

Werk

Titel: Strzygowski, J.: Cimabue und Rom

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1889

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0012|log21

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

M a l e r e i.

J. Strzygowski, Cimabue und Rom. Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom. Wien 1888. Alfred Hölder. 242 S. 7 Tafeln und 4 Abbildungen im Text.

Der Verfasser, der sich zuerst durch seine sorgfältig geführten ikonographischen Untersuchungen über die Darstellung der Taufe Christi um die Erforschung der altchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst verdient gemacht hat, wendet sich in dem vorliegenden Buche der Betrachtung jenes grossen Aufschwunges zu, welchen die italienische Malerei am Ende des 13. Jahrhunderts genommen hat. In einer eingehenden Darlegung von Cimabue's Lebensgang und künstlerischer Entwicklung lässt er die von verschiedenen Seiten hergeleiteten Untersuchungen münden. Als Ausgangspunkt für diese letzteren sind im Wesentlichen drei Entdeckungen anzusehen: erstens der Fund eines Notariatsactes in S. Maria maggiore, aus dem die Anwesenheit Cimabue's in Rom im Jahre 1272 hervorgeht, zweitens die Wahrnehmung, dass auf einem Fresco des Meisters in Assisi eine Ansicht der Stadt Rom gegeben ist, welche von Bedeutung für die Topographie der Stadt Rom ist, und drittens die Auffindung eines Manuscriptes in der Vaticana, welches der Verfasser für eine Quelle des Vasari ansieht. Indem mit diesen Ergebnissen der Forschung eine sorgfältige Vergleichung der erhaltenen Werke des Florentiner Meisters und die bisher bekannten Thatfachen aus dem Leben desselben verbunden werden, entsteht ein Lebensbild, das von geradezu überraschender Anschaulichkeit mit grossem Geschick in breiten Strichen und lebhaften Farben ausgeführt ist. Es wirkt dies um so erstaunlicher, als es bisher wohl gelungen ist, mit einiger Sicherheit die Wandlungen in der künstlerischen Thätigkeit hervorragender Meister des 15. und 16. Jahrhunderts festzustellen, niemals dies aber für die Künstler des Trecento und der vorhergehenden Zeit möglich war. Nehmen wir Strzygowski's biographische Schilderung als durchaus begründet an, so hätten wir einzugestehen, besser über Cimabue, von dem doch nur wenige Werke erhalten sind, unterrichtet zu sein, als über Giotto, den wir aus so vielen verschiedenartigen Gemäldecyclen und Tafelbildern kennen. Ich stehe nicht an, die Hauptzüge in Cimabue's Entwicklung, wie sie der Verfasser gibt, als überzeugend anzuerkennen — aber nur insoweit sie sich auf ein Erfassen der charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Gemälde gründen, nicht insoweit sie den Wechsel dieser Eigenthümlichkeiten aus bestimmten Einflüssen erklären wollen. Hier, glaube ich, ist die für die Kritik gerade jener noch so wenig durchforschten und erkannten frühen Kunstübung durchaus gebotene Vorsicht entschieden nicht genügend gewahrt worden. Die Neigung des Verfassers, ansprechende Vermuthungen zum Range von Thatfachen zu erheben, durch geschickte Combination einen Zusammenhang einzelner Facta und Erscheinungen zu erzwingen, lässt den Leser zuweilen von einem Gefühl des Schwindels befallen werden, das er aber im Hinblick auf den sicher und unbeirrt vor ihm hinschreitenden Führer wieder überwindet. Am erstrebten Ziele angelangt, bleibt dann freilich im Rückblick auf alle die Brücken und Stege, die man hat überschreiten müssen, ein unbehagliches Gefühl der Unsicherheit, ja des

Zweifels an der Zuverlässigkeit des Bodens, auf dem man jetzt steht, übrig. Ob überhaupt oder in wie weit dasselbe gerechtfertigt ist, wollen wir im Folgenden kurz untersuchen, indem wir die Hauptresultate von Strzygowski's Forschungen und die Wege, auf denen er zu ihnen gelangt ist, einer Prüfung unterziehen.

Geburt und Todesjahr Cimabue's sind nicht mit Sicherheit anzugeben — der Behauptung Vasari's entgegen steht die Thatsache, dass er 1302 noch am Leben war. Was den eigentlichen Namen des Künstlers betrifft, so dürfte des Verfassers Nachweis, dass derselbe Cenni di Pepo, nicht Giovanni gelautet habe, wohl als gelungen zu betrachten sein. Strzygowski geht von den zwei durch Fontana entdeckten Documenten aus, in denen unter dem Jahre 1302 ein Magister Cenni dictus Cimabue pictor als in Pisa thätig genannt wird. Milanesi hatte in demselben eine von Giovanni Cimabue verschiedene Persönlichkeit gesehen, was von vorneherein nicht sehr wahrscheinlich dünkte, da es billig auffallen müsste, den Namen des berühmten Florentiner Meisters einem Zeitgenossen desselben beigelegt zu sehen, und der in jenem Jahre 1302 am Dommosaik zu Pisa beschäftigte Maler doch zweifellos eben der uns bekannte Cimabue war. Zu erklären wäre nur, wie dann der irrthümliche Vorname Giovanni entstanden sei. Strzygowski weist nach, dass derselbe zuerst von Filippo Villani in seinen Lebensbeschreibungen berühmter Männer (etwa zwischen 1375 und 1405) vorkommt. Dies ist, so viel wir wissen, die älteste Quelle, auf welche indirect auch Vasari's Angabe zurückgeht. In wie weit sie glaubwürdig ist, muss dahingestellt bleiben — jedenfalls wohnt den Pisaner Documenten eine mehr bestimmende Kraft inne. Jener Cenni di Pepo stammt aus Florenz und zwar aus dem Viertel des hl. Ambrosius, in dem auch der angebliche Giovanni ansässig war. Das will denn doch sehr unglaublich dünken, dass zwei florentinische Maler, die in demselben Kirchensprengel von Florenz zu Hause waren, den Spitznamen Cimabue trugen. Denn um einen Spitznamen handelt es sich zweifellos; Filippo Villani sagt: »Giovanni chiamato Cimabue«, die Acten in Pisa haben »Cenni dictus Cimabue«. Erst durch Cristoforo Landino, welcher Villani ausschreibt, indem er statt »chiamato« »cognominato« setzt, entsteht die Version, Cimabue sei der Familienname gewesen. Vasari, der wohl wusste, dass noch im 13. Jahrhundert nur die Adelsgeschlechter einen Familiennamen führten, ging dann weiter und liess den Künstler aus der alten Familie der Cimabuoi kommen.

Das Resultat der Untersuchung ist, dass Cimabue als der Sohn eines Pepo in Florenz im Sprengel von S. Ambrogio geboren wurde und in der Taufe den Vornamen Benvenuto, resp. Cenni, später den Beinamen Cimabue, unter dem er ganz allgemein bekannt wurde, erhielt. Welches Handwerk sein Vater betrieben, ist unbekannt — aus den kunstreichen Thronen auf Cimabue's Gemälden möchte Strzygowski schliessen, Pepo oder sonst ein Verwandter sei Kunsttischler gewesen, was nun freilich nichts als blosse Vermuthung bleibt.

Den Aufschluss über des Künstlers Entwicklung entnimmt der Verfasser der vergleichenden Analyse der stilistischen Merkmale der drei hervorragendsten

Madonnenbilder Cimabue's. Man wird ihm durchaus beistimmen müssen; wenn er in ihnen drei verschiedene Entwicklungsstufen repräsentirt findet, und zwar die früheste in dem Gemälde der Florentiner Akademie, die zweite in der Madonna Rucellai und die dritte in dem Fresco zu S. Francesco in Assisi. Demnach hätte sich Cimabue zuerst an byzantinische Vorbilder gehalten, deren herbe, gewaltsame Typen in dem Bilde aus S. Trinità wiederkehren, dann eine grössere Feinheit, Zierlichkeit und Anmuth erstrebt, endlich eine grossartige, monumentale Breite und Würde erreicht. Den grossen Abstand zwischen der Madonna der Akademie und der Madonna Rucellai sucht sich nun Strzygowski durch den starken Einfluss zu erklären, den eine bestimmte Malerschule, die sienesische, auf den Künstler hervorgebracht habe. An diese gemahne die Innigkeit der Empfindung, die Anmuth der Gestalten — zugleich aber könne man in Einzelheiten, wie der Zeichnung der Augen (elliptische Form des Augapfels) und der Hände (die schmale Hand mit den langen, dünnen Fingern), den directen Hinweis auf sienesische Vorbilder sehen. Die Möglichkeit einer Berührung mit der Malerkunst Siena's möchte ich für Cimabue nicht durchaus bestritten sehen — viel weniger aber die Behauptung des Verfassers als bewiesen, ja als besonders wahrscheinlich betrachten. Er stützt seine Beweisführung im Wesentlichen auf die Vergleichung der Madonna Rucellai mit der des Guido in S. Domenico zu Siena. Wie für Cimabue, so meint er, lasse sich auch für Guido deutlich eine Entwicklung constatiren: das Bild in S. Domenico repräsentire die spätere freiere und lebenswürdigere Manier, die Madonna in der Akademie zu Siena die frühe Zeit, der auch das fälschlich Margaritone benannte Bild in dem Museum zu Arezzo angehöre (eine Attribution, der ich nicht beistimmen kann). Nun schliesst Strzygowski weiter: die Verwandtschaft der Madonna Rucellai mit der Madonna in S. Domenico lasse auf eine directe Beziehung der Meister schliessen. Dass Guido Cimabue beeinflusst habe, sei nicht anzunehmen, da die Madonna Rucellai aller Wahrscheinlichkeit nach schon 1267 entstanden, die von S. Domenico aber frühestens, des verstümmelten Datums wegen, 1271, möglicher Weise erst 1281 gemalt sei. Man sehe sich also genöthigt, ein gemeinschaftliches Vorbild oder einen und denselben Lehrer für beide Künstler anzunehmen — und dieser sei kein Anderer als Coppo di Marcovaldo, ein älterer Florentiner Meister, der 1261 ein Madonnenbild für S. Maria dei Servi in Siena gemalt habe, 1265 im Dome von Pistoja Fresken und, wie es scheint, eine Madonna ausgeführt hat. Die erhaltene Madonna in den Servi nun zeige im Kopfe der Maria und in dem Christkinde so vielfache Beziehungen zu den erwähnten Werken Guido's und Cimabue's, dass nur die eine Erklärung übrig bleibe: Beide seien von Coppo beeinflusst. Coppo als der einer früheren Generation angehörige Künstler sei ihr Lehrmeister gewesen.

Diese Beweisführung, so sorgsam sie ist, leidet nur an dem einen Fehler: der zu geringen Berücksichtigung der Uebermalungen. Zunächst ist mit voller Bestimmtheit zu sagen, das Guido's Bild in S. Domenico gerade in den hauptsächlichsten Theilen: im Christkinde und im Kopfe der Madonna am Anfang des 14. Jahrhunderts übermalt worden ist, und zwar, wie ich glaube,

von Duccio. Dadurch ist im Wesentlichen das Zarte, Empfindungsvolle, Weiche in das Bild gekommen — jedenfalls ist also der Schritt von dem der Akademie zu demselben kein so grosser, wie Strzygowski annimmt. Aber auch das Gemälde Coppo's ist gerade in den maassgebenden Theilen von einer späteren Hand übergangen worden. Die grösste Vorsicht bei einem Vergleiche ist also geboten, und nur mit Vorsicht ist die Hypothese Strzygowski's aufzunehmen. Dass dieselbe einer gewissen Anziehungskraft nicht entbehrt, gebe ich gerne zu. Jedenfalls verdient der Hinweis auf Coppo als einen Meister, dem Cimabue Manches verdanken kann, volle Berücksichtigung. Den Schluss der Untersuchung bildet die Fixirung des Datums 1267 als Entstehungsjahres der Madonna Rucellai, welche ja Karl von Anjou bei seinem Aufenthalt in Florenz im Atelier des Künstlers aufgesucht haben soll.

Durch die Auffindung eines Notariatsactes im Archiv von S. Maria maggiore hat nun Strzygowski die Anwesenheit Cimabue's in Rom im Juni 1272 festgestellt. Die Veranlassung dieses Aufenthaltes möchte er in einer Berufung eben durch Karl von Anjou sehen, der 1268 Senator von Rom geworden war und nachweislich Künstler beschäftigt hat. Wohl möglich — aber auch hier wieder, bei der Frage nach des Malers Thätigkeit in Rom, gerathen wir an der Hand des Verfassers auf das gefährliche Gebiet von Vermuthungen, die zum Theil wenigstens sehr gewagt erscheinen. Ganz allgemein möchte Strzygowski es für möglich halten, dass Cimabue die 1272 zerstörten Fresken in der Capelle des hl. Franciscus in S. Maria in Araceli ausgeführt habe, mit grösserer Bestimmtheit schreibt er ihm das Mosaik, das aus derselben Kirche stammt, jetzt im Palazzo Colonna aufbewahrt wird, zu. Hier tritt er in Widerspruch zu de Rossi, der die Jahreszahl 1228 zu 1328 ergänzt, indem er 1279 liest. Ich lasse hier die auf die Jahreszahl bezüglichen, jedenfalls etwas kühn zu nennenden Conjecturen ausser Auge — und halte mich nur, soweit das bei der starken Restaurirung des Mosaiks überhaupt möglich, an die stilistischen Merkmale desselben; aus denselben auf Cimabue's Autorschaft zu schliessen, halte ich für unmöglich. Es bleibt eine dritte Hypothese zu erwähnen, deren Ausführung ein grosser Theil des Buches gewidmet ist. Aus einer Stadtansicht Roms, die sich auf einem der später zu erwähnenden Fresken des Meisters in Assisi: auf dem Bilde des Evangelisten Marcus befindet und bisher für die Topographie der ewigen Stadt nicht verwerthet worden ist, schliesst der Verfasser, dass Cimabue der Verfertiger des grossen Stadtplanes gewesen sei, der — nicht erhalten — als Prototyp der bekanntesten späteren Ansichten von Rom gedient hat. Es kann hier auf den eingehenden Versuch Strzygowski's, diese Vermuthung nach allen Seiten zu begründen, nicht näher eingegangen werden — gewiss wird dies von einer anderen Seite her geschehen. Der Referent gesteht auch hier nur eine Möglichkeit einer ganz allgemeinen Vermuthung — nichts weiter sehen zu können.

Wie lange Cimabue in Rom sich aufgehalten hat, bleibt ungewiss. Wir finden ihn zunächst in Assisi wieder, wo er in der Oberkirche S. Francesco den Chor und das Querschiff ausmalt, in der Unterkirche das grossartige, erhabene Madonnenbild ausführt, dem Strzygowski mit Recht den Ehrenplatz

unter allen seinen Werken anweist, als dasjenige, in welchem ein bei Weitem grösserer, freier Stil, als in den früher erwähnten Madonnenbildern sich geltend macht — ein Stil, zu dem der Künstler in der monumentalen Welt Roms sich erhoben hat. Mit diesem aber, so nimmt Strzygowski an, sind einige andere Maler als Gehilfen nach Assisi gegangen, die nun unter seiner Oberleitung die Fresken des Längsschiffes in der Oberkirche ausgeführt haben. Ueber die bisher geführten Untersuchungen, an denen auch der Referent Theil genommen, hinaus geht der Verfasser, indem er mit Bestimmtheit die Meister nennt, welche die Scenen aus dem Alten und Neuen Testament gemalt haben. Dem Philippus Rusuti, an dessen Mitarbeiterschaft schon Crowe und Cavalcaselle und der Referent gedacht hatten, ohne doch deren Ausdehnung zu bestimmen, schreibt er die Fresken der älteren Richtung an der rechten Längswand zu. Ich glaube, man wird dem voll beistimmen können. In den Gemälden der linken Längswand, sowie in den vier ersten unten rechts erkennt er die Hand Pietro Cavallini's. Davon konnte ich mich bis jetzt nicht überzeugen; ich sehe noch immer verschiedene Hände, möchte aber mich nicht definitiv aussprechen, ehe ich nicht an Ort und Stelle die neue Behauptung Strzygowski's nachgeprüft habe. Desgleichen seine dritte Ansicht: der Maler der Eingangswandbilder und des ersten Deckenfeldes sei derselbe, welcher das Grabmal Aquasparta in S. Maria zu Araceli mit einem Fresco geschmückt habe. Auch mir ist bei meinem letzten Aufenthalt in Rom die sehr nahe Verwandtschaft aufgefallen, so dass ich sehr geneigt bin, Strzygowski's Ansicht zu der meinigen zu machen. Nur vermag ich nicht, in dem römischen Künstler Johannes Cosmas zu sehen.

Die Annahme, Cimabue sei der Verfertiger des römischen Stadtplanes, nöthigt nun den Verfasser, nach Beendigung seiner Malereien in Assisi den Künstler wieder nach Rom zurückkehren zu lassen, etwa im Jahre 1288, und ihm unter Nicolaus IV. eine alle künstlerischen Unternehmungen beherrschende Stellung anzuweisen. Auch dies muss uns als eine willkürliche Annahme erscheinen. Im Jahre 1292 sei er dann nach Toscana zurückgekehrt. In das Ende der neunziger Jahre wären wohl die zerstörten Fresken im Kreuzgange von S. Spirito, diejenigen der Michaelscapelle in S. Croce, die Madonna in dem Servi zu Bologna und die Madonna (einst) in S. Croce zu verlegen. Mit Recht wird das Londoner Bild dem Meister abgesprochen.

In seinen letzten Lebensjahren ist Cimabue in Pisa thätig gewesen und zwar zunächst für die Franciscaner. In deren Kirche befanden sich nach Vasari drei Bilder von seiner Hand und eine Madonna, die jetzt im Louvre aufbewahrt wird und nach Strzygowski's Ansicht von Gehilfenhänden in des Meisters Atelier ausgeführt wäre, ein hl. Franciscus, der sicher nicht von Cimabue ist, und ein verloren gegangener Crucifixus (der in S. Francesco erhaltene Crucifixus stimmt nicht zu Vasari's Beschreibung und ist von einem älteren Pisaner Meister gemalt). Im Jahre 1301 erhält er den Auftrag auf ein Bild für das Spedale di S. Chiara. In demselben Jahre leitet er bis zum März 1302 die Ausführung des Mosaiks in der Tribuna des Domes — dann hören wir nichts weiter von ihm. Strzygowski möchte ihn nun nach Florenz

zurückkehren und die durch Arnolfo's Tod freigewordene Stellung des Dombaumeisters übernehmen lassen. Ja, er geht so weit, die Hypothese aufzustellen, Cimabue, in dessen Bildern wir wiederholt Kuppelbauten finden, sei es gewesen, der die Kuppel des Florentiner Domes entworfen habe — eine Hypothese, die jeder wirklichen Begründung entbehrt. Wann Cimabue gestorben, wissen wir nicht.

Fassen wir noch einmal kurz zusammen: das Bild, welches auf Grund sorgfältigster Vergleichung der Verfasser von Cimabue's Entwicklung entwirft, ist ein anschauliches und im Wesentlichen als richtig einleuchtendes. Dagegen vermögen wir uns nicht davon zu überzeugen, dass die Annahmen, Cimabue sei von der sienesischen Schule, speciell von Coppo di Marcovaldo, beeinflusst worden, er habe den Stadtplan von Rom gemacht, er sei von Assisi nach Rom zurückgekehrt und am Ende seines Lebens Dombaumeister in Florenz gewesen, mehr als blosse Hypothesen sind. Auf das Entschiedenste wehren aber möchte ich mich gegen eine Anschauung von der Kunst Giotto's, wie sie am Schlusse seines Buches Strzygowski äussert. Die Gegenüberstellung von Antike und Gothik, Cimabue und Giotto ist durchaus verfehlt. Was hat man sich unter dem Satze vorzustellen: »Giotto dachte gothisch?!« Es scheint fast, als stünde Strzygowski noch unter dem Einflusse des traditionellen Begriffes von der entscheidenden Bedeutung der Antike für die Kunst des Quattrocento!

Es bleibt uns zum Schlusse nur noch ein Theil des Buches zu besprechen, nämlich derjenige, welcher sich mit einer angeblichen, von Strzygowski entdeckten Quelle des Vasari beschäftigt. Als solche betrachtet der Verfasser nämlich ein Fragment im Codex Capponianus de Vaticana Nr. 231, Fol. 22 und 23 — d. h. als die spätere Abschrift einer älteren von Vasari benutzten Schrift.

Im Anhange veröffentlicht er dieselbe. Strzygowski scheint mir hier in einer grossen Täuschung befangen zu sein — in jener angeblichen Quelle kann man nach meiner Ueberzeugung absolut nichts Anderes als einen Auszug aus den ältesten Biographien des Vasari sehen, und ich zweifle nicht einen Augenblick, dass sich dieser meiner Ansicht Alle anschliessen werden, die einen genauen Vergleich anstellen. Ja, es dünkt mir nur aus einer übergrossen Entdeckerfreude zu erklären zu sein, dass der Verfasser überhaupt daran denken konnte, die Handschrift gebe den Text des von Vasari mehrfach als Quelle citirten »libretto antico«. Zunächst: nimmt man an, dass das Fragment ein Auszug aus Vasari ist, so erklärt sich Alles auf das einfachste und ungezwungenste. Was aber Strzygowski gegen diese Annahme geltend macht, beweist durchaus nichts. Er führt an: 1) »Es ist kein Grund denkbar, warum ein Excerptist gerade nur die fünf aus Vasari's vierzehn Nummern von Werken des Cimabue ausgewählt hätte.« Auch in den anderen Biographien des Fragmentes (Cimabue, Arnolfo, Niccola Pisano, Andrea Tafi, Gaddo Gaddi, Margaritone, Giotto) finden sich bei Weitem nicht alle von Vasari angeführten Werke aufgezählt. Der Schreiber macht eben nichts als einen Auszug aus Vasari und zwar sehr willkürlich. Warum er aber gerade

bloss jene fünf Werke des Cimabue notirt, das erklärt sich vielleicht sehr einfach: weil er nur diese kannte, nur sie ihm erwähnenswerth erschienen: es sind gerade die Werke, welche noch heute alle vorhanden sind, nach denen wir Cimabue beurtheilen.

2) »Es ist undenkbar, dass ein Copist bei Beschreibung des für S. Croce angefertigten hl. Franciscus die bestimmte Zahl »zwanzig« der das Hauptbild umgebenden Scenen aus dem Leben der Heiligen durch die unbestimmte Angabe »viele« ersetzte.« Undenkbar? Das scheint mir sehr wohl denkbar, ja ganz natürlich.

Der folgende Einwand drittens bezieht sich darauf, dass wörtliche Uebereinstimmungen sich finden und zwar derart, dass Ausdrücke und Phrasen, die im Texte Vasari's weit von einander getrennt stehen, im Fragmente verbunden erscheinen. Nun frage ich, was ist wahrscheinlicher, dass Vasari Phrasen des Fragmentes zerlegt und die Einzelheiten getrennt in seinem Texte angewandt habe oder dass ein Copist Ausdrücke des Vasari zusammengezogen und verbunden habe? Doch sicher das letztere: ein Excerptist, welcher kürzt, pflegt, wie das wohl Jeder selbst an sich erfahren hat, Phrasen und Ausdrücke, die im Original getrennt sind, zusammenzuschieben.

Ferner: Vasari erwähnt in der Oberkirche zu Assisi 16 Geschichten zur Linken und 16 zur Rechten — das Fragment nur 16 zur Linken. Daraus ergibt sich gar nichts — das ist einfach Oberflächlichkeit des Abschreibers, der bei seinen Excerpten sich eben der äussersten Kürze befleissigt. Aus eben diesem Bestreben erklärt es sich auch, warum er nicht die Nachricht über die festliche Einbringung der Madonna Rucellai gibt.

Wie denkt sich nun aber Strzygowski das Verhältniss des Vasari zu der angeblichen Quelle? Wie muss er nothgedrungen es sich denken? Man höre: schon für die erste Ausgabe seiner »vite« 1550 ist dem Vasari das Fragment die Hauptquelle, doch kennt er den Text damals noch nicht vollständig. Wie ist das zu erklären? Vasari hat von »certi ricordi di vecchi pittori« gehört und ging den Besitzer derselben an, ihm Notizen zu liefern. Dieser hätte ihm ganz flüchtige Notizen zukommen lassen. Nach 1550 muss aber Vasari die volle Kenntniss des Fragmentes erlangt haben. »Seine erste Auflage und das Fragment in der Hand sucht er die Kunstwerke auf, beschreibt sie und versäumt nicht, sich sonst umzusehen. In die zweite Auflage nimmt er dann den Text des Fragmentes wörtlich auf.« — Zu solch' unerhört künstlichen Constructionen sieht sich Strzygowski gezwungen, will er seine Behauptung, das Fragment sei Quelle, aufrecht erhalten. Man denke sich: Vasari, der die einzelnen Sätze des Fragmentes künstlich zerlegt und in seine Erzählung verstreut, der mit so liebevoller Pietät das Fragment behandelt, dass er die erweiterte Beschreibung eines Kunstwerkes in irgend einen ganz kurzen Satz des Fragmentes hineinzwängt, »den schlichten Text möglichst phrasenhaft ausbeutet« — man braucht darüber wohl kein Wort weiter zu verlieren.

Nun finden wir aber im Fragmente wiederholt Unklarheiten, die sich gar nicht anders erklären lassen, als dass der Copist etwas zu flüchtig bei seiner Arbeit war, Vasari's Ausdrücke zu sehr zusammengedrängte (S. 218, Z. 3