

Das Kind der Wildnis. John Ruskin über die Schöpfungsgeschichte am Glockenturm des Doms von Florenz

Foreseeing the day that vindicates Giotto
Robert Browning, *Old Pictures in Florence*, Strophe 36

Kunst „ist nicht das Höchste.“ So paraphrasiert Wolfgang Kemp, gleichzeitig abstrahierend und säkularisierend, die berühmteste Aussage der Vorlesungen, die John Ruskin (1819–1900) an der Universität Oxford als erster Slade Professor of Fine Art hielt: Alle große Kunst sei Lobpreis (Kemp, *John Ruskin. 1819–1900. Leben und Werk*, München 1983, 321). Ruskin weist der Kunst eine dienende Funktion zu. Sie ist Zeichen und Schmuck, illuminiert die Schönheit der Natur. Dabei verrichtet sie ihr Werk, wie Kemp erläutert, unter geschichtlichen Bedingungen: „Damit die Kunst ihren Dienst an der Natur erfüllen kann, muss es Natur geben. Zu Ruskins traurigen Lebenserfahrungen gehört, dass diese Voraussetzung nicht mehr selbstverständlich gilt.“ (322) Die Naturzerstörung, die Ruskin als Prophet der Ökologiebewegung beklagte, hatte auch eine intellektuelle Seite. Charles Darwins Theorie der Evolution entwarf ein nicht nur nach Ruskins Geschmack äußerst unschönes Bild der Natur.

Eine der berühmtesten Künstleranekdoten hat Giotto zum Protagonisten. Sie erzählt davon, dass der geborene Künstler die Natur von Natur aus nachahmt. Ruskin arbeitete in seine Nacherzählung der Geschichte den Nachweis ein, dass schon das legendäre erste Werk Giottos Lobpreis gewesen sei. Und in seinen Anmerkungen zu dieser Anekdote gelang ihm überdies das Kunststück,

den Darwinismus in eine Illustration seiner Ästhetik der schöpferischen Arbeit zu verwandeln.

Im Dezember 1874 folgte Ruskin einer Einladung nach Eton, um vor den Schülern zwei Vorträge über Giotto und Botticelli zu halten. Über den einen der beiden Vorträge vermerkte der Sekretär der Eton College Literary and Scientific Society im Protokollbuch der Gesellschaft, dass er sich außerstande sehe, in schriftlicher Form auch nur eine Zusammenfassung dieser Ansprache zu geben; der Schönheit der Ausdrucksweise, Süße der Stimme und Eleganz der Bildlichkeit sei die Feder auch bei äußerster Anstrengung nicht gewachsen gewesen. Das Manuskript des anderen Vortrags hat sich im Nachlass erhalten und ist publiziert im Anhang des 23. Bandes der Library Edition von Ruskins Werken (im Folgenden mit römischen Ziffern zitiert). Die Überschrift lautet „Giotto's Pet Puppy“ (XXIII, 471–475).

Bei dem Tier, das dem Künstler persönlich zugesellt und gleich doppelt verniedlicht wird durch zwei Ausdrücke, die es beide als Schoßhund kennzeichnen, handelt es sich um den Hirtenhund in der rechten Ecke des vierten sechseckigen Marmorreliefs an der westlichen Außenwand des Glockenturms des Doms von Florenz, das Jabal zeigt (*Abb. 1*), der laut dem Buch Genesis der Stammvater derjenigen Menschen war, die in Zelten wohnen und Vieh züchten. Wie Ruskin die Überlieferung als wahr übernahm, dass nach dem Tod Giotto der Turmbau getreu dem Entwurf des Baumeisters vollendet worden sei und die Bauherren lediglich auf den von Giotto vorgesehenen Turmhelm verzichtet hätten, so nahm er auch an, dass Giotto das gesamte Programm des Reliefschmucks entworfen und mehrere Tafeln selbst ausgeführt

Abb. 1 Andrea Pisano, Relief mit Jabel, ab 1334. Florenz, Campanile des Doms [Joachim Poeschke [Hg.], *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, Bd. 2, München 2000, Taf. 212 unten links]



habe. Den bärtigen Patriarchen mit der dreiköpfigen Schafherde vor dem Zelt sah Ruskin als eine Art Selbstporträt Giotto's, das Hündchen als so etwas wie eine Signatur.

20 Jahre vor dem Vortrag in Eton hatte Ruskin eine Giotto-Monographie verfasst, einen Kommentar zu einer Serie von Holzschnitten nach den Fresken der Arenakapelle in Padua (XXIV, 5–123). Als weiterführende Literatur über Leben und Werk Giotto's empfahl er den Subskribenten die noch nicht ins Englische übersetzten Aufsätze in Karl Friedrich von Rumohrs *Italienischen Forschungen* (1827) und Ernst Försters *Beiträgen zur neuern Kunstgeschichte* (1835). Rumohr tut die „Künstleranekdote“, mit der Lorenzo Ghiberti „seinen Abriss der neueren Kunstgeschichte“ eröffnet, lakonisch als unbelegt und unglaublich ab: Die „mehr anmuthige, als lehrreiche Erzählung“ sei „zu schön um wahr zu sein“ (*Italienische Forschungen*. Zweyter Theil, Berlin 1827, 40f.). Als wollte er die Reinheit seines methodischen Neuansatzes demonstrieren, der die Anekdote durch das Archivdokument ersetzte, sagt Rumohr noch nicht einmal, wovon Ghiberti's Geschichte handelt – sie ist einfach zu bekannt. So konnte Ruskin selbstverständlich voraussetzen, dass seine jugendlichen Zuhörer schon „so oft“ (XXIII, 474) davon gehört hatten, wie der Maler Cimabue au-

ßerhalb von Florenz auf einen Hirtenjungen stieß, der gerade dabei war, ein Schaf auf einen Stein zu zeichnen.

Ruskin zweifelt nicht an der Wahrheit dieser Begebenheit. Die „glückliche Konstellation“ der Zufallsbegegnung, „aus der dann in Vasari's Narrativ die entscheidende ‚Renaissance der Malerei‘ resultieren sollte“ (Ulrich Pfisterer, Cimabue und Giotto, oder: Renaissance der Akademie, in: Hans Christian Hönes u. a. [Hg.], *Was war Renaissance? Bilder einer Erzählform von Vasari bis Panofsky*, Passau 2013, 28), wollte er nicht für gut erfunden halten. Er verwendete die Anekdote keineswegs nur zur Unterrichtung von Schulkindern und nutzte sie in Eton nicht etwa, um mit den Lateinschülern ein allegorisches Ausdeuten zu trainieren, dem der ontologische Status der ausgelegten Erzählung gleichgültig sein kann. Das Kapitel über den Florentiner Domturm, Giotto's *opus ultimum*, in seinen *Mornings in Florence* (XXIII, 409–435) überschrieb Ruskin mit „The Shepherd's Tower“.

Der Turm des Schäfers: Das ist ein kunstmärchenhafter Name, der dem Bauwerk etwas Phantastisches gibt. Denn Hirten bauen keine Türme. Sie bauen überhaupt nichts, sondern nähen ihre Zelte und schlagen sie auf. In der Chronik der Erfindung der Hand- und Fußwerke vom Ackerbau bis zur Logik in der untersten der plastischen Bilderreihen von Giotto's Turm kommt der Mauerbau erst nach der Schafzucht. Zwar wachen die Hirten über ihre Herden, aber Wachtürme wären für sie unpraktisch. Wohl sitzt Jabel auf dem Sechseck an der Turmwand oberhalb seiner Tiere, doch er lebt mitten unter ihnen. Er kann sein Zelt zuziehen, denn er muss die Schafe nicht Tag und Nacht im Auge behalten. Dafür hat er seinen Hund. „And that's the puppy.“ (XXIII, 474) Ruskin illustrierte seinen Vortrag mit Lichtbildern, zeigte den Schülern eine Detailaufnahme, eine Vergrößerung des „little puppy“. Die Fotografie sollte einen Eindruck von Authentizität vermitteln, die Übersetzung des Reliefs ins kontrastreiche Schwarzweißbild lud gleichsam zum Abtasten ein. Mit ihren eigenen Augen sahen die Schüler im Vortragssaal in Eton die Spuren der eigenhändigen Arbeit Giotto's. „There it is, photographed for you as carved by his own hand.“

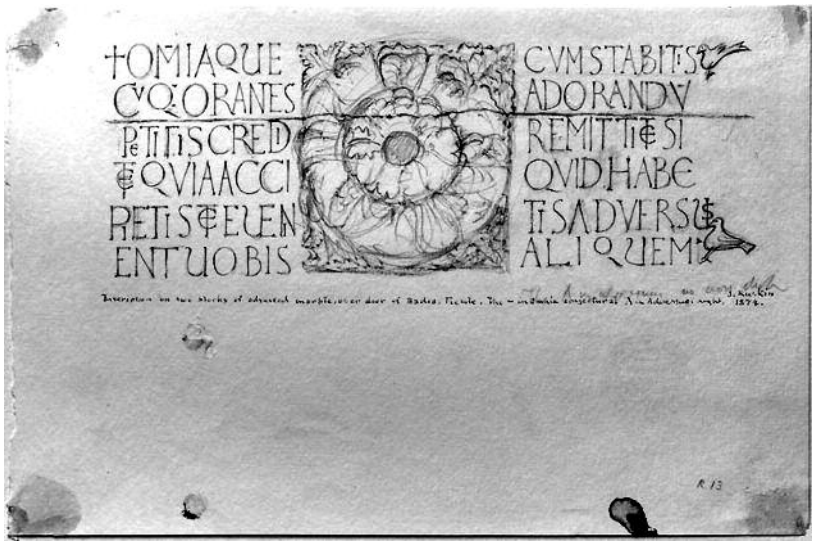
Cimabue erkannte im Sohn des Bauern Bondone den künftigen Meister. Beglaubigt wird die Prophezie durch das Material. Der Zeichenuntergrund von Giotto's Erstlingswerk weist voraus auf den Stoff, aus dem er das späte Meisterstück der pastoralen Urszene schnitzen sollte. Ruskin lenkte die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer auf die Materialfrage, indem er beim Weitererzählen der Anekdote auf einer genauen Vergegenwärtigung der Situation bestand. Üblicherweise werde gesagt, Cimabue habe den Jungen zeichnend angetroffen; „but he was without doubt scratching“. Klein-Giotto hatte also kein Kohlestück in der Hand, so dass er seinen ersten Versuch eines Schafs wieder hätte auswischen können. Der Wunderknabe war damit beschäftigt, das Bild in den Stein zu kratzen beziehungsweise zu ritzen, also dauerhaft zu fixieren. (Dass er einen Hund bei sich gehabt habe und sich deshalb auf die Kratzelei habe konzentrieren können, fügt Ruskin der

Anekdote nicht hinzu.) Das Detail, das Ruskin seinem jungen Publikum als unzweifelhafte Implikation der realistisch aufgefassten Geschichte einschärfte, findet sich ausdrücklich schon bei Vasari: Cimabue fand Giotto, der „auf einer glatten, sauberen Steinplatte mit einem leicht spitz zulaufenden Stein ein Schaf naturgetreu wiedergab“ (Giorgio Vasari, *Das Leben des Cimabue, des Giotto und des Pietro Cavallini*, übers. v. Victoria Lorini, Berlin 2015, 54).

Förster urteilte in seiner *Geschichte der italienischen Kunst* (Zweiter Band, Leipzig 1870), ihm scheine „die Erzählung aus der Anschauungsweise einer späteren Zeit hervorgegangen“. Sie wäre glaublicher, wenn sie „Cimabue den Bauernknaben finden“ ließe, „wie er eine Madonna oder sonst eine heilige Figur auf die Steinplatte [ge]zeichnet“ (219). Ruskins Kommentar zu der von Vasari oder einem Zwischenträger gegenüber Ghiberti ergänzten Spezifizierung des Zeichengeräts ist geeignet, ein Argument gegen den von Förster dargelegten Anachronismusverdacht zu liefern. Warum nahm Giotto einen Stein, um die Steinplatte zu bearbeiten? Man möchte meinen: Er nahm eben, was zur Hand war. Aber mit einem solchen Genrebild einer kindlichen *Arte povera* gibt Ruskin sich nicht ab. Nach seiner visionären Vermutung bewegte sich Giotto, dessen Anfänge Ghiberti in einem Dorf in der Nähe von Florenz mit dem Namen Vespignano lokalisiert, vor einem Horizont, wie ihn Förster für die bäuerliche Welt des 13. Jahrhunderts postulierte, in einem Vorstellungsraum, in dem das Heilige und das Schöne zusammenfielen, in dem es die kirchlichen Formen waren, die Hingabe und Aufwand verlangten. Um sich als Steinschneider zu versuchen, brauchte der Knabe keine Eingebung. Keine innere Stimme führte ihm die Hand, das Genie brach sich nicht etwa unaufhaltsam Bahn in Form einer ursprünglichen Originalität des Ungeübten. Wenn er Ritzen in der glatten Oberfläche des Steins hinterließ, handelte er ganz einfach „in imitation of the exquisite engraved lines“ (XXIII, 474), die er auf Kirchenwänden der Umgebung gesehen hatte.

Wie zum Beispiel über der Tür der Abteikirche von Fiesole, so malt Ruskin seine Spekulation

Abb. 2 John Ruskins Nachzeichnung der Inschrift über der Tür der Badia di San Domenico in Fiesole (<http://ruskin.ashmolean.org/collection/8990/9169/9320/14482>)



weiter aus, wo zwei Verse aus dem Markus-Evangelium eingeritzt sind: *Omnia quaecumque orantes petitis, credite quia accipietis, et evenient vobis. Cum stabitis ad orandum, remittite si quid habetis adversus aliquem* (Mk 11, 24f.). Nachdem Ruskin in Eton die Verse in englischer Übersetzung vorgetragen hatte, nahm er die Kollegiaten der von Heinrich VI. 1440 unter Anrufung der Gottesmutter gegründeten Schule ins Gebet, um sie zum Gebet zu ermahnen. Die kleine Predigt war keine Abschweifung, sondern Vorbereitung auf die Hauptthese des Vortrags: Das „entire system of Florentine art“ sei „merely the exposition of that legend“, nur die Auslegung dieser Inschrift (XXIII, 474). Die Geschichte von der Entdeckung Giotto durch Cimabue soll die Legende zur Legende sein, steht für die früheste Umsetzung des Lesebefehls über der Abteikirchentür in systematisches künstlerisches Handeln. Die frohe Botschaft wurde als Ortsgeist wirksam, wie ein durch Lokalkolorit eindrucklicher Zauberspruch: Im Tal „just behind this church“ traf der schon von Geburt an berühmte Maler aus der Großstadt (Ruskin zitiert Vasaris Angabe über Cimabues adlige Familie) auf den Lehrling, der ihm über den Kopf wachsen sollte. Dass Cimabue den lieben Gott um die Sendung eines solchen Meisterschülers gebeten hätte, ist in den Quellen allerdings nicht überliefert.

Alle Gebete werden erhört; und wer ein Gebet spricht, soll seinen Schuldigern vergeben. Die Zusage einer lückenlosen Korrespondenz von artikuliertem Wunsch und eintretender Wirklichkeit, gekoppelt mit einer Ethik des Schuldenerlasses: Das soll das System der florentinischen Kunst sein, ihre Hintergrundmetaphysik. Entsprechend be-

stimmt Ruskin das Sujet des Jabal-Reliefs: „shepherd life, accepted of heaven“. Wie der Herr des Zeltens in tierischer Gesellschaft sein Leben einrichtete, das war Gott wohlgefällig; und diese himmlische Akzeptanz muss in der irdischen Disposition durchschimmern.

Bemerkenswerter als diese kosmologische Zweckbindung der künstlerischen Arbeit der florentinischen Schulen ist, was sich aus Ruskins Ausschmückung der Anekdote vom zeichnenden Schaffhirten für die Mittel des Studiums ergibt. Ruskin überschreibt die kunsttheoretische Pointe, die der Geschichte von Anfang an wie ein Merksatz anklebt. Laut Ghiberti sah Cimabue, dass das Kind „seine Gabe aus den Händen der Natur selbst empfangen hatte“ (*Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti*. Zum erstenmal ins Deutsche übertragen von Julius Schlosser, Berlin 1920, 51). Ebenso Vasari: Das Zeichnen des Jungen war etwas, was ihn niemand gelehrt und was er nur von der Natur gelernt hatte, eine „natürliche Veranlagung“ (54). Cimabue erblickt den Jungen, seine pädagogische Sendung und deren Grenze: Die Anekdote von den zwei Künstlern bestätigt den aus der Antike überkommenen „Topos von der Natur als der einzigen Lehrmeisterin der Kunst“ (Frank Büttner, *Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300*, Darmstadt 2013, 12).

Ruskin komplettiert den Hintergrund der Anekdote in der detailrealistischen Manier der frommen Historienmalerei der Präraffaeliten: Wie

John Everett Millais zeigte, was sich rechthgläubige Bibelleser zur Kindheitsgeschichte der Evangelien ohnehin hinzudenken mussten, dass Jesus in seiner Zeit im Haus seines Ziehvaters diesem in der Schreinerwerkstatt zur Hand ging und dabei die Berührung mit Werkzeugen und Sägespänen nicht scheute, so nimmt Ruskin als offensichtlich an, dass der brave kleine Giotto, dem der Vater die Schafe der Familie anvertraute, auch ein regelmäßiger und wacher Kirchgänger war. Zwanglos ergibt sich die Folgerung, dass er beim Spielen den verlockend glatten Stein in den Zustand versetzen wollte, den er so oft an den verzierten Steinen in der Kirchenmauer gesehen hatte. Ruskin wird vorausgesetzt haben, dass das Kind des Bauern ein Analphabet war. Giotto kann die Inschrift in der Abteikirche also nicht selbst gelesen haben. Vor aller Unterweisung soll er einen Sinn gehabt haben für das Exquisite der Linien, aus denen die Buchstaben zusammengesetzt sind, für eine Feinheit einer formalen Struktur, die der Heiligkeit des Textes Respekt erweist. Die Kunst, die hier ihren Anfang nimmt, ist ein Schreiben in Bildern.

Ruskin erwähnte in Eton nicht, dass am rechten Rand des Versblocks in Fiesole zwei kleine Vögel in den Stein gemeißelt sind, die er in seinen Notizen zur Nachzeichnung (Abb. 2) wegen ihrer „rudeness“ ins 10. Jahrhundert datierte. Für ein Tierchenschema, das die Künstlerlaufbahn mit einem kindlichen Trieb zum Abzeichnen zoologischer Motive beginnen ließe, hat er keine Verwendung, dem putzigen Vortragstitel über den Haustierhalter Giotto zum Trotz. Ruskin will sich vorstellen, dass Giotto die Inschrift aus Fiesole kopierte – wie er das selbst getan hat. Schreib- und Beschreibstoff waren identisch: Die Zeichenübungen hätten kaum noch naturnäher beginnen können als mit dem Zusammentragen von Steinen. In der Monographie über die Arena-Kapelle behauptet Ruskin: „Giotto was to his contemporaries precisely what Millais is to *his* contemporaries, – a daring naturalist, in defiance of tradition, idealism, and formalism.“ (XXIV, 27) Aber in seiner späteren Jugendgeschichte Giottos fügt Ruskin gegenüber dem von Ghiberti und Vasari erneuerten klassischen Lehrplan eine zweite Lehrmeisterin

hinzu: Giotto lernte nicht nur von der Natur, sondern von Anfang an auch von der Kunst. Ruskin kann den Jungen, „this boy of Fesole“ (XXIII, 474), zum Schöpfer von Giottos Werken stilisieren, weil er ein *puer doctus* gewesen sein soll. Am Ende, bei der Arbeit an seinem letzten Auftrag, stellte Giotto noch einmal dasselbe wie am Anfang dar, mit derselben, nun verfeinerten Technik. „And this shepherd life, as he had done when he was a boy, scratched now more dexterously on the stone.“

Aber das Ganze der Serie der 27 Relieftafeln, in der das Hirtenleben an vierter Stelle erscheint, ergibt in Ruskins Zusammenfassung etwas, wovon der Junge auf dem Dorf selbst bei übermenschlicher Erfüllung der Sonntagspflicht noch keinen Begriff gehabt haben kann: „It is Giotto's Darwinian theory of human development.“ Das ist ein *Aperçu*, eine witzige Sentenz, wie sie in geselligem Rahmen von einem gelehrten Gastredner erwartet wird, ein intellektuelles Bonbon zur Belohnung der in Eton kasernierten Musterschüler der Nation. Aber wie ist der Witz gemeint? Beim Nachdenken über die Sentenz verfliegt die Verblüffung nicht. Ruskin war einer der eloquentesten Widersacher des Darwinismus unter den viktorianischen Großintellektuellen. Er verabscheute das demographische Verrechnungswesen des Nationalökonom Thomas Malthus, dessen Logik Darwin in der freien Wildbahn wiederfand, und setzte gegen den Mechanismus der natürlichen Auslese das „Law of Help“ (*Modern Painters*, Bd. 5, VII, 203–216), das Naturgesetz der Kooperation. In der Zeit, in die Ruskins Auftritte in Eton fallen, war er mit naturkundlichen Untersuchungen der Blumen- und Vogelwelt beschäftigt (*Proserpina* und *Love's Meinie*, XXV).

Giotto entwarf für das Erdgeschoss seines Glockenturms „a series of sculptures representing the life, art, and learning of the human race, from their creation to that Christian day“ (XXIII, 474): Diese Inhaltsangabe Ruskins legt den Entwicklungsgedanken nahe, und schon bei Förster konnte man lesen, dass „der weise und phantasiereiche Künstler“ die „Entwicklungsgeschichte menschlicher Bildung“ zum Thema einer „Reihenfolge von Bildern“ gemacht habe (Giotto di Bondone und Sy-

mon di Martino, in: *Beiträge zur neuern Kunstgeschichte*, Leipzig 1835, 155). Wo aber Giotto laut Förster „die herkömmlichen biblischen Geschichten“ lediglich beiseitegelassen hatte, ohne dadurch die menschliche Bildung auf einen häretischen Abweg zu führen, da wurde Darwins Begriff der Entwicklung als Angriff auf die biblische Geschichte von der Genese der Welt und des Menschen verstanden.

Der schottische Kunstschriftsteller Lord Lindsay explizierte in seinen 1847 von Ruskin rezensierten *Sketches of the History of Christian Art* die in der „most interesting series“ der dreimal sieben plus sechs Reliefs zur Anschauung gebrachte Entwicklungsgeschichte im Sinne des Fortschrittskonzepts einer christlichen Geschichtsphilosophie (Band 2, London 1847, 250). Indem der Betrachter einmal um den Turm geht, entfaltet sich vor seinen Augen „an epitome of history, a chronicle of human progression, physical, intellectual, and moral“; den vier Seiten sollen vier Stadien der Weltgeschichte entsprechen, vom patriarchalischen Zeitalter bis zur Gegenwart, aufgefasst als „period of intellectual and moral development“ (251), als Epoche der gesteigerten, vergeistigten Entwicklung. Lindsay geht ausführlich darauf ein, dass Jabal und seine Brüder Jubal und Tubalkain, die Erfinder der Musik und des Schmiedehandwerks, von Kain abstammen. Sie seien im Unterschied zu den Nachkommen von Seth, dem dritten Sohn von Adam und Eva, die im Buch Genesis die Söhne Gottes genannt werden, „the Seculars of the antediluvian world“ (252) gewesen. Weltlichkeit macht erfinderisch: Der „progress of civilization“ (251) war laut Lindsay zunächst fast ganz auf das aktive, ja, irreligiöse Prinzip angewiesen. Wohltäter, Übeltäter, Hauptsache: Täter. Auch der Vater des kreativen Trios, der laut einer außerbiblischen Tradition seinen Urahn Kain tötete, war ein Pionier: Er führte die Vielweiberei bei den Menschen ein (252).

Lindsay skizziert hier ein Modell der experimentierenden Erweiterung der menschlichen Handlungsmöglichkeiten, das sich als kulturgeschichtliches Äquivalent zu Darwins Naturprozessordnung beschreiben lässt. Kein Fortschritt

ohne Gewalt und Verschwendung von Ressourcen; im Wettbewerb von Spielarten der Selbsterhaltung stellt sich heraus, was der Arterhaltung traglich ist. Die moralischen Kosten der Kulturentstehung bringt Lindsay noch einmal mit einem heilsgeschichtlichen Bilanztrick zum Verschwinden: Durch „a divine chemistry“ verwandele die Güte Gottes die Erwerbungen des bösen Prinzips in Gold. Ruskin nimmt diesen Faden einer protodarwinistischen Interpretation von Giottos Patriarchen nicht auf. Lindsay deutet den Verzicht auf die Geschichte von Kain und Abel nicht als Kaschieren des Gewaltmoments in der Urgeschichte der Gattung, sondern genau andersherum als darstellungsökonomische Entscheidung, die der (zeitweiligen) Unentbehrlichkeit der Gewalt Rechnung trägt. Kains Tat zu zeigen, heißt, sie zu verurteilen, aber mit dem ersten Täter hätte der Bildhauer auch das aktive Prinzip und Kains ganzen Clan ins Unrecht gesetzt.

In den Vorlesungen über *The Schools of Art in Florence* (XXIII, 181–279) unternahm es Ruskin, durch einen Vergleich mit Ghibertis Relief von Kain und Abel an der Tür des Baptisteriums zu zeigen, dass die Wahrheit von Giottos Schöpfungsgeschichte am Domturm, einer erweiterten, die ganze Entwicklung der Menschheit umfassenden Schöpfungsgeschichte, in den Auslassungen bestehe. Er hält fest, dass nicht nur der Brudermord fehlt, sondern die gesamte mafiöse Familiengeschichte von Jabal, Jubal und Tubalkain. „All the sacrificing, murdering, cursing, missed out.“ (247) Die Reinigung der Geschichte der Patriarchenzeit von dem im Übermaß vergossenen Blut wird nicht geschichtsphilosophisch gerechtfertigt, sondern psychologisch, mit der Reinheit der Seele, der Unbeflecktheit der Vorstellungskraft des Künstlers. Ruskin lässt Giotto zu Wort kommen: „I know nothing of all that. I know sheep must be fed, and shepherds live in tents.“

Im Kommentar zu den Reliefs in den *Mornings in Florence* spricht Ruskin die über Kain verhängte Strafe indirekt an. Jabal und dessen Brüder stelle Giotto als „wanderers“ (418) dar. Giottos Bild des „life of the race of Cain“ vergegenwärtigt Ruskin, indem er seinen Lesern vor Augen führt, dass Ab-

kömmlinge dieser Sippe der Heimatlosen immer noch unter ihnen seien, unehrliche Leute nach dem Gesetz der alten Ständegesellschaft. Und mit sozialromantischem Feinsinn gestaltet er das „Nomad artistic life“ seiner Gegenwart aus: Da ist der Drehorgelmann, auf den man den Dorfpolizisten hetzen möchte, da ist der Zigeuner, der auf der Wiese den Kettel der alten Lehrerin flickt, der Wiese, die der adlige Grundbesitzer so lange schon seinem Park einverleiben möchte. Durch diese Details wird das Bild plastisch, und das Publikum wird in die Darstellung hineingezogen. Dass die Künstlernomaden lebende Fossilien seien, Überlebende einer eigentlich vom Aussterben bedrohten Art, von sentimental alten Damen gegen alle kapitalistische Vernunft mit Gnadenbrot versorgt – auf einen solchen Sozialdarwinismus kann die Theorie der menschlichen Entwicklung von Ruskins Giotto nicht hinauslaufen.

Als Kampfplatz zweier künstlerischer Schulen, deren Maßgaben sich so sehr unterscheiden, dass sie jeweils eine ganz andere Anschauung von der Welt geben, flaggt Ruskin den Florentiner Dombau aus. Er stilisiert Ghiberti und Giotto zu den Exponenten einer „mathematischen“ und einer „ästhetischen“ Schule. Die mathematische ist gekennzeichnet durch die Verbindung von symmetrischer Komposition und anatomischer Korrektheit; wegen dieser wissenschaftlichen Anmutung, spottete Ruskin vor seinen Oxforder Studenten, stehe Ghibertis Schulweisheit hoch im Kurs in der Künstlerausbildung der National Art Training School in South Kensington. Für Kain und Abel auf der Baptisteriumstür, „quite splendid types of the Mathematical school“, gelte: „attitude is everything“ (246). Es regiere der Wille zum geschmackvollen Arrangement, wie Ruskin zeigt, indem er das Auge entlang dem Gang der Geschichte über das Relief wandern lässt. „Kensington symmetry, you see, up you go, down you go, and are ornamented all the way.“ Alles wird zum Ornament, das schmückende Beiwerk bringt die Hauptsache zum Verschwinden: Der Brudermord verliert seinen Schrecken, als wäre Ghiberti der Schöpfer des Genesis-Zyklus ohne Kain und Abel. Die mathematische Schule nennt Ruskin auch „the school of deco-

orative pleasure“ (247); er behauptet, dass englische Touristen nur Augen für das Baptisterium hätten und am Sockel von Giotto's Glockenturm achtlos vorübergingen. Giotto's „story of Creation“ sei daher für „English eyes“ noch „new“, man könnte ergänzen: wie am ersten Tag – „a piece of ornament of the purely Aesthetic school“.

Das Schulprogramm der Ästhetiker macht Ruskin in dieser Gegenüberstellung zweier Schöpfungsauffassungen nun nicht an Eigenschaften der Form fest. Er legt Giotto das Bekenntnis zu einem Gott in den Mund, dessen Güte es geradezu gebietet, von den bösen Taten der Menschen abzusehen. Mit einem Zitat aus dem 95. Psalm lässt er den Künstler sagen: „He hath made us; we are His people, and the sheep of His pasture.“ (248) Und einem imaginären Kunstrichter, der die Unvollständigkeit von Giotto's Genesis-Paraphrase rügt, darf er entgegnen: „What! should I speak of murder, or exile, or unfilial shame on the foundation of the sacred tower of my city? not I.“ Wenn Giotto aus dem Wissen handelt, dass Schafe gefüttert werden müssen, setzt er sich selbst an die Stelle des Schöpfers, ohne ihn zu verdrängen. „And hence, on the exact centre of his tower he carves his own early life.“ (247)

Die formale Analyse dieses Spätwerks, das ein Jugendbild des Künstlerlebens geben soll, trägt Ruskin in den *Mornings in Florence* nach. Eine Geste des Lebensabschieds sieht der Kommentator den im Schneidersitz dargestellten Jabal mit der rechten, im Zeltinneren verborgenen Hand vollführen. Für Ruskin scheint offensichtlich, dass der Hirte nicht etwa dabei ist, den Vorhang aus Zelttuch zu öffnen. Giotto blicke auf „the fields of life“ zurück, „the time soon near for him to draw the curtains of his tent“ (423). Am Hund bewundert Ruskin, dass der Bildhauer es gerade nicht darauf abgesehen hat, Lebensechtheit durch das Herauspräparieren von Einzelheiten herzustellen. Einmalig sei Giotto's „skill of giving the living form without one touch of chisel for hair, or incision for eye“, der Verzicht auf dreidimensionale Effekte, das rein zeichnerische Verfahren. Im Vortrag in Eton gab Ruskin dieser Beschreibung eine theologische Note. Ein „common

Abb. 3 Andrea Pisano, Relief mit der Erschaffung Adams, ab 1334, Florenz, Campanile des Doms (Poeschke 2000, Taf. 211)



sculptor“ (475) hätte dem Tier überall „crisp hair“ gegeben; es wäre dann aus dem Stein hervorgesprungen, und alle Betrachter wären hingegangen, um sich „the wonderful dog“ anzusehen. Giotto sage dagegen: „Love me, love my dog, and look for him. And he shall be carved more in the spirit than the body.“

Suchet, so werdet ihr finden: Im Einzelnen rühmt Ruskin an der Jabal-Tafel Eigenheiten der Materialbehandlung wie die „gradation“ in der Wölbung des Zeltstoffs (423). Auch hier nimmt sich der Steinschnitzer zurück, „scarcely using an incision of any depth but in outline“, und liefert „painter’s work, not mere sculptor’s“ ab. Soweit Details ins Auge fallen, haben sie die Eigenschaft von Übergängen, wie der Saum des Zeltes, der für Ruskin demonstriert, dass der Bildhauer gleichzeitig als Architekt denkt. Schatten verwendet Giotto zurückhaltend, über dem Kopf des Hundes und im Inneren des Zeltes, „as a thing precious and local“. In den Werken der mathematischen Schule sind alle Schönheiten an ihrem geometrisch bestimmten Ort fixiert. „Ästhetisch“ ist im Gegensatz dazu eine Kunst, die aus den Beziehungen der Elemente lebt. Wertvoll wirkt, was nur lokal vorkommt und nicht überall; aber dabei handelt es sich um Qualitäten, Gradunterschiede in der Durcharbeitung des Stoffes, aus dem alles geschaffen ist.

In seiner Rezension von Lindsays *Sketches* (XII, 167–248) weist Ruskin dessen Zuschreibung der

an die Südseite des Baptisteriums versetzten Tür an Giotto zurück. Vielleicht habe Andrea Pisano für das eine oder andere dieser Reliefs ein „rough draft“ Giottos vorgelegen (206), doch habe er dann „cadenzas of drapery“ hinzugefügt, „and other scholarly commonplace“. Gelehrte Gemeinplätze sind unnötig elaborierte Details, wie sie in einer wissenschaftlichen Abhandlung nur den falschen Schein von Gelehrsamkeit erzeugen. Ruskin knüpft an das musikalische Bild der Kadenz variierend an, um ein vernichtendes Urteil über Andrea Pisanos Kunstverstand zu fällen: Dieser habe die Umrisse ergänzt, „as a bad singer puts ornament into an air“. Dass der für Ruskins Geschmack bereits überladene Stil der alten Baptisteriumstür nicht auf Giottos Konto geht, soll die Konfrontation mit dem Bildschmuck des Nachbargebäudes erweisen: „It was not of such teaching that came the Jabal’ of Giotto.“

Dieses Zentralstück des großen „piece of ornament“ (XXIII, 247) der ästhetischen Schule hat

demnach also nichts Ornamentales im Sinne bloßer Verzierungen an sich. In der Lindsay-Rezension gibt Ruskin eine Beschreibung des Musterwerkes. 1847 verstand er die Szene noch so, dass Jabal gerade die Zeltplane beiseite zieht: „Sitting at his tent door, he withdraws its rude drapery with one hand: three sheep only are feeding before him, the watchdog sitting beside him; but he looks forth like a Destiny, beholding the ruined cities of the earth become places, like the valley of Achor, for herds to lie down in.“ (XII, 206) Aus dem Blick des Patriarchen liest Ruskin eine Vision wie im 65. Kapitel des Buches Jesaja heraus. Der Nomade sieht die Städte, die es in seinem frühen Stadium der Zivilisation noch gar nicht gibt, und er blickt sogar doppelt voraus, sieht neue Wohnstätten für Mensch und Tier, die aus den Ruinen der Städte entstehen werden. Das Schicksal, das aus Jabals Augen spricht, ist eine Höherentwicklung der Menschheit, eine Umkehrung der hinter Giotto und Ruskin liegenden Weltgeschichte.

Dieser Fortschritt beginnt in Ruskins Wiedergabe von Giottos florentinischer Schöpfungsgeschichte schon vor dem Sündenfall. Von den Blättern der Bäume auf dem ersten Relief mit der Erschaffung Adams (*Abb. 3*) sagt Ruskin, sie seien angeordnet „with careful concealment of their ornamental System“ (XXIII, 421). Hier ist das Ornamentale das Regelmäßige, durch Wiederholung Gefällige von der Art der Zierleiste. Die unterliegende geometrische Ordnung des gleichmäßigen Abstands der Triebe wird durch die Überlagerungen der Blätter verdeckt, damit das Ganze „inartificial“ aussieht. Es ergibt sich ein paradoxer Effekt: „This is done so studiously as to become, by excess, a little unnatural!“ Bei der Natur in die Schule zu gehen, heißt also nicht, jeden Sinn für Regel und Maß zu verlernen. „Nature herself is more decorative and formal in grouping.“ Damit formuliert Ruskin das Prinzip einer naturphilosophischen Grundlegung der Ornamentik. Wildwuchs ist nicht natürlich, sondern eine schlechte künstlerische Idee. Der mathematischen Schule ist ihr Fundament oder vielleicht besser Wurzelwerk in der Sache nicht abzusprechen. Das „occult design“ des Paradiesdekors kann Ruskin als „very noble“ wür-

digen, denn das Baumdiagramm erwächst aus der Schöpfung und ist ihr nicht aufgepfropft.

Auch die zweite Szene, die Erschaffung Evas, entfaltet sich in einem links, rechts und in der Mitte durch Bäume bestimmten Raum. Ruskin fordert seine Leser auf, sich mit dem Vergrößerungsglas über die Reproduktionen zu beugen. Er meint zu sehen, dass die Blätter im ersten Relief „less finished“ seien als im zweiten. Der Mängelanzeige lässt sich ein theologischer Sinn abgewinnen: „Man himself incomplete, the leaves that are created with him, for his life, must not be so.“ Im rückblickenden Vergleich, den der Fortgang der Geschichte ermöglicht, fällt eine Unvollkommenheit der ursprünglichen Ausstattung der natürlichen Umwelt des Menschen ins Auge, eine Unvollständigkeit, die nach Vervollständigung verlangt. Der Mensch ist schon im Moment seiner Erschaffung das Wesen, das nicht gut allein sein kann. Er bedarf der Ergänzung durch seine Gefährtin. Während die Frau durch einen zweiten Schöpfungsakt ins Dasein tritt, spielt sich in der umgebenden Natur ein kontinuierliches Schöpfungsgeschehen ab. Die Blätter wachsen mit, bilden ihre Feinstruktur weiter aus. Dabei handelt es sich aber um eine Korrektur des Schöpfers, wie sie ein Künstler vornimmt, der noch einmal ansetzt. Das Grün, das für den Menschen, für seinen Lebensunterhalt geschaffen ist, darf nicht unvollständig bleiben.

Adam und Eva bei der Arbeit zeigt das dritte Relief. Der Sündenfall hat die Natur in Mitleidschaft gezogen. „The trees stiff and stunted – they also needing culture.“ (423) Nach traditioneller christlicher Lehre ist die gesamte Schöpfung wegen der Sünde des Menschen der Erlösung bedürftig. Ruskin ergänzt diese eschatologische Erzählung um ihr urgeschichtliches Spiegelbild: Wie die Natur mit dem Menschen gefallen ist, so hat sie sich vorher schon mit ihm entwickelt. Die Kultivierung der Umwelt, die dem Menschen aufgegeben ist, hat ihr Vorbild im schöpferischen Handeln Gottes.

Die Ausführung der drei Tafeln mit der Geschichte Adams und Evas war nach Ruskins Ansicht keine Arbeit Giottos. Das vierte Relief, Jabal, machte dieses Urteil für ihn evident: „the hand

Abb. 4 Andrea Pisano, Relief mit der Allegorie der Malerei, ab 1334. Florenz, Campanile des Doms (Poeschke 2000, Taf. 222)



here is utterly changed“. An der in Florenz überlieferten Meinung von der Eigenhändigkeit der beiden Darstellungen der Malerei (Abb. 4) und der Skulptur auf der Nordseite des Turms hielt Ruskin fest, obwohl das Niveau der Ausführung in seinen Augen gegenüber den Porträts von Jabal und dessen Brüdern markant abfällt. Trotz der Stilähnlichkeit „in the casting of

drapery and mode of introduction of details“ seien die Modellierung der Köpfe und die Linienführung „much coarser“ (431). Ruskin sieht hier Absicht am Werk: Giotto habe sich selbst zurückgenommen, weil es sich beim ersten Maler und beim ersten Bildhauer (nach Ruskins Auffassung) nur um allegorische Figuren handle, „mere symbols of his own two trades“ (433), im Kontrast zu den Individuen der biblischen „Fathers of the Arts“ (432). Dieser Wille, dass ausgerechnet die Proben der eigenen Handwerke „wholly inferior“ (433) ausfallen sollten, hat etwas Trotziges, fast schon Rebellisches: Giotto verleugnet seine Meisterschaft „with quite definite and wilful resolve“. Aber das Unvollkommene weist den Weg der Vervollkommnung, und der Künstler ist hier in eigener Sache so vorgegangen, wie er es in der Baumschule des Paradieses gelernt hat.

Den Abschnitt „Of Leaf Beauty“ im 1860 publizierten fünften Band von *Modern Painters* (VII,

11–130) hat Andrew Leng als Manifest des Anti-Darwinismus gedeutet (Ruskin's Rewriting of Darwin, in: *Prose Studies* 30, 2008, 64–90). Ruskin stilisiert die Blätter zu Arbeitern („leaf-workers“, VII, 85) und Bauleuten („leaf-builders“, 92). Aus ihrem „life of endurance, effort, and various success“ sieht er „various beauty“ hervorgehen (85). Dadurch redet er laut Leng der „acceptance of imperfection“ das Wort, in kritischer Wendung gegen den „soullessly industrious perfectionism“ Darwins (Ruskin's Rewriting of Darwin, 81). Leng erkennt, dass die natürliche Auslese mit Unvollkommenheiten arbeitet. Eine Darwin'sche Theorie der menschlichen Entwicklung, wie sie Ruskin Giotto im Eton-Vortrag zuschreibt, könnte das Unvollständige, Halbausgeführte und Ange deutete künstlerisch produktiv machen. Diese Antizipation des Darwinismus im Geist des Hirtenknaben, der so frei war, die Saga der Mordtaten der Rasse Kains in seiner heiligen Bildergeschich-

te wegzulassen, käme allerdings einem Gegenentwurf gleich. Das dritte Relief der Ostseite des Glockenturms zeigt einen Bauern, dessen zwei Ochsen einen Pflug ziehen. Ruskin bestimmt das Sujet unüberbietbar bündig: „The sword in its Christian form.“ (XXIII, 428) Das zur Pflugschar umgeschmiedete Schwert bleibt Schwert: Es bewahrt die Form einer Klinge und in Ruskins Beschreibung des Reliefs auch die Funktion eines Werkzeugs der Macht, die hier über die Erde und deren stärkste Geschöpfe ausgeübt wird. In diesem Verhältnis der prophetischen Umkehrung stehen Darwins Entwicklungslehre und ihre angebliche ‚Vorwegnahme‘ bei Giotto.

In den *Seven Lamps of Architecture* identifiziert Ruskin den Campanile des Doms von Florenz als das eine Gebäude auf der Welt, das alle Qualitäten der Dekoration im jeweils möglichen höchsten Grad zusammenführt, „the model and mirror of perfect architecture“ (VIII, 189). Man müsse sich an den Anblick des Turms gewöhnen, um dessen Schönheit zu erkennen, bezeugt Ruskin unter Verweis auf die Florenz-Besuche seiner Kindheit. Die Lebensgeschichte des Baumeisters verbürgt ihm die Lehre der Väter der Künste, dass die Macht des menschlichen Geistes nicht in den Städten, wo sie sich zu bewähren hat, sondern „in the Wilderness“ herangewachsen ist. „Not within the walls of Florence, but among the far away fields of her lilies, was the child trained who was to raise that headstone of Beauty above her towers of watch and war.“ Ein Hirtenjunge, zum Herrschen bestimmt wie König David. Laut dem Padua-Buch soll man den Turm als Giotto's „sepulchral monument“ (XXIV, 35) betrachten.

Im Zuge der Erörterung der Personifikation der Malerei, des dritten Reliefs der Nordseite, erlaubt sich Ruskin eine persönliche Bemerkung: „I can't resist the expression of a little piece of personal exultation, in noticing that he holds his pencil as I do myself“ (XXIII, 433). Der anonyme Doppelgänger des Malers, der sich hier in der Technik des Bildhauers und in gewollter Unvollkommenheit verewigt hat, hält den Stift zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger.

In der *Pall Mall Gazette* vom 9. September 1886 erschien eine Notiz, welche die Aufklärung eines Rätsels annoncierte (nachgedruckt unter den „Ruskiniana“, XXXIV, 729). Es gebe die Legende, dass John Ruskin an der Spitze des von ihm „The Shepherd's Tower“ getauften Campanile seinen Namen in den Stein geritzt habe. Ein Leser habe nun aus Florenz die Mitteilung eingeschickt, dass er die fragliche Inschrift tatsächlich entdeckt habe. Allerdings habe dort ein Tourist namens J. Bruskinsky seinen Namenszug hinterlassen, und die Zeit oder ein amerikanischer Witzbold habe dann die überzähligen Buchstaben entfernt. Wie die Lehre Darwins laut Ruskin (XXIII, 394) enthält die falsifizierte Kunstschriftstelleranekdote ein Körnchen Wahrheit. Ruskin muss versucht gewesen sein, es Giotto nachzutun und mit einem Stein eine Kratzspur auf dem Stein anzubringen, als Nachschöpfer des Turms und dessen Vollender in Gedanken seine Signatur zu hinterlassen wie ein beliebiger Tourist: Ruskin war hier.

PATRICK BAHNERS, M.A.
Frankfurter Allgemeine Zeitung,
Hellerhofstr. 2–4, 60327 Frankfurt a. M.,
p.bahners@faz.de