



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

A. Niccolo Pisano und Giotto

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94400)



A. Niccolò Pisano und Giotto.



ie historische Betrachtung sondert der Deutlichkeit wegen die einzelnen Weltalter scharf und bestimmt ab. In Wirklichkeit fließen aber die Perioden der menschlichen Entwicklung meistens ganz unmerklich ineinander, so daß erst das nachträglich prüfende Auge die trennenden Abschnitte bemerkt. Auch auf dem Gebiete der Kunst vermitteln zahlreiche Uebergänge den Stilwechsel und lassen die neue Weise fast unbemerkt aus der alten hervorgehen oder neben dieser auftreten. In anderer Art hängt aber die mittelalterliche Kunst in Deutschland mit der neueren Kunst zusammen, als in Italien. Dort werden zahlreiche gotische Elemente in die Kunst, welche den Namen deutsche Renaissance führt, herübergenommen; in Italien dagegen zeigen sich schon im Mittelalter mannigfache Züge der späteren, als italienische Renaissance gepriesenen Kunst. Die Erklärung dieses Unterschiedes liefern allgemeine historische Thatfachen. Für Italien genügt der Hinweis, daß bereits am Ende der Hohenstaufenzeit der Grund zu den politischen Einrichtungen und zu der nationalen Bildung gelegt wurde, welche seitdem eine stetige Entwicklung erfuhren. Die Städte kamen in die Höhe, der praktische Staats Sinn erstarkte, der municipale Stolz regte sich, die starken Persönlichkeiten gewannen Macht und Ansehen, das Bild der römischen Vorzeit stieg immer deutlicher vor den Augen der Zeitgenossen auf, ihre Phantasie anregend und insbesondere auch bei künstlerischen Versuchen als Muster benutzt.

Seitdem das Kunstleben in Italien wieder reicher zu strömen begann, was im Laufe des 12. Jahrhunderts geschah, wurde, wenn auch langsamer als diesseits der Alpen, Fortschritt an Fortschritt gefügt. Am deutlichsten läßt sich dieser an den oberitalienischen Skulpturwerken verfolgen, wo überhaupt eine frische Kunstthätigkeit sich am frühesten regt. Nimmt man z. B. den Ausgangspunkt von den Reliefs an der Fassade von S. Zeno in Verona, welche Szenen aus dem Alten und Neuen Testamente (Fig. 1), die Monatsbeschäftigungen, Legenden schildern, und schreitet vorwärts zu den Skulpturen, welche dem Schlusse des 12. (Kreuzabnahme, Fragment eines Kanzelschmuckes, im Dom zu Parma) oder dem Anfange des 13. Jahrhunderts, wie der Taufbrunnen in S. Giovanni in Verona (Fig. 2), den Ursprung verdanken, so beobachtet man, wie allmählich ein stärkerer persönlicher Hauch von den Werken ausströmt, ein besserer Formensinn zur Geltung gelangt. Den Portalskulpturen in Verona fehlt jegliche Individualität. Sie könnten ebenso gut in Deutschland oder Frankreich geschaffen worden sein. Sie erscheinen als die mechanische Uebersetzung einer Zeichnung in halbrunde Gestalten, ohne daß der trotz der rühmenden Beischriften doch ganz dürftige Meister von den Gesetzen des Reliefstiles eine klare Vorstellung besessen hätte. Auch der im Dom zu Parma aufbewahrten Tafel (Fig. 3), wahrscheinlich von

Springer, Kunstgeschichte. III.

dem Abkömmling einer Steinmetzverbrüderung aus dem Thale von Antelamo, von Benedetto Antelami 1178 gemeißelt, merkt man im Inhalte und in der Formgebung die Abhängigkeit von älteren Meistern deutlich an. Noch stehen zur Seite des Kreuzes die Figuren der Kirche und Synagoge, beide in kleinerem Maßstabe gezeichnet, jene durch den Kelch, diese durch die hohepriesterliche Tracht charakterisiert. Noch fällt die Komposition mit der auf Gemälden vollkommen zusammen und ermangelt der eigentlich plastischen Auffassung. Aber in die einzelnen Gestalten, in ihre Haltung und Bewegung ist doch schon eine größere Wahrheit gekommen. Darin überragt den Antelamo noch der Meister des oben erwähnten Taufbrunnens in Verona. Die Gewänder der schlanken Figuren zeigen reichen Faltenwurf; die Bewegungen der Personen eine oft überraschende Richtigkeit und lebendige Kraft. Doch fällt auch hier der Mangel an Raumsinn, welcher auf die gleichmäßige Verteilung der Gestalten auf der Fläche Bedacht nimmt, und die Unkenntnis des eigentlichen Relieffstiles auf.



Fig. 1. Relieffskulpturen vom Portal der Kirche S. Zeno in Verona.

In dieser Hinsicht erscheinen die toskanischen Skulpturen bei aller Roheit der Ausführung und Plumpheit der Zeichnung entwicklungsfähiger. Die romanische Architektur gewährte in Toskana den Bildhauern ein noch minder ergiebiges Feld für ihre Kunst als in der Lombardei. Die Portalskulpturen aus dem 12. Jahrhundert (z. B. in Pistoja) sind nicht umfangreich, von kleinen Dimensionen und dürftigster Arbeit. Dagegen bot der hier beliebte Kanzelschmuck eine günstige Gelegenheit, den plastischen Sinn zu üben und allmählich auszubilden. Seit der Gründung der neuen Mönchsorden, dem Auftreten der Bettel- und Predigermönche, als die Predigt volkstümlich wurde und zu einem selbständigeren Teile des Gottesdienstes erwuchs, kamen die freistehenden, auf Säulen ruhenden Kanzeln auf, welche, mehr in die Mitte des Kirchenschiffes gerückt, den Prediger der Gemeinde näher brachten. Mit Eifer warf sich die Skulptur auf die neue Aufgabe, die Brüstungen der Kanzel mit Reliefs und Figuren zu schmücken. Die regelmäßige Wiederkehr der gleichen Gegenstände der Schilderung (Jugendgeschichte und Leiden Christi, das Weltgericht, Propheten, Evangelisten, Engel) bewirkte, daß die

Künstler allmählich auf die Form einen größeren Nachdruck legten und diese in der Richtung auf Wahrheit und Lebendigkeit auszubilden strebten. So zeigen die toskanischen Kanzelskulpturen



Fig. 2. Relief vom Taufbrunnen in S. Giovanni zu Verona.

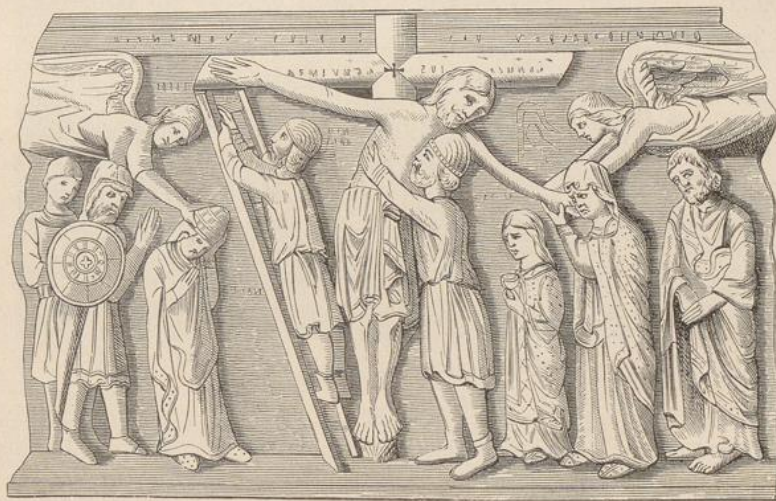


Fig. 3. Bruchstück der Kreuzabnahme von B. Antelami im Dom zu Parma.

eine Entwicklungsreihe von gewisser Stetigkeit. Von allem Anfange aber offenbarte sich hier im Gegensatze zu Oberitalien eine bessere Kenntnis plastischer Gesetze. Die Reliefs, welche von einer Kanzel der zerstörten Kirche S. Piero Scheraggio nach S. Leonardo in Florenz (Fig. 4)

1*

übertragen wurden und die wohl dem 12. Jahrhundert angehören, bekunden leise Versuche, die Gewänder rundlich zu modellieren, die Köpfe in das Profil zu stellen, die Gestalten gleichmäßig vom Grunde abzuheben, Versuche einer Flächendekoration in erhabener Arbeit.

In ähnlicher Weise gehen die Reliefs in S. Michele zu Gropoli, in S. Bartolommeo in Pistoja (Fig. 5) vor, welche letzteren von Meister Guido Bigarelli da Como 1250 geschaffen wurden. Guido da Como übt in Toscana (Lucca, Pisa, Pistoja) vom Beginn des



Fig. 4. Geburt Christi. Relief von der Kanzel in S. Leonardo in Florenz.

13. Jahrhunderts eine besonders wichtige Thätigkeit aus. Vor andern etwa gleichzeitigen Bildhauerarbeiten in Toscana zeichnen sich seine Leistungen durch klare und geschickte Komposition aus. Daß man sich bei fortschreitender Uebung noch in romanischer Zeit auch an größere statuarische Aufgaben mit gutem Erfolge wagen durfte, lehrt die treffliche Gruppe des h. Martin mit dem Bettler an der Fassade des Domes zu Lucca. Die Statue dürfte um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein. Man merkt, daß man sich hier in Toscana in der Heimat uralter Kunstübung befindet. Noch fehlt aber die Zucht der Hand, die Fähigkeit, die einzelnen Gestalten feiner, gefälliger durchzubilden. Die Anregungen dazu konnten nicht

unmittelbar aus der Natur geholt werden. Denn dann hätten die Naturbilder erst in plastische Formen übertragen werden müssen, was eine längere Schulung des Auges voraussetzt. Näher lag es, Kunstwerke selbst als Muster zu benutzen, welche bereits die brauchbaren plastischen



Fig. 5. Geburt Christi. Relief von Guido da Como, an der Kanzel in S. Bartolommeo in Pistoja.

Formen bieten. So trat die Antike wieder als Lehrmeisterin in den Gesichtskreis der Künstler. Zunächst wurden ihr nur einzelne Figuren abgelauscht und abgeborgt. — Die Reliefs der Verkündigung, Geburt Christi und Anbetung der h. drei Könige, welche aus einer alten Kirche in

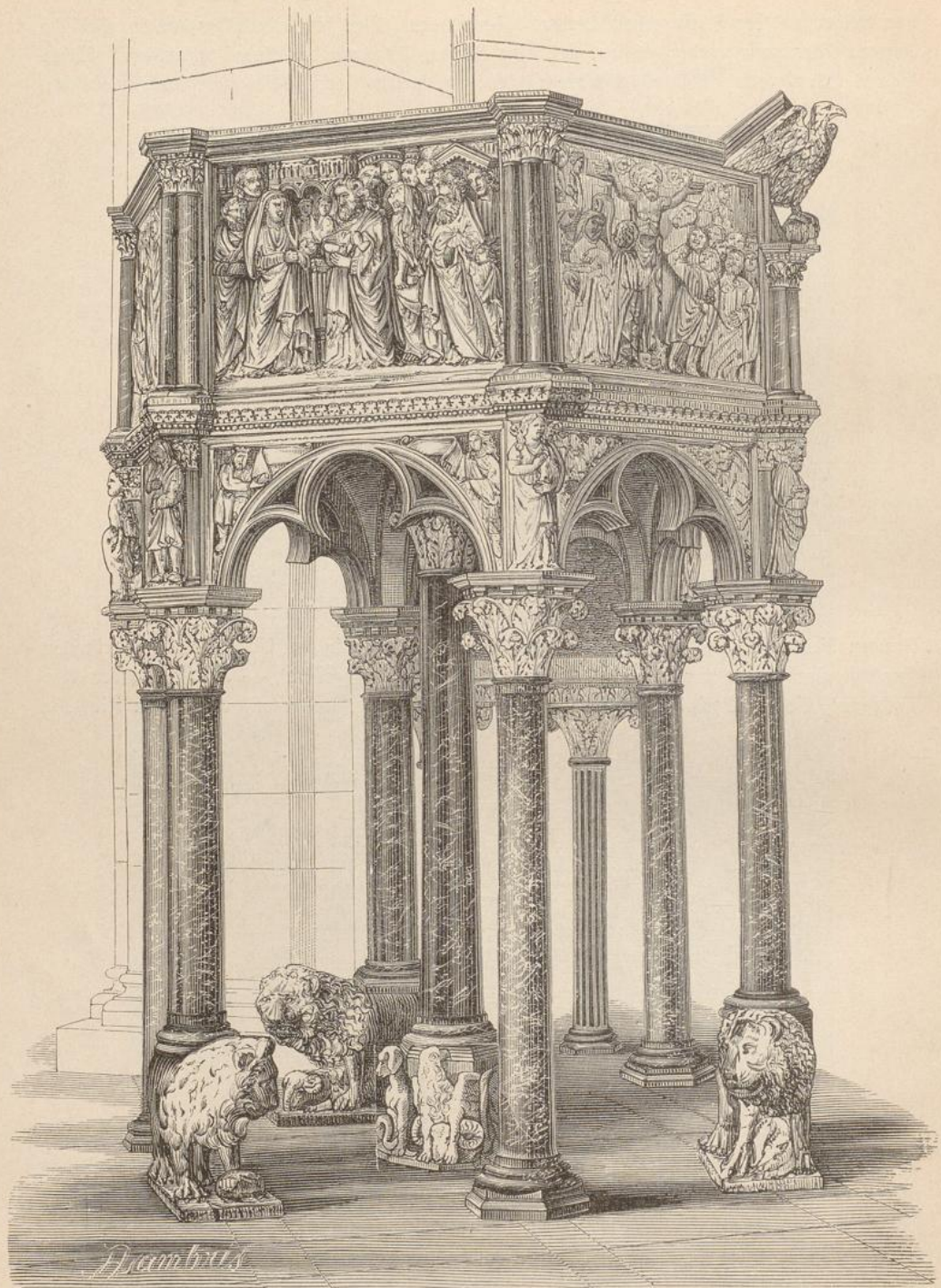


Fig. 6. Porträtbüste. Ravello bei Amalfi.



Fig. 7. Porträtbüste. Berliner Museum.

Ponte allo Spino bei Siena in den Dom übertragen wurden, offenbaren eine genaue Kenntnis der antiken Kunst, insbesondere etruskischer Grabkisten. Sie galten früher für die unmittelbaren Vorstufen für die im 13. Jahrhundert auftretende Richtung, welche in verschiedener Weise



LA. R. BRENDAMOUR.

Fig. 8. Die Kanzel des Baptisteriums zu Pisa von Niccolo Pisano.

sich von antiken Skulpturen die Muster holt. Kunsthistorisch erklärlich werden diese Arbeiten aber erst, wenn man sie — und gewiß richtiger — später ansetzt und in ihnen Produkte der Schule des Niccolò Pisano erblickt.

An zwei Punkten können wir gleichzeitig die Nachahmung antiker Werke beobachten. Unter Kaiser Friedrich II., dessen Bauliebe eine Reihe leider jetzt völlig verfallener Schlösser im Castel del Monte, Andria, Foggia, Capua u. a. den Ursprung verdankt, fand auch die Skulptur eine weitere Pflege, die antike Kunst, von der Süditalien mannigfache Reste besaß, wieder Beachtung. Den Beweis liefern die in Messina und Brindisi geschlagenen Goldmünzen, die sogenannten Augustalen, und die Reste des plastischen Schmuckes, mit welchem Friedrich II. 1247 die Marmorphorte des befestigten Capua bedachte. Ein anderes Beispiel dieser süditalienischen Plastik bietet der Porträttopf aus Navello bei Amalfi (Fig. 6), gewöhnlich als das Bildnis der



Fig. 9. Die h. drei Könige. Von der Kanzel im Baptisterium zu Pisa.

Sigilgaita Rusolo bezeichnet und auf dem Thürbogen (ob auch schon ursprünglich, ist unwahrscheinlich) der 1272 errichteten Kanzel aufgestellt. Auf das reine Oval des Kopfes, das wellenförmige, zurückgelegte Haar und die breite Wangenbildung ist bei der Sigilgaita, wie bei dem anderen verwandten weiblichen Kopfe aus Scala bei Amalfi im Berliner Museum (Fig. 7) besonders zu achten.

Eine zweite, viel wichtigere Stätte antikisierender Kunststrichtung im 13. Jahrhundert finden wir in Pisa. Hier ist es eine bestimmte Persönlichkeit, auf welche die Betrachtung antiker Skulpturen befruchtend wirkte: Niccolò Pisano. Ueber seine Lebensschicksale (ca. 1206 bis nach 1280), seine künstlerische Erziehung sind wir nicht näher unterrichtet. Fest steht, daß die Vorbilder, die Niccolò Pisano vor Augen hatte, in Pisa selbst vorhanden waren und hier von ihm studiert wurden: etruskische Aschentisten, ein Sarkophag mit Darstellungen der Hippolytosjagd und eine bacchische Marmurvase. Da in Pisa schon im 12. Jahrhundert eine rege

Kunstthätigkeit herrschte, hier außer der Steinskulptur auch der Erzguß geübt wurde, so erscheint die Vermutung keineswegs grundlos, daß er der heimischen Schule seine Ausbildung verdankt. Das erste und berühmteste Werk Niccolos ist die Kanzel im Baptisterium zu Pisa (Fig. 8). Sieben Säulen tragen die Kanzel, deren Brüstung mit fünf Reliefbildern: Verkündigung und Geburt Christi, Anbetung der Könige (Fig. 9), Darstellung im Tempel (Fig. 10), Kreuzigung und Jüngstes Gericht geschmückt ist. Der Gegenstand brachte es mit sich, daß auf den beiden letzten Bildern keine Anklänge an die Antike wahrzunehmen sind. Desto stärker treten sie uns auf den drei ersten Feldern entgegen. Der Künstler hat einzelne Gestalten von antiken Reliefs, ohne sich um ihre ursprüngliche Bedeutung zu kümmern, ganz herübergenommen, einen Bacchuspriester z. B. schlankweg in den Hohenpriester bei der Darstellung im Tempel verwandelt, für Kopfbildung und Körperhaltung sich unmittelbar die Vorbilder bei verschiedenen antiken Werken



Fig. 10. Darbringung im Tempel. Von der Kanzel im Baptisterium zu Pisa.

geholt. Doch sind diese Vorbilder mehr für die Zeichnung der Umrisse, als für die Behandlung der inneren Flächen maßgebend gewesen. An der Gestalt und dem Kopfe der Madonna in der Verkündigung und Geburt, an ihrer Kopftracht (sie ist nach dem Phaedrasarkophag im Campo Santo zu Pisa gearbeitet) und an den Pferdeköpfen im Relief der Anbetung, wird dieses Verhältnis deutlich sichtbar. Erscheint Niccolo in seinen Pisaner Arbeiten noch unfrei in der Nachahmung antiker Vorbilder und noch befangen in der Gestaltung des Lebens, so zeigt die Kreuzabnahme im Dom von Lucca den Meister auf der Höhe seiner Kraft. In diesem seinem reifsten Werke kommt sein persönliches Empfinden ungemindert zum Ausdruck. Als ein weiteres Hauptwerk des Meisters gilt die Kanzel im Dome zu Siena, im Aufbaue und in dem plastischen Schmucke der Kanzel im Pisaner Baptisterium verwandt. Sie wurde ihm 1265 in Auftrag gegeben und mit Hilfe seiner Schüler, Arnolfo di Cambio und Lapo, vollendet.

Die Mitwirkung fremder Hände erklärt teilweise den Rücktritt von der antiken Richtung. Dieser wurde aber auch dadurch bedingt, daß die Antike nicht die allgemeine und sichere Grundlage der Künstlerbildung war. Sie tritt zunächst nur episodisch auf. Vereinzelte Werke, deren schöne Formen sein persönliches Gefallen erregten, wurden von Niccolo nachgeahmt. Sobald seine Persönlichkeit in den Hintergrund trat, verlor auch die Antike wieder ihren Einfluß und kam die wahre, von der Tradition und Zeitstimmung beherrschte Natur der Künstler wieder mehr zu ihrem Rechte. Diese drängte aber, wie schon das Kreuzigungsrelief Niccolo Pisanos darthat, vornehmlich auf eine scharfe Lebendigkeit und reiche Mannigfaltigkeit in der Schilderung. Daher werden die Gruppen gehäuft, die Figuren individueller gefaßt und stärker bewegt. Die Madonna in einer Nische über dem Sarkophage des Kardinals von Braye in S. Domenico zu Orvieto, ein Werk des berühmten Architekten Arnolfo di Cambio († 1310), zeigt noch eine gewisse Verwandtschaft mit den Typen Niccolos (Fig. 11), ähnlich wie in den Arbeiten des Dominikanermönches Fra Guglielmo an der Kanzel in S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja und an dem gemeinsam mit Niccolo gemeißelten Sarkophage des h. Dominicus (Arca di S. Domenico) in Bologna die Schule Niccolos, das Studium der Antike anklingt (Fig. 12 u. 13). In der richtigen Abmessung der Figuren, in der ruhigen Anordnung der Gruppen überragt er sogar den Meister.

Aber schon Niccolos Sohn, Giovanni Pisano († nach 1328), betont den energischen Ausdruck und das kraftbewegte Leben in seinen Gestalten fast ausschließlich, selbst auf Kosten der formalen Schönheit. Die Kanzelreliefs, welche er für den Dom in Pisa und für S. Andrea in Pistoja schuf, schildern die gleichen Szenen, welche sein Vater gemeißelt hatte. Aber wie viel leidenschaftlicher treten z. B. im Kindermord (Fig. 14) die einzelnen Personen auf, wie ungleich lebendiger sind alle Bewegungen, wie viel natürlicher die Haltung insbesondere der Nebenfiguren, welche er gern, nicht bloß zur Füllung des Raumes, sondern um den Vorgang reicher auszustatten, in die Szene einführt. Durch ihn kommt Affekt in die Handlung. Auch die Madonnenstatuen, sowohl jene im Campo Santo zu Pisa, wie die andere im Dom zu Prato (Fig. 14) bekunden das Streben, die Lebhaftigkeit des Ausdruckes beinahe bis zur Uebertreibung zu steigern. Von den besonderen, ihrer Natur am meisten entsprechenden Vorzügen der Plastik, der feineren Durchbildung der Formen, entfernt sich freilich Giovanni in demselben Maße, in welchem er auf dramatische Wirkungen ausgeht. Die Lust und Freude

Springer, Kunstgeschichte. III.



Fig. 11. Madonna vom Grabmal des Kardinals de Braye in Orvieto. Von Arnolfo di Cambio.

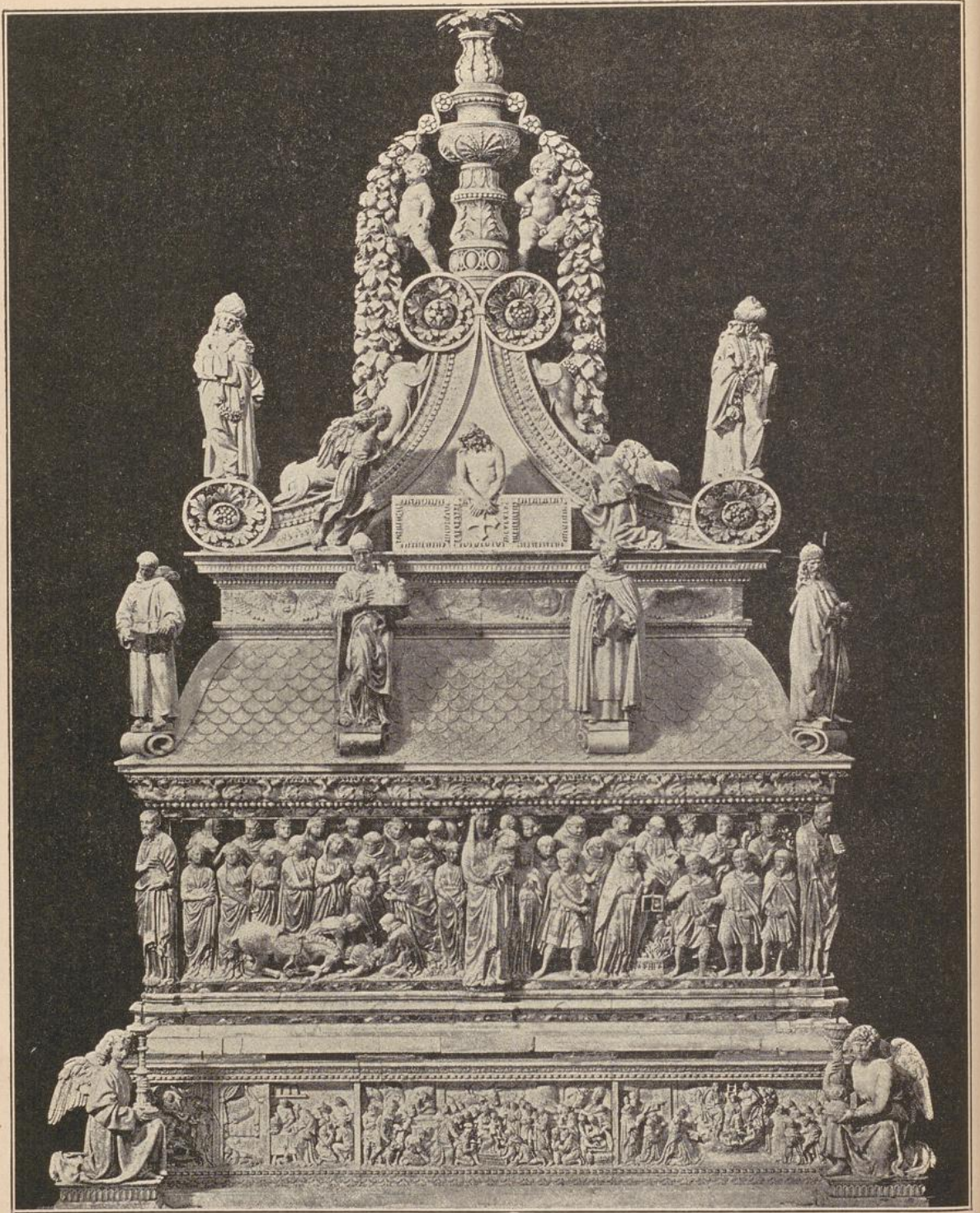


Fig. 12. Das Grabmal (Arca) des h. Dominicus in S. Domenico zu Bologna (ohne die krönende Statue).
(Das große Relief über dem Sockel ist von Niccolò Pisano und Fra Guglielmo gearbeitet.)



Fig. 13. Der h. Dominicus erweckt einen gestürzten Ritter zum Leben.
Relief vom Grabmal des h. Dominicus zu Bologna. Von Nic. Pisano und Fra Guglielmo.



Fig. 14. Der bethlehemitische Kindermord.
Relief von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja. Von Giovanni Pisano.

2*

am Erzählen spricht aus der Mehrzahl der Skulpturwerke im 14. Jahrhundert. Auch die umfangreichste Schöpfung der toskanischen Plastik, die Reliefs, welche die vier Pfeiler der Fassade des Domes zu Orvieto bedecken, legen davon Zeugnis ab. Sie schildern die Schöpfung und den Sündenfall, die prophetischen Verheißungen, das Leben Christi und das jüngste Gericht, fassen also nach mittelalterlicher Gewohnheit die ganze Erlösungsgeschichte zusammen. Wenig glücklich in der Anordnung, — die Bilder sind stets von Ranken durchflochten — ergötzen sie das Auge durch die frische Lebendigkeit der Darstellung. Natürlich erscheint die Stellung des schlafenden Adam (Fig. 16), verständlich der ganze Vorgang; in den Auferstehenden des jüngsten Tages (Fig. 17) bemerkt man den Fleiß, mit welchem die nackten Körper wiedergegeben und die mannigfachen Empfindungen des Schreckens und der Freude geschildert werden. Früher der Pisaner Schule zugeschrieben, gelten die Reliefs am Dome zu Orvieto gegenwärtig (ob mit größerem Rechte?) als eine Schöpfung von Sienefer Meistern. Diese entfalten zwar gleichfalls im Laufe des 14. Jahrhunderts eine reiche Thätigkeit in ganz Mittelitalien, stehen aber bei zierlicherem Schönheitsfönn doch in der Tiefe und Kraft der Auffassung hinter der Pisaner Schule zurück.



Fig. 15. Madonnenstatue im Dom zu Prato.
Von Giovanni Pisano.

Die größten Fortschritte machte unter Giotto's (s. u. S. 16) bahnbrechendem Einflusse die toskanische Plastik durch Andrea Pisano (den Sohn des Ugolino Rini, ca. 1273—1349), in dessen Bronzereliefs an der Thüre des Baptisteriums zu Florenz (Fig. 18), die knappe, geschlossene Form der Komposition, die Kunst, in wenigen Figuren das Wesentliche der ganzen Szene zu verkörpern und die Gruppen geschickt in den gegebenen Räumen anzuordnen, Bewunderung verdient. Auch die Mehrzahl der Relieftafeln am Campanile des Domes, deren Zeichnung auf Giotto zurückgeführt wird, sind von Andrea modelliert und ausgeführt worden. Sie weisen die gleichen formalen Vorzüge auf wie die Reliefs des Baptisteriums und fesseln überdies noch durch den Inhalt, welcher uns die mannigfachen menschlichen Künste und Fertigkeiten, wie sie erfunden worden und getrieben werden, in naiv anschaulicher Weise vor die Augen führt. Auf die Erschaffung Adams und Evas folgt das Bild, wie Adam

ackert und Eva spinnt, Noah weintrunken schläft; wir sehen sodann den Hirten, Ackersmann, Schiffer, Wagenlenker, den Töpfer, Maler, Bildhauer, Baumeister bei der Arbeit und (später zugelegt) die Lehrer der freien Künste in ihrer Thätigkeit. Diese Reliefs (Fig. 19) sind eines der ersten Glieder in der Reihe kulturgeschichtlicher Schilderungen, welche in Raffaels Schule von Athen ihren Abschluß und ihre Vollendung finden.

Petrarca hat sich in einem Briefe ziemlich abfällig über die Skulptur seiner Zeit geäußert. Sie tauge schlecht, meint er, zur Pflege der plastischen Kunst. Für die Jahre nach Andreas Tode traf dieses Urtheil nicht mehr zu. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bewegt

sich die Skulptur in ganz Italien in aufsteigender Linie. Mag man in Florenz, welches noch immer der Hauptsitz der Kunstpflege bleibt, die Reliefs und Statuetten am Tabernakel von Dr. San Michele, von der Hand des Andrea di Cione oder Orcagna († 1368), betrachten, oder die Kapitalkulpturen am Dogenpalast in Venedig (Fig. 20), die zwar aus späterer Zeit



Fig. 16. Erschaffung des Weibes. Relief vom Dom zu Orvieto. Von Giovanni Pisano.

stammen, aber ganz in der Weise des 14. Jahrhunderts gearbeitet sind, oder das prächtige Grabmal des Caracciolo in S. Giovanni-Carbonara zu Neapel, von Andrea Ciccione geschaffen, immer gewinnt man den Eindruck einer rüstig fortschreitenden Kunst. Die Maßverhältnisse

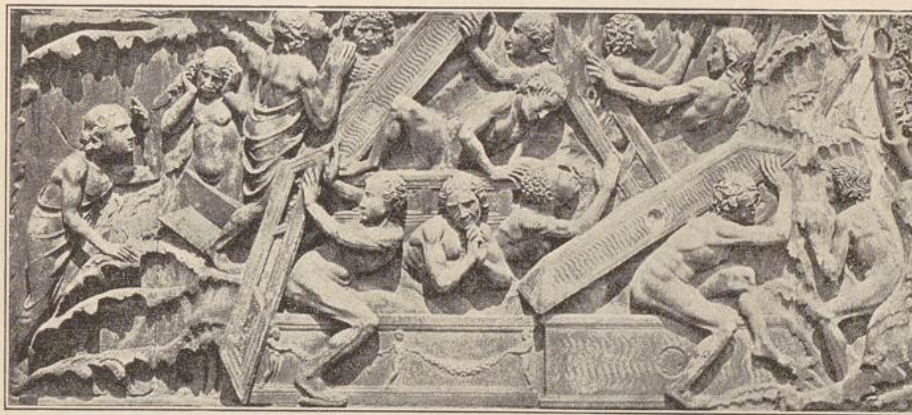


Fig. 17. Von dem Relief der Auferstehung am Dom zu Orvieto. Von Giovanni Pisano.

werden richtiger genommen, die Köpfe lebendiger modelliert, die Gewandfalten in weicherem Flusse geworfen. Zuweilen überrascht die feine Anmut in den Gesichtszügen, die Zierlichkeit in den Bewegungen. Noch freier würde sich die Skulptur entfaltet haben, wenn nicht der Anschluß an die gotische Architektur hindernd im Wege gewesen wäre. War auch die Abhängigkeit der

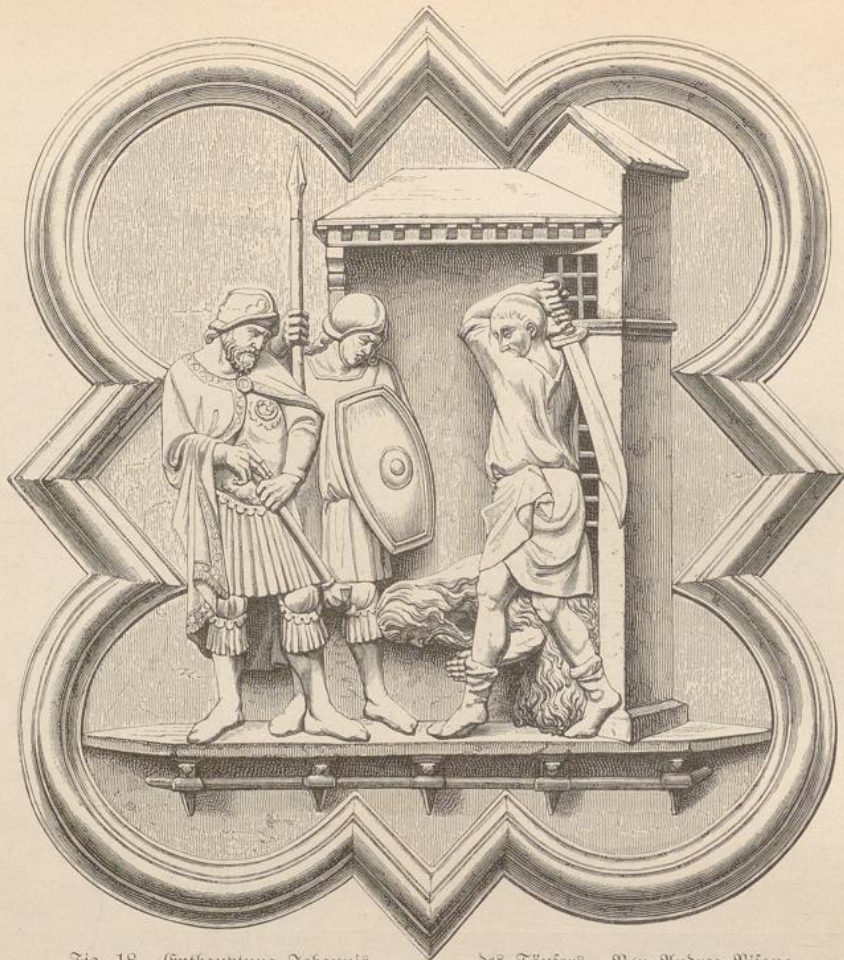


Fig. 18. Enthauptung Johannis des Täufer. Von Andrea Pisano.
Relief an der südlichen Thür des Baptisteriums zu Florenz.

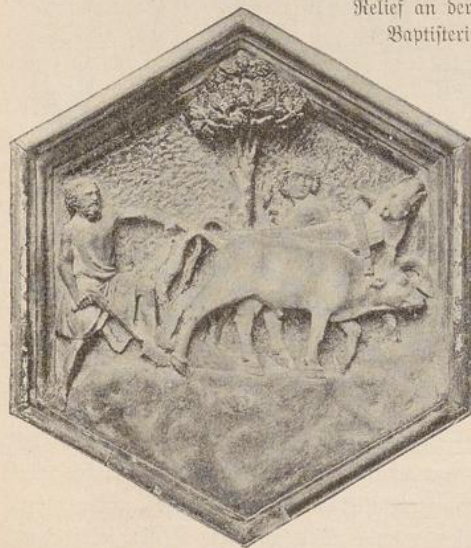


Fig. 19. Ackerbau und Bildhauerei. Reliefs am Campanile in Florenz. Von Andrea Pisano.

Skulptur von der architektonischen Umgebung hier nicht so groß wie im Norden, so empfand doch der Raumsinn in den Spitzbogenfeldern, den schmalen Tabernakeln u. s. w. beengende Schranken. An den gotischen Bauten ist ferner die Skulptur vorwiegend auf eine dekorative Wirkung angewiesen. Dadurch kam das Hauptziel der Bildhauer, die naturfrische, kräftige Auffassung der menschlichen Gestalten nicht zu voller Geltung. Erst eine Aenderung des Baustils konnte hier Wandel schaffen. Müßig arbeitete die italienische Kunst daran, die architektonischen

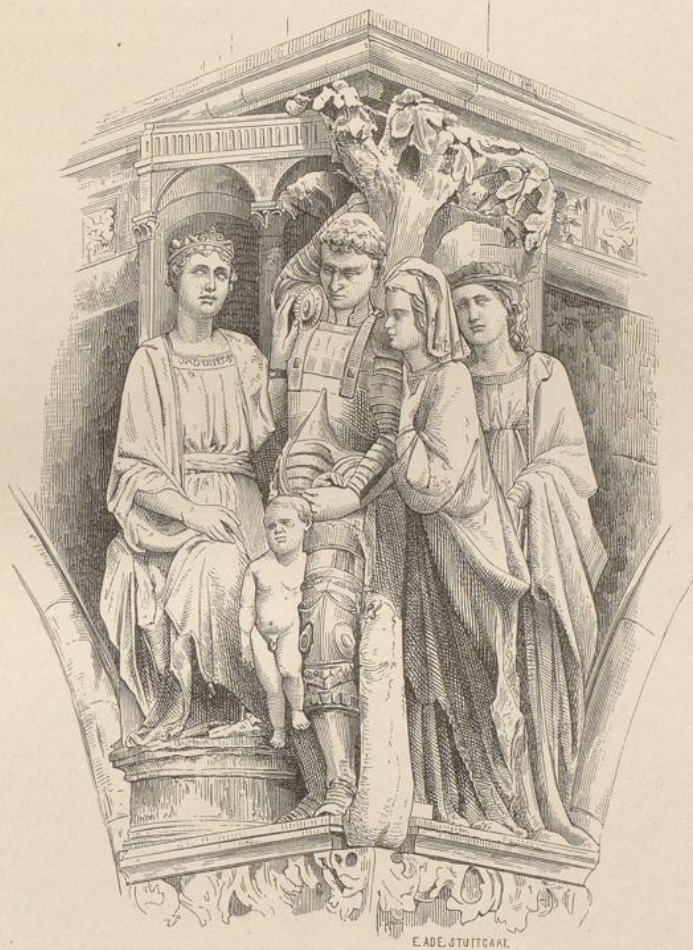


Fig. 20. Das Urteil Salomos. Kapitäl vom Dogenpalast in Venedig.

Hindernisse zu beseitigen. Wenig bekümmert um die strenge Einheit des Bausystems, formt sie einzelne Glieder für den plastischen Schmuck günstiger. Es ist bezeichnend, daß an den dekorativen Teilen der gotischen Dome zuerst der neue Stil zum Durchbruch gelangt. Die Einfassung der südlichen Thüren des Domes zu Florenz (Fig. 21), ein Werk des Piero Tedesco, vom Schlusse des 14. Jahrhunderts, kündigt in dem freien Linien Schwunge, den nackten Knäblein zwischen den Ranken, die Kunstweise, welche im folgenden Zeitalter zur Herrschaft gelangt, unmittelbar an.

Der Entwicklung der toskanischen Skulptur im 14. Jahrhundert geht die stetige Ausbildung der Malerei zur Seite. Beide Künste greifen vielfach ineinander und üben wechselseitigen Einfluß. Während am Ende des Jahrhunderts die Skulptur die Führerrolle übernimmt, steht am Anfange desselben die Malerei entschieden an der Spitze und drückt auch der gleichzeitigen Skulptur (Giovanni und Andrea Pisano) ihr Gepräge auf.



Fig. 21. Relief von dem südlichen Portal des Domes in Florenz. Von Piero Tedesco.

Diese hervorragende Stellung dankt die Malerei der epochemachenden Thätigkeit Giotto's, des ältesten Künstlers Italiens, an dessen Namen sich wahrer Weltruhm knüpft. Ueber den Zustand der Malerei in Toskana vor seiner Zeit geben uns nur wenige Denkmäler Aufschluß. Wir lernen aus ihnen die gewöhnlich byzantinische oder griechische Manier genannte Malerei kennen, die wohl noch altchristliche Tradition fortsetzt, meist handwerksmäßig und mechanisch geübt wird, manchmal aber eindrucksvolle Andachtsbilder hervorbringen vermag. Die beiden hervorragendsten Werke dieser ausklingenden altchristlichen Malerei aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts sind die Madonna von Guido da Siena (datiert 1221) aus S. Domenico, jetzt im Palazzo pubblico in Siena, und das Kreuzifix von Giunta in S. Ranieri in Pisa. Auch der von Dante gerühmte florentiner Maler Cimabue (1240? — ca. 1302) gehört dieser absterbenden Kunstrichtung an. Vasari freilich (der Maler Giorgio Vasari aus Arezzo schrieb um die Mitte des 16. Jahrhunderts Biographien der berühmtesten Künstler, die noch heutzutage die Hauptquelle unserer Kunde bilden) nennt Cimabue, den er auch als Lehrer des Giotto einführt, den Neuerer der Kunst, der mit der griechischen Manier brach. Diese Rolle hat Cimabue aber nicht gespielt; nach dem Wenigen, was wir von ihm wissen, steckt er noch ganz in der Tradition der älteren Richtung. Zwei Madonnenbilder werden ihm, auch diese nicht unwidersprochen, zugewiesen, die auf Holz gemalte Madonna in S. Maria Novella in Florenz (Mad. Rucellai) (Fig. 22) und die minder gelungene in der Florentiner Akademie. Auch in der Mosaikkunst war Cimabue heimisch.

Die Befreiung von den Fesseln der älteren Kunstübung bewirkte Giotto di Bondone (um 1266—1337), der zu der Rolle eines Führers der Kunst seines Jahrhunderts auch durch den äußeren Umstand befähigt war, daß er beinahe ganz Italien, von Padua bis Neapel, durchwanderte und überall durch seine Werke die neue Lehre predigte. Giotto schildert die Ereignisse der Bibel und der Legende, wie sie sich in seinem Geiste wieder spiegeln. Er

tritt gleichsam als unmittelbarer Zuschauer auf; daher begnügt er sich nicht mit der Wiedergabe der nackten That, sondern führt uns auch die Eindrücke, welche die Umgebung des Helden von jener empfängt, vor die Augen. Rede und Gegenrede scheinen gewechselt zu werden. Die dargestellten Menschen handeln nicht für den Betrachter des Bildes, sprechen nicht aus dem Bilde heraus. Sie leben vielmehr und handeln nur für sich in ihrer Welt. So begrüßen wir in

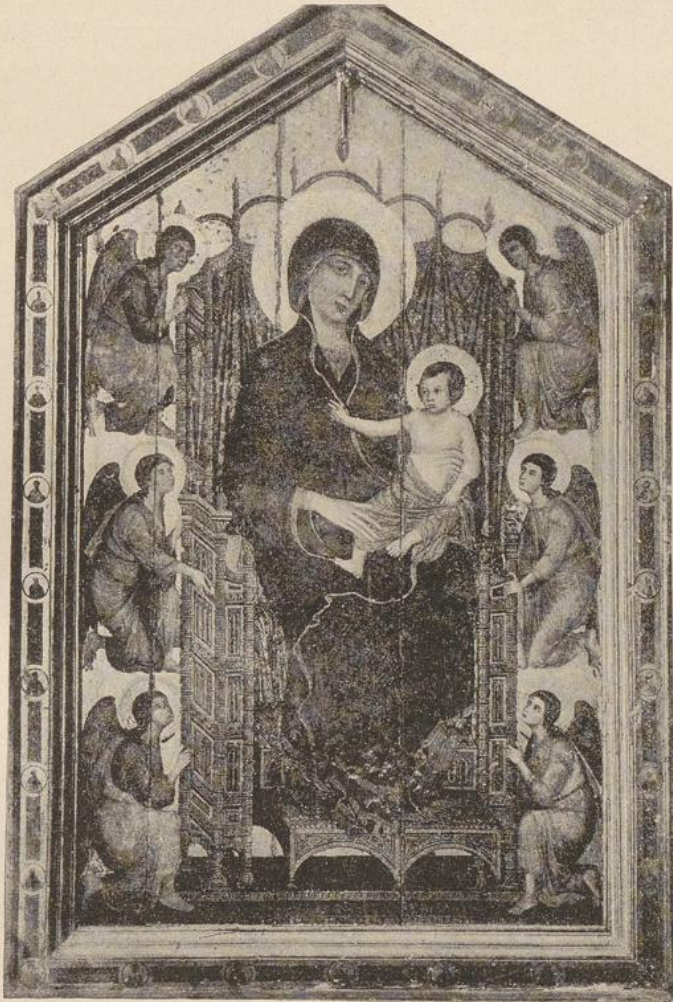


Fig. 22. Madonna Nucciai von Cimabue. Florenz, S. Maria Novella.

Giotto's Schöpfungen vielverheißende Anfänge einer dramatischen Aktion. Die Schilderungen gewinnen dadurch innere Wahrheit; wir sehen nicht bloß die äußeren Bewegungen der handelnden Personen, sondern auch die Beweggründe ihres Handelns. Die Seelenstimmung, der Charakter kommen zu deutlichem Ausdruck. Während Cimabue nur erst die Einzelgestalten zu ändern wagt, liegt bei Giotto gerade in der Gesamtaufassung das Neue und Epochenmachende seines künstlerischen Wirkens. Giotto gebietet nicht über eine große Mannigfaltigkeit von Gestalten, seine Naturbeobachtung umfaßt keinen weiten Kreis. Er wiederholt sich in den Köpfen, zeichnet die

Springer, Kunstgeschichte. II.

Gewänder meistens nach einer immer wiederkehrenden Regel, besitzt für die Darstellung von Tieren und Bäumen, für die landschaftlichen Hintergründe noch kein offenes Auge. Ein und derselbe Typus, man möchte sagen die gleiche Rasse, kehrt regelmäßig in seinen Bildern wieder. Man erkennt die giottesken Köpfe leicht an der geraden Stirn, den langgeschlitzten Augen, den starken Augenbrauen, dem halb herabgezogenen oberen Augenlide, der eingezogenen Nasenwurzel, dem scharfen Nasenrücken, der breiten Wangenlinie, dem kräftigen Kinn. Ebenso sind alle Gewänder beinahe in der gleichen Weise angelegt, mit großen Flächen namentlich auf dem Rücken,



Fig. 23. Joachim kommt zu den Hirten. Von Giotto. Padua, Capella dell' Arena.

dagegen unter dem Arme stark gebauscht. Bei den Frauen fällt der hochgegürtete Rock in geraden, schmalen Falten bis an die Füße herab. Selten kann man seinen Gestalten Anmut und Schönheit zusprechen. Dafür glauben wir aber an ihr Thun und Treiben und sind überzeugt, daß sie mit ganzer Seele bei der Handlung sind und durch ihre Bewegungen, ihre Gebärden treu ihre inneren Empfindungen wiedergeben. Die Kunst zu erzählen wurde durch Giotto erst wieder zum Leben erweckt. So erklärt sich sein Einfluß auf das ganze Jahrhundert, zumal da er auch über einen ausgebildeten Raumsinn gebot, die Gruppen auf der gegebenen Fläche gut anzuordnen, sowie einen größeren Bilderkreis zu gliedern und ihn mit der architektonischen Umgebung in Einklang zu bringen verstand.

Die Wandmalerei, welche überhaupt in Italien bis zum Anfange des sechzehnten Jahrhunderts eine weit größere Bedeutung hat als die Tafelmalerei, muß als architektonischer Schmuck aufgefaßt werden, und wie sie äußerlich mit der Architektur zusammenhängt, so unterwirft sie sich auch in Bezug auf Anordnung und Gruppierung architektonischen Gesetzen. Sie läßt in der Komposition die Linien der architektonischen Einrahmung anklingen und hält die Regeln der Symmetrie, der Uebereinstimmung der entsprechenden Flächenteile aufrecht. In allen diesen Dingen wurde Giotto ein fruchtbares Muster. Der Umstand, daß er auch als Baumeister thätig war, für Bildhauer die Reliefs am Campanile des Florentiner Domes entwarf (S. Bd. II. S. 263), förderte nicht wenig seine persönliche Entwicklung. Folgenreich war auch das Aufkommen neuer Gegenstände der Darstellung. Die Legende des h. Franciscus von Assisi fesselte die Phantasie des italienischen Volkes mindestens in gleichem Maße wie die biblischen Geschichten und wurde im 14. Jahrhundert mit Vorliebe auch von Malern geschildert. Hier gab es aber keine künstlerische Ueberlieferung, welche mechanisch wiederholt werden konnte; die Maler mußten vielmehr ihre Erfindungskraft anstrengen, die Szenen selbständig verkörpern. Das kam nun auch den biblischen Bildern zu gute. Sie wurden gleichfalls der Gegenwart näher gerückt und mit einer Fülle lebendiger, der unmittelbaren Umgebung entlehnter Züge ausgestattet. Namentlich die Passionsgeschichte hat an dramatischer Kraft, an pathetischer Stärke gewonnen.

Au den Bildern aus dem Leben des h. Franciscus erprobte sich auch Giotto's Kunst; in Assisi, wo er seine Laufbahn begann, haben wir auch die Geburtsstätte seines Stiles, welcher bis auf Raffael immer höher entwickelt wurde, zu begrüßen. Außer Assisi waren namentlich Padua und Florenz Hauptstätten seiner Wirksamkeit. Zu großem Vorteile gereichte es ihm, wie so manchem seiner Kunstgenossen, daß er sich in die einzelnen Darstellungskreise durch ihre wiederholte Verkörperung förmlich einleben konnte. Blieben auch die Grundzüge der Komposition unangetastet, so wurden doch die Einzelheiten mit größerer Ueberlegung ausgearbeitet, das Ganze in einen festeren Zusammenhang gebracht. Die Szenen aus dem Leben des h. Franciscus, in der Oberkirche zu Assisi, von denen er wenigstens einen Teil in jungen Jahren gemalt hatte, schilderte er noch einmal in der Kapelle Vardi in S. Croce zu Florenz.

Dem Leben Christi hat er sowohl in der Unterkirche zu Assisi, wie in der Kapelle dell' Arena zu Padua einen reichen Bilderkreis gewidmet. Die ungefähr im Jahre 1306, als auch Dante sich in Padua aufhielt, hier geschaffenen Wandgemälde eignen sich sowohl wegen ihres Umfangs (38 Bilder) wie wegen ihrer guten Erhaltung vortrefflich, um Giotto's künstlerische Natur kennen zu lernen. Beinahe jedes Bild legt Zeugnis dafür ab, wie deutlich Giotto den Anteil jeder Person an der Handlung zu bestimmen, wie sicher er ihre inneren Bewegungen zu zeichnen weiß. Kummervoll und stillbetrübt wandelt der vom Priester zurückgewiesene Joachim auf das Feld zu den Hirten hinaus (Fig. 23). Innige Zärtlichkeit spricht aus seiner Haltung, wie er unter der goldenen Pforte seine Gattin umarmt, und ebenso eindringlich die Mutterliebe aus Annas Bewegung bei der Geburt Maria. Sehnsüchtig streckt die Mutter dem neugeborenen Kinde die Arme entgegen, das ihr frisch gewickelt von der Wärterin entgegengebracht wird, während andere Frauen den Geschäften der Wochenstube eifrig obliegen. Die allgemeinen Umrisse waren hier und in den meisten anderen Szenen durch die Ueberlieferung gegeben. Leben in die Komposition hat erst Giotto, ohne daß er viel an der Gruppierung und Stellung der Figuren änderte, durch die wahren Bewegungen, das sprechende Gebärdenpiel und einzelne der Natur abgelauschte Züge gebracht. Wie sinnig ist z. B. in dem Tempelgange der Maria der Gedanke, daß er das schüchterne Kind, leise von der Mutter unterstützt, halb die Treppe hinaufgeschoben, darstellt. Auch an Versuchen lebensvoller Charakteristik fehlt es nicht. Den Kellermeister bei der Hochzeit zu Kana stattet er mit einem Schmerbauche

aus; dem Judas, der sich von dem Hohenpriester erkaufen läßt, verleiht er ein rechtes Galgen-
gesicht. Ebenso haben die Personifikationen der Tugenden und Laster an den Wandsockeln (grau
in grau gemalt) volles Leben empfangen und drücken in der That anschaulich das aus, was
die Beischriften verkünden. Großartig ist endlich sein Pathos in der Schilderung des Leidens
Christi, insbesondere in der Klage um den Toten (Fig. 24) und in der Kreuzigung. Mit
wahrhaft elementarer Gewalt sprechen die Engel in den Lüften ihren Schmerz und ihre Ver-
zweiflung aus. Sie reißen das Gewand von der Brust, schlagen die Arme auseinander,



Fig. 24. Beweinung Christi. Von Giotto. Padua, Capella dell' Arena.

kreuzen die Hände, sind so ganz bei der Sache und so ehrlich in ihrer Teilnahme, daß man
darüber die wenig anmutigen Engelköpfe und die ungeschickte Flugbewegung völlig vergißt.
Die gleichen Vorzüge der Phantasie Giotto's, die lebendige Erzählung und klare Motivierung der
Seelenvorgänge lernt man auch in den Fresken kennen, welche die beiden Chorkapellen in
S. Croce zu Florenz schmücken. In der Kapelle Vardi schilderte er das Leben des h. Fran-
ciscus, in der Kapelle Peruzzi malte er Szenen aus dem Leben Johannes des Täufer's (Fig. 25)
und des Evangelisten.

Giotto stand bei seinen Zeitgenossen mit Recht in hohem Ansehen. Die alten Novellisten
wissen von ihm eine Fülle von charakteristischen Zügen und Anekdoten zu berichten, so daß seine

Persönlichkeit auch bei der Nachwelt in hellem Lichte strahlt. Drei Menschenalter hindurch beherrschte er die florentiner Kunst. Seine zahlreichen Schüler und Nachfolger hatten vollauf zu thun, die Errungenschaften Giotto's festzuhalten und nach den verschiedenen Richtungen hin auszunutzen. Ihre Namen und viele ihrer Werke sind wohlbekannt. Zu den tüchtigsten zählen Taddeo Gaddi († 1366) und dessen Sohn Agnolo Gaddi († 1396), Tommaso di Stefano oder Giotto (lebte noch 1369), Bernardo Daddi, Giovanni da Milano, Andrea di Cione oder



Fig. 25. Gastmahl des Herodes. Von Giotto. Florenz, S. Croce.

Orcagna († 1368) und sein Bruder Leonardo, Spinello Aretino († 1410), Niccolo di Pietro (Verini) u. a. Sie sind der Mehrzahl nach gut geschulte Meister und besitzen zuweilen besondere Vorzüge. So überragt Andrea Orcagna in seinem Paradiesbilde in der Kapelle Strozzi (S. Maria Novella) die Genossen in der Wiedergabe anmutiger Frauen, so ist der formgewandte Spinello, der u. a. in S. Miniato bei Florenz das Leben des h. Benedikt (Fig. 26), und im Pal. Pubblico zu Siena Szenen aus dem Leben Papst Alexanders III. (Fig. 27) malte ein lebendiger Erzähler. Ein frischer Hauch, wie er aus naiven Chroniken weht, entströmt auch diesen Schilderungen. Ueber Giotto kommt aber im wesentlichen kein Maler des 14. Jahr-

hundreds hinaus. Es ist bezeichnend und trifft den Kern der Sache, daß man alle florentiner Künstler des „Trecento“ als giotteske Schule in der Kunstgeschichte zusammenfaßt. Von Giotto haben alle das Beste.

Bei dem großen Einflusse, welchen die beiden Orden der Franziskaner und Dominikaner auf die Kunstthätigkeit Italiens im 14. Jahrhundert gewannen, kann es nicht wunder nehmen, daß auch



Fig. 26. Der h. Benedikt prophezeit dem Totila sein Ende. Von den Wandgemälden Spinello in S. Miniato bei Florenz.

die in beiden Orden gepflegten Gedankenkreise unter den Malern Eingang fanden, zumal da sie mit der allgemeinen Richtung der Phantasie zusammenstimmten. Schon Dantes göttliche Komödie gewährt der Allegorie einen weiten Raum. Auch in den Dichtungen, welche aus dem Schoße des Franziskanerordens hervorgingen, spielt die Allegorie eine bedeutende Rolle. Sie atmet aber hier einen poetischen Schwung, während sich den allegorischen Vorstellungen, welche der

Dominikanerorden pflegte, ein lehrhaftes Element stärker beimischte. Schon Giotto hatte in der Unterkirche zu Assisi die Ordensgelübde der Keuschheit, der Armut und des Gehorsams in allegorischen Schilderungen verherrlicht und, soweit es der Gegenstand gestattete, vornehmlich durch eingestreute Episoden die Vorgänge lebensvoll zu gestalten versucht. In dem Bilde der Armut z. B. fesseln außer der mit Recht herb und leidend gefaßten Figur der Frau Armut, welche von Christus mit dem h. Franciscus vermählt wird (Fig. 28), die Knaben, welche nach der Armut schlagen und werfen, der Falkenjäger und der Geizhals, die bei ihrem Troze verharren, unwillkürlich den Blick des Beschauers. Eine noch breitere, aber zugleich trockenere allegorische Darstellung, nach den Lehren des heiligen Thomas von Aquino, des Hauptheiligen der Dominikanermönche, befindet sich in der sogenannten Spanischen Kapelle im Kreuzgange des Klosters S. Maria Novella zu Florenz. Das große Wandbild an der Ostseite der Kapelle zeigt



Fig. 27. Papst Alexanders Heimkehr nach Rom. Von den Wandgemälden Spinello im Pal. Pubblico zu Siena.

uns zunächst die irdische Kirche, Papst und Kaiser mit ihrem Gefolge und die gläubige Gemeinde, von Hunden (domini canes) bewacht (Fig. 30). Die Predigt und die Bekehrung, die Abwehr der Ketzer (Hunde überfallen Füchse) sind der Gegenstand der Schilderung auf der rechten unteren Hälfte des Bildes, während darüber die im Frieden der Kirche lebende Menschheit den fröhlichen Reigen anstimmt. Sie hat die Versuchungen der weltlichen Lust und der Sünde (durch die geistespielende Frau, den Mann mit dem Falken, die Frau mit dem Schophunde angedeutet) überwunden, dem beschaulichen Leben (durch den nachdenkenden Mann symbolisiert) sich gewidmet und schreitet auf dem Wege nach dem Paradiese. An der Altarseite ist das Leben Christi, von der Kreuztragung bis zur Himmelfahrt, gemalt, die einzelnen Szenen nicht gesondert, sondern nach der Sitte der nordischen Kunst durch einen gemeinsamen landschaftlichen Hintergrund verbunden. Die Westwand endlich führt uns den Triumph des Thomas von Aquino vor die Augen. Der Heilige sitzt, von Engeln umschwebt, von Evangelisten und Propheten umgeben, auf einem Throne, als Sieger über die Hauptketzer, welche als Unterworfenen

zu seinen Füßen liegen. In einer unteren Reihe, in gotischem Chorgestühl, sind die christlichen Tugenden und Wissenschaften, durch historische Persönlichkeiten und (weibliche) allegorische Figuren vertreten, dargestellt. Schon Vasari hat das Verdienst der Erfindung dieser Bilder dem Prior des Dominikanerklosters zugeschrieben. Man sieht es den Bildern auch deutlich genug an, daß die Künstler sich nur mühsam in den spröden Gedankenkreis hineingelegt haben. Das Werk besitzt ein erhebliches kulturgeschichtliches Interesse, als künstlerische Schöpfung steht es hinter den einfachen biblischen und legendarischen Erzählungen beträchtlich zurück.

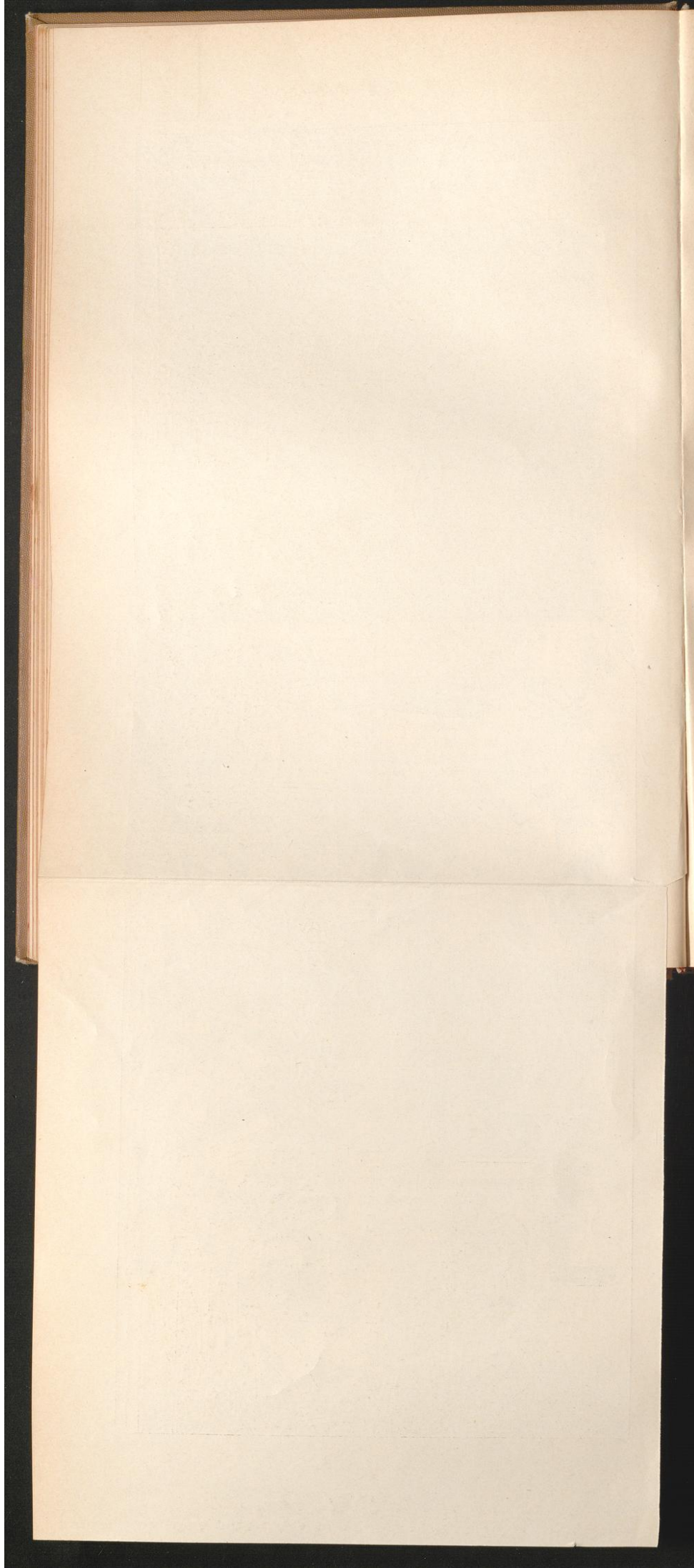


Fig. 28. Die Armut vermählt sich mit dem h. Franciscus. Von den Wandmalereien Giotto's in der Unterkirche zu Assisi.

Ein ungleich anziehenderes allegorisches Bild, von wirklicher Poesie erfüllt, gewährt der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa. Zahlreiche Maler hatten hier seit 1370 die Wände mit biblischen Geschichten und legendarischen Erzählungen geschmückt, ohne das Werk zu vollenden. Es empfing erst im 15. Jahrhundert durch Benozzo Gozzoli seinen Abschluß. Die von Vasari mitgeteilten Malernamen haben längst mannigfache Berichtigungen erfahren, die an ihre Stelle vorgeschlagenen nicht immer allgemeine Billigung erhalten. Völlig oder doch ziemlich gesichert ist der Anteil des Pietro di Puccio (Genesissbilder), des Andrea da Firenze und Antonio Veneziano (Geschichte des h. Rainer), des Francesco da Volterra (Hiob). Auch Buonamico Buffalmacco, dessen wirkliches Leben durch gut erfundene lustige Schwänke fast gänzlich verwischt wurde, wird als Maler im Campo Santo genannt. Gerade über die her-



Fig. 30. Der Triumph des Todes. Wandgemälde im Campidoglio in Rom.



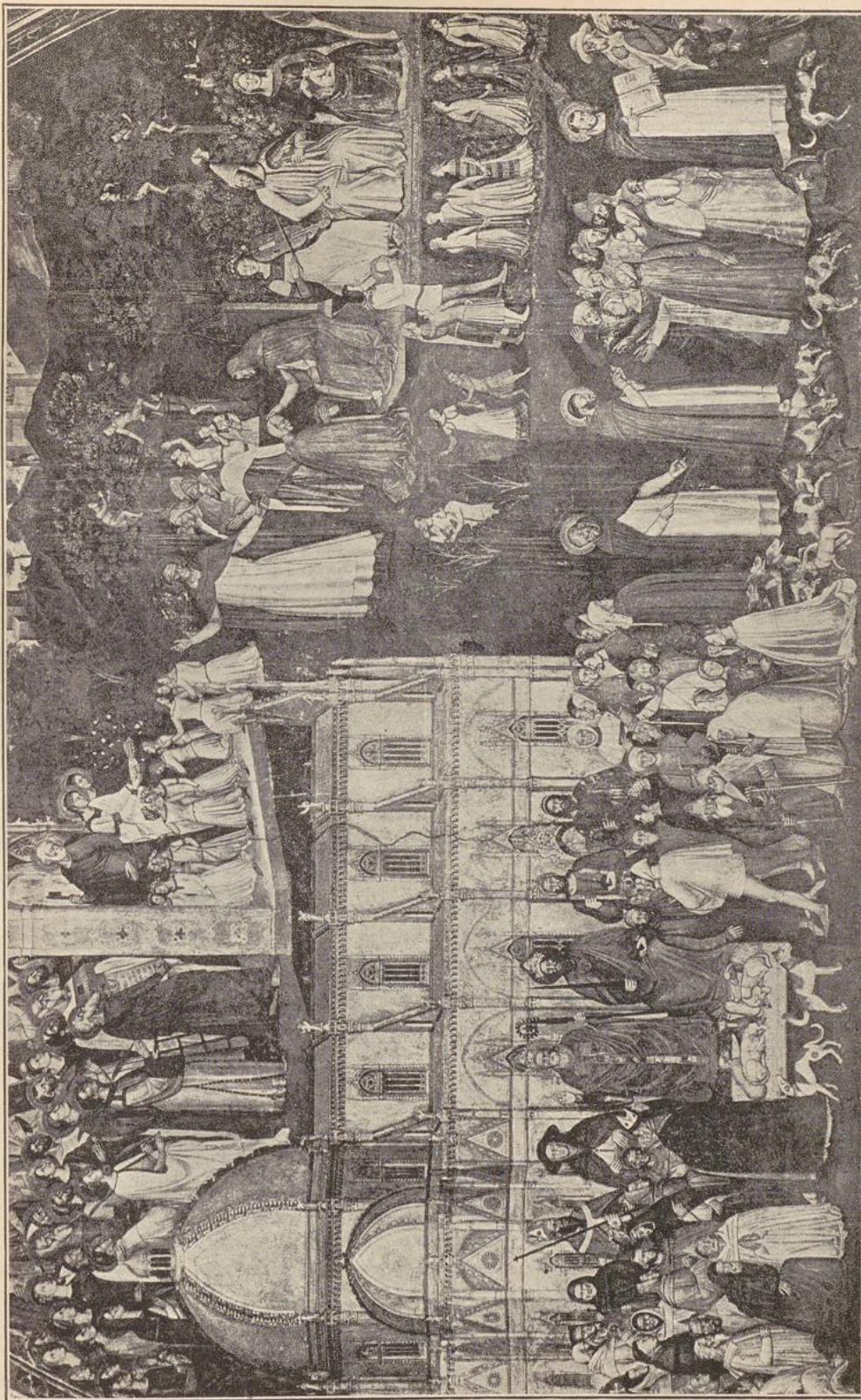


Fig. 30. Von dem Gemälde an der Stirnwand der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz.

vorragendsten Bilder, wie die Passion, den Triumph des Todes, das Weltgericht, herrscht in Bezug auf ihren Ursprung große Dunkelheit. An der Stelle Orcagnas, welchem früher auf Vasaris, hier leicht wiegende, Autorität hin der Triumph des Todes zugesprochen wurde, treten jetzt als Bewerber ein unbekannter Pisaner Lokalkünstler, der Florentiner Bernardo Daddi und der Sieneſe Pietro Lorenzetti auf den Plan. Die Entscheidung ist schwer zu fällen, da in den großen alten Fresken die technischen Eigentümlichkeiten und formalen Gewohnheiten der Maler, ihre Handschrift, wie man zu sagen pflegt, nicht so deutlich auftritt, wie in den



Fig. 31. Thronende Madonna (Majestas). Von Duccio. Siena, Dom.

späteren Tafelbildern. Auch der Umstand, daß in der späteren Zeit des 14. Jahrhunderts die Schulen von Florenz und Siena, anfangs in Mitteln und Zielen völlig getrennt, sich vielfach berühren, muß in die Waagschale gelegt werden. Als Vermutung kann man nur aussprechen, daß der florentiner Einfluß stärker ist als der sieneſische, Maler also, in welchen beide Einflüsse sich kreuzen, eher aus Siena als aus Florenz stammen dürften. Jedenfalls ragt unter den älteren Wandgemälden des Campo Santo der Triumph des Todes (Fig. 29) nach Inhalt und künstlerischer Form hervor. Die Gegensätze weltlicher Lust und friedlich abgezogenen Lebens, das Eingreifen des Todes in die Kreise fröhlichen Genusses, seine dämonische Gewalt werden

in dem Bilde verjüngt. Der heiteren Gesellschaft, die sich im Vordergrund rechts bei Saitenspiel ergötzt, naht plötzlich das Senjenweib. Was ihr bevorsteht, zeigt die Gruppe in der Mitte, wo über die Toten Gericht gehalten wird. Nur über die Glücklichen, Lebenslustigen übt der Tod seine Gewalt, die Armen und Elenden rufen ihn ungehört. Links im Vordergrund stößt eine glänzende Reiterschlar plötzlich auf Gerippe in Särgen und erblickt hier Spiegelbilder der eigenen Zukunft. Erschrocken wendet sie sich ab, während die Einsiedler, die Vertreter des beschaulichen Lebens, ruhig und unbesorgt über ihr Schicksal, friedlich ihren Beschäftigungen



Fig. 32. Majestas (mittlerer Teil). Von Simone Martini. Siena, Pal. Pubblico.

nachgehen. Der Kampf zwischen Engeln und Teufeln um die Seelen der Abgeschiedenen in den Lüften schließt die Szene ab.

Siena hatte in dem oben erwähnten (S. 16) Guido da Siena einen Meister hervorgebracht, der schon im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts die übrigen und auch die etwas späteren Maler Toskanas künstlerisch überragt. Im weiteren Verlaufe des 13. Jahrhunderts hält man aber in Siena zäher an der eingewurzelten Tradition fest, als namentlich in Florenz, und der mehr rückschauende Charakter der Sieneſer Kunst drückt ihre Bedeutung unter die der gleichzeitigen florentiner Malerei herab. An der Spitze der alſieneſer Schule ſteht Duccio di Buoninſegna, ein jüngerer Zeitgenoſſe Cimabueſ, von 1285 bis (?) 1339 thätig. Sein

4*

Hauptwerk war der in feierlicher Prozession unter Trompeten- und Paukenschall 1311 nach dem Dome überführte Altar, welcher jetzt zerstückelt an verschiedenen Stellen im Dom zu Siena bewahrt wird. Die Vorderseite stellte eine thronende Madonna oder sog. Majestas (Fig. 31) in mächtiger Größe dar, von Engeln und Heiligen umgeben; die Rückseite erzählte auf 26 Tafeln die Leidensgeschichte Christi. Eine Altarstaffel (Predella) ergänzte die Schilderung des Lebens Christi durch Szenen aus der Zeit vor und nach der Passion auf 18 kleinen Tafeln. Die Stärke und Schwäche der Schule von Siena klingt bereits in Duccios Werke deutlich an. Ist auch die Komposition des Marienbildes nicht sein Eigentum, diese vielmehr wie die technische, an die Miniaturen erinnernde Ausführung (grünliche Untermalung mit aufgetupften, später sorgsam vertriebenen Lichtern) in den Grenzen alter Ueberlieferung gehalten, so verstand er



Fig. 33. Guidoriccio Foggiani. Von Simone Martini. Siena, Pal. Pubblico.

doch durch eine leichte Wendung des Kopfes, durch innigeren Ausdruck die Gestalten neu zu beleben. Besonders die über die Brüstung des Thrones andächtig laufenden Engel zeigen den Sinn für die anmutige Einzelercheinung feiner ausgebildet, als dieses bei Cimabue der Fall ist. Das milde, oft feierlich gestimmte Wesen, welches auch auf die Färbung Einfluß übt, bleibt Eigentum der Sienefer Schule. Aber auch die Schwäche Duccios, die geringere Erzählungskunst, vererbt sich auf die folgenden Geschlechter. In der Schilderung der Passion bleibt Duccio gegen Giotto weit zurück. Er besaß nicht die kraftvolle Persönlichkeit des Florentiners; ihm mangelten aber auch die Anregungen, welche das kampffreie florentiner Leben der künstlerischen Phantasie gewährte. Am besten gelingt ihm die Schilderung wehmütiger Frauen und von stillem Schmerze erfüllter Gruppen, wie z. B. in dem Predellabilde des großen Altars, welches die Grablegung Mariä schildert.

Die gleichen Eigenschaften, nur mit gesteigertem Verständnis der Naturformen, lesen wir

auch aus den Werken des Simone Martini (um 1284—1344) heraus, welcher von Petrarca mit Giotto zuſammen an die Spitze der italieniſchen Malerei geſtellt wurde, ſich überhaupt der warmen Freundschaft des großen Sonettendichters erfreute. Er dankte dem Gönner durch die Ausſchmückung von deſſen Handexemplar Virgils mit einem Titelbilde. Doch giebt dieſe Miniatur (Ambroſiana in Mailand) nur einen mäßigen Begriff von Simonens Kunſt. Ähnlich wie Giotto war er in verſchiedenen Städten Italiens, in Neapel, Aſſiſi (Leben des h. Martinus in der Unterkirche) thätig; ſein Leben ſelbſt beſchloß er in Avignon, wo noch mannigfache Fresken auf ihn zurückgeführt werden. In ſeiner Vaterſtadt Siena beſitzt der Palazzo pubblico die hervorragendſten Werke ſeiner Hand: außer dem Reiterporträt des Feldherrn Guidoriccio Fogliani, des Siegers über die Florentiner (Fig. 33), die große Majeſtät im Ratsſale (Fig. 32). Auf einem



Fig. 34. Kopf der Concordia aus der Darſtellung des guten Regiments von Ambrogio Lorenzetti. Siena, Pal. Pubblico.

gotiſchen Stuhle thront die Madonna mit dem aufrechtſtehenden Chriſtkinde im Arm, umgeben von Heiligen, deren acht einen Baldachin über ihr halten, und von Engeln, welche knieend Blumenkörbe überreichen. Hier fesseln gleichfalls die ſtillanmutigen Frauen- und Engelsgeſtalten das Auge am meiſten; doch darf man darüber nicht den Fortſchritt in der räumlichen Anordnung, die leiſen Anfänge einer freieren Gruppierung überſehen. Aber auch nachdem bei dem nächſtfolgenden Geſchlechte die erzählende Malerei eine eiſrige Pflege gefunden hatte, blieb die Vorliebe für einfache Madonnenschilderungen beſtehen. Dieſe Darſtellungen gewannen mehr durch die geſteigerte Lebendigkeit, als die großen erzählenden Wandgemälde durch die feinere Beſetzung der Einzelgeſtalten. Die thronende Madonna mit Engeln in der Uffizigalerie, von Pietro Lorenzetti († um 1350), welcher mit ſeinem Bruder Ambrogio († um 1348) den

besten Malern Sienas beigezählt wird, und dessen thronende Madonna in der Galerie zu Siena, gehören zu den schönsten Leistungen des 14. Jahrhunderts. Das Gleiche kann man nicht von den Wandgemälden behaupten, welche Ambrogio im Palazzo pubblico zu Siena ausführte. Schon das Uebermaß der allegorischen Beziehungen schwächt den künstlerischen Eindruck. Die Allegorie, in Florenz und Pisa zur Erläuterung religiöser Vorstellungen verwendet, wird hier in den Dienst der Politik gestellt. In drei großen Wandbildern schilderte Ambrogio das gute und schlechte Regiment. Die Stadt Siena, durch einen greisen Herrscher mit Szepter



Fig. 35. Martyrium des h. Georg. Von Altichiero da Zevio. Padua, Kap. S. Felice in Santo.

und Stadtschild symbolisiert, erscheint auf dem einen Bilde in Begleitung der Tugenden, welche dem gesitteten Leben vorstehen sollen. Gefangene werden rechts vorgeführt, links schreiten die städtischen Bürger, mit einer Schnur in den Händen, die von der Gestalt der Concordia festgehalten wird und bis zur Personifikation der Stadt Siena reicht. Ueber der Figur der Concordia (Kopf Fig. 34) thront die Gerechtigkeit mit zwei Engeln, welche Lohn und Strafe austeilen, über der Justitia schwebt die Weisheit. Von dieser geht das Band aus, welches die guten Bürger Sienas vereinigt. Mit der Erfindung der schwerfälligen, durch Verse

deutlich gemachten Allegorie hatte der Künstler nichts zu thun; seine Meisterschaft bewährte er in den Einzelgestalten der durch Ebenmaß, Anmut und Würde ausgezeichneten Tugenden, insbesondere des Friedens und der Gerechtigkeit. Die Fragmente einer Kreuzigung mit überlebensgroßen Figuren im Seminario (früher Kloster S. Francesco) in Siena entstammen gleichfalls den Händen Ambrogios und weisen auf den Einfluß Giotto's auch in der Siener Schule hin. Wie lange sich die überlieferte Richtung in Siena erhielt, offenbaren die Wandgemälde des Taddeo di Bartolo in der Kapelle des Palazzo pubblico, auf denen einige Vorgänge aus dem Leben der Maria und namentlich ihr Tod, ihre Bestattung und ihre Himmelfahrt ganz im alten Stil geschildert wird.

Vom Fuße der Alpen bis nach Sizilien hinunter waren Maler im 14. Jahrhundert eifrig beschäftigt. In einzelnen Schulen, z. B. der altumbrischen, entdecken wir schon jetzt die Keime zu den eigentümlichen Blüten, welche die Malerei hier später später trieb. In Rom wurde noch im Anfange des 14. Jahrhunderts die Mosaikmalerei (Tribuna in S. Maria Trastevere, Fassade an S. M. Maggiore) erfolgreich geübt. Einzelne Künstler erfreuten sich weiten Ruhmes. Die Uebersiedelung der Päpste nach Avignon brachte aber die künstlerische Thätigkeit ins Stocken und raubte der Malerei die Möglichkeit stetiger Entwicklung. Bedeutend erscheint ihr Aufschwung nur dort, wo sie an Giotto sich anlehnte. Das ist in Padua der Fall. Altichiero da Zevio aus Verona begann 1376 die Kapelle S. Felice im Santo mit Fresken zu schmücken und setzte das Werk hier und in der Kapelle S. Giorgio in Gemeinschaft mit einem gewissen Jacopo d'Avanzo fort. Gegenstand der Schilderung war das Leben Christi, die Legende der Heiligen Jacobus, Georg (Fig. 35), Lucia und Katharina. Die Künstler kommen Giotto im Verständnis der Bewegungen und des Ausdruckes und in der Kunst lebendiger Schilderung ganz nahe, überragen aber ihn, wie alle Zeitgenossen, durch die Schönheit und Kraft der Färbung. Ob sich hier vielleicht schon die koloristische Richtung vorbereitete, welche nachmals in Oberitalien ihre beste Heimat fand?



Fig. 36. Säulenkapiäl aus dem Pal. Seroja in Florenz.