

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).

Von den vielen und bedeutenden Meistern, die nach dem Ausdrucke eines Schriftstellers des XV. Jahrhunderts aus Giotto's Werkstatt wie aus dem trojanischen Rosse hervorgingen, werden wir uns daher nur mit wenigen näher beschäftigen und mehrere übergehen oder nur flüchtig erwähnen können. Zu diesen gehören zunächst die Romagnolen Ottaviano und Pace, beide aus Faenza, und Guglielmo aus Forli, denen Vasari mehrere in ihrer heimischen Gegend ausgeführte, aber nicht mehr nachweisbare Gemälde zuschreibt, und deren Namen uns nur interessiren, weil sie zur Erklärung der raschen Verbreitung des giottesken Styles beitragen; dann auch Puccio Capanna aus Florenz, der sich in Assisi niederliess und dort starb, und der im Ganzen, wenn wir die von Vasari ihm zugeschriebenen Werke<sup>1)</sup> richtig erkennen, hauptsächlich als treuer Nachahmer des Meisters Werth hat. Ob Pietro Cavallini aus Rom, der nach Vasari's ausführlicher Biographie sich schon bei Giotto's erstem Aufenthalt in Rom an ihn angeschlossen haben soll, wirklich sein Schüler gewesen, kann dahingestellt bleiben. In Rom, Assisi und Florenz wird Vieles ihm zugeschrieben; das Sicherste davon zeigt neben einer älteren Grundlage giotteske Züge, aber ohne grosse Tiefe des Ausdrucks<sup>2)</sup>. Neben ihm will ich den Buonamico Buffalmacco erwähnen, der durch seinen guten Humor ein Liebling der Novellenerzähler wurde, und diesem Ruhme auch wohl einen Theil der Lobsprüche verdankt, die sowohl Ghiberti als Vasari ihm ertheilen. Von seinen Werken ist nichts mit voller Sicherheit nachzuweisen, und wenn

<sup>1)</sup> Vasari I. 329. 336. Von dem Crucifix über der Eingangsthüre in S. M. novella zu Florenz, das er, nach Vasari's Angabe, in Gemeinschaft mit Giotto arbeitete, war schon oben S. 356 die Rede. Einige nicht unbedeutende Fresken in der Unterkirche von Assisi (die Kreuzabnahme bei Rosini tab. XXI) stammen vielleicht ebenfalls von diesem Meister.

<sup>2)</sup> Vasari II. 81. Rosini II. 8. Das besterhaltene seiner Werke in Rom ist die untere Mosaikenreihe in der Chornische von S. M. in Trastevere. Abbildungen untergegangener Fresken aus S. Paolo f. l. m. bei Agincourt tab. 125. Sehr viel bedeutender ist die, freilich beschädigte, bei Rosini tab. XXI. mitgetheilte Kreuzigung in der untern Kirche von Assisi, welche dieselbe Mischung älterer und giottesker Schule, dabei aber eine Energie der Auffassung zeigt, welche jenen römischen Bildern abgeht und an Cavallini's Urheberschaft zweifeln lässt. Auch ist zu bemerken, dass Ghiberti, der Cavallini sehr rühmt und seine römischen Arbeiten in grosser Vollständigkeit aufzählt, von dem Aufenthalte desselben in Assisi und Florenz nichts sagt. Crowe und Cavalcaselle, D. A. I, 95 u. II, 296 ff. geben eine eingehende Schilderung der Kreuzigung sowie der übrigen Passionsbilder in dem Querschiff links vom Grabe des h. Franciscus in Assisi; sie schreiben dieselben der Sieneser Schule, und speciell dem Pietro Lorenzetti zu. Rio, De l'art chretien, ed. n. 1874, p. 272 spricht von dem Kreuzigungsbilde als von einem Meisterwerke ersten Ranges. Die Verkündigung in S. Marco in Florenz, welche Rosini II. pag. 9 giebt, ist ganz übermalt. — Im Jahre 1308 war übrigens Cavallini in Neapel mit einem Jahrgehalt angestellt. Schulz, Unteritalien, IV. S. 129, No. 334.

die Fresken mit der Passion und Auferstehung im Campo santo zu Pisa, wie wahrscheinlich, von ihm herrühren, gehörte auch er zu den Meistern älterer Schule, die von Giotto ohne ein unmittelbares Schulverhältniss lernten<sup>1)</sup>.

Unter den unmittelbaren Florentiner Schülern Giotto's wird besonders Stefano hochgestellt. Vasari versichert, dass er selbst seinen Meister weit übertroffen, Ghiberti nennt ihn vor allen Andern und bezeichnet seine Werke als wunderbar und von grosser Kunst; ein anderer nahestehender Schriftsteller erzählt, dass er „Affe der Natur“ genannt worden sei, weil er alles, was er wollte, so vortrefflich dargestellt habe<sup>2)</sup>. Sein Verdienst scheint hiernach und nach den Beschreibungen seiner Bilder in grösserer naturalistischer Wahrheit des menschlichen Körpers bestanden zu haben, indessen können wir darüber nicht näher urtheilen, da ausser einer nicht sehr bedeutenden und überdies nicht zweifellosen Madonna im Campo santo von Pisa keines seiner Werke bekannt ist<sup>3)</sup> und sich nicht nachweisen lässt, dass er einen bedeutenden Einfluss auf seine Kunstgenossen ausübte<sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Rumohr's Zweifel an der Existenz dieses Malers ist zwar nicht begründet, wohl aber mögen die beliebten Novellen, welche von ihm cursirten, und die Vasari so ausführlich erzählt und selbst der ernste Ghiberti andeutet (*fu uomo molte godente*) zur Erhaltung seines Namens beigetragen haben. Da zufolge der alten aufgefundenen Liste der Malergesellschaft Buonamico Cristofani detto Buffalmacco im J. 1351 Mitglied derselben war (s. d. Note zu Vasari II. 64), kann er nicht wohl, wie Vasari angiebt, Schüler des Andrea Tafi gewesen sein. Ueber die im Text erwähnten Gemälde siehe Förster, Beiträge S. 108 und die Abbildung in den Werken des Lasinio über das Campo santo. Da die von Vasari ihm ebenfalls zugeschriebenen Bilder aus der Schöpfungsgeschichte, wie Ciampi nachgewiesen, erst nach 1390 von einem Pietro di Puccio aus Orvieto gemalt sind und schon Ghiberti Malereien des Buffalmacco im Campo santo erwähnt, ist seine Autorschaft bei jenen anderen um so wahrscheinlicher.

<sup>2)</sup> Ghiberti: Stefano fu egregissimo dottore. L'opere di costui sono molto mirabili. — Landino im Commentar des Dante: Stefano è nominato scimia della natura, tanto espresse qualunque cosa volle. Auch Vasari II, 17. erwähnt dieses Beinamens, während Albertini in seinem *Opusculum de mirabilibus novae et veteris Romae* (Rom 1510) den Künstler einfach Stefano „Symia“ nennt. Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I, 331. n. 1.

<sup>3)</sup> Ueber die Madonna im Campo santo vergl. Crowe u. Cavalcaselle. D. A. I, 332. Die Anbetung der Könige in der Brera, von der Rosini II. 125 eine Abbildung giebt, ist laut Inschrift zwar von einem Stefanus, aber auch von 1435 und daher nur durch einen groben Irrthum auf jenen Schüler Giotto's bezogen.

<sup>4)</sup> Da die Tendenz nach grösserer naturalistischer Wahrheit in den uns bekannten Werken erst einige Decennien nach Giotto's Tode vorkommt, ist es nicht unwahrscheinlich, dass auch Stefano schon dieser späteren Generation angehört habe. Vasari bemerkt selbst bei einem (jetzt untergegangenen) Gemälde der himmlischen Heerschaaren in der Unterkirche von Assisi, dass man kaum glauben könne, dass es aus so früher Zeit sei, und Baldinucci (ed. Piacenza I. p. 100. 199) hält es aus unverwerflichen

Wichtiger ist uns Taddeo Gaddi (c. 1300—1366), der Sohn des obenerwähnten angesehenen Malers Gaddo Gaddi, als der treueste Schüler Giotto's, von dem er zur Taufe gehalten war und in dessen Werkstatt er vierundzwanzig Jahre lang, bis zu dem Tode desselben, arbeitete<sup>1)</sup>. Er wurde demnächst, wie in der Leitung des Dombaues, so auch als Oberhaupt der Schule sein Nachfolger, lebte dann noch ein Menschenalter und hinterliess mehrere namhafte Schüler. Ghiberti spendet ihm grosses Lob, selbst im Vergleich mit seinen eigenen Zeitgenossen<sup>2)</sup>. Vasari häuft auf seinen Namen eine grosse Menge, zum Theil noch jetzt erhaltener Gemälde, die aber sehr verschiedene Hände verrathen und zum Theil erst lange nach seinem Tode entstanden sein werden. Zum Glücke besitzen wir zwei ganz sichere von ihm mit Namen und Jahreszahl bezeichnete Werke, welche uns als Anhalt bei Prüfung der übrigen dienen können. Das eine ist ein Altargemälde in der Sakristei zu S. Pietro a Megognano bei Poggibonsi<sup>3)</sup>, die thronende Madonna mit dem Kinde, das einen Vogel hält, auf dem Schooss zwischen zwei aufrecht stehenden Engeln, darunter noch vier andere knieende Engel; das andere ist ein kleines, jetzt im Berliner Museum befindliches Triptychon<sup>4)</sup>. Das Mittelbild enthält die Jungfrau mit dem Kinde, in einer gothischen Halle thronend nebst den anbetenden Stiftern und mehreren Heiligen (in der Einfassung), von den Flügeln der eine die Geburt Christi, der andere die Kreuzigung. In den Halblunetten über diesen Bildern sind Scenen aus der Legende des Nicolaus von Bari dargestellt. Auf den Aussenseiten stehen verschiedene Heilige (Christophorus mit dem Kinde, Margarethe und Katharina, die beiden letzten in den Halblunetten) nebst der eigenthümlichen Darstellung, dass

Gründen für wahrscheinlich, dass er Giotto's Enkel, Sohn seiner Tochter von dem Maler Riccio di Lapo gewesen, was auch auf eine spätere Zeit deuten würde.

<sup>1)</sup> Diese genauen Details verdanken wir theils dem Cennino di Andrea Cennini, der als Schüler von Angelo, dem Sohne des Taddeo Gaddi, davon wohl unterrichtet sein konnte, theils den von Rumohr (It. Forsch. II. 166) entdeckten urkundlichen Nachrichten. Vergl. Vasari a. a. O. II. 119.

<sup>2)</sup> Secondo Comment. del Ghiberti, in der n. A. des Vasari t. I, XX. Fu di mirabile ingegno . . . fu dottissimo maestro; fece moltissime tavole, egregiamente fatte . . . Bezüglich eines Gemäldes des Taddeo heisst es dann weiter: „Credo che a' nostri di si trovino poche tavole migliori di questa,“ und über ein anderes Gemälde urtheilt Ghiberti: Questa storia fu fatta con tanta dottrina e arte e con tanto ingegno, che nella mia età non vidi cosa pitta fatta con tanta perfezione.

<sup>3)</sup> Bez.: „Taddeus Gaddi de Florentia me pinxit MCCCLV. Questa tavola fece fare Giovanni di S. S. Segnia per remedio dell' anima sua e di suoi passati.“ Crowe und Cavalcaselle, D. A. I, 297.

<sup>4)</sup> Anno domini MCCCXXXVIII mensis Septembris Tadeus me fecit. Rumohr's Urtheil über Taddeo, It. Forsch. II. 78, ist im Ganzen treffend, wenn ich auch in der Würdigung mancher Einzelheiten abweiche.

Maria und Johannes einander die Hände reichen, während Christus sie gleichsam einsegnet, indem er seine Hände auf ihre Schultern gelegt hat. Die Gewandbehandlung ist ganz wie bei Giotto, auch die Zeichnung im Wesentlichen dieselbe; das stumpfe Profil mit unvollkommener Ausbildung des Schädels tritt sogar bei ihm noch auffallender hervor. Diese Unvollkommenheit der Zeichnung, dann der dunklere Farbenton mit sehr schweren Schatten in den Fleischtheilen, namentlich am Halse, und endlich eine gewisse Uebertreibung im Ausdrucke des Ernstes, besonders in älteren Köpfen

Fig. 74.



Taddeo Gaddi im Museum zu Berlin.

geben seinen Bildern im Ganzen ein trübes und alterthümliches Ansehen, während er im Einzelnen, besonders bei weiblichen und jugendlichen Gestalten, z. B. bei der Jungfrau auf der Geburt Christi, mit Glück nach grösserer Anmuth und Milde strebt und anderen Figuren, z. B. den Hirten bei derselben Scene, schon eine fast genreartige Lebendigkeit zu geben weiss. Dieselben Eigenschaften erkennen wir dann an zwei anderen grösseren Tafelbildern, die man ihm daher mit ziemlicher Sicherheit zuschreiben kann. Das eine, die schon von Vasari erwähnte, aus Orsanmichele stammende Grablegung Christi in der Akademie zu Florenz, ist

sehr schön und würdig, obgleich der Schmerz der Leidtragenden keineswegs die Energie hat wie bei Giotto<sup>1)</sup>. Das andere, ein grosses Altarwerk aus dem Kloster del Sasso in Casentino, jetzt im Nationalmuseum zu London, ist zwar von Vasari nicht ausdrücklich erwähnt, obgleich er von einer andern Arbeit Taddeo's in diesem Kloster spricht, und die zum Theil zer-

Fig. 75.



Die Vertreibung Joachim's aus dem Tempel, von Taddeo Gaddi in S. Croce zu Florenz.

störte Inschrift lässt nur das Jahr der Stiftung, 1337, erkennen<sup>2)</sup>, allein die Verwandtschaft mit jenem ersten, kurz vorher entstandenen Bilde be-

<sup>1)</sup> Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I, 301 schreiben dieses Gemälde dem Niccola di Pietro Gerini zu. Eine Beschreibung desselben ebend. II, 193. Abbildung in dem Kupferwerke: Galleria dell' Accademia d. b. arti di Firenze 1845.

<sup>2)</sup> Es sind nur die Zahlzeichen . . . XXXVII. erhalten. Da aber Taddeo das Jahr 1387 nicht erlebte, wird man 1337 lesen müssen. Nro. 579 d. Kat. d. Nat.-Gall. Eine abweichende Ansicht bei Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I, 302 n. 36, wo das Jahr 1387 festgehalten wird.

rechttigt uns, es dem Taddeo zuzuschreiben. Es enthält auf der Haupttafel die Taufe Christi, auf den Flügeln St. Peter und St. Paul, in den Giebeln Gott Vater, die Jungfrau und den Propheten Jesaias, in der Predella die Geschichte Johannes des Täufers. Auch hier wieder das tiefere Colorit und besonders auf dem Hauptbilde die strenge rechtwinkelige Form der Köpfe, dabei aber schon in den Zügen Gottes und der statuarischen Heiligen eine grössere Milde und Freundlichkeit und besonders in der Predella eine grosse Anmuth und eine Menge von lebenswürdigen, aus dem Leben gegriffenen Zügen. Auch sind die Formen hier weniger spröde, so dass möglicherweise die Hand eines jüngeren, damals noch zu Taddeo's Werkstätte gehörigen Künstlers mitgewirkt hat. Unter den ihm zugeschriebenen Wandmalereien werden die der Capella Baroncelli in S. Croce zu Florenz die sichersten sein<sup>1)</sup>. Sie enthalten das Leben der Maria nebst Scenen aus der Legende ihrer Eltern, auf der einen Wand von der Vertreibung Joachim's aus dem Tempel bis zur Vermählung der Maria, auf der anderen von der Verkündigung bis zur Anbetung der Könige; zwar noch in strenger, unvollkommener Zeichnung und trüber Farbe, aber wiederum mit anmuthigen, aus dem Leben gegriffenen Zügen. Die Wochentube der h. Anna, der Hochzeitszug bei der Vermählung sind schon ganz als florentinische Hergänge geschildert, und bei der Erscheinung der Engel unter den Hirten hat der Maler den Versuch einer nächtlichen, von schwachem Monde beleuchteten Scene gemacht<sup>2)</sup>. Daher fanden denn auch diese Compositionen solchen Beifall, dass sie von den späteren Malern dieser Schule wie ein typisches Gemeingut behandelt und mit wenigen Abweichungen wiederholt wurden. Eine solche Wiederholung findet sich schon in derselben Kirche in der von der Familie Rinuccini gestifteten Sakristei-Capelle. Vasari schreibt sie ebenfalls dem Taddeo zu; allein sie hat viel weichere Formen und wird wahrscheinlich erst um 1379, welche Jahreszahl das Altarblatt trägt, entstanden sein<sup>3)</sup>. Noch näher schloss sich dann Angelo Gaddi bei seinen herrlichen Fresken im Dome zu Prato dem väterlichen Vorbilde an. Von Taddeo stammen auch die stark beschädigten Ueberreste von Malereien im Chor von S. Francesco zu Pisa<sup>4)</sup>.

Unter den Schülern Taddeo's scheint Jacopo di Casentino der bedeutendste gewesen zu sein. Er wurde bei der Gründung der Malergesellschaft zu Florenz im Jahre 1349 nicht nur in den Vorstand gewählt,

<sup>1)</sup> Gestochen von Lasinio.

<sup>2)</sup> Ueber neuerlich zum Vorschein gekommene weitere Freskomalereien Taddeo's in der Capella Baroncelli berichtet ein Nachtrag in der deutschen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle III, 376.

<sup>3)</sup> Crowe und Cavalcaselle, D. A. I, 300 schreiben sie dem Giovanni da Milano zu.

<sup>4)</sup> Beschrieben bei Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I, 303.

sondern auch beauftragt, das Altarbild für ihre Capelle zu malen. Dies Bild ist nicht erhalten und überhaupt besitzen wir von den zahlreichen Arbeiten, die Vasari ihm zuschreibt, nur einige Figuren an den Pfeilern in Orsanmichele zu Florenz, einige sehr beschädigte Ueberreste der Wandmalereien in S. Bartolomeo zu Arezzo<sup>1)</sup> und ein Altarwerk mit vielen Gemälden hauptsächlich aus der Geschichte St. Johannes des Evangelisten aus dem Kloster von Prato vecchio, welches sich jetzt in der Nationalgalerie zu London befindet<sup>2)</sup>. In diesen Werken zeigt er sich als treuen aber etwas steifen Nachfolger Taddeo's.

Bedeutender war ein anderer Schüler dieses Meisters, Giovanni da Melano, was auch in der von Vasari mitgetheilten Sage anerkannt ist, dass Taddeo bei seinem Tode seinen Sohn Angelo an Giovanni verwiesen habe, um von ihm die Kunst, an Jacopo da Casentino, um von ihm gute Sitte zu erlernen. Wir besitzen mehrere Gemälde dieses Meisters. Auf einer Tafel in der Akademie von Florenz, auf der er sich mit vollem Namen und der Jahreszahl 1365 nennt, ist die Klage der Frauen um den Leichnam Christi in energischer aber etwas ungeschickter Weise dargestellt, indem die Leiche in aufrechter Stellung erscheint und der Ausdruck des Schmerzes in den Gesichtern der Frauen wie an älteren deutschen Statuen fast einem Lachen gleicht<sup>3)</sup>. Einen der sienesischen Schule verwandten Charakter soll ein vor mehreren Jahren in Prato entdecktes Altarwerk haben: Madonna mit dem Kinde zwischen vier Heiligen; auf der Predella Scenen aus dem Leben dieser Heiligen und die Verkündigung; ausserdem Medaillonbilder der Propheten und sechs Scenen aus dem Leben Christi. Auf diesem Bilde nennt sich Giovanni wieder mit vollem Namen, aber ohne Jahreszahl<sup>4)</sup>. Ein bedeutendes Werk sind

<sup>1)</sup> Vasari II, 180 n. 1; Crowe u. Cavalcaselle, D. A. II, 175.

<sup>2)</sup> Nro. 580. Es stammt, wie die meisten dieser älteren italienischen Bilder der National-Galerie, aus der Sammlung Lombardi (Ugo Baldi). Vasari erwähnt nur, dass Jacopo für dieses Kloster gemalt habe. Dem Jacopo di Casentino wird auch eine Predella in den Uffizien zu Florenz (Nro. 1292) zugeschrieben: In der Mitte die Vertheilung der geistlichen Würden durch Petrus; zu den Seiten: die Befreiung des Petrus aus dem Gefängniss, die Kreuzigung des Petrus und 8 Apostelfiguren, Catalogue de la R. Galerie de Florence 1869. p. 147.

<sup>3)</sup> Abbildungen bei Rosini II. p. 112; in der „Galleria dell' Accad. di Firenze“ pl. 18.

<sup>4)</sup> E. Förster im D. K. Bl. 1853 S. 172; vgl. auch desselben Verf. Gesch. d. ital. Kunst II, 400 und Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I, 336. Das Bild wurde früher im Commissariat der Spitäler aufbewahrt und befindet sich jetzt in der städtischen Gemäldesammlung. Die Inschrift ist hier lateinisch: Ego Johannes de Mediolano pinxi hoc opus und beweist (gegen den von Rumohr II, 84 aufgestellten Zweifel), dass der sonst italienisch geschriebene Beiname da Melano wirklich die Stadt Mailand als Heimath des Künstlers bezeichnet. Unterhalb des Predellenbildes der Verkündigung die Inschrift „Frate Francesco feci depingere questa tavola.“

fünf Tafeln, je zwei Heilige und in der Predella Chöre von Heiligen in kleiner Dimension enthaltend, welche man im Kloster Ognisanti in Florenz vorgefunden hat und für Theile des nach Vasari von ihm ausgeführten Altarwerkes dieser Kirche hält. Die Gestalten zeigen bei gleicher Innigkeit und ähnlicher Behandlung wie auf dem Bilde der Akademie bessere Körperkenntniss als die meisten giottesken Bilder. Von den dem Giovanni zugeschriebenen Fresken in der unteren Kirche von Assisi war schon oben (n. 2. zu S. 353) die Rede. Auch in seiner Vaterstadt Mailand lässt Vasari unseren Künstler viele Sachen in Fresco und Tempera ausführen, die jedoch nicht wieder aufgefunden sind<sup>1)</sup>.

Altersgenosse dieser beiden und ebenfalls ein unmittelbarer Schüler Giotto's war der ausgezeichnete Künstler, welchen unsere Berichterstatter bald unter dem Namen Giottino, bald als Maso oder Tommaso mit hohem Lobe überhäufen. Wahrscheinlich war er ein Sohn des oben genannten Stefano, auf den Namen Giotto's getauft und zum Unterschiede von dem grossen Meister, den er wohl nur als Knabe gekannt hatte, mit dem Diminutiv benannt<sup>2)</sup>. Er soll in Florenz, Assisi und Rom viel gemalt haben, und wirklich sind die ihm zugeschriebenen Fresken in den beiden ersten Orten noch grossentheils erhalten und des ihm ertheilten Lobes werth. In Florenz ist zuerst die Capella di S. Silvestro in S. Croce zu nennen. Die die eine Seite füllende Legende des Heiligen ist zwar bewegt und ausdrucksvoll, aber doch nicht über das Maass der gewöhnlichen guten Arbeiten dieser Schule hinausgehend. Dagegen sind die beiden Gemälde der andern Seite in der That höchst ausgezeichnet. Zuerst eine Grablegung Christi von tiefem Ausdrucke, besonders das lang-

<sup>1)</sup> Vasari im Leben des Taddeo Gaddi II. 119 ff. Dass jene Tafeln aus Ognisanti (jetzt in den Uffizien Nro. 1293) wirklich zu dem Hauptaltare gehörten, ist zwar nicht erwiesen (zumal Vasari den Inhalt desselben nicht angiebt), aber nach dem Style der Bilder wahrscheinlich. E. Förster, *Gesch. d. it. K.* II, 401 spendet ihnen begeistertes Lob, zweifelt aber an Giovanni's Urheberschaft.

<sup>2)</sup> Die persönlichen Verhältnisse dieses Malers werden schwerlich je aufgeklärt werden. Ghiberti und Landino bezeichnen ihn beide nur mit dem Namen Maso, ohne Beifügung des väterlichen Namens. Vasari nennt ihn Tommaso di Stefano und rügt es als einen Irrthum, dass einige ihn für einen Sohn Giotto's hielten, da er den Beinamen Giottino nur wegen der geschickten Nachahmung Giotto's erhalten habe. Dies ist indessen an sich unwahrscheinlich, da wenigstens die Bilder, welche Vasari ihm zuschreibt, Giotto nicht näher stehen wie viele andere. Allerdings ist es bei unserer Annahme, dass er wirklich Giotto's Namen geführt, zweifelhaft, wodurch der Name Thomas in Umlauf gekommen, ob durch irgend einen Irrthum oder weil er wirklich auf diesen Namen getauft worden. Indessen ist das Erste wahrscheinlich, da in den noch vorhandenen Malerbüchern der Name Thomas nur bei anderen Vätern, dagegen im Jahre 1368 ein Giotto di Maestro Stefano vorkommt. Vergl. die Anm. z. Vas. II. 139.

gelockte Haupt des Heilandes vortrefflich, dann eine sehr eigenthümliche Composition, nämlich über dem Grabe des Messer Bettino de' Bardi, eines tapfern Kriegsmannes, sein Erwachen zum jüngsten Gericht, wo in einsamem Felsenthale Engel mit Posaunen die Todten rufen, während oben der Weltrichter erscheint und der Verstorbene in voller Rüstung neben seinem Grabe andächtig betend kniet. Das ganze ausdrucksvolle Bild mit seinen wenigen Figuren und seiner schlichten, anspruchslosen Anordnung ist in der That wie ein gemaltes Gebet, einfach demüthig, innig, ganz im Geiste Giotto's und dabei mit besserer Kenntniss des Körpers<sup>1)</sup>. Die Krönung Mariä und einige andere Fresken der unteren Kirche von Assisi, welche Vasari ebenfalls nennt, sind von gleicher Innigkeit und vielleicht noch grösserer Anmuth<sup>2)</sup>. Ein überaus vollendetes Werk ist endlich das Temperabild der Grablegung, einst in S. Remigio zu Florenz, jetzt in den Uffizien, indem hier, neben der Tiefe des Schmerzes und der Weichheit des Gefühls, in den ruhigeren Nebenpersonen, namentlich an einer blondgelockten Frau, welche knieend den Segen eines Bischofs empfängt, sich feinerer Schönheitssinn und grössere Porträtwahrheit zeigt, als in dieser Schule gewöhnlich<sup>3)</sup>. Giottino soll sich endlich auch in der Sculptur versucht haben und das Gerücht schrieb ihm schon zu Vasari's Zeit eine kolossale Madonna am Campanile zu.

Ausser diesen Künstlern gab es ohne Zweifel noch andere bedeutende Schüler Giotto's. In einer Novelle des Sacchetti (Novella 136) werden mehrere namhafte florentiner Künstler, der Bildhauer Alberto Arnoldi, Orcagna, Taddeo Gaddi u. A. redend eingeführt, welche darüber streiten, wer nächst Giotto der grösste Meister der Malerei gewesen sei. Da

<sup>1)</sup> Vgl. die eingehende und sehr rühmende Schilderung der Bilder aus dem Leben Silvester's bei Crowe und Cavalcaselle I (E. A.), 411, (D. A.) 342. Denselben ähnlich finden sie die Fresken im Grabgewölbe der Strozzi unter dem Cappellone dei Spagnuoli zu S. Maria Novella. Förster, Gesch. d. it. K. II, 359 findet diese Verwandtschaft so gross, dass er die beiderseitigen Malereien einem und demselben Meister zuschreibt.

<sup>2)</sup> Crowe u. Cavalcaselle (E. A. I, 418 ff.; D. A. I, 348 ff.) rühmen besonders die Bilder aus dem Leben des h. Nicolaus, welche sich aber nicht an der Stelle finden, wo Vasari sie beschreibt, sondern in der Capella del sacramento. Sie sehen in dem Urheber dieser Malereien einen dem Giotto sehr nahe stehenden, aber feiner ausführenden Meister. Hinter Giottino's Namen seien zwei oder mehrere Künstler verborgen.

<sup>3)</sup> Es ist richtig, dass Vasari's Angabe, dass dies Bild von Giottino sei, nur auf Vermuthung beruht, jedenfalls ist diese aber wahrscheinlicher als die von Rumohr II. 172, welcher den noch 1440 lebenden Pietro Chelini zum Urheber desselben machen will. Das Bild, auf welchem die Jungfrau mit Engeln dem h. Bernhard erscheint, welches Rosini II. p. 132 als „schönste Arbeit Giottino's“ mittheilt und das ich in der Akademie zu Florenz weder selbst bemerkt habe, noch im Katalog finde, scheint schon dem Kupferstiche nach später, etwa aus der Zeit des Fra Giovanni, zu sein.

nennen denn Einige Cimabue, Stefano, Buffalmacco, Andere aber auch einen Bernardo, ohne nähere Bezeichnung, so dass also sein Name ein sehr anerkannter gewesen sein muss<sup>1)</sup>. Es fragt sich daher, ob wir von diesem angesehenen Meister Näheres ermitteln können. An den Bruder Orcagna's, von dem weiter unten die Rede sein wird, dürfen wir dabei nicht denken, er wird in gleichzeitigen Urkunden niemals Bernardo, sondern nur Nardo genannt, was nach Milanesi's glaubwürdigem Zeugnisse nur als Abbeviatur von Lionardo vorkommt. Demnächst nennt sich zwar inschriftlich auf einigen Bildern des 14. Jahrhunderts ein Bernardus de Florentia<sup>2)</sup>, dessen mühsame alterthümliche Ausführung es aber unwahrscheinlich macht, dass man ihm eine so grosse Bedeutung beigelegt habe. Man hat daher neuerlich an Bernardo Daddi gedacht, von dem Vasari im Leben des Jacopo da Casentino als von einem viel beschäftigten und angesehenen Maler spricht<sup>3)</sup>, indem er als seine Werke Wandgemälde in den Stadthoren von Florenz und Fresken in S. Croce, mit der Darstellung der Martyrien der Heiligen Stephanus und Laurentius anführt. Von jenen sind jedoch nur schwache und unsichere Ueberreste erhalten; diese sind zwar jetzt unter der Tünche entdeckt, aber zum Theil restaurirt und jedenfalls nicht sehr bedeutend, und nicht geeignet, grosse Vorstellungen von ihrem Urheber zu erwecken. Neuerlich entdeckte urkundliche Nachrichten gestatten uns indessen, dem Bernardo Daddi ein noch wohlerhaltenes Gemälde zuzuschreiben, welches ihn sehr viel bedeutender erscheinen lässt. Es ist dies die überlebensgrosse Madonna mit dem Kinde, welche in dem Oratorium von Or San Michele in einem mit reicher Plastik von Andrea Orcagna geschmückten Tabernakel den Hauptaltar bildet. Vasari scheint dies Gemälde nur flüchtig betrachtet zu haben und giebt darüber nur irreleitende Nachrichten, indem er es<sup>4)</sup> dem Ugolino aus Siena, einem noch

<sup>1)</sup> Vgl. Milanesi, del ritratto di Dante. Fir. 1865. Auch in den kleinen Schriften Milanesi's (Siena 1873. p. 119).

<sup>2)</sup> Eines dieser Bilder in der Akademie zu Florenz, im Saal der kleineren Gemälde, ein anderes, wie es scheint werthvolleres (dies vom Jahre 1347), in der Bromley'schen Sammlung in England, vgl. Milanesi a. a. O., Crowe und Cavalcaselle E. A. I, 453. D. A. II. S. 29. Diese nennen auch noch ein drittes Bild mit derselben Bezeichnung im Kloster Ognissanti in Florenz.

<sup>3)</sup> Vasari II, 181. Furono le pitture di Bernardo molte ed in molta stima. — Vasari hält ihn für einen Aretiner und Schüler des Spinello. Er war aber, wie Milanesi nachgewiesen hat, Florentiner und bedeutend älter als Spinello, da er schon im Jahre 1320 in die Gilde aufgenommen war. Vgl. Milanesi in seinem ursprünglich in der Nuova Antologia 1870, dann aber auch in der oben erwähnten Sammlung seiner kleinen Schriften S. 325 abgedruckten Aufsätze: Della tavola di Nostra Donna nel tabernacolo d'Or San Michele.

<sup>4)</sup> Vasari II, 22. Siehe daselbst auch die Auseinandersetzung der Herausgeber.

in „griechischer Manier“ malenden Schüler des Cimabue zuschreibt, ja sogar mit einem auf einem Pfeiler des Kirchleins gemalten Madonnenbilde verwechselt, welches, wie Villani erzählt, um 1292 im Rufe der Wunderthätigkeit stand. Diese beiden älteren Gemälde werden ohne Zweifel bei dem grossen Brande des Oratoriums im Jahre 1304 untergegangen sein, während das gegenwärtige Bild augenscheinlich späteren Ursprungs ist und erst um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sein kann. Es ist von ausgezeichneter, milder und doch grossartiger Schönheit, mit ganz giottesken Zügen und einer Lieblichkeit, welche an die Frauengebilde des Andrea Orcagna in der Capella Strozzi in S. Maria Novella erinnert. Diesem wurde es daher auch in der ersten Auflage dieses Werkes zugeschrieben<sup>1)</sup>. In den Rechnungsbüchern der Gesellschaft von Or San Michele finden sich jedoch Notizen, welche diese Annahme widerlegen. Es sind darin nämlich zwei Abschlagszahlungen eingetragen, welche der Maler Bernardo Daddi in den Jahren 1346 und 1347 „für die Malerei der neuen Tafel der Jungfrau“ erhielt<sup>2)</sup>. Weitere Nachrichten über dieses Gemälde sind im Archiv der Gesellschaft nicht gefunden; man hat aber keinen Grund zu bezweifeln, dass diese Zahlungen sich auf die Madonna des Tabernakels, die einzige, welche in der Kapelle eine hervorragende Bedeutung hat, beziehen und dass derselbe Bernardo das von ihm angefangene Gemälde auch wirklich selbst vollendet hat. Dann aber war er zuverlässig ein bedeutender Künstler, der, wie Orcagna selbst, aus der Schule Giotto's hervorgegangen, dieselbe förderte und über ihre Grenzen hinausführte. Andere Werke Bernardo's können wir nicht nachweisen<sup>3)</sup>. Im

<sup>1)</sup> Diese Annahme erhielt später eine scheinbare Bestätigung durch eine ebenfalls von Milanesi entdeckte Urkunde vom Jahre 1352, in welcher Orcagna wegen vollständiger Zahlung della tavola di N. D. dipinta per la compagnia d'Or San Michele quittirt. Nähere Einsicht der Urkunde hat aber den gedachten Forscher überzeugt, dass es sich hier nicht von dem Bilde der Kapelle, sondern von einer im Versammlungs-saale der Vorsteher jener Gesellschaft aufgehängten Tafel handelt. Vgl. Milanesi a. a. O. S. 333.

<sup>2)</sup> A. Bernardo Daddi dipintore che dipigne la Tavola di Nostra Donna; in prestanza per la detta dipintura, fiorini quattro d'oro. Eine gleiche Zahlung wird dann dem Bernardo di Daddo am 16. Juli 1347 per parte di pagamento per la dipintura della tavola nuova geleistet. Milanesi a. a. O. p. 334. Die ohnehin wenig begründete Vermuthung von Crowe und Cavalcaselle (D. A. II, 226), welche das Bild dem Lorenzo Monaco zuschreiben wollen, wird durch diese Entdeckung beseitigt. Vgl. auch E. Förster, Gesch. d. ital. Kunst II, 372.

<sup>3)</sup> Wenn der sonst so vorsichtige Milanesi ihm eine ganze Reihe von umfassenden Malereien, so namentlich die der Capelle im Palazzo des Bargello und die berühmten Darstellungen des jüngsten Gerichts und des Triumphes des Todes im Campo santo zu Pisa zuschreiben will, kann ich ihm nicht folgen. Es scheint dazu an überzeugenden Gründen zu fehlen.

Jahre 1349, bei der Gründung der neuen Malergilde von Florenz wurde er nebst Jacopo di Casentino in den Rath derselben erwählt, und wahrscheinlich ist er bald darauf gestorben, da in der Liste der Gilde späterhin wohl sein Sohn Daddo, aber nicht sein eigener Name vorkommt<sup>1)</sup>.

Sculptur und Malerei standen in dieser frühen Zeit, wo die Künstler nach Ausdrucksmitteln suchten und mehr von ihrer geistigen Aufgabe, als von stylistischen Rücksichten geleitet wurden, durchweg in engster Verbindung und Wechselwirkung, und diese Beziehung war durch Giotto's Wirksamkeit als Dombaumeister noch bedeutend vermehrt. Daher müssen wir denn hier, ehe wir in der Schilderung der Maler weiter gehen, den Aufschwung betrachten, den nun auch die Plastik durch den Einfluss Giotto's nahm.

Vor allen ist hier Andrea Pisano zu nennen, der Sohn des Ugolino Nini. Ungefähr gleichzeitig mit Giotto und zwar in dem toscanischen Flecken Pontedera geboren, trat er frühe bei Giovanni zu Pisa in die Lehre und bezeichnete sich nun auch selbst<sup>2)</sup> mit dem Namen dieser Stadt. In den Jahren 1299—1305 arbeitete er noch hier am Dome, jedoch schon als selbständig aufgeführter Geselle des Giovanni<sup>3)</sup>, wird dann aber bald nach Florenz gegangen sein, wo er für den Dom und andere öffentliche Gebäude verschiedene Arbeiten ausführte, auch von da an andere Orte, selbst nach Venedig berufen wurde und endlich so grossen Ruhm erlangt hatte, dass ihm die Florentiner ein grossartiges Werk übertrugen, wie es lange nicht ausgeführt war. Es war dies eine Bronce Thür von bedeutender Höhe für das Baptisterium, mit achtundzwanzig Reliefs in vier senkrechten Reihen, zwanzig mit der Geschichte Johannes des Täufers, acht mit allegorischen Gestalten der Tugenden. Im Jahre 1330 hatte er das Modell vollendet und setzte nun Namen und Jahreszahl auf den Rand der Thürflügel<sup>4)</sup>; neun Jahre verflossen, ehe die Arbeit des Gusses und der meisterhaften Ciselirung vollendet war und nun die feierliche Aufstellung erfolgte, bei der, wie ein Chronist erzählt, ganz Florenz in Bewegung war und die Signoria selbst mit den Gesandten von Neapel und Sicilien sich an Ort

<sup>1)</sup> Vgl. Milanese a. a. O. S. 336.

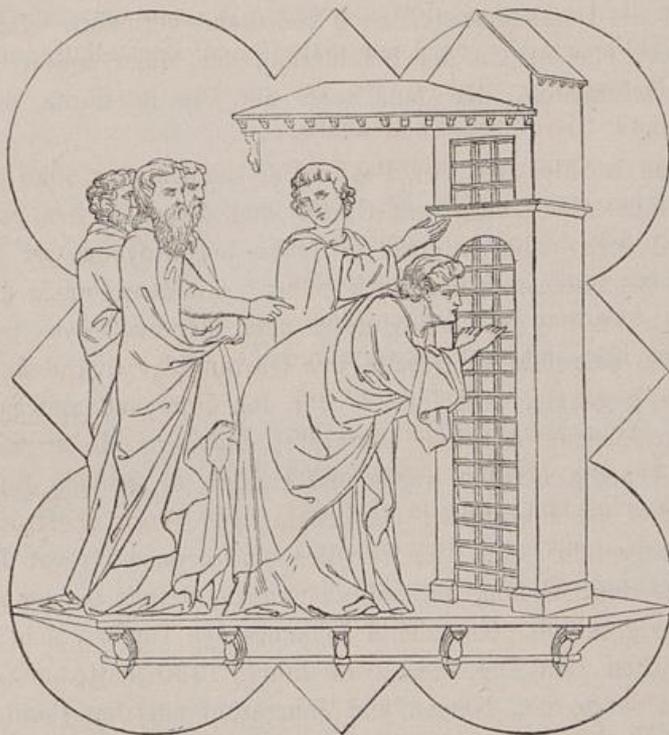
<sup>2)</sup> An der Thüre des Baptisteriums nennt er sich als Andreas Ugolini Nini de Pisis.

<sup>3)</sup> Andreucci pisanus famulus magistri Johannis. Cicognara III, 390.

<sup>4)</sup> Gio. Villani (lib. X. c. 176), welcher als Zunftvorsteher selbst die Besorgung hatte, giebt dieses Jahr als das des Anfangs (si cominciarono a fare le porte) an, indem er bemerkt, dass diese Thüren von Andrea in Wachs gearbeitet und dann, nachdem sie durch venetianische Meister (wie die Rechnungen ergaben, durch einen Maestro Lionardo del quondam Avanzo di Venetia) gegossen, auch von ihm gereinigt und vergoldet seien. Zuzufolge der Rechnungen hatte er dabei zwei Goldschmiede, Lippo Dini und Pietro di Jacopo, zu Gehülften (Richa in d. Anm. z. Vasari II, 39).

und Stelle begab<sup>1)</sup>. Gewiss war das Werk solcher Ehre werth<sup>2)</sup>; es war etwas so Schönes in dieser Technik noch nicht in Italien geschaffen und noch jetzt trotz der gefährlichen Nachbarschaft der sehr viel prachtvolleren späteren Thür des Ghiberti behauptet sie vollkommen ihren Rang. Dass Giotto, wie Vasari behauptet, die Zeichnung zu diesen Reliefs gemacht, wird durch keine andere Nachricht bestätigt und ist sehr unwahrscheinlich,

Fig. 76.



Andrea Pisano am Baptisterium in Florenz.

wohl aber ist ein starker Einfluss des grossen Malers auf den Bildner unverkennbar vorhanden, so dass man diesen fast einen Schüler desselben

<sup>1)</sup> Der Chronist Simone della Tosa bei Cicognara III, 396 und Vasari geben diese Details. Die Thüre stand damals in dem Portale dem Dome gegenüber und ist erst später, als die Hinzufügung der Bronce thüren des Ghiberti beschlossen war, an ihre jetzige Stelle gekommen.

<sup>2)</sup> Sehr gute Stiche von Lasinio in *Le tre porte del battistero S. Gio. di Firenze*, 1823. Zwei der historischen Reliefs sowie die *Spes* und *Prudentia* bei Cicognara Taf. 32, 33. „Die Bestattung des Johannes“ bei Perkins, *Tusc. sc. I*, zu p. 65. Der reiche Fries, welcher diese Thüre umgiebt, gehört ohne Zweifel nicht Andrea, sondern einer spätern Zeit an und soll nach einer Nachricht von Vittorio, dem Sohne des Lorenzo Ghiberti, herrühren. Zum Vasari II, 39.

nennen kann. Es ist dieselbe Art der Anordnung und des Ausdrucks, dieselbe Gewandbehandlung. Bei den Männern finden sich auch die eckigen Formen des Gesichtes, bei den Frauen die geschlitzten Augen, obgleich beides gemässigt. Einige Male glaubt man entschiedene Anklänge an Giotto's Compositionen zu finden. Unter den allegorischen Gestalten der Tugenden hat die Spes, obgleich nicht fliegend sondern sitzend, genau dieselbe ausdrucksvolle Haltung der zum Himmel ausgestreckten Hände, wie bei Giotto in der Arena zu Padua, und auch bei den übrigen finden sich dieselben Embleme und Motive wieder, ja, man erkennt fast überall, weshalb der Bildner sich von jener malerischen Darstellung entfernt hat. Unter den historischen Scenen ist der Tanz der Tochter Herodias' der Composition Giotto's in S. Croce von Florenz nahe verwandt und bei den anderen ist wenigstens die Art der Anordnung eine ganz ähnliche wie bei Giotto, ebenso direct und naiv auf den Ausdruck des Gegenstandes gerichtet, ohne Rücksicht auf das Gefällige der Darstellung oder auf technische Bequemlichkeit. Sehr auffallend ist dies bei der Bestattung des Johannes, wo sechs Jünger die Leiche und zwar in der Art tragen, dass drei mit dem Rücken gegen den Beschauer gestellt und von den drei anderen nur die Köpfe, und zwar ganz in der Vorderansicht zu sehen sind, obgleich dadurch besonders bei jenen seitwärtschreitenden Rückenfiguren höchst unbecome und besonders unplastische Bewegungen entstehen. Auch sind die Compositionen durchweg mehr nach malerischen als nach plastischen Gesetzen angeordnet, bei den Hergängen in der Wüste mit landschaftlichem Hintergrunde, bei den anderen zum Theil mit perspectivisch gesehenen Gebäuden. Aber überall erkennen wir auch ein erfolgreiches Streben nach höherer Schönheit und Vollendung. Es ist der Ernst der Compositionen Giotto's ohne die Herbigkeit und Gewaltsamkeit, in die dieser noch verfiel, dieselbe Wärme der Empfindung, aber in leichterem, ungehemmter Aeusserung, dieselbe Frische und Naivetät, aber verbunden mit dem feinsten Gefühl für Mässigung, Anmuth und Schönheit. In den Männern ist noch etwas von der Strenge des älteren Styles geblieben,

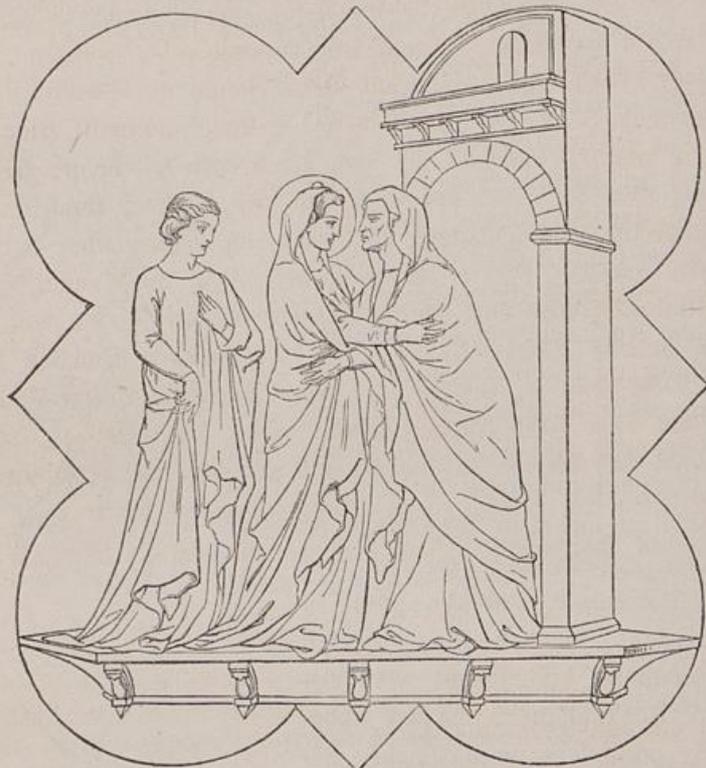
Fig. 77.



Andrea Pisano am Bapt. zu Florenz.

aber Frauen, Engel, jugendliche Gestalten haben die edelste Grazie, die lieblichste, anspruchloseste Schönheit<sup>1)</sup>. Alles ist der Natur gemäss, man sieht, sie ist mit Liebe betrachtet; aber dennoch herrscht das Ideale vor. Schon Giotto gab seinen Gestalten ein zwar von der Antike hergeleitetes, aber doch frei behandeltes Kostüm; schon er hatte zuweilen weibliche Gestalten in gürteloser, weiter und langer Tunica dargestellt, wohl hauptsächlich, um einfachere Massen zu erhalten; Andrea wendet dies bei jungen

Fig. 78.



Andrea Pisano am Baptisterium zu Florenz.

Mädchen fast durchgängig und zwar mit grösserer Kenntniss des Körpers so an, dass der leichte Stoff, die hervorragenden Theile berührend, die schönen Verhältnisse des Baues im Ganzen und in züchtigster Weise andeutet, eine Behandlungsweise, welche demnächst auch die Maler dieser Schule sich aneigneten. Man kann überhaupt von Andrea rühmen, dass er erst den Styl des XIV. Jahrhunderts ausbildete, ihm neben der geistigen Wahrheit und Energie nun auch das nöthige Maass der Durchbildung und

<sup>1)</sup> Der hier (Fig. 77.) abgebildete Engel ist der, welcher dem Zacharias die Geburt seines Sohnes verkündigt. Lasinio a. a. O. Taf. I.

Schönheit gab. Zu den anmuthigsten Reliefs der Thür gehört die Heim-  
suchung (Fig. 78).

Nicht minder vorzüglich als der Erzguss der Thüre sind die zahl-  
reichen Marmorwerke, welche Andrea theils früher, wie z. B. das Relief-  
bild einer sehr sinnig aufgefassten Madonna mit dem Kinde am Aeussern  
der Kapelle der Waisenbrüderschaft (des s. g. Bigallo) in Florenz<sup>1)</sup>, theils  
später und namentlich nach 1334 für die unter Giotto's Leitung begonnene  
Façade und den Campanile des Doms lieferte, wo der grösste Theil der  
Reliefs mit den verschiedenen Bestrebungen menschlicher Thätigkeit und  
einige der oberen colossalen Statuen ihm zugeschrieben werden. Besonders  
sind jene vortrefflich und namentlich unter ihnen die Gestalt des Reiters,  
der auf schnellem Rosse in natürlichster Haltung dahineilt, Haar und Ge-  
wand fliegend und das Gesicht mit dem Ausdrucke treibender Eile<sup>2)</sup>. Bei  
jenen Statuen aber ist beachtenswerth, mit wie sicherer Hand er den Mar-  
mor für die Wirkung verschiedener Entfernungen, bald rauher, bald weicher  
zu behandeln wusste. Da er nach Vasari auch in Venedig gearbeitet  
haben soll, schreibt man ihm einige Statuen an der Façade von S. Marco  
zu. In den Jahren 1347—1349 finden wir unsern Künstler als Ober-  
meister des Dombaues in Orvieto, wo ihm eine Statue der Madonna mit  
dem Kinde auf dem Arme zugeschrieben wird. Auch ist es fraglich, ob  
nicht ein Theil der Reliefs an der Façade auf ihn zurückzuführen ist<sup>3)</sup>.

Andrea starb im Jahre 1349. Sein Sohn Nino Pisano, der als  
sein Gehülfe bei ihm gelebt hatte, scheint nun einige Monate hindurch

<sup>1)</sup> Die im Innern der Capelle auf dem Altare stehende Madonna ist, wie sogleich  
erwähnt werden wird, nicht von Andrea Pisano, sondern von Alberto Arnoldi, und die  
Bemerkung in Burckhardt's Cicerone (ed. 2. S. 574 f.), welche auch die Madonna des  
Aeussereh diesem Alberto zuweist, bezieht sich nicht auf das im Texte erwähnte  
Reliefbild, sondern auf eine ausserhalb angebrachte kleine Statue.

<sup>2)</sup> Dieser Reiter und das Bild der Schifffahrt bei Cicognara tab. 33, die Madonna  
vom Bigallo tab. 11. Ueber die Statuen der Façade von S. M. del Fiore und von  
S. Marco vgl. Cicognara Vol. III. p. 402 u. tab. 32. — Von dem Monumente des  
Rechtsgelehrten Cino († 1337) im Dome von Pistoja, das Vasari dem Andrea zuschreibt,  
hat Ciampi urkundlich erwiesen, dass es durch einen Meister Cellino di Nese aus Siena  
nach der Zeichnung eines andern Meisters aus Siena, dessen Namen leider in der Ur-  
kunde erloschen, gemeisselt ist. Auch ist es keineswegs im Style des Andrea, sondern  
viel steifer und geringer. Cicognara, der tab. 35 eine Abbildung giebt, glaubt die  
Zeichnung dem Goro di Gregorio aus Siena zuschreiben zu müssen. Vgl. Vasari a. a. O.  
II, 40 in der Anm.

<sup>3)</sup> S. die Note 2. zu Vasari III, 11; H. Semper, Uebersicht d. Gesch. toskan.  
Skulptur 41. n. 26; Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I, 284; Luzi, Duomo di Orvieto. Vgl.  
auch oben S. 172. n. 1.

Capo maestro am Dombau zu Orvieto gewesen zu sein. Er vollendete auch des Vaters unfertige Werke in Florenz<sup>1)</sup>, zog aber darauf nach Pisa, wo

Fig. 79.



Madonna von Nino Pisano in S. Maria della Spina in Pisa.

er im Dienste des damals regierenden ersten und einzigen Dogen dieser Republik besonders dessen (später zerstörtes) Grabmal ausführte und 1368

<sup>1)</sup> So eine Madonna in S. M. novella im rechten Querschiff. — Ausser Nino hatte Andrea einen zweiten Sohn Tommaso, von dem sich ein mit seinem Namen bezeichnetes, aber nicht bedeutendes Relief im Campo santo von Pisa befindet. Abbildung bei Rohault de Fleury, Les Monuments de Pise, pl. 59. Vgl. die Note zum Vasari II, 43.

starb<sup>1)</sup>. Von seinen Werken sind zwei Madonnen, beide in dem Kirchlein S. M. della Spina zu Pisa, sehr wichtig, weil sie ihn als einen ausgezeichneten Meister und in einer fortgeschrittenen Richtung erkennen lassen. Schon Vasari rühmt ihm nach, dass er zuerst den Marmor feiner polirt und ihm so die Härte des Steines zu nehmen und die Weiche des Fleisches zu geben gewusst habe. Neben diesen Verdiensten ist aber auch das einer vortrefflichen richtigen und stylvollen Gewandung und einer lebendigeren Auffassung der Natur hervorzuheben. Die eine jener Statuen (Fig. 79) zeigt uns die Jungfrau in ganzer Gestalt mit der Krone auf dem Haupte, in jener anmuthigen und doch würdigen Biegung des Körpers, welche schon Giovanni Pisano seiner Madonna an S. Maria del Fiore gegeben hatte, das nach einer (jetzt fehlenden) Rose in der Hand der Mutter greifende Kind leicht auf dem Arme tragend, das ausgezeichnet schöne Antlitz mit freudigem Stolze auf das Kind gerichtet. Zu den Seiten der Madonna stehen Johannes der Täufer und Petrus. Die zweite Madonnen-Statue giebt die Gestalt nur bis zum Knie und stellt nicht sowohl die Himmelskönigin als ein Ideal mütterlicher Zärtlichkeit dar. Sie hat ähnliche Gesichtszüge wie dort, noch immer mit etwas schmalen, länglichen Augen, aber mit einer individuelleren Bildung des Ovals, dabei einen volleren Körperbau, und hält mit noch weicherer Biegung mit beiden Armen das bekleidete Kind, welches, in natürlichster Lage darauf ruhend, die Händchen auf die Schulter und die entblösste Brust gelegt, in halbem Schlafe eifrig trinkt, während die Mutter es mit Wonnegefühl betrachtet<sup>2)</sup>. Der Gedanke, das Christkind in solcher Weise darzustellen, war keineswegs neu, aber so innig, so menschlich, und doch mit so grosser Schönheit war es noch nicht geschehen. Ausserdem werden dem Nino mit grosser Wahrscheinlichkeit die beiden Statuen einer Verkündigung zugeschrieben, welche sich auf einem Altare in S. Catarina von Pisa befinden und jedenfalls seiner würdig sind<sup>3)</sup>. An dem Grabmal des Dominikaners Simone Salterelli in derselben Kirche sind vielleicht nur die unteren Reliefs von Nino<sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Im December 1368 wurde zufolge einer von Bonaini publicirten Urkunde (Memorie inedite p. 129 und Note zum Vasari II, 44) seinem Sohne Andrea der Rest der Zahlung für das gedachte Grabmal geleistet.

<sup>2)</sup> Vgl. recht gute Abbildungen beider Madonnen bei Cicognara Taf. XII, und die Abbildung der ersten bei Rohault de Fleury, Monum. Pl. 58 und Perkins, a. a. O., wo auch eine Abbildung des Petrus.

<sup>3)</sup> Bonaini a. a. O. p. 65 hat Vasari's Angabe, nach welcher Nino diese Statuen im Jahre 1370 (wo er in der That nicht mehr lebte) für das Kloster S. Catarina gemacht habe, widerlegt, indem das Kloster sie erst im Jahre 1409 von einer geistlichen Bruderschaft erwarb, welche sie bisher besessen hatte. Dass sie von Nino herrühren, ist dadurch natürlich nicht ausgeschlossen.

<sup>4)</sup> Cicerone, ed. 3. II. 612.

Ein anderer tüchtiger Bildner aus Andrea's Schule ist Alberto Arnoldi von Florenz, der in den Jahren 1358 und 1359 viel für den Dombau arbeitete und Obermeister an demselben war<sup>1)</sup>. Von ihm sind die überlebensgrossen Statuen der Madonna und zweier Engel auf dem Altare der Kapelle der Brüderschaft des Bigallo in Florenz, welche Vasari dem Andrea Pisano zuschreibt<sup>2)</sup>. In dem Contracte vom Jahre 1358 über die Ausführung dieser Gestalten wurde ausbedungen, dass sie und zwar nach dem Urtheile von drei oder vier anerkannten Meistern eben so gut, fleissig und meisterlich ausgeführt sein sollten, wie die Figur der Madonna von Pisa. Da diese nicht näher bezeichnet ist, wird ohne Zweifel eine eben vollendete andere Arbeit des Meisters selbst damit gemeint sein<sup>3)</sup>. Er brauchte sechs Jahre zur Ausführung der Statuen, die dann contractmässig befunden und bezahlt wurden. In der That sind sie meisterlich und würdig, aber steif und in den scharfgebrochenen Falten der Gewänder von der Anmuth Andrea's und noch mehr von der Lebensfülle Nino's weit entfernt.

Aus der Schule des Andrea Pisano ging dann aber auch ein Künstler von höchster Bedeutung hervor, Andrea di Cione mit dem Beinamen Arcagnolo und durch Verstümmelung desselben schon bei seinem Leben und in der Kunstgeschichte als Andrea Orcagna bekannt<sup>4)</sup>. Er stammte aus einer Künstlerfamilie. Sein Vater Cione war, wie es scheint, jener vortreffliche Goldschmied, von dem wir noch eine Anzahl von Reliefs an

<sup>1)</sup> H. Semper, die Vorläufer Donatello's in v. Zahn's Jahrb. f. Kunstw. III, p. 40.

<sup>2)</sup> Vasari a. a. O. S. 36. Die Urkunden bei Rumohr II. 106 ff. und theilweise bei Cicognara III. 416.

<sup>3)</sup> Cicognara's Annahme, dass unter der „Figura di nostra Donna di Pisa“ Nino's Werk in der Madonna della Spina gemeint sei, ist durchaus unwahrscheinlich.

<sup>4)</sup> Rumohr (II. 89) hat auch hier das Verdienst, den richtigen Namen aus den Urkunden hergestellt und dadurch eine Erklärung des räthselhaften Beinamens, wenn auch nicht seines Ursprunges (ob von einem Bildwerke, oder von einem Hauszeichen?) gegeben zu haben. Die Verstümmelung findet sich aber schon in der Liste der Malergesellschaft, wo er im Jahre 1369 als Andrea Cioni, pop. San. Michele Bisdomini Orgagnia eingetragen ist. (Zum Vasari II. 138.) Dagegen wird er in einem Documente vom Jahre 1352 über seine Aufnahme in die Zunft der Steinarbeiter Andrea Cionis vocatus Arcagnolus genannt. Semper, Uebersicht der Gesch. Toscan. Sculptur, S. 43. Vasari führt zwar die Inschriften an, in welchen er sich Andrea di Cione nennt, bemerkt aber nicht, dass er ein Sohn jenes ausgezeichneten Goldschmieds war, von dem er im Leben des Agostino und Angelo gesprochen hatte. Jedoch ist dieses wahrscheinlich. Uebrigens kommt der Name Cione (eine schwer zu deutende Abkürzung) mehrfach vor. Diesen Namen trug der Vater jenes Benci, welcher im Jahre 1376 Obermeister der Loggia de' Lanzi wurde und schon 1366 am Dom zu Florenz arbeitete. (Semper, in v. Zahn's Jahrb. f. Kunstw. III., 35 u. 41.) Auch der Vater des Lorenzo Ghiberti hiess Cione. Vgl. Gaye I. 148.

dem grossen silbernen Altarschmuck des Baptisteriums von Florenz besitzen, welche starke Anklänge giottesken Styles zeigen<sup>1)</sup>, sein älterer Bruder Nardo und ein jüngerer Bruder waren Maler. Unser Andrea trat wahrscheinlich ziemlich frühe<sup>2)</sup> in die Werkstatt des Andrea Pisano, wo er mit der Bildnerkunst sich auch architektonische Kenntnisse erwarb. Im Jahre 1352 wurde er in die Zunft der Steinarbeiter aufgenommen. Nicht zufrieden damit, versuchte er sich aber auch, zunächst als Gehülfe seines Bruders Nardo, in der Malerei und zwar mit so grossem Erfolge, dass er denselben weit überholte und nun auch umfassende eigene Aufträge erhielt. Er vereinigte also wie Giotto alle drei Künste<sup>3)</sup>, und hatte das Verdienst, die Fortschritte, welche Andrea Pisano gemacht, aus der Bildnerkunst in die Malerei einzuführen.

Von wem sein Bruder Nardo<sup>4)</sup>, an den er sich als Maler anschloss, die Kunst gelernt, ist unbekannt; es kann sein, dass er aus der Werkstatt eines Meisters hervorgegangen, der noch am älteren Style festhielt. Indessen tragen schon die Gemälde, welche Vasari als das gemeinsame Werk beider Brüder bezeichnet, ganz giotteske Züge. Dazu gehören besonders die drei Wandgemälde der Capella Strozzi in S. Maria novella, das jüngste

<sup>1)</sup> Dieser Altarschmuck wird nur am Johannistage im Baptisterium aufgestellt und sonst in der Opera del Duomo bewahrt. Die Statue daran ist von Michelozzo da Bartolommeo 1452 gefertigt. Rumohr II. 300. Siehe den Stammbaum der Familie des Cione in den Anm. z. Vasari II. 122.

<sup>2)</sup> Sein Geburtsjahr ist unbekannt, wird aber wohl zwischen 1320 und 30 fallen, da er 1354 schon bedeutende Aufträge erhielt. In die Zunft der Apotheker, zu welcher die Maler gehörten, wurde er mit seinem Bruder Nardo zugleich im Jahre 1358, in die Compagnia der Maler erst 1368 aufgenommen. Vasari lässt ihn, 60 Jahre alt, im J. 1389 sterben; nach einem von Bonaini bekannt gemachten Documente war er aber 1376 schon todt (Anm. z. Vasari II. 134).

<sup>3)</sup> Vasari behauptet und legt es ihm als ein Zeichen des Stolzes aus, dass er sich auf den Gemälden Sculptor und auf den Sculpturen Pictor genannt habe. Allein in der einzigen Inschrift eines Gemäldes, die wir haben, in der Capella Strozzi, sagt er ganz einfach: Andreas Cionis me pinxit, ohne seiner Eigenschaft als Bildner zu gedenken und wenn er sich auf dem Tabernakel von Orsanmichele pictor nennt, so ist das schon dadurch erklärbar, dass er kurz vorher wirklich als Maler immatriculirt war, also officiell dieser Kunst angehörte.

<sup>4)</sup> Vasari (II. 123 ff.) nennt diesen Bruder Bernardo. Milanese (Del ritratto di Dante Fir. 1865 p. 18 und in der Sammlung seiner kleinen Schriften „Sulla Storia dell' arte Toscana.“ Siena 1873. p. 119) weist aber nach, dass er in allen gleichzeitigen Urkunden nicht Bernardus, sondern Nardus genannt werde, was, wie er als Sprach- und Urkundenkenner versichert, nur als Abbrueviatur von Lionardo, nicht von Bernardo, vorkomme. Hiedurch wird dann die Vermuthung seiner Identität mit dem Bernardus de Florentia, der sich auf einigen Bildern nennt, dem Bernardo Daddi, von dem oben die Rede war, oder auch mit dem in der Anmerkung 4 zu S. 404. erwähnten Benci di Cione (Crowe und Cavalcaselle, D. A. II. 30) ausgeschlossen.

Gericht, das Paradies und die Hölle. Diese letzte, von den frühern Schriftstellern am meisten erwähnt, weil sie sich getreu an Dante anschliesst, ist in der That mehr eine Illustration des Gedichtes, als eine freie malerische Schöpfung, indem sie einen Durchschnitt des ganzen Höllenschlundes mit seinen verschiedenen durch Erdstreifen oder Mauern getrennten Abtheilungen giebt. Man hat sie daher in neuerer Zeit, als des grössern Bruders unwürdig, dem Nardo allein zuschreiben wollen; aber in der That ist keine wesentliche Verschiedenheit der Hände zu erkennen. Denn die kleinern Figuren in jenen Abtheilungen sind ungeachtet der schwierigen Aufgaben, die Dante's Phantasie dem Maler stellte, sehr lebendig und mit überraschender Kenntniss des Nackten ausgeführt<sup>1)</sup>. Freilich sind dann aber die beiden anderen Wände sehr viel anziehender, das jüngste Gericht würdig und grossartig, das Paradies endlich, obgleich in der Anordnung einzelner Kreise von Heiligen kaum minder steif wie die Hölle, mit einer solchen Fülle schöner und dabei individuell aufgefasster und vortrefflich modellirter Köpfe, dass der Beschauer wirklich ein Bild himmlischer Freude zu sehen glaubt und dass jedenfalls die bisherige Kunst nichts Aehnliches aufzuweisen hat. Auch die Gewandung ist vollständig motivirt und ohne die breite Haltung Giotto's, und unter den Engeln, welche anbetend oder musicirend am Throne Christi und der Madonna knien und stehen, sind einige so grossartig und lieblich, dass sie den besten Zeiten der Kunst angehören könnten. Das Altarbild derselben Kapelle, auf dem sich Andreas de Cione de Florentia nun schon als alleinigen Urheber mit der Jahreszahl 1357 nennt<sup>2)</sup>, zeigt durchaus dieselben Vorzüge und lässt nicht zweifeln, dass auch die Wandbilder im Wesentlichen von ihm herrühren. Der Inhalt dieses Altarbildes ist ungewöhnlich und sinnreich; es enthält nämlich den thronenden Christus, der, von der Jungfrau und mehreren Heiligen umgeben, dem h. Petrus die Schlüssel, dem h. Thomas von Aquino das Buch überreicht, und feiert somit die Begründung der Kirche in ihrer doppelten Function als Regierung und als Wissenschaft, und zwar so, dass dem Orden der Dominicaner, dem S. Maria novella gehört, durch seinen berühmten Bruder die Ehre wird, als Vertreter der Wissenschaft zu erscheinen. Ein anderes grösseres Altarwerk, ehemals in S. Pietro maggiore von Florenz, von dem die Mittelafeln, die Krönung Mariä nebst Gruppen von Heiligen, und eine Reihe kleinerer Bilder aus den Giebeln und der Predella in die Nationalgallerie zu London gelangt sind<sup>3)</sup>, und das nach Vasari noch von

<sup>1)</sup> Agincourt peint. tab. 119.

<sup>2)</sup> Abbild. in E. Förster's Denkmalen ital. Malerei I. Taf. 34. Der Kopf des Petrus noch einmal auf Taf. 35.

<sup>3)</sup> Aus der Sammlung Lombardi Nro. 569—578 d. Kat. d. Nat.-Gall. Ueber andere angebliche Tafelbilder Orcagna's s. Crowe u. Cavalcaselle D. A. II. 11 ff.

beiden Brüdern gemeinschaftlich gemalt sein soll, zeigt ähnliche Vorzüge, aber in geringerem Grade.

Vasari schreibt dem Orcagna auch die berühmten Darstellungen des jüngsten Gerichts und des Triumphs des Todes im Campo santo zu Pisa zu. Allein der von den Bildern der Capella Strozzi abweichende Charakter dieser Wandgemälde erweckt Zweifel gegen die Richtigkeit dieser, ohne Zweifel nur auf die Verwandtschaft der Gegenstände gestützten Behauptung weshalb wir es vorziehen, jene Gemälde des Campo santo nicht hier, in Verbindung mit den anderen Werken dieses Meisters, sondern erst weiter unten zu betrachten.

Die bisher genannten Malereien Orcagna's werden vor 1355 entstanden sein, denn seit diesem Jahre, wo er Obermeister des Baues von Orsanmichele wurde, nahmen ihn die wichtigen architektonischen Aufträge der Republik so sehr in Anspruch, dass er schwerlich Zeit zu anhaltenden malerischen Arbeiten behielt, zumal er sich bei jenen Bauten nicht bloss durch die Oberleitung sondern auch durch eigene plastische Arbeiten betheiligte. Namentlich geschah dies bei dem Oratorium von Orsanmichele, welches ein Liebling der Florentiner geworden war und bei dessen plastischer Ausstattung die Gewerbe wetteiferten<sup>1)</sup>. Ob auch unter den äusseren Statuen einige von seiner Hand sind, ist zweifelhaft<sup>2)</sup>, wohl aber giebt das prachtvolle Tabernakel, welches das Madonnenbild des Hauptaltars umrahmt, einen Beweis seiner plastischen Kunst und seiner Vielseitigkeit. Dies Tabernakel ist in seinem Aufbau und seinem plastischen Schmuck eine der prachtvollsten Leistungen decorativer Kunst<sup>3)</sup>. Die Anordnung selbst ist nach italienischer Weise etwas schwer, aber doch edel gehalten, und der Reichthum von zarten Details, von gewundenen Säulchen, durchbrochenem Blattwerk und anderen plastischen und musivischen Ornamenten unvergleichlich. Ausser den Statuen der zwölf Apostel an der Attika neben dem Bogen des Madonnenbildes und einigen Reliefs aus dem Leben

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 183.

<sup>2)</sup> Die kleinen Marmorbilder an den durchbrochenen Fenstern des Oratoriums sind, obgleich im Style Orcagna's gehalten und durch sorgfältige Arbeit und charaktervolle Köpfe ausgezeichnet, nicht von ihm selbst, sondern von Simone, dem Sohne des Francesco Talenti, ausgeführt. Semper in v. Zahn's Jahrbüchern Band III. S. 9.

<sup>3)</sup> Abbildungen des Reliefs mit der Präsentation und einiger Köpfe vom Tode der Maria bei Cicognara tab. XXII. XXXIV., des Sposalizio bei Perkins, Tuscan sculpt. I. Pl. IX. Vollständigere von Paolo Lasinio gestochene Zeichnungen giebt das Werk: Il tabernacolo della Madonna d'Orsanmichele, mit Text von Masselli. Fir. 1851. gr. f. Ein Relief, Bildhauer und Architekten darstellend, vom Aeussern von Orsanmichele bei Didron. Ann. Arch. XV. 112. Richa, a. a. O. I, 1. giebt eine Abbild. des Originalentwurfs für das Tabernakel, welches zu dem Documentenschatz der Familie Strozzi gehört. Crowe u. Cavalcaselle, D. A. II. 15. n. 32.

der Jungfrau sind auf der Vorderseite am Frieze und Basament eine Menge von Halbfiguren, dort Engel und Heilige, welche die Jungfrau preisen, hier Propheten und Tugenden angebracht, zum Theil von grosser Schönheit, die jedoch in den Reliefs einigermaassen durch das Bestreben nach naturalistischer Wahrheit der Körper und Gewänder und nach starkem leidenschaftlichem Ausdrucke beeinträchtigt wird. Das Bedeutendste unter den Reliefs ist das auf der Rückseite der Altarwand, Tod und Assumption der Jungfrau, wo die Sterbende selbst sehr edel und zart, die Apostel aber in ihrem Schmerze mit grosser, aber freilich auch hier fast an Uebertreibung streifender Wahrheit dargestellt sind.

Neben den umfassenden künstlerischen Unternehmungen in seiner Stadt hatte Orcagna auch ausserhalb eine ähnliche Wirksamkeit, namentlich am Dome von Orvieto, wo man ihn zuerst im Jahre 1357 zu einer Begutachtung über die Mosaiken der Façade einlud, dann aber auch zum Obermeister des Baues oder doch wenigstens der musivischen Arbeiten ernannte, ein Auftrag, dem er sich, sobald es der Fortschritt von Orsanmichele gestattete, eine Zeit lang widmete und dabei die Ausführung eines jener Mosaiken, der Vermählung der Jungfrau, selbst übernahm<sup>1)</sup>.

Ueberblicken wir die Leistungen der bisher betrachteten Künstler, die Anmuth und Reinheit des Andrea Pisano, den mehr sinnlichen Liebreiz in den Gestalten seines Sohnes Nino, die himmlische Freudigkeit und den naturalistischen Zug in den Werken Orcagna's, so ist es begreiflich, dass die Tradition giottesker Auffassung, wie sie Taddeo Gaddi treu bewahrt und in seinem langen Leben zahlreichen Schülern überliefert hatte, sich nicht unverändert erhielt. Der erste, bei dem wir dies wahrnehmen, ist Taddeo's eigener Sohn, Agnolo Gaddi, dessen Geburtsjahr wir nicht kennen, der aber 1396 wahrscheinlich ziemlich bejahrt starb und daher bei dem Tode des Vaters (1366) jedenfalls schon ein Mann sein musste<sup>2)</sup>. Vasari behandelt ihn mit augenscheinlicher Ungunst, die dann auf die

<sup>1)</sup> Vergl. die Auszüge des Padre della Valle, wonach er besonders an den Mosaiken beschäftigt scheint (cf. d. Anm. in seiner Ausgabe des Vasari II. 253), mit dem Schreiben der Signoria von Florenz an die Stadt Orvieto v. 1360 bei Gaye, Cart. I. 512, in welchem seine verzögerte Ankunft wegen des Baues von Orsanmichele entschuldigt wird. Siehe auch Luzi, a. a. O. p. 364.

<sup>2)</sup> Sein Todesjahr ist erst neuerlich durch die Brüder Milanesi aus den Todtenregistern nachgewiesen. Vergl. ihre Vorrede zu ihrer Ausgabe des Tractats des Cennini, 1859 pag. X. Nach der Anekdote, welche Vasari im Leben des Taddeo erzählt, dass dieser bei seinem Tode seine Söhne an Jacopo da Casentino und Giovanni da Melano als Vorbilder für Sitte und Kunst gewiesen habe, sollte man glauben, dass auch Angelo damals noch sehr jung gewesen. Im Leben des Agnolo verlegt er aber mehrere grosse Arbeiten desselben schon in die Jahre 1346 und 1348 und lässt ihn 63 Jahre alt sterben.

späteren Kunsthistoriker übergegangen ist. Taddeo, so erzählt er, habe als angesehener Künstler und kluger Mann ein hübsches Vermögen erworben, dies aber für Agnolo die nachtheilige Wirkung gehabt, dass er, obwohl talentvoll, sich vernachlässigt, ungleich gearbeitet, daneben Handelsgeschäfte angefangen, seine Söhne denselben gewidmet, sich bei einem derselben der sich in Venedig etablirte, oft aufgehalten, und die Kunst eigentlich nur als Zeitvertreib geübt habe. Allein schon die Reihe von grossen malerischen und architektonischen Werken, die Vasari selbst ihm beilegt, ist damit nicht zu vereinigen und noch weniger der innere Werth der noch erhaltenen, schon recht umfassenden Werke. Es scheint fast, dass der Vater der Kunstgeschichte in seinem Bemühen, den Biographien durch moralische Beziehungen Interesse zu geben, sich unsern Angelo als warnendes Beispiel für die Nachtheile des Reichthums erkoren und diesem Zwecke auch einen Einfluss auf die Würdigung seiner Werke gestattet hat. Sie haben eine viel höhere Bedeutung als er ihnen einräumt. Angelo zeichnet und modellirt richtiger als seine Vorgänger, vermeidet die grauen Schatten der Augenhöhlen und des Halses, welche bis dahin beibehalten waren, sucht die Leidenschaften mässiger auszusprechen und bildet überhaupt die Empfindung für das Schöne und Anmuthige mehr aus. Wenn er in der Darstellung des Pathetischen, im Ergreifenden nicht bloss Giotto, sondern auch mehreren seiner eigenen Zeitgenossen nachsteht, so haben seine Compositionen dafür durch die Fülle naiver und liebenswürdiger Züge, die er einmischt, einen poetischen Reiz andrer Art, in gewissem Sinne eine höhere Lebenswahrheit. Er schlägt schon die Richtung ein, die später durch Benozzo Gozzoli weiter ausgebildet wurde. Seinem Colorit gönnt selbst Vasari ein Wort des Lobes und Cennini spricht es als eine allgemein anerkannte Wahrheit aus, dass es heiterer und frischer gewesen als das seines Vaters Taddeo<sup>1)</sup>. Dies Lob der Zeitgenossen mag dann wohl die Ursache gewesen sein, dass in einigen späteren Tafelbildern, die vielleicht von Gesellen gearbeitet sind, dieser „heitere“ Ton übertrieben und namentlich in den Fleischtönen manierirt und rosig geworden ist.

Zu seinen frühesten Arbeiten werden die von Vasari erwähnten, noch wohl erhaltenen Fresken im Chore von S. Croce zu Florenz gehören, welche zwischen Arabesken und statuarischen Gestalten die Legende von der Auffindung des h. Kreuzes in acht grossen, der bedeutenden Höhe des Raumes entsprechenden Feldern und mit Figuren von mehr als zwei Dritteln der Lebensgrösse darstellen. Vasari tadelt die Zeichnung und in der That scheinen die Flächen anfangs überfüllt; wenn man aber auf das Einzelne eingeht und die grosse Zahl nahe aufeinanderfolgender Momente,

<sup>1)</sup> Im Trattato cap. 67.

welche dem Künstler vorgeschrieben sein mochten, von einander löst, ist Alles verständig und mit würdigem Ausdrucke vorgetragen. Selbst die kriegerischen Hergänge sind lebendig. Bedeutend schöner als diese sind aber die darauf folgenden ruhiger gehaltenen Darstellungen, sei es, dass der junge Künstler während der Arbeit gelernt hatte, oder dass der friedlichere Gegenstand, die Auffindung des Kreuzes durch die Kaiserin Helena, ihm mehr zusagte. Die Kaiserin selbst mit ihrem fast griechischen Profil<sup>1)</sup> und die Frauen ihres Gefolges sind von einer Schönheit, wie die Schule Giotto's sie nur selten hervorgebracht hatte, und scheinen zum Theil Portraits<sup>2)</sup>. Auch auf einem zweiten noch erhaltenen Fresco, einer Lunette über einer Eingangsthüre in das Kloster von S. Spirito, Madonna mit dem Kinde zwischen S. Augustin und S. Petrus, hat die Madonna sehr liebenswürdige portraittartige Züge<sup>3)</sup> und das Temperabild aus S. Pancrazio in der Akademie, Madonna zwischen Heiligen, zeigt besonders in den kleinen Geschichten der Predella ein feines Gefühl für Anmuth und Wahrheit. Sein grösstes und bedeutendstes Werk findet sich aber nicht in Florenz, sondern im Dome zu Prato<sup>4)</sup> in der reichgeschmückten Capella della cintola, wo die heiligste Reliquie des Ortes bewahrt wird, der Gürtel der h. Jungfrau, den sie der Legende zufolge bei ihrem Aufsteigen gen Himmel dem h. Thomas hinterliess. In dreizehn Bildern stellte er hier die Geschichte der Jungfrau, die Verleihung des Gürtels an den Apostel und die Auffindung dieser Reliquie durch einen Bürger von Prato, ausserdem aber an den Gewölben die vier Evangelisten und Kirchenväter und über dem Eingange zwei Scenen aus dem Leben Christi dar. Besonders die Compositionen aus der Geschichte des Gürtels sind so lebensvoll und liebenswürdig, so voller Schönheit und Poesie, dass man sie zu den edelsten Werken der Schule zählen muss. Es ist im Ganzen noch die naive Darstellungsweise Giotto's, welche die einzelnen Dinge nur nach dem Werthe behandelt, der sie für die geistige Bedeutung des Herganges haben. Die

<sup>1)</sup> Vgl. die Abbild. in E. Förster's Denkmalen it. Mal. I. Taf. 38.

<sup>2)</sup> Neuerlich werden dem Agnolo Gaddi auch die vor wenigen Jahren unter der Tünche zum Vorschein gekommenen Wandmalereien der Capella Castellani oder del Sacramento in derselben Kirche zugeschrieben, welche Vasari (II, 201) dem Starnina zutheilte. Siehe den Bericht von Dr. Rud. Schöll in der D. A. v. Crowe u. Cavalcaselle, II, 447 ff. Vgl. ebend. S. 70 u. Förster, Gesch. d. ital. K. II, 414.

<sup>3)</sup> Abgebildet bei Rosini II. p. 166.

<sup>4)</sup> Förster im Reisehandbuche giebt die Jahreszahl 1365 bei diesem Werke an, und berichtet in seiner Gesch. d. it. Kunst II. 413, dass er eine von ihm im Jahre 1833 an Ort und Stelle in sein Tagebuch eingetragene Inschrift, welche das Jahr 1365 als das Vollendungsjahr der Malereien nannte, später nicht wieder gefunden habe. Baldinucci (a. a. O. p. 214) bringt nur urkundliche Nachrichten aus den Jahren 1367 und 1384 über andere Arbeiten Angelo's für die Domverwaltung bei.

Gebäude sind noch immer verhältnissmässig kleiner als die Menschen, die Berge einzelne Steine, die Bäume pilzartig gestaltet, so dass nur die Cypressen sich von den anderen unterscheiden. Aber diese Ausführung der Umgebungen ist doch schon reichhaltiger, die architektonische Anordnung sorgfältiger für den Zweck des Bildes berechnet. Die vorherrschenden Motive zeigen oft die Traditionen der Schule und namentlich sind bei der Lebensgeschichte der Jungfrau die Bilder gleichen Inhalts in der Capelle Baroncelli in S. Croce benutzt, aber doch stets auf's Neue durchdacht, bald erheblich verändert, bald nur reichlicher ausgestattet. Auch der Ausdruck sittlicher Bewegung ist noch immer in der einfachen drastischen Weise gegeben, wie bei Giotto, aber die Gestalten selbst sind besser durchbildet, die Nebenpersonen zahlreicher, ihre Theilnahme ist lebendiger und mit naiven aus toscanischer Wirklichkeit entlehnten Zügen ausgesprochen, und vor Allem sind die weiblichen und jugendlichen Gestalten von einer Schönheit, die Giotto nicht kannte. In Beziehung auf sittlichen Ernst ist der Altmeister der Schule noch unübertroffen, aber in Anmuth und Lebenswahrheit sind seine Schüler über ihn hinausgegangen. Von Angelo's Schüler, dem schon wiederholt erwähnten Cennino di Andrea Cennini aus Colle in Valdelsa, kennen wir keine Gemälde; das einzige, welches Vasari nennt, ist untergegangen. Auch kam er wahrscheinlich frühe und für immer von Florenz fort, da wir ihn nach neuerlich entdeckten Urkunden schon 1398, zwei Jahre nach seines Meisters Tode, in Padua ansässig, mit einer Einheimischen verheirathet und im Dienste des Signore von Padua, des Herrn von Carrara, als Hausgenosse (*familiaris*) angestellt finden<sup>1)</sup>. Hier schrieb er auch, wie aus einzelnen Andeutungen geschlossen werden kann, wahrscheinlich erst einige Decennien später und während der unfreiwilligen Musse, die ihm der Mangel an malerischen Aufträgen liess, seine Anleitung zur Malerei, die ihn in der Klarheit seiner Vorschriften und der wohlwollenden Richtung seiner Rathschläge von seiner lebenswürdigsten Seite zeigt, und für den Mangel nachgewiesener Gemälde reichlich entschädigt.

Während Angelo Gaddi und die Bildner mehr auf Anmuthiges und

<sup>1)</sup> Die Entdeckung dieser Urkunden verdanken wir den verdienten Brüdern Carlo und Gaetano Milanesi. Vergl. die Vorrede zu ihrer neuen Ausgabe des *Trattato della pittura* (Firenze, le Monnier, 1859), welche vor der einzigen älteren von Tambroni zu Rom 1821 besorgten den Vorzug nicht bloss besserer Lesarten, sondern auch der Vollständigkeit hat, indem dem von Tambroni publicirten Manuscripte 18 Kapitel fehlten, die jetzt zum ersten Male publicirt sind. Vgl. auch die Lebensskizze des Meisters in A. Ilg's Einleitung zu dessen oben genannter Uebersetzung des *Trattato* und Crowe u. Cavalcaselle, D. A. II. 52, ff., wo auf muthmaassliche Werke desselben in Volterra u. a. O. hingewiesen wird.

Heiteres ausgingen, gab es in Florenz selbst andere Maler, welche treuer bei der Formbildung Giotto's stehen blieben und sogar das Ernste und Pathetische noch mehr betonten, als er. Vasari nennt keinen dieser Meister, wahrscheinlich weil eben dieser Ernst ihm und schon mehreren Generationen vor ihm den Eindruck des Alterthümlicheren gemacht und man daher ihre, ein halbes Jahrhundert später entstandenen Werke ohne Weiteres auf Giotto's eigene Rechnung gebracht hatte. Einen dieser Meister lernen wir indessen durch die Inschriften auf zweien seiner Werke kennen, den Nicolaus Petri oder vollständiger Nicolao di Piero Cierino oder Gerino aus Florenz<sup>1)</sup>. Das bedeutendste unter diesen Werken sind die reichhaltigen Wandgemälde der Passionsgeschichte mit lebensgrossen Gestalten im Capitelsaale des Klosters S. Francesco zu Pisa, welche er zufolge jener Inschrift im Jahre 1392 vollendete<sup>2)</sup>. Obgleich also fast 60 Jahre nach Giotto's Tode entstanden, schliessen sich diese Gemälde noch genau an denselben an, das eine derselben, das Abendmahl, ist sogar mit wenigen Aenderungen eine vergrösserte Wiederholung seiner Composition auf den Schränken der Sacristei von S. Croce<sup>3)</sup>. In naturalistischen Studien ist unser Maler nicht weit vorgerückt, die Zeichnung der Körper hat auch bei ihm nur allgemeine Richtigkeit, besonders die Hände, die Füsse und die Schädelbildung sind mangelhaft, die Gewänder noch wie bei Giotto ziemlich schwere Massen. Und doch hat auch ihn schon die wachsende Hinneigung zum Naturalismus ergriffen, so dass er darüber in einzelnen Fällen die einfache Vortragsweise, das Maassvolle, einbüsst. Während Giotto die Nebenpersonen immer möglichst beschränkt, häuft er sie oft unnütz, während jenem wenige Berglinien genügen, um die Gegend anzudeuten, giebt er seinen landschaftlichen Hintergründen durch eine Menge steiler Felskegel und Palmen und anderer bis auf die Wurzeln sichtbarer Bäume ein phantastisches Ansehen. Im Ausdruck der Empfindungen ist er nicht so tief und so mannigfaltig wie Giotto, aber doch ergreifend und wahr, und hat dabei ein feineres Gefühl für Grossartigkeit

<sup>1)</sup> Piero Cierini nennt er selbst seinen Vater in der Inschrift auf der Wandmalerei in Prato, Piero Gerino heisst derselbe wiederholt in Urkunden. Gaye, Carteggio II. 433. Er kommt in denselben seit 1380 vor.

<sup>2)</sup> Vergl. die im Ganzen stylgetreuen Stiche von Paolo Lasinio in der *Raccolta di pitture antiche*, Pisa 1820. Ueber Nicolaus Petri im Allg. s. Rumohr II, 224 und besonders bei E. Förster Beiträge S. 189 ff. die ausführliche Beschreibung sämtlicher Gemälde. Vgl. auch desselben Verf. *Gesch. d. it. Kunst*, II, 436 ff. und die Abbildungen des Abendmahles, der Fusswaschung, der Kreuztragung und der Himmelfahrt in dessen *Denkm. it. Mal. I. Taf. 44, 45, 46.*

<sup>3)</sup> Vergl. den Stich des Gemäldes von Nicolaus bei Lasinio mit dem von Giotto's Temperabilde bei Kuhbeil, *altflor. Studien*, Taf. 7.

und Erhabenheit. Die Grablegung und die Scene mit der Magdalena im Garten sind in Beziehung auf Schmerz und Innigkeit sehr ausgezeichnet, vor Allem aber sind die Auferstehung und Himmelfahrt bedeutend. Jene (wie schon bei Giotto in der Arena mit der Begrüssung der Magdalena auf einem Bilde) erscheint bei einfacher Anordnung durch die mächtige Gestalt Christi, der ganz in der Vorderansicht gesehen, mit vollem, fast schwerem Gewande und der grossen Siegesfahne ruhig aber festen Fusses auf den Rand des Sarkophages tretend, über den buntgerüsteten Soldaten ganz aus eigener Kraft aufsteigt, höchst grossartig. Die Himmelfahrt ist nicht so einfach, sondern eine reichere, aber streng symmetrisch geordnete Composition. In der Mitte Christus von einer Glorie anbetender und musicirender Engel umgeben und auf einer Wolke wenig oberhalb eines jener kleinen Felskegel stehend, um dessen Fuss herum sich dann die Seinigen gruppirt haben. Im Vordergrund je vier Apostel, nicht mehr ganz (wie bei Giotto und selbst bei Andrea Pisano in ähnlichen Fällen) vom Rücken gesehen, aber doch nur mit leichter Wendung; dann im zweiten Plane und dem Beschauer zugewendet auf der rechten Seite des Hügels drei andere Apostel, auf der linken Frauen und einige Jünger und neben jeder dieser Gruppen ein weissgekleideter Engel von bedeutsamer Schönheit mit dem nach oben hin flatternden Spruchbande. Während die späteren Maler Christus in diesem Momente stets möglichst leicht, fast unbekleidet, mit flatterndem Gewande dargestellt haben, ist er hier (wie schon bei der Auferstehung) in weiter Tunica und mit einem nach Weise der Schule etwas schwer behandelten Mantel bekleidet, überdies nicht bloss mit der Siegesfahne, sondern auch mit Krone und Scepter geschmückt. Aber grade dadurch in Verbindung mit den vollen strengen Zügen des Antlitzes wirkt er recht kräftig als der gewichtige Mittelpunkt des Ganzen, dem dann an den Seiten die schönen im weissen Diaconengewande erscheinenden Engel und die symmetrische Anordnung der rings umher gestellten, sehnsüchtig emporblickenden, anbetenden, oder gegen den Glanz sich schützenden Jünger entsprechen. Das Ganze hat eine feierliche Würde, wie wenig Darstellungen dieses Moments.

Das zweite grosse und mit dem Namen des Meisters bezeichnete Werk besteht wiederum in Wandgemälden eines Capitelsaales in einem Franciscanerkloster und zwar in S. Francesco zu Prato<sup>1)</sup>. Auf der Altarwand, dem Eingange gegenüber, ist die Kreuzigung dargestellt, die

<sup>1)</sup> Die Inschrift hat, soviel ich weiss, Förster entdeckt, der auch diese Bilder in den Beiträgen a. a. O. und im Kunstblatte 1834 S. 27 ff. ausführlich beschreibt. Vgl. eine andere ausführliche Beschreibung dieser Kapelle in dem in den Opusculi abgedruckten Aufsätze von Cesare Guasti: La cappella dei Migliorati, già capitolo de' Francescani in Prato.

Gestalt Christi auch hier, wie in Pisa, mit allzuschwerem Leibe aber feinem Ausdrücke des langgelockten Hauptes; auf der rechten Seitenwand drei Momente aus der Legende des Evangelisten Matthäus, oben im Giebelraume der Wand die Berufung, unten die Erweckung eines verstorbenen Königskindes und das Martyrium des Apostels, auf der linken Geschichten des h. Antonius von Padua, die jedoch durch einen spätern unbarmherzigen Einbau grossentheils zerstört sind. Die Ausführung ist flüchtiger, zum Theil augenscheinlich von der Hand eines Gehülfen, auch kommt eine Ueberfüllung der Gruppen und eine Neigung zu phantastischen Trachten vor, welche der Wirkung nicht überall günstig ist. Aber doch ist die Erzählung klar und lebendig und einige Gestalten sind von ausserordentlicher Schönheit <sup>1)</sup>.

In Florenz selbst wird man diesem Meister mit grosser Sicherheit die Gemälde auf der Eingangswand der Sacristei von S. Croce zuschreiben können, die Kreuztragung, die Kreuzigung (oder eigentlich Christus am Kreuze mit einigen zum Theil späteren Heiligen) <sup>2)</sup>, die Auferstehung und darüber die Himmelfahrt, die der Maler dem dafür sehr ungünstigen Raume eines flachen Dreiecks ziemlich gut einzupassen gewusst hat, das Ganze dann nach der Weise dieser späteren Giottesken mit einer breiten mit Arabesken und Medaillons von Heiligen, Propheten und Sibyllen verzierten Einfassung. In einem in der Münze (Zecca) zu Florenz noch bewahrten Gemälde der Krönung Mariä, welches zufolge einer urkundlichen Notiz von zwei Malern, Simon und Nicolaus, angefangen war, im Jahre 1373 aber durch einen Jacobus Cini vollendet wurde, glaubt man seine Weise zu erkennen, und bei einem andern Altarwerke, das, ursprünglich für die Kirche S. Felicità gemalt, sich jetzt in der Akademie zu Florenz befindet, steht urkundlich fest, dass es von ihm, Niccolò di Piero, in Gemeinschaft mit Spinello von Arezzo und Lorenzo di Niccolo gemalt und 1401 vollendet wurde. Muthmaasslich gehört diesem jüngern Maler das Mittelbild, dem Niccolò aber der rechte Flügel, der die ernsteren und strengen Züge seiner Wandmalereien trägt <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Dem Nicolaus Petri verwandt scheint das vor Kurzem aufgedeckte Wandgemälde (Christus in der Glorie nebst den Aposteln, vielleicht ein stylisirtes Bild der Himmelfahrt) in der Apsis der Dorfkirche von Galciana bei Prato. Die sehr verstümmelte Inschrift ergiebt nur, dass das Gemälde im 14. Jahrhundert ausgeführt wurde, eine andre Inschrift, welche auf eine Zeit der Herstellung der Kirche schliessen lässt, nennt das Jahr 1374. Vgl. Cesare Guasti, *Opuscoli* p. 53. ff.

<sup>2)</sup> Crowe u. Cavalcaselle, *D. A.* II. 193 und Förster, *Gesch. d. ital. K.* II. 445 schreiben nur die übrigen der genannten Gemälde dem Nicolaus Petri, die Kreuzigung aber einem älteren Meister zu.

<sup>3)</sup> Vergl. Gaye a. a. O. und die Aum. z. Vasari II. 197. Gestochen in der „Galleria della J. e. R. Accademia.“

Von den bei Vasari genannten Florentiner Meistern dieser Zeit ist Gherardo Starnina (geb. 1354) nur deshalb zu erwähnen, weil er zuerst unter allen italienischen Malern sein Glück in Spanien versuchte, von wo er aber bald, nachdem er einiges Vermögen erworben, etwa um 1387 in die Heimath zurückkehrte<sup>1)</sup>. In Spanien ist, soviel bekannt<sup>2)</sup>, nichts von ihm erhalten und auch Florenz besitzt jetzt kein sicheres Werk von ihm, nachdem das bedeutendste, die Wandmalereien in S. Maria del Carmine, welche Vasari rühmt, bei dem Brande dieser Kirche im Jahre 1771 untergegangen sind. Die Zeichnungen, welche Agincourt daraus mittheilt<sup>3)</sup>, geben lebendige und figurenreiche Compositionen, aber ohne grosse Bedeutung.

Zur Florentiner Schule rechne ich endlich noch den Spinello Aretino, weil er, obgleich in Arezzo geboren und in seinem langen, sich bis nach 1408 erstreckenden Leben fast in jedem grösseren Orte von Toscana arbeitend, der Sohn eines Florentiners, Namens Lucas, war und als Schüler des Jacopo da Casentino mit Taddeo Gaddi zusammenhängt. Sahen wir bei Angelo Gaddi die Richtung auf anmuthigen Naturalismus mit den gottesken Traditionen verschmolzen, bei Nicolaus Petri eine Wiederbelebung der strengen grossartigen Tendenzen Giotto's, so ist Spinello der Repräsentant der Fruchtbarkeit und Handfertigkeit dieser Schule, die ihn ungeachtet seines anerkannterwerthen Talentes zur höchsten Oberflächlichkeit verleitete. Unter seinen vielen noch erhaltenen Wandgemälden sind die bedeutendsten die aus der Geschichte des h. Ephesus und Potitus im Campo Santo von Pisa vom Jahre 1392, die aus dem Leben des h. Benedict in der Sacristei von S. Miniato al monte, die Passionsgeschichte in einem Zimmer der grossen Pharmacie von S. Maria Novella in Florenz<sup>4)</sup>, endlich, muthmaasslich sein letztes Werk, die aus dem Leben des Papstes Alexander III. im Saal der Prioren im öffentlichen Palaste zu Siena<sup>5)</sup>. Ausserdem sind

<sup>1)</sup> In welchem Jahre er als Gherardo di Jacopo Starna dipintore in die Gesellschaft der Maler eintrat. Zu Vasari II. 200.

<sup>2)</sup> Passavant in seinem Reisebericht über Spanien nennt ihn nicht, und erwähnt auch nicht die von einem andern Schriftsteller ihm beigelegten Frescogemälde in einer Kapelle des Escurials. Vasari a. a. O. II. p. 201 Anm.

<sup>3)</sup> Peinture tab. 121. Die Tafel, welche Rosini tab. 31 ihm zuschreibt, dürfte erheblich jünger sein.

<sup>4)</sup> Die Wände dieses Zimmers gehörten früher zu einer kleinen, später aufgehobenen Kirche S. Nicola, und die Malerei wurde wahrscheinlich erst 1405 ausgeführt. Vergl. die Note zu Vasari II. 185. Abbildungen aus den Malereien in Pisa bei Rohault de Fleury, Monuments de Pise, T. 65, in S. Miniato bei Förster, Denkm. T. 37 und bei Crowe u. Cavalcaselle, D. A. II. 184.

<sup>5)</sup> Vergl. den Contract vom Jahre 1408, nach welchem sein Sohn Parri Spinelli hier mitarbeitete, bei Rumohr II. 226 und bei Milanesi II. 32. Ueber Spinello's künst-

noch mehrere Wandgemälde in seiner Vaterstadt Arezzo, und Tafelbilder in mehreren Sammlungen erhalten. In allen diesen Werken erkennt man eine fruchtbare und leichte Phantasie, eine deutliche Charakteristik, die Gewandtheit, sich in mancherlei Stimmungen milder Frömmigkeit und energischer Leidenschaft hineinzudenken, eine grosse Sicherheit der Zeichnung und das Bestreben, seine Erfindungen mit Episoden und phantastischen Costümen reichlich auszustatten. Aber dabei fehlt es ihm durchweg an Tiefe; die Farbe ist zwar frisch und kräftig, aber oft bunt und unruhig bis zu höchster Rohheit, die Zeichnung ohne feineres Gefühl für die Schönheit der Linie, die Gestaltenbildung monoton, die Charakteristik zwar noch in Giotto's Manier mit directer Richtung auf die geistige Bedeutung des Moments, aber ohne die Frische und Unmittelbarkeit eigener Empfindung und Anschauung. Man fühlt, er schöpft aus zweiter Hand; die seit den Tagen Giotto's in dieser Schule so oft wiederholten Motive haben ihm schon bei der Vorstellung des Gegenstandes gedient, er hat ihn sich denselben entsprechend zurechtgelegt, und glaubt sich nun auch bei der Ausführung dieser Künstlern und Kunstfreunden wohlbekannten Typen nicht in geistige Unkosten setzen zu dürfen. Sein Leichtsinn und seine Eilfertigkeit sind so gross, dass er, obgleich er noch nicht in wirklichem Fresco, sondern in der ältern Weise malte, welche eine Vollendung in Tempera gestattete und voraussetzte, sich dieselbe oft ersparte und lieber die grössten Verzeichnungen und Irrthümer stehen liess.

In diesem Leichtsinn sowohl wie im Talent übertrifft er nun zwar die meisten seiner Florentinischen Zeit- und Kunstgenossen, aber die Mattigkeit und Oberflächlichkeit im Gebrauche der geistigen Motive ist eine gemeinsame Eigenschaft dieser gealterten Schule. Der Geist ihres ursprünglichen Meisters hatte sich seiner Jünger so sehr bemächtigt, war so treulich von einer Generation auf die andre übertragen, dass er auch diese entfernt stehenden noch in seinem Kreise gebannt hielt und sie die Dinge von seinem Standpunkte betrachten liess, wobei dann die typisch gewordenen Motive und Gestalten sich von selbst einfanden, die auch den Beschauern längst vertraut und alltäglich geworden waren und daher nur leiser Andeutung bedurften. Hatte Giotto in gewissem Sinne die Kunst als Schrift behandelt, so schrieb man jetzt in Abbrüviaturen; weder der Maler noch der Beschauer wollten aufgehalten sein. Es bedurfte erst eines neuen Standpunktes, um zu erneuerter Beobachtung der Natur angeregt zu werden.

---

lerische Bedeutung spricht (im Gegensatz gegen Rumohr, der ihn mit zu günstigen Augen betrachtet) sehr gut Förster, Beiträge S. 118 und Gesch. d. it. Kunst II. 421 ff. Sehr ausführliche Betrachtung der Werke Spinello's bei Crowe und Cavalcaselle. D. A. II. 178—190.

Für die Sculptur gewährten die monumentalen Bauten, mit welchen die Florentiner damals ihre Stadt schmückten, eine bleibende Schule und eine Bildungsstätte, an der sich neben den einheimischen auch zahlreiche fremde Meister beteiligten. Vasari kennt diese Meister nicht, neuere Forscher<sup>1)</sup> haben dagegen aus den Baurechnungen ihre Namen und chronologische Daten ermittelt, welche uns eine Anschauung ihrer Thätigkeit und des Entwicklungsganges ihrer Kunst geben. Wir sehen daraus, dass die naturalistische Tendenz, deren erstes Keimen wir schon bei Nino Pisano wahrnahmen, sich hier etwas langsamer als in der Malerei, dabei aber auch gründlicher und ohne den Makel einer bloss äusserlichen Kunstpraxis zu der diese hinneigte, entwickelte. So lange Andrea Orcagna lebte und selbst eine Zeit lang nach seinem Tode war sein Einfluss maassgebend und das stylistische Element im bisherigen Sinne vorherrschend. Dies beweisen die Sculpturen an dem Oratorium von Orsanmichele, und die jedenfalls erst nach seinem Tode, wenn auch vielleicht im Anschluss an seine Zeichnungen entstandenen Reliefs an der Loggia dei Lanzi<sup>2)</sup>, hier namentlich die der Hoffnung und des Glaubens, welche Jacopo di Piero, ein damals sehr angesehener und thätiger Florentiner Meister im Jahre 1384 arbeitete.

Fig. 80.



„Der Glaube“, Relief von Jacopo di Piero an der Loggia dei Lanzi.

Wir erkennen an ihnen neben einer gewissen stylistischen Strenge schon eine schärfere Beobachtung der Natur. Sehr viel entwickelter ist dann

<sup>1)</sup> Dr. Hans Semper, die Vorläufer Donatello's in v. Zahn's Jahrb. für Kunstwissenschaft. Band III. 1870. S. 1 ff. — Eine Uebersicht über diese Künstlergeneration giebt schon Lübke, Gesch. d. Plastik, 2. Aufl. 1871. S. 507 ff.

<sup>2)</sup> Abbildungen bei Rohault de Fleury, Toscane Bd. I, Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. VII.

das naturalistische Element in den ornamentistischen Reliefs am Aeussern

Fig. 81.



Niccolò Arentino. An der nördlichen Thüre des Domes zu Florenz.

des Domes von Florenz, namentlich an den Thüren, die meistens ein phantastisches Spiel von Genien oder anderen nackten, zum Theil wohl mythologischen Gestalten in kühnen Akanthusranken enthalten und schon lebhaft an die spätere Renaissance erinnern. Es ist sehr überraschend, dass diese Reliefs zum Theil von einem Meister deutscher Herkunft herrühren, welchen die Urkunden als Petrus Johannis Teutonicus, einige Male auch mit dem Zusatz: de Bramantia (Brabantia?) bezeichnen<sup>1)</sup>. Er war von 1386 bis 1399 am Dome beschäftigt und ist unter Anderm der Urheber der zweiten südlichen Thüre des Domes, an welcher sich ein überaus anmuthiger und schwunghafter Arabeskenfries der bezeichneten Art findet. Noch weiter geht dann sein Nachfolger Niccolò di Piero Lamberti aus Arezzo mit dem Beinamen Pela, der schon neben ihm aber auch lange nach ihm bis 1415 am Dome arbeitete. Sein Werk ist namentlich die Einfassung der Thüre des Doms gegen die Via dei Servi hin, deren Arabeskenfries schon völlig im Sinne der Renaissance und vielleicht nicht ohne den Einfluss eines antiken Vorbildes erfunden ist.

Das einst so mächtige Pisa, dessen Bildnerschule allen anderen Städten Italiens vorangegangen war, verlor allmählig seine Bedeutung. Seitdem Giotto die Verwandtschaft der Plastik mit

<sup>1)</sup> Die von Einigen ausgesprochene Vermuthung, dass er mit dem Meister aus der Schule von Cöln identisch sei, den Ghiberti in seinem Commentar mit grossem Ruhme erwähnt, ist nicht erwiesen, aber auch nicht unwahrscheinlich.

der Malerei zum Bewusstsein gebracht, und Andrea Pisano sich in Florenz niedergelassen hatte, zog sich auch die Sculptur mehr hierher und zum Theil (wie wir sehen werden) nach Siena. Und eben so wenig erlangte Pisa eine eigne Malerschule; die Maler, welche im Campo santo arbeiten, und viele andere, die wir hier beschäftigt finden, sind Auswärtige, und die Einheimischen schliessen sich den Florentinern an und sind ohne grosse Bedeutung<sup>1)</sup>. Nur einer derselben verdient eine besondere Erwähnung, Francesco Traini<sup>2)</sup>, der uns durch zwei Tafelbilder bekannt ist, die ihn als einen recht bedeutenden, der älteren giottesken Schule verwandten Meister erkennen lassen. Das eine derselben, schon 1344 und 1345 für

<sup>1)</sup> Förster, Beiträge S. 87 u. Gesch. d. it. K. II. 432 f., Rosini II. 180—182 und Bonaini a. a. O. p. 88 ff. geben eine Reihe von Namen, welche zum Theil auf Bildern in der Academie gefunden werden. Das beste unter denselben ist das eines gewissen Bruno di Giovanni, welcher in dem alten Malerbuche mit der Jahreszahl 1350 aufgeführt ist und von dem Vasari im Leben des Buffalmacco (II. 57) spricht, eine h. Ursula mit ihren Jungfrauen, welche die durch eine jugendliche Gestalt repräsentirte Stadt Pisa aus Wassersnoth rettet, abgeb. bei Rosini tab. XII. Die Figuren sind ziemlich steif, aber die Köpfe der Jungfrauen nicht ohne Anmuth und von weicher Ausführung. Der Johannes Nicole pictor, welcher das auf derselben Tafel gegebene Bild aus S. Marta malte, war nicht, wie Rosini I. 260 vermuthet, der berühmte Bildhauer, sondern ein späterer Maler, der sich auf einem andern Bilde mit der Jahreszahl 1360 nennt (Bonaini p. 94). Etwas bedeutender ist jener Turinus Vanni de Rigoli, dessen mit seinem Namen und der Jahreszahl 1398 bezeichnete Altartafel in S. Paolo in ripa d'Arno neben den gewöhnlichen Eigenschaften des giottesken Styls Schönheitsgefühl und Beobachtung des Lebens beweist. Da Rigoli ein Dorf bei Pisa ist, so ist der Turinus Vanni de Pisis auf einem sehr viel schlechteren Madonnenbilde im Louvre ohne Zweifel mit ihm identisch. Ein drittes Altarbild des Meisters befindet sich nach Crowe und Cavalcaselle, D. A. II. 346, im Benedictinerkloster S. Martino bei Palermo. Die meisten übrigen in Pisa arbeitenden Maler sind Auswärtige, häufig Seneser. So ein Magister Andreoccio Bartolomei de Senis, welcher 1389 und 1390 einen Altar und die Sacristeischränke der Kirche zu Chinseca bei Pisa mit Bildern in einem etwas trockenen senesischen Style versah (Bonaini p. 96), so ferner ein Martinus olim Bartolomei de Senis, also vielleicht ein Bruder des ebengenannten, der in den letzten Jahren des XIV. Jahrh. (1396 oder später, da die Jahreszahl beschädigt ist) sehr gute Fresken, die Kreuzigung, alttestamentarische Geschichten u. s. w. in der Kirche von Cascina bei Pisa ausführte, und demnächst mittelst Contractes vom J. 1402 mit einem Magister Johannes olim Pieri de Neapoli (beide als zu Pisa wohnend bezeichnet) ein grosses Altarwerk für die Spitalkirche S. Chiara übernahm (Bonaini p. 43 ff. und 144). Gestochen bei Rosini Taf. 29 unter dem Namen von Taddeo Bartoli. Milanese, Documenti I. 371 hält, wie mir scheint mit Unrecht, den Andreoccio bloss für den Verfertiger der Schreinerarbeit an den Sacristeischränken zu Chinseca.

<sup>2)</sup> Das vortreffliche kleine Werk des Prof. Franc. Bonaini, Memorie intorno alla vita ed ai dipinti di Fr. Traini ed altre opere di disegno dei secoli XI. XIV. e XV. Pisa 1846, enthält ausser den Nachrichten über diesen Maler noch zahlreiche, sämmtlich aus Urkunden geschöpfte kritische Berichtigungen früherer kunsthistorischer Annahmen.

das Kloster S. Caterina zu Pisa gemalt<sup>1)</sup>, befindet sich jetzt zum Theil (das Mittelbild) in der Akademie, zum Theil (die Seitentafeln) im erzbischöflichen Seminar daselbst, und besteht aus der lebensgrossen Gestalt des Ordensstifters und aus acht kleinen Bildern aus seiner Legende. Das andre, noch jetzt in derselben Kirche erhalten, feiert den Stolz des Ordens, den h. Thomas von Aquino, in eigenthümlicher Weise, gewissermaassen als das Centrum und die Vermittelung göttlich-menschlicher Weisheit. In der Mitte der Tafel auf geheimnissvoller luftiger Bank sitzend, er allein in lebensgrosser Gestalt, empfängt er Strahlen des Lichtes theils unmittelbar von Christus, der hoch oben in seiner Glorie schwebt, theils von Moses, Paulus und den vier Evangelisten, die, etwas tiefer gestellt, ihr von Christus empfangenes Licht ihm ebenfalls mittheilen, endlich aber auch von der Seite her aus den geöffneten Büchern, die Plato und Aristoteles ihm entgegenhalten, und entsendet dann seinerseits solche Strahlen aus seinem geöffneten Buche auf seine untenstehenden Ordensbrüder, zwischen denen Averroes ermattet liegt, indem sein Buch von einem Strahle des Heiligen vernichtend getroffen ist<sup>2)</sup>.

Nur Siena, die zweite Stadt von Toscana, die grade in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts auf der Höhe ihrer Blüthe stand, hatte, obgleich nicht unberührt von dem Einflusse Giotto's, eine grössere Selbständigkeit und Bedeutung und erfordert gesonderte Betrachtung.

In der Plastik war Siena gradezu eine Colonie der Pisaner Schule und dadurch neben Florenz die Miterbin ihres Ansehens. Als Niccolò Pisano dorthin kam, um die Kanzel auszuführen (1266), war die Stadt so arm an bildnerischen Kräften, dass sie drei seiner Gehülfen (nicht einmal die bedeutendsten) Donato, Lapo, Goro<sup>3)</sup> durch Steuerfreiheit und andere Begünstigungen dazu bewog, sich hier niederzulassen, und noch 1290 gesteht die Stadtbehörde in einer Urkunde, dass ihr Dom ohne die Hülfe des Giovanni Pisano nicht gut vollendet werden könne. Bald darauf aber änderte sich dies und schon um 1300 war Siena so reich an Architekten, Bild-

<sup>1)</sup> Die ausführliche Inschrift des Bildes enthält den Namen des Malers, aber nicht die Jahreszahl, die Rechnungsbücher des Klosters ergeben aber genaue Daten über Anfang und Ende der Arbeit, deren Jahreszahlen nicht gestatten, mit Vasari Traini für einen Schüler Orcagna's zu halten. Dieser trat erst 1358 in die Zunft, 1369 in die Malergesellschaft und kann daher schwerlich der Meister des 1344 selbständig arbeitenden Francesco gewesen sein.

<sup>2)</sup> Abbild. bei Rosini T. XX. u. in Förster's Denkm. I, T. 33.

<sup>3)</sup> Vergl. über die anscheinend sehr mässige und mehr architektonische als plastische Wirksamkeit dieser Florentiner die Notizen bei Milanese Documenti I. 154. Dieser Goro, Sohn des Ciuccio Ciati († 1311) ist nicht zu verwechseln mit dem Seneser Goro di Gregorio, welcher 1323 die mit 11 Statuen und vielen Reliefs geschmückte Arca di S. Carbone in der Kath. von Massa fertigte. (Cicognara III. 297 und 408).

hauern und Goldschmieden, dass es anderen Orten aushelfen konnte. Der Dom von Orvieto verdankte, wie die Behörde der Stadt der von Siena gegenüber später anerkannte und die Urkunden es bestätigen, von seinem Beginn an (1290) seinen reichen bildnerischen Schmuck hauptsächlich Künstlern von Siena<sup>1)</sup>. Auch sonst finden wir solche an den verschiedensten Orten Italiens beschäftigt. So jenen Landus (Orlandus), des Pietro Sohn, der, als Goldschmied, Glockengiesser und Baumeister berühmt, 1311 für die Krönung Kaiser Heinrichs VII. in Mailand an Stelle der alten, nicht aufgefundenen eisernen Krone eine neue machte und dann später wiederum als Goldschmied lange in Neapel festgehalten war, bis seine Vaterstadt Siena ihn 1339 dringend zur Leitung ihres Dombaues berief<sup>2)</sup>. Ebenso beehrt war Tino, der Sohn des Dombaumeisters Camaino, der schon 1314 das schöne Denkmal Kaiser Heinrichs VII. in Pisa, 1321 das des Bischofs Orso im Dome zu Florenz ausführte, 1319 und 1320 am Dome von Siena, dann längere Zeit theils als Bildhauer, theils als Architekt mit sehr bedeutenden Aufgaben in Neapel beschäftigt war und endlich 1336 das Grabmal des Bischofs Aliotti in S. Maria novella zu Florenz fertigte<sup>3)</sup>.

Vasari hat von den vielen senesischen Bildhauern, welche die Urkunden ergeben, nur zwei gekannt, nämlich Agostino und Angelo, denen er, indem er sie für Brüder hält, eine gemeinschaftliche Biographie gewidmet hat, in welcher alle ihm bekannt gewordenen in Siena oder nach seiner Vermuthung von senesischen Bildnern gefertigten Denkmale eine Stelle ge-

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 171.

<sup>2)</sup> Cicognara III. 297, Milanesi Documenti I. 228 ff.

<sup>3)</sup> Die Nachrichten über Tino's Arbeiten in Toscana sind bei Milanesi Docum. I. 183 zusammengestellt, die über seine Wirksamkeit in Neapel ergeben sich aus den bei Schulz Unteritalien IV. Nro. 371, 377, 401, 413 abgedruckten Urkunden. In diesen wird der Dinus oder Tinus von Siena (denn beide Schreibarten kommen darin vor) zwar nicht als Sohn des Camaino bezeichnet, indessen wird man seine Identität um so mehr für wahrscheinlich halten müssen, als die Zeit seiner Beschäftigung in Neapel (1323 bis 1329) der Lücke in seinen toscanischen Arbeiten entspricht. Zweifelhaft könnte sie nur dadurch werden, dass die Urkunde Nro. 413 a. a. O. ihn im Juli 1336 als einen Verstorbenen zu behandeln scheint, während er in Florenz das Grab des in demselben Jahre verstorbenen Bischofs Aliotti fertigte. Allein die Worte: quondam magistri Tini de Senis, welche bei der Ernennung eines neuen Meisters für den früher von Tinus geleiteten Bau des Schlosses Belfort gebraucht werden, lassen, zumal sie eine Hinweisung auf die dem Tinus gegebenen und auch ferner zu beobachtenden Instructionen einleiten, auch die Deutung zu, dass er nur als der aus dem Bau, nicht aus dem Leben ausgeschiedene Meister bezeichnet werden sollte. In seinem Discorso sulla storia artistica Senese in den Scritti varj sulla storia dell' arte Toscana 1873 p. 34 giebt Milanesi das Jahr 1339 als Sterbejahr Tino's an. — Die schöne Inschrift des Tinus am Grabe des Bischofs Orso ist schon oben Seite 385 mitgetheilt. Lübke (Gesch. d. Plastik, 2. Aufl. S. 495) nennt Tino einen Schüler Niccolò Pisano's. Ich finde keinen Beweis dafür und die eben citirte Inschrift scheint ihn als Schüler seines Vaters zu bezeichnen.

funden haben. Fast alle Angaben dieser Erzählung, soweit man Urkunden darüber gefunden hat, sind irrig, selbst das brüderliche Verhältniss der beiden Meister. Agostino war der Sohn eines Meisters Giovanni<sup>1)</sup>, Angelo der eines gewissen Ventura, sie arbeiteten auch keineswegs, wie Vasari annimmt, immer gemeinschaftlich, sondern nur an dem berühmtesten ihrer Werke, dem Grabmal des Guido Tarlati im Dome zu Arezzo, welches sie laut Inschrift im Jahre 1330 vollendeten<sup>2)</sup>. Guido Tarlati war ein kriegerischer Bischof und Herr von Arezzo gewesen, der als Parteigänger Ludwigs von Bayern an mancher Schlacht Theil genommen hatte, und dessen Kriegsthaten und Verdienste um die Erweiterung des Gebiets von Arezzo seine Erben durch sein Denkmal in Erinnerung halten wollten. Dies veranlasste die Künstler, die in der Pisaner Schule seit den Tagen Arnolfo's übliche Form der Grabmäler etwas zu variiren; sie bildeten es zwar wie gewöhnlich als ein aus der Wand der Kirche hervorragendes, auf zwei Säulen ruhendes spitzbogiges Dach, gaben ihm aber eine ungewöhnliche Höhe, liessen das Bild der Aufnahme in den Himmel oberhalb des Sarkophages fort, und gewannen dadurch unterhalb des letzten den nöthigen bedeutenden Raum, um nun in vier Reihen über einander je vier von aufsteigenden und mit Statuetten geschmückten Pfeilern getrennte, also zusammen sechszehn Reliefs mit der Geschichte seines öffentlichen Lebens anzubringen. Die oberste Reihe enthält nämlich die Begründung seiner Grösse, seinen Einzug in die Stadt als Bischof und eine Schilderung der Ursachen und Hergänge seiner Erwählung zum lebenslänglichen Signore von Arezzo. Die anderen zwölf Felder geben seine Thaten, die Befestigung der Stadt, die Belagerung und Einnahme zahlreicher Schlösser und Städtchen in der Umgegend, die Krönung Kaiser Ludwigs, der er beiwohnte, und endlich seinen Tod. Die architektonische Anordnung des Ganzen ist nicht glücklich; nicht bloss die Breite, sondern auch die Ausladung ist zu schwach für die bedeutende Höhe. Die plastische Ausführung dagegen ist durch-

<sup>1)</sup> Dieser Agostino di maestro Giovanni verheirathete sich schon 1310, war also Zeuge und höchst wahrscheinlich Gehülfe bei der Thätigkeit des Giovanni Pisano am Dome. In den Urkunden lässt sich hauptsächlich seine architektonische Thätigkeit erkennen, die sehr bedeutend gewesen zu sein scheint. Namentlich war er in den Jahren 1336—1340 an dem Brunnen auf dem grossen Platze und an dem Thurme des Palastes beschäftigt, und als im Jahre 1340 nach dem Tode des Landus sein Sohn Johannes Obermeister des Dombaues wurde, bedang sich die Stadt ausdrücklich aus, dass sein Vater ihm dabei mit Rath zur Seite stehen sollte. Agostino starb 1350. Vergl. Milanesi, Documenti I. 203 und die Anm. z. Vasari II. p. 1 u. 10, so wie den Artikel „Agostinus“, von Unger, in Jul. Meyer's Allg. Künstler-Lexikon Band I, 146. Die Abbild. eines dem Agostino zugeschriebenen Reliefs in S. Bernardino zu Siena in Robert Vischer's „Sienesischen Studien“ in v. Lützow's Zeitschr. f. b. K. Bd. X. 1873, p. 5.

<sup>2)</sup> Hoc opus fecit magister Augustinus et magister Angelus de Senis MCCCXXX.

weg vortrefflich<sup>1)</sup>. Man erkennt darin Schüler des Giovanni Pisano, die, wie dieser, vor Allem die Hergänge in ihrer Bedeutung erschöpfend darzustellen bemüht, dabei aber mit der Natur vertrauter, mit der mehr naturalistischen Anschauungsweise bereits aufgewachsen waren. Sie haben daher nicht so viele Hindernisse zu überwinden, nicht solchen Anlauf zu nehmen, wie jener Anfänger dieser Richtung; die Bewegungen ihrer Gestalten sind ungezwungen und natürlich, ohne des geistigen Ausdrucks zu ermangeln. Bei dem Tode des Bischofs ist die Klage der Frauen kaum minder heftig als bei ähnlichen Darstellungen des Giovanni, aber dennoch macht das Ganze durch die ruhigere Haltung der Geistlichen und durch die harmonische Gruppierung der Umstehenden einen milderen Eindruck. Bei den so oft wiederkehrenden Belagerungsszenen muss man das Geschick bewundern, mit dem die Meister jeder eine andere Haltung und ein besonderes Interesse zu geben gewusst haben. Die Anordnung ist dabei ganz malerisch mit ausführlicher Andeutung von Bergen und Baulichkeiten der verschiedenen Ortschaften, aber zugleich mit so feinem Verständniss des Reliefs, dass die Figuren stets leicht und ungezwungen hervortreten. Die ritterliche Haltung dieser Gestalten und selbst die Bildung der Pferde ist sehr wohl gelungen<sup>2)</sup>. Die Aufgabe war gewissermaassen eine neue, wenigstens ist mir kein Monument von so überwiegend weltlichem Charakter bekannt, und man muss gestehen, dass sie dieselbe mit grossem Geschick und einer gewissen Poesie gelöst haben. Allein in der Feinheit des Schönheitsgefühles und überhaupt in Beziehung auf die höchsten Ziele der Kunst können sie dennoch dem Andrea Pisano nicht gleichgestellt werden, und am wenigsten kann man bei ihnen eine eigenthümliche Richtung erkennen. Sie folgen in dem Typischen der Körperbildung durchaus den Traditionen der Pisaner Schule, namentlich des Giovanni Pisano, und gehen nur in der malerischen Behandlung der Hintergründe etwas weiter als dieser und als diese Schule überhaupt, vielleicht aber auch nur, weil es der Gegenstand, die Darstellung so vieler Belagerungsszenen zu erfordern schien.

Viel bedeutender und eigenthümlicher als die Sculptur ist die Malerschule von Siena. Sie leistet wirklich den Neuerungen Giotto's Widerstand, behält von den Traditionen der älteren Schule, die dieser verwarf, nicht bloss Technisches, die dunklere und mit zäherem Bindemittel aufgetragene Farbe, die grünlichen Töne des Fleisches und Anderes, sondern

<sup>1)</sup> Vergl. bei Cicognara Tf. 24 und 23 das ganze Monument und zwei in grösserer Dimension wiedergegebene Reliefs.

<sup>2)</sup> Vasari behauptet wiederholt im Leben des Giotto und in dem der beiden Seneser, dass jener die Zeichnung, ja sogar das Modell zu dem Monumente des Guido Tarlati gemacht habe. Allein es ist dies in jeder Beziehung, auch nach dem Stylistischen dieses Monumentes unwahrscheinlich. Cicognara III. 278.

auch das Streben nach idealer Schönheit und kirchlicher Strenge in höherem Grade bei, und entwickelt daraus eine eigne Tendenz. Man könnte dies schon dadurch erklären wollen, dass Siena bei Giotto's Auftreten und noch während seiner Blüthezeit einen Meister wie Duccio besass, welcher die Tendenz der ältern Schule zu höchster Vollendung durchführte. Allein diese Leistungen Duccio's waren weniger die Ursache, als schon selbst eine Wirkung der Eigenthümlichkeit dieser Schule, welche vielmehr allgemeinere Gründe hatte. Während die unternehmenden scharfsinnigen Florentiner durch die Lage und die Geschichte ihrer Stadt mehr auf das bewegte Leben, auf die mannigfaltigen Erscheinungen der sittlichen Welt gerichtet waren, hatten die Bewohner dieser stilleren Berggegend innerlichere Bedürfnisse, die Neigung zu sinnender Betrachtung, zu schwärmerischer Erregung, zu ascetischem Ernst. Ihre Stimmung war eine weichere, ihre Richtung im Gegensatze gegen die pathetische und dramatische der Florentiner eine mehr lyrische. Sie verbanden mit dem Begriffe des Schönen den des Feierlichen und Ernsthaften<sup>1)</sup>. Freilich kamen die Künstler dieser Schule vielfach mit denen der mächtigen Florentinischen in Berührung und blieben nicht unempfänglich für den Reiz tieferer Gedanken und grösserer Lebendigkeit. Aber doch erhielten auch diese hier eine andere Geltung und jedenfalls blieben die technischen Verschiedenheiten und der Grundton jener weicheren Stimmung bestehen.

Anfänge dieser localen Richtung finden wir schon bei einem Zeitgenossen Duccio's, dem Maler Segna oder vollständiger Segna di Bonaventura, der in den Urkunden von 1305 bis 1319 vorkommt, und von dem die Sammlung der Academie ein inschriftlich bezeichnetes Fragment eines Altarwerkes, vier Halbfiguren von Heiligen, bewahrt. Die Carnation hat noch die grünen Töne, das Gewand der Madonna sogar noch die gestrichelte Behandlung der ältern Schule, die Formenbildung schliesst sich an Duccio an, aber mit gesteigerter Zierlichkeit; Hände und Finger sind ungemein lang und mit bewusster Grazie gehalten, die Gesichtszüge mit kleinem Munde, feingebildeter Nase und schon etwas geschlitzten Augen geben den Eindruck des Zarten, der Kopf der Madonna auf dem überaus dünnen Halse ist schmachkend geneigt, und der des Evangelisten Johannes mit

<sup>1)</sup> In einem Decret der Commune von 1329 (Milanesi I, 193) wird ein Bild des Pietro Lorenzetti nicht bloss als *tabula honorabilis et valde pulcra*, sondern auch deshalb gerühmt, weil die Jungfrau Maria und die anderen darauf befindlichen Heiligen „*seriosius*“ gemalt seien. — Jedenfalls ist die Phrase, mit der Lanzi seinen Abschnitt über diese Schule beginnt: *Lieta scuola fra lieto popolo*, wohl bloss von der Inschrift auf dem Bilde des Guido (siehe oben S. 314) hergeleitet und als Charakteristik der künstlerischen Richtung unendlich schief.

seinen langen, röthlichen Locken fast jungfräulich süß<sup>1)</sup>. Ein ebenfalls mit dem Namen des Künstlers bezeichnetes Werk — ein grosses, figurenreiches Madonnenbild — besitzt die Kirche zu Castiglione Fiorentino<sup>2)</sup>.

Aehnlich scheint die Richtung des Ugolino da Siena gewesen zu sein, dessen Arbeit auch in Florenz gesucht wurde und den Vasari, angeblich wegen ihrer grossen Freundschaft, mit dem Florentiner Stefano zusammen behandelt. Das nachher wunderthätige Madonnenbild, welches er an einem Pfeiler von Orsanmichele gemalt hatte, ist untergegangen, und das grosse Altarwerk, welches Vasari noch in S. Croce sah, befindet sich nicht mehr an Ort und Stelle. Indessen sind erhebliche, mit dem Namen bezeichnete Fragmente desselben in einer Privatsammlung in England entdeckt<sup>3)</sup>, darunter eine Madonna von grosser Schönheit, Halbfiguren von Heiligen und die Passionsgeschichten der Predella, alles mit einer Mischung byzantinischer Anklänge und giottesker Züge und mit demselben Bestreben nach Idealität und Zartheit<sup>4)</sup>.

Viel bedeutender als diese Meister ist ihr Landsmann und Zeitgenosse Simon Martini, den Vasari irrig Simon Memmi nennt, während nur seine Frau eine Tochter des Memmo und der Maler Lippo Memmi, mit dem er zuweilen zusammen arbeitete, nicht sein Bruder, sondern sein Schwager war. Sein Geburtsjahr wird ungefähr um die von Vasari angegebene Zeit (1284) fallen, er starb 1344 und zwar zu Avignon, wohin er 1339 an den päpstlichen Hof berufen war<sup>5)</sup>. Der Umstand, dass er in

<sup>1)</sup> Vergl. eine gute Abbildung bei Rosini II. 28. Dieser giebt ihm nach Romagnoli die Lebensdauer bis 1327, während die Herausgeber d. Vasari II. 165 die im Texte enthaltene Nachricht mittheilen. Nach Milanese, Scritti varj pag. 46, arbeitete der Meister noch 1321. Der Nicholas Segne, welcher sich auf einem grossen Crucifix von gemässiger, aber doch noch alterthümlicher Haltung mit der Jahreszahl 1345 nennt (Acad. zu Siena Nro. 63), ist wahrscheinlich sein Sohn.

<sup>2)</sup> Siehe die Beschreibung desselben bei Crowe u. Cavalcaselle, E. A. II, 56, D. A. II, 227. Die Inschrift lautet: „Hoc opus pinxit Segna Senensis.“ Milanese, a. a. O. schreibt ihm auch noch ein anderes Madonnenbild im Chor von S. Leonardo al Lago zu.

<sup>3)</sup> Durch Waagen (K. u. Kunstw. I. 393) in der Sammlung von Young Ottley „Ugolinus de Senis me pinxit.“ Einzelne Bestandtheile des Bildes gelangten in den Besitz Rev. Joh. Fuller Russel's bei Enfield, andre befanden sich in weiland Mr. Davenport Bromley's Sammlung zu Wootton. Crowe u. Cavalcaselle, D. A. II, 225.

<sup>4)</sup> Die Lebenszeit dieses Meisters steht nicht fest. Vasari lässt ihn in der ersten Ausgabe 1339, in der zweiten 1349 in hohem Alter sterben, in den Urkunden von Siena sind 1317 und 1324 zwei Maler mit dem Namen Ugolino, aber verschiedenen Vätern erwähnt, ohne dass sich bestimmen lässt, ob einer mit dem Urheber jenes Bildes identisch sei. Vergl. die Note zu Vasari II. 20. Milanese, Docum. I, 35. 210. 213. Crowe u. Cavalcaselle II, 224.

<sup>5)</sup> Die Familienverhältnisse Simon's und mithin der Irrthum in Vasari's Angaben über sein Verhältniss zu Lippo Memmi sind durch die Urkunden und durch die In-

Avignon Petrarca persönlich kennen lernte, der ihn in einem seiner Briefe neben Giotto als den vorzüglichsten Maler seiner Zeit nennt, dass er diesem dann das Porträt seiner Laura malte, über welches der Dichter sich in drei Sonetten begeistert ergiesst und den Künstler mit Phidias und Polyklet, Zeuxis und Praxiteles vergleicht, hat seinen Ruhm auch in den Zeiten erhalten, wo der Sinn für mittelalterliche Kunst erloschen war<sup>1)</sup>. Allein die grosse Verbreitung seiner Werke und die Bestellungen und Berufungen, die er bei seinem Leben erhielt, beweisen, dass er seinen Ruhm nicht erst jener Empfehlung verdankte, und seine erhaltenen Werke setzen sein Verdienst ausser Zweifel. Vasari erklärt ihn für einen Schüler Giotto's, aber seine Werke, namentlich schon sein erstes Jugendwerk, beweisen das Gegentheil. Es ist dies das grosse Frescobild, welches mit Einschluss seiner Randverzierungen die ganze fast 40 Fuss breite und 50 bis 60 Fuss hohe Wand im grossen Rathssaale des öffentlichen Palastes von Siena füllt. Madonna sitzt auf dem Throne unter einem reichen, von acht Heiligen getragenen Baldachine, auf ihrem Schoosse steht das segnende Kind, zu den Seiten knieen zwei Engel, Körbe mit Blumen darreichend, und die vier Patrone der Stadt, dahinter stehen dann noch andere Engel und Heilige, zusammen (ohne die Heiligenköpfe in der Einrahmung des Feldes) über dreissig Figuren. Die Anordnung ist ungeachtet der vielen Köpfe und Heiligenscheine klar, edel, und frei von der Monotonie horizontaler Linien, die sich dabei so leicht einfindet. Die Ausführung zeigt noch Anklänge des älteren Styles und Unvollkommenheiten in der Modellirung und Zeichnung, aber die Jungfrau und das Kind sind von so grossartiger Schönheit und die übrigen Gestalten von so zarter Empfindung und so liebenswürdiger Unschuld und Innigkeit, dass das Ganze zu den anziehendsten Werken dieser Zeit gehört und ganz dem schlichten und frommen Geiste entspricht,

schriften der Gemälde vollkommen ausser Zweifel gesetzt. Seine Geburt lässt sich danach bestimmen, dass er 1315 schon ein bedeutendes Gemälde in seiner Vaterstadt ausführte. Jahr und Ort seines Todes sind im Nekrolog der Dominicanerkirche zu Siena eingetragen. Vgl. Milanesi I. 216 und 243 und die Noten der Herausgeber z. Vasari II. 86 ff. Bemerkenswerth und zugleich für den Zeitpunkt seiner Berufung nach Avignon entscheidend ist eine Urkunde vom 8. Febr. 1339, durch welche der Rector eines Klosters von Siena ihm und seinem Bruder Donatus (der ebenfalls Maler war und wahrscheinlich seinen berühmteren Bruder bei dieser Gelegenheit als Gehülfe begleitete) Vollmacht zur Verhandlung der Rechtsgeschäfte desselben am päpstlichen Hofe gab. Auch für die Commune von Siena hatte er an diesem Hofe Geschäfte geführt, wofür seine Auslagen zum Theil nach seinem Tode erstattet wurden. Milanesi I. 216. 219.

<sup>1)</sup> Auch Vasari verräth hier wieder einmal, dass seine Liebe und sein Verständniss für diese ältere Kunst nicht weit reichen, indem er findet, dass Petrarca's Aeusserungen „dem armen Leben Meister Simon's“ mehr Ruhm gegeben hätten und geben würden, als alle seine Werke. Die Sonette Nro. 56, 57 u. 99 in Petrarca's Gedichten sind auch bei Cicognara III. 307 abgedruckt.

den einige am Fusse des Thrones angebrachte italienische Verse ausdrücken<sup>1)</sup>. Eine darunter befindliche, aber theilweise zerstörte Inschrift lässt noch die Jahreszahl 1315 und die Worte: Simon's Hand (Man di Symone) erkennen<sup>2)</sup>. Im Jahre 1328 malte Meister Simon in demselben Saale das Reiterbildniss des Guidoriccio Fogliani de' Ricci<sup>3)</sup>.

Unter der grossen Zahl seiner Tafelbilder sind zwei vom Jahre 1320.

<sup>1)</sup> In einem ersten Verse scheint das Christkind zu sprechen:

Li angelichi fioretti, rose e gigli  
 Onde s'adorna lo celeste prato  
 Non mi diletta più ch'è buon consigli  
 Ma talor veggio chi per proprio stato,  
 Disprezza me e la mia terra inganna etc.

(Die Engelsblumen, Lilien und Rosen, mit denen sich der Himmelsgarten schmückt, Erfreuen mich nicht mehr als guter Rath. Doch manchmal seh ich, der zu eignem Vortheil verachtet mich und täuschet meine Stadt etc.)

In einem zweiten Verse, der ausdrücklich als *Responsio virginis ad dicta Sanctorum* überschrieben ist, eröffnet sie den Heiligen, dass sie ihre frommen, ehrsamen Bitten erhören werde. Aber für die Mächtigen, welche die Schwachen bedrücken, oder für solche, die das Land betrügen würden, werde ihre Bitte nicht gelten. Siehe die Verse vollständig in der Anm. zu Vasari S. 101 und bei Milanese a. a. O. S. 219. Eine Abbildung der Madonna mit dem Kinde aus dieser Composition giebt Rosini tab. VI. unter dem Namen des in der folgenden Note erwähnten Mino. Siehe auch den Stich nach diesem Gemälde in E. Förster's Denkmälern ital. Mal. I, Taf. 47, 48.

<sup>2)</sup> Die Geschichte dieses Bildes war lange höchst zweifelhaft. Man fand nämlich in den Rechnungsbüchern der Stadt eine im J. 1289 an einen gewissen Mino geleistete Zahlung für eine von ihm im Rathssaale gemalte „Madonna nebst anderen Heiligen“, dann unter dem J. 1315 keine hieher gehörige Ausgabe, wohl aber im J. 1321 eine an Simon geleistete nicht unbedeutende Zahlung für Herstellung der „majestas in sala palatii“. Man glaubte daher annehmen zu müssen, dass das Bild eigentlich von Mino gemalt sei und von Simon nur eine freilich fast zu völliger Uebermalung gewordene Herstellung erhalten habe. Indessen erregte diese Annahme angesichts der gleichmässigen Durchführung des Bildes und mit Rücksicht auf die darauf befindliche Jahreszahl 1315 Bedenken, welche man durch mehr oder minder scharfsinnige oder kühne Hypothesen zu lösen suchte (Rumohr II. 95, Förster Beiträge S. 165, Gaye Carteggio II. 429 ff.). Alle diese Schwierigkeiten sind aber jetzt dadurch beseitigt, dass Milanese (Documenti I. 219 und im Vasari II. 100) bewiesen hat, dass der Palast seit dem Jahre 1295 durch Ankäufe von daneben liegenden Häusern und durchgreifende bauliche Aenderungen so umgestaltet wurde, dass auch die Mauer, welche das Bild des Mino enthielt, gefallen sein musste. Das gegenwärtige Gemälde wird daher ganz das Werk Simon's und vom Jahre 1315 sein, jedoch mit der Herstellung von 1321, welche so frühe schon durch eine Sorglosigkeit der Behörden, von der die Urkunden Spuren enthalten, nöthig geworden war. Dass das Bild vor dieser Herstellung wesentlich dieselben Züge trug, ergibt sich auch daraus, dass Simon's Schwager Lippo Memmi es (wie unten näher erwähnt wird) schon 1317 in S. Gimignano wiederholte.

<sup>3)</sup> Crowe u. Cavalcaselle, D. A. II, 248. R. Vischer, a. a. O. S. 67.

Das eine, inschriftlich mit dieser Jahreszahl und als Opus Simon Martini bezeichnet, befindet sich noch jetzt an seiner ursprünglichen Stelle und besteht aus fünf in der Altarwand einer kleinen Kapelle im Innern des Klosters S. Domenico zu Orvieto eingemauerten, miniaturartig feinen Bildern, welche die Madonna mit dem Kinde, das, mit Hemdchen und Mantel bekleidet, ein Buch in der Hand hält, nebst dem vor ihr knieenden Stifter des Werkes, und auf jeder Seite zwei Heilige, Magdalena und Petrus, Dominicus und Paulus in halben Figuren enthalten. Die grünlichen Fleischtöne und die Züge der beiden Frauen sind noch ziemlich byzantinisch, aber diese haben schon die geschlitzten Augen der Schule Giotto's und die beiden Apostel, der kräftige Paulus mit hoher Stirn und nachdenklichem Antlitz, und der sehr mild gehaltene Petrus in Bischofstracht mit weissem Haar und Bart zeigen die diesem Meister eigenthümliche feine Ausbildung. Die Gewänder sind fast wie bei Giotto einfach und mit wenigen Falten gegeben<sup>1)</sup>.

Das andre in demselben Jahre gemalte Bild war ein grosses in die Dominicanerkirche S. Caterina zu Pisa gestiftetes Altarwerk, das jedoch nach der Aufhebung des Klosters vernachlässigt und zerstückelt ist. Verschiedene Abtheilungen desselben sind theils im erzbischöflichen Seminar, theils in der Akademie zu Pisa, eine in der Sammlung Rothpletz in Aarau erhalten. Zum Glück findet sich am ersten Orte noch die Haupttafel vor, Maria mit dem Kinde, mit der Inschrift: Symon de Senis me fecit. Ueber ihr im Giebel das Brustbild Christi, in der Predella eine Pietà, d. h. Christus als Leidender im Sarge sitzend und neben ihm Maria und der Evangelist Marcus, in den übrigen theils grösseren, theils kleineren Feldern durchweg einzelne oder paarweise gestellte Apostel und Heilige<sup>2)</sup>. Die unvollkommene Erhaltung dieses umfassenden Werkes ist um so mehr zu bedauern, als

<sup>1)</sup> Nach Crowe u. Cavalcaselle, E. A. II. 69, D. A. II. 240 heisst das Zimmer, wo dies Bild sich befindet, die Fabbriceria des Domes. Indessen geben die Verfasser auch die Inschrift etwas anders an, als sie lautet, so dass ein Irrthum möglich ist. Sie nennen noch ein anderes dem Simon zugeschriebenes Altarbild in der Fabbriceria und eines, welches der Cav. Mazzocchi besitze.

<sup>2)</sup> Das Verdienst der Entdeckung dieses Werkes hat E. Förster, der es in den „Beiträgen“ S. 166 ff. ausführlich beschrieb, aber ohne anzugeben, in welcher Stadt er es gefunden, weshalb denn Kugler in seiner Geschichte der Malerei I. S. 345 es in Siena vermuthete. Nähere Untersuchungen darüber hat später Prof. Bonaini (Memorie inedite pag. 36) angestellt und aus den Annalen des Klosters ermittelt, dass das Werk im Jahre 1320 ausgeführt ist. Vergl. zu Vasari II. 94. Die Inschrift auf dem Bilde widerlegt Vasari's Meinung, der dasselbe dem Lippo Memmi zuschrieb. Eine Abbildung der h. Catharina giebt Förster a. a. O. auf Taf. III. und in den Denkmalen auf Taf. 49. Siehe auch desselben Verfassers Gesch. d. ital. K. II. 293, wo er auch den Grund angiebt, weshalb er in den „Beiträgen“ den Fundort des Bildes verschwieg.

es zu den schönsten Leistungen Simon's gehört und seine Vorzüge vielleicht deutlicher zeigt, als irgend ein andres. Dramatisches Leben wie bei Giotto, tragische Effecte muss man nicht darin suchen, ebensowenig die Grossartigkeit der Mosaiken oder selbst Cimabue's oder auf der andern Seite eine naturalistische Durchführung. Die Zeichnung ist sicher, aber doch nicht ohne Mängel, die Ausführung von miniaturartiger Feinheit und weichster Vollendung, aber ohne kräftige Modellirung, die Farbe dunkel und fast schwer, ohne grossen Umfang der Töne, jedenfalls ohne besondern Reiz. Aber dafür spricht sich in Gesichtern und Formen das feinste Schönheitsgefühl, im Ausdrucke milder Ernst, zarte Demuth, innigste Verehrung und Liebe aus. Man fühlt, der Meister war von der Heiligkeit seiner Gegenstände durchdrungen, er setzte seine beste Kraft daran, ihr zu genügen, seine zarte Behandlung erweckt auch in uns das Gefühl, dass hier heiliger Boden sei und ermahnt uns zum ehrfurchtsvollen Auftreten. Aehnliche Verdienste hat ein andres, zwar nicht datirtes, aber mit Simon's Namen bezeichnetes Altarwerk in S. Lorenzo von Neapel<sup>1)</sup>, dem h. Ludwig, nicht dem französischen Könige, sondern dem neapolitanischen Prinzen und Bischof von Toulouse gewidmet, dessen Geschichte die Predella in fünf ziemlich lebendig dargestellten Momenten erzählt, während auf dem Hauptbilde der Heilige in colossaler Grösse und in bischöflicher Tracht thronend seinem daneben knieenden, in kleineren Dimensionen dargestellten Bruder König Robert die Hand auf das gekrönte Haupt legt. Die Verkündigung, welche ursprünglich für den Dom von Siena bestimmt, auf Umwegen in die Uffizi zu Florenz gerathen, und die er laut Inschrift im Jahre 1333 und gemeinschaftlich mit seinem Schwager Lippo Memmi malte<sup>2)</sup>, hat durch Restauration und selbst Uebermalung gelitten und scheint daher in der Ausführung stumpfer und geistloser. Die Composition aber, der schöne, ehrfurchtsvolle, mit dem Myrthenkranze bekrönte Engel und die Jungfrau, die sich überrascht, nicht erschreckt, abwendet, ist wieder poetisch gedacht und anziehend, und die beiden Seitentafeln, S. Giulietta und S. Ansano, sind auch in der Ausführung zarter und edler. Von grossem Reize sind vier kleine zusammengehörige Tafeln, welche aus Dijon in das Museum zu Antwerpen gelangt sind, die beiden Gestalten der Verkündigung, die Kreuzigung und Kreuzabnahme enthaltend, noch vorzüglicher scheint aber

<sup>1)</sup> Die Inchrift: Symon de Senis me pinxit ist in einzelnen Buchstaben in den Zwickeln der Rundbögen der Predella angebracht. Eine ausführliche Beschreibung giebt E. Förster im D. K. Bl. 1857 S. 148 und in der Gesch. d. it. Kunst II. 298 ff. Der Stich dieses Bildes, den Schulz vorbereiten lassen, ist mit seinem grossen Werke über Unteritalien noch nicht, wie erwartet wurde, erschienen.

<sup>2)</sup> Simon Martini et Lippus Memmi de Senis me pinxerunt a. D. MCCCXXXIII.

das in der öffentlichen Sammlung zu Liverpool<sup>1)</sup> befindliche, laut der Inschrift: Symon de Senis me pinxit a. D. MCCCXLII nur zwei Jahre vor seinem Tode gemalte Bildchen mit der ungewöhnlichen Scene, wo Joseph und Maria dem zwölfjährigen Christusknaben Vorwürfe machen, dass er sie verlassen habe.

Unter der grossen Zahl nicht bezeichneter Tafelbilder, welche in der Weise dieses Meisters gemalt sind und in den Sammlungen seinen Namen führen, werden die meisten allerdings von Schülern und Nachahmern, einige aber auch von seiner eigenen Hand herrühren<sup>2)</sup>. Dagegen ist dies bei dem ihm mit grosser Sicherheit und zwar auf Grund der angeblich von Petrarca darunter geschriebenen, Simon's Namen enthaltenden Verse beigelegten Titelblatte eines Virgil's in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand sehr unwahrscheinlich<sup>3)</sup>. Der unbekante Verfasser dieser Verse mag in gutem Glauben gewesen sein, aber er irrte sich. Das Blatt enthält den Dichter Virgil, der mit dem Buche auf dem Schoosse und dem Griffel in der Hand unter einem Baume im Grase sitzt, während eine nicht näher bezeichnete männliche Gestalt vor ihm einen Vorhang lüftet und ihm den gerüsteten Aeneas, einen am Weinstocke beschäftigten Bauer und einen Hirten bei seinen Schafen, also den Inhalt seiner drei grossen Gedichte zeigt; aber alles dieses in sehr kunstloser Uebereinanderstellung und in fast roh zu nennender Behandlung, die in keiner Weise seinen, in viel höherem Grade miniaturartig ausgeführten Tafelbildern entspricht.

Ob wir ausser jenem grossen Werke von 1315 und dem Reiterbildniss von 1328 noch Wandmalereien unseres Meisters besitzen, ist ungewiss. Von den vielen, die Vasari nennt, sind die im Kapitelsaale von S. Spirito schon 1560 untergegangen, die, welche er in Avignon gemalt haben soll,

<sup>1)</sup> Waagen Kunstw. u. K. in England II. 390. Abbild. bei Crowe u. Cavalcaselle, E. A. II. 98, D. A. II. 270.

<sup>2)</sup> Bei zwei Triptychen in der Akademie zu Siena, eines mit der Jahreszahl 1336, Madonna mit dem Kinde nebst Engeln und Heiligen, Geburt und Kreuzigung, und ein anderes, Madonna mit dem stehenden Kinde, St. Johannes der Täufer und ein Bischof auf den Flügeln, so wie bei der Madonna Nro. 1072 im Berliner Museum möchte es anzunehmen sein. Crowe u. Cavalcaselle, D. A. II. 249, sind geneigt, ein Tafelbild im Chor von S. Agostino zu Siena, den Beato Agostino Novello mit Scenen aus seiner Legende darstellend, dem Simone zuzuschreiben, lassen aber die Frage offen, ob es nicht von Lippo Memmi stamme.

<sup>3)</sup> Abbildung der Miniatur in der Grösse des Originals bei Rosini im Atlas Taf. XVI. Der Vers:

Mantua Virgilium qui talia carmina finxit

Sena tulit Symonem digito qui talia pinxit

ist (wie schon Förster, Beiträge S. 162 bemerkt) doch wirklich zu geistlos und plump, um für Petrarca's eigenes Werk zu gelten.

zweifelhaft<sup>1)</sup>, die in der Capella degli Spagnuoli bei S. Maria novella von Florenz wahrscheinlich erst einige Jahre, und die Geschichten des h. Ranieri im Campo santo von Pisa, wie völlig feststeht, erst ein ganzes Menschenalter nach seinem Tode angefangen<sup>2)</sup>. Dass Vasari bei der Madonna mit Engelschören im Campo santo von Pisa besser unterrichtet gewesen, ist zu bezweifeln, das Bild<sup>3)</sup> hat nicht die Feinheit des Ausdrucks, wie man sie von Simon erwarten darf, und scheint nach den Formen und Trachten einem spätern Giottesken anzugehören.

Von seinem Schwager Lippo Memmi besitzen wir ausser dem bereits erwähnten Bilde von 1333, auf dem er sich als Simon's Mitarbeiter nennt, noch einige mit seinem Namen bezeichnete Arbeiten; zunächst eine Wandmalerei im Palazzo publico des Städtchens S. Gimignano vom Jahre 1317, welche, abgesehen von einigen Aenderungen und dem hinzugefügten Bildniss des damaligen Podestà, fast eine Wiederholung der zwei Jahre vorher im Stadthause von Siena ausgeführten Composition Simon's ist<sup>4)</sup>, und dann ein Madonnenbild in Tempera im Museum zu Berlin. (Nro. 1081 A.) Dies letzte ist ungemein zart und wetteifert in Innigkeit und Anmuth mit Simon's eignen Bildern, während jenes derb gehalten ist und die Feinheiten des Originals sehr abstumpft<sup>5)</sup>.

Zeitgenossen Simon's waren die Brüder Pietro und Ambrogio di

<sup>1)</sup> Crowe u. Cavalcaselle, D. A. II. 262—269 geben ausführliche Beschreibungen der von ihnen dem Simon zugeschriebenen Fresken in der Kathedrale und im päpstlichen Palaste von Avignon. Ihre eigene Würdigung ergibt aber, dass diese Bilder von den in Italien befindlichen des Meisters abweichen, indem er sich hier von den Fesseln der alterthümlichen Stylisirung der Senesen freier gehalten.

<sup>2)</sup> Nach den von Bonaini (s. d. Anm. zu Vasari II. 93) beigebrachten Rechnungsauszügen sind die dem Simon zugeschriebenen Theile dieser Geschichten erst 1377 und 1380 von einem unbekanntem Maestro Andrea di Firenze und vielleicht von Barnabà (wahrscheinlich da Mutina) gemalt. Von der Capella degli Spagnuoli wird weiter unten die Rede sein. Crowe u. Cavalcaselle E. A. II. 71. D. A. II. 242 ff. wollen in den Fresken der Capella di S. Martino in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi die Hand Simon's erkennen, was natürlich weiterer Prüfung bedarf.

<sup>3)</sup> Taf. 42 unter den Stichen Lasinio des Sohnes nach den Fresken des Campo santo.

<sup>4)</sup> Crowe und Cavalcaselle, E. A. II. 101 geben eine Abbildung des Bildes in S. Gimignano. Die Composition ist einfacher, aber auch steifer als die Simon's, die Ausführung schwächer, fast miniaturartig. Vgl. die ausführliche Beschreibung der genannten Schriftsteller (D. A. II. 273) mit den Bemerkungen von Max Lohde in v. Lützwow's Zeitschrift V. 234.

<sup>5)</sup> Ueber einige andere, meistens mit der Namensinschrift versehene Bilder des Lippo Memmi in Orvieto und Siena s. Crowe u. Cavalcaselle D. A. 275 ff., über ein Temperabild, die s. g. Madonna de' raccomandati im Dome von Orvieto, Luzi, Duomo d'Orvieto s. 206.

Lorenzo oder Lorenzetti<sup>1)</sup>, jener ohne Zweifel der ältere, da er schon 1305 eine bedeutende Zahlung für ein Gemälde empfängt, während dieser nicht eher als 1323 vorkommt. Bei jenem ist das letzte Datum das eines Bildes in der Sacristei des Domes von Siena, 1342, dieser lebte urkundlich noch im Jahre 1345. Vasari macht, wie Simon Martini, so auch Pietro zu einem Schüler Giotto's, seine Bilder widersprechen dem aber und lassen vermuthen, dass er von Duccio oder einem andern einheimischen Meister gelernt habe; sein Bruder muss entweder von ihm oder von demselben Meister unterrichtet sein, denn beider Manier ist sehr ähnlich. Ihre Zeichnung hat noch alterthümliche Züge, ihre Farbe ist dunkler und kräftiger als die der Florentiner, aber sie haben doch schon den Einfluss Giotto's erfahren und verbinden mit dem Ernst und der kirchlichen Strenge der Seneser das Streben nach Mannigfaltigkeit, Gedankenreichthum, und nach dem Ausdrucke des Leidenschaftlichen, welches jener hervorgerufen hatte<sup>2)</sup>. Das grösste unter den dem Pietro Lorenzetti zugeschriebenen Gemälden, das Leben der Einsiedler im Campo santo von Pisa, ist eine höchst umfassende Composition, der zwar in gewissem Grade eine öfter wiederholte byzantinische Darstellung desselben Gegenstandes zum Grunde liegt, aber doch so, dass sie mit einer Fülle von sehr originell gedachten und sehr lebendig ausgeführten Episoden bereichert ist, die uns das Leben und Leiden dieser heiligen Männer, ihre Visionen und Kasteiungen, Kämpfe mit Dämonen und Versuchungen u. s. w. vor Augen führen, und das Bild zu einem sehr anziehenden machen<sup>3)</sup>. Die Ausführung ist übrigens nicht

<sup>1)</sup> In den Urkunden (Milanesi I. 193 ff.) erhalten sie bald den einen bald den andern beider Beinamen. Auf einem gemeinschaftlichen Wandgemälde von 1335 im Hospital zu Siena, das nicht mehr existirt, nannten sie sich: Petrus Laurentii et Ambrosius frater ejus, und denselben väterlichen Namen führen sie auch auf den von jedem einzeln ausgeführten Werken. Auch auf der Tafel des Pietro von 1340 in den Uffizien lautet er so, obgleich Vasari: Petrus Laurati gelesen zu haben glaubte, und, indem er ihm unter diesem Namen eine Biographie widmete, nicht ahnte, dass er der Bruder des später ausführlich von ihm erwähnten Ambrogio Lorenzetti sei. Auf einer Tafel mit der Madonna und vier Heiligen in der Pieve zu Arezzo lautet zwar (nach Rumohr) die Inschrift: Petrus Laureati hanc pinxit dextra Senensis. Allein diese Inschrift, deren Ton schon zeigt, dass sie nicht aus dem XIV. Jahrh. herrührt und die auch Rumohr verdächtig fand (II. 107), wird ohne Zweifel Vasari zu ihrem Urheber haben, da er bei einer auf seine Kosten ausgeführten Verschönerung dieser Kirche sich, wie er erzählt, auch mit diesem Bilde beschäftigte und demselben, indem er es von dem Hauptaltare verdrängte, eine andere Stelle verschaffte.

<sup>2)</sup> Dies ist es, was Crowe u. Cavalcaselle meinen, wenn sie bei den Lorenzetti ein Vorwalten des dramatischen Elementes im Gegensatz gegen das sinnig-beschauliche Simone Martini's bemerken. D. A. II. 289.

<sup>3)</sup> Man vergleiche die byzantinische Tafel des christlichen Museums im Vatican (Aginc. Taf. 82) mit diesem Fresco (Paolo Lasinio, Campo santo, Taf. 14) um sich zu

ganz von der Hand des Urhebers, sondern mehrere Stellen sind, wegen einer Beschädigung, oder weil das Bild unvollendet geblieben war, später, doch wohl noch in demselben Jahrhundert, ergänzt<sup>1)</sup>. In den Uffizien zu Florenz und im Museum zu Berlin befinden sich Tafelbilder desselben Gegenstandes, aber in abweichenden Compositionen, die man mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit unserm Meister zuschreibt, der sich demnach viel damit beschäftigt haben muss. Das älteste unter den uns bekannten Werken Pietro's ist die Altartafel in der Capellina del Martirio di S. Ansano bei Siena, vom Jahre 1329; es ist ein Madonnenbild von ruhiger Haltung, die Jungfrau mit dem Christuskinde thronend, zwischen den Heiligen Nicolaus und Antonius; hinter ihr vier Engel in Jünglingsgestalt und Diaconentracht. Nur das Kind zeigt ein Streben nach lebendiger Bewegung, während bei der Jungfrau das nach Schönheit und Würde vorherrscht<sup>2)</sup>. Von volleren Formen und einer gewissen Grossartigkeit sind die späteren Tafelbilder Pietro's, das der Geburt der Maria in der Sacristei des Domes zu Siena und die von Engeln umgebene Madonna mit dem Kinde in den Uffizien, jenes von 1342, dieses von 1340 und beide mit dem Namen bezeichnet, und das grosse, ihm glaubhaft zugeschriebene Altarwerk mit der lebensgrossen Madonna in der Akademie zu Siena<sup>3)</sup>.

Sein Bruder, Ambrogio Lorenzetti, verband mit diesen technischen Vorzügen einen ungewöhnlich tiefen Geist; wie Giotto, wenn auch in anderer Weise, stellte er sich die Aufgabe, die Poesie der Gegenstände zu erschöpfen und Gedanken zu erwecken. Ghiberti, der den Namen des ältern Bruders gar nicht nennt, ist im Lobe Ambrogio's und namentlich bei der Schilderung eines seiner Gemälde so ausführlich wie bei keinem andern Künstler. Von diesem Gemälde, einst im Kreuzgange des Minoritenklosters zu Siena, das auch auf Vasari einen grossen Eindruck machte, dann aber lange als verloren galt, sind neuerlich unter der Tünche ein Paar Fragmente entdeckt und nun in die Chorkapellen der Kirche dieses Klosters

überzeugen, dass Rumohr's Aeusserung (II. 107), dass „Alles auf das genaueste der nengriechischen Darstellung dieser Aufgabe nachgebildet sei“, höchst übertrieben ist.

<sup>1)</sup> Wie Rosini und Lasinio vermüthen, von Antonio Veneziano, welcher dicht daneben einen Theil der Geschichte des h. Ranieri im J. 1386 malte, aber auch schon 1369 und 1370 in Pisa arbeitete.

<sup>2)</sup> Vgl. Abbildung und Beschreibung bei Robert Vischer in v. Lützwow's Zeitschrift Bd. X. S. 136. Die Inschrift lautet: Petrus Laurentii de Senis me pinxit A. D. MCCCXXVIII.

<sup>3)</sup> Besonders interessant durch lebendige und ausdrucksvolle Bewegungen ist das im Texte erwähnte Bild der Geburt der Maria. Vgl. die Abbildung und Würdigung bei Robert Vischer a. a. O. S. 138. Von den Malereien in der Unterkirche von Assisi, die Crowe und Cavalcaselle dem Pietro Lorenzetti beilegen, ist schon oben S. 386 Nro. 2 gesprochen.

versetzt. Das ganze Werk enthielt nach Ghiberti's Beschreibung die Geschichte eines Franciscaners von seiner Jugend an, besonders aber seine Schicksale bei den Saracenen, zu deren Bekehrung er sich in Begleitung mehrerer Brüder aufgemacht hatte, ihre Predigten, ihr Verhör vor dem Sultan, die Martern, welche dieser über sie verhängt, und endlich ihre Enthauptung. Bei dieser erhebt sich ein Sturm, der die grössten Verwüstungen anrichtet, und auf viele der Ungläubigen den Eindruck macht, dass sie sich taufen lassen. Dies alles war nun mit grosser Lebendigkeit und mit einer Menge von feinen Zügen möglichst naturalistisch dargestellt, und besonders erregte die Schilderung des Sturmes die Bewunderung Ghiberti's und Vasari's. Man sah wie die Bäume sich unter der Gewalt des Sturmes theils zur Erde bogen theils brachen, und besonders war das Auseinanderstäuben der Menschenmenge, die sich bei der Hinrichtung gesammelt hat, anschaulich geschildert, wie jeder sich auf seine Weise zu schützen sucht, die Frauen ihre Kleider über den Kopf ziehen, die Krieger ihre Schilde über sich halten, auf denen man den Hagel sieht, endlich der Richte mit seinem Pferde stürzt und so stirbt. Es scheint in der That bewundernswerth wie viel hier, ohne die landschaftlichen Mittel der neuern Kunst, geleistet war. Die jetzt noch erhaltenen Fragmente gehören zu den weniger bedeutenden Theilen; sie geben mehr formelle Hergänge: das eine die Scene, wo der Papst von seinem Throne den zur Abreise gerüsteten Brüdern den Segen ertheilt, das andere die, wo der Sultan sie zum Martyrium verurtheilt, ein Urtheil, das denn auch sogleich an einigen derselben durch das Abschlagen des Kopfes ausgeführt wird<sup>1)</sup>. In einer andern Chorkapelle derselben Kirche findet man eine Kreuzigung von Ambrogio's Hand, bei welcher der Kopf des Heilandes mit lang herabhängendem Haare sehr gelungen und besonders der Schmerz der Frauen und Jünger höchst ergreifend dargestellt ist<sup>2)</sup>.

Nicht minder geistreich sind dann die berühmten Wandgemälde Ambrogio's in einem Saale des öffentlichen Palastes zu Siena, welche nach der Sitte dieser Zeit bestimmt waren, die dort tagenden Mitglieder der Regierung an ihre Pflichten und Aufgaben zu erinnern<sup>3)</sup>. Auf der ersten

<sup>1)</sup> Vergl. Crowe und Cavalcaselle, E. A. II, 135, D. A. II, 305; Milanesi, *Scritti varj*, 360.

<sup>2)</sup> Crowe u. Cavalcaselle, E. A. II, 124, D. A. II, 296 glauben hier Pietro zu erkennen.

<sup>3)</sup> Ghiberti bezeichnet den Gegenstand dieser Bilder nicht ganz übel als: *La pace e la guerra*, Rumohr II. 102 lässt sich nicht tiefer auf dieselben ein, Förster, *Beiträge* S. 181 ff. hat zuerst eine Beschreibung geliefert, welche aber in manchen Punkten nach der als Anhang zu Vasari's Biographie des Ambrogio (II. 69) abgedruckten von Milanesi und der Schilderung in Förster's *Gesch. d. ital. K. II*, 387 ff. zu berichtigen ist. Vgl. auch R. Vischer a. a. O. S. 68 ff. Abb. bei Crowe u. Cavalcaselle, D. A. II. zu S. 308 und theilweise bei Förster, *Denkm. II*, Taf. 1 u. 2.

Wand sieht man zunächst auf der einen Seite die Gerechtigkeit als weibliche gekrönte Gestalt, die Wagschalen in den Händen, in ähnlicher, aber mehr ausgeführter Weise wie bei Giotto in der Arena; über ihr die Weisheit, welche die Axe der Wage hält, unter ihr die Eintracht (Concordia), mit einer Zahl paarweise geordneter guter Bürger. Auf der andern Seite sitzt ein gekrönter Greis mit dem Scepter, der, in den Farben der Stadt Siena gekleidet, ihr Wappen führt, und daher nicht, wie man sonst annahm, den Kaiser, sondern das Stadttregiment darstellt<sup>1)</sup>. Ueber ihm stehen die drei s. g. theologischen, zu jeder Seite drei bürgerliche Tugenden, nämlich die bekannten Kardinaltugenden, verstärkt durch Pax und Magnanimitas. Daneben eine bewaffnete Reiterschaar, und andererseits Gefangene, Flehende und bestrafte Uebelthäter. Alle diese Gestalten sind höchst vortrefflich charakterisirt und ausgeführt; der Friede liegt in der Ecke seines Sessels so behaglich, die Klugheit trägt so sehr die Züge ernstesten Nachdenkens und reifer Ueberlegung, die Eintracht (Fig. 82 auf S. 436) blickt so mild, dass die Allegorie durchweg lebendig wird. Diese (am besten erhaltene) Wand gibt also das allegorisch dargestellte Bild des wohl regierten Siena. Auf der folgenden sehen wir die Wirkungen dieses guten Regiments. Wir haben die bergige Stadt mit ihrem Dome vor uns; die Strassen sind von Handeltreibenden vor offenen Läden oder von friedlichen Vergnügungen belebt, hier wird getanzt, dort kommt ein Hochzeitszug. Daneben in Feld und Wald Ackerbau, Fischerei, Jagd, mit beladenen Karren bedeckte Landstrassen und endlich im Hintergrunde ein Seehafen, dessen Besitz die Seneser wünschten und den der Maler ihnen hier in der Perspective zeigt. Ueber dieser Scene schwebt dann oben die allegorische Gestalt der Sicherheit, welche zur Abschreckung der Uebelthäter einen Galgen, an dem ein solcher hängt, emporhebt. Auf der dritten Wand endlich ist der Gegensatz dargestellt, die schlechte Regierung. Neben einer thurmreichen Stadt sitzt die Tyrannei, eine Missgestalt mit Hörnern, grossen hervorragenden Hauern, in Eisenrüstung, mit blutrothem Mantel, Gift und Dolch führend. Ueber ihrem Haupte stehen Geiz, Stolz und Eitelkeit, zu ihren Seiten hier Grausamkeit, Verrath, Betrug, dort Wuth, Zwiespalt, Krieg, unter ihren Füssen endlich die Gerechtigkeit, gebunden und gemisshandelt, während daneben Räubereien und andere Verbrechen begangen werden. Auf der andern Seite, die sehr gelitten hat, erkennt man noch brennende und zer-

<sup>1)</sup> Die Beweise dafür siehe in der eben angeführten Beschreibung von Milanesi. Auch sonst wird um diese Zeit das Stadttregiment nicht in weiblicher Gestalt, sondern als Richter männlich dargestellt, z. B. am Grabe des Guido Tarlati die Commune von Arezzo und auf dem von Vasari beschriebenen Bilde von Giotto die von Florenz (Vas. I. 334).

störte Schlösser, raubende Kriegsschaaren und Kämpfe, darüber aber schwebt die Furcht.

Die malerische Ausführung ist sehr lebendig; die Felder mit Saaten und Bäumen, der lustige Jagdzug, dann noch viel mehr das Leben in der Stadt, die Tänze, der Verkehr in Kaufläden, alles ist ziemlich genau und bis in's Einzelne verständlich dargestellt, während doch, wegen der mehr andeuten-

Fig. 82.



Die „Concordia“ von Ambrogio Lorenzetti.

den als sinnlich malenden Darstellungsweise, die Verbindung dieser genreartigen Szenen mit den allegorischen Figuren keineswegs störend wird. Es ist noch immer mehr ein zum Ablesen bestimmter Vortrag, als ein sinnliches Bild. Obgleich alles an sich schon ziemlich deutlich ist, hat übrigens der Maler nicht nur die Namen der allegorischen Figuren, sondern auch hin und wieder italienische Verse beigeschrieben, welche nicht ohne poetischen Werth sind und durch ihre naive, zum Theil den localen Dialekt verrathende Sprache darauf schliessen lassen, dass sie von dem Maler selbst herrühren, der ja, nach Vasari, in seiner Jugend wissenschaftliche Studien

gemacht hatte und in seiner Lebensweise mehr als Philosoph und Edelmann, denn als Maler erschien. Die Inschrift, in welcher er sich als Urheber nennt, giebt die Jahreszahl nicht an, die Rechnungsbücher beweisen aber, dass er drei Jahre, vom Anfange 1337 bis Ende 1339, daran beschäftigt war<sup>1)</sup>.

Von seinen Tafelgemälden sind die Präsentation in der Akademie zu Florenz vom Jahre 1342 und eine Verkündigung in der zu Siena vom Jahre 1344 mit dem Namen bezeichnet, ausserdem wird ihm hier ein grösseres Altarwerk, eine Madonna mit vielen Nebenbildern, zugeschrieben<sup>2)</sup>, alles Werke von grossem Verdienste, mit lebendigem, dramatischem Ausdruck, der aber zuweilen an das Uebertriebene streift, und neben giottesken Zügen das Bestreben zeigt, auch durch lebendigere, zum Theil durch Gold erhöhte Farbe zu wirken<sup>3)</sup>.

Bei dem Tode der Brüder Lorenzetti besass Siena eine grosse Zahl angesehener Meister. Der bedeutendste derselben war ein Maler, dessen Lebensumstände wir sehr wenig, ja dessen Namen wir nicht einmal genau kennen, da Ghiberti ihn Barna (Barnabà) und Vasari Berna (Bernardo) nennt. Der erste Name ist nach den Localforschungen vielleicht der richtigere<sup>4)</sup>, der andre aber üblich geworden. Er scheint viel ausserhalb Siena gearbeitet zu haben und ziemlich jung, wie Vasari angiebt 1381, gestorben zu sein. Im Dome von Arezzo ist von ihm ein Crucifixus mit dem Donator erhalten, in Rom schreibt man ihm<sup>5)</sup> die sehr lieblichen Malereien an dem Tabernakel des Lateran zu, die aber so stark übermalt sind, dass man nicht weiss, was daran ursprünglich ist. Sein Hauptwerk, die umfangreichen Fresken aus dem Leben Christi<sup>6)</sup> in der Hauptkirche zu S. Gimignano an der Wand des rechten Seitenschiffes, welche zwar

<sup>1)</sup> Unter dem ersten Bilde: Ambrosius Laurentii hic pinxit utrinque. Vgl. die Rechnungsnotizen bei Milanesi I. 195 u. bei Rumohr II. (103) 120.

<sup>2)</sup> Die Grablegung, von der Rosini Taf. XXII eine Abbildung giebt, gehört zu diesem Bilde. In Massa maritima ist zwar nicht mehr die von Vasari erwähnte Wandmalerei, wohl aber ein Altarwerk von ihm erhalten.

<sup>3)</sup> Mehrere Fresken, die der Schule des Ambrogio angehören, nennen Crowe und Cavalcaselle, E. A. II, 147, D. A. II, 318.

<sup>4)</sup> Anm. z. Vasari II. 160.

<sup>5)</sup> Nicht nach Vasari, der seinen Aufenthalt in Rom nicht erwähnt, sondern nach einer spätern von della Valle in den Lettere Sanesi bekannt gemachten Notiz. Abbildung bei Agincourt tab. 129.

<sup>6)</sup> Man kann nicht zweifeln, dass diese Gemälde ihm angehören und dass es ein Irrthum Ghiberti's war, wenn er ihm Gemälde „aus dem alten Testament“ zuschrieb, welche sich auf der gegenüberstehenden Wand befinden und deren Urheber sogleich im Texte genannt werden wird. Vergl. Rumohr II. 109 und die Herausgeber des Vasari I. p. XXVII.

an einigen Stellen ebenfalls übermalt, aber im Ganzen noch sehr wohl erhalten sind, zeigen ihn sehr bedeutend. Die so oft dargestellten Hergänge sind mit vielen neuen Zügen bereichert, die in Giotto's Weise auf feiner psychologischer Beobachtung beruhen. Die Hochzeit zu Cana mit der milden, freundlich bittenden Maria neben dem strengen Christus und der bei mässiger Figurenzahl lebendig geschilderten Bewegung des Festes, der Verrath des Judas, wobei dieser durch das flüchtige, verstohlene Hinnehmen des Blutgeldes sein böses Gewissen erkennen lässt, während die Priester es mit einer gewissen anständigen Zurückhaltung ihrer Freuden zählen, und endlich die Kreuzigung sind wirklich ausgezeichnete Compositionen. Die Behandlung zeigt noch Anklänge an die alterthümlichen Traditionen der senesischen Schule, nähert sich aber in vielen Beziehungen, namentlich in der liebenswürdigen, unmittelbar zur Sache gehenden Auffassung und in dem dramatischen Leben der des Giotto, vor der sie doch einen schon mehr entwickelten Schönheitssinn voraus hat<sup>1)</sup>. Ein anderer, nicht so ausgezeichneter, aber doch angesehener Meister war Jacopo di Mino oder del Pelliciajo, von dem die Akademie zu Siena ein grosses, mit dem Namen und der Jahreszahl 1362 bezeichnetes Altarwerk, Madonna mit Engeln und Heiligen, besitzt, das neben einer streng symmetrischen Anordnung doch wieder sehr gut bewegte und liebevolle Gestalten enthält<sup>2)</sup>. Noch weniger bedeutend scheint der Maler Bartolo di maestro Fredi, welcher schon 1356 in S. Gimignano gegenüber der wahrscheinlich etwas später dem Berna überwiesenen Wand die Geschichten des alten Testaments ausführte<sup>3)</sup>, die zwar vollständig übermalt sind, doch so, dass man die ursprüngliche steife Zeichnung und die ziemlich unbehülflich angeordneten Compositionen noch vollständig erkennt. Man sieht daraus, dass der Meister gern auf ethische und feinere Motive eingehen möchte, aber, da er die Naivetät der Zeitgenossen Giotto's verloren und die Mittel wirklich naturalistischer Darstellung noch nicht gefunden hat, unsicher hin und her schwankt. Etwas besser sollen zwei von ihm bezeichnete Altarwerke sein, das eine eine Kreuzabnahme, das andere die Krönung der Jungfrau im Mittelbilde enthaltend, jenes von 1382 in der Sacristei, dieses von 1388

<sup>1)</sup> Von Luca Tome, den Vasari als Schüler des Berna nennt, sind in der Akademie von Pisa und in der Kapuzinerkirche bei dem senesischen Städtchen S. Quirico bezeichnete Tafelbilder von 1366 und 1367 erhalten, die gut colorirt, aber hart gezeichnet sind. Crowe u. Cavalcaselle, E. A. II, 114.

<sup>2)</sup> Nach Milanese I. 271 verheirathete er sich schon 1344 und starb vor 1396. Auf dem Bilde nennt er sich Jacobus Mini de Senis, in den Urkunden kommt er bald unter diesem Namen, bald als Sohn des Pelzhändlers vor.

<sup>3)</sup> Die Inschrift: A. D. 1356. Bartolus magistri Fredi de Senis me pinxit, ist nicht mehr erhalten, sondern nur von Vasari (II. 219) mitgetheilt.

in der Kirche zu Montalcino bei Siena. Von dem letzten Altarwerke sind einige Predellabilder in die Akademie zu Siena gekommen, welche eine lebendige Darstellung in harter, reich mit Gold verzierter Farbe, aber ohne grosse Tiefe der Empfindung zeigen<sup>1)</sup>. Sein bestes Werk sind die neuerlich aufgedeckten Fresken aus dem Leben der Madonna in S. Agostino zu S. Gimignano. Mit Bartolo hielt im Jahre 1383 der Meister Andrea di Vanni gemeinsame Werkstätte, der später wenigstens als Bürger und Staatsmann sehr angesehen war, eine Reihe städtischer Ehrenämter bekleidete und mehrere Male als Gesandter nach Avignon und Neapel geschickt wurde, auch gemeinschaftlich mit der h. Catharina von Siena sich bemühte, den Papst zur Rückkehr nach Italien zu bewegen<sup>2)</sup>. Von seinen Bildern ist wenig erhalten; in Neapel, wo er sich lange aufhielt, eine Madonna, jetzt im Museo Borbonico, in S. Domenico zu Siena Fresken aus dem Leben der h. Catharina<sup>3)</sup>, endlich ein sehr figurenreiches Altarwerk in S. Stefano daselbst vom Jahre 1400, Madonna mit dem Kinde, umgeben von vielen, zum Theil lebensgrossen Heiligen. Er erscheint in diesen Bildern als ein tüchtiger Meister mit würdigen, aber doch etwas steifen Gestalten, denen man die Unsicherheit ansieht, in welche die Seneser ebenso wohl wie die Florentiner Meister am Ende des XIV. Jahrhunderts durch den Zwiespalt zwischen den überlieferten Kunstformen und den veränderten Bedürfnissen geriethen. Er lebte noch bis 1413.

Mit diesen beiden Meistern können wir hier abschliessen. Ihr jüngerer Landsmann und Zeitgenosse, Taddeo di Bartolo, den man irrigerweise für den Sohn jenes Bartolo di maestro Fredi gehalten hat, steht schon auf der Grenze der folgenden Epoche und gehört ihr mehr an als der gegenwärtigen.

Ausser den Werken der namhaften, uns einigermaassen bekannten Meister von Florenz und Siena giebt es nun aber noch eine ansehnliche Reihe von zum Theil höchst umfangreichen und ausgezeichneten Malereien,

<sup>1)</sup> Milanesi I. 285 ff. theilt eine interessante, diesen Maler betreffende Correspondenz der Regierungen von Siena und Volterra mit. Für die Kathedrale dieser Stadt hatte er nämlich ein Bild gemalt, wofür ihm der Bischof nicht den von ihm geforderten, sondern einen geringern Preis geben wollte, anscheinend den contractmässigen, während Bartolo wegen einer Vergrösserung der Arbeit einen höhern in Anspruch nehmen zu können glaubte. Die Behörde von Siena nimmt sich nun ihres „civis dilecti“ sehr energisch an, die von Volterra will sich Anfangs nicht darauf einlassen, weil es Sache des Bischofs sei, endlich wird dann aber durch den Verkauf zweier dem Dome gehöriger Häuser das Geld geschafft.

<sup>2)</sup> S. die Urkunden bei Gaye I. S. 76 ff., Milanesi I. S. 294 ff. und Rosini II. S. 198.

<sup>3)</sup> Wovon Rosini II. 186 eine Probe giebt.

bei denen zwar der toscanische Ursprung augenscheinlich, dagegen aber der Name des Urhebers, ja selbst ob er von Florenz oder Siena sei, bestritten und zweifelhaft, oder wo der neuerlich aus den Urkunden ermittelte Name uns übrigens und rücksichts seines Zusammenhanges mit den uns bekannten Meistern fremd ist. Gerade dieser Umstand ist sehr geeignet, uns die Fruchtbarkeit dieser Schule und ihre Objectivität und zugleich die Verwandtschaft jener beiden localen Schulen, ihr Zusammenfließen in eine toscanische Gesamtschule anschaulich zu machen.

Schon in Florenz selbst und zwar in S. Croce, der Hauptstätte gottesker Kunstthätigkeit, sind mehrere, bei denen die Angaben Vasari's widerlegt und die wahren Urheber unsicher sind. Dies gilt zunächst von den Fresken der Capella Rinuccini, welche Vasari<sup>1)</sup> dem Taddeo Gaddi beilegt, während sie allem Anscheine nach von demselben Meister herrühren, welcher laut Inschrift das Altarwerk dieser Kapelle im Jahre 1379, also lange nach dem Tode des Taddeo, ausführte. Die Temperabilder dieses Altars, Madonna mit dem Kinde zwischen den ganzen Gestalten von vier Heiligen, S. Franciscus, S. Magdalena und den beiden Johannes, dann in Giebeln und Füllungen kleine Halbfiguren und endlich in der Predella unter jeder jener fünf Gestalten eine Scene aus ihrem Leben, zeigen einen bedeutenden Künstler, der Schönheitsgefühl und Compositionstalent in gleichem Maasse besass. Von den Fresken stellen die der einen Wand die Geschichte der Jungfrau allerdings mit ähnlichen Motiven dar, wie Taddeo's Compositionen in der Capella Baroncelli, aber doch auch mit erheblichen Abweichungen, z. B. bei dem Sposalizio ist die Scene dort vor dem Tempel, hier im Innern desselben. Besonders aber ist die Ausführung eine andere; die harten Schatten des Taddeo um Auge, Nase und Kinn sind hier fortgefallen, die Zeichnung ist durchweg flüssiger, die Auffassung heiterer. Noch sehr viel anziehender sind die Gemälde der andern Wand, aus dem Leben der Maria Magdalena. Die Ausführung lässt neben der Hand des Meisters die eines viel schwächern Gehülfen erkennen, die Zeichnung ist zuweilen nachlässig und besonders in der Stellung der Augen und der Bildung der Stirn fehlerhaft. Aber die Compositionen sind überaus schön geordnet, die Motive höchst poetisch und sprechend. Besondere Erwähnung verdienen die Scene im Hause, wo die geschäftige Martha, mit der Schürze bekleidet, nach aussen, gleichsam auf die vielen zu besorgenden Wirthschaftsgeschäfte hinweist, während die Jünger wie Maria gespannt nach dem Munde des Herrn blicken, dann die Erweckung des Lazarus, der hier, ganz abweichend von dem Herkommen und selbst von

<sup>1)</sup> Und selbst noch Ajazzi, der zu Florenz im Jahre 1840 die Stiche P. Lasinio's nach den Fresken dieser Kapelle herausgegeben hat.

Giotto's Beispiel, zwar mit dem Ausdrücke des Erstaunens, aber rüstig und freudig aus dem Grabe hervorschreitet, und endlich der Hergang am Grabe Christi, wo der Engel von höchster Schönheit ist. Es ist nicht undenkbar, dass statt des Taddeo sein Sohn Angelo Gaddi der Urheber sei; die weibliche Anmuth und die Art des Vortrags erinnert wohl an die Gemälde in Prato, und es kann sein, dass Vasari, der den Namen Gaddi hörte, wegen der ungünstigen Vorstellung, die er von dem Sohne hatte, sie dem Vater beilegte<sup>1)</sup>.

Noch dunkler ist es, von wem die Malereien in dem ehemaligen Refectorium von S. Croce herrühren, die Vasari dem Giotto zuschreibt. Sie füllen die ganze Giebelwand des gewaltigen kirchenartigen Raumes, der später lange als Teppichfabrik diente; zunächst das Abendmahl in mehr als lebensgrossen, höchst würdigen und ernstesten Gestalten die ganze Breite der Wand einnehmend; darüber in der Mitte, wie Vasari sagt: ein Kreuzesbaum, nämlich Christus am Kreuze, das der h. Franciscus umklammert, neben welchem dann ausser den h. Frauen des Evangeliums der h. Ludwig und andere Franciscaner und Dominicaner stehen, und dessen Stamm sich oben zu Zweigen entwickelt, an denen die Evangelisten und Propheten herauswachsen, welche in Medaillons die Tugenden Christi rühmen. Neben diesem Mittelbilde stehen auf jeder Seite zwei Bilder aus den Legenden des h. Franz und des h. Ludwig, alle mit der dem mönchischen Speisaaale entsprechenden Tendenz, zur Enthaltbarkeit aufzufordern. Alle diese Malereien sind sehr tüchtig, in kräftiger Farbe und mit ernstem Geiste ausgeführt, aber gewiss nicht von Giotto, sondern von einem späteren Meister, der weniger geistreich, weniger dem Ausdrücke neuer Gedanken hingegeben war, und seine Zeichnung mit Details, die er schon genauer studirt hatte, etwas überlud, aber doch ein feines Gefühl für Schönheit der Linien und für das Grossartige besass<sup>2)</sup>. Er hat eine gewisse Verwandtschaft mit Nicolaus Petri, die aber doch nicht bis zur Gleichheit geht.

Höchst ausgezeichnet und verdienter Weise berühmt sind die Fresken

<sup>1)</sup> Wie schon oben, S. 391 n. 3 mitgetheilt wurde, schreiben Crowe und Cavalcaselle diese Malereien dem Giovanni da Melano zu, und E. Förster, *Gesch. d. it. K.* II, 403 ist geneigt, ihnen darin zu folgen. Eine Abbild. der Geburt der Maria in Förster's *Denkm.* II, Taf. 10.

<sup>2)</sup> Der bekannte grosse Stich von Ruscheweyh giebt die Formen etwas zu schwer. Die Ansicht, dass die Arbeit nicht von Giotto sein könne, ist zuerst von Rumohr aufgestellt, und findet kaum noch Widerspruch. Crowe und Cavalcaselle, *D. A.* I, 299 halten das Abendmahl für ein Werk Taddeo Gaddi's, die darüber befindliche Darstellung aber für eine Arbeit jenes Giottisten, welcher die Kreuzigung in der Sacristei derselben Kirche (vergl. oben S. 414) und diejenige in der Sacristei von Ognisanti malte.

des Kapitelsaales, oder, wie man ihn später nannte, der Capella degli Spagnuoli im Kloster von S. Maria novella. Die Eingangswand enthält fast verloschene Scenen aus dem Leben des h. Dominicus, die gegenüberliegende Altarwand die Passionsgeschichte, und zwar so, dass die einzelnen Scenen nicht, wie es in Italien damals und noch viel später üblich war, von einander völlig getrennt und besonders eingerahmt, sondern nur durch das bergige Terrain geschieden sind und so ein einiges, von demselben Himmel bedecktes, landschaftliches Bild geben<sup>1)</sup>. Auf der linken Seite beginnt der Kreuzeszug, oben auf dem Berge ist die Kreuzigung, auf der andern Seite die Niedersteigung zur Hölle, während Auferstehung und Himmelfahrt in den beiden diesem Bilde entsprechenden Gewölbkappen angebracht sind. Alles dies ist sehr vortrefflich ausgeführt, im Ganzen noch in strengem Style, aber doch recht lebendig und mit aus dem Leben gegriffenen Episoden. Besonders ist die Gestalt Christi, schon bei der Höllenfahrt und dann in den beiden Gemälden am Gewölbe, ausserordentlich schön, im weissen Gewande, mit jugendlichen Zügen und in leichter Haltung, welche wirklich die Vorstellung des verklärten Leibes erweckt. Bekannter und mehr besprochen sind die allerdings merkwürdigen allegorischen Darstellungen auf den beiden Seitenwänden. Die eine ist ziemlich einfachen Inhalts, die Verherrlichung des h. Thomas von Aquino, also derselbe Gegenstand, wie auf dem Bilde des Francesco Traini in S. Caterina zu Pisa, aber figurenreicher und weniger energisch dargestellt. Der Heilige sitzt in der Mitte des Bildes auf prachtvollem gothischen Throne, zu seinen Füßen drei kauernde Gestalten, wahrscheinlich Averroes, Arius und Sabellius, über ihm einige schwebende Engel (wie es scheint die sieben Tugenden), neben ihm auf schlichten Bänken in derselben Flucht je fünf heilige Gestalten, nämlich zuerst die vier Evangelisten nebst Moses und Paulus (wie sie bei Traini über ihm schwebten), dann noch je ein Apostel (wahrscheinlich Petrus und Jacobus) neben David und Salomon, so dass die ganze h. Schrift um ihn repräsentirt ist. Unter dieser ersten Reihe befindet sich eine zweite, in welcher und zwar durchweg auf prachtvollen gothischen Thronen oder Chorstühlen vierzehn weibliche Gestalten, und zu ihren Füßen eben so viele Männer sitzen, jene jugendlich, zart, mit mancherlei phan-

<sup>1)</sup> Es ist merkwürdig, dass Vasari (im Leben des Simon) diese Verbindung verschiedener Momente derselben Geschichte in Einer Landschaft, welche bekanntlich im XV. Jahrh. in der niederländischen Schule stets angewendet, und von den Kritikern des XVIII. und selbst des XIX. Jahrh. oft als ein Verstoß gegen Wahrheit und Natur gerügt wurde, als eine grosse Weisheit rühmt. Simon sei verfahren, nicht wie ein Meister jener frühern Zeit, sondern wie ein moderner und sehr ausgezeichnete Meister, indem er es vermieden, was noch viele Neuere thäten, vier oder fünf Mal Erde oberhalb des Himmels zu geben.

tastischen Attributen versehen, diese bejaht, in weite Gewänder gehüllt, nachdenklich gebückt, oder in irgend einer Stellung, welche ernste Arbeit andeutet. Jene repräsentiren weltliche und geistliche Wissenschaften und Tugenden, diese die Männer, welche sich in ihnen auszeichneten. Die Reihe beginnt mit der Grammatik und den sechs anderen freien Künsten und geht dann zu theologischen Aufgaben über, zu den drei christlichen Tugenden und zu den Disciplinen der Theologie (Praxis und Speculation) und des Rechts (kanonisches und weltliches). Der Gedanke sowohl als die Anordnung des Gemäldes mit der einfachen Wiederholung sitzender Gestalten in horizontalen Reihen ist also ungemein trocken und ohne Zweifel durch einen klösterlichen Scholastiker dem Künstler vorgeschrieben, dessen Aufgabe es nun wurde, dem Ganzen durch wechselnde Bewegung und durch Charakterisirung der einzelnen Gestalten einen Reiz zu verleihen. Das hat er denn auch mit grossem Erfolge gethan. Der Gegensatz zwischen der Anmuth der weiblichen Reihe und dem Ernst der Männer ist wirksam durchgeführt und die allegorischen Gestalten sind in Costüm und Attributen möglichst verschieden, in den Bewegungen möglichst belebt und durchweg von einer Lieblichkeit und Schönheit, dass sie schon genügen, den Beschauer anzuziehen und zu befriedigen. Der Grammatik sind andächtig zuhörende Knaben beigegeben, die Rhetorik wendet sich etwas seitwärts, gleichsam den Beschauer anredend, die Gestalten des Quadriviums, Musik, Astronomie, Geometrie und Arithmetik, sind durch ihre verschiedenen Instrumente in mannigfache Bewegung gebracht. Die Caritas ist nicht wie bei Giotto und Andrea Pisano durch Flammen und durch das Füllhorn mit Blumen charakterisirt, sondern eigenthümlicher Weise, offenbar mit Erinnerung an den heidnischen Amor, im kriegerischen Kleide und mit Bogen und Pfeil dargestellt, Spes aber sehr schön, innig flehend mit sehnsüchtigem Blicke nach oben, Fides mit der Krone und mit lehrend aufgehobener Hand gebildet. Die speculative Theologie hält einen Spiegel, die praktische den schulmeisterlichen Stab, das kanonische Recht ein Kirchenmodell, das weltliche das Schwert.

Noch bedeutender als diese Frauen und offenbar der gelungenste Theil des Werkes sind dann die Männer im Vorgrunde. Obgleich die Aufgabe der Darstellung eines ältern Mannes in tieferster, nicht nach aussen gerichteter Beschäftigung sich bei allen wiederholte, ist nicht eine Spur von Monotonie geblieben, jeder ist eigenthümlich charakterisirt, individuell lebendig; ihre meisterhaft behandelte Gewandung, ihre Haltung ist so mannigfaltig, ihre Stellungen sind so ungezwungen, dass man ihre Reihe mit demselben Interesse verfolgt, wie Erscheinungen des Lebens. Wir treten an sie heran wie in eine Gesellschaft, deren Ernst und Ruhe uns imponirt und Stille gebietet. Gleich die erste dieser Figuren, Priscian der Grammatiker, der

im Talar des florentinischen Gelehrten oder Notars, die bekannte Zipfelmütze auf dem Kopfe, mit rasirtem, tiefgefurchtem, ältlichem Gesichte, emsig auf seinem Knie schreibt, wahrscheinlich ein Porträt, pflegt sich jedem Beschauer einzuprägen. Der Vertreter der Rhetorik, der darauf folgt, wird für Cicero gehalten; der der Dialektik kann ungeachtet seiner einem Cardinalshut ähnlichen Kopfbedeckung wohl nur Aristoteles sein, der „Meister der Wissenden,“ der vielleicht deshalb diese Auszeichnung erhalten hat. Dann folgen unter der Musik Tubalcain, der Schmied, mit aufgehobenem Hammer und dem Ambos zwischen seinen Knien, und demnächst unter der Astronomie Ptolemaeus, der sein (ohne Zweifel wegen vermutheter Verwandtschaft mit dem ägyptischen Königshause) gekröntes Haupt gen Himmel hebt, also Gestalten von einer lebendigeren, Abwechslung gewährenden Haltung, hinter denen dann Euklid und Pythagoras die Reihe der Vertreter der sieben Künste, die sämmtlich aus vorchristlicher Zeit genommen sind, beschliessen. Unter den christlichen Disciplinen ist die Deutung weniger sicher. Zuerst unterhalb der Caritas S. Augustin im bischöflichen Gewande, unter den beiden andern Tugenden zwei vortreffliche, aber nur durch den Heiligenschein charakterisirte Gestalten, beide im Begriffe zu schreiben, der eine die Feder spitzend, der andere sie zum Munde führend, wohl um dadurch auszudrücken, dass er das Bekenntniss seines Mundes aufzeichne. Von den übrigen will ich nur die unter der praktischen Theologie sitzende Gestalt als eine der ausgezeichnetesten erwähnen. Man nennt sie gewöhnlich Boethius, da sie aber einen Mann mit dem Cardinalshute und Heiligenscheine darstellt, der in der Linken ein gewaltiges Buch hält, und sein von langem Haare und Barte umwalltes Haupt in die auf das Knie gestemmte Rechte nachsinnend legt, wird eher der h. Hieronymus gemeint sein<sup>1)</sup>.

Kann man diesem ersten allegorischen Bilde den Vorwurf der Trockenheit machen, so verdient das gegenüberstehende eher den eines nicht wohlgeordneten Reichthums von Hergängen, die auf landschaftlichem Hintergrunde nicht sehr klar gesondert und zusammengestellt erscheinen. Ihre Gesamtbedeutung wird gewöhnlich als die Darstellung der streitenden und triumphirenden Kirche<sup>2)</sup> bezeichnet, der eigentliche Gegenstand ist indessen auch hier wieder die Verherrlichung des Dominicanerordens, der wie in jenem andern Bilde in der Person des h. Thomas in seiner wissen-

<sup>1)</sup> Recht gute Zeichnungen des Priscian, Ptolemaeus und Hieronymus, sowie der drei Ketzer zu den Füßen des h. Thomas bei Kuhbeil, Studien nach altflor. Malern. Taf. XV.—XVII., des h. Thomas bei Förster, Denkm. I, Taf. 27.

<sup>2)</sup> Eine kleine Abbildung des ganzen Bildes bei Rosini tab. XV., eine einzelne Figur bei Kuhbeil tab. XV. S. auch Förster a. a. O. Taf. 28.

schaftlichen, so hier in seiner praktischen Bedeutung für die Kirche gefeiert wird. Man sieht nämlich auf der einen Seite eine Kirche<sup>1)</sup>, vor welcher die Lenker der Christenheit dargestellt sind, der Papst mit segnender Hand aufrecht stehend, neben ihm Cardinal und Bischof, dann der Kaiser nebst dem Kanzler und Feldherrn sitzend. Vor ihnen gedrängte Haufen, auf der päpstlichen Seite Mönche und Nonnen und einige knieende oder in Studien versenkte Personen, auf der kaiserlichen allerlei Weltliche in Tracht und Waffen des XIV. Jahrhunderts und daneben die Kranken und Lahmen. Zu den Füßen des Papstes liegen einige schwarz und weiss gefleckte Hunde, die mit unverkennbarer Anspielung auf die Tracht und den Namen der Dominicaner (*domini cani*) diese zunächst als demüthige und treue Wächter des heiligen Stuhls darstellen. Auf der andern, weltlichen Seite sieht man den Orden als Vorkämpfer der Kirche. Zunächst noch wieder in Gestalt jener Hunde, welche hier auf Wölfe anstürmen und sie anpacken, eine Andeutung ihrer inquisitorischen Thätigkeit, dann aber in menschlicher Gestalt, indem der h. Dominicus und ein anderer Ordensbruder verschiedenen Gruppen weltlicher Zuhörer predigen, von denen einige die Knie beugen, viele aber heftig widersprechen oder sich fortwenden. Wohin ist leicht zu errathen, indem man auf einer höhern Stelle des Berges Leute in weltlichen Freuden sieht, einige ganz ähnlich wie in dem weiter unten zu besprechenden „Triumph des Todes“ im Campo santo sitzend, indem sie sich am Saitenspiel ergötzen oder Falken und Schoosshund halten, andere tanzend oder lustwandelnd. Indessen aus der sündigen Menge werden doch durch die Dominicaner, die wir Absolution ertheilen und Anleitung geben sehen, einige Seelen gerettet und (wiederum durch Ordenspriester) zum Himmel geführt, an dessen Thor sie von Engeln bekränzt und von S. Petrus eingelassen werden. Hinter dem Thore stehen dann schon die Schaaren der Heiligen, welche mit Palmen in den Händen lobsingend hinaufblicken zu der Glorie Gottes, der von den Engelschören umgeben auf dem Regenbogen sitzt, zu seinen Füßen ein Thron, auf dem das Lamm liegt, und den die Ewangelisten in ihren Zeichen umstehen. Ueber diesem Bilde ist im Gewölbe das Schiff der Kirche, also wieder eine Anspielung auf die streitende Kirche, über jener Verherrlichung des h. Thomas die Ausgiessung des h. Geistes dargestellt,

<sup>1)</sup> Die Kirche stellt ohne Zweifel S. M. del fiore und zwar nach dem muthmaasslichen Modell des Arnolfo (vgl. oben S. 150) vor, daher mit der Kuppel auf der Vierung und drei Conchen im Kreuze, die damals noch nicht vorhanden waren, aber auch mit Abweichungen von dem damals schon vorhandenen Langhause, z. B. dass dasselbe statt der kreisförmigen, spitzbogige Oberlichter hat. Auch der Campanile des Giotto fehlt nicht, ist aber nach dem Bedürfnisse des Malers an eine andere Stelle verlegt.

was uns einen Fingerzeig für die vollständige Deutung des ganzen bildlichen Schmuckes der Kapelle giebt. Sollte das zuletzt beschriebene Bild im vollen Sinne des Wortes die streitende und die triumphirende Kirche darstellen, so wäre sie ein Ganzes für sich, das mit dem Uebrigen in keinem organischen Zusammenhange stände. Es ist vielmehr nur die streitende Kirche, die freilich zur triumphirenden hinführt, und zwar als Arbeitsfeld der Dominicaner. Christus (die Altarseite) und Dominicus (die Eingangsseite) sind die Ausgangspunkte für die theoretischen und praktischen Leistungen des Ordens, welche demnächst auf den Seitenwänden selbst dargestellt und so den zum Kapitel versammelten Brüdern vergegenwärtigt werden sollten.

Vasari erklärt die Verklärung des h. Thomas und die Deckenbilder für die Arbeit des Taddeo Gaddi, alles Uebrige für die des Simon von Siena und ergießt sich dabei in grosses Lob des Edelmuthes jener guten Zeit und des Taddeo, der, obgleich mit dem Ganzen beauftragt, zur Beschleunigung der Sache die Theilnahme seines Freundes Simon so brüderlich gestattet habe. So kann sich die Sache nun schon nach den urkundlichen Nachrichten über diese Kapelle nicht verhalten; man muss vielmehr nach denselben annehmen, dass die Ausmalung erst nach Simon's Tode (1344) und jedenfalls erst nach dem Jahre 1339, wo er Italien für immer verliess, angefangen ist. Denn bei dem Tode des Stifters im Jahre 1355 war die Malerei so wenig vorgeschritten, dass dieser noch eine sehr bedeutende Summe dafür aussetzte und sein Bruder dieselbe noch ansehnlich vermehren musste<sup>1)</sup>. Auch ist eine erhebliche Verwandtschaft mit Simon's beglaubigten Arbeiten nicht zu entdecken. Wohl aber ist es richtig, dass die verschiedenen Bilder dieses Raumes deutlich von wenigstens zwei verschiedenen Meistern herrühren; die, welche Vasari dem Taddeo zuschreibt und mit ihnen die Geschichten des h. Dominicus auf der Eingangswand, von einem

<sup>1)</sup> Nach den von Mecatti ermittelten, bei Marchesi in der 2. Ausgabe seines Werkes über die Dominicaner-Künstler I. 124 mitgetheilten Nachrichten war der Bau der Kapelle schon 1320 und zwar auf Kosten desselben Buonamico (Michus) Guidalotti angefangen, von dem es auf seinem Grabstein von 1355 zwar heisst: fecit fieri et depingi istud capitulum cum capella, der aber in seinem Testamente zur Vollendung der Malerei noch die bedeutende Summe von 325 Goldgulden vermachte, zu der, da sie nicht zureichte, sein Bruder Domenico noch 92 Goldgulden zulegte. Bei diesem Eifer der Familie ist die Voraussetzung, dass Buonamico die angefangene Ausmalung von 1338 bis 1355 unvollendet gelassen, gewiss ungläublich. Man wird vielmehr annehmen dürfen, dass er diesen weiteren Schmuck seiner Stiftung erst beim Herannahen des Todes beschlossen. Mit der Mitwirkung Simon's fällt dann auch die Annahme, dass auf dem einen Bilde die Porträts Petrarca's und der Laura zu finden seien, fort, wie man denn überhaupt solche Porträtangaben im Durchschnitt alle als Fabeln ansehen kann.

näheren mittel- oder unmittelbaren Schüler Giotto's, die anderen vielleicht von einem Seneser, wenigstens von einem Meister, der feiner und weicher ausführte, als es die Gewohnheit der Giottesken war. Ohne Zweifel wird diese Verschiedenheit Vasari bei seiner Angabe geleitet haben, die indessen auch in Betreff des Taddeo, obgleich bei ihm, der bis 1366 lebte, das Chronologische nicht entgegensteht, sehr zweifelhaft ist. Denn in allen seinen zuverlässigen Bildern, in dem Berliner Tafelbilde und in den Fresken der Capella Baroncelli, erscheint seine Weise alterthümlicher, finsterer als hier. Wir müssen daher einen jüngeren Meister vermuthen, dürfen aber ungeachtet der vortrefflichen Ausführung nicht hoffen, aus der Zahl derjenigen, die den gemeinsamen Styl handhabten, den richtigen herauszufinden<sup>1)</sup>.

Ein anderes, ungefähr gleichzeitiges Werk giottesken Styles ist der Gemäldecyklus in dem Kirchlein der Incoronata zu Neapel. Es sind acht, symmetrisch am Gewölbe angebrachte Malereien, die sieben Sacramente und als Anfangs- oder Schlussbild die Kirche. Diese ist in ungewöhnlicher Allegorie dargestellt, nämlich als gekrönte, mit priesterlich weitem Mantel bekleidete, aber jugendliche, weibliche Gestalt, die, von einem ziemlich typisch und starr aufgefassten Christus überragt, unter einem Baldachin von kirchlicher Architektur verschiedenen Heiligen sowie zwei Königen im Lilienkleide und mit dem bekannten Gesichte der Anjou's den Kelch vorhält. Auf den sieben anderen Bildern sind dann die Sacramente nicht allegorisch, sondern in wirklicher Handlung dargestellt (vgl. Fig. 83), alle in angemessener Architektur, mit sehr ansprechenden, aus dem Leben gegriffenen Zügen und anmuthigen weiblichen Gestalten. Das Sacrament der Ehe ist durch die Vermählung eines fürstlichen Paares repräsentirt, welches in einer mit Teppichen reich geschmückten Kirche und im Beisein höfischen Gefolges unter einem Baldachin von einem Mönche getraut wird<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I, 303, 309 schreiben die Malereien an den vier Wänden der Capella degli Spagnuoli dem Meister der früher dem Simone zugeschriebenen Wandmalereien im Campo santo zu Pisa (also dem Andrea di Florentia) zu. Sie halten es ferner für möglich, dass von den Deckenbildern die Rettung des Petrus, die Auferstehung und die Ausgiessung des h. Geistes von Antonio Veneziano vielleicht nach Taddeo's Compositionen ausgeführt seien, während die Himmelfahrt von einem geringern Künstler stammen werde. Förster, Gesch. d. ital. K. II. 323 meint, das Deckengemälde mit der Ausgiessung des h. Geistes sowie die darunter befindliche Wand des Thomas v. Aquino seien ganz von Taddeo's Hand; das Siegesbild des Dominicanerordens schreibt auch er dem Maler der oberen Abtheilung der Ranieri-Bilder im Campo santo zu Pisa (Andrea da Firenze) zu.

<sup>2)</sup> Abbildungen der Gemälde bei Stanislas Aloë (Les peintures de Giotto de l'église de l'Incoronata. Berlin, 1843.) Priesterweihe, Beichte und Ehe bei Crowe u. Cavalcaselle E. A. Band I, 328. Kugler G. d. M. I, 318 giebt eingehende Beschreibungen.

Vasari nennt diese Kapelle unter den Gebäuden, welche Giotto bei seiner Anwesenheit in Neapel mit Malereien geschmückt habe, und ist dadurch Veranlassung geworden, dass man die erwähnten Gemälde lange dem grossen

Fig. 83.



„Die letzte Oelung“ in S. Maria dell' Incoronata zu Neapel.

Meister selbst zuschrieb. Allein nach unzweifelhaften historischen Nachrichten ist die Kapelle erst von der Königin Johanna, die bei Giotto's Tode nur zehn Jahre alt war, und zwar in Veranlassung ihrer Vermählung mit Ludwig von Tarent (1347), mithin mindestens 11 Jahre nach Giotto's

Tode, gestiftet<sup>1)</sup>. Dem entspricht auch der Styl dieser Gemälde. Sie sind dem des Giotto verwandt, aber ausgeführter, realistischer modellirt, mit einer mehr röthlichen Carnation, und einem Streben nach Anmuth, welches seinem sittlichen Ernst noch fremd war, die Gewandbehandlung hat nicht die grossartige Einfachheit Giotto's, sondern ist mit senkrechten Falten überhäuft. Wir dürfen diese Gemälde daher für das Werk eines um die Mitte des Jahrhunderts arbeitenden Nachahmers Giotto's halten<sup>2)</sup>.

Die grossartigsten Aufgaben, die dieser Schule geboten wurden, erhielt sie indessen in Toscana selbst, als die Pisaner begannen, die Wände ihres grossen, von Giovanni Pisano erbauten Campo santo mit Malereien zu schmücken. Wie früher erwähnt, besteht das Gebäude in einem breiten und hohen Corridor, welcher das schmale und langgestreckte Viereck des Friedhofs umschliesst, auf der innern Seite mit grossen Fenstern geöffnet ist, auf der äussern aber kahle Wände bildet, welche zu malerischem Schmucke einladen und dazu auf jeder der langen Seiten Flächen von mehr als 400, auf jeder der kurzen von mehr als 120 Fuss Länge und dabei von bedeutender, für zwei grosse Wandgemälde geeigneter Höhe darboten<sup>3)</sup>. Die Benutzung dieser Flächen zu solchem Zwecke erfolgte indessen erst später, indem die Commune sich anfangs mit einzelnen, jetzt verschwundenen Madonnenbildern in der Kapelle auf der Ostseite und über der Eingangsthüre begnügte. Gegen die Mitte des XIV. Jahrhunderts entstanden nun durch Privatstiftungen einige noch jetzt theilweise erhaltene Gemälde auf jenen Wänden, jedoch ohne allen Zusammenhang, und erst um 1370 nahm die Commune die Sache in die Hand und liess nun theils

<sup>1)</sup> Aloë a. a. O. versucht dies chronologische Bedenken gegen die Autorschaft Giotto's durch die Annahme zu beseitigen, dass die Stiftung der Königin Johanna die Vergrösserung einer bereits früher bestandenen, von Giotto gemalten Kapelle gewesen sei. Allein diese Hypothese ist eine ganz willkürliche, durch keine historischen Nachrichten bestätigte. Vgl. die Widerlegung bei Schulz Unteritalien III. 154 und in der Schrift des Neapolitaners Camillo Minieri Riccio, Saggio storico critico intorno alla chiesa dell' Incoronata. Nap. 1845, von der die Herausgeber des Vasari I, S. 343 einen Auszug geben.

<sup>2)</sup> Mit dieser Würdigung des Styls scheinen auch Crowe u. Cavalcaselle, E. A. I, 330. D. A. I, 269 im Wesentlichen übereinzustimmen. Nur E. Förster, Geschichte d. it. K. II, 271 hält auch jetzt noch an seiner frühern Meinung fest, welche diese Gemälde dem Giotto zuschrieb. — Eine Reihe anderer Gemälde dieser Kapelle, die Darstellung alttestamentarischer Geschichten enthaltend, scheint noch jünger als die Bilder der Sacramente.

<sup>3)</sup> Für das Folgende sind ausser einem gelungenen Aufsätze von E. Förster, Beiträge S. 114, die urkundlichen Forschungen von Bonaini in den Memorie inedite maassgebend gewesen. Vgl. auch Crowe u. Cavalcaselle, passim, und Förster, Gesch. d. it. K. II, 343 ff. 415 ff., so wie die Abbildungen in den grösseren Stichen des Carlo Lasinio und in dem kleineren Werke seines Sohnes Paolo Lasinio (Pisa, 1833).

Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. VII.

die eine Langseite, auf der bedeutende Gemälde aus jenen Stiftungen standen, mit passenden, wenn auch nicht nothwendig verbundenen Gegenständen ausfüllen, theils auf der gegenüberstehenden einen zusammenhängenden Cyklus anfangen. Dies währte aber nur bis zum Jahre 1392, wo die Republik, von politischen Unfällen heimgesucht, dies künstlerische Unternehmen aufgab, und es erst im Jahre 1469, nun unter florentinischer Herrschaft, wieder aufnahm, wo denn der berühmte Benozzo Gozzoli mit seiner glücklichen und schnellen Meisterhand in verhältnissmässig kurzer Zeit eine ganze Wand mit seinen herrlichen Compositionen aus dem alten Testament füllte.

Unter den dem XIV. Jahrhundert angehörigen Gemälden scheinen die aus der Passionsgeschichte Christi auf der südlichen Seite der Ostwand, also neben jener gleich anfangs ausgemalten Kapelle, die ältesten<sup>1)</sup>. Vasari schreibt sie dem Buonamico Buffalmacco zu, und in der That entsprechen einige Stellen, welche noch aus der ursprünglichen Anlage erhalten sind, wohl den Vorstellungen, die wir uns von diesem zweifelhaften Meister machen dürfen. Namentlich sind die Gruppen um die hinsinkende Maria auf der Kreuzigung in einer alterthümlichen, von Giotto's Einflüsse nur äusserlich berührten derben Manier, dabei aber höchst energisch und grossartig. Die Gemälde der Auferstehung und Himmelfahrt scheinen von anderer Hand und, obgleich ziemlich roh gemalt, doch erst gegen das Ende des Jahrhunderts entstanden, da die Gestalten des Heilands Anklänge an die des Niccolò Petri in S. Francesco verrathen<sup>2)</sup>. Uebrigens sind diese Gemälde alle theilweise zerstört, theilweise zu verschiedenen Zeiten, wahrscheinlich schon im XIV. Jahrhundert und dann wieder im XVII. ergänzt oder übermalt, so dass jedes Urtheil darüber schwankend ist. Die Compositionen gehören jedenfalls dem XIV. Jahrhundert an und sind nicht unbedeutend.

Der Zeit nach am nächsten stehen diesen Gemälden einige bereits

<sup>1)</sup> Bei Paolo Lasinio die Kreuzigung Tafel 17, die noch erhaltenen Theile der Auferstehung, Himmelfahrt und der Erscheinung des Auferstandenen unter den Jüngern Tafel 44.

<sup>2)</sup> Vgl. oben S. 386, 387. Die Urtheile über diese Gemälde lauten höchst verschieden. Lasinio ist geneigt, sie wegen der Rohheit ihrer Ausführung dem Buffalmacco, als dem berühmteren Meister, ab- und dem Bruno di Giovanni zuzusprechen, mit dessen obenerwähnter Ursula ich aber keine Aehnlichkeit zu entdecken vermag. Ciampi (Notizie p. 105) findet dagegen Verwandtschaft mit einem gewissen Antonio Vite von Pistoja, von dem er daselbst Ueberreste gesehen, der nach urkundlichen Nachrichten an anderer Stelle in Pisa im Jahre 1403 malte. Crowe und Cavalcaselle, D. A. I, 330 sprechen sich sehr ungünstig über diese Malereien aus. Auch sie meinen, die Kreuzigung stamme von einer anderen Hand als die andern Bilder, halten aber alle für Arbeiten aus dem Ende des 14. Jahrhunderts.

früher erwähnte Bilder, das Leben der Einsiedler von Pietro Lorenzetti und die beiden, gewöhnlich dem Orcagna zugeschriebenen, der Triumph des Todes und das jüngste Gericht. Von jenem ersten, ist das Nöthige bereits oben (S. 432.) gesagt, dagegen bedürfen die beiden anderen hier der näheren Betrachtung. Die Angabe Vasari's, dass Andrea Orcagna der Urheber sei, entbehrt jeder urkundlichen Unterstützung und ist vielleicht nur durch die Aehnlichkeit des Gegenstandes mit den authentischen Gemälden dieses Künstlers in der Capella Strozzi in S. M. novella zu Florenz entstanden. Aber gerade die Vergleichung mit diesen Bildern macht jene Annahme unhaltbar. Sowohl die technische Behandlung, als die hohe geistige Eigenthümlichkeit der pisaner Gemälde ist eine andere, als in jenem florentiner Werke, und lässt beide als Arbeiten verschiedener Hände erkennen. Man bestreitet daher mit Recht die Urheberschaft Orcagna's an jenen pisanischen Fresken, aber die Vermuthungen über den wirklichen Urheber derselben, welche man von mehreren Seiten aufgestellt hat, sind ebenso wenig überzeugend und sogar ziemlich gewagt und willkürlich<sup>1)</sup>. Es bleibt daher nichts Anderes übrig, als uns zu bescheiden, dass wir den Namen dieses grossen Künstlers nicht wissen und uns mit der Betrachtung der grossartigen, ohne Zweifel um die Mitte des Jahrhunderts entstandenen Compositionen zu begnügen. Die eine derselben, das jüngste Gericht, zerfällt in zwei, auch räumlich scharf gesonderte Theile, in die Darstellung des Gerichtes selbst und in die der Hölle. Diese ist auch hier, ähnlich wie in der Capella Strozzi, als der Durchschnitt eines Berges behandelt, in welchem Felswände die verschiedenen Klassen der Sünder von einander trennen, aber doch so, dass Satans kolossale Gestalt die Mitte einnimmt und die parallelen Linien jener Felswände durchschneidet und verbindet. Auch sind die Gruppen besser componirt und von mannigfaltigerem Ausdrucke, und die auch hier zahlreichen Anklänge an Dante mit grösserer Freiheit behandelt und mit neuen Gedanken des Malers gemischt. Daneben ist dann der Hergang der Gerichtsscene in einfacher, typisch strenger

<sup>1)</sup> Die Zweifel an der Urheberschaft Orcagna's sind, so viel ich weiss, zuerst von E. Förster, Beiträge, S. 109 (1835) ausgesprochen. Vgl. dessen Geschichte d. ital. K. II, S. 347. Crowe und Cavalcaselle, E. A. I, 445. D. A. II, 20, begründen diese Zweifel näher und versuchen sich in einer Hypothese. Sie glauben nämlich in den pisanischen Gemälden Züge zu finden, welche der Florentiner Schule fremd, dagegen aber der Schule von Siena und namentlich den Compositionen der Brüder Lorenzetti verwandt seien. Sie sind daher nicht abgeneigt, diese für die Urheber zu halten. Ihre Gründe sind indessen nichts weniger als überzeugend. Die Verwandtschaft mit den Lorenzetti besteht mehr in Aeusserlichkeiten, in der Hinzufügung von Versen, in der Gedankenrichtung, als in der malerischen Ausführung. Noch schwächer ist die Vermuthung Milanesi's (Vgl. o. S. 396 n. 3), dass Bernardo Daddi der Urheber dieser grossen Werke sei.

Anordnung gegeben, aber voll von ergreifenden und sinnreichen Zügen. Der Engel, welcher zu den Füßen des die Urtheilssprüche verkündenden Erzengels voll Schrecken über die verhängten Strafen seinen Mund mit der Hand verhüllt, der ernst und drohend die Wundenmale zeigende Christus, den der grosse Michelangelo vor Augen gehabt, aber auch missdeutet zu haben scheint, sind bekannte, oft herausgehobene Gestalten, aber auch die Schaar gerüsteter Engel, welche mit eilendem Diensteifer aber auch mit ritterlichem Anstande die Befehle des göttlichen Gerichts vollstrecken (vgl. Fig. 84), der Ausdruck der himmlischen Ruhe und Freudigkeit der

Fig. 84.



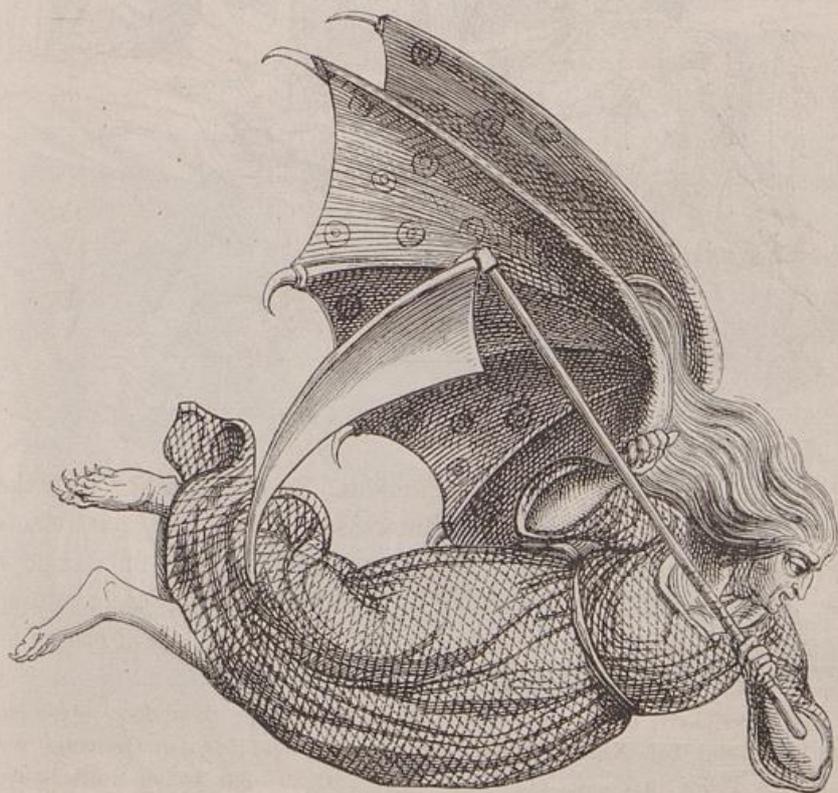
Aus dem jüngsten Gericht im Campo santo zu Pisa.

Gerechten und die mannigfaltigen verzweifelten Bewegungen der Verurtheilten sind vortrefflich und von grossem Interesse. Noch viel geistreicher ist ein zweites, ebenfalls zwei Abtheilungen umfassendes Bild im Campo santo, das in den Urkunden des Archivs bei vorkommenden Reparaturen als Purgatorio<sup>1)</sup>, jetzt aber gewöhnlich und richtiger als Triumph des

<sup>1)</sup> Dies versichert E. Förster, Beiträge S. 109. Eine Abbildung des jüngsten Gerichts bei Rosini Taf. XIX; treffliche Abbildungen des jüngsten Gerichtes und des Triumphs des Todes in Förster's Denkmalen I, Taf. 29—32; kleine Holzschnitte nach allen 3 Bildern bei Crowe u. Cavalcaselle, E. A. I, zu S. 445 u. 447. Ein Fragment vom „Triumph des Todes“ in Farbendruck in: Les arts au moyen âge et à l'époque de la renaissance, par Paul Lecroix. Paris 1873. Vgl. auch die Abbildungen bei Rohault de Fleury, Les monum., de Pise, pl. 64, 66.

Todes bezeichnet wird. Es bildet offenbar, wie Vasari es schon auffasst, eine Ergänzung zu dem in dem ersterwähnten Bilde in typisch hergebrachter Weise ausgeführten Gedanken des Weltgerichts, indem es die Gegensätze des diesseitigen Lebens zeigt, welche die des jenseitigen zur Folge haben. Auf der einen Seite des Bildes sieht man nämlich unter heiterem Himmel und in einem anmuthigen Garten vornehm gekleidete Herren und Damen sitzen, wie sie, Falken auf der Hand oder das Hündlein auf dem Schoosse, auf die Töne der Harfe und Geige lauschen. Schöne Mädchen als Dienerinnen oder Hoffräulein stehn daneben, nackte Liebesgötter mit Fackeln (vielleicht Todesgenien) schweben über ihnen. Sie ahnen nicht, wie nahe der Tod ihnen ist. Eine grandiose, höchst eigenthümliche Gestalt, nicht das Knochengerippe der späteren nordischen Kunst, sondern ein Weib (la morte) zwar mit gealterten, drohenden Gesichtszügen, aber von kräftigem edlem Körperbau, in langem dunklem Kleide, von gewaltigen Fledermausflügeln getragen, mit wild aufgelöstem Haare, eine

Fig. 85.



Ans dem „Triumph des Todes“ im Campo santo zu Pisa.

mächtige Sense schwingend, schwebt er ruhig und sicher auf sie zu. Was seine Werke sind, sieht man unter ihm; Papst, Kardinal, Bischof, Mönch,

König, Königin, Damen, wohlgerüstete Ritter und Männer im Amtskleide liegen als Leichen oder Sterbende am Boden. Engel und Teufel sind bemüht, sich ihre Seelen anzueignen, und die Luft über jenen Genießenden

Fig. 86.



Aus dem „Triumph des Todes“ im Campo santo zu Pisa.

ist angefüllt mit Engeln, welche die Seelen der Gerechten emporführen, und mit einer grösseren Zahl von wunderbaren, diabolischen Missgestalten, welche theils bewaffnet und Feuer athmend herbeieilen, theils schon mit Sündern beladen zurückkehren, die sie dann auf der Höhe eines rauhen Gebirges, welches die andere Hälfte des Bildes füllt, in flammenspeiende Schlünde stürzen. Das Innere dieser Schlünde sieht man hier nicht, der Berg ist offenbar die Aussenseite der Hölle des ersten Bildes, wohl aber bemerken wir auf dieser Aussenseite eine Erscheinung des Friedens, der die Hölle überwindet. In einem Thale des Gebirges erhebt sich eine Kapelle und daneben sehen wir das fromme Leben der hier wohnenden Anachoreten, die theils in Andachtübungen, theils mit der Beschaffung ihrer geringen Bedürfnisse beschäftigt sind. Einer dieser Einsiedler ist den Felsenpfad heruntergestiegen und trifft hier auf ein seltsames Ereigniss. Eine fröhliche Jagdgesellschaft, gekrönte Herren mit ihren Damen zu Ross, Diener mit Falken und Hunden sind hier vor einem Schauspiel angelangt, das ihre Sinne beleidigt und selbst den Pferden und Hunden Schauer erweckt. Vor ihnen liegen nämlich in offenen Särgen drei vornehme Leichen in

Fig. 87.



Aus dem „Triumph des Todes“ im Campo santo zu Pisa.

verschiedenen Stadien der Verwesung, von Schlangen und Würmern umgeben. Es ist die bekannte Legende von den drei Lebenden und drei

Todten, und jener Einsiedler, der mit dem Spruchbände in der Hand neben den Leichen steht, der h. Macarius, der die warnende Moral dieses Anblicks entwickelt. Endlich dann ganz im Vorgrunde noch eine Gruppe. (Fig. 87.) Neben jenem Haufen von Leichen der höheren Stände stehen nämlich Krüppel, Blinde und Lahme, welche, wie ihr Spruchband in italienischen Versen ausdrücklich sagt, den Tod als Heilung ihrer Leiden herbeirufen. Der Inhalt des Ganzen ist daher doch etwas Tieferes als der „Triumph des Todes“; es ist eine Predigt von der Eitelkeit aller irdischen Dinge und den Gefahren des irdischen Genusses und zwar zunächst in ascetischem Sinne; wer jene Warnung der drei Todten versteht, wer die Ebene des Lebens und ihre Genüsse flieht und die Einsamkeit auf der Höhe des Berges sucht, ist gesichert! Wer aber hier sich dem Genusse hingiebt, hat dort Strafe zu fürchten. Aber diese Lehre ist nicht im abstracten Tone starren Gebots, sondern mit vollem Gefühl für die Bedeutung des Schönen und Herrlichen auch in diesem vergänglichen Leben vorgetragen. Wie anmuthig ist jene Gartenscene, wie adlich jene Jagdgesellschaft selbst in der Ueerraschung des schaudererregenden Anblicks, wie lebendig sind die mannigfaltigen Eindrücke geschildert! Der eine jüngere König biegt sich scharf hinblickend vor, der andere hält die Hand vor Nase und Mund, der dritte wendet sich leichtsinnig ab. Neben ihm zeigt die eine der Damen lebendiges Mitleid, während die andere mit ruhigen reinen Zügen die Hand, vielleicht mit stillem Gelübde, auf die Brust legt. Dazu dann die rüstigen oder gleichgültigen Bewegungen der Diener. Selbst die Rosse, wie sie sich scheuen, oder abwenden, oder mit vorsichtiger Kühnheit den Kopf vorstrecken, sind ganz die feingebildeten, so edler Herren würdigen Thiere. Bis in die unscheinbarsten Einzelheiten erstreckt sich die Gedankenfülle des Künstlers. Oben auf dem Berge, in nächster Nähe der Einsiedler, sind die Thiere im tiefsten Frieden; weiter unten an der Grenze der bewohnten Welt ist auch unter ihnen schon Krieg: der Fuchs hat den Vogel überfallen. Bei den Einsiedlern und Bettlern kommen noch die breiten Rücken und stumpfen Gesichtszüge der Schule Giotto's vor; übrigens sind die Gestalten schlanker und in allen Bewegungen meisterlich gezeichnet. Zur Erklärung dieser tiefsinnigen malerischen Dichtung sind an verschiedenen Stellen Inschriften und zwar, wie sich auch bei anderen Malern dieser Zeit findet, in italienischen Versen angebracht. Alle diese Bilder haben wiederholt Uebermalungen, zum Theil sehr starke, erlitten<sup>1)</sup>, und an den

<sup>1)</sup> Schon 1379 musste die Hölle (wie ein von Bonaini entdecktes Document ergiebt) hergestellt werden, weil die Knaben, durch die phantastischen Gestalten gereizt, sie beschädigt hatten. 1530 wurde sie vollständig und nun mit Veränderung ganzer Figuren übermalt. Vergl. die Anm. zum Vasari II. 127 und eine Zeichnung des ursprünglichen Werkes in Morrone, Pisa illustrata.

besser erhaltenen Theilen ist die Ausführung nicht so sorgsam wie an den Fresken Orcagna's in der Capella Strozzi, sondern kühner und roher behandelt.

Nun erst begannen die in den städtischen Rechnungen aufgeführten Arbeiten und zwar mit der Geschichte des Hiob, welche in sechs (nämlich drei oberen und drei unteren) Bildern, von denen aber nur zwei fast ganz, die anderen nur in Fragmenten erhalten sind, sehr ausführlich und anschaulich erzählt ist. Schon Vasari war, wie es scheint, über den Urheber nicht unterrichtet, indem er sie in der ersten Ausgabe seines Werkes dem Taddeo Gaddi, in der zweiten dem Giotto zuschrieb, dessen Namen sie nun lange beibehielten, obgleich die Gewandbehandlung, die schlanke und richtigere Körperbildung, die Kostüme und sogar die Technik eher auf einen spätern und mittelbaren Schüler desselben deuten<sup>1)</sup>. Nach einer freilich nicht völlig sichern Notiz des Pisaner Archivs sollen auch wirklich diese Geschichten erst 1371, also lange nach Giotto's Tode, angefangen sein, und man vermuthet, dass dies durch einen Maler Namens Francesco von Volterra, der um diese Zeit Zahlungen empfing, geschehen<sup>2)</sup>. Jedenfalls war der Meister dieser Bilder kein unbedeutender Künstler. Die tief sinnige alte Geschichte ist lebendig und poetisch aufgefasst<sup>3)</sup>, die figurenreichen Compositionen, auf sehr ausgeführten landschaftlichen oder architektonischen Hintergründen, sind meistens sehr klar geordnet, einige, z. B. das Fest der Kinder Hiob's und ähnliche Scenen, wo Frauen erscheinen, sehr anmuthig. Die Thiere, Kameele, Pferde, sind ungewöhnlich gut, die menschlichen Gestalten eher zu schlank als zu kurz. Die Scene im Himmel, wo Satan vor dem Herrn auftritt, ist einfach und grossartig, Satan, mit Hörnern, Fledermausflügeln und zottig behaarten Gliedern, steht

<sup>1)</sup> Förster, Beiträge S. 113, erkannte, dass diese Gemälde in wirklichem Fresco ausgeführt seien, das Giotto bekanntlich noch nicht anwendete. Auch die Herausgeber des Vasari (I. 318), bezweifeln Giotto's Urheberschaft, indessen nur, weil Ghiberti nicht erwähne, dass er im Campo santo gearbeitet habe.

<sup>2)</sup> Förster a. a. O. S. 114, der diese Vermuthung in der That scharfsinnig begründet, macht selbst auf die ihr entgegenstehenden Bedenken aufmerksam, indessen ist die sehr positive, wenn auch nur aus vernichteten Papieren gezogene Angabe des Archivsekretärs über den Anfang der „Storia di Giobbe“ am 4. August 1371 jedenfalls nicht zu verwerfen, zumal sie mit dem Styl der Bilder übereinstimmt. Von Francesco da Volterra wissen wir, dass er im Jahre 1346 ein Altarstück für den Dom geliefert hatte und im Jahre 1358 in den grossen Rath des Volkes gewählt worden. Crowe u. Cavalcaselle, D. A. I, 325. Ob er mit dem Franciscus di maestro Giotto identisch ist, von dem Vasari (im Leben Giotto's) angiebt, dass er nichts weiter von ihm wisse, als dass er mit diesem Namen im Malerbuche aufgeführt sei, muss dahin gestellt bleiben.

<sup>3)</sup> Abgebildet bei P. Lasinio Taf. 3, 4, 45, 46. S. auch die kleine Abbild. von Hiob's Unglück bei Crowe und Cavalcaselle, D. A. I, 327 und die Scene im Himmel bei Rohault de Fleury, Pise Pl. 63, so wie in Förster's Denkm. I. Taf. 36.

mit einer trotzigen Ritterlichkeit vor der milden und ehrwürdigen Gestalt Jehova's und die zuschauenden Engel zeigen Erstaunen und Mitleid mit den Prüfungen, denen Hiob, der fromme Knecht Gottes, unterworfen werden soll.

Auch bei den Geschichten des h. Rainer, welche auf derselben Wand in drei oberen und drei darunter befindlichen Feldern dargestellt sind, ist Vasari im Irrthume gewesen, indem er sie dem Simon von Siena zuschrieb; nach den jetzt entdeckten urkundlichen Nachrichten sind sie erst lange nach seinem Tode und zwar durch einen sonst unbekanntem, nicht mit dem damals ebenfalls schon verstorbenen Orcagna zu verwechselnden Meister Andreas aus Florenz gemalt, der dafür im Jahre 1377 Zahlung empfing<sup>1)</sup>. Die drei unteren Bilder wurden dann einige Jahre später durch einen Meister „Antonius quondam Francisci de Venetiis“ gemalt und im Jahre 1386 vollendet, den Vasari in der ihm gewidmeten Biographie für einen geborenen Venetianer hält<sup>2)</sup>, der aber jedenfalls florentinische Schule hatte. Beide Meister, Andreas und Antonius, haben ungefähr gleiches Verdienst, ihre Darstellung ist lebendig und natürlich, sie erzählen anziehend, ihre Zeichnung, die freilich oft durch Uebermalung gelitten hat, ist giottesk, aber doch mit dem ihrer spätern Zeit entsprechenden Streben nach grösserer

<sup>1)</sup> Schon Förster a. a. O. bezweifelt Simon's Antheil an diesen Gemälden aus stylistischen Gründen und später publicirte der Professor Bonaini in seiner oben citirten Schrift über Traini die von ihm im Domarchiv entdeckten entscheidenden Stellen. Nach denselben erhielt dieser Maestro Andrea da Firenze am 7. October 1377 eine ausdrücklich als vertragsmässig bezeichnete Zahlung pro pictura storie Beati Ranerii pro residuo dicte storie. Demnächst findet sich zwar, dass im Jahre 1380 der Bauvorsteher des Domes nach Genua schickte, um daselbst einen Maler Meister Barnabas, (wie Bonaini höchst wahrscheinlich gemacht, Barnabà da Mutina) zu rufen: ut veniret ad complendam storiã Sancti Ranerii. Wahrscheinlich kam dieser nicht und die „Vollendung“ der Geschichte unterblieb, bis später Antonio Veneziano (Förster S. 117) die „pictura trium storiarum inferius Sti Ranerii“ vollendete, wofür er 1386 Bezahlung erhielt. Dass die drei oberen Bilder nicht (wie man angenommen) von Andrea und Barnabà, sondern von jenem allein gemacht sind, geht theils aus dem völlig gleichen Styl, theils aber auch aus der Bezahlung von 529 lire 10 sol., welche derselbe erhielt, hervor. Spinello Aretino, obgleich ein angesehener Meister, erhielt für ein Bild dieser Grösse, wie die Rechnungen ergeben, höchstens 175 lire, es war daher schon ein sehr hoher Preis, wenn Antonio Veneziano 245 lire erhielt. Die dem Andrea bezahlte Summe, obgleich nur der Rest, also nur ein Theil des ganzen Preises, beträgt aber noch mehr als das Doppelte von 245 lire, er wird also gewiss die drei Bilder ganz gemalt haben.

<sup>2)</sup> II. 171. Nach jener urkundlichen Bezeichnung ist es zweifelhaft, ob nicht bloss sein Vater aus Venedig war. Vasari's Angabe, dass Antonio ein Schüler des Agnolo Gaddi gewesen, lässt sich mit dem Alter des Letzten nicht wohl vereinigen. (Bernasconi, Studj sopra la storia della pittura italiana, pag. 15). Dagegen steht es fest, dass er schon längere Zeit in Toscana gearbeitet hatte, da die Herausgeber des Vasari (II, 171. note 1) urkundliche Nachrichten darüber gefunden haben, dass er 1369 und 1370 am Dome zu Siena beschäftigt gewesen.

Rundung. Auf diese Bilder folgten dann bald die jetzt nur theilweise erhaltenen sechs Geschichten der h. Ephesus und Potitus, welche Spinello von Arezzo im Jahre 1392 an derselben Wand wie die bisher erwähnten mit einer Eilfertigkeit malte, die selbst den Zusammenhang der Figuren nicht beachtete.

Während dessen hatte man aber auch schon die Bemalung der gegenüberstehenden, bisher noch leeren Wand in Angriff genommen und zwar mit der Geschichte des alten Testaments, die man ohne Zweifel fortzusetzen beabsichtigte, es aber für jetzt nur zu vier Bildern brachte, die sich als ältere, von den 70 Jahre später hinzugekommenen des Benozzo Gozzoli auffallend unterscheiden. Vasari schrieb auch diese Bilder, nicht bloss ohne Nachricht, sondern auch ohne Ueberlegung, seinem beliebten Buffalmacco zu, obgleich sie mit den anderen, demselben beigelegten aus der Passionsgeschichte durchaus nicht übereinstimmen. Die Durchforschung des Domarchivs hat aber ergeben, dass der Maler und Musaicist Pietro di Puccio aus Orvieto der Urheber dieser Bilder ist. Nachdem er im Jahre 1390 durch einen dazu abgesendeten Boten von daher gerufen war, erhielt er im folgenden Jahre für eine Arbeitszeit von 10 Monaten an der Ystoria genesis im Campo santo Bezahlung. Das erste dieser vier Bilder besteht nur aus einer kolossalen Gestalt, welche die ganze Höhe der sonst in zwei Reihen getheilten Bildfläche einnimmt und eine compendiöse Darstellung der Schöpfung giebt. Es ist nämlich Gott Vater, der aufrecht stehend mit beiden Händen das Universum, in der Gestalt einer grossen, den grössesten Theil seines Körpers bedeckenden Scheibe hält, auf der man in der Mitte die Erde, dann die Kreise der Planeten und Fixsterne und endlich die neun Kreise der Engel sieht<sup>1)</sup>. Daran reihen sich nun, und zwar als Anfang einer oberen Bilderreihe, drei Felder, das erste die Geschichte der ersten Aeltern, das zweite die Abel's und Kain's, das dritte den Anfang der Geschichte Noah's darstellend. Das erste ist von sehr geschickter Anordnung und guter Wirkung; indem der Maler das Paradies als einen mit Palmen und fruchttragenden Bäumen besetzten, von dem Brunnen der Paradiesesströme bewässerten, von Thieren belebten, von einer Mauer mit zwei Thoren umschlossenen Garten auf höherem Terrain darstellte, gewann er darunter Räume sowohl für die Erschaffung Adams vor seiner Einführung in das Paradies als auch für die Flucht aus demselben und die harte Arbeit des Erdenlebens, so dass die ganze Breite auf die natürlichste Weise und ohne Unklarheit zwiefach benutzt ist. Bei Weitem

<sup>1)</sup> Man benennt dies Bild gewöhnlich wegen jener landkartenähnlichen Scheibe: Il mappamondo. Ein unter dem Bilde geschriebenes Sonett giebt die vollständige Erklärung.

weniger gelungen ist das zweite Bild mit den verschiedenen Hergängen aus Kains Leben, und auf dem dritten hat sich der Maler die Sache dadurch erleichtert, dass er den Stoff in drei gesonderten Bildern behandelt, von denen das erste den Bau der Arche, ein recht lebendiges Genrebild, giebt, das zweite die Sündfluth und das dritte Noah's Dankopfer enthält. Alle diese Bilder haben den Vorzug eines frischen, natürlichen Colorits, harmonischer Farbenbehandlung, sprechender, naiver Motive und einer gewissen Originalität, welche sie von den wiederkehrenden Typen der Florentiner Meister unterscheidet. Sie sind aber schwach in der Zeichnung besonders der Figuren; die bekleideten sind wulstig und unbehülflich, und die nackten Gestalten erscheinen wie ausgestopft ohne deutliches Bewusstsein der Knochen- und Muskelbildung.

Welche Gründe die Vorsteher des Baues bestimmten, sich in derselben Zeit, wo in Pisa selbst Nicolaus Petri im Franciscanerkloster malte und wo es wenigstens in Florenz nicht an guten Malern fehlte, nach dem kleinen Orvieto zu wenden, ist schwer zu errathen. Vielleicht kam es ihnen, nach den ungünstigen Erfahrungen, welche sie bei den früheren Gemälden gemacht hatten, besonders auf dauerhafte und solide Technik an. Alle jene früheren Bilder sind noch nicht in eigentlicher Frescomalerei, ganz auf frischem Kalk, sondern in der in Giotto's Schule bisher üblichen, von Cennino beschriebenen Weise ausgeführt, welche eine Vollendung in Temperafarben voraussetzte. Pietro ist der erste, der hier jenes nachher sogenannte gute Fresco anwendete<sup>1)</sup>, und vielleicht war es gerade die Kunde von seinem Verständnisse dieser neuen Technik, welche ihm bei den schlimmen Erfahrungen, die man über die Dauerhaftigkeit der älteren gemacht hatte, diese Berufung verschaffte. Jedenfalls würde aber auch dies die Sorgfalt beweisen, mit welcher die Leiter solcher künstlerischen Unternehmungen damals verfahren.

Hier ist dann auch der Goldschmiedekunst zu gedenken, die ebenfalls in Toscana vorzugsweise blühte. Die Grundlage dieser Blüthe lag allerdings zunächst im Gewerbe, das vermöge des mercantilischen, die Bedürfnisse der Mode und des Luxus benutzenden Sinnes der Toscaner und des reichen Kunstlebens, das Vorbilder für jene Zwecke gewährte, hier einen grossen Umfang erreichte. Dazu kam dann aber jener eigenthümlich italienische Kunstbegriff, der die bildenden Künste als ein Ganzes, als die Aeusserung eines und desselben Talentes betrachtete, und daher auch die, welche nur mit irgend einem Kunstzweige beschäftigt waren, leicht zu Versuchen auf verwandten Gebieten veranlasste. So ge-

<sup>1)</sup> So versichert Förster a. a. O., dessen sachkundigem Urtheile ich folge.

schah es, dass einzelne Goldschmiede ganz über die Grenze ihrer Technik hinausgingen, wie jener Landus, dem die Seneser die Leitung ihres Dombaues übertrugen, oder die zwei Goldschmiede, bei denen dieselbe Stadt 1378 zwölf Marmorstatuen der Apostel für ihre Rathhauskapelle bestellte<sup>1)</sup>. Wichtiger ist dann aber die Plastik in edeln Metallen, für die sich hier bedeutende Meister ausbildeten, und der die umfassendsten Aufgaben zu Theil wurden. Ich begnüge mich aus der grossen Zahl solcher Werke einige der bedeutendsten zu nennen. Dahin gehört vor Allem der grosse Silberschmuck der Kapelle des h. Jacobus im Dome zu Pistoja, der vom Ende des XIII. Jahrhunderts bis 1399 durch mehrere namhafte Meister ausgeführt wurde<sup>2)</sup>. Auf dem Antependium, das im Jahre 1316 durch Andrea di Jacopo d'Ognabene vollendet wurde, sind die 15 Reliefs aus dem Leben Christi und des Apostels Paulus, obwohl nicht ohne Verdienst, doch ziemlich verwirrt gruppiert. Dagegen sind die Statuen des Jacobus und einiger anderer Apostel am Altaraufsätze, von Meister Giglio aus Pisa im Jahre 1353, und die Reliefs auf den Flügeln des Antependiums, beide von Florentinern, der linke vom Meister Piero seit 1357, der rechte von Lionardo di Ser Giovanni 1366—71 gefertigt, höchst vortrefflich, im Allgemeinen sich dem Style des Andrea Pisano anschliessend, obgleich im Relief nicht mehr mit der edeln Mässigung desselben, sondern in mehr malerischer Ausführung<sup>3)</sup>. Kaum minder reich ist der Johannis-Altar, welchen die Commune von Florenz seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts durch den berühmten Meister Cione, wahrscheinlich den Vater des Andrea Orcagna, anfangen liess, der dann aber noch lange, bis zum Jahre 1467

<sup>1)</sup> Milanesi I. 279. Die Statuen sind freilich nicht sehr gelungen.

<sup>2)</sup> Ausführliche Nachrichten über diese Kapelle geben Ciampi, in dem oft citirten gründlichen Werke: *Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese de' belli arredi*. Fir. 1810, Tolomei in der *Guida di Pistoja* p. 19 ff., und Förster Beiträge S. 65 ff. Daraus einiges in den Noten zum Vasari II. 12, in Kugler's Kunstgeschichte (4. Ausg.) II. 150 u. a. a. O. Vgl. auch E. Förster, *Gesch. d. ital. K. II*, 175 ff. und Labarte, *Arts industriels*, Album I, Taf. 56. 60. Von Interesse dürfte sein, dass in den Jahren 1386, 1387 und 1390 ein Deutscher, Pietro di Arrigo tedesco, an dem Werke mitarbeitete, indem er vier Statuetten und andere silberne Ornamente, einen Baldachin, eine Verkündigung lieferte. Hans Semper, *Uebersicht d. Gesch. Toscan. Sc.* 42.

<sup>3)</sup> Die Statue des h. Jacobus, welche Maestro Giglio aus Pisa von 1349—1353 fertigte, war eine sitzende. (Ciampi a. a. O. pag. 135. Docum. XIV). Eine andere silberne Statuette desselben Heiligen für dieselbe Kapelle wurde im Jahre 1348 bei dem sehr vielseitigen und vielbeschäftigten Meister Michele di Ser Memmo aus Siena bestellt. (Milanesi Documenti, Vol. III, p. 276. cf. Vol. I, p. 103). Ob sie wirklich ausgeführt worden, muss dahingestellt bleiben. Jedenfalls scheint es ein Irrthum, wenn Semper a. a. O. S. 40 und 42 diesen Meister als Simone di Ser Memmo aufführt, da die bei Milanesi a. a. O. mitgetheilten Urkunden über seinen Namen Michele keinen Zweifel lassen.

viele Künstlerhände beschäftigte<sup>1)</sup>. Auch hier findet sich in den vielen in Silber getriebenen Reliefs viel Werthvolles, indessen bemerkt man schon an den ältesten derselben die Hinneigung zu einer tieferen, mehr landschaftlichen Behandlung. Schon am Schlusse des 13. Jahrhunderts eigneten sich die italienischen Goldschmiede die Technik der Emailmalerei an, in der sie demnächst Vorzügliches leisteten. Zu den früheren und minder vollkommenen Arbeiten dieser Technik gehört eine Tafel mit Brustbildern von Heiligen in der Gallerie des Hospitals von S. Egidio zu Florenz, auf welcher sich der Goldschmied Andreas Pucci Sardi aus Empoli nennt<sup>2)</sup>, zu den schönsten dagegen das Reliquarium, welches der Goldschmied Ugolino di Veri in den Jahren 1337 bis 1339 für die Kathedrale von Orvieto ausführte und mit einer Reihe von sehr zarten und vortrefflich gezeichneten Emailmalereien schmückte<sup>3)</sup>, welche sich den edelsten Gemälden der Schule von Siena anreihen.

Neben dem Email mag hier die in technischer Beziehung einigermaßen verwandte Glasmalerei Erwähnung finden. Die Gewohnheiten und Neigungen der Italiener, welche in ihrer Vorliebe für die Kühle dunkler Räume die Fenster gern durch Vorhänge verschliessen, waren an und für sich diesem Kunstzweige nicht günstig. Dennoch fand er mit dem gothischen Baustyle und als ein Bestandtheil desselben auch hier Aufnahme und bald eifrige Pflege. Es kam dahin, dass man bei grösseren Domen den Schmuck mit historischen Glasgemälden, wie es in einer Urkunde der Bauvorsteher des Florentiner Domes ausdrücklich heisst, für eine durch den Anstand gebotene Nothwendigkeit hielt<sup>4)</sup>. Die ältesten Werke dieser Art, namentlich die schönen Fenster von S. Francesco zu Assisi, sind noch, wie es ja auch in den nordischen Ländern anfangs geschah, aus verschiedenen gefärbten Glastheilen musivisch zusammengesetzte Teppichmuster mit Figurenbildern in kleiner Dimension. Aber sehr bald wünschte man auch in den Glasgemälden alle Fortschritte der damaligen Malerei geltend zu machen, und

<sup>1)</sup> Nach einer Inschrift auf der Rückseite scheint die Arbeit erst 1366 begonnen, was für den Vater des Orcagna etwas spät ist. Siehe Vasari a. a. O. Der Altaraufsatz wird nur ein Mal im Jahre im Baptisterium aufgestellt und sonst in der Opera del duomo aufbewahrt. Vgl. Labarte a. a. O. I. Taf. 61—64.

<sup>2)</sup> Vgl. Bruno Bucher, *Gesch. d. technischen Künste*, Stuttgart 1875 S. 27 u. 31.

<sup>3)</sup> Ueber die Zeit und über die Person dieses Ugolino, Veri's Sohn, vgl. Milanesi I. 210. Abbildungen der Emailmalereien in dem Werke des P. della Valle über den D. z. Orvieto und darnach bei Aginc. *Peinture*, tab. 123. Eine bessere Zeichnung eines der kleinen Bilder bei Rosini II., pag. 54. Ausführliche Beschreibung des ganzen Reliquarium's bei Luzi, *duomo d'Orvieto*, p. 380.

<sup>4)</sup> Urkunde vom 15. October 1436 bei Gaye *Carteggio* II. p. 441 . . . . . fore necessarium oculos et fenestras ipsius ecclesie decorari vitreis variis storiis pitturarum ut decet tam inclite matrici ecclesie . . . . .

übertrag daher die Anfertigung der Zeichnung und die Wahl und Anordnung der Farben berühmten Künstlern, unter deren Leitung dann Andere die eigentliche Glasarbeit ausführten<sup>1)</sup>. Zu den schönsten Leistungen dieser Technik in Italien gehören die Fenster des Florentiner Domes, über welche wir in den Baurechnungen genaue Angaben besitzen<sup>2)</sup>. Hier finden wir dann eine ganze Reihe von namhaften Florentiner Künstlern, welche Zeichnungen zu Glasgemälden lieferten. So zunächst Angelo Gaddi (1390—1396); dann viele Jahre hindurch (1424—1460) Lorenzo Ghiberti, der in seinen Commentarien sich dieser seiner Thätigkeit gewissermaßen rühmt und mehrere von ihm gezeichnete Glasgemälde nennt<sup>3)</sup>, demnächst Donatello<sup>4)</sup>, der im Jahre 1434 mit Ghiberti wetteiferte, indem beide für eine in einem Rundfenster darzustellende Krönung Mariä Zeichnungen lieferten, über welche dann eine Commission von Künstlern und Magistern der Theologie und zwar zu Gunsten Donatello's entschied<sup>5)</sup>; endlich auch noch (1442) Paolo Uccello. Diejenigen, welche die Glasgemälde nach diesen Zeichnungen ausführten, erhalten in den Urkunden verschiedene, unbestimmte Bezeichnungen, etwa als Magistri fenestrarum oder vitrei<sup>6)</sup>. Sie scheinen keiner Zunft angehört zu haben, sondern nur in der Behandlung des Glases und der darauf anwendbaren Farben erfahrene Männer gewesen zu sein, bei denen es dann von Zufälligkeiten abhing, ob und wie weit man ihnen auch die Zeichnung anvertrauen konnte. So findet sich schon in den Rechnungen des Florentiner Domes, dass die Vorsteher einem dieser Glasmaler, dem Bernardus Francisci genannt Lastra, gestatteten, dass er, wenn Ghiberti die bei ihm bestellte Zeichnung in einer bestimmten Frist nicht abliefern sollte, sich eine solche anderweitig beschaffen könne<sup>7)</sup>. Ausserhalb der an Künstlern reichen Hauptstadt Toscana's

<sup>1)</sup> Die Operarii beschliessen 1394, dass durch den Glasmaler Leonardus Simonis in gewissen Fenstern je 6 Heilige gemalt werden sollen cum coloribus modo et forma prout et sic dicet et declarabit Agnolus Taddei Gaddi pictor. So p. 28 in dem in der folgenden Note citirten Aufsätze von Dr. H. Semper.

<sup>2)</sup> H. Semper, die farbigen Glasscheiben im Dome von Florenz, mit einem Anhang von Documenten. In den Mittheilungen der k. k. Centralcommission etc. Band XVII. (1872). S. 19 ff.

<sup>3)</sup> In der Ausgabe des Vasari Vol. I. p. XXXVI, XXXVII.

<sup>4)</sup> Vasari III. p. 249.

<sup>5)</sup> H. Semper a. a. O. p. 35.

<sup>6)</sup> Am Ausführlichsten in einer Urkunde von Orvieto: Magister in faciendis fenestris vitreis. Luzi, il duomo di Orvieto p. 385.

<sup>7)</sup> Semper a. a. O. p. 32. Ad annum 1436. Ghiberti (Laurentius Bartolucci) soll die Zeichnung (designum fenestre vitrei) dem Bernardus an einem bestimmten Tage liefern. Et in quantum non dederit et tradiderit commiserunt dicto Bernardo perfici faciat illi per cui sibi videbitur storiā ordinatā virginis Marie.

scheint man nicht immer den Anspruch auf Zeichnungen berühmter Künstler gemacht, sondern in der Regel die Beschaffung der Zeichnung den Glasmalern selbst überlassen zu haben. So geschieht es namentlich in Orvieto, wo wiederholt den Glasmalern für die Zeichnung der darzustellenden Figuren ein höherer Preis bewilligt wird<sup>1)</sup>. Einmal hat der Vorsteher des Baues sich mit einem Mönche Fra Mariotto aus Viterbo eingelassen, bei dem sich nachher findet, dass er trotz seiner Versicherung, in der Glasmalerei erfahren zu sein, nicht zeichnen könne. Der Camerarius wird daher beauftragt sich nach Siena zu begeben, um dort einen erfahrenen Meister zu ermitteln, welcher Fenster zu machen, zu zeichnen und zusammensetzen (componere) verstehe<sup>2)</sup>. Aus der zunftlosen Stellung der Glasmaler erklärt es sich auch, dass wir so viele Mönche unter ihnen finden<sup>3)</sup>. Es hing dies damit zusammen, dass diese Kunst in den nordischen Ländern vorzugsweise blühte, und dass die Klöster durch die Verbindung mit auswärtigen Ordensbrüdern vielfach Gelegenheit hatten, sich die dort ausgebildete Praxis anzueignen und auf spätere Generationen zu vererben. In einem Falle besitzen wir darüber eine bestimmte Nachricht. Ein Deutscher, Jacob, Sohn eines Kaufmanns in Ulm, der im J. 1432 nach Rom gepilgert war und sich einige Jahre zum Theil als Soldat in Italien aufgehalten hatte, trat endlich in das Kloster des h. Dominicus zu Bologna, wo er dann bald anfang die wahrscheinlich in der Heimath erlernte Glasmalerei mit grossem Erfolge auszuüben und mehrere Schüler heranbildete, welche nach seinem Tode (1491) sich in derselben Kunst auszeichneten<sup>4)</sup>. Auch an anderen Orten gab es Klöster, in welchen die Glasmalerei bleibend betrieben wurde. In Florenz selbst war das Kloster der Jesuiten (mit der jetzt abgebrochenen Kirche S. Giusto alle mura) der Sitz dieser Technik und zwar in dem Grade, dass die Baubehörde des Domes zu Arezzo, als sie i. J. 1477 der Herstellung einer Glasmalerei bedurfte, geradezu mit dem Kloster selbst,

<sup>1)</sup> Luzi a. a. O. p. 419 erklärt der Glasmaler, dass er die Zeichnungen auf seine Kosten beschaffen werde (de' disegni che si faranno per decti lavori, che alle mie proprie spese io li facci fare).

<sup>2)</sup> Luzi a. a. O. p. 424.

<sup>3)</sup> Bei den Glasgemälden des Florentiner Domes kommen vor: ein Leonardo di Simone, Mönch von Vallombrosa, 1300, ein Frater Bernardinus Stefani aus dem Kloster von S. Maria novella (1423). Bei dem Dome von Orvieto sind fast alle Glasmaler Mönche oder Geistliche; so der Priester Ser Guaspere di Giovanni aus Volterra (1444), der obengenannte Fra Mariotto, dann der Mönch Francesco Baroni aus Perugia (1446). Erst im J. 1509 wird ein Laie Meister Fabian zur Reparatur der Fenster zugezogen. Luzi, p. 418. 424. 430. 479.

<sup>4)</sup> P. Vincenzo Marchese, Memorie degli Pittori Scultori ed Architetti Domenican Firenze 1854. Vol. I p. 364. f.

nicht etwa mit einem künstlerischen Mönche für seine Person contrahirte<sup>1)</sup>. Uebrigens wurde dieser Kunstzweig in Italien niemals in dem Grade heimisch, dass man die Hülfe des Auslandes ganz entbehren konnte. Schon unter denen, welche nach Zeichnungen des Angelo Gaddi am Florentiner Dome arbeiteten, befindet sich ein Deutscher (Nicholaus Pieri Theotonicus), welcher sogar die Vorsteher des Baues bestimmte, sich das zu der Arbeit nöthige Glas aus Deutschland zu verschreiben, und noch im Jahre 1436 liess man einen Glasmaler aus Lübeck kommen, dem nicht bloss die Reisekosten erstattet wurden, sondern der auch Steuerfreiheit und die Einräumung eines Hauses als Werkstätte erhielt<sup>2)</sup>. Dieser Künstler, Francesco di Domenico Livi da Gambassi, war zwar ein Italiener, auf florentinischem Gebiete geboren, aber, wie in der Urkunde ausführlich erzählt ist, in Lübeck aufgewachsen und in der Glasmalerei unterrichtet. Ueber seine Wirksamkeit in Italien wissen wir nichts Näheres. Jedenfalls aber führte auch sie nicht dazu, diesen Kunstzweig hier ganz einzubürgern, indem noch unter Julius II. die französischen Glasmaler Meister Claude und Wilhelm von Marseille nach Italien gerufen wurden und Bewunderung erregten<sup>3)</sup>.

#### Achtes Kapitel.

### Plastik und Malerei ausserhalb Toscana.

Petrarca spricht sich in seinen Schriften zwei Mal über das Verhältniss der Sculptur zur Malerei seines Zeitalters aus, beide Male in dem Sinne, dass jene weit hinter dieser zurückstehe, und man kann diese Aussprüche nicht, wie Cicognara will, einfach als einen Irrthum des gelehrten Dichters beseitigen, der dadurch entstanden sei, dass er die Bildwerke seiner Zeit mit den ihm bekannt gewordenen antiken verglichen und sie ihnen nachstehend gefunden habe, während der Mangel antiker Malereien für die Maler solchen Vergleich ausschloss. Denn Petrarca giebt in beiden Stellen nicht seine besondere Ansicht, sondern die allgemeine seiner Zeit. Die eine beider Stellen ist die, wo er von Giotto und Simon von Siena als zwei vorzüglichen und berühmten Malern erzählt, und dann redselig hin-

<sup>1)</sup> Gaye, Carteggio II. 446. Vgl. auch die Anmerkung 2 zu Vasari VI. 33.

<sup>2)</sup> Gaye, Carteggio II. 441.

<sup>3)</sup> Einige Nachrichten über die Geschichte der Glasmalerei in Italien im Conversations-Lexikon für bild. Kunst V, S. 198 und bei Bruno Bucher, Geschichte der technischen Künste. Stuttgart 1875, S. 75.

Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. VII.