

nicht etwa mit einem künstlerischen Mönche für seine Person contrahirte¹⁾. 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 erhielt²⁾. 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 erregten³⁾.

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-

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

²⁾ Gaye, Carteggio II. 441.

³⁾ 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.

zufügt, dass er wohl auch einige Bildhauer gekannt habe, aber geringeren Rufes, denn diese Kunst stehe in dieser Zeit zurück. Noch deutlicher ist die zweite Stelle. Für die Malerei, heisst es darin, rühme sich sein Zeitalter der Erfindung, oder doch der höchsten Vollendung, in der Sculptur aber, obgleich sonst dreist und anmaassend, wage es nicht zu leugnen, dass es weit zurückbleibe¹⁾. Er giebt also nicht sein eigenes Urtheil, sondern ein Zeugniss über die Meinung der Zeitgenossen, welche, auch wenn sie irrig sein sollte, doch Beachtung verdienen würde. Allein in der That lässt sie sich auch sehr wohl erklären.

Allerdings spielt die Sculptur in der Entwicklung der Kunst, und besonders der toscanischen eine bedeutende Rolle. Die Bildhauer treten gewissermaassen als Vorkämpfer auf; wenn die Anforderung der Verarbeitung neuer Motive an die Kunst herantritt, sind sie es zuerst, die sich daran versuchen und mit den Schwierigkeiten ringen. Niccolò Pisano bricht für Cimabue und Duccio, Giovanni für Giotto die Bahn, und wenn dieser dann auch so mächtig wirkt, dass die Sculptur sich seinem Einflusse unterwerfen muss, so bleibt doch für Andrea Pisano der Ruhm, der vorherrschenden Richtung auf das Pathetische die Grenzen des Maassvollen und Anmuthigen gezeigt zu haben, die sie nicht überschreiten dürfe. Ueberhaupt kann man behaupten, dass die toscanische Malerei einen grossen Theil ihrer Vorzüge, die Feinheit des Sinnes für Schönheit und Form, die ruhige und klare Haltung, die Bestimmtheit des Ausdrucks dem Vorgange und dem engen Zusammenhange mit der Plastik verdankt. Diese ist ihre Lehrerin gewesen und bleibt ihr, zur Erhaltung des ihr dadurch eingepflanzten plastischen Elements, auch später, nachdem sie Reife und Selbständigkeit erlangt, eine nützliche, ja unentbehrliche Begleiterin. Aber die Herrin ist sie nicht; das gemeinsame Ziel beider in dieser Weise innig verbundenen Künste ist gradezu ein malerisches, und die Sculptur schliesst sich sowohl in der sittlichen Auffassung der Motive, als in der Anordnung mehr und mehr der Schwesterkunst an. Und zwar ist diese Nachgiebigkeit nicht eine Schwäche der einzelnen Meister, sondern die nothwendige Folge der Richtung des Zeitalters auf weichere Gefühle, die eben nur in

¹⁾ Petrarca, Epist. fam. lib. V. ep. XVII. ad Guidonem Januensem: Duos ego novi pictores egregios, nec formosos, Jottum, florentinum civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem; novi sculptores aliquot, sed minoris famae. Eo enim in genere impar prorsus est nostra aetas. — De remed. utr. fort. I. dial. 41. — Unde haec aetas in multis erronea picturae inventrix vult videri, sive, quod inventioni proximum, elegantissima consumatrix limatrixque, cum in genere quolibet sculpturae, cumque in signis ac statuis longe imparem se negare temeraria impudensque non audeat. Vgl. Cicognara III. 69, der als Geschichtschreiber der Sculptur sich der Bildhauer annehmen zu müssen glaubt.

der malerischen Auffassung ihren Ausdruck finden. Die Malerei ist daher die populäre, Allen verständliche, die tonangebende Kunst, die Sculptur steht immer in einer Unterordnung zu ihr, sie ist entweder eine Vorstudie oder eine Uebersetzung in andere Form. Wie stark dieses Uebergewicht der Malerei ist, beweist, mehr noch als Petrarca's Zeugniß, die Schrift des spätern Ghiberti, der, obgleich selbst Bildner und für die Antike schwärmend, fast nur von den Malern ausführlich redet und der Bildhauer nur vorübergehend oder doch mit sehr viel geringerem Lobe gedenkt. Daher erklärt sich denn auch, dass die Sculptur immer nur beim Beginn einer neuen Kunstrichtung sich in ihrer vollen Bedeutung zeigt, dass selbst in Toscana nach Andrea Pisano uns kein Plastiker von hervorragender Geltung entgegentritt. Denn Orcagna, den man nennen könnte, ist in seiner geistigen Richtung mehr Maler als Bildner, und erst als die Schule Giotto's ermattete, als andere Bedürfnisse erwachten, die ihre Dienste auf's Neue erforderten, nahm die Plastik wieder einen höhern Aufschwung.

Noch stärker als in Toscana ist diese Unterordnung in den übrigen Gegenden Italiens. Die Aufgabe der plastischen Vorarbeit war schon in Toscana vollbracht, und die darauf beruhende toscanische Kunst wurde nun in den meisten Gegenden Italiens durch Giotto zunächst als Malerei eingeführt, der dann die toscanische Bildnerei stillschweigend folgte. Allerdings machten sich dann hin und wieder andere Bedürfnisse oder locale Eigenheiten geltend. Aber nur in der Malerei riefen sie bedeutende Leistungen hervor, welche die toscanische Ueberlieferung weiter förderten, während sie in der Sculptur nur als schwache Modificationen oder gar Hindernisse derselben erscheinen. Auch ist die Zahl der nennenswerthen plastischen Werke überaus gering und bei einigen derselben die Entstehung durch toscanische Hände erwiesen oder doch wahrscheinlich.

Es scheint deshalb zweckmässig, die Geschichte der aussertoscanischen Kunst mit den wenigen hervorragenden Leistungen der Sculptur zu beginnen, und zwar zunächst mit Mailand. Hier nämlich finden wir schon 1339 einen Bildhauer aus Pisa, Giovanni Balducci, ansässig und mit kostbaren Arbeiten betraut, der uns recht deutlich zeigt, in welchem Ansehen toscanische Kunst in diesen Gegenden stand. Dass man ihn seiner Verdienste halber aus Toscana hierher berufen, ist kaum glaublich, da zwei mit seinem Namen bezeichnete Werke in seiner Heimath, ein Grabmal in S. Francesco bei Sarzana (1322) und eine Kanzel zu Casciano bei Pisa, sehr geringen Werthes sind. Vielmehr war wohl eher die Schwäche seines Talents die Ursache, dass er, um der Concurrenz mit so vielen besseren Kunstgenossen zu entgehen, in anderen Gegenden Beschäftigung suchte, die ihm dann auch vermöge seines pisanischen Ursprunges leicht zu Theil wurde. Von den zwei mit seinem Namen bezeichneten Werken in Mailand

wird man zufolge der bemerkenswerthen Verschiedenheit der Inschrift sowohl wie des Styls nur an dem einen, der Arca des S. Pietro Martire in S. Eustorgio vom Jahre 1339, ihm die plastische Arbeit zuschreiben dürfen, während er an dem andern, dem Portale der Klosterkirche Brera von 1347, nur als Baumeister fungirt zu haben scheint, so dass die überaus schwerfälligen und unschönen Statuen, welche von diesem längst abgebrochenen Portale noch erhalten sind, nur von einem unvorsichtig gewählten Gehülfen herrühren werden¹⁾. An jener Arca ist die Anordnung sehr verständig und gut; acht Pfeiler mit Statuen von Tugenden tragen den Sarkophag, der an seinen senkrechten Wänden und auf dem pyramidalen Deckel mit angemessen getheilten Reliefs verziert und oben mit den Statuen der Madonna, des h. Dominicus und des Petrus Martyr bekrönt ist. In plastischer Beziehung sind die acht allegorischen Gestalten des Basaments recht befriedigend und lassen wenigstens die Pisaner Schule vollkommen erkennen²⁾, die oberen Statuetten und besonders die Reliefs aus dem Leben des Heiligen dagegen sind ohne Empfindung und von ungeschicktester Anordnung, was denn doch, wenn man auch die Ausführung einem Gehülfen zuschreibt, wenigstens theilweise dem Meister zur Last fällt. Ausser diesen Werken des Balducci finden sich aber in den Mailänder Kirchen und in dem Museo Lapidario der Brera, sei es dass auch andere Toscaner nach Mailand gekommen waren, oder dass das Samenkorn toscanischen Styls, obgleich nur von Balducci's Hand ausgestreut, bei den in Mailand einheimischen Meistern einen so fruchtbaren Boden fand, werthvolle plastische Werke, welche neben den Spuren des älteren roheren Styls auch pisanische Züge tragen. Mehrere Werke dieser Art befinden sich in derselben Kirche S. Eustorgio; so die laut Inschrift im Jahre 1347 gestifteten Reliefs aus dem Leben der heiligen drei Könige³⁾, dann das Grabmal des Stefano Visconti, wahrscheinlich eine Reihe von Jahren nach seinem Tode (1327) ausgeführt, und endlich die in flachem Relief mit vieler Empfindung gearbeiteten Scenen aus der Passionsgeschichte am Hochaltare. Aehnlichen Styls ist in S. Marco das Grabmal des Rechtsgelehrten Salvarinus de Aliprandis († 1344) in dem Museo Lapidario, früher in S. Giovanni in Conca,

¹⁾ An der Arca lautet die Inschrift: Magister Johannes Balducci de Pisis sculpsit hanc arcam A. D. 1339, an dem Portal aber hiess es: Hedificavit hanc portam. Cicognara III. 247, die Abbildung der Portalstatuen bei demselben tab. 36, die der Arca bei Agincourt Sc. tab. 34. Eine Abbildung der „Temperantia“ bei Perkins, Tuscan sculpt.

²⁾ Perkins I, 75 glaubt darin nicht mit Unrecht einen starken Einfluss Giotto's zu erkennen.

³⁾ Die Abbildung bei Cicognara Taf. 37 ist zu ungünstig, sein Urtheil III. 431 zu günstig. Es ist eine gute Arbeit, aber mit mehr handwerklicher Ausführung.

das, welches Bernabò Visconti sich vor seinem Tode (1384) mit seiner Reiterstatue setzen liess, endlich das des Azzo Visconti († 1339), welches, ehemals in S. Gottardo, jetzt im Hause des Marchese Trivulzio wenigstens grösstentheils erhalten ist¹⁾ und sogar in der Anordnung den toscanischen Gräbern mehr als die übrigen gleicht.

Neben den Toscanern und dem toscanischen Geschmacke machten sich aber in Mailand noch immer Einflüsse nordischer Kunst und Anschauungen geltend und diesen ist dann ein überaus merkwürdiges, freilich aber auch sehr räthselhaftes Werk mailändischer Plastik zuzuschreiben, der berühmte siebenarmige Leuchter des Domes, der wie ein mächtiger Baum mit einem unendlichen Reichthume von zum Theil wunderbar schönen Details aufsteigt und über dessen Alter die Forscher so abweichend sind, dass einige ihn dem XII., jetzt wohl die meisten dem XIII. zuschreiben, während er nach meiner Meinung erst dem XIV. Jahrhundert angehört²⁾. Die Anordnung erinnert in der That noch an ähnliche Werke romanischen Styls; drachenartige Ungeheuer, die mit kleineren Thieren kämpfen, bilden die Füsse und tragen mit ihren Schweifen eine Kugel, von welcher dann die weitere Entwicklung ausgeht; aber das reiche Rankengeflecht, aus welchem zuerst alttestamentarische Hergänge vom Sündenfalle bis zu David's Kampf mit dem Riesen, dann Propheten, Himmelszeichen und Jahreszeiten hervortreten, hat Details edelsten gothischen Styls in italienischer Auffassung, und die Züge der Figuren, besonders die Jungfrau mit dem Kinde und die sehr ritterlich dem Ziele entgegenreitenden drei Könige zeigen einen, freilich mittelbaren Einfluss der Pisaner Schule. Wir haben daher hier wieder ein Beispiel jener schon öfter bemerkten italienischen Neigung, sich der Herrschaft gothischer Form durch Zurückgreifen auf romanische zu entziehen.

An einer andern Stelle dieser Gegend erscheint dagegen der pisanische Styl in voller Schönheit und Reinheit, nämlich an der *Arca di S.*

¹⁾ Abbildungen der jetzigen Ueberreste in dem Werke des Herzogs Litta über die illustren Familien Italiens (*Visconti parte III.*), des ganzen Grabes in der Fortsetzung des *Giulini I.* 387.

²⁾ Didron, der in den *Annales archéologiques* XIII. S. 177, 262, XIV. 341, XV. 263 einige Abbildungen daraus giebt, und Burckhardt (1. Aufl. S. 559) schreiben ihn dem XIII. Jahrhundert zu; Lübke hat sich in der 2. Auflage der *Plastik* (S. 487) für das XIV. Jahrh. entschieden und Labarte, *Hist. des arts industriels* I, p. 349 sogar für die 2. Hälfte desselben. Die Italiener erwähnen des schönen Werkes kaum, selbst die *Guiden* nur, weil die Kapelle darnach *dell' albero* heisst. Es ist nicht zu leugnen, dass einige Figuren noch sehr alterthümlich erscheinen, aber andere sind dafür entschieden neuer und da das Ganze ein Guss ist, müssen diese entscheiden.

Agostino, ursprünglich in S. Pietro in cielo aureo, jetzt im Dome zu Pavia. Es ist eines der reichsten und prachtvollsten Monumente dieser Art, freistehend, von bedeutender Höhe und Grösse und eigenthümlicher Anordnung. Es hat die Gestalt eines kleinen gothischen Gebäudes, an dessen Unterbau zwölf Pfeiler vorspringen, je vier auf den längeren, je zwei auf den schmalen Seiten, welche dann weiter emporsteigend in einem zweiten Stockwerke zwischen halbkreisförmigen maasswerkartig verzierten Bögen den Heiligen auf seinem Sterbelager zeigen und oberhalb desselben ein hohes Dach mit acht Giebeln, drei auf den langen, je einer auf den schmalen Seiten, tragen. Alles dies ist nun auf's Reichste mit Bildwerk verziert, man will über 290 Figuren daran gezählt haben. Unten zwölf allegorische Tugenden, nebst in Nischen aufgestellten kleineren Statuetten von Aposteln und Heiligen. Dann neben der Gestalt des Heiligen Engel, welche das Tuch halten, auf dem er ruhet, und zu Häupten und Füssen die anderen drei Kirchenväter und S. Simplicianus, ausserdem aber noch an den Strebepfeilern je vier stehende und darüber ebensoviele sitzende Gestalten, unter diesen die bekannten vier gekrönten Baumeister. Darüber sind dann am untern Theile des Baldachins und in den Giebeln Reliefs aus dem Leben des Heiligen, dazwischen aber Statuetten von Augustiner-Mönchen und allegorischen Gestalten angebracht. Endlich ist auch noch die Unteransicht des Baldachins über der liegenden Gestalt mit einem reichen Relief geschmückt, welches, der Form des Kreuzgewölbes sich anschliessend, in der Mitte Gott Vater in der Glorie, auf allen vier Seiten aber in sehr glücklich benutzter architektonischer Eintheilung Schaaren von Engeln und Heiligen zeigt. Es versteht sich, dass dieser überreiche Schmuck die Kräfte eines Meisters überstieg, auch erkennt man verschiedene Hände. Die Apostel und Heiligen in den Nischen des Unterbaues mit ihren faltenreichen Gewändern und fein ausgearbeiteten Haaren dürften etwas später hinzugefügt sein, alles Uebrige aber ist unzweifelhaft unter Leitung eines ausgezeichneten Meisters im Style der toscanischen Schule ausgeführt. Die Köpfe haben durchweg die charakteristisch eckige Bildung dieser Schule, die Gewänder denselben flüssigen Zug der Linie. Vor Allem ist die Gestalt des Heiligen selbst, der in bischöflicher, mit nachgeahmten Stickereien reich verzierter Tracht ausgestreckt liegt, ausgezeichnet edel und würdig, auch die Tugenden sind völlig gelungen, und nur die Reliefs sind bei malerischer Anordnung etwas steif. An einem der Pfeiler steht die Jahreszahl 1362 ohne irgend einen Zusatz. Klosternachrichten haben ergeben, dass dies der Anfang der Arbeit, die Legung der Basis erst 1365 erfolgt, und noch 1397 bei dem Herzoge Johann Galeazzo um eine Unterstüzung zur Vollendung gebeten sei. Indessen war die Aufstellung gewiss lange vorher bewirkt, da schon 1383 das

Gitter um das Monument reparirt wurde¹⁾. Der Name des Meisters ist leider in diesen sonst ausführlichen Nachrichten nicht genannt. Vasari schreibt auch dies Werk, wie so manche andere, dem Agostino und Angelo von Siena zu²⁾; allein jener war schon zwölf Jahre vorher und dieser gewiss auch schon längst verstorben. Auch ist die Arbeit doch nicht ganz so milde und schön, wie an dem Grabe des Guido Tarlati, sondern härter, derber, weniger sicher in den Körperverhältnissen. Daher haben Andere darauf aufmerksam gemacht, dass dies Monument in der Anordnung des Unterbaues, in der Auswahl und den Attributen mancher Heiligen und allegorischen Gestalten mit dem des Balducci übereinstimme. Sie haben es daher, wenn auch nicht diesem selbst, so doch einem seiner Schüler zuschreiben zu müssen geglaubt, und als solchen vermuthungsweise den Bonino von Campiglione genannt³⁾, den wir an dem sogleich zu erwähnenden Grabmale des Can Signorio als einen mit grossen plastischen Werken betrauten Meister kennen lernen. Allein eben dieses Grabmal ist sowohl in der architektonischen Anordnung, wie im Plastischen durchaus anderen Geistes und macht diese Annahme unglaublich. Auch ist die Uebereinstimmung mit dem Monumente des Balducci durchaus kein Grund, hier eine Arbeit seiner Schule anzunehmen. Auch ein fremder Künstler, wenn er von den Bestellern auf das ihnen wohlbekannte Mailänder Denkmal als Vorbild hingewiesen war, würde nach damaligen Ansichten keinen Anstand genommen haben, davon, soviel ihm zusagte, zu entlehnen. Es bleibt daher wahrscheinlich, dass dies so alleinstehende Monument von einem fremden, wahrscheinlich toscanischen Meister herrühre, den wir nicht nachweisen können⁴⁾.

Sehr verschieden von der edlen Einfachheit und Anmuth dieser Arca sind dann die schwerfällig prunkenden Grabmäler der Scaliger, die auf dem Kirchhofe von S. Maria antica in Verona eine so malerische Gruppe bilden, und namentlich auch das eben erwähnte, welches Bonino

¹⁾ Defendente Sacchi, L'Arca di S. Agostino, mit Stichen der Brüder Ferrari, Pavia 1832, giebt nur die Ansichten der vier Seiten des Monuments ohne Details. Die Länge ist 3,07 M., die Breite 1,68, die Höhe 3,95. Die Nachrichten über die Geschichte des Denkmals sind aus der Denkschrift entnommen, welche ein Prior des Eremitanerklosters im Jahre 1573 aus den Rechnungsbüchern desselben zusammenstellte, um zu beweisen, dass dieses Kloster, und nicht, wie behauptet war, die Canonici des Doms die Kosten bestritten hätten. Cf. auch Cicognara III. 291.

²⁾ Nicht im Leben dieser Senesen, sondern viel später, bei der der Biographie des Girolamo da Carpi angehängten Erwähnung von lombardischen Bauten.

³⁾ So Defendente Sacchi a. a. O. und ihm folgend Kugler in der Kunstgeschichte.

⁴⁾ Cicognara will es den venetianischen Brüdern delle Massegne, von denen bald die Rede sein wird, zuweisen. Allein auch dies scheint mir nicht wahrscheinlich, der Styl ist reiner toscanisch.

da Campiglione¹⁾ für Can Signorio († 1375) fertigte. Der Grundgedanke der Anordnung war ihm ohne Zweifel gegeben, er kommt schon an den dicht daneben stehenden Denkmälern des Can grande († 1329) und des Mastino II. († 1351) vor. Vom Boden aufsteigende, freistehende Säulen tragen den Sarkophag mit der liegenden Gestalt des Verstorbenen, über welchem ein ebenfalls auf Säulen ruhender Baldachin mit seinem Dache der Reiterstatue desselben als Basis dient. Aber während die Vorgänger Bonino's bei den Details der Ausführung und in den Sculpturen mit einer Anspruchslosigkeit auftreten, welche den schwerfälligen prunkenden Charakter der Anlage mildert, hat Bonino diesen durch die grösseren Dimensionen der einzelnen Theile und durch den gehäuften Reichthum des Schmuckes gesteigert. Sein Denkmal ist sechseckig; an dem Unterbau, auf dem der Sarkophag steht, sind sechs ritterliche Heilige, darunter als jüngster derselben König Ludwig IX. angebracht, und der Baldachin gestaltet sich zu einem hohen und spitzen Dache, das, zwischen sechs steilen, mit den Statuen der christlichen Tugenden geschmückten Giebeln aufsteigend, hoch oben den bestatteten Fürsten auf seinem schwerfällig ausschreitenden Schlachtrosse trägt. Das Ganze imponirt in gewisser Art durch seine Kraftfülle, aber es entfernt sich eben so sehr von der edlen Einfachheit und Gemächlichkeit des italienischen Styls, wie von der Schlankheit gothischer Construction, und anticipirt bei gothischen Details die Schwerfälligkeit des Rococo²⁾. Und eben so wenig sind die Sculpturen geglückt, sie zeigen den Einfluss der Toscaner, die Köpfe haben die tiefliegenden Augen und gedrückten Brauen, den eckigen Schnitt der Gesichter, aber die Körper sind kurz und schwer, der Ausdruck ist hart und übertrieben und die ganze Durchführung im Vergleich zu jener Schule noch ziemlich roh, ja selbst die einfacheren Sculpturen an dem Denkmale des Mastino von 1351 sind wenigstens in stylistischer Beziehung harmonischer.

In Venedig erstreckte sich die Vernachlässigung der Sculptur, die wir früher wahrnahmen, bis in das XIV. Jahrhundert. Nicht bloss die Löwenköpfe und Ornamente, mit denen der Magister Bertuccius, Aurifex Venetus, wie er sich inschriftlich nennt, im Jahre 1300 die von ihm gegossene Bronzethür der Marcuskirche verzierte, sondern noch die Madonna

¹⁾ Er ist also aus jenem Alpendorfe, aus dem so viele auf den lombardischen Monumenten genannte Bildhauer stammten: unter den am Mailänder Dome im Jahre 1388 beschäftigten Meistern hatte es nicht weniger als fünf (darunter unser Bonino) geliefert.

²⁾ Abb. d. ganzen Monuments bei Cicognara tab. 24, einzelne Sculpturen daraus tab. 35. Abb. von S. Maria antica mit dem Grabmonument bei Gally Knight. Vergl. auch das Grabmal von Can Signorio von G. Müller in der Wiener Bauzeitung 1846.

des Steinmetzen (tajapietra) Arduinus im Vorhofe der Carmeliterkirche von 1340 sind überaus roh. Bedeutend besser ist zwar die grössere Madonna nebst Engeln und Anbetenden über der Eingangsthüre der jetzigen Academie, des ehemaligen Klosters der Carità, an welcher die Inschrift nur das Jahr der Stiftung 1345, nicht den Künstlernamen ergibt. Allein die nicht unschönen, aber breiten und derben, ganz in der Vorderansicht gezeigten Züge der Madonna und das ziemlich gewaltsam bewegte, naturalistisch gehaltene Kind¹⁾ sind mehr malerisch als plastisch gedacht, gewissermaassen eine verfrühte Aeusserung der Neigung für vollkräftige Formen, die sich nachher in der venetianischen Malerschule ausbildete.

Zu derselben Zeit indessen, wo dieser namenlose, aber geschickte Handwerker sich so naiv in einheimischer Mundart versuchte, hatte schon der edle Styl der toscanischen Schule auch in die Lagunenstadt Eingang gefunden. Vasari knüpft dies Ereigniss an die Namen der von ihm für Brüder gehaltenen Seneser Agostino und Agnolo, indem er die ihm bekannt gewordenen venetianischen Bildner dieser Zeit zu ihren Schülern macht. Dies zerfällt nun zwar schon dadurch, dass jene Meister, wie wir gesehen haben, keine gemeinschaftliche Werkstatt hatten. Es bedarf aber auch solcher zufälliger Herleitung nicht, da der künstlerische Verkehr zwischen diesen Gegenden und Toscana niemals ganz stockte. Schon das bald nach 1320 entstandene Grabmal des Enrico Scrovegni in der Arena von Padua ist in pisanischem Style gearbeitet²⁾ und ebenso würde die Anwesenheit des Andrea Pisano in Venedig, von der wir oben (S. 397) sprachen, genügt haben, auf toscanische Schule hinzuweisen und jüngere venetianische Künstler zum Studium derselben zu bestimmen.

Als den ältesten solcher Schüler toscanischen Styls nennt Vasari den Jacobus Lanfrani, dessen Namen mit der Jahreszahl 1343 er an einem Portale in Imola gelesen haben will und dem er eine Reihe von Bauten und Denkmälern in Venedig und Bologna zuschreibt. Wir kennen davon nur noch in der letztgenannten Stadt zwei Gräber, das des Taddeo Pepoli († 1347) in der Kirche und das des Juristen Calderini († 1348) im Klosterhofe von S. Domenico, von denen besonders das erste ein nicht unwürdiges, aber freilich auch nicht sehr geniales Werk ist³⁾. Die Hergänge, welche jenen ehemaligen Gebieter der Stadt in seiner richterlichen Thätigkeit und kirchlichen Devotion darstellen sollen, sind sehr trocken erzählt, die Figuren bürgerlich und steif, aber die Technik ist sauber und die Linienführung lässt den Einfluss toscanischer Schule erkennen.

¹⁾ Cicognara tab. 27 und III, 342.

²⁾ Siehe oben S. 343. Anm. 5.

³⁾ Cicognara tab. XIII.

Einen etwas spätern venetianischen Bildner, den Vasari nicht kannte, ersehen wir aus dem neuerlich aufgefundenen Contracte über die von dem Marchese Bonifazio de' Lupi gestiftete Felixkapelle in S. Antonio zu Padua. Die fünf Heiligenbilder, welche der Maestro Andriolo tagliapietro di Venezia, Baumeister dieser Kapelle, in dem Contracte von 1372 mit eigener Hand anzufertigen versprach, sind zwar noch erhalten, aber ohne erheblichen Kunstwerth. Etwas später dagegen besass Venedig zwei ausgezeichnete Bildner in den Brüdern Jacobello und Pierpaolo, Söhnen des Antonio delle Massegne, von denen wir noch zwei bedeutende Werke besitzen. Das eine derselben ist der grosse Marmoraltar in S. Francesco zu Bologna mit der Krönung der Madonna und vielen Nebengestalten und Reliefs, dessen Vasari mit grossem Lobe, aber mit der irrigen Angabe gedenkt, dass er von Agostino und Agnolo von Siena von 1329 an in einem achtjährigen Zeitraume vollendet sei, während die neuerlich aufgefundenen Urkunden ergeben, dass er von den gedachten venetianischen Brüdern herstammt und bei ihnen erst 1388 bestellt ist¹⁾. Das zweite grosse Werk sind die vierzehn Statuen auf dem Architrave am Choreingange in S. Marco zu Venedig, die Jungfrau, S. Marco und die zwölf Apostel, als deren Urheber in der ausführlichen Inschrift sich Jacobellus et Petrus Paulus fratres de Venetiis mit der Jahreszahl 1394 nennen²⁾. In beiden Werken sehen wir diese Meister als treue Nachfolger des toscanischen Styls, und namentlich sind die Krönung der Jungfrau auf dem ersten und einige der schlanken Apostelgestalten des zweiten Werkes sehr schön und edel. Indessen vermissen wir doch schon etwas von der schlichten Anmuth und dem feinen Formgeföhle der toscanischen Meister;

¹⁾ Dies Altarwerk war lange auseinandergenommen und ist erst neuerlich bei der Herstellung von S. Francesco zum kirchlichen Dienste wieder aufgerichtet. Dass Vasari's Nachricht unrichtig sei und das Werk von den genannten Venetianern herrühre, wusste man schon früher durch eine Chronikenstelle, welche Oretti publicirt, dabei aber das Stiftungsjahr irrig 1338 gelesen hatte, welches frühe Datum Zweifel erweckte (Cicognara III. 286 ff.), und endlich durch die von dem Marchese Davia aufgefundene Bestellungs-Urkunde berichtigt wurde. Vergl. dessen Memorie — intorno ad una tavola di marmo — nella chiesa di S. Francesco di Bologna 1842 mit Appendix vom J. 1845, und die Anm. z. Vasari II. 7.

²⁾ Dass der Venician Polo nato di Jacomell, tajapietra, welcher laut Inschrift das Grabmal Cavalli in S. Gio. e Paolo im Jahre 1394 ohne besonderes Verdienst ausführte, ein Sohn dieses Jacobus gewesen, ist wahrscheinlich (Cicognara S. 375). Wenn aber Selvatico (Sulla architettura etc. p. 123) den Jacobus Celega und seinen Sohn Petrus Paulus, welche laut Inschrift 1361 und 1394 am Campanile der Frari bauten, der Familie delle Massegne zurechnen will, und Oscar Mothes a. a. O. I. 243 darauf einen vollständigen Stammbaum und eine Verwandtschaft mit einer ganzen Zahl unbedeutender Meister gründet, so sind das unwahrscheinliche und fruchtlose Hypothesen.

die Gewandung ist mehr mit Falten überladen, der Schwung der Linien kühner und zum Theil gewaltsam und erinnert an die in der gleichzeitigen deutschen Sculptur beliebten Biegungen des Körpers, die Bewegungen sind spröder, und die Reliefs erzählen mit etwas trockener Ausführlichkeit¹⁾. Andere bezeichnete Werke dieser Meister kennen wir nicht, indessen sind die zehn Statuen, welche in der Marcuskirche vor den Seitennischen des Chors stehen und laut Inschrift 1397 gefertigt sind, jenen Aposteln so ähnlich, dass man sie wohl denselben Meistern zuschreiben kann. Jedenfalls aber war der toscanische Styl nun in Venedig schon sehr verbreitet, wie zahlreiche, hin und wieder vorkommende Madonnen und Heiligenbilder beweisen, welche den einheimischen Werken der Pisaner Schule in Motiven und Ausführung nahe stehen²⁾, während wir an den Arbeiten der gewöhnlichen Steinmetzen noch immer jene einheimische Neigung für das Breite und Volle wahrnehmen.

Ob wir von Filippo Calendario, den Vasari nicht kennt, während die einheimischen Chroniken ihn als bedeutenden Bildner rühmen, irgend ein plastisches Werk besitzen, muss nach dem, was oben bei der Baugeschichte des Dogenpalastes angeführt ist, dahingestellt bleiben. Aber jedenfalls sind die geistvollen und reizenden Figürchen, welche aus dem üppigen Laubwerke der Capitäle an der untern Säulenreihe dieses Palastes hervortreten, voller Leben und Schönheitsgefühl und zum Theil nicht ohne Anklänge pisanischen Styls³⁾. Einige, namentlich die in der Nähe der Porta della carta werden erst im XV. Jahrhundert, zum Theil dann aber geradezu als Copien früherer Capitäle, die anderen zwar früher, aber doch meistens erst nach dem Tode des Calendario (1355) entstanden sein, so dass man die zum Grunde liegenden plastischen Gedanken der Spätzeit des Jahrhunderts zuschreiben muss, wobei dann zu beachten ist, dass die Kleinheit der Dimensionen den früheren Meistern eine gewisse Kühnheit, die über die Grenzen ihrer Zeit hinauszugehen scheint, den späteren die Nachahmung der älteren Vorarbeiten erleichterte. Zu den bedeutendsten Sculpturen am Dogenpalast gehört die Darstellung des Urtheils Salomo's an der Ecke des Gebäudes nach der Porta della Carta hin (Fig. 88). Mag diese Gruppe auch vielleicht erst im XV. Jahrhundert entstanden

¹⁾ S. bei Cicognara Taf. 36 einige Fragmente aus dem Altar von S. Francesco und Taf. 10 zwei Apostel aus S. Marco.

²⁾ Vgl. bei Cicognara tab. 31, 32 eine Zusammenstellung solcher venetianischen und toscanischen Statuen.

³⁾ Vergl. Cicognara tab. 28 bis 30, so wie die Auseinandersetzung in Vol. III. p. 353 ff. mit dem, was oben bei der Baugeschichte des Palastes S. 227 ff. beigebracht ist.

sein, so gehört sie der Auffassung nach doch noch in die vorhergehende Epoche.

Mit der Erwähnung dieser wenigen Monumente kann ich die Geschichte der Sculptur des XIV. Jahrhunderts in Oberitalien schliessen.

Fig. 88.



E. ADE, STUTTGART.

Vom Dogenpalast zu Venedig.

Allerdings ist die Zahl plastischer Arbeiten sehr gross; fast jede Stadt kann mindestens einige Grabmäler aufweisen, unter denen manche nicht ohne Reiz sind. Aber sie bleiben in den Grenzen des Handwerklichen

und Gewöhnlichen und entwickeln nicht einmal locale Eigenthümlichkeiten, deren Betrachtung und Vergleichung ein geschichtliches Interesse böte¹⁾.

Ein sehr viel reicheres und mannigfaltigeres Bild gewährt die Geschichte der Malerei. Zwar erstreckte sich die Herrschaft der Schule Giotto's über ganz Italien und giebt den Erzeugnissen aller Gegenden eine gewisse Gleichförmigkeit. Aber doch ist in den meisten die Theilnahme für diese populäre Kunst und das Bedürfniss des Ausdrucks eigener Empfindungen zu gross, um sich mit der blossen Wiederholung des recipirten Styles zu begnügen. Wir finden daher eine Fülle von localen Modificationen desselben und in nicht wenigen Fällen auch schon künstlerische Individualitäten, welche diesen Provincialismen einen mehr oder weniger vollkommenen Ausdruck zu geben wissen und dadurch zum Theil schon über die Grenzen der toscanischen Kunst hinausgehen. Die Fülle des hier bereits beigebrachten Materials, das die Kunstgeschichte nicht unbenutzt lassen darf, nöthigt uns zu geordneter Betrachtung der einzelnen Gegenden.

Zu den wenigst fruchtbaren gehört der damalige Kirchenstaat. Rom selbst, das während des grössten Theiles des Jahrhunderts die Anwesenheit des Papstes entbehrte und von revolutionären Stürmen litt, hatte seit dem Besuche Giotto's und der Wirksamkeit des Pietro Cavallini wohl kaum irgend einen namhaften Künstler aufzuweisen. In der Nähe von Rom finden sich zwar einige grössere Arbeiten giottesken Styls, aber so vereinzelt, dass sie eher von wandernden Florentinern, als von einheimischen Meistern herrühren werden. Dahin gehören die Fresken sehr eigenthümlichen Inhalts, welche vor einigen Jahren in dem Sacro speco unterhalb S. Scolastica bei Subiaco entdeckt und hergestellt sind. Man sieht nämlich am Gewölbe Gott Vater zwischen den neun Engelchören; dann in den Lunetten Thaten der Engel, zuerst den Kampf der Getreuen Gottes gegen die hier als schillernde Thiere dargestellten abgefallenen Geister, dann das bekannte Wunder des Erzengels Michael auf dem Berge Gargano, darauf eine mystische Darstellung, wo der Engel den Fürsten der Welt oder den Mann der Sünde, der mit den Seinigen in Freuden lebt, mit dem Schwerte durchbohrt; endlich die Verkündigung, auf die dann an den unteren Wänden die Hauptmomente der Geschichte Christi von der Geburt bis zur Kreuzigung folgen. Eben so wird das grosse Wandgemälde des jüngsten Gerichts, welches sich in S. Maria zu Toscanella an der östlichen Wand des Langhauses findet, die Arbeit eines wandernden Giottesken sein. Anders verhielt es sich mit Orvieto, das bald nach dem Beginne seines Dombaues

¹⁾ Ein Verzeichniss der noch erhaltenen Grabmäler aus dieser Epoche in Rom giebt Gregorovius, *Gesch. der Stadt Rom im Mittelalter VI*, 681.

(1290) und durch die Anwesenheit der vielen senesischen Künstler, die dieser herbeizog, eine fruchtbare Pflanzstätte toscanischer Kunst wurde. Wie gross die Kunstliebe des Städtchens schon frühe war, beweisen die vor Kurzem aufgedeckten zahlreichen Votivgemälde an den Wänden der Klosterkirche S. Giovenale, meistens nur thronende Madonnen mit einzelnen Heiligen und dem knieenden Stifter, einige von frühen Daten, z. B. von 1312 noch ziemlich im Style des Cimabue, dann aber auch werthvollere, im entwickelten giottesken Style, unter denen namentlich eines, die Stiftung einés Johannes Fredi von 1398, herauszuheben ist. Schon 1320 war Simon von Siena behufs der oben erwähnten Arbeit in S. Domenico hier gewesen und später zog die Ausführung der Mosaiken an der Façade des Domes, wie dies im Jahre 1360 mit Orcagna geschah (vgl. oben S. 408), stets bedeutende Maler hierher, unter deren Leitung sich auch eine einheimische Schule bildete, die endlich so angesehen wurde, dass sie den Pisanern einen Meister für ihr Campo santo, den Pietro di Puccio, lieferte. Das Hauptwerk dieser Schule sind die grossartigen Wandmalereien im Dome, zunächst die in der Capella del S. S. Corporale, wo sich Ugolino de Urbeveteris mit der Jahreszahl 1364 nennt, dann die im Chore, welche nach den Angaben des Padre della Valle von jenem Pietro di Puccio, dann von Ugolino di Prete Ilario, Antonio d'Andreuzzi und anderen einheimischen sonst unbekanntem Künstlern herkommen und erst 1370 angefangen sein sollen, aber in ihren oberen Theilen alterthümlicher, noch dem Zeitalter Cimabue's nahestehend erscheinen. Man sieht u. A. oben die Trinität, repräsentirt durch drei einander ähnliche geflügelte Gestalten, welche von Schaaren sehr schöner Engel angebetet werden, dann die Krönung und in 26 Bildern das Leben der Maria. Diese letzten Bilder lassen dann ebenso wie die Mosaiken der Façade den Einfluss Orcagna's erkennen und nähern sich jedenfalls mehr dem florentinischen, als dem senesischen Style¹⁾.

Von den übrigen Städten des Kirchenstaates im Westen des Appenin verdankt Assisi seinen reichen Gemäldeschmuck durchweg florentinischen Händen. In Perugia zeigen die wenigen Ueberreste des XIV. Jahrhunderts noch keine Eigenthümlichkeit²⁾. In dem Städtchen Urbania bei

¹⁾ Crowe u. Cavalcaselle, E. A. II, 202 (D. A. II, 368), finden darin den Charakter eines Seneser Malers zweiten Ranges. E. Förster, Gesch. d. it. Kunst II, S. 449 nimmt an, dass der Urheber dieser Fresken sich die Eigenthümlichkeiten sowohl der Schule Giotto's als der Seneser angeeignet habe. Alle diese Wandgemälde sind bekanntlich im J. 1845 durch den Eifer zweier deutscher Maler, Pfannschmidt und Bolte, von dem dicken schwarzen Rauche befreit, der sie völlig verdeckte.

²⁾ Rosini giebt tab. 24 eine Miniatur aus dem Archiv von Perugia, Randarabesken nebst der Berufung des Matthäus von einem Goldschmied und Maler Matteo di Cambio,

Urbino finden wir zwei Maler aus Rimini, einen Petrus de Arimino und einen Julianus pictor da Arimino thätig, von denen sich jener auf einem auf Holz gemalten Crucifixe in der Kapelle der Bruderschaft di S. Giovanni decollato, dieser auf einem Madonnenbilde im Dome und zwar hier mit der Jahreszahl 1307 nennt. Beide erscheinen als Giottesken zweiten Ranges¹⁾. Von dem Miniaturmaler Oderigi, den Dante „die Ehre von Gubbio“ nennt, haben wir keine weitere zuverlässige Kunde, und dass diese seine Vaterstadt in künstlerischer Beziehung keine selbständige Bedeutung hatte, ergibt sich schon daraus, dass der Guido Palmeruzzi, welcher im Stadthause daselbst um 1342 eine Madonna mit Heiligen im giottesken Style nicht unwürdig ausführte, in dem nicht datirten, aber ohne Zweifel früheren h. Antonius am Aeusseren einer dortigen Kapelle roher und alterthümlicher erscheint²⁾, so dass wahrscheinlich auswärtige Studien dazwischen lagen.

Genua³⁾ kann einen etwas zweifelhaften Ruhm auf den s. g. Mönch von den goldenen Inseln gründen, der, angeblich aus der Familie Cibo stammend, aber in einem Kloster auf der Insel Hyères lebend, von provenzalischen Schriftstellern als vorzüglicher Miniaturmaler genannt wird über dessen Bedeutung wir aber nicht urtheilen können, da die Miniaturen giottesken Styles, welche man ihm in mehreren Bibliotheken zuschreibt, in keiner Weise beglaubigt sind⁴⁾. Mailand hatte manche Berührungen mit Giotto's Schule. Er selbst war nach Villani's Bericht kurz vor seinem Tode dort gewesen, wahrscheinlich aber nur flüchtig und nur um ein Urtheil abzugeben. Dann hatte nach Vasari Stefano dort für Matteo

und Vol. II. p. 149 die Abbildung einer Madonna mit der Jahreszahl 1333, welche, umgeben von 24 kleineren Bildern, sich in der Confraternità di S. Pietro Apostolo befinden soll. Einige andere ältere Bilder sind in der Sammlung der Universität.

¹⁾ Passavant, Rafael I. 425 hatte die Inschrift des Julianus mit dem im Texte erwähnten Crucifixus in Verbindung gebracht. Nach den genaueren Angaben von Crowe und Cavalcaselle E. A. I, 381 u. 384 und D. A. I, 315 u. 317 muss man dies für einen Irrthum halten. Vgl. daselbst die Beschreibung einiger anderen Malereien in dem ehemaligen Kapitelsaale des Klosters von Pomposa und im Chore von S. Maria Portofuori zu Ravenna, welche diese Schriftsteller dem Petrus resp. dem Julianus von Rimini zuschreiben zu dürfen glauben.

²⁾ Vergl. Passavant a. a. O. mit Dennistown, Memoires of the dukes of Urbino. London 1851. Vol. II. p. 179. Crowe u. Cavalcaselle E. A. II. 185. D. A. II. 353.

³⁾ Rosini II. 228 giebt die Umriss eines Tafelbildes der Madonna mit 2 Heiligen, auf welchem sich der Maler Franciscus de Oberto ohne Datum nennt. Nach ihm befindet sich dies (mir unbekannt gebliebene) Bild in Privathänden, während Lanzi, der die Lebenszeit dieses Malers um 1368 bestimmt, es in S. Domenico sah. Jene Zeichnung bei Rosini scheint schon auf den Anfang des XV. Jahrhunderts zu deuten.

⁴⁾ Agincourt T. 75 und Rosini a. a. O. S. 229 geben Proben aus einem Pontificale der Vaticana. Nach Baldinucci (ed. Piacenza I. 282) lebte er 1326—1408.

Visconti ein Werk angefangen, aber nicht vollendet, und endlich ist es wahrscheinlich, dass Giovanni da Melano, der Schüler des Taddeo Gaddi, hierher zurückgekehrt sein und Schüler gezogen haben wird. Auch fehlt es nicht an Malereien giottesken Styls. Darunter sind die Ueberreste der umfassenden Gemälde, welche wahrscheinlich einst die ganze Kuppel der berühmten Klosterkirche von Chiaravalle bedeckten, so bedeutend, dass man sie dem Giovanni da Melano zuschreiben zu können glaubt¹⁾. Ein Beweis des künstlerischen Luxus, aber auch des Mangels an künstlerischen Kräften ist, dass Johann Galeazzo Visconti im J. 1380 von Lodovico Gonzaga sich erbat, dass er ihm aus Mantua 4 oder 6 Maler schicken möge, um gewisse Gemälde von Historien und Jagden im Palast zu Pavia zu vollenden²⁾.

In Piemont war schon in den Jahren 1314 bis 1325 ein Maler Giorgio di Firenze beschäftigt, und selbst am Nordende des Comer See's, in Gravedona, findet sich eine freilich ziemlich handwerksmässig, aber doch mit Sicherheit ausgeführte Darstellung des jüngsten Gerichts in giotteskem Style. Allein irgend hervorragende, von eigenthümlicher Richtung zeugende Leistungen können wir in allen diesen Gegenden nicht aufweisen.

Anders auf der Ostseite des Appennin. Auch hierher war allerdings der Einfluss der Schule Giotto's gedrungen; ich erwähnte schon der Romagnolen Ottaviano und Pace aus Faenza und Guglielmo aus Forli, welche nach Vasari in Giotto's eigener Werkstätte arbeiteten und dann in ihre Heimath zurückkehrten, deren Werke aber nicht auf uns gekommen sind³⁾. Besser kennen wir den bedeutendsten damaligen Meister der Mark Ancona, Alegretto Nucci aus Fabriano, den Lehrer des berühmten Gentile da Fabriano. Er hatte nicht bloss in Florenz gelernt, sondern sich sogar dort niedergelassen, indem er 1346 in die Malergesellschaft eintrat, kehrte aber später in seine Vaterstadt zurück, wo er 1385 starb⁴⁾. Wir besitzen von ihm mehrere Tafelbilder: ein Triptychon vom Jahre 1365, ursprünglich in dem Ospizio de' Camaldoli an der Lungara in Rom, jetzt im christlichen Museum des Vatican: Maria mit dem Kinde und der Stifterfamilie

¹⁾ Rosini II. 201 ff. — Crowe u. Cavalcaselle, E. A. II. 256. D. A. II, 416, sprechen diesen Malereien von Chiaravalle, soweit sie jetzt noch in der Kuppel zu sehen sind, die Bedeutsamkeit ab. Ueberbleibsel von Fresken aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts, die einst zu einem Grabe in der jetzt zerstörten Serviten-Kirche gehörten und inschriftlich von einem Künstler Symon de Corbeta herrühren, befinden sich jetzt in der Akademie der schönen Künste zu Mailand.

²⁾ Calvi II, p. 92 nach Urkunden im Arch. San. Fedele.

³⁾ Vergl. Crowe und Cavalcaselle, E. A. I. 480, D. A. I. 314.

⁴⁾ Vergl. Ricci, Elogio del pittore Gentile da Fabriano, Macerata 1829, deutsch in Kugler's Museum 1837 p. 11, und desselben Ricci Memorie degli artisti della Marca Ancona I. 109. Rosini, Storia III, 41 und 51.

zwischen der heiligen Ursula und dem Erzengel Michael¹⁾; eine Madonna mit Heiligen in der Minoritenkirche zu Apiro unweit Cingoli vom Jahre 1366; ein Triptychon im Dome zu Macerata, auf der Mitteltafel die thronende Madonna mit dem auf ihrem Schoosse stehenden bekleideten Kinde, umgeben von einem Kranze von Heiligen, aus dem J. 1369²⁾; zwei Tafeln im Berliner Museum (Nro. 1076 und 1078), die Jungfrau mit dem Kinde nebst Heiligen und Christus am Kreuze zwischen Maria, Johannes und Magdalena und daneben einzelne Heilige³⁾; eine Madonna vom J. 1372 in der Sammlung Romaldo Fornari in Fabriano⁴⁾. Spuren giottesker Schule sind in den Werken dieses Meisters nicht zu verkennen, aber der ganze Charakter ist doch ein anderer. Die Formen sind knapper, magerer, die Gewänder geben auch nicht wie dort die Andeutung des Körpers, sind vielmehr steifer und meistens reichlich mit Gold geschmückt. Die Ausführung der Köpfe ist dagegen sehr weich und zart, mit einer feinen Abstufung der Töne, fast miniaturartig, nicht unähnlich der Weise seines berühmten Schülers Gentile da Fabriano, der Ausdruck endlich ist mehr auf das Süsse und Liebliche, als auf das Charakteristische und Pathetische gerichtet. Ein Zeitgenosse des Alegretto war der Fabrianese Francescuccio Ghissi, der durch eine Anzahl von Tafelbildern in den Städten der Marken vertreten ist. Zu seinen besten Werken wird eine Madonna in der Augustinerkirche S. Salvatore zu Monte Giorgio in der Provinz Fermo gerechnet, welche im Typus und Charakter den Madonnen des Alegretto kaum nachstehen soll⁵⁾.

In Bologna gab es zahlreiche Maler. Es kann sein, dass in der gelehrten Stadt, wie in den nordischen Ländern, die Miniaturmalerei eine Schule der höheren Kunst wurde; nicht bloss der Umstand, dass Dante neben Giotto und Cimabue den Franco von Bologna⁶⁾ als denjenigen nennt, der die bisherigen Meister dieses Kunstzweiges verdunkelt habe, sondern auch die zarte, aber auch etwas schwächliche und schüchterne Malweise, welche den Tafelbildern dieser Schule eigen ist, deutet darauf hin. Besonders stark ist dies Miniaturartige bei dem ältesten namhaften Meister

¹⁾ Abgeb. bei Agincourt, Peint. T. 128.

²⁾ Rosini tab. 23.

³⁾ Die letzte Tafel gehört als Rückseite zur ersten. Diese trägt die Bezeichnung: Alegrectus de Fabriano me pinxit.

⁴⁾ Vgl. Unger in Jul. Meyer's Allg. Künstler-Lexikon I, 334. Crowe und Cavalcaselle, D. A. II, 359 ff., wo auch von muthmaasslichen Werken des Meisters gehandelt wird.

⁵⁾ Crowe u. Cavalcaselle, E. A. II. 198, D. A. II, 364.

⁶⁾ Wir wissen nichts Näheres von ihm, und die bei Rosini tab. XI. mitgetheilte, sehr hölzerne Madonna des Museums Ercolani ist ihm ganz willkürlich zugeschrieben.

Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. VII.

dieser Schule, dem Vitale, von dem wir drei mit seinem Namen bezeichnete Madonnenbilder besitzen, zwei in der Pinakothek von Bologna, das eine mit der Jahreszahl 1320, das andere von 1345¹⁾, das dritte im Museo cristiano des Vatican²⁾, und bei dem etwas jüngeren Simon von Bologna, von dem zahlreiche, mit seinem Namen bezeichnete Tafelbilder in der Pinakothek und in den Kirchen von Bologna vorhanden sind. Dort ist eine Krönung Mariae³⁾, unter diesen, die meistens den Gekreuzigten darstellen, das mit der Jahreszahl 1370 in S. Giacomo maggiore das beste. Beide Meister theilen die Vorliebe für magere, spitze Körperformen, und ihre Gewänder sind steif und faltenarm, wie Goldstoff behandelt oder doch mit reichlich angebrachten Goldlichtern erhöht. In den Darstellungen des Crucifixus von Simon ist es auf trüben Ernst abgesehen, sonst äussert sich ein Bestreben nach lieblichem, mildem Ausdruck, oft mit etwas affectirter Grazie. Ein etwas späterer Zeitgenosse des Simon, Jacobus Pauli, der sich u. A. auf zwei Bildern der Pinakothek, einer Krönung Mariae und einer Kreuzigung zwischen den Schächern, sowie auf einem grossen Altarwerk in der Kapelle des h. Kreuzes in S. Giacomo maggiore nennt, ist schon mehr giottesk, aber unbehülflich und in der Zeichnung nicht minder steif wie jene. Ob der Jacobus de Avanciis de Bononia, welcher sich auf einer Kreuzigung mit Maria, Johannes und Magdalena in der Gallerie Colonna zu Rom ohne Jahreszahl, und dann wieder der Jacobus Avanzi, der sich mit der Jahreszahl 1367, aber ohne Wohnort auf einer sehr starren und fast noch byzantinisirenden Kreuzabnahme in der Akademie zu Venedig nennt, unter einander und mit jenem Jacobus Pauli identisch sind, muss dahin gestellt bleiben, ist aber nicht unwahrscheinlich⁴⁾. Zu diesen Meistern kommen dann noch ein Andrea da Bologna, der sich mit der Jahreszahl 1369 auf einem grossen Altarwerke in Fermo nennt und dieselbe etwas steife Zeichnung hat, wie die obengenannten⁵⁾, und ein Lippo Dalmasii, von welchem die Sammlung Ercolani in Bologna eine Madonna besitzt, zu dessen besten Arbeiten aber ein Fresco über dem Thore von S. Procolo gerechnet wird⁶⁾.

Die wichtigste Stelle für die Kenntniss dieser Schule ist das vor-

¹⁾ Jenes bei Rosini tab. XI., dieses bei Aginc. tab. 127; es befand sich, als Agincourt schrieb, noch in dem Kirchlein S. M. de' Denti vor Porta S. Mammolo.

²⁾ Crowe und Cavalcaselle, D. A. II. 372.

³⁾ Nro. 164 d. Kat.

⁴⁾ S. über diese gleichnamigen Maler Förster im Kunstbl. 1841, Nro. 38 und 1847, S. 40. Von dem berühmteren Avanzo von Verona ist weiter unten die Rede.

⁵⁾ Rosini II. 227 giebt eine h. Catharina aus diesem Altarwerke, dessen Stelle in Fermo er nicht bezeichnet.

⁶⁾ Crowe u. Cavalcaselle, D. A. II, 374.

städtische Kirchlein S. Maria de media ratta (gewöhnlich schlechtweg Mezzaratta, auch wohl S. Appollonia genannt), welches, seit 1282 Versammlungsort einer frommen Bruderschaft, später auf Kosten derselben reich mit Gemälden geschmückt wurde¹⁾. Das Altarbild, zufolge der Inschrift im Jahre 1380 von einem gewissen Christophorus gemalt, stellt die Madonna mit ziemlich bedeutungslosen Zügen in goldstoffnem Kleide und Mantel dar, unter dessen Schutze die Bruderschaft kniet, während das Kind, das sie vor sich hält, die Händchen segnend erhebt²⁾. Viel erfreulicher sind die Wandgemälde, welche in zwei Reihen übereinander, auf der einen Seite das alte Testament von der Schöpfung bis Moses, auf der andern die Geschichte Christi darstellen. Es haben augenscheinlich verschiedene Hände in längerer Zeit daran gearbeitet, auch nennen die Notizen der Bruderschaft fünf verschiedene Maler, welche dabei von 1350 bis 1398 beschäftigt waren³⁾, und an mehreren Bildern las man und liest man zum Theil noch jetzt die Inschriften: Laurentius fec. Jacobus f. Der gemeinsame Vorzug der Compositionen ist eine recht lebendige Darstellung, die aber an den Bildern des alten Testaments (mit Ausnahme der mehr giottesk gehaltenen letzten Bilder der Geschichte Moses') noch sehr in der leichten, oberflächlichen Weise der Miniaturmaler auftritt. Sie sind ohne Zweifel die älteren. Unter denen des neuen Testaments zeichnen sich die des Jacobus (der schwerlich mit dem Jacobus Pauli der Pinakothek identisch ist) durch feinere, ausdrucksvolle Köpfe aus, während die meisten anderen bei einer unvollkommenen Zeichnung, harten Bewegungen, figurenreicher, aber oft verwirrter Gruppierung und flacher Anordnung auch diesen Vorzug entbehren und mehr eine äusserliche Erzählung, als eine tiefere Andeutung der ethischen Motive geben. Der Einfluss Giotto's ist daher hier ein sehr geringer gewesen und die Schule behält eine gewisse, aber freilich nicht hervorragende Eigenthümlichkeit.

¹⁾ Weitere Nachrichten darüber bei Crowe und Cavalcaselle D. A. II, 377 ff.

²⁾ Agincourt tab. 160. Dies Altargemälde scheint jetzt verschollen. Vasari, III, 41. n. 1.

³⁾ Vasari erwähnt dieser Kirche und überhaupt der älteren Bologneser Maler im Leben des Aretiners Nicolò di Piero III. p. 40 und schreibt dabei das alte Testament einem gewissen Christofano aus Modena oder Ferrara, das neue dem Simon und Jacopo zu, was in der That durch die im Texte zu erwähnenden Aufschriften bestätigt wird. Die Notizen der Bruderschaft nennen als dort beschäftigt den Vitale 1350, Lorenzo 1360, Christoforus 1381, Galam 1390 und Giacomo 1398. Vergl. die Anm. z. Vasari und Malvasia's Felsina pittrice I. pag. 18. Die Wandmalereien sind schon vorlängst in der irrigen Meinung, sie zu conserviren, gefirnisst und dadurch entstellt, überdies hat man später die Decke niedriger gelegt, was sie theilweise verdeckt, aber auch Gelegenheit zu näherer Betrachtung giebt. Aginc. tab. 158 Nro. 1—4 giebt mehrere der Malereien des a. Test., leider in allzu kleiner Dimension; Rosini II. p. 226 aus der Geschichte Christi den Teich Bethesda.

In der Lombardei sind die Gewölbemalereien der Seitenschiffe im Dome zu Cremona, an denen man die Jahreszahlen 1370 und 1382 liest, und an denen nach urkundlichen Nachrichten die Maler Polidoro Casella und Francesco Somenzi beschäftigt waren¹⁾, in der Zeichnung hart, steif und ohne geistige Tiefe, aber von kräftiger Färbung²⁾. Von Modena gingen zwei nicht unbedeutende Maler aus, die, wie es scheint, beide mehr auswärts, als in der Heimath arbeiteten. Der eine ist jener Thomas von Mutina, dessen Namen man zuerst auf einer der vielen von seiner Hand für Kaiser Karl IV. gemalten Tafeln in der Burg Karlstein fand³⁾ und ihn daher für einen Böhmen erklärte, bis italienische Schriftsteller⁴⁾ nachwiesen, dass er im Jahre 1352 schon die noch jetzt erhaltenen Bildnisse des Dominicanercapitels zu Treviso gemalt habe, was dann auf die richtige Deutung des Beinamens führte. Seine Bilder, von denen noch viele in Karlstein, eines aber (Maria mit dem Kinde zwischen zwei Heiligen) im Belvedere zu Wien, zeigen die Eigenschaften der Bologneser Tafelbilder, die weiche, glatte Schattirung, die knappe Zeichnung der Körper und die steife Behandlung der Gewänder, in verstärktem Maasse. Etwas bedeutender ist sein Landsmann Barnabas de Mutina, von dem wir mehrere mit seinem Namen bezeichnete und datirte Tafelbilder besitzen, ein aus Bologna stammendes von 1367 im Städelschen Institute zu Frankfurt, eines von 1369 im Berliner Museum (Nro. 1171), eines von 1370 im Kloster S. Domenico zu Turin⁵⁾. Längere Zeit scheint er sich in Pisa aufgehalten zu haben; im Kloster S. Francesco waren zwei seiner Bilder, wovon noch eines an Ort und Stelle ist, ein anderes aus einem aufgehobenen Kloster stammendes Bild bewahrt die Akademie. Ein gutes Exemplar mit der Namensinschrift des Künstlers besitzt die Gallerie in Modena⁶⁾. Höchst wahrscheinlich ist er auch derselbe Barnabas, dem die Pisaner im Jahre 1380 einen Boten nach Genua nachsendeten, damit

¹⁾ Eitelberger in den mittelalterlichen Kunstdenkmälern des österr. Kaiserstaates II. S. 111.

²⁾ Bezüglich anderer Maler des XIV. Jahrhunderts in der Lombardei, in Parma, Piacenza und in Friaul sei auf Crowe u. Cavalcaselle, D. A. II, 418 ff. hingewiesen.

³⁾ Die Inschrift, in welcher er sich als Sohn des Barisinus bezeichnet, ist oft (bei Fiorillo, im Katalog des Belvedere u. s. w.) abgedruckt.

⁴⁾ Tiraboschi und der Padre Federici, welcher in seinem Werke auch ziemlich schlechte Stiche jener Dominicaner-Bildnisse giebt, von denen die bei Aginc. tab. 133 mitgetheilte Probe entnommen ist.

⁵⁾ Von einem Bilde von 1374 giebt Agincourt tab. 113 eine Abbildung. Eine vollständige Aufzählung seiner Werke und überhaupt die besten Nachrichten über ihn bei Bonaini, Memorie pag. 100 ff.

⁶⁾ Crowe u. Cavalcaselle, D. A. II, 386.

er die Geschichten des h. Ranieri im Campo santo vollende¹⁾. Jene Tafeln enthalten sämmtlich Madonnen, meistens halbe Figuren, mit dem bekleideten Kinde, zum Theil mit Engeln oder Heiligen. Auch hier ist die Körperbildung knapp, die Gewandung steif und mit Gold verziert, der Farbenton zart und leicht, die Gesichtsbildung der Madonna sogar noch sehr alterthümlich mit schmalem Nasenrücken und geschlitzten Augen. Aber Meister Barnabas zeichnet sich vor den bisher erwähnten Malern durch einen feineren Sinn für Schönheit und Anmuth aus, er hat dem Kinde, das auf dem Berliner Bilde mit einem Stieglitz spielt, auf dem einen der Pisaner an der Brust der Mutter trinkt, naive Züge zu geben versucht, und man begreift, dass diese milde, wenn auch nicht sehr lebendige Grazie der Pietät zusagen konnte.

In dem reichen und bereits an den Luxus der Kunst gewöhnten Venedig bestand schon jetzt eine zahlreiche Malergilde, die von dem Geiste Giotto's aber nur schwach berührt wurde. Auf einem Altarwerke, das aus S. Francesco zu Vicenza in die Pinakothek daselbst gekommen ist und in der Mitte den Tod der Madonna, auf den Flügeln zwei Ordensheilige darstellt, sehen wir den Paulus de Venetiis, der sich darauf mit der Jahreszahl 1333 nennt, noch in vielen Beziehungen byzantinisirend, die Gewänder sind zu conventionellen Falten scharf angezogen, die Augen finster beschattet. Aber im Ausdrucke findet man schon Spuren giottesker Motive, Christus, der die nonnenhaft verhüllte Kindesgestalt der mütterlichen Seele emporträgt, steigt nicht, wie es byzantinische Regelmässigkeit mit sich gebracht hätte, senkrecht, sondern in bewegter, schräger Linie nach oben, und die anbetenden Engel sind lieblich und naiv²⁾. Noch schwächer und überdies übermalt sind die Malereien auf der Rückseite der Pala d'Oro, welche laut Inschrift ein Meister Paulus (vielleicht derselbe) mit seinen Söhnen Lucas und Johannes um 1345 ausführte³⁾. Bei Nicolo

¹⁾ Vergl. das Nähere darüber oben S. 458, n. 1., wo auch schon ausgeführt ist, dass er anscheinend diesen Auftrag abgelehnt hat.

²⁾ Abbildung bei Rosini II. p. 143. Crowe u. Cavalcaselle, D. A. II, 423 führen auch noch andere Werke dieses Meisters auf.

³⁾ Mgr. Paulus cum Luca et Johanne filiis suis pinxerunt hoc opus; es sind 14 Gemälde auf Goldgrund. Da diese Inschrift ausdrücklich nur vom Malen spricht, darf man nicht, wie geschehen, demselben Meister auch die in Gold getriebenen Relief-Figuren des Schreines zuschreiben. Eine von Lorenzi in den „Monumenti per servire alla storia del Palazzo ducale di Venezia“ publicirte Urkunde (Doc. 92) berichtet von einer Zahlung, welche im Jahre 1346 dem Meister Paulus, Maler von S. Lucas, für ein Bild in der Kirche Sancti Nicolai de Palacio geleistet wurde. Crowe und Cavalcaselle, D. A. III, 378, Nachtrag zu B. II. Ein inschriftlich beglaubigtes, im Besitze des Hrn. Maillinger in München befindliches Werk des Paulus de Venetiis und seines Sohnes Johanninus vom J. 1358 war auf der im Jahre 1869 in München veranstalteten Aus-

Semitecolo, von dem sich ein grosses Altarwerk, die Krönung der Jungfrau und acht kleine Darstellungen aus dem Leben Christi, in der Akademie zu Venedig befinden, entdeckt man, z. B. auf der Taufe Christi und der Darstellung des *Noli me tangere*, Reminiscenzen aus Giotto's Compositionen in der Arena zu Padua, aber die Zeichnung der langen Gestalten ist ziemlich hölzern, die Carnation dunkel, die Gewänder sind mit Goldlichtern gestrichelt, und in dem brillanten Colorit kann man Anfänge des venetianischen Farbensinnes erkennen¹⁾.

Wie lange sich hier ein byzantinisirendes Element erhielt, beweisen die Arbeiten des Pfarrers Stephanus von S. Agnes, der sich als solcher und als Maler auf zwei Bildern²⁾ bezeichnet. Auf einer Madonna mit dem Kinde im Museum Correr von 1369 ist er naiver, auf der in der Akademie befindlichen Krönung Mariae dagegen, welche er im Jahre 1381 in seine eigene Kirche stiftete, erinnern die dunkle, zähe Farbe und die goldgestrichelten Gewänder noch ganz an die ältere Schule.

Etwas bedeutender ist dann ein gewisser Laurentius, von dem wir mehrere Bilder nachweisen können, eine Verkündigung von 1357 sowie ein Altarwerk von 1371 (dieses in Sala XI.) in der Akademie, ein thronender Christus von 1369 im Museum Correr³⁾, eine thronende Madonna vom Jahre 1372 im Louvre. Die langen Gestalten mit kleinen Köpfen, der gelbliche Fleischtön und die weiche Modellirung geben schon eine feinere, lyrische Stimmung, er sucht in der Körperbildung nach grösserer Naturwahrheit und hat in der Gewandbehandlung Aehnlichkeit mit Altichiero, von dem wir bald sprechen werden.

Wandgemälde dieser Zeit, wie solche zufolge historischer Nachrichten im Palazzo ducale ausgeführt wurden, sind in Venedig nicht erhalten, indessen genügen die Tafelbilder, um uns die Richtung dieser Schule erkennen zu lassen. Der Anstoss, den Giotto der italienischen Kunst gegeben, wirkte zwar auch hier in soweit, dass er die ausschliessliche Herrschaft des byzantinischen Styles brach. Aber er erweckte noch nicht den Trieb zur tiefern Erfassung des ethischen Lebens, sondern führte nur zu

stellung von Gemälden älterer Meister. Es ist eine Krönung Mariae unter einem mit Giebeln gekrönten Doppelbogen, worauf eine musicirende Engelgruppe. S. den Katalog dieser Ausstellung Nr. 102. Eine Abbildung in den Sitzungsberichten des Münchener Alterthums-Vereins. Heft I, 1866—67, zu S. 37 ff.

¹⁾ Die Bibliothek des Kapitels zu Padua, in der sich kleinere bezeichnete Bilder vor ihm mit der Jahreszahl 1367 befinden, ist mir unzugänglich geblieben; Crowe und Cavalcaselle, D. A. II, 426. Semitecolo's Bilder haben Jahreszahlen von 1351 bis 1400.

²⁾ Stefanus Plebanus Sanctae Agnetis pinxit.

³⁾ Der Maler Laurentius, welcher sich auf einem Altarwerke, den Tod der Jungfrau nebst vielen Nebenbildern enthaltend, im Dome zu Vicenza nennt, schien mir nicht mit dem Venetianer identisch.

schwankenden Versuchen, die überlieferten Typen zu beleben und des Ausdruckes weicher Gefühle fähig zu machen, ohne den hergebrachten Glanz der Farbe und des Goldes zu beschränken. Während Giotto von der äusserlichen starren Gesetzlichkeit des älteren Styles dazu übergegangen war, die Gesetze des inneren Lebens zu erforschen, drängten sich hier sofort Regungen eines sinnlichen Naturalismus in den Vordergrund, zu dessen consequenter Ausbildung die geistigen Bedingungen noch fehlten.

In einem merkwürdigen Contraste zu dieser venetianischen Schule steht die, welche sich ganz in der Nähe, in Verona und Padua, entwickelte. Wenn jene ziemlich gleichgültig gegen die geistigen Vorzüge des giottesken Styls war, ging diese auf das Tiefste, ja bis zu selbständiger Weiterbildung darauf ein. Allerdings trafen hier besonders günstige Umstände zusammen. In Padua hatte Giotto mehrere Jahre gelebt und vielleicht Schüler, jedenfalls aber bewundernswerthe Werke hinterlassen, welche die künstlerisch gestimmten Jünglinge der Umgegend anzogen und ihnen wirksame Studienmittel wurden. Dazu kam hier die geistige Anregung, welche die damals blühende, von ihrem Beginne an im Gegensatze gegen den juristischen Formalismus von Bologna auf Vielseitigkeit gerichtete Hochschule, welche ferner die Anwesenheit eines so gelehrten, geistreichen und bewunderten Mannes wie Petrarca gewährte, in Verona der grössere Handelsreichthum und der ritterliche Sinn, der sich hier am Fusse der Alpen unter den mächtigen Adelsgeschlechtern erhielt. Auch die politischen Verhältnisse waren nicht ungünstig. Zwar hatten beide Städte ihre republikanische Freiheit eingebüsst, aber die herrschenden Familien, in Verona die Herren della Scala, in Padua die von Carrara, gehörten grade zu denjenigen dieser Emporkömmlinge, welche sich durch freigebige Begünstigung der Künste und Wissenschaften auszeichneten. Der Palast der Scaliger, der Dante und nach ihm so viele Gelehrte beherbergt hatte, war auch mit kunstvollen Gemälden geschmückt, man sah in einem Saale die Geschichte der Zerstörung Jerusalems nach Josephus und ausführliche Darstellungen römischer Triumphzüge. Noch eifrigere Gönner der bildenden Kunst waren die Carraresen, die nicht bloss ihre eigenen kirchlichen Stiftungen reich mit Malereien ausstatteten, sondern auch die mächtigen Familien, die sich ihrem Hofe anschlossen, zu ähnlichen Unternehmungen¹⁾ und besonders auch die Stadtbehörde dazu veranlassten, dass sie die öffentlichen Bauten künstlerisch schmückte, im Palast des Capitano einen grossen Saal mit römischen Geschichten und in

¹⁾ In der Kapelle S. Jacopo e Filippo in S. Antonio zu Padua erklären die Stifter, zwei Brüder aus dem Geschlechte de Comitibus, in der Widmungsinschrift von 1382, dass ihre Stiftung entstanden sei, *sub umbra et favore magnifici domini, hujus urbis principis, Francisci de Carraria.*

der berühmten Sala della Ragione des öffentlichen Palastes die gewaltige Wölbung mit allegorischen und astronomischen Darstellungen verziern liess¹⁾. Der Sorgfalt dieses Fürstenhauses oder der anziehenden Kraft dieser Unternehmungen darf man es zuschreiben, dass sich mehrere fremde, namentlich florentinische Maler hier niederliessen²⁾. Beide Städte wetteiferten miteinander und ergänzten sich, und wenn Padua den Vorzug eines feineren durch Gelehrsamkeit geschärften Sinnes, hatte Verona den einer frischeren freudigern Stimmung. Es entstand daher zwischen beiden ein künstlerischer Verkehr und Austausch, welcher gestattet, sie in dieser Zeit als einer Schule angehörig zu betrachten. Den grösseren Vortheil dieser Gemeinsamkeit trug Padua davon; es besitzt eine Reihe von umfassenden malerischen Gesamttwerken, und darunter einige von so hoher künstlerischer Schönheit, wie wenige Städte Italiens sie aufweisen können. Aber wenigstens einer, wahrscheinlich zwei dieser ausgezeichneten Meister waren aus Verona und jedenfalls macht diese Stadt, wenn sie auch in Beziehung auf Umfang und Werth der grösseren Stiftungen hinter Padua zurücksteht, durch die gewaltige Zahl nicht unbedeutender Grab- und Votivgemälde in ihren Kirchen den Eindruck einer sehr regen Kunstthätigkeit.

Die schönsten Leistungen dieser Schule finden wir in der Capella S. Felice (oder wie sie früher hiess: S. Jacopo) in S. Antonio zu Padua, und in der in unmittelbarer Nähe dieser Kirche errichteten Capella S. Giorgio. Die Felix-Kapelle ist, wie wir durch die neuerlich entdeckten Rechnungen und Urkunden genau wissen, von Bonifazio de Lupi, Marchese di Soragna, dem Haupte eines sowohl in der Lombardei, wie in Toscana begüterten und angesehenen Hauses, 1372 gestiftet, und nach Vollendung der baulichen Einrichtung in den Jahren 1376 bis 1379 ausgemalt, wo der damit beauftragte Meister Altichiero von Verona die Bezahlung erhielt³⁾. Die Kapelle ist ein dem südlichen Seitenschiffe der

¹⁾ Die jetzigen Deckengemälde stammen zwar nicht, wie man früher annahm, von Giotto her, sondern sind erst nach einem Brande und Neubau von 1420 und zwar, wie der Anonymus des Morelli erzählt, theils von einem Paduaner Juan Miretto, theils von einem Ferraresen ausgeführt. Allein mehrere der darunter befindlichen Figuren unterscheiden sich von den übrigen und deuten auf das XIV. Jahrhundert und jedenfalls war, zufolge der localen Nachrichten, die Decke auch schon vor jenem Brande mit Malereien versehen, die den spätern mehr oder weniger als Vorbild gedient haben werden.

²⁾ Ausser dem unten zu erwähnenden Giusto de' Menabuoi ist Cennini (s. oben S. 411) hier zu erwähnen, der freilich ein geringes Talent war und als familiaris der Carraresen mehr mit Fahnen und Wappen, als mit Werken höherer Kunst beschäftigt sein mochte.

³⁾ Ernst Förster, der die fast vergessene Georgskapelle gleichsam wieder entdeckte und ihre verdorbenen und entstellten Fresken herstellte, hat auch das Verdienst, zur

Kirche angebauter, gegen dasselbe mit fünf Arcaden geöffneter Raum von geringer Tiefe, in welchem die dem Eingange gegenüberliegende Wand über dem Altar die Kreuzigung als ein figurenreiches, drei Fünftel dieser Wand einnehmendes Wandgemälde enthält, während an der Westwand ein Votivbild (Madonna mit Heiligen und knieenden Mitgliedern der Familie des Stifters) und ein grosser aber übermalter, durch die Feuchtigkeit zerstörter Christophorus ihre Stelle fanden, dann aber theils an der östlichen Seitenwand, theils an den Lunetten des Gewölbes die Geschichte des Apostels Jacobus und seiner Reliquien in eilf Bildern ausführlich erzählt ist. Der Styl dieser Gemälde ist im Wesentlichen noch giottesk, die Zeichnung der Köpfe, die Behandlung der Gewandmassen, die Art der Gruppierung und besonders die Richtung auf das ethisch Bedeutsame sind ganz die dieser Schule. Aber das Verständniss und die Neigung für die natürliche Erscheinung sind hier schon weiter gediehen als bei den gleichzeitigen Florentinern. Die Köpfe sind individueller, die Körper mit grösserem Schönheitsgefühl und besserer Naturkenntniss gezeichnet, besonders hat die Modellirung an Weichheit und Rundung, das Colorit an Kraft und Harmonie gewonnen, und endlich zeigt sich ein Gefühl für das Landschaftliche und ein romantisches Element, das Jenen unbekannt war. In der Ausführung erkennen wir mehrere Hände, eine alterthümlichere mit dunklerem Farbentone, schwereren Schatten, plumperen Gewändern und härteren Bewegungen, und eine vollkommeneren, welche weicher modellirte und harmonischer malte. Jener gehört ein Theil der legendarischen Darstellungen, dieser der Ueberrest derselben Reihe und endlich die Kreuzigung an. Aber Composition und Zeichnung haben durchweg denselben Charakter und werden daher von dem Meister selbst ausgehen. Vor Allem ist die Kreuzigung gelungen. Die Schächer sind fortgelassen, so dass die Composition in drei bestimmt unterschiedene Theile zerfällt. Auf dem mittleren

Würdigung und Beachtung der Felixkapelle wesentlich beigetragen zu haben. Vergl. seinen Bericht im K. Bl. 1838 Nro. 3 und sein Kupferwerk: Die St. Georgskapelle zu Padua, Berlin 1841. Später hatte der Padre Gualandi das Glück, zu Florenz die Urkunden und Rechnungen über die Ausführung der Kapelle zu finden, aus denen uns vorzugsweise interessirt, dass darin Altichiero als Unternehmer der ganzen Ausmalung erscheint und kein anderer Malernamen in den Rechnungen vorkommt. Vergl. diese Documente bei Gualandi, *Memorie delle belle arti*, Serie VI. p. 135—142, und bei Gonzati, *la basilica di S. Antonio*, Vol. I. Nr. CII, des Appendix. Abbildungen aus der Felixkapelle bei Förster, die Georgskapelle tab. 3—5; *Denkm. Bnd. I*, tab. 39, und bei Gonzati zu S. 180 ff. Vasari nennt unsern Maler Aldigieri, die urkundliche Schreibart ist aber Altichiero. Ausführliche Schilderungen der Malereien in der Cap. S. Felice und in S. Giorgio geben Crowe und Cavalcaselle, *E. A. II*. p. 236 ff., wo auch drei kleine Abbildungen (*D. A. II*. p. 398 ff.) und E. Förster, *Gesch. d. ital. Kunst II*, S. 463—488.

sehen wir ausser der schmerzvollen tiefergreifenden Gestalt des Gekreuzigten nur Rückenfiguren, welche, indem sie hinaufblicken, auch die Aufmerksamkeit des Beschauers kräftiger auf die Hauptgestalt hinleiten. Die beiden Seitentheile enthalten dann die eine die Gruppen der Frauen und theilnehmenden Zuschauer, die andere die der würfelnden Kriegsknechte und der Neugierigen, die ihrem Spiele zusehen. Im Hintergrunde sieht man heimziehendes Volk, das sich gegen den blauen Himmel vortrefflich absetzt. Niemals sind Volksscenen zugleich so schlicht und so lebendig dargestellt. Keine Figur ist ausdruckslos, aber auch keine eine isolirte Naturstudie, sondern jede greift in die allgemeine Handlung ein und dient dazu, diese noch vollkommener anschaulich zu machen. Die Gruppe der

Fig. 89.



Capella S. Felice in Padua.

Frauen, welche die eben zusammenbrechende Maria stützen, erweckt unsre Theilnahme nicht bloss durch ihre eigne Erscheinung, sondern auch dadurch, dass sie diese Wirkung auch auf die Umstehenden auf dem Bilde ausübt; Aller Augen sind dahin gerichtet, die Reiter blicken mitleidig auf

sie herab, die Frauen des Volkes weinen, einige der Zuschauer weisen dabei zu dem Gekreuzigten hinauf, gleichsam um sich die Tiefe dieses Schmerzes zu erklären, und selbst der scheelblickende, weissbärtige Pharisäer und die gleichgültige Frau, die mit dem Kinde auf dem Arme uns schon den Rücken zugewendet hat, um sich den Heimziehenden anzuschliessen, dienen durch ihren Gegensatz dazu, uns auf die leidende Mutter des Heilandes zurückzuführen. Bei der Legende des Jacobus haben die Compositionen nicht diesen hochtragischen Ernst, wohl aber einen eigenthümlichen romantischen Reiz. Nachdem der Apostel von Herodes Agrippa hingerichtet und die Jünger mit seiner Leiche nach Spanien geflüchtet, hier aber von dem Könige verfolgt sind, landen sie endlich an dem Schlosse einer Gräfin Lupa¹⁾, welche sie aufnehmen sollte. Da sehen wir denn den Kahn, dessen Steuerruder ein Engel hält, in der Felsenbucht nahe am Schlosse liegen. Die Jünger sind schon gelandet und drei derselben haben zunächst die in einem Tuche getragene Leiche auf einen Stein gelegt, der wunderbarer Weise davon erweicht wird und sie wie ein Bette aufnimmt. Zwei andere aber treten in das offene Thor des Schlosses und richten an die Frauen, die wir auf der Treppe oder Altane sehen, die Frage um ihre Aufnahme. Die Perspective dieses Schlosshofes ist nicht ganz klar, aber die ganze Scene, die Stille der Felsenbucht, der Gegensatz der ernstesten heiligen Männer und der von Theilnahme und Verwunderung bewegten Frauen, die grossartige Ruhe und Schönheit des Engels auf dem unruhigen Meere, durch das er sichere Leitung gab, ist hochpoetisch.

Auf einem andern Bilde fliehen die Jünger mit der Leiche durch ein wildes Felsenthal und werden dadurch gerettet, dass die Brücke unter ihren Verfolgern zerbricht, die nun mit ihren Rossen in den darunter fließenden Bach stürzen. Da sehen wir ein Pferd, das auf den Rücken gefallen ist und uns den Bauch zukehrt und ein anderes, auf dem der Reiter sitzen geblieben ist und es spornt, das steile Ufer zu erklimmen. Sowohl die Kühnheit dieser Motive als die glückliche Schilderung und Benutzung der Landschaft, welche uns die Schauer dieser Flucht vergegenwärtigt, und endlich die immerhin gute Zeichnung der Pferde in diesen schwierigen Bewegungen sind bewundernswerth. Die Bekehrung der Gräfin hat auch die des Königs zur Folge, der demnächst, nachdem der Heilige der Königin im Traume erschienen ist, zum Kampfe gegen die Saracenen ermuthigt wird. Und so schliesst denn das Ganze mit der Schlacht, bei der wir im Vorgrunde den König beten, zur Seite sein Heer siegen sehen, die aber im Ganzen doch zu den weniger gelungenen Ge-

¹⁾ Ohne Zweifel verschaffte dieser Name, der dem des Stifters der Kapelle gleichlautete, dem Apostel diese Verehrung.

mälden dieser Folge gehört. Bei diesen kriegerischen Hergängen zeigt sich in so fern eine Verwandtschaft mit den Schulen von Bologna oder Venedig im Gegensatze zu dem florentinischen Gebrauche, dass die Trachten oft ziemlich phantastisch und die Waffen zum Theil stark mit Silber und Gold verziert sind.

Die Georgskapelle ist von dem Bruder jenes Marchese Bonifazio, dem Raimundinus de Lupis, wie es scheint schon 1377 gestiftet, aber erst nach seinem Tode, 1379, und zwar durch eben jenen Marchese Bonifazio selbst vollendet, der sich im Jahre 1384 dazu die Erlaubniss erwirkte. Es ist indessen möglich, dass dieser schon früher, vielleicht gleich nach Beendigung der Felixkapelle, in Hoffnung späterer Genehmigung, die umfassende Arbeit beginnen liess. Nicht weniger als zwei und zwanzig zum Theil sehr grosse Gemälde bedecken alle Wände des oblongen, durch ein Tonnengewölbe bedeckten Raumes. Die grade Schlusswand enthält auch hier über dem Altar zwischen zwei Kleeblattfenstern die Kreuzigung und zwar in ausführlicherer, auch die Schächer aufnehmender Composition, und darüber die Krönung Mariae, die so in den Raum hineincomponirt ist, dass das Rundfenster der Kapelle einen Theil des Thrones zu bilden scheint. Auf der Eingangswand sind fünf Bilder aus dem Leben der Maria, Verkündigung, Anbetung der Hirten, dann die der Könige, die Flucht nach Aegypten und die Präsentation im Tempel, angebracht. Auf den beiden Seitenwänden endlich sind ausser einem grossen Votivgemälde, das fast die halbe Tiefe der Kapelle einnimmt, und auf dem eine starke Familie, der Stammvater und dessen Gattin mit ihren 5 Söhnen und 3 Enkeln, alle von ihren Schutzheiligen begleitet, vor der Madonna knieen, die Legende des h. Georg in sechs, die der h. Lucia und der h. Katharina jede in vier Bildern dargestellt¹⁾. Die Uebereinstimmung dieser Gemälde mit denen der Felixkapelle in technischer und geistiger Beziehung ist unverkennbar, besonders ist die Kreuzigung, obgleich anders componirt, der dortigen verwandt; es ist dieselbe Mischung giottesker Elemente mit mehr naturalistischen, dieselbe Weichheit der Modellirung. Auch das Votivbild und die Bilder aus dem Leben der Maria werden, abgesehen von der Zuziehung eines schwächern Gehülfen, den man an einigen Theilen erkennt, von demselben Meister herrühren; die Jungfrau und das Kind sind darauf, besonders auf der Flucht nach Aegypten, von grosser Schönheit und Lieblichkeit. Am stärksten zeigt sich die Entwicklung des naturalistischen Elements in den legendarischen Bildern. In der Zeichnung sind die

¹⁾ Hier besonders ist auf Förster's oben angeführtes Werk zu verweisen, welches vollständige Beschreibung sämmtlicher Gemälde und auf acht grossen Blättern theils Durchzeichnungen einzelner Köpfe, theils Abbildungen ganzer Gemälde giebt. Einige Abbildungen auch in Förster's Denkmalen I, Taf. 40—43.

giottesken Züge fast völlig verschwunden; die Köpfe sind runder, die Körper völliger, die Modellirung ist so weit gediehen, dass sie wirkliches Relief giebt. Selbst die nackten Theile, die bei den Martern der Heiligen sichtbar werden, sind richtig gezeichnet, und unter den Nebenpersonen glaubt man häufig Porträts zu erkennen.

Wie in der Felixkapelle sind auch hier die Hergänge gern in complicirte Baulichkeiten verlegt, aber während dort nur der Reiz der Phantasie beabsichtigt war, den schon die Andeutung entfernter Räume gewährt, ist hier Alles mit ziemlich richtiger Perspective deutlich entwickelt und sehr verständig benutzt, um erklärende Nebenscenen darin anzubringen. Die Anordnung ist durchweg vortrefflich, die Gruppen lösen sich völlig, die Ereignisse treten in ihrer natürlichen Gestalt vor unser Auge. Aber doch herrscht insoweit noch die Richtung Giotto's vor, dass der Vortrag noch völlig so schlicht und klar, direkt auf das sittlich Bedeutende der Hergänge gerichtet ist. Wenn dennoch diese Gemälde nicht ganz das ergreifende Pathos haben, wie Giotto's Compositionen in der Arena, so mag dies zum Theil mit dem tiefern Eingehen auf die Natur zusammenhängen, welches dem Künstler nicht mehr jene rücksichtslose Betonung des Ethischen gestattete. Aber zum Theil liegt es auch an den Gegenständen, die entweder in feierlichen Scenen, wie z. B. die Taufe des Königs, welche St. Georg in einer Kirche vornimmt, oder in Martern bestehen, welche wunderbarer Weise die Heiligen nicht verletzen und bei denen es also grade geboten war, die Hauptperson ruhig und unangefochten und die Nebenpersonen theils in einer bloss körperlichen Bewegung, theils in den passiven Affecten der Furcht und des Schreckens darzustellen. Scenen dieser Art wiederholen sich, der h. Georg trinkt den Giftbecher ohne Furcht und ohne Schaden; er soll von Rädern zerschmettert werden, bleibt aber unversehrt, da Engel die Räder zerschlagen; er steht dann standhaft im Tempel, wo er den falschen Göttern huldigen soll und duldet selbst die Enthauptung mit Ruhe. Und ganz ähnlich sind die Martern und der endliche Tod der weiblichen Heiligen. Auch die h. Katharina leidet durch die Kraft des Rades nicht und erliegt erst der Enthauptung. Bei der h. Lucia ist besonders die Scene interessant, wo sie von kräftigen Stieren, die an einen um ihren Leib geschlungenen Strick gespannt sind, ungeachtet aller Anstrengungen der Thiere selbst und ihrer Treiber nicht von der Stelle gebracht werden kann. Demnächst aber wird auch sie vergeblich in den Flammen und in siedendem Oele gemartert, stirbt erdolcht und erscheint dann endlich auf dem Paradebette in der Kirche, vom Volke verehrt. Die Gestalt dieser Heiligen ist nicht ohne Schönheit, aber etwas völlig, selbst schwer, vielleicht weil diese Auffassung dem Künstler erleichterte, die Seelenruhe seiner Heiligen gegenüber dem angst-

vollen Bemühen ihrer Peiniger zu versinnlichen. Aber auch der Kampf des h. Georg mit dem Drachen und die Erregung der Verehrer der h. Lucia an ihrem Sarge sind mit einer grossen Ruhe dargestellt, die indessen nicht ohne Würde und Anmuth ist und an die ähnliche Eigenschaft in den Gemälden des Masaccio erinnert.

Ueber die Urheber dieser ausgezeichneten Gemälde und ihr Verhältniss zu denen der Felixkapelle haben wir keine urkundliche Nachricht, indessen hat man auf einem Gemälde in S. Giorgio und zwar auf dem Tode der h. Lucia eine jetzt unlesbare Inschrift entdeckt, welche nach den darüber angestellten Untersuchungen „Avancius“¹⁾ lautete, und somit einen Namen ergab, der freilich nicht völlig in dieser Form, sondern als Beinamen, nämlich als Jacobus Avantii von sämmtlichen älteren Berichterstatlern über paduanische Malerei erwähnt und entweder mit dieser Kapelle oder doch mit dem bei den verwandten Malereien der Felixkapelle angeführten Altichieri in Verbindung gebracht wird. Freilich weichen sie in ihren Angaben von einander ab. Savonarola, ein Paduaner Schriftsteller des XV. Jahrhunderts, und ebenso ein gewisser Riccio, den der Anonymus des Morelli citirt, schrieben die Georgskapelle, also grade die, in der die Inschrift des Avancius vorkommt, dem Altichieri, die Felixkapelle aber, bei der wir jetzt durch die Urkunde wissen, dass Altichieri sie gemalt, dem Jacopo Avanzi zu. Hieronymus Campagnola, der Verfasser einer lateinischen Epistel über paduanische Malereien vom Anfange des XVI. Jahrhunderts, die wir nicht mehr selbst besitzen, die aber von jenem unbekanntem Kunstkenner des Morelli und von Vasari benutzt und theilweise excerptirt ist, hielt dafür, dass beide Meister an beiden Kapellen mitgewirkt hätten²⁾, was dann mit jenen urkundlichen Nachrichten

¹⁾ So las Förster, welcher zufolge seines Berichtes dieselbe mit Selvatico untersuchte und seine Durchzeichnung nahm. Fac-simile in seiner *Gesch. d. it. K. II*, S. 488. Bei einer spätern von dem Padre Gonzati wiederum unter Zuziehung von mehreren Kunstfreunden und namentlich des Selvatico vorgenommenen Untersuchung änderte dieser seine Ansicht und glaubte „Jacobus“ lesen zu müssen. Da indessen die andern Theilnehmer dieser Untersuchung und eine neue Durchzeichnung Förster's erste Lesart bestätigen, wird dieselbe als feststehend angenommen werden können. Vergl. Förster in dem angeführten Werke über die Georgskapelle Taf. XII, und im *Kunstbl.* 1838 S. 22 und Gonzati a. a. O.

²⁾ Der Anonymus referirt diese Ansicht des Campagnola ganz bestimmt. Vasari dagegen erwähnt der Felixkapelle gar nicht und hat auch bei der Georgskapelle seinen Autor falsch verstanden. Er schreibt nämlich ihre Malereien drei Malern, dem Jacopo Avanzi, dem Altichieri und endlich einem Sebeto da Verona zu, von dem niemand ausser ihm spricht. Da er selbst an einer andern Stelle (im *Leben des Vittore Scarpaccio VI.* 89) den Altichieri da Zevio nennt, wonach dieser, den die anderen auf uns gekommenen Nachrichten nur als Veroneser bezeichnen, den Namen dieses bei Verona gelegenen Dorfes, seines Geburtsortes, als Beinamen geführt zu haben scheint, und da

wohl vereinbar ist, da Altichieri in der Felixkapelle sich der Hülfe des Avanzo, als eines Schülers oder jüngeren Meisters, bedient haben kann, und die Inschrift an dem Tode der h. Lucia in der Georgskapelle nicht ausschliesst, dass andere Gemälde derselben Kapelle von anderer Hand und namentlich also von der des Altichieri sein können. Nach der von dem Entdecker jener Inschrift des Avancius aufgestellten Meinung verhält es sich jedoch anders; die Gemälde der Felixkapelle sollen von beiden Malern und zwar die mehr alterthümlichen von Altichieri, die freieren von Avanzo, die der Georgskapelle aber von diesem allein herrühren. Allein der Schluss, worauf sich diese vor der Entdeckung der Urkunden über die Felixkapelle entstandene Ansicht gründete, lässt sich nach derselben nicht mehr aufrecht erhalten. Förster ging nämlich von der unzweifelhaft richtigen Anschauung aus, dass der Maler der besseren Gemälde in der Felixkapelle auch in der Georgskapelle gearbeitet habe, hielt dann aber auf Grund der von ihm entdeckten Namensinschrift des Avancius diesen für den alleinigen Meister¹⁾ aller hier befindlichen Gemälde, schrieb ihm nun auch den grösseren und bedeutenderen Theil der Gemälde der Felixkapelle zu und behielt also auch in dieser für Altichieri nur die geringeren und mehr alterthümlichen Bilder übrig. Jetzt, da wir wissen, dass Altichieri der einzige anerkannte und die Zahlung empfangende Meister der Felixkapelle gewesen, kann man dies letzte unmöglich zugeben²⁾. Wenn

ferner dieser Beiname im Lateinischen und also auch in dem Briefe des Campagnola: de Jebeto gelautet haben musste, so ist die schon von Lanzi u. A. ausgesprochene Vermuthung, dass Vasari durch ein Missverständniss des ihm vorliegenden lateinischen Manuscripts statt Altichieri de Jebeto Veronensi gelesen haben werde: Altichierio et Sebeto Veronensi, sehr wahrscheinlich. (Lanzi, Storia pitt. III. S. 11.) Es kommt nachher noch ein zweites Beispiel zur Sprache, wo er ebenfalls jenes lateinische Manuscript falsch verstanden hat. Seine Vertheilung der Gemälde der Georgskapelle unter diese drei Maler ist auch sachlich ganz ohne Werth und zeigt nur, dass er die Kapelle gar nicht oder sehr flüchtig gesehen hat.

¹⁾ Unter Zuziehung eines etwas schwächeren Gesellen, den man an mehreren Stellen erkennt. Dieser Meinung Förster's hat sich auch Gonzati angeschlossen.

²⁾ Förster, Gesch. d. ital. Kunst, II. S. 489 glaubt seine frühere Ansicht über das Verhältniss des Altichieri und Avanzo auch jetzt noch aufrecht erhalten zu können, und will dem ersten nur die alterthümlichsten Compositionen der Kapelle S. Felice, dem Avanzo dagegen die Kreuzigung in dieser Kapelle und die verwandten Arbeiten in S. Giorgio zuschreiben. Mir scheint diese Behauptung neben jener urkundlichen Nachricht über die an Altichieri geleistete Zahlung und neben den bestimmten Zeugnissen von Savonarola und Campagnola nicht mehr haltbar. Wenn er dann ferner so weit geht (S. 492), den Avanzo wegen seines coloristischen Princips für den „Gründer der venezianischen Malerschule“ zu erklären, so ist daran zu erinnern, dass Flavius Blondus, ein Schriftsteller, dem es ausgesprochenermaassen darauf ankam, den Ruhm Italiens zu verkünden, in seiner um 1450 geschriebenen Italia illustrata zu den vier grössten Malern Italiens ausser Giotto und Gentile auch Altichieri rechnet, den Avanzo aber gar nicht nennt (vgl. Bernasconi, Studj sopra la Storia della pittura Italiana, Verona 1865, S. 29).

er sich auch der Hülfe seiner Gesellen oder jüngerer Meister bediente, durfte er doch diesen nicht die selbständige Ausführung der Hauptgemälde, also namentlich nicht die der grossartigen Kreuzigung überlassen. Diese und überhaupt die Arbeiten besserer Hand in dieser Kapelle sind daher ihm, dem Altichieri, zuzuschreiben und wenn wir dann, wie es in der That der Fall ist, dieselbe Hand in der Georgskapelle wiedererkennen, so folgt daraus nur, dass er auch in dieser gemalt hat, jedoch hier, wie die Inschrift des Avancius ergibt, in Gemeinschaft mit diesem. Diese Annahme wird nicht nur durch die Angabe Campagnola's, sondern in der That auch durch den Augenschein unterstützt. Denn zwischen der Kreuzigung und den legendarischen Bildern der Georgskapelle ist unverkennbar ein wesentlicher Unterschied; jene steht dem giottesken Style näher wie diese, und wenn man auch zugeben mag, dass ein so bedeutendes Talent wie Avanzo während dieser umfassenden Arbeit sich mehr entwickelt und zu einer mehr naturalistischen Auffassung gewendet haben kann, so ist doch hier die Differenz besonders grade an den Bildern aus der Geschichte der h. Lucia all zu stark und es ist jedenfalls wahrscheinlicher, dass zwei allerdings verwandte und durch ein Lehrverhältniss zusammenhängende, aber im Alter verschiedene Meister hier gearbeitet haben.

Fragen wir nach dem Geburtsorte und der Schule beider Meister, so wird man bei Altichieri mit Sicherheit Verona annehmen können; die Urkunden geben zwar seinen Wohnort nicht an, aber alle nahestehenden Schriftsteller bezeichnen ihn als Veroneser¹⁾. Ueber Avanzo lauten die Nachrichten verschieden. Vasari scheint auch ihn für einen Veroneser zu halten, wenigstens lässt er ihn nach Vollendung der Georgskapelle mit Altichieri nach Verona zurückkehren, wo sie in einem gräflichen Palaste eine Hochzeit malen. Der Anonymus des Morelli ist aber nicht so gewiss und sagt, dass er aus Padua oder Verona oder auch, wie einige wollten, aus Bologna gewesen sei²⁾. Und diese letzte Meinung ist von den meisten Neueren angenommen worden, weil man in Bologna wirklich einen Jacobus de Avanciis entdeckt hat³⁾. Allein die Gemälde dieses Meisters zeigen ihn als einen ungleich geringeren Künstler und der Name Avanzo ist ein damals in dieser nordöstlichen Gegend so häufig vorkommender⁴⁾,

¹⁾ So namentlich [Flavius Blondus in der angeführten Schrift und Campagnola (bei dem Anonymus des Morelli).

²⁾ Jacopo Davanzo Padoan ovver Veronese ovver come dicono alcuni Bolognese.

³⁾ Vergl. oben S. 482.

⁴⁾ Vasari nennt den venetianischen Erzgiesser, welcher den Guss der Thüre des Andrea Pisano bewirkte, Lionardo del quondam Avanzo di Venetia, und später IX. 243 im Leben des Valerio Vicentino einen Gemmenarbeiter Niccolo Avanzi aus Verona. Gonzati I. 177 weist nach, dass im Jahre 1379 ein Maler Avanzo Vicentino die jetzt

dass diese Identität ohne Bedeutung ist, und wir mehr Ursache haben, den Maler der Georgskapelle schon als Gehülfen des Altichieri der Schule von Verona zuzurechnen.

Ausser dem Avancius der Georgskapelle arbeitete freilich in Padua ein Jacobus de Verona, von dem namentlich die Fresken in der Kapelle des Palastes Pisani (einem Ueberreste der jetzt abgebrochenen Kirche S. Michele) im Jahre 1397 ausgeführt sind¹⁾, der aber, abgesehen davon, dass er sich so und nicht Avancius nennt, auch jedenfalls künstlerisch weit unter ihm steht und daher nicht mit ihm identisch sein kann.

Nach den Berichten der Localschriftsteller²⁾ wurden unseren Meistern noch mehrere andere Wandmalereien zugeschrieben. In Padua sollte Avanzo im Palast des Stadthauptmanns die Kapelle in Gemeinschaft mit Guariento, und von den römischen Geschichten in der Sala de' Giganti, wo die Thaten der zwölf Cäsaren von der Hand des Guariento waren, die Gefangennehmung des Jugurtha und den Triumph des Marius gemalt haben, welche jedoch Andere für Werke des Altichieri und eines gewissen Prandino von Brescia hielten. In Verona aber sollen nach Vasari's Nachricht Altichieri und Avanzo wieder zusammen gemalt haben, indem sie im Palaste der Scaliger, jener die Zerstörung von Jerusalem, dieser zwei sehr schöne Triumphzüge, und im Hause eines Grafen ein Hochzeitsfest gemeinschaftlich ausführten. Von diesen Gemälden ist nichts, von jenen sollen noch schwache Spuren vorhanden sein³⁾, und ob unter den zahlreichen namenlosen Votiv-

abgebrannte Kapelle im Palazzo pubblico zu Vicenza malte, der möglicherweise selbst mit unserm Avanzo identisch sein kann. Auffallend ist übrigens, dass die Inschrift in der Kapelle „Avancius“ lautet, während die ihm von allen Schriftstellern gegebene Bezeichnung Jacopo d'Avanzo oder Jacobus Avantiü andeuten würde, dass er nicht selbst diesen Namen geführt, sondern nur der Sohn eines Avanzo gewesen sei. Es ist daher nicht undenkbar, dass diese Bezeichnung irrig und schon ursprünglich durch Verwechslung mit jenem Bologneser entstanden ist.

¹⁾ Förster (Kunstbl. 1841 S. 162) sah diese Fresken im Palazzo Pisani und theilt eine ausführliche Inschrift mit, in welcher ein: Jacobus quem genuit Verona als der Urheber derselben genannt wird. Zufolge der Guida von Rossetti p. 245, welche die damals noch bestehende Kirche ausführlich beschreibt, fand sich auf anderen Gemälden derselben die Inschrift „Opus Jacobi de Verona.“ Rosini (II. 222) nennt einen Herrn Somanza als den Erhalter dieser Malereien und giebt die Zeichnung einer Anbetung der Könige, die freilich nicht sehr bedeutend scheint, aber doch denselben Grad naturalistischer Neigung zeigt, wie Altichieri und Avanzo. Eine Beschreibung dieser Fresken bei Crowe u. Cavalcaselle, D. A. II, 406.

²⁾ Namentlich des vom Anonymus angeführten Campagnola. Morelli a. a. O. S. 29.

³⁾ Dieser Palazzo del Capitano, den Vasari im Leben des Vittore Scarpaccia (VI. 92) offenbar durch Missverständniss der lateinischen Uebersetzung bei Campagnola: Palazzo di Urbano Prefetto nennt, ist jetzt Akademie. Ich habe leider die daselbst bewahrten Ueberreste nicht gesehen; eine Schilderung derselben bei Crowe und Cavalcaselle, E. A. II, 254., welche sie jedoch dem Guariento zuschreiben.

gemälden in den Kirchen Verona's noch etwas von der Hand unserer beiden Meister sei, bedarf näherer Untersuchung, zu der wir bald übergehen werden, nachdem wir noch einige andere paduanische Maler und Gemälde betrachtet haben.

Zuerst ist des Baptisteriums zu erwähnen, dessen Inneres noch seinen ganzen grossartigen malerischen Schmuck besitzt, den es zwischen 1378 und 1393 vermöge der Stiftung einer Dame aus dem Hause Carrara erhalten hat¹⁾. In der Mitte der Kuppel sieht man das kolossale Brustbild Christi in einem Kranze kleiner Cherubim, umgeben von einer regenbogenfarbigen Glorie; darunter lagern sich in fünf Reihen sitzender und nach unten immer grösser werdender Gestalten die himmlischen Heerschaaren, zwei Reihen Engel, dann Apostel und Kirchenväter, Propheten und Märtyrer und endlich neuere Heilige. Diese Reihen durchschneidet aber oberhalb des Altars die kolossale Gestalt der Madonna, welche dicht unter Christus zu ihm die Hände betend erhoben hat. Im Antlitze Christi ist noch der Mosaikentypus zu erkennen, Maria aber entspricht ganz dem Charakter des XIV. Jahrhunderts. Dann folgt am Tambour der Kuppel die alttestamentarische Geschichte, anfangend mit einer jenem Mappamondo im Campo santo zu Pisa ähnlichen Darstellung des ersten Schöpfungsakts und schliessend mit dem mit dem Engel ringenden Jacob. An den Zwickeln der Kuppel sind die Evangelisten (Johannes als Greis) nach alter Weise an ihren Schreibepulten, unter jedem sein Zeichen im Medaillon, und daneben die Brustbilder von je zwei Propheten, an den senkrechten Wänden dieses quadraten Hauptraumes die Geschichten Johannis des Täufers und Christi mit Einschluss der Passion und Kreuzigung, an der Kuppel des Altarraumes die Hergänge der Apokalypse und zwar so, dass sie oben mit dem neuen Jerusalem (Christus mit den zwölf Aposteln auf Goldgrund und in architektonischer Umgebung) schliessen, und zwar dies Alles sehr ausführlich dargestellt, und endlich hat dann auch noch der Altar sein Tafelbild, Madonna in throno nebst vielen Heiligen und zwölf kleinen Bildern aus der hier nochmals vorgetragenen Geschichte des Täufers.

Man sieht, es ist die ganze heilige Schrift und zwar mit einer Vollständigkeit, die kaum irgendwo übertroffen sein möchte. Auch ist die Anordnung des Ganzen vortrefflich und höchst wirksam dem Raume angepasst; in beiden Kuppeln oben Christus, in der grössern von dem himm-

¹⁾ Vergl. die architektonische Beschreibung oben S. 95. Die angebliche Stifterin dieser Fresken, Madonna Fina Buzzaccarina, war zwar schon im Jahre 1378 gestorben und an diesem Orte beigesetzt. Ihr Gemahl, der damalige Beherrscher von Padua, starb aber erst 1393, und es ist daher wahrscheinlich, dass die malerische Ausstattung der gemeinsamen Begräbnisstätte in der Zwischenzeit erfolgt ist. Vergl. die urkundlichen Angaben bei Rossetti, Guida di Padova 1780. S. 144.

lischen Hofe, in der kleinern von dem nähern Kreise seiner Gläubigen umgeben, überall die Eintheilung so, dass oben in den dem Auge entfernteren Theilen einzelne grössere Gestalten, unten aber historische, der näheren Betrachtung bedürftige Hergänge angebracht sind. Auch die Stellung, welche der Apokalypse gegeben, gesondert von den rein historischen Hergängen der Heilsgeschichte und in einem Nebenraume, der aber zugleich dem Geheimnisse des Altars gewidmet ist, ist sinnreich, und im Einzelnen findet man vielfach anziehende Züge, die oft durch geschickte Raumbenutzung entstanden sind¹⁾. Dagegen ist die malerische Ausführung, obgleich sie unter mehreren Händen auch eine weichere und bessere ist, im Ganzen ziemlich schwach. Zeichnung und Gewandung sind völlig giottesk und sehr unvollkommen, die Figuren steif, die Bewegungen hart, die Körper unter den dicken Gewändern kaum zu erkennen. Die Nebenfiguren sind zu gehäuft, die Gruppen verwickelt, selbst der Ausdruck ist stumpf oder missrathen, so dass z. B. bei dem Kindermorde das Weinen der Mütter noch sehr einem Lächeln gleicht. Nur die Farbe ist gut und kräftig, besser als bei den gleichzeitigen Florentinern, und trägt in Verbindung mit der räumlichen Anordnung dazu bei, dem Ganzen eine günstige Wirkung zu sichern.

Der Urheber oder Leiter dieses grossen Werkes steht nicht völlig fest. Die meisten Berichterstatter nennen Justus von Padua, einen, wie es scheint, damals ziemlich angesehenen Maler, der allerdings Bürger dieser Stadt, aber zufolge urkundlicher Nachrichten der Sohn des Giovanni de' Menabuoi und in Florenz gebürtig war, von wo er nach Padua verzog²⁾. Der Anonymus des Morelli versichert aber, dass er im Innern über der Thüre die (jetzt nicht mehr sichtbare) Inschrift: Opus Joannis et

¹⁾ Vergl. die ausführliche Beschreibung Ernst Förster's im Kunstbl. 1838 Nro. 13 und in seiner Gesch. d. it. Kunst II, 498 ff.

²⁾ In einer bei Brandolese, Pitture di Padova p. 281 und bei Rossetti a. a. O. p. 51 abgedruckten, in Padua selbst aufgenommenen Urkunde wird der darin als Zeuge auftretende, in dieser Stadt wohnende Maler, Meister Justus, als aus Florenz stammend, und als Sohn des Giovanni de' Menabuoi bezeichnet. Eine Grabschrift seiner Söhne, welche E. Förster am Baptisterium fand, (Kunstbl. 1838 Nro. 13) bestätigt, dass der Vater aus Florenz stammte, und in den Büchern der florentiner Malergilde ist wirklich ein Giusto di Giovanni erwähnt. Vgl. die Anmerkung der Herausgeber zum Vasari VI. 93. Der Umstand, dass diese Erwähnung des Giusto noch im Jahre 1387 geschieht und mithin der Umzug nach Padua noch später zu sein scheint, ist als auffallend zu bemerken und mit den oben angegebenen Daten der Ausführung dieser Gemälde schwer zu vereinigen. Man hat daher um so mehr Grund, der im Texte erwähnten Ansicht des Anonymus beizupflichten und die Gemälde im Innern des Baptisteriums dem Justus abzusprechen. Vergl. übrigens Crowe u. Cavalcaselle, II. 249. D. A. II. 410, Morelli a. a. O. Pag. 102.

Antonii de Padua gelesen und vermuthet daraus, dass die Fresken des Innern von diesen beiden Malern herrührten, und Giusto nur der Urheber derer des Aeussern, die von jenen innern sehr verschieden seien, gewesen. Diese Malereien sind jetzt völlig verschwunden¹⁾, allein die Annahme des Anonymus wird wohl richtig sein, da die Wandgemälde in der Kapelle S. Jacopo e Filippo in S. Antonio zu Padua aus den Legenden dieser Apostel so wie aus der des Franciscaners Lucas, welche nach glaubhafter Ueberlieferung wirklich von Giusto herkommen, andern Styls, weicher und belebter sind, als die im Baptisterium²⁾.

Ein anderer angesehener Maler von Padua war Guariento, der zufolge der Nachrichten des Anonymus in Padua oder Verona geboren sein und schon im Jahre 1365 im Palazzo ducale zu Venedig ein (später von Tintoretto übermaltes) Bild des Paradieses ausgeführt haben soll³⁾. In Padua schrieb man ihm ausser einer Theilnahme an den Fresken der Kapelle und der Sala de' Giganti im Palazzo del Capitano gewisse von 1395 datirte Gemälde in der jetzt abgebrochenen Kirche S. Agostino, die jedoch nach Andern von einem Deutschen, Federico Tedesco, herrührten⁴⁾, und endlich die Fresken im Chore der Eremitaner zu, von denen nur noch die unteren auf uns gekommen sind. Sie bestehen ausser einigen grau in grau gemalten Darstellungen aus der Passion in sieben Bildern astronomisch-allegorischen Inhalts, deren Erklärung nicht so schwer ist, wie man geglaubt hat. Es sind nämlich die sieben Himmelskreise in

¹⁾ Rossetti (a. a. O. p. 147) erkannte im J. 1780 noch Spuren dieser äusseren Malereien.

²⁾ Diese Wandgemälde sind übrigens stark übermalt, so dass nur die Zeichnung noch der ursprünglichen Ausführung angehört. Ernst Förster (i. Kunstbl. 1841 Nro. 36) und Crowe u. Cavalcaselle (deutsche Ausg. II, 409) halten ein Flügelbild, welches sich ehemals in der Sammlung des Fürsten zu Oettingen-Wallerstein, dann in der des Prinzen Albert zu London (Waagen, Katalog Nro. 13) befand und jetzt in der Nationalgalerie zu London aufgestellt ist, für ein Werk desselben Meisters. Allein die Uebermalung jener Fresken in St. Antonio gestattet kein sicheres Urtheil und die Worte: Justus pinxit in . . . , welche sich nebst der Jahreszahl 1367 auf jenem Flügelbilde finden, geben, da der Ort der Anfertigung unleserlich ist, keine Gewissheit über die Identität der Person. Dasselbe gilt von einem andern Bilde mit der Jahreszahl 1363 und der Inschrift Justus pinxit, welches Crowe und Cavalcaselle im Privatbesitze in Mailand sahen, und noch mehr von einem in der Gallerie des Grafen Czernin zu Wien befindlichen, mit der Jahreszahl 1344 bezeichneten Altarbilde, welches Waagen (Kunstdenkmäler in Wien I. S. 302) unserm Justus zuschreibt.

³⁾ Die Uebermalung durch Tintoretto erzählt Ridolfi in seinem Werke über die Schule von Venedig I. p. 17. Näheres über Guariento, von dem ein bezeichnetes Bild in der Pinakothek zu Bassano sich befindet, bei Crowe u. Cavalcaselle, D. A. II. S. 413.

⁴⁾ So berichtet Rossetti in der angef. Guida p. 10.

ihrer astronomischen und astrologischen Bedeutung, in Verbindung gebracht mit den sieben Lebensaltern. Jedes der Bilder enthält in einer aus drei Kreisen zusammengesetzten Einrahmung drei Gestalten, in der Mitte die des Sternbildes, daneben aber eine männliche und eine weibliche Gestalt in der Thätigkeit der jedesmaligen Lebensstufe. So folgen aufeinander Luna mit zwei spielenden Kindern, Merkur, der hier als Gelehrter an einem Pulte steht, zwischen einem Knaben mit dem Buche und einem Mädchen mit der Spindel, und Venus (mit der Beischrift Charitas) in Flammen sitzend und sich in dem Spiegel der Eitelkeit betrachtend, nebst einem geputzten, zärtlich blickenden Liebespaare. Dann auf der andern Seite Sol mit der päpstlichen Tiara und daneben Mann und Frau, nun schon als Eheleute, dann Mars, der als gerüsteter Ritter zu Ross sitzt, und daneben das Ehepaar in erwerbsamer Wohlhabenheit, der Mann mit dem Schwert und der Geldtasche, die Frau mit dem Garnknäuel. Neben Jupiter, der mit der Krone und dem Reichsapfel thront, sieht man die geziemende Beschäftigung des zunehmenden Alters, der Mann liest, die Frau betet den Rosenkranz, neben dem greisen Saturn aber, der mit der Sense auf einem Baumstamm sitzt, ist auch das Ehepaar alt und kalt geworden und wärmt sich an Kohlenbecken. Der ganze Gedanke ist also, wenn auch völlig mittelalterlich, sehr wohl verständlich und sinnreich¹⁾. Die Ausführung ist ohne hervorragende Vorzüge, die Figuren sind genreartig, nicht ohne Anmuth und Humor, aber doch ohne grosse Schönheit und Tiefe, meist von zu kurzen Verhältnissen. Die Modellirung ist sehr weich und lässt vermuthen, dass die Zeit der Ausführung schon an das Jahr 1400 heranreicht.

Verona ist, wie schon bemerkt, nicht so glücklich, so umfassende grossartige Werke, wie Padua, zu besitzen, welche den Namen ihrer Urheber im Gedächtniss erhalten mussten, und dies erklärt es wohl, dass es so sehr an einheimischen Nachrichten über die Meister dieser frühern Zeit fehlt. Vasari spricht zweimal von einem Stephanus, der ein Schüler des Angelo Gaddi und der Gründer der hiesigen Schule gewesen sei; aber die meisten Werke, welche er ihm zuschreibt, gehören dem sehr

¹⁾ Die meisten Ausleger (z. B. Förster im Kunstbl. 1838 Nro. 17) ereifern sich über die Dunkelheit dieser Darstellung, weil sie die sieben Planeten und darunter die Erde darin zu finden glauben. Das XIV. Jahrhundert betrachtete aber bekanntlich die Erde als den Mittelpunkt des Weltalls, der von den Kreisen der Sonne, des Mondes und der fünf damals bekannten Planeten umgeben war. Abbildung des Mars bei Rosini II. S. 211. Es ist übrigens bemerkenswerth, dass sich auch hier wie in den Malereien der Sala della Ragione (s. oben S. 488) die Vorliebe der gelehrten Stadt für astronomische und allegorische Aufgaben, so wie andererseits für antike Gegenstände ergibt.

viel jüngeren Stefano da Zevio, der noch 1476 malte, so dass wir von dem ältern Stephanus, wenn er wirklich existirt hat, nichts Sicheres aufweisen können¹⁾. Inscriptliche Künstlernamen finden wir nur zwei Mal; auf einem Altarwerke in der Pinakothek von Verona mit dem Mittelbilde der Trinität giebt die Inscript nebst der Jahreszahl 1360 den Namen eines gewissen Turo, und auf einem grossen, die Kanzel in S. Fermo umgebenden Wandgemälde, welches Propheten, Evangelisten, Kirchenväter, Weltweise (Seneca und Boethius), also gleichsam alle gelehrten Quellen des Kanzelredners in einzelnen Bildern darstellt, will man die Inscript: Martinus p. gelesen haben²⁾. Aber beide Werke sind weder sehr schön, noch für die Geschichte der Schule lehrreich.

Um diese kennen zu lernen, sind wir daher ausschliesslich auf die freilich fast zahllosen und noch täglich durch neue Aufdeckungen vermehrten Wandgemälde der veroneser Kirchen angewiesen. Allerdings sind diese durchweg vereinzelte Stiftungen der Privatfrömmigkeit, Votiv- und Grabesbilder, meistens flüchtige und schwache Arbeiten, unter denen sich dann aber doch auch eine Reihe von erfreulicheren Werken findet, welche durch ihre Daten einige Aufklärung über die Entwicklung dieser unstreitig bedeutendsten der lombardischen Schulen dieser Zeit gewähren. Es scheint nicht, dass sie mit der Anwesenheit Giotto's in Padua in unmittelbarem Zusammenhange stand; die vielen rohen Malereien, welche sich namentlich in S. Zeno finden, deuten eher auf einen späteren Aufschwung. In einem günstigeren Lichte erscheint die Schule in der Kirche S. Fermo maggiore, deren Neubau über der alten Krypta erst um die Mitte des XIV. Jahrhunderts vollendet sein kann und deren Inneres vollständig mit Wandgemälden dieses und des folgenden Jahrhunderts geschmückt ist. Schon das älteste der datirten Bilder, Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes nebst mehreren anderen Heiligen und dem ritterlichen Stifter über dem nördlichen Eingange mit der Jahreszahl 1363, entfernt sich merklich von Giotto; die Farbe ist kräftiger, die Körper sind mehr durchgeführt, die Bewegungen nicht so einfach, sondern mit einem, noch wenig gerechtfertigten Anspruche auf Grazie. Sehr viel bedeutender ist die leider nicht datirte, aber ohne Zweifel jüngere Kreuzigung über der westlichen Eingangsthüre, welche, wie die in der Kapelle S. Felice in Padua, Christus

¹⁾ Näheres darüber in meinem Aufsätze in den Mittheil. d. K. K. Central-Comm. 1860 S. 7 ff.

²⁾ Ich habe die Inscript nicht entdecken können. Bernasconi, Studj sopra la storia della pittura Italiana, Verona 1865 p. 218 giebt sie mit Bestimmtheit an und versichert, dass der Name eines Martinus pictor, der im J. 1409 noch lebte, im Jahre 1418 aber verstorben war, sich in den Schätzungsbüchern von Verona vorfindet.

und die Volksmenge mit Ausschluss der Schächer darstellt. Die Farbe ist auch hier dunkler, kräftiger als bei den Florentinern, die Modellirung noch in der einfachen Weise der Giottesken mit wenigen Farbentönen, aber oft sehr wirksam angedeutet. Das ethische Element ist vorherrschend, der Ernst grösser als der Schönheitssinn. Aber die Volksscenen mit ihren dichtgedrängten, ausdrucksvollen Gestalten sind sehr vortrefflich gruppirt und reich an ergreifenden Zügen. In den meisten anderen Votivbildern tritt dagegen nur das Bestreben nach weicherer Modellirung und einem freundlichen Ausdruck hervor. Bemerkenswerth sind in dieser Beziehung zwei Fresken in S. Stefano, das eine, von dem nur noch der Oberkörper einer Madonna in throno erhalten ist, welche dem Kinde eine Frucht darreicht, der Inschrift zufolge die im Jahre 1388 vollendete Stiftung eines Giovanni da Riva, das andere ein *Noli me tangere* ohne Datum. Wird man schon hier wenigstens im Allgemeinen an die Richtung des Altichieri und Avanzo, wie wir sie in Padua kennen gelernt haben, erinnert, so ist dieser Zusammenhang noch deutlicher an dem schönsten der Wandgemälde von Verona, über dem Grabmale des 1390 verstorbenen Friedrich de Caballis in der dieser Familie gehörigen Kapelle in S. Anastasia. Der Gegenstand ist von allereinfachster Art. Vor der in der einen Ecke des Bildes thronenden Madonna mit dem Kinde knien einer hinter dem andern, fast immer im Profil, mehrere Ritter aus der Familie Caballi, alle ihr Wappen, das weisse Pferd, entweder auf den Waffentröcken als Stickerie oder als Aufsatz auf dem Helme führend und jeder von seinem neben ihm stehenden Namensheiligen begleitet. Aber diese langweilige Scene ist durch die feine Schönheit der Madonna, die Lieblichkeit der neben ihrem Throne stehenden Engel und besonders des Kindes, die ungezwungene Haltung, die edeln und individuellen Züge und das phantastische, aber reiche und geschmackvolle Kostüm der dargestellten Ritter, die vortreffliche einfache Gewandbehandlung, das frische und harmonische Colorit überaus anziehend geworden. Vor Allem aber gewinnt dies Bild ein hohes Interesse, wenn wir es mit der Anbetung der Könige und mit dem einigermaassen ähnlichen Vorstellungsbilde in der Kapelle S. Giorgio in Padua vergleichen und nicht bloss in der Farbenbehandlung und Modellirung im Allgemeinen, sondern auch in den Zügen einzelner Gestalten eine so volle Uebereinstimmung finden, dass ein Zusammenhang unverkennbar ist. Wir dürfen daher glauben, hier ein und zwar bald nach der Vollendung der Kapelle S. Giorgio in Padua entstandenes Werk des Altichieri zu besitzen. Andere Werke seiner Hand in Verona sind nicht nachzuweisen, indessen zeigen mehrere Bilder in verschiedenen Kirchen, unter andern eine Madonna mit anbetenden Mönchen mit der Jahreszahl 1397 im Chore von S. Zeno, sowie eine mit der Jahreszahl 1386 in S. Stefano,

seinen Einfluss, und die Richtung auf eine andere, vollere, sinnlichere Schönheit, als die florentinischen Meister im Auge hatten.

Ueberblicken wir hier, am Schlusse des XIV. Jahrhunderts, die bisher betrachteten Gegenden, so sehen wir in allen die Kunst durch die Schule Giotto's gefördert oder doch angeregt, aber in verschiedener Weise. Nur die florentiner Meister beharren unbedingt bei der epischen Vortragsweise Giotto's, während die meisten anderen Schulen daneben nach einer andern, mehr lyrisch-musikalischen Wirkung trachten. Am tiefsten die von Siena; in mehr äusserlicher Weise die von Bologna und der Mark Ancona, indem sie den Gesichtern eine sentimentale Weichheit, den Körpern steife, goldgeschmückte Gewandung zu geben liebt; ähnlich, jedoch mit der Hinneigung zu grösserer sinnlicher Fülle und kräftigerer Farbe, die venetianische. Mit dieser verschiedenen Tendenz hängt denn auch ein verschiedenes Verhalten zur Natur zusammen. Die florentiner Schule bleibt wie bei der epischen Vortragsweise so auch bei dem abstracten Naturalismus ihres Meisters stehen, der nur das Verständliche und Ausdrucksvolle der menschlichen Erscheinung berücksichtigt, die anderen wurden unwillkürlich auf die allgemeinen, sinnlichen aber auch lyrischer Bedeutung fähigen Elemente der Farbe und der Körperlichkeit hingewiesen, mit denen sie dann aber, da die scholastische Denkweise der Zeit für die Auffassung derselben keinen Standpunkt darbot, ziemlich ungeschickt und dilettantisch verfahren. Sie bewahren dadurch gewisse Traditionen der byzantinischen Kunst für eine später zu erwartende Anwendung, während die florentinische Schule durch die stete Wiederholung der giottesken Auffassungsweise zu ermatten beginnt, und nur die Meister, welche, wie einige Florentiner und Seneser und besonders wie Altichieri und Avanzo, die nationale epische Darstellung mit grösserer Lebenswahrheit zu verbinden wissen, sind vollkommen befriedigend.

Es mag hier der Ort sein, einer besondern Classe von Gemälden zu erwähnen, welche zwar keinen hohen Kunstwerth haben, aber doch einen Beweis für die populäre Kraft der Malerei in Italien geben, nämlich der politischen Gemälde. Das älteste Beispiel, das ich kenne, ist jenes von den Geschichtschreibern oft erwähnte Bild, welches auf Befehl Innocenz' II. in einem Zimmer hinter der der Laterankirche gegenüber gelegenen Kapelle des h. Nicolaus gemalt war und durch seinen Inhalt und die darunter befindlichen hochmüthigen Verse Beschwerden von Kaiser Friedrich I. hervorrief. Man sah darauf nämlich den Kaiser Lothar Einlass in die Stadt

erbittend und den Römern ihre Privilegien beschwörend, und dann als Vasall des Papstes von diesem die Krone empfangend¹⁾. Auch jene bereits oben (S. 305 n. 1) erwähnte Malerei im Thurme von S. Zeno zu Verona, die friesartige Darstellung eines Festzuges und der Erscheinung mehrerer Personen in orientalischer Tracht vor einer thronenden Gestalt, scheint sich auf ein Ereigniss von politischer Bedeutung zu beziehen²⁾. Später wurden dann Bilder in Gerichts- und Rathssälen üblich. Das erste der Art, welches ich nachweisen kann, war im Palaste von Neapel und zeigte Friedrich II. auf dem Throne, vor dem das knieende Volk um Justiz bittet, und von ihm an seinen Kanzler Peter a Vinea verwiesen wird, der seitwärts in seinem Richterstuhle sitzt³⁾. Es muss zwischen 1239 und dem Tode des Petrus (1248) gemalt sein. In einem andern Falle hatte sich der Kaiser der Plastik zu diesem Zwecke bedient; in einem Schlosse am Volturmo sah man seine Statue und die seiner beiden Grossrichter mit erklärenden Versen, welche den Guten Schutz, den Bösen Strafe verhiesse⁴⁾. In den republikanischen Raths- und Gerichtssälen enthielten diese Bilder gewöhnlich die Schutzheiligen der Stadt, deren Anblick die Richter und Zeugen oder die Beamten der Stadt zu Pflicht und Wahrheit ermahnen sollte, was dann gewöhnlich auch in begleitenden Versen ausgedrückt war. So war es muthmaasslich auf dem Bilde des Mino von 1289 im Rathssaale zu Siena gewesen, da es noch auf dem des Simon von 1315 (vergl. oben S. 426) und auf dem des Lippo Memmi von 1317 in S. Gimignano (vgl. S. 431) sich so verhält. Im XIV. Jahrhundert gab man ihnen aber meist einen allegorischen Inhalt. So soll Giotto im Palazzo del Podestà zu Florenz auf der einen Seite den Richter mit den vier Kardinaltugenden, auf der andern, wie Vasari es ausdrückt⁵⁾, die Commune, die von Vielen beraubt wird, gemalt haben. Es war wahrscheinlich eine Darstellung ähnlichen Inhalts, wie wir sie auf dem Grabmale des Guido Tarlati in Arezzo sehen, wo die Commune als bärtiger Mann auf einem Throne sitzt und es duldet, dass Mehrere ihn an den Haaren des Kopfes und Bartes rupfen. Dramatischer und complicirter muss das ebenfalls von Vasari erwähnte Bild des Taddeo Gaddi im Handelsamte zu Florenz gewesen sein, auf welchem man sah, wie die Wahrheit der Lüge die Zunge ausreisst.

¹⁾ S. darüber u. a. Plattner, Beschr. Roms III. 1 p. 554. Rex petit ante fores jurans prius urbis honores. Post homo fit Papae sumit quo dante coronam.

²⁾ R. v. Eitelberger in v. Lützow's Zeitschr. f. b. Kunst. VIII, 1873. S. 210. Eine eingehende Schilderung und kunsthistorische Würdigung des Gemäldes bleibt zu wünschen.

³⁾ Tiraboschi, Storia etc. Tom. IV. Lib. I. c. 2 §. 7.

⁴⁾ Schulz, Unteritalien II. S. 167.

⁵⁾ ed. Lemonnier I. 334.

Auch jene oben beschriebenen Gemälde des Ambrogio Lorenzetti im öffentlichen Palaste zu Siena mit den ausgeführten Schilderungen des guten und schlechten Regiments gehören, und zwar vielleicht als das Bedeutendste dieser Art, hierher. Zuweilen bediente man sich aber auch der Malerei zu vorübergehenden politischen Zwecken. So liessen die nach der Vertreibung des Herzogs von Athen im Jahre 1343 eingesetzten städtischen Behörden von Florenz an zwei Stellen allegorische Gemälde ausführen, welche den Hass des Volkes gegen diesen Emporkömmling ausdrücken und nähren sollten. Das eine, welches sich im Palast des Podestà befand, kennen wir nur durch Vasari, der es dem Giottino zuschreibt; der Herzog und seine bekanntesten Anhänger waren darin unter der Gestalt wilder Thiere mit Anspielung auf ihre Eigenschaften oder Namen dargestellt. Das andere ist noch erhalten, aber mit dem Gebäude in Privatbesitz übergegangen¹⁾ und giebt eine ausführlichere Allegorie. Man sieht darauf nämlich den Palast der Signoria und davor auf der einen Seite eine thronende Heilige, wahrscheinlich Santa Reparata, die Schutzheilige von Florenz, vor der mehrere florentinische Ritter knien, denen sie die amtlichen Fahnen übergiebt. Auf der andern Seite stürzt der Herzog von Athen, von einem Engel verfolgt, zu Fuss in übereilter Flucht dahin, wobei er ein Buch, ein Schwert und eine Waage, sowie seine Fahne, alles Zeichen der ihm anvertrauten obrigkeitlichen Gewalt, verliert. Die Ausführung ist ohne besondern Werth in mehr handwerklichem Style giottesker Schule.

Wiederholt bediente sich Cola di Rienzi dieses phantastischen Mittels zur Erregung der Leidenschaften des Volkes, meistens mit sehr ausgeführten Allegorien. Gleich am Anfange seiner Laufbahn liess er am Stadthause zu Rom ein stürmisch bewegtes Meer malen, auf welchem Roma, ein Weib in Trauerkleidern mit aufgelöstem Haare, auf einem bereits seiner Masten beraubten, dem Untergange nahen Schiffe kniete, während man in der Tiefe der Fluthen mehrere gesunkene Schiffe wahrnahm, an denen man die Namen Babylon, Troja, Karthago und Jerusalem nebst der Bemerkung las, dass diese Städte durch Ungerechtigkeit untergegangen seien. Neben der Roma aber schwammen auf den Wellen Thiere, welche aus Hörnern Wind bliesen und den Sturm erregten, und in denen der Ortskundige die Anspielungen auf Familien und Persönlichkeiten des römischen Adels erkannte, die also damit dem Volke als die Urheber der Aufregung und der Ungerechtigkeiten, welche Rom mit dem Untergange bedrohten, denunciirt wurden.

¹⁾ Das ehemalige Schuldgefängniss (le Stinche) in Fantozzi's Guida als Casamento Faldi aufgeführt, jetzt Accademia filarmonica. Eine Abbildung in dem Almanach: L'illustratore Fiorentino per l'anno 1840.

Ohne Zweifel waren diese Gemälde, von denen sich begreiflicher Weise keine Spur erhalten hat, ohne künstlerischen Werth, aber sie dienten doch dazu, das Volk an die Bildersprache und an die Wirkungen malerischer Darstellungen immer mehr zu gewöhnen.

Neuntes Kapitel.

Das südliche Italien.

Nord- und Süd-Italien verhalten sich wie zwei, auch in ihren Anlagen sehr ähnliche Brüder, die aber vermöge einer Verschiedenheit des Charakters andere Schicksale haben und sich anders ausbilden. Schon in römischer Zeit begründete theils der grössere, allzu verführerische Reichthum der Natur dieser südlichen Gegenden, theils die verschiedene Mischung der Bevölkerung, dort zum Theil mit celtischen Stämmen, hier mit Griechen, einen Unterschied, der dann später dadurch bedeutend wuchs, dass der germanische Geist, weil er weniger verwandte Elemente vorfand, hier noch weniger eindrang. Grade der Theil der Halbinsel, dessen Bevölkerung der Erneuerung und Kräftigung durch germanisches Blut am meisten bedurft hätte, empfing sie in schwächerem Maasse. Daher denn ein weiteres Auseinandergehen; derselbe Individualismus, der im Norden als republikanisches Selbstgefühl die Quelle wilder Kämpfe, aber auch eines darauf folgenden Aufschwunges wurde, erzeugte hier nur eine passive, geniessende, eigenstüchtige Stimmung, welche die Volkskraft brach, die Fähigkeit gemeinsamer Erhebung raubte und das Land zur Beute jedes Eroberers machte. Während die nordischen Städte es mit den in despotischer Regierungskunst wenig bewanderten Deutschen zu thun hatten und so zur Selbstregierung genöthigt und angeleitet wurden, standen diese südlichen Gegenden von den gothischen Kriegen an bis in das eilfte Jahrhundert unter der Verwaltung byzantinischer Beamten, deren Künste dann auch die fremden Fürsten, welche nach ihnen die Herrschaft erlangten, Normannen, Deutsche, Franzosen, sich aneigneten und so die Bevölkerung in der Gewohnheit bequemer Unterwerfung erhielten. Wir fühlen uns, wie in den klimatischen, so auch in den politischen Verhältnissen dem Orient genähert; wie dort hat auch hier die Geschichte eigentlich nur die Schicksale der Dynastien zu erzählen, während das Volk im Wesentlichen stets in derselben Lage blieb.