



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Cicerone

Burckhardt, Jacob

Leipzig, 1910

Malerei des gotischen Stils.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84584](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84584)

tuta (eine der Kap. links) zeigt diesen Stil (1322 von *Cellus* ausgeführt) in einer ähnlichen edeln Weise belebt wie etwa bei Cimabue. — Die Fresken der Kap. Minutoli im Dome (am rechten Querschiffe) haben durch die Übermalungen ihren Charakter völlig verloren.



Die erste große Blüte der italienischen Malerei, die mit der gotischen Gesamtkunst parallel gehende, die wir auch in diesem Gebiete als gotischen Stil bezeichnen, hat vor der Malerei des Nordens schon einen beträchtlichen äußern Vorteil voraus: sie ist nicht eine bloße Dienerin der Architektur, sondern besitzt ein unabhängiges Leben und erhält Wandflächen zur Verfügung, die ihr im Norden, wenigstens in Hauptkirchen, nicht gegönnt wurden, und mit denen wesentlich auf sie gerechnet war. Die Malerei als Gattung zieht den größten Genius des Jahrhunderts an sich: *Giotto*. Die Stellung, die sie gegenüber den übrigen Künsten schon im 13. Jahrh. behauptet, wird durch seine Leistungen glänzend erweitert; das Vorurteil zugunsten monumentaler Bilderkreise in Fresko, das er und die Seinigen so sehr verstärkten, bildet für alle Folgezeit den festen Boden, ohne den auch Raffael und Michelangelo nicht die Aufgaben angetroffen hätten, in denen sie sich am größten erwiesen.

Giotto lebte 1267 (?) bis 1337. Von seinen wichtigsten Schülern und nähern Nachfolgern, meist Florentinern, sind zu nennen: *Taddeo Gaddi* († 1366); *Maso di Banco* und *Giotto di Maestro Stefano*, gen. *Giottino* (erwähnt 1368–69), die letzteren zwei von Vasari irrtümlich für ein und denselben Künstler gehalten; *Bernardo da Firenze* († nach 1348); *Giovanni da Milano* (nachweisbar 1349–1365); *Andrea di Cione*, gen. *Orcagna* (geb. 1308 [?], † 1368); dessen Bruder *Lionardo* (kurzweg *Nardo* gen., † 1365); ferner *Agnolo Gaddi* († 1396); *Andrea Bonaiuti da Firenze* († um 1380); *Antonio Veneziano*; *Francesco da Volterra* (alle drei in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrh. im Camposanto zu Pisa tätig); *Spinello Aretino* († 1410); *Niccolò di Pietro Gerini* u. a.

Detailstudien versprechen eine allmähliche klare Erkenntnis dieser sowie mancher bedeutender anonymer Künstler. Aber erst, wenn die Forschung gleichmäßig das Material für alle Schulen und Landschaften Italiens gesichtet haben wird, dürfte es möglich sein, das Verhältnis der Persönlichkeiten und Schulen untereinander sowie die zweifellos vorhandene Entwicklung der Trecentokunst in klaren präzisen Worten darzustellen. Das allmähliche Fortschreiten in der Wiedergabe der Einzelformen (Bewegung, Individualisierung), in der räumlichen Disposition (Perspektive), in der Farbenskala (Bereicherung der Palette), tastende Versuche der Lichtdarstellung sogar, fallen schon dem oberflächlichen Betrachter auf.

Wir versuchen, unter Bezugnahme auf eine kurze Aufzählung der hervorragenderen Schöpfungen Giotto's und seiner florentiner Nachfolger, die wir unten zusammenstellen¹⁾, eine Gesamtcharak-

- a 1) **Arezzo.** — Im Dome: eine Nische des rechten Seitenschiffes, ausgemalt von *Spinello*, aber sehr übermalt. (Der Kreuzifixus mit Heiligen.)
- b Bei S. Agostino, in einer ehemaligen Kapelle, oben an der Mauer, Madonna von *Spinello*, zu einer Verkündigung gehörend.
- c In S. Domenico: sehr übermalte Fresken von *Parri Spinelli*, Sohn des obigen; neben der Tür: der Gekreuzigte mit Heiligen, und zwei Apostel, beide Gemälde umgeben von Martyrien in kleineren Figuren.
- d Im vorderen Klosterhofe von S. Bernardo: die Geschichten des h. Benedikt, einfarbig, an die ältere Hand des Chiofstro verde bei S. M. Novella erinnernd; von *Bicci di Lorenzo* und dessen Schüler *Marco di Montepulciano* (vollendet 1448).
- e In der Pieve an einem Pfeiler die hh. Franz und Dominikus von *Spinello*; auch von Vasari erwähnt.
- f In S. Francesco: Cappella di S. Michelangelo: Reste von Wandbildern *Spinellos*, S. Michaels Kampf mit Luzifer. — Im Chore an der Decke die Evangelisten, wahrscheinlich von *Bicci di Lorenzo*. — *Spinello*, Mahl bei Levi.
- g Pinakothek: *Spinello*, Dreieinigkeit; *Bicci di Lorenzo*, Maria als Gnadenmutter.
- Assisi.** — S. Francesco. Die Oberkirche vgl. S. 639 e ff.
- h Die Unterkirche. An dem Hauptgewölbe über dem Grabe die Allegorien von Armut, Keuschheit und Gehorsam, nebst der Verklärung des h. Franziskus. Hauptwerke von *Giotto* (c. 1302–5; f. S. 659 d).
- i Im südlichen Querschiffe Reste einer großen und sehr reichen Kreuzigung, irrtümlich *Pietro Cavallini* zugeschrieben, aber — wie die Kreuzabnahme, Grablegung, S. Franziskus die Wundmale empfangend und am Tonnengewölbe kleine Passionsbilder — vielmehr von einem Schüler des *Pietro Lorenzetti*, von welchem auch das Fresko der Madonna zwischen zwei Heiligen.
- k Im nördlichen Querschiffe die Bilder aus der Geschichte Christi und des h. Franziskus an der östlichen und westlichen Wand von einem frühen Schüler *Giotto's*, der von Siena beeinflusst ist. Die Halbfiguren der Heiligen an der Nordwand von *Simone di Martino*; die Mönche unter Cimabues Madonna von *Lippo Memmi*.
- l In der Capp. del Sacramento (Apsis des nördl. Querschiffes) Geschichten des h. Nikolaus und die Apostel, nach Thode von dem jugendl. *Giotto* (c. 1296), in derjenigen der h. Magdalena (3. Kap. rechts) das Leben der Magdalena und Maria Aegyptiaca, nach Thode von *Giotto* (c. 1302–1305, sehr bedeutend); in der Capp. Albornoz, nördl. Apsis in der Vorhalle, handwerksmäßige Fresken des 14. Jahrh. (Diese sowie die Fresken der Magdalenenkap. dem als *Buonamico Christofani* nachgewiesenen, von Vasari *Buffalmaco* genannten Maler irrigerweise zugeschrieben.)
- m In der Kap. des h. Martinus (1. Kap. links) die Geschichten des Heiligen, in zehn Bildern, eines der besten Werke der Sienerer Schule, von *Simone Martini*.
- n Über der Kanzel: Krönung Mariä und Szenen aus der Stanislauslegende von *Maso* (*Giottino*).
- o In S. Chiara: an den vier Feldern des Kreuzgewölbes je zwei h. Frauen, unter Baldachinen, von Engeln umgeben, umbrische Werke; in einer Kapelle rechts das Fresko der Madonna mit Heiligen von *Maso*.
- q Confraternita di S. Rufino: *Maso*, Kreuzigungsfresko.
- r **Bologna.** — Pinakothek: *Giotto*, fünfteiliges Altarblatt, Madonna mit Heiligen, Ausführung nicht eigenhändig.
- s **Florenz.** — S. Croce. Im Chore: *Agnolo Gaddi*, Fresken mit der Geschichte des wahren Kreuzes. — In den zehn Kapellen zu beiden Seiten des Chores:

teristik der ganzen Schule zu geben. Als Ganzes imponiert sie auch erst in vollem Maße und zwar so, daß man sie den größten Denkmälern unseres Jahrtausends beizählen muß.

1. Kap. rechts (kleinere Capp. Bardi): Geschichte des h. Franziskus, 1853 a durch Bianchi restauriert und dem *Giotto* zurückgegeben, dessen treffliches Werk sie sind. — Auf dem Altare, stets verdeckt, die dem *Cimabue* zugeschriebene Gestalt des h. Franziskus, eher von *Margaritone d'Arezzo*.

2. Kap. rechts (Capp. Peruzzi): die Geschichte Johannes des Ev. (rechts) und b Johannes d. T. (links) von *Giotto*.

3. Kap. rechts: halb erlöschene Darstellung vom Kampfe Michaels und des c himmlischen Heeres mit dem Drachen, großartig gedacht; nach Thode von *Cimabue* (nach Aubert von einem Schüler *Cimabues*).

4. Kap. links (Capp. dei Pulci): *Bernardo Daddi*, Märter der hh. Stephanus d und Laurentius.

5. Kap. links (Capp. S. Silvestro): rechts *Maso*, drei Wunder des h. Sylvester; e links Grabnische mit Weltgericht von *Maso* und Grablegung aus der Nähe des *Taddeo Gaddi*.

An der Chorwand des Querschiffes die Gestalten des h. Franziskus und des f h. Stephan mit ornamentaler Umrahmung; giotteske Schule.

Am Ende des rechten Querschiffes in der großen Capp. Baroncelli: Fresken g mit dem Leben der Maria von *Taddeo Gaddi* (1332—1338), von demselben die Figuren am Gewölbe. (Die Madonna della Cintola an der Wand rechts ist von *Bastiano Mainardi*.) Die Malereien *Taddeos* sind von den wichtigsten der Schule, deren Gruppierungs- und Gewandungsmotive hier ganz besonders schön und furchtlos gehandhabt sind.

In der rechts anstoßenden Capp. del Sacramento oder Castellani: am Ge- h wölbe die Evangelisten und die Kirchenlehrer; an den Wandsflächen, rechts: Szenen aus dem Leben des h. Nikolaus und Johannes d. T.; links: des Ev. Johannes und des Antonius von *Vasari Starnina* zugeschrieben.

Über dem Baroncelligrabmale Madonna von *Taddeo Gaddi* (1328), von demf. i Fragment einer Freskokomposition, Christus zwischen den Schriftgelehrten über der nach der Sakristei führenden Türe. k

Im Gange vor der Sakristei: u. a. ein ausgeschnittenes Kruzifix, Schule Giottos. l

In der Capp. Medici am Ende dieses Ganges: Altarbild von *Giotto* (male- m rische Ausführung dem *Taddeo Gaddi* näher, aus der Baroncellikapelle) sowie eine Anzahl Altarbilder des 14. Jahrh.

In der Sakristei: an der Wand rechts die Szenen der Passion, wahrscheinlich n von *Niccolò di Pietro Gerini*; die untern weisen auf einen energischen, aber etwas verwilderten Giottesken; oben sehr schön die knieenden Jünger und Engel um den Auferstandenen. — In der Altarkapelle (Rinuccini) der Sakristei: das Leben der Magdalena und das der Maria, nebst den Gewölbemalereien von *Giovanni da Milano* seit 1365 ausgeführt, die unteren Felder beiderseits von einem Schüler. Das Altarbild von 1379 von *Giovanni del Biondo*.

In dem ehemaligen Refektorium des anstoßenden Klosters (jetzt Magazin der im Kloster befindlichen Bureaus): ein großes, im ganzen wohlhaltenes Abend- o mahl, wahrscheinlich von *Taddeo Gaddi*; eines der reinsten und gewaltigsten Werke des 14. Jahrh. Darüber: die Kreuzigung, der Stammbaum der Franziskaner und einige Szenen aus der Legende des h. Franz und h. Ludwig, aus *Taddeos* Nähe, nach Analogie mit den Hiobsfresken des Campofanto dem *Francesco da Volterra* zugeschrieben. (Das beste Licht morgens.) *Giotto*: Altarbild der Madonna mit vier p Heiligen, Halbfiguren, Frühwerk, — *Pacino di Bonaguida*: Madonna. q

S. M. Novella, Capp. Strozzi, am Ende des linken Querschiffes: das Altar- r bild (1357) von *Andrea di Cione*, gen. *Orcagna*; die Fresken: das Weltgericht (hinten),

Allerdings spricht sie nicht zu dem zerstreuten oder überfüllten Auge; der Gedanke muß ihr entgegenkommen. Es ist dabei gar keine besondere „Kennerschaft“ notwendig, sondern nur etwas

das Paradies (links) und die Hölle (rechts) in engstem Anschlusse an Dante komponiert von Orcagnas Bruder *Nardo di Cione*. Im Paradiese die Gesichtsbildung bezeichnend als die höchste Grenze des Holdseligen und Schönen, welche die Schule erreicht hat.

- a Chiofiro verde: die ältern Teile der grün in grün gemalten Geschichten der Genesis. (Die spätern von *Paolo Uccello*.)
- b Anstoßend an diesen Kreuzgang: die berühmte Capp. degli Spagnuoli ausgemalt nach 1355 (vollendet nicht vor 1377), von *Vasari Taddeo Gaddi* und, sicher fälschlich, dem *Simone Martini* von Siena zugeschrieben. Crowe und Cavalcaselle vermuten die Hand des *Antonio Veneziano* und des *Andrea da Firenze*; dem letzteren gehören alle Wandbilder, dem ersteren dürften die Deckengemälde zuzuschreiben sein. Ein Hauptdenkmal der Schule in Beziehung auf die Zusammenstellung des Ganzen, wie auf den Reichtum der Komposition in den biblischen Szenen und auf die Allegorik in dem „Triumph des h. Thomas von Aquino“ und der „Streitenden und triumphierenden Kirche“. (Bestes Licht: 10–12 Uhr.)
- c Außer geringern Überresten in verschiedenen Räumen des Klosters: im sog. alten Refektorium eine thronende Madonna mit vier Heiligen, mehr sienesisch als florentinisch (*Ugolino?*), und: in einem kleinen gewölbten Gemache der Farmacia rohe Passionsfresken des *Spinello Aretino*. (Eingang von der Via della Scala.)
- d Im Grabgewölbe der Strozzi neben der Capp. degli Spagnuoli: Kreuzigung, Anbetung des Kindes, Evangelisten und Propheten, wahrscheinlich von *Maso*. — Von *Nardo di Cione* im Gange unter der Capp. Strozzi Fresken aus dem Marienleben.
- e S. Miniato al Monte. Außer mehreren geringeren Überbleibseln an den Wänden der Kirche die von *Spinello* mit den Geschichten des h. Benedikt ausgemalte Sakristei (um 1385; sehr übermalt).
- f Carmine, im Kreuzgange: Madonna zwischen Heiligen, darunter die Stifter, schönes Fresko, Schule des *Giovanni da Milano*. — In der Sakristei: etwas flüchtige Wandmalereien aus dem Leben der h. Cäcilia; im Stile der *Bicci*.
- g S. Felice, großes Kreuzifix, Hauptwerk *Giottos*, von guter Erhaltung.
- h S. Felicita, Anbauten hinten rechts: in einem alten Kapitelsaale der Gekreuzigte mit den Seinigen, wahrscheinlich von *Nicc. di Pietro Gerini*; in einem nahen Gange eine Annunciata, beinahe Orcagnas würdig.
- i S. Altar rechts: Madonna, thronend zwischen Heiligen, fünfteiliges Altarwerk von *Taddeo Gaddi*.
- k Ognissanti, in der Sakristei: der Gekreuzigte mit Engeln, Heiligen und Mönchen; Nähe des *Taddeo Gaddi*, vielleicht von *Francesco da Volterra* (um 1370).
- l Bigallo. Im Zimmer des Kassiers: Fresken von dreierlei Händen, darunter eine *Misericordia*, *Giottino* (?) genannt; das naive Bild der Waisenkinden von einem zurückgebliebenen Giottesken, *Ventura di Moro* (*Piero Chelini* malte hier nur im 15. Jahrh. an der Dekoration); kleines Triptychon von einem anonymen, dem *Bern. Daddi* verwandten Feinmaler (1333).
- m Dom. Die Apostel und Heiligen unter den meisten Fenstern des ganzen Kapellenkranzes, ebenfalls von einem der spätesten Giottesken (*Bicci di Lorenzo*). — An einem der vordern Pfeiler das schöne, spätgiotteske Bild des h. Zenobius von *Giovanni del Biondo*.
- n S. M. Nuova. Außen neben der Tür die beiden Zeremonienbilder von *Bicci di Lorenzo* (1424, das linke), und von dem Miniator *Gherardo* (1474), stark erneuert.
- o Orfanmichele. Im Tabernakel Orcagnas das schöne Gnadenbild, früher dem *Ugolino da Siena* zugeschrieben; es ist wohl das von *Bernardo Daddi* 1346 und 1347 ausgeführte Bild. Die Zuweisung an Orcagna selbst scheint stilkritisch nicht haltbar.

Arbeit. Nehmen wir z. B. das erste Werk der Schule, das dem Besucher der Uffizien in die Augen fällt, das Gethsemane von a *Lor. Monaco* (Nr. 6, im ersten Gange, in der Nähe der Tür). Un-

S Simone: altflorentinischer, 1307 dat. thronender Petrus. b

S. Trinità: 1. Kap. 1.: Puccio Capanna, Noli me tangere (verdeckt). Capp. c
Bartolini: *Lorenzo Monaco*, Altarbild und Fresken. Capp. Davanzati: *Antonio Veneziano*, Freskenreste.

Museo Nazionale. In der Kapelle: die Fresken des *Giotto*, die diesem e neuerdings (durch Milanesi) wohl mit Unrecht wegen eines Brandes (1337), von dem sie sehr wohl verschont sein können, abgesprochen werden; an den Seitenwänden Szenen aus der Legende der h. Magdalena, über dem Eingange die Hölle, gegenüber das Paradies mit den berühmten Bildnissen Dantes, des Brunetto Latini und Corso Donati. Sehr zerstört durch ehemalige Übertüchtung, Einbau eines Zwischenstockes und Übermalung.

Einzelne Reste von Fresken, auch Staffeleibilder in verschiedenen Kirchen; mehrere der letztern in der Certosa (ältere Seitenkirche), S. M. Maggiore, S. Ambrogio. f

Die wichtigsten größeren Altarwerke in den Uffizien: Christus am Ölberge, g von *Don Lorenzo Monaco*; Nr. 27: Pietà, von *Maso (Giotto)*; Nr. 1293, das kostbare Altarbild des *Giovanni da Milano* aus Ognissanti. Madonna mit zwei Heiligen von *Bernardo Daddi* (1328); Altar der h. Cecilia mit der thronenden Heiligen i und acht Szenen der Legende, von einem bedeutenden und sehr originellen Zeitgenossen *Giottos* (bald nach 1304 gemalt).

In der Accademia delle Belle Arti: Quadri Grandi Nr. 4 fg.: die Sakristei-Schranktüren aus S. Croce, von *Taddeo Gaddi* nach *Giottos* Kompositionen, wenn nicht vielmehr ganz von Taddeo. Nr. 103: thronende Madonna von *Giotto*. Nr. 116 (angeblich Taddeo Gaddi): die große Grablegung von *Niccolò di Pietro Gerini*. Nr. 271: Madonna mit Engeln und Heiligen von *Bernardo Daddi*. Nr. 131: Der tote Christus von *Giov. da Milano* (1365). Maria erscheint dem h. Bernhard von *Orcagna*. — Über *Giottos* Kreuzfixe s. später. Nr. 9: *Pacino di Bonaguida* (1310 oder 11), Kreuzigung mit Heiligen. m

In der Accademia filarmonica (V. Ghibellina) das interessante Fresko n der Vertreibung des Herzogs von Athen, dem *Giottino* zugeschrieben.

Mailand, Museo Poldi-Pezzoli: *Pietro Lorenzetti*, Madonna. o

Slg. Guido Cagnola: *Jacopo da Casentino*, kleines Madonnentriptychon, einzige p beglaubigte Arbeit des Künstlers.

Slg. Aldo Noseda: *Don Lorenzo Monaco*, Madonna (1405). q

Montici bei Florenz: Kirche S. Margherita: zwei Altarbilder, h. Margarete r und Madonna, von dem Meister des Cäcilienaltars der Uffizien.

Modena. — Gal. Estense: *Francesco da Volterra*, Madonna (bez.). s

Neapel. — S. M. dell' Incoronata: die Malereien am Kreuzgewölbe über t der Empore (links vom jetzigen Eingange das Gewölbe des westlichen Seitenschiffes), früher *Giotto* zugeschrieben, jedoch irrtümlich, da die dargestellte Hochzeit Ludwigs von Tarent und der Johanna von Neapel erst 1347 stattfand und die Kirche erst 1352 zur Erinnerung an die damals erfolgte Krönung gegründet wurde. (Sicher sienesisch; früher irrtümlich dem Neapolitaner *Robertus de Oderisio* zugeschrieben, von dem eine Kreuzigung in der Kirche S. Francesco zu Eboli.) In sieben Gewölbefeldern Darstellungen der sieben Sakramente (in ihrer Ausübung), im fast gänzlich zerstörten achten (wie es scheint) eine Allegorie Christi und der Kirche. Tüchtiges Werk von knappster Erzählungsweise in wenigen tiefgegriffenen Zügen und sprechendster Deutlichkeit der Darstellung. Darunter Reste von alttestamentlichen Fresken (Joseph, Moses, Simon). (Bestes Licht vormittags.) — In derselben Kirche noch verschiedene Überreste des 14. Jahrh., so in der Capp. del Crocifisso am Gewölbe; die Fresken an den Wänden derselben Kap. 15. Jahrh.

freundlich, scheinbar ohne Lichteffect, Individualisierung und Ausdruck der Seele, schreckt das Bild die Besucher ohne weiteres ab. Auch wenn man es mit der Lupe untersucht, wird es nicht schöner.

- a In S. Chiara ist von *Giottos* umfangreichen Fresken nichts mehr erhalten. Das Tafelbild der Madonna delle Grazie ein armseliges Machwerk. — Im anstoßenden großen Refektorium (jetzt Zeitungsdruckerei, Eingang Piazza S. Trinità Magg. Nr. 19, 20) großes Wandbild des thronenden Christus zwischen Heiligen
- b giottesk. Andere Freskenreste in S. Lorenzo (Capp. Barrefe), in der Annunziata u. a. O.
- c In S. M. di Donna Regina. Fresken: apokalyptische, legendarische und Passionszenen, von Venturi dem *Pietro Cavallini* zugeschrieben.
- d **Padua.** — Das Kirchlein S. M. dell' Arena ist im Innern ganz mit den Fresken *Giottos* bedeckt. (Seit 1305, also sein zweites großes Werk.) Das Leben der Jungfrau und die Geschichte Christi in vielen Bildern; am Sockel grau in grau die allegorischen Figuren der Tugenden und Laster; an der Vorderwand das Weltgericht. Die Wandmalereien im Chore von einem romagnolischen Nachfolger. (Bestes Licht: morgens.) — Spuren von Malereien *Giottos* in einer Halle hinter der Sakristei des Santo. — Im Totenhaus der Eremitani eine Madonna giottesken Stils.
- f **Parma.** — Pinakothek: Tod der Maria von *Nicc. di Pietro Gerini* (Giotto genannt). — Nr. 446 Schüler *Giottos*, Madonna.
- g **Pisa.** — Der Campofanto.
Ostwand: Himmelfahrt, Auferstehung und Passion, sehr übermalt; nach Vasari von dem als *Buònamico Christofani* nachgewiesenen *Buffalmaco*, dem er die verschiedenartigsten Werke, u. a. auch *Pietro di Puccios* Genesisbild zuschreibt, jedenfalls von dem Meister des Triumphes des Todes.
Nordwand: *Pietro di Puccio* (seit 1390, ehemals dem *Buffalmaco* zugeschrieben, jedenfalls nicht von dem oben erwähnten Maler der Passionsbilder): Gott als Welt-erhalter, und die Geschichten der Genesis bis zum Opfer des Noah. (Die übrigen Geschichten des alten Testaments, von *Benozzo Gozzoli*, sind unten zu erwähnen.)
Südwand: Triumph des Todes, Weltgericht und Hölle, die berühmten, dem *Orcagna* und seinem Bruder *Nardo* zugeschriebenen Bilder, gegen 1350, die mit größter Wahrscheinlichkeit einem Pisaner beizumessen sind, der Pisas hervorragendstem bekannten Künstler dieser Zeit, *Franc. Traini*, zwar sehr verwandt, aber noch überlegen ist.
Das Leben der Einsiedler in der Thebais (ca. 1360), von Vasari irrtümllich *Pietro Lorenzetti* (bei Vasari mißverständlich *Laurati*) zugeschrieben, ebenfalls von dem großen Pisaner.
Die drei obern Bilder der Geschichten des h. Ranieri. Nach Vasari von Simone da Siena, urkundlich 1377 von *Andrea da Firenze* vollendet.
Die drei untern Bilder der Geschichte des h. Ranieri von *Antonio Veneziano* (1386–87).
Von *Spinello Aretino* drei Bilder mit den Geschichten der hh. Ephesus und Potitus (1391).
Francesco da Volterra (ehemals dem *Giotto* beigelegt, nach Vasaris 1. Ausg., danach von Sirén dem *Taddeo Gaddi* zugeschrieben): die vorzüglich geistvollen Geschichten Hiobs (seit 1370). — Soweit jetzt nicht urkundlich die Meister dieses großartigen Freskenzyklus nachgewiesen sind, gehören sie (d. h. also der Triumph des Todes, das jüngste Gericht, das Leben der Einsiedler, die Auferstehung, die Kreuzigung, der ungläubige Thomas und die Himmelfahrt) zwei oder drei hervorragenden Künstlern (oder einem) um die Mitte des Trecento, die von Siena wie von Florenz beeinflusst, offenbar aber Pisaner waren.
- h In S. Francesco: das Gewölbe des Chores, mit den je zu zweien gegeneinander schwebenden Heiligen und den allegorischen Figuren der Tugenden, von

Vielle
selber
allen

Taddeo
fzenen

In
dem I
bar ir

In
dem C

In
liches

Pi
Freske

Puccio
zwich

Gerini
das G

wand
geht u

In
P

Komp
P

von A
Haupt

K
K

darun
Mariè

linos I
die Cr

die Ce
mate,

di Gi
In

Gerini
und I

S
von A

M
R

den v
R

lich e
neue

alte,
Capit

rium
In

rettet
1300

famtl

Vielleicht aber besinnt sich jemand auf andere Darstellungen desselben Gegenstandes, wo die drei schlafenden Jünger zwar nach allen Gesetzen der verfeinerten Kunst geordnet, koloriert und be-

Taddeo Gaddi (1342). — Im Kapitelsaale die sehr zerstörten, ausgezeichneten Passions-szenen des *Gerini* (1392); an der Decke Halbfiguren in Medaillons.

In S. Caterina, 3. Altar links, die interessante Glorie des h. Thomas, von dem Pisaner *Francesco Traini*, den Vasari Orcagnas besten Schüler nennt (offenbar irrig, da *Traini* schon um 1321 fertiger Künstler war).

In S. Martino: Fresken des 14. Jahrh. in einer Nebenkapelle rechts und über dem Chore der Nonnen.

Im Museo Civico *Fr. Trainis* h. Dominikus von 1345 und im Erzbischöflichen Seminar die zugehörigen vier Tafeln mit Szenen aus seinem Leben.

Pistoja. — In S. Francesco al Prato sind in einer Kap. neben dem Chore Fresken aus dem Marienleben, im Chore selbst Reste der Franzlegende, wohl von *Puccio Capanna*, freigelegt. In der Sakristei ist das Gewölbe mit vier Heiligen zwischen guten Gurtverzierungen bemalt, etwa in der Art des *Niccolò di Pietro Gerini*. — Der anstoßende Kapitelsaal enthält Fresken von verschiedenen Händen; das Gewölbe ganz der Verherrlichung des h. Franziskus gewidmet; an der Hauptwand Christus am Kreuze, welches Bild in Baumzweige mit Heiligenfiguren ausgeht usw.

In S. Giovanni Fuorcivitas: *Taddeo Gaddi*, Madonnenaltar 1353.

Pomposa (Abtei bei Comacchio): großes Weltgericht, um 1316, — folgt in der Komposition dem in S. Giovanni zu Florenz.

Prato. — Im Dome (Pieve) gleich links die Cappella della Cintola, ausgemalt von *Agnolo Gaddi* 1365 mit dem Leben der Maria und der Geschichte des Gürtels. Hauptwerk der Schule. — In der Sakristei S. Jacopo da Todì von *Ant. Vite* (?)

Kap. links neben dem Chore: rohe Legenden, wohl von *Lorenzo di Bicci*.

Kap. rechts neben dem Chore: Leben der Maria und Geschichten des h. Stephan; darunter die schon die nahende Renaissance bekundenden feinen Fresken: Geburt Mariä, Mariä Tempelgang und Predigt Stephans, angeblich von *Starnina*, Masolinus Lehrer, die übrigen drei seinem Schüler *Antonio Vite* zugeschrieben, beides irrig; die drei besseren Felder gehören einem bedeutenden Zeitgenossen Masaccios, von dem die Collegiata in Empoli ein weiteres Werk, Madonna mit Heiligen in kleinem Formate, besitzt; die schwächeren Felder stammen von einem Quattrocentisten *Andrea di Giusto da Firenze*, dessen bezeichnete Arbeit sich im Depot der Uffizien befindet.

In S. Francesco: der ehemalige Kapitelsaal, ausgemalt von *Niccolò di Pietro Gerini*, Passion und Legenden des Matthäus und Antonius von Padua. Kreuzigung und Decke wohl von *Lorenzo di Niccolò*.

Städtische Galerie: Thronende Maria von *Giov. da Milano*; — Altarbild von *Agnolo Gaddi*.

Municipio: Fresken der Madonna und der Justitia in der Art des *Ant. Vite*.

Ravenna. — S. Giovanni Ev. *Giotto*: Am Gewölbe der 4. Kap. links in den vier Feldern je ein Kirchenvater und ein Evangelist an umfänglichen Pulten.

Rom. — In St. Peter, an der Innenseite der Fassade: die Navicella, ursprünglich eine Komposition *Giottos* (1298), allein durch mehrmalige Erneuerung, ja ganz neue Zusammenfügung des Mosaiks in moderne Formenbildung übersetzt. Eine alte, treuere Kopie in S. M. della Concezione (Cappuccini). — In der Stanza Capitolare der Sakristei: getrennte Tafeln eines bedeutenden Altarwerkes (Ciborium des Kardinals Stefaneschi) von *Giotto*.

In S. Giovanni in Laterano, am ersten Pfeiler des rechten Seitenschiffes: gerettetes Freskofragment *Giottos*, Bonifaz VIII. die Indulgenzbulle des Jubiläums von 1300 verkündend, mit zwei Begleitern. (Stark übermalt, die Komposition des Gesamtbildes erhalten in einer späteren Zeichnung der Mailänder *Ambrosiana*.)

leuchtet, aber eben nur drei Schläfer in idealer Draperie sind. Hier ist angedeutet, daß sie unter dem Beten eingeschlafen seien. Und solcher unsterblich großen Züge enthalten die Werke dieser Schule viele; aber nur wer sie sucht, wird sie finden. — Wir wollen vom einzelnen anfangen.

Giottos großes Verdienst lag nicht in einem Streben nach idealer Schönheit, worin die Sienesen (S. 667 a ff.) den Vorrang hatten, oder nach Durchführung bis ins Wirkliche, bis in die Täuschung, worin ihn der geringste der Modernen übertreffen kann, und worin schon der Bildhauer Giovanni Pisano trotz seiner beschränkten Gattung viel weiter gegangen war. Das Einzelne ist nur gerade so weit durchgebildet, als zum Ausdrucke des Ganzen notwendig ist. Daher noch keinerlei Bezeichnung der Stoffe, aus denen die Dinge bestehen, kein Unterschied der Behandlung in Gewändern, Architektur, Fleisch usw. Selbst das Kolorit befolgt eher eine gewisse konventionelle Skala als die Wirklichkeit. (Rote, gelbe und bläuliche Pferde z. B. bei *GiOTTO* in Assisi, Vision des feurigen Wagens, und bei *Spinello* im Camposanto in Pisa; gelber Boden u. a. Das Dunkelrot vieler Lüfte ist nur Grundierung, von der das Blau abgefallen ist.) Im ganzen ist die Färbung eine lichte, wie sie das Fresko verlangt, mit noch helleren Tönen für die Lichtpartien; von der tiefen, eher dumpfen als durchsichtigen byzantinischen Tonweise ging man mit Recht ab. (Die delikateste Ausführung des Fresko überhaupt bei *Antonio Veneziano*, Camposanto.) Die Bildung der menschlichen Gestalt erscheint so weit vervollkommnet, wie zum freien Ausdrucke der geistigen und leiblichen Bewegung dienlich ist; diese aber wird noch nicht dargestellt, weil oder wenn sie schön und anmutig ist, sondern weil der Gegenstand

- a Im Vatikan die schon (S. 633 b) genannte Sammlung älterer Bilder im Museo Cristiano. — Einiges auch in der Gal. Corfini.
- b **Siena.** — Von Siena, welches seinen besonderen Stil entwickelte, wird weiter unten die Rede sein; vorläufig sind hier von Florentiner Meistern zu nennen:
- c *Spinellos* Fresken im Pal. Pubblico, Sala di Balìa: Geschichten des Kaisers Friedrich Barbarossa und des Papstes Alexander III. Der Eintritt des Papstes, welchem der Kaiser den Zügel führt, ist eines der besten Zeremonienbilder aus Giottos Schule; für einige der übrigen Szenen ist weniger gut zu stehen; der Rest vollends das Werk eines untergeordneten Malers (1407—8).
- d In der Akademie zu Siena eine thronende Maria mit Engeln von *Taddeo Gaddi* (1355, aus S. Piero a Megognano) und ein paar kleine Tafeln *Spinellos*, *Bernardo Daddis* u. a., sowie ein Tod der Maria, welche die Giottesken als Komponisten, verglichen mit den Sienesen, in ihrer ganzen Überlegenheit erscheinen lassen.
- e **Terni.** — In S. Francesco (Kap. r. vom Chore) sind die Fresken der letzten Dinge, um 1400, inhaltlich interessant.
- f **Turin.** — Kgl. Galerie: *Bernardo Daddi*, Krönung Mariä.
- g **Volterra.** — In der Compagnia di S. Croce die bez. Kreuzeslegende von *C. Cennini*. — Im Municipio Verkündigung mit Heiligen (von *Fr. da Volterra?*).
- h

sie verlangt. (Die bedeutendste Menge nackter Figuren in der Hölle des Camposanto läßt einen Naturalismus erkennen, dessen Ursprung bei Giovanni Pisano zu suchen sein möchte. Ähnlich, doch unfreier, die Geschichte der ersten Menschen, von *Pietro di Puccio*, ebenda.) Der Typus der Köpfe ist wohl bei den einzelnen Malern und innerhalb ihrer Bilder nach den Gegenständen ein verschiedener, allein doch ungleich mehr derselbe, als bei Spätern, die durch Kontraste und psychologische Abstufung wirkten. *Giotto* selbst hat einen durchgehenden, kenntlichen Typus bei Männern und Frauen, nicht unangenehm, aber ohne Reiz. (Ein Normalbild für seine Art der Formgebung und des Ausdruckes ist die große Madonna in der florentinischen Akademie, vorzüglich in betreff der Profilköpfe der Engel; außerdem das Bild in S. Croce. Er individualisiert fast am meisten in seiner Hauptarbeit, den Fresken der Arena, 1305—7.) Bei beiden *Gaddi* kehrt das starke Kinn fast regelmäßig wieder (Capp. Baroncelli und Chor in S. Croce); *Nardo di Cione* geht zuerst auf eigentliche Holdseligkeit aus (Capp. Strozzi in S. M. Novella). Das Individualisieren ist bald leiser, bald nachdrücklicher; vielleicht am absichtlichsten bei *Ant. Veneziano*. *Spinello*, der überhaupt oft roh zeichnet und an den Stellen, an denen kein Akzent liegt, sich auch bis in die äußerste Flauheit gehen läßt, hat in seinen Köpfen am wenigsten Einnehmendes. — Der Sinn für Schönheit, für Melodie, könnte man sagen, konzentriert sich hauptsächlich in der Gewandung, die bei den heiligen Personen eine wesentlich ideale ist, so wie das Mittelalter sie aus der altchristlichen Tradition übernommen hatte. Sie ist nicht nur der deutliche und notwendige Ausdruck der Haltung und Bewegung, sondern sie hat noch ihre besondere, oft unübertreffliche Linienschönheit, die den Ausdruck des Würdigen und Heiligen wesentlich erhöht. (Das Abendmahl im ehemaligen Refektorium von S. Croce möchte wohl das Vollkommenste enthalten.) Charakteristisch ist für *Giotto* selbst und seine nächsten Schüler der gradlinige untere Abschluß der Gewänder, während sowohl die Sienesen, als auch die Giottesken am Ende des Jahrhunderts mehr und mehr der Liebhaberei für geschwungene Endmotive der Gewandung nachgehen.

Der Raum ist durchgängig ideal gedacht und (nicht etwa wegen der „Kindheit der Kunst“, die ja hier die größten Aufgaben löst) mehr angedeutet, als in den Verhältnissen der Wirklichkeit gegeben. Die Maler wußten recht wohl, daß unter so kleinbogigen Kirchenhallen, zwischen so niedrigen Stadtmauern, Pforten, Bäumen, auf einem so steilen Erdboden usw. keine solchen Menschen sich bewegen könnten, wie die ihrigen sind¹⁾. Allein sie gaben, was

1) Es herrscht bezüglich der Perspektive ein richtiges Gefühl für die Linienführung, es fehlt jedoch die Kenntnis der Gesetze, namentlich über die Notwendig-

zur Verdeutlichung des Vorganges diene, und dieses anspruchslos und schön (der Dom von Florenz als Symbol einer Kirche, Capp. degli Spagnuoli), meist in Linien, die mit der Einrahmung des ganzen Gemäldes zusammenstimmten; auch z. B. die Pflanzen und Bäume in gerader Reihe (Capp. degli Spagnuoli; Trionfo della Morte im Camposanto); die Felsen abgestuft zur Erweckung verschiedener Pläne, und schroff geschärft zur Trennung verschiedener Ereignisse (in dem letztgenannten Bilde; merkwürdig kontrastiert daselbst der unverkürzte, raumlos dargestellte Teppich unter der Gruppe im Garten mit dem schon naturwahr dargestellten Fußboden unter der Reitergruppe).²⁾ — Aber noch in einem anderen Sinne ist das Raumgefühl ein ideales. Der Raum ist nämlich bei Giotto dazu vorhanden, um möglichst mit reichem Leben ausgefüllt zu werden, nicht um selber malerisch mitzuwirken; er gilt durchaus nur als Schauplatz. Wie schon bei Giovanni Pisano, so wird eben hier jeder Vorgang in einer möglichst großen Anzahl von Figuren entwickelt oder gespiegelt, neben denen die Nebensachen schon räumlich nicht aufkommen können. Die Schule hat so viel vom Besten vorrätig, daß sie mit ihrem Reichtume nicht wohin weiß und des Untergeordneten nicht zu bedürfen glaubt. Endlich lebt sie in einem innigen Verhältnisse zur Architektur, die ihr dafür eine ganz andere Freiheit, zumal größere Flächen gewährt als im Norden. Bei der Verzierung der Gewölberippen, bei ihrer Einrahmung mit Ornamenten und Halbfiguren arbeiten Maler und Baumeister so zusammen, daß sie eine Person zu sein scheinen. — In den Gewölbemalereien ist, beiläufig gesagt, noch von keiner Art illusionärer Verkürzung die Rede. (Incoronata in Neapel; der Meister füllt die zusammenlaufenden Winkel seiner acht Dreieckfelder hier jedesmal mit einem schwebenden Engel aus, dessen Goldgewand gut zu dem dunkelblauen Grunde stimmt.)

Auf diesen Voraussetzungen beruht nun die ganz neue Auffassung der Charaktere und der Tatsachen, die das große Verdienst der Schule ausmacht. In der Intention ist sie nicht heiliger, erhabener, als die Byzantiner auch waren, die ja gern in ihren Mumiengestalten das Übersinnliche und Ewige ausgesprochen hätten. Allein sie bringt diese Intention dem Beschauer unendlich näher, indem sie sie mit einem durchaus neu geschaffenen, lebendigen Ausdruck bekleidet. Schon ihren Einzelgestalten, etwa den

keit der Annahme einer bestimmten Entfernung des Beschauers vom Bilde, mit deren Entdeckung erst die Meister des 15. Jahrh. eine bewußte richtige perspektivische Zeichnung ermöglichten.

2) Es ist eine Eigentümlichkeit der Siensenen, alle Stoffmuster, in denen sie besondere Zierlichkeit entwickeln, rücksichtslos gegen Perspektive und Modellierung flach aufzuzeichnen oder gar mit Modeln in den Kreidegrund einzupressen.

Evangelisten in den vier Kappen eines Gewölbes (z. B. Madonnenkapelle im Dome von Prato usw.) genügt jetzt nicht mehr symmetrische Stellung, Buch und Attribut; der hohe Charakter des Darzustellenden drückt sich in der lebensvollen und würdigen Wendung der Gestalt und des Hauptes, in den bedeutenden Zügen, in der freien und doch so feierlich wallenden Gewandung aus. Wie soll man z. B. den Johannes größer fassen, als diese Schule zu tun pflegt, — ein hochbejahrter Greis, in tiefem Sinnen vor sich hinblickend, indem sein Adler scheu zu ihm emporsieht?

Ehe von den größeren Kompositionen die Rede ist, muß zugestanden werden, daß die Motive des Einzelnen und des Ganzen in dieser Schule sich gerade so wiederholen wie in der antiken Kunst. (Man vergleiche z. B. die drei Leben der Maria in der Capp. Baroncelli zu S. Croce, im Chore der Sakristei ebenda, und in der Madonnenkapelle des Domes von Prato.) Die Maler sind deshalb keine Plagiatores und einer von ihnen hat auch den andern gewiß nicht dafür gehalten; es war gemeinsames Schulgut, das jeder nach Kräften reproduzierte, nicht knechtisch, sondern lebendig und mit freien Zutaten. Kirchen und Klöster verlangten die ihnen bekannte und keine andere Erzählungsweise der Passion, des Lebens der Maria, der Geschichten des h. Franziskus usw. Sie verlangten von dem Künstler noch nicht seine geniale Subjektivität, sondern die Sache; es kam auf das Deutliche und Schöne, nicht auf das Eigentümliche an. Daneben aber blieb, wie wir bald sehen werden, noch ein reiches großes Feld für freie Aufgaben im Sinne jenes Jahrhunderts offen.

Von *Giotto* selbst ging ein Strom von Erfindung und Neuschöpfung aus. Vielleicht hat kein anderer Maler seine Kunst so gänzlich umgestaltet und neu orientiert hinterlassen wie er.

Sein Jugendwerk, die Fresken in S. M. dell' Arena zu Padua (um 1305–7), sind für ihn und die ganz neue Geschichtsdarstellung der Schule in besonderem Grade bezeichnend. Jeder Tatsache ist ihre bedeutendste Seite abgewonnen, um auf diese die Darstellung zu bauen. Wir wählen nur einige irdische, zum Teile alltägliche Vorgänge; ihr Wert liegt in dem, was sich von selbst zu verstehen scheint, bei seinen byzantinisch beeinflussten Vorgängern aber sich noch nicht von selbst verstand und nicht vorhanden ist.

Die tief in sich versunkene Trauer: Joachim bei den Hirten; er kommt zu ihnen gewandelt wie im Traume. — Der liebevolle Empfang: Joachims Heimkehr zu Anna, die seinen Kopf ganz anmutig mit beiden Händen faßt und ihn küßt. — Das Harren mit tiefster Erregung: die vor dem Altare knieenden Freier der h. Jungfrau, teils in flehendem Gebete, teils in der höchsten Spannung,

die würdevollste Gruppe ohne allen äußerlichen Affekt. — Das stumme Fragen und Erraten: die wundervolle Gruppe der Heimführung. — Die geteilte Handlung der mittleren Figur in der Auferweckung des Lazarus: noch streckt der Dargestellte die rechte Hand gegen Christus, dem er sich unmittelbar vorher flehend zugewandt haben wird; jetzt mit der Gebärde der höchsten Aufregung wendet er sich gegen Lazarus. — Der geheime Auftrag: die Unterhandlung des Judas mit dem Priester, dessen beide Hände (wie bei Giotto so oft) zu sprechen scheinen. — Der Hohn: in der Gruppe der Verspottung; besonders meisterhaft der heuchlerisch gebückt sich Nahende. — Die hohe Mäßigung alles Pathetischen: in der Gruppe unter dem Kreuze lehnt Maria, zwar ohnmächtig, aber noch stehend, in den Armen der Ihrigen; was diese bekümmert, ist nicht (wie bei den Malern des 17. Jahrh.) die Ohnmacht an sich, sondern der gewaltige Schmerz. — Ein Dialog in Gebärden: die Soldaten mit Christi Mantel; man glaubt ihre Worte zu vernehmen. — Die Klage um den toten Christus ist ohne irgend einen Zug der Grimasse gegeben; der Leichnam ist gleichsam ganz in Liebe und Schmerz eingehüllt; Schultern und Rücken liegen auf den Knien der ihn umarmenden Mutter; eine heilige Frau stützt sein Haupt, eine hebt seine rechte, eine seine linke Hand empor; Magdalena, die Büsserin, auf der Erde sitzend, hält und beschaut seine Füße. — Überall sind die Kausalitäten höher und geistiger gegriffen als bei vielen der Größten unter allen, die nach ihm kamen. Man sehe, wie der schwächere Meister der Wandbilder im Chore über das Ziel geschossen hat: bei Mariä Himmelfahrt stürzen die Apostel zur Erde, nicht sowohl aus Andacht, als getroffen von den Strahlen, die von der Glorie ausgehen.

Was hier an einem monumentalen Werke ersten Ranges groß erscheint, ist es nicht minder an den kleinen, fast skizzenhaften Geschichten Christi und des h. Franziskus in der Akademie von Florenz, von den Sakristeischränken in S. Croce stammend. Auch hier wird man die prägnanteste Erzählung in den geistvollen Zügen antreffen. (Ausgeführt, wohl auch erfunden von *Taddeo Gaddi*.)

Mit der Intention, diese unsterblichen Gedanken zu finden, muß der Beschauer an Giottos Schöpfungen herantreten. Die Schule hat sie von ihm ererbt und weiter verwertet. Wo sie aber mit einer so glorreichen Unmittelbarkeit zu uns reden, wie z. B. in den eben genannten Fresken und in dem Abendmahle des Refektoriums von S. Croce, da fühlen wir uns in Gegenwart des Meisters selbst.

Die Anwesenden, die außer den Handelnden die einzelnen Szenen beleben, sind keine müßigen Füllfiguren, wie sie die spätere Kunst oft aus rein malerischer Absicht, um das Auge zu vergnügen,

hinzugetan hat, sondern immer wesentliche Mittel der Verdeutlichung, Reflexe, ohne welche die Handlung weniger sprechend wäre. Man sehe in der Kap. Peruzzi zu S. Croce die Auferstehung des Evangelisten Johannes von *Giotto*: hier wird das Wunder erst wirklich durch das mit voller dramatischer Größe gegebene Verhalten der entsetzten und erstaunten Zuschauer. Gegenüber, in der Geschichte des Täufers, erhält die Szene, wo sein Haupt gebracht wird, ihre ganze Gewalt erst durch die beiden Zuschauer, die sich voll innern Grauens aneinanderschließen. — Hundert anderer Beispiele zu geschweigen.

Bisweilen treten auch einzelne Figuren und Gruppen aus der Handlung heraus, indem sie nur dazu bestimmt sind, eine Örtlichkeit oder Existenz zu versinnlichen; im Grunde sind es reine Genrefiguren. So der Fischer in *Giottos* Navicella (Vorhalle von St. Peter), obschon man diesen auch als symbolisches Gegenbild zu dem rechts stehenden Christus auffassen kann; eine ganze Fischerzene bei *Antonio Veneziano* (Campofanto, Gesch. des h. Ranieri, an der Decke der Spanischen Kapelle u. dgl. m.). Ja, der Campofanto enthält in dem „Leben der Einsiedler“ eine große chronikartige Zusammenstellung einzelner Züge, von denen man gerade die besten, am glücklichsten gerundeten, als Genre bezeichnen kann (vgl. S. 648 g); es sind die Motive des Ruhens, sitzenden Arbeitens, ruhigen Redens, Fischens usw. Diesen war der Pisaner Existenzmaler viel besser gewachsen, als denen, worin es auf erhöhten momentanen Ausdruck ankam.

Die Szenen des höhern Pathos überschreiten bisweilen das wahre Maß, wie namentlich einige Passionsbilder zeigen. Die räthelhafte Komposition im Campofanto, die dem sog. Buffal-maco (Buonamico Cristofani, f. S. 648 g) beigelegt wird, enthält zwischen herrlichen Gruppen von Anwesenden die karikiert schmerzliche Gruppe der ohnmächtig sinkenden Maria und ihrer Begleiterinnen: einer der Henker holt mit gewaltsam ausgespreizter Stellung aus, dem bösen Schächer die Glieder zu zerfchmettern. Die würdigste und an schönen Zügen reichste giotteske Kreuzigung möchte die in der Capp. degli Spagnuoli sein; (einer der bedeutendsten Passionszyklen überhaupt war der im Kapitelsaale von S. Francesco zu Pisa).

Sonst tritt die innere Erregung oft bewunderungswürdig wahr und schön zutage. Man sehe (Campofanto, von *Franc. da Volterra*) die Gebärde edlen Vorwurfes, mit der Hiob zu Gott spricht, indem er auf die verlorren Herden hinweist; oder die Innigkeit, mit welcher S. Ranieri (in der obern Bilderreihe) sein Gelübde bei dem heiligen Mönche ablegt. Das Gewaltigste im Affekte hat wohl der Meister des Trionfo della Morte (Campofanto) ge-

leistet in der Gruppe der Krüppel und Bettler, die vergebens nach dem erlösenden Tode schreien; ihre parallele Gebärde mit den verstümmelten Armen wirkt hier, verbunden mit dem Ausdrucke ihrer Züge, hochbedeutend. Es ist einer der Fälle, da auch das Widrige vollkommen kunstberechtigt erscheint. Nur so erhielt die Gruppe im Garten ihren deutlichen Sinn als Gegensatz; sie ist, beiläufig gesagt, das ausgeführteste weltliche Existenzbild des gotischen Stiles, eine Ausführung dessen, was die Miniaturen unserer Minnesingerhandschriften nur erst als Andeutung geben; doch schon mit einem deutlichen Anklange an Boccaccio. In der Gruppe der Reiter ist der tiefe Schauer vor den drei Leichen unübertrefflich schön dargestellt in dem behutsamen Herannahen, Überbeugen, Sichzurückhalten; zugleich malerisch eine vorzügliche Komposition.

- ^a — An einfachern Aufgaben zeigt z. B. in der Sakristei von S. Miniato bei Florenz *Spinello* seine herbe Größe. Es sind die oft gemalten Geschichten des h. Benedikt, hier auf ihren einfachsten Ausdruck zurückgeführt. Macht und ruhige Autorität ließen sich kaum treffender darstellen, als hier in Gebärde und Gestalt des heiligen Abtes durchweg geschieht; auch die Verführung und die Buße des jungen Mönches, die Demütigung des Gotenkönigs, die Gruppe der Mönche um den vom Teufel in Besitz genommenen Stein gehören zu den geistvollsten Gedanken der florentinischen Schule. Vieles andere ist dagegen flüchtig gedacht und roh gegeben (überdies beträchtlich übermalt). Ein zweites bedeutendes Denkmal von Spinellos Können sind die Fresken des Kirchleins S. Caterina a Antella (bei Bagno di Ripoli, mit Szenen aus der Legende der Heiligen).

^c Je nach der Aufgabe erschöpfen diese Maler bisweilen das Mögliche in edler und geistvoller Äußerung der Seelenbewegung. Ich glaube nicht, daß die Szene des Auferstandenen, der seine Wundmale zeigt, jemals wieder so vollkommen gedacht worden ist, als in der nur stückweise erhaltenen Gruppe des sog. Buffal-maco (Campofanto). Statt des einen Thomas sind es mehrere Jünger, die den Auferstandenen wiedererkennen und seine Wunden verehrend, anbetend, voll zärtlicher Teilnahme betrachten; zugleich bilden sie eine der schönstgeordneten Gruppen der Schule. (Man vergleiche damit *Guercinos* trefflich gemaltes und dabei so roh empfundenes Bild in der vatikanischen Galerie.) Auch in der zunächst folgenden Himmelfahrt hat die stärkste Übermalung die schönen alten Gedanken nicht gänzlich zerstören können; noch sind die Apostel kenntlich geteilt zwischen Augenblendung, Erstaunen, Beteuerung und hingebender Anbetung. Wenn man aber wissen will, mit wie wenigem sich ein großer, für jene Zeit erschütternder Eindruck hervorbringen ließ, so betrachte man in der Ingoro-

nata zu Neapel das „Sakrament der Buße“; fast entsetzt wendet sich der Priester von der beichtenden Frau ab, während die Büsser (Flagellanten) verhüllt und gebückt von dannen ziehen. Überhaupt ist die Incoronata in dieser Beziehung durchgängig eines der wichtigsten Denkmäler.

Die Darstellung des Himmlischen, Heiligen, Überfinnlichen hat noch ganz dieselbe Grundlage wie zur byzantinischen Zeit; in symmetrischer Gruppierung und Haltung, ganz ernst und ruhig, ragt es in die irdischen Vorgänge herab, als etwas sich von selbst Verstehendes, dem noch der volle, auch apokalyptische Glaube entgegenkommt; bei der idealen Betrachtungsweise des Raumes findet es auch äußerlich von selbst seine Stelle. (Erst das 15. Jahrh. fing an, den Himmel durch Wolken schichten räumlich zu erklären, und erst Correggio gibt den Wolken jenen bestimmten kubischen Inhalt und Konsistenzgrad, der sie zur ganz örtlich berechenbaren Unterbringung von Engeln und Heiligen geeignet macht.) Es sind die seit der althristlichen Zeit kunstüblichen Gedanken, die in jeder, selbst in verschrumpft byzantinischer Form imponieren, hier aber in schöner Verjüngung auftreten. Das, was so lange Jahrhunderte bloße Andeutung gewesen war, gewinnt endlich eine erhabene Wirklichkeit, soweit eine solche überhaupt im Sinne des Jahrhunderts lag.

Hier muß vorläufig von den Weltgerichtsbildern die Rede sein. Es hatten schon lange, auch im Orient, solche existiert, ehe der unbekannte Künstler (*Franc. Traini?*) dasjenige im Campo-santo malte. Allein bei ihm erst ist der Richter nicht bloß eine Funktion, sondern ein persönlicher Charakter, dem die Wendung und die berühmte Gebärde ein imponantes Leben verleihen. Der damalige Glaube wies bereits der Madonna eine fürbittende Teilnahme beim Weltgerichte an; der Maler gab ihr denselben mandelförmigen Heiligenschein (Mandorla) wie Christus; ihre Unterordnung wird nur dadurch angedeutet, daß ihre Stellung der feinigsten fast parallel folgt. Die Apostel sind keine bloßen Anwesenden mehr, sondern sie nehmen den stärksten inneren Anteil; wir sehen sie trauernd, erschrocken auf den Richter hinblickend, niedergeschlagen in sich gekehrt, auch miteinander redend. Sogar einer der Engelherolde kauert furchtsam auf einer Wolke, den Mund mit der Hand verdeckend. Höchst energisch vollziehen dann unten fünf Erzengel das Geschäft des Seelenscheidens; in den beiden, welche die Herüberstrebenden in die Hölle zurückdrängen, ist die herbste Wirkung beabsichtigt und erreicht.

Auch bloße Glorien sind bei dieser Schule immer höchst beachtenswert. Die ererbte Symmetrie in der Haltung der Hauptfigur und der Engelscharen wird mehr oder weniger beibehalten,

a aber mit grandiosem Leben durchdrungen. Man kann nichts Eigentümlicheres sehen, als (Campofanto, Gesch. des Hiob) die Erscheinung Gottes in ovaler Glorie mit sechs Engeln über einer Landschaft mit grünem Meere, gelber Erde und rotem (ehemals blauem) Himmel; Satan tritt auf einen Fels in Gottes Nähe. Kein Effekt des Lichtes und des Raumes könnte den echten, großartigen Charakter dieser Theophanie irgend erhöhen.

b Oder (ebenda über dem östlichen Eingange der Südwand) Mariä Himmelfahrt: drei Engel auf jeder Seite, und zwei stärkere, männliche Engel unten tragen und halten den Rand der Mandorla, in der die Jungfrau ihrem Sohne entgegenschwebt. Glaubt man ihr nicht viel eher, daß sie wirklich schwebt und ein überirdisches Dasein habe, als jenen zahlreichen Madonnen der letzten Jahrhunderte auf den mit zerstreuten Engeln besäten Wolkenhaufen, mit Lichteffect und Untensicht? — Das Schweben wird aber überdies in der Schule Giottos nicht selten so anmutig und feierlich dargestellt, daß man die vollendete Kunstepoche vor sich zu haben glaubt. Es sind im Weltgerichte (Campofanto) zwei Engel, die bis auf Luca della Robbia und Raffael schwerlich mehr ihresgleichen haben.

Außer den biblischen und legendarischen Stoffen erging sich aber die Schule noch in freien, großen symbolisch-allegorischen Bildern und Bilderkreisen. Sie hing dabei, wie oben bei Anlaß der Skulptur (S. 412 f) angedeutet wurde, von einer gelehrten literarischen und poetischen Bildung ab, die den stärkeren Teil bildete und durch einen Genius wie Dante repräsentiert war. Schon bei dem großen Dichter aber darf man sich wohl fragen, ob er durch seine Symbolik oder trotz ihrer groß ist. Diese Symbolik war nicht durch und mit Dichtung und Kunst entstanden, wie im Altertume, sondern Dichtung und Kunst mußten sich ihr bequemen. Bei Dante freilich liegt alles untrennbar durch- und ineinander; er ist ebenso sehr Gelehrter und Theolog wie Dichter. Der Künstler dagegen war hier auf etwas außer seiner Sphäre Liegendes angewiesen; er mußte dienen und tat es mit heiligem Ernste. Wir aber sind nicht verpflichtet, die Empfindungsweise einer zwar strebenden, aber doch nicht harmonischen Zeit und noch viel weniger ihre zu einer wunderlichen Enzyklopädie geordneten Bildungselemente zur Norm für uns selber zu machen; vielmehr muß hier neben dem Ewigen, das jene Kunst schuf, und dem wir ganz folgen können, auch das Vergängliche und Befangene anerkannt werden.

Die Allegorie ist zunächst die Darstellung eines abstrakten Begriffes in menschlicher Gestalt. Um kenntlich zu sein, muß sie in Charakter und Attributen diesem Begriffe möglichst zu ent-

sprechen suchen; nicht immer kann man durch eine Beischrift nachhelfen. Ich bekenne, daß mich von allen giottesken Allegorien eine einzige wahrhaft ergreift, die weibliche Gestalt des Todes im Trionfo della Morte; es ist eben keine bloße Allegorie, sondern eine dämonische Macht. Die Tugenden und Laster, wie sie z. B. *Giotto* in der Arena (untere Felder) angebracht hat, sind für uns a doch nur kulturgeschichtlich interessante Versuche, das Allgemeine zu veranschaulichen; in unserer Empfindungsweise finden sie keine Stelle. Wer in Italien allmählich z. B. einige hundert Darstellungen der vier Kardinaltugenden aus allen Epochen der christlichen Kunst durchgesehen hat, wird sich vielleicht mit mir darüber wundern, daß so wenig davon im Gedächtnisse haften bleibt, während historische Gestalten sich ihm fest einprägen. Der Grund ist wohl kein anderer, als daß jene nicht durch unsere Seele, sondern nur an unseren Augen vorübergegangen sind. Die drei christlichen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung, prägen sich schon viel fester ein, weil sie nicht wesentlich durch äußere Attribute, sondern durch gesteigerten Seelenausdruck charakterisiert zu werden pflegen und uns daher zum Nachempfinden auffordern. Die Künste und Wissenschaften, in der Capp. degli Spagnuoli in großer, vollständiger b Reihe vorgetragen und von ihren Repräsentanten begleitet, würden uns ohne die süßen Köpfe gleichgültig lassen; *Giotto* ersetzte in seinen Reliefs am Campanile nicht umsonst die allegorische c Figur durch das Bild der entsprechenden Tätigkeit. — Und woher stammte im Grunde die Anregung zu dieser durch das ganze (auch byzantinische) Mittelalter gehenden Lust am Allegorifizieren? Sie war ursprünglich das Residuum der antiken Mythologie, die mit dem Christentume ihre wahre Bedeutung eingebüßt hatte. Ihr Ahn heißt Marcianus Capella und lebte im 5. Jahrh. Die Kunst wird die Allegorie nie ganz entbehren können und konnte es schon im Altertume nicht, allein sie wird in ihren Blütezeiten einen nur mäßigen Gebrauch davon machen und keinen geheimtuenden Hauptakzent darauf legen. (Vgl. die Allegorien der Barockskulptur.)

Hauptsächlich aber wird sie derartige Gestalten abgefordert darstellen und nicht in historische Szenen hineinversetzen. (Vgl. Raffael: Decke der Camera della Segnatura und Saal Konstantins.) *Giotto* war kühner: er ließ sich, ohne Zweifel durch Dante, verführen, in der Unterkirche von Assisi u. a. eine wirkliche Ver- d mählungszeremonie des h. Franziskus und einer Figur, die die Armut darstellt, abzufildern; beim Dichter bleibt der Vorgang Symbol, und der Leser wird darüber keinen Augenblick getäuscht; beim Maler wird es eben doch eine Trauung, und wenn er noch so viele Winke und Beziehungen ringsum aufhäuft, wenn auch

Christus dem h. Franz die Armut zuführt und es dabei geschehen läßt, daß zwei Buben sie mißhandeln, wenn auch ihr Linnenkleid in Fetzen geht u. dgl. m. Die Verpflichtung zur Armut als eine Vermählung mit ihr zu bezeichnen, ist eine Metapher, und auf eine solche darf man gar nie ein Kunstwerk bauen, weil sie als Metapher d. h. „Übertragung auf eine neue fingierte Wirklichkeit“ im Bilde ein notwendig falsches Resultat gibt. Wenn spätere Künstler z. B. die mit der Zeit an den Tag gekommene Wahrheit darstellen wollten, so kam dabei ein absurdes Bild zustande wie folgt: ein nackter, geflügelter Greis mit Stundenglas und Hippe deckt ein verhülltes Weib auf! — Sobald man eben die allegorischen Figuren in sinnliche Tätigkeit versetzen muß, ist ohne die Metapher beinahe gar nichts auszurichten und mit ihr nur Widersinniges. Auch die übrigen Allegorien des Mitteltgewölbes der Unterkirche von Affisi sind an sich so barock, wie die des 17. Jahrh. Da verschleucht die Buße mit einer Geißel die profane Liebe und stürzt die Unreinigkeit über den Fels hinab. Die Keuschheit sitzt wohlverwahrt in einem Turme; die Reinlichkeit wäscht nackte Leute, und die Stärke reicht das Trockentuch dar. Der Gehorsam, von der zweiköpfigen Klugheit und der Demut begleitet, legt einem Mönche ein Joch auf; einer der anwesenden Engel verjagt einen Kentauren, womit der Eigensinn (wenn nicht einfach nach der gewöhnlichen Auffassung des Mittelalters die Sinnlichkeit) gemeint ist. Ohne den tiefen Ernst Giotto's, der auch hier nur das Notwendige und dieses so deutlich wie möglich ohne alle verfälschende Koketterie ausdrückt, würden diese Szenen als profan und langweilig wirken.¹⁾

Die Kunst empfand das Ungenügende aller Allegorik auch recht wohl. Als Ergänzung schuf sie z. B. jene meist dem Altertume entnommenen Repräsentanten der allgemeinen Begriffe und gesellte sie den Allegorien einzeln bei, wovon die genannte Capp. degli Spagnuoli das vollständige Beispiel liefert. (Auch Dante macht von dieser Repräsentation bekanntlich den stärksten Gebrauch.) Solche Figuren, namentlich wenn sie nicht besser stilisiert sind als bei *Taddeo di Bartolo* (Vorraum der Kap. des Pal. Pubblico in Siena), bleiben doch bloße Kuriosität; sie geben den Maßstab des naiven historischen Wissens jener Zeit, die nach Valerius Maximus und andern Quellen dieser Art neue Ideale proklamiert.

Ungleich wichtiger und selbständiger als dieses buchgeborene allegorische Element ist in Giotto's Schule das symbolische. Es gibt hohe, gewaltige Gedanken, die sich durch keinen bloß histo-

1) In den ersten Abschnitten des Vasari wird noch mancher Allegorien aus jetzt nicht mehr vorhandenen Werken umständliche Erwähnung getan.

rischen Vorgang verfinnlichen lassen und doch grade von der Kunst ihre höchste Belebung verlangen. Das betreffende Kunstwerk wird um so ergreifender sein, je weniger Allegorie, je mehr lebendiges, deutliches Geschehen es enthält. Die künstlerische Symbolik spricht teils gruppen- und kategorienweise, teils durch allbekannte historische Charaktere. Das größte, was von dieser Art vorhanden ist, trägt am wenigsten den Stempel der bloßen subjektiven Erfindung; es sind vielmehr große Zeitgedanken, die sich fast mit Gewalt der Kunst aufdrängen.

Zu diesen Gegenständen gehört schon das ganze Jenseits, obwohl nicht unbeschränkt. Soweit das Evangelium und die Apokalypse in ihren Weisfagungen gehen, hat die Kunst noch einen Boden, der mit dem Historischen von gleichem Range ist. Erst mit den einzelnen Motiven, die hierüber hinausgehen, beginnt die freie Symbolik. Das Weltgericht in seinen drei Abteilungen: Gericht, Paradies und Hölle, hat in dieser Schule drei mehr oder weniger vollständige Darstellungen erhalten: die (sehr zerstörte) *Giottos*¹⁾ an der Vorderwand der Arena zu Padua, die *Nardos* in S. M. a Novella und die früher Orcagna zugeschriebene im Campo-santo (der untere Teil der Hölle durch schlechte Übermalung stark verändert). Die Hölle ist an den beiden letzterwähnten Orten mit offenbarem Anschlusse an Dante nach Schichten oder Bulgen eingeteilt, in welche die einzelnen Sünderklassen nach Verdienst eingeordnet sind. Ich überlasse es einem jeden, über Dantes Unternehmen, über dies eigenmächtige Einsperren der ganzen Vor- und Mitwelt in die verschiedenen Behälter seiner drei großen Räume zu denken, wie er will; nur möge man sich im stillen fragen: wo hätte er dich wohl hingetan? Es ist nicht schwer, die verschiedenen Höllenbulgen im Gedichte nachzuweisen, in die z. B. die meisten jetzigen Anbeter des Dichters selbst zu sitzen kämen. Aus dem Gedichte spricht nur zu oft der Geist der unerbittlichen, unauslöschlichen Zwietracht, der das Unglück Italiens verschuldet hat. Auch liegt, wie gesagt, in dem symbolischen Inhalte überhaupt, so schwer und künstlich er verarbeitet ist, mehr nur der kulturgeschichtliche, nicht der poetische Wert der Divina Commedia. Dieser beruht wesentlich auf der hohen plastischen Darstellungsweise der einzelnen Motive, auf dem gleichmäßig grandiosen Stile, wodurch Dante der Vater der neuen abendländischen Poesie geworden ist.

Die Malerei konnte sich von dieser Seite seines Wesens nur einen Teil aneignen: das episodisch Reizvolle fiel in den Höllen-

1) Merkwürdigerweise ist Giotto in der Gruppierung freier als Nardo; er gibt noch bewegte Scharen, die ungleiche Luftentfernungen zwischen sich haben. Christus und die Apostel sind noch ohne den momentanen Ausdruck, den ihnen Nardo verlieh. Übrigens zeigt sich hier eine starke Mitwirkung von Schülerhänden.

bildern weg, es blieb nur die Gruppierung nackter Körper nach Abteilungen als künstlerisch dankbares Element übrig. In dem Bilde des ^a Campofanto ist denn auch die eine Gruppe der Zusammengekauerten, die aneinander nagen, von vorzüglicher Bedeutung. Das Bild ^b in S. M. Novella dagegen, das Vollständigkeit des Höllenzyklus bezweckt und deshalb nur kleine Figuren enthält, ist künstlerisch soviel wie nichtig (als Gesamtkomposition, nicht in den Details).

Das Weltgericht selber bleibt von Dante frei, wie sich von selbst versteht. Die Kunst des 14. Jahrh. zeigt sich hier in ihrer Beschränkung groß; sie verzichtete im wesentlichen darauf, das Raumlose räumlich, das Passive körperlich und dramatisch interessant zu machen; in regelmäßigen Schichten von Köpfen drückte sie diesseits Jubel und Seligkeit, jenseits Jammer und Verdammnis kollektiv aus; nur mäßig aber bedeutend gewählt sind ihre Episoden; ^c in dem Bilde des Campofanto ist z. B. ein Zug der echtsten Symbolik die Gruppe der von Teufelhänden gepackten Frauen, welche die andern (nicht unwillkürlich, sondern) als Genossinnen und Mitschuldige mit sich reißen; oder die aufs höchste gesteigerte Inbrunnst des auf einer Wolke am Rande einer Reihe knieenden Johannes d. T.; es ist richtig und schön gedacht, daß der Vorläufer Christi an diesem höchsten Akte der Macht des letzteren gerade diesen Anteil hat. — Von der himmlischen Gruppe ist schon die Rede ^d gewesen. — In S. M. Novella kommt eine besondere Darstellung des Paradieses hinzu, die durch die süßere Schönheit ihrer Köpfe vor den mehr sinnlich energischen des Bildes im Campofanto einen gewissen Vorzug hat. Der Unterschied des seligen Daseins gegenüber dem gewaltigen Akte des Gerichtes ist dadurch ausgedrückt, daß die Köpfe nicht wie hier im Profile gegen Christus, sondern in ganzer Ansicht gegen den Beschauer gerichtet sind. Mit so leisen Mitteln muß diese Kunst wirken.

Die Teufel, wo sie vorkommen (außer den genannten Bildern ^e z. B. besonders reichlich in der Capp. degli Spagnuoli, wo Christus im Limbus erscheint), sind reine Karikaturen, und Satan selbst am meisten. Vor lauter Teufelhaftigkeit haben sie gar nichts Dämonisches.

Von den übrigen symbolischen Kompositionen der Schule ist der ^f Trionfo della Morte im Campofanto zu Pisa weitaus die bedeutendste. Sie bedarf weiterer Erläuterungen gar nicht, weil hier der symbolische Gedanke rein im Bilde aufgeht. Die Gegensätze sprechen in Gestalt von Gruppen sich klar genug gegeneinander aus. Der Erfinder war auch als Künstler dem ganzen reichen Gedanken völlig gewachsen.

Dies gilt lange nicht im gleichen Maße von dem großen symbolischen Fresko des *Ambrogio Lorenzetti* im Pal. Pubblico ^g

(Sala della Pace) zu Siena (f. S. 669 e) mit der Darstellung der Folgen des guten und des tyrannischen Regimentes; doch ist die buchmäßige Allegorie wenigstens mit Zügen echter und schöner Symbolik gemischt.

Dagegen fehlte es den Malern der Spanischen Kapelle nicht an der Gestaltungskraft auch für das Bedeutendste. Außer jener großen allegorischen Darstellung (linke Wand) des h. Thomas von Aquino, der inmitten aller Wissenschaften und Künste thronet, schufen sie an der rechten Wand ein symbolisches Bild: die Bestimmung und Macht der Kirche auf Erden. (Das Einzelne ist in den Handbüchern nachzusehen.) Ein überreiches, sorgfältig und schön durchgeführtes Werk, aber vollkommen aus der Buchphantasie, nicht aus der Künstlerphantasie entstanden, weshalb es denn auch eines Buches zur Erklärung bedarf. Wie anders deutlich und ergreifend spricht der Trionfo della Morte! Wie anders großartig hätte sich auch das Bild der Kirche symbolisch geben lassen! Freilich im Kloster von S. M. Novella hätte sich auch ein Orcagna einem dominikanischen Programme aus guten Gründen ohne Widerrede gefügt.

Diese theologisierende Phantasie hat noch mehr als einmal der Kunst den echten Gestaltungstrieb verleidet. Man sehe bei *Pietro di Puccio* (Campofanto) Gott als Schöpfer und Herrn der Welt dargestellt. Es ist eine riesige Figur, die einen ungeheuren Schild mit den konzentrischen Himmelsphären vor den Leib hält; unten schauen die Füße hervor. Somit ist freilich jeder Gedanke an eine Immanenz Gottes in der Welt beseitigt¹⁾.

Oder die Glorie des h. Thomas von Aquino, auf einem Altare links in S. Caterina zu Pisa, von *Francesco Traini*. Hier sollte die geistige Einwirkung, die der Heilige von verschiedenen Seiten empfangen und auf die Gläubigen ausgeübt, symbolisch dargestellt werden. Der Maler (oder sein Ratgeber) machte dies auf die

1) Wie roh auch jene große Zeit noch bisweilen sein konnte, zeigt das Wiederauftauchen der absurdesten symbolischen Notbehelfe des früheren Mittelalters. Noch *Spinello* wagte, in einem jetzt untergegangenen Fresko, die vier Evangelisten zwar als menschliche drapierte Figuren, aber mit den Köpfen ihrer Embleme zu malen. (Man sieht dies u. a. an der vom frühromanischen Baue herrührenden Oberschwelle der Seitentür von S. S. Annunziata in Arezzo dargestellt.) Auch das allzu umständliche Verhältnis der Evangelisten zur Feder ist schon ein frühmittelalterlicher Notbehelf, den z. B. *Bartolo di Fredi* in Siena wieder aufgriff (in der dortigen Akademie): Markus spitzt seine Feder, Lukas besteht sie, Matthäus taucht sie ein, nur Johannes schreibt. Wer hierin tiefere Bezüge findet, dem darf man die Freude nicht verderben. Vasari lobt sogar einen h. Lukas des Buffal-maco in der Badia di Settimo, der mit großer Natürlichkeit auf die Feder geblasen habe, um die Tinte fließen zu machen. Mit andern Eigenheiten ging auch diese von Siena auf die Peruginer über und kommt bei Pinturicchio von neuem zum Vorschein.

leichteste Weise mit goldenen Strahlen ab. Von dem oben angebrachten Christus geht je ein Strahl auf jeden der sechs Apostel und drei auf den in der Mitte thronenden h. Thomas; von jedem Apostel und von den weiter unten stehenden Heiden Platon und Aristoteles geht je ein Strahl auf den Kopf des Thomas; von dem Buche des Thomas (der Summa) gehen viele Strahlen auf die unten versammelten Geistlichen; mitten auf der Erde liegt ein widerlegter Ketzer. Das Wesentliche in dieser ganzen Darstellung ließ sich schon mit dem bloßen Lineale hervorbringen.

Man darf es bedauern, daß die Theologie den Künstlern Gedankengänge vorschrieb, während sie aus eigenen Kräften die gegebenen Grundideen höher verherrlicht haben würden.

Glücklicherweise war *GiOTTO* selbst freier gewesen, als er in seiner Abteilung des oben genannten Gewölbes der Unterkirche von Assisi die Glorie des h. Franziskus malte: der Heilige als Verkklärter im goldgewebten Diakonengewande, mit einer Kreuzfahne, umschwebt von Engelchören. Dies ist echte, deutlich sprechende Symbolik. Die eben erwähnte Glorie des h. Thomas von Aquino dagegen mußte mit Allegorien vermischt werden, weil der Triumph des gelehrten Heiligen über alle einzelnen Wissenschaften und Künste zur Anschauung kommen sollte.

Die Schule Giottos ergeht sich nur im Fresko und nur in der bewegten Handlung mit voller Freiheit und Größe. Ihre Altarwerke, die fast durchaus nur ruhige Andachtsbilder sind, geben einen sehr beschränkten Begriff von ihrem Wesen, sind aber für die Beurteilung ihres technischen Vermögens (und Wollens) von Wichtigkeit.

Die kunstgeschichtlich bedeutenden Altarwerke wurden bereits oben genannt. Außerdem enthält fast jede ältere Kirche Toskanas irgend ein Stück, und dann bilden die aus vielen Kirchen und Klöstern vereinigten in der Akademie zu Florenz eine ganze große Sammlung; eine kleine Sammlung gleicher Art in der Mediceischen Kapelle bei S. Croce. Hier nur einige allgemeine Bemerkungen.

Es handelt sich fast immer um eine thronende Madonna mit Engeln und Heiligen; außerdem kommt am ehesten die Krönung der Maria durch Christus vor¹⁾. Die Heiligen stehen teils einzeln, teils hintereinander gedrängt seitwärts; in der Regel durch eigene Einfassungen, Säulchen usw. getrennt. Die Richtung ist meist die der Dreiviertelansicht, damit die Gestalt ebenso sehr dem andäch-

1) Himmelfahrt und Krönung der als irdisches Weib geborenen Jungfrau war jedem einzelnen eine Gewähr und damit ein Symbol der Unsterblichkeit. Daher ist diese Darstellung besonders häufig an Gräbern, in Bildern von Familienkapellen usw.

tigen Beschauer als der Jungfrau zugewandt sei; nur die vor ihr Knieenden sind ganz im Profile dargestellt. Seitenblicke zum Behufe der Abwechslung kommen noch nicht vor. Die Stellung meist ruhig; nur etwa Johannes d. T. mit erhobenem Arme, als Prediger, oder um auf das Kind hinzuweisen. Maria durchgängig von schlichtem Ausdruck, ohne irgend einen Zug besonders gesteigerten Gefühles; beim Kinde der Anfang eines harmlosen Vergnügens, ohne das in der Tat kein gesundes Kind ruhig sitzt, etwa das Spiel mit einem Hänfling. Die Färbung ist im ganzen leicht, wie sie die Tempera verlangt. Die durchgehende Grundlage bilden Rot, blau und Gold. (Die Kreise von Cherubsköpfen gelegentlich ganz blau und ganz rot.) In der Gewandung sind die gewirkt gedachten Prachtmuster ungleichmäßiger angewandt als bei den Sienesen, dafür tritt der würdige und schöne Wurf viel mehr als Hauptzweck hervor. Man kann es verfolgen, wie die Kunst an den verhältnismäßig wenigen Hauptmotiven mit Anstrengung weiterbildet: es ist der Mantel der thronenden Madonna, derjenige der auf dem einen Knie liegenden Figuren, der mit der einen Hand aufgefaßte Mantel der Stehenden, die stramm fallende Kutte der Mönche, die schwer gestickte Dalmatika der Diakonen usw. Für die Köpfe spricht die Schule hier ihre Absicht deutlicher aus, als in den meisten Fresken. Wenn ich mich nicht täusche, so tritt viel speziell Florentinisches im Ovale und in der Bildung der Nase, des Auges und des Mundes zutage. Das momentan Beseelte darf man hier überhaupt noch nicht erwarten.

Die Altarstaffeln (Predellen) wiederholen so ziemlich in ihren Geschichten die Kompositionen der Fresken: sie sind also eine Verkleinerung des Großen. In der nordischen Kunst sind so oft umgekehrt die größeren Bilder eine Vergrößerung des im kleinen als Miniatur Gedachten.

Zur Beurteilung dieser Tafelmalerei der Nachfolger Giottos und der Sienesen ist es notwendig, sich das Ganze der Altarwerke zu vergegenwärtigen, die man jetzt in Galerien, Kirchen und Sakristeien meist in ihre einzelnen Teile zersplittert antrifft, — in der Regel, weil sie bei irgend einem Umbaue der Kirche zu dem Barockstile der neuen Altäre als in die Breite gehendes Ganzes nicht passen wollten. Ganz erhaltene Beispiele mit reicher Ausstattung sind selten; eines z. B. in der Akademie von *B. Daddi* a Nr. 127, ein anderes in den Uffizien (Christus im Grabe von *b Lorenzo Monaco*) zu Florenz; ein noch vollständigeres in *S. Domenico* in Cortona, 1440 von Cosimo Medici gestiftet. Dieses Altarwerk eines nicht gerade bedeutenden Meisters *Lorenzo*, Sohn des *Niccolò di Pietro Gerini*, hat mit dem Hauptbilde (Krönung

Mariä) noch alle seine Nebenbilder, Fries- und Giebelfüllungen, Oberbilder, Unterfußbilder, Predellen, und an den Flächen der Seitentürmchen die sämtlichen Täfelchen mit Einzelheiligen; auch alles Architektonische — üblicherweise die Nachahmung eines Kirchenbaues — ist wohl erhalten. Hier lernt man erst erkennen, für welchen Raum und für welchen Teil eines Gesamtwerkes z. B. Fiesole jene jetzt in alle Welt zerstreuten Tafeln gemalt hat. Daß ein Altar dieser Art, mit einer solchen Menge von Einzelheiten, einen ruhig-großen Eindruck machen sollte, darf man weder erwarten noch verlangen.

Endlich sind in Toskana aus dem 13. und 14. Jahrh. eine Menge gemalter Kruzifixe, oft von kolossaler Größe, erhalten. Sie hingen früher, nach dem Gebrauche der katholischen Welt, frei und hoch über dem Hauptaltare, mußten aber in der Barockzeit jenen bekannten pomphaften Architekturen mit Gemälden weichen und erhielten ihre Stelle z. B. über dem Hauptportale, neuerlich ^a auch in Sammlungen. (Mehrere in der Akademie zu Siena.) Man wird im ganzen finden, daß sie je älter, desto unwürdiger sind, mit weitausgebogenem, grünlich gefärbtem Leibe. Erst *GiOTTO* stellte etwas darin dar, was dem Siege über den Tod ähnlich ^b sieht. Von seiner Hand in Florenz die Kruzifixe in S. Felice ^c (über dem Bogen in der Mitte der Kirche) und in Ognissanti; ^d Schulwerke in S. Croce (Sakristei und Gang zu derselben), in ^e S. Marco, S. M. Novella u. a. O. — An den vier Enden der Bretter insgesamt Maria und Johannes, oben der Pelikan, unten etwa Magdalena oder Stifter oder die vier Evangelisten, oder rechts und links Sonne und Mond als Personen, die ihr Haupt verhüllen; die Senkung des Hauptes Christi meist ganz naiv durch schiefe Richtung des obern Brettes verdeutlicht.

In der Schule von Siena, die im 13. Jahrh. durch Duccio (S. 641 a) so bedeutende Elemente der Schönheit entwickelt hatte, macht sich im 14. Jahrh. der Einfluß Giottos auf die überlieferte einheimische Richtung erst spät geltend. Die letztere gewinnt in den der Andacht dienenden Tafelbildern, in Altarwerken und einzelnen Fresken eine eigentümliche Ausbildung, an der religiöser Ernst und Befangenheit ebensoviel Anteil haben, wie ein ausgesprochener Sinn für Schwung und Rhythmus der Linien, Farbenpracht und ornamentale Zier an Architektur, Mustern der Gewänder, Heiligenscheinen und Goldgründen. Was die Florentiner rücksichtslos der Deutlichkeit des Ausdruckes opferten: die feierlichen Stellungen und Körperwendungen, die anmutigen Gesichtstypen, die weich geschwungenen Gewandmotive, deren Linien mit den Beugungen

der Gliedmaßen gleichsam melodisch zusammenfließen, wird hier mit Vorliebe festgehalten und in einer sorgfältigen miniaturartig feinen Technik der Färbung und Modellierung dargestellt, die mehr auf einen schönfarbigen Schein der Rundung, als auf Naturbeobachtung der Kontraste von Licht- und Schattenflächen ausgeht. — Die hervorragendsten Werke der giottesken Richtung lassen sienesischen Einfluß hauptsächlich in der Gesichtsbildung und in einem Streben nach Vermittelung der gewohnten stilisierten Stellungen, Gebärden und Gewandmotive mit dem neu geforderten energischen Ausdrücke der Handlung oder des Affektes wahrnehmen.

Der vorzüglichste Meister von Siena zu Giotto's Zeit, *Simone di Martino* (1285?—1344?), ist in Italien, außer in Assisi, meist durch Andachtsbilder vertreten. Die auf Vasaris Autorität hin ihm zugeschriebenen Fresken im Camposanto zu Pisa und in der Capp. degli Spagnuoli sind nicht von ihm, sondern von *Andrea da Firenze*; sie zeigen nur ihm verwandte Motive. In seinen letzten Lebensjahren (seit 1339) arbeitete er am päpstlichen Hofe zu Avignon, und der giotteske Charakter der dortigen Wandmalereien scheint die Sage von dem urkundlich widerlegten Aufenthalte Giotto's an diesem Orte hervorgerufen zu haben. Seine Madonnen sind durch ihre Pracht und miniaturartige Feinheit, durch den Schwung der Gewänder und die eigentümliche Schönheit der Züge wahre Juwelen der mittelalterlichen Kunst; doch gibt ihnen die konventionelle Bildung des Auges und des Mundes, die bei Duccio noch nicht merklich auffällt, immer etwas Befremdliches. Die oft romantische Auffassung steht dem mittelalterlichen Ritterleben nahe. Simones großes Fresko, die sog. „Maestà“, von 1315, im Pal. Pubblico zu Siena (Sala del Consiglio): die Madonna, umgeben von vielen Heiligen, deren einige den Baldachin über ihr tragen, ist so symmetrisch und regungslos wie irgend ein Altarbild, im einzelnen aber von einer Schönheit, nach der die Florentiner nicht einmal gestrebt hätten. Ebenda gegenüber ein lebensvolles Reiterporträt des Guidoriccio de' Fogliani, von 1328, leider sehr restauriert. In Siena ist außerdem sehr wahrscheinlich das dem Lippo Memmi zugeschriebene Bild in S. Agostino, mit mehreren Szenen aus dem Leben dieses Heiligen, von Simones Hand. Außerhalb Sienas finden sich noch die folgenden Gemälde des Künstlers: im Museo Cristiano des Vatikans die kleine Halbfigur des segnenden Christus; in der Gal. Borghese ein frühes Madonnenbild; in der Sammlung Stroganoff in Rom eine Maria Annunziata; in Pisa Reste eines sehr vorzüglichen Altarwerkes (v. J. 1320), sechs Tafeln im Seminario Vescovile, die siebente im Museo Civico; in Orvieto, Museo Municipale, eine Madonna mit Heiligen (1320); und ebenda ein zweites Bild, der Bischof von Sa-

a vona vor der Madonna knieend. — In Neapel, S. Lorenzo Maggiore, 7. Kap. r., der h. Ludwig von Toulouse, der seinem Bruder Robert von Neapel die Krone reicht (bald nach 1317). (Über die Martinskapelle in der Unterkirche von Assisi f. S. 644 m.) Eines der letzten von *Simone* in Italien (mit *Lippo Memmi*, der mit ihm auch schon in Assisi tätig gewesen war, gemeinsam) gemalten Bilder ist die große Verkündigung in Florenz, erster Gang der Uffizien, von 1333.

b Von seinem Schüler *Lippo Memmi* ist eine der Stadtmadonna c Simones fast treu nachgebildete „Majestas“ im Pal. Pubblico von San Gimignano von 1317 (von *Benozzo Gozzoli* restauriert und ergänzt). Siena besitzt noch ein sicheres Madonnenbild von ihm d in den Servi (im r. Querschiffe, über der Tür zum Sakristei- e gange). Das fünfteilige Altarbild der Akademie (1. Saal) ist nur Schulgut, aber als solches tüchtig.

f Von einem jüngeren Zeitgenossen Simones, von *Barna da Siena*, ist die schöne, gut erhaltene Folge der Passion im Dome zu San Gimignano (rechte Wand) das einzige beglaubigte Werk. Sie enthält schon eine Menge naiver, genrehafter Züge, die man für eine Neuerung des Quattrocento zu halten pflegt.

Gleichfalls unter Simones Einflusse gebildet erscheinen die Gebrüder *Lorenzetti*, von denen uns *Pietros* Tätigkeit urkundlich zwischen 1309 und 1348 (der mutmaßlichen Zeit seines Todes), *Ambrogio* nur durch datierte Werke aus den dreißiger und vierziger Jahren bekannt ist. Sie bestimmen die Tätigkeit der sienesischen Malerschule für ein volles Jahrhundert, da selbst noch im Quattrocento verschiedene Künstler die Kompositionen der Lorenzetti mehr oder weniger unfrei nachbilden. Sie sind es auch, die in der sienesischen Malerei den Charakter des Zierlichen und Sauberen in der Zeichnung und Durchführung, die Pracht der Färbung und der Vergoldung (mit ihrer zierlichen Musterung) am schärfsten ausprägen und für die spätere Zeit bestimmen, die darin leider mehr und mehr erstarrt.

Dem *Pietro Lorenzetti* wird als früheste erhaltene Arbeit das Altarwerk mit Szenen aus dem Leben von St. Umiltà in der g Akademie zu Florenz zugewiesen; datiert 1316. 1340 entstand h die bez. Madonna mit acht Engeln im Korridore der Uffizien (die durch Restauratorenhand veränderte Jahreszahl ist nicht 1315, vielmehr mit Bestimmtheit 1340 zu lesen). Der thronenden Ma- i donna in der Akademie zu Siena (1339) ist eine Madonna mit k vier Heiligen in der Pieve zu Arezzo (1320 bestellt) mindestens l gewachsen. In der Akademie von Siena außerdem vier echte einzelne Heilige und vier kleine Legendenszenen. In Cortona m eine gute Madonna im Dome und ein tüchtiges Kruzifix in

S. Marco; eine kleine Madonna mit Heiligen im Museo Poldi a zu Mailand; eine h. Lucia in S. Lucia tra le Rovinate zu Florenz. Das kleine Madonnenbild in S. Lucia del Gonfalone zu Rom und die Geburt Mariä in der Opera des Domes zu Siena (1342) sind vielleicht als seine besten Gemälde zu bezeichnen. Eine Weiterbildung im Sinne manieristischer Übertreibung erfährt Pietros Kunst durch den Maler der Fresken des linken Querschiffarmes der Unterkirche von Affisi (s. S. 644 i).

Von Pietros Bruder *Ambrogio Lorenzetti* ist uns in der Sala della Pace des Pal. Pubblico zu Siena ein interessanter Freskenzyklus (1337–43) erhalten, drei große symbolische Kompositionen: das berühmte „Regiment“ (von Siena) mit einer Allegorie auf die Gerechtigkeitspflege (die Prozession der Stadtältesten bietet eine interessante Porträtreihe); die Folgen des guten und des schlechten Regimentes mit zahlreichen genrehaften Szenen (fast verlösch). Von den Fresken in S. Francesco ist nur die Darstellung der Bestätigung des Ordens durch den Papst von Ambrogio selbst; der Rest ist Schularbeit. Von seinen Tafelbildern möchte eine Madonna zwischen der h. Magdalena und der h. Dorothea in der Akademie zu Siena sein frühestes Bild sein. Eine Pietà ebenda ist so häufig wiederholt, daß allein die Akademie drei Wiederholungen vom Ende des Trecento aufweist. Ein Hauptwerk früher Zeit ist die thronende Madonna mit zahlreichen Heiligen und Engeln in Massa Maritima. — Die Akademie in Florenz besitzt vier besonders gute Bildchen aus etwas späterer Zeit, Geschichten aus dem Leben des h. Nikolaus, Predellen des Altarbildes aus S. Procolo, welche Kirche Ambrogio 1332–35 mit Fresken ausmalte. Das große Gemälde der Darstellung im Tempel ebenda (datiert 1342) ist das aus S. Crescenzo stammende Altarwerk, das für verloren galt. In Siena in der Akademie die unter dem Namen Madonna de' Donzelli bekannte Verkündigung (1344), leider sehr schadhast, der Kopf des Engels antikisierend; eine kleine Madonna mit Heiligen und zwei Halbfiguren von Heiligen. In Siena ferner: vier Heilige in der Opera, gleichfalls in halber Figur, eine Madonna in S. Francesco und — sehr beschädigt — ein Madonnenbild im Monastero vor Siena, die Fresken der Kirche von S. Galgano und die 1908 aufgedeckten in der Siener Domskriste. Auch die großartige Figur der Justitia im Fußboden des Domes zu Siena darf wohl auf eine Zeichnung von A. Lorenzetti zurückgeführt werden.

Von einem der ersten Nachfolger der Lorenzetti, von *Andrea Vanni* (1320–1414), ist das einzige bedeutende Werk der Altar in S. Stefano zu Siena; von trefflicher Erhaltung, auch in der reichen Einrahmung (die Predella von *Giov. di Paolo*). Außerdem in S. S. Chiodi eine Madonna, in der Akademie eine Kreuzigung

a mit zwei Heiligen, im Pal. Saracini eine Verkündigung in zwei
 Tafeln. — Der jüngere *Lippo Vanni* (nachweisbar 1350–76?) ist
 b der Maler einer wenig bedeutenden Verkündigung im Kloster
 von S. Domenico; ähnlich eine Verkündigung unter Lorenzettis
 c Namen im Pal. Pubblico und eine Himmelfahrt, nach einer
 d Komposition Lorenzettis, in Monte Oliveto vor San Gimignano. — Von Ambrogios Schüler *Paolo di Maestro Neri* urkund-
 e lich die allegorischen Fresken in Lecceto vor Siena (1343).

Das Ende dieser halb vom Geiste Giottos berührten Malweise
 zieht sich mit *Bartolo di Fredi* (1330–1410) und seinen Schülern
Taddeo di Bartolo (c. 1363–1422) und *Domenico di Bartolo* (bis
 1449) bis weit in das 15. Jahrh. hinein. Ihre Andachtsbilder
 f (Akademie zu Siena, auch in der Pinakothek zu Perugia)
 zehren besonders von der Inspiration der Lorenzetti, wenn sie auch
 scheinbar reicher sind. *Taddeos* Fresken in der obern Kapelle des
 g Pal. Pubblico sind nicht besser als giotteskes Mittelgut; die vor
 dem Gitter (große Männer des Altertums, Planetengottheiten usw.)
 nicht einmal dieses. Bedeutender sind seine die Schöpfung dar-
 h stellenden Fresken im Dome zu San Gimignano (l. Seitenschiff),
 i sein Altarbild im Dome zu Pienza, die Wandbilder im Mittel-
 k schiffe derselben Kirche und besonders die Freskenreste in S. Fran-
 cesco zu Pisa (Sakristei), wobei die eigentümliche Komposition
 der zum Besuche der Maria herbeischwebenden Apostel besonders
 bemerkenswert ist. Eine große Altartafel von ihm (Tod, Himmel-
 l fahrt und Krönung der Maria) im Dome zu Montepulciano
 über dem Eingänge. Ein dem *Bartolo* verwandter geringerer
 m Künstler ist *Luca di Tommè* (Akademie, v. 1367 u. f. f.). Mit
Domenico di Bartolo bricht der Stil um, und der Realismus des
 n 15. Jahrh. dringt ein (Fresken im Ospedale, 1440–44 zusammen
 mit *Priamo della Quercia* gemalt), doch einstweilen nur stellen-
 weise, so daß sich daneben noch die alte Auffassung und sehr viel von
 der alten Detailbildung behauptet. Die Meister dieses wunderlich
 o archaischen Stiles (Akademie): *Giovanni di Paolo* (1403?–82),
Pietro di Giovanni (1416–49), *Sano di Pietro* (1406–81), *Stef. di*
 p *Giovanni*, gen. *Sassetta* († um 1450; Altarbilder im Dome zu
 q Asciano [Hauptwerk], in S. Domenico zu Cortona, in der
 r Akademie und im Pal. Saracini zu Siena, eine besonders zier-
 s liche Predella in der Sammlung B. Crespi in Mailand), haben
 in ihrer altertümlichen Befangenheit einen besonderen Reiz wegen
 der Sauberkeit der Ausführung, der Harmonie der Farben und rei-
 chen Vergoldung, auch wegen der zarten Auffassung bei nicht selten
 naiv beobachteten Zügen des Lebens. Besonders gilt dies von *Sassetta*.

Ein Ausläufer dieser Schule, *Ugolino di Prete Ilario*, malte die
 t Capp. del Corporale im Dome zu Orvieto mit schwachen, aber

humorvollen Legendenfresken aus; ein anderer, *Neri da Voffri*, nennt sich auf einem Bilde der Galerie zu Modena.

Nach der Aufzählung dessen, was durch Giotto selbst und unter seinem nähern, zum Teil unmittelbaren Einflusse zustande kam, gehen wir über zur Betrachtung der entfernteren Wellenschläge, durch die er die damalige italienische Kunst bis weit hinaus bewegt. Sehr wahrscheinlich waren zu seiner Zeit mehrere Lokalschulen auf einer ähnlichen Bahn, wie die seinige; die Zeit, die ihn reifte, wirkte auch auf sie; allein nur um so unvermeidlicher mußten sie dann unter seine Botmäßigkeit geraten, hier mehr, dort weniger. Er hatte von Padua bis Neapel an so vielen Orten große Denkmäler hinterlassen, daß man seine Neuerung überall kannte und sich danach richten konnte. Rechnet man noch die Werke seiner Schule hinzu, so war in ganz Italien keine künstlerische Potenz mehr vorhanden, die sich dieser Masse des Großen und Neuen gänzlich hätte erwehren können. Scheinbar selbständig blieben nur die Unfähigen.

Neben der Schule von Siena gebührt der künstlerischen Tätigkeit in der Romagna und in Umbrien eine gesonderte Betrachtung. Vorort der romagnolischen Kunstübung scheint Rimini gewesen zu sein. In Ravenna (S. Giovanni in porto fuori), Pomposa, Tolentino, Padua, Collalto bei Conegliano finden wir Hauptwerke der Schule, deren lokale Ausdehnung schon auf ihre Bedeutsamkeit für die erste Hälfte des Trecento hinweist.

Weniger erforscht ist noch die umbrische Schule, die durchaus nicht so sehr in der sienesischen aufgeht, wie man bisher annahm. Die Fresken von 1330 aus S. Elisabeta im Museum von Perugia, mehrere Tafelbilder ebenda geben die Vorstufen für jenen Alegretto Nutti da Fabriano, dessen Werke man in seiner Heimat, ferner in Macerata, im Museo Cristiano des Vatikan und sonst findet. Allerdings steht er unter florentinischem Einflusse.

Unter den Oberitalienern mußten die Bolognesen der ganzen Einwirkung von der florentinischen Schule aus am unfehlbarsten ausgesetzt sein. Aber ihre malerische Tätigkeit und Fähigkeit ist im 14. Jahrh. erstaunlich lahm und geringfügig. Der älteste von ihnen, *Vitale*, ein Zeitgenosse Giottos, ist wenigstens in einem Bilde der Pinacoteca zu Bologna (1320, thronende Maria mit zwei Engeln) süß und holdselig auf sienesische Weise, so daß man an Duccio erinnert wird; die übrigen, halbgottesken, sind in ihren Tafelbildern meist so gering, daß in Florenz von ihnen nicht die Rede sein würde. Und dieselbe Behandlungsweise, dieselbe Talentlosigkeit bleibt das Merkmal der Schule bis über die Mitte des

15. Jahrh. hinaus. Von diesen Madonnen- und Kruzifixmalern werden hauptsächlich die folgenden genannt.

Lippo di Dalmasio (c. 1376–1410). Gute Madonna über dem Portale von S. Procolo; eine andere in S. Domenico.

Simone de' Crocifissi, weniger sienesisch als die Genannten und mehr ein derber Nachfolger des Giotto. In der vierten der zu S. Stefano gehörigen Kirchen (S. Pietro e Paolo) rechts neben dem Chore: ein Crucifixus; in der siebenten (S. Trinita) an einem Pfeiler St. Urfula mit ihren Gefährden. (In der ersten dieser Kirchen, beiläufig gesagt, Fresken der Kreuztragung [l. im Chore] und der Kreuzigung [auf dem Hochaltare] von einem auch der Herkunft nach unbekanntem Maler des 15. Jahrh.; in einem Gange an der siebenten Kirche eine Anzahl kleiner altbolognesischer Bilder.) — In S. Giacomo Maggiore Simones bester Crucifixus, datiert 1370. In der Pinakothek u. a. eine Krönung Mariä.

Jacopo degli Avanzi (nicht der in Padua beschäftigte, von dem S. 673 q die Rede ist): Kreuzigung in der Gal. Colonna zu Rom; zwei ganz verwandte Kreuzigungen und ein größeres Altarwerk mit biblischen Szenen in der Pinacoteca zu Bologna (Nr. 159–161).

Ferner ein *Jacopo di Paolo*: Mehreres in der Pinacoteca; am großen Altare in S. Giacomo Magg. die Krönung Mariä; eine Verkündigung im Museo Civico (Nr. 211, bez. *Jacobus Pauli*).

Die einzige Kirche, in der sich eine größere Reihe von Fresken der Schule erhalten hat, ist S. Apollonia, zur Villa Mezzaratta gehörend. Hier sieht man, gewissenhaft gereinigt, Malereien von 1403, die dem *Vitale Jacobus* (wohl *Jac. Pauli*, u. a. der Teich von Bethesda und die Geschichte Josephs), *Simone*, *Cristoforo* oder *Lorenzo* (Gesch. des Moses) usw. mit mehr oder weniger Sicherheit zugeschrieben werden. Der Durchschnitt ist beträchtlich besser als in den Tafelbildern.

In S. Petronio enthält die 4. Kap. links unbedeutende Wandfresken (schon nach 1400), dem Buffalmaco oder gar dem Vitale zugeschrieben; beides chronologisch unmöglich, nach Cavalcaselle von dem Ferraresen *Antonio Alberti*. Der Maler hat z. B. in seinem Weltgerichte schon begreiflicher und wirklicher sein wollen als der Meister von Pisa; seine Heiligen sitzen auf zwölf Reihen Bänken zu beiden Seiten Christi, gleichsam ein Konzil bildend. — Die beiden Fresken in der 1. Kap. links sind gering, bedeutender das Wandbild der 3. Kap. mit reicher Architektur (schon 15. Jahrh.).

Wie man in Bologna noch 1452–62 malen durfte, zeigen in der Pinacoteca die Bilder des *Pietro Lianori*, des *Michele di Matteo Lambertini* und der seligen Nonne *Caterina Vigri*. (Von

Michele ein besseres Altarwerk in der Akademie zu Venedig, a
Nr. 24, und namentlich eins in Nonantola bei Modena.) b

In Modena sind von *Tommaso* (1324/34, † vor 1391) und *Barnaba da Modena* († nach 1384) und *Serafino de' Serafini*, welche nach dieser Stadt benannt sind, noch erhalten: von *Tommaso*, der uns interessant ist durch seine Berufung nach Prag und seine Malereien auf dem Karlstein (nach 1368), ein Altarwerk in der Gal. zu Modena und Wandgemälde in der Kirche (Einzelgestalten an den Pfeilern) und dem Kapitelhause von S. Niccolò zu Treviso (von 1352). Von größerem Interesse sind die durch staunenswerte Beherrschung der Körperformen ausgezeichneten Fresken aus dem Leben der h. Urfula, jetzt im Museum zu Treviso. Von dem archaisierenden *Barnaba* e († 1383) befindet sich ein bezeichnetes Bild im Museo Civico zu Pisa (1381) und das Hauptwerk in S. Francesco ebenda (Freskenreste in der Sakristei); Madonnen in den Gal. zu Modena und Turin h (1370), in S. Giovanni Battista zu Alba (1377) und in S. Donato i zu Genua. Von *Serafino de' Serafini* ein geringes bezeichnetes Altarbild im Dome zu Modena, von seinem Sohne *Paolo de' Serafini*, k das einzige Werk im Dome zu Barletta, die „Mad. della Vittoria“ l genannt. Nach diesen Meistern macht sich ein eigentümlicher Anschluß der modenesischen Schule an die Schule von Siena geltend.

In Carpi finden sich im Oratorio della Sagra Fresken vom m Anfange des 15. Jahrh., in denen ein neuer Naturalismus sich bemerkbar macht. — In Ferrara enthält S. Domenico (5. Kap., n links) eine der schönern Madonnen des 14. Jahrh., unabhängig von Giotto. Andere Überreste im Kloster S. Antonio in Polesina, o sowie in der Badia della Pomposa bei Comacchio. p

Weitaus die wichtigste Stätte der oberitalischen Malerei in dieser Zeit ist Padua, wo Giottos großes Werk den Sinn für monumentale Kunst geweckt haben muß. Die lange dauernde Ausschmückung des Santo und die Kunstliebe des Fürstenhauses der Carrara kamen ganz wesentlich dem Fresko zugute. Vermutlich ist lange nicht alles erhalten, einiges steckt vielleicht noch unter der Tünche. Die chronologisch sichere Reihe beginnt erst 1376 mit der Capp. S. Felice im Santo (rechts). Der höchst bedeutende q Freskenzyklus wurde urkundlich dem Veroneser *Altichiero da Zevio* in Auftrag gegeben. Als sein Genosse wird von älteren Lokalschriftstellern ein *Avanzo* genannt. Die Fresken stellen Szenen der Jakobuslegende dar. Die Lünettenbilder, die eine eigentümlich geistvolle Aufnahme der Stilprinzipien Giottos aufweisen, sind nicht von Altichiero; ihr Meister ist einer der besten Erzähler, Zeichner und Maler dieser Zeit. Die übrigen Bilder an der Ostwand und die Kreuzigung an der Hinterwand sind dagegen eigenhändige

Werke Altichieros, der hier einen großen Schritt über Giotto und seine Schule hinaus tut. Er führt den physiognomischen Ausdruck seiner einzelnen Gestalten nach Charakter und Moment bis ins Äußerste durch, so daß der Rhythmus der Komposition bereits daneben zurücktreten muß. — Im Jahre 1377 begann Altichiero die ^a Ausmalung der Capp. S. Giorgio neben dem Santo. (Bestes Licht: am Mittage.) In 21 großen Bildern sind die Jugendgeschichten Christi, die Kreuzigung, die Krönung Mariä und die Legenden der h. Katharina, des h. Georg und der h. Lucia dargestellt. Die Komposition zeigt durchweg die Vorzüge, die sie bei den besten Giottesken entwickelt. Außer der sprechenden Deutlichkeit des Momentes ist auch die Gruppenbildung an sich schön und zwischen der reichen Architekturkulisse und den hineingesetzten Figuren endlich das richtige Verhältnis gefunden. Hauptsächlich aber ist hier in hunderten von Figuren der Charakter des Individuums und der des Augenblickes auf der ganzen Skala vom Höchsten bis zum Niedrigsten wirklich gemacht, und zwar ohne Karikatur, noch innerhalb des Typus jenes Jahrhunderts. In der Schönheit einzelner Köpfe sind die Meister sogar den meisten Giottesken überlegen; ihre Palette ist doppelt so reich als die der Giottesken; endlich gehen sie über diese hinaus durch ihre ungleich genauere Modellierung, durch Abstufung der Töne, ja (im letzten Bilde der h. Lucia) durch bedeutende Versuche zur Illusion (richtigere Baulperspektive), Verjüngung der entferntern Gestalten und selbst Luftperspektive. Von den Fresken Altichieros in der Sala dei Giganti ^b des alten Carrara-Palastes (jetzt Universitätsbibliothek) die mit einer Folge von uomini famosi geschmückt war, ist nur das sehr übermalte, aber noch immer wertvolle Porträt Petrarca's übrig geblieben, das den Dichter in seinem Studio im Zusammenhange mit der Umgebung, die er für seine Arbeit braucht, vorführt.

Der Schule Altichieros sind ferner noch die Fresken in San ^c Michele (Mad. di Loreto) zuzuweisen, eine Stiftung der Buoi von 1397 (die Anbetung der Könige mit Stifterporträts; die Verkündigung ganz genrehaft mit tiefer Architektur).

Dieses große Beispiel blieb einstweilen in Padua selbst ohne Folge. Die sehr umfangreichen Unternehmungen in Fresko, welche die nächstfolgende Zeit hervorbrachte, gehören im ganzen zu den schwachen und selbst zu den schwächsten Arbeiten des von Giotto ^d abgeleiteten Stiles. Die Fresken des Baptisteriums beim Dome, von den beiden Paduanern *Giovanni* und *Antonio* (1380) oder nach andern Berichten von *Giusto Padovano*, Sohn des Giovanni de' Menabuoi, einem geborenen Florentiner, sind nur als sehr vollständiger und bequem zu betrachtender Zyklus der für diese Stelle geeigneten heiligen Gestalten und Szenen von Wert. (Im Ver-

gleich
venn
liche
find
(zun
der
einzel
in d
stück
E
lerei
des
rette
nahe
auf
stell
mal
Rem
der
Gua
weg
dem
Gua
Ven
Mus
ged
Fio
der
Civ
in F
I
bild
von
den
gute
und
der
dur
Som
mit
Ma
phe
zar

gleiche mit den Mosaiken des orthodoxen Baptisteriums von Ravenna ergibt sich auf merkwürdige Weise der Zuwachs der kirchlichen Bilderwelt seit etwa tausend Jahren.) Von demselben *Giusto* sind wahrscheinlich die Fresken der Capp. del Beato Luca im Santo (zunächst der Antoniuskapelle), vom Jahre 1382, mit den Geschichten der Apostel Philippus und Jakobus d. j., ebenfalls roh, doch mit einzelnen glücklichern und lebendigeren Motiven. Von seinen Fresken in der Capp. Cortellieri der Eremitani sind jüngst einige Bruchstücke (Tugenden) aufgedeckt worden.

Erst aus dem 15. Jahrh. (wahrscheinlich über oder nach älteren Malereien des durch Brand zerstörten Palastes der Carrara) die Fresken des ungeheuren Saales im Pal. della Ragione, von *Giov. Mantegna* und Genossen (nach 1420), ein Riesenunternehmen von beinahe 400 Bildern, die den Einfluß der Gestirne und Jahreszeiten auf das (in wahren Genrebildern geschilderte) Menschenleben darstellen, voll schwer ergründlicher Bezüge aller Art, aber in den malerischen Motiven entweder ungeschickt und kraftlos oder bloße Reminiszenz von Besserem. — Auch die älteren Fresken im Chore der Eremitani, nach Zeit und Stil diesen verwandt und dem *Guariento* zugeschrieben, sind nur sachlich merkwürdig, besonders wegen der einfarbigen astrologischen Nebendarstellungen. Von dem einst viel gerühmten großen Fresko der Krönung Marias, die *Guariento* für die Sala del maggior Consiglio im Dogenpalaste in Venedig 1395 malte, sind Teile (12 zart empfundene Engel mit Musikinstrumenten) 1903 unter Tintoretts Jüngstem Gericht aufgedeckt worden (über eine verkleinerte Kopie von *Jacobello del Fiore* f. S. 760 b). 29 Tafeln mit Engeldarstellungen (a tempera) von der Decke der Kapelle des Carrarapalastes sind 1902 fürs Museo Civico in Padua erworben worden. Von *Guariento* Kruzifixe in Bassano (Museo Civico und S. Francesco).

In Verona ist von Altichiero außer dem schönen Empfehlungsbilde (der Familie Cavalli, nach 1390) in S. Anastasia (2. Kap. r. vom Chore) nichts vorhanden. Von Werken des 14. Jahrh. außerdem ebenda in der 1. Kap. r. vom Chore zwei Nischengräber mit guten thronenden Madonnen usw.; die Portallünette mit S. Zeno und S. Dominikus, welche die Bürger und die Mönche des Klosters der Dreieinigkeits empfehlen, unbedeutend im Stile, aber rührend durch die ehrliche Intention, gehört schon einer spätern Zeit an. Sonstige Reste aus dem ausgehenden Trecento: zwei Portallünetten mit Kreuzigungen in S. Fermo Magg., sowie ebenda an der Mauer um die Kanzel eine Anzahl Köpfe von Heiligen und Propheten mit der Inschrift: *Opus Martini*, in S. Siro e Libera das zartgestimmte Fresko der Portallünette. — An einzelnen Heiligen-

a figuren ist S. Zeno (S. 635 f) ziemlich reich. — Das früheste da-
b tierte Altarstück (1360) von einem Meister *Turone* in der Pina-
coteca (Nr. 362).

In Mailand ist wenig erhalten. Mehr jedoch in kleinen Dorf-
kirchen der Lombardei: von *Giovanni da Milano* selbst Fresken-
c rechte von 1349 in Viboldone (ebenda im Vierungsraume gute
d Fresken vom Ende des Trecento), ferner im Oratorio Porro zu
Mocchivolo sehr bedeutende Malereien. Werke der Schule findet
man in S. Cristoforo sul naviglio bei Mailand (bez. von Bassanolus),
in Lentate sul Sevaso u. a. a. O. Die reizvollen genrehaften Wand-
malereien von *Michelino da Besozzo*, gen. *Molinari* (um 1430), in
e Casa Borromeo (2. Hof) erscheinen schon von Masolino beeinflusst.
f Demselben Meister ist das Prozessionsbild im Dome zu Mailand
(dat. 1417) wegen seiner — heute stark bezweifelten — Namens-
inschrift zugeschrieben. Es ist wahrscheinlich zwanzig Jahre jünger.
Ein gut bezeichnetes Werk von *Michelino*, eine Madonna mit der
g h. Katharina, in der Galerie von Siena. Zum Teil von einem
Mailänder, *Lionardo da Besozzo*, sind die Fresken der Capp. del
h Sole in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel, mit reich ent-
wickelter Architektur (1426).

Was sonst noch durch die Lombardei und in Piemont zerstreut
sein mag, zeigt eine eigenartige Stilmischung mit nordischen, be-
sonders französischen Elementen. In Genua scheint damals kaum eine
eigene Malerei existiert zu haben. Fremde waren tonangebend
(*Barnaba da Modena*, *Taddeo Bartoli da Siena*). Die paar alten
i Bilder von Anfang des 15. Jahrh. in S. M. di Castello (1. und
3. Kap. links) machen es begreiflich, daß man für die Verzierung
des anstoßenden Klosters 1451 einen Deutschen, *Justus de Fille-
magna*, in Anspruch nahm (wovon später).

Die Kunstübung Venedigs, mit wenigen Ausnahmen (wie die
Mosaiken in der Capp. de' Mascoli in S. Marco, S. 630 g) auf
Altartafeln beschränkt, empfand von Giottos Einfluß am wenigsten.
Die Prachtausstattung, die tiefen Lackfarben, auch die grünlichen
Schatten im Fleische und der Farbeauftrag erinnern noch direkt
an die lange Herrschaft der Byzantiner; in der Süßigkeit einzelner
Köpfe haben sie auch einen Anklang an die Sienesen. Eine selbst-
ständige Entwicklung der Malerei beginnt in Venedig erst um die
Mitte des 15. Jahrh. mit den ersten Regungen der Renaissance und
wird uns daher erst später beschäftigen.

Einen *Magister Paulus de Venetiis* lernt man in zwei noch
k durchaus byzantinischen Tafelbildern in der Galerie zu Vicenza
kennen: einer Madonna mit Heiligen von 1323 und einem Tode
der Maria von 1333. Von demselben noch 1358 tätigen Maler
l besitzt die Kirche in Pieve di Sacco (bei Padua) eine große

Altar
Mad
der
cen
Ven
dem
Piev
feine
hält
Nicol
im I
dem
sich
dal
tisch
Cass
nezi
um
I
Trae
V
und
676f
tych
Tom
apol

Altartafel (bez. u. dat. 1332), die Akademie zu Venedig eine a
 Madonna mit der Pietà und zwei Heiligen, S. Marco das Mittelbild b
 der Pala d'Oro. — Von einem *Lorenzo* besitzt der Dom von Vi- c
 cenza ein größeres Altarstück (1366), das Museo Correr zu d
 Venedig eine Übergabe der Schlüssel (1369); ebenda in der Aka- e
 demie zwei vierteilige Anconen vom Jahre 1371. — Ein *Stefano*
Pievan di S. Agnese ist uns durch die Bezeichnung auf zweien f
 seiner Bilder im Museo Correr (1369) bekannt. — Eine ver- f
 hältnismäßig hervorragende Stellung unter diesen Malern nimmt
Niccolò Semitecolo ein, von dem datierte Gemälde von 1351–1400
 im Dome zu Padua wie im Museo Correr und in der Aka- g
 demie zu Venedig vorkommen. Vielleicht ist der *Niccolò*, der h
 sich auf einem Bilde der Akademie (1394) als *Niccolò di Pietro i*
dal Ponte del Paradiso bezeichnet, mit dem eben genannten iden-
 tisch. Einfacher, aber lebendiger der Provinzialmaler *Simone da*
Cusighe. — Der bedeutendste Trecentist in Venedig, *Antonio Ve-*
neziano, wohl ein Schüler Semitecolos, verließ früh seine Heimat,
 um in Florenz und Pisa zu arbeiten (f. S. 646 b u. 648 g).

Im Anfange des 15. Jahrh. erlischt auch diese von byzantinischen
 Traditionen zehrende und von Giotto fast unbeeinflusste Malerschule.

Was Neapel an beachtenswerten Werken der Schule Giottos
 und von den Sienesen besitzt, hat schon oben (S. 647 t u. u, 648 a–c,
 676f) Erwähnung gefunden. — Das im Municipio befindliche Trip- k
 tychon mit der Glorie des h. Antonius ist bezeichnet: *Nicolaus*
Tomasi de Florenzia 1371; aus falscher Lesung der Inschrift ist der
 apokryphe „Colantonio del Fiore“ hervorgegangen.

