

*Originalveröffentlichung in: Mediaevistik : internationale Zeitschrift für interdisziplinäre Mittelalterforschung 19 (2006), S. 488-492  
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022),  
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008036>*

**Michael Viktor Schwarz, Pia Theis,  
Giottus Pictor, Band 1: Giottos Leben,  
Böhlau Verlag, Wien 2004, 410 S. mit  
17 s/w Abb.**

Neue Spiele zu spielen, dazu rief uns Wittgenstein schon auf. Sein Motto möchten auch die Herausgeber von *Giottus Pictor. Band 1: Giottos Leben*, dem ersten Teil eines dreibändig ange-

legten Projekts zu Giotto, an die Leser adressiert wissen. Michael Viktor Schwarz und Pia Theis haben mit diesem Buch eine anspruchsvolle Publikation zur Biographie des Florentiner Malers der Wende vom Duecento zum Trecento vorgelegt. Das ehrgeizige Unterfangen veröffentlicht mit Anspruch auf Vollständigkeit sämtliche bekannten Urkunden und Texte, die den Künstler und seine Familie erwähnen, bis hin zur zweiten Ausgabe von Vasaris Viten (1568). Die folgenden Bände werden respektiv *Giottos Werke* und *Giottos Nachleben* behandeln.

Das Buch ist zweiteilig konzipiert: Während die ersten 64 Seiten eine übergreifende Interpretation der Quellen bieten, wobei das Hauptinteresse Giottos Vita gilt, druckt der Goliathteil des Anhangs auf 307 Seiten die Dokumente in der Originalsprache, zwangsläufig meist Latein, ab. Ausgenommen die wenigen, in den Interpretationsteil eingeflochtenen Quellen wird keine Übersetzung gegeben. Die neue Betrachtungsweise, zu der man als Leser angehalten wird und für die eine empfängliche Attitüde postuliert wird, betrifft das von der Historiographie kreierte Giotto-Bild, das *Giottus Pictor* als einen Giotto-Mythos herausstellt. "In welchem Umfang hatte der Giotto der Vergangenheit Anteil an der Prägung des Giotto der Erinnerung?" (32), lautet die Gretchenfrage. Damit wird auch die Zweckdienlichkeit der Publikation angesprochen. Die *literarische* Figur soll ihrer Aura entbunden werden, um mit dem Wissen zur *historischen* Person "eine qualifizierte Diskussion von Giottos Oeuvre" (7) zu ermöglichen und Mosaiksteine zu einer Men-

talitäts- oder Mikrogeschichte beizusteuern.

Der interpretative Teil wird eingeleitet von einer kritischen Analyse Ghibertis (1447/48), dann beider Versionen von Vasaris Giotto-Vita (1550, 1568), um davon ausgehend den sogenannten Giotto-Mythos demontieren zu können. Ghibertis und Vasaris Lebensbeschreibungen seien die Spitzen der Florentiner Geschichtsschreibung gewesen, die – der erstere in einer additiven Deskription, der letztere schon in einer chronologischen und damit teleologisch ausgerichteten Biographie – eine Verunklärung der historischen Giotto Figur unternommen hätten, im Sinne einer patriotischen und humanistischen Aufwertung. Indem traditionelle Kunst- und Künstlertopoi aus diesen drei Viten herausgeschält werden und die dort erwähnten Werke im Vergleich mit dem Quellenapparat diskutiert werden, versuchen die Herausgeber, eine "Realität des 13. und 14. Jahrhunderts hinter den von den Autoren im 15. und 16. Jahrhundert gefertigten 'Figur der Erinnerung'" (32) zu erkennen. Zusätzlich werden die sieben weiteren nachweisbaren Stellen der Florentiner Geschichtsschreibung, die den Künstler erwähnen, zu Rate gezogen, so z.B. der unabhängig von Ghibertis Kommentaren und noch vor Vasari verfaßte *Libro di Antonio Billi* (1506-1515).

Die Methode der Entmystifikation Vasaris wurde bereits einmal angewandt, allerdings in einem kleineren Umfang und auf das Porträt zugeschnitten. Georges Didi-Huberman hat in seinem Aufsatz zur "Verklärten und vergessenen Ähnlichkeit bei Vasari" dessen

Objektivität in den Künstlerbeschreibungen überzeugend diskreditieren können (Didi-Huberman, G., *Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait "sur le vif", Mélanges de l'École française de Rome (Italie et Méditerranée)*, 106, 1994, 2, 383-432). Er kam zu der Schlußfolgerung, daß geradezu eine verfälschende Umdeutung der historischen Verhältnisse eingesetzt wurde, um die alleinige Majestät der Kunst und der Kultur des Florentiner 16. Jahrhunderts vorzuspiegeln. Im Einklang damit und mit der älteren Forschung, die seit langem Details der Angaben Vasaris anzweifelte, klingt die im ersten Band von *Giottus Pictor* vorgebrachte These überaus einleuchtend.

Was allerdings im *Giottus Pictor* neu ist, da in diesem Umfang noch nicht unternommen, ist der Versuch, auf den Akten und der literarischen Überlieferung basierend ein Künstlerbild zu schaffen (ähnliche Vorarbeiten: Gilbert, C., Giotto, in *Dictionnaire of Art*, 1996; Hausenstein, W., *GiOTTO*, 1926). Auf die "Dekonstruktion" (10) Ghibertis und Vasaris folgt daher die eigene, quellenkritisch ausgelegte Biographie der Verfasser, die auf der Synopse der abgedruckten Dokumente beruht. Stolze 91 Neufunde befinden sich darunter, die hauptsächlich Giottos geschäftliche Unternehmungen betreffen und daher keine sensationelle Neuinterpretation erlauben. Es gelingt jedoch ein differenziertes Bild vom Künstler und seiner Familie zu erstellen. Die Verweise auf die Quellen gestalten sich lediglich etwas unübersichtlich (römische Ziffer, kleiner Buch-

stabe, arabische Ziffer, I a I, I a 2 usw. bis III 7).

Das Kapitel *Herkunft, Jugend, Umfeld* "rekonstruiert" (10) insbesondere Giottos Herkunft als Sohn eines Schmiedes, von dessen Brüdern zwei später die eigene Malerwerkstatt übernehmen sollten. Entgegen den legendären Entstellungen wuchs Giotto damit in einem Elternhaus "gehobener Stellung" auf, wie die Zugehörigkeit des Vaters zur Zunft der Arte dei Fabbri nahelegt, und dürfte "sogar eine Art Schulbildung genossen und Lesen und Schreiben gelernt haben". (36) Die Nähe zum Pfarrbezirk S. Maria Novella sowie daraus resultierende Kontakte zu den Dominikanern und Gelehrten des Stadtbezirks ist bezeugt. Der Künstler tauche später als *Geschäftsmann und Künstler* auf, der als "Kapitalist und Spekulant von kleinem bis mittleren Zuschnitt", (41) bezeichnet werden könne, wie Besitztümer und Pachtverträge nahelegten. Um 1311-15, als die Urkunden ihn erstmals erwähnen, habe Giotto *Prominenz in Florenz* erlangt. Nicht nur ist er nun als Mitglied einer der Zünfte der Arti maggiori zu fassen, sondern die Überlieferungen sprächen dafür, daß er neben seinen Aufträgen in Rom und Padua auch am Papsthof in Avignon tätig gewesen sei. Gleichwohl sei die literarische Figur Giottos, wie sie bei F. d. Barberino und Dante auftaucht, nicht panegyrisch zu verstehen, sondern zeuge nur von der Konfrontation zweier Malergenerationen (Giotto gegen Cimabue). Sie habe weniger des Malers Ruhm widergespiegelt als zu seiner Etablierung beigetragen. (47) Die Aufträge der Bardi Familie

hätten endgültig "Giotto's Rang als führender Maler in Florenz" unanfechtbar gemacht. (48)

Der Abschnitt *Lebensverhältnisse, Kinder* beschreibt Giotto als Grundbesitzer außerhalb von Florenz und skizziert, soweit als möglich, zu jedem seiner dokumentierten sieben Kinder ein kurzes Lebensbild. Das Kapitel *Hofmaler in Neapel* deutet die verlorenen Ausmalungen im Castel Nuovo und den Charakter der dortigen Werkstatt an. Die folgenden Abschnitte sind betitelt *Die letzten Jahren, neue Aufgaben, Popularität und Bestattung, Nachlaß*. Zwei interessante Urkunden registrieren die Rückkehr des berühmten Malers nach Florenz spätestens am 18. Oktober 1336. Außerdem werden hier Angaben zu Giotto's Ernennung zum Kathedralbaumeister, dem ihm daraus erfließenden Ruhm und zu einer möglichen, letzten Mission nach Mailand gemacht. Giotto's Beisetzung im Dom wird schließlich als eine Ehrung als Architekt interpretiert, als "ein unabsichtliches, aber im Hinblick auf den Nachruhm und die Folgen doch paßgenaues Ehrenggrab", das später generell den großen Mitbürger der Kommune feierte. (62)

Schließlich, im *Lied gegen die Armut*, einer Giotto zugesprochenen Canzone, scheinere des Künstlers Selbstentwurf auf, "der über das *Image* eines für Bildproduktion und Architektur zuständigen *Medien-Mechanicus*" hinausweise. (69) Für das Lied wird eine mutige Deutung gegeben. Entgegen jener Auslegung von Giotto's Kunst, derzufolge franziskanisches Gedankengut sein Weltbild und seine Kunst geprägt haben (s. v. a. Thode, H., *Franz von Assisi und*

*die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin 1885 u.ö.) habe der Künstler im Lied "franziskanische Wertvorstellungen mit einiger Böswilligkeit" abgelehnt und den Wohlstand gelobt. (69) Das Lied sei als Geste zu verstehen, Anspruch auf Zugehörigkeit zur kommunalen Elite auszudrücken. Mit *Giotto im Dekameron* wird der interpretative erste Teil des Bandes beendet. Die gegenseitige Kenntnis von Boccaccio, Giotto und Forese, da Rabatta, Giotto's Gesprächspartner im Dekameron, wird als wahrscheinliches Faktum ausgelegt. Das scharfsinnige und geistreiche Auftreten des Malers im Dekameron sei zu verstehen als eine soziale Charakterisierung mit dem realen Hintergrund einer Persönlichkeit, die sich ihrer Verantwortung als einem dem Adel zugeordneten Intellektuellen bewußt war.

Der Quellenapparat stellt die erste Sammlung mit Anspruch auf Vollständigkeit dar, darüber hinaus auch seit langem die erste umfangreiche Dokumentensammlung (Supino, I.B., *Giotto*, Florenz 1920; Previtali, G., *Giotto e la sua bottega*, Mailand 1967). Für Flores d'Arcais' Publikation (*Giotto*, Mailand 1995) sei lediglich "Previtalis Auswahl übernommen" worden (77). Zwei Einschränkungen sind zu machen: "alle Schriftquellen, die sich auf Werke unseres Malers beziehen, aber den Namen Giotto nicht nennen" wurden weggelassen. (85) Außerdem werden aus der immensen Anzahl an Dante-Kommentaren nur die "Texte aus dem vierzehnten Jahrhundert, die mehr Information über Cimabue und Giotto zu bieten versuchen als Dante selbst", wiedergegeben. (84)

Der Apparat ist in *Überrestquellen*, *Erzählenden Quellen* und *Zweifelhaften Quellen* gegliedert, diese in weitere thematische Untergruppen, die ihre Texte jeweils chronologisch anführen. Hätte sich die Publikation lediglich an die Giotto Spezialisten gewendet, so wäre wohl eine durchgehend chronologische Einteilung der Quellen vorzuziehen gewesen. Giotto's Werdegang wäre markanter hervorgetreten. J. Shearmans analoge Quellensammlung zog dieses Modell vor (*Raphael in Early Modern Sources*, New Haven 2003), und die Verfasser weisen auf diese Alternative hin. (79) Der Entschluß zur thematischen Untergruppierung eröffnet die Quellensammlung jedoch weiteren Forscherkreisen, die in der Komparation von Dokumenten ähnlichen Inhalts ihr Arbeitsterrain finden können (126 Notariatsprotokolle, 7 Neapler Urkunden, 9 Verzeichnisse, 7 Testamente/Memoria, 2 Ernennungen, 2 Selbstzeugnisse, 10 Historiographie (Florenz), 5 Historiographie (andere Orte), 10 Traktatliteratur, 6 Dichtungen, 8 Dante, seine Kommentatoren und Biographen, 4 Briefe, 6 Reiseführer, 3 Inschriften).

Den 153 *Überrestquellen*, sowie dreien der sieben *Zweifelhaften Quellen* ist ein kurzes Resümee des Inhalts vorgestellt, bei den 52 *Erzählenden Quellen* ist wohl wegen des Bekanntheitsgrades der Texte darauf verzichtet worden. Allen Quellen sind Hinweise nachgestellt zur Erstpublikation, Edition, und weiterführenden Bibliographie, den meisten Dokumenten gar eine kurze Erörterung ihrer Bedeutung im Rahmen der Giotto Biographie und ihrer Rezeption durch die Historiographie. Hervor-

zuheben sind Quellen zur Familie Giotto's. Wünschenswert wäre gewesen, das Register nicht nur auf den Quellenapparat und auf die Nennung der Personen- und Ortsnamen zu beschränken.

Der erste Band von *Giottus Pictor* bildet mit seiner bisher einzigartigen Quellensammlung zur Lebensgeschichte Giotto's ein unverzichtbares Standardwerk für die Giottoforscher und ein hilfreiches Instrument für Kunsthistoriker und Historiker dieser Epoche. Dem Leser wird es Vergnügen bereiten, beim Durchsehen der Quellen, eigene Sinnzusammenhänge zu bilden, und man darf aufrichtig neuen Einsichten entgegensehen. Die Verweise auf jüngste und einschlägige Literatur bieten zudem wertvolle Angaben zur weiterführenden Recherche.

Dr. Dominic Olariu · chargé de conférences EHESS, Paris, F 75005 Paris · OLARIUDOMINIC 2@AOL.COM