

Der Gedankenkreis des Campo Santo in Pisa und verwandter Malereien.

(Vortrag, in der Sitzung des Instituts gehalten am 25. Januar 1911.)

Von Heinrich Brockhaus.

Zunächst möchte ich Sie in Gedanken aus Florenz vor die Stadt hinausführen, 10 Kilometer weit nordwärts an den Fuß des höchsten hiesigen Berges, des 1000 Meter hohen Monte Morello, den wir hier vor Augen haben. Da liegt in herrlicher Gebirgseinsamkeit die Pfarrkirche S. Andrea a Cercina, fast unbekannt und doch sehr bemerkenswert. Das „Ufficio Regionale“ zur Erhaltung der Denkmäler Toskanas



Abb. 3. Gründung der Pfarrkirche S. Andrea a Cercina bei Florenz, Kopie eines Freskos in der dortigen Vorhalle (Photographie von A. Mannelli).

hat sich um 1891—93 das Verdienst erworben, die dortigen Wandmalereien aufzudecken und in ihrem Bestand zu sichern¹. Herr Guido Carocci teilt in seinem inhaltreichen Buche über die Umgebungen von Florenz Nachrichten über Cercina mit², Herrn Dr. Swarzenski verdanken wir, daß er uns 1903 in einer dieser Instituts-Besprechungen zuerst auf Cercina hingewiesen hat, S. D. Prinz Franz von und zu Liechtenstein und S. D. der regierende Fürst Johann von und zu Liechtenstein haben zur Förderung der Wissenschaft die dortigen Kunstwerke groß und zusammenhängend aufnehmen lassen³, so übersichtlich wie wenige Folgen von Kunstwerken vorliegen: so können Sie hier einen Einblick gewinnen in eine Stätte der Kunst, die manche Fragen stellt.



Abb. 4. Madonnen-Statue aus Terracotta in der Kirche zu Cercina bei Florenz.

Interessant ist schon als altes Zeitbild die Gründungs-Legende der Kirche⁴, wie sie in der Vorhalle nach den Trachten zu urteilen im 16. Jahrhundert gemalt worden ist. Besser als das schlecht-erhaltene Fresko gibt eine alte Kopie eine Vorstellung davon (Abb. 3): ein auf der Durchreise befindlicher Kardinal-Legat wird hier zurückgehalten, weil ein Madonnenbild nicht von der Stelle will; von allen Seiten eilen Bruderschaften in langen Zügen mit Fahnen herbei, und die Kirche ist gebaut.

Wertvoll ist ferner, auf dem linken Seitenaltar eine überlebensgroße bemalte Madonna (Abb. 4) aus Terrakotta zu finden, die (wie Carocci mitteilt) im Jahre 1285 aufgestellt worden

¹ „Atti per la conservazione dei monumenti della Toscana compiuti dal 1 gennaio 1891 al 30 giugno 1893: Relazione del prof. comm. Luigi Del Moro a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione“, Firenze 1894, pag. 37.

² Carocci, „I dintorni di Firenze“, edizione completamente rinnovata (1906), Band I, Seite 244.

³ Die Photographien, mehr als im folgenden abgebildet werden, sind von A. Mannelli in Florenz (Via S. Spirito 101) meistens in großem Format aufgenommen worden und von ihm auch auf Wunsch zu beziehen.

⁴ Fineschi, „Notizie storico-critiche riguardanti l'antica e miracolosa figura di Maria Vergine situata nella ven. chiesa pievania di S. Andrea a Cercina“, Firenze 1795, S. 40. Geschichtliche Nachrichten über Cercina hat Herr C. O. Tosi gesammelt (handschriftlich).

ist, also vor den in Florenz selbst erhaltenen Madonnenstatuen sich durch höheres Alter auszeichnet.

Noch interessanter ist aber, sich in die Wandmalereien zu vertiefen, die den Pfarrhof umgeben und sich in einem anschließenden Saal noch fortsetzen. Sie sind ungefähr aus der Mitte des 15. Jahrhunderts und schon deshalb sonderbar, weil sie offenbar von keinem der bekannten Florentiner Maler herrühren, vielmehr unsere Anschauung des hiesigen Kunstbetriebes noch erweitern. Auf die Frage nach den unbekanntem Künstlern und dem Stil der Malereien will ich aber nicht eingehen. Wirklich wichtig für die Kunstgeschichte in weitem Umfange ist der ganze Gedankeninhalt dieser Malereien. Wir haben mit ihm zusammen drei Folgen verwandter Natur, selbständig im einzelnen, aber aufgebaut auf den gleichen Grundideen. Das sind: der Campo Santo in Pisa, in Florenz in S. Maria Novella der „Chiostrro Verde“ mit der zugehörigen „Cappella degli Spagnuoli“ und draußen vor Florenz dieser Hof der Pfarrkirche von Cercina. Wenn so mehrere verwandte Malerei-Folgen in Vergleich gebracht werden können, so wird sich ihr gemeinsamer Sinn herausfinden lassen.

Hier sind Übersichten über diese drei Folgen (Abb. 5, 7, 12). Die Gemeinsamkeit ist augenfällig: Tod und Auferstehung Christi, Tod und Auferstehung der Menschen, Schicksale der alttestamentlichen Menschheit und Wirken von Heiligen. Das ist, kurz gesagt, Friedhofsmalerei. Die Grundgedanken sind, wie sich zeigen wird, der natürlichsten Quelle entnommen: den Sterbegebeten, die damals überall üblich waren und noch heute in der katholischen Kirche üblich sind. Sie sind gedruckt weit verbreitet, man kann sie im Anhang zum Brevier und im Rituale nachlesen, wo sie unter dem Titel „Ordo commendationis animae“, d. h. „Ordnung zur Empfehlung der Seele“, stehen. Bei der Ausführung hat man dabei stets freie Hand gehabt: die Pisaner haben mit Vorliebe Pisaner Heilige, die Dominikaner Dominikaner-Heilige gewählt, der einsame Landpfarrer hat sich Eremiten ausgesucht. Bei dieser mannigfachen Ausführung haben auch Dichtung und Gelehrsamkeit mitgesprochen: die Pisaner haben ihren weitausgesponnenen Todesgedanken Verse beigefügt¹, die Dominikaner haben den Ruhm ihres Ordens allegorisch verkündet. Solche Besonderheiten legen Zeugnis ab von der lebhaften Beschäftigung mit dem Gegenstand, sie betreffen dabei immer nur die Wahl von Beispielen und die Ausführung, aber nicht den Grund, der vielmehr allen gemeinsam bleibt.

¹ Eine Anzahl früherer Beischriften in Versen sind wieder aufgefunden worden: Morpurgo, „Le epigrafi volgari in rima del »trionfo della morte«“ etc. in der Zeitschrift „L'Arte (già Archivio storico dell' arte)“, Anno II, Roma 1899.

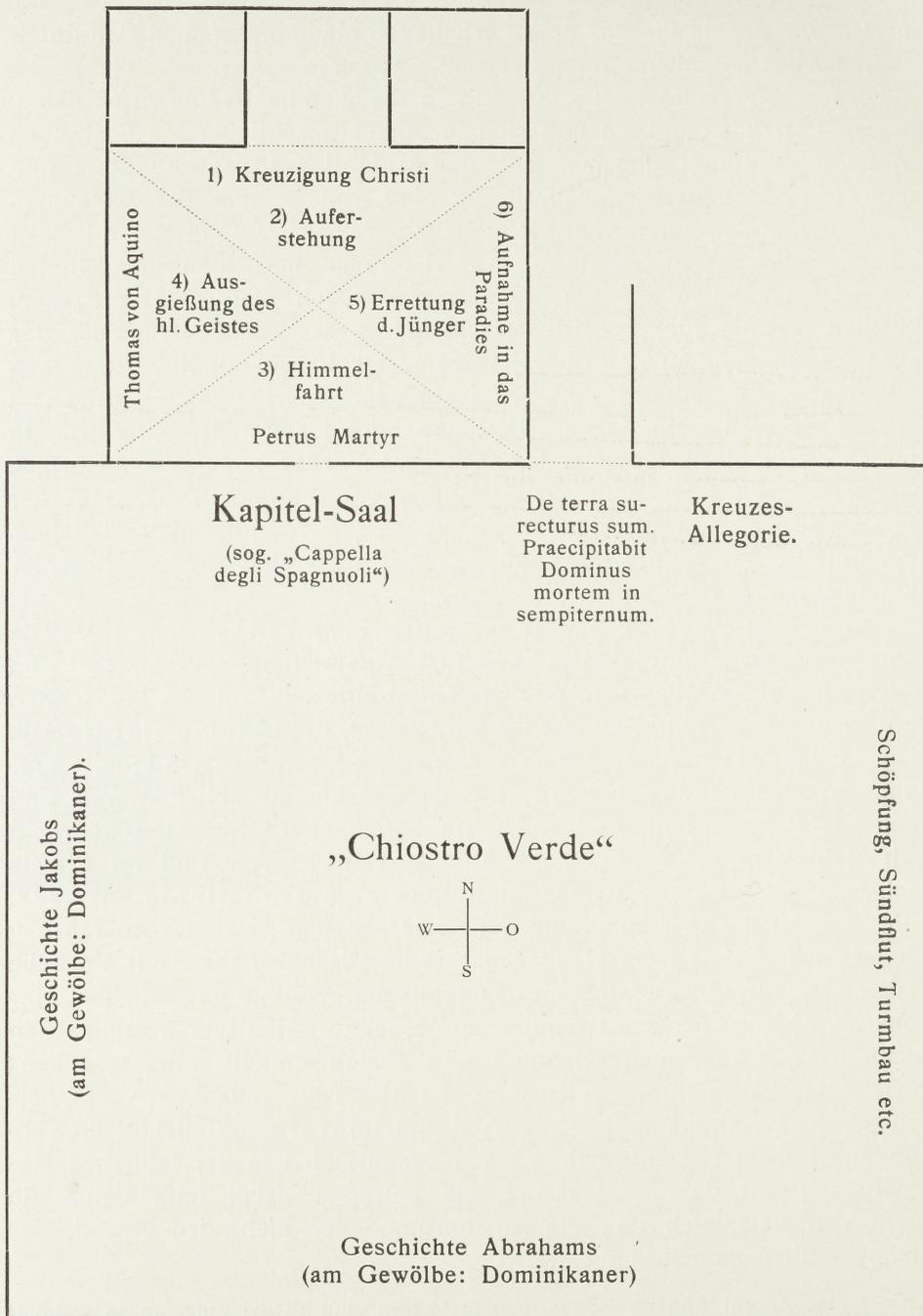


Abb. 5. Übersicht über die Malereien im Kapitelsaal und im Friedhof „Chiostro Verde“ von S. Maria Novella in Florenz.

Santa Maria Novella in Florenz.

Versetzen wir uns zuerst in Gedanken nach S. Maria Novella (Abb. 5) in die große, zum „Chiostro Verde“ gehörige Kapelle, die zufällig unter dem Namen „Spanische Kapelle“ bekannt geworden ist, den sie erst spät erhalten hat. Da spricht eine religiös ergriffene Zeit, das 14. Jahrhundert, ergreifend zu uns. Viele Bilder sind in ihr zusammengedrängt, an den Wänden und am Gewölbe.

Beim Eintreten sieht man vor sich an der Altarwand, durch Ausführlichkeit betont:

die Kreuzigung des Herrn,

darüber am Gewölbe seine Auferstehung, seine Himmelfahrt
und die Ausgießung des h. Geistes.

Das ist die Litanei, mit der die Sterbegebete beginnen: Befreie den Sterbenden, Herr, von der Gefahr des Todes durch deinen Tod und dein Grab, deine Auferstehung, deine Himmelfahrt, die Gnade des h. Geistes. Es heißt noch weiter: Befreie ihn am Tage des Jüngsten Gerichtes; das ist rechts von der Altarwand in dem Wandbilde mit der bekannten Abbildung des Domes von Florenz ausgeführt, worauf wir gleich zurückkommen werden. Ohne daß die erhabene Stimmung gestört wird, ist auch der Gegensatz zu der Befreiung, das Reich der Hölle, angedeutet, und zwar ist es ausnahmsweise durch geringe Ausdehnung und leicht groteske Auffassung erträglich gemacht: ganz unten, unter der Kreuzigung in der Ecke der Altarwand, ist bei Gelegenheit der Höllenfahrt Christi vor dem erscheinenden Erlöser zur Darstellung gebracht das Reich der Finsternis, der Flammen, der Qualen. Entsprechend heißt es in einem Gebete („Commendo te“): Unbekannt bleibe dir, was alles starrt in Finsternis, schaudert in Flammen, peinigt in Qualen; dir weiche — unter den Füßen des Herrn weicht er hier zurück — der abscheuliche Satan, es befreie dich von der Qual Christus, der für dich gekreuzigt ist.

Die erbetene Befreiung am Tage des Jüngsten Gerichts ist, wie gesagt, in dem rechts anschließenden großen interessanten Wandbilde, in dem der Florentiner Dom in die Augen fällt, geschildert, entsprechend den auf die Litanei folgenden Gebeten. Das ganze szenenreiche Bild (Abb. 6) ist förmlich aus den Gebeten abzulesen. Zu beginnen ist die Betrachtung mit der Mittelfigur des Ganzen, dem heiligen Dominikus, der den zum Sterben Bereiten zum Eingang des Himmels hinweist offenbar mit den Worten: „Reise, christliche Seele, aus dieser Welt, — heute sei dein Aufenthalt im Frieden, und deine Wohnung sei im heiligen Sion.“ Dort wenden sich die Gedanken dem Weltenrichter

zu. „Blicke gnädig herab auf deinen Diener und erhöere ihn, der Vergebung aller seiner Sünden in voller Beichte des Herzens erfleht“; Christus blickt, ohne die ihm sonst oft gegebene verdammende Gebärde, gnädig herab, und unter ihm, wiederum nahe dem h. Dominikus, kniet der Beichtende. „Füge ihn der Einheit des Körpers der Kirche

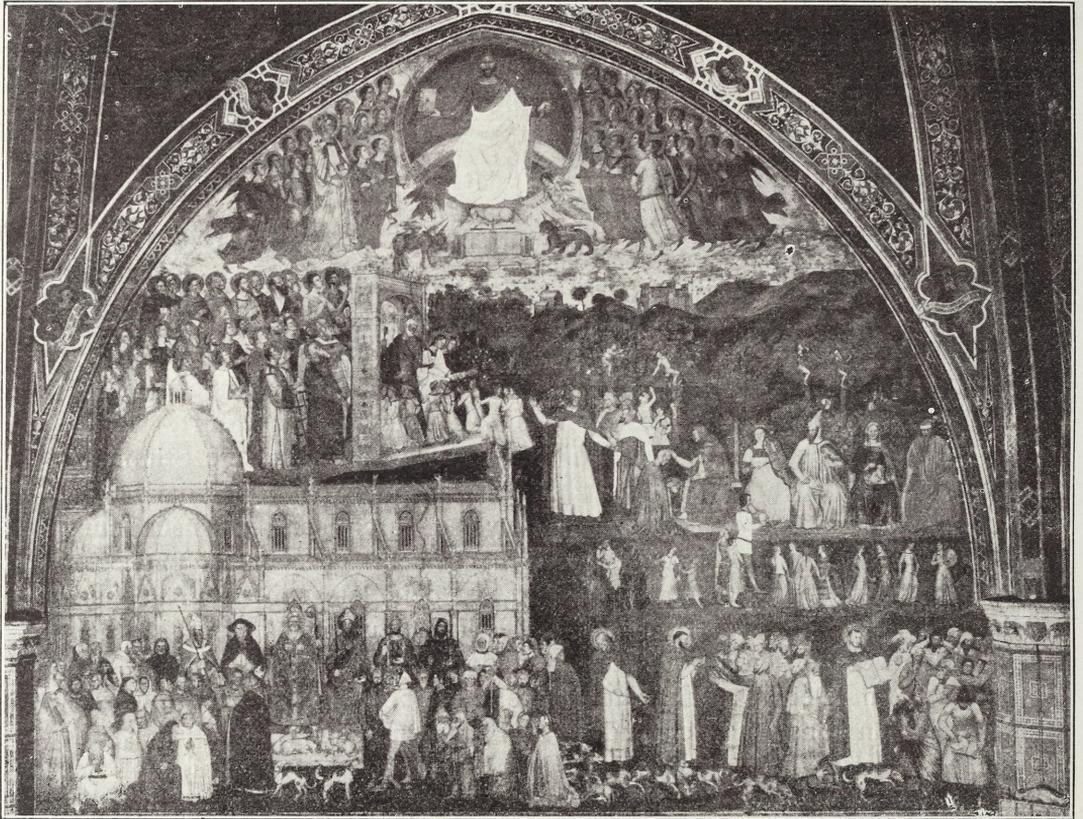


Abb. 6. Wandbild aus dem 14. Jahrhundert im Kapitelsaal von S. Maria Novella in Florenz: Aufnahme in das Paradies (Photographie von Alinari).

als Glied der Erlösung an.“ Verkörpert ist hier die Kirche im Dom von Florenz, und die Glieder der Kirche, angefangen mit Papst und Kaiser, sind vor ihm einheitlich versammelt. „Ich empfehle dich dem allmächtigen Gotte; — deiner den Körper verlassenden Seele mögen entgegenkommen“ — man sieht auch dies beim Eingang zum himmlischen Sion — „die glänzende Schar der Engel, der richtende Senat der Apostel“ usw. „Die Gerechten mögen schmausen und frohlocken

(epulentur et exultent)“ — es geschieht rechts in mittlerer Höhe — „angesichts Gottes. — Es nehme dich auf Christus, der Sohn des lebendigen Gottes, in seines Paradieses ewig liebliche Gefilde (intra paradisi sui semper amaena virentia)“, in denen diese kleinfigurigen Szenen sich abspielen, „und als zugehörig zu seinen Schafen erkenne dich der wahre Hirt“, wie unten zu Füßen des Papstes und des Kaisers zu sehen ist. Hierbei zeigen sich die Besitzer von S. Maria Novella, die Dominikaner, als wohlthätige Vermittler. Als schwarz-weiße „domini canes“ retten sie die Schafe vor den Wölfen, d. h., wie gleich darüber in mehreren Szenen deutlich wiederholt wird, die Menschen vor dem Bösen, unter Führung ihrer Heiligen, Dominikus (der deshalb ein zweites Mal dargestellt ist), Petrus Martyr und rechts Thomas von Aquino¹. Sie handeln danach, daß die Litanei von ihnen erbittet: „Schreitet ein (intercedite)“ für den Sterbenden. Der Schauplatz ihrer Tätigkeit ist durch den Dom besonders als Florenz gekennzeichnet. Hier haben sie wirklich zu Lebzeiten gewirkt: Dominikus war von Bologna aus hergekommen, Petrus Martyr hatte in Santa Maria Novella in inquisitorischer Tätigkeit seinen Sitz, und Thomas von Aquino nahm an einem Generalkapitel ebenfalls in Santa Maria Novella teil, wie Sie dies alles in Prof. Davidsohns „Geschichte von Florenz“ nachlesen mögen.

Als Verwendungen der Heiligen für die Menschheit sind nun auch die Malereien an den beiden anderen Wänden aufzufassen. Die Eingangswand ist dem Petrus Martyr gewidmet: Einkleidung, Predigt — er hat in Florenz auf dem Markt gepredigt, wo er den Teufel in Gestalt eines schwarzen Pferdes vertrieb —, Martyrium, Erlösungen durch Gebet vor seinem mit Tugenden geschmückten Sarkophag (der mit seinem wirklichen Prachtgrabmal in S. Eustorgio in Mailand² zu vergleichen ist und in der Geschichte der Skulptur Beachtung verdient). An der vierten Wand, die dem Bild des Doms gegenüberliegt, sehen wir den heiligen Thomas von Aquino, überschwebt von Tugenden und thronend über sämtlichen Wissenschaften³. Auf ihn hat die am Gewölbe sichtbare Ausgießung des heiligen Geistes, die schon zu Anfang in ihrem Zusammenhang erwähnt wurde, weitergewirkt.

¹ Daß diese drei Heiligen, die einzigen, die der Dominikaner-Orden damals erst hatte, hier dargestellt sind, ist dargelegt von J. A. Endres in der „Zeitschrift für christliche Kunst“, herausgegeben von Schnütgen, 22. Jahrgang (1909), Seite 323.

² Ausführlich behandelt von Alfred Gotthold Meyer, „Lombardische Denkmäler des vierzehnten Jahrhunderts“, 1893.

³ In seinen schwierigen Einzelheiten ist dieses Bild größtenteils erklärt von Julius von Schlosser im „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“, Band XVII, Wien etc. 1896, in der Abhandlung: „Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura“.

Auf diesem Wege gelingt es, den Sinn für den ganzen Gedankenkreis der Kapelle anzugeben. Auch das Gewölbefeld über dem Florentiner Dom, das noch zu betrachten übrigbleibt, wird sich so erklären. Es stellt das gefährdete Schiff auf dem See Genezareth, die sogenannte „Navicella“ mit den Jüngern dar, die der Herr aus Verzweiflung errettet. Hier, wo die drei anderen Gewölbefelder sich aus der Litanei erklären, wird es die Schlußworte der Litanei, nach Berufung auf die Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt und Ausgießung des heiligen Geistes, vor Augen führen sollen: „Befreie — dich bitten wir — schone ihn“, wie ja auch Petrus damals rief „Herr, errette mich“ (Matth. 14, 31).

Die Bilderfolge dieser wichtigen Kapelle ist, wie aus vorstehenden Untersuchungen hervorgeht, einem einheitlichen Thema gewidmet: der seit Jahrhunderten für Sterbende gebeteten Litanei. Der Name „Spanische Kapelle“ ist übrigens irreführend, und ihr nur deshalb zuteil geworden, weil die Spanier sie etwa zweihundert Jahre später bekommen haben. Die Kapelle war der Kapitelsaal des Klosters, mithin der Mittelpunkt für die Dominikaner der Stadt und des ganzen Landes. Als Hauptsitz der Dominikaner ist sie bei Ausführung des dargelegten liturgischen Grundgedankens so ausgeschmückt worden, wie es den höchsten Ansprüchen des Ordens entsprach: auf der einen Seite sieht man die Dominikaner die Aufnahme in den Himmel verschaffen, auf der andern Seite sieht man zu Füßen ihres größten Gelehrten Kaiser und Papst. Mit Stolz konnte der Orden hier tagen.

Diese merkwürdige Kapelle beherrscht den anschließenden Klosterhof, den nach seinen grünlichen Malereien so genannten „Chiostro Verde“. Die Malereien des Hofes gehören zu demselben Gedankenkreis. Sie führen die Schicksale der Menschheit vor Augen, angefangen von der Erschaffung Adams und der Errettung Noahs. Das erinnert daran, daß gleich in den ersten Worten nach der Litanei die Erschaffung des Menschen erwähnt wird („Reise, christliche Seele, aus dieser Welt im Namen Gottes des Vaters, qui te creavit“), und es dann zwischen den vorhin genannten Gebeten heißt: Befreie, Herr, die Seele deines Dieners wie du befreit hast — unter anderen — Noah, Abraham, Hiob, Isaak, Lot, Moses. In diesen Zusammenhang gehört Uccellos berühmtes Bild der Sintflut. Auf die Auferstehung wird hingewiesen neben der Kapelle über dem Ausgang aus dem Hofe. Da sieht man einen auferstehenden Toten zwischen zwei Propheten — es sind Hiob und Jesajas — mit den Sprüchen: „De terra surecturus sum“ (Job 19, 26) und „Praecipitabit Dominus mortem in sempiternum“ (Isajas 25, 8). Die Malereien des „Chiostro Verde“ haben alle zusammengenommen den Sinn: Befreiung

der von Gott erschaffenen Menschen nach biblischem Vorgang bei der Auferstehung der Toten.

Der ganze Bilderkreis in dem Klosterhof von S. Maria Novella und der zugehörigen Kapelle erklärt sich also auf die natürlichste Weise. Hier erscheinen in Bildern die bilderreichen Sterbegebete. Machen wir die Probe auf diese Erklärung. Wozu diente dieser Klosterhof? Er war ein Friedhof. Die Grabschriften der Gräber, die ihn erfüllten, können wir noch nachlesen, sie sind gesammelt in der großen Sammlung der Florentiner Grabschriften von Stefano Rosselli aus dem 17. Jahrhundert hier in der Biblioteca Nazionale Centrale.

Es wird Ihnen ungewohnt sein, Bilder, die Sie wegen des Kunstwertes aufsuchen, in solcher Weise zu betrachten. Überflüssig ist es nicht. Ich halte es sogar für sehr wichtig. Ich weiß überhaupt nicht, wie man religiöse Kunst verstehen will, wenn man sich nicht fragt, wie sie sich zum Gottesdienst verhält? Der Künstler steht selbst unter dem Eindruck der herrschenden Vorstellungen; um sein Werk zu beurteilen, muß man ihm auch dahin folgen. Man kann den Nachdruck bei der Kunstbetrachtung gewiß, wenn man es vorzieht, auf die Form legen und sagen: lieber ein schönes Werk ohne besonderen Sinn, als ein mangelhaftes Werk mit tiefem Gehalte, — ändern kann man nicht, daß das Kunstwerk einen Inhalt braucht und hat. Gerade wer sich die Ratlosigkeit moderner Kunst zu Herzen nimmt und ihr ihre Aufgabe erleichtern möchte, wird guttun, darauf hinzuweisen, wie der alte gute Künstler sich in einem ganz naheliegenden, allgemein verständlichen, ja geradezu selbstverständlichen Gedankenkreis bewegt hat. Je tüchtiger er war, desto Schöneres ist ihm dann gelungen, aber er verlangte gar nicht von sich, und das Publikum wollte das auch nicht, daß er zugleich Form und Inhalt erfinden sollte, — was über die Kräfte des einzelnen geht.

Pisa.

Wenden wir uns jetzt nach Pisa zum Campo Santo. Wie schon der Name sagt, ist auch dies ein Friedhof, es ist sogar der berühmteste in ganz Italien. Wir verstehen, meine ich, auf Grund der soeben auf einem anderen Friedhof gewonnenen Erkenntnis den ganzen Gedankenkreis des Campo Santo (Abb. 7). Er umfaßt folgende Hauptgedanken, die ich schon vorhin zu Anfang angab: Auferstehung des Herrn, Auferstehung der Toten beim Jüngsten Gericht, trostreiche Schicksale der alttestamentlichen Menschheit, wirksame Fürsprache

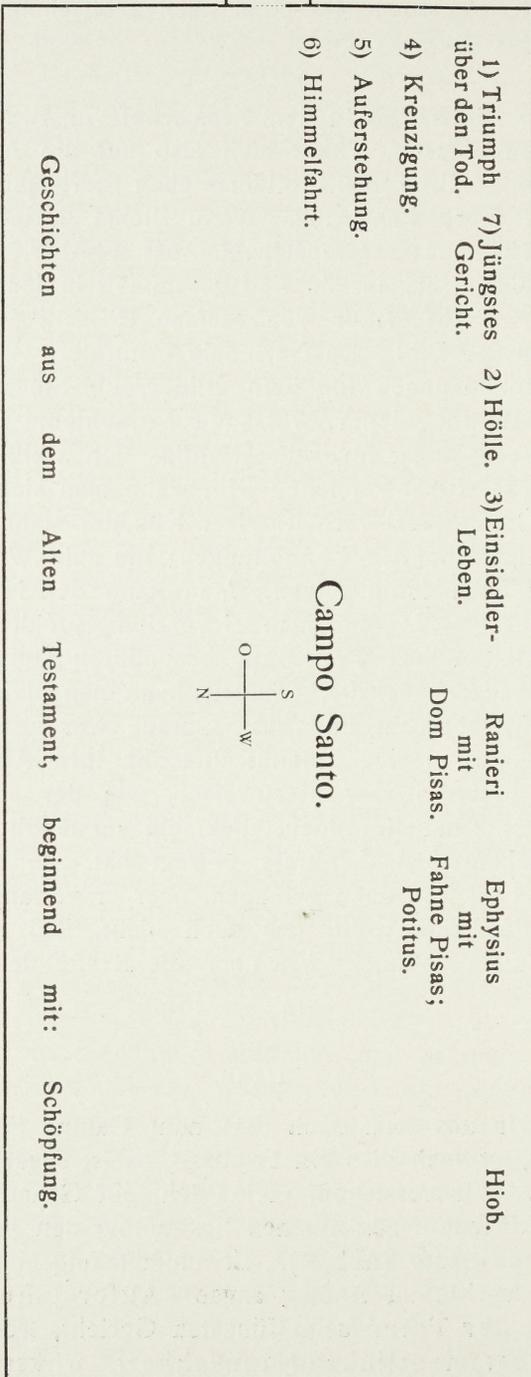


Abb. 7: Übersicht über die Malereien im Campo Santo zu Pisa.

von Heiligen. Dies alles stimmt schön mit dem soeben erklärten Gedankenkreis von Santa Maria Novella überein. Zunächst sei auf natürlich auch vorhandene Unterschiede hingewiesen: in Pisa größere Breite der Darstellung, weil der Raum viel ausgedehnter ist, und an Stelle der Dominikaner-Heiligen Pisaner Heilige.

Die beiden ersten Hauptgedanken, die ich mit den Schlagworten Auferstehung des Herrn und Auferstehung der Todten bezeichnete, gehören zur Litanei.

Sie ruft zunächst Christus, Maria und viele Heilige an. Christus und die Madonna sehen wir über den Eingängen zum Campo Santo dargestellt, Heilige können in der Friedhofskapelle (Mitte der Ostwand), die später ganz erneuert worden ist, abgebildet gewesen sein. Sie alle werden in der Litanei angerufen mit der Bitte, sich des Sterbenden zu erbarmen, für ihn zu beten. Dann richtet die Litanei an den Herrn das Gebet, das einen wahren Reichtum an Bildern vor uns ausbreitet — man vergleiche die nebenstehende Übersicht (Abb. 7) —: Befreie ihn, Herr, von deinem Zorn, von der Gefahr des Todes (das ist der sogenannte Triumph des Todes), von schlechtem Tode, von den Strafen der Hölle (dem entspricht das Bild der Hölle), von allem Übel, von der Gewalt des Teufels (das bedeutet das Einsiedlerleben mit Teufelsdarstellungen); befreie ihn (die folgenden drei Bilder schließen sich nun an) durch deine Kreuzigung, deine Auferstehung, deine Himmelfahrt, die Gnade des h. Geistes (diese Darstellung fehlt zwar jetzt, kann aber auch in der anstoßenden Kapelle oder links daneben vorhanden gewesen sein); am Tage des Gerichtes (in der Mitte jener ersteren Bilder zu sehen) befreie ihn.

Über die meisten dieser Bilder brauche ich nichts weiter zu sagen: sie sind klar da und fallen in die Augen. Nur über den sogenannten Triumph des Todes sind erklärende Worte hinzuzufügen. Herr Prof. Davidsohn hat schon vor Jahren in einer unserer Sitzungen dargetan: es ist ja gar nicht ein „Triumph des Todes“, sondern vielmehr das Gegenteil davon, ein „Triumph über den Tod“¹. Das Bild führt breit aus, was im Klosterhof von Santa Maria Novella kurz der Spruch des Jesaias sagt: „Praecipitabit Dominus mortem in sempiternum“.

¹ Veröffentlicht auf Seite 33 dieser „Mitteilungen“ (1. Heft Herbst 1908).

Wir sehen also hier in Pisa ausführlich dargelegt die erbetene Befreiung von der Gefahr des Todes. Dicht neben der mächtigen Gestalt des Todes mit Krallen und Sense ergehen sich ungestört in idealer Ruhe die Verstorbenen wiederum (wie in S. Maria Novella) in den „lieblichen Gefilden des Paradieses“; unbekannt bleiben ihnen Flammen und Qualen; Engel kommen den guten Seelen gegen die Teufel zu Hilfe und tragen sie hinüber zum nächsten Bilde, zum Anblick Christi beim Jüngsten Gerichte; der Weg, zu solchem Heil zu gelangen, ist, sich rechtzeitig Todesgedanken zu machen, wie ein Einsiedler sie hier einem Jagdzuge vorhält. Das ist der Sinn dieses berühmten Bildes.

Dies also über die zwei ersten Hauptgedanken des Campo-Santo-Schmuckes: Auferstehung des Herrn und Auferstehung der Menschheit. Nun sind noch die beiden anderen Hauptgedanken, die im Campo Santo mit zum Ausdruck kommen, zu besprechen: die trostreichen Schicksale aus dem Alten Testament und die Fürsprache der Heiligen. Wie schon vorhin bei S. Maria Novella gesagt wurde, wird die Erschaffung des Menschen gleich nach der Litanei erwähnt, und schließt sich an die Bitte „Befreie die Seele von allen Gefahren der Hölle“ ein Gebet an, das einzelne Beispiele hervorhebt: wie du befreit hast Noah, Abraham, Hiob und andere. Die Beispiele sind im Campo Santo noch vermehrt. Die Fürsprache aller Heiligen wird erbeten sowohl in der Litanei wie auch in anderen Gebeten. Besonders an das Leiden Hiobs, dessen schwere Schicksale tiefergreifend im Campo Santo dargestellt sind, wird regelmäßig in Lesestücken bei jeder Messe für die Verstorbenen erinnert. Neben ihm sind hier noch solche Heilige ausgewählt worden, die für Pisa besondere Bedeutung haben: der selige Ranieri, geborener Pisaner und Schutzpatron von Pisa, dessen Geschichte Gelegenheit gab, den Stolz der Stadt, Dom, Baptisterium und Campanile abzubilden; ferner vom nahen Sardinien her Ephysius und Potitus, deren ersterer, wie man im Bilde sieht, die Fahne Pisas vom Erzengel erhielt, worauf man mit Stolz hinweisen mochte. Die Gebeine der drei genannten Heiligen ruhen im Dom; wer im Campo Santo eine Grabstätte erhielt, konnte das Bewußtsein haben, neben ihnen zur Ruhe zu gelangen.

Überblicken wir nach diesen Ausführungen nochmals den Campo Santo, so ergibt sich: höchst sinngemäß ist sein ausgedehnter Schmuck ausgewählt. Auf den hohen künstlerischen Wert der Bilder gehe ich hier so wenig wie in Santa Maria Novella ein, er ist bekannt. In dieser Hinsicht genügt es, daran zu erinnern, daß beide Malereifolgen zu dem Großartigsten gehören, was die Kunst hervorgebracht hat: besonders daß kaum je mit sparsameren Mitteln, mit weniger Linien größere Wirkungen erzielt worden sind, als in Gestalten und Gruppen solcher tüchtiger

Künstler aus dem 14. Jahrhundert: wir können uns leicht von ihrer Macht überzeugen. Gerade bei dem hohen künstlerischen Wert ist es gewiß besonders lehrreich, zu sehen, daß auch solche Werke nicht, wie es bisher schien, freie Erfindungen des Künstlergeistes sind, sondern auf festem Grunde beruhen, der allen Zeitgenossen bekannt war und auch den folgenden Geschlechtern verständlich blieb, bis später mit dem Aufkommen kunstgeschichtlicher Betrachtung die Aufmerksamkeit verlegt wurde: da wurde dann über der künstlerischen Anerkennung, die noch weiter weg zu künstlerbiographischen Fragen führte, der Kern der Sache vergessen. Jetzt tritt er wieder zu Tage.

Cercina.

Fassen wir nun die dritte verwandte Bilderfolge ins Auge (Abb. 12); es ist die, von der ich vorhin ausgegangen bin, die mich, als ich sie kennen lernte, so stark an den Campo Santo und den Chostro Verde erinnerte, daß ich nach der gemeinsamen Quelle zu forschen unternahm: das kaum bekannte Cercina hier draußen vor der Stadt.

Die Wandmalereien im Hofe neben der Kirche sind von verschiedenem Grade der Erhaltung: manche sind noch leidlich vorhanden, andere sind undeutlich geworden, nur noch in der Vorzeichnung zu erkennen, oder ganz verschwunden. An den Chostro Verde erinnern sie auch dadurch, daß sie größtenteils grün gehalten sind; das sonderbare Rot des Himmels ist als Untermalung für abgefallenes Blau zu erklären. Im Ganzen genommen ergeben sie die Anschauung von einer künstlerisch ausgeschmückten Landpfarre und erweitern somit unsere Kenntnis der hiesigen Kunstliebe. Um zunächst die Frage nach der Entstehungszeit zu berühren, sei gesagt: an der Kirchenwand die ausführlichen Schilderungen aus dem Einsiedlerleben weisen auf die gleichen Schilderungen des Campo Santo zurück und sind unter deren Eindruck entstanden, was freilich erst Jahrzehnte später geschehen sein wird. Gegenüber, in der Anbetung der Könige, kehrt eine Gestalt aus dem Zug der Könige in der Hauskapelle der Medici wieder, ein Zeichen, daß wir uns in jüngerer Zeit bewegen, als es zunächst den Anschein hat, erst den 1460er Jahren. Dementsprechend zeigen auch in dem anstoßenden Saal der Kamin und der Brunnen Renaissanceformen, ersterer mit dem lateinischen Wahlspruch: „Das Amt zeigt den Mann“: als Amtszimmer des Pfarrers haben wir den Saal anzusehen. Man möge ihn sich hier in seinem Wirken vorstellen, vor Augen auf der einen Langseite des Saales das Abendmahl des Herrn (Abb. 8), auf der anderen



Abb. 8. Abendmahl, Wandbild in der Pfarre zu Cercina bei Florenz aus dem 15. Jahrhundert (Photographie von A. Mannelli).



Abb. 10. Wandmalereien im Pfarrkirchhof zu Cercina bei Florenz: „Auferstehung“ und Himmelfahrt, darüber Jonas und Elias (Photographie von A. Mannelli).



Abb. 9. Salomos Urteil, Wandbild in der Pfarre zu Cercina bei Florenz aus dem 15. Jahrhundert (Photographie von A. Mannelli).



Abb. 11. Wandmalereien im Pfarrkirchhof zu Cercina bei Florenz: Anbetung der Könige zwischen Flucht nach Ägypten und Kreuzigung, darüber Huldigung vor Salomo und Erhöhung der ehernen Schlange (Photographie von A. Mannelli).

das Urteil Salomos (Abb. 9), während der Blick durch das Fenster auf das gesegnete Florentiner Land hinausschweift und vor der Tür die Gedanken auf Tod und Auferstehung hingelenkt werden.

Nun also zu den Malereien des Hofes (Abb. 10, 11). Die Kreuzigung ist noch zur Hälfte erhalten, von der Himmelfahrt ist die Vorzeichnung da, von zwei anderen verschwundenen Bildern gerade noch so viel oder so wenig, nämlich nur ein Kopf, daß sich der Gegenstand angeben läßt: der Kopf Christi einmal mit der Kreuzesfahne, das andere Mal mit der Beischrift „et judicabit“, — also Auferstehung und Jüngstes Gericht. Auf der einen Langseite schließt sich die Schilderung des Einsiedlerlebens an, auf der anderen folgen biblische Bilder. Daß über der Himmelfahrt Christi die Himmelfahrt des Elias erscheint, gab der Nachforschung einen Anhaltspunkt, der sich als förderlich erwiesen hat: Elias ist unter den Beispielen der Errettung, von denen in den genannten Gebeten die Hoffnung ausgeht. Als Besonderheit fällt auf: das Alte und das Neue Testament sind parallel betrachtet: über der Kreuzigung sehen wir die aufgerichtete eiserne Schlange, über der Auferstehung Jonas, über der Himmelfahrt, wie gesagt, Elias. Dieser Zug ist bemerkenswert: wir bemerken hier schon dieselbe Vorliebe, die etwas später in der Sixtinischen Kapelle im Leben Christi und Mosis von Papst Sixtus IV. durchgeführt wurde. Es ist ein gelehrter Zug, der übrigens schon jahrhundertlang in der Literatur heimisch war und damals in der Kunst — erinnert sei an die *Biblia Pauperum* — um sich griff.

Kurz gesagt: Auf ihren Zusammenhang hin betrachtet, sind die Malereien im Pfarrkirchhof von Cercina (Abb. 12) auf engerem Raume eine kürzere Fassung dessen, was im Campo Santo und in S. Maria Novella weit ausgesponnen ist. Gerade solche Knappheit hat es erleichtert, die herrschenden Hauptgedanken aufzufinden.

Nun noch ein Wort zum Schluß. Vielleicht erscheint Ihnen sonderbar, daß in der Kunst so viel Religion steckt. Aber das ist ganz natürlich: es ist eben religiöse Kunst. Immer wieder haben große Künstler sich angelegen sein lassen, im Gottesdienst liegende große Gedanken zu erkennen, festzuhalten und zu gestalten; sie haben dazu ihre künstlerische Empfindsamkeit und ihre Gestaltungskraft gut verwendet. Das Grabmal Julius des Zweiten von Michelangelo, die Grabmäler der Medici von demselben, die soeben betrachteten Friedhöfe in Pisa, in Florenz und vor Florenz, — sie gehen sämtlich von den naheliegendsten Gedanken aus: von den allgemein verbreiteten Anschauungen über Tod und Auferstehung. Indem die Künstler ihre Aufgabe so anfaßten und

Im anstößenden Saal:
Abendmahl und Salomos Urteil.

(Abb.)

Ober: Erhöhung der Schlange. Huldigung vor Salomo. Jakobs Traum? Jakobs Abschied? Altar-Szene. Tiere der Arche.

Unten: 3) Kreuzigung. 2) Anbetung der Könige. Flucht nach Ägypten. (Tür) Darbringung Christi.

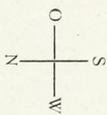
(Abb.)

4) Auferstehung, darüber: Jonas.

(Abb.)

5) Himmelfahrt, darüber: Elias.

Hof.



6) Jüngstes Gericht.

1) Einsiedler-Leben.

Abb. 12: Übersicht über die Malereien im Pfarrkirchhof zu Cercina bei Florenz.

mit Aufbietung ihrer ganzen Kraft durchführten, haben sie innerlich wohlbegründete, herrliche Werke von dauernder Bedeutung geschaffen.

Dieses Ergebnis gilt nicht nur für Italien, sondern ganz allgemein auch für andere Völker und Zeiten. Auch das Wunderwerk der nordischen Kunst, der Genter Altar, ist auf dieselbe Weise zu verstehen: wie in einem der nächsten Hefte der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gedruckt werden wird.