

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

Verfügung, die ihr im Norden wenigstens in Hauptkirchen nicht gegönnt wurden und mit welchen wesentlich auf sie gerechnet war. Die Malerei als Gattung zieht den grössten Genius des Jahrhunderts an sich, *Giotto*. Die Stellung, welche sie gegenüber den übrigen Künsten schon im XIII. Jahrh. behauptet, wird durch Seine Leistungen glänzend erweitert; das Vorurtheil zu Gunsten monumentaler Bilderkreise in Fresco, welches Er und die Seinigen so sehr verstärkten, bildet für alle Folgezeit den festen Boden, ohne welchen auch Rafael und Michelangelo nicht die Aufgaben angetroffen hätten, in welchen sie sich am grössten erwiesen.

Giotto lebte 1276—1337. Von seinen wichtigsten Schülern und nähern Nachfolgern, meist Florentinern, sind zu nennen: *Taddeo Gaddi* (geb. um 1300, st. 1366); *Giottino* (eigentlich *Tommaso di Stefano*, 1324 bis nach 1395?); *Giovanni da Melano* (d. h. Mailand); *Andrea Orcagna* (oder *Orgagna*, entweder ein besonderer Beiname, Goldwechsler, oder zusammengezogen aus Arcagnuolo, eigentlich *Andrea di Cione*, starb in oder bald nach 1368); dessen Bruder *Bernardo*; ferner *Agnolo Gaddi* (st. 1396); *Spinello Aretino* (st. 1410); *Antonio Veneziano*; *Francesco da Volterra* (beide gegen Ende des XIV. Jahrhunderts im Camposanto zu Pisa thätig); *Niccolò di Pietro* u. a. — Einstweilen nehmen wir auch diejenigen Maler mit hinzu, welche im Camposanto zu Pisa neben den Genannten thätig waren, die Sienesen *Ambrogio* und *Pietro di Lorenzo*, welchen wir in ihrer Heimathschule wieder begegnen werden.

Wir zählen nun die wichtigsten Werke nach den Orten auf, jedesmal mit Angabe derjenigen Meister, welchen sie die Tradition zuschreibt. Wo es wesentlich ist, die Controversen über diese Benennungen zu kennen, möge diess in Kürze angedeutet werden. Auch einige der wichtigern Altarbilder sind dabei mit zu nennen.

PADUA.

Die Capelle S. Maria dell' Arena; das Innere ganz mit den Fresken *Giotto's* bedeckt. (Seit 1303, also sein frühestes grosses Werk.) Das Leben der Jungfrau und die Geschichte Christi in vielen Bildern; am Sockel grau in grau die allegorischen Figuren der Tugenden und Laster; an der Vorderwand das Weltgericht. [Die Wandmalereien im Chor von einem schwachen Nachfolger; auch an dem Weltgericht einige Partien von Schülerhand. — Cr. u. Cav.]

(Bestes Licht: Morgens.) [Spuren von Malereien *Giotto's* in einer Halle nahe der Sacristei des Santo. — Im Todtenhaus der Eremitani eine Madonna giottesken Styls.]

RAVENNA.

S. Giovanni Evangelista. Das Gewölbe der 4. Capelle links: je ein Kirchenvater und Evangelist an umfänglichen Pulten in den vier Feldern; [von *Giotto*. — Cr. u. Cav.]

FLORENZ.

a S. Croce. Im Chor: *Agnolo Gaddi*, Geschichten des wahren Kreuzes.

In den zehn Capellen zu beiden Seiten des Chores:

1. Cap. rechts (kleinere Cap. Bardi): Geschichten des heiligen Franciscus, durch Bianchi's Kühnheit und Pietät in den letzten Jahren dem *Giotto* zurückgegeben, dessen Werk sie ursprünglich waren. Auf dem Altar, stets verdeckt, die dem *Cimabue* zugeschriebene Gestalt des heil. Franciscus, [eher von *Margaritone d'Arezzo*].

2. Cap. rechts (Cap. Peruzzi): die Geschichten Johannes des Ev. (rechts) und Johannes des Täufers (links), seit 1863 völlig blossgelegt, von *Giotto*.

3. Cap. rechts: halb erloschene Darstellung vom Kampfe S. Michaels und des himmlischen Heeres mit dem Drachen, grossartig gedacht; der Urheber unbekannt.

4. Cap. links (Cap. dei Pulci): *Bernardo Daddi*, Marter der HH. Stephanus und Laurentius.

5. Cap. links (Cap. S. Silvestro): *Giottino*, rechts drei Wunder des heil. Sylvester; links Grabnischen mit den nicht unbedeutenden Fresken eines Weltgerichts und einer Grablegung. [Wahrscheinlich von *Taddeo Gaddi*.]

b Am Ende des rechten Querschiffes: die grosse Cap. Baroncelli: Altarbild von *Giotto*; Fresken mit dem Leben der Maria von *Taddeo Gaddi*, von demselben die Figuren am Gewölbe. (Die Mad. della cintola an der Wand rechts ist von *Bastiano Mainardi*.) Die Malereien *Taddeo's* sind von den wichtigsten der Schule, deren Gruppierungs- und Gewandungsmotive hier ganz besonders schön und furchtlos gehandhabt sind.

In der rechts anstossenden Cap. del Sacramento oder Castellani: am Gewölbe die Evangelisten und die Kirchenlehrer, [an den Wandflächen, erst 1868/69 von der Tünche befreit, rechts: Scenen aus dem Leben des h. Nicolaus und Johannes d. T.; links: des Ev. Johannes und des h. Antonius; *Agnolo Gaddi*. — Cr. und Cav.]

Im Gange vor der Sacristei: u. a. ein ausgeschnittenes Crucifix, a angeblich von *Giotto*.

In der Cap. Medici am Ende dieses Ganges: eine Anzahl Altar- b bilder des XIV. Jahrhunderts.

In der Sacristei: an der Wand rechts die Scenen der Passion, wahr- c scheinlich von *Niccolò di Pietro Gerini*; die untern weisen auf einen energischen, aber etwas verwilderten Giottesken; oben sehr schön die knieenden Jünger und Engel um den Auferstandenen. — In der Altarkapelle (Rinuccini) der Sacristei: das Leben der Magdalena und d das der Maria, nebst den Gewölbemalereien und dem Altarbild, dat. 1379, aus der Schule' der *Gaddi*. (Von Vasari zu kühn dem *Taddeo* zugeschrieben.) [Sicher von *Giovanni da Melano*.]

In dem ehemaligen Refectorium des anstossenden Klosters (jetzt e Magazin der im Kloster befindlichen Bureaux): ein grosses, im Ganzen wohl erhaltenes Abendmahl von *Giotto*. Eines der reinsten und gewaltigsten Werke des XIV. Jahrhunderts, bei dessen Anblick ich mich immer vergebens gefragt habe, wesshalb man es so beharr- lich dem *Giotto* abspreche, ohne doch einen andern Meister dafür nennen zu können. Darüber: die Kreuzigung, der Stammbaum der Franciscaner und einige Scenen aus der Legende des heil. Franz und h. Ludwig, von geringern Händen. [Crowe und Cavalcaselle schreiben das Abendmahl dem *Taddeo Gaddi* zu; die Kreuzigung dem *Niccolò di Pietro Gerini*.]

(Fast alle diese Fresken haben Morgens das beste Licht.)

S. Maria novella. Cap. Strozzi, am Ende des linken Quer- f schiffes: des Weltgericht (hinten), das Paradies (links) und das Altar- bild (1357) von *Andrea Orcagna*; die Hölle (rechts) von dessen Bruder *Bernardo*. Das Paradies bezeichnend als die höchste Grenze des Holdseligen und Schönen in der Gesichtsbildung, welche die Schule erreicht hat.

Chiostro verde: Die ältern Theile der grün in grün gemalten Ge- a schichten der Genesis. (Die spätern von *Paolo Uccello*.)

a Anstossend an diesen Kreuzgang: Die berühmte Capella degli Spagnuoli, ausgemalt nach 1322 bis nach 1355, laut Vasari von *Taddeo Gaddi* und *Simone di Martino* von Siena, welchen man sie gegenwärtig aus Gründen abspricht. [Nach Crowe und Cavalcaselle die Deckenbilder des Schiffs der Apostel, der Auferstehung und der Ausgiessung des h. Geistes, wahrscheinlich nach *Taddeo's* Composition von *Antonio Veneziano*, die Himmelfahrt von einem schwächeren Schulgenossen, ähnlich dem Heiland in der Vorhölle auf der Nordwand, welche Vasari dem *Simone* zuschrieb. Die Wandbilder scheinen einen gemeinsamen florentiner und sieneser Einfluss zu verrathen und gleichen im Styl den im Camposanto zu Pisa dem *Simone* zugeschriebenen Werken (obere Reihe des Lebens des h. Ranieri) wahrscheinlich von *Andrea da Firenze*.] Ein Hauptdenkmal der Schule, in Beziehung auf die Zusammenstellung des Ganzen, auf den Reichtum der Composition in den biblischen Scenen und auf die Allegorik in den beiden grossen Seitenbildern; dem „Triumph des heil. Thomas von Aquino“ und der „streitenden und triumphirenden Kirche“. (Bestes Licht: 10—12 Uhr.)

b Ausser geringern Ueberresten in verschiedenen Räumen des Klosters: im sog. alten Refectorium eine thronende Madonna mit vier Heiligen, mehr sienesisch als florentinisch, und:

c In einem kleinen gewölbten Gemach der Farmacia rohe Passions-Fresken des *Spinello Aretino*. [Eingang von der Via della Scala.]

d [Im Grabgewölbe der Strozzi unter der Capella degli Spagnuoli: Kreuzigung, Anbetung des Kindes, Evangelisten und Propheten von *Giottino*.]

e S. Miniato al monte. Ausser mehrern geringern Ueberbleibseln an den Wänden der Kirche:

f Die von *Spinello* mit den Geschichten des heil. Benedict ausgemalte Sacristei [um 1385].

g Carmine. Im Kreuzgang: Madonna zwischen Heiligen, darunter die Stifter, schönes Fresco, wahrscheinlich von *Giovanni da Melano*. — In der Sacristei: etwas flüchtige Wandmalereien des Lebens der h. Cäcilia; im Stil der *Bicci*.

h S. Felicità, Anbauten hinten rechts: in einem alten Capitelsaal der Gekreuzigte mit den Seinigen, in einem nahen Gang eine Anunziata; letztere beinahe Orcagna's würdig.

[5. Altar rechts: Madonna, thronend zwischen Heiligen, fünfteiligtes Altarwerk von *Taddeo Gaddi*.]

[In der Sacristei eines der grossen Crucifixe, wahrscheinlich *Giotto*.]

Ognissanti, in der Sacristei: Fresco eines Ungenannten, der a Gekreuzigte mit Engeln, Heiligen und Mönchen.

S. Ambrogio. Zweiter Altar rechts: Säugende Madonna mit b zwei Heiligen, von *Agnolo Gaddi* (?)

Dritter Altar rechts: Kreuzabnahme, von *Giottino*.

Bigallo. Im Zimmer des Cassiers: Fresken von dreierlei Händ, c darunter eine Misericordia von *Giottino* (?); das naive Bild der Waisenkinder ist von einem zurückgebliebenen Giottesken des XV. Jahrh. *Ventura di Moro*.¹⁾

Dom. Die Apostel und Heiligen unter den meisten Fenstern des d ganzen Kapellenkranzes, ebenfalls von einem der spätesten Giottesken, *Lorenzo di Bicci*. — An einem der vordern Pfeiler das schöne, spätgiotteske Bild des heil. Zenobius.

S. Maria la nuova. Aussen neben der Thür die beiden Cere- e monienbilder vom Sohn des genannten Lorenzo Bicci, *Bicci di Lorenzo*, stark erneuert.

Orsanmicchele. Im Tabernakel Orcagna's das sehr schöne f Gnadenbild sonst dem *Ugolino da Siena* zugeschrieben, mehr florentinisch als sienesisch. (Erste Hälfte des XIV. Jahrh.) [Nach Cr. und Cav. eher *Don Lorenzo Monaco*.]

Pal. del Podestà, (Bargello), jetzt Museo nazionale. In der g Kapelle: die Fresken *Giotto's*; an den Seitenwänden Scenen aus der Legende der heil. Magdalena, über dem Eingang die Hölle, gegenüber das Paradies mit den berühmten Bildnissen Dante's, des Brunetto Latini und Corso Donati. [Alles sehr zerstört durch ehemalige Ueberweissung und Einbau eines Zwischenstockes. Die Restauration ist älter und nicht so vorzüglich als die neuere der decorativen Malereien des Palazzo; namentlich Dante's Porträt ganz verdorben.]

Einzelne Reste von Fresken, auch Staffeleibilder, in verschiedenen h Kirchen; mehrere der letztern in der Certosa (ältere Seitenkirche).

[Die wichtigsten grösseren Altarwerke in den Uffizien: Nr. 6. Christus am Oelberg, giottesk, vielleicht *Lorenzo Monaco*; Nr. 7.

¹⁾ [Der auf Grund von Urkunden als Urheber genannte *Piero Chelini* war der Decorationsmaler.]

Trauer um den Leichnam Christi; wahrscheinlich vom Maler der Waisenkinder im Bigallo; ohne Nr.: das kostbare Altarbild des *Giovanni da Melano* aus Ognissanti.

In der Accademia delle belle Arti: Saal der grossen Gemälde Nr. 4 fg.: die Sacristei-Schrankthüren aus S. Croce, nach *Giotto's* Compositionen von *Taddeo Gaddi*. Nr. 15: Thronende Madonna von *Giotto*. Nr. 31 (angeblich *Taddeo Gaddi*) die grosse Grablegung von *Niccolò di Pietro Gerini*. Nr. 30: die Verkündigung, von *Lorenzo Monaco*. Nr. 33 Madonna mit Engeln und Heiligen von *Agnolo Gaddi*. — Cr. u. Cav.]

PISA.

a Das Camposanto. Von der Capelle an der östlichen Schmalseite an gerechnet folgen auf einander:

Himmelfahrt, Auferstehung und Passion, sehr übermalt. [Nach Vasari von dem urkundlich nirgends nachweisbaren *Buffalmaco*, dem er die verschiedenartigsten Werke, u. A. auch *Pietro di Puccio's* Genesisbilder zuschreibt. — Crowe und Cavalcaselle finden darin eine schwache Hand vom Ende des XIV. Jahrhunderts, im Styl nächst verwandt mit den sienesischen Bildern an der Südwand.]

b Südwand. Triumph des Todes, Weltgericht und Hölle. [Die berühmten dem *Orcagna* (und seinem Bruder *Bernardo*) zugeschriebenen Bilder; nach Crowe und Cavalcaselle von einem Sienesen, welcher sich von den *Lorenzetti's* nicht unterscheidet.]

Das Leben der Einsiedler in der Thebais (ca. 1340—50) von *Ambrogio* und *Pietro Lorenzetti* (auch *di Lorenzo*, bei Vasari missverständlich *Laurati*) von Siena.

Die drei obern Bilder der Geschichten des heiligen Ranieri. [Nach Vasari von *Simone von Siena*, urkundlich 1377 von einem *Andrea da Firenze* vollendet, dessen Styl jedoch wesentlich nach der Seite der sienesischen Meister neigt]; so sind einzelne Engel- und Frauenköpfe ganz sienesisch; vielleicht auch das Ungeschick in der Anordnung.

Antonio Veneziano: Die drei untern Bilder (1386—87).

Spinello Aretino: drei Bilder mit den Geschichten der HH. Ephesus und Potitus (1391).

Francesco da Volterra (ehemals dem *Giotto* beigelegt); die vorzüglich geistvollen Geschichten Hiobs (1370 fg.)

Nordwand. *Pietro di Puccio* (ehemals dem *Buffalmaco* zugeschrieben, jedenfalls nicht von dem obenerwähnten Maler der Passionsbilder): Gott als Welterhalter, und die Geschichten der Genesis bis zum Opfer des Noah; sowie auch die Krönung Mariä über dem Eingang einer Capelle dieser Seite. (Die übrigen Geschichten des alten Testaments, von *Benozzo Gozzoli*, sind unten zu erwähnen.)

In S. Francesco: das Gewölbe des Chores, mit den je zu zweien gegeneinander schwebenden Heiligen und den allegorischen Figuren der Tugenden, von *Taddeo Gaddi* (1342).

Im Capitelsaal die sehr zerstörten, ausgezeichneten Passions-scenen des *Nic. di Pietro Gerini* (1392); an der Decke Halbfiguren in Medaillons.

In S. Caterina, 3. Altar links, eine Glorie des heil. Thomas, von *Francesco Traini*, welchen Vasari Orcagna's besten Schüler nennt.

In S. Martino, Fresken des XIV. Jahrh. in einer Nebencapelle rechts und über dem Chor der Nonnen.

Alte Bilder in S. Ranieri, in der Sammlung der Akademie [*Traini's* S. Dominicus] und in Privathänden.

PISTOJA.

In S. Francesco al Prato ist das Gewölbe der Sacristei mit vier Heiligen zwischen guten Gurtverzierungen bemalt, etwa in der Art des *Niccolò di Pietro*.

Der anstossende Capitelsaal enthält Fresken von verschiedenen Händen, u. a. von *Puccio Capanna*; das Gewölbe ganz der Verherrlichung des heil. Franciscus gewidmet; an der Hauptwand Christus am Kreuz, welches in Baumzweige mit Heiligenfiguren ausgeht etc.

PRATO.

Im Dom (Pieve) gleich links die Capella della cintola, ausgemalt von *Angelo Gaddi* 1365 mit dem Leben der Maria und der Geschichte des Gürtels. Hauptwerk der Schule.

Cap. links neben dem Chor: rohe Legenden des XIV. Jahrh.

Cap. rechts neben dem Chor: Leben der Maria und Geschichten S. Stephans, unbedeutende Werke des XV. Jahrh.; übermalt. [Cr.

u. Cav. erkennen hier interessante Arbeiten, vielleicht von *Starnina* begonnen, von *Antonio Vite* vollendet.]

- a In S. Francesco: der ehemalige Capitelsaal, ausgemalt von *Niccolò di Pietro Gerini*, Passion und Legenden des Matthäus und Antonius von Padua. [Kreuzigung und Decke wohl von *Lorenzo di Niccolò*. Cr. u. Cav.]

AREZZO.

- b Im Dom: eine Nische des rechten Seitenschiffes, ausgemalt von *Spinello*, aber sehr übermalt. (Der Crucifixus mit Heiligen.)
- c Bei S. Agostino, in einer ehemaligen Capelle, oben an der Mauer: Madonna von *Spinello*, zu einer Verkündigung gehörend.
- d In S. Domenico: sehr übermalte Fresken des *Parri Spinello*, Sohn des obigen, neben der Thür: der Gekreuzigte mit Heiligen, und zwei Apostel, beide Gemälde umgeben von Martyrien in kleinern Figuren.
- e Im vordern Klosterhof von S. Bernardo: die Geschichten dieses Heiligen, einfarbig, an die ältere Hand des Chiostro verde bei S. M. novella erinnernd; dem *Uccello* zugeschrieben.
- f [In S. Francesco: Capella di S. Michelangelo: Reste von Wandbildern *Spinello's*, S. Michaels Kampf mit Lucifer. — Im Chor an der Decke die Evangelisten, wahrscheinlich von *Bicci di Lorenzo*.]

Was in andern Städten Toscana's vorhanden sein mag, ist nach Allem zu urtheilen nicht bedeutend. Von **SIENA**, welches seinen besondern Styl entwickelte, wird weiter die Rede sein; vorläufig sind hier zu nennen:

- g *Spinello's* Fresken im Pal. pubblico, Sala di Balia; Geschichten des Kaisers Friedrich Barbarossa und des Papstes Alexander III. Der Eintritt des Papstes, welchem der Kaiser den Zügel führt, ist eines der besten Ceremonienbilder aus Giotto's Schule; für einige der übrigen Scenen ist weniger gut zu stehen; der Rest erscheint vollends als das Werk eines untergeordneten Malers [1407—8].
- h In der Akademie zu Siena ein paar kleine Tafeln *Spinello's*, u. a., Nr. 245 ein Tod der Maria, welche den Giottesken als Componist in seiner ganzen Ueberlegenheit, verglichen mit den Sienesen, erscheinen lassen.
- i [S. Piero a Megognano b. Poggibonsi: in der Sacristei ein bezeichnetes Altarbild von *Taddeo Gaddi* (1355).]

ASSISI.

S. Francesco. Die Oberkirche vergl. S. 745.

Die Unterkirche. An dem Hauptgewölbe über dem Grabe die Allegorien von Armuth, Keuschheit und Gehorsam, nebst der Erklärung des heil. Franciscus. Hauptwerke von *Giotto*. (S. unten.)

Im nördlichen Querschiff Reste einer grossen und sehr reichen Kreuzigung, angeblich von *Pietro Cavallini*, der sich aber in den oben S. 748, a genannten Mosaiken noch als einen zu befangenen Meister erweist, um der Urheber dieses Werkes sein zu können [nach Cr. u. Cav. von einem sieneseer Meister aus der Schule der *Lorenzetti*]; ferner Kreuzabnahme, Grablegung und S. Franciscus die Wundmale empfangend; am Tonnengewölbe kleine Passionsbilder (vielleicht von *Puccio Capanna*).

Im südlichen Querschiff die Bilder aus der Geschichte Christi und des h. Franciscus an der östl. und westl. Wand, von Rumohr dem *Giovanni da Melano*, von Cr. u. Cav. *Giotto* zugeschrieben.

In der Cap. del sagramento (Absis des südl. Querschiffes) Geschichten des h. Nicolas und die Apostel, von *Giottino?*, in derjenigen der h. Magdalena (3. Cap. rechts das Leben der Magdalena) und Maria Aegyptiaca, dem *Buffalmaco* zugeschrieben [nach Cr. u. Cav. von *Puccio Capanna*]; in der Capelle Alborno, südliche Absis der Vorhalle, handwerksmässige Fresken des XIV. Jahrh., gleichfalls fälschlich *Buffalmaco* genannt.

In der Cap. des heil. Martinus (1. Cap. links) die Geschichten des Heiligen, in zehn Bildern, [eines der besten Werke der sieneseer Schule, von *Simone di Martino*. — Cr. u. Cav.]

Ueber der Kanzel: Krönung Mariä, von *Giottino*, welchem noch mehreres Einzelne angehört¹⁾.

In S. Chiara: an den vier Feldern des Kreuzgewölbes je zwei heil. Frauen unter Baldachinen, von Engeln umgeben; von *Giottino?* [nach Cr. u. Cav. schwächer als die Fresken der Capella del sagramento in S. Francesco].

ROM.

In S. Peter, an der Innenseite der Fassade: die Navicella, ur-

¹⁾ Ich rathe jedem Kunstfreund, wenn er einen so wundervollen Frühlingstag in Assisi zum Geschenk erhält wie ich im Jahre 1848, seine Notizen bei Zeiten zu machen. Ein zweiter Besuch im J. 1853, unter strömendem Regen in's Werk gesetzt, liess mich die frühere Versümmniss schwer bereuen. Die Unterkirche war nachtdunkel; nur das goldene Gewand des heil. Franciscus schimmerte vom Gewölbe hernieder.

sprünglich eine Composition *Giotto's*, allein durch mehrmalige Erneuerung, ja ganz neue Zusammensetzung des Mosaiks in moderne Formenbildung übersetzt.

- a In der Stanza capitolare der Sacristei: Auseinander genomene Tafeln eines Altarwerkes von *Giotto*. [Wahrscheinlich das Ciborium des Cardinal Stefaneschi. — Cr. u. Cav.]
- b Im Vatican die schon (S. 378, b) genannte Sammlung älterer Bilder beim Museo cristiano.
- c In S. Giovanni im Laterano: an einem der ersten Pfeiler des äussersten Nebenschiffes rechts: gerettetes Frescofragment *Giotto's*: Bonifaz VIII. die Indulgenzbulle des Jubiläums von 1300 verkündend, mit zwei Begleitern.

NEAPEL.

- d Kirchlein dell' Incoronata (nicht weit von der Fontana Medina): die Malereien am Kreuzgewölbe über der Empore links vom jetzigen Eingang, (ehemals das Gewölbe des westlichen Seitenschiffes), früher *Giotto* zugeschrieben; seine Urheberschaft wird bestritten wegen mehrerer als Porträts gedeuteter Köpfe, (Hochzeit des Ludwig von Tarent und der Johanna von Neapel 1347) welche allerdings ein chronologisches Hinderniss sein würden; [überdem ist die Kirche erst 1352 gegründet. Cr. u. Cav. deuten auf einem Giottesken zweiten Ranges, den Neapolitaner *Robertus de Oderisio*, von welchem eine Kreuzigung in der Kirche S. Francesco zu Eboli.] In sieben Gewölbefeldern Darstellung der sieben Sacramente in ihrer Ausübung, im achten (wie es scheint) eine Allegorie Christi und der Kirche. Hauptwerk für die Erzählungsweise in wenigen tiefgegriffenen Zügen, und für die sprechendste Deutlichkeit der Darstellung. Leidlich erhalten [neuerdings durch Firnissüberzug im Ton sehr verändert] und bequem zu besichtigen. (Am Besten Vormittags.) In derselben Kirche noch verschiedene Ueberreste des XIV. Jahrh., so in der Cap. links vom Chor am Gewölbe; die Fresken an den Wänden derselben Cap. XV. Jahrhundert.
- f In S. Chiara das Gnadenbild am dritten Pfeiler links, von *Giotto*, (?) vielleicht der einzige Rest seiner umfangreichen Fresken.
- g [Im anstossenden grossen Refectorium, jetzt Magazin des Möbeldändler Titibaldi, grosses Wandbild des thronenden Christus zwischen Heiligen, giottesk.]

Es wird vielleicht als ein unberechtigter Versuch erscheinen, wenn wir nach dieser kurzen Aufzählung eine Gesamtcharakteristik der ganzen Schule versuchen, statt den einzelnen Meistern ihre persönlichen Eigenthümlichkeiten nachzuweisen. Allein abgesehen von dem Gebot der Kürze wüssten wir in der That nicht anders zu verfahren bei Künstlern die gar keine Eigenthümlichkeit als die ihrer Schule repräsentiren wollen. Der Einzelne war hier gar nicht so frei; die Schule musste ihren Bilder- und Gedankenkreis in der gegebenen Form ganz und voll durchleben, hundert Jahre lang, ohne irgend bedeutende Fortschritte oder Aenderungen in den Darstellungsmitteln, um dann vor dem Geist des XV. Jahrh., der die Individualitäten erlöste, total zusammenzubrechen. Als Ganzes imponirt sie auch erst in vollem Maasse und zwar so, dass man sie den grössten Denkmälern unseres Jahrtausends beizählen muss.

Allerdings spricht sie nicht zu dem zerstreuten oder übersättigten Auge; der Gedanke muss ihr entgegenkommen. Es ist dabei gar keine besondere „Kennerschaft“ nothwendig, sondern nur etwas Arbeit. Nehmen wir z. B. das erste Werk der Schule, das dem Besucher der Uffizien zu Florenz in die Augen fällt, das Gethsemane. (No. 6 a im ersten Gange, in der Nähe der Thür.) Unfreundlich, scheinbar ohne Lichteffect, Individualisirung und Ausdruck der Seele, schreckt das Bild Tausende von Besuchern ohne Weiteres ab. Auch wenn man es mit der Loupe untersucht, wird es nicht schöner. Vielleicht aber besinnt sich Jemand auf andere Darstellungen desselben Gegenstandes, wo die drei schlafenden Jünger zwar nach allen Gesetzen der verfeinerten Kunst geordnet, colorirt und beleuchtet, aber eben nur drei Schläfer in idealer Draperie sind. Hier ist angedeutet, dass sie unter dem Beten eingeschlafen seien. Und solcher unsterblich grossen Züge enthalten die Werke dieser Schule viele, aber nur wer sie sucht, wird sie finden. — Wir wollen vom Einzelnen anfangen.

Giotto's grosses Verdienst lag nicht in einem Streben nach idealer Schönheit, worin die Sienesen (S. 746, a) den Vorrang hatten, oder nach Durchführung bis ins Wirkliche, bis in die Täuschung, worin ihn der Geringste der Modernen übertreffen kann, und worin schon der Bildhauer Giovanni Pisano trotz seiner beschränkten Gattung viel weiter gegangen war. Das Einzelne ist nur gerade so weit durchgebildet als zum Ausdruck des Ganzen nothwendig ist. Daher noch keinerlei Bezeichnung der Stoffe aus welchen die Dinge bestehen, kein Unter-

schied der Behandlung in Gewändern, Architektur, Fleisch u. s. w. Selbst das Colorit befolgt eher eine gewisse conventionelle Scala als die Wirklichkeit. (Rothe, gelbe und bläuliche Pferde z. B. bei *Spinello* im Camposanto in Pisa; gelber Boden u. A.)¹⁾ Im Ganzen ist die Färbung eine lichte, wie sie das Fresco verlangt, mit noch hellern Tönen für die Lichtpartien; von der tiefen, eher dumpfen als durchsichtigen byzantinischen Tonweise ging man mit Recht ab. (Die delicateste Ausführung des Fresco überhaupt bei *Antonio Veneziano*, Camposanto.) Die Bildung der menschlichen Gestalt erscheint so weit vervollkommnet als zum freien Ausdruck der geistigen und leiblichen Bewegung dienlich ist, letztere aber wird noch nicht dargestellt weil oder wenn sie schön und anmuthig ist, sondern weil der Gegenstand sie verlangt. (Die bedeutendste Menge nackter Figuren, in der Hölle des Camposanto, lässt einen Naturalismus erkennen, dessen Ursprung bei *Giovanni Pisano* zu suchen sein möchte. Aehnlich, doch unfreier, die Geschichte der ersten Menschen, von *Pietro di Puccio*, ebenda.) Der Typus der Köpfe ist wohl bei den einzelnen Malern und innerhalb ihrer Bilder nach den Gegenständen ein verschiedener, allein doch ungleich mehr derselbe als bei Spätern, welche durch Contraste und psychologische Abstufung wirkten. *Giotto* selbst hat einen durchgehenden kenntlichen Typus bei Männern und Frauen, nicht unangenehm, aber ohne Reiz. (Ein Normalbild für seine Art der Formgebung und des Ausdruckes ist die grosse Madonna in der florent. Akademie, vorzüglich in Betreff der Profilköpfe der Engel. Ausserdem das Bild in S. Croce. Er individualisirt fast am Meisten in seiner frühesten Hauptarbeit, den Fresken der Arena.) Bei beiden *Gaddi* kehrt das starke Kinn fast regelmässig wieder (Cap. Baroncelli in S. Croce. *Andrea Orcagna* geht zuerst auf eigentliche Holdseligkeit aus (Cap. Strozzi in S. Maria novella); in dem Weltgericht des Camposanto herrscht eine mehr derbe, entschiedene Bildung. Das Individualisiren ist bald leiser, bald nachdrücklicher; vielleicht am absichtlichsten bei *Ant. Veneziano*. *Spinello*, welcher überhaupt oft roh zeichnet und an den Stellen, auf welchen kein Accent liegt, sich auch bis in die äusserste Flauheit gehen lässt, hat in seinen Köpfen am wenigsten Einnehmendes. — Der Sinn für Schönheit, für Melodie, könnte man sagen, concentrirt sich hauptsächlich in

¹⁾ [Das Dunkelroth vieler Lüfte ist nur Grundirung von welcher das Blau abgefallen ist.]

der Gewandung, welche bei den heiligen Personen eine wesentlich ideale ist, so wie das Mittelalter sie aus der altchristlichen Tradition übernommen hatte. Sie ist nicht nur der deutliche und nothwendige Ausdruck der Haltung und Bewegung, sondern sie hat noch ihre besondere, oft unübertreffliche Linienschönheit, die den Ausdruck des Würdigen und Heiligen wesentlich erhöht. (Das Abendmahl im a
ehemal. Refectorium zu S. Croce möchte wohl das vollkommenste enthalten.) [Charakteristisch ist für *GiOTTO* selbst und seine nächsten Schüler der geradlinige untere Abschluss der Gewänder, während sowohl die Sienesen, als die Giottesken am Ende des Jahrhunderts mehr und mehr der Liebhaberei für geschwungene Endmotive der Gewandung nachgeben.]

Der Raum ist durchgängig ideal gedacht, und nicht etwa wegen „Kindheit der Kunst“ (die ja hier die grössten Aufgaben löst) mehr angedeutet als in den Verhältnissen der Wirklichkeit gegeben. Die Maler wussten recht wohl, dass unter so kleinbogigen Kirchenhallen, zwischen so niedrigen Stadtmauern, Pforten, Bäumen, auf einem so steilen Erdboden etc. keine solchen Menschen sich bewegen könnten, wie die ihrigen sind. ¹⁾ Allein sie gaben was zur Verdeutlichung des Vorganges diente und dieses anspruchlos und schön (der Dom von Florenz als Symbol einer Kirche, Cap. d. Spagnuoli bei S. Maria novella), meist in Linien die mit der Einrahmung des ganzen Gemäldes b
zusammenstimmten; auch z. B. die Pflanzen und Bäume in gerader c
Reihe (Cap. d. Spagn.; Trionfo della morte im Camposanto); die Fel- d
sen abgestuft zu Erzweckung verschiedener Pläne, und schroff geschärft zur Trennung verschiedener Ereignisse. (In dem letztgenannten Bilde. Merkwürdig contrastirt daselbst der unverkürzte, raumlos dargestellte Teppich unter der Gruppe im Garten mit dem schon naturwahr dargestellten Fussboden unter der Reitergruppe.) ²⁾
— Aber noch in einem andern Sinn ist das Raumgefühl ein ideales. Der Raum ist nämlich bei *GiOTTO* dazu vorhanden, um möglichst mit

¹⁾ [Es herrscht bezüglich der Perspective ein richtiges Gefühl für die Linienführung; es fehlte jedoch die Kenntniss der Gesetze, namentlich über die Nothwendigkeit der Annahme einer bestimmten Entfernung des Beschauers vom Bilde, mit deren Entdeckung erst die Meister des XV. Jahrh. eine bewusste richtige perspectivische Zeichnung ermöglichen.]

²⁾ [Es ist eine Eigenthümlichkeit der sienesiser Schule, alle Stoff-Muster, in denen sie besondere Zierlichkeit entwickelt, rücksichtslos gegen Perspective und Modellirung flach aufzuzeichnen.]

reichem Leben ausgefüllt zu werden, nicht um selber malerisch mitzuwirken; er gilt durchaus nur als Schauplatz. Wie schon bei Giovanni Pisano, so wird eben hier jeder Vorgang in einer möglichst grossen Anzahl von Figuren entwickelt oder gespiegelt, neben welchen die Nebensachen schon räumlich nicht aufkommen können. Die Schule hat so viel vom Besten vorrätzig, dass sie mit ihrem Reichtum nicht wohin weiss und des Untergeordneten nicht zu bedürfen glaubt. Endlich lebt sie in einem innigen Verhältniss zur Architektur, die ihr dafür eine ganz andere Freiheit, zumal grössere Flächen gewährt als im Norden. Bei der Verzierung der Gewölberippen, bei ihrer Einrahmung mit Ornamenten und Halbfiguren arbeiten Maler und Baumeister so zusammen, dass sie Eine Person scheinen. — In den Gewölbemalereien ist, beiläufig gesagt, noch von keiner Art illusionärer Verkürzung die Rede. (Incoronata in Neapel; der Meister füllt die zusammenlaufenden Winkel seiner acht Dreieckfelder hier jedesmal mit einem schwebenden Engel aus, dessen Goldgewand herrlich zu dem dunkelblauen Grunde stimmt.)

a Auf diesen Voraussetzungen beruht nun die ganz neue Auffassung der Charaktere und der Thatfachen, welche das grosse Verdienst der Schule ausmacht. In der Intention ist sie nicht heiliger, erhabener als die Byzantiner auch waren, die ja gern in ihren Mumiengestalten das Uebersinnliche und Ewige ausgesprochen hätten. Allein sie bringt diese Intention dem Beschauer unendlich näher, indem sie dieselbe mit einem durchaus neugeschaffenen, lebendigen Ausdruck bekleidet. Schon ihren Einzelgestalten, etwa den Evangelisten b in den vier Kappen eines Gewölbes (z. B. Madonnencapelle im Dom von Prato etc. etc.) genügt jetzt nicht mehr symmetrische Stellung, Buch und Attribut; der hohe Charakter des Darzustellenden drückt sich in der lebensvollen und würdigen Wendung der Gestalt und des Hauptes, in den bedeutenden Zügen, in der freien und doch so feierlich wallenden Gewandung aus. Wie soll man z. B. den Johannes grösser fassen als diese Schule zu thun pflegt, — ein hochbejahrter Greis, in tiefem Sinnen vor sich hin blickend, indem sein Adler schen zu ihm emporsieht?

Ehe von den grössern Compositionen die Rede ist, muss zugestanden werden, dass die Motive des Einzelnen und des Ganzen in dieser Schule sich gerade so wiederholen wie in der antiken Kunst. c (Man vergleiche z. B. die drei Leben der Maria in der Cap. Baronecelli

zu S. Croce, im Chor der Sacristei ebenda, und in der Madonnen-
capelle des Domes von Prato.) Die Maler sind deshalb keine Pla-
giatoren und Einer von ihnen hat auch den Andern gewiss nicht dafür
gehalten; es war gemeinsames Schulgut, das Jeder nach Kräften re-
producirte, nicht knechtisch, sondern lebendig und mit freien Zuthaten.
Kirchen und Klöster verlangten die ihnen bekannte und keine andere
Erzählungsweise der Passion, des Lebens der Maria, der Geschichten
des heil. Franciscus etc. Sie verlangten von dem Künstler noch nicht
seine geniale Subjectivität, sondern die Sache; es kam auf das Deut-
liche und Schöne, nicht auf das Eigenthümliche an. Daneben aber
blieb, wie wir bald sehen werden, noch ein reiches und grosses Feld
für freie Aufgaben im Sinne jenes Jahrhunderts offen.

Wie viel von jenem Gemeingut hat *Giotto* selber geschaffen?
Die Frage wäre für Jemanden, der alle Werke der Schule nach ein-
ander mit Müssigkeit untersuchen könnte, nicht unlösbar; wir haben
darauf zu verzichten. So viel ist gewiss, dass ein Strom von Erfindung
und Neuschöpfung von ihm ausgegangen sein muss. Vielleicht hat
kein anderer Maler seine Kunst so gänzlich umgestaltet und neu
orientirt hinterlassen als er.

Sein Jugendwerk, die Fresken in Madonna dell' Arena zu
Padua, sind für ihn und die ganze neue Geschichtsdarstellung der
Schule in besonderm Grade bezeichnend. Jeder Thatsache ist ihre
bedeutendste Seite abgewonnen um auf diese die Darstellung zu bauen.
Wir wählen nur einige irdische, zum Theil alltägliche Vorgänge; ihr
Werth liegt in dem was sich von selbst zu verstehen scheint, bei
seinen byzantinischen Vorgängern aber sich noch nicht von selbst ver-
stand und nicht vorhanden ist.

Die tief in sich versunkene Trauer: Joachim bei den Hirten; er
kommt zu ihnen gewandelt wie im Traum. — Der liebevolle Empfang:
Joachims Heimkehr zu Anna, welche seinen Kopf ganz anmuthig mit
beiden Händen fasst und ihn küsst. — Das Harren mit tiefster Er-
regung: die vor dem Altar knieenden Freier der heil. Jungfrau, theils
in flehendem Gebet, theils in der höchsten Spannung, die würdevollste
Gruppe ohne allen äusserlichen Affect. — Das stumme Fragen und
Errathen: die wundervolle Gruppe der Heimsuchung. — Die getheilte
Handlung der mittlern Figur in der Auferweckung des Lazarus; noch
streckt der Dargestellte die rechte Hand gegen Christus, dem er sich

unmittelbar vorher flehend zugewandt haben wird; jetzt mit der Geberde der höchsten Aufregung wendet er sich gegen Lazarus. — Der geheime Auftrag: die Unterhandlung des Judas mit dem Priester, dessen beide Hände (wie bei Giotto so oft) zu sprechen scheinen. — Der Hohn: in der Gruppe der Verspottung besonders meisterhaft der sich heuchlerisch gebückt Nahende. — Die hohe Mässigung alles Pathetischen: in der Gruppe unter dem Kreuz lehnt Maria, zwar ohnmächtig aber noch stehend, in den Armen der Ihrigen; was diese bekümmert ist nicht (wie bei den Malern des XVII. Jahrh.) die Ohnmacht an sich, sondern der gewaltige Schmerz. — Ein Dialog in Gebarden: die Soldaten mit Christi Mantel; man glaubt ihre Worte zu vernehmen. — Die Klage um den todten Christus ist ohne irgend einen Zug der Grimasse ¹⁾ gegeben; der Leichnam ist gleichsam ganz in Liebe und Schmerz eingehüllt; Schultern und Rücken liegen auf den Knien der ihn umarmenden Mutter; eine heilige Frau stützt sein Haupt, eine hebt seine rechte, eine seine linke Hand empor; Magdalena, die Büsserin, auf der Erde sitzend, hält und beschaut die Füße. — Ueberall sind die Causalitäten höher und geistiger gegriffen als bei Vielen der Grössten unter allen die nach ihm kamen. Man sehe wie der schwächere Meister der Wandbilder im Chor über das Ziel geschossen hat: bei Mariä Himmelfahrt stürzen die Apostel zur Erde nicht sowohl aus Andacht, als getroffen von den Strahlen, die von ihrer Glorie ausgehen.

Was hier an einem monumentalen Werke ersten Ranges gross a erscheint, ist es nicht minder an den kleinen, fast skizzenhaften Geschichten Christi in der Akad. von Florenz. (Sie stammen nebst den als Parallele behandelten Geschichten des heil. Franciscus von den Sacristeischränken von S. Croce her; von den ehemals 26 fehlen 6.) Auch hier wird man die prägnanteste Erzählung in den geistvollsten Zügen antreffen. (Zu vergleichen mit der Pforte des Andrea Pisano, S. 572, a.)

Mit der Intention, diese unsterblichen Gedanken zu finden, muss der Beschauer an Giotto's Schöpfungen herantreten. Die Schule hat sie von ihm ererbt und weiter verwerthet. Wo sie aber mit einer so glorreichen Unmittelbarkeit zu uns reden wie z. B. in den eben ge-

¹⁾ Wenn es nicht schon etwas zu viel ist, dass Johannes sich auf die Leiche werfen will.

nannten Werken und in dem Abendmahl des Refectoriums von S. Croce, da fühlen wir uns in Gegenwart des Meisters selbst.

Die Anwesenden, welche ausser den Handelnden die einzelnen Scenen beleben, sind keine müssigen Füllfiguren, wie sie die spätere Kunst oft aus rein malerischer Absicht, um das Auge zu vergnügen hinzugethan hat, sondern immer wesentliche Mittel der Verdeutlichung, Reflexe, ohne welche die Handlung weniger sprechend wäre. Man sehe in der Cap. Peruzzi zu S. Croce die Auferstehung des Evangelisten Johannes von *Giotto*; hier wird das Wunder erst wirklich durch das mit voller dramatischer Grösse gegebene Verhalten der entsetzten und erstaunten Zuschauer. Gegenüber, in der Geschichte des Täufers, erhält die Scene, wo sein Haupt gebracht wird, ihre ganze Gewalt erst durch die beiden Zuschauer, die sich voll innern Grauens aneinanderschliessen. — Hundert anderer Beispiele zu geschweigen.

Bisweilen treten auch einzelne Figuren und Gruppen aus der Handlung heraus, indem sie nur dazu bestimmt sind, eine Oertlichkeit oder Existenz zu versinnlichen; im Grunde sind es reine Genrefiguren. So der Fischer in *Giotto's* Navicella (Vorhalle von S. Peter), obschon man diesen auch als symbolisches Gegenbild zu dem rechts stehenden Christus auffassen kann; eine ganze Fischerscene bei *Antonio Veneziano* (Camposanto, Gesch. des heil. Ranieri) u. dgl. m. Ja das Camposanto enthält in dem „Leben der Einsiedler“ von dem Sienesen *Pietro di Lorenzo* oder *Lorenzetti* eine grosse chronikartige Zusammenstellung einzelner Züge, von welchen man gerade die besten, am glücklichsten gerundeten als Genre bezeichnen kann; es sind die Motive des Ruhens, sitzenden Arbeitens, ruhigen Redens, Fischens etc. Diesen war der sienesischer Existenzmaler viel besser gewachsen, als denjenigen, in welchen es auf erhöhten momentanen Ausdruck ankam.

Die Scenen des höhern Pathos überschreiten bisweilen das wahre Maass, wie namentlich einige Passionsbilder zeigen. Die räthselhafte Composition welche im Camposanto dem *Buffalmaco* beigelegt wird, enthält zwischen herrlichen Gruppen von Anwesenden die caricirt schmerzliche Gruppe der ohnmächtig sinkenden Maria und ihrer Begleiterinnen; einer der Henker holt mit der gewaltsamstausgespreizten Stellung aus, dem bösen Schächer die Glieder zu zerschmettern. (Die würdigste und an schönen Zügen reichste giotteske Kreuzigung möchte diejenige in der Cap. d. Spagnuoli sein; einer der

bedeutendsten Passionscyklen überhaupt war der im Capitelsaal von
 a S. Francesco zu Pisa.)

b Sonst tritt die innere Erregung oft bewunderungswürdig wahr
 und schön zu Tage. Man sehe (Camposanto, bei *Franc. da Volterra*)
 die Geberde edeln Vorwurfes, mit welcher Hiob zu Gott spricht, in-
 dem er auf die verlorenen Heerden hinweist; oder die Innigkeit, mit
 welcher S. Ranieri (in der obern Bilderreihe) sein Gelübde bei dem
 c heiligen Mönch ablegt. Das Gewaltigste im Affect hat wohl der Mei-
 ster des Trionfo della morte, (Camposanto), geleistet in der Gruppe
 der Krüppel und Bettler, welche vergebens nach dem erlösenden Tode
 schreien; ihre parallele Geberde mit den verstümmelten Armen wirkt
 hier, verbunden mit dem Ausdruck ihrer Züge, hochbedeutend. Es
 ist einer der Fälle, da auch das Widrige vollkommen kunstberechtigt
 erscheint. Nur so erhielt die Gruppe im Garten ihren deutlichen Sinn
 als Gegensatz; sie ist, beiläufig gesagt, das ausgeführteste weltliche
 Existenzbild des gothischen Styles, eine Ausführung dessen, was die
 Miniaturen unserer Minnesingerhandschriften nur erst als Andeutung
 geben; doch schon mit einem deutlichen Anklang an Boccacaz. In der
 Gruppe der Reiter ist der tiefe Schauer vor den drei Leichen un-
 übertrefflich schön dargestellt in dem behutsamen Herannahen, Ueber-
 beugen, Sichzurückhalten; zugleich malerisch eine vorzügliche Com-
 position. — An einfachern Aufgaben zeigt z. B. in der Sacristei von
 a S. Miniato bei Florenz *Spinello* seine herbe Grösse. Es sind die oft
 gemalten Geschichten des heil. Benedict, hier auf ihren einfachsten
 Ausdruck zurückgeführt. Macht und ruhige Autorität liessen sich
 kaum treffender darstellen, als hier in Geberde und Gestalt des hei-
 ligen Abtes durchweg geschieht; auch die Verführung und die Busse
 des jungen Mönches, die Demüthigung des Gothenkönigs, die Gruppe
 der Mönche um den vom Teufel in Besitz genommenen Stein gehören
 zu den geistvollsten Gedanken der florent. Schule. Vieles Andere ist
 dagegen flüchtig gedacht und roh gegeben. (Ueberdies beträchtlich
 übermalt.)

Je nach der Aufgabe erschöpfen diese Maler bisweilen das Mög-
 liche in edler und geistvoller Aeusserung der Seelenbewegung.
 Ich glaube nicht, dass die Scene des Auferstandenen der seine Wund-
 male zeigt, jemals wieder so vollkommen gedacht worden ist als in
 e der nur stückweise erhaltenen Gruppe des sog. *Buffalmaco* (Campo-
 santo). Statt des einen Thomas sind es mehrere Jünger, die den Auf-

erstandenen wieder erkennen und seine Wunden verehrend, anbetend, voll zärtlicher Theilnahme betrachten; zugleich bilden sie eine der schönstgeordneten Gruppen der Schule. (Man vergleiche damit Guercino's trefflich gemaltes und dabei so roh empfundenes Bild in der vatican. Galerie.) Auch in der zunächst folgenden Himmelfahrt hat die stärkste Uebermalung die schönen alten Gedanken nicht gänzlich zerstören können: noch sind die Apostel kenntlich getheilt zwischen Augenblendung, Erstaunen, Bethuerung und hingebender Anbetung. Wenn man aber wissen will, mit wie wenigem sich ein grosser, für jene Zeit erschütternder Eindruck hervorbringen liess, so betrachte man in der Incoronata zu Neapel das „Sacrament der Busse“; fast entsetzt wendet sich der Priester von der beichtenden Frau ab, während die Büsser verhüllt und gebückt von dannen ziehen. Ueberhaupt ist die Incoronata in dieser Beziehung durchgängig eines der wichtigsten Denkmäler.

Die Darstellung des Himmlischen, Heiligen, Uebersinnlichen hat noch ganz dieselbe Grundlage wie zur byzantinischen Zeit; in symmetrischer Gruppierung und Haltung, ganz ernst und ruhig ragt es in die irdischen Vorgänge herab, als etwas sich von selbst Verstehendes, dem noch der volle, auch apokalyptische Glaube entgegenkömmt; bei der idealen Betrachtungsweise des Raumes findet es auch äusserlich von selbst seine Stelle. (Erst das XV. Jahrh. fing an, den Himmel durch Wolkenschichten räumlich zu erklären, und erst Correggio giebt den Wolken jenen bestimmten cubischen Inhalt und Consistenzgrad, welcher sie zur ganz örtlich berechenbaren Unterbringung von Engeln und Heiligen geeignet macht.) Es sind die seit der altchristlichen Zeit kunstüblichen Gedanken, die in jeder selbst in verschrumpft byzantinischer Form imponiren, hier aber in schöner Verjüngung auftreten. Das was so lange Jahrhunderte blosser Andeutung gewesen war, gewinnt endlich eine erhabene Wirklichkeit, soweit eine solche überhaupt im Sinne des Jahrhunderts lag.

Hier muss vorläufig von den Weltgerichts bildern die Rede sein. Es hatten schon lange, auch im Orient solche existirt, ehe *Or-cagna* [*Lorenzetti*] das seinige malte (Camposanto). Allein bei ihm erst ist der Richter nicht bloss eine Function, sondern ein persönlicher Charakter, dem die Wendung und die berühmte Geberde ein imponantes Leben verleihen. Der damalige Glaube wies bereits der Madonna eine fürbittende Theilnahme beim Weltgerichte an; der Maler gab

ihr denselben mandelförmigen Heiligenschein (Mandorla) wie Christus; ihre Unterordnung wird nur dadurch angedeutet, dass ihre Stellung der seinigen fast parallel folgt. Die Apostel sind keine blossen Anwesenden mehr, sondern sie nehmen den stärksten innern Antheil; wir sehen sie trauernd, erschrocken auf den Richter hinblickend, niedergeschlagen in sich gekehrt, auch mit einander redend. Sogar einer der Engelherolde kauert furchtsam auf einer Wolke, den Mund mit der Hand verdeckend. Höchst energisch vollziehen dann unten fünf Erzengel das Geschäft des Seelenscheidens; in den beiden, welche die Herüberstrebenden in die Hölle zurückdrängen, ist die herbste Wirkung beabsichtigt und erreicht.

Auch blosse Glorien sind bei dieser Schule immer höchst beachtenswerth. Die ererbte Symmetrie in der Haltung der Hauptfigur und der Engelschaaren wird mehr oder weniger beibehalten, aber mit grandiosem Leben durchdrungen. Man kann nichts Eigenthümlicheres sehen, als (Camposanto, Gesch. des Hiob) die Erscheinung Gottes in ovaler Glorie mit 6 Engeln über einer Landschaft mit grünem Meer, gelber Erde und rothem [doch wohl ehemals blauem] Himmel; Satan tritt auf einem Fels in Gottes Nähe. Kein Effect des Lichtes und des Raumes könnte den echten, grossartigen Charakter dieser Theophanie irgend erhöhen.

Oder (ebenda über dem östlichen Eingang der Südwand) Mariä a Himmelfahrt, drei Engel auf jeder Seite, und zwei stärkere, männliche Engel unten tragen und halten den Rand der Mandorla, in welcher die Jungfrau ihrem Sohn entgegenschwebt. Glaubt man ihr nicht viel eher, dass sie wirklich schwebe und ein überirdisches Dasein habe als jenen zahlreichen Madonnen der letzten Jahrhunderte auf den mit zerstreuten Engeln besäeten Wolkenhaufen, mit Lichteffect und Untensicht? — Das Schweben wird aber überdiess in der Schule Giotto's nicht selten so anmuthig und feierlich dargestellt, dass man die vollendete Kunstepoche vor sich zu haben glaubt. Es sind im b Weltgericht (Camposanto) zwei Engel, die bis auf Rafael schwerlich mehr ihres Gleichen haben.

Ausser den biblischen und legendarischen Stoffen erging sich aber die Schule noch in freien, grossen symbolisch-allegorischen Bildern und Bilderkreisen. Sie hing dabei, wie oben bei Anlass der Sculptur (S. 571) angedeutet wurde, von einer gelehrten literarischen und poetischen Bildung ab, welche der stärkere Theil und

durch einen Genius wie Dante repräsentirt war. Schon bei dem grossen Dichter aber darf man sich wohl fragen, ob er durch seine Symbolik oder trotz derselben gross ist. Dieselbe war nicht durch und mit Dichtung und Kunst entstanden wie im Alterthum, sondern Dichtung und Kunst mussten sich ihr bequemen. Bei Dante freilich liegt Alles untrennbar durch und in einander: er ist ebensowohl Gelehrter und Theolog als Dichter. Der Künstler dagegen war hier auf etwas ausser seiner Sphäre liegendes angewiesen, er musste dienen, und that es mit heiligem Ernst. Wir aber sind nicht verpflichtet, die Empfindungsweise einer zwar strebenden, aber doch nicht harmonischen Zeit und noch viel weniger ihre zu einer wunderlichen Encyclopädie geordneten Bildungselemente zur Norm für uns selber zu machen; vielmehr muss hier neben dem Ewigen, das jene Kunst schuf und dem wir ganz folgen können, auch das Vergängliche und Befangene anerkannt werden.

Die Allegorie ist zunächst die Darstellung eines abstracten Begriffes in menschlicher Gestalt. Um kenntlich zu sein, muss sie in Charakter und Attributen diesem Begriff möglichst zu entsprechen suchen; nicht immer kann man durch eine Beischrift nachhelfen. Ich bekenne, dass mich von allen giottesken Allegorien eine einzige wahrhaft ergreift, die Gestalt des Todes im Trionfo della morte; sie ist a eben keine blosser Allegorie, sondern eine dämonische Macht. Die Tugenden und Laster, wie sie z. B. *Giotto* in der Arena (untere Fel- b der) angebracht hat, sind für uns doch nur culturgeschichtlich interessante Versuche, das Allgemeine zu veranschaulichen; in unserer Empfindungsweise finden sie keine Stelle. Wer in Italien allmählig z. B. einige hundert Darstellungen der vier Cardinaltugenden aus allen Epochen der christlichen Kunst durchgesehen hat, wird sich vielleicht mit mir darüber wundern, dass so Weniges davon im Gedächtniss haften bleibt, während historische Gestalten sich demselben fest einprägen. Der Grund ist wohl kein anderer, als dass jene nicht durch unsere Seele, sondern nur an unseren Augen vorübergegangen sind. Die drei christlichen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung, prägen sich schon viel fester ein, weil sie nicht wesentlich durch äussere Attribute, sondern durch gesteigerten Seelenausdruck charakterisirt zu werden pflegen und uns daher zum Nachempfinden auffordern. Die Künste und Wissenschaften, in der Cap. d. Spagnuoli bei S. Maria c novella in grosser vollständiger Reihe vorgetragen und von ihren

a Repräsentanten begleitet, würden uns ohne die sienesisch süssen Köpfe gleichgültig lassen; *Giotto* in seinen Reliefs am Campanile, welche ein Jahrzehnd neuer sein können als diese Gemälde, ersetzte nicht umsonst die allegorische Figur durch das Bild der entsprechenden Thätigkeit. — Und woher stammte im Grunde die Anregung zu dieser durch das ganze (auch byzantinische) Mittelalter gehenden Lust am Allegorisiren? Sie war ursprünglich das Residuum der antiken Mythologie, welche mit dem Christenthum ihre wahre Bedeutung eingebüsst hatte. Ihr Ahn heisst Marcianus Capella und lebte im V. Jahrhundert. Die Kunst wird die Allegorie nie ganz entbehren können und konnte es schon im Alterthum nicht, allein sie wird in ihren Blüthezeiten einen nur mässigen Gebrauch davon machen und keinen geheimthuenden Hauptaccent darauf legen. (Vgl. S. 701 ff.)

Hauptsächlich aber wird sie derartige Gestalten abgesondert darstellen und nicht in historische Scenen hineinversetzen. (Vgl. Rafael: b Decke der Camera della Segnatura, und Saal Constantins.) *Giotto* c war kühner: er liess sich, ohne Zweifel durch Dante, verführen, in der Unterkirche von Assisi u. a. eine wirkliche Vermählungsceremonie des heil. Franciscus und einer Figur welche die Armuth darstellt abzuschildern; beim Dichter bleibt der Vorgang Symbol und der Leser wird darüber keinen Augenblick getäuscht; beim Maler wird es eben doch eine Trauung, und wenn er noch so viele Winke und Beziehungen ringsum aufhäuft, wenn auch Christus dem heil. Franz die Armuth zuführt und es dabei geschehen lässt, dass zwei Buben sie misshandeln, wenn auch ihr Linnenkleid in Fetzen geht u. dgl. m. Die Verpflichtung zur Armuth als eine Vermählung mit ihr zu bezeichnen, ist eine Metapher, und auf eine solche darf man gar nie ein Kunstwerk bauen, weil sie als Metapher, d. h. „Uebertragung auf eine neue fingirte Wirklichkeit“ im Bilde ein nothwendig falsches Resultat giebt. Wenn spätere Künstler z. B. die mit der Zeit an den Tag gekommene Wahrheit darstellen wollten, so kam dabei ein absurdes Bild zu Stande wie folgt: ein nackter geflügelter Greis mit Stundenglas und Hippe deckt ein verhülltes Weib auf! — Sobald man eben die allegorischen Figuren in sinnliche Thätigkeit versetzen muss, ist ohne die Metapher beinahe gar nichts auszurichten und mit ihr nur Widersinniges. Auch die übrigen Allegorien des Mittelgewölbes der Unterkirche von Assisi sind an sich so barock als die des XVII. Jahrhunderts. Da verscheucht die Busse mit einer Geissel

die profane Liebe und stürzt die Unreinigkeit über den Fels hinab. Die Keuschheit sitzt wohlverwahrt in einem Thurm; die Reinigkeit wäscht nackte Leute und die Stärke reicht das Trockentuch dar. Der Gehorsam, von der zweiköpfigen Klugheit und der Demuth begleitet, legt einem Mönch ein Joch auf; einer der anwesenden Engel verjagt einen Centauren, womit der Eigensinn, d. h. die phantastische Caprice, gemeint ist. Ohne den tiefen Ernst Giotto's, der auch hier nur das Nothwendige und dieses so deutlich als möglich, — ohne alle versüssende Coketterie — ausdrückt, würden diese Scenen profan und langweilig wirken¹⁾.

Die Kunst empfand das Ungenügende aller Allegorik auch recht wohl. Als Ergänzung schuf sie z. B. jene meist dem Alterthum entnommenen Repräsentanten der allgemeinen Begriffe, und gesellte sie den Allegorien einzeln bei, wovon die genannte Cap. d. Spagnuoli das a vollständigste Beispiel liefert. (Auch Dante macht von dieser Repräsentation bekanntlich den stärksten Gebrauch.) Solche Figuren, namentlich wenn sie nicht besser stylisirt sind als bei *Taddeo di Bartolo* (Vorraum der Cap. des Pal. pubblico in Siena), bleiben doch bloss b Curiosität; sie geben den Maassstab des naiven historischen Wissens jener Zeit, die nach Valerius Maximus und andern Quellen dieser Art neue Ideale proclamirt.

Ungleich wichtiger und selbständiger als dieses buchgeborene allegorische Element ist in Giotto's Schule das symbolische. Es giebt hohe, gewaltige Gedanken, die sich durch keinen bloss historischen Vorgang versinnlichen lassen und doch gerade von der Kunst ihre höchste Belebung verlangen. Das betreffende Kunstwerk wird um so ergreifender sein, je weniger Allegorie, je mehr lebendiges, deutliches Geschehen es enthält. Die künstlerische Symbolik spricht theils Gruppen- und Kategorienweise, theils durch allbekannte historische Charaktere. Das Grösste was von dieser Art vorhanden ist, trägt am Wenigsten den Stempel der blossen subjectiven Erfindung; es sind vielmehr grosse Zeitgedanken, die sich fast mit Gewalt der Kunst aufdrängen.

Zu diesen Gegenständen gehört schon das ganze Jenseits, obwohl nicht unbeschränkt. Soweit das Evangelium und die Apokalypse in

¹⁾ In den ersten Abschnitten des Vasari wird noch mancher Allegorien aus jetzt nicht mehr vorhandenen Werken umständliche Erwähnung gethan.

ihren Weissagungen gehen, hat die Kunst noch einen Boden, der mit dem Historischen von gleichem Range ist. Erst mit den einzelnen Motiven, die hierüber hinausgehen, beginnt die freie Symbolik. Das Weltgericht in seinen drei Abtheilungen: Gericht, Paradies und Hölle, hat in dieser Schule drei mehr oder weniger vollständige Darstellungen erhalten: die (sehr zerstörte) *Giotto's* ¹⁾ an der Vorderwand ^a der Arena zu Padua, die der beiden *Orcagna* in S. Maria novella ^b (Cap. Strozzi) und die im Camposanto (der untere Theil der Hölle von dem schlechten Uebermaler ganz verändert.) ^c Die Hölle ist an beiden letztern Orten mit offenbarem Anschluss an Dante nach Schichten oder Bulgen eingetheilt, in welche die einzelnen Sünderklassen nach Verdienst eingeordnet sind. Ich überlasse es einem Jeden, über Dante's Unternehmen, über diess eigenmächtige Einsperren der ganzen Vor- und Mitwelt in die verschiedenen Behälter seiner drei grossen Räume zu denken wie er will; nur möge man sich im Stillen fragen: wo hätte er dich wohl hingethan? Es ist nicht schwer, diejenigen verschiedenen Höllenbulgen im Gedichte nachzuweisen, wohin z. B. die meisten jetzigen Anbeter des Dichters selbst zu sitzen kämen. Aus dem Gedichte spricht nur zu oft der Geist der unerbittlichen, unauslöschlichen Zwietracht, welcher das Unglück Italiens verschuldet hat. Auch in dem symbolischen Inhalt überhaupt, so schwer und künstlich er verarbeitet ist, liegt, wie gesagt, nur der culturgeschichtliche, nicht der poetische Werth der *Divina Commedia*. Der letztere beruht wesentlich auf der hohen, plastischen Darstellungsweise der einzelnen Motive, auf dem gleichmässig grandiosen Styl, wodurch Dante der Vater der neuern abendländischen Poesie wurde.

Die Malerei konnte sich von dieser Seite seines Wesens nur einen Theil aneignen; das Schön-Episodische fiel in den Höllenbildern weg, und es blieb nur die Gruppierung nackter Körper nach Abtheilungen als künstlerisch dankbares Element übrig. In dem Bilde des Camposanto ist denn auch die eine Gruppe der Zusammengekauerten, die ^d aneinander nagen, von vorzüglicher Bedeutung. Das Bild in S. Maria

¹⁾ Merkwürdiger Weise ist Giotto in der Gruppierung freier als Orcagna; er giebt noch bewegte Schaaren, die ungleiche Luftentfernungen zwischen sich haben. Christus und die Apostel sind noch ohne den momentanen Ausdruck, den ihnen Orcagna verlieh. Nach der zierlich scharfen Behandlung zu urtheilen wäre das Weltgericht der am Frühesten gemalte Bestandtheil der Fresken der Arena. [Cr. u. Cav. vermuthen hier starke Mitwirkung von Schülerhand.]

lange nicht im gleichen Maasse; doch ist die buchmässige Allegorie wenigstens mit Zügen echter und schöner Symbolik gemischt.

a Dagegen fehlte es den Malern der Capella d. Spagnuoli bei S. Maria novella nicht an der Gestaltungskraft auch für das Bedeutendste. Ausser jener grossen allegorischen Darstellung (linke Wand) wo S. Thomas von Aquino in der Mitte aller Wissenschaften und Künste thront, schufen sie an der rechten Wand ein symbolisches Bild: die Bestimmung und Macht der Kirche auf Erden. (Das Einzelne ist in den Handbüchern nachzusehen.) Ein überreiches, sorgfältig und schön durchgeführtes Werk, aber vollkommen aus der Buchphantasie, nicht aus der Künstlerphantasie entstanden, wesshalb es denn auch eines Buches zur Erklärung bedarf. Wie anders deutlich und ergreifend spricht der Trionfo della morte. Wie anders grossartig hätte sich auch das Bild der Kirche symbolisch geben lassen! Freilich im Kloster von S. Maria novella hätte sich auch ein Orcagna einem gegebenen dominicanischen Programm aus guten Gründen ohne Widerrede gefügt.

b Diese theologisirende Phantasie hat noch mehr als einmal der Kunst den echten Gestaltungstrieb verleidet. Man sehe bei *Pietro di Puccio* (Camposanto) Gott als Schöpfer und Herrn der Welt dargestellt. Es ist eine riesige Figur die einen ungeheuren Schild mit den concentrischen Himmelssphären vor den Leib hält; unten schauen die Füsse hervor. Somit ist freilich jeder Gedanke an eine Immanenz Gottes in der Welt beseitigt ¹⁾.

c Oder die Glorie des heil. Thomas von Aquino, auf einem Altar links in S. Caterina zu Pisa, von *Francesco Traini* (an sich ein ge-

¹⁾ Wie roh auch jene grosse Zeit noch bisweilen sein konnte, zeigt das Wiederauftauchen der absurdesten symbolischen Nothbehelfe des frühern Mittelalters. Noch *Spinello* wagte, in einem jetzt untergegangenen Fresco, die vier Evangelisten zwar als menschliche drapirte Figuren, aber mit den Köpfen ihrer Embleme zu malen. (Man sieht diess u. A. an der vom frühromanischen Bau herrührenden Oberschwelle der * Seitenthür von SS. Annunziata in Arezzo dargestellt.) Auch das allzu umständliche Verhältniss des Evangelisten zur Feder ist schon ein frühmittelalterlicher Nothbehelf, ** den z. B. *Bartolo von Siena* wieder aufgriff (dortige Akad., erster Gang No. 91.); Marcus spitzt seine Feder, Lucas besieht sie, Matthäus taucht sie ein, nur Johannes schreibt. Wer hierin tiefere Bezüge findet, dem darf man die Freude nicht verderben. [Vasari lobt sogar einen h. Lucas des Buffalmaco in der Badia di Settimo, der mit grosser Natürlichkeit auf die Feder geblasen habe um die Tinte fliessen zu machen. Mr.] Mit andern Eigenheiten ging auch diese von Siena auf die Peruginer über und kommt bei Pinturicchio von Neuem zum Vorschein.

ringes Bild). Hier sollte die geistige Einwirkung, welche der Heilige von verschiedenen Seiten empfangen und auf die Gläubigen ausgeübt, symbolisch dargestellt werden. Der Maler (oder sein Rathgeber) machte diess auf die leichteste Weise mit goldenen Strahlen ab. Von dem oben angebrachten Christus geht je ein Strahl auf jeden der sechs Apostel und drei auf den in der Mitte thronenden S. Thomas; von jedem Apostel und von den weiter unten stehenden Heiden Plato und Aristoteles geht je ein Strahl auf den Kopf des Thomas; von dem Buch des Thomas (der Summa) gehen viele Strahlen auf die unten versammelten Geistlichen; mitten auf der Erde liegt ein widerlegter Ketzler. Das Wesentliche in dieser ganzen Darstellung liess sich schon mit dem blossen Lineal hervorbringen.

An einem Traini und seiner Eigenthümlichkeit ging nun nicht eben viel verloren, aber bei Andern darf man es wohl bedauern, dass die Theologie ihnen Gedankengänge vorschrieb, während sie aus eigenen Kräften die gegebenen Grundideen höher verherrlicht haben würden.

Glücklicher Weise war *Giotto* selbst freier gewesen, als er in seiner Abtheilung des oben genannten Gewölbes der Unterkirche von Assisi die Glorie des heil. Franciscus malte: der Heilige als Verklärter, im goldgewebten Diaconengewand, mit einer Kreuzfahne, umschwebt von Engelchören. Diess ist echte, deutlich sprechende Symbolik. Die 774, a erwähnte Glorie des heil. Thomas von Aquino dagegen musste mit Allegorien vermischt werden, weil der Triumph des gelehrten Heiligen über alle einzelnen Wissenschaften und Künste zur Anschauung kommen sollte.

Die Schule Giotto's ergeht sich nur in Fresko und nur in der bewegten Handlung mit voller Freiheit und Grösse. Ihre Altarwerke, welche fast durchaus nur ruhige Andachtsbilder sind, geben einen sehr beschränkten Begriff von ihrem Wesen, sind aber für die Beurtheilung ihres technischen Vermögens (und Wollens) von Wichtigkeit.

Die kunstgeschichtlich bedeutendsten derselben wurden bereits oben genannt. Ausserdem enthält fast jede ältere Kirche Toscana's irgend ein Stück, und dann bilden die aus vielen Kirchen und Klöstern vereinigten in der Akademie zu Florenz eine ganze grosse Samm- b

lung (hauptsächlich in der Sala de' Quadri grandi ¹⁾). Wer Zeit und Lust hat, mag sie allmählig nach Manieren und einzelnen Meistern sondern; hier nur einige allgemeine Bemerkungen.

Es handelt sich fast immer um eine thronende Madonna mit Engeln und Heiligen; ausserdem kommt am ehesten die Krönung der Maria durch Christus vor ²⁾. Die Heiligen stehen theils einzeln, theils hintereinander geschichtet seitwärts; in der Regel durch eigene Einfassungen. Säulchen etc. getrennt. Die Richtung ist meist die der Dreiviertelansicht, damit die Gestalt ebensowohl dem andächtigen Beschauer als der Jungfrau zugewandt sei; nur die vor ihr Knieenden sind ganz im Profil dargestellt. Seitenblicke zum Behuf der Abwechslung kommen noch nicht vor. Die Stellung meist ruhig; nur etwa Johannes d. T. mit erhobenem Arm, als Prediger, oder um auf das Kind hinzuweisen. Maria durchgängig von schlichtem Ausdruck, ohne irgend einen Zug besonders gesteigerten Gefühles; beim Kinde der Anfang eines harmlosen Vergnügens, ohne welches in der That kein gesundes Kind ruhig sitzt, etwa das Spiel mit einem Hänfling. Die Färbung im Ganzen licht, wie sie die Tempera verlangt. Die durchgehende Grundlage bilden roth, blau und gold. (Die Kreise von Cherubsköpfen ganz blau und ganz roth.) In der Gewandung sind die gewirkt gedachten Prachtmuster ungleichmässiger angewandt als bei den Sienesen, ³⁾ dafür tritt der würdige und schöne Wurf viel mehr als Hauptzweck hervor. Man kann es verfolgen, wie die Kunst an den verhältnissmässig wenigen Hauptmotiven mit Anstrengung weiterbildet: es ist der Mantel der thronenden Madonna, derjenige der auf dem einem Knie liegenden Figuren, der mit der einen Hand aufgefasste Mantel der Stehenden, die strammfallende Kutte der h. Mönche, die schwer gestickte Dalmatica der Diaconen u. s. w. Für die Köpfe spricht die Schule hier ihre Absicht deutlicher aus, als in den meisten Fresken. Wenn ich mich nicht täusche, so tritt viel speciell Florentinisches im Oval und in der Bildung der Nase und des

* ¹⁾ Ausserdem eine Anzahl in der medicceischen Capelle bei S. Croce, am Ende des Ganges vor der Sacristei.

²⁾ Himmelfahrt und Krönung der als irdisches Weib geborenen Jungfrau war jedem Einzelnen eine Gewähr und damit ein Symbol der seligen Unsterblichkeit. Daher ist diese Darstellung besonders häufig an Gräbern, in Bildern von Familien-capellen u. s. w.

³⁾ [Den charakteristischen Unterschied der Behandlung s. oben S. 760 b.]

Mundes zu Tage. Das momentan Beseelte darf man hier überhaupt noch nicht erwarten.

Die Altarstaffeln (Predellen) wiederholen so ziemlich in ihren Geschichten die Compositionen der Fresken; sie sind also eine Verkleinerung des Grossen. In der nordischen Kunst sind so oft umgekehrt die grössern Bilder eine Vergrösserung des im Kleinen als Miniatur Gedachten.

Zur Beurtheilung dieser Tafelmalerei der Nachfolger Giotto's und der Sienesen ist es nothwendig, sich das Ganze der Altarwerke zu vergegenwärtigen, die man jetzt in Galerien, Kirchen und Sacristeien meist in ihre einzelnen Theile zersplittert antrifft, — in der Regel weil sie bei irgend einem Umbau der Kirche zu dem Barockstyl der neuen Altäre als in die Breite gehendes Ganzes nicht passen wollten. Ganz erhaltene Beispiele mit möglichst reicher Ausstattung sind sehr selten; eines findet sich z. B. in der Akademie zu Florenz (Saal der grossen a Gemälde); ein noch vollständigeres in S. Domenico in Cortona, an der b linken Wand. Dieses Altarwerk eines nicht gerade bedeutenden Meisters, *Lorenzo* Sohn des *Niccolò di Pietro Gerini*, hat noch ausser dem Hauptbilde (Krönung Mariä) alle seine Nebenbilder, Fries- und Giebelfüllungen, Oberbilder, Untersatzbilder (Predellen) und an den Flächen der Seitenthürmchen die sämmtlichen Täfelchen mit Einzelheiligen; auch alles Architektonische — üblicher Weise die Nachahmung eines Kirchenbaues — ist wohl erhalten. Hier lernt man erst erkennen, für welchen Raum und für welchen Theil eines Gesamtwerkes z. B. Fiesole jene jetzt in alle Welt zerstreuten Tafeln gemalt hat. Dass ein Altar dieser Art, mit einer solchen Menge von Einzelheiten, einen ruhig-grossen Eindruck machen solle, darf man weder erwarten noch verlangen.

Endlich sind in Toscana aus dem XIII. und XIV. Jahrh. eine Menge gemalter Crucifixe, oft von colossaler Grösse erhalten. Sie hingen früher, nach dem Gebrauch der katholischen Welt frei und hoch über dem Hauptaltar, mussten aber in der Barockzeit jenen bekannten, pomphaften Architekturen mit Gemälden weichen und erhielten ihre Stelle z. B. über dem Hauptportal, neuerlich auch in

- a Sammlungen. (Mehrere in der Akad. zu Siena.) Man wird im Ganzen finden, dass sie je älter, desto unwürdiger sind, mit weitausgebogenem, grünlich gefärbtem Leibe. Erst *Giotto* stellte etwas darin dar, was dem Sieg über den Tod ähnlich sieht; wenn auch der Crucifixus im Gang zur Sacristei von S. Croce in Florenz schwerlich von ihm sein mag, so wäre doch ein solches Werk ohne seinen Einfluss nicht vorhanden. (Zwei andere in der Sacristei selbst.) — An den vier Enden der Bretter insgemein die vier Evangelisten, oder rechts und links Sonne und Mond als Personen, die ihr Haupt verhüllen; die Senkung des Hauptes Christi meist ganz naiv durch schräge Richtung des obern Brettes verdeutlicht.



[In der Schule von Siena, welche im XIII. Jahrhundert durch Duccio (S. 747) so bedeutende Elemente der Schönheit entwickelt hatte, geht im XIV. Jahrhundert der Einfluss Giotto's mit der überlieferten einheimischen Richtung kenntlich Hand in Hand. Die letztere gewinnt in den der Andacht dienenden Tafelbildern, Altarwerken und einzelnen Fresken eine eigenthümliche Ausbildung, an welcher religiöser Ernst und Befangenheit ebenso viel Antheil haben, als ein ausgesprochener Sinn für Schwung und Rhythmus der Linien, Farbenpracht und ornamentale Zier an Architektur, Mustern der Gewänder, Heiligenscheinen und Goldgründen. Was die Florentiner rücksichtslos der Deutlichkeit des Ausdruckes opferten: die feierlichen Stellungen und Körperwendungen, die anmuthigen Gesichtstypen, die weich geschwungenen Gewandmotive, deren Linien mit den Beugungen der Gliedmassen gleichsam melodisch zusammenfließen, wird hier mit Vorliebe festgehalten und in einer sorgfältigen miniaturartig feinen Technik der Färbung u. Modellirung dargestellt, welche mehr auf einen schönfarbigen Schein der Rundung, als auf Naturbeobachtung der Contraste von Licht- und Schattenflächen ausgeht. — Die hervorragendsten Werke der giottesken Richtung, zu denen nach der neueren Forschung die früher *Orcagna* zugeschriebenen Weltgerichtsbilder und der Triumph des Todes in Camposanto gehören, lassen sienesische Eigenthümlichkeiten hauptsächlich in der Gesichts-

bildung und in einem Streben nach Vermittelung der gewohnten stilisirten Stellungen, Geberden und Gewandmotive mit dem neu geforderten energischen Ausdruck der Handlung oder des Affectes wahrnehmen.

[Der vorzüglichste Meister von Siena zu Giotto's Zeit, *Simone di Martino*, ist in Italien wesentlich durch Andachtsbilder vertreten. Die auf Vasari's Autorität hin ihm früher zugeschriebenen Fresken im Camposanto zu Pisa und der Capella de' Spagnuoli gehören ihm nicht an, sondern zeigen nur ihm verwandte sienesisische Motive. Bekanntlich arbeitete er in seinen letzten Lebensjahren am päpstlichen Hof in Avignon und der giotteske Charakter der dortigen Wandmalereien scheint die Sage von dem urkundlich widerlegten Aufenthalt Giotto's an diesem Ort hervorgerufen zu haben.] Seine Madonnen sind durch ihre Pracht und miniaturartige Feinheit, durch den Schwung der Gewänder und die eigenthümliche Schönheit der Züge wahre Juwelen der mittelalterlichen Kunst; doch giebt ihnen die conventionelle Bildung des Auges und des Mundes, die bei Duccio noch nicht merklich auffällt immer etwas Befremdliches. Die unzweifelhaften sind sehr selten und meist ausserhalb Italiens; von ihm und *Lippo Memmi* die grosse Verkündigung in Florenz, erster Gang der Uffizien, datirt 1333; unangenehm durch die Geberde der Madonna. ¹⁾ — In Pisa Reste eines sehr vorzüglichen Altarwerkes; sechs Tafeln im Seminario vescovile, die siebente in der Akademie. [In Siena, Chor von S. Agostino, die Darstellung des Beato Agostino Novello von ihm oder Lippo Memmi. — In Orvieto, Opera des Domes, eine Madonna mit Heiligen; in Neapel, S. Lorenzo, 7. Kap. r., St. Ludwig von Toulouse, welcher seinem Bruder Robert von Neapel die Krone reicht.] Simone's grosses Fresco v. 1315 im Pal. pubblico zu Siena (Sala del Consiglio oder delle Balestre), die Madonna umgeben von vielen Heiligen, deren einige den Baldachin über ihr tragen, ist so symmetrisch und regungslos, als irgend ein Altarbild, im Einzelnen aber von einer Schönheit, nach welcher die Florentiner nicht einmal gestrebt hätten. [Ebendasselbst ein Reiterporträt des Guidoriccio de' Fogliani.] Von seinem Schüler *Lippo Memmi* ist eine der Stadt-Madonna Simone's in Siena fast treu nachgebildete „Majestas“ im Palazzo pubblico von S. 1

¹⁾ [Die ungeschickt herabgezogenen Mundwinkel geben einen gekränkten Ausdruck, „Smorfia“, wie er sich gerade so auf einem altbyzantinischen Bild der Akademie von Siena (No. 15, auf der kleinen Verkündigung rechts) vorfindet. — Mr.]

Gimignano vom Jahre 1317, später von *Benozzo Gozzoli* restaurirt und
 a ergänzt; Siena besitzt wenigstens noch ein sicheres Madonnenbild
 in der Kirche della Concezione oder ai Servi (Fresco im rechten Quer-
 b schiff, über der Thür zum Sacristeigang); das grosse Altarwerk in
 der Akademie (erster Raum No. 94) gehört ihm nur nach Vermuthung.
 Sonst giebt die Sammlung der Akademie von Siena (erster bis dritter
 Raum) eine Uebersicht der dortigen Malerei des XIV. Jahrh., die im
 Ganzen einen merkwürdigen Stillstand beurkundet, eine ungesunde
 Befangenheit in der einmal angenommenen Gesichtsbildung u. in ein-
 zeln byzantinischen Manieren (aufgesetzte helle Lichter, Pracht-
 muster der Gewänder und der Gründe, grüne, vielleicht nur durch
 Verderbniss einer Mineralfarbe so gewordene Fleischschatten ¹⁾
 u. s. w.).

Die einzelnen Künstlercharaktere müssen dem Studium an Ort
 und Stelle überlassen bleiben, da wir es nicht mit den Zurückgeblie-
 benen, sondern mit den Vorwärtsstrebenden zu thun haben. Unver-
 meidlich drang von Florenz und von dem übrigen Italien aus die all-
 verbreitete, zum Gemeingut der Nation gewordene Erzählungsweise
 c Giotto's auch nach Siena; *Ambrogio Lorenzetti* malte in der Sala della
 Pace des Palazzo pubblico, 1337—39, auch jene drei grossen symbol-
 ischen Compositionen in giottesker Art, das „Regiment“ von Siena
 mit einer künstlichen Allegorie auf die Gerechtigkeitspflege, die
 Prozession der Stadtältesten eine interessante Porträtreihe; die Folgen
 des guten und des schlechten Regimentes mit zahlreichen genrehaften
 Szenen (fast verlöscht); mit seinem Bruder *Pietro* schuf er sogar im
 Camposanto zu Pisa jenes grosse, an guten Einzelheiten so reiche
 Fresco der Einsiedler in der Thebais; allein hier wie in den Tafel-
 bildern der Schule macht das historisch Erzählende in Composition
 und Zeichnung doch einen wesentlich secundären Eindruck. [Wird
 ihnen, mit der neuern Forschung das Weltgericht und der Triumph
 des Todes in Pisa zuerkannt, so haben sie allerdings die florentiner
 Schüler Giotto's im vollen Maasse erreicht, wenn nicht übertroffen.]
 d Die chronikalisch kindlichen, braun in braun gemalten Kriegsbilder
 in der Sala del consiglio, welche man dem Ambrogio vielleicht mit Un-
 recht zuschreibt, mögen ganz ausser Rechnung bleiben; ihr sachliches

¹⁾ [Wir verweisen auf Crowe und Cavalcaselle bez: der genauen Analyse sienesi-
 scher Maltechnik.]

Interesse ist indess nicht gering. [Nach Crowe und Cavalcaselle gehören den Lorenzetti, wie zum Theil schon erwähnt, in Assisi: die Kreuzigung (sonst Cavallini zugeschrieben) nebst Passionscenen und Stigmatisirung des h. Franciscus im nördlichen Querschiff der Unterkirche; in Siena, S. Francesco, Reste von Fresken wobei eine sehr ausdrucksvoll bedeutende Kreuzigung; dem Pietro selbst: die „schönste Madonna der sienesischen Schule“ in der kleinen Kirche S. Ansano vor Porta de' Pispini zu Siena; die Geburt Mariä in der Sacristei des Domes daselbst; in der Pieve zu Arezzo ein grosses Altarwerk, Madonna zwischen Heiligen.] Von dem besten Zeitgenossen, *Berna da Siena*, enthält die Vaterstadt gerade nichts Nennenswerthes; die stark übermalten Fresken am Tabernakel des Lateran's in Rom scheinen ehemals sehr anmuthig gewesen zu sein; [seine Arbeiten in der Cathedrale von S. Gimignano (rechtes Seitenschiff) enthalten schon eine Menge der genrehaften Züge und umständlichen Umgebungen, welche man für Neuerungen d. Quattrocento, namentlich des B. Gozzoli in Pisa, zu halten gewohnt ist.] Immer wird man bei dieser Schule die reinen Andachtsbilder vorziehen; so giebt z. B. ein Altarwerk von Pietro Lorenzetti (Akad., erster Raum Nr. 63) wenigstens das Hochfeierliche, die Pracht der Goldmuster, die symmetrisch schwebenden Engelschwärme und dergl. in früher Vollständigkeit.

Das Ende dieser halb von Giotto's Geist berührten Malweise verzieht sich mit *Bartolo di Fredi da Siena* und seinen Schülern *Taddeo di Bartolo* und *Domenico di Bartolo* bis weit in das XV. Jahrh. hinein. Ihre Andachtsbilder (Akad.) zehren von der Inspiration des Pietro Lorenzetti u. A., wenn sie auch scheinbar reicher sind; Taddeo's Fresken in der obern Capelle des Pal. pubblico sind nicht besser als giotteskes Mittelgut; diejenigen vor dem Gitter (grosse Männer des Alterthums, Planetengottheiten u. s. w.) nicht einmal dieses. [Bedeutender sind Bartolo's Fresken im linken Seitenschiff des Domes zu S. Gimignano, Taddeo's Wandbilder im Mittelschiff derselben Kirche und die Reste von Wandbildern in S. Francesco zu Pisa, wobei die eigenthümliche Composition der zum Besuch der Maria herbeischwebenden Apostel.] Mit Domenico bricht der Styl um und der Realismus des XV. Jahrhunderts dringt ein, doch einstweilen nur stellenweise, sodass sich im Ganzen noch die alte Auffassung und sehr viel von der alten Detailbildung behauptet. Die Meister dieses wunderlichen Zwitterstyles (Akad., dritter Raum), ein *Giovanni di Paolo*,

Pietro di Giovanni, *Sano di Pietro*, *Pietro di Domenico* sind neben ihren Zeitgenossen aus andern Schulen nicht die Rede werth. Wie es sich mit denjenigen Sienesen verhielt, die sich entschiedener der neuen Auffassung in die Arme warfen, wie *Matteo di Giovanni* u. a., wird unten kurz berührt werden.

[Ein Ausläufer der Schule von Siena ist jener *Ugolino di Prete Ilario* welcher die Capelle del Corporale zu Orvieto mit schwachen Legenden-Fresken ausmalte.]

Das stolze Siena, das um das Jahr 1300 zur Anführerschaft in der italienischen Malerei berufen schien, sollte erst zwei Jahrhunderte später denjenigen Augenblick erleben, da seine Maler, abgeschlossen und wenig gekannt, das Panier der wahren Kunst höher empor hielten als irgend eine Schule Italiens mit Ausnahme der venezianischen.

Nach der Aufzählung dessen, was durch Giotto selbst und unter seinem nähern, zum Theil unmittelbaren Einfluss zu Stande kam, gehen wir über zur Betrachtung der entfernten Wellenschläge, durch welche Er die damalige italienische Kunst bis weit hinaus bewegt. Sehr wahrscheinlich waren zu seiner Zeit mehrere Localschulen auf einer ähnlichen Bahn wie die seinige; die Zeit, die Ihn reifte, wirkte auch auf sie; allein nur um so unvermeidlicher mussten sie dann unter seine Botmässigkeit gerathen, hier mehr dort weniger. Er hatte von Padua bis Neapel an so vielen Orten grosse Denkmäler hinterlassen, dass man seine Neuerung überall kannte und sich danach achten konnte; rechnet man noch die Werke seiner Schule hinzu, so war in ganz Italien keine künstlerische Potenz mehr vorhanden, die sich dieser Masse des Grossen und Neuen gänzlich hätte erwehren können. Scheinbar selbständig blieben nur die Unfähigen.

Unter den Oberitalienern mussten die Bolognesen der ganzen Einwirkung von der florentinischen Schule aus am unfehlbarsten ausgesetzt sein. Aber ihre malerische Thätigkeit und Fähigkeit ist im XV. Jahrh. erstaunlich lahm und geringfügig. Der älteste von ihnen, *Vitale*, ein Zeitgenosse Giotto's ist wenigstens in einem Bilde der Pinacoteca zu Bologna (1320, thronende Maria mit zwei Engeln) süss

und holdselig auf sienesische Weise, sodass man an Duccio erinnert wird. [Eine gute Madonna über dem Portal von S. Procolo.] Die a
 Uebrigen, halbgottesken, sind in ihren Tafelbildern meist so gering,
 dass in Florenz von ihnen nicht die Rede sein würde. Und dieselbe
 Behandlungsweise, dieselbe Talentlosigkeit bleibt das Merkmal der
 Schule bis über die Mitte des XV. Jahrh. hinaus. Von diesen Madon-
 nen- und Crucifixmalern werden hauptsächlich genannt:

Lippo di Dalmasio. Servi, eine der hintersten Cap. des Chor- b
 umganges: Mad. mit SS. Cosmas und Damian; in derselben Kirche
 noch mehrere alte Madonnen von verschiedenen Händen.

Simone de' Crocefissi. In der vierten jener sieben Kirchen zu c
 S. Stefano (S. Pietro e Paolo) rechts neben dem Chor: ein Crucifixus;
 — in der siebenten (S. Trinità) an einem Pfeiler: S. Ursula mit ihren
 Gefährten. (In der ersten dieser Kirchen, beiläufig gesagt, Fresken
 der Kreuztragung — links im Chor, und der Kreuzigung — auf dem
 Hochaltar, von einem auch der Herkunft nach unbekanntem Maler des
 XV. Jahrh. — In einem Gang an der siebenten Kirche: Anzahl kleiner d
 altbolognes. Bilder.) — In S. Giacomo maggiore, dritte Cap. des Chor- a
 umganges rechts: Simone's bester Crucifixus, datirt 1370. Einzelnes
 in der Pinacoteca. o

[*Jacobo degli Avanzi* (nicht der in Padua beschäftigte, von wel-
 chem unten die Rede ist). Kreuzigung in der Gallerie Colonna zu f
 Rom; zwei Kreuzigungen und ein grösseres Altarwerk mit bibl. r
 Scenen in der Pinacoteca, Nr. 159—161.] g

Ferner ein *Jacopo di Paolo*. Mehreres in der Pinacoteca; — an h
 dem grossen Altar in S. Giacomo magg., dritte Cap. des Chorumgangs, i
 rechts, ist von ihm die Krönung Mariä.

Die einzige Kirche, in der eine grössere Reihe von Fresken der
 Schule erhalten ist, liegt vor Porta Castiglione auf dem Wege zur k
 Villa Aldini; es ist die Mad. della Mezzaratta. Hier sieht man, ge-
 genwärtig gewissenhaft gereinigt und zugänglich gemacht, Malereien
 von *Vitale* (das Presepio), *Jacobus* (wahrscheinlich Jac. Pauli, u. a.
 der Teich von Bethesda und die Geschichte Josephs), *Simone* (der
 Kranke, welcher durch das Dach hereingelassen wird) *Christoforo*
 oder *Lorenzo* (Geschichten des Moses) etc. etc. Der Durchschnitt ist
 beträchtlich besser als in den Tafelbildern.

In S. Petronio enthält die 4. Cap. links unbedeutende Wandfres- 1
 ken (etwa um 1400), dem Buffalmaco oder gar dem Vitale zugeschrie-

ben; beides chronologisch unmöglich. Der Maler hat z. B. in seinem Weltgericht schon begreiflicher und wirklicher sein wollen als der Meister von Pisa; seine Heiligen sitzen auf zwölf Reihen Bänken zu beiden Seiten Christi, gleichsam ein Concil bildend. Neuerlich dem *Simone* oder dem *Giovanni da Modena* beigelegt. [Nach Crowe und Cavalcaselle von dem Ferraresen *Antonio Alberti*.] — Die beiden
 a Fresken in der ersten Capelle links sind gering, ebenso was sonst noch aus dieser Zeit in der Kirche vorhanden ist.

Wie man in Bologna noch 1452—1462 malen durfte, zeigen in der
 b Pinacoteca die Bilder des *Pietro Lianori*, des *Micchele di Matteo Lambertini* und der seligen Nonne *Caterina Vigri*. (Von Mattei auch
 c ein besseres Altarwerk in der Akademie zu Venedig Nr. 2.)

In Modena ist mir weder von *Thomas* noch von *Barnabas*, den beiden nach dieser Stadt benannten Malern, etwas zu Gesichte gekommen. [Ersterer ist uns interessant durch seine Berufung nach Prag und seine Malereien auf dem Karlstein, nach 1357. Ein Altar-
 a werk in der Gallerie zu Modena, und Wandgemälde in der Kirche und dem Capitelhaus von S. Niccolò zu Treviso zeigen ihn als mittelmäsigen Meister. — Von *Barnaba*, der um 1370 thätig war, ein bezeichnetes Bild in der Akademie zu Pisa. — Cr. u. Cav.]

f In Parma sind die Fresken jener Zeit im Dom ziemlich unbedeutend. (Vierte Cap., rechts; — fünfte Cap., links; — Nebenräume der Krypta.) — Das Baptisterium Seite 741, a.

g In Ferrara enthält S. Domenico (fünfte Cap., links) eine der schönern Madonnen des XIV. Jahrh., unabhängig von Giotto.

[Ravenna. S. oben S. 750 a].

Weit die wichtigste Stätte der oberitalischen Malerei ist in dieser Zeit Padua, wo Giotto's grosses Werk (s. oben) den Sinn für monumentale Kunst geweckt haben muss. Die lange dauernde Ausschmückung des Santo und die Kunstliebe des Fürstenhauses der Carrara kamen ganz wesentlich dem Fresco zu Gute. Vermuthlich ist lange nicht Alles erhalten ¹⁾. Die chronologisch sichere Reihe beginnt erst 1376 mit der Capelle S. Felice im Santo (rechts, gegenüber der Cap. des h. Antonius). Der höchst bedeutende Fresken-

¹⁾ Oder steckt unter der weissen Tünche z. B. des Santo.

cyklus ward urkundlich dem Veronesen *Altichieri da Zevio* in Auftrag gegeben und bezahlt und da die älteren Localschriftsteller sämmtlich einen *Jacobo d'Avanzo*, vermuthlich aus Verona, als Genossen *Altichieri's* nennen, so wird man in der Verschiedenheit der Hände an diesen Malereien die Spuren eines leitenden Meisters und eines Gehülften aufzusuchen haben. Die sieben ersten Bilder aus der Legende des h. Jacobus verrathen eine eigenthümliche und geistvolle Aufnahme der Stylprincipien Giotto's. Der Meister ist einer der besten Erzähler, Zeichner und Maler dieser Zeit. Die übrigen Bilder der Legende und die grosse Kreuzigung an der Hinterwand sind Werke, deren Maler einen grossen Schritt über Giotto und seine Schule hinaus thut. Er führt den physiognomischen Ausdruck seiner einzelnen Gestalten nach Charakter und Moment bis ins Aeusserste durch, so dass der Rhythmus der Composition bereits daneben zurücktreten muss. — Im Jahr 1377 begannen die beiden Meister die Ausmalung der Cap. San Giorgio auf dem Platze vor dem Santo. (Bestes Licht: um Mittag.) Der Antheil jedes Einzelnen ist hier nicht näher auszumitteln. [Urkundlich wissen wir Nichts hierüber. Die ältesten Schriftsteller nennen theils *Altichieri* allein, theils beide Meister. Ernst Förster, dem wir die Wiederentdeckung und Restauration der Kapelle verdanken, las auf einer jetzt zerstörten Inschrift „Avancius“, doch folgt daraus nicht, dass ihm die Leitung dieses Werkes angehörte.] In 21 grossen Bildern sind hier die Jugendgeschichten Christi, die Kreuzigung, die Krönung Mariä, und die Legenden des h. Georg, der h. Lucia und der h. Catharina dargestellt. Die Composition zeigt durchweg die Vorzüge, welche sie bei den besten Giottesken entwickelt; ausser der sprechenden Deutlichkeit des Momentes ist auch die Gruppenbildung an sich schön, hauptsächlich aber ist hier in hunderten von Figuren der Charakter des Individuums und der des Augenblickes auf der ganzen grossen Scala vom Höchsten bis zum Niedrigsten wirklich gemacht, und zwar ohne Caricatur, noch innerhalb des Typus jenes Jahrhunderts. In der Schönheit einzelner Köpfe sind die Meister sogar den meisten Giottesken überlegen. Endlich gehen sie über diese hinaus durch ihre ungleich genauere Modellirung, durch Abstufung der Töne¹⁾, ja (im letzten Bilde der h. Lucia) durch bedeutende Versuche zur Illusion. (Richtigere Bauperspective, Ver-

¹⁾ Ihre Palette ist doppelt so reich als die der übrigen Giottesken.

jüngung der entfernten Gestalten, und selbst Luftperspective.)
 [Auch in der Capelle S. Felice täuschend wirkende Perspective.]

Dieses grosse Beispiel blieb einstweilen in Padua selbst ohne Folge. Die sehr umfangreichen Unternehmungen in Fresco, welche die nächstfolgende Zeit hervorbrachte, gehören im Ganzen zu den schwachen und selbst zu den schwächsten Arbeiten des von Giotto abgeleiteten Styles. Die Fresken des Baptisteriums beim Dom, von den beiden Paduanern *Giovanni* und *Antonio* (1380), [oder nach andern Berichten von *Giusto Padovano*, Sohn des Giovanni de' Menabuoni, einem geborenen Florentiner], sind nur als sehr vollständiger und bequem zu betrachtender Cyclus der für diese Stelle geeigneten heiligen Gestalten und Scenen von Werthe. (Zumal im Vergleich mit den Mosaiken des orthodoxen Baptisteriums von Ravenna ergibt sich auf merkwürdige Weise der Zuwachs der kirchlichen Bilderwelt seit 1000 Jahren.) [Wahrscheinlich von *Giusto*:] die Fresken der Capelle S. Luca im Santo (die nächste nach der Antoniuscapelle), vom Jahr 1382, mit den Geschichten der Apostel Philippus und Jacobus d. J., ebenfalls roh, doch mit einzelnen glücklichern und lebendigeren Motiven. — Erst aus dem XV. Jahrh.: [wahrscheinlich über oder nach älteren Malereien des durch Brand zerstörten alten Baues] die Fresken des ungeheuern Saales im Palazzo della ragione, von *Giov. Miretto* und Genossen (nach 1420), ein Riesenunternehmen von beinahe 400 Bildern, welche den Einfluss der Gestirne und Jahreszeiten auf das (in wahren Genrebildern geschilderte) Menschenleben darstellen, voll unergründlicher Bezüge aller Art, aber in den malerischen Motiven entweder ungeschickt und kraftlos oder bloss Reminiscenz von Besserm. (Ehemals galt der Zauberer Pietro von Abano als Erfinder, Giotto als der Maler.) — Auch die Fresken im Chor der Eremitani, nach Zeit und Styl diesen verwandt (früher [auch von Cr. u. Cav.] einem Maler des XIV. Jahrh., *Guariento*, zugeschrieben) sind nur sachlich merkwürdig, besonders wegen der einfarbigen astrologischen Nebendarstellungen.

Ueber die Malereien paduanischer Grabmäler vgl. S. 165.

In Verona ist von Altichieri und d'Avanzo nichts vorhanden. Dem oben (S. 295, a) genannten anmuthigen *Stefano da Zevio* wurden früher auch die Fresken über einer Seitenthür von S. Eufemia und in einer Aussennische von S. Fermo, sowie an der Mauer um die Kanzel eine Anzahl Köpfe von Heiligen und Propheten zugeschrieben,

deren Urheber ein *Fra Martino* sein soll. — Die innere Portallunette von S. Fermo enthält eine gute Kreuzigung. — An einzelnen Heiligenfiguren ist S. Zeno (S. 741, c) ziemlich reich. — Das Meiste ergiebt S. Anastasia; die Portallunette mit S. Zeno und S. Dominicus, welche die Bürger und die Mönche des Klosters der Dreieinigkeits empfehlen, unbedeutend im Styl, aber rührend durch die ehrliche Intention; — sodann in der 2. Cap. rechts vom Chor ein ganz tüchtiges Empfehlungsbild (der Familie Cavalli) neben Geringerem; — in der 1. Cap. r. v. Chor zwei Nischengräber mit guten thronenden Madonnen etc.

In Mailand ist wenig oder nichts erhalten. Die Fresken der hintern Capelle in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel (mit dem Grabe des Caracciolo) sind zum Theil von einem Mailänder, *Leonardo de Bisuccio* (aus Bisozzo, nach 1433), wesentlich noch in giotteskem Styl. [Reste genrehafter Wandmalereien von einem *Michelino* in Casa Borromeo, 2. Hof.]

Was sonst noch durch die Lombardie und in Piemont zerstreut sein mag, ist entweder dem Styl nach unbedeutend oder dem Verf. nicht bekannt. In Genua scheint damals kaum eine Malerei existirt zu haben. Die paar alten Bilder vom Anfang des XV. Jahrh. in S. Maria di Castello (1. und 3. Cap. links) machen es begreiflich, dass man für die Verzierung des anstossenden Klosters 1451 einen Deutschen, *Justus de Allemagna*, in Anspruch nahm.

Für die Gegenden von Bologna bis Ancona muss ich auf die Handbücher verweisen. Nur ein Künstler, dessen Werke und Einwirkungen weit über seine Heimath hinausreichen, ist zu nennen: *Gentile da Fabriano*. (St. 1450.) — Von seinem vermuthlichen Lehrer oder Vorgänger *Alegretto di Nuzio* findet man ein ziemlich rohes Altarbild im Museo cristiano des Vaticans, bez. 1365 [ein besseres in der Sacristei der Kirche zu Macerata, bezeichnet, vom J. 1369. — Mr.] Das einzige erhaltene Hauptwerk Gentile's, die Anbetung der Könige in der Akademie zu Florenz (1423), zeigt uns einen Ausweg aus der Darstellungsweise Giotto's, welcher neben dem XV. Jahrh. gleichsam vorbeiführt. Statt sich dem Charakteristischen, Wirklichen, Individuellen schrankenlos hinzugeben, geht Gentile's reine Jünglingsphantasie in das Schöne und Holdselige und schafft eine bis zum Wunderbaren (auch durch äussere Mittel der Pracht, z. B. Goldauf-

höhung) gesteigerte Wirklichkeit. Es giebt wenige Bilder, bei deren
 Entstehung sich die Darstellung einer idealen Welt für den Künstler
 so ganz von selbst verstand; wenige, die einen so übermächtigen
 Duft von Poesie um sich verbreiten. Ausser diesem Bilde und einer
 a Krönung Mariä, welche sich nebst vier lieblichen und zart gefärbten
 einzelnen Figuren von Heiligen in der Brera zu Mailand befindet,
 (Nr. 75. 102 fg.) sind die wenigen in Italien vorhandenen Arbeiten
 b entweder an abgelegenen Orten, oder im Dunkel aufgehängt (Seiten-
 c flügel eines Altares im Chor von S. Niccolò zu Florenz [und eine
 interessante kleine Tafel in der Sacristei daselbst]), oder zweifelhaft
 d (Krönung Mariä in der Akademie von Pisa). Eine kleine Madonna
 mit Engeln, im Pal. Colonna zu Rom [eher aus der Veroneser Schule
 der Zeit *Vittore Pisano's*, — Fr.; das einzige Wandgemälde: eine
 e Madonna im Dom zu Orvieto, mit eigenthümlichem Spiel der Hände.] ¹⁾

Die Kunstübung Venedigs, mit wenigen Ausnahmen (wie die
 Mosaiken in der Cap. S. Isidoro und der Cap. de' mascoli in S. Marco,
 S. 735, c u. 736, a.) auf Altartafeln beschränkt, empfand von Giotto's
 Einfluss am wenigsten. Die Prachtausstattung, die tiefen Lackfarben,
 auch die grünlichen Schatten im Fleische und der Farbeauftrag er-
 innern noch direct an die lange Herrschaft der Byzantiner; in der
 Süßigkeit einzelner Köpfe scheint auch ein sienesischer Anklang zu
 liegen. (In der Akademie Nr. 394 die Krönung der Jungfrau von
 f *Nic. Semitecolo* 1351; Nr. 5 ein Altarbild in 5 Abtheilungen, Verkün-
 digung und vier Heilige von *Lor. Veneziano*, 1371, und von *Niccolò*
 g *di Pietro [dal Ponte del Paradiso]*, 1394, Nr. 295, aus Palazzo Manfrin.

Gegen die Mitte des XV. Jahrh. gehen aus einer Werkstatt von
 Murano jene prächtigen Altarwerke hervor, an welchen schon die
 gothische Einfassung (S. 211), wo sie erhalten ist, die Absicht auf
 den höchsten Glanz des Reichthums darthut. Sie sind bezeichnet:
Johannes und *Antonius* von *Murano*; *Johannes* aber heisst mehr-
 mals *Alamannus* und war ohne Zweifel ein Deutscher; *Antonius* ge-
 hörte zu der später berühmten Künstlerfamilie der *Vivarini*. Drei
 h Altarwerke, mit den Daten 1443 und 1444 finden sich in S. Zaccaria
 zu Venedig (2. Nebencap. rechts), eine figurenreiche Krönung Mariä
 i mit dem (neu aufgemalten) Datum 1440 in der Akademie ebenda, ein

¹⁾ [Nahe verwandt mit Gentile ist *Ottaviano di Martino Nelli* dessen Hauptwerk in S. Maria nuova zu Gubbio.]

ähnliches Bild in S. Pantaleon (Cap. links vom Chor), endlich wiederum a
 in der Akademie ein grosses Gemälde vom Jahr 1446: Maria thronend b
 zwischen den vier Kirchenlehrern. Einen kenntlichen deutschen Ein-
 fluss offenbart nur etwa diese schöne, stille Maria; in der weichen
 Carnation liegt eher eine Hinweisung auf Gentile da Fabriano, wel-
 cher sich längere Zeit in Venedig aufhielt ¹⁾. Gegenüber den Staffelei-
 bildern der alten Florentiner ist namentlich die tiefe, durchsichtige
 Farbe zu beachten; es ist der Uebergang vom byzantinischen Colorit
 zu demjenigen des Giov. Bellini. Die Gewandung hat noch das Feier-
 liche des germanischen Styles; in der ganzen, individualisirenden
 Auffassung aber meldet sich schon der Einfluss des XV. Jahrh., wel-
 cher endlich in dem grossen Altarwerk der Pinacoteca von Bologna, c
 von *Antonio* und *Bartolommeo da Murano* (d. h. *Vivarini*), 1450, be-
 reits harte und düstere Charakterköpfe und einzelne manierirte Ge-
 stalten hervorbringt. (Dasselbe weicht auch in der glanzlosern Farbe
 von obigen Werken ab, gleicht ihnen aber in der miniaturartigen
 Sorgfalt.)

Was in Neapel ausser den schon genannten Werken aus dieser
 Zeit vorhanden ist, hat nur den Werth kunsthistorischer Belege. Von
 dem mythischen *Simone Napoletano* existirt kein bezeichnetes Werk.
 Das ihm zugeschriebene Bild in S. Lorenzo (Querschiff links), ein von d
 Engeln umschwebter S. Antonius von Padua ist von 1438; der h. Lud-
 wig von Toulouse ebendasselbst von *Simone di Martino*, s. oben. —
 In S. Domenico maggiore: 2. Cap. Brancacci, r. mittelgute, spät-giot- e
 teske und sehr übermalte Fresken mit der Legende der h. Magdalena;
 — 6. Cap. r. (del Crocefisso) ausser der Kreuztragung (s. u. S. 853, c.)
 u. a. eine säugende Madonna; — 7. Cap. r. eine andere, in einer Grab-
 nische; — in der hintern Capelle gegen Strada della Trinità zwei alte
 Bilder (von *Stefanone*?). [Nach Schulz später als 1456, Gemisch sienesiser
 und giottesker Elemente.] — Der in Neapel einst gerühmte *Colantonio*
del Fiore ist seiner Bedeutung für die dortige Schule ledig geworden.
 Auf seinem einzigen bezeichneten Werk, die Glorie des S. Antonius f
 abbas, ehemals im Chor von S. Antonio [1868 unsichtbar im Municipio],

¹⁾ [In der h. Giustina des Altarwerkes von 1443 und der Rosenhecke der h. Sabina
 unverkennbarer Einfluss der Cölnner Schule; der des Gentile im jugendlichen h. Icerius
 und den Engelchen zu beiden Seiten. — Ein Werk derselben Hände in der Brera, Nr. 114, *
 dort fälschlich Scuola Fiorentina genannt. — Mr.]

- einem Bild, das man in Florenz kaum eines Blickes würdigen möchte, liest man: A. 1371 *Nicholaus Tomasi* de Florē (d. h. Florentia) Pictor.
- a Die ihm gleichfalls zugeschriebene Thürlunette an S. Angelo a Nilo ist vor Staub nicht mehr kenntlich.
- b Für die Geschichte des Madonnentypus: die Mad. della rosa, in einer Cap. der linken Seite des Domes von Capua; streng gothisch und vielleicht noch aus dem XIII. Jahrh.; die übrigen neap. Madonnen jener Zeit noch byzantinisch.

Ehe wir zu dem Styl des XV. Jahrh. übergehen, muss von einem florentinischen Meister die Rede sein, in dessen Werken die Richtung Giotto's, ja der gothische Styl überhaupt noch einmal zu einer herrlichen Erscheinung aufflammt, ja gleichsam den höchsten und letzten Gipfel erreicht, von dem seligen (Beato) *Fra Giovanni Angelico da Fiesole* (1387—1455).

Zu dem Element der Schönheit, welches Orcagna in die Schule gebracht, fügt dieser in seiner Art einzige Meister den Ausdruck überirdischer Reinheit und Innigkeit. Eine ganze grosse ideale Seite des Mittelalters blüht in seinen Werken voll und herrlich aus; wie das Reich des Himmels, der Engel, Heiligen und Seligen im frommen Gemüthe der damaligen Menschheit sich spiegelte, wissen wir am genauesten und vollständigsten durch ihn, sodass seinen Gemälden jedenfalls der Werth religionsgeschichtlicher Urkunden ersten Ranges gesichert ist. Wen Fiesole unbedingt anwidert, der möchte auch zur antiken Kunst kein wahres Verhältniss haben; man kann sich die fromme Befangenheit des Mönches gestehen und doch in der himmlischen Schönheit vieles Einzelnen und in der stets frischen und beglückenden Ueberzeugung die ihm zur Seite stand, eine Erscheinung der höchsten Art erkennen, die im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte nicht mehr ihres Gleichen hat. In der dramatischen Erzählung ist Fiesole immer einer der tüchtigsten Nachfolger Giotto's; da er von Hause aus ein grosser Künstler war, so bemühte er sich sein Leben lang um eine möglichst gleichmässige Beseelung Alles dessen, was er schuf; bei näherer Betrachtung wird man finden, dass er einer der ersten ist, welcher den Köpfen durchgängig das Allgemeine benimmt und sie auf die zarteste Weise persönlich belebt; nur stand seiner Gemüthsart der Ausdruck der Leidenschaft und des Bösen nicht zu

Gebote, und seine Verlegenheit wirkt dann (im streng ästhetischen Sinne) komisch.

Wie seine Bildung ursprünglich die eines Miniators war, so geben auch seine kleinern, miniaturartig ausgeführten Tafeln beinahe den ganzen Künstler wieder. Obenan stehen die Glorien, wie z. B. das prächtige Bild in den Uffizien (Nr. 1290), auch die Umgebung des Erlösers und der Empfang der Seligen in den Weltgerichtsbildern (das schönste in Pal. Corsini zu Rom, VII. Saal, 22. 23. 24, ein anderes in der Akademie zu Florenz, Saal d. kl. B. Nr. 41), während die Seite der Verdammten auf keine Weise zu genügen pflegt. Von den heiligen Geschichten haben nach meinem Gefühl diejenigen den Vorzug, welchen altübliche Motive der florentinischen Schule zu Grunde liegen, also wesentlich die oftgemalten des neuen Testaments; in den Legenden macht sich die eigene Erfindung oft frisch und schön, oft aber auch befangen ihre Bahn. (Leben Christi in 35 Bildchen, Akad. v. Florenz, Saal d. kl. B., Nr. 11 u. 24, wo sich noch mehreres von F. befindet; — Uffizien, Nr. 1178, 1184, 1294; — 3 Bildchen in einem Wand-schrank der Sacristei von S. Maria novella in Florenz; — Kirche del Gesù zu Cortona: zwei Predellen mit dem Leben der Maria und den Wundern des heil. Dominicus; — vatican. Galerie, II. Saal Nr. 4, die Wunder des heil. Nicolaus von Bari, aus der letzten Zeit und sehr ausgezeichnet; — zwei dazu gehörende Stücke und ausserdem die wundervolle Verkündigung aus der Sacristei von S. Domenico, jetzt in der Pinacoteca zu Perugia, nebst geringerm; — u. a. a. O.)

Die grössern Staffeleibilder genügen viel weniger. (Statt aller das grosse Altarwerk in den Uffizien, 1. Gang, Nr. 17, mit doppelt bemalten Seitenflügeln, an welchem die klein ausgeführten Engel rings um die lebensgrosse Madonna bei weitem das Beste sind.) Es scheint als habe der Maler eine fromme Befangenheit bei Hauptbildern für Altäre nicht überwinden können, während er in den Predellen, Giebelbildern, Seitenfigürchen u. s. w. sich so frei und schön bewegte; auch wirkt die überfleissige Ausführung bei der noch ungenügenden allgemeinen Körperkenntniss nicht günstig. Die grosse Kreuzabnahme in der Akademie zu Florenz (Hauptsaal) Nr. 34 erscheint befangen, vielleicht gerade durch die Masse von Ausdruck, die darin zusammengedrängt ist; die Leiche ist gut modellirt, ihr Herabsenken glücklich gegeben, das Bild überhaupt das Beste unter den Grossen. Auch das Altarwerk in S. Domenico zu Cortona (hinten, rechts) gehört zu den m

Bessern. [Es seien noch erwähnt: das Altargemälde in S. Domenico zu Fiesole (der Hintergrund von *Lorenzo di Credi* übermalt); die Predellen, das Entzücken Vasari's, jetzt in der Nationalgalerie zu London. — Eine Verkündigung im Gesù zu Cortona. — Zwei Madonnenbilder in der Akademie zu Florenz; Qu. ant. Nr. 19 u. Nr. 22; — Zwei graziöse Engel in der Gallerie zu Turin, Nr. 553.]

Die bezeichneten Mängel fielen weg bei der Frescomalerei, welche eine gewisse Mässigung in den Darstellungsmitteln unvermeidlich machte und den Künstler nicht durch den Gedanken, ein Cultusbild malen zu müssen, ängstigte. [Zu den frühern Arbeiten gehören a wahrscheinlich die bei S. Domenico zu Fiesole erhaltenen Wandgemälde. Im ehem. Capitelsaal (jetzt Gewächshaus) ein überaus schönes und ausdrucksvolles Crucifix mit Maria und Johannes lebensgross, von sehr guter Erhaltung; in einem Wohnraum (Eingang durch die Thür Nr. 4 rechts neben der Kirche) eine Madonna zwischen Heiligen (übermalt).]

Einen wahrhaft einzigen Eindruck machen vor Allem die Male- reien, womit Fiesole seinen langjährigen Wohnsitz, nämlich das Domi- nicanerkloster S. Marco zu Florenz ausschmückte. Hier ist er zu Hause, hier darf er seine Ideen frisch wie ihn der Geist treibt in den ärmlichen Klostergängen, in den kleinen Zellen besonders werther Ordensgenossen verwirklichen; darum glaubt man auch gerade in den Fresken der Zellen die Inspiration deutlicher zu fühlen als in den Altarbildern des Meisters. Mir wurden sieben Zellen, sämmtlich im obern Stockwerk geöffnet, und ich glaube sagen zu dürfen, dass die sämmtlichen Wandgemälde derselben, wenn auch in befangener Form, die höchste mögliche Lösung der betreffenden Aufgaben zwar nicht erreichen, aber doch berühren. (Christus in der Vorhölle; — eine Bergpredigt; — die Versuchung in der Wüste; — Christus am Kreuz mit den Seinigen und mit dem weinenden S. Dominicus; — noch ein Gekreuzigter mit den Seinigen; — die Marien am Grabe; — Mariä Krönung; — und die Anbetung der Könige, eine späte und reiche Arbeit, die vielleicht einen Wetteifer mit Masaccio verräth.) Der überquellende Reichthum an den schönsten und naivsten Köpfen ist gepaart mit einem Geist und einer Tiefe in der Auffassung der That- sachen, wie sie nur den grössten Meistern eigen ist. — [Seit 1867 ist das Kloster vollständig zugänglich, die Zellen leer, und es besteht die nicht eben glückliche Idee, ein ganzes Museum von Werken Fiesole's

und des Fra Bartolommeo darin anzulegen. — Es sind in den Zellen ausser den oben genannten noch achtzehn kleinere Bilder; — in den Gängen: der Gekreuzigte mit S. Dominicus, sehr dem Bild im vordern Kreuzgang entsprechend, — der englische Gruss, eine der aller-^aschönsten Lösungen dieser Aufgabe, — und eine thronende Madonna.]

Wie Fiesole für eine schon mehr öffentliche Andacht malte, zeigt sich an den Fresken des vordern Kreuzganges zu ebener Erde. Es sind fünf spitzbogige Lunetten mit Halbfiguren (worunter Christus mit zwei Ordensheiligen [das Motiv der Jünger in Emaus als sinniger Schmuck der Pilgerherberge] besonders schön ist); ferner Christus am Kreuz mit dem heil. Dominicus, lebensgross; endlich das berühmte Freskobild des anstossenden Capitelsaales: der Gekreuzigte mit den^b beiden Schwächern, seinen Angehörigen und den heiligen Cosmas, Damianus, Laurentius, Marcus, Johannes d. T., Dominicus, Ambrosius, Augustinus, Hieronymus, Franciscus, Benedict, Bernhard, Bernardino von Siena, Romuald, Petrus Martyr und Thomas von Aquino. Es ist eine schmerzliche Klage der ganzen Kirche, welche hier in ihren grossen Lehrern und Ordensstiftern am Fuss des Kreuzes versammelt ist. So lange es eine Malerei giebt, wird man diese Gestalten wegen der unerreichten Intensivität des Ausdruckes bewundern; Contraste der Hingebung, des Schmerzes, der Verzückung und des ruhigen innerlichen Erwägens (in S. Benedict, der die Schaar der übrigen Ordensstifter wie ein Vater überschaut) werden wohl nirgends mehr wie hier als Ganzes zusammenwirken.^c

Es ist eine bedeutende Thatsache jener unvergesslichen Jahrhunderte der Kunstgeschichte, dass mehrere der grössten Künstler ihr Bestes und Meistes in späten Lebensjahren, wenigstens erst nach dem fünfzigsten Jahre gaben. Lionardo war nahe an diesem Alter, als er sein Abendmahl in Mailand schuf; Giovanni Bellini's herrlichste Bilder stammen aus seinen achtziger Jahren; Tizian und Michelangelo haben als Greise noch das Staunenswürdigste hervorgebracht. Es existirt aus dem XVI. Jahrh. ein vielverbreiteter kleiner Stich, welcher einen alten Mann in einem Räderstuhl für Kinder darstellt, mit der Beischrift: *anchora imparo, noch immerfort lerne ich.* Und dies war keine Phrase. Die unverwüstliche Lebenskraft dieser Männer war wirklich mit einer eben so dauernden Aneignungsgabe verbunden.

Diess war auch bei Fiesole einigermassen der Fall. Dasjenige worin er so vorzüglich gross ist, die friedensreiche, tiefe Seligkeit

heiliger Gestalten, findet sich eben in seinen spätesten Arbeiten mit einer unbeschreiblichen Kraft und Fülle ausgedrückt, zum grossen Unterschied von Perugino, welcher gerade hierin mit den Jahren lahm und äusserlich wurde. Man betrachte Fiesole's Pyramidalgruppe der Propheten am Gewölbe der Madonnenkapelle des Domes von Orvieto und frage sich, ob irgend ein Kunstwerk der Erde, Rafael nicht ausgenommen, die stille selige Anbetung so wiedergebe? (Den Weltrichter, an der Hinterwand, hat er freilich dem jüngsten Gericht des Campo santo entlehnt, ohne das Vorbild zu erreichen.)¹⁾ Noch später, nach seinem sechszigsten Jahre (1447), malte er im Vatican die Capelle Nicolaus V., — und die vier Evangelisten am Gewölbe und einer oder der andere von den Kirchenlehrern, wie z. B. S. Bonaventura, erscheinen jenen himmlischen Gestalten noch ganz ebenbürtig. Aber nicht bloss was ihm eigen war, bildete er mit gesteigerter Kraft weiter, sondern auch gegen die Fortschritte anderer Zeitgenossen schloss er sich durchaus nicht ab, wie man wohl glauben könnte. Die Geschichten der Heiligen Stephanus und Laurentius in der letztgenannten Kapelle beweisen, dass der alternde Mann noch mit aller Anstrengung so viel von dem, was inzwischen Masaccio u. A. gewonnen, einzuholen suchte als seiner Richtung gemäss war. Die anmuthige Erzählungsweise dieser Fresken zeigt Züge des wirklichen Lebens und ist mit einer äussern Wahrheit der Farbe verbunden, wie sich diess von keinem frühern Werke des Meisters so behaupten lässt. Die heftigen Bewegungen, ja schon die starken Schritte pflegen ihm noch immer zu misslingen, dafür wird man aber auf das Beste entschädigt z. B. durch jene junge Frau, welche der Predigt des heil. Stephanus mit ungestörter Andacht zuhört und ihr unruhiges Kind nur mit der Hand fasst um es stille zu machen. Man durchgehe dieses Werk Scene um Scene, und man wird einen Schatz von schönen, geistvollen Bezügen dieser Art darin finden. Abgesehen davon ist es als fast rein erhaltenes Ganzes aus der Zeit der grossen Vorblüthe unschätzbar.

c Fiesole ruht begraben zu Rom in S. Maria sopra Minerva. Vielleicht wollte man ihm eine Ehre anthun, als man in unsern Tagen

¹⁾ [Von Fiesole ist, wie wir jetzt urkundlich wissen, die Zeichnung der vier Gewölbefelder im südlichen Theile der Capelle; von seiner Hand ausgeführt nur die Propheten und Erzväter, während *Luca Signorelli* die beiden andern Felder nach Fiesole's Entwürfen malte.]

die Wölbungen dieser Kirche in seiner Manier bemalte. Es sind auch wieder Apostel und Kirchenlehrer auf blauem goldgestirntem Grunde. Allein er hätte sie nicht gebilligt und auch für den guten Willen gedankt.

Ein Zeit- und Standesgenosse Fiesole's, der Camaldulenser *Don Lorenzo*, blieb in derselben Richtung beim ersten Anlauf stehen. Es ist zu glauben, dass ihn seine wenigen Werke sehr viel Fleiss und Besinnens gekostet haben. Bei der Verkündigung in S. Trinità a zu Florenz (4. Cap. rechts) ist er dafür belohnt worden; die stille Anmuth und der tiefe Charakter der beiden glücklich gestellten Figuren hat dem Bilde eine Art typischer Geltung verschafft und zu zahlreichen Copien angeregt. Die Anbetung der Könige (in den Uffizien Nr. 20) ist ebenfalls vortrefflich angeordnet, und dabei merkwürdig als eines der letzten Gemälde, in welchen die Gewandung des gothischen Styles noch in ihrem vollen Schwung gehandhabt ist. [Das Hauptwerk, eine Krönung Mariä, von 1413, aus der Badia von Cerreto, c befindet sich seit 1866 im Vorrath der Uffizien. — Ein Triptychon in Monte Oliveto (Sacristei); eine schwächere Verkündigung in der Akademie, Qu. gr. Nr. 30, eben daselbst Mehreres im Vorrath. Sämmtlich zu Florenz. — Eine schöne Madonna mit Heiligen in der Collegiata zu Empoli.] d

In den ersten Jahrzehnden des XV. Jahrh. kam ein neuer Geist über die abendländische Malerei. Im Dienst der Kirche verharrend, entwickelte sie doch fortan Principien, die zu der rein kirchlichen Aufgabe in keiner Beziehung mehr standen. Das Kunstwerk giebt zunächst mehr als die Kirche verlangt; ausser den religiösen Beziehungen gewährt es jetzt ein Abbild der wirklichen Welt; der Künstler vertieft sich in die Erforschung und Darstellung des äussern Scheines der Dinge und gewinnt der menschlichen Gestalt sowohl als der räumlichen Umgebung allmählig alle ihre Erscheinungsweisen ab. (Realismus.) An die Stelle der allgemeinen Gesichtstypen treten Individualitäten; das bisherige System des Ausdruckes, der Geberden und Gewandungen wird durch eine unendlich reiche Lebenswahrheit ersetzt, die für jeden einzelnen Fall eine besondere Sprache redet oder zu reden sucht. Die Schönheit, bisher als höchstes Attribut