

Meister, welche, wenn es Noth that, sich über die Regeln stylistischer Einheit und Symmetrie kühn wegsetzten und, bloss ihrem malerischen Gefühle folgend, Compositionen von einem märchenhaften Reize hervorbrachten, welche der wunderbaren, mit den Steinmassen ihrer Paläste aus dem Wasser aufsteigenden Stadt so eigenthümlich zusagen.

Diese phantastische, rein malerische Behandlung begründet die Verwandtschaft des venetianischen mit dem maurischen Styl, während alle Details sich entweder, wie die Verbindung korinthisirender Kapitäle und gewundener Säulenstämme mit den Spitzbögen, der gewöhnlichen italienischen Gothik, oder, wie die Profilirung und Gliederung des Maasswerks, der deutschen Schule enger anschliessen. Allein auch dieses Anschliessen an den nordischen Styl erstreckt sich nur auf Details und beruht nicht auf einem nähern Verständniss, die Horizontale herrscht hier vielmehr fast noch entschiedener vor wie in anderen italienischen Localschulen und jene wohl copirten Details bilden eben nur eines der contrastirenden Bestandtheile dieses eigenthümlichen Mischstyles.

Fünftes Kapitel.

Anfänge italienischer Plastik und Malerei.

Man sollte glauben, dass das grosse bildnerische Talent der Italiener, wenn auch während der Zeiten sittlicher Verwilderung verwahrlost und in Rohheit versunken, sich sofort nach der Herstellung besserer politischer Zustände zurecht gefunden und gehoben haben müsse. Drängte es sich ja doch selbst in der Architektur und zum Nachtheil derselben überall hervor, wie viel mehr müsste es sich auf seinem eigenen Gebiete, in darstellenden Werken, geltend gemacht haben, wo es ungehindert aus der Natur schöpfen konnte. Allein das geschah keineswegs, vielmehr finden wir noch lange die Fortdauer derselben Rohheit, und erst gleichzeitig mit und selbst nach dem Aufkommen der gothischen Architektur eine etwas mehr geregelte Kunstübung, die sich aber anfangs meist an byzantinische Vorbilder anschliesst, und erst am Schlusse des XIII. Jahrhunderts sich zum wirklichen Ausdrucke nationaler Empfindung erhebt.

Bei der Geschichte und Erklärung dieses Herganges sind wir in anderer Lage als bei unseren bisherigen Betrachtungen. Während wir nämlich das ganze Mittelalter hindurch und selbst noch bei der italienischen Architektur fast ausschliesslich auf die Monumente angewiesen waren und aus

ihnen mit Hülfe von wenigen Inschriften und zufälligen Nachrichten die geschichtlichen Hergänge entnehmen mussten, besitzen wir über die Frühzeit der italienischen Plastik und Malerei schon ältere, wenn auch nicht völlig gleichzeitige Berichte und eine daran anknüpfende reichhaltige Literatur. Allein diese Berichte, denen wir die Bewahrung der damaligen Tradition verdanken und welche daher bleibend die Grundlage unserer Studien bilden, enthalten nicht bloss zahlreiche Irrthümer im Einzelnen, sondern geben auch im Ganzen eine unrichtige Auffassung der weiter zurückliegenden Vorzeit, welche dennoch, durch das Ansehen dieser Quellen, mehr oder weniger auf die späteren Schriftsteller überging und dieselben bei ihren weiteren Forschungen beherrschte. Die Kraft dieses Vorurtheils ist nun zwar seit einigen Jahrzehnten, namentlich seitdem zuerst der Deutsche Rumohr und der Däne Gaye das Beispiel strengerer Kritik gegeben und auf die Nothwendigkeit näherer urkundlicher Forschungen hingewiesen haben¹⁾, gebrochen, aber doch nicht soweit besiegt, dass sie nicht noch theilweise nachwirkte, und jedenfalls ist auch die Kenntniss jener älteren Ansicht zum Verständniss späterer unvermeidlicher Untersuchungen und zur Benutzung der älteren Literatur nöthig, so dass wir hier, ehe wir zur Erzählung der geschichtlichen Hergänge übergehen können, uns durch eine kritische Betrachtung der älteren Auffassung Bahn brechen müssen.

Der bedeutendste und einflussreichste dieser älteren Berichterstatter ist bekanntlich der Maler Georg Vasari, welcher in seinem zuerst im Jahre 1550 herausgegebenen grossen Werke den Biographien, welche den Hauptbestandtheil desselben bilden, auch eine Erzählung der frühesten künstlerischen Hergänge vorausschickte. Nach seiner Darstellung ging der Aufschwung von einigen wenigen Persönlichkeiten aus. Seit den Zeiten Constantins und Gregors des Grossen, so nimmt er an, war die Kunst in Folge der Zerstörung der antiken Tempel und Denkmäler in Italien in so gänzlichen Verfall gerathen, dass Sculptur und Malerei so gut wie völlig untergegangen waren²⁾, und nur griechische Meister, weil sie allein schwache

¹⁾ Rumohr bekanntlich in den Itak. Forschungen (1827—1831), 3 Bde, Gaye hauptsächlich in der Urkundensammlung: Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI. Firenze 1839. 3 Bde. Dass diesen beiden Ausländern das angegebene Verdienst gebühre, und dass von ihnen eine neue Aera in der Behandlung der Kunstgeschichte datire, gestehen die gründlicheren unter den italienischen Forschern selbst unbedingt ein. Vgl. Bonaini, Memorie intorno alla vita . . . di Francesco Traini (Pisa 1846) in der Einleitung.

²⁾ La pittura piuttosto perduta che smarrita — poco meno che spenta affatto. Vgl. die Erzählung im Proemio Cap. XVI. (in der Ausg. bei Lemonnier p. 212), im Leben des Cimabue und in dem des Niccolò Pisano.

Ueberreste künstlerischer Technik behalten hatten, auch in den italienischen Städten diese Künste in ihrer rohen und stumpfen Weise betrieben. So sei es bis um das Jahr 1250 geblieben, wo die Regierung von Florenz, weil es in ihrer Stadt an Künstlern fehlte, gewisse griechische Maler dorthin berufen habe, deren Arbeiten dann das natürliche Talent des Florentiners Cimabue anregten, so dass er zuerst ihnen ihre Künste abzusehen suchte, dann bei ihnen förmlich in die Lehre trat, und nun, während sie handwerksmässig und ohne Eifer fortarbeiteten, sie in der Zeichnung sowohl wie in der Farbe weit übertraf und damit den Weg zu weiteren Fortschritten bahnte. Ungefähr um dieselbe Zeit aber sei etwas Ähnliches in der Sculptur und zwar durch Niccolò von Pisa geschehen, der, als Gehülfe griechischer Bildhauer am Dome seiner Vaterstadt beschäftigt, durch die Schönheit eines bestimmten antiken Sarkophags erweckt, die Schwächen dieser seiner Meister erkannte und nun ebenfalls sich dem Besseren zuwandte¹⁾. Dies alles trägt der Vater der Kunstgeschichte in seiner lebendigen Weise mit den genauesten Details vor. Er führt uns in Pisa an den Sarkophag, dessen Schönheit Niccolò's Kunstgefühl erweckt habe, er zeigt uns in Florenz den jungen Studenten aus dem adeligen Hause der Cimabue, der heimlich aus der Schule in jene Kapelle läuft, wo die Griechen malen, ihnen zusieht, sie nachahmt und dabei so unverkennbare Proben seines Talents ablegt, dass selbst sein Vater endlich nachgeben muss und, einen ehrenvollen Erfolg davon hoffend, ihn jenen fremden Meistern in die Lehre giebt.

Dass diese Geschichte nicht völlige und wörtliche Wahrheit enthält, ist nun zwar längst anerkannt. Die Capella Gondi in S. Maria novella, wo Vasari jene Griechen malen lässt, war damals noch gar nicht erbaut, von der Berufung dieser Griechen spricht keine Chronik, keine Urkunde, jedenfalls konnte sie nicht deshalb geschehen sein, weil es an einheimischen Malern fehlte. Denn solche kommen in florentinischen Urkunden häufig, schon seit 1066 vor, und da eine derselben im Jahre 1269, also etwa 20 Jahre nach jener angeblichen Berufung der Griechen, einer „Strasse der Maler“ erwähnt, so muss es damals und schon seit längerer Zeit eine zahlreiche Gilde sesshafter Maler gegeben haben²⁾. Und wie von Florenz lässt sich auch von den anderen grösseren Städten nachweisen, dass Bild-

¹⁾ Beiläufig sei bemerkt, dass in der ersten Ausgabe des Vasari vom Jahre 1550 die Biographie des Niccolò Pisano sich noch nicht findet, sondern erst in der Ausgabe vom Jahre 1568. In jener erscheint eigentlich erst Andrea Pisano als Wiederhersteller der Sculptur.

²⁾ Vgl. die Anmerkung der Herausgeber des Vasari a. a. O. S. 253 und Rumohr I. 327.

nerci und Malerei nie gänzlich erloschen oder ganz in griechischen Händen gewesen sind.

Aber diese Thatsachen wurden erst allmählig ermittelt, und jene Erzählung war so lebendig vorgetragen und entsprach so sehr dem italienischen Geschmacke, dass sie sich fest einprägte und nachwirkte. Wie Vasari selbst liebten die Italiener durchgängig die novellistisch-biographische Betrachtungsweise, welche die geschichtlichen Hergänge an einzelne, überraschend hervortretende Persönlichkeiten knüpft, und die Vorstellung einer künstlerischen Grossthat, welche das Land von der Herrschaft des fremden Styls befreit habe, schmeichelte der Ruhmbegierde. Hatte Vasari sich auch mit jener Berufung der Griechen nach Florenz oder mit dem angenommenen gänzlichen Mangel einheimischer Künstler geirrt, so hielt man doch daran fest, dass die Kunst im Wesentlichen durch Griechen betrieben sei, und dass erst Schüler derselben, und zwar zuerst Cimabue, sich über diese ihre Meister und ihren handwerksmässig stumpfen Betrieb zu künstlerischer Auffassung erhoben hätten. So wurde es namentlich von den Florentinern, in dem an sich wohlbegründeten Gefühle ihres künstlerischen Uebergewichts, aufgefasst und am dreistesten durch Baldinucci dahin ausgelegt, dass Cimabue geradezu der Stammvater aller italienischen Kunst, und die jeder andern Stadt durch mittelbare oder unmittelbare Uebertragung von ihm herzuleiten sei. Erst diese Behauptung erregte den Widerspruch. Bologna, Pisa, Siena glaubten ältere, einheimische, zum Theil mit Malernamen bezeichnete Gemälde zu besitzen und nahmen daher jenen Ruhm des Cimabue für ihre Mitbürger in Anspruch, andere Städte zeigten wenigstens urkundlich erwähnte Künstlernamen auf, und es erhob sich ein heftiger Streit, welcher Stadt die Priorität gebühre, der zum Theil noch bis auf unsere Tage dauert, während einsichtigerer Männer zwar ein Mitwirken Vieler und ein allmähliges Befreien aus den Fesseln stationärer griechischer Kunst annahmen, aber doch dem reizbaren Localpatriotismus wenigstens durch das Zugeständniss eines Antheils an diesem Ruhme entgegenkommen zu müssen glaubten. Allein bei diesem Streite und dieser schonenden Behandlung ging man unwillkürlich und stillschweigend auf jene Annahme des ausschliesslichen Kunstbetriebes durch Griechen und der Erhebung durch italienische Schüler dieser Griechen ein, ohne zu prüfen, ob wirklich solche Griechen in grosser Zahl anwesend gewesen und wodurch sich griechische Kunst von der einheimischen, aus altchristlichen Traditionen hergeleiteten genau unterscheiden lasse, und kam durch den Streit über unbedeutende Namen, mit denen man die Kunstgeschichte belud, und durch die stete Verwechslung der Nationalität der Künstler mit der der Kunst in endlose Verwirrungen und Willkürlichkeiten, so dass die überaus reiche Literatur, deren sich die italienische Kunst-

geschichte erfreut, die Kenntniss der wirklichen Verhältnisse eher erschwert als befördert¹⁾.

Geht man näher auf die Quellen ein, aus welchen Vasari seine Kunde von jener dreihundert Jahre vor ihm liegenden Zeit geschöpft haben kann, so lernt man ihn besser verstehen. Der Gegensatz von griechischer und italienischer Kunst, von dem er ausgeht, kommt bei den Schriftstellern des XIII. und XIV. Jahrhunderts, in deren Zeit er gerade gefallen sein soll, noch nicht vor. Selbst Dante, der über Angelegenheiten der Kunst sehr gut unterrichtet ist und sich oft fast wie ein Künstler äussert, und eben so sein früher, bald nach seinem Tode schreibender, unten noch näher zu erwähnender Commentator kennt ihn noch nicht. Dieser bemerkt in Beziehung auf Cimabue nur, dass er ein in seiner Zeit ausgezeichnetes Maler, aber sehr hochmüthig und reizbar gewesen, und Dante giebt geradezu das Verhältniss Giotto's zu Cimabue als das des gewöhnlichen Fortschrittes an. Er scheint daher gar nicht zu wissen, dass um diese Zeit, sei es bei Giotto oder bei Cimabue, eine so gewaltige Umwandlung der Kunst stattgefunden habe. Erst im XV. Jahrhundert finden wir den Gegensatz des Griechischen und Italienischen erwähnt, und zwar bei zwei Künstlern, welche Aufzeichnungen über ihre Kunst hinterlassen haben, bei Cennino di Andrea Cennini, einem mittelbaren Schüler Giotto's, der etwa um 1417²⁾,

¹⁾ Wahrhaft Mitleid erregend ist die Verwirrung bei Rosini, *Storia della pittura italiana*, Pisa 1839, und auch Lanzi, obgleich er besser unterscheidet und nicht so leicht wie Rosini oberflächliche, auf Vasari's Darstellung gebaute Äusserungen später Schriftsteller als authentische Nachrichten behandelt, hat sein Buch mit einem Ballast unnützer Namen überladen und giebt durchaus keine Anschauung von dem wirklichen Hergang. Selbst die fremden Bearbeiter italienischer Kunstgeschichte sind dadurch mehr oder weniger auf Abwege gerathen und haben, indem sie die Resultate bestreiten, allzu oft die Prämissen irrigerweise zugegeben. Agincourt hält das Dogma von Griechen und Schülern der Griechen völlig fest und glaubt beide nach sehr äusserlichen Kennzeichen unterscheiden zu können. Fr. Köhler in seinen übrigens gehaltvollen Aufsätzen über die Anfänge italienischer Kunst (*Kunstblatt* 1826, 1827) sucht ganz wie Vasari und Baldinucci nach einem Stammvater dieser Kunst, den er nur im Gegensatze gegen diese in Parma gefunden zu haben glaubt. Rumohr's Ansichten nähern sich im Wesentlichen der Wahrheit, nur dass er im Kampfe gegen italienische Vorurtheile auf eine Spitzfindigkeit und Rechthaberei gerathen ist, die ihn oft auf falsche Wege führt. Crowe und Cavalcaselle haben in ihrer vortrefflichen Geschichte der italienischen Malerei dieser frühesten Epoche mehrere Capitel gewidmet; sie machen aber die Kunstgeschichte schon im XIII. Jahrhundert zur Künstlergeschichte, was an vielen Stellen unrichtige Vorstellungen giebt.

²⁾ Vgl. die Vorrede der Brüder Milanesi zu ihrer Ausgabe des Tractates der Malerei, Florenz 1859, wo die frühere Annahme, dass Cennino seinen Tractat erst 1437 geschrieben, überzeugend widerlegt ist. S. auch die Einleitung zu der deutschen Ausgabe des Tractats, von A. Ilg, i. d. Quellenschr. f. Kunstgeschichte u. Kunsttechnik des Mittelalt., herausg. v. R. Eitelberger v. Edelberg.

und bei Lorenzo Ghiberti, dem berühmten Bildhauer, der um 1450 schrieb¹⁾. Beide aber sprechen nicht, wie Vasari und die späteren italienischen Schriftsteller, von Personen, von griechischen oder italienischen Malern, sondern von einer griechischen und italienischen Kunst; sie unterscheiden zwei Manieren, von denen sie die ältere als die griechische bezeichnen, ohne anzudeuten, dass diese auch von Griechen in Italien geübt oder gelehrt sei²⁾. Ghiberti spricht zwar ein Mal auch von der Rohheit „der Griechen“, welche Giotto zuerst überwunden habe, aber es ist das augenscheinlich nur ein zur Abwechslung gewählter Ausdruck für *Maniera greca*. Denn alle Maler „griechischer Manier“, welche er namentlich nennt, Cimabue, Pietro Cavallini und Duccio, sind Italiener, und er kann daher, indem er, wie Cennini, Giotto für den Erneuerer der Kunst erklärt, bei jenem Gegensatze des Griechischen und Italienischen nur an die Verschiedenheit zweier in Italien herrschender und von Italienern geübter Kunstrichtungen denken. Dass sie dann beide die ältere Richtung griechische Manier nannten, erklärt sich ganz einfach dadurch, dass sie bei den Byzantinern ähnliche Züge wahrnahmen, und dass es ihnen darauf ankam, das Unverständliche, Fremdartige, das jene älteren Werke für sie hatten, durch ein prägnantes, anschauliches Wort zu bezeichnen. Zu allen Zeiten, selbst in unseren Tagen, ungeachtet der grösseren allgemeinen Bildung, bedürfen die Künstler zur Verständigung unter sich solcher genereller Bezeichnungen, bei denen es auf genaue historische Begründung nicht ankommt, und die bald typisch werden und sich lange fortpflanzen. Giotto hatte die Kunst auf tiefern Ausdruck nationaler, verständlicher Gefühle hingeleitet, und seine Kunstweise hatte rasch in allen Theilen Italiens mehr oder weniger Anklang und Nachahmung gefunden; dies war ein hinreichender Grund, sie als die italienische oder wahre, die Nachklänge jenes älteren spröderen Styls aber, die sich noch lange erhielten und für deren Kritik man eines Wortes bedurfte, mit dem des „Griechischen“ zu bezeichnen. Dieser Sprachgebrauch konnte natürlich erst entstehen, nachdem Giotto's Schule die unbestrittene und allgemeine Herrschaft in Italien erlangt hatte; seine Zeitgenossen, Dante und dessen Commentator, konnten ihn daher nicht kennen, während er den Künstlern der dritten oder vierten Generation nach Giotto, zu denen Cennini und Ghiberti gehörten, geläufig

¹⁾ Dies ergibt sich aus seinen von ihm erwähnten eigenen Arbeiten, deren Chronologie wir kennen.

²⁾ Cennino in seinem Trattato cap. I.: Giotto rimutò Parte del dipignere di greco in latino e ridusse al moderno. — Ghiberti in seinem Commentar (abgedr. in der angef. Ausg. des Vasari und zum Theil bei Cicognara, Storia della Scultura IV. p. 208): Cimabue . . . tenea la maniera greca; in quella maniera ebbe in Etruria grandissima fama. Giotto arrecò l'arte nuova; lasciò la rozzezza de' Greci etc.

war und sich nun traditionell erhielt. Indessen nicht ohne Veränderung. Je mehr die Renaissance feste Wurzeln fasste, desto mehr trat nun auch Giotto in den Hintergrund und rückte allmählig mit Cimabue zusammen. Der eine war veraltet wie der andere, ja das an die Reproduction der Antike gewöhnte Auge der Maler des XVI. Jahrhunderts fand bei Cimabue verwandtere Züge und eine gewisse Hoheit und Würde, die Giotto abging. Man konnte daher die Ehre, welche Cennini und Ghiberti diesem zuerkannt hatten, ihm nicht mehr erhalten, die Grenze des Griechischen und Italienischen nicht mehr zwischen beide verlegen, sondern betrachtete schon Cimabue als den Anfänger der italienischen Kunst¹⁾ und musste nun die Vertreter des griechischen Styles, für die man keinen bestimmten Namen hatte und sie daher schlechtweg „Greci“ nannte, weiter hinausrücken. Vielleicht fand Vasari diese Auffassung schon in den „Aufzeichnungen alter Maler“ vor, welche er gerade bei der Nachricht von dem glänzenden Erfolge der grossen Madonna Cimabue's anführt, also bei einer sagenhaften Thatsache, welche Cimabue's Bedeutung sehr hoch stellte²⁾. Jedenfalls wird er von den Ansichten des Ghiberti, dessen Commentar er kannte und im Leben des Duccio ausdrücklich citirt, nicht ohne Noth abgewichen sein. Nach Ghiberti's Darstellung dauerte der Schlaf der Kunst von der Zerstörung der antiken Tempel bis auf Giotto gleichmässig fort; Vasari hatte, ungeachtet der Flüchtigkeit seines Auges, doch zu viel gesehen, um dem beizustimmen. Er fand rohe stumpfe Arbeiten, dann eine Zahl von wirklich byzantinischen oder ihnen nachgeahmten Gemälden, die wenigstens eine sorgfältigere Behandlung hatten, und entdeckte endlich bei Cimabue Fortschritte und Verdienste neben einer gewissen Verwandtschaft mit diesem byzantinischen Style. Er modificirte daher Ghiberti's allzu allgemeine Darstellung in der Art, dass er zwar eine ausschliessliche Praxis der Griechen während des ganzen Mittelalters annahm, dabei aber doch voraussetzte, dass es zuweilen, vielleicht oft und längere Zeiträume hindurch auch an solchen Griechen gefehlt haben möge, bis diese kurz vor Cimabue in grösserer Zahl und mit grösserem Erfolg ge-

¹⁾ So stellt es schon Landino im Proemio zu seinem Commentar der divina comedia dar. Nachdem vorher die Malerei roh und ohne Ausdruck gewesen, habe zuerst Cimabue i lineamenti naturali e la vera proporzione gefunden und die bisher toden Gestalten der Malerei lebendig gemacht. Er würde noch berühmter geblieben sein, wenn Giotto ihn nicht verdunkelt hätte.

²⁾ Vasari a. a. O. S. 225. Dass Vasari auch sonst manche schriftliche Berichte benutzte, ergibt sich besonders aus dem Leben des Gaddo Gaddi, wo er von einem „libretto antico“ spricht, das ihm Nachrichten über diesen und über andere gleichzeitige Kunstereignisse gegeben habe. Dasselbst S. 295, 297. Dass übrigens Vasari freigebig war, Erfindungen einzuschwärzen, bezeugt auf das Gründlichste sein anfänglicher Mitarbeiter D. Miniato Pitti, ein Olivetaner. Gaye, Carteggio I, p. 150, note.

wirkt hätten. Da nun überdies seine Anschauungen sich im Wesentlichen auf Toscana und besonders auf Florenz beschränkten (selbst in Rom scheint er für kunsthistorische Betrachtung keine Zeit gehabt zu haben), so ergab sich daraus seiner lebendigen Phantasie ganz von selbst jener Hergang der Berufung griechischer Meister nach Florenz und ihres Lehrverhältnisses zu Cimabue.

Streifen wir von dieser seiner Erzählung das novellistische Element ab und halten wir nur das Allgemeine fest, dass nämlich dem Aufschwunge der italienischen Kunst eine stärkere Aneignung byzantinischer Eigenthümlichkeiten vorher gegangen sei, so wird dies in der That der Wahrheit entsprechen. Allerdings aber haben wir dann auch hier erst aus den Monumenten selbst die inneren Ursachen und das Maass dieses byzantinischen Einflusses kennen zu lernen.

Wir wollen dabei wieder mit einer Uebersicht der Miniaturen anfangen. Zwar hat dieser Kunstzweig hier bei Weitem nicht die Bedeutung wie bei den nordischen Nationen, wo die Miniaturmalerei wirklich die Schule für die höhere Malerei wurde. Das war sie in Italien niemals und überhaupt wurde sie erst im XIV. und besonders im XV. Jahrhundert recht beliebt und blühend, während Miniaturen des XII. und XIII. Jahrhunderts ziemlich selten und ohne Originalität sind. Aber dennoch sind sie ausreichend, um einen chronologischen Ueberblick, namentlich über die Frage, in welchem Maasse und zu welcher Zeit fremder Einfluss geherrscht habe, zu geben. Gerade die Miniatur ist der Kunstzweig, durch welchen die Byzantiner sonst am meisten auf das Ausland wirkten, und den sie auch hier, eben wegen jener geringen Neigung der Italiener, am leichtesten in Händen behalten haben würden. Gerade hier müsste ihre ausschliessliche Thätigkeit am augenscheinlichsten sein, und gerade hier treffen wir sie nicht an. Betrachten wir die Handschriften des XI. und XII. Jahrhunderts, deren italienischer Ursprung erwiesen oder wahrscheinlich ist, so finden wir wohl einzelne Figuren oder Scenen, die wirklich aus byzantinischen Handschriften entlehnt sind¹⁾, aber in den meisten fehlt entweder jeder Schein eines solchen Einflusses, oder es zeigen sich zwar ähnliche Züge, die aber nicht sowohl von den Griechen angenommen, als durch gleiche Ursachen, durch die gleiche Einwirkung antiker Reminiscenzen bei schwacher und unbeholfener Kunstübung entstanden zu sein scheinen²⁾. In einer Sammlung von Bullen im Archiv der Engelsburg zu Rom aus der

¹⁾ So in dem Evangelarium der Vaticana Nro. 5974, bei Agincourt Tab. 104.

²⁾ So bei der Chronik des Klosters S. Vincenzo am Volturno, XII. Jahrh., in der Barberinischen Bibliothek, bei dem neuen Testamente Nro. 39, dem Psalterium Nro. 585, den Horen Nro. 4763 der Vaticana, aus dem XII. und XIII. Jahrh. Agincourt, Tab. 69 und 104, Nro. 3 und 10. Tab. 103.

zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts, deren Miniaturen, wie der Inhalt ergibt, in Rom selbst ausgeführt sind, ist an der Figur des h. Petrus, dem die Einwohner von Tivoli einen Eid leisten, die unmittelbare Nachahmung einer antiken Statue unverkennbar, während das schwörende Volk mehr in byzantinischer Weise ausgeführt ist¹⁾. In vielen Fällen aber finden sich neben den byzantinischen Anklängen doch wieder keck naturalistische Züge, oder eine Behandlung des Riemwerks in Initialen und Randverzierungen, oder endlich humoristische Arabesken, welche den Byzantinern fremd sind und auf einen nordischen Einfluss hinweisen²⁾. Die öffentliche Bibliothek zu Mantua ist Erbin der Handschriften des benachbarten vormaligen Benediktinerklosters von Polirona geworden, von denen mehrere Miniaturen enthalten. So ein Missale des XII. Jahrhunderts, in welchem sich eine grosse Initiale mit dem segnenden Christus und den vier Evangelisten, die aber die Köpfe ihrer Thiersymbole haben, und ein grösseres Bild findet, die Kreuzigung mit der Ecclesia und Synagoge und mit anderen Gruppen, und darunter die Auferstehung. Die grünliche Carnation, die Haltung des Christus mit ausgebogenem Leibe, kleinem Schurz und den vier Nägeln, die kräftige Deckfarbe lassen auf einen byzantinischen Einfluss schliessen, aber doch nur auf einen mittelbaren, und das Ganze hat in der Zeichnung und in der Farbenwahl grosse Verwandtschaft mit deutschen Arbeiten dieser Zeit. In einem Psalterium erinnern die Bilder an das Lobgedicht des Donizo, in einem Commentar zum Evangelium Matthäi aber hat die grosse Initiale, in welcher Abt Petrus das Buch dem Evangelisten überreicht, wieder auffallende Verwandtschaft mit deutschen Miniaturen³⁾. Noch stärker ist die Verwandtschaft mit diesen in einer jetzt in der Vaticana (Nr. 927) befindlichen, um 1170 vollendeten Chronik des Klosters della Trinità bei Verona⁴⁾, und

¹⁾ Agincourt Tab. 67 Fig. 1, 2.

²⁾ So in den verschiedenen Pergamentstreifen mit dem sogen. Exultet, welche in der Opera de' parati des Pisaner Domes bewahrt werden und wovon Rosini auf dem Titelblatt und Tab. B Proben giebt. S. auch die Abbild. bei Ernst Förster, Denkmale italien. Mal. 1870, I, Tab. 11 u. 12 nebst Beschreibung, und Rohault de Fleury, Les monum. de Pise Pl. LXII. Auch das Exultet im Dom von Salerno, so wie diejenigen in der Bibliothek von S. Maria sopra Minerva und in der Bibl. Barberini in Rom haben, neben einigen byzantinischen Anklängen, einen wesentlich abendländischen, nordischen Charakter. Vgl. Bd. IV, S. 695 ff.

³⁾ Abbildungen dieser Miniaturen bei Carlo Arco (delle Arti e degli artifici di Mantova, M. 1857), welcher jedoch die Ecclesia der Kreuzigung, die das Blut des Gekreuzigten auffängt, für die fromme Gräfin Mathilde, die Synagoge aber, welche mit verbundenen Augen und ein Böcklein oder Lamm tragend dargestellt ist, für die Personification ihrer Innocenza e fede hält!

⁴⁾ Aginc. Tab. 67 Nr. 4—8.

besonders in einem sehr merkwürdigen Codex italienischen Ursprungs, der sich aber jetzt in der öffentlichen Bibliothek zu Bern befindet. Es ist ein Lobgedicht auf Kaiser Heinrich VI., verfasst und ihm im Jahre 1195 bald nach der Geburt seines Sohnes, des nachherigen Kaisers Friedrich II., überreicht von einem Magister Petrus de Ebulo, also einem Italiener (aus Eboli), der aber heftig für die deutschen Fürsten und gegen die Anhänger Tancreds Partei nahm. Die zahlreichen Illustrationen dieses Original-exemplars sind bald allegorischen Inhalts: die Tugenden des Kaisers, die Provinzen, welche ihm huldigen, werden personificirt, der Friede, welcher in seinem Reiche herrscht, wird durch eine Art Landschaftsbild dargestellt, auf welchem die verschiedensten Thiere aus einer Quelle trinken; bald satyrisch, wie denn Tancred, der Gegner seines Gönners, stets wie eine Art Missgeburt behandelt wird, dessen unreifes und doch greisenhaftes Gesicht schon bei seiner Geburt die Magd erschreckt; bald historisch, die Krönung und andere Hofereignisse, die Reisen und Kriegszüge des Kaisers darstellend. Dies alles in leicht colorirten Federzeichnungen, ohne Einrahmung, mit sehr mangelhafter Körperkenntniss, aber mit grosser Lebendigkeit und verständlichem Ausdruck. Besonders die Bewegung der Pferde ist gut gelungen und die Costüme scheinen wirklich den gleichzeitigen nachgeahmt. Dabei ist dann kaum in wenigen Zügen ein entfernter Anklang an byzantinische Haltung zu erkennen, etwa bei den Soldaten, die am Throne des Kaisers mehr schweben als stehen, oder bei den Gestalten antiker Dichter im Eingange des Gedichts. In allem Uebrigen aber ist die Freiheit und Naivetät des Zeichners gerade das Gegentheil von der stylistischen Befangenheit des byzantinischen Styles.

Eben so findet man in dem berühmten Buche Kaiser Friedrichs II. über die Falkenjagd¹⁾ nur an der steifen Haltung des sitzenden Kaisers und den gehäuften Falten seines Gewandes Spuren eines entfernten byzantinischen Einflusses, während die Jagdscenen selbst durchaus frei und die Thiere sogar höchst lebendig dargestellt sind.

Andere Miniaturen zeigen, wenn auch nicht gerade deutschen Einfluss, so doch einen mehr dem nordischen als dem byzantinischen verwandten Charakter. So eine Handschrift mit den Sermonen des h. Augustinus, welche zu Siena in der öffentlichen Bibliothek bewahrt wird, und wirklich daselbst um 1187, wie die Inschrift ergiebt, entstanden ist. Die Farbenwahl unterscheidet sich hier von der in deutschen Handschriften dadurch, dass das Blau seltener, und grüne, rothe, violette Töne vorherrschend sind, dagegen ist die Formbildung der Figuren, die Riemenverschlingung in den Initialen und der Schmuck mit humoristischen Thier-

¹⁾ Aginc. Tab. 73.

gestalten wiederum dem deutschen Style verwandt und jedenfalls nicht byzantinisch.

Auch das Titelbild der Naturgeschichte des Plinius in der Laurentiana zu Florenz¹⁾, auf welchem Plinius selbst dem Kaiser Titus, der in grüner Tunica mit blauem Mantel nach ritterlicher Weise mit gekreuzten Beinen auf einem Feldstuhle sitzt, sein Manuscript überreicht, zeigt in den Gesichtern mit grossen Augen und rothen Wangen und in der etwas grellen Farbenbehandlung nur einen derben Dilettantismus.

Dagegen trägt ein zufolge ausführlicher Inschrift zu Padua für den Gebrauch des Domes von einem Priester Ysidorus gefertigter und im Jahre 1170 vollendeter Codex²⁾ mit den Evangelien des Kirchenjahres in seinen Miniaturen das Gepräge eines wenn auch noch mässigen byzantinischen Einflusses. Die grünlichen Töne der Carnation, die steife Symmetrie der Compositionen, manche Einzelheiten der Anordnung und Bewegung, z. B. die knechtische Biegung anbetender Gestalten, dann auch selbst ganz byzantinische Trachten, lassen daran keinen Zweifel. Doch bestehen die Malereien noch aus Federzeichnungen mit leichten und hellen Farben, die Gewänder sind, obgleich nach missverstandener Antike angeordnet, noch nicht wie später mit Strichen überladen, und die Initialen mit ihren bizarren Thiergestalten zeigen noch den nordischen Geschmack. Es ist möglich, dass in Padua die Nähe von Venedig die Kenntniss byzantinischer Kunst etwas förderte. Indessen kommt ein ähnlicher Einfluss doch auch an anderen Orten vor. Dies beweist ein Antiphonarium, das auf der Sapienza (der Universitätsbibliothek) zu Pisa bewahrt wird und wohl schon vor der Mitte des XIII. Jahrhunderts entstanden sein kann. Es hat seine zahlreichen figürlichen Darstellungen nur in den ziemlich grossen, auf Goldgrund stehenden Initialen, welche mit wenigen Figuren, in einer Art Lapidarstyl, die Geschichte Christi ziemlich ausführlich enthalten. So ist z. B. in dem V, mit welchem Matthäus II. 2 anfängt (Vbi est qui natus est rex Judaeorum), in der mittleren Oeffnung die Anbetung der Magier, auf der einen Seite ihre Reise, auf der andern Seite ihr Erscheinen vor Herodes dargestellt. Die Verzierung des Körpers der Buchstaben mit Riemenwerk und Blumen gleicht dem Styl französischer Handschriften derselben Zeit, die Figuren aber mit schlankem Körperbau, zierlichen Be-

¹⁾ Plin. Hist. nat. Pluteus 82 Nro. 1. Der Maler hat sein Porträt, in Laientracht und mit einer Art phrygischer Mütze, und seinen Namen beigefügt, der, wenn ich richtig las (Petrus de Slaglosia me fecit), einen slavischen Klang haben würde.

²⁾ Die Inschrift ist von Agincourt, jedoch ohne nähere Kenntniss des Codex, ad Tab. 81 (in der deutschen Ausgabe S. 98) mitgetheilt, doch ist das Wort bonus dort unrichtig zu einem Namen gemacht, während es nur ein Epitheton ornans des Ysidorus ist. Dass dieser Presbyter war, ergibt die Tonsur auf seinem Bilde.

wegungen, antiken Motiven, die Tracht der Krieger, die Gewandbehandlung mit fein gestrichelten Falten und weissen Lichtern setzen bestimmte byzantinische Studien voraus.

Dasselbe gilt in noch höherem Grade von einem zweiten, höchst prachtvollen Codex des Doms zu Padua, der laut ausführlicher Inschrift ebenfalls durch einen Presbyter dieses Domes, Namens Johannes, im Jahre 1259 vollendet wurde und noch jetzt in diesem Dome zum Altardienst benutzt wird¹⁾. Er enthält die Stellen der Episteln in ihrer Jahresfolge zum Verlesen bei der Messe und dabei ausser einer grossen Zahl reich mit Arabesken und kleinen Figuren verzierter Initialen sechszehn Bilder von ganzer Grösse des Blattes, welche die Geschichte Christi und Mariä und die Chöre der Märtyrer, Bekenner und Jungfrauen darstellen. Das reichlich angebrachte Blattgold ist stärker und leuchtender als in den meisten italienischen Manuscripten, die Zeichnung von grosser Festigkeit der Hand, die Modellirung der Körper durch kräftige Schattirung mit weichem Pinsel ausgeführt, die wohlbereitete und glänzende Deckfarbe hält sich meist in dunkeln Tönen und ist oft so übermässig stark aufgetragen, dass sie abblättert. Die Carnation ist bald stark grünlich, bald ziegelroth, die Haltung der Figuren zum Theil zierlich, aber meistens steif, der Ausdruck der Köpfe schwach und starr, der Kopf des Christuskindes greisenhaft, die Gewandbehandlung überladen, wulstig, mit weissen Lichtern auf vortretenden Stellen, aber doch ohne Gefühl für wirkliche Körperform, die Anordnung oft gedankenlos. Alles dieses und dann die barbarische, aber doch an römisches Costüm erinnernde Rüstung der kriegerischen Märtyrer beweist augenscheinlich byzantinischen Einfluss; auch fehlen hier die Randverzierungen, welche der nordische Styl liebte.

Die Reihe dieser im Laufe des Jahrhunderts von 1150 bis 1250 entstandenen Miniaturen, so unvollständig sie ist, beweist doch unzweifelhaft, dass von einem ausschliesslichen Betriebe der Kunst durch Griechen oder auch nur von einer überall herrschenden „griechischen Manier“ nicht die Rede sein kann²⁾. Aber eben so wenig erkennen wir den Anfang einer

¹⁾ Auch hier giebt Agincourt ad. Tab. 81 (wiederum ohne nähere Kenntniss des Codex) die schwülstigen Hexameter der Inschrift. Ich habe die sonst noch nicht beschriebenen, mir aus eigener Ansicht bekannten Codices ausführlicher schildern zu müssen geglaubt.

²⁾ In einer jetzt in der Bibliothek der Certosa zu Pisa bewahrten Bibel, welche laut beigefügter Urkunde für das Kloster S. Vito in Pisa im Jahre 1169 geschrieben und mit Miniaturen und Initialen versehen ist, nennt sich ein Albertus aus Volterra als scriptor de litteris majoribus de auro et de colore. Da ich sie nur durch die Anführung von Bonaini (Memorie inedite etc. p. 87) kenne, kann ich über das Stylistische nicht urtheilen.

eigenthümlich italienischen Kunstrichtung, sondern ein unsicheres Schwanken, das nach irgend einer Regel sucht, und sich gleichzeitig bald an byzantinische, bald an einheimische altchristliche Werke, bald aber auch an die mehr phantastische Weise der nordischen Kunst anschliesst. Unter den genannten Miniaturen sind drei ungefähr aus demselben Jahre 1170; die Bullensammlung in Rom zeigt den Einfluss antiker Statuen, das Evangelarium in Padua byzantinische Studien und die Klosterchronik aus der Umgegend von Verona deutschen Charakter. Und dass dasselbe Schwanken sich noch weit in das XIII. Jahrhundert hinein erstreckte, erkennen wir schon durch die Vergleichung jenes Jagdbuches Friedrichs II. mit dem zweiten Codex des Paduaner Domes.

Man könnte dieses Schwanken bei den Miniaturen dem dilettantischen Charakter dieses Kunstzweiges und der zufälligen Einwirkung solcher transportablen Werke zuschreiben. Allein auch in der höhern Kunst treten diese verschiedenen Richtungen gleichzeitig auf, nur dass sie sich hier mehr localisiren, so dass die eine oder andere derselben an bestimmten Orten herrscht. Es ist bekannt, wie stark die örtlichen Verschiedenheiten Italiens stets auch auf die Kunst eingewirkt haben; in dieser Frühzeit sind es besonders zwei Localitäten, die unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, Rom und Venedig.

In Rom war die Kunst schwankend und ohne feste Tendenz; sie war stets von Reminiscenzen beherrscht, bald von unmittelbar antiken und altchristlichen, bald von byzantinischen. Das Erstere war der Fall bei dem schon früher besprochenen Mosaikbilde in der Tribune von S. Maria in Trastevere, das mit einem sehr starken Anklang an die Würde der älteren Mosaiken Roms doch auch ein Gefühl für vollere Form und selbst Spuren romantischer Empfindungsweise zeigt¹⁾. Dagegen sind die in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts entstandenen Wandgemälde in der Kapelle S. Silvestro in portico, in dem Vorhofe der Kirche SS. Quattro Coronati²⁾ nicht ganz ohne byzantinischen Einfluss. In dem einen derselben, welches Christus als Auferstandenen mit entblösstem Oberkörper in feierlicher An-

¹⁾ Bd. IV. S. 708. Die Abbildung bei Agincourt Tab. 18 Nro. 6 giebt noch weniger eine Vorstellung der grossen Schönheit als die auf Taf. 38 bei Guttonsohn und Knapp.

²⁾ Ziemlich gelungene Abbildungen einiger dieser Wandgemälde bei Agincourt, Peinture, Tab. 101. Plattner (Beschr. Roms, Bd. III, Abth. I, S. 504) setzt die Kapelle und die Wandgemälde in die Zeit Innocenz' II. um 1140, Rumohr (It. Forsch. I, 351) verweist sie in das dreizehnte Jahrhundert, und dies mit Recht, da zufolge der ausführlichen Inschrift auf einer in der Kapelle eingemauerten Marmortafel die Weihe der Kapelle (und zwar auf Bitte des Kardinals, der sie erbaut) unter Innocenz IV. im Jahre 1246 stattgefunden hat.

ordnung zwischen Maria, Johannes dem Täufer und den Aposteln darstellt, ist die byzantinische Einwirkung unverkennbar; in den übrigen, welche die Geschichte des h. Sylvester in figurenreichen Compositionen darstellen, ist das byzantinische Element sehr viel schwächer. Papst und Kaiser haben zwar, wo sie erscheinen, einen Begleiter mit einem Sonnenschirm bei sich; allein dies beweist nur die Einwirkung byzantinischer Sitte auf den Prunk des päpstlichen Hofes, nicht die byzantinischer Kunst. Die Carnation ist gelblich, nicht in dem dunkleren Tone der griechischen Maler; die Körper sind zwar ziemlich schlank, doch mit freierer Bewegung als auf den griechischen Bildern. Namentlich haben sie oft eine Neigung des Oberkörpers und des Kopfes, welche dem Maler dazu dient, den Ausdruck, bald der Demuth, bald der Theilnahme, bald lebhafter oder warnender Rede anzudeuten. Man darf vielleicht annehmen, dass gerade dies naive und oft ziemlich ungeschickte Bestreben, durch die Körperhaltung Geistiges auszudrücken, die in dieser Schule wiederkehrende Vorliebe für eine schlanke Körperbildung hervorgebracht hat, ohne dass dieselbe auf directem byzantinischem Einfluss beruht.

Aehnlichen Styls, aber noch geringerer, roherer Auffassung sind die Wandgemälde mit den Geschichten der hh. Catharina und Benedict, welche aus den Katakomben von S. Agnese in das christliche Museum des Laterans gelangt sind, und dann das eine, welches als der Ueberrest eines grössern Cyclus in der Kirche der h. Cäcilia aufbewahrt ist, und welches in dem schlafenden Papste, dem die Heilige im Traume erscheint, die naive Anwendbarkeit jener langen Oberkörper sehr schlagend zeigt¹⁾. Ein Mosaik an einem jetzt vereinzelt Portale nahe bei S. Tommaso in Formis, welches von Mitgliedern der Cosmatenfamilie ungefähr aus dem Jahre 1218 herrührt²⁾, zeigt jenen antikisirenden Styl mit etwas derberer, aber nicht gerade tiefer Auffassung, während der obere Theil der Mosaiken an der Tribune von St. Paul, aus der Zeit Honorius III. (1216—1227) stammend, ein absichtliches Anschliessen an altchristliche Vorbilder verräth und dadurch in der Faltenhäufung eine gewisse Aehnlichkeit mit dem by-

¹⁾ Aginc. Peint. Tab. 84. Der Papst schläft nämlich im Sitzen, indem er auf überaus langem Körper das Haupt mit der Hand stützt. Der Gemälde-Cyclus befand sich in der abgebrochenen Vorhalle und ist bei Agincourt nach älteren Zeichnungen dargestellt.

²⁾ Das Bild enthält die Gestalt Christi zwischen einem Neger und einem Weissen und bezieht sich zufolge seiner Inschrift auf den Mönchsorden der Trinität, welcher zur Loskaufung christlicher Slaven und zwar 1198 gestiftet war. Ueber den Magister Jacobus cum filio suo Cosmato, welcher sich als Urheber des Portals und muthmaasslich auch des Mosaiks nennt (Beschreibung Roms III. 1, 675), s. oben S. 76 u. 77.

zantinischen Style bekommt¹⁾. Dass dieser Styl aber sonst in Rom nicht herrschte, beweisen die unter demselben Pontificat entstandenen Mosaiken und Wandgemälde am Aeussern und in der Vorhalle von S. Lorenzo f. l. m., jene durch ihre unglaubliche Rohheit, diese mit der umfangreichen Darstellung der Legenden der hh. Stephanus und Laurentius und mit Ereignissen aus dem Leben des Papstes durch die Beibehaltung jener gedehnten Körperbildung und durch ihren leichteren, den Miniaturen ähnlichen Vortrag, der sich von der Strenge, welche die Copisten byzantinischer Arbeiten anzunehmen pflegten, wesentlich unterscheidet²⁾.

Bei dieser zunehmenden Oberflächlichkeith der Malerei in Rom mag der Umstand mitgewirkt haben, dass sie keine Anregung durch die Plastik erhielt. Die Architektur hielt sich, wie wir gesehen haben, ganz an die antiken Vorbilder und gab den Steinmetzen keine Anregung zu freier plastischer Erfindung neuer Formen und die römischen Marmorarien hatten ihre Stärke in der musivischen Zusammensetzung antiker Steine oder in der Ausarbeitung von Friesen und anderen decorativen Bautheilen, und scheinen sich wenig mit plastischen Figuren abgegeben zu haben. Das einzige dieser Zeit angehörige Werk eines römischen Künstlers, welches solche enthält, ist der riesige, wohl zwanzig Fuss hohe Osterleuchter in St. Paul bei Rom. Aber die zahlreichen Reliefs aus dem Leben Christi, mit denen Nicolaus de Angelo, denn so nennt sich der Künstler in der Inschrift, ihn schmückte, sind so ausdruckslos und plump, dass sie seine geringe Uebung in solchen Aufgaben ausser Zweifel setzen³⁾. Der Erzguss scheint von römischen Künstlern damals nicht geübt worden zu sein; denn bei den einzigen Beispielen desselben aus dieser Zeit in Rom, bei den beiden Erzthüren im Baptisterium des Laterans, die eine an der Sacristei ohne Bildwerk, die andere aber mit einer Gestalt der Jungfrau, von steifer Haltung, aber kräftiger und nicht unwürdiger Körperbildung, ergeben die Inschriften die Zeit um 1196 und als Verfertiger zwei Lombarden, den Meister Ubertus mit seinem Bruder Petrus aus Piacenza⁴⁾. Das bedeutendste plastische

¹⁾ Guttonsohn und Knapp, Basiliken Taf. 45. Der darunter befindliche Fries von Nicolaus III., aber vor seiner Erhebung (1277) gestiftet, zeigt ganz denselben Styl.

²⁾ Agincourt, Peint. Tab. 99. Bei einer Restauration in den sechziger Jahren sind diese Bilder stark übermalt worden.

³⁾ Eine sehr schlechte Abbildung bei Ciampini, Vet. Mon. I. 14. Beschr. Roms III. 1, 455. Dieser Nicolaus de Angelo, der hier mit einem Gehülften sich nennt, auf dessen unleserlichen Namen es nicht ankommt, arbeitete laut Inschrift am Chore von S. Bartolomeo all' Isola im Jahre 1180 und scheint der Sohn jenes Angelus gewesen zu sein, der 1148 am Ciborium von S. Lorenzo f. l. m. arbeitete. Rumohr a. a. O. I. 269.

⁴⁾ Agincourt, Sc. Tab. 21 Nro. 7. Beschr. Roms III., 1. 543 u. 536. Vgl. die Inschriften bei Rumohr I. 267, richtiger als bei Cicognara IV. 395.

Werk dieser Zeit in Rom ist von Holz, die Thüre von S. Sabina, welche in vielen, durch vortrefflich geschnitzte Arabesken umrahmten Feldern Geschichten des alten und neuen Testaments enthält, die recht lebendig und ausdrucksvoll, aber ganz abweichend von dem Style der gleichzeitigen Wandmalerei in kurzen, derben, selbst etwas plumpen Figuren dargestellt sind¹⁾. Möglicherweise ist auch sie das Werk eines Norditalieners²⁾ und jedenfalls steht sie in ihrer überhaupt in Italien ungewöhnlichen Technik ganz vereinzelt da und übte keinen weiteren Einfluss aus. Ohne Zweifel gab es in Rom zahlreiche byzantinische Kunstwerke, wie bekanntlich die Thüren von St. Paul, und manche Tafelgemälde und selbst einige Mosaiken des XI. Jahrhunderts lassen die Anwesenheit byzantinischer Techniker vermuthen. Auch können wir im Anfange des XIII. Jahrhunderts in dem Kloster von Subiaco in der Nähe Roms ein Paar griechische Maler nachweisen. Aber dennoch ist der vorherrschende Charakter der römischen Kunst in allen diesen Jahrhunderten der altchristliche, ohne augenscheinlichen und starken Einfluss byzantinischer Technik.

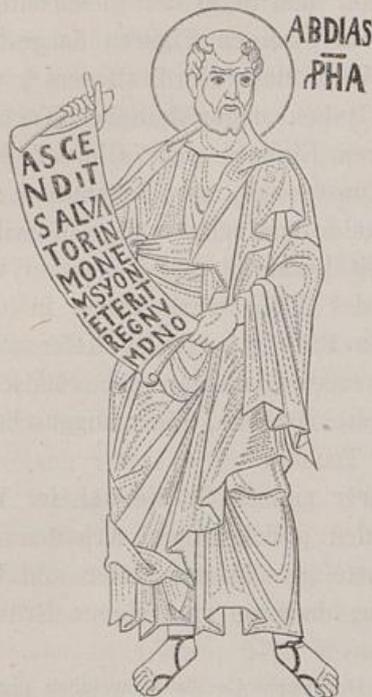
Diese Verschiedenheit zeigt sich in ihrer ganzen Stärke bei der Vergleichung der römischen Leistungen mit den gleichzeitigen Arbeiten von Venedig. Der Bau der Marcuskirche hatte griechische Maler und Mosaicisten in solcher Menge hierher gezogen, dass sie eine eigene Brüder-

¹⁾ Abbildungen bei Agincourt, Sc. Tab. 22. Der Papst Coelestin, welchen die Inschrift im Marmor der Thüreinfassung nennt, ist zwar nach den Gründen, welche die Beschr. Roms III. 1, 412 mittheilt, nicht (wie Rumohr I. 273 annahm) Coelestin III. (1191—1198), sondern der sehr viel ältere Coelestin I. (422—432) als Stifter der Kirche. Allein auch dem Style nach wird man die Arbeit gegen 1200 setzen müssen. Neuerlich haben Crowe und Cavalcaselle (*History of painting*. I. p. 56), denen auch Dobbert (*Ueber den Styl Niccolò Pisano's*, München 1873. S. 87) zustimmt, den gedachten Reliefs ein sehr viel älteres Datum zugeschrieben. Sie glauben darin dieselbe Nachahmung der klassischen Antike, wie in den ältesten christlichen Werken, zu erkennen und nehmen an, dass sie vor dem neunten oder zehnten Jahrhundert entstanden sein müssten. Dobbert versetzt sie sogar spätestens in das sechste. Ich kann nach neuer und sorgfältiger Prüfung diese Ansicht nicht theilen. Von der leichten, traditionellen Behandlungsweise der altchristlichen Zeit ist hier ebenso wenig eine Spur, wie von der starren byzantinisirenden Haltung des neunten oder zehnten Jahrhunderts. Es herrscht ein derber, aber noch unklarer Naturalismus, und die Motive der Gestalten weisen auf das zwölfte, oder noch besser auf den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Entscheidend scheint mir besonders die Anordnung der Compositionen. Sie entspricht ganz dem Miniaturenstyl. Allerdings aber wird man eher die Arbeit eines Deutschen oder Norditalieners als eines Römers annehmen.

²⁾ Indessen ist zu bemerken, dass auch in den Abruzzen (namentlich in Aquila) viele Holzsculpturen vorkommen und an der Kirche S. Pietro zu Alba fucese sogar die Thürflügel ähnlich, wenn auch minder gut wie in S. Sabina, mit in Holz geschnitzten Reliefs aus ungefähr gleicher Zeit geschmückt sind. Schulz, Unteritalien II. 71 und Tab. 63.

schaft bildeten, neben der sich erst später eine einheimische Malerzunft aufthat¹⁾. Die Namen griechischer Künstler, auf die man Gewicht gelegt

Fig. 56.



Aus S. Marco zu Venedig.

hat, sind zwar unsicher²⁾ und würden uns jedenfalls unbekannt sein, wohl aber legen die älteren Mosaiken von der Tüchtigkeit dieser Techniker und von der Bedeutung der byzantinischen Schule noch ein sehr günstiges Zeugnis ab. Besonders gilt dies von denen der beiden östlichen Kuppeln. Die über dem Hauptaltare scheint die frühere und mag vielleicht noch dem XI. Jahrhundert angehören. Sie enthält in der Mitte im Medaillon das Bildnis des jugendlichen, unbärtigen Christus und rings umher die Jungfrau nebst einer Zahl von Propheten und alttestamentarischen Gestalten³⁾.

Frei und lebendig sind sie freilich nicht aufgefasst, das Wohlgefallen an dem steif Geregelten, Conventionalen, das bei der Pflicht treuer Reproduktion nicht ausbleiben konnte, ist auch hier bemerkbar. Die Jungfrau mit der schwerfälligen Verhüllung ihres Hauptes und der ängstlich symmetrischen Haltung der betend erhobenen Arme trägt dies Gepräge im höchsten Grade und durchweg ist der Faltenwurf und die Andeutung des

¹⁾ Mothes a. a. O. I. S. 164 gibt genaue Daten von Streitigkeiten dieser griechischen Bruderschaft, deren Statuten und Nachfolger sich noch jetzt erhalten haben, mit der seit 1174 bestehenden einheimischen Malerzunft.

²⁾ Die Nachricht von einem „bewundernswerten Maler Theophanes aus Konstantinopel“ (Fiorillo G. d. K. in Italien II. 8 u. 215), der in Venedig gelebt und Schüler gezogen habe, beruht nur auf einer angeblich im Jahre 1240, aber ihrem Inhalte nach wahrscheinlich erst im XV. Jahrhundert geschriebenen Notiz, die in einem älteren Codex des Virgil in der Seminars-Bibliothek zu Padua gestanden haben soll. Dieser Codex ist aber, wie früher von Lanzi (V. 220 oder der Uebers. III. 193), so auch später von mir nicht zu erfragen gewesen, und die in einem Schulprogramm und danach bei Fiorillo abgedruckte Notiz selbst ist aus inneren Gründen (auf die ich nachher zurückkommen muss) verdächtig.

³⁾ Vgl. dieses und die Mehrzahl der unten erwähnten Mosaiken in dem Prachtwerke von Kreuz, La Basilica di S. Marco. Von der Kuppel über der Vierung mit den Gestalten der Tugenden sind leider keine grösseren Zeichnungen als die auf den

Körpers unter den Gewändern in derselben unwahren und nur durch die mittelbare Nachahmung antiker Sculptur erklärbaren Weise ausgeführt. Aber die Haltung der Körper ist doch lebendiger, der Ausdruck der Köpfe mannigfaltiger, nicht mit der monotonen ascetischen Miene, wie in den älteren römischen Mosaiken; David und besonders Salomon sind, ungeachtet ihres überladenen und steifen königlichen Schmuckes, anziehende Gestalten, und überhaupt spürt man noch einen Rest des griechischen Sinnes für Würde und Anmuth. Viel anziehender ist die Darstellung der Himmelfahrt in der Kuppel über der Vierung; in der Spitze der Wölbung die Füße des aufsteigenden Christus auf gestirntem Grunde, dann im Kreise die Jungfrau nebst den Aposteln und den zwei nach oben hinweisenden Engeln, endlich als dritte und unterste Reihe zwischen den Fenstern der Kuppel die Tugenden in ungewöhnlich grosser Zahl, indem zu den gewöhnlichen sieben noch neun andere, Humilitas, Modestia, Misericordia u. a. hinzugekommen sind. Die Arbeit mag etwas neuer sein, als die der erst erwähnten Kuppel; die Schwächen des byzantinischen Styles treten zum Theil stärker heraus, die Figuren der Jungfrau und der Apostel sind übermässig lang und mager und mit argen Verrenkungen dem aufsteigenden Erlöser nachblickend; aber dennoch äussert sich bei den Tugenden ein Ueberrest antiker Poesie mit überraschender Kraft und Wirkung. Bis auf die Caritas, welche wahrscheinlich dem Ausspruche des Apostels, dass sie die vornehmste sei, ihr byzantinisches Hofcostüm verdankt, erscheinen sie als hellenische Frauen und Jungfrauen, die im langen, ärmellosen, unter der Brust gegürteten Chiton, das Haupt mit einfachem Bande oder der flatternden schleierartigen Binde umgeben, sich wie im feierlichen Reigen anmuthig und würdevoll bewegen. Fides mit der Krone ist eine junonische Gestalt, Temperantia giesst das Wasser in die weingefüllte Schale im festlich gemessenen Schritte und mit dem Anstande einer Priesterin, Prudentia lauscht dem Hauche der ihrem Ohre nicht allzunahe gehaltenen Schlange mit der Vorsicht einer stattlichen Matrone, Humilitas und Modestia bewegen sich wie züchtige tanzende Jungfrauen, Fortitudo endlich, welche den Löwen bändigt und ihm kühn mit der Hand den Rachen öffnet, ist eine grossartige Gestalt, von kräftigem Gliederbau und edler Bewegung. Ueberall fühlt man antike Anschauungen, die von Göttinnen, Horen, Tänzerinnen, hier vielleicht auch von einer Mänadè hergeleitet und ungeachtet conventioneller Zeichnung noch mit Verständniss behandelt sind. Auch die Figuren der Paradiesesströme, welche unter den sitzenden Evangelisten

Durchschnitten gegeben, welche denn doch kaum eine Ahnung ihrer grossartigen Erscheinung geben. Förster (Denkm. ital. Mal. I. Taf. 15) giebt ebenfalls ein Paar Mosaikbilder aus S. Marco.

auf den Zwickeln dieser Kuppel angebracht sind, zeigen noch die Empfänglichkeit für lebensvolle Motive der alten Kunst, doch mit geringerem Verständniss und in steiferer Zeichnung.

Bekanntlich ist der reiche Mosaikenschmuck, welcher jetzt das ganze Innere der Marcuskirche bedeckt, erst sehr allmählig, im Laufe von fünf bis sechs Jahrhunderten vollendet, und giebt daher eine (wenngleich örtlich durch manche Zufälligkeiten sehr bunt durcheinandergeworfene) chronologische Reihe venetianischer Kunstleistungen, welche mit den zahlreichen, nach Tizians Entwürfen durch die Brüder Zuccati ausgeführten musivischen Gemälden schliesst. Abgesehen von diesen tragen die übrigen sämtlich mehr oder weniger das Gepräge des byzantinischen Ursprungs¹⁾. Zuerst kommt eine grosse Zahl solcher, welche den oben erwähnten der Zeit und dem Style nach nahestehen, und bei denen es nur die Gegenstände mit sich brachten, dass das antike Element zurücktritt. So die Scenen aus dem Leben Christi, Versuchung, Einzug, Abendmahl, Fusswaschung und Anderes in den Wölbungen und Kuppeln der Kreuzarme, das Bild des thronenden Christus zwischen Maria und S. Marcus über der Hauptthüre im Innern und viele andere, die alle noch die schlanken, lang gedehnten Gestalten und die feierlich zierlichen Bewegungen beibehalten. Dann kommt eine noch grössere Zahl, welche, wie die Legenden der heiligen Petrus und Marcus in der Seitenapsis, die Engelchöre am Gewölbe des Baptisteriums und viele andere, zufolge der Lettern ihrer Inschriften und anderer Zeichen aus dem XIII. Jahrhundert und wahrscheinlich von Italienern oder bereits völlig acclimatisirten Griechen herrühren. Die Körperverhältnisse sind kürzer, die Umrisse stärker und mehr geradlinig gehalten, die Gewandfalten sparsamer und häufig parallel und senkrecht, die Bewegungen naiver und derber, die Gestalten selbst häufig in der Vorderansicht und mit einwärts gestellten Füßen. Aber dabei kommen doch noch entschieden byzantinisirende Züge und einzelne antike Reminiscenzen vor. Wieder andere, wie z. B. das Leben Mariä und Josephs und die Wunder und Thaten Christi in den Seitenschiffen des südlichen Kreuzarmes, haben, obgleich ihre veränderten Schriftzüge auf das Ende des XIII. Jahrhunderts hinweisen, wieder längere Formen und gehäufte Gewandfalten, so dass also der byzantinische Charakter wieder stärker hervortritt. Aber der Name des einzigen Künstlers, der sich hier wiederholt nennt, „Vin-

¹⁾ Dem Byzantinismus am fernsten stehen die naiven, styllosen Schilderungen aus dem alten Testament in der Vorhalle, welche aus dem XIII. Jahrhundert stammen mögen. Sie werden das Werk italienischer Künstler aus einer anderen Schule sein, welche man bei dem Mosaikenschmuck der Marcuskirche vorübergehend zuzog, denen es aber nicht gelang, die Vorliebe für byzantinische Form in Venedig zu brechen und daselbst eine bleibende Schule zu stiften.

centius B.“, lautet entschieden italienisch, so dass wir keine Ursache haben, eine neue und stärkere Einwanderung byzantinischer Arbeiter anzunehmen. Dieser byzantinisirende Styl scheint sich bis in das XIV. Jahrhundert erhalten zu haben, und sogar noch im Anfange des XVI. Jahrhunderts finden wir hier Mosaicisten, welche sich bewusster Weise dem byzantinischen Style accommodiren; so ein Presbyter Grisogonus im Jahre 1507, an der Gestalt des h. Paulus am Chorpfeiler¹⁾, und ein gewisser Petrus, der sich mit der Jahreszahl 1506 an dem sitzenden Christus der Hauptapsis und mit der von 1509 an dem aus dem Chore in die rechte Seitenapsis führenden Bogen nennt. Man kann an einzelnen Zügen diese Imitation von dem wirklich byzantinischen Style unterscheiden²⁾; aber immerhin ist sie ein merkwürdiger Beweis von der Neigung und Gewandtheit der Italiener, sich im Interesse der Harmonie eines künstlerischen Ganzen dem älteren Styl anzubequemen. Freilich hörte demnächst bei den Arbeiten der Zucati diese rücksichtsvolle Behandlung auf.

Es ist begreiflich, dass der byzantinische Mosaikenstyl, wie in Venedig selbst, so auch auf den benachbarten Inseln und auch sonst an der Küste des adriatischen Meeres herrschte. Hatte doch auch die venetianische Architektur auf diese Gegenden ihren Einfluss ausgeübt.

Völlig byzantinischen Charakter hat das Mosaikbild in der Hauptapsis des Domes zu Murano; hier ist die Jungfrau Maria in colossalem Maassstabe ganz in der Vorderansicht in kirchlich feierlicher Haltung dargestellt. Sie trägt einen blauen Mantel mit goldenen Borten und Fransen, der auch den Kopf umhüllt und in verhältnissmässig gutem Faltenwurf herabfällt. Ueber der Stirn und an den Schultern ist er mit je einem Sterne verziert. Die Hände hält sie aufrecht vor der Brust; das Antlitz zeigt den byzantinischen Marientypus, die lange schmale Nase, den kleinen Mund, den strengen Blick. Ein Nimbus umgiebt das Haupt; neben demselben stehen die Buchstaben $\overline{MP} - \overline{\Theta Y}$, die bekannte typische Abkürzung für $MHTHP \Theta EOY$. Die muthmaassliche Entstehungszeit des Bildes ist das XII. Jahrhundert. Aus demselben Jahrhundert stammt (laut Inschrift) der Fussboden der Kirche, der wieder in acht byzantinischer Weise trinkende Pfauen, Greife etc. in Steinmosaik zeigt.

Sehr bedeutende Ueberreste, ebenfalls dem XII., vielleicht zum Theil dem XIII. Jahrhunderte angehörender Mosaiken hat der Dom zu Torcello

¹⁾ Die Schreibart seines Namens zeigt, dass er nicht (wie v. d. Hagen, Briefe II. 129 annimmt, indem er ihn irrig Chrysogonos nennt) ein Byzantiner gewesen.

²⁾ Dass es blosse Restaurationen alter Mosaiken gewesen, ist nicht denkbar, da man dann den Arbeitern nicht gestattet haben würde, ihre Namen ohne Erwähnung dieses Verhältnisses in so grosser und auffallender Schrift, wie es hier geschehen ist, anzubringen.

aufzuweisen. Vortrefflich erhalten sind hier die Mosaiken der Apsis: in der Halbkuppel steht Maria mit dem Christkinde. Auch hier wieder die byzantinische „Muttergottes“, *MP ΘY*, wie wir sie bei Murano beschrieben. Derselbe Gesichtstypus, dasselbe Costüm, dieselben lang gedehnten Proportionen, das Gewand über den Knien in ächt byzantinischer Weise die concentrischen Linien bildend. Recht frei und ungezwungen sitzt das in ein goldenes Gewand gekleidete Kind, mit der Rechten segnend, in der Linken eine Rolle, auf dem Arme der Mutter.

Unterhalb dieses Bildes stehen auf grünem, mit Blumen und Bäumchen bestanem Boden die zwölf Apostel, streng symmetrisch neben einander geordnet (mit beigefügten Namen) da. Hier herrscht streng kirchliche Feierlichkeit und düstere Würde; dabei ermangeln aber die Köpfe nicht einer gewissen Mannigfaltigkeit. Thomas und Philippus erscheinen jugendlich, bartlos, Johannes in byzantinischer Auffassung als Greis, Petrus und Paulus zeigen den bekannten Typus: jener mit weissem Haar und kurzem Bart hält in der Linken, ausser der Schriftrolle, auch noch drei Schlüssel; Paulus, mit spitzem dunklem Bart, hoher Stirn und dem typischen Haarbüschel, trägt nicht das Schwert, sondern hält in der Linken ein Buch, auf das er mit der Rechten hinweist. Andreas trägt in der Linken ausser der Schriftrolle noch ein hohes Kreuz. Ausser Paulus und Johannes hat noch Matthäus, ein schöner, bärtiger Mann, in der Linken ein Buch; die übrigen Apostel haben Schriftrollen, die meisten segnen mit der Rechten nach griechischem Ritus¹⁾. Die hellen, fast weissen Gewänder fallen in steifen Falten herab; verglichen mit der Gewandbehandlung der Maria, lässt sich hier ein Rückschritt constatiren.

Unter dem Fenster, welches in der Apsis (zwischen Petrus und Paulus) angebracht ist, befindet sich ein inschriftlich mit dem Namen des heiligen Heliodoros bezeichnetes Brustbild: ein Mann mit strengem, ja starrem Gesichte ganz in der Vorderansicht, mit Mitra und Pallium, die Rechte zum Segnen in griechischer Weise erhoben²⁾.

Wie in diesen Apsidenbildern, ist auch in den anderen Mosaiken des Doms von Torcello der byzantinische Styl vorherrschend. Bei der Verkündigung in den Zwickeln zu den Seiten der grossen Bogenöffnung, welche in die Apsis führt, zeigt zwar der Erzengel Gabriel eine Bewegtheit, welche abendländischer Kunstempfindung nahe steht; aber schon die zu derselben Darstellung gehörige Gestalt der Maria, die in der Linken eine Spindel

¹⁾ Bezüglich der verschiedenen Formen des Segnens sei auf Bd. III, S. 650 ff. hingewiesen.

²⁾ Eine Abbildung dieser Figur giebt K. Haas in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission, Band IV (1859), S. 181.

hält und neben sich am Fussboden einen kleinen Korb hat, erinnert auf's Lebhafteste an die Behandlung dieses Gegenstandes in byzantinischen Bilderhandschriften. Von der ausführlichen Darstellung des jüngsten Gerichtes auf der westlichen Wand dieses Domes haben wir schon früher gesprochen¹⁾. Auch sie ist ächt byzantinisch und sehr verwandt dem grossen Wandgemälde des nämlichen Gegenstandes in der Klosterkirche Panagia Phaneromeni zu Salamis²⁾. Die Anordnung der Gegenstände, namentlich dieses jüngsten Gerichtes und der Verkündigung, entspricht durchaus den Vorschriften der byzantinischen Kirchenmalerei.

Auch die südliche Nebenapsis des Doms zu Torcello hat ihren Mosaikschmuck noch bewahrt. Hier thront Christus zwischen den Erzengeln Gabriel und Michael, welche in reicher byzantinischer Tracht erscheinen. Darunter stehen vier Kirchenlehrer und an dem vor der Apsis befindlichen Tonnengewölbe sieht man ein von vier Engeln getragenes Medaillon, welches das aus einer Brustwunde blutende Lamm mit dem Kreuz auf dem Rücken (also ein bekanntes altchristliches Symbol) zeigt.

Nahe verwandt mit dem Bilde in der Hauptapsis des Domes zu Torcello ist das Mosaikbild in der Apsis des nördlichen Seitenschiffes im Dome zu Triest. Wie dort, so zerfällt auch hier die Darstellung in zwei Abtheilungen: eine obere mit der thronenden, das Christkind auf dem Schoosse haltenden Maria, hier zwischen den Erzengeln Gabriel und Michael, und einen unteren Streifen mit den zwölf Aposteln.

Das obere Bild zeigt, sowohl im Costüm als auch in den Gesichtstypen und der gesammten Auffassung, wieder deutlich die Eigenthümlichkeiten der venetianisch-byzantinischen Schule³⁾.

Wenden wir uns von hier wieder nach Venedig zurück, so finden wir auch ausserhalb der Marcuskirche im XIII. Jahrhundert keine Spur einer

¹⁾ Oben, Band IV. S. 708 und 709. Eine genauere Beschreibung bei E. Förster, Geschichte der ital. Kunst I, S. 317. Eine Abbildung der Himmelsthüre mit den dazu gehörigen Figuren giebt derselbe in seinen Denkmälern der ital. Mal. Taf. 13. Das gewaltige Bild, eine der ältesten Darstellungen dieses Gegenstandes in Italien, ist um so merkwürdiger, als sich viele der hier vorkommenden Züge in bleibendem Gebrauch erhielten und z. B. noch in Giotto's jüngstem Gerichte in der Arena zu Padua vorkommen.

²⁾ Handbuch der Malerei vom Berge Athos, übers. von Schäfer, Trier 1855, S. 269.

³⁾ Ob dieses Bild, wie man gemeint hat, die Reproduction eines früheren, einst an gleicher Stelle befindlichen desselben Inhalts ist, müssen wir ebenso unentschieden lassen, wie die Hypothese, dass die darunter befindlichen zwölf Apostel eben dieser älteren Epoche, dem VII. Jahrhundert, angehören. Vgl. die nähere Ausführung dieser Hypothese bei K. Haas, in seiner gründlichen, namentlich in dankenswerther Weise auf die Technik dieses Kunstzweiges eingehenden Abhandlung: „Ueber Mosaikmalerei mit Rücksicht auf die musivische Ausschmückung in der nördlichen Seitenapsis des Domes von Triest“, in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission, Bd. IV, S. 173 ff. und S. 204 ff. In der Beschreibung der Mosaiken von Triest sind wir diesem mit

einheimischen, nicht byzantinischen Schule. Die Malereien an der Reliquienkiste der h. Giuliana (jetzt in S. Biagio auf der Giudecca), die man mit dem Todesjahre derselben 1262 in Verbindung gebracht und zum Beweise einer solchen angeführt hat¹⁾, sind in der That mehr roh als byzantinisch, aber doch auch zu unbedeutend und vereinzelt, um irgend einen historischen Werth zu haben.

Eine byzantinische Plastik gab es bekanntlich nicht; seit den Zeiten des Bilderstreits erlaubte sich die griechische Kunst nur etwa auf Elfenbeintäfelchen oder in Goldarbeit wirkliche Reliefdarstellungen. Selbst der Erzguss, von dem die Marcuskirche ja ebenfalls eine wirklich byzantinische und eine derselben treu nachgeahmte Thür besitzt, begnügte sich mit flach eingelegten Figuren. Die Venetianer hatten als abendländische Christen keinen Grund, die volle Körperlichkeit in der Kunst zu scheuen; aber dennoch scheinen sie sich lange ohne eigene Sculptur beholfen zu haben. Die Gräber der Dogen Marino Morosini († 1252) und Giacomo Tiepolo († 1253) in der Vorhalle von S. Marco und am Eingange von S. Giovanni e Paolo sind alte Sarkophage, der eine ein altchristlicher, der andere ein heidnischer, und unter den Reliefs, welche am Aeusseren der Marcuskirche eingemauert sind, befinden sich ebenfalls viele antike. Einzelne Male versuchten sich venetianische Steinmetzen auch in Reliefs, und namentlich die an den Portalen der Marcuskirche werden hier gearbeitet sein, aber sie schliessen sich dann dem Style der byzantinischen Malerei an, wie dies das Relief des h. Leonardus am Aeusseren der Marcuskirche beweist, der, obgleich ein abendländischer Heiliger, hier byzantinische Tracht trägt und in den Falten des Gewandes und der Behandlung des Haares den Parallelismus und die feine gestrichelte Weise byzantinischer Bilder zeigt. Zuweilen scheinen ihre Gestalten geradezu Nachbildungen bestimmter musivischer Figuren oder vielleicht selbst antiker plastischer Werke; namentlich befindet sich unter den Reliefs am Hauptportale der Marcuskirche eine weibliche Gestalt, die ganz ähnlich wie jene Fortitudo im Kuppelmosaik, aber noch kräftiger und wilder, wie eine antike Mänade mit dem Löwen spielt²⁾. Dass diese Bildner Einheimische waren, ist nicht zu bezweifeln,

Abbildungen (auf S. 206 und 207 und auf Taf. VI) versehenen Aufsätze gefolgt, die Schilderung der Mosaiken in Murano und Torcello beruht auf eigener Anschauung Venetianischer Schule ist auch das Mosaik an der Apsis der Friedenskirche zu Potsdam. Es stammt aus der jetzt niedergerissenen Kirche S. Cipriano auf Murano, wo es König Friedrich Wilhelm IV. ankaupte. Näheres bei Jordan in der D. A. von Crowe und Cavalcaselle. B. I. S. 357.

¹⁾ Lanzi in der Einleitung zur venetianischen Schule.

²⁾ Diese Figur bei Cicognara III. 346 und Tab. 26, die des Leonardus bei Didron, *Annales arch.* XV. p. 396. Cicognara III. 157 erzählt von einem Marmorrelief in einem Kreuzgange zu Treviso, das inschriftlich von einem Donatus Magister S. Marci de Venezia im J. 1276 gefertigt sei, aber ohne Aeusserung über den Werth und Styl der Arbeit.

und wird auch durch einzelne Namen venetianischer Meister bestätigt, indessen blieb die Plastik unbedeutend, und auch die Malerei wurde erst später durch den von anderen Gegenden ausgehenden Aufschwung italienischer Kunst auf andere Bahnen geführt.

Rom und Venedig verhielten sich also sehr ähnlich; die mächtige Tradition der antiken Kunst, mochte sie einheimisch oder durch byzantinischen Einfluss vermittelt sein, hatte bei beiden dieselbe Folge. Sie bewahrte vor der letzten Stufe der Rohheit und des Verfalls, aber sie gewöhnte an eine stumpfe Kunstübung, der das plastische Element ganz abging, und die bei dem Mangel der Berührung mit dem Leben und der Körperlichkeit immer steifer, conventioneller und leerer wurde. In den anderen Gegenden Italiens, welche den zweideutigen Vorzug einer so reichhaltigen Ueberlieferung entbehrten, war wenigstens die Sculptur nicht ganz in dem Grade gebunden, wie dort. Die Malerei hielt zwar auch hier nach Kräften an der altchristlichen Tradition fest und wurde dabei, da es ihr an anregenden Vorbildern fehlte, noch matter, schwächer und handwerksmässiger, wie in jenen Städten; aber die Steinmetzen, welchen der Schmuck der Gebäude überlassen war, versagten sich nicht, die Kraft ihres Meissels, die sie an den Ornamenten erprobt hatten, auf gutes Glück und ohne nach künstlerischen Vorbildern zu fragen, auch zur Darstellung menschlicher Gestalten zu gebrauchen. Das fiel denn nun freilich, wie ich in der vorigen Epoche an einer Reihe von Beispielen sowohl aus Toscana wie aus der Lombardei, bis zum Jahre 1180 vorgreifend, nachgewiesen habe, so roh und plump aus, wie man es bei italienischen Erzeugnissen kaum glauben sollte. Aber die Zeitgenossen dieser Meister waren in keiner Weise verwöhnt und zollten den geringen Anklängen des Natürlichen, welche jene zu geben vermochten, einen ermutigenden Beifall; die Berührung mit der, wenn auch unausgebildeten und schwankenden Architektur nährte denn doch den Sinn für Ordnung und selbst für Schönheit mehr und mehr, und jedenfalls war hier eine Stelle gegeben, wo die sittlichen Anschauungen allmählig auch auf die Kunst Einfluss gewinnen konnten. Hier finden wir daher auch zuerst bedeutsamere Leistungen, Anfänge wirklicher Kunst.

Das erste uns bekannte Beispiel ist eine jetzt in einer Seitenkapelle des Domes zu Parma eingemauerte Tafel, auf der sich der Künstler Benedictus Antelami mit vollem Namen und mit der Jahreszahl 1178 nennt, wie man mit Wahrscheinlichkeit vermuthet ein Fragment einer im XVI. Jahrhundert abgebrochenen Kanzel¹⁾. Der Gegenstand der Darstellung

¹⁾ Dies vermuthet der parmensische Localforscher Lopez (*Il battistero di Parma*, S. 21, vgl. auch *Kunstbl.* 1846, S. 249), indem er noch die Kapitäle der Kanzel und einige andere Arbeiten unseres Meisters nachweisen zu können glaubt. Die Inschrift:

ist die Kreuzabnahme, aber in ungewöhnlicher, gedankenreicher Auffassung. Ausser den bei der Abnahme thätigen Männern und den theilnehmenden Frauen sind nämlich nicht bloss die Kriegsknechte, welche im Vorgrunde an dem Gewande Christi streitend zerren, der gläubige Centurio und andere Zuschauer, sondern auch noch die Ecclesia, welche mit dem Kelche und der Fahne unter dem von der Jungfrau Maria gehobenen rechten Arme Christi und unter dem Schutze des herbeifliegenden Erzengels Gabriel steht, und die Synagoge in Gestalt eines mit der Tiara bedeckten Priesters mit zerbrochener Fahne, dessen Haupt der Erzengel Raphael niederdrückt, ja endlich auch noch Sonne und Mond, zusammen 22 Figuren angebracht, von denen viele durch Inschriften bezeichnet sind. Der Künstler hat also den Inhalt, den man sonst auf zwei Darstellungen, auf die der Kreuzigung und Kreuzabnahme, zu vertheilen pflegte, in ein Bild zusammengedrängt. Der Christuskörper ist noch sehr unvollkommen, auch die anderen Gestalten sind zum Theil noch steif, und die Köpfe, die freilich durch die Zeit abgeschliffen sind, scheinen niemals sehr belebt gewesen zu sein. Aber die Anordnung ist klar und ungeachtet der bewusst durchgeführten Symmetrie recht lebendig, und die Gebehrden sind durchaus angemessen und sehr verständlich und zeigen bei den einzelnen Gestalten eine Fülle von lebendigen Motiven, so dass man dem Gange der Handlung mit Interesse folgt. Ein Einfluss des Byzantinischen ist durchaus nicht wahrzunehmen, die Körper sind eher kurz, die Gewänder einfach und eher mit parallel laufenden als conventionell geordneten Falten, aber es herrscht ein Geist der Ordnung und Entschiedenheit in dem Ganzen, der anzieht.

Eine Reihe von Jahren später treffen wir unsern Bildner am Baptistarium von Parma, dessen architektonische Bedeutung schon besprochen worden. Die oft angeführte Inschrift, in welcher er sich mit der Jahreszahl 1196 nennt¹⁾, steht an dem nördlichen Portale und könnte

Anno milleno centeno septuageno octavo scultor patrauit mense secundo Antelami dictus scultor fuit hic Benedictus — lässt keinen Zweifel darüber, dass der Bildner sich nicht (wie Rumohr I. 265 sich zu erinnern glaubte) de Antelamo nannte, sondern der Sohn des Antelamus, und da er keinen andern Geburtsort angiebt, wahrscheinlich aus Parma war. (Wohl aber werden schon gegen Ende des XII. Jahrhunderts die Steinmetzen in Genua Magistri Antelami, vermuthlich von dem Thale Antelamo genannt. Es ist also etwas den Magistri Comacini Entsprechendes. Unger in Jul. Meyer's Allg. Künstler-Lexikon II, 92.). Cicognara III. 108 hat das Bildwerk des Benedictus im Dome gar nicht und den Meister überhaupt nur oberflächlich gekannt, während Fr. K(öhler) im Kunstbl. 1826 S. 306 zuerst mit Wärme, freilich auch mit Ueberschätzung auf ihn aufmerksam gemacht hat. Ein Theil des Reliefs abgeb. bei Lübke, Plastik 2. Aufl. S. 382 (nach Perkins).

¹⁾ Bisbinis demptis annis de mille ducentis Incepit dictus opus hoc scultor Benedictus.

ihrem wörtlichen Inhalt nach auf dieses allein bezogen werden, indessen gehören ihm auch die beiden anderen Portale unzweifelhaft an¹⁾. Nicht bloss der Styl der Sculpturen in ihrer derben, aber verständigen und ausdrucksvollen, dabei streng symmetrischen Haltung, sondern auch die Richtung auf mystische Gedankentiefe und endlich selbst die Vorliebe für reichliche Beischriften finden sich hier ganz wie an jenem Relief im Dome. An dem westlichen, der Chornische gegenüber liegenden Portale ist das jüngste Gericht, oder wenn man will die Erwartung desselben mit engem Anschluss an die Worte der Schrift dargestellt, nämlich in dem von den sitzenden Aposteln und zwei in die Posaunen stossenden Engeln eingerahmten Bogenfelde Christus als Weltrichter, jedoch nicht in der Glorie, sondern auf einem festen Throne sitzend, zu seinen Seiten: links das Kreuz mit der Dornenkrone von einem stehenden und einem schwebenden Engel gehalten, während ein dritter mit der Kreuzinschrift²⁾ oben einherfliegt, rechts zwei stehende Engel mit dem Speer und dem Schwamm und ein fliegender mit dem Schweisstuch; auf dieser Seite ferner, wenn ich nicht irre, Abraham als Vertreter des Paradieses, sitzend³⁾; auf dem Friesse zwei fernere posauenblasende Engel und Auferstehende, an den Thürpfosten endlich zur Rechten die Werke der Barmherzigkeit, zur Linken die Parabel von den Arbeitern im Weinberge, beides offenbar mit Beziehung auf den Text bei Matthäus 20 u. 25, doch mit dem Zusatze, dass die einzelnen Stunden der Aufforderung zur Arbeit zugleich als Stufen des menschlichen Lebens und als Weltalter, *infancia*, *pueritia*, *adolescentia*, *juventus*, *gravitas*, *senectus*, bezeichnet sind, und somit eine schwierige Frage göttlicher Gerechtigkeit beiläufig beantworten⁴⁾. Das nördliche Portal enthält im Bogenfelde die Jungfrau mit dem Kinde, zu ihren Seiten die drei Könige nebst Joseph und einem Engel, im Kreise umher in Laubgewinden die zwölf Propheten mit den Medaillons der Apostel. Der Fries zeigt die Geschichte Johannes des Täufers in vier Szenen, wobei hinter der tanzenden Tochter der Herodias inschriftlich bezeichnet Satanas als Halbfigur mit Menschenantlitz und Hörnern auf dem Haupte herfliegt, während bei der Enthauptung des Heiligen in gleicher Weise der Erzengel Michael mit dem Rauchfasse erscheint. Die Pfosten enthalten auf der einen Seite den Stammbaum Jesse, auf der andern in gleicher Form

¹⁾ Abbild. der Sculpturen des Baptisteriums im Atlas zu dem o. a. Werke von Lopez.

²⁾ Lopez, a. a. O. S. 174.

³⁾ Lopez, S. 174 u. 199 Anm. 18 ist geneigt, in dieser Figur Elias zu sehen.

⁴⁾ S. Augustin in seinem Sermo 87. de verbis evang. Matth. 20. hatte schon auf diese analogen Anwendungen der Parabel hingewiesen. Lopez a. a. O. p. 173 u. 198, n. 16.

Jacob mit seinen zwölf Söhnen und Moses. Die schwierigste Darstellung ist dann die des Südportals. Man sieht nämlich im Bogenfelde auf einem Hintergrunde von Rankengewinden einen Baum, in der conventionellen Weise der Miniaturen, in dessen Krone ein Jüngling sitzt, der einen Bienenkorb hält, während am Fusse desselben ein Drache zu ihm hinauf Feuer speit und an den Wurzeln zwei Thiere nagen, die man vielleicht für Wölfe oder Hunde halten könnte. Endlich sieht man zur Seite Sonne und Mond und zwar sonderbarerweise beide zwei Mal, einmal in einem grösseren Medaillon auf Wagen, Helios mit zwei Rossen, Luna mit zwei Stieren, dann in kleinerer Gestalt beide Gottheiten nur mit einem Kopf dieser Thiere neben sich, wahrscheinlich um so den Gegensatz der Mittagshöhe und des Abnehmens anzudeuten. Ueber den Sinn dieser ungewöhnlichen Darstellung hat man viel gesprochen und darin Geheimlehren des Mittelalters oder nordische Sagen des Heidenthums zu finden geglaubt. Allein in der That stammt sie aus derselben Quelle, wie so viele andere auffallende Darstellungen, aus der Legende, und zwar aus der des h. Barlaam. Dieser Heilige erzählt nämlich unter anderen lehrhaften Dingen dem indischen Königssohne Josaphat ein Gleichniss von einem Manne, der auf der Flucht vor dem Einhorn in einen abschüssigen Abgrund stürzt, aber zum Glück ein Bäumlein ergreift, an dem er sich hält. Allein der Boden ist schlüpfrig und vier Schlangen erheben ihre Köpfe aus demselben; überdies nagen zwei Mäuse an den Wurzeln des Baumes und in der Tiefe lauert ein grimmiger, Feuer aushauchender Drache. Dies Alles sieht der Mann, zugleich aber auch, dass von den Zweigen des Baumes ein wenig Honig fliesse, und dies genügt dem Leichtsinnigen, der Gefahr vergessend, sich ganz diesem Genusse hinzugeben. Offenbar liegt dies Gleichniss zum Grunde¹⁾ und es ist merkwürdig genug, dass man die Warnung vor sinn-

¹⁾ Diese Erklärung wurde fast gleichzeitig von zwei französischen Forschern gegeben, die von einander unabhängig auf dieselbe Quelle gestossen waren: Duchalais hatte bereits in einem Briefe an Lopez vom 3. Juni 1854 auf die Barlaam-Legende hingewiesen (s. Lopez, a. a. O. 176), die Abhandlung, in welcher er seine Ansicht genauer ausführte, erschien ein Jahr nach seinem Tode in den *Mém. de la société des Antiquaires de France* 1855; Didron veröffentlichte seine im Wesentlichen übereinstimmende Anschauung in den *Annales archéologiques* 1855, Bd. XV, S. 413. Neben der daselbst mitgetheilten grösseren Abbildung des Reliefs und den Stichen bei Lopez, Taf. IX u. XIII, vergl. die Abbildung der ganzen Thür in der *Revue archéologique* 1853, Tom. I pl. 216. Von unserem Relief handeln ferner Springer in den *Mitth. d. k. k. Central-Comm.*, 1860, Bd. V, S. 30, der bei dieser Gelegenheit mit Recht gegen die von Mehreren versuchten Deutungen mittelalterlicher Bildwerke aus der Edda eifert, und Unger, in seiner Besprechung des Werkes von Lopez, in den *Göttinger gel. Anz.* 1867, Stück 33, p. 1295 ff, wo er eine eingehende Analyse der verschiedenen Erklärungsversuche giebt, sich entschieden für die oben angeführte Deutung ausspricht und

lichem Leichtsinn und die Hinweisung auf Tod und Hölle an dieser Stelle lieber in diese poetische Form kleidete, als in hergebrachte kirchliche Symbole. Ob der Gedanke von dem Bildner selbst ausging, muss freilich dahingestellt bleiben; allein die Kühnheit der Wahl eines so flüchtigen Momentes und die sehr geschickte Weise, mit der er die Erzählung den Anforderungen des halbkreisförmigen Feldes und plastischer Anschaulichkeit anzupassen wusste, sprechen offenbar dafür. Unter diesem Bilde auf dem Querbalken des Portals finden sich drei Medaillons, von denen das eine das Lamm, das andere die Gestalt Johannes des Täufers, das mittlere aber einen Mann mit Bart und Krone darstellt, auf dessen geöffnetem Buche man die Worte liest: Ego sum Alpha et O¹). Es sind also Symbole Christi und des Täufers, als des im Baptisterium besonders verehrten Heiligen. Neben diesen rein christlichen Gedanken hat aber unser Meister augenscheinlich eine gewisse Kenntniss und Empfänglichkeit für antike Vorstellungen. Die Biga des Sonnengottes und des Mondes, sowie ein prächtiger höchst belebter Centaur, der nebst anderen Reliefs an der

das dargestellte Gleichniss zu einer ganz ähnlichen indischen Parabel in Beziehung setzt. Dass auf dem Relief zu Parma die nagenden Thiere keine Mäuse sind, wie die Legende in der gewöhnlichen Redaction sie verlangt, darf uns nicht irre machen. Der Bildhauer ist darin, wie Unger betont, einer Auffassung gefolgt, welche die Parabel in einem von Jubinal publicirten und danach von Lopez S. 199 ff mitgetheilten Fabliau erhalten hat, wo die Thiere ganz allgemein „bestelettes“ genannt werden. Dass die beiden Thiere schwarz und weiss seien (und so als Symbole von Tag und Nacht die Zeit repräsentiren), konnte mit den Mitteln der Sculptur nicht anschaulich gemacht werden. Der Baum aus der Barlaamslegende soll auch sonst in Reliefs des Mittelalters vorkommen, namentlich in der Marienkirche zu Lübeck und im Münster zu Strassburg. — In dem griechischen Psalter No. 217 der Barberinischen Bibliothek zu Rom auf Blatt 231 b befindet sich eine Miniatur, die im Wesentlichen dem Relief zu Parma entspricht und eine schlagende Uebereinstimmung mit der Legende zeigt. Hier finden wir das (in Parma fehlende) Einhorn, das den davor fliehenden Menschen verfolgt; dann hat sich dieser auf den Baum geflüchtet, an dessen Wurzeln eine weisse Maus (mit der Ueberschrift ἡμέρα μῦς) und eine schwarze Maus (νύξ μῦς) nagen. Auch mehrere andere Ueberschriften, wie ὁ δράκων, über einem Drachenkopfe, und ὁ ἄδης, über einem Greise, die aus der Höhlung des Berges hervorblicken, auf welchem der Baum steht, verdeutlichen die Darstellung. Dobbert, Ueber den Styl Niccolo Pisano's, S. 87. — Von einer anderen Darstellung der Legende spricht Piper (Der Baum des Lebens, S. 82.).

¹) Nach Lopez a. a. O. S. 176 sind diese Worte in der Art geschrieben: EGO — S̄V AL — PHA — ET O. Bei einer auf einer gemeinschaftlichen Reise mit meinem Freunde Lübke unternommenen Besichtigung dieses Baptisteriums lasen wir die Inschrift: Ego sum Phaeton, und glaubten darin eine allerdings auffallende Hinweisung auf den Sohn des Helios, als auf ein Symbol des Hochmuths, zu entdecken. Es war dies ein durch die angegebene Gestalt der Inschrift erklärbarer Irrthum, den wir demnächst beide, Lübke in seiner Geschichte der Plastik (S. 383), ich in der 1. Auflage meines Werks, publicirten, und den ich meinerseits hier widerrufe.

Aussenwand eingemauert ist, lassen daran keinen Zweifel. Von den Sculpturen im Innern wird ihm nur der kleinere Taufstein gehören, ein rundes, mit Rankengewinden verziertes Becken auf dem Rücken eines zum Sprunge bereiten, höchst vortrefflich gearbeiteten Löwen¹⁾. Energie und Gedankenfülle ist die hervorragende Eigenschaft dieses Meisters, an feiner Ausführung und genauer Beachtung der Körperverhältnisse scheint ihm weniger gelegen. Es ist etwas durchaus Primitives und Grossartiges in ihm; es kommt ihm nur auf das Wesentliche und Bedeutsame an. Seine Formen sind scharf und eckig, er gebraucht den Meissel fast wie eine Axt. Aber seine Schläge treffen, und diese Verbindung des Derben und Tiefsinnigen ist höchst bemerkenswerth und für seine Zeit charakteristisch.

Auch an dem benachbarten Dome von Borgo S. Donino mögen einige der zahlreichen Sculpturen Meister Benedict oder seiner Schule zugeschrieben werden²⁾, und neben seinem Namen können wir als lombardische Meister von einiger Bedeutung die schon erwähnten Brüder Hubert und Petrus aus Piacenza nennen, welche an jenen Thüren im lateranensischen Baptisterium um 1196 sich im Erzgusse und in der wohlgebildeten Gestalt der Jungfrau bewährten. Aber sonst bieten die benachbarten Städte keine Spuren eines weiteren Fortschritts.

Sehr viel feineren Sinnes ist der wahrscheinlich ungefähr gleichzeitige Meister eines ausgezeichneten, auffallender Weise bisher nur selten erwähnten Werkes, des Taufbrunnens im Baptisterium, S. Giovanni in fonte, zu Verona³⁾. Die merkwürdige alte Kirche soll nach Chronikennachrichten zwischen 1122 und 1135 neu gebaut, im Jahre 1146 aber wieder durch ein kriegerisches Ereigniss entweiht sein. Wahrscheinlich gab dieser Unfall die Anregung zu einer Erneuerung des Taufbrunnens, welche indessen, wie der Styl desselben schliessen lässt, erst einige Decennien später, vielleicht erst gegen 1200⁴⁾ zur Ausführung kam. Der-

¹⁾ Lopez a. a. O. Taf. VIII, Nro. 1 und Osten, Bauwerke der Lombardei, Taf. 30. Die Statuen der Monate im Innern gehören erst der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts an. Vgl. S. 96 n. 2.

²⁾ Dies geschieht von Lopez, s. Kunstbl. 1846 S. 250 und in seinem oben angeführten Werk S. 24 u. 81. Eine Abbild. der Façade mit ihren Sculpturen bei Gally Knight, Italy II, Taf. 13.

³⁾ Gio. Orti Manara, *Intorno all' antico battistero della santa chiesa Veronese*, Verona 1843 fol. mit sehr treuen Abbildungen. Cicognara hat von diesem, seinem Venedig so nahen Werke keine Notiz genommen. Agincourt Arch. Taf. 63 Nro. 22, 23 giebt eine kleine und unrichtige Skizze des Ganzen.

⁴⁾ Dass die Herstellung des Taufbrunnens zuweilen lange aufgeschoben wurde, beweisen das Bapt. zu Parma, wo er, nachdem schon seit 1217 getauft und selbst die Weihe 1270 erfolgt war, erst das Datum 1299 trägt, und das von Pisa, wo er sogar erst 1346 durch Guido Begarellus von Como ausgeführt wurde.

selbe bildet, wie in jener Zeit gewöhnlich, ein grosses achteckiges Becken mit einer Marmorbrüstung von $2\frac{1}{2}$ Fuss Höhe, deren acht 3 Fuss breite Seiten an den Ecken durch Säulen mit theils gewundenen oder im Zickzack herumgeführten, theils senkrechten Kannelluren eingefasst und oben von einem Rundbogenfriese auf Consolen mit Köpfchen oder Blattwerk gedeckt sind. Innerhalb der so eingerahmten Felder sind dann die Hergänge der Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Taufe im Jordan, nach Umständen einer oder zwei auf jedem Felde, in ziemlich starkem Relief dargestellt. Die Naturkenntniss des Malers ist noch sehr mässig; die Haltung des Kopfes passt zuweilen nicht zu der des Körpers, Profil und Vorderansicht durchkreuzen sich, die Füße sind meistens entweder ganz von der Seite, wie schreitend, oder ganz einwärts und parallel gestellt, während der Oberkörper gewendet ist. Die Anforderungen der Perspective sind in naivster Weise beseitigt, indem die entfernteren Gegenstände, z. B. einige Schafe der Heerde, ganz einfach über den näheren angebracht sind, so dass ihre Füße in der Luft schweben. Allein diese Mängel werden durch die Vorzüge des Werkes bei Weitem überwogen. Von der Rohheit der anderen gleichzeitigen italienischen Bildner ist dieser Meister weit entfernt. Die Gewänder, die bei ihnen plump herunterhängen, sind kühn geworfen, mit sehr vollständigem, oft fast zu gehäuften Faltenwürfe und zugleich oft in starker flatternder Bewegung. Einige Gestalten, selbst in ziemlich schwierigen Stellungen, z. B. der schlafende Joseph auf der Geburt, das liebe Mägdchen, welches das Christkind wäscht, die als Wöchnerin liegende Maria, sind vollkommen gelungen, alle in ihren Motiven vollkommen verständlich. Die meisten Szenen sind von grosser dramatischer Lebendigkeit, einige Gestalten wahrhaft grossartig. So zunächst der Engel der Verkündigung (Fig. 57), welcher, im Profil gesehen, die Rechte gebieterisch erhebend, mit der Linken das durch diese Bewegung von der Schulter fallende Gewand haltend, wirklich den mächtigen Eindruck des Himmelsboten macht, den Maria durch ihr erschrecktes Aufstehen von ihrem Sessel, und selbst die beiden Dienerinnen, welche an beiden Seiten die Vorhänge des Gemachs öffnen, in ihrer erstaunten Miene und den aufgehobenen Armen anzeigen. So ferner und besonders die Frau auf dem Kindermorde, die mit finstern Blicke und mit mächtiger Geberde ihr Kind hält und den Kriegsknecht, der es ihr entreissen will, bedroht. Es ist hier durchaus der Geist der Antike, man möchte sagen, der antiken Tragödie. Auch bei anderen Gestalten sind antike Anklänge fühlbar, so bei dem greisen Hirten, der, auf seinen Stab gelehnt, dem Engel zuhört und auffallend an die zuschauenden Pädagogen auf antiken Reliefs oder Vasen erinnert. Die Köpfe sind leider oft beschädigt, manche aber, z. B. der des Engels und der Christi auf der Taufe, in griechischem

Profil. Auch die immer sehr entschiedenen und ausdrucksvollen Bewegungen unterscheiden sich gewaltig von der lahmen Schüchternheit der meisten Figuren auf anderen gleichzeitigen Reliefs und erinnern an antike Werke. Auffallend und auf die Nachahmung von Malereien hinweisend ist, dass der Künstler den Kriegsknechten Gewänder von gestreiftem Zeuge gegeben und diese Verschiedenheit der Farbe durch Einschnitte in den Marmor versinnlicht hat. Oft kommen auch naive, der Natur abgelauschte Motive vor, namentlich bei den Bewegungen der Frauen und bei jener

Fig. 57.



S. Giovanni in fonte, Verona.

Heerde, wo jedes Thier entweder mit seinen Jungen beschäftigt ist oder frisst, das eine sogar, indem es sich an den Blättern des Kapitāls vergreift. Ueberhaupt sind die Scenen in bemerkenswerther Weise in den Raum hineincomponirt, einige Male sogar mit Benutzung der architektonischen Details, z. B. bei der Verkündigung, wo die Consolen des Bogenfrieses die Stäbe für einen Vorhang tragen, auf der Geburt, wo sie als Ständer für Ochs und Esel dienen, und an anderen Stellen, wo sogar erscheinende Engel die Stelle der Console einnehmen.

Aus welcher Schule dieser Meister hervorgegangen, ist völlig unbekannt. Das Architektonische nähert sich dem reichen romanischen Style Deutschlands, und selbst in den bildnerischen Motiven kann man Aehnlichkeit mit manchen deutschen Bildwerken dieser Zeit, etwa mit Reliefs in Bamberg, finden. Allein so weit wie hier geht das klassische Element dort noch keineswegs, und wenn der Meister wirklich ein Deutscher war, hat er sich in Italien an byzantinischen und antiken Werken weiter entwickelt¹⁾. Eine Schule, die dieser begabte Künstler hinterlassen hätte, lässt sich nicht nachweisen; was sich in Verona selbst von gleichzeitigen Bildwerken findet, wie z. B. die beiden Ritter am Portale des Doms, von denen der eine sich durch die Aufschrift: Durindarda auf seinem Schwerte als Roland zu erkennen giebt²⁾, ist roh und steif.

In Toscana bemerken wir beim Beginn dieser Epoche, wenn auch nicht höhere Leistungen, doch eine grössere Thätigkeit der Plastik. Pistoja, Lucca, Pisa nebst ihren Umgebungen haben eine ziemlich grosse Zahl von Bildwerken aus der zweiten Hälfte des XII. und dem Anfange des XIII. Jahrhunderts aufzuweisen, welche zum Theil durch Inschriften die Zeit ihrer Entstehung oder den Werth darthun, den man künstlerischen Bestrebungen beilegte. Ich habe schon früher einige dieser Werke genannt³⁾, weil sie geistig sich noch der vorigen Epoche anschlossen: Meister Robert's Taufbecken von 1151 (?) in S. Frediano zu Lucca, die Reliefs des Gruamons und seines Bruders an S. Giovanni fuor civitas und S. Andrea in Pistoja, wahrscheinlich von 1162 und 1166⁴⁾, die an der Kanzel in S. Leonardo bei Florenz, die ungefähr derselben Zeit angehören, die

¹⁾ Dass byzantinische Werke (namentlich Gemälde, da entsprechende byzantinische Sculpturen schwerlich existirten) auf ihn Einfluss geübt haben, geht aus der übermässigen Länge der Figuren, sowie aus der Uebereinstimmung mehrerer der Compositionen und Gruppen mit byzantinischen Malereien hervor; aber der Künstler hat auch für die Antike Sinn gehabt: er hat die aus der antiken Kunst in die byzantinische übergegangenen Motive trotz ihrer Erstarrung und Abschwächung erkannt und in ihrer plastischen Bedeutung ausgeführt.

²⁾ Sehr kleine, unzuverlässige Abbildungen bei Agincourt Sc. Taf. 26 Nro. 14.

³⁾ Band IV, S. 709—710 und 713. Von diesen frühen toscanischen Sculpturen handeln ferner: Rumohr, Ital. Forsch. I, 250 ff, E. Förster, Beiträge zur n. Kunstgesch. 7 ff, derselbe, Gesch. der ital. Kunst 1869, I, 296 ff, Crowe u. Cavalcaselle a. a. O. deutsche Ausg. I, S. 97 ff, Rohault de Fleury, Les monuments de Pise, p. 119 ff, Hans Semper, Uebersicht der Geschichte toscanischer Sculptur bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts. Zürich 1869, S. 9 ff, derselbe, Ueber die Herkunft von Niccolo Pisano's Styl, in v. Lützw's Zeitschr. f. b. K. VI, 357 ff, Lübke, Gesch. d. Plastik, 2. Aufl. 1871. S. 385 ff, Dobbert, a. a. O. S. 59 u. S. 86.

⁴⁾ Rumohr I. 258 hat zwar die Aechtheit der Jahreszahlen bezweifelt, indessen wird ihre Glaubwürdigkeit durch andere Gründe bestätigt. Vergl. Tolomei, Guida di Pistoja, 1825.

Friese des Bonus amicus, der, so ungeschickt er war, ausser in Pisa auch in Mensano bei Siena arbeitete¹⁾, die Reliefs des Biduinus an S. Salvatore in Lucca und S. Casciano bei Pisa, diese schon von 1180. Dazu kommen dann die Reliefs an dem Portal von S. Bartolommeo zu Pistoja mit der Jahreszahl 1167 und dem Namen des Rudolphinus²⁾ und die Sculpturen an der Kanzel in derselben Kirche, so wie die Kanzelreliefs in der Dorfkirche zu Groppoli und im Dom zu Volterra³⁾. Aber alle diese Bildwerke sind, obgleich nicht ohne einzelne Spuren von Gefühl, überaus roh und plump und ohne sichtbaren Fortschritt, während die Reliefs an den Ersthüren von Monreale bei Palermo, an denen sich der „Pisaner Bürger“ Bonannus im Jahre 1187 nennt, zwar besser geordnet, aber dafür dürftig

¹⁾ Der Fries mit Christus in der Glorie nebst den Evangelisten und David, jetzt im Camposanto zu Pisa, hat genau dieselbe Inschrift, welche sich in der Kirche zu Mensano ausserhalb ihrer ursprünglichen Stelle findet: Opus quod videtis Bonus amicus Magister fecit. Pro eo orate (in Mensano: Oretis). Die Identität dieser Inschrift ist genügender Beweis für die der Person und zeigt, dass in diesem Falle der Künstler seine Inschrift mitbrachte, während sie in den meisten Fällen gewiss von den Geistlichen verfasst wurde. Eine Abbildung eines Theiles des Reliefs in Pisa bei Rohault de Fleury, Les monuments de Pise, Pl. XLV.

²⁾ Ob als Künstler oder nur als Operarius ist zweifelhaft, jedoch das Letzte wahrscheinlicher. Ciampi, Notizie S. 27.

³⁾ An der Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoja finden sich zwei Inschriften: die obere lautet (nach Rumohr I, 264): SCULPTOR LAUDATUS QUI SUMMUS IN ARTE PROBATUS GUIDO DE COMO QUEM CUNCTIS CARMINE PROMO; die untere:

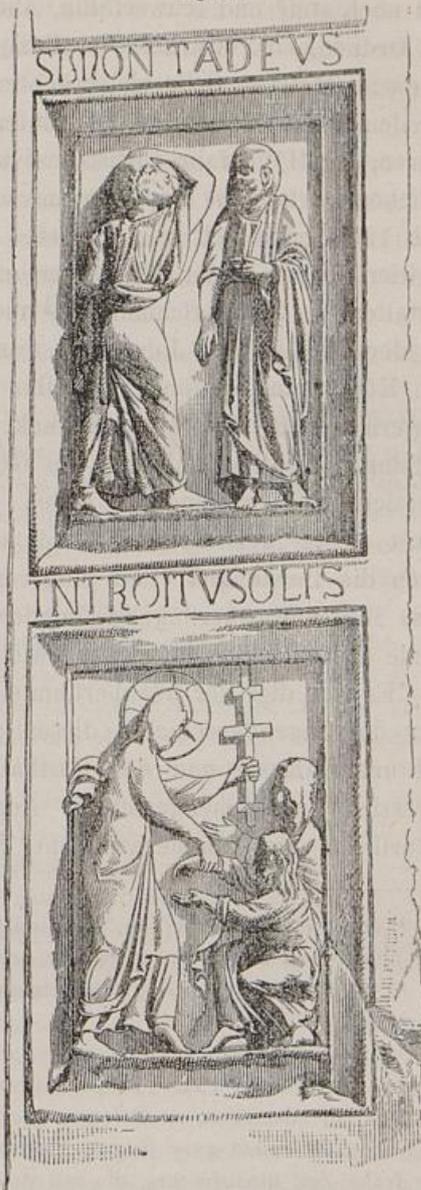
A. D. M.CC.L. EST OPERJ SANVS SUPERESTANS TURRIGIANVS
NAMQUE FJDE PRONA VIGJL HC DS JN CORONA.

Diese letztere Inschrift und das in derselben genannte Jahr 1250 scheinen sich auf das Fussgestell der Kanzel zu beziehen, während die Reliefs der Brüstung älter sein werden. Die Kanzel ruht auf drei Säulen, die von zwei Löwen und einer kauernenden Mannesfigur getragen werden. Die Brüstung ist mit folgenden Reliefdarstellungen verziert: Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der h. drei Könige, Darstellung im Tempel, Christus unter den Jüngern, die Thomas-Episode, die Höllenfahrt Christi, der Gang nach Emmaus. An den Ecken drei Heiligenfiguren und die vier Evangelistenzeichen. Die Gesichter aller Figuren an der Kanzel haben einen grämlichen Ausdruck, die Ausführung der Reliefs ist auffallend ungleich: bald ist das Relief sehr hoch, bald wieder ganz flach. Die Kanzel in S. Michele zu Groppoli (zwischen Pistoja und Pescia) zeigt an ihrer Brüstung: die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Flucht nach Egypten. Die Säulen ruhen auf Löwen, welche Menschen und Thiere verschlingen. Ueber die Entstehungszeit belehrt die Inschrift: Hoc opus fecit fieri hoc opus (sic) Guiscardus pleb . . . anno Dni Mil CLXXXIII (so bei Förster, Gesch. d. ital. K. I, 303). Die Kanzel im Dom von Volterra enthält an der Balustrade die Darstellungen des Opfers Abrahams, der Verkündigung, der Heimsuchung und des Abendmahles. Vor Kurzem entdeckte H. Semper in dem Städtchen Barga, in der Nähe der Bäder von Lucca, eine Kanzel mit den Reliefbildern der Verkündigung, der Taufe, der h. drei Könige. Ueber die genannten Kanzeln im Gegensatz zu den süditalischen s. Hettner, Zur Streitfrage über Niccolo Pisano in v. Lützw's Zeitschr. f. b. K. 1873, VIII, 311.

componirt und steif sind. Schliesslich ist hier ein Relief in der Kapelle S. Ansano des Domes zu Siena zu nennen, welches die Verkündigung, die Geburt Jesu, den Zug der h. drei Könige zu Pferde und die Anbetung des Christuskindes durch dieselben in typischer Anordnung aber in einer Formgebung und Technik zeigt, welche eine naive Nachahmung antiker und speciell etruskischer Werke beweisen; die Proportionen der Figuren sind beinahe lächerlich kurz; Ausdruck und Bewegung stumpf und gleichgültig¹⁾.

So sehen wir denn überall in Toscana das Schwanken zwischen dem Bedürfnisse der Regelmässigkeit, das zur Steifheit führt, und dem Bestreben nach Ausdruck, das wegen des mangelhaften Verständnisses der Form rohe und formlose Bildungen hervorbringt, und können den Sculpturen des Benedict Antelami oder gar denen des Taufbrunnens zu Verona hier nichts Ebenbürtiges an die Seite stellen. Erst im Anfange des XIII. Jahrhunderts findet man Spuren allmäliger Besserung. So an den Reliefs aus dem Leben des heil. Martin an dem untern Theile der Façade des Doms von Lucca, welche nach dem Beginne derselben durch Guidotti (1204) entstanden sein müssen, und an denen, welche Mar-

Fig. 58.



Vom Ostportal des Baptisteriums zu Pisa.

¹⁾ Hans Semper, Uebers. d. Gesch. Tosc. Sc. 12 ff und Zeitschr. f. b. K. VI, 360 ff, wo auch eine Abbildung, legt grosses Gewicht auf dieses Werk. Ueber die Bedeutung, die er demselben in Bezug auf Niccolo Pisano's Styl beilegt, s. weiter unten. Die Entstehungszeit dieses in einer kleinen Kirche des 11. Jahrhunderts in Ponte allo spino bei Siena gefundenen Reliefs ist dunkel, doch ist es wahrscheinlich, dass es in die hier von uns behandelte Frühzeit gehört.

chionne 1216 an den Portalen der Pieve von Arezzo anbrachte¹⁾. Auch sie sind noch steif und schwerfällig, aber sie zeigen doch bei einer wohlthuernden Ordnung und Klarheit der Composition deutlichere, aus dem Leben genommene Motive. Sehr viel erheblicher sind die Fortschritte in den Reliefs aus dem Leben Johannes des Täufers am Architrav, so wie in den Apostelfiguren, der Höllenfahrt Christi und anderen Darstellungen an den Pfosten des östlichen Portals des Baptisteriums zu Pisa (Fig. 58), welche erst einige Zeit nach 1200 gemeisselt sein werden. Auch ihr Urheber kämpft noch mit den Schwierigkeiten seiner Vorgänger; um nicht plump zu sein, giebt er seinen Gestalten zu grosse Schlankheit, und um Ordnung zu halten, den Zuhörern bei der Predigt des Johannes so sehr gleiche Grösse und Stellung, dass ihre Köpfe eine einförmige Reihe ausmachen²⁾. Aber er weiss den Gesichtern schon feineren Ausdruck, den Körpern selbst bei schwierigen Stellungen richtige Haltung, den Gewändern natürlichen Fall, dem Ganzen übersichtliche Ordnung zu geben. So anerkannterwerth aber das Verdienst dieses Meisters war, wurde es doch, vielleicht wenige Jahre später, durch die Leistungen eines jüngeren Künstlers völlig verdunkelt, der nicht bloss ihn weit überflügelte, sondern überhaupt der toscanischen Bildnerschule das entschiedene Uebergewicht über alle anderen Italiens verschaffte.

Es war dies der hochberühmte Niccolò Pisano. Unsere Nachrichten über die Jugendgeschichte dieses grossen Künstlers sind sehr lückenhaft und unzuverlässig und das Festhalten an den von Vasari mit gewohnter Zuversicht zusammengestellten Angaben erweckte den früheren Kunsthistorikern fast unüberwindliche Schwierigkeiten³⁾. Festen Boden ge-

¹⁾ Die von Cicognara Tab. XIII. mitgetheilten Kapitäle aus dem Innern der Pieve sind jünger und zeigen unverkennbar den Einfluss des Niccolò Pisano.

²⁾ Gerade dies am wenigsten gelungene Relief ist bei Cicognara Taf. VII. Nro. 3 abgebildet.

³⁾ Diese Schwierigkeiten entstanden dadurch, dass man nach Vasari annahm, dass er schon in den Jahren 1225—1231 an dem berühmten Grabmonumente des h. Dominicus in der Kirche desselben zu Bologna gearbeitet habe, was, da man eine so grossartige Aufgabe nicht einem ganz jungen Manne anvertraut haben würde, seine Geburt in eine sehr frühe Zeit hinaufrückte, die mit den Daten seiner späteren Werke schwer zu vereinigen war. Dies veranlasste dann Einige, Niccolò's Theilnahme an dieser Arbeit zu bezweifeln oder zu bestreiten (so schon Malvasia, später Förster in den Beiträgen S. 14, dann Marchese Virgilio Davia in einer eigenen Schrift über dies Monument, 1838, u. A.), während Andere, besonders Cicognara, Vasari's Ausspruch vertheidigten. Schon Gaye, Kunstbl. 1839 Nro. 22, glaubte einen chronologischen Irrthum Vasari's annehmen zu müssen, und dies ist denn auch jetzt erwiesen. Nach einer Stelle (p. 467) der durch Bonaini im Archivio storico Vol. VI. Parte II. veröffentlichten Chronik des Klosters S. Caterina zu Pisa steht nämlich fest, dass die Arca wirklich von Niccolò in Gemeinschaft mit seinem Schüler, dem Fra Guglielmo, einem Mönch aus dem gedachten Kloster, gearbeitet, nach anderen Ordensnachrichten aber, dass die Uebertragung der

winnen wir erst durch die Urkunden über seine Werke und die auf denselben befindlichen Inschriften. Aus denselben können wir schliessen, dass er zu Pisa und zwar etwa zwischen 1210 und 1220 geboren ist¹⁾ und der Sohn eines gewissen Petrus war, der daselbst wohnte und kein Künstler gewesen zu sein scheint, da er in den Urkunden nicht als Meister bezeichnet ist²⁾. Ueber den Lehrmeister Niccolò's erfahren wir aus diesen Urkunden und Inschriften nichts. Sie beginnen erst mit dem Jahre 1260, wo wir ihn bereits auf der Höhe seiner Kunst finden, indem er eines seiner bedeutendsten Werke, ja vielleicht das vorzüglichste von allen, die Kanzel im Baptiste-

Reliquien des h. Dominicus aus dem provisorischen in das neue Grab erst 1267 erfolgt ist. Vgl. die Anm. zum Vasari I, 261, Marchese, Memorie dei più insigni pittori etc. Domenicani, ed. 2, I, p. 69, ed. 3. p. 117. Die Arbeit wird daher ohne Zweifel nicht sehr lange vorher, etwa von 1265 an, begonnen sein. S. weiter unten. S. 279, n. 1.

1) Durch die von Vermiglioli (1827 und 1834) bekannt gemachte Inschrift an dem grossen Brunnen zu Perugia schien es erwiesen, dass Niccolò im Jahre 1278 das Alter von 74 Jahren gehabt habe (vergl. die Anm. zum Vasari S. 258 und 270) also etwa 1205 geboren sei. Allein die Lesart Vermiglioli's hat sich durch weitere Auffindung von Fragmenten der Inschrift als irrig ergeben. Die Inschrift ist nämlich sehr lang, besteht aus 24 Versen. Die ersten 10 Verse enthalten ein schwülstiges Lob des ganzen Werkes und der ersten Ingenieure, welche die Leitung der Quelle aus dem Gebirge ausführten. Darauf folgen 6 Verse, die ich weiter unten (S. 274. N. 1) anführen werde und welche die Bildhauer, Niccolò und Giovanni Pisano, rühmen; darauf 4 andere, einen später herbeigerufenen Baumeister oder Ingenieur (Beninsegna aus Venedig) erwähnend, und nun erst die vier Schlussverse, in welchen man die Worte septuaginta quatuor zu lesen glaubte, und für die Angabe des Alters des Niccolò hielt. Allein diese Verse lauten in ihrem Zusammenhange:

Fontes complentur super annis mille ducentis
Septuaginta (bis) quatuor atque dabis (?)
Ternus papa fuit Nicola tempore dicto
Rodulfus magnus induperator erat.

Sie geben also bloss die Jahreszahl der Vollendung mit Benennung des regierenden Papstes und des Kaisers, und stehen in keiner Beziehung zu dem durch die Erwähnung des Beninsegna davon getrennten Namen des Bildhauers Niccolò. Zwischen den Worten septuaginta und quatuor ist eine Lücke, welche aber wahrscheinlich durch „bis“ ergänzt werden muss, da Nicolaus III. erst im Jahre 1277 den päpstlichen Stuhl bestieg. Die von mir mit einem Fragezeichen begleiteten letzten Worte des zweiten der citirten Verse werden wahrscheinlich lauten: atque duobus, wodurch dann das Jahr 1280 angedeutet sein würde (1278 + 2). Die genauere Einfügung der Inschrift, welche jene von Vermiglioli ausgehende irrigte Deutung ausschliesst, war schon im Jahre 1857, vor dem Besuche Pius' IX. in Perugia erfolgt, und ist die Inschrift in der bei dieser Gelegenheit ausgegebenen Guida (I principali Monumenti di arte in Perugia) vollständig abgedruckt.

2) Ciampi hatte in seiner bekannten Schrift: Notizie de' sacri arredi etc. p. 35 u. 122 aus dem Archiv von S. Jacopo zu Pistoja eine Urkunde publicirt, in welcher unser Meister: Magister Nicholò quondam Petri de Senis ser Blasii Pisani genannt wird. Da nun der Titel Sere bekanntlich einen Notar bezeichnet, so schloss man, dass sein

rium zu Pisa, wie die Inschrift ergibt, in diesem Jahre vollendete¹⁾. Bald darauf wird er die Reliefs für die Arca di San Domenico in Bologna angefangen haben; die Uebertragung der Reliquien des Heiligen in dies sein neues Monument erfolgte zwar erst 1267, aber die Hauptarbeit daran wird schon früher vollendet sein, da Niccolò damals schon mit einer andern wichtigen Aufgabe beschäftigt war. Am 29. September 1265 übernahm er nämlich in einem zu Pisa mit einem Abgeordneten der Domverwaltung von Siena geschlossenen Contracte die Fertigung einer Kanzel für diesen Dom und zwar mit der Verpflichtung, sich mit seinen Gehülften schon am 1. März 1266 in Siena einzufinden und daselbst die Arbeit, mit Ausnahme kurzer Reisen nach Pisa, die genau festgestellt wurden, ununterbrochen fortzusetzen und zu vollenden²⁾. Niccolò verpflichtete sich darin, nicht bloss die erforderlichen Steine aus Carrara, sondern auch schon die Säulen mit ihren Kapitälern am 1. November, also nach Monatsfrist, dem Bevollmächtigten der Domverwaltung zu überliefern; er muss also entweder solche Säulen schon zum Kaufe vorrätzig oder bedeutende Arbeitskräfte zu seiner Disposition und mithin eine sehr grossartig eingerichtete Werkstatt gehabt haben. Er verpflichtet sich ferner, neue Werke vor Vollendung der Kanzel nicht zu übernehmen, aber die Erlaubniss zu vier-

Grossvater Blasius ein solches Amt bekleidet habe, folgerte daraus weiter, dass auch sein Vater ein Mann von wissenschaftlicher Bildung gewesen sei, der ihm eine bessere Erziehung, als die der gewöhnlichen Handwerker, gegeben haben werde, wodurch man dann seine Empfänglichkeit für antike Kunst und überhaupt seine Erhebung über den handwerksmässigen Betrieb seiner Kunstgenossen erklären wollte (Cicognara III. 173.). Allein offenbar ist die Lesart Ciampi's, auf welcher diese ganze Schlussfolge beruht, eine falsche. Der Name Blasius kommt nämlich in den zehn andern, Niccolò betreffenden Urkunden, die wir besitzen, nirgends als der des Grossvaters vor, wohl aber in dreien in einer andern Beziehung, indem bald Niccolò selbst, bald sein Vater als aus dem Kirchspiele Sancti Blasii zu Pisa stammend (*populi* oder *de parochia ecclesiae Sci Blasii de Pisis*) bezeichnet werden. (S. d. Urk. bei Rumohr II. 145 und bei Milanesi I. 145 bis 153.) Da nun in allen Urkunden jener Zeit das Wort Sancti stets in der Abbiatur *sci* geschrieben ist, so werden die für „Ser“ gelesenen Buchstaben der Urkunde von Pistoja gewiss auch keine andere Bedeutung haben. Hiernach fällt also der Grossvater-Notar fort.

¹⁾ Anno milleno bis centum bisque triceno — Hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus. — Laudetur digne tam bene docta manus.

²⁾ Vgl. den ausführlichen Contract wörtlich bei Rumohr I. 145 und in Milanesi's Sammlung der Seneser Urkunden. Das Datum des Vertrages nennt zwar das Jahr 1266, aber mit dem Zusatze: *secundum cursum Pisanorum* und Dobbert (Ueber den Styl des Niccolò Pisano S. 68) hat nachgewiesen, dass nach dieser pisanischen Zeitrechnung das Jahr 1266 vom 25. März 1265 bis zum 24. März 1266 lief, dass also der Abschluss des Contracts nach gewöhnlicher Zeitrechnung auf den 29. September 1265 fiel.

maligen Reisen nach Pisa im Laufe jedes Jahres, jede von 14 Tagen, die er sich wegen des Baues am Dome und Baptisterium seiner Vaterstadt und wegen seiner Privatgeschäfte ausbedingt, zeigt doch, dass er noch Anderes, wenigstens einen handwerklichen Betrieb, zu überwachen hatte. Bemerkenswerth ist dann weiter, dass die Wahl seiner Gehülfen ihm nicht ganz überlassen ist, sondern dass er sich verpflichtet, den Arnolfo und Lapo, seine Schüler und Gesellen (*discipuli* und *famuli*) zu stellen und ausserdem einen andern Gesellen, der nicht näher bestimmt ist¹⁾. Arnolfo und Lapo müssen daher, obgleich in einem Abhängigkeitsverhältnisse zu ihm, schon anerkannte Künstler gewesen sein, deren man sich versichern wollte. Dies Verhältniss wird noch bemerkenswerther durch ein Instrument vom Mai 1266, in welchem Niccolò, welcher nun mit den anderen Gehülfen wirklich in Siena war, mit Erinnerung an die vertragsmässige Conventionalstrafe gemahnt wird, nun auch den Arnolfo zu stellen²⁾. Dieser war also noch, ohne Zweifel im Auftrage Niccolò's, an einem andern Orte beschäftigt, vielleicht selbst an der Arca zu Bologna. Endlich wird in diesem Contracte auch schon Niccolò's nachher so berühmter Sohn, Giovanni, erwähnt, aber noch als ein wenig bedeutender junger Mann; denn sein Vater wird nicht verpflichtet, sondern nur ermächtigt, ihn mitzubringen, und er erhält nur zwei Drittel des Tagelohns der Gesellen. Dieser ganze Hergang berechtigt uns zu der Annahme, dass Giovanni damals mindestens ein Alter von 16 Jahren gehabt haben und dass Niccolò, der um 1260 schon die Kanzel zu Pisa vollendet hatte, spätestens 1220 geboren sein wird. Im November 1268 scheint die Arbeit vollendet und wir finden Niccolò urkundlich erst am 10. Juli 1273 wieder, wo er sich zur Ablieferung eines Altars für den Dom S. Jacopo zu Pistoja verpflichtet, für den er auch im November desselben Jahres eine bedeutende Abschlagszahlung erhält³⁾. Endlich kommt er dann noch 1278 oder 1280 vor und zwar an dem grossen Brunnen von Perugia, wo die Inschrift ihn und seinen Sohn Giovanni nennt, und zwar mit dem guten Wunsche langer

¹⁾ In einer Urkunde vom Juli 1268 finden wir neben den beiden oben genannten Schülern einen Donatus als dritten bei der Arbeit in Siena genannt.

²⁾ Rumohr a. a. O. II. 152 hat das Datum dieser Urkunde unrichtig gelesen. Es heisst nicht anno . . . millesimo CCLXVII Indictione VIII, sondern (wie Milanesi, Documenti I. 149, Nro. 9 schrieb und das Facsimile bei Dobbert a. a. O. S. 68 unzweifelhaft ergiebt) anno . . . Millesimo CCLXVI. Indictione VIII. Wahrscheinlich hat der scheinbare Widerspruch zwischen diesem Datum und der Datirung des vorhergegangenen zu Pisa geschlossenen Contractes auf jene irrige Lesart Rumohr's eingewirkt, während derselbe durch die Rücksicht auf die pisanische Zeitrechnung, wie in Note 2 S. 272 erwähnt, beseitigt werden muss.

³⁾ Förster, Beiträge, S. 59.

Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. VII.

Gesundheit¹⁾, der auf ein hohes Alter des Vaters hinzuweisen scheint. Auch mag dies seine letzte Arbeit gewesen sein, obgleich erst 1284 eine Erwähnung seines Todes urkundlich nachgewiesen werden kann²⁾.

Gehen wir nun zur Betrachtung seiner Werke über, so thun wir am besten, mit der Kanzel zu Pisa, dem ersten inschriftlich beglaubigten und datirten Werke des Meisters zu beginnen. Diese Kanzel (*pulpito*)³⁾ ist, wie die meisten gleichzeitigen, freistehend und zwar sechseckig, auf einer Mittel- und sechs Ecksäulen ruhend, von denen drei unmittelbar auf dem Boden, drei auf dem Rücken von schreitenden Löwen (darunter eine ihre Jungen säugende Löwin) stehen, zwischen deren Tatzen kleinere Thiere: ein Hase, ein Widder lagern, während die Mittelsäule auf einer phantastischen Gruppe ruht, die aus sechs Gestalten, nämlich aus drei Männern, einem Greif, der in seinen Krallen einen Widderkopf hält, einem Hunde, der mit seinen Füßen eine Eule umschliesst, und einem Löwen, zwischen dessen Füßen ein Stierkopf, besteht⁴⁾. Die Ecksäulen sind durch halb-

¹⁾ Die betreffenden Verse lauten also:

Nomina sculptorum fontis sunt ista bonorum,
Arte probatus Nicolaus ad officia gratus
Est flos sculptorum gratissimus isque proborum
Est genitor; primus genitus carissimus imus.
Cui si non dampnes nomen dic esse Joannes
Natus Pisani. Sint multo tempore sani.

²⁾ Sie findet sich in der Urkunde über die Ertheilung des Bürgerrechts an Giovanni Pisano, in welcher der Letzte als Magister Johannes filius quondam magistri Niccholo bezeichnet wird. Vasari's Annahme, dass Niccolò noch am Dome zu Orvieto gearbeitet habe (a. a. O. S. 268) ist unbezweifelt irrig, da die Grundsteinlegung dieses Domes, wie wir früher gesehen haben, erst im Jahre 1290 stattfand. Nach der Erzählung, welche Vasari selbst (I, S. 271) vorträgt, soll Niccolò sogar schon vor dem Beginne des Campo santo zu Pisa (1278) gestorben sein.

³⁾ Vgl. über die Kanzel zu Pisa die Beschreibung und Würdigung in E. Förster, Beiträge S. 28 ff. und in desselben Verfassers Gesch. der ital. K. II, 1870, S. 112 ff., Dobbert a. a. O. S. 36 ff., Hettner, in v. Lützow's Zeitschr. VIII, S. 312 ff. mit Abbildungen; fernere Abbildungen bei Rohault de Fleury, Les monum. de Pise Pl. LIII und Details auf Pl. LII, Agincourt, Sc. Taf. 32 und einzelne Theile bei Cicognara, Tab. 12—16.

⁴⁾ Hettner a. a. O. handelt eingehend von der symbolischen Bedeutung dieser Säulenträger. Er sieht mit Recht in dem romanischen Brauch, die Säulen auf Löwen zu stellen, eine traditionelle, symbolische Hinweisung auf die sieghafte Ueberwindung der Macht des Teufels durch die Macht Christi, indem er sich besonders auf die Psalmstelle: „Auf den Löwen und Ottern wirst du gehen und treten auf den jungen Löwen und Drachen“ (Ps. 91, 13) bezieht. Dieselbe Symbolik findet er auch in der bildnerischen Ausstattung der Mittelsäule; denn der Greif erscheine auf allen mittelalterlichen Kunstdenkmälern als Raubthier, also als unrein, als teuflisch; auch werde in der mittelalterlichen Kunst der Hund fast immer zur Rotte des Bösen gerechnet; die drei Männer aber unter der Säule seien die Ketzer, die Sünder und Ungetauften. Das

kreisförmige, aber mit kräftigen gothischen Spitzen (Nasen) belebte Bögen verbunden. An den Ecken über den Säulen sind kleine Statuen der Tugenden, in den Zwickeln der Bögen 6 Propheten und die 4 Evangelisten angebracht, an der Brüstung endlich, da die eine Seite des Sechsecks als Eingang zur Kanzeltreppe dient, fünf grössere Reliefs, Verkündigung und Geburt auf einer Tafel, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Kreuzigung und jüngstes Gericht. Die Anordnung in diesen Reliefs ist eine höchst gedrängte; unser eifriger Meister hat keine Stelle unbenutzt lassen wollen, was, da er einen ziemlich hohen oblongen Raum mit seinen unbequemen vier Ecken vor sich hatte, grosse Schwierigkeiten verursachte. Gleich auf dem ersten Bilde hat er daher mehrere Scenen in einander gedrängt. Die Geburt, als der Hauptgegenstand, nimmt zwar die ganze Breite in Anspruch; das Haupt der Maria steht gerade im Mittelpunkte, während ihr auf dem Ruhebette ausgestreckter Körper sich nach der einen Seite, die Gruppe der Anwesenden, zwei Wärterinnen, die das Kind waschen und der sitzende Joseph, sich nach der andern hin erstrecken. Aber in der einen Ecke sind oben die beiden Gestalten der Verkündigung, in der andern ist zwar zunächst das Kind, das hier noch einmal in der Krippe liegend vorkommt, dargestellt, darüber aber, wie auf dem Berg Rücken, in dessen Höhle Ochs und Esel stehen, die Scene, wo der Engel den Hirten das grosse Ereigniss ankündigt. Ja, da auch so noch eine Stelle, nämlich unterhalb des Ruhebettes der Maria, frei blieb, so hat sich die Heerde jener Hirten, man weiss nicht wie, um das Bett herum, verbreitet. Uebrigens hat sich Niccolò bei der Anordnung der Geburtsscene wie auch der übrigen Reliefs im Allgemeinen eng an die althergebrachte kirchliche Darstellungsweise der betreffenden Gegenstände angeschlossen. So ist, um nur Einiges hervorzuheben, das zweimalige Vorkommen des Kindes in der Geburtsscene, ein Mal in der Krippe, das andere Mal im Bade, keineswegs eine willkürliche Neuerung unsers Künstlers, vielmehr findet es sich immer wieder auf mittelalterlichen Bildwerken, so

friedliche Lagern jener wehrlosen Thiere zwischen den Tatzen der Raubthiere bring Hettner mit Jesaias II, 6 in Verbindung: „Die Wölfe werden bei den Lämmern wohnen und die Pardel bei den Böcken liegen.“ Er verweist ferner auf die von Springer, *Mith. der k. k. Central-Commission V*, 1860, S. 319 angeführten Worte Fulco's (*De nuptiis Christi et ecclesiae l. VI*):

Pax erit in terris, quae tunc descendet ab astris,

Bos non draconem metuet, non agnus leonem.

Agnis atque lupis, canibus concordia cervis

Tunc erit, et nullum serpens spuet ille venenum.

So erweitere sich die Darstellung der Bewältigung des Teufels und vertiefe sich zu einem Hinweis auf die Unschuldswelt des Paradieses, auf die Herrlichkeit des himmlischen Jerusalem.

ist ferner die Anbringung der drei Pferde bei der Anbetung der Könige im Malerbuche vom Berge Athos vorgeschrieben, so entspricht die Stellung der Hauptpersonen bei der Darbringung im Tempel derjenigen auf einer grossen Anzahl älterer Bilder und auch wieder einer Vorschrift des Malerbuches. Auch die Composition des jüngsten Gerichtes ist im Ganzen die kirchlich festgestellte, typische¹⁾.

Neu dagegen ist die Auffassung der einzelnen Gestalten und namentlich überrascht uns bei dem ersten Bilde der Schönheitssinn und ein starkes Anlehnen an antike Plastik. Jene Demuth und Zartheit, die in den christlichen Vorstellungen vorzuherrschen pflegte, hat hier einem Gefühle für das Kräftige, Würdige, Hohe, und zwar im antiken Sinne, Platz gemacht. Besonders die Jungfrau, stets mit dem Diadem auftretend, ist eine wahrhaft junonische Gestalt, mit grossem Auge und vollem Körper. Das Haupt stolz emporhaltend, liegt sie halb aufgerichtet auf ihrem Ruhebetten mit dem Anstande einer Königin, ganz ähnlich wie wir wohl antike Matronen etwa auf Aschenkisten finden. Auch bei der Verkündigung, welcher der Künstler einen tempelartigen Bau fast antiken Styls zum Hintergrund gegeben, ist die Jungfrau bedeutungs- und ausdrucksvoll; die Rechte auf die Brust legend, das Haupt ein wenig zurückgebogen, die Augen sprechend gehoben, ist sie nicht sowohl die demüthige Magd des Herrn, als eine Heldin, welche trotz der Scheu vor dem Unerwarteten von der Begeisterung für ihren hohen Beruf gehoben wird. Bei dieser ersten Reliefplatte hat sich der Meister auch in der Gewandbehandlung an antike Vorbilder angeschlossen, indem er die Körperformen durch die Gewänder hindurchscheinen lässt; freilich aber entbehren sie des weichen Flusses, den wir an der Antike gewöhnt sind, vielmehr ist auch hier vielfach die gebrochene gerade Linie, die den Eindruck des Knitterigen giebt, vorherrschend. Die Anbetung der Könige hat den Vorzug einer einfacheren, überaus klaren Anordnung. Die Jungfrau mit dem Kinde ist nämlich ganz in die Ecke gerückt, so dass hinter dem Löwenkopfe ihrer Stuhllehne nur der treue Joseph mit bewundernd geneigtem Haupte Raum gefunden hat, während die Gruppe der Könige, zwei hinter einander knieend, der dritte, jüngere, nebst einem gleichsam wachhaltenden Engel aufrecht stehend, den grössten Theil des Raumes vollständig füllt, so dass nur hinter den Königen eine Lücke blieb, welche dem Künstler Gelegenheit gab, drei mächtige Rosse, von denen man sie eben abgestiegen denkt, anzubringen. Während so die ganze Composition auch das Fortschreitende antiker Reliefs hat und dabei schöner und würdiger ist als auf den meisten römischen Sarkophagen, während Maria wieder dieselbe könig-

¹⁾ Dobbert a. a. O. S. 37 ff. u. 81 ff.

liche Haltung, ja hier sogar bis zu gewissen Gewandmotiven herab deutliche Zeichen der directen Nachahmung eines noch jetzt in Pisa befindlichen antiken Werkes hat, wovon weiter unten gehandelt werden soll,

Fig. 50.



Im Baptisterium zu Pisa.

während endlich die beiden knieenden Magier in der Bildung ihrer bärtigen Häupter und in der Gewandung an antike Könige erinnern; zeigt doch das Einzelne sehr merkliche Abweichungen von den Principien der antiken Sculptur. Namentlich ist die Gewandbehandlung und die Körper-

bildung eine ganz andere, die Gestalten sind gedrungener, schwerer, breiter, und die Gewänder, welche auf römischen Denkmälern wie angefeuchtet sich dem Körper anlegen, hier dick und faltenreich, so dass sie denselben vollständig bedecken und unkenntlich machen. Auch genaue Naturstudien fehlen noch ganz, bei den knieenden Königen ist die Möglichkeit ihrer Haltung schwer zu erklären; der Künstler hat diesen Anspruch noch nicht an sich gemacht. Er giebt den Hergang nur nach seiner Vorstellung und seiner Naturkenntniss, aber möglichst schön und anziehend, und hat ihn daher mit feinem Gefühle für die Verhältnisse der Massen und die Gesamtwirkung geordnet. Auf der Darstellung im Tempel ist die Anordnung eine mehr perspectivische, der Hergang im Ganzen der Tradition sich anschliessend, aber mit fast genreartigen und zwar im Hintergrunde verkleinerten Nebenfiguren. Höchst merkwürdig ist unter diesen eine mächtige, bärtige Gestalt, etwa des Hohenpriesters, die sich auf einen bekleideten Knaben stützt, ganz ähnlich wie auf einer in Pisa befindlichen griechischen Vase die bekannte Figur des indischen Bacchus auf einen nackten Faunknaben. Auch hier aber ist nur das Motiv entlehnt, denn gerade dieser Hohepriester ist eine der schwerfälligsten Gestalten dieser Reliefs, mit krausem Barte und einer Ueberfülle des Gewandstoffes und der Falten, weit entfernt von den einfach fliessenden Linien und der schlanken Haltung des griechischen Urbildes. Am schwerfälligsten und härtesten ist die Gewandung auf dem Kreuzigungsrelief, welches auch im Anatomischen, mit Ausnahme der schön und edel gebildeten Christusgestalt und einiger weniger Nebenfiguren, roh und verfehlt ist und meist unbeholfene Bewegungen aufweist. Hingegen ist der Ausdruck mehrerer Gestalten dieses Bildes tiefer und dem Gegenstande entsprechender als auf den bisher betrachteten Platten: dem freilich verzerrten Gesichte des Johannes sieht man es an, dass der Künstler hier herben Schmerz hat ausdrücken wollen; voller Theilnahme sind die beiden Frauen, in deren Arme die ohnmächtige Maria gesunken, um sie bemüht; begeistert schauen hinter dieser Gruppe drei jugendliche weibliche Gestalten zu Christus empor. Ganz im Hintergrunde sehen wir eine sinnige Darstellung der Ecclesia und Synagoge; in der einen Ecke der Platte führt ein Engel eine ideal gehaltene weibliche Figur mit einem Weihrauchgefässe in den Händen (die Ecclesia) freundlich herbei, in der andern Ecke aber drängt ein Engel ein hässliches Weib, das, wie es scheint, ein umgestülptes Weihrauchgefäss trägt (die Synagoge), hinweg¹⁾. Bei dem jüngsten Gerichte fällt der Mangel eines ordnenden Principis, die Ueberfüllung mit kleinen Ge-

¹⁾ Bei E. Förster, Beiträge, 34, 35; Gesch. d. ital. K. II. 121 und auch in der 1. Auflage dieses Werkes wurden diese Gestalten anders gedeutet, nämlich als die

stalten und der Contrast bewegter Scenen mit der ziemlich trockenen Regelmässigkeit der Heiligen und Seligen auf. Doch finden sich unter den letzteren einige ausdrucksvolle Gestalten, so namentlich zwei Frauen, die mitleidsvoll zu den Verdammten hinüberschauen; bei diesen, den Verdammten, nehmen die bösen Geister eine satyrähnliche Gestalt an, ja der eine derselben, ein Zwerg mit kolossalem, missgestaltetem Kopfe und gewaltig geöffnetem Munde, ist augenscheinlich der in antiken Denkmälern oft vorkommenden Darstellung eines Knaben mit vorgehaltener komischer Maske nachgebildet. Die Behandlung des Nackten auf diesem Relief ist vorzüglich. Bei den Tugenden, die als Statuen über den Kapitälern stehen, hat sich Niccolò über das Herkommen, das ihnen weibliche Gestalt giebt, fortgesetzt und nach Umständen das eine oder andere Geschlecht gewählt. Auch bei ihnen erkennt man den Einfluss der Antike und das Bestreben nach grösserer Naturwahrheit, dabei aber auch die Neigung für kurze, breite Verhältnisse und für volle und schwere Gewandung. Besonders bemerkenswerth ist die Fortitudo, welche er als männliche, jugendliche Gestalt nackt und mit Löwen spielend darstellt. Die Verhältnisse sind auch hier mangelhaft, aber der Gedanke einer athletischen Gestalt ist mit solcher Genauigkeit der Muskelbildung und so sehr im antiken Sinne durchgeführt, dass man, wern auch nicht eigentliche Naturstudien, so doch eine sehr sorgfältige Beobachtung der Natur und auch wohl schon die Anwendung des Thonmodells annehmen muss.

Von dem grossen Grabmonumente des h. Dominicus in Bologna gehört unserm Meister nur die eigentliche Urne; der obere Aufsatz und die ebenfalls mit Reliefs verzierte Basis wurden erst im XV. und XVI. Jahrhundert ausgeführt. Und auch jene Urne führte Niccolò nicht allein aus, sondern gemeinschaftlich mit seinem Schüler, dem Dominikaner Fra Guglielmo Agnelli aus Pisa¹⁾, welchem die Reliefs auf der Rückseite des Sarkophags, die nicht aus dem Leben des Ordensstifters selbst, sondern

Seelen der beiden Schwächer, von denen die des bussfertigen durch einen Engel herbeigeführt werde, der des bösen aber nicht, wie gewöhnlich, ein Teufel beigegeben sei, sondern ein Engel, der ihr den Weg des Himmels versage. In Anbetracht der mehrfach vorkommenden, den betreffenden Gestalten unseres Reliefs analogen symbolischen Darstellungen der Ecclesia und Synagoge wird wohl die oben im Texte mitgetheilte Deutung (vgl. Dobbert, a. a. O. S. 43, 44) festzuhalten sein.

¹⁾ E. Förster, welcher in den Beiträgen, S. 15 ff. ohne urkundliche Gründe, seinem Stylgeföhle folgend, die Arca nicht bloss dem Jahre 1225, sondern auch dem Niccolò Pisano absprach und sie für das Werk eines seiner Schüler um 1270 erklärte, glaubt diese Ansicht auch noch jetzt nach Entdeckung der obenerwähnten Chronik des Pisanischen Klosters S. Caterina aufrecht halten und sogar durch die Worte dieser Chronik beweisen zu können. Diese erwähnt jenes Grabmals deshalb so ausführlich, weil Fra Guglielmo, der diesem Kloster angehörte, bei der Uebertragung des Leichnams

aus dem seines Schülers, des h. Reginald, genommen sind, und die Statuetten der vier Kirchenväter auf den Ecken allein zuzuschreiben sind, da sie längere Körperverhältnisse und andere Gewandbehandlung zeigen und über-

einen frommen Diebstahl an einer Rippe des Heiligen beging, und leitet dies mit folgenden Worten ein: *Hic (frater Guilielmus) cum beati Dominici corpus in solempniori tumulo levaretur, quem sculperant Magistri Nichole de Pisis — Policretior manu, sociatus dicto architectori, clam unam de costis — extorsit, etc.* Förster will nun (Kunstblatt 1845, S. 387, vgl. auch desselben Verf. *Gesch. d. it. K. II*, 107) die Worte: *Magistri Nichole de Pisis* durch „die Meister aus der Werkstatt des Nichola“ übersetzen. Allein offenbar mit Unrecht. Es kommt zwar wohl vor, wenigstens bei Malern (Milanesi, *Documenti I.* p. 304 und 307), dass zwei Künstler ein Compagniegeschäft errichten (*societatem et compagniam artis pictoriae*), und dass dabei der eine die Werkstätte mit Zubehör hergiebt, wo es denn möglich wäre, dass diese zwei als Magistri mit dem Namen des Werkstattinhabers bezeichnet worden wären. Allein dieser Sprachgebrauch ist schon an und für sich unwahrscheinlich, und jedenfalls fand bei Niccolò, wie der Contract mit der Domverwaltung von Siena beweist, ein solches Verhältniss nicht statt; er hatte in seiner Werkstatt zwar tüchtige Gesellen, deren Mitwirkung namentlich stipulirt wurde, aber keine Magistri. Sodann aber steht der weitere Text des Satzes, namentlich der Singular: *Policretior manu* und *sociatus dicto architectori*, jener Auslegung entgegen, und zeigt, dass hier ein Schreibfehler untergelaufen ist. Bonaini, Marchese und neuerlich auch Herman Grimm (Ueber Künstler und Kunstwerke I. Anm. zu S. 53) beziehen das *sociatus* auf Guglielmo, den *architector* auf Niccolò. Es dürfte aber umgekehrt sein, wodurch sich der Satz und der vorgekommene Irrthum noch viel leichter erklärt. Der Verfasser der Chronik, welcher im vorhergehenden Satze den Guglielmo zwar als „*scultura peritus*“ bezeichnet, aber doch von seinen Bauten am Kloster gesprochen hatte, wollte nun, indem er auf den Reliquiendiebstahl überging, die Beziehung des Guglielmo zu dem Sarkophage näher feststellen, und sagte zu diesem Zwecke, „welchen sie, nämlich Meister Niccolò von Pisa, der kunstreichere (denn das soll der Comparativ von Polyclet andeuten), vereint mit unserm genannten Baumeister, gearbeitet hatten“. Diese etwas schwierige Construction wurde dann von dem Abschreiber nicht verstanden, welcher gedankenlos dem Plural: *sculperant* nun auch den Plural: *Magistri* folgen lassen zu müssen glaubte. — Der Comparativ *policretior* im Sinne von kunstreicher erklärt sich aber ganz natürlich aus dem Umstande, dass der Name des Polyclet, oder wie selbst Dante, *Purg. X*, 31. sagt, *Polyeret*, damals in Italien zu einem Gattungsbegriff geworden war und einen überaus kunstreichen Bildhauer bedeutete. Försters Urtheilen über das Stylistische der Sculptur kann ich übrigens (ebenso wie schon Gaye im *Kunstbl.* 1839 Nr. 22) keinesweges beipflichten und sie mir zum Theil nur dadurch erklären, dass er die verschiedenen Theile der Arca nicht gehörig unterschied und, das Ganze als das Werk einer Hand betrachtend, durch den Vergleich mit der Kreuzabnahme von Lucca sich in die Ansicht hineindachte, dass die Arca von einem andern Meister sein müsse. Wenn aber Förster (*Gesch. d. it. K. II*, 107) und in ähnlicher Weise Crowe und Cavalcaselle (*I.* 140. *D. A. I*, 118) als einen Beweis gegen die Urheberschaft Niccolò's den Umstand anführen, dass dieser um 1266 in Siena anhaltend beschäftigt oder doch durch seinen Contract gefesselt war, die Sculpturen der Arca aber um dieselbe Zeit in Bologna an Ort und Stelle ausgeführt worden, so ist erstens darauf zu erwidern, dass Niccolò die Hauptarbeit in Bologna, wie S. 272 angedeutet wurde, bereits vor dem Jahre 1266 ausge-

haupt bedeutend schwächer sind als die Arbeiten des Meisters¹⁾. Dagegen entsprechen die beiden Reliefs der Vorderseite und die der schmaleren Seitenwände der Urne, sämtlich aus dem Leben des Heiligen selbst entlehnt, völlig dem Geiste Niccolò's, und wenn man die Verschiedenheit der Aufgaben in Rechnung bringt, auch dem Style der Kanzel von Pisa. Bei dieser, wo er das Leben und die Zukunft Christi, den Gottessohn, die Mutter Gottes, das jüngste Gericht, also die höchsten Gegenstände, das unendlich oft Dargestellte auf's Neue darzustellen hatte, glaubte er Alles aufbieten zu müssen, um die göttliche Hoheit der Gestalten in volles Licht zu setzen, und er entlehnte dabei, da ihn seine christlichen Vorgänger nicht befriedigten, auch Züge der Anordnung und besonders der persön-

führt haben konnte; dann aber gestattet die oben (S. 272, Anm. 2) erwähnte neue chronologische Bestimmung der Arbeiten in Siena auch noch eine andere Vermuthung. Es ist nämlich bemerkenswerth, dass Niccolò vom Mai 1266 bis zum 26. Juli 1267 in keiner Sieneser Urkunde vorkommt, sich also in dieser Zwischenzeit in Bologna aufgehalten haben kann. Vgl. Dobbert, S. 69, 70. Vielleicht ist es auch nicht zufällig, dass der Meister erst in der Urkunde vom 26. Juli 1267 den Empfang der Bezahlung für verschiedenes in Pisa für die Sieneser Kanzel geliefertes Material bescheinigt. Die Arbeit in Siena scheint einen Aufschub erlitten zu haben, welcher mit Niccolò's fraglichem Aufenthalt in Bologna zusammenhängen kann. Für diese Annahme scheint der Umstand zu sprechen, dass in obiger Urkunde der Meister den Empfang von Honorar für seinen Sohn Giovanni sowie für seine Gehülfen und Schüler Lapo, Donato und Arnolfo bescheinigt, sein eigenes Honorar aber mit keinem Worte erwähnt, während in den darauf folgenden Quittungen bis zum November 1268 regelmässig sein eigenes Monatsgehalt obenan steht. Allerdings scheint die Arbeit in Bologna auf den ersten Blick dem ursprünglichen Contract mit der Sieneser Behörde zu widersprechen, indem Niccolò sich darin ausdrücklich verpflichtet hatte, vom März 1266 an bis zur Vollendung der Kanzel, abgesehen von den ausdrücklich vorbehaltenen Reisen nach Pisa, in Siena zu wohnen; jedoch darf an der betreffenden Stelle der Zusatz: „sine parabola et licentia dicti fratris Melani vel ejus successoris“ nicht übersehen werden, wonach der Meister ganz wohl mit der Erlaubniss der Sieneser sich längere oder kürzere Zeit in einer andern Stadt aufgehalten haben kann. Vor Allem aber darf nicht ausser Augen gelassen werden, dass die Annalen des Klosters S. Caterina in Pisa, welche den Hergang etwas ausführlicher erzählen, wie die Chronik desselben Klosters, ausdrücklich von der Anwesenheit Niccolò's bei der im Jahre 1267 stattgehabten Uebertragung der Leiche des h. Dominicus in den neuen Sarkophag sprechen. Die Stelle (Bonaini im Archivio storico Tomo VI. Parte II p. 468 und Marchese, Memorie, ed. 3. I, p. 118) lautet: „Frater Guillelmus conversus, sculptor egregius, cum Nicholaus pisanus Patris Nostri Dominici sacras reliquias in marmoreo, vel potius alabastrino sepulcro a se facto collocaret, praesens erat, et ipse adjuvabat anno 1267.“ Diese Uebertragung fand am 5. Juni statt (siehe Marchese a. a. O. I, 115), am 26. Juli finden wir Niccolò nach längerer Unterbrechung wieder in einer Sieneser Urkunde; die Daten stimmen gut zu einander.

¹⁾ Vergl. die ausführliche Beschreibung des ganzen Monuments bei Marchese a. a. O. ed. 2, S. 73 ff., ed. 3. S. 119 ff. Abbildungen einiger Theile desselben bei Cicognara Taf. 8—11, Agincourt, Sc. T. 32. Fig. 8.

lichen Würde von den antiken Werken, die ihm vor Augen standen. An der Arca von Bologna hatte er einmal bedeutend kleinere Felder, welche ihm auch für die im Vorgrunde stehenden Gestalten nur etwa die Höhe von einem Fusse gestatteten und sich also für die perspectivische Ueberordnung mehrerer Gestaltenreihen, wie er sie in Pisa angebracht hatte, nicht eigneten. Auch war vielleicht schon aus ökonomischen Gründen eine sparsamere Anordnung geboten. Vor allem aber waren die Gegenstände ganz anderer Art; es waren Ereignisse, die nur vor einem Menschenalter vorgefallen und noch von keiner Künstlerhand behandelt waren, die daher, wenn auch Wunder enthaltend, nicht den Nimbus des Ueberirdischen hatten, sondern im Costüme des Tages gedacht wurden, bei denen endlich nicht göttliche Personen, sondern demüthige Bettelmönche die Hauptrolle spielten. Hier war daher jene antike Hoheit nicht angebracht, sondern das beobachtende Auge des Meisters auf die Natur, die anordnende Phantasie auf das Einfache angewiesen. Er hat schon den Begriff des Reliefs anders gefasst; die Figuren haben nicht die starke Ausladung, wie die vorderen auf der Kanzel von Pisa, die Compositionen füllen nicht das ganze Feld bis obenhin, sondern bestehen aus klar gesonderten Gruppen, bei denen auf die Detaillirung und das Costüm näher eingegangen und alles sauberer ausgearbeitet ist. Aber abgesehen von diesen Verschiedenheiten kann man nicht fehlen, den Meister wieder zu erkennen. Besonders gilt dies von dem einen Seitenrelief, welches wieder mehrere Hergänge verbindet. Man sieht nämlich zuerst die Fürsten der Apostel, Petrus und Paulus, welche dem vor ihnen knieenden Ordensstifter das Evangelienbuch und einen Stab, die Zeichen des Berufes wandernder Prediger, übergeben, und dann noch einmal den Ordensstifter, der die Bücher seinen Brüdern austheilt. Hier sind nun zunächst die Apostel noch ganz im Style der Reliefs von Pisa, namentlich ist die Bildung der bärtigen Köpfe und des Halses, sowie der Wurf der antiken Gewänder noch ganz ebenso. Auch bei den Mönchen ist der Gewandstoff so schwer und die Bildung der Köpfe so kräftig wie dort; aber die Anschauung der wirklichen Ordensbrüder, wie sie in der Kaputze stecken und Kopf und Nacken an eine gebeugte Haltung gewöhnt haben, hat diese Formen schon etwas modificirt. Vielleicht war dies Relief das erste, denn bei den anderen finden wir unsern Meister noch mehr auf die Eigenthümlichkeit der neuen Aufgabe eingegangen, er hat sich noch mehr in das Costüm seiner Zeit, in die edle Einfachheit und Natürlichkeit eingelebt, welche diese Legende erforderte. Besonders gelungen ist in dieser Beziehung die Scene, wo der Heilige einen vom Pferde gestürzten Jüngling erweckt. Die Mönche sind ganz dieselben Gestalten wie dort, aber die jungen Leute, welche den für todt Hingestreckten aufzurichten versuchen, die Frauen und Kinder, welche theilnehmend und klagend umher-

stehen, sind in Bewegung und Haltung so schlicht und natürlich, selbst das Pferd ist so gelungen, dass man sich in unmittelbarer Gegenwart des Ereignisses befindet. Dabei ist die Anordnung so einfach und klar, so harmonisch dem Raume angepasst, dass man es sich nicht schöner denken kann. Annähernd gilt dies auch von den beiden anderen Reliefs, dem Streite mit manichäischen Ketzern, deren Bücher verbrennen, während die des Heiligen sich in den Flammen erhalten, und der wunderbaren Speisung der dürftigen Ordensbrüder, wobei dann ungeachtet des Costüms der Zeit einzelne Gestalten, namentlich die Frauen und Jünglinge, wieder an die Antike und an die Auffassung derselben in den pisanischen Sculpturen des Meisters erinnern.

Fig. 60.



Von der Kanzel zu Siena.

In den Jahren 1266 bis 1268 finden wir unsern Meister in Siena an der Kanzel beschäftigt, deren Bestellung ihm ohne Zweifel mit Hinblick auf die gleiche Arbeit in Pisa und mit der Aufforderung ertheilt war, sie zu übertreffen. Denn sie schliesst sich in der Anlage und selbst in den bildnerischen Motiven genau an diese an, nur dass sie grösser, höher und schlanker, statt sechsseitig achteckig gebildet ist, und dass daher der Meister, indem er so viel als möglich seine früheren Compositionen wieder benutzte, durch die grössere Ausdehnung der Felder genöthigt war, etwas hinzuzusetzen. Dies ist dann in sehr naiver Weise geschehen, bei der

Geburt, wo die Heimsuchung genau die Stelle einnimmt, wie in Pisa die Verkündigung, durch Vermehrung der Engel, Hirten und Schafe, bei der Anbetung der Könige durch einen grösseren Reisezug von Pferden, Hunden und Kameelen, bei der Darbringung im Tempel durch Hinzufügung der Scene, wo der Engel Joseph die Flucht nach Aegypten gebietet. Aehnliche Vermehrung der Gestalten ist auf der Kreuzigung wahrzunehmen, und das Weltgericht endlich ist so ausgedehnt, dass es sogar zwei Tafeln füllt. Dennoch bedurfte er, da in dieser Weise nur für sechs Felder gesorgt war, noch einer ganz neuen Composition, für welche er den bethlehemitischen Kindermord wählte und, um den anderen Feldern nicht nachzustehen, durch sehr zahlreiche, in starkem Relief hervortretende, aber freilich nicht klar geordnete Figuren darstellte¹⁾. So viel ist also gewiss, dass die grössere Klarheit und Einfachheit der Compositionen, welche das Grabmal des h. Dominicus im Vergleich mit der Pisaner Kanzel zeigte, nur durch die Verschiedenheit der Aufgabe oder die Beschränkung der Mittel, nicht durch einen Fortschritt oder eine Geschmacksänderung bedingt war. Mit der Darstellung jener höchsten Hergänge und mit der Anforderung reichlicher Ausführung tritt nicht nur dieselbe gedrängte Fülle, sondern eine noch stärkere ein, welche das Auge verwirrt und kaum mehr plastisch zu beherrschen ist. In gewisser Beziehung bemerken wir einen Fortschritt; der Ausdruck der Gesichter ist inniger, lebendiger, mannigfaltiger als in Pisa, die Durchbildung des Einzelnen, namentlich des Körperbaues, die Kenntniss plastischer Mittel gefördert. Selbst die antiken Motive, obgleich sie seltener sind, sind zum Theil reiner, mit grösserem Verständniss behandelt. Aber dabei ist die Neigung zu derben Formen, kurzen Verhältnissen, schweren Gewändern geblieben und giebt den Versuchen detaillirter Ausführung oder charakteristischen Ausdrucks oft etwas Unbeholfenes oder Uebertriebenes, das mit den Zügen antiker Hoheit und Ruhe, die sich hier wiederholen, nicht in Einklang steht. Mit einem Worte, unser Meister hat den Höhepunkt seiner Kunst schon hinter sich.

Bei dem letzten grossen Werke, an dem Nicolaus thätig war, an den Sculpturen des Brunnens zu Perugia, wird der Antheil seines Sohnes wohl grösser sein als der seinige²⁾. Es ist ein reich ausgestattetes Werk.

¹⁾ Es sind interessante Farbenreste an dieser Kanzel entdeckt worden: der Grund, auf dem sich die Figuren abheben, soll vergoldet gewesen sein. Oben (und wahrscheinlich auch unten) lief ein schmaler Glasstreifen rings umher, welcher in kräftigen Farben mit einem griechischen Mäander bemalt war; auch an den Sculpturen sieht man Farbenreste. Siehe Bode, in den Beiträgen zu Burckhardt's Cicerone III. Aufl. Leipzig 1874.

²⁾ Vasari (a. a. O. S. 269) schreibt sie dem Giovanni allein zu, während die schon angeführte Inschrift die Theilnahme beider ergibt. Vergl. *Le sculture di Niccolò e*

Unten, an ziemlich ungünstiger Stelle, umgeben das grosse Becken fünfzig Tafeln mit ziemlich flachen Reliefs, meist einzelne Gestalten, die Sternbilder und Monate, die sieben freien Künste nebst der Philosophie, Helden des alten Testaments, Romulus und Remus nebst ihrer Mutter und der Wölfin, Thierbilder aus äsopischen Fabeln, endlich Wappen, der Guelfische Löwe, der Greif von Perugia und zwei Mal der Adler von Pisa, offenbar eine Concession, die man den Bildnern gemacht; auch liest man an einem dieser Adler den Namen des Johannes. Darüber stehen in Nischen 24 Statuetten, wiederum sehr gemischter Bedeutung, heilige und alttestamentarische Gestalten mit städtischen Wohlthätern und den beiden Podestà, welche während der Arbeit die Stadt regierten. Alle diese Sculpturen haben zwar durch Erdbeben und andere Schicksale bedeutend gelitten und starke Reparaturen erhalten, lassen aber doch noch den Charakter erkennen, der sich zwar im Allgemeinen dem der anderen Werke Niccolò's anschliesst, aber nicht die Ueberfüllung hat, wie die Arbeiten an den Kanzeln von Pisa und Siena, vielmehr eine schlichtere Haltung und eine gewisse behagliche Breite zeigt.

Erst jetzt, nachdem wir diese urkundlich beglaubigten Werke Niccolò's kennen gelernt, haben wir von einem Relief zu sprechen, welches früher, auch in der 1. Auflage dieses Werkes, als eine Jugendarbeit Niccolò's angesehen wurde, jetzt aber von verschiedenen Seiten theils dem Meister ganz abgesprochen und seiner Schule zugeschrieben, theils als eine spätere Arbeit Niccolò's betrachtet wird. Es ist dies das Relief der Kreuzabnahme über dem linken Portale des Domes zu Lucca¹⁾, welches Vasari als eine Arbeit Niccolò's, und zwar vom Jahre 1233, bezeichnet. Bei dem Mangel urkundlicher oder sonst zuverlässiger Nachrichten über seine Entstehungszeit sind wir wesentlich auf Schlüsse aus den stylistischen Eigenthümlichkeiten desselben angewiesen²⁾.

Giovanni da Pisa e di Arnolfo fiorentino, che ornano la fontana maggiore di Perugia, disegnat e incise da Silvestro Massari e descritte da Gio. Batista Vermiglioli, Perugia 1834 in 4. mit 80 Kupfertafeln.

¹⁾ Unterhalb dieses Reliefs befindet sich ein zweites, leider sehr verdorbenes, welches die Geburt Christi und die Anbetung der Könige zum Gegenstande hat und dem ersten stylverwandt ist. Eine Abbildung beider Reliefs in v. Lützw's Zeitschrift f. b. K. VI, 1871 zu S. 364.

²⁾ Vasari spricht von diesem Werke an zwei Stellen seines Buches: einmal im Leben Niccolò Pisano's (ed. n. I. 263, 264) und dann im Proemio delle vite, cap. XV (ed. n. I. p. 211). An der letzten Stelle nennt er das Jahr 1233, eine Datirung, die ohne Zweifel bloss auf einer, auch jetzt noch in der Vorhalle von S. Martino befindlichen Inschrift beruht, die aber schwerlich auf das Relief zu beziehen ist. Sie steht nämlich keinesweges an demselben, ja nicht einmal am Portale, sondern seitwärts desselben an der Wand der Vorhalle und enthält die Nachricht, dass dieses Werk (hoc opus) im Jahre 1233 begonnen sei. Förster, Beiträge S. 16, sagt zwar, dass das Relief

Wie Niccolò sich in der äusseren Anordnung der Reliefs an der Kanzel zu Pisa an die Jahrhunderte alte, typische Darstellungsweise der betreffenden kirchlichen Gegenstände hielt, so ist auch der Urheber dieses Werkes verfahren. Förster¹⁾ hat die Darstellung desselben Gegenstandes auf der Florentinischen Kanzel aus S. Piero Scheraggio zur Vergleichung beigebracht und in der That ist die Uebereinstimmung schlagend. In beiden Reliefs ist der Moment gewählt, wo die Füße noch am Kreuze befestigt, die Nägel der Hände aber bereits entfernt sind und der Oberkörper daher der Stütze bedarf, welche ihm hauptsächlich einer der Männer (Joseph von Arimathia) giebt, indem er den Leib unterhalb des rechten Armes mit beiden Händen umfasst hat und trägt, während Maria den rechten, Johannes den linken Arm ergriffen haben und anscheinend mit ihren Thränen

Fig. 61.



Vom Dome zu Lucca.

benetzen. Eine vierte Gestalt, Nicodemus, ist dann endlich beschäftigt, mit einer Zange, und zwar von der linken Seite Christi her, einen Nagel aus den Füßen herauszuziehen. Diese wesentlichen Motive sind auf beiden Bildwerken dieselben, aber auf dem älteren stehen sie allein und vereinzelt da, die Nebenpersonen sind, um die angedeutete Stellung zu dem Christuskörper einnehmen zu können, kleinerer Dimension als dieser und zwar

der Kreuzabnahme sowie auch das darunter befindliche „urkundlich Arbeiten des Nichola von Pisa vom Jahre 1233“ seien, bezieht sich aber nur auf Band VIII der *Memorie e documenti per servire all' istoria di Lucca*, 1822, wo sich abermals nichts Anderes findet, als (S. 8) eben die auch an Ort und Stelle lesbare Inschrift: *Hoc opus cepit fieri Abelenato et Aldibrando operariis A. D. MCCXXXIII*, und die Angabe, dass nach einer (mir unbekannt) Dissertation des Padre Poggi diese Jahreszahl sich auch auf die Reliefs des Portals beziehe. Urkundliches über Niccolò selbst scheint also nicht da zu sein.

¹⁾ Beiträge S. 22 ff. und das. Taf. I. und Gesch. d. ital. Kunst, II, 110 ff.

ungleicher, die Haltung des Körpers ist steif und unbequem, die Lücken des Raumes sind durch ein Paar willkürliche, baumartige Schnörkel gefüllt. Der Meister des Reliefs zu Lucca hat diese Sprödigkeit zu beseitigen und die Motive zu der lebendigen, gedrängten Handlung eines Moments zu vereinigen gewusst. Die Füße sind statt mit zwei Nägeln, nur mit einem befestigt, wodurch die Linie des Körpers eine viel freiere und bewegtere geworden und die Möglichkeit gewonnen ist, den Nebengestalten ziemlich gleiche Dimensionen zu geben. Joseph von Arimathia steht nun nicht mehr auf der Leiter, sondern auf dem Boden, Maria, Johannes, der hier knieend dargestellte Nicodemus bilden durch volle Gewandung kräftige Massen mit angemessener Füllung und Theilung des Raumes, und ausserdem hat unser Künstler noch fünf Nebenfiguren, dort zwei Frauen, hier drei Männer, darunter, wie es scheint, den Centurio angebracht, und, indem er die beiden äussersten knieend darstellte, der Lunette des Portals vortrefflich eingefügt. Einen unmittelbaren Zusammenhang beider Werke oder ein Schulverhältniss beider Meister darf man daraus nicht folgern; es liegt wenigstens ein halbes Jahrhundert und eine, einem solchen Zeitraume entsprechende Verschiedenheit der Anschauungen zwischen ihnen. Die Motive jenes Florentinischen Bildwerks waren ziemlich nahe liegende, typisch festgestellte und oft wiederholte¹⁾. Aber die Vergleichung ist dennoch sehr lehrreich, weil sie zeigt, wie auch ein Künstler, der von einer Jahrhunderte lang inne gehaltenen Richtung abwich und einen weitab führenden Weg einschlug, dennoch von der Tradition ausgehen musste.

Ein hoher Vorzug des Reliefs zu Lucca ist die bereits hervorgehobene schöne Einfügung der Composition in den gegebenen Raum; dazu kommt eine Innigkeit der Empfindung, wie wir sie bei den Reliefs an der Kanzel zu Pisa nur ausnahmsweise finden. Verdankt nun aber das Werk diese seine Vorzüge der Jugendfrische oder der vollen Reife des Künstlers? Ist es überhaupt ein Werk Niccolò's oder bloss seiner Schule?²⁾ Die treffliche Raumbfüllung war eine Eigenschaft, welche schon die ältere, Niccolò

¹⁾ So z. B. an den berühmten ehernen Thüren des Barisanus von Trani, unter den Mosaiken im Dome von Monreale, auf einem Elfenbeindeckel in der k. Staatsbibliothek zu München. Dobbert, a. a. O. 36,37. Ueber die Aehnlichkeit des zuletzt genannten Kunstwerkes mit dem Relief der Florentiner Kanzel vgl. auch Förster, *Gesch. d. ital. Kunst*, I, 305.

²⁾ Als ein Werk der späteren Zeit Niccolò's fassen es Crowe und Cavalcaselle (*deutsche Ausg.* I, 114,115), wobei sie die Möglichkeit offen lassen, dass er es in Gemeinschaft mit seinem Sohne Giovanni gearbeitet habe, ja dass es vielleicht nur ihrer Schule angehöre. Nach ihrer Meinung bezeichnet das Werk eine Höhe der Kunst, die nur Michel Angelo's wartete, um zur Vollendung zu reifen! Verglichen mit den Kanzeln zu Pisa und Siena, zeige das Relief zu Lucca, dass sich der Künstler in vielen Stücken von der blossen Imitation classischer Vorbilder allmählig frei gemacht habe.

vorhergegangene Schule nicht selten in hohem Grade besass, z. B. Antelami am Baptisterium von Parma, und die wir bei Niccolò in seinen anderen Werken keineswegs wachsend finden. Die Kanzel von Siena ist, wie wir oben sahen, auch in dieser Beziehung schwächer wie die von Pisa, und spricht überhaupt nicht für ein Wachsen des Meisters in seinen späteren Jahren, so dass eine Jugendarbeit Niccolò's nach dieser Seite hin wohl im Vergleich mit seinen späteren Werken Vorzüge haben könnte. Was aber die Innigkeit des Ausdrucks betrifft, so ist es sehr möglich, dass die Meisselfertigkeit und der Gestaltenreichthum, den unser Meister auf der Höhe seiner Kunst durch das Studium antiker Sculpturen sich angeeignet, der jugendlichen Innigkeit Abbruch gethan und ihn zur Ueberfüllung der ohnehin weniger günstig angelegten Felder der Kanzel verleitet hat. Indessen ist anzuerkennen, dass die Sache zweifelhaft ist, und dass uns die Gewissheit fehlt, ob dieses Relief ein Werk unseres Meisters überhaupt und aus seiner frühen Zeit sei.

Der grosse Abstand zwischen Niccolò und seinen unmittelbaren Vorgängern in Pisa ruft die Frage hervor, was ihm die Kraft dieses Aufschwunges gegeben und man hat nach gewohnter Weise sich auch hier durch die Annahme zu helfen gesucht, dass er von auswärtigen Künstlern gelernt habe. Vasari lässt ihn, seiner allgemeinen Hypothese gemäss, zuerst unter griechischen Meistern arbeiten; allein die Anwesenheit griechischer Steinarbeiter ist höchst unwahrscheinlich¹⁾ und jedenfalls war von ihnen nicht viel zu lernen, da in Byzanz die höhere Plastik längst er-

Hans Semper (v. Lützow's Zeitschr. f. b. K. VI, 365 ff.) schreibt das Relief dem Guglielmo d'Agnello, jenem Schüler Niccolò's, der, wie wir sahen, an der Arca des Dominicus mitgearbeitet, und von dem weiter unten noch gehandelt werden soll, zu, indem er sich hierbei auf die stylistische Uebereinstimmung dieses Werkes mit der urkundlich von einem Meister Guglielmo stammenden Kanzel in S. Giovanni fuori civitas in Pistoja stützt. Auch Dobbert, a. a. O. S. 65 glaubt das Werk einer späteren Zeit und der Schule Niccolò's zuschreiben zu müssen, wobei er von einem Vergleiche des Reliefs zu Lucca mit den Reliefs an der Kanzel zu Pisa ausgeht. In den letzteren zeige sich eine unmittelbare, gewissermaassen äusserliche Herübernahme antiker Motive, die durchaus nicht immer der darzustellenden Handlung entsprechen, während bei der Kreuzabnahme in Lucca das antike Element sich in vortrefflicher Weise dem dargestellten Gegenstande anschmiege, denselben gleichsam durchdringe und wiederum von ihm beseelt erscheine; eine solche Ausgleichung von Form und Inhalt bezeichne aber doch wohl eine reifere Entwicklungsstufe der Kunst, als jenes mehr äusserliche Nebeneinander von antiker Form und modernem Gehalt.

¹⁾ Wir kennen keinen Fall, wo sie erwiesen ist. Wenn der Magister Jacobus de Candia, welcher sich nebst seinem Bruder an einem Gurtbogen von S. Pietro in cielo d'oro zu Pavia nennt, wirklich von der Insel Candia sein sollte, und nicht aus irgend einem unbekanntem Oertchen der Alpen, dessen Namen er so latinisirte, so ist er doch wahrscheinlich ein ganz vereinzelter Maurer.

loschen war. Neuere deutsche Schriftsteller haben dagegen einen Einfluss deutscher Bildner auf Niccolò annehmen zu dürfen geglaubt. In der That giebt Vasari selbst dazu Veranlassung, indem er an einer andern Stelle erzählt, dass in Folge gewisser Streitigkeiten zwischen Kaiser Friedrich und der Stadt Mailand die daselbst am Dome beschäftigten Lombarden und Deutschen sich über Italien verbreitet und so den Styl nicht bloss der Architektur, sondern auch, wie er ausdrücklich hinzufügt, der Marmorwerke verbessert hätten. Allein, wenn es auch wahr ist, dass die deutschen Bildner die italienischen Vorgänger Niccolò's bedeutend übertrafen, und wenn man es auch ungeachtet des Widerspruchs italienischer Schriftsteller für wahrscheinlich halten darf, dass solche damals, schon wegen ihrer Theilnahme an gothischen Bauten, häufig über die Alpen gekommen sein werden¹⁾, so giebt uns doch Niccolò's Styl keinen Grund, ihn mit diesen

¹⁾ Italienische Schriftsteller haben, um die Deutschen zu beseitigen, die Behauptung aufgestellt, dass mit diesem Namen auch nur Italiener, nämlich die aus den Alpengegenden, bezeichnet worden (Cicognara III. 226); allein ihre Beweise für diese unwahrscheinliche Annahme sind unendlich schwach. Andererseits aber sind die Fälle, wo wir die Anwesenheit deutscher Künstler in Italien nachweisen können, überhaupt nicht sehr zahlreich, und meistens erst aus dem XIV. und XV. Jahrhundert. Auch jener bedeutende Bildner von Köln, von dem Ghiberti erzählt, und den Fr. K. im Kunstbl. 1826 S. 302 mit Niccolò in Verbindung bringen will, gehört nicht, wie dieser und wie auch Cicognara a. a. O. S. 232 annimmt, dem XIII., sondern erst dem XV. Jahrhundert an. Denn der Papst Martin, unter welchem er starb, kann nach den sonstigen Angaben Ghiberti's nicht Martin IV., 1281 bis 1284, sondern nur Martin V., † 1431, sein. Bei dem Rodolfo Tedeschi und dem Magister Ramus filius Paganelli de partibus ultramontanis, welche in Siena 1258 und 1281 vorkommen (Rumohr I. 143), steht es noch dahin, ob ihre ultramontanen Väter auch Künstler gewesen waren. Vgl. übrigens die Aufzählung mehrerer deutscher Künstler bei Fiorillo G. d. z. K. in Deutschland II. 269. Indessen ist es sehr erklärbar, dass wir von der Anwesenheit deutscher Künstler (die selbst in ihrer Heimath ihre Namen nicht auf ihre Werke zu setzen pflegten) keine ausdrücklichen Nachrichten haben, während es durchaus wahrscheinlich ist, dass ebenso wie Meister Jacob, der Baumeister von Assisi, auch andere deutsche Steinmetzen den Weg hieher gefunden haben werden. Noch weniger als an Deutschen fehlte es an Lombarden. Schon die Brüder aus Piacenza, welche um 1196 die Erzthüren im Lateran gossen, sind ein Beweis wandernder lombardischer Künstler, und noch häufiger werden Steinarbeiter der nördlichen Lombardei, wie zu allen Zeiten, so schon damals auch in diesen südlichen Provinzen Arbeit gesucht haben. Allein für den bedeutenden Bildner Andrea Lombardo, welcher nach der Versicherung des Prior's Scapucci zu Pistoja (Fr. K. Kunstbl. 1826 Nro. 79 und E. Förster Beitr. S. 21) in Toscana gewirkt haben und aus dessen Schule namentlich der Meister der Kanzel von S. Gio. fuorcivitas hervorgegangen sein soll, was jetzt, wie wir noch genauer sehen werden, als irrig erwiesen ist, ist der verheissene urkundliche Beweis nun schon seit fast 40 Jahren ausgeblieben und der Guido da Como, der sich an der Kanzel von S. Bartolomeo in Pisa nennt, ist ein so schwacher Geselle und steht den rohen toscanschen Bildnern dieser Zeit so nahe, dass er eher von ihnen gelernt als eine bessere Kunst hierher gebracht haben wird.

in Verbindung zu bringen¹⁾. Die Eigenthümlichkeiten seiner Werke erklären sich schon dadurch vollkommen, dass er zuerst antike Bildwerke beachtete und theils nachahmte, theils doch durch ihren Geist bestimmt wurde, was er von keinem Meister seiner Zeit, auch von den deutschen oder Lombarden nicht, lernen konnte, weil noch keiner vor ihm ein Auge für die Antike gehabt hatte. Viel wichtiger als die Frage nach seinem Lehrmeister ist daher die, was ihm und ihm zuerst vor allen anderen den Sinn für das Alterthum geöffnet habe. Vasari weist auf den schönen Sarkophag mit der Geschichte des Hippolyt (irrhümlicher Weise spricht er von der Jagd des Meleager) hin, in welchem einst Beatrix, die Mutter der berühmten Markgräfin Mathilde, bestattet war und der noch jetzt im Campo santo zu Pisa steht. Dieser habe dem Niccolò sehr gefallen und der Styl desselben (quella maniera), sowie einige gute Sculpturen anderer Sarkophage seien von ihm nachgeahmt worden. Schon bei Gelegenheit der bärtigen Priesterfigur in dem Kanzelrelief der Darbringung im Tempel wiesen wir auf ein ganz bestimmtes zu Grunde liegendes antikes Original hin. Mit Recht hat man schon längst²⁾ darauf aufmerksam gemacht, dass die sitzende Figur am Sarkophag der Beatrix (also Phädra) in verschiedenen Stellungen an der Kanzel des Baptisteriums und in anderen Werken Niccolò's wiederholt sei. Vor Allem ist eine schlagende Uebereinstimmung zwischen der Maria in der Anbetung der Könige und dieser Phädra wahrzunehmen, eine Uebereinstimmung, die sich bis in die Motive der Gewandung und Einzelheiten des Kopfputzes verfolgen lässt³⁾. Es kann also kein Zweifel darüber walten, dass Niccolò mehrere antike Kunstwerke vor Augen gehabt und benutzt hat. Allein die Gelegenheit dazu hatte auch schon seinen Vorgängern nicht gefehlt. Es ist zwar richtig, dass die meisten Antiken unserer Museen damals noch verschüttet lagen; aber in Rom waren die

¹⁾ Kugler (Kunstgesch. 3. Aufl. II. 274) will bei Niccolò mehrfache Anklänge an die sächsische Schule, namentlich an die goldene Pforte zu Freiberg, gefunden haben und daher einen Anschluss an ihre Leistungen bei ihm vermuthen. Allein der einzige Beweis, den er anführt (der Engel mit dem Stabe auf der Anbetung der Könige hier wie dort) ist sehr schwach, besonders da diese Figur auch sonst wiederholt in Darstellungen dieses Gegenstandes sich nachweisen lässt, und die zarte, fast zu weiche Anmuth des sächsischen Meisters hat mit der kräftigen, fast schweren Formbildung Niccolò's wenig gemein. Noch weniger lässt sich zwischen lombardischen Bildwerken, namentlich denen des Benedetto Antelami in Parma und unserm Meister (wie dies Fr. K. im Kunstbl. a. a. O. will) ein Zusammenhang wahrnehmen.

²⁾ Ciampi a. a. O. S. 36 Note a.

³⁾ Vgl. Dobbert a. a. O. S. 49, 50, wo der Versuch gemacht ist, auch noch andere Vorbilder von Niccolò's Figuren unter den antiken Werken im Campo santo aufzufinden. Auf die Aehnlichkeit des Kopfes der Phädra mit demjenigen der Maria des Niccolò ist neuerdings wieder hingewiesen worden. Dütschke, die antiken Bildwerke des Campo santo zu Pisa, Leipzig 1874, S. 20.

berühmten Dioscuren von Monte Cavallo und manche andere Statuen¹⁾, die Säulen Trajan's und Antonin's, eine Menge Reliefs an den Gebäuden, und an vielen anderen Orten einzelne Reliefs oder ganze Sarkophage, die man zur Zierde der Façaden oder zur Bestattung vornehmer Personen benutzt hatte, stets sichtbar gewesen. An Vorbildern fehlte es daher nicht, aber viele Künstlergenerationen waren unberührt an ihnen vorübergegangen, bis Niccolò sie mit empfänglichem Auge betrachtete. Man darf nicht sagen, wie es häufig geschehen ist, dass zum Verständniss der Schönheit eben nur der begabte Mann gefehlt habe, der in Niccolò erschienen sei. Diese Ansicht war natürlich, so lange man die Antike als die einzige Quelle wahrer Schönheit und das Verständniss derselben als den Beweis künstlerischer Begabung betrachtete. Sie ist aber jetzt nicht mehr haltbar, nachdem die bessere Kenntniss der Kunstgeschichte uns überzeugend gelehrt hat, dass auch die kühnste und genialste Persönlichkeit nicht aus den Schranken ihrer Zeit herauszutreten vermag. Man hat daher auch andererseits die Behauptung aufgestellt, dass überhaupt damals schon ein Gefühl für die Schönheit antiker Kunst in Italien erwacht sei, wenn auch nur unter den vornehmeren Geistern. Allein die Beweise, die man für diese Behauptung beibrachte, waren keinesweges überzeugend²⁾. Dass selbst die berühmten Goldmünzen Kaiser Friedrichs II. dazu nicht ausreichen, werden wir späterhin sehen, und wenn dieser Fürst und andere Grosse einige antike Kunstwerke in ihren Schlössern bewahrten, so geschah dies nur in dem Sinne, wie man das ganze Mittelalter

¹⁾ Poggio (De varietate fortunae, p. 20, bei Roscoe, im Leben des Lorenzo Medici, Heidelberg 1825, II, 198) zählt 6 Statuen auf, nämlich 5 von Marmor, die beiden Rossebändiger, zwei liegende Figuren in den Thermen Constantins und den Marforio, und dann die bronzene Bildsäule Marc Aurel's. Petrarca, der von ganz Italien spricht sagt einmal: *Picturae veterum nulla usquam, cum adhuc innumerabiles supersint statuae* (De remed. utriusque fort. dial. 41. — Gregorovius VI, 696.).

²⁾ Man hat dafür u. A. die Verordnung des römischen Senats vom Jahre 1162 angeführt, wodurch die Beschädigung der Trajanssäule bei Todesstrafe verboten wurde. Es ist richtig, dass diese Verordnung ein Gefühl für die Bedeutung des Monuments erkennen lässt (die Säule soll „ad honorem ipsius ecclesiae et totius populi Romani integra et incorrupta“ bleiben „dum mundus durat.“) Vergl. Gregorovius, Gesch. Rom's IV, 641, 642). Allein dies Gefühl erklärt sich genügend durch die Erinnerung an die antike Grösse Rom's und lässt keinesweges eine Anerkennung ihres Kunstwerthes durchblicken. Wäre dies, so hätte sich die Verordnung auch auf andere Denkmäler, z. B. auf die Colosse von Monte Cavallo, erstrecken müssen. Das entscheidende Motiv war ohne Zweifel der Umstand, dass die Trajanssäule kirchliches Eigenthum war und gewisse Nutzungen abwarf. Auch die Säule Marc-Aurel's war, und zwar schon 1119, in ähnlicher Weise geschützt worden und dem Abte des Klosters S. Silvestro in capite die Verpachtung bei Strafe des Bannes untersagt, damit die Opfergaben auf dem oberen und unteren Altar dem Kloster nicht entgingen. Plattner in der Beschr. Rom's Bd. III, Abth. 3, S. 204 und 328.

hindurch sich mit Gemmen geschmückt hatte, in Anerkennung ihrer Kostbarkeit und Seltenheit¹⁾. Es blieb daher noch immer fraglich, was unserem Niccolò, im Unterschiede von seinen toscanischen Zeit- und Kunstgenossen, seine freilich nur bedingte Hinneigung zur Antike gegeben habe und diese Frage hat neuerlich die Kunsthistoriker vielfach beschäftigt und mehrere Hypothesen hervorgerufen, welche wir nicht unerwähnt lassen dürfen. Die Meinungen gehen dabei ziemlich weit auseinander, indem einige Kunstforscher (namentlich Crowe und Cavalcaselle) annehmen, dass Niccolò, der bisher für einen Toscaner gehalten wurde, eigentlich, sei es durch Geburt oder durch künstlerische Erziehung, der süditalischen Schule angehöre, während Andere ihn mit dem Norden Italiens in Verbindung bringen und einer dieser Forscher (Dr. Hans Semper) ihn speciell aus einer an die antike etruskische Kunst anknüpfenden christlichen Bildnerschule, welche sich das ganze Mittelalter hindurch in den Gebirgen Toscana's erhalten habe, hervorgehen lässt²⁾.

¹⁾ S. über die angeblichen Sammlungen Kaiser Friedrichs und des Kardinals Orsini Raumer, Hohenstaufen III, 563 und VI, 534. Die Fürsten eigneten sich wohl manchmal entdeckte Kunstwerke an, aber doch wesentlich nur als Kostbarkeiten oder Sonderbarkeiten. Einmal kaufte Friedrich II. eine kunstreich gearbeitete Schale von Onyx und andere kostbare Gegenstände für 230 Unzen; ein anderes Mal liess er zwei eherner Werke nach Lucera bringen. Die Chronik des Richardus von San Germano, Muratori, VII. p. 1050 ad a. 1242 berichtet darüber folgendermaassen: Ante recessum ab obsidione urbis statuam hominis aeream, et vaccam aeream similiter, quae diu steterant apud S. Mariam de Crypta-Ferrata, et aquam per sua foramina artificiose fundebat, apud Luceriam Apuliae civitatem, ubi Saraceni degebant, portari jubet. Doch auch diese Stelle beweist nur, dass Friedrich Sinn für die Pracht des Erzgusses und für die Künstlichkeit der wasserspeienden Kuh gehabt.

²⁾ Diese Controverse hat eine ganze Literatur von Streitschriften hervorgerufen. Den Anfang machten Crowe und Cavalcaselle durch die im 4. Kapitel ihres Werkes über die Gesch. der ital. Malerei aufgestellte Behauptung, dass Niccolò seine künstlerische Erziehung nicht in Toscana, sondern in Süditalien erhalten habe. Diese Ansicht fand dann Vertheidiger, namentlich Herman Grimm (Ueber Künstler und Kunstwerke I, 1865, S. 49 ff. und in den Preuss. Jahrb. 1873. Bd. 31. S. 571 ff.), der besonders ein grosses Gewicht auf Friedrich's II. Interesse für antikes Wesen legte, und Springer (Grenzboten 1869 I. Sem. 2. Bd. 581 ff.), der dabei an die antikische Schönheit mancher süditalischen Werke erinnerte. Dieser süditalischen Hypothese trat dann der Verfasser dieses Werkes in zwei verschiedenen Aufsätzen (v. Lützow's Zeitschrift für bild. Kunst, Bd. V. 1870 S. 97 ff; Bd. IX, 1874, S. 187 ff.) entgegen. Uebrigens hatte Dr. Hans Semper (Zeitschr. f. bild. Kunst Bd. VI. 1871, S. 294 ff, 333 ff. 356 ff.) in selbständigem Gegensatze zu Crowe und Cavalcaselle nachzuweisen gesucht, dass Niccolò aus einer Schule der Sculptur, die sich in den Bergen Toscana's erhalten, abstamme. Darauf gab Dobbert in einer besonderen kleinen Schrift (Ueber den Styl Niccolò Pisano's, München 1873) eine kritische Erörterung der ganzen Controverse, bei welcher er zu dem Resultate kam, dass trotz einiger für die süditalische Hypothese sprechenden, nicht unerheblichen Argumente (auch er betont die dem antiken Wesen

Niccolò hatte sich selbst in allen Inschriften und Urkunden als Pisanus bezeichnet und war daher stets für einen Eingebornen von Pisa gehalten. Eine Veranlassung, ihn mit Süditalien in Verbindung zu bringen, gab indessen der Umstand, dass in einer der ihn betreffenden Notariatsurkunden dem Namen seines Vaters Petrus, den wir in allen Urkunden genannt finden, der Zusatz „de Apulia“ gegeben ist. Bereits Rumohr knüpfte daran die freilich sehr bescheiden ausgesprochene Vermuthung eines Zusammenhanges Niccolò's mit süditalischer Kunstpraxis. Neuere Forscher sind sehr viel weiter gegangen. Sie haben bemerkt, dass dieser Zusatz, obgleich unmittelbar hinter dem Namen des Petrus angebracht, sich grammatisch auch auf Niccolò beziehen lasse und dass jedenfalls die Abstammung seines Vaters die Annahme gestatte, dass er selbst seine Ausbildung in Süditalien erhalten und erst kurz vor der Ausführung der Kanzel im Baptisterium von Pisa sich daselbst niedergelassen habe. Die Bezeichnung als Pisanus, die er sich schon in dieser seiner frühesten Inschrift beilegt, könne sich auch auf das ihm ertheilte Bürgerrecht gründen und gebe daher keinen Beweis für seine dortige Geburt.

Diese Voraussetzungen sind indessen, wenn auch möglich, doch gewiss sehr unwahrscheinlich. Es kommen wohl Fälle vor, wo ein auswärts geborener Künstler sich nach der Stadt benennt, die ihm das Bürgerrecht ertheilt hat, ohne seinen Geburtsort zu erwähnen¹⁾. Allein diese Fälle sind von der höchsten Seltenheit und es ist kaum ein Grund denkbar, weshalb ein Künstler, der bereits einen gewissen Ruf erlangt hatte, sich nicht nach seinem Geburtsort, durch den er sich von anderen Künstlern seines Wohnorts unterschied, sondern nach dem Namen seines Wohnortes benannt haben sollte, den er mit allen Einheimischen theilte, welche denselben Vornamen führten. Jene Worte de Apulia werden sich also nur auf Petrus, den Vater des Niccolò, beziehen und können überdies, da sie sich nur in einer der seinen Namen enthaltenden Urkunden vorfinden,

zugekehrte Geistesrichtung Friedrich's II. und die Nachahmung der Antike in den Augustalen) diejenigen vorwiegen, welche gegen die Wahrscheinlichkeit des süditalischen und für die des toscanischen Ursprungs von Niccolò's Styl sprechen. Endlich ist dann noch eine geistreiche Abhandlung von Hettner (in der Zeitschrift für bildende Kunst VIII. 1873. S. 305 ff.) zu nennen, welche jener süditalischen Hypothese mit Entschiedenheit entgegentritt.

¹⁾ Der einzige uns bekannt gewordene Fall dieser Art ist der eines Meisters Georgius de Como, welcher sich in einigen Inschriften mit diesem Namen, in einer aber bloss als Georgius de Aesio, nach dem Namen der Stadt Jesi, die ihm das Bürgerrecht ertheilt hatte, benennt. Vgl. Ricci, Ancona I. p. 68 Anm. 52, p. 67 Anm. 46. Siehe übrigens über die Unwahrscheinlichkeit, dass Niccolò sich bei auswärtiger Geburt als Pisaner bezeichnet haben sollte, die Bemerkungen in meinem Aufsätze in Lützow's Zeitschr. Bd. V. S. 99.

leicht auf einem Irrthum beruhen¹⁾. Wäre aber auch die Abstammung aus Süditalien, sei es für Niccolò selbst oder doch für seinen Vater erwiesen, so würde daraus noch nicht folgen, dass jener daselbst seine Studien gemacht habe. Dies würde man vielmehr nur dann annehmen können, wenn sich hier eine Kunstübung vorfände, welche dem Style des Niccolò verwandt und als eine Vorstufe für denselben betrachtet werden könnte. Dies ist aber, wie wir unten bei der Schilderung der Kunstzustände des südlichen Italiens näher sehen werden, keinesweges der Fall. Die Plastik des Südens hat zwar manche Vorzüge vor der der norditalischen Gegenden, sie hat mehr von antikem Geschmack und antiker Technik beibehalten und zeichnet sich durch eine Reihe von höchst anmuthigen decorativen Werken aus. Aber sie hat einen ganz andern Charakter wie die Plastik Niccolò's. Während dieser derbe kräftige Formen liebt und einzelne pikante Gestalten ziemlich willkürlich aus antiken Sculpturen entlehnt und den christlichen Typen einmischt, ist sie durchaus gleichartig, glatt, byzantinisirend, am Traditionellen festhaltend. Man kann unmöglich glauben, dass Niccolò in dieser Schule aufgewachsen sei; es wäre eine in der ganzen Geschichte unerhörte Erscheinung, wenn aus dem Decorativen und Anmuthigen ein Anlauf zum Energischen und Ausdrucksvollen, aus der bequemen Uebung einer in gewissen Beziehungen befriedigenden Tradition eine ganz neue und abweichende, auf begeisterten Studien beruhende Richtung hervorgegangen wäre. Allerdings kommen auch im Süden einzelne Werke vor, welche eine Ausnahme von dieser Regel machen und den norditalischen verwandt sind. Schon im zwölften Jahrhundert findet sich in gewissen Gegenden Süditaliens eine Gruppe von Gebäuden mit toscanischen Motiven und noch zahlreicher sind später hier entstandene plastische Werke im Style unseres Niccolò. Aber bei jenen ersten ist es nicht zu bezweifeln, dass diese hier

¹⁾ Die betreffende Urkundenstelle lautet: Frater Melanus (der Operarius des Domes von Siena) — — — requisivit magistrum Nicholam Pietr. de Apulia (Rumohr, Ital. Forsch. II, S. 152. — Milanesi, Documenti I, S. 149.). Da die erwähnten Worte nur in einer der fünf oder sechs den Namen des Petrus enthaltenden Urkunden vorkommen, während in den anderen an dieser Stelle ein einigermaassen ähnliches anderes Wort (lapidum) steht, hatte ich in der I. Auflage dieses Buches die Vermuthung aufgestellt, dass die Lesart eine irrige sei. Indessen hat Dobbert a. a. O. S. 10 durch ein beigebrachtes Facsimile erwiesen, dass die Schrift vollkommen deutlich und unzweideutig sei. Ich muss daher jene Vermuthung zurücknehmen. Indessen ist zu bemerken, dass die qu. Urkunde nicht am Wohnorte Niccolò's und seines Vaters, in Pisa, sondern in Siena aufgenommen ist, und daher rücksichts der Bezeichnung des Vaters die Benutzung von Notizen, welche dem Notar mitgetheilt waren, voraussetzt, bei denen dann sehr leicht ein Missverständniß vorkommen konnte. Vergl. darüber noch einige weitere Bemerkungen in meinem früheren Aufsätze in v. Lützow's Zeitschr. Bd. IX. S. 188.

vereinzelt vorkommenden Formen aus Toscana hieher gelangt sind, und bei jenen plastischen Werken ist, abgesehen davon, dass eine grosse Zahl derselben erweislich von der Hand toscanischer Künstler herrührt, das möglichst früheste Datum um 12 Jahre jünger als die Vollendung der Pisaner Kanzel durch Niccolò¹⁾. Auch hier also ist der Süden empfangend und wir haben diese Werke als eine Wirkung der Schule Niccolò's, und mithin nicht als den Ursprung seines Styls zu betrachten. Man hat ferner, wenn man auch im Allgemeinen jenen oben bezeichneten, dem Style Niccolò's entgegenstehenden Charakter der süditalischen Plastik nicht leugnen kann, die Vermuthung aufgestellt, dass es dem Einfluss Kaiser Friedrich's II. gelungen sein möge, eine der alten Kunst näher verwandte plastische Schule zu gründen, aus der dann auch unser Niccolò hervorgegangen sei. Zur Begründung dieser Vermuthung beruft man sich hauptsächlich auf den grossartigen, der Antike verwandten Sinn dieses genialen Fürsten, dann aber besonders, da in den Ruinen der von ihm gebauten Paläste bedeutende Ueberreste höherer Plastik bisher nicht gefunden sind, auf die Goldthaler (Augustalen), welche der Kaiser durch sicilische Münzmeister prägen liess. Diese sind allerdings Nachbildungen antiker Münzen von überraschender Schönheit; aber auch sie bewegen sich doch mehr in der bisherigen Richtung der süditalischen Kunst und zeigen keine geistige Verwandtschaft mit der ausdrucksvollen Plastik, welche Niccolò schuf²⁾.

Ebenso wenig haltbar wie diese süditalische Hypothese ist dann die, welche Niccolò mit einer in den Bergen Toscana's bestehenden altchristlichen Bildnerschule in Zusammenhang bringt. Zum Beweise für die Existenz dieser Schule sind wir zunächst auf ein jetzt in der Kapelle S. Ansano im Dome zu Siena eingemauertes, aus der Kirche in Ponte allo Spino stammendes Relief hingewiesen. Dasselbe ist allerdings merkwürdig genug, indem es bekannte christliche Gegenstände (Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige) in der hergebrachten typischen Anordnung darstellt, dabei aber sich ungeachtet sehr roher Technik, sowohl in der Gewandbehandlung als im Typus der Figuren eng an antike Kunst, namentlich an

¹⁾ Es ist hier die von Crowe und Cavalcaselle als Beweis für Niccolò's süditalische Schule angeführte, unten näher zu besprechende weibliche Büste an der im Jahre 1272 durch Nicolaus von Foggia vollendeten Kanzel zu Ravello gemeint, deren Zugehörigkeit zu dieser Kanzel übrigens sehr zweifelhaft ist.

²⁾ Schon die Gräber der Hohenstaufen im Dome zu Palermo, welche zum Theil von Friedrich II. selbst aufgestellt sind (de Marzo II, p. 258, 259) und dann auch das Grab Friedrichs II. selbst mit der rohen Sculptur (Lübke, in den Mitth. der k. k. C. Commiss. 1860. S. 230) sind ein Beweis, dass Friedrich II. keine guten Bildhauer herangezogen hatte.

etruskische Reliefs anschliesst. Allein zum Beweise der Existenz einer Schule ist ein einziges Relief nicht ausreichend, eine solche müsste auch in anderen plastischen Werken Toscana's erkennbar sein, während dieselben zwar sämtlich roh, aber übrigens unter sich sehr verschieden sind. Jedenfalls aber hat sich der Urheber dieses Reliefs der Antike gegenüber doch wesentlich anders verhalten als Niccolò Pisano, so dass auch die Existenz einer solchen Schule, wenn sie erwiesen wäre, uns über die Entstehung seines Styls keine Auskunft geben würde.

Wenn hiernach weder die eine noch die andere beider Hypothesen an sich zur Erklärung der Stylrichtung Niccolò's ausreicht, so sind sie dennoch in ihrer Verbindung und durch den Gegensatz, in welchem sie unter sich und gegen Niccolò stehen, sehr lehrreich und wohl geeignet, uns auf den richtigen Weg zu führen. Das Gemeinsame, was die Zusammenstellung sowohl der süditalischen Kunst als dieser vermeintlichen toscanischen Schule mit Niccolò herbeigeführt hat, ist der starke Einfluss der Antike, den wir in jedem dieser drei Fälle wahrnehmen. Zugleich zeigt sich aber, wie verschiedenartig dieser Einfluss sein kann und hier wirklich ist. Die antike Kunst ist eine so bedeutende Erscheinung, dass die Ueberreste derselben überall, wo sie vorhanden sind, einen Einfluss ausüben, dessen Art und Umfang sich dann aber nach der sonstigen Stimmung und Vorbildung der Bevölkerung verschiedenartig gestaltet. So bemerken wir schon im frühen Mittelalter fast in allen Gegenden, wo solche Ueberreste bestanden, eine Nachahmung derselben, die wir als eine naive, d. h. gedankenlose, slavische bezeichnen können¹⁾. Der ungebildete Sinn, der den Weg von der Natur zur Kunst nicht zu finden weiss, ist zu Nachbildungen geneigt, und folgt seinem Vorbilde ohne Prüfung und Verständniss. An den Kirchen zu Rheims sind die Halbsäulen des dort erhaltenen antiken Thores mit ihren Cannelluren, aber auch mit der Verstümmelung ihrer Kapitäle nachgebildet, und an italienischen Elfenbeinreliefs und Steinbildern erkennen wir oft in der Gewandbehandlung und Formbildung die Nachahmung antiker Statuen und Reliefs mit den Spuren der Verwitterung oder der Beschädigungen, welche sie erlitten hatten. Von dieser Art ist auch der Einfluss der Antike in dem Relief von S. Ansano; der Bildner desselben hat den Vorzug gehabt, ein unverletztes, in voller Schärfe erhaltenes Vorbild benutzen zu können; aber er ist ihm ebenso unterschiedslos gefolgt, wie jene früheren Meister ihren schlechter erhaltenen Mustern. Ganz anderer Art ist der Einfluss der antiken Kunst da, wo dieselbe sich

¹⁾ Herr Dr. Semper (Zeitschrift f. b. K. VI. S. 363) hat das Verdienst, auf die Verschiedenheit dieser Art der Nachahmung von der des Niccolò zuerst mit Bestimmtheit aufmerksam gemacht zu haben.

nach dem Untergange des römischen Reichs in handwerklicher Uebung erhalten hatte oder durch Studium und Praxis neu belebt war. Hier erscheint die antike Kunst auch theoretisch als Vorbild und Muster und wird mit principieller Verehrung, aber auch in gewissem Grade mit Verzichtleistung auf eigene Prüfung und auf freie, geistige Entwicklung angewendet und nachgeahmt. Von dieser Art ist das antike Element in der byzantinischen und in der ihr verwandten süditalischen Kunst und mit einigen Modificationen auch in gewissen Epochen der späteren Renaissance.

Der Einfluss der Antike auf Niccolò gehörte weder der einen Gattung an, noch der andern. Von einem principiellen Anschliessen an die alte Kunst, von einer theoretischen Verehrung für dieselbe ist bei ihm keine Spur. Dass er sie in allen Beziehungen zu seinem Vorbilde gemacht und studirt, abstracte Regeln über Gewandbehandlung oder Körperbildung aus ihr entnommen und anzuwenden versucht habe, lässt sich nicht nachweisen. Aber ebensowenig ist er ein stumpfer Nachahmer, der den antiken Gestalten, die ihm zufällig zu Gesicht gekommen waren, blindlings folgt. Seine Werke lassen uns sehr deutlich erkennen, wie er sich zur Antike verhalten. Er hat sie mit Interesse und mit scharfem Blicke beobachtet, den Ausdruck ethischer Motive in ihr verstanden und solche Gestalten, die ihm für seine Zwecke brauchbar schienen, aus ihr entlehnt und in seine Compositionen aufgenommen. Man kann nicht sagen, dass er bei dieser Auswahl durchweg mit Glück verfuhr, er hat sich zuweilen durch die bedeutungsvolle Erscheinung einzelner Gestalten zu ihrer Aufnahme in seine Compositionen verleiten lassen, obgleich sie seinem Gegenstande nicht vollkommen entsprachen. Die Hoheit, Anmuth und Reinheit der antiken Frauengestalten hatte ihm imponirt, er bediente sich daher ihres Vorbildes mit besonderer Vorliebe, wodurch dann Maria auf seinen Reliefs der Verkündigung, der Geburt Christi und der Anbetung der Könige allerdings als eine königliche edle Frau erscheint, aber keineswegs den Ausdruck von Milde und Demuth hat, den die christliche Vorstellung fordert. Noch fremdartiger sind dann einige andere der Antike entlehnte Gestalten, so namentlich die Figur des „indischen Bacchus“ auf dem Bilde der Darbringung im Tempel, während einige Figuren, bei denen kein Einfluss der Antike mitgewirkt, z. B. der Johannes in der Kreuzigung an der Kanzel zu Pisa, der Situation sehr viel besser entsprechen. Aber wenn auch nicht immer mit Glück, verfuhr er doch stets mit Bewusstsein und Auswahl. Sein Verdienst besteht daher nicht sowohl darin, dass er sich der Antike zuwendete, sondern darin, dass er das Auge für die ethische Bedeutung ihrer Gestalten und somit für das Verständniss des ethischen Ausdrucks in der Plastik überhaupt öffnete.

Fassen wir dies in's Auge, so werden wir auch leicht das Auftreten

Niccolò's und die Entstehung seines Styls begreifen. Mit der süditalischen Kunst hat er wenig gemein, eher kann man ihn mit seinen toscanischen und norditalischen Vorgängern trotz ihrer Rohheit und Formlosigkeit in Zusammenhang bringen. Auch sie begnügten sich nicht, wie es in Süditalien geschah, mit decorativer Ausstattung der Wände und Geräte, sondern suchten durch ausführliche Reliefs die Hergänge ausdrucksvoll darzustellen, und wenn ihnen dies bei ihrem Mangel an Verständniss der körperlichen Form und an künstlerischem Gefühl in den meisten Fällen sehr wenig gelingt, so fanden wir doch schon unter den oberitalischen Bildnern einige, die eine Ausnahme machen und zum Theil schon mit Hülfe der Antike, wie Benedictus Antelami in Parma und der Bildner des Taufbrunnens zu Verona, Höheres erreichen.

Der Fortschritt, der sich schon bei diesen Meistern und nun in sehr viel höherem Grade bei Niccolò zeigt, erklärt sich nicht bloss aus ihrer höheren Begabung, sondern sehr viel mehr aus culturhistorischen Gründen. Während die süditalische Bevölkerung im Genusse ihrer reichen Natur und unter der Fremdherrschaft byzantinischer Statthalter oder kühner nordischer Eindringlinge ein bequemes, thatenloses Leben führte, hatte sich im Norden von Italien, ohne Zweifel durch den Einfluss des hier stärker vertretenen germanischen Elementes, ein reges Streben nach republikanischer Freiheit entwickelt, das die lombardischen und toscanischen Städte seit dem zwölften Jahrhunderte erfüllte. Der grossartige Kampf gegen die mächtigen und edlen Fürsten des hohenstaufischen Hauses, der dadurch entstand, die ergreifenden Ereignisse, die daraus hervorgingen, hatten die Gemüther erschüttert und gereift; das Geschlecht, welches unter diesen Verhältnissen aufgewachsen und an grosse Thaten und Charaktere gewöhnt war, konnte sich nicht mit den stumpfen Erzeugnissen der bisherigen Kunst oder mit bloss decorativem Schmucke begnügen. Man sehnte sich nach würdigen, bedeutungsvollen Gestalten, nach ernstem, dramatischem Ausdruck. Dies Alles aus der Natur zu schöpfen und verständlich darzustellen, dazu fehlten noch die Vorstudien, sowohl die geistigen, historischen und poetischen, als die künstlerischen. Wohl aber betrachtete man die antiken Werke, die an verödeten Stellen stehen geblieben waren oder den Hafenstädten Venedig und Pisa zugeführt wurden, jetzt mit anderen Augen und mit entgegenkommendem Verständniss, und gewann auf diesem Wege eine tiefere Einsicht in die eigentlichen Aufgaben der Kunst.

Dies war bei Niccolò wie bei jenen seinen oben genannten Vorgängern der Grund, weshalb er sich der Antike zuwendete. Wenn dies bei ihm bestimmter hervortrat, als bei jenen, wenn er eine bessere Wahl traf und seinen Vorbildern näher nachfolgte, so war dies eine Wirkung seiner künstlerischen Begabung, aber auch der weiter fortgeschrittenen Zeit, der

weiteren Entwicklung des ethischen Gefühls und der Kunst selbst, nicht einer tieferen Einsicht in das Wesen und den Werth der Antike. Daher erklärt es sich, dass er trotz jenes engen Anschliessens an einzelne antike Gestalten, nicht der Begründer einer Renaissance wurde, sondern gerade den Anstoss zu freierer Entwicklung der eigentlich italienischen Kunst gab.

Daher erklärt es sich denn auch, dass bei den meisten seiner Schüler die Rücksicht auf die Antike zurücktrat, während sie den ethischen Ausdruck als solchen eifrigst und mit allen Mitteln suchten. Hätte er eine Begeisterung für die alte Kunst als solche gehabt, so würde er vor Allem sie auf seine Schüler übertragen haben. Dieses war aber nicht der Fall. Sein eigener Sohn Giovanni schlug eine ganz andere Richtung ein, wie wir später sehen werden, und seine anderen Schüler folgten wohl im Allgemeinen der Weise des Meisters, aber so, dass sie dieselbe populärer machten und die unmittelbaren Eindrücke der Antike mehr oder weniger verwischten.

Obenan ist jener Fra Guglielmo d'Agnello zu nennen, dessen wir bereits als eines Gehülfen Niccolò's erwähnten¹⁾. Von seinem Leben erfahren wir nicht viel. Er ist in Pisa, wie es scheint, um das Jahr 1238 geboren und im Jahre 1257 daselbst in den Dominicaner-Orden eingetreten. Im Jahr 1267 fanden wir ihn in Bologna, wo er, wie wir sahen, einen Theil der Sculpturen am Grabe des h. Dominicus ausführte. Bei dieser Gelegenheit entwandte er, laut Geständniss auf dem Sterbebette, eine Rippe des Heiligen und bereicherte durch diese Reliquie sein Kloster in Pisa. Er arbeitete ferner (1293) am Dome zu Orvieto und (von 1304 an) an der Kirche S. Michele in Borgo zu Pisa, wo er zufolge einer (jetzt nicht mehr vorhandenen) Inschrift noch im Jahre 1313 anwesend war²⁾.

Wahrscheinlich besitzen wir ausser den betreffenden Theilen der Arca zu Bologna noch ein bedeutendes Werk seiner Hand; die Kanzel in der Kirche S. Giovanni fuor civitas zu Pistoja stammt nämlich, einer alten Nachricht zufolge, von einem Künstler Namens Guglielmo³⁾, der mit unserem Fra Guglielmo identisch zu sein scheint. Es ist jenes Werk, welches Vasari einem deutschen Meister zuschreibt, das aber alle Merkmale einer aus der Schule Niccolò's hervorgegangenen Arbeit an sich trägt⁴⁾.

¹⁾ Vgl. besonders Marchese, a. a. O. 3. Aufl. S. 106 ff.

²⁾ Marchese, a. a. O. ed. 3. I, 141, 147. — Die Inschrift bei da Morrone, Pisa illustrata, ed. 2, 1812, II, 101. Marchese, a. a. O. Docum. II, p. 578.

³⁾ Tigri, Guida di Pistoja, 1854. S. 223. Abbild. der Kanzel bei Cicognara I, T. 39.

⁴⁾ Ernst Förster hatte schon im Jahre 1835 in seinen „Beiträgen“ S. 21 auf die auffallende Uebereinstimmung der Reliefs dieser Kanzel mit denjenigen an der Arca zu Bologna hingewiesen.

Die Kanzel lehnt sich an die Wand und enthält an ihrer dreiseitigen, vorne durch zwei auf Löwen stehende Säulen gestützten Brüstung zehn Reliefdarstellungen: an der linken Seite 1) Verkündigung und Heimsuchung, 2) die Geburt Christi, verbunden mit der Anbetung der Könige; an der Vorderseite: 3) die Fusswaschung, 4) die Kreuzigung, 5) die Grablegung, 6) die Höllenfahrt; an der rechten Seite: 7 und 8) Christi Himmelfahrt, 9) die Ausgiessung des heiligen Geistes, 10) Mariä Tod. Wie Niccolò Pisano, so hat sich auch Meister Guglielmo in dem Ikonographischen an die althergebrachte, kirchlich-typische Darstellungsweise gehalten. In der Geburtsscene finden wir auch hier das Kind zweimal, die Höllenfahrt entspricht ganz der bekannten byzantinischen Darstellungsweise dieses Gegenstandes, bei der Himmelfahrt wird Christus in der Mandorla von acht schwebenden Engeln emporgetragen, während unten die Seinigen ihm nachschauen, beim Tode der Maria steht Christus, wie im Malerbuche vom Berge Athos vorgeschrieben und auf byzantinischen Bildern immer wieder zu sehen ist, mit der Seele der Verstorbenen im Arm (in Gestalt eines Kindes) hinter dem Todtenbette, und einer der trauernden Apostel (Petrus) hält, ebenfalls der alten kirchlichen Vorschrift gemäss, ein Rauchfass in Händen. In Betreff des Styles ist im Allgemeinen eine nahe Verwandtschaft dieser Reliefs mit denjenigen an der Kanzel zu Pisa wahrzunehmen; es macht sich aber doch auch ein nicht unbedeutender Unterschied geltend. Manche der Gestalten lassen, wie bei Niccolò, ein Anlehnen an antike Züge erkennen, die männlichen Figuren erinnern an das antike Zeusideal, die weiblichen an das der Hera, einige Motive scheinen direct den Reliefs Niccolò's in Pisa entnommen zu sein; in den Köpfen und Bewegungen aber kündigt sich hier schon weit entschiedener als an der Kanzel zu Pisa jene neue, wie wir bald sehen werden, vor Allem von Giovanni Pisano eingeschlagene und energisch verfolgte Richtung auf das Lebendige, dramatisch Bewegte des Ausdruckes an. Gestalten, wie die schmerzreiche Maria, welche bei der Grablegung inbrünstig den Mund des geliebten Sohnes küsst, oder wie jene Frau, welche in demselben Bilde sich in wilder Verzweiflung das Gewand zerreisst, gehen über die Kunst Niccolò Pisano's hinaus und enthalten bereits etwas, was an Giotto mahnt¹⁾.

Ein zweiter sehr bedeutender Schüler Niccolò's war Arnolfo di Cambio, der 1265, als Niccolò die Kanzel zu Siena übernahm, schon 33 Jahre alt und zwar noch dessen Geselle, aber doch schon ein persönlich beehrter Künstler war und wahrscheinlich bald darauf den Meister

¹⁾ Vgl. die Würdigung der Kanzel zu Pistoja durch W. Bode in den Beiträgen zu Burckhardt's Cicerone III. Aufl. Leipzig 1874, und durch Lübke, in dessen Gesch. d. Plastik, 2. Aufl. 1871, S. 494.

verliess; denn vom Jahre 1277 an finden wir ihn im Auftrage des Königs von Neapel beschäftigt, von welchem ihn die Peruginer vergeblich zur Mitarbeit an ihrem Brunnen erbitten, demnächst zu Rom, zu Orvieto und sonst ausserhalb Toscana's arbeitend und erst 1294 wieder in Florenz¹⁾. Sein Einfluss in plastischer Beziehung ist dabei um so höher anzuschlagen, weil er als angesehener Baumeister Gelegenheit hatte, auch die plastischen Arbeiten Anderer zu leiten und auf ihren Styl einzuwirken. Schon Vasari, obgleich er gerade über ihn vorzugsweise schlecht unterrichtet ist und ihn ursprünglich nur als Baumeister kannte, schreibt ihm einige Bildwerke in Rom zu, und wichtiger ist, dass man seinen Namen an zwei wirklich hervorragenden Werken entdeckt hat. Das eine ist das Tabernakel in S. Paul vor den Mauern Roms, gothischen Styls und auf vier Säulen ruhend, welches nach der darauf befindlichen Inschrift im Jahre 1285 und zwar von Arnolfus nicht allein, sondern, wie es darin heisst, mit seinem Gehülfen Petrus ausgeführt ist²⁾. Wer dieser Petrus gewesen und welchen Antheil er an der Arbeit gehabt, ist ungewiss, indessen lässt der Wortlaut der Inschrift darauf schliessen, dass Arnolfo der eigentlich geistige Urheber war und dass gerade die besseren Leistungen von ihm herrühren. Der plastische Schmuck besteht in vier Statuen an den Ecken über den Säulen, St. Petrus, Paulus, Lucas und Benedict, in correspondirenden Reliefs in den dreieckigen Feldern neben den Bögen aller vier Seiten, auf einer Seite Abel und Cain opfernd, auf einer anderen Seite die ersten Eltern, und endlich in schwebenden Engeln, welche äusserlich an den Giebeln und innerlich an und neben dem Gewölbe angebracht sind. Jene vier äusseren Statuen sind, vielleicht mit Rücksicht auf die Nischen, in denen sie stehen, in etwas steifer Haltung, dagegen die zwei senkrecht herabschwebenden Engel im Innern von grosser Kühnheit der Conception und holdseligster Anmuth, und auch die Reliefs recht erfreulich und schön. Durchweg zeigen sich unverkennbare Anklänge an den Styl Niccolò's, die gedrungene Körperbildung, die volle fleischige Behandlung des Nackten an Adam und Eva, überhaupt eine gewisse Frische, Fülle, selbst Derbheit, besonders aber das Gefühl für das Ganze der Erscheinung, das gerade den früheren Meistern so sehr gefehlt hatte. Viel bedeutender ist dann

¹⁾ S. das oben S. 147 Angeführte.

²⁾ Hoc opus fecit Arnolfus — cum suo socio Petro. Eine Abbildung bei Aginc. se. tab. 23, eine vollständigere in 10 Tafeln bei der Schrift von Luigi Moreschi, Descrizione del tabernacolo — di S. Paolo, Roma 1840. Vgl. die Anzeige von Reumont im Kunstbl. 1842 Nro. 20. — Ob das ähnliche Tabernakel in S. Cecilia, an welchem Ugonius den jetzt nicht mehr zu findenden Namen Arnolfo's mit der Jahreszahl 1283 gelesen haben will (vgl. Reumont a. a. O.), von unserm Meister herrührt, kann dahingestellt bleiben; jedenfalls sind die Sculpturen daran roh und vernachlässigt.

ein zweites Werk, das Denkmal des Cardinals Wilhelm de Braye in S. Domenico zu Orvieto, an dem sich Arnolfo wiederum, doch nun ohne Gehülfen, nennt¹⁾. Die Anordnung ist die, welche sich gerade um diese Zeit wie es scheint von der Pisaner Schule ausgehend, weit über Italien ausbreitet; der Verstorbene liegt auf einer Bahre oder einem Paradebett, während Engel zu Häupten und Füßen stehend die Vorhänge desselben aufheben, darüber aber entweder auf der Wand unter dem das Ganze einrahmenden Spitzbogen musivisch oder, wie es hier der Fall ist, auf einem zweiten Vorsprunge statuarisch, die Aufnahme des Verstorbenen im Himmel dargestellt ist. Wir sehen hier die Jungfrau thronend, neben ihr St. Petrus und St. Dominicus stehend und endlich den knieenden Cardinal. Vor Allem ist die Jungfrau schön; von kräftigem Bau, in würdiger Haltung, die rechte Hand auf der Kugel des Stuhlpfostens ruhend, erinnert sie noch an jene junonischen Gestalten Niccolò's, ist aber dabei mütterlicher, inniger. Auch das Kind, etwas klein, aber mit lehrend vorgestreckter rechter Hand und zurückgebogenem Kopfe frei und würdig sitzend, entspricht dem Gedanken sehr wohl und die Engel sind sehr lieblich. Es herrscht in dem Ganzen eine wirklich grossartige und doch wieder sehr schlichte Auffassung²⁾. Musivischer Schmuck und die gewundenen Säulen erinnern auch hier, wie an dem Tabernakel von St. Paul, an die Schule der Cosmaten, mit der er in Rom in Berührung gekommen war.

Andere Bildwerke Arnolfo's können wir nicht mit Sicherheit nachweisen. In Orvieto befindet sich noch am Aeusseren eines öffentlichen Gebäudes in einer Nische die Porträtbüste eines Bolognesers Rainaldus Bovini, der hier 1277 das Amt des Podestà angetreten hatte, die sehr charakteristisch, aber mit derben Zügen das kluge Gesicht eines kräftigen Mannes darstellt, indessen doch nicht bedeutend genug ist, um ihm zugeschrieben zu werden. In Rom ist die sitzende Statue Karls von Anjou, welche noch jetzt im Senatorenpalast bewahrt wird, und die man versucht ist, ihm zuzuschreiben, da er 1277 für diesen König hier arbeitete, für seine Hand zu roh. Vasari legt ihm in einem Zusatze zu der zweiten

¹⁾ Hoc opus fecit Arnolfus; leider ohne Jahreszahl der Arbeit. Nach Cicognara ist der Cardinal de Braye am 27. April 1280 gestorben und Förster giebt in seinem Reisehandbuche sowie in der Geschichte der ital. K. II, 96 die Zahl 1282 an. Die von 1290 (vgl. die Herausgeber des Vasari I. 256) beruht nur auf der Vermuthung des Padre della Valle, der Arnolfo einen Theil an den Reliefs der Façade des Domes zuschreiben will, und eine moderne Inschrift in S. Domenico selbst über einer viel späteren Sculptur: Hoc opus sculpsit Arnolfus 1294, lässt sich, wenn man sie auf jenes Grabmonument beziehen wollte, mit Arnolfo's Bauthätigkeit in Florenz nicht wohl vereinigen.

²⁾ Eine Abbildung der Madonna mit dem Kinde bei Perkins, Tusc. sculpt. I. T. V zu S. 52, und danach bei Lübke, Gesch. d. Plast. 2. Aufl. 1871, S. 495.

Ausgabe seines Werkes mehrere Sculpturen in Rom bei, die er früher dem Marchionne von Arezzo zugeschrieben hatte; allein auch sie sind, obgleich in einem verwandten Style, doch nicht bedeutend genug¹⁾.

Dagegen lässt sich eine Anzahl plastischer Werke nachweisen, welche ähnlich wie die des Arnolfo Anklänge an die freie, breitere Auffassungsweise Niccolò's, aber in gröberer, derberer Behandlung ohne alle Verwandtschaft mit der Antike und mit populären Motiven verbunden zeigen. Einige derselben sind ziemlich roh und beweisen, wie diese Richtung bald in handwerkliche Praxis überging, so die Statuetten aus dem Präsepium in S. Maria maggiore, die Grabstatue eines Bischofs auf dem Hofe der Domherren dieser Basilika, die Statuen der Apostelfürsten und eines knieenden Papstes im Chorumgange der Laterankirche, die Ueberreste vom Grabe Bonifaz' VIII. in den Grotten des Vaticans u. a. Dagegen ist die auf dem Paradebette liegende Gestalt des Cardinals Ancherà († 1286) in S. Prassede, wahrscheinlich ein Ueberrest eines grösseren Monumentes, schon eine recht bedeutende Arbeit, und noch mehr sind es vier sehr ähnliche Grabmonumente, das eine in Araceli mit der Gestalt des Papstes Honorius IV. aus dem Hause Savelli († 1287), das des Cardinals Guilelmus Durante († 1296) in S. Maria sopra Minerva, das des Stephanus, eines Kapellans Bonifaz' VIII., in S. Balbina, und endlich das des Cardinals Gonsalvo († 1299) in S. Maria maggiore²⁾. An den drei letzten nennt sich denn auch der Künstler, Johannes, römischer Bürger und Sohn des Meisters Cosmas³⁾. Die Gräber des Durante und des Gonsalvo bestehen nur aus einer spitzbogigen Halle,

¹⁾ Vasari giebt diesen Zusatz erst im Index der zweiten Ausgabe und nennt als Werke Arnolfo's in S. Maria maggiore 1) ein Präsepium, von welchem wirklich noch die drei Könige und der h. Joseph jetzt in der Krypta unter der Capella Sistina erhalten sind, 2) das Grab des Papstes Honorius III. aus dem Hause Savelli. Plattner, Beschr. Roms III. 2, 294 vermuthet, dass die sogleich im Texte zu erwähnende, im Hofe bei dieser Basilika liegende Bischofsstatue daher stamme, indessen ist sie zu roh. Endlich schreibt Vasari ihm 3) die Kapelle und das (jetzt in den vaticanischen Grotten befindliche) Grabmal Bonifaz' VIII. in S. Pietro zu, worauf Arnolfo sogar seinen Namen gesetzt habe. Indessen der Name ist darauf nicht zu entdecken, und wenn es auch (wie Reumont a. a. O. S. 78 bemerkt) zufolge einer Bulle dieses Papstes vom Jahre 1300 damals schon vollendet war, ist es doch unwahrscheinlich, dass dies gleich beim Regierungsantritte des Papstes (1294) geschehen, während Arnolfo jedenfalls seit 1294 in Florenz beschäftigt war. Vgl. die Abbildung bei Cicognara tab. XXII.

²⁾ Dieses abgebildet bei Cicognara Tab. 20 u. Aginc. sc. Tab. 24.

³⁾ „Johannes, filius Magri Cosmatis.“ Nicht, wie Crowe und Cavalcaselle, welche eine Beschreibung dieser Gräber geben, D. A. I, 88 meinen, Johann Cosmas, wahrscheinlich Sohn des Jacobo. Der Name Cosmas ist kein Familiennamen. Vgl. oben S. 78. n. 1. Ueber das Grabmal des Kaplans Stephanus (aus der ghibellinischen Familie Surdi) siehe die Mittheilung v. Zahn's bei Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I, 89. u. Gregorovius-Gesch. Roms, V. 628.

welche nicht, wie die Pisaner es liebten, auf Säulen, sondern auf Pilastern ruhend, den Verstorbenen auf dem Paradebette, zwei Engelsstatuen und darüber ein musivisches Bild umfasst, dessen byzantinisirender Styl mit der freien und natürlichen Haltung der liegenden Gestalt und besonders mit der einfachen Schönheit und Anmuth der beiden Engel auffallend contrastirt und den auswärtigen Ursprung dieses nun hier eingebürgerten plastischen Styls erkennen lässt.

An vielen Orten wirkten Schüler oder Nachfolger des Niccolò in derselben Richtung wie Arnolfo. Siena wurde fast eine Colonie der Pisaner Schule, indem die Stadtbehörde, als Niccolò die Arbeit an der Kanzel vollendet hatte, drei seiner Gehülfen, Donatus, Lopus und Gorus, durch bewilligte Vortheile zur Niederlassung bewog, weil es (wie die Urkunde ausdrücklich bemerkt) der Stadt an guten Bildnern fehle¹⁾. In Arezzo sind die Sculpturen an den Pfeilerkapitälern der Pieve²⁾ von einem solchen früheren Schüler Niccolò's, und selbst das dem Margeritone, den wir als einen fruchtbaren, aber wenig erfreulichen Maler später erwähnen werden, zugeschriebene Denkmal Papst Gregor's X. († 1276) erinnert an die Arbeiten Arnolfo's³⁾. Ebenso das grosse, etwas räthselhafte Grabmal in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, welches die Localschriftsteller als das einer Königin von Cypren bezeichnen und Vasari durch ein Missverständniss einem Bildhauer Fuccio zuschreibt, der nie existirt hat⁴⁾. Aber auch sonst finden wir um diese Zeit an vielen Orten und über ganz Italien verbreitet Bildwerke, welche, obgleich von handwerksmässiger Ausführung in derben, breiten Formen, sich durch das richtige Gefühl für plastische Massen und allgemeine Körperverhältnisse von der Haltungslosigkeit der früheren Sculpturen unterscheiden, so dass wir am Ende des Jahrhunderts zum ersten Male von einem herrschenden plastischen Style in Italien sprechen können⁵⁾. Allerdings ist diese günstige Veränderung nicht das unmittelbare und ausschliessliche Verdienst der Schule Niccolò's. Sie hängt

¹⁾ Milanesi a. a. O. p. 154.

²⁾ Cicognara Tab. XIII. giebt einige derselben irrig als Arbeiten des Marchionne an.

³⁾ Cicognara III, 269 und Tab. XXIII.

⁴⁾ Siehe weiter unten. Vgl. die Note 3 zu Vasari I. 259. Cicognara III, 242 und die Abbildung des Grabmals bei demselben Tab. 19. Auch die Königin Hecuba von Cypren und ihr Todesjahr 1240 sind problematisch und das Werk wird einige Decennien jünger sein.

⁵⁾ Es ist hier die Stelle, um auf den groben Irrthum Cicognara's (III. 116) aufmerksam zu machen, welcher die furchtbar starren und rohen Prophetengestalten am Portale des Doms zu Cremona auf Grund einer unrichtig copirten Inschrift dem Magister Jacobus Porrata aus Como im Jahre 1274 beilegt. Nicht hanc portam, wie Cicognara schreibt, sondern hanc rotam (das später eingesetzte Radfenster) machte dieser Meister, während das Portal mindestens 100 Jahre älter ist. Vergl. Eitelberger in den mittelalterl. Denkm. d. österr. Kaiserst. II. S. 101 und 104.

vielmehr näher mit der Verbreitung der gothischen Architektur zusammen, welche das Formgefühl übte und den Sinn für die Gesetze der Körperbildung, und zwar, vermöge der italienischen Auffassung dieses Baustyls, gerade für das Volle, Derbe, Gesunde nährte. Allein diese Richtung entsprach denn doch auch wieder der des Pisaner Meisters und hatte in ihm ihre plastische Vollendung, so dass er, wenn auch mit einer ungewöhnlichen Hinneigung zur Antike, doch im Wesentlichen das dem Nationalgefühl Zusagende getroffen hatte.

Unterdessen hatte auch die Malerei bedeutende Fortschritte gemacht. In der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts war sie in der That in dem Grade ermattet, dass wir ausserhalb Roms und Venedigs nur sehr wenige Spuren ihrer Thätigkeit nachweisen können. Von Wandgemälden hat sich hier und da noch einiges erhalten; in S. Zeno von Verona sind beim Abfallen des späteren Bewurfs eine Anzahl von Motivbildern mit einzelnen Heiligen oder mit Hergängen aus der biblischen Geschichte und der Heiligenlegende zum Vorschein gekommen¹⁾, in S. Stefano zu Bologna, und zwar in dem schmalen Oratorio della b. Vergine ein S. Jacobus und einige Märtyrer mit dicken Umrissen und starrer Haltung, in S. Pietro in Grado bei Pisa endlich gehören einige Darstellungen, welche sich durch gröbere Umrisse, schwächere Färbung und plumpere Bewegungen der Gestalten von den anderen zahlreichen Wandgemälden unterscheiden, in diese Zeit. Unter den seltenen Tafelbildern ist wenigstens eines datirt; ein Crucifixus in S. Giovanni e Paolo zu Spoleto, auf dem sich ausser der Jahreszahl 1178 selbst der Name des Malers Albertus erhalten hat, und das uns berechtigt, ein paar ganz ähnliche Bilder desselben Gegenstandes in S. Chiara von Assisi und S. Giovanni d'Asso im Gebiete von Siena derselben Zeit zuzuschreiben²⁾, welche sämmtlich nach einer über ganz Italien verbreiteten Sitte die Eigenthümlichkeit haben, dass neben dem Körper des Heilandes auf verlängerten Füllungen oder an den Enden der Kreuzarme Maria und Johannes und andere Gestalten oder Hergänge der Passionsgeschichte in kleinerer Dimension dargestellt sind. Die Ausführung ist roh und einfach; hartgezeichnete schwarze oder rothe Umrisse sind bei geringer Modellirung mit einer matten, lichten Farbe gefüllt. Der Körper ist steif und ruhig gehalten, mit vier Nägeln befestigt, das Haupt aufrecht, mit aufgeschlagenen Augen gerade vorwärts blickend, ohne Ausdruck und ohne Andeutung

¹⁾ Ueber ein Fresco im Thurm von S. Zeno s. v. Eitelberger, in v. Lütow's Zeitschrift f. b. K. VIII, 210.

²⁾ Die Entdeckung dieser Bilder verdankt man Rumohr. Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. VII.

eines bestimmten Momentes¹⁾. Ohne Zweifel war diese Mattigkeit nur eine Folge des Unvermögens, und als nun die wachsende individuelle Frömmigkeit das Bedürfniss der Tafelbilder und das eines lyrisch ergreifenden Augenblicks steigerte, fing man an nach Mitteln kräftigerer Darstellung zu suchen. Einen Beweis dieses Bestrebens geben zwei, jetzt in der Akademie zu Siena befindliche Tafeln, eine thronende Madonna mit Engeln, früher in der casa di S. Ansano²⁾, und ein Christus in der Glorie mit den Evangelistenzeichen und einigen kleinen historischen Darstellungen, früher in S. Salvatore, dieser laut Inschrift vom Jahre 1215, welche beide die Eigenthümlichkeit haben, dass die beiden Hauptfiguren, Christus und Maria, nicht bloss gemalt, sondern in flachem Relief dargestellt sind. Da auch die gemalten Nebengestalten und kleineren Darstellungen, obgleich in den harten Umrissen, den kurzen und plumpen Figuren und in der matten Farbe noch jenen älteren Bildern ähnlich, doch etwas weicher modellirt sind, und eben jene Hauptgestalten ein ungewöhnliches Gefühl für Schönheit und Würde erkennen lassen, wird man auch in jener Verbindung des Reliefs mit der Malerei nur ein freilich rohes Mittel sehen dürfen, durch welches der Maler eine weichere Rundung zu erreichen suchte, als seine Farbenmischung und Malweise ihm gestattete.

Die Technik war daher hinter den Bedürfnissen des Gefühls zurückgeblieben, und dies erklärt es, dass man sich nach besseren technischen Mitteln umsah und dabei die byzantinischen Bilder, welche schon früher durch den Handel oder durch Vermittelung der Kreuzfahrer in italienische Kirchen gelangt waren und wahrscheinlich gerade jetzt nach der Einnahme Constantinopels durch die Lateiner im Jahre 1204 häufiger dahin gelangten, in's Auge fasste. Unter diesen Arbeiten, deren Mehrzahl fabrikmässig und starr sein mochte, mussten sich aber doch auch bessere befinden,

¹⁾ Rumohr (I. 278 und 281), der sonst alle Aenderungen so gern aus technischen Gründen erklärt, glaubt hier in der Verschiedenheit dieser rein italienischen von den späteren byzantinisirenden Crucifixen einen geistigen Gegensatz zu entdecken, indem der ruhigeren Haltung dieser älteren Bilder eine edlere Auffassung, nämlich „die Idee des Sieges des Geistigen über das Körperliche“, zum Grunde liege, während die Griechen, an den Anblick grausamer Leibesstrafen gewöhnt, den Heiland am Kreuze mit Todesqualen ringend, also mit der ganzen Schwere des Leibes herabhängend, den Unterleib geschwellt und die erschlafften Kniee ausgebogen, das Haupt schmerzvoll gesenkt, gedacht hätten. Allein wenn dem so wäre, würden die Italiener vermöge ihrer edleren Auffassung diese byzantinische Vorstellung als unwürdig verworfen haben. Dass sie dieselbe sich (und zwar wie die häufige Wiederholung dieser leidenden Gestalt zeigt) mit Begierde aneigneten, beweist, dass die frühere ruhigere Auffassung ihnen als etwas Geringeres, weniger Lebensvolles erschien. Ueber die italienischen Crucifixe dieser Epoche vgl. Crowe u. Cavalcaselle, deutsche Ausg. I, 129 ff.

²⁾ Aginc. Tab. 26 Nro 29.

welche, wie jene Mosaiken der Marcuskirche, noch Spuren antiker Würde und Hoheit trugen und so dem bereits erwachten Gefühl für die Mängel der bisherigen Darstellungsweise Nahrung gaben. Allein diese Vorbilder, wenn sie auch Motive darboten und zur Nachahmung reizten, genügten doch nicht zur Mittheilung der Farbenbereitung und technischen Behandlung, welche vielmehr persönlichen Verkehr und Unterricht voraussetzten.

Wo und wie dieser stattgefunden habe, wissen wir nicht; es ist möglich, dass eben in Folge jener Einnahme von Constantinopel auch griechische Maler persönlich nach Italien gekommen sind und Schüler gezogen haben, indessen können wir nur in äusserst wenigen und vereinzelt Fällen die Anwesenheit solcher Griechen nachweisen¹⁾ und jedenfalls gab es keine zweite Stelle, wo sie, wie in Venedig, eine zahlreiche Künstlercolonie bildeten. Sehr wahrscheinlich ist aber, dass eben Venedig die Stelle war, von wo aus sich byzantinische Schule weiter verbreitete. Bestimmte Beweise haben wir zwar auch darüber nicht. Die Nachricht, dass ein Maler aus Ferrara, Galasio aus der Masnada di S. Giorgio, etwas vor 1240 nach

¹⁾ Für Pisa nehmen Manche, z. B. Rosini, die Anwesenheit von Griechen für erwiesen an. Aber die Aeusserung des P. Angeli in seiner 1683 verfassten Beschreibung von S. Francesco zu Assisi (*Collis Paradisi amoenitates*) „Circa ann. Sal. 1210, Juncti Pisanus, ruditer a Graecis instructus, primus ex Italis, artem apprehendit“, ist, so bestimmt sie lautet, ganz ohne Werth. Der mönchische Schriftsteller kannte das unten zu erwähnende Bild Giunta's vom Jahre 1236 und zog daraus einen Schluss auf seine Bildungsgeschichte, die er sich nach der damals gangbaren Ansicht über die Herrschaft griechischer Kunst in Italien so zurechtlegte. Sicher ist es, dass Griechen im Kloster Subiaco bei Rom malten; so jener Conxolus, der dort schon in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts arbeitete, und der wenigstens griechische Schule hatte, obgleich sein Name eher italienisch oder barbarisch lautet (*Agincourt peint. tab. 100*), so ferner der Stammatico in der Marienkapelle daselbst, der sich einen Griechen nennt, aber schon ein Schüler des Cimabue sein wird (*daselbst tab. 126*). Bei den meisten anderen, welche man nennt, Barnaba und Andrea Rico di Candia, wie die Inschrift auf einem Madonnenbilde streng byzantinischen Stils in den Uffizien lautet, ist es ungewiss, ob sie hier gewesen oder nur ihre Bilder durch den Handel hieher gekommen sind. Die Maler Donatus und Angelus Bizamannus, welche, lateinisch schreibend, aber der letzte sich ausdrücklich als Griechen bezeichnend, in Otranto lebten (*Aginc. tab. 92 u. 93* und Nro. 1062 im Berliner Museum) und eben so jener „Theodoros, Knecht Gottes“, von dem *Aginc. tab. 111* ein Bild mittheilt, geben ein Gemisch von griechischer und italienischer Malerei des XV. und zum Theil des XVI. Jahrhunderts, und auf einem Dptychion im Museum christianum des Vaticans ist sogar die Heimsuchung nach Albrecht Dürer in byzantinischer Weise copirt (*Aginc. tab. 113*). Es erklärt sich dies wohl dadurch, dass in der Erzdiöcese Otranto sich bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts griechische Sprache und griechischer Ritus erhielt, der eine Anhänglichkeit an den byzantinischen Styl der Bilder herbeiführte. Ein grosser Theil der im Museum christianum des Vaticans aufbewahrten byzantinisirenden Bilder scheint dieser spätern Zeit anzugehören.

Venedig gezogen, Schüler des dort ansässigen, bewundernswerthen Malers Theophanes aus Constantinopel gewesen sei und dann seine Kunst in seiner Vaterstadt ausgeübt habe, beruht nur auf einer sehr unsichern Quelle¹⁾ und Vasari's Angabe, dass Andrea Tafi, um sich in der Kunst des Mosaiks zu vervollkommen, nach Venedig gegangen sei und von da einen Griechen Namens Apollonios nach Florenz gebracht habe, ist nicht ohne Grund bezweifelt²⁾. Auch fallen beide Ereignisse in eine spätere Zeit als die ersten Spuren byzantinischen Einflusses im Innern der Halbinsel. Aber auch ohne ausdrücklichen Beweis kann man es als gewiss annehmen, dass solche Fälle vorgekommen sind und dass griechische Motive und Technik von Venedig zunächst auf die Nachbarstädte und dann auf entferntere Gegenden übergingen³⁾. Das Entscheidende war das Verständniss für die Vorzüge dieses Styls; war dieses erst erwacht, so fehlte es nicht an Mitteln, sich näher über ihn zu unterrichten.

Das früheste Werk, welches entschieden Spuren solcher Studien zeigt, ist ein grosses Mosaik am Aeusseren des Domes von Spoleto, Christus thronend mit der in der griechischen Form lehrhaft erhobenen Hand zwischen Maria und dem jugendlich gedachten Evangelisten Johannes, zufolge der Inschrift im Jahre 1207 von einem gewissen Solsernus gefertigt, der darin als einer der ersten Künstler seiner Zeit gerühmt wird⁴⁾. Der Ruhm

¹⁾ Auf der schon oben S. 252 n. 2 erwähnten, bei Fiorillo G. d. z. Künste in Italien II. 215 abgedruckten handschriftlichen Notiz, welche durch ihren ganzen Inhalt verdächtig ist. Sie lässt den Galasius unter Anderem auch den Fall des Phaeton „con venusta di colore“ malen. Vgl. auch Crowe und Cavalcaselle, deutsche Ausg. II, 386, 387. Die Madonna, welche Rosini I. p. 148 nach ihrer Benennung in einer Privatgalerie als ein Werk dieses Galasio mittheilt, ist offenbar eine Arbeit des XV. Jahrhunderts.

²⁾ Vgl. die Note der Herausgeber zum Vasari I. 288, nach welcher in einer Urkunde von 1279 allerdings ein Maler Apollonius vorkommt, der aber ausdrücklich als Florentiner bezeichnet ist, und dessen griechisch lautender Name leicht die von Vasari erzählte Sage veranlasst haben kann. Auch brauchte Andrea Tafi nicht nach Venedig zu gehen, um die Kunst des Mosaiks zu studiren, da sie in Florenz selbst, wie die später zu erwähnende Arbeit des Fra Jacopo im Baptisterium zu Florenz beweist, wohl bekannt war. Richa, Chiesa fiorentine, behauptet, der Name Apollonio stehe in Berichten des Baptisteriums, aber diese sollen nicht mehr zu finden sein. Siehe Crowe und Cavalcaselle, deutsche Ausg. I, 162. n. 6.

³⁾ Die oben erwähnten Miniaturen von Padua, der Taufbrunnen von Verona und die gräcisirenden Wandmalereien in S. Niccolò zu Treviso (s. den P. Frederici bei Lanzi, Pisa 1815, I. 38) sprechen für diese Verbindung. Auch finde ich eine Notiz, deren Ursprung ich augenblicklich nicht nachweisen kann, dass im Jahre 1143 zu Padua ein Grieche Calojoanni malte.

⁴⁾ Hec est pictura quam fecit sat placitura Doctor Solsernus hac summus in arte modernus Annis inventis cum septem mille ducentis. Vgl. die Abbildung bei Rosini tab. E, Rumohr I. 332, 297. Die Schrift ist undeutlich und entstellt. Die verschiedenen Lesarten, welche Förster, Gesch. d. ital. Kunst I. 333, u. Crowe und Cavalcaselle I. 72

ist gegründeter als in vielen anderen solchen Inschriften. Auf Vorzüge der Erfindung kann das einfache Bild zwar nicht Anspruch machen, aber wohl beweist es feinen Sinn und Gefühl für das Schöne und Wahre. Die byzantinische Schule zeigt sich darin nicht bloss in der Bildung des ganz in der Vorderansicht dargestellten Christushauptes, in der sorgsamsten Behandlung des Haars und jener Häufung der scharfangezogenen, durch feine Strichlagen oder Kreuzungen angezeigten Gewandfalten, welche von den

Fig. 62.



Vom Dome zu Spoleto.

feuchtanliegenden Gewändern der römischen Statuen hergeleitet ist, sondern auch in ihren besseren Eigenschaften, in den bewegteren Linien der Kör-

geben, sind weniger glaubwürdig wie die bei Rumohr. — Der Ausdruck: Doctor ist gleichbedeutend mit: Künstler. Docta manus ist ja ein gewöhnliches Wort in vielen Inschriften, und Ghiberti nennt in seinem Commentar den Maler Stefano, den Schüler Giotto's, egregissimo dottore. Selbst im Norden findet sich dieser Sprachgebrauch in der Grabschrift des Baumeisters Peter von Montereau zu Paris: Doctor latomorum. Bd. V S. 101 u. 123. Obgleich das Mosaikbild zu Spoleto stark restaurirt ist, lässt es dennoch den Charakter byzantinischer Formgebung noch wohl erkennen.

perzeichnung, in den würdigen oder schönen Formen der Köpfe und besonders in der edeln und ausdrucksvollen Haltung beider Nebenfiguren.

Nicht ganz so günstig, aber sehr stark finden wir den byzantinischen Einfluss in Pisa, und zwar zunächst an einem namhaften Maler, der nicht bloss in seiner Vaterstadt, sondern auch in Assisi arbeitete, und also schon einen gewissen Ruf gehabt zu haben scheint. Ob dieser Giunta oder Juncta Pisanus, denn so nennt er sich auf seinen Bildern, identisch ist mit dem Käufer eines Grundstücks, der in einer Urkunde vom Jahre 1202 vorkommt, ist zweifelhaft¹⁾, wahrscheinlich aber, dass er schon 1210 Meister war²⁾, und gewiss, dass er im Jahre 1236 in Assisi ein Bild des Gekreuzigten für den Nachfolger des h. Franz, den Frater Helias, der von ihm in anbetender Stellung am Fusse des Kreuzstammes dargestellt wurde, malte, und noch im Jahre 1255 in Pisa lebte, und zwar als ein angesehener, einem adeligen Geschlechte angehöriger Mann, der dem neuen Erzbischof einen Lehnseid schwört³⁾. Jener Crucifixus von Assisi ist verschwunden, wohl aber existiren drei mit dem Namen des Malers bezeichnete Darstellungen desselben Gegenstandes, die eine in S. Maria degli Angeli bei Assisi, die andere in der kleinen Kirche S. Ranieri zu Pisa, die dritte endlich, aber fast zerstört, in dem Hospital der h. Clara daselbst⁴⁾. Sie enthalten sämmtlich den nur mit kleinem Schurz bekleideten und mit vier Nägeln angehefteten Christuskörper und ausserdem oben und an den Enden

¹⁾ In der Urkunde von 1202 (von Ciampi in seinen *Notizie della Sagrestia Pistoiese de belli arredi* pag. 141 publicirt) heisst der Käufer Juncta quondam Guidoeti Piet. (pictor? oder pictoris?), auf dem Crucifixe in S. Maria degli Angeli scheint in der theilweise zerstörten Inschrift: . . . nta Pisanus . . . tini me fecit, ein anderer Vatersname angedeutet, der übrigens schwerlich, wie Lanzi will, in Juntini zu ergänzen sein möchte (vergl. die Durchzeichnung in Ramboux, *Umrisse zur Veranschaulichung altchristlicher Kunst* Taf. 16—20). Die Inschrift auf dem Bilde in S. Ranieri (Rosini tab. III.) ist zwar unverletzt, aber ohne väterlichen Namen: Juncta Pisanus me fecit.

²⁾ Morrona (Pisa illustr. II. 117) fand in einer Urkunde von 1210 einen Juncta magister. Dass diese Jahreszahl bei dem Padre Angeli, in seiner Beschreibung von S. Francesco zu Assisi keine Bedeutung hat, habe ich schon oben gesagt.

³⁾ Die Inschrift des jetzt nicht mehr vorhandenen Bildes, welche die Stiftung durch Fra Elia, den Malernamen Giunta's und die Jahreszahl 1236 angiebt, ist von Wadding in seinen im Anfange des XVII. Jahrhunderts geschriebenen *Annales Minorum* (vgl. die Inschrift bei Lanzi I. 9, bei Rosini I. 108, bei Rumohr I. 341) mitgetheilt und unzweifelhaft richtig, da bis dahin Giunta noch eine ganz unbekannt Person war. Vasari hatte ihn nicht gekannt und erst durch Wadding's Werk wurden die Pisanischen Gelehrten auf ihn aufmerksam. Vgl. darüber Rosini I. 107. Vasari hatte auch die Inschrift auf dem Bilde nicht gelesen und schreibt dasselbe dem Margaritone d'Arezzo zu (a. a. O. S. 307). — Das Document, wonach Giunta, als „Juncta capitenus pictor“, 1255 noch auftrat, findet sich ebenfalls bei Ciampi a. a. O. erwähnt.

⁴⁾ Ich kenne dies dritte Bild nicht, und erfahre davon erst durch Rosini I. 88. Das jetzt in S. Ranieri befindliche war früher im Kloster S. Anna.

der Querarme die kleinen Gestalten Gottes des Vaters, der Maria und des Johannes. Die Zeichnung des Körpers ist hart und noch immer mit dunkeln Umrissen, der Ausdruck durchaus schwer und trübe. Das Haupt mit halbgeschlossenen, geschlitzten Augen ist nach der rechten Seite hin gesenkt, der Leib zwischen den in runder Linie hervortretenden Knochen eingefallen, die Rippen sind tief eingefurcht, Arme und Beine schwächlich und dürr. Die Modellirung ist durch vereinzelt neben einander gestellte dunklere und hellere Pinselstriche bewirkt, die ganze Ausführung sorglich, aber mühsam, die Farbe endlich dunkel, in das Bräunliche und Graue spielend. Griechischer Einfluss ist unzweifelhaft; er zeigt sich in eben dieser Farbe mit ihrem zähen Bindemittel, in dem symmetrisch geordneten, fein gestrichelten Haar, in dem traditionellen Bemühen, dem Körper eine gewisse Rundung und anatomische Ausführlichkeit zu geben¹⁾. Alles dies, der Ausdruck dumpfen, sinnlichen Leidens und diese leblose und deshalb leichenhafte Ausführlichkeit, der Mangel an Schönheitssinn und Verständniss der Natur sind uns sehr unerfreulich. Aber es ist wohl begreiflich, dass diese Darstellungsweise auf härter gewöhnte Gemüther wirken, ihnen ein wohlthätiges Gefühl der Rührung und Ehrfurcht geben, und besonders im Vergleich mit den steifen und ausdruckslosen Gestalten der bisherigen Kunst als ein Fortschritt erscheinen konnte. Wir können daran erkennen, wodurch sich die byzantinische Kunst den Italienern empfahl; sie gab statt der rohen und gleichgültigen Unbestimmtheit der bisherigen Malereien feste, geregelte, gleichbleibende Formen und eine Anregung des religiösen Gefühls, deren sie in der damaligen Stimmung der Gemüther bedurften; sie war ihnen, trotz der Verkümmernng und Erstarrung, die sie besonders in der schwierigeren Technik der Tafelmalerei annahm, zusagender als die bisherige Leere.

Andere beglaubigte Gemälde Giunta's besitzen wir nicht. Zwei Schriftsteller des Franciscanerordens, Wadding und der Padre Angeli, erzählen, muthmaasslich nach mündlicher oder schriftlicher im Kloster zu Assisi erhaltener Tradition, dass er im Chore der dortigen Oberkirche Wandgemälde ausgeführt habe. Namentlich schreiben sie ihm eine Kreuzigung mit umherfliegenden Engeln und eine Assumption der Jungfrau zu, und Agincourt hat mehrere dieser Malereien in seinem Werke unter dem Namen Giunta's stechen lassen. Die meisten derselben sind seitdem so verblichen oder verfallen, dass sie kaum zu erkennen sind, und die Stiche lassen zweifeln, ob alle diese Bilder von demselben Meister stammen²⁾. Indessen

¹⁾ Vgl. ausser den schon angeführten Abbildungen bei Ramboux und Rosini die freilich sehr unvollkommene bei Morrona und das Bild aus S. M. degli Angeli ganz klein bei Aginc. tab. 102 Nr. 7.

²⁾ Aginc. Peint. tab. 102. Die Kreuzigung scheint von einem jüngeren und schon mehr vorgeschrittenen Meister als die übrigen. Vgl. Rosini I. 125, welcher ihm auch

sehen wir in allen ein Bestreben nach grösserer Innigkeit; auf der Assumption hält Christus die Jungfrau, welche den sehr verständlichen Ausdruck demüthigen Entzückens hat, fest umschlungen, auf der Kreuzigung ist der Christuskörper ähnlich und noch schmerzereffüllter gebildet wie auf jenen Tafelbildern, und besonders sind die mannigfaltigen Aeusserungen der Klage in Bewegungen und Gesichtszügen der Engel lebendig und gelungen. Es waren daher wenigstens Maler derselben Richtung, welche hier arbeiteten. Auch in Pisa ist eine Reihe von Malereien entdeckt, welche dem Giunta nahe stehen. Die erste Stelle darunter nehmen einige Wandgemälde in S. Pietro in Grado ein, welche sich von den früheren roheren durch sorgfältigere, zum Theil gräcisirende Behandlung und durch feinere Züge unterscheiden. In der Stadt selbst sind es meistens Tafelbilder, die in Betracht kommen; mehrere Crucifixe im Campo santo von Pisa, der alterthümliche, dort dem zweifelhaften Apollonius zugeschrieben, einer aus S. Matteo, andere mit kleinen Historien in der Kirche S. Marta, in einer Kapelle von S. Martino, in der alten Kirche San Pierino, dann eine Tafel mit fünf halben Figuren unter Spitzbögen, Christus zwischen vier Heiligen, aus S. Silvestro, jetzt in der Sammlung der Akademie¹⁾, und endlich ein Wandgemälde in einem Saale des Werkhauses des Dombaues, das von der Erneuerung im XV. Jahrhundert verschont geblieben ist, die Jungfrau thronend mit dem bekleideten und segnenden Kinde, zwischen den beiden Johannes. Die beiden letzterwähnten Gemälde scheinen mehr Schönheitssinn zu verrathen, als jene bezeichneten Crucifixe, einige der anderen genannten Bilder aber werden älter sein als Giunta, auch ist es ohne Interesse, in einer Zeit, wo die künstlerische Individualität noch so unentwickelt ist, über Meisternamen zu streiten. Wohl aber beweisen alle diese Gemälde in der etwas steifen Zierlichkeit und Würde, den conventionellen Bewegungen, der gestrichelten Behandlung der Gewänder, der stark accentuirten Zeichnung und in anderen Details einen anhaltenden Einfluss griechischer Schule²⁾.

ein Tafelbild mit der Gestalt des h. Franciscus in der Sacristei der unteren Kirche nicht ohne Wahrscheinlichkeit beilegt. Vergl. ferner den Versuch einer Classification der ältesten Malereien in der Oberkirche S. Francesco bei Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I, 141 ff.

¹⁾ Crowe u. Cavalcaselle, I, 145 sehen in letzterem Bilde Fehler, welche dem Anfange des XIV. Jahrhunderts eigen sind.

²⁾ Vergl. bei Rosini Abbildungen aus den Gemälden von S. Marta, S. Pietro in Grado, S. Pierino tab. C. D. E., das aus S. Silvestro auf tab. V, das Wandgemälde aus der Opera del duomo im Texte Vol. I. zu S. 76. Bemerkungen über alle diese Bilder bei ihm und zum Theil bei Fr. K. Kunstbl. 1827 Nr. 26 u. 27, sowie bei Crowe und Cavalcaselle. Während die Pisaner Morrona und besonders Rosetti ihren Giunta gern zu einem genialen Gründer italienischer Kunst steigern möchten, spricht E. Förster (Beiträge S. 83, 84) ihm jede Bedeutung ab und findet, dass er nur ein Name für

In Siena scheint der byzantinische Einfluss in dieser Frühzeit nicht so gross gewesen zu sein. Ausser jenem Bilde von 1215, in welchem der Maler den Mangel seiner Kunst durch das Plastische zu ersetzen versuchte, (S. 306) beweisen dies die Miniaturen in einem Codex, der auf der Akademie bewahrt wird, welche, von einem Canonicus Odericus im Jahre 1213 gemalt, steif und wenig bedeutend, aber ohne entschieden griechischen Charakter sind. Dagegen finden wir gegen Ende des Jahrhunderts einen Künstler, der offenbar griechische Studien gemacht hat. Ich spreche von Guido von Siena, der eine Zeit lang den Stolz des Sienesischen Localpatriotismus bildete, dann aber, wie wir gleich sehen werden, in Folge neuerer Forschung den Haupttheil seines Ruhmes wieder eingebüsst hat. Das Werk, auf welches man seine vermeintliche Bedeutung für die Kunstgeschichte baute, befindet sich in der Kirche S. Domenico zu Siena und ist eine colossale Madonna. Die Darstellung ist einfachster Art; die Jungfrau mit dem Kinde auf reichem Throne sitzend, über dessen Lehne einige Engel hervorragten, während oben auf besonderer Tafel noch Gott Vater nebst Engeln angefügt war. Die Züge der Madonna mit der sehr scharf geschnittenen und länglich gehaltenen Nase und dem kleinen, fein abgezirkelten Munde, die Verzierungen des Thrones, dann besonders die durchgeführte Bedeckung der Gewänder mit kleinen, feingestrichelten oder winkelligen Falten, die kaum noch eine Bedeutung für die Körperform haben, und endlich die Farbe und die Vergoldung sind durchaus griechischer Art. Aber der Ausdruck ist ein viel milderer, freierer, als die byzantinischen Madonnen zu haben pflegen. Die Züge sind sanfter, die Augen nicht mehr so gross und starr wie bisher, sondern länglich gezogen, der Kopf des Kindes ist schon voll und wirklich kindlich, obgleich er noch etwas von dem lehrhaften Charakter wie auf den byzantinischen Bildern hat. Auch hat die Haltung beider Figuren gewonnen. Das Kind, die Beinchen zierlich über einander gelegt, sitzt, von dem linken Arme der Mutter gehalten, mit zurückgelegtem Kopfe und aufgehobener rechten Hand so fest und zugleich so lebendig und bewegt, und die Jungfrau hat eine so grossartige Ruhe und Anmuth, dass der Maler, der sie zeichnete, offenbar neben seinen griechischen Vorbildern auch die Natur und zwar mit sinnigem Auge betrachtet haben muss. Wenn der Meister dieses Werkes, wie die Inschrift besagt und wie man allgemein glaubte, dasselbe so, wie es jetzt vor uns steht, wirklich im Jahre 1221 geschaffen hätte, so dürfte er mit

hundert seines Gleichen, ein Begriff ist. Beides geht zu weit; er war freilich gewiss nicht der einzige, der diesen in den Verhältnissen angedeuteten Weg einschlug, aber er ging auf demselben mit Energie fort, und schon der Umstand, dass er von Pisa nach Assisi gerufen wurde, zeigt, dass er einen gewissen Ruf hatte und sich also über seine Kunstgenossen erhob.

Cimabue als Erneuerer der Kunst rivalisiren, ja als ein Vorgänger desselben erscheinen, da er so lange vor ihm und, obgleich von byzantinischer Kunst ausgehend, sich dennoch von byzantinischer Starrheit frei zu machen vermochte. Neuere Untersuchungen haben aber erwiesen, dass die Jahreszahl der Inschrift am Bilde durchaus unzuverlässig ist und dass vielleicht statt 1221 eine grössere Zahl, etwa 1281 gelesen werden muss¹⁾. Dazu kommt, dass die Köpfe der Maria und des Christuskindes, welche vor Allem eine freiere Kunstrichtung zeigen, im XIV. Jahrhundert eine gänzliche Ueberarbeitung erfahren haben²⁾. Die übrigen Theile des Bildes können (abgesehen von einer theilweisen späteren Uebermalung im Gewande der Jungfrau) sehr wohl aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts stammen und entsprechen einer in der Akademie zu Siena befindlichen Madonna, welche ebenfalls dem Guido zugeschrieben wird³⁾.

So überragt denn Guido seine Zeitgenossen keineswegs. Was wir sonst von Malereien aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts in Siena finden, kann sich seiner Kunst an die Seite stellen. Die jetzt im Dome in der Capella Chigi aufgestellte Madonna, die in Siena für dieselbe gehalten wird, welche die Stadt nach dem Siege von Monte Aperto im Jahre 1260 durch einen in der Chronik nicht genannten Künstler malen liess, hat Verwandtschaft mit der des Guido⁴⁾. Zwei andere Bilder, die jetzt in der Akademie bewahrt werden, das eine ehemals in S. Petronilla, das andere aus S. Pietro, werden ebenfalls in diese Zeit gehören, obgleich man sie gewöhnlich dem XII. Jahrhundert, das eine namentlich einem gewissen Guiduccio zuschreibt, den man in einer Urkunde entdeckt hat. Es enthält in der Mitte S. Johann den Täufer und rings umher sein Leben

¹⁾ Die offenbar oft retouchirte Inschrift lautet: Me Gu . . o de Senis diebus depinxit amenis, Quem XPS lenis nullis velit agere penis año Di MCC^oXXI. Milanesi (Della vera età die Guido pittore Sanese. Siena 1859.) nimmt an, dass nach den Ziffern MCC noch für ein L und nach XX noch für andere Ziffern Raum sei und schreibt das Bild dem Guido Gratiani zu, welcher im Jahre 1278 in den Quellen als Fahnenmaler, später auch als Bildniss- und Miniaturmaler erwähnt wird. Vor dem Jahre 1278 lässt sich ein Künstler Namens Guido urkundlich nicht nachweisen. Ein Facsimile der Inschrift bei Milanesi, a. a. O.

²⁾ Dass derartige Ueberarbeitungen in jener Zeit auch sonst vorkamen, beweist u. A. ein Bericht vom Jahre 1335, worin Ambrogio Lorenzetti sich verbindlich macht, Gesicht, Hände und Buch der Madonna im Dom zu erneuern. Crowe u. Cavalcaselle I. 151, Milanesi, Docum. I, 195.

³⁾ Siehe die Beschreibung beider Bilder sowie die Auseinandersetzung über die Kunst Guido's bei Crowe u. Cavalcaselle I, 149 ff. Ebenda auch eine Abbildung der Madonna in S. Domenico; von den beiden ferneren Abbildungen bei Agincourt, tab. 107 und bei Rosini, tab. IV ist jene die zuverlässigere, diese zu zart und modern aufgefasst.

⁴⁾ Vgl. die Abbildung bei Rosini tab. VI. in der Mitte.

in zwölf Geschichten kleiner Dimension, in richtiger und ausdrucksvoller Zeichnung, mit verständiger Anordnung und poetischem Sinne dargestellt. Der Einfluss des Griechischen ist, wenn überhaupt vorhanden, schwach und nur in der ziemlich ungeschickten Färbung zu erkennen¹⁾ und die Architektur mit ihren schlanken zweitheiligen Fenstern weist auf die Zeit nach der Mitte des XIII. Jahrhunderts hin, womit auch der Styl keinesweges im Widerspruche steht. Das zweite Bild, in ganz ähnlicher Weise den h. Petrus verherrlichend, ist viel geringer aber wohl nicht jünger.

Auch in Florenz beginnt die Reihe malerischer Monumente nicht erst mit Cimabue, sondern etwa vierzig Jahre früher mit einem Werke aus der Zeit des Giunta, nämlich mit dem Mosaik in der Altarnische des Baptisteriums, dessen ausführliche Inschrift Vasari offenbar nicht gelesen hat, da sie mit den genauesten Daten das Entstehungsjahr 1225 ergibt, und danach der Franciscaner Fra Jacopo, den sie als Verfertiger nennt, nicht, wie er annimmt, mit dem Jacopo da Turrata, der in den Jahren 1290 bis 1295 die Mosaiken in S. Maria maggiore und im Lateran verfertigte, identisch sein kann. Auch ist das Werk keinesweges so „wenig lobenswerth“, wie Vasari es schildert; seine einfache Darstellung — in der Mitte des Kreuzgewölbes das Lamm von Engeln umgeben, in den Kappen acht Gestalten aus dem alten Testament, ferner vier auf Säulencapitälen knieende Männer und die thronenden Figuren der Maria mit dem Kinde und Johannes des Täufers²⁾ — ist in Haltung und Gewandung würdig und zeigt das Verständniss altchristlicher Motive ohne die specifischen Mängel und Eigenthümlichkeiten des byzantinischen Styles. Die Schlussverse der Inschrift³⁾, indem sie den Mönch einen in seiner Kunst vor allen Anderen bewährten Mann nennen, lassen uns Florenz nicht so von aller Kunst entblösst erscheinen, wie Vasari annimmt, und ohne Zweifel werden zwischen diesem Werke und dem Auftreten Cimabue's noch manche andere entstanden sein, die nur durch die Bau- und Verschönerungslust der späteren Geschlechter untergegangen sind⁴⁾. Indessen ist nur eines erhalten, welches dieser Zwischenzeit angehört, jene büssende Magdalena, welche,

¹⁾ Vgl. die ausführliche, etwas zu poetische Beschreibung von Fr. K. im Kunstbl. 1827 S. 207, und die Abbildung einer der kleineren Darstellungen bei Rosini I. ad p. 127. — Eine kl. Abbildung des Petrus bei Agincourt tab. 97 Nro. 9.

²⁾ E. Förster, Denkm. ital. Mal. Bd. I, wo auf T. 14 Abbildungen der beiden zuletzt genannten Figuren.

³⁾ Sancti Francisci frater fuit hoc operatus Jacobus in tali pre cunctis arte probatus. S. d. ganze Inschrift bei Rumohr I. 337 und den Beweis, dass dieser Jacobus nicht mit dem Jacobus Turrata (denn so nennt er sich selbst in der römischen Inschrift, nicht wie Vasari sagt: a Turrata) identisch sei, schon bei Rumohr und besonders in der neuen Ausgabe des Vasari I. p. 288 ff.

⁴⁾ Vgl. S. 238 und Crowe u. Cavalcaselle D. A. I, 161.

aus der Kirche der Annunziata stammend, die chronologische Sammlung der Akademie zu Florenz eröffnet, und die, steif und leblos behandelt, aber ohne entschieden byzantinischen Einfluss, die Erfolge Cimabue's erklärt.

Ueber diesen haben wir zwar vor Vasari nur sehr dürftige Nachrichten; selbst die Anekdote, welche freilich schon Vasari nur mit einem „man sagt“ und mit Berufung auf alte Aufzeichnungen von Malern anführt, dass Karl von Anjou bei seinem Besuche in Florenz (1267) mit

Fig. 63.



Giovanni Cimabue in S. Maria novella.

grossem Volksgedränge zu Cimabue's Werkstatt gegangen sei, um das dort in Arbeit befindliche Bild für S. Maria Novella zu betrachten, wird von dem gleichzeitigen Geschichtschreiber Malespini und von Villani nicht erwähnt und ist auch sonst unwahrscheinlich¹⁾. Allein die bekannte Stelle

¹⁾ Vgl. darüber die Note in d. n. Ausg. d. Vasari I. 225. Auch ist kaum anzunehmen, dass das gedachte Bild, welches eher Cimabue's späterer Zeit anzugehören scheint, schon so frühe, 11 Jahre vor dem Beginne des Neubaus von S. Maria novella in Arbeit gewesen sei.

bei Dante, in welcher er ihn als den angesehensten Maler seiner Tage nennt, dessen Ruhm aber später durch Giotto verdunkelt sei, und die damit übereinstimmende Aeusserung seines nahestehenden Commentators lassen keinen Zweifel, dass Giovanni Cimabue ein schon bei seinem Leben hochverehrter Maler gewesen ¹⁾, und geben daher der Tradition, welche seine Bilder bezeichnet, einiges Gewicht. Das älteste derselben scheint die für S. Trinità gemalte und jetzt in der Sammlung der Florentiner Akademie

Fig. 64.



Giovanni Cimabue in S. M. novella.

bewahrte Tafel, welche neben der sitzenden Jungfrau mit dem Kinde acht anbetende Engel und unten die Halbfiguren von vier Propheten enthält. Die Anordnung ist überaus strenge, Madonna in voller Vorderansicht, die Engel symmetrisch selbst in den Kopfbewegungen, die Gesichtszüge ganz in jenem feierlichen byzantinischen Typus, die Gewänder mit Falten überhäuft, aber alles doch von grossartiger ernster Schönheit, die Propheten nicht ohne Spuren individuellen Empfindens. Jünger und viel bedeutender ist dann die colossale Madonna von S. Maria novella ²⁾. Auch hier

¹⁾ Credette Cimabue nella pittura — Tener lo campo, ed ora a Giotto il grido, — Si che la fama di colui oscura. So Dante, und der Commentator fügt hinzu, dass er ein sehr edler Maler gewesen sei, vortrefflich über Menschenwissen (pintore — molto nobile, di più che homo sapesse).

²⁾ Abbildungen bei Agincourt, Tab. 108, Rosini, Tab. 4, E. Förster, Denkm. ital. Mal. I, T. 16 (bloss der Christuskopf)

noch hat das Gesicht der Madonna die gedehnten Züge, den schmalen langen Nasenrücken, die hochgeschwungenen Augenbrauen, das Kind noch den altklugen, fast greisenhaften Ausdruck des byzantinischen Typus, aber doch fühlt man schon ein freieres Naturverständniß, welches diese Motive zu beleben trachtet, die Engel, welche sich vor dem Throne anbetend neigen, sind sogar von hoher Schönheit, die Malerei endlich im Gewande der Maria und in den Köpfen ist freier und weicher durchgeführt ¹⁾. Eine dritte colossale thronende Madonna mit dem Kinde und Engeln, welche Vasari dem Cimabue zuschreibt, ehemals in Pisa, jetzt in der Sammlung des Louvre, hat schon etwas mildere Züge und könnte möglicher Weise ein Jugendwerk Giotto's sein ²⁾.

Zwischen die beiden ersten dieser Bilder soll dann nach Vasari Cimabue's Aufenthalt in Assisi fallen, wo er zunächst und zwar mit einigen „griechischen Meistern“ in der unteren, dann aber anhaltend in der oberen Kirche malte, und zwar zuerst die Deckengemälde, dann die ganze Reihe von Bildern aus dem alten und neuen Testamente zwischen den Fenstern. Diese Malereien sind freilich nicht völlig gleich; die vier Evangelisten am Gewölbe des Chors, die Vasari gerade als Beweis der Verdienste Cimabue's um die Frescomalerei heraushebt, sind so byzantinisch und steif, dass man sie eher einem Vorgänger des Cimabue, die vier Kirchenväter aber an dem östlichsten Gewölbe (jeder mit einem zuhörenden Schüler und in einer mit mangelhafter Perspective gezeichneten gothischen Architektur) so viel bewegter und freier, auch in andrer kräftigerer Farbe ausgeführt, dass man sie einem Nachfolger, vielleicht schon dem Giotto zuschreiben möchte. Unter den anderen erwähnten Werken, deren Verschiedenheit geringer ist und sich durch die während der Arbeit steigende Kraft des Meisters erklären lässt, sind die historischen Bilder zwischen den Fenstern die wichtigsten, leider aber, wahrscheinlich in Folge mangelhafter Farberbereitung, sehr verblichen und zum Theil fast unkenntlich geworden. Ueberhaupt ist das Technische nicht ihre starke Seite; sie sind wahrscheinlich eben dadurch, dass der Maler das Aengstliche und Typische der bisherigen Malweise vermeiden wollte, hart und unharmonisch. Geht man aber näher auf die mit naiver Kühnheit inhaltreich angelegten Compositionen ein, so wird man durch den poetischen Sinn, die verständige und klare Anordnung, durch die vielen Züge von Gefühlswärme, glücklicher Naturbeobachtung und feinem Schönheitssinn überrascht und angezogen. Besonders der Judaskuss und die Grablegung sind wahrhaft ergreifend.

¹⁾ Ob das stark byzantinisirende und nicht ungewöhnliche Bild des Gekreuzigten in der Sakristei von S. Croce, das Vasari nebst nicht wenigen verschwundenen Tafeln ihm noch beilegt, ihm wirklich gehört, lasse ich dahingestellt.

²⁾ Waagen K. W. und K. III. 402.

Man versteht bei diesen Bildern vollkommen, wie Giotto aus der Schule dieses Meisters hervorgehn konnte, und muss Vasari beistimmen, wenn er so grosses Gewicht auf ihn legt¹⁾. Ob Cimabue's Ruf ihm auch sonst Aufträge ausserhalb Toscana's verschaffte, ist unsicher, obgleich man in Padua die Fresken einer im XV. Jahrhundert abgebrannten Kirche ihm zuschrieb²⁾, gewiss aber, dass er im Jahre 1302 nebst mehreren anderen, aber wie es scheint ihm untergeordneten Meistern an dem Musivgemälde in der Chornische des Pisaner Domes und zwar die Colossalgestalt des segnend sitzenden Christus nebst dem dabeistehenden Johannes arbeitete. Dieser ist schon von etwas freierer Zeichnung, jener dagegen, vielleicht weil es dieser Stelle und dem colossalen Maassstab angemessen schien, noch ganz in byzantinischer Weise hager, starr und mit hergebrachter Gewandbehandlung, doch mit mehr als gewöhnlicher Freundlichkeit des Ausdrucks gebildet. Es war wahrscheinlich das letzte, schon bei abnehmender Kraft begonnene Werk des Meisters und vielleicht durch seinen Tod unterbrochen, da die auf der andern Seite des Thrones stehende Maria erst einige Jahre später von einem andern Meister hinzugefügt ist³⁾.

Cimabue stand in seinem ganzen Bestreben keinesweges allein, vielmehr gab es in und ausserhalb Florenz zahlreiche, zum Theil selbst ältere Meister, welche wie er zwar die byzantinische Technik und Zeichnungsweise als ein Mittel künstlerischer Ordnung beibehielten, aber sie doch nach eigenem freien Gefühle zu beleben strebten. Einer derselben ist

¹⁾ Vergl. die ausführliche und begeisterte, aber freilich auch etwas überschwengliche Beschreibung dieser Gemälde von Fr. K. im Kunstbl. 1827 S. 135 ff. 149, welche vielleicht dazu beitrug, Rumohr (II. 37) soweit zu verstimmen, dass er seinerseits sie nur mit wenigen wegwerfenden Worten erwähnt. Wenn sie auch „weder durch Urkunden noch Aufschriften“ als Werk Cimabue's beglaubigt sind, so zeigt doch ihre Vergleichung mit den zahlreichen älteren, sowie mit den späteren, dem Giotto beigelegten Wandgemälden in Assisi, dass sie von einem der Zeit nach dazwischen stehenden, bedeutenden Meister herrühren, dass daher Vasari's Angabe jedenfalls wahrscheinlich ist, und die Kunstgeschichte weder ein Recht noch ein Interesse hat, dieselbe zu bezweifeln. Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I, 174 ff. sehen in den von ihnen eingehend beschriebenen Malereien der Oberkirche zu Assisi das Werk verschiedener Hände und versuchen an ihnen den allmäligen Fortschritt der Malerei von den Vorgängern Cimabue's, durch die Kunst dieses Meisters hindurch, bis Giotto nachzuweisen.

²⁾ Der Anonymus des Morelli (Notizia d'opere di disegno p. 17 und 119) sah in einer Privatsammlung in Padua ein in Holz eingerahmtes Stück eines Wandgemäldes „von Cimabue“ aus der schon damals abgebrannten Karmeliterkirche daselbst.

³⁾ Siehe E. Förster, Beiträge S. 98 und die von Ciampi (Notizie p. 90 und Documento 25 und 26) entdeckten Stellen der Rechnung, nach welchen Cimabue für sich und einen Famulus einen Tagelohn von 10 Soldi bezog, während die andern Meister nur 3 bis 4 erhielten. — Der Meister der Maria ist ein gewisser Vincinus aus Pistoja. Vergl. die Anm. zu Vasari a. a. O. S. 296.

Andrea Tafi, der, wie es scheint, bis nach 1320 lebte¹⁾, und das Verdienst hatte, die grandiosen Mosaiken in der Kuppel des Florentiner Baptisteriums zu beginnen und eine Schule von Mosaicisten zu gründen, welche das umfassende Werk in demselben Sinne vollendete. Der colossale Christus in der Mitte und die ihn umgebenden Engelchöre erscheinen noch in strengem Style mit enggefälteten Gewändern, aber doch würdig und mit bedeutungsvollem Ausdrucke, während die historischen Darstellungen und endlich die Brustbilder der Propheten von neueren Händen, aber immer noch im Anschlusse an jene Vorgänger ausgeführt sind. Zu diesen jüngeren Mosaicisten gehörte Gaddo Gaddi (1259—1332?²⁾, der in dem Mosaik der Krönung Mariä im Florentiner Dome über der Eingangsthür sich schon als ein weitergeförderter Mitstreber des Cimabue beweist. Von einem Maler Coppo di Marcovaldo aus Florenz ergeben Urkunden, dass er im Jahre 1265 in Pistoja grössere Malereien ausführte³⁾; auch nannte er sich mit der Jahreszahl 1261 in einer jetzt abgeschnittenen Inschrift auf einem übrigens erhaltenen Madonnenbilde in der Kirche der Servi zu Siena, das, colossal und auf Goldgrund gemalt, zwar in der Gewandbehandlung und Tracht noch byzantinische Anklänge, aber in den Köpfen schon freiere rundliche Formen und einen milden, freundlichen Ausdruck zeigt⁴⁾. Andererseits aber gab es viele Meister, welche sich noch lange ganz in den Grenzen des byzantinischen Styls hielten, wie das Mosaik in der Apsis von S. Miniato vom Jahre 1297 und sogar ein inschriftlich erst 1308 gestiftetes Tafelbild mit der Colossalgestalt des thronenden Petrus in der Sakristei von S. Simone in Florenz beweisen⁵⁾.

¹⁾ Nach Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I, 162 findet sich ein „Andreas vocatus Tafus olim Ricchi“ in der Matrikel der Chirurgen- und Barbiergilde in Florenz, welcher die Maler affiliirt waren, beim Jahre 1326 registriert. Ein Sohn von ihm, Antonio di Andrea Tafi, wird noch im Jahre 1348 in der Liste der Malerzunft genannt. Vergl. überhaupt die Noten und den Commentar der Herausgeber des Vasari I. 286 ff.

²⁾ Nach Vasari I, 296 soll er zwar im Jahre 1312 — 73 Jahr alt — gestorben sein, wonach er also 1239 geboren wäre; doch muss es nicht 1312, sondern wahrscheinlich 1332 heissen. Unter 1312 findet er sich im Register der Barbier-Chirurgen, und anderweitig ist nachgewiesen, dass er noch 1327 lebte. Crowe und Cavalcaselle, D. A. I, 189.

³⁾ Ciampi, Notizie p. 86.

⁴⁾ Bevor die Nachricht von dieser Inschrift: MCCLXI Coppus de Florentia me pinxit, in den Papieren des Klosters entdeckt wurde, schrieb man das Bild einem in Sieneser Urkunden vorkommenden Diotalvi Petroni zu, unter dessen Namen es Rosini tab. 6 hat stechen lassen. Vgl. die Herausgeber des Vasari I. 235.

⁵⁾ Vergl. die Inschrift in der Note zum Vasari I. 236. Es ist dies dasselbe Bild, welches Förster, Beiträge, S. 101 dem Cimabue zuschreiben wollte. Vergl. desselben Verf. Gesch. d. it. K. II, 188, wo er seine frühere Meinung widerruft. — Ueber das Mosaik von S. Miniato s. Rumohr I. 354 und Kugler, Malerei I. 296.

Auch Margaritone von Arezzo, der sich auf seinen Bildern gern nennt und bedeutende Aufträge erhielt, gehört zu diesen mehr handwerksmässigen Meistern, die über die byzantinische Praxis ihrer jüngern Jahre nicht hinauszugehen vermochten ¹⁾. Ebenso gering ist der Deodatus, Sohn des Orlandus, der im Jahre 1288 ein (jetzt in den Lagerräumen des Schlosses zu Parma bewahrtes) Bild des Gekreuzigten für die Kirche S. Cerbone zu Lucca noch ganz in der Weise des Giunta, und im Jahre 1301 eine Tafel mit der Madonna und vier Heiligen in Pisa zierlicher, aber nicht viel lebendiger malte ²⁾.

Ausserhalb der Grenzen Toscana's sind Tafelbilder von Zeitgenossen Cimabue's nicht mit Sicherheit nachzuweisen ³⁾, wohl aber Wandgemälde und zum Theil von hoher Bedeutung. Einiger stark gräcisirender aus der Apokalypse in S. Stefano zu Bologna ⁴⁾ ist nur im Vorbeigehen zu

¹⁾ Nach Vasari, der ihm als seinem Landsmanne eine lange Biographie widmet, starb er 77 Jahre alt im J. 1313 und war also 1236 geboren. Bilder von ihm finden sich in Arezzo, in der Akademie zu Siena und sein Hauptwerk, eine grosse Madonna in der Glorie nebst kleineren Darstellungen, in der Nationalgallerie zu London No. 564. Ein ferneres bezeichnetes Bild Margaritone's, das den h. Nicolaus und vier Scenen aus seinem Leben darstellt, befand sich vor einigen Jahren in der Sammlung von Ugo Baldi. Mehrfach hat er Bildnisse des h. Franciscus geliefert. Mit seinem Namen bezeichnet finden sich solche im Kloster der Frati de' Zoccoli zu Sargiano bei Arezzo, zu S. Francesco von Castiglione Aretino, in der Akademie zu Siena, im Mus. crist. Vatic., das letzte mit sehr verstümmelter Inschrift. Crowe u. Cavalcaselle I, 154. Ob er in Assisi gemalt, wo man ihm noch Mehreres beilegt, ist problematisch, da Vasari selbst ihm dort nichts Anderes zuschreibt, als jenen Crucifixus, der nach der von ihm übersehenen Inschrift von Giunta Pisano herrührt. Wohl mag ihm das noch jetzt in S. Bernardino zu Perugia bewahrte Bild desselben Gegenstandes mit der Jahreszahl 1272, aber ohne Malernamen, gehören, keinesweges aber das Grabmal Papst Gregors X. († 1275) in Arezzo, welches, obgleich Vasari es ihm beilegt und Cicognara es (tab. XXIII) unter seinem Namen hat stechen lassen, einen spätern und sehr viel bessern Meister verräth.

²⁾ Vgl. Rosini I. p. 209 und 218 und die Abbildung des letzterwähnten Bildes auf Taf. IX. S. auch Crowe u. Cavalcaselle (D. A. I. 131 ff.) Auch die allerdings ältere Künstlerfamilie der Berlingheri zu Lucca, welche sich bis in das Jahr 1200 zurückverfolgen lässt, scheint sich nicht über das Niveau der Mittelmässigkeit erhoben zu haben, wenigstens zeigt das inschriftlich als ein Werk des Bonaventura Berlingheri aus dem Jahre 1235 bezeichnete überlebensgrosse Bild des h. Franciscus zu Pesceia (Aginc. tab. 97 No. 12) keine Spuren höherer Begabung. Das Titelblatt an dem Codex der im J. 1242 revidirten Statuten von Pisa, welches Rosini (auf dem Titelblatt seines Atlas) als Beweis fortgeschrittener Miniaturmalerei giebt, gehört offenbar erst dem XIV. Jahrhundert an.

³⁾ In Bologna schreibt man seit der Zeit des Malvasia mehreren eine sehr frühe Entstehung zu, indessen sind sie zweifelhaft oder doch im XIV. Jahrhundert übermalt. Vgl. Lanzi in der Einl. zur Bologneser Schule.

⁴⁾ Die Kreuztragung bei Agincourt tab. 89 gehört erst dem XIV. Jahrhundert an. Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. VII.

gedenken, wohl aber verdient das Baptisterium zu Parma, das schon in architektonischer und plastischer Beziehung unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nahm, auch wegen seiner Malereien die höchste Beachtung. Hoch oben an der Kuppel, mehr als 80 Fuss über dem Boden, beginnen sie unterhalb eines die Oeffnung der Laterne umgebenden vortrefflich gearbeiteten Mäanders mit einem Kreise sitzender Gestalten, der die zwölf Apostel und die Evangelisten oder eigentlich ihre Symbole enthält, denn Matthäus ist als wirklicher Engel und die anderen sind mit den Thierköpfen ihrer Symbole abgebildet. Darauf folgen in einem zweiten Kreise zuerst, in einem Gewölbfelde über dem Altare, der thronende Christus mit dem Buche und segnend aufgehobener Hand zwischen Maria und dem Täufer, und rings umher zwölf meist alttestamentarische Gestalten, unter ihnen aber wieder der Evangelist Johannes; in dritter Reihe die Lebensgeschichte Johannes des Täufers und in vierter die Abrahams nebst einzelnen Heiligen. Auch unterhalb der Kuppel finden sich noch Malereien, aber jüngeren Styles, schon mit giotteskem Charakter. Wann jene älteren Gemälde entstanden, wird uns nicht ausdrücklich berichtet, und gewöhnlich nimmt man an, dass sie nicht vor 1260 angefangen sein können, weil zufolge einer Chronikennachricht der Tyrann Ezzelin, der 1259 starb, den zur Vollendung des oberen Theiles des Gebäudes bestimmten Marmor zurückgehalten und dadurch dieselbe verzögert habe. Dieser Schluss ist nicht gerade zwingend, denn der Marmor, den Ezzelin zurückhielt, diente nur zur äussern Bekleidung, die Kuppel und die in Ziegeln ausgeführten Aussenwände müssen schon früher dagewesen sein, da man nach einer andern Chronikennachricht schon im Jahre 1217 im Baptisterium taufte, was wohl schwerlich geschehn sein würde, wenn der Raum oben noch ungedeckt war. Es ist daher sehr wohl möglich und selbst wahrscheinlich, dass man die Ausmalung des Innern schon früher begonnen¹⁾. Indessen gestattet uns der Styl bei dem Mangel ähnlicher datirter Werke dieser Gegend über diese Differenz weniger Decennien kein Urtheil, auch zeigt sich zwischen den einzelnen Gestalten der beiden oberen Reihen und den historischen Darstellungen einige Verschiedenheit, welche nicht bloss durch die Gegenstände, sondern auch durch die Dauer der Arbeit erklärt werden muss. Jene oberen Gestalten erinnern noch wesentlich an die Mosaiken des altchristlichen Styles. Sie sind mit starken dunkeln Umrissen ge-

¹⁾ Die Localforscher legen Werth auf eine Gestalt des h. Franciscus (Lopez a. a. O. Tab. XV, 5), welche sie mit seiner Anwesenheit in Parma im J. 1221 in Verbindung bringen und darüber streiten, ob sie vor oder nach dem Wunder, welches ihm die Stigmata gab (1224), ausgeführt sei. Jedenfalls spricht sie dafür, dass die Ausführung erst nach 1217 fällt; allein da diese Gestalt sich nur in einer der unteren Lunetten befindet, so ist sie für die Gewölbmalerei gleichgültig.

zeichnet, die Gewänder breit und voll und ohne die ängstliche Häufung der Falten, die Haltung ist knapp und statuarisch. Besonders grossartig und schön sind Maria und die beiden Könige David und Salomon, namentlich der letzte, der jugendlich, mit kleinem Munde, hochgeschwungenen Augenbrauen und schönem Oval des Gesichts, in weitem schwerem Prachtgewande die Poesie eines orientalischen Fürsten sehr lebendig vergegenwärtigt¹⁾. Diese Könige und dann der Prophet Daniel, der auch hier mit blossem Haupte, kurzer Tunica und nacktem Beine erscheint, gleichen einigermaassen den gleichnamigen Gestalten der Kuppel in der Marcuskirche zu Venedig²⁾. Auch in den darauf folgenden historischen Darstellungen aus der Geschichte Johannes des Täuflers herrscht noch eine antikisirende Richtung, wie denn auch bei der Taufe Christi im Wasser des Jordan der Flussgott erscheint. Dabei aber sind sie voll von dramatischem, selbst leidenschaftlichem Leben, das zuweilen, bei der unzulänglichen Körperkenntniss des Malers, übertrieben erscheint. Nicht bloss der Henker, welcher den gefangenen Johannes aus dem Kerker reisst, und der, welcher ihm das Haupt abschlägt, sondern auch die Jünger, welche dem Johannes in die Wüste folgen, die Engel, welche Botschaften bringen, die Blinden und Lahmen, auf welche Christus die fragenden Johannesjünger hinweist, sind in heftigster Bewegung. Indessen fehlt es auch nicht an zarteren Zügen; die Demuth der Täuflinge des Johannes und der jungfräuliche Gang einer weiblichen Gestalt beim Mahle des Herodes (welchem das Haupt des Täuflers gebracht wird) sind sehr anziehend und auch sonst ist der Seelenausdruck fein und gut geschildert. Vor allem ist die Scene gelungen, wo Johannes, eine grossartige Prophetengestalt, auf den nahenden Christus als das Lamm Gottes hinweist und dieser mit jugendlicher Bescheidenheit ablehnend die Hand aufhebt. Auch die Farbe ist sehr kräftig und wirksam, und das Ganze, obwohl alterthümlicher und von schwererer Zeichnung, den Gemälden des Cimabue in Assisi an künstlerischem Werthe wohl an die Seite zu setzen. Wir finden hier also eine selbständige Schule, welche sich nicht wie die toscanische allen Eigenenthümlichkeiten byzantinischer Malerei anschliesst, sondern eher auf Venedig hinweist und aus der griechischen Kunst ähnlich wie wir es an der Plastik des Bildners von Verona wahrnehmen, antike Motive herauszuziehen weiss³⁾.

¹⁾ Gute Abbild. bei Lopez tab. XV.

²⁾ Die nähere Vergleichung, zu der ich bei meinen Besuchen beider Städte nicht gelangte, ist wünschenswerth. Fr. K., der im Kunstbl. 1827 S. 26 ff. die Gemälde aus der Geschichte Johannes des Täuflers ausführlich beschreibt, hat jene oberen Reihen (anscheinend wegen ungünstigen Lichtes) nicht genau gewürdigt.

³⁾ Die Malereien an den unteren Wänden gehören meistens dem XIV. Jahrhundert an. Man hat darunter ein Votivbild eines im J. 1302 verstorbenen Cardinals Bianchi,

Auch in Rom finden wir einen sehr bedeutenden Zeitgenossen Cimabue's, den Maler Jacobus Torriti, dessen Geburtsort unbekannt ist, und der sich als Urheber der zwei grossen Mosaiken in den Chornischen der lateranischen Basilika und von S. Maria maggiore nennt, welche beide in den Jahren von 1288 bis 1293 entstanden sind¹⁾. Bei dem ersten beider musivischen Bilder scheint der Künstler die Aufgabe gehabt zu haben, die durch den Abbruch der älteren Tribune zu Grunde gegangene Darstellung nur mit einigen Zusätzen zu wiederholen; das in Wolken schwebende colossale Brustbild Christi ist sogar, wie eine Inschrift ausdrücklich sagt, aus dem alten in das neue Mosaik verpflanzt. Unter diesem Brustbilde steht dann das Kreuz als *crux gemmata* auf dem Paradieseshügel, aus dessen Strömen Hirsche und Lämmer trinken, dann zu beiden Seiten desselben je drei ältere Heilige, Maria, der Täufer und vier Apostel, die, ohne Zweifel weil sie aus der alten Composition stammen, von grösserer Dimension sind, als die dazwischen eingeschobenen neuen Heiligen Franciscus und Antonius und der knieende Papst Nicolaus IV. Darunter dann der Jordan mit dem Flussgotte, Genien, Vögeln und Fischen. In der Zeichnung der Apostel sind die Anklänge an ältere römische Mosaiken nicht zu verkennen, aber in meisterhafter Weise belebt, so dass sie mit der Grossartigkeit jenes älteren Styls bestimmteren, mannigfaltigeren Ausdruck verbinden. Auf seiner Höhe finden wir den Meister dann in S. Maria maggiore, wo er in keiner Weise gebunden war und Aufgaben hatte, die dem Geiste seiner Zeit mehr zusagten. Das Bild enthält in der Mitte auf gestirntem Grunde die Krönung Mariä, beide

sowie an anderen Stellen die Jahreszahlen 1350, 1361, 1398 gefunden. Auch die Maler Nicolaus de Rejo (Reggio) und Bertolinus de Placentia, die sich hier nennen, haben schon den Styl giottesker, zum Theil spätgiottesker Schule. Vgl. Lopez, a. a. O. p. 38, 234 ff.

¹⁾ Vergl. Beschr. Roms III. 1. 533 und 2. 283; Abbildungen in den zu Rom erschienenen Prachtwerken *La patriarchale Basilica Lateranense* (1834) II. tab. 30, und Valentini *La patr. bas. Liberiana* (1839) tab. 55, Gutensohn u. Knapp, tab. 46, 47, sehr kleine unzureichende bei Agincourt tab. 18 No. 13 und 18. Eine kleine Abbild. des Mosaikbildes in S. Maria maggiore bei Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I, zu S. 81. Ob Jacobus Torriti, wie man gewöhnlich annimmt, Franciscaner gewesen, mag dahin gestellt bleiben. Auf dem Mosaik im Lateran ist zwar ausser dem Fra Jacopo de Camerino, der sich ausdrücklich Gehülfe (*Socius magistri operis*) nennt, noch ein zweiter Franciscaner ohne Beischrift dargestellt, der nicht wie jener den Hammer, sondern Cirkel und Winkelmaass hält. Allein da die Inschrift des Meisters: *Jacobus Torriti Pict. hoc op. fec.* an ganz anderer Stelle steht, kann auch dieser ein zweiter Gehülfe sein, der aus Bescheidenheit sich nicht nennt. Die Annahme, dass Jacobus aus dem Oertchen Torrita im Gebiet von Siena stamme, welche ihm bei den meisten italienischen Schriftstellern eine Stelle in der Seneser Schule verschafft hat, wird weder durch die Endung seines Namens, noch durch den Styl seiner Zeichnung bestätigt.

Gestalten auf reichem Throne sitzend und in colossaler Grösse, Christus von breiter mächtiger Bildung des Kopfes und Körpers, durchweg noch an die Bilder des älteren Mosaikenstils erinnernd, die Jungfrau dagegen schlank und zart und mit sprechender Geberde der Demuth und Verehrung. An dem Rande des Kreises, der diese Himmelszene umschliesst, sieht man eine Schaar von Engeln, wie bei Cimabue als liebliche und edle Jünglingsgestalten gebildet, und dann auf beiden Seiten wiederum je drei Heilige, von denen nun aber S. Franciscus und Antonius schon gleiche Grösse mit den Aposteln erhalten haben, während die knieenden Figuren des Papstes Nicolaus IV. und des Cardinals Giacomo Colonna in kleinem Maassstabe dargestellt sind. Dazu kommt dann ein Rankengewächs, das, aus dem Boden hinter jenen Heiligen hervorspriessend, sich zum weiten Baume entfaltet, in welchem Pfauen, Tauben und andere Vögel hausen, und so den leeren Raum zwischen der äussern Einrahmung und jenem Medaillon mit der Krönung mit heiterer und bedeutsamer Pracht füllt und belebt. Auch die Bilder aus dem Leben der Jungfrau, welche neben den spitzbogigen Fenstern unterhalb der Wölbung angebracht sind, erzählen in derselben einfachen und bestimmten Weise, wie Cimabue in Assisi. Allein trotz der Anklänge an diesen scheint Jacobus Torriti doch ein selbständiger Künstler, der sich hauptsächlich nach älteren römischen Mosaiken gebildet hatte. Auch an der Vorderseite derselben Basilika, jetzt im oberen Stockwerke der später davor erbaueten Loggia, befindet sich ein reiches, nicht viel später entstandenes Mosaik, den thronenden Heiland mit Heiligen und Engeln und darunter die Gründungsgeschichte der Kirche darstellend¹⁾, das Vasari mit Unrecht dem Gaddo Gaddi zuschreibt, indem sich daran ein anderer uns sonst völlig unbekannter Künstler, Philippus Rusuti, als Verfertiger nennt²⁾. Es hat zwar bei Weitem nicht den Werth der Arbeiten des Jacopo Torriti, aber es zeigt doch, dass auch in Rom sich eine Schule malerischer Technik bildete, welche Vieles mit der toscanischen gemein hatte.

Einen sehr viel bedeutenderen Fortschritt finden wir dann aber bei einem Zeitgenossen Torriti's auf toscanischem Boden.

Duccio aus Siena, der Sohn des Niccolò di Buoninsegna³⁾, muss

¹⁾ Eine treffliche Abbildung in Farbendruck in dem in Rom erscheinenden Werke: *Mosaici cristiani delle chiese di Roma*, mit Text von Gio. Battista de Rossi. Eine kleine Abbildung des untern Theiles bei Agincourt tab. 18, No. 19, eine grössere in dem angef. Werke von Valentini.

²⁾ Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I, 191, sowie auch de Rossi, a. a. O., halten es für möglich, dass Gaddo Gaddi der Verfertiger des unteren Mosaikstreifens sei, während der obere von Rusuti stamme. Sie glauben, die Hände beider Künstler auch in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi gefunden zu haben.

³⁾ In den Contracten und Rechnungen wird er nur Duccius oder Duccius quondam

um oder etwas vor 1260 geboren sein, da er schon 1282 als arbeitender Maler auftritt¹⁾. Wer sein Lehrer gewesen, ist uns nicht überliefert. Da in Siena die Kunst seit längerer Zeit nichts Erhebliches geleistet hatte, und in seinen Werken sich Anklänge an Cimabue finden, ist es möglich, dass er dessen Werkstatt besucht hat. Wenigstens war er schon frühe in Florenz bekannt, da man ihm hier im Jahre 1285 ein grosses Werk anvertraute, über welches er, obgleich als in Siena wohnend bezeichnet, den Contract an Ort und Stelle schloss. Eine Bruderschaft der h. Jungfrau bestellte nämlich für ihre Kapelle in S. Maria novella eine grosse Tafel, wie ausdrücklich gefordert wird, von schönster Malerei (*de pulcerima pictura*), die Jungfrau mit dem Kinde und mehreren anderen Gestalten. Es scheint, dass er damals noch sehr jung war, denn der Preis ist mässig und er lässt sich die Bedingung gefallen, dass die Tafel, wenn sie nach dem Urtheile der Besteller nicht schön und gut durchgeführt sei, ihm ohne Entschädigung verbleibe²⁾. Das Bild selbst ist nicht mehr bekannt. Nach Vasari malte er ausserdem noch eine Tafel für S. Trinità in Florenz und mehrere für Kirchen von Pisa, Lucca und Pistoja, welche aber sämmtlich, ebenso wie die Miniaturen und ein im Jahre 1302 ausgeführtes Altargemälde der Kapelle des öffentlichen Palastes von Siena, von denen die städtischen Rechnungen sprechen, bisher nicht ermittelt sind, und wir besitzen nur ein einziges seiner Werke³⁾,

Buoninsegne genannt, der bei Milanesi, Documenti pag. 169, angeführte Chronist, der sehr wohl unterrichtet scheint, nennt ihn aber Duccio di Niccolò.

¹⁾ Nach Gaetano Milanesi (*Sulla storia civile ed artistica Senese* 1862, p. 89) geschieht dieses noch früher, indem im Museum zu Nancy sich ein Bild mit der Inschrift Duccio Me Faccieb(at) Anno S. MCCLXXVIII befinden soll. Nach Crowe u. Cavalcaselle, D. A. II, 211, n. 3, liegt hier aber ein Irrthum zu Grunde, indem die Inschrift das Jahr MCCLXXXIII nenne; auch sei sie gefälscht und das Bild (eine Madonna mit Kind) stamme von Taddeo Bartolo.

²⁾ S. diesen Vertrag bei Milanesi, Documenti I. pag. 158, und Nachrichten über Duccio's Leben daselbst p. 168, in der neuen Ausgabe des Vasari II. 165 und endlich bei Rumohr II. S. 1 ff. — Vasari's Irrthum, ihm die musivischen Darstellungen im Fussboden des Domes zuzuschreiben, ist schon von Rumohr und später von Milanesi a. a. O. S. 176 gründlich und für immer genügend widerlegt, obgleich er noch von der Guida von Siena und sogar von Rosini wiederholt wird.

³⁾ Von den in der Akademie zu Siena ihm beigelegten Gemälden möchte ihm nur ein kleiner Flügelaltar mit dem Mittelbilde der Anbetung der Könige gehören. Zufolge der Herausgeber des Vasari (II. 167 Note 2) soll im Jahre 1845 ein aus Siena stammendes und Duccio's Hand entsprechendes Triptychon, in der Mitte Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, in die Sammlung des Prinzen Albert zu Kensington gekommen sein. Ich finde es indessen in dem von Waagen geschriebenen Kataloge dieser Sammlung nicht erwähnt. Crowe u. Cavalcaselle erwähnen jenes Flügelaltars in der Akademie zu Siena gar nicht, nennen aber (D. A. II, 221) zwei die Behandlungs-

zum Glücke aber das bedeutendste. Zufolge Contracts vom 9. Oktober 1308 wurde ihm nämlich der Auftrag, die Tafel für den Hauptaltar des Doms zu malen und im Juni 1311 war sie vollendet. Schon der Contract zeigt, dass er bei seinen Mitbürgern in hoher Achtung stand. Statt der Klausel, die den Besteller berechtigt, das Werk im Falle des Misslingens zurückzuweisen, ist hier nur das Versprechen des Meisters gegeben, zu malen so gut er könne und wisse und der Herr ihm vergönnt werde¹⁾, statt eines festen Preises wird ihm ein bestimmter Lohn angewiesen für die Tage, die er nach seiner Versicherung daran gearbeitet haben werde. Alle Materialien, deren er bedarf, werden ihm geliefert, er hat, wie es ausdrücklich heisst, nichts herzugeben als seine Person und seine Arbeit. Die Aufstellung des Bildes wurde nach den Berichten mehrerer Chroniken festlich begangen; alle Läden waren geschlossen, die Geistlichkeit nebst den Behörden holten das Gemälde aus der Wohnung des Meisters ab und geleiteten es in feierlicher Procession mit Kerzen unter Glockengeläute und Musik in die Kirche²⁾. Es war, sagt einer dieser Chronisten, die schönste Tafel, die man je gesehn oder gemacht hatte; sie kostete, wie er hinzufügt, mehr als dreitausend Goldgulden. Andere bestimmen die Summe nur auf zweitausend, indessen auch so würde sie sich auf etwa 11,000 Thaler unseres Geldes belaufen, was allerdings für damalige Verhältnisse ein hoher Preis, aber, da der Altar freistand und die colossale Tafel hinten und vorn mit vielen auf reichem Goldgrunde gemalten Bildern bemalt war, wohl begreiflich ist. Leider ist sie nicht mehr auf dieser Stelle, auch nicht unverstümmelt geblieben, hat vielmehr das Schicksal gehabt, bei der Verlegung des Hauptaltars von seiner frühern Stelle unter der Kuppel in die Apsis einem andern Altarwerke weichen zu müssen, und nun, da sie auf Nebenaltären an der Wand zu stehen kam, aus einander gesägt zu werden, so dass die vordere und die Rückseite getrennt und Predella und Giebelbilder in der Sakristei bewahrt sind.

weise des Meisters repräsentirende Madonnenbilder (No. 27 u. 28) daselbst. Die Kreuzigung in der Sammlung des verstorbenen Prinzen Albert wird von ihnen, aber ohne näheres Eingehen, als eine der schönsten Arbeiten Duccio's und nur dem Dombilde in Siena nachstehend bezeichnet.

¹⁾ Milanese I. 166 pingere et facere ut Dominus sibi largietur. Der Contract giebt die Gegenstände der Darstellung nicht an, auch nicht, ob es sich damals schon von Bemalung beider Seiten handelte, und es ist dunkel, welche Bedeutung der bei Milanese S. 178 abgedruckte nicht datirte und auch sonst auffallende zweite Vertrag hat, in welchem eine andere Preisberechnung für die Rückseite festgestellt wird.

²⁾ Auch diese Notizen bei Milanese a. a. O. S. 168. Was die Chroniken erzählen, bestätigt die städtische Rechnung, indem darin die Bezahlung der Trompeter, Pfeifer und Paukenschläger aufgeführt ist.

Auf der Vorderseite sieht man die colossale Gestalt der Jungfrau, das in leichtem Hemdchen bekleidete Christuskind auf ihrem Schoosse, von vielen anbetenden Engeln und Heiligen, sowie von der Schaar der Apostel umgeben. Hier findet sich auch die Inschrift, welche selbst in ihrer lateinischen Fassung einen charakteristischen Ausdruck von Innigkeit hat:

Mater sancta Dei sis causa Senis requiei.

Sis Ducio vita, te quia depinxit ita.

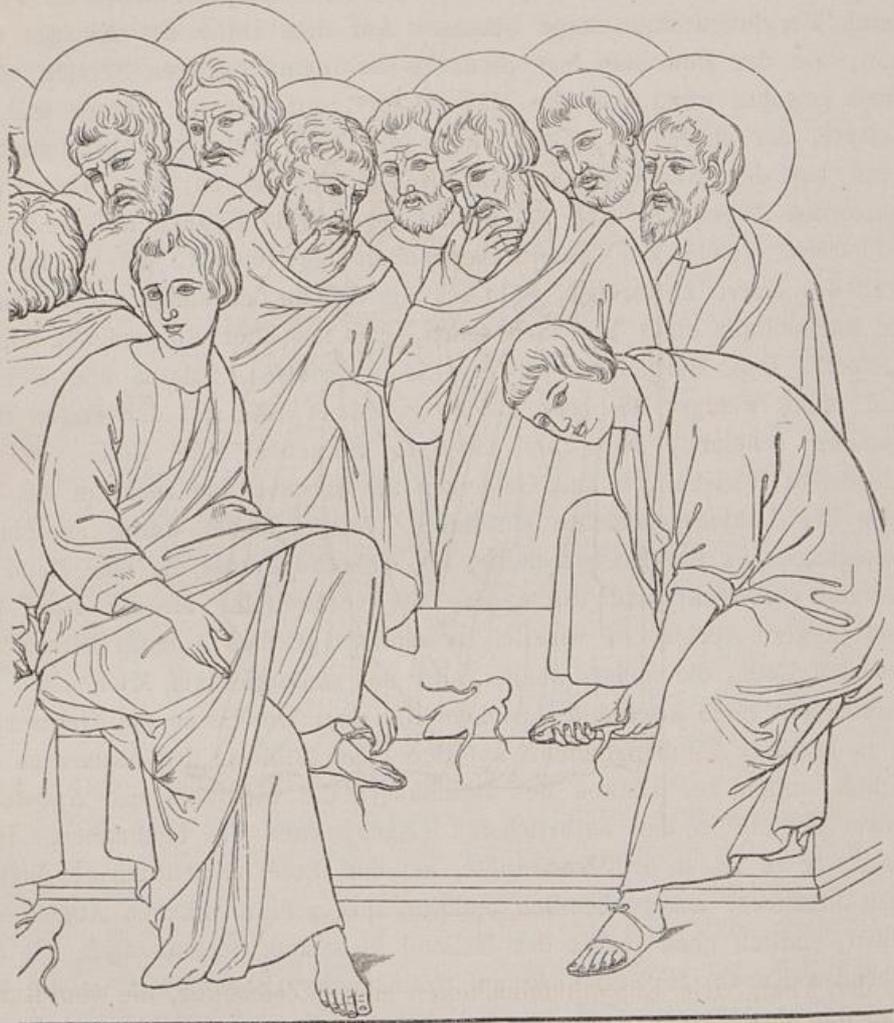
Die Rückseite ¹⁾ enthält in 26 Bildern die ganze sehr ausführlich erzählte Passionsgeschichte von dem Einzuge in Jerusalem an bis zu dem Gange nach Emmaus. Auf der Vorderseite glaubt man den Schüler des Cimabue zu erkennen, so sehr gleichen die Züge dieser Madonna und selbst der Nebengestalten dem Werke des Florentiner Meisters. Der Typus ist durchweg derselbe byzantinisirende, mit vollem offenem Ovale, feinem Nasenrücken und starken Schatten an den Augen, der Nase und dem Halse. Aber doch ist schon Alles freier, leichter geworden, in den älteren Köpfen die naturgemässe Durchführung der Gesichtsfalten, an den jüngeren der Schönheitssinn weiter ausgebildet als bei Cimabue. Besonders aber ist die Rückseite durch den Reichthum ihres Inhalts und durch die geist- und liebevolle Durchführung anziehend und bewundernswerth. Die Zahl der 26 Bilder entsteht dadurch, dass vier Reihen von je sieben Feldern angeordnet, darunter aber der Einzug in Jerusalem in der untern und die Kreuzigung in der obern Hälfte, jenes gleichsam als Titelblatt, dieses als der wichtigste Moment des Ganzen die doppelte Höhe haben und also je zwei Felder füllen. Die chronologische Folge geht im Ganzen, wie in allen solchen Werken, der Schrift entsprechend von der Linken zur Rechten, jedoch hier von unten anfangend, und durch jene grösseren Bilder dergestalt modificirt, dass nicht jede der vier Reihen in sich, sondern nur je zwei Reihen zusammen ein Ganzes bilden und der Vortrag bei ihnen bald auf-, bald absteigt. Dieser Anordnung entspricht denn auch die Art der Darstellung, sie will vor Allem gelesen werden, die Momente erzählen, aber freilich in ihrer ganzen Kraft und Bedeutung, mit ihrem ganzen Gedankeninhalt und mit allen Einzelheiten, die das Gefühl anregen

¹⁾ Nur diese ist in dem von Emil Braun zu Rom 1846 herausgegebenen Kupferwerke: *La passione di Gesù Christo nella Cattedrale di Siena, dipintura di Duccio di Bino della Buoninsegna*, in 26 sehr gut gezeichneten, von Bartoccini gestochenen grossen Blättern publicirt. Der Kopf eines Engels und der der h. Agnes, von der Vorderseite des Bildes, so wie 3 Bilder von der Rückseite bei E. Förster, *Denkm. it. Mal. I. 17—20*. Vergl. die lebendige, wenn auch in den Details nicht immer richtige Beschreibung der einzelnen Darstellungen von Fr. K. im *Kunstbl. 1827 S. 193 ff.*

könnten. Dies ist denn auch in bewundernswürdiger Weise gelungen; ungeachtet des grossen Figurenreichthums ist keine Miene, keine Bewegung ohne Bedeutung und Ausdruck. Die Localität ist überall zwar mit der Leichtigkeit, welche dem Zwecke geistigen Vortrags entspricht, aber übrigens genau angedeutet, bei den Hergängen im Innern durch stets wechselnde, aber doch correspondirende Architektur, bei denen im Freien durch Berglinien und einige Bäume. Auf dem Bilde des Einzugs sieht man, wie der Bewohner von Siena es bei dem hügeligen Terrain seiner Stadt gewohnt war, über die Mauern fort, auf Gärten, Häuser und den Tempel, der durch ein ausgebildetes gothisches Gebäude repräsentirt ist. Auch bei den Nebenfiguren fehlt es nicht an naiven, dem Leben entnommenen Zügen. So sind auf eben diesem Bilde Knaben auf die Bäume geklettert, welche den Untenstehenden Zweige reichen, um sie auf den Weg des Herrn zu streuen, während wir daneben an einem andern Baume die Rückenfigur eines Burschen sehen, der mit aller Anstrengung hinaufklettert. Den Hergängen vor dem Hohenpriester, Pilatus und Herodes sind nicht weniger als zehn Bilder gewidmet, die auf den ersten Blick monoton scheinen, aber bei näherem Eingehen eine Fülle von verschiedenen Beziehungen und Gedanken aussprechen und recht in das Einzelne der Leidensgeschichte einführen. Ausgezeichnet durch sprechende Bewegungen ist die Fusswaschung, wo, während Petrus die eine Hand abwehrend vorstreckt und die andere wie verzweifelnd an den Kopf legt, zwei jüngere Apostel in wirklich bewundernswerther Anmuth bereits ihre Sandalen lösen, die andern Jünger aber mit mannigfaltigen Mienen der Bedenklichkeit noch zweifelnd dastehen (Fig. 65). Die Scene auf Gethsemane ist zu besserer Eindringlichkeit auf demselben Bilde in drei Momenten entwickelt, unten zur Linken des Beschauers die Mehrzahl der Apostel in festem Schlafe in den natürlichsten Lagen, dann die bekümmerte Rede des Herrn zu seinen drei Vertrauten, bei der diese, namentlich der jugendliche Johannes, augenscheinlich mühsam ihre schlaftrunkenen Augen offen halten, endlich oben rechts der Heiland in seinem Seelenkampfe mit dem nahenden Engel. In Beziehung auf dramatische Lebendigkeit ist die Verleugnung des Petrus besonders gelungen, indem die Magd und Petrus, jene im Begriffe die Treppe des Hauses hinaufzugehn und daher fast nur von hinten gesehen, dieser am Feuer sitzend nach vorn gekehrt, durch ihre Gesten das Wechselgespräch des Anerkennens und Ableugnens und die daneben sitzenden Männer ihr Aufhorchen oder ihre schläfrige Gleichgültigkeit so lebendig aussprechen, dass die ganze nächtliche Scene nicht besser gegeben werden konnte. Von eigenthümlicher Poesie ist die Auffassung des Herodes und Pilatus als verweichlichter, überfeinerter, zweifelnder Lebemänner dem Andringen der wohlgenährten, leidenschaftlichen

Pharisäer gegenüber¹⁾. Bei der Scene am Grabe des Auferstandenen lässt der Engel in seiner fast allzuschlanken Bildung und seiner ganzen Stellung noch die byzantinische Tradition erkennen, während die Frauen neben dem Ausdrucke des Erstaunens und der Trauer in ihrer würdigen

Fig. 65.



Duccio im Dome zu Siena.

und gemässigten Haltung und in der vortrefflichen Gewandbehandlung an die Antike erinnern. Ueberhaupt glauben wir oft, namentlich bei jüngeren Gestalten, in der grossen Schönheit der Körperbildung und der Anmuth der Bewegungen einen Hauch antiken Formgefühls wahrzunehmen. Allein

¹⁾ Offenbar hat Duccio's Auffassung auf Overbeck in seinen herrlichen Compositionen der Passion eingewirkt.

von einem unmittelbaren Einflusse antiker Werke ist dennoch keine Spur, selbst die Tracht der Kriegsknechte zeigt nur die conventionelle Vorstellung römischer Rüstung, wie sie sich in Italien und in der byzantinischen Kunst ununterbrochen erhalten hatte.

Ghiberti, der diese Tafel und ihren Meister sehr hoch stellt, fügt doch hinzu, dass dieser noch „griechische Manier“ gehabt habe ¹⁾. Und

Fig. 66.



Siena.

Duccio im Dome zu Siena.

in der That, viele Eigenthümlichkeiten seiner Zeichnung, die von Runzeln und Falten bedeckten Gesichter der älteren Männer, die magere Körperbildung Christi und anderer Hauptpersonen, die etwas schüchterne Haltung, welche man bei ihnen oft bemerkt und die ihren Grund darin hat, dass die Füße zu nahe stehen und der Körper daher sich nach vorne zu neigen scheint, dann auch das dunkle Colorit und die bräunlichen Schatten

¹⁾ In der Ausgabe des Vasari I. XXVII. Questa tavola fu fatta molto eccellentemente e dottamente; è magnifica cosa; e fu nobilissimo pittore. Tenne la maniera greca.

lassen noch ein byzantinisches Element erkennen¹⁾. Aber die Ueberlieferung ist doch schon vollkommen freies, geistiges Eigenthum geworden, es ist nichts Unverstandenes, bloss Nachgeahmtes darin, die Formen sind, wenn auch nicht durch Naturstudien gewonnen, doch mit der Natur verglichen und von unmittelbarer Empfindung belebt. Und in feinen Zügen, z. B. in den mehr geschlitzten und milde blickenden Augen, macht sich schon ein neuerer, innigerer Geist geltend, dem die überlieferte Auffassung nicht mehr genügt.

Mit Duccio²⁾ kommen die Kunstbestrebungen des XIII. Jahrhunderts zu ihrem Abschluss; er erreicht, so viel es geschehn konnte, das Ziel, nach welchem seine Vorgänger gestrebt hatten, und gestattet uns daher, die Bedeutung dieses Strebens recht klar zu erkennen. So viel ist wohl schon durch die blosse Erzählung der Thatsachen ersichtlich geworden, dass dieser Aufschwung nicht, wie Vasari annahm, die Wirkung einiger, zufällig grade jetzt geborener Talente war, und dass es sich nicht bloss um das Abschütteln des Joches träger byzantinischer Gewohnheiten handelte. Man erkennt vielmehr ein allgemeines, durch einen innern Process hervorgerufenes künstlerisches Bedürfniss, welches Viele an vielen Orten anregte und sie zu Versuchen antrieb, bei denen man die ältere Kunst, nach Umständen die althristliche, die antike, vor Allem aber die byzantinische, als die noch in Uebung befindliche, nicht bekämpfte, sondern vielmehr zu Hülfe rief, sich anzueignen, in ihr den eigenen Empfindungen Ausdruck zu leihen strebte. Dies Anlehnen an die ältere Kunst war nicht etwa eine handwerkliche Schwäche oder eine Willkür, sondern eine durch die Verhältnisse des italienischen Volkes gebotene Nothwendigkeit. Sich ohne Weiteres, nur von eigenem Wohlgefallen geleitet, in dem Reichtume der natürlichen Erscheinung zurechtzufinden und so ohne Vorschule eine darstellende Kunst zu schaffen, ist menschlicher Kraft nicht verlihen. Es bedarf dazu einer allgemeinen, individueller Willkür entrückten Regel, eines allen Einzelnen gemeinsamen, ihnen gegebenen Standpunktes, von

¹⁾ Wie sehr griechische Vorbilder auf ihn eingewirkt haben, beweist durchweg der jugendliche Schönheitstypus seiner Gestalten, dann aber auch die Uebereinstimmung mancher Compositionen mit byzantinischen. Man vergleiche z. B. die Darstellung des Einzugs in Jerusalem bei ihm mit der aus der Capella reale zu Palermo bei di Marzo, *le belle arti in Sicilia*, Vol. II, 70. Die Gruppen sind noch wesentlich dieselben, nur dass Duccio das Ganze in einen mehr organischen Zusammenhang zu bringen gewusst hat.

²⁾ Sein Todesjahr ist nicht erwiesen. Die urkundlichen Erwähnungen seines Lebens sollen nach dem Padre della Valle (in den *Lettere Sanesi*) bis 1339, nach der neueren und in jeder Beziehung glaubhafteren Versicherung von Milanesi (*Doc. I. 168*) nur bis 1320 reichen.

dem aus die Dinge sich gruppiren, und das Wesentliche in ihren Zügen sich vom Unwesentlichen scheidet. Bei den meisten Völkern und im regelmässigen Gange der Dinge gewährt die Architektur diese stylistische Grundlage. Erst wenn diese vorangehende Kunst unter der Herrschaft des Gemeingeistes eine gewisse Reife erlangt hat, beginnt mit dem individuellen Leben in sittlicher Beziehung auch das Bedürfniss seiner künstlerischen Darstellung und findet dann in dem architektonischen Stylgesetze den Boden zu freier und zugleich gesetzlicher Befriedigung. Bei den Italienern fiel vermöge ihres ererbten Individualismus diese architektonische Vorschule fort, sie gingen unmittelbar aus einer rohen, anarchischen, kunstlosen Zeit in eine civilisirte mit höchst entwickeltem Selbstgeföhle der Einzelnen über, vermöge dessen man alle Künste zugleich postulirte, ohne die Verbindung derselben durch einen naturgemäss auf eigenem Boden entstandenen architektonischen Styl zu besitzen. Sie konnten daher nicht anders, als sich nach einer bereits vorgeschrittenen Kunst umsehen und diese in stylistischer und technischer Beziehung als Ausgangspunkt benutzen, und zogen dabei, da sie keine Ursache hatten, einer einzigen der ihnen zugänglichen Stylformen den Vorzug zu geben, alle, die in ihrem Bereiche lagen, heran. So kam es, dass diese freiheitsstolze und zugleich kunstbegabteste Nation in künstlerischer Beziehung durchweg abhängig wurde, und dass die Architektur gothische Formen, die Malerei nicht bloss Farbenmischungen und technische Hilfsmittel, sondern auch geistige Anschauungen von den Byzantinern annahm und die Bildner theils wie Niccolò Pisano antike Sculpturen unmittelbar nachahmten, theils doch, wie der Meister des Taufbeckens von Verona, instinktmässig unter der byzantinischen Umhüllung den antiken Gliederbau aufsuchten. Indessen setzt die Annahme eines fremden Styls ein gewisses Verständniss und daher eine, wenn auch nur bedingte Verwandtschaft voraus und diese stylistische Mannigfaltigkeit wäre nicht möglich gewesen, wenn die italienische Nation nicht in allen jenen fremden Leistungen etwas ihrem Wesen Entsprechendes gefunden hätte, das sie durch den Gebrauch sich zu accommodiren oder nach ihren dadurch näher bestimmten Bedürfnissen umzugestalten hoffen durfte. Abgesehen von der gothischen Architektur, deren Verständniss bei den Italienern immer nur ein oberflächliches war, und die sie nur vermöge ihrer sehr geringen Ansprüche an architektonische Strenge und Consequenz so lange beibehielten, standen aber jene anderen, den darstellenden Künsten zum Vorbilde dienenden Kunstweisen vermöge der auch im Byzantinischen erhaltenen antiken Ueberreste einander so nahe, dass ihre Verschiedenheiten fast nur die verschiedenen Seiten des italienischen Charakters, das kirchlich-christliche Element und dann wieder die republikanische Sinnesweise zu repräsentiren schienen. Aber freilich

wie im Leben bildeten diese Elemente auch in der Kunst einen fast allzu starken Gegensatz. Wenn der antike Zug und die republikanische Stimmung den Italienern Sinn für ruhige, gesetzliche Haltung und gesunde Kraft gaben und ihnen daher ein Ideal von Schönheit, Hoheit und Mässigung vorzeichneten, das sie in den antiken Sculpturen am meisten verwirklicht fanden, forderte ihr kirchlicher Sinn zwar zunächst etwas Aehnliches, nämlich ein Hohes, Imponirendes, das die Vorstellung des Göttlichen erwecke. Allein zugleich bedurfte der kirchliche Zweck, besonders dem auflösenden, selbstsüchtigen und sinnlichen Individualismus gegenüber, einer herben Strenge, eines lehrhaften, ernsten Wesens, eines starken Ausdrucks des Leidens, der selbst rohe Gemüther ergreife, wie dies alles die byzantinische Kunst in einem gewissen Uebermaasse gewährte, während andererseits der antikische Sinn und der befriedigte republikanische Patriotismus danach streben musste, sinnliche Schönheit, schmeichelnde Anmuth, lebensvolle und lebensfrohe Aeusserungen anzuschauen, wofür die antiken Bildwerke vortreffliche Vorbilder gaben. Daher anfangs das Schwanken zwischen beiden Gegensätzen. Wenn Giunta Pisano und einige seiner Zeitgenossen im Gegensatze gegen das Apathische der bisherigen Malerei das religiös Ergreifende im byzantinischen Sinne bis zum Schreckenden und Grauenhaften steigerten, so rief dies eine Reaction des antiken Elements, ein Streben nach selbstbefriedigter Schönheit, nach dem Thatkräftigen und Lebensvollen hervor, wobei denn Niccolò Pisano freilich so weit über die Grenzen des Christlichen hinausging, dass kein einziger seiner Zeitgenossen ihm zu folgen vermochte. Aber sein energisches Auftreten hatte nun die bedeutende Wirkung, das Ziel näher festzustellen, und das eigene nationale Gefühl als Richter zwischen den byzantinischen und antiken Vorbildern aufzurufen. Es entstand ein Ideal, welches das Imponirende und Grossartige, Ernste, etwas von jenem Unnahbaren der byzantinischen Kunst mit der grösseren Schönheit und freundlichen Würde und Anmuth der Antike verbinden, dabei aber auch der specifisch-italienischen Neigung für Gefühlsweichheit und Liebeswärme durch Züge weiblicher Milde und kindlicher Naivetät Befriedigung gewähren wollte. Es kam darauf an, dem Byzantinischen seine Starrheit, dem Antiken seine gleichgültige, kühle Stimmung zu nehmen, in beiden die verwandten, dem italienischen Charakter zusagenden Züge zu beleben. Auf diesem Wege war Cimabue der erste, aber man erkennt die verschiedenen Elemente, auf deren Verschmelzung es ankam, noch gesondert; in den colossalen Altarbildern ist noch das Fremdartige des Byzantinischen, in den historischen Darstellungen das Zufällige, Unsichere des blossen Phantasiegebildes, wie bei den Miniaturmalern, vorwaltend. Duccio aber hat das Ziel wirklich erreicht, seine Bilder sind ganz von dem Hauche idealer Schönheit durchdrungen, und

geben zugleich die heiligen Hergänge in lebendiger, erschöpfender Darstellung mit feinen Zügen, die sie dem Verständniss nähern. Wäre es nur auf die Betrachtung dieser Hergänge und Gestalten im idealen Lichte angekommen, so hätte man dabei stehen bleiben können. Allein inzwischen waren in der Nation andere Bedürfnisse erwacht.

Sechstes Kapitel.

Giovanni Pisano und Giotto.

Schon lange bevor Duccio's Bild unter dem Zujauchzen des Volkes von Siena seinen Einzug in den Dom hielt, noch bei dem Leben sowohl Niccolò's von Pisa als Cimabue's hatten andere Künstler eine neue Schule begründet, welche die Gemüther so beherrschte, dass selbst jenes Meisterwerk kaum beachtet wurde, wenigstens keinen bemerkbaren Einfluss auf den Gang der Kunst ausübte. Bedenkt man die Kürze des Zeitraumes, seitdem Niccolò und Cimabue aufgetreten waren, und die hohe Schönheit, die, wie eben Duccio beweist, auf diesem Wege zu erreichen war, so muss man über diesen schnellen Wechsel erstaunen. Bei gewissen älteren Kunsthistorikern war es hergebracht, bei solchen Gelegenheiten sich in Klagen über die Veränderlichkeit der Menge und die Ruhmsucht der Künstler zu ergiessen; sie hielten es für die Aufgabe der Kunst, nach einem für alle Zeiten gültigen Schönheitsideale zu streben, und mussten daher, wenn sie Rückschritte auf diesem Wege wahrzunehmen glaubten, dieselben menschlicher Schwäche und Thorheit zuschreiben. Die Neueren erkennen zwar an, dass die Kunst nicht so isolirt dastehe, sondern an dem geistigen Volksleben Theil nehme und demselben folgen müsse; aber es giebt doch Fälle, wo es ihnen schwer wird, die Gründe solches Wechsels zu verstehen, und gerade der vorliegende gehört dazu.

Und dennoch kennen wir diese Gründe gerade hier so genau wie selten. Im Allgemeinen ergeben sie sich schon aus dem Gange der politischen Geschichte. Den ersten Generationen nach der Feststellung republikanischer Ordnung, welche den Gegensatz gegen die vorhergegangene Anarchie noch fühlten und sich der Strenge einfacher Sitten und den Gesetzen ihrer Stadt freudig unterwarfen, genügte jene etwas fremdartige und feierliche Schönheit der älteren Schule; sie war ihnen der Gegensatz gegen die frühere Verwilderung, ein Ideal höherer Ordnung und Ruhe. Als aber die Erinnerung an jene Vorzeit schwand und auf dem festeren Boden besser geordneter Zustände die Individualität sich wieder mehr