

gar wieder einer mehr byzantinisirenden Manier. [Die 1858 entdeckten
 a Malereien der Unter-Kirche S. Clemente, deren Entstehungszeit ungewiss, sind rohe Arbeiten, an welchen einzelne lebendige Züge, z. B. die ein Kind umarmende Mutter, bemerklich sind.] Allein der neue Antrieb war inzwischen schon genug erstarkt, um auch in die monumentale Mosaikmalerei einzudringen. In S. Maria in Trastevere
 b enthält die Halbkuppel der Tribuna u. die Laibung des Triumphbogens das erste Hauptwerk des romanischen Styles in Italien (1139—1153); bei aller Roheit der Formen begrüsst man doch gerne die neuen Motive, ja das beginnende individuelle Leben; Christus und Maria zusammen thronend, sein Arm auf ihrer Schulter — diess ist auch im Gedanken unbyzantinisch. (Aus ders. Zeit: oben an der Fassade die Jungfrau zwischen den fünf klugen und fünf thörigten Jungfrauen
 c (?)) von grosser Steifheit. (Die spätern Mosaiken der Absis s. unten.)
 d Auch das Chormosaik von S. Clemente (vor 1150) ist im Figürlichen schon ganz romanisch; das Rankenwerk in der Halbkuppel ahmt jenes prächtige lateranensische Ornament (S. 88, a) nur in andern
 e Farben und mit Zuthat vieler kleiner Figuren nach. — [Das Nischenmosaik in S. Francesca Romana ist eine blosser Wiederholung älterer Typen, von hässlicher Ausführung.]

Allein aus geschichtlichen Ursachen oder weil der rechte Künstler noch nicht gekommen war, blieb diese neue römische Richtung einstweilen ohne bedeutende Folge. Den einzigen Kunstaufschwung welcher einigermaassen für die Zeit Innocenz III. und seiner nächsten Nachfolger in Anspruch genommen werden kann, haben wir oben (S. 95, fg.) in den bessern Cosmatenbauten erkannt¹⁾. Die Malerei schreitet durchaus nicht vorwärts. Rückfälle in den Byzantinismus
 f zeigen sich z. B. in der Detailausführung des grossen Nischenmosaiks in S. Paul (seit 1216), welches als eine neue Redaction des im V. Jahrh. dort angebrachten erscheint²⁾; — ebenso in jenen soeben S. 739, c, d, genannten Wandmalereien. — An dem Mosaik der Fassade des Domes von Spoleto, welches 1207 von einem Maler *Solsernus* verfertigt wurde, verbindet sich wenigstens der byzantinische

1) [Deren Mosaikverzierung s. unten, S. 747, d, u. fg.]

2) [Die Detailausführung sehe man an einigen jetzt in der Sacristei aufbewahrten
 * Bruchstücken der Mosaiken von der Fassade.] Die Mosaiken über der Nische und gegenüber an der Querschiffseite des Triumphbogens, Arbeiten des XIV. Jahrhunderts, s. unten.

Styl mit einer gewissen Freiheit und Würde, zumal in den Geberden der Maria und des Johannes; Christus hat die jugendliche Bildung wieder erlangt, welche bei den Byzantinern einer Greisenfigur hatte weichen müssen.

Je nach den Gegenden hatte der Kampf der beiden Style einen ganz verschiedenen Verlauf. In Venedig tritt der romanische, wie wir sahen, glänzend auf in den Mosaiken der Vorhalle der Marcuskirche, doch nur um ebenfalls byzantinischen Rückfällen Platz zu machen. In Parma enthält das Baptisterium in seinen sämtlichen Fresken (mit Ausnahme der untern, welche unbedeutend giottesk sind) eine der wichtigsten Urkunden des romanischen Styles; von verschiedenen Händen der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. ausgeführt, zeigen sie besonders in den erzählenden Theilen, am Rand der Kuppel, das Eilige und Bewegte, die leidenschaftliche Geberde, welche jenem noch keines physiognomischen Ausdruckes fähigen Styl damals eigen ist. — Einzelne meist ruhige Heiligenfiguren in Fresco, verschieden gemischt aus beiden Stylen, findet man an der Fassade des Domes von Reggio (XII. oder XIII. Jahrh.), — an den Wänden von S. Zeno in Verona (XII. Jahrh., hinter halb abgefallenen Malereien des XIV. Jahrh. hervorschauend), — in der Vorhalle von S. Ambrogio zu Mailand (aus verschiedenen Zeiten), u. a. a. O. — [Im *Sacro speco* zu Subiaco, dessen malerisches Innere dadurch immerhin einen eigenen Reiz empfängt, ärmliche Wandmalereien des XII. und XIII. Jahrh. sogar mit Künstlernamen. — Vielleicht ist hier ein ächtes Porträt des H. Franciscus (der jugendliche Mönch ohne Wundmale in der Kapelle S. Gregorio daselbst, rechts vom Eingang) — freilich unter mancherlei Uebermalung erhalten.]

Bevor von Toscana die Rede ist, fassen wir noch einmal diese Kunstzustände ins Auge wie sie vermuthlich sich entwickelten. Ein jugendlicher Styl, der Vieles zu erzählen hätte, des Ausdruckes aber nur in beschränktester Weise mächtig ist, taucht neben dem rituell geheiligten Styl auf. Er ist noch nicht auf das Schöne und Holdselige gerichtet, aber er empfindet auch keine Verpflichtung auf das Morose und Ascetische; fast absichtlos gestaltet er seine Figuren jugendlich. Ebenso wenig ist für ihn ein Grund vorhanden, in der bekannten Aufeinanderfolge byzantinischer Stellungen und Gewandmotive, in den

bestimmten Typen heiliger Geschichten u. s. w. eine absonderliche Heiligkeit anzuerkennen; er giebt Alles nach seinen eigenen Antrieben und schafft dabei von sich aus naturgemässere Stellungen, rundfliessende Gewandung, neue hastige Züge des Lebens. Man lässt ihn an dieser und jener Kirchenwand mit seinen paar Leimfarben gewähren. Aber die Mosaicisten, welche ihre Technik und den byzantinischen Styl für unzertrennlich halten mochten, müssen es eines Tages erleben, dass der neue Styl sich einer der römischen Patriarchalkirchen bemächtigt und ebenfalls in Mosaik zu arbeiten anfängt. Von da an scheint ein wahrer Kampf begonnen zu haben; die byzantinisch Gesinnten behaupten theils mit aller Macht ihren Schlenndrian, theils nehmen sie den neuen Styl in die Lehre, vermischen ihn mit dem ihrigen, suchen ihm seine wahre kecke Physiognomie zu nehmen. In den genannten Werken von Parma und Venedig taucht er ungebändigt wieder empor, allein daneben behauptet sich auch der Byzantinismus, sowohl in seiner schroffen Gestalt als auch mit einzelnen Concessionen; sein völliger Sturz tritt erst durch die Schule Giotto's ein. Was ihn so lange aufrecht hielt, war wesentlich seine Verbindung mit der vornehmsten, heiligsten Gattung der Malerei, mit dem Mosaik. Erst als dieses selber zwar nicht seine Fortdauer aber doch seine Herrschaft unwiederbringlich einbüsste, als ganz Italien sich an Fresken zu begeistern im Stande war, — da erstarb auch der byzantinische Styl.

In Toscana besass er gerade zu Anfang des XIII. Jahrh., als die höhere Blüthe des Landes (Pisa ausgenommen) erst begann, das unlängbare Uebergewicht. Das Verdienst der toscanischen Maler der nächstfolgenden Zeit, mit welchen man einst nach Vasari's Vorgang die Kunstgeschichten zu beginnen pflegte, bestand auch nicht sowohl in einem sofortigen Umsturz dieses Styles, als in einer neuen Belebung desselben; innerhalb der byzantinischen Gesamtauffassung wird das Einzelne freier, lebendiger und schöner, bis endlich die Hülle völlig gesprengt ist.

[Die Bedeutung von Siena für die früheste Entwicklung ist zweifelhaft geworden, seitdem die Jahrzahl 1221 auf der grossen *a* Madonna des *Guido da Siena* in S. Domenico (2. Cap. links vom Chor) als die Fälschung eines etwa 50 Jahre jüngern Datums betrachtet

wird. Der Anfang von Lieblichkeit und, namentlich in der Stellung des Kindes, ein Gefühl für Linien und eine lebendige Zeichnung wären nur in der frühen Epoche gegenüber dem in Siena herrschenden Byzantinismus, wie ihn die ältesten Werke der dortigen Akademie zeigen, ein Verdienst gewesen. (Crowe und Cavalcaselle erklären überdies die Fleischtheile dieses Bildes für eine Uebermalung des XIV. Jahrh.). — Die gleichzeitigen Bilder in den dortigen Kirchen und in der Akademie stehen der Madonna des *Guido* entschieden nach. Der Specialforscher findet in den bemalten Einbanddecken von Rechnungsbüchern des XIII. Jahrh. (Akademie) Werke mit Künstlernamen, welche eben nur von localer Bedeutung sind.

Auch in Arezzo und Pisa dürfen die von Vasari als die ersten Vertreter der Erneuerung genannten *Margaritone von Arezzo* (geb. um 1236) und *Giunta da Pisa*, welcher seit 1220 in Assissi gemalt haben soll, keine höhere Bedeutung für die Kunstentwicklung in Anspruch nehmen. — *Giunta's* abstossender Crucifixus in S. Ranieri e Leonardo; die gleichzeitigen überaus schwachen Malereien in S. Piero in Grado, eine halbe Stunde seewärts von Pisa, u. A. beweisen, dass das Streben des grossen Bildhauers *Niccolò Pisano* (S. 562) in der Malerei seiner unmittelbaren Vorgänger zu Pisa keinerlei Vorbild oder Anregung fand. Von den *Giunta* zugeschriebenen Arbeiten in S. Francesco zu Assissi wird unten im Zusammenhang die Rede sein.]

In Florenz war die Ausschmückung des Baptisteriums die Hauptaufgabe für die erste Hälfte des XIII. Jahrh. und noch für Jahrzehnde weiter. Die Chornische, seit 1225 von einem Mönch *Jacobus* mosaicirt, enthält eine vorzüglich bedeutende Neuerung; kniende Figuren auf korinthischen Capitälern sind als Träger des Mittelbildes angewandt, einer der frühesten rein künstlerischen Gedanken, denn wenn diese Träger auch einen symbolischen Sinn haben mögen, so functioniren sie doch hauptsächlich der bessern Raumvertheilung zu Liebe, von der die byzantinische Kunst, im ausschliesslichen Dienst der Tendenz, gar keine Notiz genommen hatte; sie sind die Urväter der Trag- und Füllfiguren der Sistina. Im Kuppelraum selbst ist der grosse Christus von dem Florentiner *Andrea Tafi* (geb. nach 1250, gest. nach 1320) innerhalb der byzant. Umrisse eine sehr bedeutende, neu und würdig belebte Gestalt. Die concentrischen Streifen mit biblischen Geschichten und Engelchören, welche den Rest der Kuppel einnehmen, verrathen vier bis fünf verschiedene Hände; einiges ist

rein byzantinisch und darf wohl am ehesten dem Griechen *Apollonius* zugeschrieben werden, welcher, nach Vasari, aus Venedig herübergekommen war; anderes ist rein romanisch und erinnert an das Bapt. von Parma; wieder anderes ist von gemischtem Styl. [Das Meiste durch Restauration seines ursprünglichen Charakters beraubt.] Ausserdem lernt hier die Mosaikmalerei der Architektur dienen an Friesen, Balustraden u. a. Bautheilen.

In die Zeit der Krisis, welche sich an diesem Denkmal verewigt, fiel nun die Jugend des Florentiners *Cimabue* (1240? bis nach 1302). Von einem durchgehenden Gegensatz gegen die Byzantiner ist gerade
 a bei ihm am wenigsten die Rede; noch in seinem letzten grossen Werk, dem Christus zwischen Maria und Johannes d. T. in der Halbkuppel des Domchores von Pisa, fügt er sich fast ganz der gewohnten Auffassung. Allein innerhalb dieser Schranken fängt Schönheit und Leben sich zu regen an. Seine zwei grossen Madonnenbilder machten
 b Epoche in der christlichen Kunst. Das eine, jetzt in der Akademie zu Florenz, erreicht zwar in der freien und geschickten Schiebung der Hauptfiguren noch nicht den Guido von Siena, aber es zeigt hauptsächlich in den Köpfen der Engel, dass der Meister von den Ursachen und Elementen menschlicher Anmuth schon ein klares Bewusstsein
 c hatte. Das andere, in S. Maria novella (Cap. Ruccellai, am rechten Querschiff) ist ungleich vorzüglicher und unbefangener; hier erwacht bereits ein eigentlicher Natursinn, der sich mit conventioneller Bezeichnung eines abgeschlossenen Kreises von Dingen nie mehr zufrieden geben wird. [Man begreift beim Anblick dieser grossen Tafel vollkommen den überwältigenden Eindruck den dieselbe, gleich einer Erscheinung von oben, auf die Zeitgenossen gemacht haben muss. Es findet sich darin so wenig auch dem heutigen Gefühl, und sogar dem unvorbereiteten und uneingeweihten Auge Widersprechendes, dass kaum ein Altarbild der spätern Zeit an erhabener Wirkung, ergreifender Verschmelzung von Hoheit und Anmuth diesem gleichgestellt werden dürfte. — Mr.] ¹⁾ — Aber sein ganzes Können offenbarte C. erst in den Fresken der Oberkirche S. Francesco zu Assisi. Leider sind dieselben sehr zerstört, so dass jedes einzelne Bild eine

¹⁾ [Alle dem *Cimabue* sonst zugeschriebenen Tafelbilder gelten für unächt. — Die h. Cäcilia mit Scenen ihres Martyriums (Uffizi, Nr. 2) ist von viel zu freier Bildung für ihn.]

besondere Anstrengung der Phantasie verlangt. [Nach den sehr sorgfältigen Untersuchungen von Crowe und Cavalcaselle haben wir in den Wandgemälden zu Assisi eine fortlaufende Reihenfolge vor Augen, in welcher sich die Entwicklung der Kunst von *Cimabue's* unmittelbaren Vorgängern an bis zu *Giotto* verfolgen lässt. Dieselben unterscheiden folgende Gruppen: 1) Das Mittelschiff der Unterkirche: Leben Christi und des h. Franciscus (bei Vasari fälschlich *Cimabue*) von einem rohen Meister, etwa wie der von S. Piero in Grado; in der Oberkirche: 2) Das südliche Querschiff, an der Westwand die Kreuzigung wahrscheinlich von *Giunta Pisano*, und von demselben alterthümlich schwachen Styl die Reste an derselben und der Südwand; hier die geringen Spuren einer Kreuzigung Petri und einer phantastischen Scene des Simon Magus, welchen Dämonen in der Luft umherzerren; 3) die Malereien im Chor, Scenen aus dem Leben der Maria, von ungewissem Ursprung und den Uebergang bildend zu den besseren, dem *Cimabue* nahestehenden Malereien des nördlichen Querschiffs: Reste eines thronenden Christus, eines Thrones mit den Evangelistensymbolen, und geflügelten Skeletten. 4) Von *Cimabue* selbst: eine Madonna mit 4 Engeln mitten unter den giottesken Bildern auf der Westwand des südl. Querschiffs der Unterkirche. 5) Die drei figurirten Gewölbmalereien der Oberkirche; im Querschiff die vier Evangelisten mit Engeln, jeder sitzend schreibend, gegen eine thurmreiche Stadt geneigt, sehr zerstört, im Styl des nördlichen Querschiffs; im 3. Gewölbfeld vom Portal aus gerechnet die oben S. 129 a ihrer decorativen Bedeutung wegen erwähnte Malerei: Rundbilder Christi, der Maria und zweier Heiligen, auf Engel vom Victorientypus gestützt, mit Festons eingefasst, die aus Gefäßen hervorwachsen, welche von nackten Genien getragen werden; im ersten Kreuzgewölbe vom Portal an die vier Kirchenväter, welche ihren Schreibern dictiren; die beiden letzten Gewölbe in einem entwickelteren Styl, lebhaft gefärbt und von der Auffassung welche an die römischen Mosaiken des *Rusutti* und *Gaddo Gaddi* (s. unten) erinnert. Ferner 6) die zwei oberen Reihen Wandbilder des ganzen Langhauses mit sechszehn Geschichten des alten und sechszehn des neuen Testaments, dazu die Eingangswand mit Himmelfahrt und Pfingstfest unter den Medaillons von S. Petrus und Paulus. Diese fast völlig ruinirten Werke, von denen Vasari namentlich die letztern zum Preise des *Cimabue* hervorhebt, wahrscheinlich

von mehreren Händen unter C.'s Einfluss. Energische Bewegungsmotive, neue und lebendige Entwicklung der Handlungs-Momente unter bedeutungsvoller Mitwirkung der Gruppierung ist daran ebenso wahrzunehmen als das Auftreten einzelner trivialer und derber Züge, welche man erst in der Schule *Giottos* zu suchen pflegt. Endlich 7) die untere Reihe Wandbilder des Langhauses, das Leben des h. Franz; eine der ausführlichsten cyklischen Darstellungen der wunderreichen Legende. In der Technik wie in der künstlerischen Auffassung am Anfang dieser Bilderreihe (abgesehen vom ersten Bilde) erkennt man den unmittelbaren Anschluss an die oberen Cyklen; im Fortgang der Darstellung den Uebergang zur Kunstweise *Giottos*, welcher die fünf letzten Bilder und das erste des Cyclus so nahe stehen, dass nur er selbst, allerdings in der Periode jugendlichen Strebens und verhältnissmässig geringer technischer Erfahrung als Urheber genannt werden kann.]

Die Umgebung *Cimabue's* war in der Anerkennung des Neuen, a welches er repräsentirte, getheilter Ansicht. Der unbekanntere Verfertiger des Tribünenmosaiks von S. Miniato bei Florenz (1297?) zeigt sich als verstockten Byzantiner; das Erwachen des Natursinns [beschränkt sich auf die Thierfiguren, welche den grünen Wiesenboden seines Bildes bevölkern [jetzt ganz erneuert, wobei der ursprüngliche Charakter völlig verloren gegangen ist]. — Dagegen verräth *Gaddo* b *Gaddi's* Lunette mit Mariä Krönung innen über dem Hauptportal des Domes trotz der vollen byzantinischen Prachttechnik den tiefen Eindruck, welchen *Cimabue's* Madonnen hervorgebracht hatten. — Schon c mehr gegen *Giottos* Art neigen die Mosaiken der Querschifftribünen im Dom von Pisa. (Verkündigung und Madonna mit Engeln.)

Um dieselbe Zeit offenbart auch die Schule von Siena ihre künftige Richtung.

Gleichzeitig mit Diotisalvi trat hier *Duccio* auf, von welchem a das grosse Altarwerk (1308—1310) herrührt, das jetzt getrennt im Dom (an beiden Enden des Querschiffes) aufgestellt ist; links die Madonna mit Engeln und Heiligen, rechts die Geschichten Christi auf vielen kleinern Feldern ¹⁾. Wenn die Hervorbringung des Einzel-schönen das höchste Ziel der Malerei wäre, so hätte *Duccio* das XIII.

¹⁾ [Die Predellen-Bilder in der Sacristei.]

und das XIV. Jahrhundert, selbst Orcagna nicht ausgenommen, überholt. Es muss ihn sehr beglückt haben, als er vor seinen erstaunten Zeitgenossen die Schönheit des menschlichen Angesichtes und die abgewogene Anmuth holder Bewegungen und Stellungen aus eigenen Mitteln (nicht nach antiken Vorbildern wie *Niccolò Pisano*) wiederzugeben vermochte. Seine Technik aber ist noch die der Byzantiner und in den geschichtlichen Compositionen hat er, genau betrachtet, mehr die üblichen Motive derselben mit seinem Styl vom Tode auferweckt als neue geschaffen. — Wie viel oder wenig er ausser diesem Altarwerk schuf, immerhin hat er für ein Jahrhundert der Schule seiner Vaterstadt den Ton angegeben. — [Von seinem Zeitgenossen *Ugolino* ist Nichts Sicheres in Italien, seitdem ihm das Altarbild von Orsanmichele abgesprochen ist. — Von *Segna* ein Altarbild in Castiglione Fiorentino.] a

In Rom zeigt sich um diese Zeit ein ganz bedeutender und eigenenthümlicher Aufschwung, der uns ahnen lässt, dass die Kunstgeschichte eine wesentlich andere Wendung würde genommen haben ohne die Katastrophe, welche den päpstlichen Stuhl für 70 Jahre an die Rhone versetzte. Zwischen 1287 und 1295 fertigte der Mönch *Jacobus Torriti* die grossen Mosaiken der Altartribunen im Lateran und in S. Maria b maggiore. Das erstere ist noch einförmig und zerstreut in der Anordnung, aber im Ausdruck der begeisterten Anbetung schon ganz bedeutend. [Crowe und Cavalcaselle halten es für eine ältere von *Torriti* nur restaurirte Arbeit; den Streifen zwischen den Fenstern ebenfalls für Arbeit eines Meisters (des links abgebildeten Mönches) vor T.'s Zeit.] Das Letztere ist eine der grössten vorgiottesken c Leistungen, vorzüglich was die Gruppe im blauen, goldgestirnten Mittelrund betrifft; während Christus die Maria krönt, hebt sie, anbetend und zugleich bescheiden abwehrend, die Hände auf. Zu der schönen, schwungvollen Formenbildung kommt dann noch, hauptsächlich in den an Cimabue erinnernden Engeln, ein wahrhaft holder Ausdruck, und in der Anordnung des Ganzen jene seit Cimabue wieder völlig erweckte hohe und decorative Fülle und Freiheit. — [Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Mosaiken der *Cosmaten*, deren Thätigkeit in Architektur und Sculptur (S. o. S. 94 fg. 162 fg.) so hervorragend war. Von *Jacob* ein Brustbild des Heilandes von d einfachen Formen über der rechten Seitenthür in der Vorhalle der

a Kirche zu Cività Castellana und das kleine Bild des Heilandes zwischen zwei Slaven, auf den Orden der Trinitarier bezüglich, an dem
 b jetzt zur Villa Mattei auf dem Caelius gehörigen Portal; von *Johannes*
 c die Madonna am Grabmal Durand in S. Maria s. Minerva und des
 d Cardinal Consalvo in S. Maria maggiore (s. oben S. 164 g. h.), würdig und anmuthig in gleichem Grade. — Aus der Schule der Cosmaten
 e dürfte der *Petro Cavallini* hervorgegangen sein, welchem Vasari die unteren Mosaiken in der Tribuna von S. Maria in Trastevere: die Einzelbilder aus der Geschichte Christi und der Maria, zuschreibt.
 f Hier wie in der ähnlich stilisirten Tribune von S. Crisogono (das Fragment einer Madonna zwischen S. Chrysogonus und S. Jacobus) erkennt man den Uebergang zur Kunstweise Giotto's.] — Die erzählenden Mosaiken der alten Fassade von S. Maria maggiore (bequem sichtbar in der obern Loggia der neuern), gegen 1300 von *Philippus Rusutti* verfertigt, sind zwar nicht sehr geistreich erfunden, aber wiederum merkwürdig durch die freie, hier an Pompejanisches erinnernde Vertheilung in eine bauliche Decoration. [Die unteren Reihen vielleicht von *Gaddo Gaddi*, dem Vasari das Ganze zuschreibt. Crowe und Cavalcaselle finden sie den Gewölb-Bildern in der Oberkirche zu Assisi (s. o. S. 745, e) verwandt.]

Während in diesen römischen Arbeiten der Byzantinismus schon nahezu überwunden erscheint, herrscht er aber in Neapel noch
 h weiter. Das schöne Mosaik einer Madonna mit zwei Heiligen in S. Restituta (eine der Cap. links) zeigt diesen Styl (um 1300) in einer ähnlichen edeln Weise belebt wie etwa bei Cimabue. — Von einem Zeitgenossen des letztern, *Tommaso degli Stefani* (1230—1310), war
 i eine Capelle des Domes (Cap. Minutoli, am rechten Querschiff) ausgemalt; alte und neue Uebermalungen haben jedoch dem Werke seinen Charakter völlig genommen.



Diejenige erste grosse Blüthe der italienischen Malerei, welche mit der gothischen Gesamtkunst parallel geht und welche wir auch in diesem Gebiete als gothischen Styl bezeichnen, hat vor der Malerei des Nordens schon einen beträchtlichen äussern Vortheil voraus; sie ist nicht eine bloss Dienerin der Architektur, sondern besitzt ein unabhängiges Leben und erhält Wandflächen zur