

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

geltend machte, als der fortdauernde Kampf der Parteien und das spannende Schauspiel bald tragischer, bald erhebender Ereignisse das Gefühl immer mehr anregten, und das Bedürfniss eines sittlichen Ideals erzeugten, in dessen noch sehr unbestimmten Zügen der Ausdruck leidenschaftlicher Energie des Handelns und Empfindens deutlich hervortrat, konnte auch die Kunst nicht umhin, jene ruhige Haltung zu verlassen und ebenfalls tiefer auf die Mannigfaltigkeit der Gefühle einzugehen.

Diese allgemeine Anforderung wurde dann aber durch die Stellung, welche die Kunst schon jetzt in der kurzen Zeit nach ihrer Erhebung erlangt hatte, noch sehr viel dringender, und erhielt durch die künstlerischen Regungen, welche sich mehr und mehr in der Nation entwickelten, eine sehr bestimmte und eigenthümliche Richtung, und es ist ein besonderer Vorzug, dass wir gerade für diesen bedeutenden Moment eine Quelle besitzen, welche uns auch über die einwirkenden Nebenursachen Auskunft giebt und uns gestattet, gleichsam in die geistige Werkstätte der Kunst hineinzublicken und die Ideen der Zeit auf ihrem Uebergange in die künstlerische Gestalt zu beobachten.

Diese Quelle ist keine neuentdeckte, sondern das wohlbekannte, schon so oft von uns benützte Spiegelbild der Zeit, Dante's Gedicht, das aber gerade in Beziehung auf die Kunst besonders reichhaltig und zuverlässig ist. Dante stand ihr offenbar sehr nahe. Einer seiner Commentatoren behauptet, dass er in seiner Jugend sich ihr habe widmen wollen, und diese Vermuthung ist bei der malerischen Anlage, die seine poetischen Schilderungen darthun, nicht unwahrscheinlich<sup>1)</sup>. Jedenfalls war er aber ein eifriger Kunstfreund, der nicht bloss Giotto, mit dem er befreundet war, sondern auch andere Künstler bei der Arbeit beobachtet hatte, und der es auch in seinem Gedichte liebte, die Wahrnehmungen, die er dabei gemacht, die Gedanken, zu denen er angeregt war, mitzuthemen. Er setzte also auch bei seinen Lesern wenigstens so viel Interesse für die Kunst voraus, dass sie diesen seinen Bemerkungen folgen könnten und sie gern hören würden. Noch wichtiger ist, dass wir daraus ersehen, dass auch die Künstler ungeachtet ihrer zünftigen Stellung sich schon weit über das Handwerk erhoben hatten. Dante spricht es als eine bekannte Erfahrung, aus, dass die Leistung oft der künstlerischen Intention nicht entspreche weil die Materie zu träge sei; er weiss sogar, dass der Künstler sein

<sup>1)</sup> Dante selbst im Eingange zu dem Sonette XXIV. der Vita nuova schildert sich wenigstens als Dilettanten; er wird dabei betroffen, dass er einen Engel zeichnet. — Mein Aufsatz: Dante und die Schule Giotto's in den Mitth. der k. k. C. C. VIII. S. 241 enthält eine weitere Entwicklung mancher der im Folgenden ausgesprochenen Gedanken.

letztes, höchstes Ziel niemals erreiche<sup>1)</sup>; er setzt also, und zwar als Regel, nicht als Ausnahme, Künstler voraus, die, weit entfernt, sich mit stumpfer Wiederholung überlieferter Form zu begnügen, sich ein Ideal bildeten, dem sie nachstrebten.

Es wäre interessant, Näheres über den Ursprung dieses Ideals zu erfahren. Nach Dante's Theorie, die sich aus mehreren Stellen ergibt, kennt er drei Stufen der Schönheit: zuerst die der göttlichen Ideen, dann die der Natur, endlich die der Kunst. Denn die Natur bleibt hinter den Ideen zurück; sie gleicht darin einem Künstler, der die Kunst versteht, aber eine zitternde Hand hat. Noch mehr aber die Kunst; denn selbst der ausgezeichneteste Künstler erreicht die Natur nicht<sup>2)</sup>. Ob dies nun dadurch entsteht, dass er jene Ideen bloss durch die Natur kennen lernt, also nur das Abbild des Abbildes giebt, oder ob er die Aufgabe hat, sich auf geistigem Wege zu den Ideen emporzuschwingen, und dabei nur noch mehr zurückbleibt, als jene erste Bildnerin, ist nicht ausdrücklich gesagt. Indessen ist das Erste wahrscheinlicher und Naturwahrheit so sehr das Haupterforderniss, dass sie selbst an gewissen nicht von Menschenhänden gemachten, sondern von Gott geschaffenen Bildwerken, die Dante auf dem Läuterungsberge sieht, als ihr höchster Vorzug gepriesen wird<sup>3)</sup>.

Wichtiger als seine Theorie ist uns sein eigenes praktisches Verhalten gegen die Natur in seinen Schilderungen und Gleichnissen. Zunächst ist dabei auf einen merkwürdigen Unterschied zwischen ihm und seinen sämtlichen poetischen Vorgängern, ohne alle Ausnahme, aufmerksam zu machen. Diese, selbst die ihm der Zeit nach nächsten und von ihm als seine Meister gerühmten, nehmen, wie alle vorhergegangenen mittelalterlichen Dichter, ihre Vergleiche entweder aus dem allgemeinen metaphysischen Vorrathe aller Völker, von Feuer, Wasser, Luft, Bäumen, Gras u. s. w., oder aus dem Reiche des Wunderbaren, besonders aus der Thierfabel. Der Salamander, der im Feuer lebt, der Basilisk, dessen Anblick tödtet, der Panther, welcher der Sage nach durch seinen lieblichen Duft und das Leuchten seines Felles alle Thiere anzieht u. s. f., das sind die Gegenstände, mit welchen diese Dichter sich selbst als Liebende, ihre Geliebte und den Amor vergleichen. Dante hat diesen ganzen Apparat augenscheinlich bewusster Weise verschmähnet; nur der Phönix kommt einmal vor,

<sup>1)</sup> Parad. I. 127. XXX. 33. Seine Schilderung Beatrice's bleibe so weit hinter ihrer wahren Schönheit zurück, come all' ultimo suo ciascun artista.

<sup>2)</sup> Parad. XIII. 76. Ma la natura la dà sempre scema, Similmente operando all' artista, ch' ha l' abito dell' arte, e man che trema. Purg. X. 31. Die von Gott geschaffenen Bildwerke übertreffen nicht bloss Polyklet, sondern selbst die Natur.

<sup>3)</sup> Der Engel auf der Verkündigung ist so lebendig, dass man das Ave zu hören glaubt u. s. w. Purg. X. 62. XII. 64.

und zwar das bei einer Höllenstrafe, für die in der wirklichen Natur kein Gleichniss zu finden war. Selbst der Löwe scheint ihm zu fremdartig gewesen zu sein; er braucht ihn nur als allegorische Figur in hergebrachter Bedeutung oder in kurzer Metapher<sup>1)</sup>. Alle anderen überaus zahlreichen Thierbilder sind von einheimischen Thieren genommen, dann aber mit höchster Anschaulichkeit, offenbar nach eigener, frischester Beobachtung ausgeführt, und so vollständig, als ob es darauf angekommen wäre, die ganze italienische Thierwelt zu erschöpfen. Fast eben so vollständig sind die Bilder der bewegten Natur und der Himmelserscheinungen. Sonnenuntergang, Mittagshitze, Sternenhelle, der Hof des Mondes, die Milchstrasse, der Regenbogen, sogar seine Verdoppelung, Sonnenstäubchen, Sternschnuppen, Blitz, Nebel, die theilweise Beleuchtung der Landschaft bei halbbedecktem Himmel, Ebbe und Fluth, der stürzende Waldbach, der Sturm, die Wiederbelebung der Blumen nach dem Nachtfroste durch die Sonnenstrahlen u. s. w. werden anschaulich geschildert.

Nicht minder zahlreich sind die Vergleiche aus dem Gebiete des sittlichen und bürgerlichen Lebens; Kriegsbilder, wie sich auf dem Sammelplatze beim Schalle der Trompeten und der Glocken Reiter tummeln und Fusschaaren bewegen, wie die abziehende Truppe den zurückbleibenden Führer militärisch begrüsst; Festbilder, aufjauchzende Tänzer, oder Mädchen, die beim Reigen der wechselnden Musik lauschen; Wanderbilder, das Verhalten von Begegnenden, sich Begleitenden, wie es der Dichter in seinem eignen Flüchtlingsleben beobachtet haben mochte. Bei vielen dieser Gleichnisse ist das lyrische Element, der Eindruck, den die Erscheinungen geben, oder ihre Beziehung auf den Menschen besonders betont. So werden namentlich die Tageszeiten geschildert, der Morgen als die Zeit der festen, kühnen Träume, der Abend durch die Sehnsucht nach der Heimath, die der Seefahrer auf einsamem Meere, der Wandernde beim fernem Läuten der Glocken empfindet. Oft aber werden ganz selbständige Genrebilder vorgeführt; der nördliche Barbar, der über den Glanz von Rom erstaunt, der Pilger, der, in der Kirche seines Gelübdes angelangt, sich eifrig umsieht, um sie in der Heimath beschreiben zu können, der Croat, der sich an dem Veronicatuche nicht satt sehen kann, der Bauer aus dem Gebirge, den der Lärm der Stadt verwirrt. Ausführlich schildert der Dichter ein Mal, wie sich die Leute verhalten, die vom Spiele aufstehen, wie der Gewinnende, der Verlierende, wie die bloss Zuschauenden diesen Hauptpersonen gegenüber. Man sieht, er ist mit offenem Auge für jede charakteristische Erscheinung herumgewandelt, seine Erinnerung ist wie das Skizzenbuch eines Malers, der vereinzelte Gruppen treu nach der

<sup>1)</sup> Purg. VI. 64, wo Sordello „wie ein ruhender Löwe“ um sich blickt

Natur zum künftigen Gebrauche eingetragen hat. Darunter befinden sich dann eine Menge von feinen, psychologisch interessanten Wahrnehmungen. Die Verwirrung des erwachten Träumers, welchem der Eindruck des Traumes, aber nicht das feste Bild desselben geblieben ist, oder die eines Menschen, der durch eine unbekante Ursache zum Fallen gebracht, sich umsieht und seufzet, der Zweifel an der Wahrheit eines überraschend glücklichen Ereignisses, die Neigung, nach einem schreckenden Gegenstande, indem man ihn flieht, sich umzublicken u. s. f.

Diese aus dem Leben genommenen Bilder sind sogar oft fast komisch, oder doch zu derb, um nach unseren Begriffen der Würde des ernstes Gedichtes zu entsprechen. So jener oft angeführte alte Schneider, der das Auge zuspitzen muss, um einfädeln zu können, die blinden Bettler, die aneinander gelehnt vor der Kirchthüre stehen, der Mann, der an den Mienen der Andern bemerkt, dass ihm etwas im Haare stecke und danach sucht. Die Tänze der Seligen werden bald mit Mühlrädern, bald mit einem Kreisel verglichen, bei dem die himmlische Freude die Peitsche führt, die Reden des h. Thomas, durch die er verschiedene Zweifel Dante's löst, sind ein Ausdreschen verschiedener Garben. Gott selbst wird, weil die Seligen in seinem Antlitze alle Dinge lesen, mit einem grossen Buche verglichen, dessen Papier nicht gelb, dessen Schrift nicht bleich wird, und die Haltung eines von Gedanken Belasteten wird durch den Vergleich mit einem halben Brückenbogen recht anschaulich, aber nicht sehr zart ver sinnlicht.

Neben diesen naiven, aus dem Alltagsleben gegriffenen Gleichnissen kommen dann aber andere höchst abstracte, pedantische vor. Einige derselben sind geradezu aus dem physikalischen Hörsaale mitgebracht; so wenn der Dichter die Gleichzeitigkeit und Verschiedenartigkeit der Schöpfungen Gottes durch das gleichzeitige Durchscheinen des Lichtstrahles durch Glas, Bernstein und Krystall anschaulich machen will, oder wenn er zum Zwecke eines andern Vergleichs die verschiedene Wirkung des Lichtes in drei in verschiedenen Entfernungen aufgestellten Spiegeln demonstriert. Andere Bilder sind zwar aus alltäglicher Erfahrung, aber doch mit einem physikalischen Interesse genommen; das Bräunen des durchglähten Papiers vor dem Ausbruche der Flamme, das Zischen des Saftes in brennendem frischem Holze, das fortdauernde Zittern der Sehne des Bogens, wenn der Pfeil schon längst in der Scheibe steckt u. s. w.

Man sieht, der Dichter und seine Zeit scheuen weder den Contrast eines lehrhaften Satzes mit der dichterischen Form, noch den einer komischen, aus dem Leben gegriffenen Scene mit der erhabenen Tendenz des Gedichtes. Sie sind so begierig nach Anschauungen und Erfahrungen, dass ihnen jede Beobachtung wichtig, mittheilenswerth erscheint. Die Wahrheit

macht ihnen schon an sich den Eindruck der Schönheit; die Anforderung einer formellen Gleichartigkeit, einer weichen Harmonie, hat für sie noch keine Geltung. Man kann diese Vorliebe für die natürliche Erscheinung wohl einen beginnenden Naturalismus nennen, nur dass derselbe sich noch von dem modernen unterscheidet, noch wesentlich auf dem Boden der scholastischen Weltanschauung steht. Die Natur ist ihm noch nicht eine gesonderte, zweite Offenbarung, sondern nur ein neu aufgefundener Commentar der allbekannten kirchlichen. Sie steht noch in vorausgesetzter unmittelbarer Uebereinstimmung mit ihr. Jene Einheit, in der das mittelalterliche Bewusstsein sich bisher vermöge der Abstraction von der Natur erhielt, ist durch dieses erste, liebevolle Hinblicken auf dieselbe noch nicht gebrochen. Alles bildet noch eine Totalität, das naivste Naturbild darf neben die höchsten geistigen Gedanken gestellt werden, man unterscheidet noch nicht zwischen der abstracten, gesetzlichen Grundlage und der heitern Aussenseite der Natur, zwischen ernsten und komischen Zügen der Erscheinung, die Strenge der religiös-sittlichen Lehre verträgt sich noch sehr wohl mit der unbefangenen Heiterkeit des Lebens.

Dies scholastische Element äussert sich dann in formeller Beziehung bei der Ausführung dieser Naturbilder. Der Gegensatz zwischen jenen streng physikalischen Gleichnissen und den naiven Lebensbildern wird schon dadurch bedeutend gemindert, dass beide nicht bloss mit gleichem Ernste, sondern mit gleicher Schärfe und Präcision vorgetragen sind. Man könnte glauben, dass Dante seinem Lehrer Virgil auch in der behaglichen, plastischen Ausarbeitung seiner Gleichnisse gefolgt sein werde. Allein kaum zwei oder drei haben einen schwachen Anklang daran, alle andern sind überaus kurz, mit wenigen treffenden Worten und scharfer Betonung der wesentlichen Punkte gegeben. Es war dies nicht etwa eine Beschränkung, die Dante sich im wohlverstandenen Interesse poetischer Wirkung auflegte; solche Künstlichkeit lag ihm sehr fern und er versagte sich keine Ausführlichkeit und Umständlichkeit, wo sie seinem geistigen Zwecke nützlich schien. Es war nur die Folge der scholastischen Denkweise, welche auch die Anschauung auf das abstracteste Maass zurückführte und begrifflich feststellte. Wenn dies der poetischen Wirkung zu statten kam, so war es eine Gunst des Zeitgeistes, nicht ein Kunstgriff des Dichters.

Wenn auch Dante in dem Verständniss der Natur und in der Schärfe des Blickes für ihre Erscheinungen die meisten seiner Zeitgenossen übertraf, hatte er doch denselben Boden mit ihnen gemein, und das Streben nach Naturwahrheit im Ganzen und besonders in psychologischer Beziehung war gewiss eine allgemeine Eigenschaft. Ich machte schon darauf aufmerksam, dass wir die Hergänge einer nahen Vergangenheit, die er schil-

dert, fast mit gleicher Lebendigkeit bei den Chronisten erzählt finden, und dass gewiss die meisten Züge derselben ihm schon überliefert sein müssen. Besonders aber beweisen dann Dante's künstlerische Zeitgenossen diesen Zusammenhang. Sie streben nicht nur ganz wie er nach genauer, verständlicher Schilderung der sittlichen Hergänge, sondern sie thun dies auch in derselben, wenn ich auch hier so sagen darf, scholastischen Weise, mit derselben Naivetät, derselben Gleichgültigkeit gegen etwaige feine Verletzungen der Harmonie, mit derselben kurzen, gedrängten, unmittelbar auf die wesentlichen Momente eingehenden Vortragsweise. Der Dichter und die Künstler werden uns daher auch durch ihre Vergleichung erst recht verständlich; bald lässt das Wort, bald das Bild uns das Motiv besser erkennen, das wir denn auch in der andern Kunst wieder antreffen.

Kam hienach zu der Anforderung tieferen Eingehens auf die ethischen Motive auch die einer tieferen Naturwahrheit an die Künstler, so konnten ihnen die conventionellen Motive der bisherigen Kunst eben so wenig genügen, wie Dante die conventionellen Gleichnisse seiner Vorgänger. Zwar hatten sie nach damaliger Stellung der Kunst nicht die Aufgabe, Dante in der Schilderung weltlicher Hergänge zu folgen oder sich auf das weite Feld des natürlichen Lebens einzulassen. Aber sie sollten die heiligen Hergänge mit ihren eignen nationalen Empfindungen beleben, den Beschauern wie heutige Ereignisse vor Augen führen, und dazu gewährten ihnen die bisherigen Quellen der Kunst, die byzantinische Malerei, die antike Plastik, keine Mittel. Ihre Kraft, ihre Tragik waren ganz andere als die, welche das gleichzeitige, christliche Leben bot und jenes sittliche Bedürfniss anzuschauen wünschte. Es blieb daher auch ihnen nichts übrig, als aus dem Leben selbst zu schöpfen, so wenig die bisherige Kunstpraxis dazu Anleitung gab.

Der erste, der dies versuchte, war ein älterer Zeitgenosse des Duccio, nicht ein Maler, sondern ein Bildner, Giovanni Pisano, der Sohn des grossen Erneuerers der Sculptur, des Niccolò Pisano. Sein Geburtsjahr ist uns nicht überliefert, muss aber um 1250 fallen, da er in dem von seinem Vater im Jahre 1265 geschlossenen Contracte über die für den Dom von Siena zu fertigende Kanzel schon, aber augenscheinlich noch als sehr junger Bursche, vorkommt. Es wird seinem Vater nur gestattet, ihn ausser der vorgeschriebenen Zahl von Gesellen zur Arbeit mitzubringen, und er bekommt nur zwei Drittel des Gesellenlohnes. Dann finden wir ihn erst am Ende der siebziger Jahre wieder, wo er, wie es scheint schon als berühmter Meister, mit seinem alten Vater am Brunnen zu Perugia arbeitete<sup>1)</sup>. 1278<sup>2)</sup> beginnt er den Bau des Campo santo von Pisa, der

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 271 n. 1., S. 274, n. 1., S. 284, 285.

<sup>2)</sup> Vasari I, 271 und Crowe u. Cavalcaselle, I, 143 (D. A. I, 120). Die Wider-

ihn nach Vasari's nicht unwahrscheinlicher Angabe bis 1283 daselbst fesselte. Ob er, wie dieser angiebt, noch in demselben Jahre nach Neapel gegangen sei, um daselbst mehrere Bauten in Gang zu bringen, ist zweifelhaft<sup>1)</sup>. Jedenfalls erhielt er 1284 in Siena, wo wir ihn dann noch in den Jahren 1290 und 1295 als Dombaumeister finden<sup>2)</sup>, das Bürgerrecht und lebenslängliche Abgabefreiheit, so dass er wohl schon früher daselbst sich um den Dom, wahrscheinlich um die Façade, Verdienste erworben haben wird. Während dieser Zeit unternahm er aber auch auswärtige Arbeiten, namentlich 1286 den reich mit Sculpturen geschmückten Hauptaltar des Domes von Arezzo und einige Bauten daselbst. Von Siena aus soll er, und zwar mit einigen deutschen Bildhauern, die unter ihm gelernt, für Papst Bonifaz VIII. in Rom, Cività Castellana, und endlich in Orvieto, hier namentlich Sculpturen für die Façade des Doms, gearbeitet haben, was freilich, wie wir unten sehen werden, in höchstem Grade zweifelhaft ist. Im Jahre 1299 scheint er nach Pisa gegangen zu sein, um hier den Elfenbeinkasten für die Canonici des Domes und vielleicht auch die Ma-

legung der von Vasari (I, 271) vorgetragene Behauptung, dass Giovanni Pisano mit einigen Gehülften um diese Zeit an der ornamentalen Ausstattung der Kirche S. Maria della Spina gearbeitet habe, ist bereits oben S. 145 gegeben. Ob und in wie weit Giovanni an dem laut Inschrift im Jahre 1278 stattgefundenen Umbau des Baptisteriums zu Pisa (vgl. oben S. 66 und daselbst n. 1) und der ohne Zweifel damals hinzugetretenen gothischen Ornamentation dieses Bauwerks theilhaftig war, lässt sich nicht nachweisen; wohl aber stammt die treffliche Gruppe über der Ostthür des Baptisteriums (nicht über dem Hauptportale des Domes, wie Vasari I. 278 irrig angiebt) — die Jungfrau mit dem Kinde, zwei Heiligen und dem knieenden Stifter — von ihm, wie die Inschrift: „Sub Petri cura haec pia fuit sculpta figura; Nicoli nato sculptore Johanne vocato“ besagt. Dass dieses Werk, wie Crowe u. Cavalcaselle (D. A. I, 120) anzunehmen scheinen, gerade im Jahre 1278 entstanden sei, ist aber nicht erwiesen. Hier sei auch der dem Giovanni zugeschriebenen lebensgrossen Madonna mit dem Kinde im Innern des Campo santo und des Tabernakels über dem Eingange desselben erwähnt, welches die Madonna mit dem Kinde und fünf männliche Figuren enthält. Abbildungen der beiden letzten Werke bei Rohault de Fleury, *Les monuments de Pise*, Pl. LVI und XLI.

<sup>1)</sup> Nach Vasari's eigenen Angaben bleibt für die Anwesenheit in Neapel zwischen dem Bau des Campo santo und dem der Façade von Siena kaum Zeit. Jedenfalls ist diese Reise durch keine anderen Beweise bestätigt. Auf diese Anwesenheit in Neapel allein stützt sich aber die Vermuthung, welche auch Gaye (im *Kunstbl.* 1839. S. 246) theilt, dass unser Giovanni der nicht weiter bezeichnete „Pisanus“ sei, von dem eine Inschrift am bischöflichen Palaste in Rieti (im ehemaligen Kirchenstaate an der Grenze des Neapolitanischen) erzählt, dass er den Bau im J. 1283 angefangen habe.

<sup>2)</sup> *Milanesi a. a. O.* S. 161. Die Geldstrafen, welche ihm im J. 1290 erlassen werden, weil er „dem Dombau sehr nützlich und nothwendig sei und weil ohne ihn dies von ihm begonnene Werk nicht wohl vollendet werden könne“, wird er wahrscheinlich durch sein Ausbleiben über die contractmässige oder bewilligte Frist verwickelt haben.



donna mit dem Kinde, ebenfalls in Elfenbein, zu arbeiten, welche sich jetzt in der Sakristei befindet. Möglicherweise verfertigte er auch um jene Zeit in Gemeinschaft mit seinem Schüler Leonardo die Reliefs an einem Taufsteine in der Kirche S. Pietro in vinculis im Castel S. Pietro bei Pisa<sup>1)</sup>. Im Jahre 1300 war er in Prato mit der Erweiterung des Doms und mit einigen plastischen Arbeiten beschäftigt<sup>2)</sup>; im Jahre 1301 vollendete er laut Inschrift<sup>3)</sup> die Kanzel in S. Andrea von Pistoja, demnächst eine Gruppe von drei weiblichen Gestalten, welche das Weihwasserbecken tragen, in S. Giovanni fuorcivitas daselbst. Bald darauf muss die liebliche Madonna über dem südlichen Seitenportale in S. Maria del fiore zu Florenz entstanden sein<sup>4)</sup>. Nach dem Tode des Papstes Benedict XI. im Jahre 1304 begann er das Grabmal desselben in S. Domenico zu Perugia, auch wurde zugleich an der ihm schon 1302 übertragenen, 1311 beendeten Kanzel für den Dom zu Pisa gearbeitet, deren zum Theil wenig befriedigende Sculpturen sein letztes bekanntes Werk sind. Er starb 1320<sup>5)</sup>.

Schon dieser Lebensumriss zeigt ihn als einen sehr thätigen, gesuchten

<sup>1)</sup> Crowe und Cavalcaselle, D. A. I, 122; Ciampi, a. a. O. p. 123, Documento III. Der Taufstein soll nach Morrona II, 86 die Inschrift getragen haben: „Magister Joannes cum discipulo suo Leonardo fecit hoc opus ad honorem Dei et S. Petri apostoli.“ Eine Abbildung der Madonna aus Elfenbein bei Perkins, Tuscan Sculptors, Vol. I, p. 59.

<sup>2)</sup> Vgl. oben S. 144. Ihm wird die silberne, ganz mit Kleidern behängte Madonna in der Capella della Cintola zugeschrieben, die ein ausgezeichnetes Werk sein soll. Bode, in den Beiträgen zu Burckhardt's Cicerone, III. Auflage, 1874, S. 6.

<sup>3)</sup> Ciampi a. a. O. 43.

<sup>4)</sup> Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I, 121. Anm. 56, sind geneigt, dieses Werk eher dem Nino da Pontedera zuzuschreiben; Bode, Beiträge zum Cicerone, S. 6, findet grössere Verwandtschaft mit Andrea Pisano.

<sup>5)</sup> Auf dem Grabmale des Enrico Scrovegni in der Kirche der Arena zu Padua nennt sich der Verfertiger: „Johannes magistri Nicoli“ (nicht wie man früher las: „Jacobus magistri Ricoli“). Indessen wage ich nicht, es mit Förster (Kunstbl. 1837. S. 354) u. A. unserm Giovanni Pisano zuzuschreiben. Es ist seiner zwar nicht gerade unwürdig und dem Pisaner Style verwandt, aber mehr dem späteren, durch Andrea Pisano ausgebildeten, als dem des Giovanni. Dazu kommt dann, dass beide, Giovanni Pisano und Enrico Scrovegni in demselben Jahre 1320 starben, jener etwa 70 Jahre alt, dieser ausserhalb Padua's in der Verbannung, so dass eine Anfertigung vor seinem Tode nicht wahrscheinlich ist, die nach demselben aber nicht durch Giovanni erfolgt sein könnte. Auch würde Giovanni bei diesem entfernten Werke gewiss seine Vaterstadt genannt haben. Bode, Beiträge zum Cicerone S. 6, glaubt in der Madonna mit dem Kinde an diesem Grabmale eine ausgezeichnete Arbeit des Giovanni Pisano zu erkennen, während er ihm die daneben befindliche, aber mit dem Madonnenbilde in gar keiner architektonischen Verbindung stehende Statue des Verstorbenen mit Entschiedenheit abspricht, und endlich eine andere, in einer kleinen Seitenkapelle stehende, inschriftlich bezeichnete, anscheinend früher entstandene Porträtstatue des Stifters für ein Werk Giovanni's zu halten geneigt ist. Diese Vermuthungen bedürfen natürlich weiterer Prüfung.

Meister, bei dem es aber zweifelhaft ist, ob er mehr Plastiker oder mehr Baumeister war, und der mehrere Arbeiten zugleich übernahm, sich also in weitem Umfange fremder Hülfe bediente. Und dies beweisen auch seine Werke selbst; sie lassen durchweg mehrere Hände und ungleiche Behandlung erkennen, aber derselbe Geist ist allen gemein, und man glaubt zu bemerken, wie das eifrige Wesen des Meisters auch seine Gehülfen fortgerissen hat. Die Spuren des antiken Styls sind noch nicht ganz verschwunden, in gewissen Beziehungen scheint sogar der Einfluss desselben stärker als bei Niccolò; der wiederkehrende Typus des Gesichts erinnert an griechisches Profil, und die Gewänder sind weniger schwer, und darauf berechnet, den Körper durchblicken zu lassen. Aber an Stelle der ruhigen Haltung und derben Kraft in Niccolò's Werken, also gerade der Eigenschaft, welche auf Arnolfo und so viele andere Bildner dieser Zeit fast ausschliesslich übergegangen war, ist hier das Streben nach geistigem Ausdrucke vorherrschend. Anklänge an die Compositionen Niccolò's kommen noch wiederholt vor; selbst an der Façade von Orvieto, an welcher zwar unser Meister wahrscheinlich keinen directen Antheil hat, deren Sculpturen aber wesentlich aus seiner Schule hervorgegangen, haben die Scenen der Visitation, Geburt, Anbetung der Könige noch eine Verwandtschaft mit den gleichen Darstellungen in Pisa und Siena. Aber gerade dabei tritt dann die Verschiedenheit beider Meister hervor. Während bei Niccolò die Nebenfiguren sich meist ruhig und gleichgültig verhalten, hat hier jede irgend einen bestimmten Affect zu vertreten. Bei der Geburt Christi z. B. hatte jener in den Reliefs von Pisa und von Siena altem Herkommen gemäss neben dem Bette der Jungfrau zwei Mädchen angebracht, welche das hier zum zweiten Male vorkommende Kind waschen. In Orvieto sind zwar die beiden Mädchen nebst dem Waschgefäss beibehalten, aber das Kind ist nicht wiederholt, und während die Eine emsig das Bad bereitet, wendet sich die Andere mit dem Ausdrucke inbrünstiger Verehrung nach dem Kinde, von dessen Bettlein die Mutter, denn auch sie darf hier nicht in grossartiger Ruhe bleiben, den Vorhang hebt. Diese geistige Lebendigkeit erstreckt sich selbst auf die ausserhalb der historischen Compositionen angebrachten, mehr decorativ behandelten Gestalten. Während die Statuetten an den Ecken der Kanzeln sonst mehr architektonische Bedeutung haben, zeigen an der von Pistoja die Sibyllen die Verschiedenheit des Eindrucks bei den Offenbarungen der sie begleitenden Engel. Und eben so sind die Halbfiguren von Engeln in dem Rankengeflecht an der Façade von Orvieto alle mit dem heftigsten Ausdrucke der Theilnahme an den in ihrer Nähe vorkommenden Ereignissen dargestellt. Es lässt sich nicht verkennen, dass dies Streben nach Innigkeit und Lebenswahrheit den Meister in gewissem Grade über die Grenzen

des Schönen und seines bildnerischen Vermögens hinausführt. Die nackten Gestalten sind, ganz im Gegensatze gegen die einfache und gesunde Auffassung Niccolò's und Arnolfo's, oft mit Muskeln und harten Andeutungen des Knochengerüsts überladen, die bekleideten oft mit unschön gebrochenen Linien der Gewandung, die Dimensionen bald zu lang, bald zu kurz, die Bewegungen übertrieben und gewaltsam.

Schon an dem ersten seiner uns bekannten selbständigen Werke, an dem Altar von Arezzo, erscheint seine künstlerische Eigenthümlichkeit ganz entwickelt. Die architektonische Anordnung ist zwar, wie immer in der italienischen Gothik, etwas schwer, aber doch so eingerichtet, dass die zahlreichen grösseren und kleineren Statuen, Halbfiguren und Reliefs aus der Geschichte der Jungfrau und der Localheiligen, dem Raume sich wohl anfügen, und diese figurenreichen Compositionen mit ihrer grossen dramatischen Lebendigkeit und der ausführlichen Andeutung des Hintergrundes sind vortrefflich gelungen und bilden eine wichtige neue Erscheinung in der italienischen Kunst<sup>1)</sup>. Bei der Kanzel von S. Andrea in Pistoja, deren sechseckige Anlage ganz der des väterlichen Werks im Pisaner Baptisterium gleicht, ist die Fülle der Sculpturen schon fast zu gross, so dass sie dem Ganzen in architektonischer Beziehung einen unruhigen Charakter giebt, aber dafür ist auch die Kraft des tragischen Ausdruckes gestiegen und namentlich bei dem Kindermorde und bei den Frauen am Kreuze wahrhaft ergreifend<sup>2)</sup>. Die in Folge einer Feuersbrunst im 16. Jahrhundert im Dome und im Campo santo zu Pisa zerstreuten Ueberreste der von Giovanni, wie wir bereits oben erwähnten, in den Jahren 1302—1311 für den dortigen Dom gefertigten Kanzel zeigen neben manchen bedeutenden Figuren und lebendigen Reliefcompositionen (namentlich der Geburt Christi, der Flucht nach Aegypten und dem Bethlehemitischen Kindermorde) auch unerfreuliche manierirte Gestalten, wie besonders die Eckfiguren. Sehr bezeichnend für die Kunstweise Giovanni's ist die zur Kanzel gehörende, energisch gehaltene allegorische Gruppe der Pisa nebst den vier Cardinaltugenden<sup>3)</sup>, Fig. 67, (jetzt im Campo santo). Einen ähnlichen Charakter haben die sogen. christlichen drei Grazien (ebenda), welche einst die Mittelstütze der Kanzel bildeten. Voller Leben sind die beiden säulentragenden Löwen (im Dom)<sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Cicognara giebt Taf. XVIII. aus diesem Werke den Tod der Maria und eine Statuette, Taf. XVI. zwei Statuen von der Kanzel des Domes zu Pisa, Taf. X. die Madonna vom Dome zu Florenz, Taf. XX. das Grabmal aus Perugia.

<sup>2)</sup> Eine Abbildung der Evangelistenzeichen bei Perkins, Tuscan sculptors I, 59.

<sup>3)</sup> Nach Rohault de Fleury, a. a. O. 144 sassen ursprünglich zwei Adler auf den Schultern der Pisa und schienen ihr etwas zuzulüftern.

<sup>4)</sup> Abbildungen der eben angeführten Bestandtheile der Kanzel bei Rohault de

Von einer andern Seite zeigt sich der Meister in dem liebenswürdigsten seiner Werke, in der Statue, welche zwischen zwei Engeln in dem

Fig. 67.



Die „Pisa“ von Giovanni Pisano.

Spitzbogen über einem der Seitenportale des Florentiner Domes steht. Eine schlanke, jugendliche Gestalt mit eher kleinem, aber wohlgebildetem Kopfe, trägt sie das lehrende göttliche Kind leicht auf dem linken Arme,

Fleury, a. a. O. Pl. 54, 55, 57; der Pisa auch bei Perkins, Tuscan sculptors. Vol. I, Pl. III zu Seite 40. Die jetzige Domkanzel, welche einige Bestandtheile der älteren enthält, wurde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts errichtet. Man beabsichtigt, die in einem Holzmodell von Giuseppe Fontana restaurirte Kanzel Giovanni's wieder zusammenzusetzen. Burckhardt, Cicerone, 3. Aufl. S. 605.

und erhält dadurch, indem sie mit dem grossen Auge fest auf dasselbe hinblickt und auf der linken Hüfte ruht, eine so würdige und zugleich so naturgemässe, echt weibliche Haltung und so schöne Linien des Körpers und der Gewandung, dass sie in der That den vollkommensten plastischen Ausdruck für die Vorstellungen königlicher Hoheit und weiblicher Milde giebt, welche das XIV. Jahrhundert mit dem Begriffe der Jungfrau verband. Es ist nicht zu verkennen, dass die Körperbiegung und der dadurch bedingte Fluss der Gewandung einen leisen Anklang an die gebogene Haltung haben, welche um diese Zeit in der nordischen Plastik aufkam, und man kann dabei an einen Einfluss deutscher Künstler denken. Indessen ist dies Motiv hier freier, vollkommen naturgemäss und so sehr im italienischen Geiste behandelt, dass es Gemeingut der italienischen Plastik wurde, und von nun an oft bei den Madonnen der pisanischen und anderer Schulen wiederkehrt. Das Grabmal Benedict's XI.<sup>1)</sup> in Perugia hat im Wesentlichen dieselbe Anordnung wie das des Cardinals de Braye in Orvieto von Arnolfo, aber mit auffallender Uebertreibung der Höhe der gewundenen Säulen, welche das spitzbogige Dach tragen. Die oberen Statuen mit Einschluss der sitzenden Madonna sind sehr steif, der in eben so natürlicher wie würdiger Haltung liegende Verstorbene dagegen und die beiden, auch hier wieder ausdrucksvoll bewegten Engel sind vortrefflich.

In Beziehung auf Gedankentiefe und Figurenreichthum werden alle diese Werke von den Reliefs übertroffen, welche am Dome von Orvieto<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Abbildung eines Theiles desselben bei Perkins, a. a. O. I, Pl. IV. zu S. 48.

<sup>2)</sup> Vergl. vor Allem das treffliche Kupferwerk von Ludwig Gruner, Die Bas-

Fig. 68.



S. M. del Fiore zu Florenz.

die vier Pfeiler der Façade zu den Seiten der drei Portale bedecken. Vasari schreibt sie dem Niccolò Pisano und zwar in Gemeinschaft mit deutschen Arbeitern zu; er lässt aber auch Giovanni Pisano in Orvieto arbeiten. Beides scheint unrichtig. Niccolò Pisano war im Jahre 1290, wo der Bau des Domes von Orvieto begann, bereits verstorben, und für Giovanni's Anwesenheit in Orvieto fehlt wenigstens jeder Beweis; sein Name kommt in den Urkunden und Nachrichten über diesen Bau nicht vor. Diese Urkunden lassen schliessen, dass die Ausschmückung der Façade erst nach dem Jahre 1310 und vielleicht noch bedeutend später begonnen ist, und wir haben keinen Grund, jene Reliefs einem bestimmten Meister zuzuschreiben, obgleich unter den Obermeistern des Domes, die wir aus den Urkunden kennen lernen, auch bedeutende Namen sich befinden; so zunächst Lorenzo Maitani, der langjährige Leiter des Baues (1310—1330), dann aber auch Andrea Pisano (1347) und Andere. Wir müssen daher den Namen des Urhebers dahingestellt sein lassen<sup>1)</sup>, können aber die Betrachtung des Werkes selbst hier einschalten, weil es in der That der Schule des Giovanni Pisano geistig verwandt ist.

Der innere Zusammenhang der Reliefs ist der, dass der erste Pfeiler die Schöpfungsgeschichte bis auf Noah, der zweite die Zeit der Propheten, der dritte die Geschichte Christi, der vierte endlich das jüngste Gericht enthält. Die Anordnung ist bei allen dieselbe, indem aus dem Boden der

reliefs an der Vorderseite des Domes von Orvieto, Leipzig 1858. Einen Theil dieser Reliefs giebt schon, freilich in sehr karikirter Zeichnung, der Padre della Valle in seinem grossen Werke über diesen Dom, aus welchem die kleineren Nachbildungen bei Agincourt und Cicognara entlehnt sind. Einige Gruppen bei Perkins, a. a. O. Pl. X u. XI. u. S. 91.

<sup>1)</sup> Vgl. Vasari im Leben des Niccolò und Giovanni Pisani I. S. 268 u. 274. Eine ausführliche Zusammenstellung der verschiedenen vom P. della Valle, Agincourt, Cicognara n. A. aufgestellten Vermuthungen über die Person des Urhebers bei Luzi, *il duomo di Orvieto*, S. 330 ff. Vgl. auch Crowe u. Cavalcaselle a. a. O. I. 149. Allerdings wissen wir von der Anwesenheit zweier der bedeutendsten Schüler des Niccolò Pisano in Orvieto. Aber Arnolfo, der dort das Grabmal des Cardinals de Braye arbeitete, wird nicht lange nach dem Tode desselben (1280) dagewesen sein und die Anwesenheit des Dominikaners Fra Guglielmo aus Pisa fällt nach der Bemerkung des Padre della Valle in das Jahr 1293 (siehe auch oben S. 299), wo der im Jahre 1290 begonnene Bau noch nicht bis zur Ausschmückung der Façade gediehen sein konnte. Da von dieser in der Urkunde vom Jahre 1310 als von einem zukünftigen durch den neuen Obermeister, Lorenzo Maitani, auszuführenden Werke die Rede ist (*Milanesi Documenti* I p. 172: *quae paries debet fieri ex parte anteriori*), können die Reliefs erst später entstanden sein. Dass Pius II. in seinem Commentar die Sculpturen der Façade von Orvieto vorzüglich Seneser Künstlern zuschreibt, kann als eine unbestimmte Angabe, die sich an die richtige Thatsache ihrer vielfachen Beschäftigung an diesem Dome knüpft, kein Bedenken erwecken, zumal da der Papst noch das Interesse hatte die Verdienste seiner Landsleute herauszuheben.

untersten Darstellung eine dem Stamme eines Baumes ähnliche Arabeske senkrecht aufwächst, deren nach beiden Seiten symmetrisch sich erstreckende Zweige dann die folgenden Hergänge tragen. An den beiden mittleren Pfeilern ist dies am vollständigsten und mit offenbarer Anlehnung an die bekannte Darstellung des Stammbaumes Jesse geschehen, indem der Baum auf beiden wirklich aus einem liegenden Erzvater aufsteigt, und in seinem Stamme dort die Reihenfolge der Propheten, welche von der Jungfrau und dem Messias geweissagt haben, hier die Könige, von denen Maria und Christus abstammen, welche daher auch in der Spitze erscheinen, enthält<sup>1)</sup>. Die Zweige tragen dann dort Hergänge aus dem Leben der Propheten, hier die der evangelischen Geschichte, und bilden daneben noch Ranken mit anbetenden Engeln oder anderen Nebenfiguren, so dass die ganze 14 Palmen breite und fast 30 Palmen hohe Pfeilerfläche dicht mit Rankengeflechten und zahllosen Figürchen bedeckt ist, ganz wie auf einem Glasgemälde oder in einer Miniatur. Auf den beiden äusseren Pfeilern dagegen sind die Hergänge der Schöpfungsgeschichte oder die Schaaren der Seligen und Verdammten stets auf festen Boden gestellt, so dass der Arabeskenbaum mit seinen Aesten, obgleich er bei dem jüngsten Gericht dazu dient, in seinem Wipfel den thronenden Weltrichter zu tragen, ein müssiger, nur der Symmetrie halber beibehaltener Zusatz ist. Der ganze Gedanke dieser Anordnung ist nicht gerade glücklich zu nennen; die weichen Linien der Rankengewinde widersprechen dem architektonischen Gesetze, das hier herrschen müsste, die Fülle der kleinen Figuren ist, besonders auf den beiden mittleren Pfeilern, verwirrend. Ist man dagegen zu den Einzelheiten durchgedrungen, so entdeckt man eine Fülle des Schönen und Bedeutenden. Auf dem ersten Pfeiler, bei der Darstellung der Schöpfungsgeschichte, zeigt sich der Meister in der ganzen Kühnheit seiner Phantasie. Er geht geradezu auf die tiefsten Mysterien dieser grandiosen Hergänge ein. Man sieht selbst das: Es werde Licht! mit einer mystischen Andeutung über die verschiedene Wirksamkeit der drei Personen der Trinität, wobei er Christus als den eigentlichen Demiurgos zu behandeln scheint. Die Scheidung des Festen und des Wassers, die Erschaffung der Pflanzen und der Thiergeschlechter sind flüchtig, aber verständlich angedeutet. Bei den ersten Aeltern ist die Behandlung des Nackten besser, als sonst bei unserm Meister; Eva ist anfangs von lieblichster Anmuth und Unschuld,

<sup>1)</sup> Emil Braun, der Verfasser des Textes zu dem Gruner'schen Kupferwerke, deutet den Erzvater des zweiten Pfeilers (wohl mit Recht) auf Abraham, den des dritten aber wegen der in den äussersten Ranken vorkommenden anbetenden Engel auf Jacob mit Beziehung auf seinen Traum der Himmelsleiter. Allein man hat keinen Grund, in diesem eine andere Gestalt zu vermuthen als Jesse, von dem überall in gleicher Weise der Stammbaum des Hauses David's ausgeht.

Adam kräftig und wohlgebildet, erst später tritt wieder die Ueberladung mit Muskeln und Knochen ein, die aus dem Anspruche auf Vollständigkeit bei mangelhafter Kenntniss entsteht. Gott hat zwar noch entweder die unsichere Haltung des byzantinischen Styles oder einen Ausdruck zu heftiger Gewalttätigkeit, aber die Motive seiner Gesichtszüge und Bewegungen sind alle sprechend und von grossartiger Einfachheit, und die Engel, welche anbetend, bewundernd, preisend den einzelnen Schöpfungsmomenten beiwohnen, von edelster Bildung und Haltung. Das Schönheitsgefühl ist vielleicht bei diesen Gestalten nicht völlig befriedigt, aber in Beziehung auf

Fig. 69.



Vom Dome zu Orvieto.

Ausdruck übertreffen sie Alles, was italienische Kunst, selbst in der leichteren Technik der Malerei, bisher geleistet hatte. Wie lebendig ist z. B. die Ermordung des Abel dargestellt! Die Reliefs des zweiten Pfeilers sind von geringerer Hand. Sie scheinen sich durchgängig auf die Propheten zu beziehen, die man in grosser Zahl mit ihren Spruchbändern herumwandern sieht, und aus deren Schriften man einige Hergänge erkennt, z. B. den Esel Bileam's, die Salbung des Sohnes Isai's, den Befehl des Herrn, der in Wolken dem Propheten erscheint, um ihm Worte des Trostes für das Volk in den Mund zu legen, den Brand von Jerusalem, die Verheissung der Geburt des Immanuel, wo sich neben dem Kindbette der Jungfrau Löwen und Widder friedlich eingefunden haben, endlich die Kreuzigung, den leidenden Messias u. a. Aber Vieles bleibt hier dunkel, vielleicht auch durch die Mängel der Ausführung. Dem Style Giovanni's entspricht am



meisten der dritte Pfeiler, die Geschichte Christi; hier kommen, wie schon erwähnt, die Reminiscenzen an Niccolò's Compositionen vor, hier ist dieselbe Innigkeit des Ausdruckes (vgl. Fig. 71), dieselbe Leidenschaftlichkeit des Tragischen wie auf den Reliefs von Pistoja. Bei der Darstellung des jüngsten Gerichtes auf dem vierten Pfeiler könnte man den deutschen Gehülfen, deren sich Giovanni nach der Angabe Vasari's bei den Arbeiten dieses Domes bediente, einen Antheil zuschreiben. Die Art, wie die Auferstehenden dargestellt, wie die Verdammten, von langer Leine umschlossen, der Hölle zugeführt werden, erinnert in manchen Einzelheiten an die gleiche Darstellung an nordischen Kathedralen. Die Ausführung zeigt aber wieder

Fig. 70.



Vom Dome zu Orvieto.

dieselbe Schule, wie die anderen drei Pfeiler; die Körper sind in den Verhältnissen etwas zu kurz, in den Details überladen, aber die Mienen und Bewegungen voller Ausdruck mannigfaltigster Empfindungen.

Ueberblicken wir die Werke Giovanni's, so erkennen wir ein gewaltiges, eifriges Streben, dem aber noch die ausreichenden Mittel fehlen. Er will vor Allem geistige Wahrheit, möglichst genaue und ergreifende Darstellung; er will in das Seelenleben, in die Leidenschaften einführen. Aber bei der vollen körperlichen Durchbildung, welche die Plastik erfordert, reichten dazu seine Kenntniss des menschlichen Körpers und andere Vorstudien nicht aus, und er verfiel in Härten und Ueberladung, welche den unmittelbaren Erfolg seiner Werke beeinträchtigen.

Um so bedeutender war der mittelbare. Sein energisches Vorgehen hatte dem Bedürfnisse der Zeit Gestalt gegeben, und das Künstlerauge

erkannte gerade durch die Mängel seiner Darstellung um so deutlicher, worauf es ankam. Was für die Sculptur zu schwer gewesen, konnte die Malerei schon eher erreichen; ihr gehörte daher der glückliche Meister an, dem es gelang, die Richtung festzustellen, welche für die gesammte bildende Kunst maassgebend wurde.

Fig. 71.



Vom Dome zu Orvieto.

Giotto, der Sohn des armen Arbeitmannes Bondone in dem Dorfe Vespignano, nicht weit von Florenz, war im Jahre 1276 geboren, als Giovanni Pisano, schon etwa 26 Jahre alt, am Brunnen von Perugia arbeitete. Cimabue fand, so erzählt wenigstens eine glaubhafte Sage<sup>1)</sup>, den

<sup>1)</sup> Rumohr (II. 40) findet sie „zu schön um wahr zu sein“. Da indessen schon Ghiberti sie erzählt, so haben wir keinen Grund, ihr Glauben zu versagen. Jedenfalls ist Rumohr's Zweifel über den Namen des Vaters jetzt gehoben, da derselbe urkundlich erwiesen ist. Gaye, Carteggio inedito d' artisti dei secoli XIV, XV, XVI, t. I. 481. Eine andere Sage theilt ein anonymer Commentator Dante's mit, wonach der Vater den Knaben zu einem Wollhändler in die Lehre gegeben hätte. Auf dem Wege zu seiner Arbeit sei er aber jedesmal vor Cimabue's Atelier stehen geblieben. Als später der Vater sich beim Lehrherrn erkundigt, wie sich der Knabe anliesse, habe er die Antwort erhalten, dass dieser seit einiger Zeit gar nicht mehr gekommen sei. So wäre entdeckt worden, dass Giotto seine Tage bei den Malern zubrachte; auf Cimabue's Zureden wäre er nun aus der Wollhändlergilde entlassen worden und in sein Atelier getreten. Crowe u. Cavalcaselle D. A. I, 195; Camillo Laderchi, „Giotto“ in der Zeitschrift: Nuova antologia di scienze, lettere ed arti, Firenze. Vol. VI. (1867) p. 31, n. 1.

zehnjährigen Knaben, wie er, bei der Heerde sitzend, ein Schaf auf einen Stein zeichnete, erkannte sein Talent und führte ihn mit sich in seine Werkstatt. Von dem Verlaufe seiner jüngeren Jahre und seiner Entwicklung haben wir nur unvollkommene Kenntniss, da Vasari's ausführliche Erzählung in vielen Fällen widerlegt und dadurch überhaupt zweifelhaft geworden ist. Einige Malereien, die dieser ihm zuschreibt, die Fresken in der Capella dell' Incoronata zu Neapel, die aus der Geschichte des Hiob im Campo santo zu Pisa und das Abendmahl im Refectorium von S. Croce sind erst lange nach Giotto's Tode<sup>1)</sup>, und andere Arbeiten, die er ihm mit Recht beilegt, zufolge der jetzt ermittelten Urkunden wenigstens in anderer Zeitfolge entstanden. Indessen ist er doch besser unterrichtet, als bei den früheren Meistern, so dass man seinen Angaben, wenn sie den anderweitig ermittelten Thatsachen entsprechen, folgen mag. Das früheste, was wir von Giotto's Hand besitzen, wird sich unter den 28 Bildern aus der Geschichte des h. Franz in der Oberkirche von Assisi befinden, welche zwar sehr verwittert und beschädigt sind, aber doch noch mehrere verschiedene Hände erkennen lassen, von denen eine wohl die des jungen Giotto sein möchte. Neben Zügen, welche den Schüler des Cimabue verrathen, tritt uns hier schon die Lebendigkeit der Auffassung und des Ausdruckes, die Wärme der Empfindung und die Einfachheit charakteristischer Zeichnung entgegen, welche in weiterer Ausbildung den Werth seiner reiferen Werke ausmacht. Schon Vasari rühmt an dem durstigen Bauer, der sich hingelegt hat, um aus der auf das Gebot des Heiligen zu seiner Labung entsprungenen Quelle zu trinken, mit Recht, dass man ihm die Begierde nach dem Wasser ansehe, und ähnliche lebensvolle Züge finden sich auf mehreren dieser Bilder<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Näheres über alle diese Gemälde weiter unten.

<sup>2)</sup> Z. B. bei der Bestattung des Heiligen, bei dem Tode eines Hauptmanns während der Mahlzeit u. s. f. Schwache Abbildungen einiger dieser Fresken bei Agincourt, peint. Taf. 114. Giotto's Theilnahme an denselben ist bekanntlich streitig. Rumohr (II. 66) geht so weit, sie sämmtlich, was kaum zu begreifen, dem Spinello Aretino zuzuschreiben. Meine Ansicht trifft im Wesentlichen mit der von Fr. K. im Kunstbl. 1827 No. 42 zusammen. — Ueber die Zeit derselben giebt selbst Vasari keine andere Bestimmung, als dass er Giotto durch den Ordensgeneral Fra Giovanni di Mura nach Assisi berufen lässt, welcher 1296 erwählt wurde, was also mit der Annahme früher Entstehung vor seinen römischen Arbeiten übereinstimmt. Dagegen lässt er ihn unmittelbar von dieser Arbeit in der oberen Kirche an die berühmten allegorischen Bilder der unteren Kirche gehen, was ein offener Irrthum ist, da beide Malereien höchst verschieden sind und diese letzten durchaus der reifen Zeit des Meisters angehören und wegen ihrer Beziehung zu Dante's Paradies nicht wohl vor der Publication desselben um 1314 entstanden sein können. Man wird daher annehmen müssen, dass Giotto zwei Mal in Assisi gearbeitet, zuerst 1296 zwanzigjährig in der oberen, dann sehr viel später in der unteren Kirche. Dies wird auch durch eine Aeusserung des Chronisten Ricobaldo Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. VII.

Irgend eine grössere Arbeit muss jedenfalls den Ruf des jungen Malers sehr frühe verbreitet haben, da wir ihn nach urkundlich beglaubigter Nachricht schon in den Jahren 1298 bis 1300 in Rom mit umfassenden und kostbaren Arbeiten betraut finden. Ein Nepote Bonifaz' VIII., der Kardinal Jacobus Gaetani de' Stefaneschi liess nämlich durch ihn in der Peterskirche die Tribune und ein grosses Altarwerk malen und endlich die symbolische Darstellung des Schiffeins Petri in Mosaik ausführen. Diese „Navicella“<sup>1)</sup> existirt bekanntlich noch jetzt, jedoch fast gänzlich erneuert, in der Vorhalle der heutigen Peterskirche, und von jenem Altare sind einzelne kleinere Theile in der Sacristei derselben bewahrt, die Fresken der Tribune aber natürlich mit dem Abbruche derselben verschwunden. Gleich darauf übertrug ihm Bonifaz VIII. selbst Wandgemälde in der Vorhalle der Laterankirche zur Erinnerung an die Verkündigung des Jubiläums von 1300, von deren ein Fragment jetzt innerhalb der erneuerten Kirche zu sehen ist<sup>2)</sup>. Dies Fragment hat in der That noch nicht die volle Frei-

von Ferrara († 1313), auf die ich später zurückkommen muss, bestätigt. Er sagt nämlich: *Zotus pictor eximius florentinus agnoscitur qualis in arte fuerit. Testantur opera facta per eum in ecclesiis Minorum Assisiis, Arimini, Paduae, et per ea quae pinxit in Palatio Communis et in ecclesia Arenae Paduae* (Muratori, Scr. IX. 255). Dies ist, wie wir wissen, im Jahre 1312 geschrieben, und da damals jene allegorischen Bilder noch nicht entstanden sein konnten, muss Giotto zwei Mal in Assisi gewesen sein. Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I. S. 204, schreiben auch die geist- und lebensvollen Wandmalereien aus dem Leben Christi und des h. Franciscus im Querhause rechts vom Grabe des Letzteren dem Giotto zu. Sie stützen sich hiebei auf eine Aeusserung Ghiberti's (2. comm. des Ghiberti, in der n. A. des Vasari I pag. XVIII), nach welcher Giotto fast die ganze Unterkirche bemalt hätte (*dipinse nella chiesa di Asciesi, nell'ordine de' Frati Minori, quasi tutta la parte di sotto*), vor Allem aber auf die meisterhafte Ausführung dieser Bilder, „welche an Kraft und dramatischem Leben nur von denen in der Arena zu Padua übertroffen werden und das Gepräge der früheren Periode Giotto's tragen.“ Rumohr a. a. O. II, 87 hatte diese Fresken im Anschluss an eine Stelle im Leben des Taddeo Gaddi bei Vasari, II, 120, dem Giovanni da Milano zugeheilt. Bei der Allgemeinheit der Angabe Ghiberti's und der Unzuverlässigkeit Vasari's, welcher den Giovanni da Milano „in der Tribuna des Hochaltars eine Kreuzigung, eine Madonna und die h. Clara und an den Stirnwänden und Seiten (nelle facciate e dalle bande) Scenen aus dem Leben der Maria“ arbeiten lässt, müssen wir den Ursprung dieser Malereien als noch unentschieden betrachten. Bereits in der ersten Auflage dieses Werkes S. 421. n \* \* wurden Zweifel an der Urheberschaft Giovanni da Milano's geäussert.

<sup>1)</sup> Eine kleine Abbildung bei Crowe und Cavalcaselle (E. A.) I, zu S. 253.

<sup>2)</sup> Abbildung dieses Fragments bei Agincourt Taf. 115. Die Stiftungen des Kardinals de' Stefaneschi sind im Necrologium der Peterskirche ausführlich mit Angabe der bedeutenden dafür ausgegebenen Summen und des Malers aufgezählt. Vgl. die Stelle nach Torrigio, *delle sacre grotte Vaticane*, bei Baldinucci, *Notizie*, in der Ausg. von Piacenza I. 84. Im Archiv der Canonici von S. Pietro befindet sich ein Missale (No. 129 C) mit ausgezeichneten Miniaturen, welche Plattner (Beschr. Rom's Bd. II.

heit und Bedeutung der späteren Fresken Giotto's, und jene Ueberreste des Altars sind, obgleich von grossem Werth, noch in dem dunkleren Tone der älteren Schule gemalt, den Giotto nachher mit einem leichteren vertauschte, so dass bei beiden die frühe Entstehung wahrscheinlich ist. Ob er von Rom nach Florenz gegangen und daselbst in den Jahren 1301 oder 1302 die Kapelle im Palaste des Podestà mit Fresken geschmückt habe, wie man behauptet hat, ist zweifelhaft<sup>1)</sup>. Jedenfalls aber muss er bald darauf nach Padua gekommen sein, wo er mehrere Jahre mit grossen Werken beschäftigt war; wahrscheinlich zuerst im Franciskanerkloster von S. Antonio, dann im Palazzo publico, wo seine Gemälde jedoch durch die noch jetzt vorhandenen von 1420 verdrängt sind, endlich in der Capella dell' Arena, wo er im Jahre 1306 Dante's Besuch erhielt<sup>2)</sup>.

Vor 1312 hatte er dann auch schon in Rimini in S. Francesco die

Abth. I. S. 204) für Giotto's Arbeit hält. Da sich in demselben zweimal das Porträt des Kardinals Stefaneschi vorfindet, wird es in der That für diesen Kardinal gefertigt sein, jedoch schwerlich von Giotto, da die Miniaturen keinesweges seinem Styl entsprechen. Sie sind mehr zart und anmuthig als charakteristisch und grossartig. Auch das Landschaftliche ist genauer behandelt, als man von Giotto erwarten darf. Crowe und Cavalcaselle (engl. Ausgabe II. 184) halten sie für Arbeit eines umbrischen Malers, wofür freilich der Beweis fehlt.

<sup>1)</sup> Schon ein altes Gerücht schreibt Giotto die Malereien in der Kapelle des Palazzo del Podestà und namentlich das dort befindliche Porträt Dante's zu, und Crowe und Cavalcaselle (Bd I. S. 259—270), welche die Wahrheit dieser Nachricht behaupten, versetzen die Ausführung der Arbeit in die angegebene Zeit. Zwei anerkannte italienische Forscher, Luigi Passerini und Gaetano Milanesi (Del ritratto di Dante Alighieri, Firenze 1865), bestreiten indessen, wie es scheint mit besseren Gründen, diese Thatsache und nehmen an, dass die gedachten Malereien erst nach dem Brande vom Jahre 1332 und zwar im Jahre 1337, nach Giotto's Tode, entstanden sind. Vergl. E. Förster in v. Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft II. 363, und desselben Verf. Gesch. d. it. Kunst, II. S. 235 ff. Eine Abbildung von Dante's Porträt (vor der Restauration) ist von der Arundel Society veröffentlicht worden. Kleine Abbildungen bei Crowe und Cavalcaselle E. A. I S. 265; (D. A. S. 222) vor und nach der Restauration.

<sup>2)</sup> Dante's Commentator Benvenuto da Imola (Murat. Antiqu. I. 1186) erzählt: *Accidit autem quod dum Giottus pingeret Paduae adhuc satis juvenis unam capellam in loco ubi fuit olim theatrum s. Arena, Dante pervenit ad locum. Quem Giottus honorifice receptum duxit ad domum suam etc.* Die Kapelle war 1303 gegründet, Dante's Besuch in Padua fällt aber in das Jahr 1306, wie ein von ihm daselbst in diesem Jahr geschlossener, noch im städtischen Archive bewahrter Contract beweist (Förster im Kunstbl. 1837. S. 354. Der Contract selbst bei Palli im 4. Bande der im Jahre 1758 zu Venedig herausgegebenen Werke Dante's). Vasari lässt Giotto zwei Mal in Padua arbeiten, und zwar das erste Mal 1306 im Santo (der Kirche des h. Antonio), das zweite Mal aber nach 1334 in der Arena, was theils durch das Zusammentreffen mit Dante im Jahre 1306, theils durch die oben angeführte Stelle des Ricobaldi von Ferrara widerlegt wird, wonach alle diese Malereien in Padua vor 1312 fallen. Wahrscheinlich vollendete Giotto alle dortigen Arbeiten in einem ununterbrochenen mehrjährigen Aufenthalte. Der freilich erst 100 Jahre später schreibende Michael

umfangreichen Malereien ausgeführt, die schon zu Vasari's Zeit durch den Abbruch dieser Kirche zerstört waren, auch werden manche seiner Arbeiten in Florenz schon früher fallen. Ein Crucifixus von seiner Hand, der in die Kirche von S. Maria novella gestiftet war, wird bereits in einem Testamente von 1312 erwähnt<sup>1)</sup>. Ebenda geschieht eines schönen Tafelgemäldes (*pulcra tabula*) Giotto's in Prato Erwähnung. Vasari's Angabe über einen Aufenthalt Giotto's in Avignon, der von 1305 bis 1316 gedauert hätte, beruht auf einem Irrthume<sup>2)</sup>. Von da lässt ihn Vasari 1316 nach Italien zurückkehren, darauf im Jahre 1322 Arbeiten in Lucca ausführen, die nicht mehr existiren, und dann einige Zeit lang in Florenz bleiben, was auch nach allem sehr wahrscheinlich ist. Von hier aus ging er dann, durch den damals in Florenz anwesenden Herzog von Calabrien bestimmt,

Savonarola (*de laudibus Pataviae*. Muratori Scr. XXIV. 1170) behauptet sogar, dass er daselbst „*maximam suae vitae partem*“ zugebracht habe, was gewaltig übertrieben ist, aber doch vermuthen lässt, dass er von einem langen Aufenthalte gehört hatte.

<sup>1)</sup> Dessen wesentlichen Inhalt die Herausgeber des Vasari a. a. O. S. 329 mittheilen. Es handelt sich um ein noch vorhandenes Crucifix, an welchem nach Vasari Puccio Capanna, ein Schüler Giotto's, mitarbeitete, und um ein Madonnenbild, das freilich nicht ausdrücklich dem Giotto zugeschrieben wird. Hier sei auch der noch vorhandenen Crucifixe Giotto's in S. Marco und Ognissanti zu Florenz erwähnt, von denen Vasari I, 329 und 331 redet. Eine Beschreibung derselben bei Crowe und Cavalcaselle D. A. I, 236. — Für die Zeit der Malereien in Rimini ist Ricobaldi's angeführte Aeusserung entscheidend.

<sup>2)</sup> Eine Berufung Giotto's nach Avignon, jedoch eine sehr viel spätere und wirkungslose, scheint wirklich stattgefunden zu haben. Francesco Albertini in seinem *Opusculum de Mirabilibus Romae* pag. 54, sagt nämlich: „*Fuitque (Giotto) a Benedicto XI pont. max. in Avinionem ad pingendum martyrorum historias accitus ingenti precio. Morte interveniente opus omisit.*“ Crowe und Cavalcaselle (*engl. A. I, 272*), welche auf diese Stelle aufmerksam machten, bezogen die Worte: „*morte interveniente, opus omisit*“ auf den Tod des Papstes. Herman Grimm (*Künstler und Kunstw. II S. 203, f.*) bemerkte jedoch, dass hier ein Irrthum vorliege, indem es nicht Benedict XI, welcher 1304 zu Perugia starb und dessen Nachfolger erst den päpstlichen Stuhl nach Avignon verlegte, sondern Benedict XII. heissen müsse, welcher im Jahre 1334 in Avignon zur Regierung kam, und folgerte dann, dass der Tod, welcher das Werk verhindert habe, nicht der des Papstes (1342), sondern der Giotto's (1336) gewesen sei. In derselben, offenbar richtigen Weise interpretirt auch Laderchi, a. a. O. p. 49, gleichzeitig und unabhängig von Grimm, die Worte des Albertini und bemerkt dazu, dass Papst Benedict XII. bald der Elfte, bald der Zwölfte genannt werde. Ist dies richtig, wie es in der That scheint, so brauchen wir bei Albertini nicht einmal ein Versehen anzunehmen. Wenn übrigens Laderchi die ganze Nachricht statt auf Giotto, auf Simon Martini beziehen will, so scheint dies irrig, da, wie Jordan in der d. A. von Crowe und Cavalcaselle I, 279 n. 71 u. II, 262 n. 99. nachweist, auch zwei andere Schriftsteller, nämlich Platina in den *Vitae pontificum* und Fra Jacopo Filippo von Bergamo in seiner *Chronik Liber III ad ann. 1342* sich über das Verhältniss Benedict's XII. zu Giotto in ganz ähnlicher Weise äussern, wie Albertini.

dem Wunsche des Königs Robert gemäss, nach Neapel, wo er unter anderem im Kloster S. Chiara malte. Dass er noch im Jahre 1330 dort war, ergiebt eine Urkunde dieses Königs, in welcher derselbe ihm den Rang eines Hofgenossen (*familiaris*), nebst allen Ehren und Privilegien dieser Stelle und mit der Wohnung im Palaste beilegt. Auch noch 1333 muss er sich in Neapel aufgehalten haben, da er in diesem Jahre daselbst in gewisse Rechtshändel gerieth<sup>1)</sup>. Schwerlich aber wird dieser Aufenthalt viel länger gedauert haben.

Ausser diesen bisher genannten Arbeiten hatte er in Gaeta, Arezzo, Verona, Ferrara, Ravenna, Urbino, dann in Florenz in den Kirchen del Carmine, Ognissanti und an anderen Orten, besonders in S. Croce, sehr umfassende Wandmalereien und endlich eine beträchtliche Zahl von Tafelbildern ausgeführt, deren Entstehungszeit wir, da er niemals eine Jahreszahl darauf anbrachte, nicht genau angeben können, die aber wahrscheinlich alle vor das Jahr 1334 fallen.

Denn in diesem Jahre wurde er, anscheinend nach langer Abwesenheit nach Florenz zurückkehrend, von seinen Mitbürgern zum Obermeister aller öffentlichen Bauten ernannt und namentlich mit der Leitung des Dombaues und mit der Errichtung des Glockenthurmes neben demselben beauftragt, welcher Aufgabe er sich nun mit allen Kräften und mit vielseitigster Thätigkeit widmete. Daneben führte er mehrere grosse Maleereien in Florenz aus, die Vasari nennt, wurde dann von der Stadt zu einem uns nicht näher bekannten künstlerischen Geschäfte nach Mailand

<sup>1)</sup> S. darüber Crowe u. Cavalcaselle, D. A. 265 n. 18. Die im Text gen. königliche Urkunde bei Schulz, Unteritalien, Vol. IV. Nr. 406, die sonstigen Erörterungen III. 82 und 154. Ob in Neapel Malereien von der Hand Giotto's auf uns gekommen sind, ist zweifelhaft. Das ihm früher zugeschriebene Fresko im Refectorium des Klosters S. Chiara — Christus thronend zwischen sechs stehenden Heiligen und vier knieenden Mitgliedern der königlichen Familie — ist zwar giottesken Styls, aber, wie auch Crowe und Cavalcaselle, E. A. I, 319, D. A. 263 annehmen, zu schwach, um dem Meister selbst zugeschrieben zu werden. Wenn E. Förster in seiner Gesch. der Ital. Kunst II, 301 ff., wie auch schon früher im D. Kunstblatt 1857 S. 149 dies Gemälde dem Simon von Siena zuweist, so kann ich ihm darin schon aus stylistischen Gründen nicht beistimmen, auch war nach Milanesi, Documenti I, S. 217 u. 218, Simon in d. J. 1327 u. 1328, wo zufolge der dargestellten Mitglieder der königlichen Familie das Bild gemalt sein muss, in Siena beschäftigt. Vgl. auch die sehr genauen Abbildungen bei Schulz, Unteritalien Taf. 89—100. Nicht grösseren Anspruch auf den Namen Giotto's, als das eben genannte Fresko, besitzt das Madonnenbild in der Kirche S. Chiara. Die Fresken, welche Giotto im Castel Nuovo und im Castel dell' Uovo (nach Ghiberti Comm. 2, Vasari I, XVIII) malte, sind untergegangen. Dagegen hat sich ein Wandgemälde giottesken Styls mit der Darstellung der wunderbaren Speisung in einer, einst zum Kloster S. Chiara, jetzt zu einem Möbelmagazin gehörenden Halle erhalten, welches nach Crowe und Cavalcaselle D. A. I, 266 (vgl. jedoch E. Förster, Gesch. d. ital. Kunst II, 271) des Meisters selbst würdig sein soll.

gesendet<sup>1)</sup>, starb aber unmittelbar nach seiner Rückkehr von da im Januar 1336 (nach neuem Styl 1337) in Florenz.

Schon dieser Umriss zeigt, in wie grossem Ansehen Giotto bei seinem Leben stand; seine Kunst wurde von allen Seiten begehrt, Päpste, Könige, Mächtige aller Art riefen ihn von weither herbei, um ihm grosse, ehrenvolle Werke zu übertragen. Noch bestimmter geht dies aus den Aeusserungen seiner Zeitgenossen und der nächsten Generationen hervor. Dante's Verse, in denen er ihn als den, der „das Feld in der Malerei behauptet habe“, also doch als den berühmtesten Maler seiner Zeit nennt, sind bekannt. Petrarca bezeichnet ihn wiederholt als den ersten Maler seiner Zeit<sup>2)</sup>. In seinem Testamente vermachte er ein Bild von Giotto mit der Geschichte der Jungfrau, das er geschenkt erhalten, „dessen Schönheit den Laien unbegreiflich sei, die Kenner aber staunen mache“, seinem Gönner, dem Signore von Padua, weil er nichts Anderes besitze, das dessen würdig sei. Boccacaz nennt ihn den besten Maler der Welt, eines der Lichter des florentinischen Ruhmes, den Hersteller der durch die Irrthümer vieler Jahrhunderte begrabenen Malerei, und fügt wiederholt noch anderes Lob hinzu<sup>3)</sup>. Auch die Geschichtschreiber nehmen von ihm Notiz. Der Chronist Ricobaldo glaubt schon 1312, also im sechsunddreissigsten Jahre des Malers, ihn und seine berühmtesten Werke bei der Schilderung der damaligen Zustände Italiens erwähnen zu müssen, und Giovanni Villani rühmt ihn als den vorzüglichsten aller damaligen Maler und als den, der alle Handlungen und Gestalten auf's Natürlichste gezeichnet habe<sup>4)</sup>. Das Stärkste aber ist jene Urkunde von 1334 über seine Ernennung zum städtischen Obermeister, wo die Stadtbehörden erklären, dass er als ein grosser und theurer Meister in seiner Vaterstadt zu empfangen und zu halten sei, und wo jedes Wort die Sorgfalt des städtischen Secretärs erkennen lässt, ihm alle Ehre zu erzeigen und ihm alle Geschäftsverhältnisse

<sup>1)</sup> Gio. Villani XI. c. 12.

<sup>2)</sup> Im Itinerarium Syriacum: Pictor nostri aevi princeps. In den Epist. famil. lib. 5 ep. 17 nennt er zwar ihn und Simon von Siena zusammen als vorzügliche Maler, die er gekannt habe, zeichnet aber Giotto durch den Zusatz aus, dass sein Ruhm unter den Neuern gewaltig sei (cujus inter modernos fama ingens est). Die Stelle des Testaments theilt schon Vasari mit.

<sup>3)</sup> Vgl. eine unten noch anzuführende Stelle in der Amoroſa visione, besonders aber die Nov. 5. des sechsten Tages im Decamerone, wo; wenn man auch auf die Worte des Rechtsgelehrten Forese, der Giotto's Hässlichkeit mit seinem Malerruhme in Contrast bringt (il miglior dipintor del mondo) kein Gewicht legen will, doch die pomphafte Einleitung ein Zeugniſs des Autors für Giotto's Grösse ist.

<sup>4)</sup> Die Stelle des Ricobaldo s. oben S. 354 Anm. Villani Lib. XI. c. 12. Il più sovrano maestro in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quelli che più trasse ogni figura ed atti al naturale.



leicht zu machen. Die italienischen Städte und besonders Florenz hatten schon im XIII. Jahrhundert vielfache Beweise davon gegeben, dass sie Verdienste zu würdigen und sich anzueignen suchten, aber eine Begeisterung für künstlerische Leistungen, wie sie Giotto erfuhr, war doch noch nicht dagewesen. Und diese Meinung von Giotto's hoher Bedeutung war nicht etwa eine vorübergehende Mode, sondern die Ueberzeugung mehrerer Generationen, bis in die Tage des Cennini und des Ghiberti<sup>1)</sup> hinein, also mehr als hundert Jahre lang.

Später änderte sich die Ansicht; auf der Höhe der Renaissance und noch mehr auf dem theoretischen Standpunkte des vorigen Jahrhunderts gönnte man Giotto nur noch ein wohlwollendes Anerkennen seiner kindlichen Bestrebungen. Aber auch den Neueren wurde es, ungeachtet des beginnenden Verständnisses für mittelalterliche Kunst, anfangs schwer, sich die grosse Bedeutung seiner Leistungen, selbst ihr eigenes Wohlgefallen an denselben klar zu machen. Seine Zeichnung ist im Nackten mangelhaft, bei bekleideten Körpern nur von allgemeiner Richtigkeit. Abrundung und Modellirung der Körper fehlen ihm fast gänzlich oder sind nur schwach angedeutet. Die Köpfe sind zuweilen eckiger als in der Natur, die Stirn oder der Hinterkopf oft unvollständig ausgebildet; das Kinn ist nicht selten rechtwinkelig, die Brauen sind flach, die Augen bei Profilköpfen oft schief oder so gestellt, dass sie nach der Nase zu convergiren, ihrer Form nach häufig länglich und geschlitzt, wie es in der Natur nur ausnahmsweise vorkommt. In idealer Schönheit der Köpfe steht er seinem Lehrer Cimabue und seinem ältern Zeitgenossen Duccio weit nach. Seine Madonnen mit dem länglichen, nonnenhaft umkleideten Gesichte, den geschlitzten Augen und dem feinen Munde haben wohl einen Ausdruck der Milde und süssen Schmachters, aber die Hoheit, die jene der Himmelskönigin zu leihen wussten, geht ihnen ab; und noch mehr stehen seine Engel, seine Jünger an Schönheit des Antlitzes und edler Form hinter denen zurück, die uns bei jenen in überraschender Weise entgentreten. Colorist ist er noch weniger, seine Farbe ist auf den Tafelbildern zwar flüssiger und nicht so trübe, wie bei den Byzantinern, aber auch ohne tiefere Bedeutung, in den Wandgemälden<sup>2)</sup> bleich; Berge und Bäume sind noch sehr conventionell, mehr An-

<sup>1)</sup> Neben Cennini und Ghiberti ist auch Michael Savonarola als Zeuge der langen Verehrung Giotto's anzuführen, indem er in seiner 1440 erschienenen Schrift *de laudibus Patavii Giotto* den ersten Künstler bis auf die damalige Zeit nennt. (*Cujus in arte tanta fuit praestantia, ut et aliorum usque modo princeps habitus sit.*) Förster im *Kunstbl.* 1837. S. 354.

<sup>2)</sup> Die Ausführung derselben ist noch nicht das vollständige Fresko der Späteren (*buon fresco*), welches erst gegen Ende des Jahrhunderts aufkam, sondern durch trockene Uebermalung vollendet, wie dies Cennino di Drea Cennini ausführlich beschreibt.

deutungen landschaftlicher Begriffe, als wirkliche Natur, die Gebäude zwar ziemlich genau gezeichnet, mit augenscheinlicher Vorliebe für den damals herrschenden gothischen Styl, aber dabei im Vergleich zu den Figuren immer zu klein und in mangelhafter Perspective. Seine Gewandung unterscheidet sich zwar vortheilhaft von der der älteren Meister; während diese Falten und Strichlagen häuften und die tiefen und hohen Stellen des Körpers gleichmässig bedeckten, giebt er vielmehr grosse, ungebrochene, lichte Massen, neben denen dann an den Rändern einzelne, meist geradlinige, jedenfalls einfache und im Wesentlichen der Körperhaltung entsprechende Falten herlaufen. Es gelingt ihm dabei oft, durch die charakteristisch und kräftig gezeichneten Umrisse die Bewegungen der Gestalten und somit die poetischen Motive der ganzen Composition deutlicher darzustellen, als es bei einer mehr naturalistischen Ausführung geschehen könnte. Aber freilich sind diese breiten Massen oft einfacher als in der Natur, und lassen den Körper nicht genügend durchfühlen. Die italienischen Beurtheiler entschuldigen die Mängel und erklären die Vorzüge der Gewandung gewöhnlich durch Studien nach antiken Bildwerken, welche sie Giotto zum Verdienste anrechnen. Allein gewiss mit Unrecht, höchstens wird man einen Einfluss der schweren Gewänder Niccolò's annehmen dürfen, welche Giotto mit klugem Sinne vereinfachte, und die ihm so, wie wir später sehen werden, andere Vortheile gewährten.

Alle diese Mängel setzten dann die modernen Kunstforscher in Verlegenheit. Da sie alle Eigenschaften, auf die sie Werth zu legen pflegten, vermissten, glaubten sie seinen Ruhm vorzugsweise der Gedankentiefe seiner Compositionen, namentlich seiner Allegorien, zuschreiben, oder gar aus äusserlichen Gründen, etwa durch die Erfindung gewisser technischer Vortheile, namentlich einer bequemerer Farbmischung, durch seine zufällige Erwähnung bei Dante und endlich durch die Vorliebe der Florentiner für ihren Landsmann erklären zu müssen<sup>1)</sup>. Allein die Gedanken der Composition hätten, abgesehen davon, dass die Bestellungen damals genau zu sein pflegten und den Malern nur mässige Freiheit liessen, ihm nicht den

<sup>1)</sup> Rumohr's wunderliche Ansicht über Giotto (Ital. Forsch. II. S. 39 ff.) hat ihren Ursprung zum Theil in seinem Widerspruchsgeiste, der durch eine allerdings schiefe, unter den damaligen deutschen Malern in Italien herrschende Auffassung Giotto's gereizt war, zum Theil aber auch darin, dass er, ein so feiner Kunstkennner und Kritiker er war, entschieden mehr Sinn für die sorgfältige Ausführung von Tafelgemälden, als für Wandmalereien hatte, während Giotto's Grösse ausschliesslich in diesen zu erkennen ist. Nur dadurch erklärt es sich, dass er der wundervollen Gemälde in der Arena zu Padua, die damals eben so gut erhalten waren wie jetzt, nur mit einem wegwerfenden Worte über ihren gegenwärtigen schlechten Zustand gedenkt, und sein Urtheil über die künstlerische Bedeutung des grossen Meisters ausschliesslich auf einige Novellen und auf die in Florenz vorhandenen Tafelbilder gründet.

gewaltigen, populären Erfolg verschaffen können, und die Zeitgenossen rühmen gerade die Ausführung, die Natürlichkeit seiner Gestalten. Jene Erklärungen sind also völlig ungenügend und zum Glücke erleichtert uns die in den letzten Jahrzehnten durch die Aufdeckung unter der Tünche verborgener Fresken<sup>1)</sup> sehr vermehrte Zahl seiner Werke eine bessere Würdigung seiner Verdienste.

Bei der Betrachtung dieser Werke will ich mit dem umfassendsten und bedeutendsten beginnen, mit den Gemälden in dem Kirchlein der Arena<sup>2)</sup> zu Padua, welches der damalige Besitzer dieses antiken Amphitheaters, Enrico degli Scrovegni, im Jahre 1303 in einfachster Anlage, bloss aus dem länglichen Schiffe und einem schmaleren Chore bestehend, gründete und das bald darauf von Giotto's Hand geschmückt wurde. Die Kirche führte den Titel der Verkündigung und dies gab den Ausgangspunkt für die Anordnung der Gemälde, indem dieser Gegenstand nun am Triumphbogen neben dem Eingange zum Chore dargestellt wurde, wo er (die beiden Figuren wie so oft durch die Bogenöffnung getrennt) unter einer mächtigen Glorie Gottes des Vaters zwischen den himmlischen Heerschaaren dem Eintretenden unmittelbar vor Augen stand. Daran reiht sich dann die Erzählung der auch hier wieder dem Beschauer vorzuführen den Heilthatsachen, indem nun neben dieser Glorie an der obersten Stelle der Seitenwand die Geschichte der Jungfrau und ihrer Aeltern anhebt, welche in zwölf Bildern, je sechs auf jeder Seite der Wand, vom Triumphbogen ausgehend und zu demselben zurückkehrend, auf die Verkündigung, nun als historischen Moment, hinüberleitet. Unterhalb dieser hiermit abgeschlossenen ersten Reihe beginnt dann eine zweite wiederum auf beiden gegenüberstehenden Wänden fortgesetzte, welche, neben dem Triumphbogen mit der Visitation anfangend, das Leben Christi bis zum Einzuge in Jerusalem darstellt, und demnächst eine dritte mit der Passionsgeschichte bis zur Ausgiessung des h. Geistes. Nachdem so in diesen 38 Bildern die Geschichte Christi und der Gründung seines Reiches auf Erden vollendet

<sup>1)</sup> Die Fresken in S. Croce zu Florenz sind theils 1845, theils 1855 und 1863, die im Kapitelsaale von S. Antonio zu Padua etwa 1850 aufgedeckt.

<sup>2)</sup> Selvatico, Sulla capellina degli Scrovegni, Pad. 1836, giebt ausser der ausführlichen Beschreibung sehr gute Abbildungen sämmtlicher allegorischer Figuren und dreier der historischen Compositionen, E. Förster im Kunstbl. 1837 Nro. 86, 89, 93 ausführliche und gute Beschreibung und in s. Werke über die Wandgemälde der St. Georgscapelle zu Padua (Berlin 1841) sowie in den Denkmälern ital. Malerei mehrere Zeichnungen. Endlich hat Mrs. Callcott (Description of the Giotto's chapel in Padua, London 1835) einige charakteristische, aber zum Theil aus der Erinnerung ergänzte Fragmente mitgetheilt, und die Arundel Society sämmtliche historische Gemälde, aber freilich in sehr ungenügender Zeichnung, publicirt. Naya in Venedig hat die Fresken photographisch herausgegeben.

war, blieb nur noch übrig, seine Wiederkehr als Weltrichter zu verkündigen, weshalb denn das jüngste Gericht, und zwar, wie auch sonst, damit es dem vom Altare zurückkehrenden Besucher vor seinem Ausgange mahnend vor die Seele trete, auf der Eingangswand dargestellt ist. Andererseits aber war die Geschichte der Jungfrau bis zu ihrer Krönung zu vollenden, was hier im Innern des Chores in einigen, jedoch von späterer Hand ausgeführten und jedenfalls völlig übermalten Bildern geschehen ist<sup>1)</sup>. Ausserdem sind dann im Schiffe der Kirche unter den historischen Bildern, offenbar mit Beziehung auf das jüngste Gericht, an den beiden Seitenwänden grau in grau die sieben Tugenden und die ihnen entsprechenden sieben Laster in allegorischen Figuren dargestellt. Die Erhaltung der Bilder ist unerwartet gut; einzelne scheinen schon ursprünglich von Schülerhand, andere haben mehr oder weniger durch Feuchtigkeit oder das Abfallen gewisser Farben gelitten, einige sind auch ganz oder theilweise übermalt, die meisten aber vollständig gut oder doch mit geringen Mängeln erhalten, so dass wir noch sehr wohl über das Ganze urtheilen können<sup>2)</sup>.

Schon in den Gegenständen hat es eine gewisse Eigenthümlichkeit. Die Geschichte der Aeltern der Maria, die von nun an ein Lieblingsgegenstand der Kunst wurde, ist hier zum ersten Male so ausführlich und genau dargestellt; auch die Verbindung der historischen Hergänge mit den allegorischen Tugenden und Lastern ist für diese Zeit charakteristisch, wenn auch dahingestellt bleiben muss, ob sie von dem Maler gewählt oder ihm vorgeschrieben war. In der Regel begann die künstlerische Arbeit erst mit der Begrenzung der Momente und mit der Einfügung in den Raum, und man muss auch hier auf das Einzelne der an sich in Farbe und Zeichnung unscheinbaren Gemälde eingehen, um den Sinn und das Ziel des Meisters richtig zu verstehen. Betrachten wir zuerst die historischen Darstellungen, so ist ihr Charakter durchweg der grosser Einfachheit. Die Gestalten stehen überall auf derselben Fläche, sie sind zwar in ausreichender, aber doch mässiger Zahl, selbst da, wo sie eine Volksmenge repräsentiren. Müssige Nebenpersonen, wie sie schon Niccolò Pisano im Relief angebracht hatte, kommen überall nicht vor; jede Gestalt spricht zur Sache, aber sie drängt

<sup>1)</sup> Man hat diese Gemälde im Chor lange dem Taddeo di Bartolo zugeschrieben, welcher nach Vasari (II. 220) in Padua und zwar in der Arena und im Santo „alcune tavole ed altre cose“ ausführte. Dass dies auf die Wandgemälde des Chors zu beziehen, ist aus vielen Gründen unwahrscheinlich, und nur bei einer Madonna mit dem Kinde, die hier in einer Nische angebracht ist, denkbar, obgleich sie eher späteren Styls scheint.

<sup>2)</sup> Neuerdings sind diese Wandmalereien, wie auch diejenigen in S. Francesco zu Assisi und manche andere in Italien durch ein sorgsames und pietätvolles Verfahren des Malers G. Botti gegen ferneren Verderb nach Möglichkeit geschützt worden.

sich auch nicht mit ihrer Besonderheit auf, und mehrere Figuren, die in der Erzählung in gleicher Lage und ohne individuelle Verschiedenheit erscheinen, sind auch mit gleichem Ausdrucke dargestellt. Alles Nebenwerk ist vollständig, aber einfach. Die Tracht, im Ganzen noch die traditionelle, nähert sich bei den Frauen schon etwas italienischer Sitte, doch in einfachster, unscheinbarster Weise, so dass man sie kaum bemerkt. Jedenfalls bleibt sie von den damals aufkommenden Moden eben so entfernt, wie von dem Fremdartigen byzantinischer Ueberlieferung. Die Umgebungen, Gebäude, Berge, Bäume sind nur so weit, als zum Verständniss des Herganges nöthig, in leichten Umrissen angedeutet, die architektonischen Innenansichten in einer conventionellen Form, die etwa dem Durchschnitte des Gebäudes nach Fortnahme der vorderen Mauer entspricht. An die Reproduction einer sinnlichen Wirklichkeit ist überall noch nicht gedacht; wie das ganze Mittelalter, betrachtete auch Giotto noch seine Kunst als eine Schrift, die, obgleich ohne Buchstaben geschrieben, doch in Worten abgelesen werden könne. Er spricht mehr zum Verstande und zur Phantasie, als zu den Sinnen, er will erzählen. Aber er erzählt unendlich besser als seine Vorgänger; wenn diese sich mit einer trockenen, zur Wiedererkennung des Textes ausreichenden Darstellung begnügten, glaubt er auf die sittliche Bedeutung des Herganges eingehen, nicht bloss übersetzen, sondern auch erklären zu müssen. Er denkt sich den Beschauer nähere Fragen nach den Empfindungen und Absichten der handelnden Personen stellend und kommt diesen Fragen zuvor; er spricht ausdrücklich aus, was er im Texte zwischen den Zeilen las. Er glaubt Missverständnissen, welche die bildliche Darstellung erregen könnte, begegnen, die Betonung der vortragenden Stimme, die dem bildlichen Vortrage fehlt, durch andere Mittel ersetzen zu müssen. Das apokryphe Protevangelium, dem er folgt, erzählt einfach, dass dem Joachim, der vor Scham über die ihm als Kinderlosen zugefügte Schmach in die Wüste zu den Hirten geflohen war, im Traume der Engel erschien, der ihm Rückkehr gebot. Giotto stellt neben den Schlafenden und den Engel die Hirten mit der Herde dar, um durch ihre Gleichgültigkeit anschaulich zu machen, dass jener Engel eine innere, ihnen unsichtbare Erscheinung ist. Bei der Begegnung in der goldenen Pforte genügt ihm, um die Bedeutung dieses Wiederfindens und dieser Umarmung hinlänglich zu betonen, nicht der Ausdruck des Staunens bei den Frauen, welche der h. Anna folgen, er hat vielmehr auch eine Fremde hinzugefügt, die ihnen einen fragenden Blick zuwirft und so den Beschauer nöthigt, sich Rechenschaft zu geben. Bei dem Moment, wo die kleine Maria mit wunderbarer Entschiedenheit zum Tempel hinaufsteigt, überlegte er, dass das Kind doch ein Gefühl von Bangigkeit haben müsse, und zeigt dies dadurch, dass die Mutter ihr sorg-

sam nachgeht und sich ihr zu helfen bereitet. Die Verlobung ist mit allen den Zügen ausgestattet, die auch später dabei wiederholt wurden; der Zorn der Freier, die ihre Gerten zerbrechen, die ehrenfeste Haltung Josephs, der Liebreiz der demüthigen Braut, sind vortrefflich ausgedrückt. Aber um das ungewöhnliche Verhältniss dieses Brautpaares anschaulich zu machen, fügt er noch den Hochzeitszug nach Josephs Hause hinzu. Es geht ganz lustig her, Pfeifer und Geiger voran, aber dann der gute Joseph von bejahrtem Brautführer geleitet und hinter ihm unter einer Schaar von züchtigen, paarweis gehenden Mädchen die liebe Braut, einsam, ohne Begleiterin zu ihrer Seite, festen Schrittes, als eine, die nur der inneren Gottesstimme folgt. Bei der Geburt und der Anbetung der Könige sind die Motive im Wesentlichen die bekannten, obgleich sehr schön und charakteristisch benutzt. Indessen kommen auch hier neue und überraschende Züge von grosser Wirkung vor. So auf der Präsentation im Tempel, wo das Kind auf den Armen des greisen Simeon zwar ganz gestrost sitzt, aber doch die Hand wie spielend der Mutter hinhält, die zärtlich und freudig die Arme nach ihm ausstreckt. Zu den ausgezeichnetesten dieser Gemälde gehört die Erweckung des Lazarus. Sie hat eine gewisse Verwandtschaft mit der berühmten Composition Rembrandt's, indem auch hier der Urheber des Wunders so gestellt ist, dass er sich in imponirender Weise sondert, nur dass der schlichte Vortrag Giotto's bloss durch die Sache selbst, nicht durch das magische Spiel des Lichtes wirkt. Auf der einen Seite des Bildraumes steht Christus, eine mächtige Gestalt mit breiter Gewandung in ganz ruhiger Haltung, nur der Arm und die aufgehobene Hand begleiten seine Rede und bekräftigen das Gebot: Lazarus, komm' heraus! Hinter ihm zunächst zwei Jünger, beide an die wunderbare Kraft seines Wortes gewöhnt, der eine ältere nur beobachtend, der andere jüngere in lebendigerer Spannung auf den Auferstehenden hinblickend, die rechte Hand mit dem Ausdrücke des Erstaunens aufhebend. Ueber ihren Köpfen deuten die Umrisse der Schädel in naiver Weise eine grössere Zahl dahinter stehender Jünger an. Während Christus mit diesen Begleitern sich ruhig gegen die reine Luft absetzt, bildet auf der andern Seite der aufsteigende Berg mit dem Grabe den Hintergrund einer höchst bewegten Gruppe. Denn während zwei Knaben den abgehobenen Deckel des Grabes bei Seite legen, steht der Verstorbene, von Tüchern umwickelt und mit abgemagertem, leichenähnlichem Antlitze schon aufrecht, umgeben von einer Schaar, in der sich die verschiedensten Empfindungen malen. Eine Figur hält sich bedenklich zurück und bedeckt den Mund, um nicht den Modergeruch einzuathmen; eine kräftigere Gestalt, zwar auch noch vorsichtig verhüllt, unterstützt schon den Erweckten, dem ein Dritter, anscheinend ein Apostel, auf der andern Seite die Leichenhülle abzunehmen im Be-

griffe ist. Die anderen Umstehenden sieht man in heftigster Bewegung, einige voller Staunen die Hände aufhebend, vor allen einen, der, tief ergriffen, sich zu Lazarus hinneigt. Die Verbindung dieser beiden grossen

Fig. 72.



In der Arena zu Padua.

Gruppen wird dann durch die Schwestern bewirkt, welche zu den Füßen des Heilandes sich hingestürzt haben und, andächtig zu ihm hinaufblickend, Bitte und Dank zugleich aussprechen. Bemerkenswerth ist dabei die Oekonomie der Darstellung, dass nur von der einen Schwester das Antlitz, von der andern mit ihr in gleicher Haltung niedergestürzten fast nur der Heiligenschein und der Rücken sichtbar sind, was indessen, indem es sowohl die Einförmigkeit der Wiederholung, als die Schwächung durch eine Abweichung des Ausdruckes vermeidet, keineswegs ungünstig wirkt. Nicht minder vorzüglich als die Erweckung des Lazarus ist die Klage um den Leichnam Christi, wo der Ausdruck des Schmerzes in allen Tonarten mit einer Energie und Tiefe der Empfindung durchgeführt ist, wie kaum ein zweites Mal. Bei den älteren Männern, Nicodemus und Joseph von Arimathia, äussert sich das Gefühl mit Gebet und Ergebung, bei Johannes und einer der jüngeren Frauen mit heftigster, fast verzweifelnder Bewegung, bei Maria aber mit dem Ausdrucke wärmster, über das Grab hinausreichender Liebe. Von höchster Eigenthümlichkeit ist Magdalena, welche ruhig, aber mit starrem Blicke sitzend, den Fuss des Herrn in den Händen hält, wie ganz in Erinnerung und Betrachtung ihres Verlustes versunken. Bemerkenswerth ist auch eine Frau, welche die eine Hand Christi hält, und die, obgleich man von ihr nur den breiten Rücken, nicht das Antlitz sieht, doch vortrefflich wirkt und die Schwere des Momentes und die rücksichtslose Hingebung aller an den eigenen Schmerz lebendig versinnlicht. Selbst die Luft ist voller Klage, indem kleine Engel mit den heftigsten Bewegungen des Schmerzes, wie geängstete Vögel beim herannahenden Gewitter, durcheinander flattern, und auch die leblose Natur trauert mit, indem auf der einsamen Anhöhe nicht etwa das Kreuz, sondern ein entlaubter Baum steht. Er treibt aber Knospen, was doch wohl auch symbolisch als Hinweis auf das Wiedererwachen nach dem Tode aufzufassen ist. Endlich will ich noch der Auferstehung erwähnen, welche zwei, zwar nicht nothwendig, aber doch gewöhnlich getrennte Momente umfasst; man sieht nämlich auf der einen Seite das Grab des Herrn, auf dem die Engel sitzen und neben dem die Wächter schlafend am Boden liegen, auf der andern aber den Herrn, welcher der Magdalena sein *Noli me tangere* zuruft, wobei diese Magdalena ein wahres Wunder des Ausdruckes frommer Sehnsucht ist. Es kann nichts Einfacheres geben, als diese Gestalt, aber auch nichts Wirksameres. Sie ist mit wenigen Strichen gezeichnet im Profile und knieend, so dass der lange, vom Kopfe herunterfallende Mantel fast den ganzen Körper bedeckt und eine einfache, fast ungebrochene, nur von wenigen Falten am Rande gehobene lichte Gewandmasse zeigt. Aber eben durch diese Einfachheit machen die sehnsüchtig vorgestreckten Arme und das ruhig gehobene, fest blickende, bittende



Antlitz den tiefsten Eindruck; wir fühlen darin die Macht der frommen Empfindung, welche die Seele ganz hinnimmt, so dass sie nichts ist als anbetende Sehnsucht, nach nichts Anderem strebt, als nach dem Einen, was Noth thut. Die figurenreiche Darstellung des jüngsten Gerichtes scheint nicht ganz von des Meisters Hand; namentlich ist die Hölle unruhig und verwirrt. Die Gestalt des Weltrichters dagegen (nach alter Weise in grösserer Dimension) ist von hohem imponirenden Ernst und die Schaar der von Engeln dem Aufenthalte der Seligen zugeleiteten Gläubigen ist von grosser Innigkeit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks<sup>1)</sup>.

Wer diese Gemälde mit Unbefangenheit und Aufmerksamkeit betrachtet, wird bald entdecken, worin das Geheimniss ihrer Kraft liegt. In nichts anderem, als in ihrer sittlichen Wahrheit, in der Tiefe des Gefühls, mit der Giotto, ganz auf das Seelenleben gerichtet, die Aeusserungen desselben in der heiligen Geschichte aufzeigte, in der Keuschheit und Energie, mit der er diesem Ziele, unbeirrt von allem andern, nachging. Alle Eigenthümlichkeiten, ja selbst die Schwächen seiner Kunst, erklären sich hieraus oder kommen doch dieser sittlichen Wirkung zu Statten. Mit den Mitteln der älteren Schule hätte er sie nicht erreichen können. Er gab daher manche ihrer Vorzüge auf, die dunkel leuchtende, schwere Farbe, die typisch feste Zeichnung, selbst die ideale, aber fremdartige und immerhin allgemeine Schönheit, nach der sie strebte, und erfand jene flüchtigere Farbmischung, welche der leichtesten, unbewussten Bewegung der Hand nachgab und zugleich in ihrer Unscheinbarkeit die Aufmerksamkeit des Beschauers frei liess. Auch jene bestimmte und leichte Zeichnung der Umrisse kam diesem Zwecke zu Gute; die eckigen Formen der Gesichter erleichterten den Ausdruck des Leidenschaftlichen und jeder vorübergehenden Regung, und die breite Gewandbehandlung machte ihm möglich, die natürlichen Bewegungen des Körpers anzudeuten, ohne sich auf Details einzulassen, die nicht bloss seine Kenntniss überstiegen, sondern auch ihn und seine Beschauer von dem Wesentlichen der Aufgabe abgezogen haben würden. Ueberdies lag in dieser Gewandbehandlung eine Betonung des Seelenlebens, das sich im Antlitz nun um so wirkungsvoller äussern konnte, in der ganzen anspruchslosen Vortragsweise ein Mittel, den Beschauer empfänglicher für den Ausdruck des Geistigen zu machen. Alles stimmt daher überein, bildet ein in sich abgerundetes und organisches Ganzes, dient dem einen Zwecke, uns das Ethische der Hergänge recht lebendig vor die Seele zu stellen, so dass wir trotz der Unvollkommenheit der Zeichnung und Modellirung und des Mangels an sinnlicher Naturwahrheit

<sup>1)</sup> S. bei Förster, Denkm. it. Mal. I, 25 die Abbildung einer Zahl von Köpfen.

uns in die Mitte jener Ereignisse gezogen fühlen und die ganze Kraft voller Gegenwart empfinden.

Auch die allegorischen Gestalten der Tugenden und Laster, die, wie gesagt, grau in grau gemalt im untern Theil der Wände stehen, sind für Giotto höchst charakteristisch. Dass er sie sich nicht gewählt hat, dass sie ihm vielmehr vorgeschrieben sind, ist hier augenscheinlich, man sieht sogar, wie er mit dieser ihm neuen Aufgabe gerungen, sich dann aber darin vertieft hat. Vor ihm (wie auch in späterer Zeit) betrachteten die Maler solche Personificationen als eine günstige Gelegenheit, schöne, dem Auge erfreuliche Frauengestalten zu zeigen, bei welchen dann ein Attribut ihre Bedeutung aussprach. Diese Behandlung war Giotto unmöglich; die Tugenden sind zwar bei ihm noch sämmtlich Frauen, aber nicht jene ruhigen, jugendlichen Gottheiten, sondern meistens reifere, mit schweren Gewändern bekleidete, mit oft dunkeln, meist neu erfundenen Zeichen ihrer Wirksamkeit fast zu reichlich ausgestattete Gestalten. Nur die Spes macht eine Ausnahme, indem sie, als geflügelte zarte Jungfrau leicht empor-schwebend, die Arme sehnsüchtig der Krone entgegenstreckt, welche ein Engel von oben her bringt. Auch die Caritas, die er im Sinne christlicher Wohlthätigkeit aufgefasst hat, ist eine im Ausdrucke des Gesichts und in der lebhaften Bewegung liebenswürdige Gestalt, welche wirklich die innere Wärme ausspricht, die an ihrem blumenbekränzten Haupte in kleinen Flämmchen angedeutet ist. Aber Fides mit priesterlicher Tracht und einer wunderlichen spitzen Tiara, Temperantia, die, ihres Schenkenamtes beraubt, nun durch den Zügel im Munde und das zugebundene Schwert in ihrer Hand bezeichnet ist, Fortitudo, eine stämmige Person, die über einer faltenreichen Tunica einen vollständigen Harnisch und ein Löwenfell trägt und sich durch einen Schild von kolossaler Höhe gegen die Pfeile der Gegner schützt, sind schwerfällige, durchaus nicht anziehende Erscheinungen. Noch matronenhafter ist Prudentia, die, in einem Schreibstuhle mit dem Griffel in der Hand sitzend, in den Spiegel sieht und statt des Hinterkopfes ein zweites, männliches Antlitz hat. Die Justitia endlich ist ebenfalls sitzend dargestellt, eine gekrönte Gestalt in einer offenen gothischen Halle, in ihren Händen Schalen haltend, die eine mit einem Engel, der den Kranz lohnend verleiht, die andere mit einem Diener des Rechtes, der dem schon gebunden knieenden Uebelthäter die Strafe verhängt. Hier aber löst sich die Allegorie schon auf, um der Wirklichkeit zu weichen, indem am Fusse des Thrones in einem Frieze die Wirkungen der Gerechtigkeit, nämlich die Segnungen des Friedens, Sicherheit der Strassen und des Gewerbes entwickelt sind. Und damit ist Giotto auf das ihm Zusagende gekommen. Bei den Lastern lässt er dann jene ältere Art der Allegorie, die blosse Personification, ganz fort und giebt nur wirkliches

Leben und zum Theil in meisterhaft charakteristischer Auffassung. Zum Theil sind die Vertreter der Laster geradezu Menschen, die sich ihnen hingegeben haben; so die Verzweiflung (*Desperatio*) eine Frau, die sich erhängt hat, die *Ira*, ein bejahrtes, stämmiges Weib, welches, gegen sich selbst wüthend, das Kleid auf der Brust zerreisst. Bei der *Injustitia* hat er an räuberische Burgherren gedacht, wie sie damals im Appenin oder an den Abhängen der Alpen noch vorkamen. Ein Mann, bärtig, in anständiger Kleidung, aber mit thierischen Klauen, sitzt vor dem zwischen Felsen gebauten Thore einer Burg. Er ist mit einem Schwerte bewaffnet und mit einer langen, mit Haken zum Heranziehen versehenen Lanze, und zu seinen Füßen sind wiederum, wie dort die Thaten der Gerechtigkeit, so hier die des Unrechtes, Mord, Raub und Verwüstung dargestellt. Die übrigen dieser Bilder sind gewöhnlichere, aber lebendige und scharfsinnige Allegorien. Der *Neid* ist ein wüthendes Weib, mit thierischen Ohren, Hörnern und Krallen, aus deren Munde ihr eigenes Gift als Schlange hervorgeht und sich gegen sie selbst zurückwendet; die *Infidelitas*, ein jugendlicher Mann, in schwerfälliger, vielleicht den Prunk falscher Doctorenweisheit andeutender Tracht, aber mit dem Helm der Eitelkeit bedeckt, der von dem Götzen, den er auf seiner Hand trägt, an einem ihm um den Hals gelegten Stricke in die Flamme zu seinen Füßen hineingezogen wird, die *Inconstantia*, eine junge, auf einem umlaufenden Rade stehende Frau, deren weitflatternder Mantel und ängstliche Gebärde ihren nahen Fall sehr deutlich anzeigen. Nur die *Stultitia*<sup>1)</sup> ist eine nicht unbekannte Gestalt, nämlich jener halbnackte, mit der Federkrone thöricht geschmückte, mit der Keule bewaffnete Narr, den die Miniatoren gern bei den Worten des Psalmisten von dem Thoren, der in seinem Herzen Gott leugnet, anzubringen pflegten. Alle anderen Figuren sind neu und sinnreich, aber allerdings mehr um des Gedankens willen, als mit vorwaltender Rücksicht auf Schönheit erfunden.

Von den übrigen Wandmalereien Giotto's in Padua sind nur noch einige lebensgrosse Gestalten im Kapitelsaale des Klosters von S. Antonio neuerlich wieder entdeckt<sup>2)</sup>, Jesaias und Daniel, jener sehr grossartig,

<sup>1)</sup> Die Gestalt ist nicht von Giotto's Hand, aber wahrscheinlich nach seiner Composition, welche durch ein darangesetztes Denkmal verdeckt ist, copirt. Vgl. Förster, im Kunstbl. 1857 S. 380.

<sup>2)</sup> Mehrere Zeugnisse setzen ausser Zweifel, dass Giotto in diesem Kapitelsaale gemalt habe. Der Chronist Ricobaldi von Ferrara (s. d. Stelle oben S. 353 n. 2) erwähnt zwar nur der Malereien in der Kirche S. Antonio, welche so gut wie verschwunden sind. Dagegen sprechen Michael Savonarola (1440) und der Anonymus des Morelli ausdrücklich von seinen Gemälden im Kapitelsaale. Es hat daher kein Bedenken, die im Texte erwähnten, im J. 1851 von der Tünche befreiten Gestalten ihm zuzuschreiben.

dieser jugendlich und schön, beide ganz en face, dann der h. Franciscus und eine sehr eigenthümliche Gestalt, wie es nach der Inschrift des Spruchbandes in seiner Hand<sup>1)</sup> erscheint, der Tod. Kopf und Oberleib sind zerstört, der noch sichtbare Theil des Gerippes ist mit Haut bekleidet und so diesem, sonst in jenem Jahrhundert fast noch unbekanntem Gegenstande wohl entsprechend.

In Florenz wurde Giotto's Kunst zunächst für die damals sehr beliebte Kirche der Franciscaner, S. Croce, in Anspruch genommen. Er malte darin vier Kapellen, die Vasari noch alle kannte. Neuerlich (1841—1863) sind davon zwei von der Tünche befreit; die Kapelle der Peruzzi und die Kapelle der Bardi, deren Gemäldeschmuck fast ganz und vortreflich wieder hergestellt ist. Hier finden wir im Wesentlichen den Giotto der Arena wieder, mit der naiven, direct auf das Seelenleben gerichteten Vortragsweise, sogar mit volleren Formen und stärkerem Gefühl für Anmuth der Erscheinung. In der Kapelle Bardi ist das Leben des h. Franz in sechs Bildern nebst einzelnen Heiligen in den Fensterwölbungen dargestellt, unter denen die h. Clara als eine höchst anziehende Gestalt von grosser Innigkeit zu erwähnen ist<sup>2)</sup>. Die Kapelle Peruzzi ist den beiden Johannes gewidmet und enthält, abgesehen von den 11 Halbfiguren von Propheten in der Leibung des Eingangsbogens und den Evangelistensymbolen an der Decke, folgende Darstellungen: Zacharias, dem der Engel die Geburt des Johannes verkündigt; die Geburt des Täufers; Zacharias, den Namen des Knaben auf ein Täfelchen schreibend; das Gastmahl des Herodes, bei dem die Tochter, eine zarte, jugendliche Gestalt, noch nicht, wie bei späteren Malern, einen raschen Tanz ausführt, sondern, eine Art Lyra im Arme, einherschreitet, wobei sie von zwei jungen Hofleuten mit

Einige Malereien aus der Geschichte des Ordens, die man dabei gefunden, scheinen von geringerer und späterer Hand. Auch eine Verkündigung ist zum Vorschein gekommen. S. Gonzati, la basilica di S. Ant., Padua 1854, I. 265 ff., wo sämtliche entdeckte Malereien abgebildet sind. Vgl. meinen Bericht über diese Fresken in den Mittheilungen der k. k. Centr.-Comm. Bd. V (1860), S. 10. Vgl. auch Crowe und Cavalcaselle, E. A. I. 292.

<sup>1)</sup> Memor esto iudicii mei, sic enim erit et tuum. Heri mihi, hodie tibi. Ecclesiast. c. 38.

<sup>2)</sup> Cesare Guasti giebt in der 1874 erschienenen Sammlung seiner Opuscoli S. 15 ff. eine ausführliche Beschreibung der Gemälde der Capelle Bardi. Der ebendasselbst S. 3 ff. befindliche Bericht über die Capelle Peruzzi bespricht (da er bereits 1849 geschrieben ist) nur die damals allein aufgedeckten Fresken aus dem Leben Johannes des Täufers. — Neuerdings ist über dem Eingange zur Capelle Bardi eine Darstellung des h. Franciscus, wie er die Wundmahle empfängt, und über dem Eingange zur Capelle Tosinghi eine auf Wolken schwebende Maria in einer von vier Engeln getragenen Mandorla entdeckt worden. Beide Bilder werden dem Giotto zugeschrieben. Crowe und Cavalcaselle, D. A. III, S. 376, 377, Nachtrag zu Bd. I.

augenscheinlichem Wohlgefallen betrachtet wird. Die auf Johannes den Evangelisten sich beziehenden Bilder stellen die Vision auf Patmos, die Auferweckung der Drusiana<sup>1)</sup> und den Tod des Evangelisten dar. Die letzte Darstellung gehört zu den bedeutendsten Werken Giotto's. Als Johannes, so erzählt die Legende, neunzig Jahre alt war, erschien ihm der Herr und sprach: Komme, Geliebter, zu mir, weil es Zeit ist, dass du an meinem Tische mit deinen Brüdern speisest. Johannes wollte sogleich folgen, aber der Herr sprach: Am Sonntage wirst du zu mir kommen. Da versammelte sich denn am Sonntage alles Volk in der Kirche und vom frühen Morgen an predigte der Greis, ermahnte sie, im Glauben und in der Liebe zu bleiben, liess dann am Altare eine Grube graben, in die er hineinstieg und darin betete, worauf endlich helles Licht ihn den Augen der Menge verbarg, nach dessen Verschwinden die Grube leer, aber mit einer fliessenden Mannaquelle gefunden wurde. Die dichtende Phantasie des Malers hat ergänzt, was jenes Licht verhüllte; Christus und die Apostel biegen sich vom Himmel her dem greisen Apostel, der den Tod nicht schauen sollte, entgegen, während er selbst sich leicht und ohne gewaltsame Bewegung hebt, und das Volk mit mannigfachem Ausdrücke der Theilnahme, Verwunderung, Freude ihm nachblickt<sup>2)</sup>.

Die Fresken in der untern Kirche von Assisi über dem Grabe des h. Franciscus<sup>3)</sup> werden wahrscheinlich bald nach dem Bekanntwerden der göttlichen Comödie, etwa in den Jahren 1314—1322 ausgeführt sein, da bei dem einen derselben der Maler offenbar Dante's Verse im elften Gesange des Paradieses vor Augen hatte. Die Aufgabe bestand darin, das Gewölbe über dem Grabe des Heiligen zu seiner Verherrlichung und zwar in der Art zu benutzen, dass er als Muster in der Erfüllung der von den Ordensbrüdern abzulegenden Gelübde gezeigt würde. So war denn Giotto hier wieder auf Allegorien und zwar nicht bloss auf Personificationen, sondern auf allegorische Handlungen angewiesen. Man kann nicht sagen, dass er dabei grossen geistigen Aufwand getrieben habe. Das anziehendste und bekannteste dieser Bilder ist das Gelübde der Armuth. Ich erwähnte schon früher, dass der in Dante's Versen ausgeführte Gedanke einer Ver-

<sup>1)</sup> Abbildung in E. Förster's Denkmälern italienischer Malerei I, Taf. 26.

<sup>2)</sup> Fragmente der Freskogemälde aus der Geschichte Johannes des Täuflers, welche Giotto in der Kirche del Carmine zu Florenz malte, fand Waagen in der Liverpool-Institution und beim Dichter Rogers. K. u. K. W. I. 406, II. 390. Andere angebliche Fragmente dieser Bilder zeigt man in der Nationalgalerie in London und in der Capella Ammanati des Campo santo zu Pisa. Vas. a. a. O. S. 314, Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I, 257.

<sup>3)</sup> Abbildungen bei Fea, Descrizione della basilica — di S. Francesco d' Assisi, Roma 1820, Taf. V—VIII., und bei Crowe und Cavalcaselle, E. A., zu S. 237, 238 und 240.

mählung des h. Franciscus mit der seit Christi Tode verlassenen Armuth keine neue Erfindung, sondern schon von dem Heiligen selbst ausgegangen war, indessen scheint Giotto sich nicht an andere klösterliche Traditionen,

Der „Gehorsam“, Deckengemälde von Giotto in S. Francesco zu Assisi.

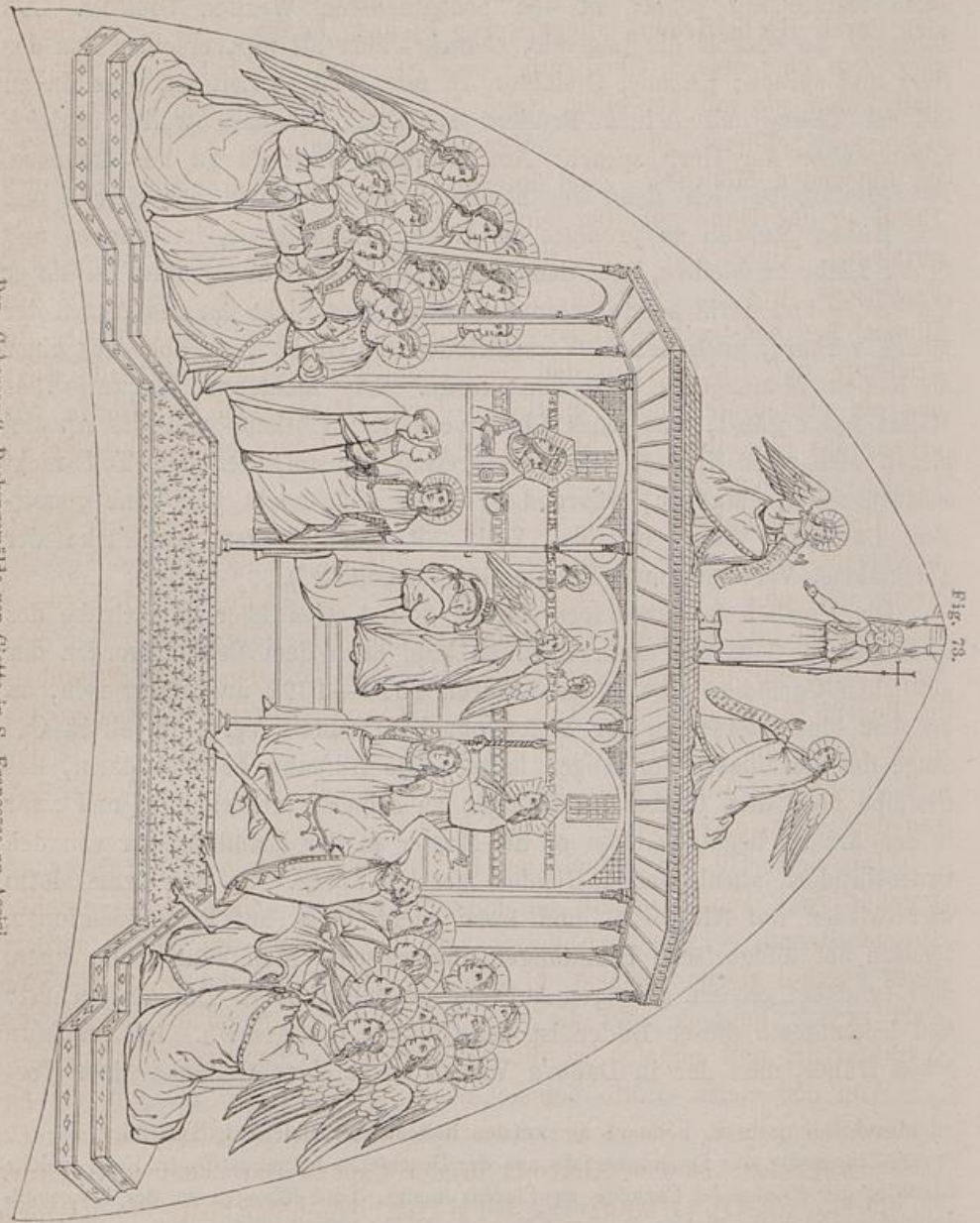


Fig. 78.

sondern an die Darstellung des Dichters gehalten zu haben. Der Hergang ist in eine gothische Halle verlegt. Christus vollzieht die Vermählung, welcher Engel als Zeugen und Gäste beiwohnen, während die Verspottung, welche die Braut seit Christi Tode 1100 Jahre gelitten, durch die lebendige Bewegung eines sie anbellenden Hundes und höhrender Buben, und

der Gegensatz zwischen den Brüdern, welche dem Heiligen nachfolgend ihr Eigenthum den Armen geben, und den Reichen, welche die Einladung abweisen, durch mehrere Personen dargestellt ist. Bei den beiden anderen Gelübden lagen keine so günstigen Motive vor und der Künstler musste sich durch Herbeiziehung allegorischer Figuren helfen. Bei dem „Gehorsam“ legt eine als „S. Obedientia“ inschriftlich bezeichnete geflügelte Gestalt, indem sie mit der einen Hand den Mund zum Zeichen schweigenden Gehorsams schliesst, mit der andern das Joch auf den Nacken eines vor ihr knieenden Mönches. Zwei knieende Novizen, deren einer von einem Engel an der Hand gehalten wird, scheinen ebenfalls bereit, das Gelübde abzulegen. Ueber der Halle, in welcher dieses vorgeht, sieht man den h. Franciscus, wie er, zwischen zwei knieenden Engeln, von zwei aus dem Himmel herabgestreckten Händen emporgezogen wird. Die Gestalten der Prudentia und Umilitas zu den Seiten der Obedientia, anbetende Engel und ein centaurähnliches Ungethüm, dessen Hinterbeine in Klauen ausgehen, das Sinnbild roher Willkür, das klagend und erschreckt sich abwendet, vollenden das Bild.

Die „Keuschheit“ ist als eine Jungfrau dargestellt, die in einer festen, wohlvertheidigten Burg thront; zwei herbeifliegende Engel bringen ihr eine Krone und eine Palme; Reinigung im Bade der Taufe, Geleitung durch die Reinheit und Stärke, welche die Keuschheitsburg bewachen, sind Vorbereitungen für die Jünger, welche S. Franciscus der Burg zuzuführen im Begriff ist, während der Tod, als Gerippe dargestellt, eine nackte Gestalt, welche die unreinen Begierden personificirt, in die Hölle schleudert und die profane Liebe, eine geflügelte Gestalt mit Krallen statt der Füsse, von dem Einsiedler „Busse“ verjagt wird.

Das vierte Bild ist einfach; der Heilige im golddurchwirkten Diaconengewande (weil seine Demuth die höheren Weihen ablehnte) auf reichem Throne sitzend, wird von Engelschaaren mit Gesang und Musik verehrt. Jenes psychologische Element, in welchem Giotto's Stärke war, tritt hier mehr zurück, indessen sind die einzelnen Gestalten möglichst verschieden charakterisirt und zugleich ist die Ausführung weicher und vollkommener.

Von den vielen Giotto beigelegten Tafelbildern will ich nur die bedeutendsten nennen. Sie stehen sämmtlich hinter den Frescobildern zurück. Das vorzüglichste ist das Altarbild in der Capella Baroncelli in S. Croce zu Florenz, als *Opus magistri Jocti* von ihm bezeichnet; die Krönung Mariä, umgeben von einer grossen Zahl dichtgedrängter kleiner Gestalten von Heiligen und anbetenden oder musicirenden Engeln<sup>1)</sup>. Die Ausführung

<sup>1)</sup> Bei Agincourt Taf. 114 der Kopf der Maria durchgezeichnet nebst einer sehr mangelhaften Abbildung der Haupttafel, bei Förster Beiträge Taf. IV. auch der Kopf des Christus.

ist die allersorgfältigste, die Farbe licht und zart, weich verschmolzen, die Gewandung mit bestimmterer Andeutung des Körpers und schön geleiteten Falten. Der Kopf der Maria mit edelm, etwas länglichem Profil und schmalen, mildblickenden Augen ist sehr anziehend, aber Christus, der ihr mit unglaublich langen Händen und in ungeschickter Bewegung die Krone auf das Haupt drückt, erscheint ziemlich matt und unbedeutend, und die Köpfe der Engel und Heiligen, alle mit derselben Bildung des Auges und demselben Ausdrucke weicher, inniger, verehrender Stimmung, sind ungeachtet einer gewissen Mannigfaltigkeit der Haltung doch monoton. Die Zeichenfehler der Halbprofile fallen hier, wo das geistige Interesse weniger gespannt ist, noch mehr auf. Bei den 26 kleinen Tafeln, welche in der Sacristei derselben Kirche die Thüren der Schränke schmückten und von denen jetzt 22 in der Akademie zu Florenz bewahrt, zwei aber in das Berliner Museum gerathen sind, befand sich Giotto mehr auf dem ihm zusagenden Gebiete. Er hatte nämlich das Leben Christi und das des h. Franciscus in ihren entsprechenden Momenten, also durchweg geschichtliche Hergänge darzustellen, und that dies in der naiven und energischen Weise, die wir schon an seinen Fresken kennen gelernt haben, wobei hier die kleinere Dimension die Arbeit erleichterte, so dass die Zeichnung vollkommener erscheint<sup>1)</sup>. Ein anderes Tafelbild, eine thronende Jungfrau mit dem Kinde unter Engeln und Heiligen, welches aus Ognisanti in die Academie zu Florenz gekommen ist, zeigt bei grossartigeren Formen das Bemühen, die Jungfrau voller, mütterlicher darzustellen, wie wir es ähnlich bei gleichzeitigen pisanischen Bildhauern antreffen<sup>2)</sup>. Auf einer kleineren Madonna mit Giotto's ächter Namensinschrift, in der Brera zu Mailand<sup>3)</sup>, ist diese naturalistische Tendenz bei der Bewegung des Christkinds, das

<sup>1)</sup> Crowe und Cavalcaselle, D. A. I, 297, 298, schreiben die Composition dieser Bilder zwar Giotto, die Ausführung aber Taddeo Gaddi zu; doch ist dieses nicht erwiesen. Abbild. der 12 in Florenz befindlichen Bilder aus dem Leben Christi in dem 1845 in Florenz erschienenen Werke: Galleria dell' — Accademia delle b. arti di Firenze Tav. 2—14.

<sup>2)</sup> Die angeblich aus S. Francesco in Pisa stammende, im Louvre befindliche Tafel mit dem h. Franciscus, der die Stigmata empfängt, mit einer (zweifelhaften) Namensunterschrift, ist roh und schwerlich von Giotto's Hand (Waagen K. u. K. W. III. 402), und die von Waagen in der Sammlung von Young Ottley gesehene (a. a. O. I. 389) jetzt in Stanstead House bei London im Besitze des Mr. Fuller Maitland befindliche Tafel mit dem Tode Mariä, welche man für das von Vasari beschriebene und von Michael Angelo bewunderte Werk Giotto's in Ognisanti gehalten und als solches in der Etruria Pittrice, bei Aginc. Taf. 114 und sogar noch bei Rosini publicirt hat, ist augenscheinlich viel später und wahrscheinlich von Fiesole (Vasari a. a. O. S. 331).

<sup>3)</sup> Nro. 125 d. Kat.; bezeichnet Op. magistri Jocti de Florentia. Ursprünglich in S. Maria degli Angeli in Bologna, wo die Seitentafeln mit Engeln und Heiligen noch in der Pinakothek bewahrt werden.



die Mutter in die Wange kneift und gewaltsam an ihrem Brustlatze zerrt, schon in's Unschöne übertrieben. Giotto's Richtung war offenbar dem Epischen und der Frescomalerei günstiger, als der feineren Ausführung und der lyrischen Tendenz des Altarbildes.

Neben seiner malerischen Thätigkeit müssen wir endlich auch seiner bildnerischen gedenken. Wie schon erwähnt, übertrug ihm seine Vaterstadt in seinem neunundfünfzigsten Jahre die Oberleitung ihrer Bauten, und er legte nun sofort eifrig Hand an's Werk, begann den Aufbau nicht bloss des Campanile, sondern entwarf auch eine neue Façade für den Dom, weil die bereits begonnene des Arnolfo neben den kräftigen Formen und Farben des Glockenthurmes kleinlich erschien<sup>1)</sup>, und projectirte für beide Werke eine reiche plastische Ausschmückung. Nach Ghiberti's Angabe begnügte er sich hierbei nicht mit Vorzeichnungen und Anordnungen, sondern formte und meisselte sogar die ersten Reliefs des Thurmes mit eigener Hand<sup>2)</sup>, eine Angabe, welche zwar nicht weiter erwiesen, aber auch nicht widerlegt und dem noch nahe stehenden berühmten Bildhauer zu glauben ist. Jedenfalls aber ist der Gedanke, welcher der plastischen Ausschmückung beider Werke zum Grunde lag, von ihm angegeben und ein Beweis seines tief sinnigen Geistes. Von den Statuen der Façade, welche zwar erst längere Zeit nach Giotto's Tode und daher ohne seine persönliche Mitwirkung, aber doch noch im 14. Jahrhundert und vielleicht nach den Andeutungen seines Façadenentwurfes ausgeführt, dann aber nach dem Abbruche dieser angefangenen Façade im Jahre 1588 zerstreut und theils im Dome oder im Werkhause desselben, theils aber auch in Villen und Gärten bewahrt wurden, sind jetzt anscheinend nur noch drei, dem Andrea Pisano zugeschriebene erhalten<sup>3)</sup>. Ueber die Anordnung dieser Façade wissen wir nur, dass unten in Nischen neben dem Hauptportale die kolossalen sitzenden Evangelisten, in den spitzbogigen Bogenfeldern

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 152. Man hat neuerlich, nicht ohne Grund, die Frage, ob Giotto wirklich einen Entwurf der Façade hinterlassen hat, zum Gegenstande kritischer Untersuchung gemacht und bezweifelt. Cesare Guasti, *Opuscoli*, Firenze 1874 S. 42 und Camillo Boito in seinen bereits oben S. 150, Anm. 2 erwähnten *Ricerche storiche sul duomo di Firenze* 1866.

<sup>2)</sup> Ghiberti a. a. O. p. XIX. *Le prime storie — nell' edificio del campanile — furono di sua mano scolpite e diseguate.* Er fügt hinzu, dass er selbst die provvedimenti (wie Vasari, der übrigens bloss Ghiberti abschreibt, sagt: *die Modelli di rilievo*) von Giotto's Hand gesehen habe.

<sup>3)</sup> Die streng und alterthümlich gehaltene des Papstes Bonifaz VIII. nebst den Statuen der Apostel Petrus und Paulus im Giardino Stiozzi in Florenz. Vgl. die Angaben der Herausgeber des Vasari, Vol. II, S. 35, 36. Lübke, *Gesch. d. Plastik*. 2. Aufl. (1871) S. 505. E. Förster, *Gesch. d. ital. Kunst* II. S. 154. Ueber andere der zerstreuten Statuen, welche zum Theil jünger sind, siehe Cicognara II. 150.

der Portale aber am mittlern Madonna mit dem Kinde zwischen Engeln und den Localheiligen Zanobius und Reparata, an den Seitenportalen die Geburt Christi und der Tod der Maria, weiter oben dann zahlreiche Statuen, erst Heilige, dann, wie behauptet wird, auch berühmte Florentiner angebracht waren. Der plastische Schmuck des Campanile ist noch wohl erhalten und verständlichen Inhalts<sup>1)</sup>. Er befindet sich hier nur in den unteren, dem Auge noch erreichbaren Theilen und besteht in drei übereinanderliegenden, immer um alle vier Seiten des freistehenden Thurmes herumlaufenden Ordnungen. Die unterste besteht aus Reliefs in sechseckigen Feldern, in der Regel, wo nicht eine Thür einen Theil des Raumes fortnimmt, je sieben auf jeder Seite. Auf der ersten, dem Baptisterium gegenüberliegenden, beginnt die Darstellung mit der Erschaffung erst des Adam, dann der Eva, geht dann (den Sündenfall überspringend) sofort zu den ersten Arbeiten des Menschengeschlechtes über; Adam gräbt und Eva spinnt, ihre Abkömmlinge weiden Heerden, erfinden die Leier, schmieden Eisen, lernen den Weinbau. Auf der zweiten Seite schreitet ihre Civilisation fort, sie beobachten den Himmel, bauen Häuser, bändigen Rosse, lernen Weberei u. s. f. Auf der dritten beginnt Weltverkehr, Schifffahrt, Kriegskunst, Städtegründung, auf der vierten endlich blühen die freien Künste<sup>2)</sup>, repräsentirt durch Phidias, Apelles (den man Giotto's eigener Hand zuschreibt), Donatus den Grammatiker, Plato und Aristoteles, Ptolemäus und Euklid und endlich einen Musiker. In der zweiten Reihe wird die Aufgabe durch die (wahrscheinlich schon in dieser Absicht angeordnete) Siebenzahl der hier rautenförmigen Felder erleichtert, indem die Reliefs der vier Seiten die sieben Tugenden, die sieben Werke der Barmherzigkeit, die sieben Planeten und endlich sechs Sacramente und, statt des siebenten, die Madonna darstellen. Im obern Stockwerke sind statt der Reliefs Statuen in Nischen angebracht und zwar je vier auf jeder Seite, zum Theil noch Werke aus Giotto's Zeit, zum Theil spätere, vier Propheten, angeblich von Andrea Pisano und Giottino, die vier Evangelisten von Donatello (Matthaeus als Kahlkopf, unter dem Namen Zuccone berühmt), vier Erzväter, angeblich von Donatello und Niccolò Aretino, vier Sibyllen, welche dem Luca della Robbia und Giovanni di Bartolo (gen. de Rossi) zugeschrieben werden<sup>3)</sup>. Ob Giotto's Plan damit abschloss oder nur das

<sup>1)</sup> Um die Deutung hat sich der Abate Follini (Firenze antica e moderna) verdient gemacht, dessen Erklärung bei Fantozzi in s. Guida (1842) S. 321 wiederholt und von Förster (Beiträge S. 156) noch weiter ausgeführt ist.

<sup>2)</sup> S. bei Didron Annales arch. XV. p. 171 Abbildungen des Apelles (der als plastisches Werk gerade nicht sehr gelungen ist), des Phidias, Euklid und endlich des Baumeisters.

<sup>3)</sup> Diese Bezeichnungen sind sehr schwankend und eingehender Forschung an Ort und Stelle bedürftig.

Weitere unausgeführt blieb, ist ungewiss; indessen ist der Gedanke auch so verständlich. Das Ganze ist die Darstellung, nicht sowohl der Geschichte, als des Wesens christlicher Bildung; unten erscheint sie als natürliche, auf einfacher menschlicher Thätigkeit beruhende, dann in den höheren, auf dem Boden des griechisch-römischen Heidenthums erwachsenen Künsten, in oberster Reihe tritt die Offenbarung des alten und neuen Testaments in ihren Vertretern mächtig auf, in der Mitte aber sehen wir den Einfluss dieser Offenbarung auf jenes natürliche Leben, indem dieses nun die sittlichen Lehren der Tugenden und der werkhätigen Liebe empfängt und theils durch die von Gott den Gestirnen geliehenen Kräfte, theils aber durch die Kirche und ihre Heilmittel geleitet wird. Wir haben also hier eine grosse architektonisch-plastische Dichtung, welche an die mancher französischen und deutschen Kathedralen erinnert, aber einfacher und freier ist, nicht so sehr in die hergebrachten Subtilitäten scholastischer Theologie eingeht und das Christliche in engerer Verbindung mit dem allgemein Menschlichen auffasst. Indessen auch so ist sie ein Zeugniß von dem in Italien mehr überhandnehmenden Streben nach scholastischer Gedankentiefe und Gelehrsamkeit, das gerade um diese Zeit durch Dante's Gedicht eine mächtige Anregung erhielt, sich aber hier ganz unabhängig von demselben zeigt.

Neben der Gedankentiefe ist bei diesen spätesten Arbeiten Giotto's auch der Umstand wichtig, dass er, der berühmte Maler, hier zugleich auch als Baumeister und Bildner auftritt. Die Verbindung der beiden letztgenannten Künste war auf dem Standpunkte des Mittelalters ziemlich natürlich und in Italien wie in Deutschland die Regel; das Gewerbe der Steinmetzen befähigte zu beiden. Aber die Malerei hatte damit nichts gemein; sie beruhte auf ganz anderen technischen Kenntnissen und Handgriffen. Dass Giotto nun auch jenes andere Gewerbe gelernt, ist nicht wahrscheinlich; er ist von früher Jugend an so anhaltend mit grossen malerischen Aufgaben beschäftigt, dass dazu keine Zeit blieb, und selbst in der Urkunde, in welcher seine Mitbürger ihm die Oberleitung aller ihrer Bauten übertragen, ist er nur als Maler bezeichnet, während spätere ebenso vielseitige Meister, z. B. Orcagna, gerne ihre verschiedenen Qualitäten geltend machten. Dass ihm seine Vaterstadt dessenungeachtet nicht bloss architektonische, sondern auch plastische Arbeiten anvertraute<sup>1)</sup>, und

<sup>1)</sup> Die Worte der Urkunde scheinen wirklich ganz bestimmt auf eigene architektonische und plastische Leistungen, nicht auf eine entferntere Mitwirkung durch Raththeilen und Beurtheilung zu deuten. Er wird zum Magister und Gubernator nicht bloss des Dombaues ernannt, sondern auch der städtischen Mauern und Befestigungswerke und aller künstlerischen öffentlichen Werke, welche nur irgend für die Werkstätte eines Meisters gehören könnten (*quae ad laborerium vel fabricam cujuscunque*

dass er solche Arbeiten unternahm, ist jedenfalls ein Beweis, dass in Italien eine neue Auffassung der Kunst aufkam, der Begriff einer allgemeinen, über den einzelnen, technisch gesonderten Künsten stehenden und sie umfassenden Kunstthätigkeit und Kunstbegabung, welche mehr und mehr dahin führen musste, die abstracten Elemente der Kunst, Zeichnung und Erfindung, vor dem Technischen zu betonen<sup>1)</sup>.

Giotto's grosser Ruf verursachte, dass sich auch die Erzähler und Sammler von Novellen seines Namens bemächtigten und eine Anzahl von Anekdoten, welche meistens witzige und scharfe Abfertigungen von zudringlichen oder anmaassenden Aeusserungen enthalten, auf ihn übertrugen. Die Wahrheit derselben ist natürlich völlig unverbürgt und eine Folgerung aus denselben auf seinen Charakter zu ziehen<sup>2)</sup>, wäre mehr als gewagt, besonders da er darin ziemlich dieselbe Rolle spielt, welche die Maler bei den Novellisten gewöhnlich annehmen und die einigermassen in ihrem Geschäft begründet ist. Sie sind nämlich alle als schlichte, in ihrer äusseren Stellung ziemlich handwerksmässige, aber kluge und über diese Verhältnisse hinaus einsichtige und unterrichtete Männer geschildert, welche geringere Leute durch ihren Witz von sich abhalten und gegen Vornehme sich ein dreistes Wort erlauben. In einer Zeit, wo Hochmuth und Pedanterie sich republikanischen Ueberlieferungen gegenüber geltend machten, ist dies ziemlich natürlich, und dass Giotto vermöge des ethischen Scharfblickes, den seine Gemälde beweisen, auch im Leben die Schwächen des Einzelnen und des Zeitgeistes durchblickt und gelegentlich mit raschem Worte gerügt haben wird, ist sehr wahrscheinlich. In der That geschieht dies selbst in einem Gedichte von ihm, dem einzigen, von dem wir wissen<sup>3)</sup>. Es behandelt die Frage vom Werthe der Armuth, also einen Gegenstand, der seit den Tagen des h. Franz oft besprochen war, und geht sehr scharf gegen die herrschenden Uebertreibungen an. Er fängt damit an, ein Bedenken gegen das allgemeine Lob der Armuth aufzuwerfen; sie sei ein Extrem, und solches sei selten richtig. Unfreiwillige Armuth, fährt er dann fort, sei gewiss nichts Gutes, da sie so oft zum Schlechten verführe. Aber auch für die freiwillig angelobte könne er, selbst dann, wenn sie

---

magisterii pertinere dicerentur vel possent), eine Formel, die wohl nur gewählt sein kann, um auch die plastischen Arbeiten einzuschliessen. Gaye a. a. O. I. 482.

<sup>1)</sup> So erklärt auch Vasari sich das ihm selbst auffallende Factum, dass Giotto auch modellirt und gemeisselt habe. „La qual cosa si può credere agevolmente, essendo il disegno e l'invenzione il padre e la madre di tutte queste arti e non d'una sola.“

<sup>2)</sup> Wie bekanntlich Rumohr gethan.

<sup>3)</sup> Es ist von Rumohr entdeckt und zuerst in den Ital. Forsch. II. 51 nach dem Originale in der Laurentiana zu Florenz publicirt, demnächst aber auch bei Rosini und mit einigen Berichtigungen von den Herausgebern des Vasari I. 348 abgedruckt.

beobachtet würde, nicht viel sagen, denn Kenntnisse, gute Sitte, Tugend würden nicht dadurch erworben, und diese zu entbehren, schiene ihm grosse Schmach. Zwar sei es wahr, dass Christus sie hoch rühme; aber seine Worte seien gar tief und es komme darauf an, die Wahrheit zu entdecken, die sich darin verberge. Bei ihm sei, vermöge seiner Macht, wirklich volle Uebereinstimmung seines Wortes und seines heiligen Lebens gewesen. Indessen habe seine Armuth nur den Zweck gehabt, uns vom Geize zu befreien, und bei den Menschen erkenne man meistens, und zwar gerade bei denen, welche die Armuth am meisten lobten, nur das unruhige Streben, sie los zu werden. Und nun eifert er gegen Heuchelei und Hochmuth und gegen die Wölfe in Schafskleidern und entlässt seine Canzone mit der Anweisung, sie zu bekehren, oder, wenn sie steif blieben, sie tüchtig unterzutauchen. Die Kühnheit dieses Angriffes ist bei einem Künstler, der die Braut des h. Franz im Gemälde verherrlicht und so viel in Franciscanerklöstern gearbeitet hatte, auffallend genug, und zeigt allerdings, dass er nicht zu den schwärmerisch Frommen seiner Zeit gehörte. Aber zugleich beweist doch der hohe sittliche Ernst und der Schwung der Gedanken des Gedichtes eine ganz andere Gesinnung, als die triviale Nüchternheit, mit der ihn jene Novellen auftreten lassen.

Bei den Aeusserungen der gleichzeitigen oder nahestehenden Schriftsteller über Giotto's künstlerisches Verdienst ist es bemerkenswerth, dass sie alle eine Eigenschaft vorzüglich herausheben, welche die Neueren ihm eher absprechen möchten, nämlich die Natürlichkeit seiner Darstellung. Villani rühmt, dass er alle Figuren und Bewegungen mehr als Andere natürlich dargestellt, Ghiberti, dass er die Kunst natürlich gemacht habe. Boccac scheint ihm sogar täuschende Naturnachahmung zuzuschreiben, indem er freilich durch den Mund einer Dame in einer Novelle sagt, Giotto habe alle Dinge so vortrefflich gemalt, dass sie volle Wirklichkeit, nicht bloss etwas ihr Aehnliches, geschienen hätten<sup>1)</sup>. Dieses zeigt jedenfalls, dass man diese Eigenschaft von der Kunst forderte und bestätigt mithin, dass das Streben nach Naturwahrheit eines der Motive gewesen war, welche zu einer Aenderung des Styles führten. Zugleich aber beweist es, dass der Begriff des Natürlichen nicht ganz derselbe war, wie in unseren Tagen; es war eben nur jener scholastisch bedingte Naturalismus, von dem wir

<sup>1)</sup> Decamerone, Giornata VI. Nov. 5. Giotto ebbe un ingegno di tanta eccellenzia, che niuna cosa della natura fu, che egli . . . non dipignesse si simile a quella, che non simile anzi più tosto dessa paresse. Vasari steht natürlich schon auf einem ganz anderen Standpunkte wie diese Schriftsteller des XIV. und XV. Jahrhunderts. Er schreibt Giotto nur zu, dass er seit mehr als zweihundert Jahren zuerst wieder gut porträtirt habe, was, wenn man nicht von täuschender Modellirung, sondern von der charakteristischen Zeichnung des Umrisses spricht, vollkommen richtig ist.

oben sprachen. Auch geben uns jene Schriftsteller selbst einige Andeutungen, wie sie das Wort verstehen. Ghiberti fügt nämlich dem Lobe der Natürlichkeit sogleich das der sittlichen Anmuth und des Maassvollen hinzu<sup>1)</sup>, und Boccaz, indem er in derselben Novelle Giotto mit den älteren Malern vergleicht, bemerkt, dass, während diese nur darauf ausgegangen wären, die Augen der Unwissenden zu ergötzen, er darnach gestrebt habe, dem Verstande der Einsichtigen zu gefallen<sup>2)</sup>. Es ist also nicht von einer äusserlichen Naturnachahmung, sondern von einer Darstellungsweise die Rede, welche das Innere, Geistige der Erscheinung zum Bewusstsein bringe.

Am vollständigsten ergiebt sich das Verhältniss dieser Zeit zur Natur aus dem praktischen Verfahren der Maler, wie es Andrea Cennini in seinem schon erwähnten Tractate beschreibt und den Kunstbeflissenen empfiehlt. Im Allgemeinen erkennt auch er die Natur als die vorzüglichste Quelle der Kunst an und räth dringend, nach ihr zu zeichnen; dies sei der vollkommenste Führer, ja das Triumphthor (porta trionfal) der Kunst. Allein betrachtet man seine einzelnen Vorschriften näher, so geht er doch überall, statt von der Natur, von abstracten Regeln aus. Bei dem menschlichen Körper giebt er genaue Maassverhältnisse des männlichen, deren bedingte Anwendung er dann auch auf den weiblichen empfiehlt, weil keine Frau vollkommen richtiges Maass habe. Von den unvernünftigen Thieren will er nicht sprechen, denn da sei kein Maass und darum räth er, viel nach der Natur zu zeichnen, um dies zu erfahren. Die Studien der lebenden Natur finden also nur bei den untergeordneten Wesen statt, während bei den höheren die allerdings von der Natur abstrahirten Regeln ausreichen. Und ähnlich verhält es sich bei leblosen Gegenständen; wo sich eine Regel finden lässt, ist diese maassgebend, und nur im Nothfalle lehnt man sich an ein natürliches Vorbild. Bei Bäumen räth er, Stamm und Zweige schwarz anzulegen und dann zuerst die Blätter, demnächst die Früchte darauf zu setzen. Behufs der Ausführung von Bergen will er, dass einige grosse, nicht polirte Steine in der Werkstatt gehalten werden, nach denen man sich richte. Bei Gewändern ermahnt er zwar zu sorgfältiger Rücksicht auf das Nackte, giebt aber für Licht und Schatten jeder Gewandfarbe nur drei verschiedene Töne. Ueberhaupt kennt er bei allen

<sup>1)</sup> Ghiberti: *Arrecò l'arte naturale e la gentilezza con essa, non uscendo delle misure.* Förster (Beiträge S. 141) will *gentilezza* durch „ungezwungene Bewegung“ übersetzen, allein das Wort deutet immer auf etwas Sittliches hin, auf die *alma gentile*, oder doch auf das Wohlwollen und die Güte, deren sich adlige und vornehme Personen befehligen sollen. Es kann übrigens Förster (Gesch. d. ital. Kunst II, 216 n.\*\*) zugegeben werden, dass die deutsche Sprache für „*gentilezza*“ kein durchaus entsprechendes Wort habe.

<sup>2)</sup> *A diletta gli occhi degli ignorantanti . . a compiacere allo'ntelletto de'savi.*

Farben nur drei Gradationen des Lichtens und Dunkeln, so dass schon die technischen Mittel den Gedanken an die individuelle Mannigfaltigkeit der natürlichen Erscheinung ausschlossen. Die Palette ist so beschränkt, dass dasselbe Grün, mit welchem das Wasser und die Fische darin (diese mit anderen Schatten und mit kleinen Goldlichtern) gemalt werden, auch zu den Schatten des Fleisches dient.

Dies alles beweist zur Genüge, dass die Zeitgenossen unter der Natürlichkeit, die sie an Giotto rühmen, nicht eine äusserliche, sondern eine innere Naturwahrheit verstanden. Es ist ziemlich dasselbe, was Cennino mit dem Ausdrücke bezeichnet, dass Giotto die Kunst aus dem Griechischen in's Lateinische übersetzt habe<sup>1)</sup>. Statt der einfachen, starren Hoheit der bisherigen Bilder, die dem Beschauer vielleicht imponirend und Andacht erweckend, aber dunkel und unverständlich entgegentraten, wie eine Rede in fremder Sprache, gab Giotto Gestalten, welche ihre Gefühle deutlich aussprachen, lebende Menschen, mit denen der Beschauer geistig verkehren, in denen der Künstler sich selbst, seine eigenen nationalen Empfindungen ausdrücken konnte. Erst jetzt redete die Kunst daher die Landessprache, und diese ihre innere sittliche Wahrheit war für die daran nicht gewöhnten Zeitgenossen so hinreissend, dass sie sich seinen Bildern gegenüber wie im Leben selbst fühlten und ihre Phantasie nun auch das Körperliche ergänzte und es bis zur Täuschung dargestellt glaubte.

Daher denn auch die gewaltige Begeisterung, welche seine Werke schon bei seinem Leben und in erhöhtem Maasse nach seinem Tode erweckten, die rasche Verbreitung seines Styls, die anhaltende Verfolgung des von ihm eingeschlagenen Weges. Wie vor einem halben Jahrhunderte die Vulgärpoesie, machte jetzt seine Kunst die Runde durch die ganze Halbinsel, allmählig auch in die entlegensten Orte eindringend. Es war eine zweite Sprache, die der Nation gegeben wurde, eine populärere, anschaulichere, durch welche nicht bloss die Gefühle und ethischen Anschauungen, sondern auch die Gedanken und Begriffe der sich immer mehr verbreitenden scholastischen Bildung einen verständlichen Ausdruck erhielten. Die Liebe zur Kunst erstreckte sich über alle Stände. Wer es nur irgend vermochte, betheiligte sich an der Stiftung malerischer Werke, die Wände der Kirchen bedeckten sich mit ausgedehnten Fresken, die Altäre mit figurenreichen Tafelbildern; überall, wohin Giotto oder Werke seiner Hand gelangt waren, begann man ihm nachzueifern. Die älteren Meister suchten sich so viel wie möglich von seiner Weise anzueignen, die Schüler drängten sich in die Werkstätten. Es entstand eine Zeit so reger und

<sup>1)</sup> S. oben S. 240, 241.

fruchtbarer Kunstthätigkeit, wie sie noch nicht dagewesen war, wie sie kaum später wiederkehrte.

Bei der Würdigung derselben dürfen wir jedoch die zünftige Stellung der Meister nicht übersehen. Giotto hatte in gewissem Sinne die Kunst emancipirt; wie ihn selbst finden wir auch wiederholt seine Schüler, obgleich Maler, grossen Bauten vorstehend, oder auch plastische Werke ausführend. Man hatte also schon völlig den Begriff der zeichnenden Kunst, der unter Umständen die Grenzen der Zünfte zu überschreiten erlaubte. Allein das waren Ausnahmen und die Regel war und blieb der zünftige Betrieb. Auch die berühmtesten Maler übernahmen die Lieferung von Wappen und ähnlichen gröberen Arbeiten<sup>1)</sup> und das höhere Ansehen, welches die Kunst erlangte, diente zunächst nur zur Befestigung des Zunftwesens. Jeder Theilnehmer der Zunft fühlte sich dadurch als Mitglied einer geachteten Genossenschaft. Die alte Auffassung der Malerei als einer Schrift für die Unwissenden war durch Giotto keineswegs beseitigt, sondern gewann eine höhere Bedeutung. Denn während die Lehre, welche die früheren Maler den Unwissenden mittheilten, nur in dem Historischen der heiligen Hergänge, ihre Aufgabe nur darin bestand, diese anschaulich zu machen und dem Gedächtnisse einzuprägen, handelte es sich jetzt um Begriffe, also um eine geistigere und bedeutendere Aufgabe. Bei Giotto selbst war es vorzüglich die psychologische Tiefe der Auffassung, durch welche er belehrend, anregend wirkte und, wie Boccac sagt, auch den Weisen gefiel, und darin konnten freilich nur ebenso geniale Meister mit ihm wetteifern. Allein da Giotto in seiner langjährigen und umfassenden Thätigkeit Gelegenheit gehabt hatte, die ganze Scala des Pathetischen, soweit sie im damaligen Gesichtskreise lag, zu erschöpfen, und seine Gestalten durch seine Schüler bald zum Gemeingut wurden, so besaßen nun auch die minder Begabten bereits fertige Ausdrucksmittel, deren sie sich um so lieber bedienten, weil sie den Vorzug des Bekannten und Leichtverständlichen hatten. Dies entsprach der scholastischen Bildung, die überall mit abgeschlossenen Begriffen operirte, ohne nach ihrem organischen Zusammenhange zu fragen, und wurde durch die damit zusammenhängende Vorliebe für die Allegorie unterstützt. Ich habe schon erwähnt, dass es ein Irrthum ist, wenn man Giotto als den betrachtet, durch den die allegorische Malerei eingeführt oder befördert wurde; er ergriff allerdings Aufgaben dieser Art, wenn sie ihm gestellt wurden, mit seinem Feuergeist und wusste sie anziehend zu machen; aber er suchte sie nicht auf und seine eigentliche Stärke bestand in dem Psychologischen. Erst lange nach

<sup>1)</sup> Simon von Siena lieferte 1327 der Stadt eine grosse Menge von Wappemalereien, 720 goldene Lilien, 16 Löwen u. s. w. Milanese I. 318.



ihm erreichte die allegorische Richtung ihre Höhe, und während einige hervorragende Künstler ausgedehnte und tiefsinnige Bilder dieser Art schufen, fanden die geringeren, handwerksmässigen Meister in den curren-ten allegorischen Figuren und Reihen ein bequemes Mittel, sich einen Schein von Geistestiefe und Gelehrsamkeit zu geben, der vielen ihrer Beschauer imponirte und sie der Anforderung psychologischer Ergründung überhob.

Dies alles gab ihnen bei voller Beibehaltung ihrer zünftigen Gewohnheiten ein höheres Selbstgefühl; sie betrachteten ihre Zunft als Bewahrerin eines geheimnissvollen Schatzes, als Verwalterin eines fast priesterlichen Amtes. Nach den hergebrachten Zunftverfassungen waren die Maler mit anderen Gewerben zu einer Gilde vereinigt<sup>1)</sup>; um die Mitte des XIV. Jahrhunderts aber genügte ihnen dies nicht und sie traten nun zu besonderen Gesellschaften, meistens unter dem Namen des h. Lucas, zusammen, welche ihre Mitglieder neben strengen Regeln für den ordnungsmässigen Betrieb ihres Geschäftes, auch zur Beobachtung gewisser sittlicher Vorschriften und Andachtsübungen verpflichteten und durch die pomphafte Fassung ihrer Statuten dazu beitrugen, die Begriffe von der Bedeutung ihrer Kunst zu steigern. Die Maler von Siena (1355) bezeichnen sich bei dieser Gelegenheit als durch die Gnade Gottes berufene Offenbarer, welche den Unwissenden die wunderbaren Thaten des Glaubens zu verkünden haben<sup>2)</sup>, und Cennino leitet die sehr handwerklichen Regeln seines Handbuchs mit einer schwülstigen Definition der Malerei ein, in welcher er es als ihre Aufgabe bezeichnet, nicht gesehene Dinge, von denen die natürliche Erscheinung nur den Schatten gebe, zu entdecken<sup>3)</sup>.

Dieser Dünkel verleitete dann auch leicht zu einer oberflächlicheren Behandlung des Technischen. Schon Giotto hatte mit grösserer Leichtigkeit gearbeitet als seine Vorgänger. Nach einer hohen, geheimnissvollen Schönheit zu ringen war nicht seine Aufgabe; um zu lehren und anzuregen

<sup>1)</sup> In Florenz gehörten sie sonderbarerweise zur Zunft der Apotheker (*arte degli speciali*) und die 1349 gebildete Malergesellschaft bestand daneben und schloss den Eintritt in die Zunft nicht aus. Vgl. die Statuten bei Gaye II. 32, der jedoch, wie in der Note zum Vasari II. 182. nachgewiesen, irrig die Jahreszahl 1339, statt 1349, angiebt.

<sup>2)</sup> *Milanesi Documenti I und Gaye Carteggio II. Imperciocchè noi siamo per la grazia di Dio manifestatori agli uomini grossi, che non sanno lectere, de le cose miraculose operate per virtù o in virtù de la sancta fede.*

<sup>3)</sup> . . . di trovare cose non vedute (cacciandosi sott' ombra di naturali) e formar con la mano, dando a dimostrare quello che non è sia. Vielleicht will er bloss sagen, dass der Künstler Hergänge, die er nicht erlebt habe, natürlich darzustellen habe. Allein auch dann zeigen diese precïösen Ausdrücke den Werth, den man auf den geistigen Theil der Aufgabe legte.

hatte er vielmehr eines feurigen, rasch vorschreitenden Vortrags bedurft und danach seine technischen Mittel und Gewohnheiten eingerichtet. Bei ihm selbst, bei seiner Gedankenfülle, bei der Unmittelbarkeit seines Schaffens und seinem tiefen Gefühl für Harmonie des Ganzen hatte das keine Gefahr. Aber für seine Nachfolger, die nicht mehr so wie er aus der Tiefe der Brust schöpften, sondern sich der von ihm gegebenen Vorbilder bedienten, die überdies den ungeduldrigen Anforderungen eines grösseren, weniger ausgewählten Publikums nachkommen sollten, war diese leichte Technik verführerisch.

Indessen bildete die massenhafte, handwerkliche Production doch nur den Hintergrund für das Schaffen der hervorragenden Künstler und das Zunftwesen hatte neben den bedenklichen auch sehr günstige Folgen. Es erzeugte einen Geist der Zucht und Pietät, schlichter Demuth und religiöser Innigkeit, welcher selbst den untergeordneten Arbeiten einen gewissen Werth giebt, besonders aber den hervorragenden Meistern zu Statten kam, indem er es ihnen möglich machte, durch die unbefangene Benutzung ihrer Vorgänger sich die Vorzüge derselben anzueignen und bis zu bewundernswerther Gedankentiefe und Gefühlswärme zu steigern.

Wie sehr dieser Geist gerade durch die zünftige Erziehung befördert wurde, mögen einige Stellen aus dem Tractate des Cennino beweisen. Rüste dich, so ruft er in der Einleitung dem Jünger der Kunst zu, rüste dich mit Liebe, Furcht, Gehorsam und Beharrlichkeit, und dann begieb dich unter die Leitung eines Meisters so frühe du kannst und bleibe darin so lange du kannst. Ein Jahr, so bestimmt er näher, soll der Knabe vorbereitend zeichnen, dann in die Werkstätte eintreten und da zuerst sechs Jahre mit den untergeordneten Arbeiten, mit Farbenreiben, Leimkochen, Gypsauftragen und dann noch eben so lange mit Zeichnen und Malen zubringen. Suche, sagt er an einer anderen Stelle, viel nach grossen Meistern zu zeichnen, und zwar nach den besten und berühmtesten, und wenn du an einem Orte lebst, wo viel gute Meister sind, desto besser für dich. Aber hüte dich dabei zu wechseln; denn wenn du heute nach diesem, morgen nach jenem arbeitest, wirst du weder des einen noch des andern Manier erlangen und schwankend und unsicher werden. Bleibst du aber bei einem und demselben, so muss dies Frucht bringen, und du wirst später, sofern du nur ein wenig Phantasie von der Natur erhalten hast, dir auch eine eigne Manier bilden<sup>1)</sup>. Wie wenig diese Ermahnungen blosser Worte waren, beweist schon die Treue, mit der Taddeo Gaddi, obgleich er inzwischen zum bedeutenden Künstler herangereift war, in Giotto's Werkstatt 24 Jahre, und Cennino in der des Agnolo Gaddi 12 Jahre aus-

<sup>1)</sup> Vgl. hauptsächlich die Kap. 3 und 104 des Tractats.

harrte, und endlich die Verehrung, in der Giotto noch lange nach seinem Tode bei Cennino, der höchstens sein künstlerischer Urenkel war, und bei Ghiberti, dessen Zusammenhang mit ihm noch loser ist, ja man kann sagen bei allen Künstlern stand<sup>1)</sup>.

### Siebentes Kapitel.

## Plastik und Malerei in Toscana.

Vor Allem erhielt sich Giotto's Geist in Florenz, wo seine nächsten und begabtesten Schüler wirkten und die Traditionen seiner Werkstatt wohl hundert Jahre lang von Generation zu Generation überliefert wurden. Nur in einer Beziehung versuchten schon seine nächsten Schüler, die Grenzen, die er der Kunst gegeben, zu erweitern. Während er hauptsächlich danach gestrebt hatte, das Dramatische der Hergänge, starke Empfindungen, sei es des Leidens, sei es hingebender, sehnstüchtiger Liebe auszudrücken, erwachte bei ihnen auch der Sinn für heitere Anmuth, für den Reiz des alltäglichen Lebens und die Schönheit der ruhigen, nicht von heftiger Leidenschaft bewegten Natur. Aber das Verhältniss zur Natur selbst blieb hierbei unverändert, auch für sie war sie mehr Mittel als Zweck; auch sie hatten nicht die Erscheinung, sondern die Poesie derselben im Auge. Es war daher nur eine geringe, kaum merkbare Erweiterung des Kunstgebiets und der Charakter der Schule veränderte sich so wenig, dass sehr bewährte Kenner sich bei der Datirung der Gemälde wiederholt, wie jetzt erwiesen ist, um fünfzig und mehr Jahre geirrt haben. Giotto's mächtiger Geist beherrschte noch lange nach seinem Tode seine Schüler sämmtlich so sehr, dass ihre Individualität nur in geringem Grade hervortrat, und dass wir Werke, und zwar Werke ersten Ranges, besitzen, deren Urheber, und von Ghiberti, Vasari und Anderen hochgepriesene Malernamen, deren Werke wir nicht mit Gewissheit nachzuweisen vermögen.

<sup>1)</sup> Als ein Beispiel der Pietät mag hier die Inschrift Platz finden, in welcher sich der unten näher zu erwähnende Tinus von Siena an einem Grabmale im Dome zu Florenz v. J. 1321 nennt: *Operum de Senis natus ex magistro Camaino in hoc situ florentino Tinus sculpsit omne latus. Hunc pro patre genitivo decet inclinari, ut magister illo vivo nolit appellari.* (In unvollkommener Uebersetzung: Stammend von dem Dombaumeister der Seneser Camaino hat im Florentiner Lande diese Wand gemeisselt Tino. Welcher, solchem Vater seine Ehrfurcht zu bekennen, will sich während dieser lebet niemals Meister nennen).