

## REZENSIONEN

MILLARD MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton 1951. XIV, 194 S., 169 Abb. in Lichtdruck. \$ 12.50.

Die toskanische Malerei der zweiten Hälfte des Trecento gehört keineswegs zu den unerschlossenen Gebieten der Kunstgeschichte, aber sie ist bis heute fast ausschließlich eine Domäne der Spezialforschung geblieben. In zusammenfassenden Darstellungen pflegt sie sehr kurz und beiläufig abgetan zu werden. Man ist gewohnt, ihre Schöpfungen an den Meisterwerken der ersten Jahrhunderthälfte zu messen und ihre eklektischen Züge, ihren handwerklichen und formelhaften Charakter zu betonen. Man spürt das Absinken der Qualität, das Versickern der schöpferischen Kräfte, und in der bekannten Novelle des *Franco Sacchetti* von dem Künstlertreffen in San Miniato besitzen wir ein Zeugnis dafür, daß dieses Empfinden schon bei den Künstlern jener Epoche selbst lebendig war. Sie standen im Schatten ihrer größeren Vorgänger, und sie waren sich dessen sehr wohl bewußt. Der Eklektizismus, der zu den unbestreitbaren, vorherrschenden Grundzügen dieses Zeitabschnittes gehört, war ihr geschichtliches Schicksal.

Unter solchen Aspekten ist es nicht erstaunlich, daß die Forschung lange gebraucht hat, bis sie die spezifischen, originalen Wesenszüge in der Malerei der zweiten Trecentohälfte entdeckte. Es gab bisher nur vereinzelte Ansätze zu solcher Erkenntnis, etwa die scharfsichtige Analyse des Strozzi-Altars von Andrea Orcagna durch *R. Salvini* (*L'Arte* VIII, 1937, 16 ff.). In dem Buch von *Millard Meiss*, das die Malerei in Florenz und Siena im 3. Viertel des Trecento unter einheitlichen Gesichtspunkten behandelt, besitzen wir nun den ersten groß angelegten Versuch einer positiv wertenden, das Einmalige dieser Entwicklungsstufe herausstellenden Betrachtung. Der etwas pittoresk anmutende Titel „nach dem Schwarzen Tode“ gibt zunächst eine zeitliche Fixierung: den Einsatz nach dem tiefen Einschnitt, der durch die Pestepidemie im Jahre 1348 gegeben war. Der Hinweis auf dieses Ereignis hat jedoch darüber hinaus auch eine für die Gedankengänge des Buches entscheidende inhaltliche Bedeutung. Die Verheerungen, die die Pest in den Städten Toskanas anrichtete, führten nicht nur zu einem tiefgreifenden Wandel im sozialen Gefüge und damit zugleich im politischen Leben, sondern auch zu Ausbrüchen religiöser Leidenschaft und zu einem tiefen, alle Lebensbereiche erfassenden Pessimismus, der sich auf religiösem Gebiet als Schuldgefühl und Sündenbewußtsein äußerte. Eines der Kapitel des Buches trägt deshalb die Überschrift: Schuld, Buße und religiöse Erregung. Meiss übersieht dabei nicht, daß dieselben Erfahrungen auch zu Skeptizismus, Indifferenz und übersteigter Lebensgier führen konnten. Aber es ist methodisch berechtigt, wenn er die besondere Bedeutung der lange nachwirkenden religiösen Erregung für die bildende Kunst betont, und vor allem auch die Stabilisierung der kirchlichen Autorität, die als Reaktion auf die zunächst hervortretenden extremistischen Bestrebungen alsbald einsetzte. Denn die Kunst stand noch immer — wie schon im ganzen Mittelalter — in engster Beziehung zum religiösen und speziell zum kirchlichen Leben. Hier lagen ihre bei weitem wich-

tigsten und zahlreichsten Aufgaben, wenn auch die weltlichen Anwendungsgebiete der Malerei vielleicht nicht so beharrlich übersehen werden sollten, wie es bei Meiss geschieht. Auch die höchst reizvollen weltlichen Malereien im Palazzo Davanzati in Florenz (um nur das wichtigste Beispiel zu nennen) entstammen ja der 2. Hälfte des Trecento, und sie repräsentieren zweifellos einen weit verbreiteten Typus, von dem sich nur — aus begreiflichen Gründen — weit weniger Zeugnisse erhalten haben als von der kirchlichen Malerei.

Mag also die Betrachtungsweise von Meiss in mancher Hinsicht von einer gewissen Einseitigkeit nicht ganz frei sein, so unterscheidet sie sich doch grundsätzlich von der, die F. Antal in seinem Buch „Florentine Painting and its Social Background“ (London 1947) vertreten hat. Dort werden vorwiegend soziale und wirtschaftliche Erscheinungen zum Ausgangspunkt genommen, und ihre Rolle als bestimmende Faktoren für die künstlerische Entwicklung wird weit überschätzt. Auch Meiss, für den die Auseinandersetzung mit dem umstrittenen, doch zweifellos überaus anregenden Buch von Antal offenbar weitgehend klärend gewirkt hat, mißt den ökonomischen Faktoren erhebliche Bedeutung bei. Die Bankrotte der großen Florentiner Handelsgesellschaften und die dadurch bedingten sozialen Umschichtungen und materiellen Nöte in den vierziger Jahren des Trecento haben sicherlich das Aufkommen pessimistischer Lebensauffassungen befördert. Die jähe Erschütterung des eben noch in raschem Aufstieg begriffenen kapitalistischen Systems führte in vielen Fällen ganz unmittelbar zu religiöser Besinnung: die Wohlhabenden suchten den Makel, der ihrem oft auf zweifelhafte Weise erworbenen Besitz anhaftete, durch fromme Stiftungen von enormem Umfang zu tilgen. Ein großer Teil dieser Gelder wurde von den Empfängern — Kirchen und geistlichen Genossenschaften aller Art — sofort für künstlerische Aufträge verwendet. Aber Meiss hütet sich, allzu direkte Verbindungslinien zwischen diesen Erscheinungen und dem Stil und Gehalt der Kunstwerke zu konstruieren. Er zeichnet ein reiches und differenziertes Gesamtbild des geistigen und gesellschaftlichen Zustandes um die Jahrhundertmitte, und erst auf diesem Hintergrund unternimmt er es, die stilistischen und ikonographischen Besonderheiten der Malerei dieser Zeit zu deuten. Das Nebeneinander und die wechselseitige Abhängigkeit der verschiedenen Kulturfunktionen voneinander wird als ein lebendiges simultanes Geschehen sichtbar gemacht, und man spürt das Bemühen, nicht durch doktrinaire Voreingenommenheiten — etwa für eine einseitig materialistische oder auch geistesgeschichtliche Betrachtungsweise — die freie Entfaltung der geschichtlichen Kräfte zu verkennen.

Im Mittelpunkt steht auch für Meiss, trotz des weitgespannten, alle wichtigen Gebiete des geistigen und geschichtlichen Lebens umfassenden Horizontes seiner Untersuchung, die stilistische Entwicklung, die Eigenart und Besonderheit der künstlerischen Aussage. Seine Darstellung beginnt mit einer tiefdringenden Charakterisierung des Stilwandels um 1350, der an Orcagnas Strozzi-Altar und an einer Reihe verwandter Kunstwerke nachgewiesen wird. Schon hier wird allerdings auch deutlich, daß Meiss die Bedeutung des von ihm postulierten Einschnitts „um 1348“ wohl überschätzt. Die „Abwendung von Giotto“, die er mit Recht konstatiert, setzt in Wahrheit schon um

ein bis zwei Jahrzehnte früher ein — man darf sagen, noch zu Lebzeiten des Meisters selbst bei der letzten, gegen 1330 zum Zuge kommenden Generation seiner Schüler. Der Referent hat dies soeben an anderer Stelle im einzelnen zu zeigen versucht. Hier sei nur gesagt, daß es kaum angeht, Maso di Banco als den „letzten Nachfolger Giotto's“ zu bezeichnen (Meiss S. 6). Die dialektische Interpretation der giottesken Stilprinzipien, die Rückkehr zur Fläche und Entwertung (bei gleichzeitiger Komplizierung) der Raumvorstellungen ist bei Maso schon in vollem Gange. Die Wurzeln dieses neuen Stilwollens finden sich schon in den Fresken der Bardi-Kapelle und im Baroncelli-Altar in Santa Croce. Und noch weit früher als in Florenz beginnen die „neuen“ — in Wahrheit ja restaurativen — Stiltendenzen in *Siena* hervorzutreten. Ambrogio Lorenzettis Madonna von Vico l'Abate mit ihrer so unverkennbar archaisierenden Haltung ist ein Frühwerk des Meisters, 1319 datiert. Im späteren Schaffen Ambrogios wie in dem seines Bruders Pietro und bei Simone Martini ist die Abkehr von der freien, ausgeglichenen Gestaltungsweise des ersten Jahrhundertviertels Schritt für Schritt zu verfolgen. Spannungen kommen auf, die sogleich ganz bewußt in den Dienst des Ausdrucks gestellt werden. Sicherlich ist dies weitgehend eine immanente, von der Dialektik der künstlerischen Probleme selbst bedingte Entwicklung, aber es fällt doch auf, daß sie sich von Anfang an auch als Ausdrucksphänomen und damit als geistesgeschichtlicher Vorgang interpretieren läßt. Bilder wie die „Verkündigung“ Ambrogios von 1344 und die kurz zuvor entstandene „Rückkehr des zwölfjährigen Jesus aus dem Tempel“ von Simone Martini zeigen schon unverkennbar einen ähnlichen Ausdrucksgehalt wie der Strozzi-Altar Orcagnas: eine spürbare Spannung zwischen dem Gefühlsmäßigen und dem Repräsentativen, zwischen irdischer Erscheinung und überzeitlicher, geistiger Aussage. Die Freiheit der menschlichen Empfindung, die in Giotto's Werken und auch in denen der drei großen Sienesen erwacht war, beginnt einer erneuten, sowohl formalen wie geistigen Starrheit zu weichen. Die bildende Kunst erweist sich hier — wie später noch oft und nicht zuletzt auch zu Beginn unseres eigenen Jahrhunderts — als der empfindlichste Seismograph für kommende geistige Bewegungen, und es bedurfte nicht erst der äußeren Katastrophen, um ihr die Richtung zu weisen, die um die Mitte des Trecento so eindeutig sichtbar wird.

Es wäre auch daran zu erinnern, daß der dialektische Verlauf der Stilenwicklung im 14. Jahrhundert ja eine allgemein europäische Erscheinung war; man denke nur an die Entwicklung der Skulptur in Frankreich und in Deutschland zwischen dem Beginn und der Mitte des Jahrhunderts. Es mag also sein, daß Meiss die Autonomie der künstlerischen Sphäre immer noch ein wenig verkennt und die Rolle der außerkünstlerischen Faktoren als zu bestimmend ansieht. Seine Einschätzung des „Schwarzen Todes“ und der ökonomischen Krise der vierziger Jahre erscheint uns allzu pragmatisch, der Einschnitt um 1350 überbetont. Seine Darstellung setzt erst ein, als der Höhepunkt der von ihm charakterisierten Entwicklung bereits erreicht ist, und dadurch verschieben sich in seinem Gesamtbilde die Gewichte der einzelnen kulturellen Triebkräfte und das Verhältnis der verschiedenen Ausdrucksbereiche zueinander. Meiss ist im übrigen weit davon entfernt, an einen einfachen Parallelismus der gei-

stigen Äußerungsformen zu glauben und betont dies ausdrücklich im letzten Kapitel seines Werkes, in dem er das Verhältnis *Boccaccios* zu der von ihm geschilderten Entwicklung erörtert (S. 158). In diesem Schlußkapitel kommt auch zum Ausdruck, daß die Reaktion auf die künstlerischen Vorstöße und den neuen Lebensstil des Jahrhundertanfangs unvermeidlich war und durch die innere Logik der Entwicklung selbst bedingt ist. Die schon im Gange befindliche Krise sei durch die Zeitereignisse nur verschärft worden (S. 165). Es sei „die erste Krisis dessen, was wir im weiteren Sinne des Wortes *Humanismus* nennen“.

In dieser Form wird man die Auffassung des Verf. vorbehaltlos billigen können. Und in der praktischen Anwendung erweist sich seine zunächst etwas zugespitzt vorgetragene These als ungewöhnlich fruchtbar. Meiss verfügt nicht nur über eine ausgebreitete Kenntnis der geistlichen und weltlichen Literatur des Trecento, sondern auch über eine wohlfundierte Kennerschaft auf dem Gebiet der toskanischen Malerei. Immer wieder überrascht er den Leser durch treffende Analysen und überzeugende, unmittelbar aus den formalen Gegebenheiten entwickelte Ausdeutungen der Bilder im Sinne der neuen inhaltlichen Forderungen, deren geistige Wurzeln er bis ins einzelne bloßlegt. Die spröden Schöpfungen des Orcagna-Kreises, des Giovanni da Milano und Andrea da Firenze gewinnen dadurch eine unverwechselbare, ganz eigene Physiognomie, und dasselbe gilt für Barna da Siena und seine sienesischen Zeitgenossen.

Auf das erste Kapitel, in dem Form und Gehalt des neuen Stils an sorgfältig gewählten, bezeichnenden Beispielen aufgewiesen wird, folgt im zweiten eine eingehende Schilderung des allgemeinen Zustandes der beiden Städte — Florenz und Siena — nach den großen Heimsuchungen der vierziger Jahre. Kapitel III („Guilt, Penance and Religious Rapture“) behandelt die religiösen Folgeerscheinungen dieser Krisenjahre; aus der Fülle der Ereignisse und Gestalten heben sich als besonders charakteristische Figuren die des Beato Giovanni Colombini und der hl. Katharina v. Siena heraus. Kapitel IV zeigt am Beispiel der Spanischen Kapelle in Florenz den engen Zusammenhang zwischen den künstlerischen und den religiösen Tendenzen der Zeit. Dieser Zusammenhang wird im V. Kapitel („Texts and Images“) an einer langen Reihe von weiteren Beispielen nachgewiesen. Die „Interdependenz“ zwischen der Welt der Bilder auf der einen, dem religiösen Schrifttum auf der anderen Seite wird in sorgfältigen Einzeluntersuchungen deutlich gemacht. Der Gewinn dieses Verfahrens ist nicht nur eine Fülle von neuen Beobachtungen ikonographischer Art, sondern auch die grundsätzliche Einsicht, daß die schöpferische Kraft der bildnerischen Gestaltung auch in dieser relativ späten Epoche des Mittelalters noch keineswegs erschöpft war. — Die Untersuchung, die bis dahin die verschiedenen, für das spätere Trecento bezeichnenden Bildtypen in möglichster Breite zu erfassen versuchte, konzentriert sich schließlich (Kapitel VI) auf den Typus der „Madonna dell'Umiltà“, die schönste und charakteristischste Schöpfung unter den im Trecento neu entstandenen Andachtsbildern. Der Verf. kann sich dabei auf seine bereits vorliegenden älteren Untersuchungen stützen. Am Beispiel dieser anmutigen, höchstwahrscheinlich auf Simone Martini zurückgehenden Bildprägung wird der tiefgreifende Stilwandel um die Mitte des Tre-

cento noch einmal anschaulich demonstriert: auch diese ihrer Natur nach intime, menschlich nahe Vergegenwärtigung der Gottesmutter wird nun ins Repräsentative, fast ins Visionäre umgedeutet. — Von dem Schlußkapitel über Boccaccio, das der bis dahin so folgerichtigen Untersuchung ein wenig unorganisch angefügt erscheint, war oben schon die Rede. Auch Boccaccio wurde vorübergehend von der religiösen Krisenstimmung erfaßt; doch kommt diesem Ereignis mehr eine bloß biographische als eine zeittypische Bedeutung zu, zumal es erst relativ spät — i. J. 1362 — eintrat. Und daselbe gilt wohl auch für seine Abkehr vom rein literarischen Genre und Hinwendung zu einer mehr wissenschaftlichen Beschäftigung mit der antiken Mythologie und mit Dante. Kennzeichnender scheint uns demgegenüber die Tatsache, daß er unmittelbar nach den grausigen Erfahrungen der Pest seinen Decamerone schrieb: ein Beweis dafür, daß die Reaktion auf die Katastrophe nicht so einheitlich war, wie es bei der Betrachtung der Malerei — insbesondere der kirchlichen — den Anschein hat. Und wenn Boccaccio in seinen späteren Jahren mit seinen humanistischen Interessen mehr und mehr in Gegensatz zu der vorherrschenden Zeitströmung geriet, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß er sein großes Werk über die Mythologie der antiken Völker bis in seine letzten Jahre hinein gefördert und niemals verleugnet hat. So wird auch von dieser Seite her noch einmal die Weite des Horizontes spürbar, vor dem sich die von Meiss so eindringlich geschilderte künstlerische Entwicklung abspielt.

Besonderer Dank gebührt dem Verf. für die sorgfältige Zusammenstellung des Abbildungsteils, der zahlreiche wenig bekannte oder doch schwer erreichbare Werke in hervorragenden Lichtdrucken enthält. Auch eine Reihe von bisher unveröffentlichten Bildern wird von Meiss bei dieser Gelegenheit zum ersten Male abgebildet, darunter als wichtigstes ein Werk des Giotto-Kreises: die Madonna mit Heiligen und sieben allegorischen Figuren von Tugenden im Besitz des Hauses Wildenstein in New York (Abb. 169). Das Bild wird von Meiss (und Offner) dem „Meister des Stefaneschi-Altars“ zugewiesen; eine Zuschreibung, die sicherlich Zustimmung finden wird, zugleich aber auch unabweislich auf die Frage führt, ob es sinnvoll ist, innerhalb des diffusen Bereichs der Giotto-Werkstatt eigene Meister-Oeuvres zu konstruieren. Die von Meiss (S. 114) angedeutete Hinzunahme des Baroncelli-Altars und der Polptychons von Bologna zum Werk des „Stefaneschi-Meisters“ läßt die Problematik solcher Versuche deutlich werden. — Eine ältere Aufnahme des von Meiss publizierten Bildes im Besitz des Referenten, die hier auf *Abb. 4* abgebildet wird, zeigt den Zustand des Bildes vor seiner letzten Restaurierung. Diese beschränkte sich, wie der Vergleich mit dem Lichtdruck bei Meiss zeigt, offenbar nicht nur auf die Abnahme früherer Übermalungen. Die Gestalten der Tugenden im Vordergrund haben sich manche, z. T. entstellende Retuschen gefallen lassen müssen. Die „Spes“ zur Rechten der Madonna zeigt auf unserer Aufnahme die Reste eines Emblems, das sie in der rechten Hand hielt und von dem heute offenbar nichts mehr erhalten ist. Die Bedeutung des Bildes wird dadurch jedoch kaum beeinträchtigt: abgesehen von seiner ikonographischen Eigenart — auf die es Meiss vor allem ankommt — ist es ein wertvoller Beitrag zu unserer Kenntnis der Giotteschule.

Robert Oertel