

*Herrn J. E. Diez
ergebenst*

Überreicht vom Verfasser.

SONDERABDRUCK

aus dem

REPERTORIUM
FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

Redigiert

von

HENRY THODE
Professor an der Universität
in Heidelberg.

und

HUGO VON TSCHUDI
Direktor der Kgl. Nationalgalerie
in Berlin.

Jährlich ein Band von 6 Heften. Preis M. 30.—.

O.B. NO: 06421
YER NO: 06413



ÇEKÜL KÜTÜPHANESİ

DEMİRBAŞ NO. 05421

SINIFLAMA NO.

06413

BAĞIŞCI

GELİŞ TARİHİ

Zur Stilbildung der Trecentomalerei.

Von O. Wulff.

I.

Duccio und die Sienesen.

Der treibenden Kraft des Individualismus verdankt Italien den Aufschwung, der seine Kultur seit dem 13. Jahrhundert im unaufhalt-samen Zuge zur Sonnenhöhe der Renaissance emporhebt. Von dieser Seite betrachtet, behält der Satz, daß auch die Kunst der Renaissance ihre Wurzeln bis ins Ducento hinabsendet, seine volle Berechtigung. Von der gotischen Kunstblüte des Nordens unterscheidet nichts die gleichzeitige italienische so tief wie das Hervortreten der Künstlerindi-vidualitäten und die individuelle Abwandlung, die der Grundstil der Epoche in ihren Werken erleidet. Wenngleich nach der herkömmlichen kunst-geschichtlichen Periodenabteilung das Ducento und Trecento in richtiger Würdigung des formalen Zusammenhanges der Stilbildung theoretisch der mittelalterlichen Kunstentwicklung zugerechnet zu werden pflegt, so bedingt der eben betonte Umstand doch für Italien auch einen wesent-lichen Unterschied der herrschenden Betrachtungsweise. Sie ist hier nicht mehr darauf gerichtet, allgemeine stilgeschichtliche Durchschnitte zu gewinnen, sondern wird — viel früher als im zisalpinen Kunstgebiet — eine individualisierende. Doch will diese Methode hier zum mindesten nicht völlig zureichen. Weshalb, — ist nicht allzu schwer zu erkennen. Die assimilierende Gestaltungskraft eines Niccolò, die plastische Energie eines Giovanni Pisano und selbst Giotto's nahezu unbeschränkte Aus-drucksfähigkeit hat doch noch immer die Herrschaft des Typus in der Menschendarstellung der italienischen Vorrenaissance zur Voraussetzung. Damit bricht erst der Naturalismus des Quattrocento. Auch wo die künstlerische Phantasie der großen Ducentisten und Trecentisten neu ge-staltet, arbeitet sie mit seltenen Ausnahmen nicht in unmittelbarem An-schluß an die Natur, sondern in freier Umbildung gegebener Formen. Wird das auch kaum bestritten werden, so ist man doch nicht gewohnt,

für die Epoche nachdrücklich die Frage zu stellen, wie viel von dem Stil der einzelnen Künstler der Persönlichkeit oder der allgemeinen Kunstströmung gehört. Es wird vielmehr fast alles der ersteren zugute geschrieben, und sie erscheint noch unabhängiger, als sie es in Wahrheit ist. Auf der anderen Seite steht dem das sonderbare Ergebnis gegenüber, daß bei der Mehrzahl der Richtung gebenden Meister die erste Stilbildung und z. T. sogar die weitere Stilentwicklung dunkel, wenn nicht gar rätselhaft erscheint, trotzdem sie sich gleichsam vor unseren Augen in ihren datierten Hauptwerken entwickeln, — eine Unklarheit, die hauptsächlich aus der ungenügenden Berücksichtigung jener typischen Grundlagen ihrer Kunst entspringt. Wie sich unter diesem Gesichtspunkt das Niccolò-Problem zu klären scheint, ist hier unlängst angedeutet worden.¹⁾ Für die Malerei des Trecento soll im nachfolgenden eine ergänzende Analyse der allgemeinen Stilfaktoren versucht werden, aus denen die individuelle Kunstweise der führenden Meister der beiden toskanischen Schulen, Duccios und Giotto's, und, soweit es sich in Kürze begründen läßt, auch ihrer Nachfolger erwächst.

Die italienische Malerei des ausgehenden Ducento und der ersten Hälfte des Trecento fordert eine solche Betrachtung vom generellen stilgeschichtlichen Standpunkt geradezu heraus. Hat sich doch die gotische Formensprache in Italien noch weniger als in Deutschland aus dem einheimischen mittelalterlichen Stil entwickelt. Sie dringt von außen herein und trifft in der zeichnenden Kunst nicht einmal mehr auf die reinen Äußerungen des nationalen »Kunstwollens«, welche sich dort seit dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts beobachten lassen,²⁾ sondern begegnet einer anderen bereits zur Vorherrschaft gelangten fremdländischen Kunstströmung, — der »maniera greca« Vasaris und seiner Vorläufer. Das Ergebnis dieses Zusammentreffens konnte nur ein Mischungsprozeß sein, und als ein Mischungsprodukt stellt sich in der Tat die trecentistische Malerei in ihren Anfängen dar. Mag sich alsbald auch die gotische Komponente immer mehr auf Unkosten der byzantinischen vergrößern, so blieb doch die durch jene erste Verquickung gewonnene Darstellungsform, in die von beiden Seiten gewisse Gestaltungsprinzipien und Typen eingegangen waren, für die Stilbildung der Trecentomalerei von dauernder Tragweite.

Wesentlich anders malt sich freilich der stilistische Umschwung in den kunstgeschichtlichen Urteilen der ältesten italienischen Kunst-

¹⁾ Rep. f. K. W. 1903, S. 428. Der sinnstörende Lapsus S. 437, Z. 15 »monumentalen« (statt »malerischen«) sei hier berichtigt.

²⁾ Thode, Rep. f. K. W. 1890, S. 9 u. 17.

schriftsteller. In der einseitigen, aber selbst heute noch nicht völlig überwundenen Anschauung befangen, die den neuen Stil als rein persönliche Schöpfung des großen Bahnbrechers Giotto betrachtet, sprechen sie nur von einer Verdrängung oder Ersetzung der griechischen Manier durch die nationale und moderne. So stehen bei Ghiberti (Comment. II, 2 u. 3) in der Charakteristik Cimabues und Giottos einander die Sätze scharf gegenüber: »Cimabue tenea la maniera greca«, — »Giotto arrecò l'arte naturale«. Noch schroffer ist die Antithese bei Cenzo Ceninni (Tratt. c. 1) gefaßt, der offenbar die in der Schule Giottos herrschende Auffassung zum Ausdruck bringt: »Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno.« Beide taten damit der maniera greca bitteres Unrecht an, der die neue Kunst denn doch mehr Dank schuldete, als sie es wahrhaben wollte. Vor allem aber empfanden sie, von denen der eine noch ganz, der andere mit einem Fuße in der ausgehenden Gotik stand, in dieser keineswegs die gleichermaßen zeitlich bedingte Stilphase, geschweige denn etwas seinem Ursprunge nach Fremdartiges. Erst Vasari, der bereits auf die fortlaufende Entwicklung der nationalen Kunst der Frührenaissance auf der Grundlage bodenwüchsiger Naturanschauung bis zu deren Idealisierung im hohen Stil des Cinquecento zurückblicken konnte, hat das deutliche Gefühl ihrer Verschiedenheit von der »maniera barbara«, der Gotik, gewonnen. Er erkannte klar deren Zusammenhang mit der Kunst des Nordens als das grundlegende Element des trecentistischen Stils, welches diesem sein eigenartiges von der »maniera greca« nicht minder abweichendes Gepräge gibt. Bei allem Lobe für Giotto und die Pisani bleibt er als geschworener Feind der Gotik in der Würdigung der künstlerischen Gesamtleistung der Epoche (Proemio alla parte 2^a) doch ungemein kühl. Ohne sein ästhetisches Werturteil zu teilen, werden wir, die noch weitere Zusammenhänge übersehen, das kunstgeschichtliche mit der nämlichen Einschränkung, daß auch er den fruchtbaren Beitrag der byzantinischen Komponente verkannte, nur unterschreiben können.

Dank den neueren Forschungen ist es immer klarer zu Tage getreten, daß schon ungefähr seit Mitte des Ducento, — in der Baukunst noch früher, — ein kräftiger Strom gotischen Einflusses Italien durchflutet, der immer stärker anschwellend um die Wende des Jahrhunderts jede andere Neugestaltung siegreich verschlingt, wenn wir auch seinen Weg erst in der Architektur genauer verfolgen können.³⁾ Wie er in der Bildnerie das an der Antike sich entfaltende, nach stärkerem Lebensausdruck ringende plastische Empfinden des Italieners in seinen Bann zwingt und wie dieses sich der im gotischen Figurenaufbau enthaltenen

3) Enlart, Les origines franç. de l'archit. gothique en Italie. Bibl. des Éc. fr. LXVI. 1894.

Kontraposte bemächtigt, um eine Fülle eigenartiger formaler Gedanken daraus abzuleiten, das bildet das wichtigste Entwicklungsprinzip im Schaffen Niccolò Pisanos und seines Sohnes und der damit verbundenen Stilwandlung. Aber die Frage, wie sie selbst von der Gotik ergriffen worden sind, läßt sich vor der Hand nur durch Vermutungen beantworten. Sicher wäre es durchaus verfehlt, sie zu ersten Missionaren der Gotik in Italien zu stempeln. Diese hat wohl von verschiedenen Seiten her und ziemlich gleichzeitig an mehreren Punkten Fuß gefaßt. So hatten gotische Formen in die römische Cosmatenschule sehr früh Eingang gefunden, — das beweisen die Gräber Hadrians V und Clemens' IV in Viterbo — vielleicht dank dem Einfluß Neapels, wo wir trotz des gänzlichen Verlustes der Denkmäler aus der Zeit der ersten beiden Anjous eine Enklave französischer Kunst vorzusetzen berechtigt sind. Ein Zeugnis von dorthier ausgehender Einwirkungen auf Rom hat sich uns in der Statue Karls I. im Konservatorenpalast erhalten, vermutlich aus Anlaß eines seiner Konsulate von ihm den Römern geschenkt, die ich weder für das Werk eines Cosmaten, noch eines Toskaners, sondern in ihrem ungeschlachten, aber völlig freien Naturalismus und ihrer ausgesprochen gotischen Gesamthaltung nur für die Arbeit eines französischen Steinmetzen oder eines von solchen geschulten Südtaliensers zu halten vermag. Außer dem südtalientischen Zentrum mag Oberitalien eine uns noch nicht viel greifbarere Vermittlerrolle gespielt haben. Auch dürfte der Seeverkehr Pisas mit Südfrankreich gotische Kräfte nach Italien gezogen haben, — der so stark mit Frankreich zusammenhängenden neuen Mönchsorden und ihrer regen Bautätigkeit nicht zu vergessen. Endlich ist mit der Importware der Kleinkunst, namentlich der französischen Elfenbeinschnitzerei, zu rechnen.⁴⁾

Am schwersten fällt es, bestimmte Ausgangspunkte für die Stilwandlung der Malerei herauszufinden. Die leichtere Übertragbarkeit

4) Ein greifbares Beispiel der Anlehnung an einen offenbar dadurch vermittelten nordfranzösischen Typus (vgl. *Museum*, 1903, S. 65) bietet die Elfenbeinmadonna Giovanni Pisanos aus der Domsakristei von 1299. In einer Epoche, in der ständig fremde Einflüsse hineinspielen, sind wir am wenigsten berechtigt, wie L. Justi, *Jahrb. d. k. Preuß. K. S.* 1903, S. 263 versucht, ein solches Werk ohne Rücksicht auf die Urkunden aus einer scheinbar folgerichtigen Entwicklung der Künstlerindividualität heraus umzudatieren. Auch die Entstehungszeit der Berliner Madonna ist verkannt, weil Justi sich durch die schweren Gewandmassen über ihre schlanken Proportionen (vgl. die hohe Gürtung) hat täuschen lassen, die sie zusammen mit Bewegung und Bildung von Hals und Kopf vielmehr in die Nähe der Statue der Arena und der »Pisa« der Domkanzel verweisen. Fransbesatz und die Haarbehandlung des Kindes sind der Prateser Madonna nicht wegen zeitlicher Nähe, sondern wegen der gleichartigen Bestimmung für Nahsicht verwandt. Das Kostüm des Kindes aber kommt von der Elfenbeinstatue her.

ihrer Erzeugnisse ermöglichte eine gleichmäßigere Aufnahme der malerischen Typen der Gotik. Zweifellos wurde die Tafelmalerei für Italien früh eine Trägerin gotischer Formensprache. Hand in Hand mit der neuen Form des kirchlichen und häuslichen Andachtsbildes, dem Triptychon, muß diese schon in den letzten Jahrzehnten des Ducento vermutlich von Oberitalien her allmählich Verbreitung gefunden haben. Eine so stilreine Leistung wie die große Tafel des Pacino di Buonaguida vom Jahre 1310 in der Akademie zu Florenz, eines von Giotto sichtlich ganz unabhängigen und viel formelhafteren Meisters, auf den mit Recht noch unlängst hingewiesen worden ist,⁵⁾ läßt für das Altarblatt auf eine schon gefestigte gotische Kunstübung vor Giottos Eingreifen schließen.

Der Hauptanstoß kam jedoch schwerlich von dem Tafelbilde und seiner auf das Repräsentative beschränkten Darstellungsform, wo es auch zuerst die neue Stilfärbung angenommen haben mag. Es spricht vielmehr alles für einen entscheidenden Einfluß der Miniatur auf die Entstehung des trecentistischen Freskenstils, sowie auch in zweiter Linie auf die erste Entwicklung des Tafelbildes. Daß die Buchmalerei im 14. Jahrhundert mit beiden Techniken durch enge Beziehungen verknüpft ist, konnte man sich nie ganz verhehlen, und besonders in den neuerdings durch Schmarsow angeregten Forschungen zur Malerei des Trecento hat ihr Einfluß wiederholt Berücksichtigung gefunden, während man bisher mehr gewohnt war, sie nur als den nehmenden Teil anzusehen. Wir wollen einen weiteren Schritt in dieser Richtung wagen. Um eine ganz sichere Grundlage dafür zu gewinnen, müßte freilich zuerst die Verbreitung des neuen, gotischen Illuminierstils, der um Mitte des 13. Jahrhunderts in Nordfrankreich entsteht, seine entwicklungsgeschichtliche Darstellung gefunden haben. Für ein solches Unternehmen würde aber, wie ein besserer Kenner des Materials selbst eingesteht, »kaum ein Menschenalter« ausreichen.⁶⁾ Und sogar bei einer Beschränkung auf Italien würde es einer breit angelegten Untersuchung bedürfen, die bei dem anscheinend recht lückenhaften Material vielleicht nicht einmal allzu ergebnisreich ausfallen dürfte. Soviel steht im allgemeinen fest, daß in der zweiten Hälfte des Ducento allmählich überall in Italien die französische Ornamentik und mehr oder weniger auch die französische Illustration in den Buchschmuck eingedrungen war.⁷⁾ Dagegen scheint mir wegen des ungleichmäßigen Erhaltungsbestandes das von Dvořák eingeschlagene,

5) Schubring, Zeitschr. f. christl. K. 1901, S. 364.

6) Dvořák, Jahrb. der K. Samml. d. Allerh. K. Hauses, 1901, S. 37.

7) Dvořák, a. a. O. S. 62 und Mittlg. des Inst. f. österr. Gesch. Forschg. Erg. Bd. VI, S. 795 ff.

vorderhand »einzig mögliche« Verfahren, den Lokalschulen nachzugehen, noch keineswegs ein überzeugendes Endurteil über deren gegenseitiges Verhältnis zu ermöglichen. Zu spärlich sind vor allem die Beweismittel für seine Schlußfolgerung (Dvořak, a. a. O. S. 810 ff.), daß eine gewisse Handschriftenreihe, in der die gotische Miniatur eine Vermischung mit der byzantinischen verrät, die weit über die Nachahmung griechischer Vorbilder bis zur Aneignung einer anderen technischen Behandlung hinausgeht, in letzter Linie aus Siena abzuleiten sei. Wenn auch der zierliche sienesische Stil und die aus- (bezw. um-)gebildete glänzende sienesische Technik im eigentlichen Trecento die Buchmalerei in Neapel ebenso oder gar noch stärker durchdringt, wie fast im ganzen übrigen Italien, so dürfte jene Richtung doch weit eher hier entsprungen sein, wo ein griechisches Kulturgebiet mit lebendiger literarischer und zweifellos auch künstlerischer Produktion, wie Dvořak (a. a. O. S. 808) selbst hervorhebt, so nahe lag. Es bleibt unbewiesen, daß der gesamte Miniaturenstil Sienas schon im Ducento eine so bedeutende Sonderentwicklung genommen hatte. Nach Dvořak (a. a. O. S. 816 ff.), der in jener Einwirkung des plastisch modellierenden griechischen Miniaturenstils den eigentlichen Anstoß zur Ausbildung der malerisch raumhaften Darstellungsweise in der sienesischen Buchmalerei sieht, lag dort vor Giotto der Mittelpunkt der neuen Bewegung. »Andere Lokalschulen in Toskana und Umbrien entwickeln,« — und diese Feststellung eines genauer Unterrichteten ist für uns nicht unwichtig — den Ducentostil (zwar) »selbständig«, aber nicht »besonders prägnant«. 8) Ihnen wird in dieser Hinsicht keinerlei Verdienst eingeräumt, wie Dvořak (a. a. O. S. 65) überhaupt der Miniaturmalerei im Umwandlungsprozeß der Auffassungsweise des Bildes keine bedeutsame, geschweige denn eine führende Rolle zuerkennt, sondern an der hergebrachten Anschauung festhält, daß die monumentale Malerei den Weg gewiesen habe, dem dann auch die Miniatur folgt. Für das eigentliche Trecento trifft es gewiß zu, daß die erstere alsbald die Führung übernahm und daß die letztere nur im Wettstreit mit ihr den Gipfel ihrer Vollendung erreichte, für die ersten entscheidenden Anfänge aber bleibt es eine unbewiesene und keineswegs selbstverständliche Annahme. Worauf es uns ankommt, ist die Beantwortung der Frage, ob nicht die gotische Miniatur in Italien, sei es in Siena, sei es in einer anderen Schule, eine gewisse Vorarbeit bei der Entstehung einer raumhaften und plastischen Bildauffassung geleistet hat. Auf dem Wege der Durchforschung der Handschriften läßt sich das freilich, wie bemerkt, vorläufig nicht beweisen. Es steht uns jedoch das methodisch umgekehrte Verfahren offen, das

8) Dvořak, a. a. O. S. 813 u. Jahrb. d. K. S. usw. S. 65.

aus der Wirkung auf die Ursache zurückschließt. Wir werden zu untersuchen haben, ob nicht die frühesten trecentistischen Historienbilder (im kunstgeschichtlichen, nicht im streng chronologischen Sinne) der Wand- und Tafelmalerei Elemente enthalten, welche deutlich ihre Herkunft aus der Miniatur verraten.

Wenn man die Fragestellung so faßt, stößt man sogleich auf eine Grundtatsache, die nicht zu übersehen ist. Mit dem gotischen Stil zieht in die italienische Malerei ein ganz neuer Farbengeschmack ein. Helle, lebhaft ungebrochene Farben, das Zinnober und Mennigrot und allen voran das Kobaltblau beherrschen das Bild neben Chromgelb, blassem Grün und wenig Violet, während Weiß und dunkle Farbtöne sparsam verwendet werden und namentlich die letzteren kaum untereinander, dagegen gern mit Bläßrosa oder -gelb und einem lichten Braun in Verbindung treten. Alle drei Techniken haben mit einigen im Wesen der Freske bedingten Beschränkungen daran teil. Die Tafelmalerei erzielt die höchste Mannigfaltigkeit. Dieser Umstand allein würde hinreichen, um die Voraussetzung eines ursprünglichen Abhängigkeitsverhältnisses der großen von der Buchmalerei zu begründen. Denn jene bunte Farbengebung mit dem charakteristischen Vorwalten der hellen reinen Grundfarben ist der italienischen Miniatur schon im Ducento eigen und kann daher nicht aus der Tafel- oder gar aus der Wandmalerei übernommen sein, wie auch vom entgegengesetzten Standpunkt zugegeben wird (Dvořak, a. a. O. S. 797). Ja, sie hat sich vielleicht schon im 12. Jahrhundert, wie es scheint, in Oberitalien entwickelt und nicht erst unter dem Einfluß der französischen wesentlich abweichenden Farbenskala,⁹⁾ wenn diese auch zu einer stärkeren Verwendung des Blau und Rot, das sie ebenso bevorzugt, — allerdings in dunklerem (bzw. hellerem) Ton, — die Anregung geboten haben wird. Die lebhaft koloristische Behandlung der byzantinischen Miniatur deckt sich keineswegs damit und kann vollends nur in der o. e. Handschriftengruppe, also höchstens in Siena und in Neapel eine maßgebende Einwirkung geübt haben. Der neue Farbengeschmack ist aber schon in den letzten Jahrzehnten des Ducento in der Buchmalerei von Bologna, das vor Siena der Mittelpunkt der Stilentwicklung in der Miniatur war, vollkommen durchgedrungen (Dvořak, a. a. O. S. 812). Die heitere Farbenfreude, die den Beschauer aus den Malereien eines Franco Bolognese und Oderisi da Gubbio »anlachte«, hat ihren Widerhall in den Worten Dantes in der bekannten Stelle des Purgatorio (XI, 79)

9) Sie begegnet uns z. B. schon in der dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts entstammenden Handschrift der Annalen von Genua des Casaro im Louvre (ausgestellt als Nr. 985); vgl. im übrigen Dvořak, a. a. O. S. 812 ff. und Jahrb. der K. S. usw. S. 111 ff.

gefunden. Wir dürfen ihr entnehmen, daß auch Oderisi, der nach neuerem archivalischen Nachweis schon 1271 in voller Tätigkeit ist,¹⁰⁾ dem französischen Vorbilde folgte. Dantes Verse wiegen als kunstgeschichtliches Zeugnis einigermaßen den Verlust der Werke dieses berühmten Miniators des Ducento und seines erfolgreichen Nebenbuhlers auf.

Eine wie viel höhere Bedeutung die Miniatur um die Wende des Jahrhunderts besaß, als sie trotz ihrer technischen Verfeinerung im Trecento zu behaupten vermochte, wird am schlagendsten durch den Umstand beleuchtet, daß sie —, wenigstens in Siena zweifellos, — auch von allen großen Meistern geübt wurde. Simone Martini, von dessen Tätigkeit als Miniator wir die deutlichste Vorstellung haben,¹¹⁾ hat sich ihr schwerlich erst im Alter zugewandt. Davon zeugt zur Genüge sein gesamtes früheres Schaffen. Von den beiden Lorenzetti verrät sich besonders bei Pietro in der Vorliebe für reiche Goldzier und Musterung der Stoffe die Schulung durch die Buchmalerei, Ambrogio ist aber in technischer Hinsicht von ihm nicht zu trennen, wenn er sich auch zu einer durchaus selbständigen breiteren Naturauffassung erhebt. Für den Begründer der Sienesischen Schule, Duccio, wird die Beschäftigung als Miniaturmaler durch die Zahlungsurkunden der städtischen Kassenverwaltung verbürgt. Leider fehlt gerade seine Leistung in der Reihe der erhaltenen Buchdeckel der Bicherna und Gabella, die uns jetzt in vortrefflicher Wiedergabe vorliegt und in ihrer allmählichen Wandlung die Einflüsse widerspiegelt, welche in Siena auf die Buchmalerei einwirken. Während das älteste dieser typischen Titelbilder den Mönch am Zahltisch noch in der etwas derben Auffassung der nationalen Richtung des früheren Ducento wiedergibt, läßt sich sehr bald die schlankere gotische Figurenbildung und einfache, aber aller Härten bare Stoffbehandlung, dazwischen gelegentlich (bei Duccios Vorgänger Diotalvi) auch eine Annäherung an die (toskanische) maniera greca beobachten.¹²⁾ Doch ist von einer Einwirkung byzantinischer Miniaturen nichts zu bemerken. Wir sind daher keineswegs berechtigt, uns mit Dvořak (a. a. O. S. 811) Duccios Art in der Miniatur nach Analogie jenes Misch-

¹⁰⁾ Zimmermann, Giotto, S. 395; Giorn. di Erudiz. artist. 1873, S. 4; Dvořak, Mittlg. d. Inst. u. s. w. S. 812.

¹¹⁾ Außer den von Petrarca bezeugten oder für ihn bestimmten Malereien ist ihm, und zwar auch seiner Spätzeit, neuerdings mit guten Gründen der früher grundlos Giotto zugeschriebene Codice di S. Giorgio im Archiv von S. Peter, ein Glanzstück trecentistischer Buchmalerei, von Hermanin, Scritti vari a Ern. Monaci per l'anno XXV del suo insegn. Roma, 1901, zugesprochen worden, nachdem Dvořak a. a. O. S. 811 Zimmermanns Attribution an Oderisi mit Recht abgelehnt hat. Eine ältere Arbeit Simones könnte wohl die im Louvre ausgestellte Initialfüllung mit der Verkündigung sein.

¹²⁾ Lisini, Le tavolette dip. di Bicherna e di Gabella, Siena, 1901, t. I, II, III, VII und IX.

stils einiger jüngerer Handschriften vorzustellen. Für die sienesisische Buchmalerei lag am wenigsten Anlaß vor, griechische Hilfe in Anspruch zu nehmen, hängt der Buchschmuck doch aufs engste mit Sprache und Schrift zusammen. Sicher erscheint nur, daß die gotische Miniatur, welche auch in Siena die Grundlage der Illuminierkunst bildete, bereits in den Gesichtskreis Duccios getreten war und im entscheidenden Zeitpunkte der trecentistischen Stilbildung einen wirksamen Faktor im Kunstleben Sienas bildete.

Sollte Giotto, dessen künstlerischen Ausgangspunkt wir a priori nicht festlegen dürfen, sich ganz unabhängig von diesem wichtigen Zweige des ducentistischen Kunstschaffens entwickelt haben? Dagegen spricht, von allen Beziehungen abgesehen, die wir in seinen Werken zur Miniatur bloßzulegen versuchen wollen, schon der Umstand, daß diese in dem seiner Bedeutung nach immer noch unterschätzten Traktat des Cennini nicht nur ihren festen Platz einnimmt, sondern geradezu darin den Ausgangspunkt des mit aller Folgerichtigkeit entwickelten Lehrgangs des Malverfahrens bildet (vgl. Tratt. c 10 u. 157). An dem wird nichts geändert dadurch, daß die Benutzung älterer schriftlicher Anweisungen für die Illuminiertechnik in diesem Teil des Traktats nachgewiesen ist (Dvořak a. a. O. S. 816), denn es bleibt äußerst unwahrscheinlich, daß erst die strenge Descendenz der Giottoschule, der Cennini angehört, die Miniaturmalerei den Aufgaben des Malers zugefügt habe.

In ihren selbständigeren Zweigen, dem Tafelbilde sowohl wie der Freske, wurde die italienische Malerei bis gegen den Ausgang des Ducento, der die Wendung brachte, von der maniera greca beherrscht. Die Forschung hat die einzelnen Vorstöße dieser letzten und folgenreichsten Invasion des byzantinischen Stils schon klarer herausgearbeitet.¹³⁾ Die Kunstzentren Italiens wurden zu verschiedenen Zeitpunkten und von verschiedenen Seiten von ihr getroffen, sie erhielten daher die fremde Kunstform in nicht ganz gleichartiger Reife. In die unmittelbarste Beziehung zu Byzanz kam Toscana durch die Vermittlung Pisas, dessen Handel mit Konstantinopel während des lateinischen Kaisertums noch eine beträchtliche Steigerung erfuhr.¹⁴⁾ Daß damit ein starker Kunstimport Hand in Hand ging, unterliegt keinem Zweifel. Außer den spärlichen Resten griechischer Tafelbilder, deren massenhafter Untergang sich durch ihre geringe spätere Schätzung erklärt, bezeugt das nicht nur die Häufigkeit griechischer Namensbeischriften, sondern auch die Technik und die Übernahme technischer Ausdrücke wie »Ancona« (= εἰκόνη).¹⁵⁾ Aber auch die Berufung

¹³⁾ Vgl. Thode, a. a. O. S. 18 ff. und Zimmermann, a. a. O., S. 176 ff.

¹⁴⁾ Heyd, Geschichte des Levantehandels im M. A., S. 320.

¹⁵⁾ Die Ableitung des Wortes ist von Ilg, Quellenschr. zur K. Gesch. I. S. 141 festgestellt. J. Burckhardt, Beitr. zur K. Gesch. von Italien S. 21 ff., bringt den Ausdruck

oder Einwanderung griechischer Künstler wird im Einzelfalle durch die Namensform (vgl. Thode, a. a. O. S. 19) beglaubigt und darf nicht einmal mehr für die Cappella Gondi einfach unter die Fabeleien Vasaris verwiesen werden, nachdem die Möglichkeit ihrer Entstehung vor dem Jahre 1279 aufgetaucht ist.¹⁶⁾ Ja, man muß diese fremde Hilfe für die Wandmalerei in viel weiterem Umfange bezogen haben. Wie wäre sonst die griechische Freskotechnik nach Toskana gelangt, deren sich Cimabue und sogar noch Giotto (bezw. der Meister der Franzlegende) in Assisi bedienen.¹⁷⁾ Die toskanische maniera greca mit ihren anhaltenden Nachschüben steht ganz auf der Stufe der gleichzeitigen byzantinischen Kunst mit ihrer gesteigerten malerischen Tendenz. Sie stellt sich als die folgerichtige Fortsetzung des Stils der sizilischen Mosaiken dar und als die Vorstufe der Mosaiken der Kachrije-Djami sowie der ältesten Athosfresken (Watopädi und Karyäs). Es fehlt ihr noch die deutlichere Herauslösung der Figur im Raume, zu der die byzantinische Monumentalmalerei während ihrer kurzen Nachblüte unter den ersten Paläologen einen entschiedenen Anlauf nimmt und die sie durch die Verkleinerung und schlankere Bildung der Gestalten im Verhältnis zur Szene und durch Entwicklung der Standfläche bis zu einem gewissen Grade erreicht. Als wertvolles Erbteil der vorhergehenden Epoche bewahrt diese Stilphase ein um so besseres Verständnis für den dekorativen Wert der Flächenprojektion der Gestalten und Gruppen. Unter der starken Spannung des religiösen Gefühls gewinnt die dem Ducento besonders zusagende erregte Ausdrucksweise der griechischen Malerei bei den toskanischen Nachahmern ein mächtigeres Pathos und die Formensprache einen schwereren Charakter. In den Werken eines Giunta Pisano und Cimabue haben die byzantinischen Typen ganz wie bei Niccolò Pisano etwas von der leidenschaftlichen, gewaltsamen Art der Zeitgenossen Dantes angenommen. In überlebter, karriierter Form wirkt diese nationale Auffassung byzantinischer Vorbilder noch im Kuppelmosaik des Andrea Tafi nach.

Stilgetreuer als in Toskana hat sich, dank der bevorzugten Technik, die byzantinisierende Kunstströmung in Rom entfaltet, freilich ohne einen ebenso ausgeprägten, von anderen Richtungen klar geschiedenen Typus

ohne ersichtlichen Grund in Gegensatz zur Bildform der maniera greca. Die von ihm hervorgehobene Tatsache, daß das aus dem Norden kommende Flügelaltarbild in Italien nur im Hausgebrauch seine bewegliche Zusammensetzung bewahrt, als Aufsatz des Hochaltars hingegen zur zusammenhängenden Tafel mit architektonischer Abteilung wird, beweist gerade die Rückwirkung der älteren auf die neue Bildform, welche in dem Übergange der sprachlichen Bezeichnung auf die letztere ihren Ausdruck findet.

¹⁶⁾ Brown, Rep. f. K. W. 1901, S. 130.

¹⁷⁾ Bertaux, S. Maria di Donna Regina e l'arte Senese a Napoli nel sec. XIV,

herauszubilden. Dasselbst pflanzt sie sich in einer Mosaizistenschule fort, die eine etwas ältere Tradition vertritt. Denn ihr Ursprung fällt mit der Berufung griechischer Meister aus Venedig durch Honorius III. zur Restaurierung der Mosaiken von S. Paolo f. le m. im Jahre 1218 zusammen (Zimmermann, a. a. O. S. 120). Trotz fehlender Zwischenglieder sind Jacopo Torriti und Pietro Cavallini als ihre Ausläufer zu betrachten, die in ihren Bildern aus dem Leben Marias in S. M. Maggiore und S. M. in Trastevere auf dem Boden der byzantinischen Ikonographie des 12. Jahrhunderts stehen. Doch schon bei dem ersteren mischt sich ganz leise in der Krönung Marias in Komposition und Typen (besonders der Mönche, aber auch der Jungfrau selbst), völlig unverkennbar aber bei Cavallini gotischer Einfluß ein. Nicht auf die kaum greifbaren Anregungen der Antike, sondern auf das gotische Vorbild ist der Fortschritt zu einfacherer und natürlicherer und zugleich plastischerer Darstellungsweise in den neu entdeckten Weltgerichtsfresken von S. Cecilia zurückzuführen.¹⁸⁾ Die Gewandbehandlung bietet ein unverkennbares Kennzeichen dessen. Vasaris Urteil über Cavallini, daß er »giotteske und griechische Manier« vermischte, trifft ins Schwarze, wenn wir die erstere weniger persönlich als die gotische verstehen. Noch stärker bricht diese bei den jüngsten Cosmaten, besonders bei Giovanni Cosmas durch. Nicht nur der architektonische Aufbau seiner Grabdenkmäler und der Faltenzug seiner plastischen, sondern auch der Gewandstil seiner Mosaikfiguren ist z. T. in hohem Grade von dem neuen Stil beeinflusst. Keineswegs jedoch vertritt diese Lokalschule eine ungeübte lateinische Tradition (Zimmermann, a. a. O. S. 248 ff.). Ein Mosaikbild wie die Halbfigur der Maria über dem Südportal von S. M. in Aracoeli zeigt vielmehr kaum ein Jahrzehnt früher auch sie noch von byzantinischer Auffassung beherrscht. Schon vor Giotto's Eingreifen vollzog sich auch in der schwächer pulsierenden römischen Kunst ein langsamer Ausgleich zwischen den beiden Kunstströmungen des Ducento. Allein für die Genesis der trecentistischen Malerei wurde nicht Rom entscheidend, sondern das ungleich kühnere Vorgehen, wie die führenden Meister Toskanas die Formen zu verschmelzen und die Gestaltungsprinzipien zu vermitteln wußten.

Bei keinem Meister wird die Kreuzung der Stile so offenbar, wie bei dem Begründer der Schule von Siena, bleibt es bei einer so äußerlichen Vermischung ihrer nur allzu deutlich auseinanderfallenden Elemente. Duccios reifste Schöpfung, für uns zugleich der Prüfstein seines gesamten Schaffens, entbehrt noch durchaus einer wahren künstlerischen Synthese der verschiedenen Prinzipien, wie sie Giotto verhältnismäßig früh

¹⁸⁾ Für den antiken Einfluß ist Hermanin, Le Galerie naz. V, p. 60ff. eingetreten.

vollzieht. Es bedurfte dazu einer weit höheren inneren Gestaltungskraft, die Duccio bei aller rastlosen Bemühung und einer unleugbaren Findigkeit in der Steigerung der gegebenen Mittel doch abgeht. Duccio ist ein Sammelgeist, ein Kompilator der malerischen Anschauung, der wie die Biene jeder Blume ihre Süße abzugewinnen trachtet. Und weil er von beiden Seiten ungefähr gleichviel nahm, konnte unter seiner Hand nur eine scheinbare Bildeinheit entstehen. Doch trotz der inneren Widersprüche wurde diese dank ihrem bunten Reichtum und dem in ihr ausgesprochenen Willen der bestimmende Ausgangspunkt für die nachfolgenden Künstler Sienas. Durch die Lorenzetti erhielt sie die höchste, ihrem Wesen nach mögliche Durchbildung und Erweiterung. Die Art, wie bei Duccio die heterogenen Elemente zu einem solchen Ganzen zusammengewoben sind, stellt einen der merkwürdigsten Fälle der Entstehung einer neuen Kunstform dar.

Die Behauptung, daß Duccio nach beiden Seiten abhängig erscheint, wird vielleicht im ersten Augenblick befremden. Ein ausdrücklicher Hinweis auf gotische Züge, die in seiner Kunst enthalten sind, ist wenigstens noch nirgends gegeben, mögen sie auch manchem Forscher bei Betrachtung des Dombildes schon aufgefallen sein. Man ist gewöhnt, ihn nicht viel anders als Cimabue im Gegensatz zu Giotto, als den konservativeren Fortsetzer der älteren Tradition anzusehen, der die *maniera greca* mit größerer Natürlichkeit und Anmut und mit dem Ausdruck einer innigeren religiösen Empfindung zu erfüllen wußte. Das ist insoweit richtig, als die ikonographische Grundlage der Szenengestaltung bei Duccio in der Hauptsache fast durchweg die byzantinische bleibt.¹⁹⁾ Aber in der künstlerischen Ausgestaltung des ikonographischen Schemas flicht er eine Menge von Kunstelementen ein, die den gotischen Stilcharakter mehr oder minder rein zur Schau tragen. In einigen wenigen Bildern findet sogar eine Vermittlung zwischen den Kompositionstypen statt, oder das Verhältnis liegt gar umgekehrt. Das auffälligste Beispiel dafür bietet die Anbetung der Könige auf der Predella. Von diesen kniet, wie auf gotischen Elfenbeinen, der erste, während die beiden anderen im Gespräch vor der Höhle dastehen, die der griechischen Geburtsszene entlehnt ist. Es sind, den Greis ausgenommen, ganz abendländische Typen, ja sogar Maria sieht auf keinem anderen Bilde der byzantinisierenden Hauptgestalt der Ancona so wenig ähnlich. Daneben halten Troßknechte, deren beweglich unsicherer Stand und Kleidung auf die niederen griechischen Volkstypen zurückweisen (vgl. die Kreuztragung), edle Ritterrosse am Zügel. Die Könige freilich tragen zum gotischen

¹⁹⁾ Vgl. besonders Dobbert, Die Sienes. Malerschule. Dohme's K. u. Künstler, I.

Kostüm Kronen, die offenbar wieder aus einem byzantinischen Vorbilde übernommen sind, nur sicher aus keiner Magieranbetung, da solche da niemals vorkommen. Ein Blick auf die Höllenfahrt Christi bei Duccio belehrt uns über ihre Herkunft. Er fand sie in einer griechischen Vorlage der letzteren, aus der er sichtlich den gekrönten David mitsamt dem Heiland, welcher Hades niedertritt, und die Mehrzahl der Figuren geschöpft hat, während die Anordnung dieser Szene der schon früh im Abendlande festgestellten Kompositionsweise folgt.²⁰⁾ Es zeigt sich hier zugleich, daß die Predella jedenfalls später gemalt ist. Wenn wir von Duccio nichts als jenes Predellenstück besäßen, so könnte bei ihm nur von einem byzantinischen Nebeneinfluß oder, wie bei Simone Martini, von Nachwirkungen griechischer Kunsttradition die Rede sein. In der Szenenfolge des Dombildes erscheint es wie ein Vorbote von dessen Ritterromantik. Auch die Vertreter weltlicher Gewalt, Pilatus und Herodes, haben in Haltung und Tracht wenig von der byzantinischen Erscheinung bewahrt, die in den Gruppen der Priester und der begleitenden Volksmenge noch unverändert geblieben ist. Nicht die weitärmelige, reiche Dalmatika und Chlamys, sondern eine kürzere, nur mit goldenem Halseinsatz verzierte Tunika und der vor der Brust gespannte gotische Mantel mit den feinen Litzen dient ihnen als Bekleidung. Die Zackenkrone oder ein goldener, zweifellos der Antike abgeborgter Kranz schmückt das Haupt. Weitere Beachtung verdient die Einführung des gotischen Crucifixus mit dem eingesunkenen Leibe und den heraustretenden Knien, dessen Füße mit einem Nagel angeheftet sind und dessen Locken lang herabhängen (alles ganz wie in der gotischen Elfenbeinplastik), in die Kreuzigungsszene, welche sich im übrigen durchaus nach dem Schema des historischen Kreuzigungstypus der griechischen Kunst aufbaut und daher in einer Reihe von Figuren und Motiven mit der Freske Cimabues in Assisi und den Reliefs der Kanzeln Niccolò Pisanos, weitgehende Übereinstimmungen zeigt.²¹⁾ Eine Bevorzugung von Motiven der abendländischen Ikonographie findet außerdem im Abendmahl statt, wo Christus Judas den Bissen hinreicht.²²⁾ Und überwiegt auch weitaus die Masse der Bilder, welche sich im wesentlichen als rein griechische Komposition darstellen, besonders in den Vorereignissen der Passion (Einzug in Jerusalem, Fußwaschung, Gethsemane, Verrat usw.) wie auch in dem ganzen Nachspiel (der Kreuzabnahme, Grablegung, der Myrrhophoren, des Ganges nach Emmaus), so bleibt es doch ein ver-

²⁰⁾ Vgl. Haseloff, Eine Thüring.-Sächs. Malerschule des 13. Jahrhunderts. S. 158.

²¹⁾ Es ist die im Malerbuch vom Berge Athos (§ 251) festgesetzte Bildredaktion.

²²⁾ Dobbert, Rep. f. K. Wiss. 1895, S. 373; a. a. O. S. 11, entscheidet er sich ohne zwingenden Grund für eine weniger einfache Deutung.

schwindend seltener Fall, wenn sich einmal, wie in dem »Noli me tangere«, wirklich kein einziger unbyzantinischer Zug entdecken läßt.

Nehmen wir die Gestaltenbildung zum Maßstab und ihre augenfälligste Signatur, das Gewand, so drängt sich einmal die Beobachtung auf, daß fast sämtliche Füße, soweit sie nicht unbeschuh't sind oder Sandalen tragen, selbst die, welche in den hohen Stiefeln der byzantinischen Volkstracht stecken, die gotische Bildung zeigen, und zwar oft genug mit ihrer charakteristischen Deformation, der scharfen Spitze und der starken Verdickung dahinter. Diese Verzerrung, die bei der Fußwaschung sogar die abgebundenen Sandalen betrifft, hat Duccio schwerlich dem Leben abgesehen. Sie beweist vielmehr schlagend, daß er als Miniaturmaler gewohnt war, in solchen Formen zu arbeiten. Nirgends findet sich dagegen die den Byzantinern eigne unnatürliche Verkleinerung des Fußes. In der Gewandbehandlung gehen deutlich zwei einander fremde Prinzipien einher. Der Künstler bemüht sich mit schwachem Erfolge, sie gelegentlich zu verschmelzen. Sie durchdringen sich nicht, weshalb, ist leicht zu verstehen. Von der einen Seite übernahm Duccio das in Byzanz umstilisierte antike Idealgewand ohne ausgeprägten Stoffcharakter. Diesem motivreichen, mit straffen Zügen, die in spitzem Winkel zusammenlaufen, knitt-rigen Zwischenfalten, Zickzacksäumen und geschärften Zipfeln arbeitenden, durchaus linearen Gewandstil stand die an den schweren Wollstoff gebundene gotische Gewandbehandlung gegenüber mit ihren zusammenhängenden Flächen, großen gebauschten oder einfach brechenden Falten, vorwiegend transversalen Schwingungen und geschlängelten Säumen, welche nur dem Spiel der gerundeten Linie Raum gewähren. In den kleinen Bildern der Rückseite und der Predella herrscht eine ziemlich strenge Scheidung. Apostel, Pharisäer, sowie die Gestalten aus dem Volke und zumeist auch die Frauen tragen byzantinische Gewänder. Allerdings verraten besonders die kurzen Tuniken oft ein Bemühen, die Motive zu runden. Sie erscheinen deshalb nicht selten wie aufgeschürzt. Überhaupt verfährt der Meister nicht ohne Überlegung. Wie sich die Schlangelinien der Säume mit dem Faltengeschiebe verbinden, das tritt an den größeren Einzelfiguren der Ancona und Predella noch deutlicher zu Tage. Auf dem Hauptbild zeigt das abendländische Kostüm der lateinischen Schutzheiligen, die in der vorderen Reihe knieen, rechts eine sorgfältig motivierte Vermischung, links die ziemlich reine gotische Manier. Agnes und Katharina, deren Köpfe den abgewandelten griechischen Madonnentypus wiederholen, hat der Künstler vollends ein unverfälschtes gotisches Gewand umgehängt und die gotische Haltung gegeben. Auch der Evangelist Johannes, der mit dem Täufer und den Apostelfürsten einer durchaus byzantinischen Typenreihe angehört, ist in ein solches gehüllt. Für

die Übertragung des gotischen Stilprinzips auf das byzantinische Kostüm bietet die Gestalt Davids neben dem Predellenstück der Darstellung im Tempel wohl das merkwürdigste Beispiel. Er trägt die auf der rechten Schulter gespannte Chlamys — nicht einmal das Tablionum ist übersehen, wenn auch gründlich mißverstanden. Auf der r. Seite, wo sie sich öffnet, fällt sie mit breiter Borte steil herab, vom linken Arm aber, über den sie aufgenommen ist, entwickelt sich die doppelte Schlangenlinie der schmalen Goldlitzen. Der griechische Typus des königlichen Propheten mit dem runden Vollbart und dem halblangen Haar besaß eine zufällige Ähnlichkeit mit dem gotischen Ideal des blühenden Mannesalters. Darin lag eben für Duccio ein Anreiz, die Figur ins Zeitgenössische zu übersetzen, und die Chlamys setzte dem geringen Widerstand entgegen, wird sie doch von jeher in der byzantinischen Kunst einer großflächigeren, mehr stofflichen Charakteristik unterworfen. Die feinen Goldlinien der Säume kehren, bald einfach geschwungen, bald reizvoll bewegt, nie scharf geknickt, an den Gewändern Marias und — gegen alle byzantinische Gewohnheit — Christi wieder, die in der übrigen Faltengebung noch aufs deutlichste ihre ungotische Herkunft erkennen lassen, sodaß vielfach Widersprüche entstehen. Man bemerke z. B., wie bei Christus im Verhör vor Kaiphas die tiefen Langfalten den geraden Ablauf des goldenen Saumes gar nicht brechen. Der Mantel der Gottesmutter hat sich, an der Hauptgestalt der Ancona bereits geglättet und in große, geschweifte Faltenzüge gelegt. Nur am Boden und vor der Brust sieht noch das goldgelichtete Gefältel hervor, das sich an Duccios Madonna mit vier Heiligen in der Akademie (No. 23) auch über den Mantel ausbreitet. Christus gibt er es, wie schon von anderen bemerkt worden ist,²³⁾ mit bewußter Unterscheidung in den letzten beiden Bildern der Rückseite, wo er als Auferstandener erscheint. Die Annäherung der Gewandung an die neue Stilrichtung wird für den Künstler das Mittel, um die göttlichen Idealtypen gleichsam zu verjüngen, während seine Gestaltungskraft kaum ausreichte, die Gesichtszüge in gleicher Weise umzubilden, oder der Greis sich nicht entschließen mochte, mit der älteren Tradition ganz zu brechen. So hat sogar der Gekreuzigte trotz des engen Anschlusses an ein gotisches Vorbild (s. o.) byzantinischen Gesichtsschnitt. Byzantinisch bleibt im wesentlichen auch die Bewegung der Gestalten mit ihren lebhaften Contraposten, ihren Kopfwendungen und der starken Gestikulation.

Das kompilatorische Verfahren Duccios macht eine strengere Prüfung des Verhältnisses, das zwischen seinen Figuren und ihrer Umgebung besteht, vollends greifbar. Seine Behandlungsweise der landschaftlichen und

²³⁾ Peraté. Gaz. des b. arts, 1893. IX. S. 198.

architektonischen Szenerie ist neuerdings vortrefflich erörtert worden.²⁴⁾ Die Ergebnisse dieser Untersuchung können wir fast in allen Punkten annehmen, ohne doch ganz in das Gesamturteil und in Kallabs Lob einzustimmen. Denn es bleibt eine Reihe von Widersprüchen aufzudecken, die er übersehen oder für zu unwesentlich gehalten hat. Volle Einheitlichkeit haben nur die Szenen, welche sich in freier Natur abspielen. Das ist auch nicht anders zu erwarten, da Duccio nach Kallabs Nachweis in der Gestaltung der Landschaft auf durchaus byzantinischer Grundlage steht. Ich möchte sogar bezweifeln, daß ihm ein beträchtliches Verdienst an der Fortbildung des Landschaftsbildes der in Aufsicht dargestellten Bodenstufen und Bergkuppen gebührt. Es besteht allenfalls darin, daß er diese Berglandschaft durch einen klarer zusammenhängenden Bau und kräftigere Belichtung zu stärkerer perspektivischer Wirkung erhebt. Schon die byzantinische Miniatur des 9.—13. Jahrhunderts verstand es, die Gestalten, wie z. B. bei Duccio im Gebet in Gethsemane, überzeugend in den Mittelgrund hineinzustellen,²⁵⁾ ja, in den Mosaiken der Kachrije-Djami (Chorakirche) findet sich bereits eine Art perspektivischer Trennung der Gründe (Verkündigung an die Hirten). Duccio verwendet geschickt die ansteigenden Bodenabsätze, so z. B. um uns bei den hochgetürmten Gruppen in der Kreuzigung einen natürlichen Stand vorzutäuschen, (was ihm nur halb gelingt, weil er die Fußpunkte der hinteren Figuren verdeckt). In der Regel begnügt aber auch er sich mit der »angeschobenen Bergkulisse«. Wenn er ihr in der Komposition der Frauen am Grabe und des »Noli me tangere« selbst ästhetische Wirkungen abzugewinnen weiß, so hat er auch darin nur das gegebene Motiv, wie den Grabesfelsen in der ersteren, zu größerer Bedeutung erhoben. Das einzige Beispiel, daß er das landschaftliche Bild selbständig aufbaut, bietet der Einzug Christi in Jerusalem. Hier verfährt er jedoch ganz anders, und das ist bezeichnend, weil es sich dabei in der Hauptsache um eine Architekturdarstellung handelt.

Besteht in der landschaftlichen Bilderreihe eine logische, wenn auch teilweise nur fiktive Beziehung zwischen Figur und Umgebung, so verschwindet diese Bildeinheit bei schärferer Beobachtung mit einem Schlage in der weit umfänglicheren Folge der Szenen, die im Innenraume oder vor einem architektonischen Hintergrunde spielen. Die sich bei längerer Betrachtung immer mehr aufdrängenden Widersprüche entspringen dem Fortschritt, der in der Wiedergabe dieser Art des Schauplatzes und der Architektur erzielt ist. Er ist von Kallab (a. a. o. S. 35) ausgiebig beleuchtet worden. Kallab hat nicht behaupten wollen, daß Duccio geradezu

²⁴⁾ Kallab, Jahrb. d. K. Samml. d. Allerh. K. Hauses. 1901, S. 39.

²⁵⁾ Vgl. z. B. die Geburtsszene des Menol. Vat. bei Beißel, Vat. Miniat. Taf. XVI.

der Erfinder des Systems sei, das hier durch Erweiterung und Zusammenfassung einer Summe von »überkommenen Darstellungsmitteln« aus der älteren Tradition »herausgehoben« erscheint. Daß er es in der Tat nicht ist, kann um so weniger zweifelhaft bleiben, als Kallab sicher mit Unrecht dazu neigt, jene Elemente in erster Linie aus der byzantinischen Kunst herzuleiten. Mit den architektonischen Hintergrunds- oder Seitenkulissen der letzteren aber hat Duccios Bühne so gut wie nichts gemein. Höchstens Einzelmotive wie den Akanthuskarnies (im Hause des Pilatus) u. a. m. mag er ihr entlehnt haben. Bis zur Darstellung der Decke und damit des geschlossenen Innenraumes hat es die seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts stockende Kunstentwicklung in Byzanz selbst, wie Kallab nicht klar genug betont, überhaupt nicht gebracht. Duccio hingegen läßt uns nicht weniger als viermal in einen solchen Raum hineinschauen. Die Fluchtlinien der Decke und die seltenen des Bodens konvergieren und bringen dem Auge die Vertiefung zum Bewußtsein, wenn auch nicht in dem vorgestellten Maße und ohne daß Horizont und einheitlicher Verschwindungspunkt festgelegt werden. Es ist noch fast dieselbe, in den ersten Anfängen befangene Raumperspektive, — ein charakteristisches und konstruktiv bedeutsames Motiv darin sind die Wandkonsolen —, wie sie Giotto (bezw. der Meister der Franzlegende) in Assisi hat. Die Frage, wo ihr Ursprung liegen mag, wollen wir daher erst dort erörtern. Nichts spricht für ihre Entstehung auf der Grundlage der *maniera greca*.

In eine ganz andere Richtung weisen denn auch die viel zahlreicheren Szenen, in denen Duccio nur einen Teil des Schauplatzes als bedeckten Raum, und zwar durchgehends als eine von links gesehene offene Halle wiedergibt. Wir finden da die bis an den vorderen Bildrand vorgerückten dünnen Stützen, wie sie in den rein gotischen Architekturen der Trecentomalerei schon von Giotto an typisch sind, in Gestalt der in der italienischen Gotik so beliebten gedrehten Säulen. Einmal (bei der Bestechung des Judas) ist es eine tiefer zurückgeschobene Pfeilerhalle mit Kreuzgewölben und daneben ein Polygonalbau, beide wieder von durchaus italienischem Charakter. Dazu kommt, daß die Mehrzahl der Türen und Fenster bei Duccio den gotischen Spitzbogen, seltner den Rundbogen oder einen viereckigen Rahmen aufweisen. In der völlig nach byzantinischem Schema komponierten »Darstellung i. T.« ist der Kuppelbaldachin zu einem gotischen Ciborium geworden. Kurz, die gesamte Architektur trägt zeitgenössisches Gepräge, auch wo sie nur Außenansichten darbietet, wie bei der Verleugnung Petri und dem Einzug des Herrn. Da ist es freilich nicht zu verwundern, daß die byzantinischen Figurengruppen sich darin nicht ganz zurechtfinden und die Gebäude gleichsam dahinterstehen. Sind es doch Gruppierungen mit engem

flächenhaften Kontakt, den der Künstler nicht in ein räumliches Hintereinander umzusetzen wußte. Die Figuren stellen sich eben trotz ihrer plastischen Modellierung im Grunde nicht als raumfüllende Größen dar. Was die griechische Kunst nicht vermag, ja lange vermeidet, nämlich plastische Vorstellung durch zeichnerische Mittel der Verkürzung und durch Wendungen zu erwecken, blieb auch Duccio mehr oder weniger versagt. Kaum, daß es ihm, z. B. in der Kreuzigung, gelingt, ein paar Einzelgestalten im reinen oder noch sehr zaghaften verlorenen Profil in Rückenansicht von der Gesamtgruppe loszulösen. Die byzantinische Malerei gebraucht das erstere äußerst selten und kennt das letztere so gut wie gar nicht. Um nur die augenfälligsten aus diesen Gegensätzen entspringenden Ungereimtheiten hervorzuheben, so beginnt die ganze Baukonstruktion manchmal erst hinter der den Vordergrund ausfüllenden Menschenmenge, so z. B. beim Hause des Herodes, dessen Thron doch schwerlich außerhalb des Gemaches gedacht ist und (einseitig) ebenso bei der letzten Verleugnung Petri. Noch öfter werden einige Figuren in unmöglicher Weise vor jene vorderen Säulen herausgeschoben, so bei der Verspottung Christi und der Vorführung und Anklage (s. unten) im Hause des Pilatus. Daß die Gruppen als Ganzes übernommen sind, beweist vor allem die durchaus typische Fußwaschung, sowie das Abschiedsgespräch mit den Elf, die mitten im Zimmer in ungleicher Höhe auf dem Boden sitzen, offenbar weil der ganze Figurenkomplex einem griechischen Vorbilde, das auf bergigem Landschaftsgrunde eine ganz andere Szene (vermutlich die Anrede an die Elf im Gethsemanegarten) darstellte, entlehnt ist. In beiden Fällen wiederholt sich der eben bemerkte Fehler, aber nur auf der rechten Seite. Hauptsächlich durch das Mittel der Deckungen und durch allerlei geschickte Griffe bemüht sich Duccio, solche Mängel zu verschleiern und die Raumwirkung zu verstärken, verwickelt sich aber dabei oft in noch schlimmere Widersprüche. Hier hängt auf einem durch das Zimmer gezogenen Balken ein Gewandstück, dort wird ein Sitz schräg hingestellt, der wieder eine kleinere Gruppe deckt, wie der Thron des sein Gewand zerreißen den Kaiphas oder das Tribunal des Pilatus, leider nur in ganz konventioneller und auf einen anderen Standpunkt berechneter Perspektive. Und die unglaubliche Einzwängung der Bewegungen in die Räumlichkeit, wie bei der Händewaschung des Pilatus, wo der weit hinten — man weiß nicht, worauf — stehende Diener ihm das Wasser um die Säule herum über die Hände gießt, u. a. m. in der Geißelung und Verspottung beweist am besten, daß die Kompositionen ursprünglich unabhängig von ihr und daß ihre Figuren in viel unbestimmterer räumlicher Beziehung zu einander gedacht waren.

Auf Duccios unverkennbare Vorliebe für Durchbrechungen der

Wände und Durchblicke in Nebenräume durch offene Türen mit perspektivisch gesehenen Flügeln, ein byzantinisches Motiv, hat schon Kallab hingewiesen. Die häufigste Art der Raumerweiterung durch ein anschließendes, offenes, mitunter tieferes Gemach oder einen Hof (Geißelung, Christus vor Herodes), dient ihm zur Unterbringung seiner figurenreichsten Gruppen, aber diese türmen sich in einem Grade auf, der zu dem wenig ansteigenden Boden in gar keinem Verhältnis steht, ja, es widerfährt dem Künstler, z. B. bei der Verhandlung des Pilatus mit dem Volke und den daneben befindlichen Bildern, daß nur die wenigen vornean stehenden Gestalten Füße haben, obgleich die hintere Bodenlinie dazwischen durchläuft. Das ist die Folge eines bekannten byzantinischen Prinzips des Gruppenaufbaus, das eben nicht auf klare Raumgestaltung und vor allem nicht auf konkrete Wiedergabe der Standfläche berechnet ist und darum nie dem Augenschein so handgreiflich widerspricht. Diese mit samt den Innenräumen und offenen Hallen ist also sichtlich hinzugefügt. Denn Duccios Architektur beruht in ihrem konstruktiven Zusammenhange auf dem Gestaltungsprinzip der gotischen Miniaturmalerei, auf das wir werden zurückkommen müssen. Er gebraucht mit anderen Worten auch dafür fertige Grundschemata. Eine bessere räumliche Figureneinstellung ist nur in zwei Fällen erzielt, bei der ersten Verleugnung Petri im Hofe und beim Abendmahl, und zwar mit Hilfe von Rücken- und Profilansichten und starker Aufsicht auf den Tisch (bezw. die Sitze), und bei der zweitgenannten Szene weisen die Parallelen (Naumburg) und das ikonographische Motiv (s. o.) auf abendländische Anregungen hin.

Es ist also alles in allem mehr ein Aneinanderfügen und die äußerste Ausnutzung der ihm geläufigen Mittel der Überschneidung und einiger perspektivischer Verkürzungen, wodurch Duccio seiner unleugbaren Raumpfindung Ausdruck zu geben weiß, als wirkliche Raumgestaltung. Am vollkommensten ist ihm das in der Szene des Einzugs Christi in Jerusalem gelungen. Indem er hier die schrägen Linien der Architekturen scheinbar eine Wendung machen und den Beschauer durch das offene Stadttor in die Straße blicken läßt, vor der Stadtmauer im Mittelgrunde ein mit Bäumen bestandenes Stück Felsboden ausbreitet und die Kindergruppen darauf durch die Einfriedigung des Weges deckt, die den Vordergrund begrenzt, über den Stadtzinnen endlich die ferne Domkuppel zeigt, wird der Blick wirklich von Plan zu Plan in die Tiefe gezogen. Man übersieht anfangs völlig, daß die Abstände und die Lage der äußeren und inneren Ansichten nicht übereinstimmen, daß der Vordergrund von rechts und der Mittelgrund mit dem Stadttor von links gesehen erscheint, weil Duccio für die perspektivische Harmonie der Fluchtlinien die planimetrische des parallelen Verlaufs der bedeutsamsten Geraden einsetzt und

so dem Auge eine andere Art ästhetischer Befriedigung bietet. Noch weniger wird man dessen gewahr, daß die Bewegung der Figuren eigentlich doch eine friesartige bleibt und daß das Auftürmen der Gruppe rechts allein den Anschein erweckt, als käme die Menge Christus entgegen den Weg herab. Die Illusion hört dagegen sogleich auf, wenn man durch Verdecken der übrigen Teile einen dem ikonographischen Typus entsprechenden Mittelstreifen in der Höhe des Herrn mit seinem Reittier ausschneidet.

Das zuletzt betrachtete Bild stellt wohl die fortschrittlichste Leistung Duccios in der Wiedergabe des Schauplatzes, wie er ihn z. T. von der Miniaturmalerei übernahm, und seiner Verquickung mit der griechischen Figurenkomposition dar. Eine Fülle von Anregung ist davon ausgegangen. So widerspruchsvoll das ganze System erscheint, so fruchtbar wurde es als Keim einer sich daraus entwickelnden bildmäßigen Darstellungsweise. Seine Entstehung verdankt es durchaus der merkwürdigen, empfänglichen Natur des Künstlers, der aus jeder Richtung die brauchbaren Elemente herauszuholen verstand. Daß er im allgemeinen an der byzantinischen Ikonographie festhält, ist begreiflich. Bot sie ihm doch zweifellos die reichere und pathetischere Ausgestaltung der Passionsszenen. Die Übereinstimmungen mit dem Malerbuch (s. o.), besonders auffällig bei der Szene des Begräbnisses der Maria (§ 354), bei der die echt griechische Legende jeden Gedanken an die Priorität des Westens für die Kunstdarstellung ausschließt, beweisen, daß die Vermittlerrolle dabei nicht etwa die griechische Miniatur, sondern die Tafelmalerei erfüllt hat. Mit seiner Technik und seinem Kolorit wurzelt ja Duccio durchaus in dieser.²⁶⁾ Trotzdem ist seine reifste Schöpfung in ihrem Stilcharakter, wie in ihrer die Mitte zwischen Ancona und Triptychon haltenden äußeren Bildform das Ergebnis einer Kunstmischung.²⁷⁾ Nur langsam mag ihn die gotische

²⁶⁾ Vgl. Dobbert, *Jahrb. der kgl. Pr. K. Samml.* 1885, S. 163.

²⁷⁾ Dobbert, a. a. O. S. 155 ff. scheint mir in der Annahme ausgebildeter gotischer Zierformen für das Dombild zu weit gegangen zu sein. Die nach ihm in eine oberste Reihe zu versetzenden Apostelfiguren sind nach Peraté a. a. O., I, S. 104 u. X, 177, von der Haupttafel untrennbar. Die Hinaufrückung der Grabtragung Marias und der Thomaszene erscheint fraglich und ist nicht notwendig, da die Vermehrung der oberen Bilder auf 8 statt 7 weder durch den erhaltenen Bestand noch durch ein Zeugnis gefordert wird. Die in der Zahlungsnotiz (Milanesi, *Doc. per la storia del l'arte Senese*, I S. 178) erwähnten Engel dürften als Giebelfüllungen unmittelbar über dieser Bildreihe aufgefressen haben, wie bei dem Bilde der Akademie No. 23. Dann bekommen wir eine weit einfachere Form. Auf die Zahl von 34, die Duccio für 38 bezahlt werden, kommt man annähernd (26 = 30 und 7 nebst Engeln) unter der Voraussetzung, daß die Predella damals noch unberücksichtigt blieb (s. o.), während Dobberts Zählung (die *Senes. Malerschule*, S. 26 und a. a. O. S. 158) gerade der Berechnung widerspricht, nach der die größeren Bilder der Rückseite nicht für einfach gezählt wurden.

Auffassungsweise in ihren Bann gezogen haben. Bei der Madonna Rucellai, deren Zuschreibung an Duccio heute durch archivalische Beweisgründe gesichert ist (Brown, a. a. O.), lassen sich nur am Mantelsaum und in den Blendbogen des Thrones die ersten Anzeichen davon wahrnehmen. Alle Bedenken, die noch Thode (a. a. O., S. 38), wie Schnaase hier zum mindesten den Einfluß Cimabues anzunehmen bestimmten, lösen sich unter der Voraussetzung einer solchen Entwicklung des Künstlers. Man versteht dann leicht, daß Maria hier noch das göttliche Kind von byzantinischem Kopftypus, feierlich strengem Ausdruck und z. T. byzantinischer Gewandung, auf dem Dombilde dagegen einen zarten blondlockigen Knaben in gotischem veilchenblauen Mäntelchen hält und warum hier in ihren eignen Zügen die Schwingung der Brauen und die Krümmung der Nase abgeschwächt ist. Die stilistischen Differenzen der beiden Tafeln beruhen eben nicht auf individuellen, sondern auf viel allgemeineren Zusammenhängen. Zwischen sie schieben sich die Nummern 23 und 24 der Akademie in Siena als Mittelglieder mit wachsendem gotischen Einfluß ein (vgl. besonders das Kind), während die leider sehr überarbeitete Tafel No. 20 mit den drei Franziskanern (von auffallend byzantinischem Gesichtsschnitt) wohl noch vor die Madonna Rucellai fällt.

Wie Duccio auf das Durchdringen der Gotik in der sienesischen Malerei hemmend eingewirkt hat, das offenbart sich deutlich bei seinen jüngeren Zeitgenossen, besonders bei dem ungleich schöpferischer veranlagten Simone Martini. Dessen frühestes Werk, die *Maestà* im Palazzo pubblico, bezeugt, daß Simones Kunst aus einer anderen Wurzel entsprossen ist. Simone kommt aus der Miniaturmalerei, — die er, wie bemerkt, nachweislich bis in sein Alter hinein ausübt, — anscheinend unmittelbar zur Freske. Aber Duccios Dombild hat auch auf ihn seinen Eindruck nicht verfehlt. Eine Reihe byzantinisierender Heiligenfiguren hat er diesem nachgebildet. Und wenn sich bei ihm zwei durchaus verschiedene Engeltypen nebeneinander vorfinden,²⁸⁾ so gehört der eine wieder Duccios Schule an, der andere dagegen ist nach Proportion, Gesichtsbildung und Kostüm der gotische, wie wir ihn auch bei Giotto antreffen. Gotisch ist aber vor allem diese hochauferichtete schlanke blondhaarige Madonna selbst mit dem Schleier und der Krone und mit dem schönen Faltenzuge im golddurchwirkten Gewande. Allein wo ist sie ein Jahrzehnt später geblieben? So unglaublich es scheint, so hat Simone (nicht etwa Memmi) in der Verkündigung der Uffizien wie in den Madonnen von Pisa (schon 1320) und Orvieto Duccios Madonnentypus aufgenommen und fortgebildet und nicht gerade zum Vorteil. Der ritterliche Heilige da-

²⁸⁾ A. Gosche, Simone Martini, S. 17.

neben hat dieselben geschwungenen Brauen, und eine Zwitterbildung ist nicht minder die hl. Julitta. Nicht einmal in der Verkündigung in Antwerpen hat sich Simone von diesem Typus befreit, ja der Engel kommt dort Duccio noch näher. In seinen religiösen Kompositionen bewahrt Simone hier und auf den verwandten Tafeln in Paris und Berlin²⁹⁾ noch manche andere Gestalt seines Vorgängers. Sein Gekreuzigter steht dem des Dombildes so nahe, als wäre er von Duccio selbst gemalt. Simone aber wendet hier und ähnlich in der Kreuzabnahme auch dessen hochgebaute Kompositionsweise auf seine eignen abweichenden Figurentypen an, obgleich er es versäumt, diese Höhe der Gruppen durch Verdeutlichung des ansteigenden Bodens zu begründen. Der Gesichtsschnitt Christi bleibt derselbe auch in der selbständiger komponierten Kreuztragung. Wie hier die Volksmenge aus dem Tor herausdrängt, das zeigt wohl etwas kräftigere Tiefenbewegung, was freilich drei Jahrzehnte später nur in der Ordnung ist. Um so auffallender ist die miniaturenhafte, wenngleich vollkommen körperliche Wiedergabe des Stadtbildes. Die Gruppierung bleibt dieselbe. Wie kommt es denn, daß derselbe Meister in seinen früheren Martinsfresken in Assisi die Gestalten viel besser hintereinander auf gleicher Bodenhöhe aufzustellen weiß, also ganz nach Giotto's Art? Nicht etwa unter dessen Anregung, sondern augenscheinlich, weil es für diesen Stoff andere Vorstufen gab, und zwar Miniaturen. Daher besteht hier zwischen Figur und architektonischer Umgebung auch ein logisches Verhältnis. Allerdings ist für Simones Architekturen die nicht unzutreffende Beobachtung gemacht worden (Gosche, a. a. O. S. 50), daß die Gestalten mehr vor diesen Hintergründen als darinnen stehen. Duccios Verfahren entspricht dem, wie bemerkt, durchaus und es erklärt sich daraus, daß für ihn eine Übertragung solcher Raumdarstellung auf andere Kompositionen so leicht möglich war. Die gotische Miniatur hatte eben in Italien schon um die Wende des Ducento in der Konstruktion der architektonischen Szene einen bedeutenden Fortschritt erzielt, aber die Einstellung der Figur in die Tiefe war noch eine mangelhafte. Immerhin begegnen wir in Simones Martinsfresken doch nie jenen schreienden Fehlern Duccios. Dagegen hat er die Raumdarstellung selbst kaum erheblich vervollkommenet, er ist vielleicht sogar mehr als Duccio auf der gegebenen Grundlage stehen geblieben. Wir finden auch bei ihm die bis an den Bildrand vorgeschobenen dünnen Stützen, die Erweiterung der Innenräume durch einen anschließenden tieferen Nebenraum u. a. m., kurz dieselben Schemata, aber nichts wesentlich Neues.

²⁹⁾ Vgl. Schubring, Jahrbuch der K. Pr. K. Samml. 1901, S. 141 ff., der sie sogar für Bestandteile eines Triptychons hält.

Erst die Lorenzetti nehmen Duccios Bestrebungen mit aller Energie auf, und Ambrogio bringt sie mit einem weit besseren Verständnis für den Zusammenhang von Gestalt und Umgebung zu einem für seine Zeit sehr bedeutenden Abschluß.³⁰⁾ Mit Vorliebe geben sie schräge Straßenprospekte und statten diese ganz anders mit Motiven aus, die der Wirklichkeit abgelautet sind. Die Innenräume gewinnen an Tiefe und die Figuren bewegen sich darin ohne Schranken. In einem der Bildchen aus der Nikolauslegende (gegen 1335) in der Akademie zu Florenz wagt Ambrogio sich sogar aus freier Anschauung heraus an das perspektivische Problem der Untersicht und zeigt uns vom Standpunkt des gleichsam in eigener Person verkleinerten und auf der vor das Bild projizierten Standfläche gedachten Beschauers durchaus folgerichtig von den hinten sitzenden Personen einer Tischgesellschaft im Obergeschoß nur die Köpfe und die halbe Brust über der Tafel. Zur einheitlichen zentralperspektivischen Auffassung freilich hat er es in Unkenntnis ihres Grundgesetzes nicht gebracht. Um so bewunderungswürdiger bleibt seine Leistung. In den Architekturen erinnert hier nichts weiter als die konventionelle Durchbrechung der Vorderwand und die Einstellung eines schlanken Säulchens in den Ausschnitt an ihre Herkunft. Mit lebendigem plastischen Gefühl hat Pietro oder Ambrogio³¹⁾ auch Duccios gedrängte und aufgetürmte Figurengruppierung in der Kreuzigungsfreske in Assisi in ein greifbares Getümmel von Menschen- und Pferdeleibern umzusetzen gewußt. Immerhin bewahren selbst die Lorenzetti in ihren religiösen Wandgemälden eine geschlossenere Gruppenbildung. Sie mit Simone in Zusammenhang zu bringen ist nur insofern richtig, als auch sie zweifellos — wenn auch vielleicht nur Pietro unmittelbar³²⁾ — aus der Miniatur hervorgehen, woraus sich eine gewisse Typengemeinschaft mit jenem erklärt. Und sie

30) Für Pietro läßt sich das um so bestimmter aussprechen, wenn ihm, wie ich glaube, das Altarbild des hl. Augustin in Siena (S. Agostino) gehört. Nach Figurenbildung und Architekturkonstruktion ist es fraglos einem der Brüder, schwerlich einem Schüler, zuzuweisen, jedenfalls aber weder Simone noch Memmi, deren Namen bisher damit in Bezug gebracht wurden. Pietros Art kommen namentlich die beiden Prophetenbüsten in den Zwickelmedaillons sehr nahe (vgl. die Heiligen auf der Tafel von S. Ansano, die zwei Kleriker auf dem Bildchen der Bestätigung der Carmeliterregel in der Akademie, sowie die »Thebais«).

31) Schmarsow, Festschr. zu Ehren d. K. hist. Inst. in Florenz, S. 154, hält an Pietro fest (ebenso Schubring, Rep. f. K. Wiss. 1899), während Dobbert, Die Sienes. Malerschule, S. 46 ff., für Ambrogio eintritt. Eine zusammenfassende Untersuchung über die Lorenzetti ist eine dringende und dankenswerte Aufgabe.

32) So auch Schubring, a. a. O. S. 8, dem ich nur darin nicht zustimmen kann, daß Simones Architekturbehandlung im Gegensatz dazu den reinen Freskenstil vertritt. Wenn Schmarsow, a. a. O. S. 155 betont, daß Pietro nicht »Mühe hat, wie der Miniator

behaupten diese Typen Duccio gegenüber mit viel größerer Selbständigkeit. Von Pietros frühesten Madonnen geht die aus S. Ansano (1329) mit der Maria der Maestà Simones zusammen, während die der Pieve in Arezzo (schon um 1320) den etwas abweichenden Grundtypus derselben Gesichtsbildung in seiner ursprünglichen Reinheit und größeren Lieblichkeit darstellt, die in seinen späteren Bildern in der Akademie von Siena und in den Uffizien vielleicht unter dem Einfluß Giottos und in denen Ambrogios wohl in Annäherung an die Antike abgewandelt wird. Auch unter den männlichen Heiligen überwiegen bei den Lorenzetti abendländische Typen, die an Simone erinnern. Das griechische Element erscheint fast abgestreift. In einzelnen Heiligengestalten der o. a. Tafeln Pietros in Arezzo und S. Ansano ist es jedoch ähnlich wie bei Simone (in den Tafeln zu Orvieto u. Pisa), wengleich nur noch stärker, aber in einer schwer zu analysierenden Weise assimiliert. Und in dieser Auffassung leben die byzantinischen Ideale in der sienesischen so gut wie in der florentinischen Kunst, in die sie z. T. aus ihr übergehen, fort und wirken noch bestimmend ein auf die Auswahl und Idealisierung der Modelle, nach denen die Quattrocentisten die Apostel, den Täufer und gewisse Heilige malen.

Die Entwicklung des malerischen Stils in Siena bis zu seiner bleibenden Ausprägung überblickend, erkennen wir, wie zwei Künstlergenerationen an dem Verschmelzungsprozeß der heterogenen Kunstformen und -prinzipien arbeiten, die Italien im Laufe des Ducento aufnimmt. Die freie Neuschöpfung, der künstlerischen Phantasie der Epoche noch ein wenig gewohntes Ding, gewinnt erst bei Ambrogio Lorenzetti, neben Giotto unbestreitbar dem Größten des Trecento, einen lebhafteren Zug.

die Enge seiner Anschauung zu erweitern«, — »sondern das summarische Verfahren der Freskotechnik usw. mit der Feinheit des Tafelbildchens zu vertauschen«, so scheint mir die zu klein geratene Hand der Altenburger Madonna ganz so wie bei Giotto (s. Fortsetzung) doch viel eher für das erstere zu sprechen, während die Malweise allein schwer das Gegenteil beweisen kann.
