

WALTER PAATZ

ITALIEN UND DIE KÜNSTLERISCHEN BEWEGUNGEN
DER GOTIK UND RENAISSANCE

INHALTSÜBERSICHT

| | |
|---|-----|
| I. Das Problem | 165 |
| II. Die italienische Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts als nationale Leistung und als Auftakt zur Renaissance | 171 |
| 1. Der Individualismus der Künstlerpersönlichkeit | 171 |
| 2. Niccolò Pisano | 173 |
| 3. Giovanni Pisano | 180 |
| 4. Arnolfo di Cambio | 188 |
| 5. Pietro Cavallini | 193 |
| 6. Giotto | 194 |
| 7. Die giottesken Bildhauer, Maler und Baumeister des Trecento .. | 197 |
| III. Die Renaissance als Erbin der Kunst des Duecento und Trecento | 212 |

ABBILDUNGSNACHWEIS

Alinari: 141, 143, 146, 151, 152, 154, 155,
157, 164, 165, 166, 170, 171, 172, 174
Anderson: 138, 140, 142, 156, 173
Hilde Bauer-Lotz: 163

Arnold von Borsig, Berlin: 147, 167
Brogi: 144, 148, 149, 150, 159, 161
Dr. Giuseppe Marchini: 162
Kunsthistorisches Institut, Florenz: 168

DIE Rolle Italiens in den künstlerischen Bewegungen der Gotik und der Renaissance ist kürzlich von *Georg Weise* neu behandelt worden: in seinem Buch „*Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*“, Halle a. S. 1939. Der Kunsthistoriker wird die von Weise besorgte Zusammenstellung der ihn angehenden Ergebnisse der Schwesterwissenschaften – der Literatur-, Religions-, Philosophie- und Sittengeschichte – mit Dank begrüßen, auch wenn er vielleicht Einwendungen gegen die Art der Darbietung zu machen hat. Er kann aber nicht ohne weiteres hinnehmen, was Weise über die im engeren Sinne kunstgeschichtlichen Probleme sagt. Es erscheint mir dringend notwendig, hier zu prüfen und zu berichtigen.

I. DAS PROBLEM

„In seinem bildnerischen und architektonischen Schaffen *bleibt Italien während der ganzen ersten Hälfte des Mittelalters im wesentlichen retrospektiv gerichtet* und hat es keinen bedeutenden Beitrag zu der Umwandlung des von der Spätantike überkommenen Erbes gegeben, wie sie in der romanischen Kunst der nördlichen Länder schon seit der karolingischen Periode in Fluß gekommen war und bereits im 11. und 12. Jahrhundert ihren starken schöpferischen Ausdruck gefunden hatte“¹.

Dieser Satz beleuchtet mit einem hellen Schlaglicht die Stellung, die Weise im *Widerstreit zweier Geschichtsauffassungen* bezogen hat und verteidigt.

Die italienische Kunstgeschichtsschreibung der Renaissancezeit hatte gelehrt, die mittelalterliche, die „barbarische“, „gotische“ Kunst sei durch die italienischen Meister seit Niccolò Pisano und Cimabue überwunden worden; sie hatte die Ideale der auf diese Weise „neugeborenen“ Kunst theoretisch definiert und sie zugleich als Normen praktisch verbindlich gemacht; durch sie und durch die in ihrem Sinne weiterarbeitende Kunstgeschichtsschreibung der Barockzeit und des Klassizismus war das Wissen um die mittelalterliche Kunst auf den engen, unfruchtbaren Bereich des antiquarischen Lokalpatriotismus beschränkt und das Wissen um ihren Wert nahezu vernichtet worden (man denke an Winckelmann und Goethe).

Da revolutionierte der „*Sturm und Drang*“ des späten 18. Jahrhunderts und dann die *Romantik* das Geschichtsbewußtsein – zuerst in Deutschland, dann auch in Frankreich und schließlich selbst in Italien (wenngleich dort nur unvollkommen), zunächst im Kreise der Dichter und Denker (Herder, Goethe), bald auch im Kreise der Geschichts- und Kunstgeschichtsforscher. Seitdem entstand in folgerichtiger, bis auf unsere Tage weitergeführter Forscherarbeit das überwältigend großartige Bild der mittelalterlichen Kultur und Kunst. Es entstand und festigte sich die Erkenntnis, daß diese die höchsten Höhen abendländischer Möglichkeiten erreichende mittelalterliche Welt vor allem eine Schöpfung der nordischen Völker gewesen ist, zuerst der Deutschen (in der karolingisch-ottonischen Epoche), dann der Franzosen (in der früh- und hochgotischen Epoche), und schließlich der Niederländer und wiederum der Deutschen (in der spätgotischen Epoche).

Auf dieser Erkenntnis beruht der oben zitierte Satz Weises. Aber er überspitzt die gesicherten Ergebnisse.

Weises Behauptung wird dem *Anteil der Italiener an der Entwicklung der mittelalterlichen Kunst* nicht gerecht. Gewiß waren die treibenden Kräfte bei der Ausbildung der Formenwelt des romanischen Stils Deutsche und Franzosen; an dieser Entdeckung ist nicht zu deuteln. Aber *Oberitalien* hat im 12. Jahrhundert Bauten und Skulpturen geschaffen, die neben den zeitgenössischen Meisterwerken

¹ Georg Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, 1939, 3.

in Deutschland und Frankreich mit Ehren bestehen, ja die sogar in Deutschland vielerorts als vorbildlich anerkannt wurden und der Entwicklung der dortigen romanischen Kunst fruchtbare Anregungen gegeben haben². Die schöpferische Leistung Oberitaliens ist meines Erachtens nördlich der Alpen noch immer nicht nach Gebühr gewürdigt.

Wichtiger noch erscheint mir folgende Überlegung. Neben den romanischen Schulen wirkten in Italien andere Schulen, vor allem in *Venedig, Toskana, Rom* und *Unteritalien*, d. h. in den Gebieten, die sich der Beherrschung durch das Reich entzogen oder zu entziehen strebten. Sie wagten den Versuch, dem mittelalterlichen, von den Deutschen geführten, nördlich der Alpen verwurzelten Imperium eine andere Welt entgegenzusetzen, ein Imperium Romanum, das von den überlebenden bodenständigen Erben der alten Römer, vom byzantinischen Kaisertum und vom römischen Papsttum, ausging. Diese Richtung suchte die Quelle ihrer Kraft gerade geistig und künstlerisch weitgehend in der Entfaltung einer bodenständigen Wesensart, in der die ungeheure Summe der Werte der uralten Mittelmeerkultur lebendig und möglichst rein erhalten wurde. So betrachtet, gewinnen S. Marco in Venedig, der Dom in Pisa und das Baptisterium in Florenz einen hohen Wert. Diese mächtigen, mit Marmorinkrustation, Mosaiken, Skulpturen und Bronzen organisch geschmückten Bauten können als Ausdruck eines Mangels an schöpferischer Gestaltungskraft doch nur einer Betrachtungsweise gelten, die partikularistisch nach deutsch-französischen Gesichtspunkten wertet; von einer abendländischen Warte aus betrachtet erscheinen sie den romanischen Meisterwerken Deutschlands und Frankreichs ebenbürtig, gerade weil sie sich von ihnen so grundsätzlich unterscheiden, weil sie eine andere Hauptmöglichkeit der abendländischen Völkerfamilie so rein verkörpern. Das Florentiner Baptisterium wurde kürzlich selbst von Forschern, die von der nordischen romanischen Baukunst aus werteten, als eine schöpferische Leistung allerersten Ranges anerkannt³, und ich habe an anderer Stelle den Beweis zu erbringen gesucht, daß es geschichtlich mit gutem Grund als ein gleichwertiger Gegenpol zum Speyrer Kaiserdom, dem höchsten Meisterwerk der zeitgenössischen romanischen Kunst Deutschlands, aufgefaßt werden kann, daß es im Zeitalter des Investiturstreites das künstlerische Ideal der päpstlichen Partei Hildebrands (Gregors VII.) und damit der einen Hälfte des geistigen Abendlandes ebenso vollkommen gestaltete wie der deutsche Bau Heinrichs IV. das Ideal der anderen, der kaiserlich gesonnenen Partei und Hälfte⁴. Weil dieser Bau – samt seiner toskanischen Basilikenfamilie – den christlich-imperialen Gedanken einer Renaissance der antiken Kunst den Kaisern (die ihn bis dahin getragen hatten) entriß und im Kernland des alten Imperium Romanum mit gesteigerter Intensität verwirklichte⁵, konnte er für das Abendland dauernd fruchtbar bleiben⁶,

² Über die lombardischen Anregungen in der Speyrer Dombauhütte Kaiser Heinrichs IV. und ihre Ausstrahlungen bis nach Skandinavien vgl. R. Kautzsch, *Der Dom zu Speyer*, *Stadel-Jahrbuch* I, 1921, 82 ff. Über die lombardischen Anregungen in der niedersächsischen Baukunst und Ornamentik vgl. zuletzt Kluckhohn, *Marburger Jahrbuch*, Band XI.

³ K. M. Swoboda, *Zur Analyse des Florentiner Baptisteriums*, *Kunstwissenschaftliche Forschungen* II, 1933, 63–74. – Walther Horn, *Das Florentiner Baptisterium*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* V, 1938, 100–151.

⁴ Die Hauptströmungen in der Florentiner Baukunst des frühen und hohen Mittelalters und ihr geschichtlicher Hintergrund. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, VI, 1940, 33 ff.

⁵ Diesen Vorgang habe ich in dem Aufsatz dargelegt, der in der vorigen Anmerkung zitiert ist. Über einen einigermaßen parallelen, aber doch bezeichnenderweise viel weniger in den Zusammenhang der Renaissance-Bewegung gehörenden deutschen Vorgang vergleiche den gleichzeitig erschienenen Aufsatz von Edgar Lehmann „Über die Bedeutung des Investiturstreits für die deutsche hochromanische Architektur“ in der Zeitschrift des Deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft, VII, 1940, 75 ff. – Ergänzend möchte ich noch folgendes nachtragen. Der besagte kunstgeschichtliche Vorgang ist eng verbunden mit einem entsprechenden politisch-kirchlichen Vorgang. Auch die Kirchenreform war zur Zeit der Ottonen und der ersten Salier im Interesse des christlichen Reichsgedankens gefördert worden; auch sie stellte sich seit Kaiser Heinrich IV. gegen das Reich und in den Dienst der päpstlichen Hierarchie. Wie sie dabei ihre Tendenz nicht unwesentlich veränderte, so veränderte die Renaissance-Bewegung beim Übergang aus dem Dienst der Kaiser in den Dienst der Päpste ihr Wesen, und zwar nur auf italienischem Boden. Noch der 1031 geweihte Dom in Aquileia (ein Bau des deutschen Kirchenfürsten Poppo)

konnte er der italienischen Renaissance-Bewegung des 13. Jahrhunderts (Arnolfo di Cambio) und des 15. Jahrhunderts (Brunelleschi) wichtige Ansatzpunkte zur Entfaltung ihres Strebens geben⁷. Die Baumeister des Pisaner Domes und des venezianischen S. Marco-Domes haben zwar nicht in demselben Maße Neues geschaffen wie ihr genialer Florentiner Zeitgenosse, aber auch sie gestalteten doch Offenbarungen des Schönheitsideals der Mittelmeerkultur, jenes Ideals, das im Mittelalter auch für die nordischen Völker weitgehend verbindlich war, und sie verwirklichten sie in einer leuchtenden Reinheit und in einem überwältigenden Reichtum, die die stärker um andere Ziele ringenden Meister nördlich der Alpen im romanischen Mittelalter nicht erreichten. Deshalb bedeuten auch sie eine Angelegenheit des gesamten Abendlandes. Wieder in geringerem Grade gilt das selbst von den noch konservativeren hochmittelalterlichen Basiliken Roms; in ihnen – man denke nur an das Langhaus von S. Lorenzo fuori le mura – erwies ein ehrwürdiger, aus der spätantiken Gründerzeit des Staatschristentums stammender Typus seine Lebenskraft noch zu der Zeit, in der in Deutschland die letzten großen romanischen Bauten und in Frankreich das erste Meisterwerk der Hochgotik, die Kathedrale von Reims, entstanden; später noch, gegen Ende des 13. Jahrhunderts, schenkte dieser Typus dem Arnolfo di Cambio Wesentliches zur Gestaltung seiner Florentiner Monumentalbauten (vgl. S. 189) und trug auf diese Weise zum Werden einer neuen, zukunftssträchtigen Kunst und zur Überwindung der Gotik bei.

Die Gegenwart gehörte zur Zeit der Entstehung der letzten konservativen römischen Basiliken freilich eben dieser *Gotik* und damit der Schöpferkraft des abendländischen Nordens. *In ihr vollendete sich das Streben des gesamten Mittelalters zu höchster, zu absoluter Vollkommenheit*, in ihr stellten die Franzosen und Deutschen der antiken Kunst der Griechen und Römer eine neue Welt gleichen Ranges gegenüber. Darin bin ich mit Weise durchaus einig. Aber ich möchte *das Schöpferische dieser Leistung* vor allem darin sehen, daß hier eben *etwas ganz Neues, etwas Nordisches*, Gestalt wurde, und nicht so sehr in der antikisierenden „Renaissance“-Bewegung *innerhalb der gotischen Kunst*, auf die Weise gerade im Hinblick auf Italien einen (wie mir scheint) allzu großen Nachdruck legt. Diese Bewegung – in Chartres beginnend, in Reims mit dem Visitation-Meister und in Bamberg mit dem Heimsuchungs-Meister sich erfüllend – war trotz ihres großen Gewichts und ihrer bewunderungswürdigen künstlerischen Leistung doch immerhin nicht mehr als lediglich der Auftakt zu der reinen gotischen, reinen nordischen und deshalb alle nordischen Schulen gewinnenden Kunst des Reimser Josephs-Meisters.

Diese Feststellung ist im Zusammenhang der hier behandelten Frage grundlegend wichtig, denn

sowie in Florenz die ältesten Teile von S. Miniato (1014 ff.), die gleichaltrige Badia a Settimo, die Reste des S. Reparata-Domes (um 1040/50) und die 1059 geweihte Basilika S. Felicità unterscheiden sich nicht grundsätzlich von den deutschen Monumentalbauten der ottonischen, sehr von Byzanz angeregten „Renaissance“, ja sie sind z. T. mit kaiserlicher Förderung gebaut worden und erinnern z. T. unmittelbar an deutsche Bauten (Genauerer in meinem zitierten Aufsatz und bei Thümmel, Röm. Jahrb. f. Kunstgesch. III, 1939, 173 ff.). – Das Florentiner Baptisterium dagegen (begonnen um 1059/61), sprengte den Rahmen der deutsch-ottonischen „Renaissance“, indem es die antike und byzantinische Raum- und Gliederungskunst in einer von den älteren deutschen Baumeistern nicht geahnten Weise neu auswertete, und schuf damit die italienische „Protorenaissance“.

⁶ Man könnte sich sogar versucht fühlen, zu vermuten, die italienische Protorenaissance-Bewegung möchte zur Auslösung derselben Bewegung in Deutschland und Frankreich beigetragen haben. Ein Anzeichen dafür mag hier genannt werden: in Oberitalien gesellt sich gegen Ende des 11. Jahrhunderts überraschenderweise zu der noch fast langobardisch wirkenden Phantastik der Flechtwerk- und Tierornamentik gelegentlich die tektonische Klarheit antikischer Kapitell-Typen, und sie geht dann von dort aus in die deutsche Kunst von Speyer und Mainz ein; sollte dieser Sendbote einer antikischen Formenwelt, der in Deutschland wie in Oberitalien vereinzelt blieb und bald abstarb, nicht wirklich, wie R. Kautzsch vermutete, ein Ableger vom Stamme der toskanischen Protorenaissance in Florenz oder Pisa sein? Die oberitalienischen Kapitelle, auf die hier angespielt wird, befinden sich an der Kanzel in der Kirche auf der Insel S. Giulio im Orta-See; darüber und über die Beziehungen zur toskanischen Protorenaissance vgl. Kautzsch, *Staedel-Jahrbuch* I, 1921, 91/92.

⁷ Über Arnolfo di Cambio vgl. mein Buch „Werden und Wesen der Trecentoarchitektur in Toskana“, 1937; über Brunelleschi die Monographie von Fabriczy und die gesamte neuere Brunelleschi-Literatur.

Weise sieht in der nordisch-frühgotischen „Renaissance“-Bewegung (darf man sie eigentlich wirklich so nennen?) die Wurzel der italienischen Renaissance-Bewegung der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und benutzt diese These, um darüber hinaus zu behaupten, auch in der zweiten Hälfte des Mittelalters sei die italienische Kunst trotz ihrer reichen Entfaltung doch im Grunde von der nordischen Kunst abhängig geblieben. „Auch als in Italien um die Mitte des 13. Jahrhunderts eine eigene bedeutende Tätigkeit in der Literatur und in der bildenden Kunst zum Durchbruch gelangt ist, muß uns diese zunächst als ein zeitlich ziemlich verspäteter Nachzügler der im Norden bereits erheblich früher auftretenden Strömungen erscheinen und hat sie diesen gegenüber, in ihren Anfängen wenigstens, nichts Neues von grundlegender Verschiedenheit gebracht. Auch im Norden sehen wir, und zwar schon seit der Mitte des 12. Jahrhunderts, sich die von einer reineren Tradition klassischer Antike befruchtete Richtung ausbreiten, wie sie in den Schöpfungen eines Niccolò Pisano und der italienischen Maler vor Giotto zur Überwindung frühmittelalterlicher Starrheit und zu einer der Wirklichkeit näheren, gelösteren Formgebung führen sollte. Auch in den nördlichen Ländern ist es neben der hier freilich selteneren direkten Einwirkung antiker Bildwerke in erster Linie die byzantinische Kunst gewesen, die den Einfluß der in ihr bewahrten klassischen Elemente vermittelt hat.“ So behauptet Weise⁸, und er verweist dabei auf die französische Bau-Ornamentik des 12. Jahrhunderts, auf die sächsisch-thüringische Bildhauerei und Malerei des frühen 13. Jahrhunderts und auf die bereits erwähnten antikischen Richtungen in der frühgotischen Bildhauerei der gleichen Zeit. Und er bekräftigt abschließend das alles noch einmal ausdrücklich durch folgende Betrachtungen: „Weder in ihrem Zurückgehen auf eine durch Byzanz oder durch antike Denkmäler vermittelte reinere klassische Überlieferung, noch in ihrer Befreiung von der formelhaften Starrheit des frühen Mittelalters bringt die Erneuerung der italienischen Kunst, wie sie sich um die Mitte des 13. Jahrhunderts bei Niccolò Pisano sowie bei Cimabue und den übrigen von Byzanz beeinflussten Malern vollzieht, dem Norden gegenüber etwas von prinzipieller Bedeutung und Andersartigkeit.“ . . . „Auch wenn der klassische Einschlag in besonderem Maße hervorgehoben werden soll, kann Italien keine Ausnahmestellung vor den übrigen Ländern beanspruchen, am wenigsten vor dem nördlichen Frankreich, in dessen Skulptur wir die antikisierende Richtung schon in der Zeit um 1200 durch so bedeutende Schöpfungen vertreten sehen“⁹. Diese These überspitzt wieder richtige Erkenntnisse und setzt die Akzente ganz verkehrt. Daß nördlich der Alpen, wo sich der germanische Einschlag im Volkstum beherrschend durchgesetzt hatte oder überhaupt nur germanisches Volkstum vorhanden war, daß dort seit den Karolingern die antike Kunst nicht vornehmlich lebendig erhalten, sondern vor allem überwunden worden war, daß die „Renaissance“-Bewegungen dort nur den Auftakt zu mittelalterlich gerichteten Bewegungen von durchaus eigener, bodenständiger Wesensart bedeuten, war oben bereits betont worden; ebenso, daß die Verhältnisse im vorwiegend von Romanen besiedelten Mittelmeergebiet und besonders in Italien gerade umgekehrt lagen, daß da seit der Mitte des 11. Jahrhunderts die Renaissance-Bewegungen die künstlerischen Kräfte des bodenständigen Volkstums in erster Linie entfalteten, gefördert auch von der größeren Dichtigkeit und Bedeutung der erhaltenen antiken Denkmäler und von der ununterbrochenen künstlerischen Tradition der Antike in den byzantinisch und päpstlich beherrschten Landesteilen. Deshalb bedeutet die italienische Protorenaissance eben doch trotz Weise etwas wesentlich Anderes und wesentlich mehr als die Renaissance-Bewegungen nördlich der Alpen, die immer Nebenströmungen blieben und nie zur Hauptschlagader wurden. Wie die überragende, in ihrer Art von den gleichgerichteten Bestrebungen in Deutschland und Frankreich nicht erreichte Leistung des Schöpfers des Florentiner Baptisteriums

⁸ a. a. O., 4/5.

⁹ a. a. O., 7.

beweist, hat Italien schon vor 1250 in der Renaissance-Bewegung eine Ausnahmestellung innegehabt. *Diese Feststellung läßt die Frage, ob Weise die Rolle Italiens seit 1250 richtig beurteilt, dringlich erscheinen.* Erinnern wir uns, daß die alten Künstler-Kunstschriftsteller der Renaissancezeit zu der entgegengesetzten Meinung gekommen waren. Am klarsten hat sich vielleicht Albrecht Dürer ausgedrückt. Nachdem er vom Untergang des römischen Reichs und der antiken Kunst gesprochen hat, schreibt er weiter: „Uns ist in 1000 Jahren nichts von Kunst zukommen“; „sie hat sich erst seit anderthalb Jahrhunderten wieder angespannen . . . , und sunderlich in welschen Landen, das dann auch zu uns mag kummen.“ Eben diese These wird von Weise mit aller Entschiedenheit angefochten: „Gegenüber allen Versuchen, den Aufschwung der italienischen Kunst um die Mitte des 13. Jahrhunderts als national umgrenztes Ereignis zu begreifen und von vornherein auf das Werden der Renaissance zu beziehen, muß auf die allgemeine Verbreitung jener Strömung in allen Teilen Europas und auf ihr verhältnismäßig spätes Einsetzen in Italien der Nachdruck gelegt werden“¹⁰; „Nicht nur, daß die um die Mitte des 13. Jahrhunderts zu beobachtende und einer Erneuerung der Kunst präludierende klassisch-antike Strömung keine auf Italien beschränkte Erscheinung gewesen ist, . . . auch in Italien macht sich mit dem Fortschreiten der Entwicklung mehr und mehr der französische Einfluß geltend und hat er jene ersten renaissancemäßigen Anfänge in das spezielle Stilphänomen der Gotik und damit in eine erneute Betonung mittelalterlicher Stilphänomene umgebogen. Die Auffassung, als ob die italienische Kunst von Giotto bis Raffael von einer einheitlichen Tendenz beherrscht gewesen sei und in steigendem Maße zur Verwirklichung der Renaissance geführt habe, ist eine Fiktion“¹¹. Derselben Meinung sind auch andere Forscher¹².

In dieser Gegenüberstellung von These und Antithese kommt jener Widerstreit zweier entgegengesetzter Geschichtsauffassungen, von dem eingangs gesprochen worden war, aufs schärfste zum Ausdruck. Daß die ältere Auffassung durch die Forschung seit 1800 wenigstens in ihrem negativen, die mittelalterliche Kunst betreffenden Teil als falsch erwiesen worden ist, war bereits betont worden. Aber man darf sich doch wohl fragen, ob nicht der positive Teil dieser Auffassung, der in der italienischen Kunst seit 1250 den Auftakt zur Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts erkannte, gegenüber der von Weise vertretenen Gegenmeinung weitgehend recht behalten könnte. Die von mir dargelegten geschichtlichen Verhältnisse in Italien und die in ihnen begründeten kunstgeschichtlichen Tatsachen (die Sonderstellung Italiens in der mittelalterlichen Renaissance-Bewegung) sprechen von vornherein sehr zu seinen Gunsten. Unsere Zeit scheint dazu reif zu sein, die Meinungen von Männern wie Dürer (der sich auf die Geschichtsanschauung der großen italienischen Theoretiker des 14.-15. Jahrhunderts stützte)¹³ nicht von vornherein als überholt

¹⁰ Weise, a. a. O., 7.

¹¹ Weise, a. a. O., 11, 12.

¹² Henrik Cornell, „Toskansk Gotik“ in „Nordisk familjeböks månadskronika“ I, 1938, 285 ff. und „Italien och konsten norr om Alpena under gotiska tiden, ett för sök till gemensam periodindeling“ in „Rig“ XIX, 1936, 119-42.

¹³ Über die Renaissance-theorie in den Quellschriften des 15. und 16. Jahrhunderts vgl. A. Haseloff, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz III, 1930, 373 ff. Interessant ist dabei vor allem die Auffassung der italienischen Quattrocento-Theoretiker (Ghiberti, Filarete, Alberti, Manetti usw.), und die Tatsache, daß schon bei den frühesten italienischen Theoretikern (Boccaccio, Filippo Villani) der Renaissancebegriff einen Doppelsinn hat, nämlich den Sinn einer Wiedergeburt der Antike und den Sinn eines wiedererwachenden Naturalismus. Bei Vasari bezeichnet der Begriff „Rinascita“ lediglich die italienische Kunst von der Mitte des 13. Jahrhunderts bis um 1400, während das Quattrocento von der vorangegangenen Epoche der Wiedergeburt und Kindheit der Künste als die Epoche der Reife abgesetzt wird. Haseloffs These, Vasari habe die „Rinascita“ nur in der Plastik und Malerei der Zeit zwischen 1250 und 1400 anerkannt, in der gleichzeitigen Baukunst dagegen – unter Verkenennung des tatsächlichen Geschehens (vgl. S. 388) – ein Fortdauern der „gotischen Barbarei“ bis zum Auftreten Brunelleschis angenommen, muß etwas eingeschränkt werden: vgl. Vasaris Anerkennung der Bahnbrecherleistung des Arnolfo di Cambio („Arnolfo, dalla cui virtù non manco hebbe miglioramento l'architettura, che da Cimabue la Pittura hauuto s'hauesse . . .“ usw. – vgl. 2. Ausgabe, 1568, S. 93 und 96).

und abwegig abzutun; es mehren sich die Stimmen, die auf die Fragwürdigkeit der Selbstsicherheit des ausgehenden 19. Jahrhunderts und seiner Nachfahren hindeuten, die einer neuen, gerechteren Einschätzung der alten Künstler-Kunstschriftsteller das Wort reden, die bei aller Anerkennung der Erkenntnis, daß diese alten Meister nicht Geschichte schrieben, sondern einen Geschichtsmythos, doch in diesem Mythos – eben weil er Dichtung ist – eine tiefere und tiefste Wahrheit erkennen¹⁴.

Selbstverständlich darf die Kunstgeschichtsschreibung jetzt die alte Künstlerweisheit nicht einfach von neuem übernehmen. Sie hat sie vielmehr zu prüfen und auszuwerten, und zwar mit den Mitteln der Wissenschaft unserer Zeit.

Dabei sind vor allem folgende Grundsätze zu berücksichtigen:

1. Die abendländische Völkergemeinschaft bildet seit der Völkerwanderung eine geistige Einheit, in der alles, was einer ihrer Teile leistet, auch alle anderen Teile angeht.

2. Bei diesen Wechselwirkungen zwischen den Völkern spielt das psychologische Gesetz der Reaktion eine sehr wesentliche Rolle. Immer, wenn die Leistung einer Nation eine andere in ihren Bann zieht, löst diese Berührung in der letzteren sofort oder sehr bald eine Besinnung auf ihre eigenen Werte aus, führt sie, wenn diese Nation schöpferisch begabt ist, zu einer Entfaltung der nationalen Eigenart¹⁵. Schon die bereits besprochenen Erscheinungen lehren das: auf die Berührung mit der antiken Mittelmeerkunst antworteten die germanischen Völker nördlich der Alpen mit der Schöpfung der nordisch-mittelalterlichen Kunst; auf die Berührung mit dieser Neuschöpfung antworteten die Italiener seit der Mitte des 11. Jahrhunderts mit der Schöpfung der Protorenaissance; auf eine erneute Berührung mit der (byzantinischen) Mittelmeerkultur antworteten die nordischen Völker mit der Schöpfung der Gotik.

Hat man das einmal erkannt, so wird man erwarten müssen: auf den Einbruch der nordischen Gotik kann Italien nur wiederum mit der Schöpfung einer nationalen Kunst geantwortet haben, die einem eigenen Gesetz gehorcht. Dieser These zu ihrem Recht zu verhelfen (gegenüber der entgegengesetzten These Weises), ist der Zweck der anschließenden Untersuchungen. Dabei werden die alten Wahrheiten Dürers, Ghibertis und Vasaris in neuem Licht erstrahlen. Ihr Kern ist richtig und lebensfähig: meines Erachtens vollzog sich in Italien seit dem Einbruch der nordischen Gotik wirklich ein Durchbruch zu einer neuen, durchaus nationalen Kunst, und dieser Durchbruch führte geradewegs zu der unbestreitbaren und unbestrittenen Italianità der Renaissance des Quattrocento und Cinquecento, von der nordischen Gotik zwar ausgelöst und mitbestimmt, zuweilen auch etwas abgelenkt, aber in seiner autonomen Richtung letzten Endes unbeirrt.

¹⁴ Ein erster Vorstoß in dieser Richtung wurde von Ernst Benkard gemacht (Das literarische Porträt des Cimabue, 1917). Ein anderer Vorstoß suchte den wahren Kern in Vasaris Vita des „Arnolfo di Lapo“ zu enthüllen: U. Middeldorf und W. Paatz, Die gotische Badia zu Florenz und ihr Erbauer Arnolfo di Cambio (Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz III, 492 ff.); Harald Keller, Der Bildhauer Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen LV und LVI, 1934 und 1935; W. Paatz, Werden und Wesen der Trecentoarchitektur in Toskana, 1937, 89–94. – In dem zuletzt zitierten Buch auch der Versuch, Vasaris Legende von der Bautätigkeit des Niccolò Pisano im Kern als wahr zu erweisen (33/34). – Ganz allgemein gestellt wurde das Problem in der Antrittsvorlesung, die Ludwig Heinrich Heydenreich im Februar 1934 an der Universität Hamburg hielt: „Der historische Wahrheitsgehalt der Künstleranekdote“ (unveröffentlicht), und in dem gleichzeitig erschienenen Buch von Ernst Kris und O. Kurz, „Die Legende vom Künstler, ein geschichtlicher Versuch“, Wien 1934. – Vgl. ferner die Betrachtungen von Herbert Siebenhüner in seiner neuen Vasari-Ausgabe (Giorgio Vasari, Künstler der Renaissance, Leipzig, 1940) und die Anerkennung, die die Neubewertung Vasaris auch vor einer breiteren Öffentlichkeit in Eckart Peterichs Besprechung von Siebenhüners Ausgabe fand (Frankfurter Zeitung 15. September 1940).

¹⁵ Für die Erkenntnis dieser Gesetzlichkeit fühle ich mich Anregungen von Kurt Bauch zu Dank verpflichtet.

II. DIE ITALIENISCHE KUNST DES 13. UND 14. JAHRHUNDERTS ALS NATIONALE LEISTUNG UND ALS AUFTAKT ZUR RENAISSANCE

1. DER INDIVIDUALISMUS DER KÜNSTLERPERSÖNLICHKEIT

Ein Wesenszug der humanistisch gestimmten Renaissance ist, wie man seit Jacob Burckhardt weiß, die Entfaltung der Persönlichkeit. Sie vollendete sich im Quattrocento und Cinquecento – gewiß. Aber sie begann in Italien bereits um die Mitte des 13. Jahrhunderts und verstärkte sich dort im Laufe des Trecento immer mehr. Nicht umsonst spielt die große Gestalt Kaiser Friedrichs II. in Burckhardts Betrachtungen eine so entscheidende Rolle. Und nicht zufällig stellt sich dem Historiker der Kunst die italienische Kunstgeschichte seit dem Auftreten des Niccolò Pisano wesentlich als Künstlergeschichte dar. Schon die fast unabsehbare Menge der überlieferten Künstlernamen läßt da gar keine andere Wahl, während die gotische Kunst Frankreichs und Deutschlands noch bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts vorwiegend namenlos blieb. Darüber hinaus erzwingt auch die Eigenwilligkeit der Künstlerpersönlichkeiten in Italien eine solche Betrachtungsweise. Selbst innerhalb einer Familie finden sich so grundverschiedene Gestalten wie Niccolò Pisano und sein Sohn Giovanni, selbst innerhalb einer Generation und innerhalb einer Schule so gegensätzliche Erscheinungen wie Giovanni Pisano und Arnolfo di Cambio.

Von diesen großen Meisterpersönlichkeiten führt nun die italienische Entwicklung geradeswegs zu den Künstlerheroen der Renaissance. Schon um 1300 begann sich auf italienischem Boden *der Renaissancetypus des universalen Künstlergenius* anzukündigen. Giovanni Pisano war Bildhauer und Baumeister und gelegentlich sogar ein Dichter, dessen Leidenschaft uns noch heute ans Herz greift¹⁶. Andrea Pisano, zugleich Goldschmied, Bildhauer und Baumeister, wertete in seinen Reliefs die Mosaikmalerei der Baptisteriumskuppel und die Freskomalerei Giotto's aus¹⁷. Giotto selbst war nicht allein Maler, sondern auch Baumeister und Modelleur, und seine Persönlichkeit wirkte über den Bereich seines Schaffens hinaus rein menschlich so reich und zwingend, daß sie ein literarisches Bildnis von der überzeugenden Individualität anregen konnte, wie es dem Giovanni Boccaccio in einer seiner schönsten Künstlernovellen gelang, wo er den Widerspruch zwischen dem weltweiten Genius des hochberühmten Künstlers und der Unscheinbarkeit seiner äußeren Erscheinung in die geschliffene Form einer Anekdote faßte¹⁸.

Das entscheidend Neuartige an solchen Erscheinungen ist *die Selbstherrlichkeit der Persönlichkeit*, die Zusammenfassung der verschiedenen Künste im Dienst der Verwirklichung einer universalen und ausgesprochen individuellen Schönheitsvorstellung. Die nordische Früh- und Hochgotik hatte diese Entwicklung nur vorbereitet, aber nicht selbst verwirklicht. Die geschichtlich fest umrissene Gestalt des französischen Bildhauerarchitekten Villard de Honnecourt wirkt gegenüber den genannten italienischen Erscheinungen unverkennbar um viele Grade minder universal und minder individuell¹⁹. Weniger gewiß, aber doch eben um einen entscheidenden Grad weniger, gilt das selbst von den stärksten Individualitäten der französischen und deutschen Kunst des

¹⁶ Über Giovanni Pisano als Baumeister vgl. Paatz, Werden und Wesen der Trecentoarchitektur in Toskana. 1937, 37–44, 107 ff. (und Krönig, Zeitschrift für Kunstgeschichte, VIII, 1939, 206 f.). Über die von ihm gedichtete Inschrift an der Pisaner Kanzel vgl. ebda. S. 126. Für den Text dieser Inschrift vgl. Anm. 20.

¹⁷ Lanyi, Thieme-Becker XXVII, 1933, 94 ff.

¹⁸ Decameron, Giornata VI, Novella 5. – Vgl. auch Petrarca, Familiarum rerum libri, Ed. Florenz, 1933, II, 39.

¹⁹ Vgl. Hahnloser, Villard de Honnecourt, Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Wien 1935.

13. Jahrhunderts. Sogar noch der Reimser Josephsmeister, der Bamberger Heimsuchungsmeister und der große Naumburger bleiben namenlos, und die Bautätigkeit dieser sehr eigenwilligen Bildhauer läßt sich nur ahnen, nicht aber fest erfassen geschweige denn als Ausdruck eines universalen und individuellen Wollens begreifen.

In Italien veränderten sich diese Verhältnisse seit dem späten 13. Jahrhundert völlig. Dort und nur dort entwickelte sich damals ein universaler Individualismus, der die Renaissance-Erscheinung des Universalgenies von der Art Albertis, Lionardos, Raffaels und Michelangelos vorbereitete. Dort allein stellte sich schon damals eine Erscheinung ein, die in der Neuzeit als Kehrseite des gesteigerten Individualismus unvermeidlich und verhängnisvoll werden sollte: der Zusammenprall des Künstlers mit der öffentlichen Meinung; das bezeugt Giovanni Pisanos tragische Klage in der Inschrift seiner Pisaner Kanzel²⁰. Dort allein veränderten damals die alten Künste im universalen Schaffen höchst persönlicher Künstlertemperaturen gleichsam ihren Aggregatzustand, entwickelten sich durch innige Amalgamierungen zwischen verschiedenen Schwesterkünsten *neue Kunstgattungen*. Erst seit Giovanni Pisano gibt es eine Bildhauerarchitektur²¹, erst seit Giotto eine Malerarchitektur²². Diese Neubildungen aber, von denen sich der gotische Norden damals – und auf lange hinaus – noch nichts träumen ließ, gewannen im Trecento ständig an Charakter, um schließlich, wiederum weitergereift, typische Ausdrucksmittel der Renaissance zu werden, und endlich durch die italienische Renaissance sogar Ausdrucksmittel des europäischen Barock. Es genügt, als Meilensteine dieser Entwicklung einige wenige besonders bekannte Erscheinungen zu nennen: im Trecento die so unverkennbar malerische Baukunst der Maler Orcagna und Andrea Bonaiuti, im Quattrocento die Bildhauerarchitektur eines Donatello, und im Cinquecento die nicht minder bildhauerisch gestaltende Baukunst Michelangelos oder die Malerarchitektur eines Lodovico Cigoli.

Der gesellschaftliche Rang des Künstlers, dessen Steigen oder Fallen von dem Gewicht der Künstlerpersönlichkeit unmittelbar bestimmt wird, erreichte in Italien, der gesteigerten individuellen Leistung entsprechend, bereits zu Anfang des 14. Jahrhunderts eine Höhe, die im gotischen Norden, im Bereich des Handwerkertums der Hütten und Zünfte, erst ganz am Ende dieses Jahrhunderts erreicht wurde (etwa von Claus Sluter und Jan van Eyck), ja die sich in Deutschland gar erst Albrecht Dürer erkämpfen mußte. Petrarca erlangte kraft seines europäischen Ruhmes seine Krönung zum Poeta laureatus auf dem klassischen Boden des römischen Kapitols, Giotto genoß

20

„Vieles erprobte mein Sinn
Mocht gern Denkwürdiges wagen.
Nun, nach schwerem Bemühn,
Bleibt mir nur dieses zu sagen:
Ach, ich hütet' mich schlecht,
Mein Herz, nicht wußt' ich's zu wahren,
Gab ich mein Bestes so recht,
Gleich muß ich Feindschaft erfahren.
Aber ich lind're den Schmerz,
Mit Sanftmut will ich mich heilen,
Findet doch Ruhe mein Herz
In diesem Verslein zuweilen:
Tadel gegen sich lenkt,
Wer Würdige höhnisch verlachte,
Ehrenkronen verschenkt,
Wer zu entehren gedachte.“

²¹ Paatz, a. a. O., 1937, 114, 122. – Keller, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, 1937, 145.

²² Paatz, a. a. O., 1937, 133 f.; Krönig, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1939, 220 f.

vertrauten Umgang mit dem König von Neapel, Simone Martini wurde geadelt²³. Auch in dieser Beziehung gelang in Italien während des 14. Jahrhunderts der entscheidende Durchbruch zu den Erscheinungen der Renaissance, die dann von Italien aus Erscheinungen des europäischen Barock werden sollten (man denke etwa an Mantegna, der in den Grafenstand erhoben wurde, an Bernini und Rubens).

Die geschilderte Entfaltung der Künstlerpersönlichkeit kann in ihrer Bedeutung kaum überschätzt werden: sie bestimmte die Erscheinungsformen der künstlerischen Gestaltung, also Kategorien, die die Kunstgeschichtsschreibung zu den höchsten und wesentlichsten der ihr überhaupt erreichbaren Erkenntniswerte rechnen sollte, Kategorien, die das Gerüst für den Einbau aller weiteren Erkenntnisse zu bilden haben. Wird die von ihnen bezeichnete Dimension geschichtlicher Erkenntnis vernachlässigt, wird ihre Existenz gar nicht einmal geahnt, wie es leider in dem Weischen Buch geschehen ist, so ergibt sich ein Geschichtsbild mit einer hoffnungslos verzeichneten Perspektive.

2. NICCOLO PISANO

Gegenüber der vielseitigen Gestalt dieses ersten Gesetzgebers einer neuen italienischen Kunst versagt die Richtung, die in der italienischen Kunst nur eine Abwandlung eines übervölkischen Geschehens sehen will, besonders auffällig. Vergleicht man die Darstellung Weises mit der seines oft zitierten Gewährsmannes Swarzenski, so wird erschreckend deutlich, wie gewisse richtige Erkenntnisse einen falschen Sinn bekommen, wenn man sie aus ihrem organischen Zusammenhang mit anderen, komplementären Erkenntnissen herausreißt und allein wirken lassen will. Damit Niccolò als Gotiker und als Nachfahre des byzantinisierenden Klassizismus der nordischen Spätromanik und Frühgotik erscheinen kann, ist hier alles übergangen, was Swarzenski so überzeugend als schöpferische Leistung des Meisters hervorhebt: die großartig umfassenden Figurenprogramme, die bodenständige Elemente mit fremden verweben und darüber hinaus höchst eigenwillige Züge tragen; die Phantasie, die in diesem außergewöhnlichen Mann bis zu seinem Tode immer jung blieb, die bleibende Aufgaben bei jeder Gelegenheit wieder neu gestaltete; die besondere Art der Verbindung architektonischer und figürlicher Formen; und so fort.

Diese Züge sind ebenso wichtig wie die anderen. Sucht man *die schöpferische Leistung Niccolòs* zu ermessen, so läßt sich wohl noch über Swarzenski hinaus Wesentliches sagen.

Gegenüber der Hausteinkunst der gotischen Dekorateure des Nordens bedeutete an Niccolòs Kanzeln *die prächtige Vereinigung weißen Marmors mit edlem farbigem Gestein und Hinterglasmalerei* etwas völlig Neues. Dieses Neue erwuchs aus der antikischen Dekorationsweise der vorgotischen hochmittelalterlichen Kunst Italiens, und es bereitete die Wirkungen der Dekorationskunst der Renaissance vor; jenseits der Nordgrenze Italiens dagegen, in den Kernländern der Gotik, vermochte es sich nicht durchzusetzen.

Der Aufbau eines architektonischen Organismus aus Figuren, wie ihn Niccolò an seiner Sieneser Kanzel verwirklichte, bedeutet ebenfalls einen Durchbruch zu zukünftigen Möglichkeiten, zu den italienischen Möglichkeiten der Renaissance. In der gotischen Bauskulptur diente die menschliche Gestalt bekanntlich den architektonischen Kraftströmen; sie ordnete sich ihnen unter und mußte deshalb auf die Entfaltung der in ihr beschlossenen Möglichkeiten weitgehend verzichten. Durch Niccolòs Genius entfaltete sie nun diese ihre eigensten Möglichkeiten, erlöst aus dem Bann roma-

²³ Über Giotto vgl. Weigelt, Giotto (Klassiker der Kunst), 1925, LV, über Simone Martini vgl. Weigelt, Die sienesische Malerei des 14. Jahrhunderts, 1930, 22 und Thieme-Becker XXXI, 1937, 64.

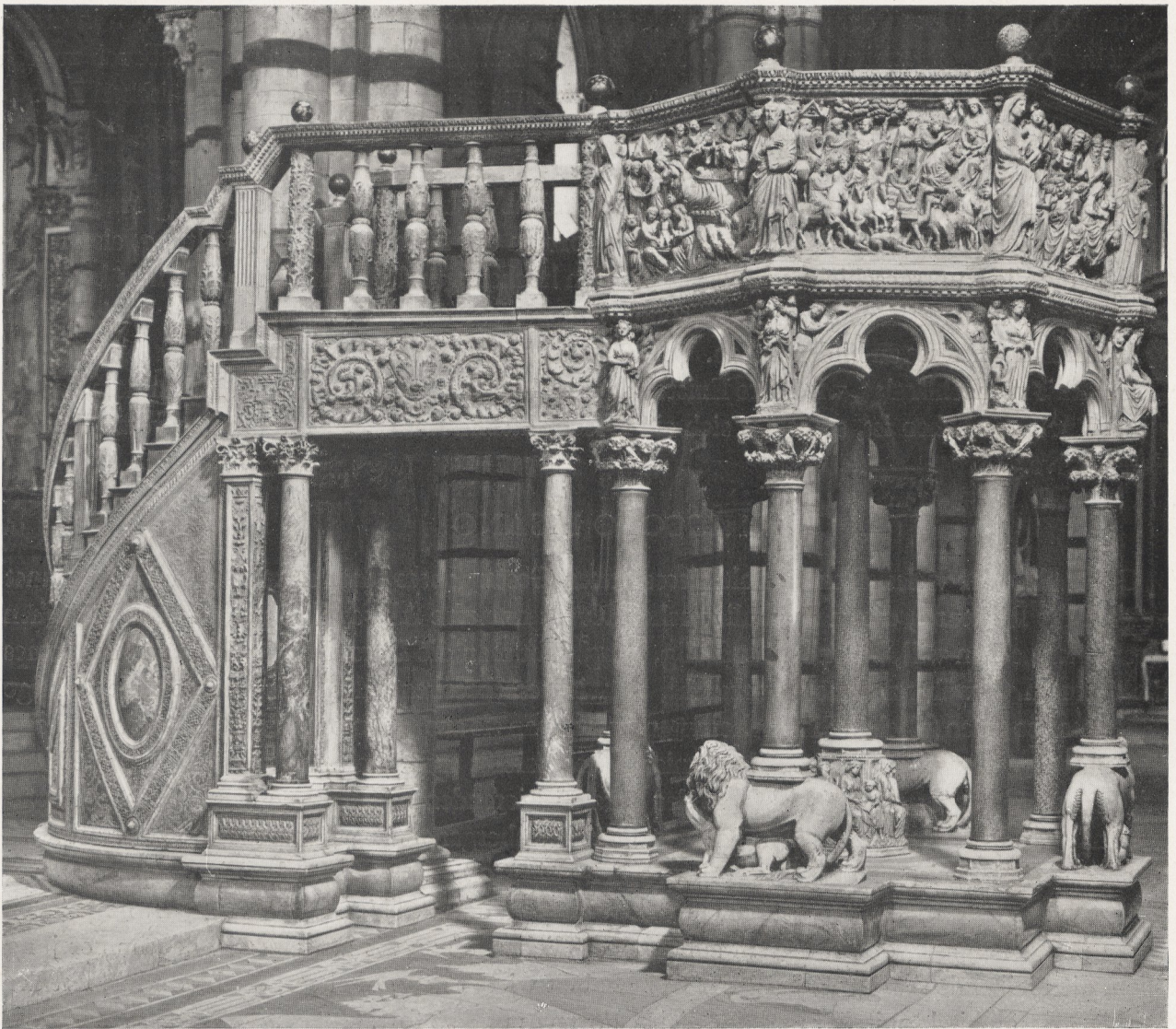


Abb. 138. Niccolò Pisano, Kanzel im Dom zu Siena

nisch-gotischer Gebundenheit, aus ihrem fast tausendjährigen Dornröschenschlaf auferweckt durch den Zauber des antiken Schönheitsideals, dem der Mensch das Maß aller Dinge gewesen war. Aus der gotischen Unterordnung der Figur unter die Architektur wurde hier gleichsam ein freier Bund zwischen gleichwertigen Partnern; aus der „Schwebung“ der gotischen Säulen- oder Nischenfigur²⁴ wurde *die antikische Standfestigkeit statuarischer Gestalten*; in dieser Beziehung und auch in der naturalistischen Modellierung ihres Aktes weist z. B. die Herkulesstatuette an der Pisaner Kanzel (Abb. 142) schon auf Michelangelos David hin. Aus dem tektonischen Relief, das von rahmenden Bogenformen kompositionell durch und durch bestimmt und überdies meist in abstrakte Streifen aufgeteilt war, wurde das autonome, in sich geschlossene „Reliefbild“, das sein episches Wesen in neutraler Rahmung (Pisa) oder gar ohne Rahmung (Siena) frei zur Geltung bringt; und dieses erzählende, dem zyklischen Gemälde wesensverwandte Relief erschloß sich zudem durch die Wiederaufnahme des malerischen, raumbildenden Reliefstils der antiken Sarko-

²⁴ Vgl. dazu Jantzen, *Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts*, 1925, 16ff.

phage weitere sinnvolle Ausdrucksmittel zu noch vollkommenerer Erfüllung der in ihm keimenden Möglichkeiten.

Folgerungen dieser Art zog aus dem gemeinsamen Vorbild der Antike nicht schon die Renaissance-Bewegung in der spätrömischen und frühgotischen Kunst Frankreichs und Deutschlands, sondern erst der Italiener *Niccolò Pisano*. Und er *wies damit der werdenden neitalienischen Kunst den Weg bis ins Cinquecento*. Die farbige Pracht seiner Werkstoffe wurde ein Grundzug der italienischen Kunst aller folgenden Epochen. Das freie Zusammenwirken von Figuren und Architektur, von ihm für Siena (Abb. 138) erdacht, löste eine Entwicklung aus, die sich in Michelangelos Plänen zum Juliusgrab vollendet (Abb. 139). Niccolòs Typ des maleischen Reliefbildes wurde zwar durch das französisch-gotische, mit einem Vierpaß oder Polygon gerahmte tectonische Relief noch einmal vorübergehend verdrängt (von Andrea Pisano und Orcagna bis zum jungen Ghiberti), beherrscht aber dann seit Ghibertis Paradiesestür die italienische Reliefbilderei von neuem bis zu Michelangelos Kentaurenkampf und weit darüber hinaus, abgewandelt gewiß, aber in seinen entscheidenden Wesenszügen unverkennbar bestimmt durch die Tendenz, die Niccolò Pisano ins Leben rief.

Eine besondere Hervorhebung verdient meines Erachtens noch *Niccolòs Erzählerstil*. Seine Eigenwilligkeit und seine grundlegende Bedeutung wurde von Karl M. Swoboda einmal vorzüglich klargestellt: „Die französische Kunst gestaltet die neue künstlerische Illusion im Rahmen der unbedingt übergeordneten architektonischen Gesamtidee, so daß jede Einzelfigur in ihrer Stilisierung über den unmittelbaren inhaltlichen und formalen Zusammenhang auf einen übergeordneten universellen hinweist. In der byzantinischen Kunst wieder findet eine Steigerung der künstlerischen Illusion und des individuellen Charakters nur innerhalb der andauernden vollen Unterordnung unter die symbolhaft gebundene Bildformel statt. Bei den Skulpturen Niccolò Pisanos dagegen ist weder jene architektonische universelle Bezogenheit noch das Eingefügtsein in die tradierte Bildformel die höchste, den besonderen Charakter bestimmende Norm, sondern die

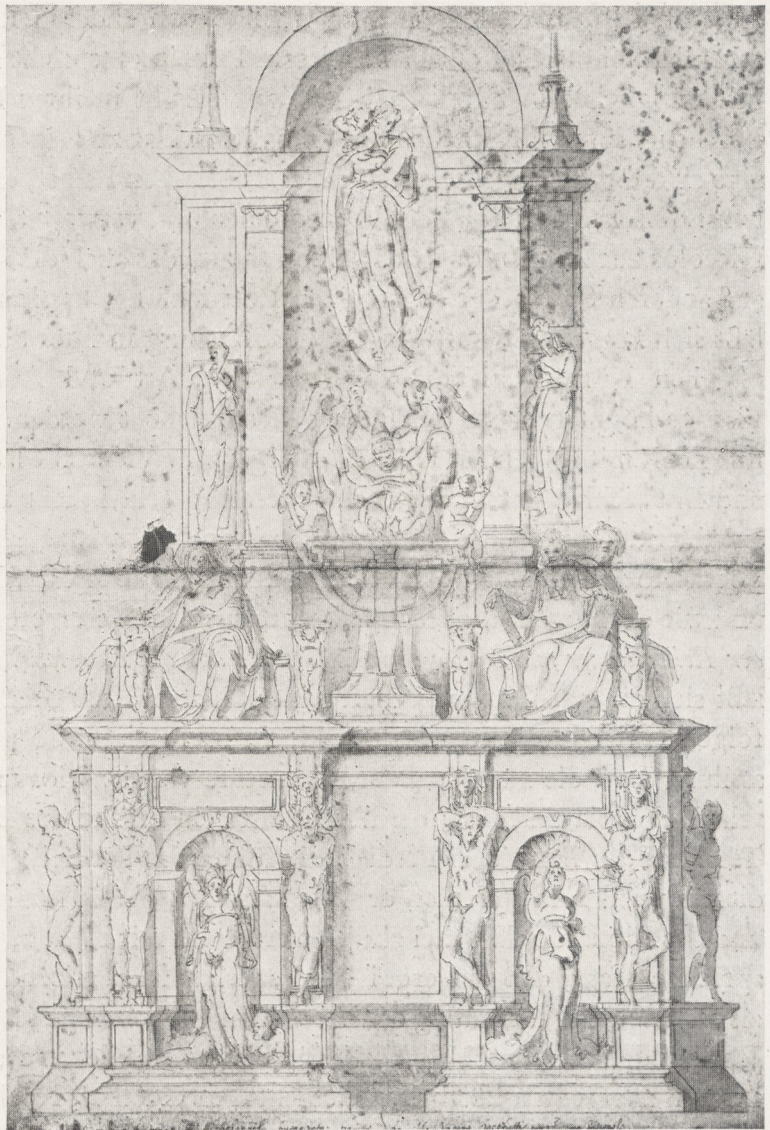


Abb. 139.
Michelangelo, Entwurf zum Julius-Grabmal, Berlin. Kupferstichkabinett

Absicht, den Darstellungsinhalt im Bilde von anderen Rücksichten möglichst ungehemmt anschaulich bildhaft zu erzählen. Diesem Prinzip entspricht nicht nur die anschaulich geschlossene Bildhaftigkeit seiner Reliefs, jede Figur beruht in ihrer Erfindung auf diesem Bestreben, dem Beschauer ihren inhaltlichen Sinn möglichst klar zu zeigen. Nach den Erfordernissen dieses Prinzips sind die Errungenschaften der französischen Kunst, die erweiterten Bildzusammenhänge der byzantinischen Symbolbilder übernommen und verwertet, und sie bestimmen auch das Verhältnis Niccolòs zur Antike. Es ist dasselbe Prinzip, das auch die folgende toskanische Kunst, wenn auch auf anderen Stufen der allgemeinen Entwicklung, bestimmt. Die Kunst Giotto's und Masaccio's läßt sich von einer derartigen Grundauffassung in ihrer Stellung innerhalb der allgemeinen europäischen Kunstentwicklung verstehen²⁵. Art und Auswirkung der Erzählerkunst Niccolò Pisanos könnten kaum treffender gekennzeichnet werden. Ich möchte Swoboda's Gedankengang nur noch mit folgenden Hinweisen ergänzen. Vielleicht läßt sich die besagte geschichtliche Lage und Entwicklung noch durch eine literaturgeschichtliche Parallele weiter verdeutlichen: Niccolò's Erzählerkunst verhält sich zur nordisch-gotischen Erzählerkunst etwa wie die Prosa-Novelle des Boccaccio zu den halb noch versgebundenen, halb frei erzählenden *Canterbury-Tales* des Chaucer; und wie die Novellistik der Renaissance aus dem *Decameron* aufwuchs, so *erwuchs die Erzählerkunst der Reliefbildner und Maler der Renaissance aus der Darstellungsweise des Niccolò Pisano*. Insbesondere läßt sich die Nachkommenschaft seiner Sieneser Kanzelreliefs in ununterbrochener Geschlechterfolge bis tief in die Renaissance hinein nachweisen. So pflanzte sich etwa seine Dreikönigsdarstellung fort: die nächste Generationsstufe vertritt Giovanni Pisanos Formulierung an den Kanzeln in Pistoia und Pisa; die übernächste ein Fresko des Barna in S. Gimignano²⁶; die vierte ein Tafelbild des Bartolo di Fredi²⁷; die fünfte das herrliche Bild des Gentile da Fabriano; und von diesem wiederum stammen dann bekanntlich die Darstellungen des Filippo Lippi, des Botticelli und des Lionardo da Vinci ab; ja es erscheint mir nicht zuviel gesagt, wenn man es einmal auszusprechen wagt, daß der erquickend anschauliche, reizend humorvolle Ton, den Niccolò Pisano als erster bei der Erzählung der Erscheinung der Heiligen Drei Könige mit ihren Mohren, Kamelen, Jagdhunden usw. anschlug, fortklang bis zu den Bildern des Rubens und dem offenbar von solchen Bildern angeregten köstlichen Gedichtchen Goethes. Noch klarer liegt der Fall des bethlehemitischen

²⁵ K. M. Swoboda, Kritische Berichte I/II, 1927/29, S. 69/70. – In dem Erzählerstil des Niccolò Pisano und auch in den formalen Darstellungsmitteln, mit denen er arbeitet, vollzog sich wirklich so etwas wie eine Wiedergeburt der Antike, und zwar der römischen Antike. Von römischen Reliefdarstellungen (Bauer mit Kuh, Tuchladen) sagt Technau mit Recht: „Hier ist nichts Hellenistisches mehr zu erkennen. Das Motiv ist rein römisch, schon in der Liebe zum Gegenständlichen, schon in der Freude am Erzählen und Schildern“ (Geschichte der Kunst, Altertum; Berlin 1940, 138). Niccolò's Gegensatz gegen alles Gotische läßt sich nahezu mit den Sätzen kennzeichnen, mit denen Technau die Sonderart des römischen Reliefstils im Gegensatz zum griechischen zu kennzeichnen sucht: „die Figuren sind nämlich nicht durch einen Relieffzusammenhang der plastischen Formen und nicht in einer gemeinsamen idealen Bildfläche miteinander verbunden und sie wachsen nicht organisch aus dem Reliefgrund heraus . . . Sie sind vielmehr alle wie einzelne Bewegungsstudien hingestellt, sie scheinen überhaupt zuerst als selbständige freiplastische Figuren erfunden und dann erst zu einem Reliefbild vereinigt worden zu sein, indem man sie vor eine feste Rückwand stellte, wobei man sie hinten teilweise beschneiden mußte, damit sie Halt haben und damit der Eindruck von Tiefe und Räumlichkeit entsteht . . . Zuerst ist die Weite des Raumes da; in ihr bewegen sich die Figuren frei und ungebunden, stehen die Figuren groß im Vordergrund, klein im Hintergrund . . . Es ist eben nicht mehr der künstlerische, sondern der reale Raum, der die Figuren umgibt. Es ist nicht mehr die Bilderschei-nung, sondern die unmittelbare Wirklichkeit, die hier aufgesucht ist und dargestellt werden soll. Deshalb kann man sagen, daß hier kein gestaltetes Bild, sondern nur ein Abbild gegeben ist“ (a. a. O. 58/59). Diese Kennzeichnung trifft einen wesentlichen Zug, der den altrömischen Reliefs und den Reliefs des Niccolò Pisano gemeinsam ist, wird freilich der vorliegenden künstlerischen Leistung nicht ganz gerecht. Denn meines Erachtens wurde in beiden Fällen eben doch nicht nur ein Abbild gegeben, sondern eine künstlerische Gestaltung, wenn auch eine Gestaltung, die ganz andere Kategorien der Wirklichkeit zu formen versuchte als die griechische und die gotische Kunst. – Über das hier angeschnittene Problem vgl. auch die grundsätzliche Betrachtung von Kaschnitz „Das Italiische als Grundlage des italienischen Renaissance“ in „Actes du XIVe congrès international d'histoire de l'art“, I, 1936, 24 ff. und meine Anm. 65, 80 und 104.

²⁶ Van Marle, The development of the Italian schools of painting, II, 1924, 286.

²⁷ Van Marle, a. a. O., Fig. 318, S. 491.

schen Kindermordes. Dadurch, daß eine solche Darstellung an Niccolòs Kanzel im Dom zu sehen war (Abb. 140), wurde dieses anderwärts sehr seltene, ja überhaupt kaum gebräuchliche Motiv ein Lieblingsthema der sienesischen Malerschule; es wiederholte sich zunächst in Duccios Maestà, dann im Freskenzyklus des Barna in S. Gimignano²⁸ und im Werk des Pietro Lorenzetti²⁹, und im Lauf des Quattrocento versuchte sich schließlich in Siena fast jeder bedeutendere Maler an ihm (Abb. 141). Auch für andere Motive Niccolòs wäre mit Leichtigkeit dasselbe nachzuweisen. Ein letztes Beispiel mag das noch andeuten; die entzückende Badeszene in der Geburt Christi, diese von romanischer, byzantinischer und gotischer Gebundenheit erstaunlich erlöste, zu einem Sinnbild reiner Menschlichkeit gesteigerte Idylle, pflanzte sich von Niccolòs Kanzeln durch die Kanzelreliefs des Giovanni Pisano und durch die Tafeln eines Pietro Lorenzetti³⁰ und eines Paolo di Giovanni Fei³¹ fort bis hin zu Sassetas Meisterwerk³², und auch in diesem Fall gab der von Niccolò dabei angeschlagene Ton den Grundton für alle nachfolgenden Darstellungen an, ja darüber hinaus den Grundton selbst für die Darstellung verwandter Themen in der gesamten toskanischen Malerei des Quattrocento und Cinquecento.

Zweifellos läßt sich also folgendes sagen: *Niccolò Pisano schuf eine neue ikonographische Tradition*; diese wirkte in Italien ununterbrochen bis in die Hochrenaissance hinein fort; sie ist eine der allerwichtigsten Grundlagen der Renaissancekunst.

Aufzuwerfen wäre schließlich wohl die Frage, ob nicht Niccolò Pisano auch einen sehr wesentlichen *Anteil an der Ausbildung des Brunnentypus der italienischen Renaissance* hat. Er könnte, wie mir scheint, dessen Figurenprogramm entscheidend bestimmt haben. An seinem Peruginer Brunnen war neu nicht in erster Linie der architektonische Aufbau aus drei übereinander gestellten Becken; der war schon vorher üblich gewesen, nicht nur im italienischen Viterbo, sondern auch im deutschen Goslar³³, darf also wohl als gemeineuropäisches Erbgut gelten. Etwas völlig Neues bedeutete dagegen das geistvolle Figurenprogramm, das Niccolò an diesem Aufbau verwirklichte. Da erscheinen Sinnbilder der Bedingungen des physischen Menschenlebens (Stern- und Monatsbilder, Sündenfall usw.), ferner Sinnbilder der geistigen Kräfte des Menschen (*Artes liberales*), und schließlich Sinnbilder der Stadt Perugia und ihrer Geschichte, nämlich die Gestalten der mythischen antiken Gründer Roms (der Mutterstadt von Perugia) und Perugias, die heiligen Stadtpatrone und so fort³⁴. Dieses Programm vergeistigt im Sinne der Scholastik das Geschichtliche zu einer philosophisch-religiösen Idee. Ein solches Unterfangen wurde meines Wissens an den gotischen Brunnen nördlich der Alpen niemals gewagt; an den reichsten von ihnen beschränkte man sich auf den engeren Bereich der Geschichte, auf die Darbietung des Reichsgedankens durch die Gestalten des Kaisers und der Kurfürsten („Schöner Brunnen“ in Nürnberg) oder auf die Heilsgeschichte (Claus Slutters Brunnen in Dijon). Eine Wiederholung und Weiterbildung erfuhr das philosophisch-religiöse Peruginer Programm Niccolòs dagegen an dem ersten Monumentalbrunnen der italienischen Frührenaissance, der „Fonte gaia“ des Jacopo della Quercia in Siena. Das ist bisher noch nicht beobachtet worden. Aber zu den Motiven, die bekanntlich von den Trecentofresken im Palazzo pubblico angeregt wurden, also zu der thronenden Madonna mit

²⁸ Van Marle, a. a. O., 286.

²⁹ Van Marle, a. a. O., Fig. 224, S. 341.

³⁰ Van Marle, a. a. O., Fig. 243, S. 365.

³¹ Van Marle, a. a. O., Fig. 337, S. 526.

³² Van Marle, a. a. O., Band IX, 1927, Tafel bei S. 326.

³³ Swarzenski erwähnt einen solchen Brunnen in Magdeburg (Niccolò Pisano, 1926, 45); da sich dort nichts dergleichen findet, möchte ich annehmen, er habe das Goslarer Werk gemeint. Über dieses vgl. Erich Meyer, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1939, 254.

³⁴ Genaueres bei Swarzenski, Niccolò Pisano, 1926, 46ff.



Abb. 140. Niccolò Pisano, Bethlehemitischer Kindermord, Kanzel im Dom zu Siena

Engeln (einer abgekürzten „Maestà“) und den thronenden Tugenden³⁵, kommen hier sienesische Parallelen der Peruginer geschichtlich-philosophischen Darstellungen. Schon die Tugenden könnten auch so aufgefaßt werden, da sie als Sinnbilder des sittlichen Lebens den Peruginer *Artes liberales* entsprechen, und mit der Madonna steht es nicht anders, denn sie bedeutet als Schutzherrin der Stadt Siena, die sich seit Montaperti „*Sena vetus civitas Virginis*“ nannte, eine sienesische Parallele zum Peruginer Schutzpatron *Herculanus*. Vor allem wurde aber auch in Siena wieder, wie bereits in Perugia, ungebräuchlicherweise der Sündenfall als Sinnbild der Bedingungen des Menschenlebens gewählt, erscheint auch hier wieder neben der sagenhaften antiken Gestalt des eigentlichen Stadtgründers die mythische Gründerfamilie der Mutterstadt Rom (die in diesem Fall nur vom Mythos, nicht aber von der Geschichte als solche anerkannt wurde). Diese Häufung der Parallelen erscheint mir zu auffällig, als daß sie dem Zufall zugerechnet werden könnte. Höchstwahrscheinlich haben die Sienesen, als sie ihren Brunnen figurieren wollten, sich bei dem bedeutendsten älteren Werk dieser Art in ihrer Nachbarschaft, bei Niccolò Pisanos Peruginer Brunnen, Anregungen geholt. Auf diese Weise wird in das Programm des ersten Monumentalbrunnens der Renaissance als bestimmender Grundzug die philosophische Allegorik gekommen

³⁵ Über die Abhängigkeit des Programms von den Werken trecentistischer Sieneser Maler und über das Programm selbst vgl. Lanyi, *Zeitschrift für bildende Kunst* LXI, 1927/28, 257ff.



Abb. 141. Matteo di Giovanni, Bethlehemitischer Kindermord, S. Domenico, Siena

sein, die aus der Gedankenwelt der Scholastik her stammt, und aus diesem Keim entwickelte sich, wie mir scheinen will, dann unter der Einwirkung des Humanismus die freie Allegorik der Brunnenprogramme der Renaissance und des Barock, die wohlbekannte Figurenwelt der Tugenden und Schutzpatrone, der mythischen Gründer und Lokalgöttheiten, der Flußgötter und Nymphen. Außerdem wirkte Niccolòs Brunnenprogramm von Quercias Brunnen aus auch auf andere Bau- skulpturenzyklen der Frührenaissance ein; das lehrt das Figurenprogramm der Loggia de' Nobili (della Mercanzia) in Siena^{35a}

Niccolò Pisano dürfte also auch für die profane Ikonographie der Renaissance Grundlagen gelegt haben. So bestätigt sich denn noch einmal, was sich immer wieder ergab: die Meister der Renaissance schritten auf dem italienischen Sonderweg fort, der in der wahrhaft bahnbrechenden Epoche des späteren 13. Jahrhunderts entstand und seither neben dem Weg der Gotik selbständig fortlief.

Nur dadurch läßt sich ja auch die unbestreitbare Tatsache erklären, daß *Niccolò Pisano nicht erst von der Wissenschaft des historisierenden 19. Jahrhunderts wiederentdeckt werden mußte*, daß er – in höchst bezeichnendem Gegensatz zu den deutschen und französischen Gotikern – auch während der Herrschaft der Renaissance, des Barock und des Klassizismus immer ein lebendiger italienischer Klassiker geblieben ist, daß sein Ruhm stets frisch und seine Kunst ununterbrochen wirksam, daß

^{35a} Über dieses Programm vgl. Schubring, Die italienische Plastik der Renaissance (Handb. f. Kunstwissenschaft), S. 179/80.



Abb. 142. Niccolò Pisano, Hercules an der Kanzel im Baptisterium in Pisa

niell ebensowenig galt wie gotisch-höfisches „Maß“ oder klassisch-griechisches Ebenmaß, ein Pathos, dem stolze Haltung und große Gebärde alles bedeutete; ein naiver Lebenswille, dessen schönheitstrunkene Leidenschaftlichkeit noch in den Operngestalten eines Giuseppe Verdi fortwuchert und in Italien heute so volkstümlich ist wie in der Zeit seiner ersten Offenbarung durch Niccolò Pisano.

3. GIOVANNI PISANO

Auch für das Verständnis der mächtigen Persönlichkeit dieses größeren Erben des großen Niccolò bedeutet das Weisesche Buch vor allem etwas durch die Erörterungen, die es herausfordert.

An ihm wird zunächst, der Gewohnheit entsprechend, „die Gotisierung der Stilgrundlagen, die für die Kunst des Giovanni Pisano bestimmend geworden ist“ hervorgehoben³⁶. Dann freilich heißt es: „Trotz des Anschlusses an die französische Hochgotik, von dem die formalen Gegebenheiten zeugen, wird gerade bei Giovanni Pisano ein ausgesprochener Sonderwille offenbar, der zu einem Gegensatz gegen den klassischen Grundcharakter der französischen Kunstrichtung führt, wie er sich in der ruhigen repräsentativen Haltung, der verniedlichenden Idealität und dem klaren

sie ein volkstümliches Besitztum der italienischen Nation blieb.

Wer die Italiener nicht nur aus Büchern kennt, sondern aus der Erfahrung von Mensch zu Mensch, wird mir recht geben, wenn ich nun abschließend sage: *Im Werk des Niccolò Pisano verehrt der Italiener in erster Linie mit sicherem Instinkt eine künstlerische Offenbarung seiner selbst, seiner Nation, ihres Wesens und ihres Wertes.* In einer Gestalt wie dem Herkules der Pisaner Kanzel (um ein Beispiel herauszugreifen) (Abb. 142) kam eine Italianità zum Durchbruch, die noch heute so lebendig ist wie das Italienisch Dantes und Boccaccios: eine urkräftige Freude an der erdgebundenen Wirklichkeit, die weit über die verhaltene Weltfreude der höfischen Gotik hinausdrängt; ein sinnenfrohes Körpergefühl, das dem antiken stammverwandt ist, aber derber wirkt als selbst das altrömisch-etruskische oder gar das klassisch-griechische mit seiner idealisierenden Verklärung; ein Ethos, dem byzantinisches Zeremo-

³⁶ a. a. O., S. 18/19.

flächenhaften Kompositionsverfahren der gleichzeitigen Schöpfungen der französischen Relief-skulpturen bekundet“³⁷.

Dieser janusköpfigen Anschauung liegt eine richtige Erkenntnis zugrunde. *Zweifelloos verstärkt sich im Schaffen Giovannis der gotische Einschlag, der schon in das Werk des Niccolò verwoben worden war. Ebenso unzweifelhaft aber verbindet sich damit geheimnisvoll etwas völlig Anderes*, und es verdient besondere Anerkennung, daß Weise dieses Andere – das Ausdruckspathos – als etwas Ungotisches erkannt hat, obwohl es ziemlich allgemein als typisch gotisch galt und gilt³⁸. Weises Auffassung bedarf aber in vieler Beziehung der Ergänzung.

Unbedingt hätten zunächst einmal jene neueren Forschungen berücksichtigt werden müssen, die die alte These von Giovannis Verhältnis zur französischen Gotik aus der luftigen Sphäre der Gemeinplätze auf den festen Boden greifbarer Anknüpfungen übertragen und damit in einer völlig neuen Weise geschichtlich ausgewertet haben³⁹.

Noch wichtiger wäre ein tieferes Eingehen auf *die Herkunft und das Wesen der Ausdrucksgewalt des Giovanni Pisano* gewesen. Weise erklärt sich diese auffällige Erscheinung durch ihren angeblichen Zusammenhang mit dem „barock“ bewegten, byzantinisch bedingten Zug in der Kunst Niccolòs⁴⁰ und durch ihren angeblichen Zusammenhang mit einer gemeineuropäischen antigotischen Bewegung, die in dem Straßburger Marienod, in der Naumburger Lettner-Kreuzigung, in den Magdeburger Klugen und Törichten Jungfrauen und in ähnlichen Werken des 14. Jahrhunderts Ausdruck gefunden habe: „Bei aller Größe des persönlichen Gehalts und bei aller übertragenden Schöpferkraft muß doch auch das Schaffen des Giovanni Pisano in dem Zusammenhang einer durch alle Länder Europas gehenden Bewegung begriffen werden. In seiner expressiven, den leidenschaftlichen Empfindungsausdruck suchenden Grundtendenz und in seinen barocken Neigungen reiht es sich einer allenthalben zutage tretenden Unterströmung ein, die mit ihrer stärkeren Betonung des spiritualistischen Elementes eine erste Reaktion gegen den Geist der französischen Hochgotik bedeutet und zugleich in den meisten Fällen eine engere Verbundenheit mit den einheimischen Überlieferungen erkennen läßt“⁴¹.

Lassen wir es dahingestellt, daß in solchen und ähnlichen Sätzen Weises die Begriffe „gotisch“, „klassisch“ und „barock“ in einer lässigen Art gebraucht sind, die eine Klärung der geschichtlichen Erscheinungen ernstlich behindert und durch ihre allgemeine Gebräuchlichkeit auf die Dauer keineswegs zu rechtfertigen ist^{41a}. Es kann hier auch nicht erörtert werden, ob Weises Auffassung für die erwähnten deutschen Werke zu Recht besteht (vgl. dazu S. 182). Daß sie das Ausdruckspathos des Giovanni Pisano nur unzureichend erklärt, daß sie wesentliche Anregungen zu seiner Ausbildung nicht erfaßt, hätte Weise wiederum der neueren Forschung entnehmen können und müssen. Wie von mehreren Seiten gleichzeitig erkannt wurde, beginnt nämlich im Schaffen Giovannis eine geschichtliche Macht wirksam zu werden, die für Niccolò noch wenig

³⁷ a. a. O., S. 19.

³⁸ a. a. O., S. 20, Anm. 1: Dort eine Auseinandersetzung mit der entgegengesetzten These von Antal, Schmarsow usw. Ich schließe mich in diesem Punkt Weise vollkommen an: die besonders von Antal (Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1924/25, 208 ff.) hervorgehobene pathetische Richtung ist nach Herkunft und Wesen zweifellos alles andere als gotisch. Was sie in Wahrheit ist, werde ich im Text genauer darzulegen versuchen. Vgl. dazu auch M. Salmi, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, 1938, 61/62.

³⁹ M. Weinberger, Zeitschrift für bildende Kunst LXIV, 1930/31, 1 ff. und Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen LI, 1930, 165 ff. – Harald Keller, Die Bauplastik des Sieneser Doms, Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, 1937, 147 ff.

⁴⁰ a. a. O., 19.

⁴¹ a. a. O., 20/21.

^{41a} Vgl. dazu jetzt Kurt Bauchs richtungsweisenden Aufsatz „Klassik-Klassizität-Klassizismus“ in der Zeitschrift „Das Werk des Künstlers“, I, 1939/40, 431 ff.



Abb. 143. Niccolò Pisano, „Tetramorph“,
Kanzel im Dom zu Siena

bedeutete: *der Hellenismus*⁴², also jene Macht, die in der Antike das Ausdruckspathos entwickelte, jene künstlerische Großmacht, deren eindrucksvolle Pathosformeln dann auch die italienische Renaissance in hohem Maße mitbestimmen sollten. Der Hellenismus – vermittelt wohl zumeist durch römische Sarkophage – bestimmte wesentliche Züge in Giovanni Reliefs; das hat R. Papini bewiesen. Gewiß wäre es falsch, nun diese Macht im Schaffen des Giovanni mit Papini ebenso zu verabsolutieren wie einst die Gotik⁴³. Aber sie muß als ein wesentlicher Einschlag in diesem Schaffen erkannt und anerkannt werden. Der künftigen Forschung bietet sich da noch eine dankbare Aufgabe. In welchem Sinne dabei zu verfahren wäre, habe ich an anderer Stelle bereits angedeutet: „Bei Giovanni Pisano entspricht der Steigerung des gotischen Gehalts eine Steigerung des antiken Gehalts... Das wird deutlich, gerade wenn man die wegen ihres antikisierenden Stils berühmten Skulpturen Niccolòs zum Vergleich heranzieht. Giovanni hat den Schatz von antiken Motiven, der ihm vom Vater überkommen war, wesentlich bereichert: Die Masken an der Sieneser Fassade und vor allem die monumentalen Gestalten der ‚Venus‘ und des ‚Herkules‘ an der Pisaner Kanzel lassen das klar erkennen. Aber nicht nur in einem extensiven Sinne entwickelte er die antikischen Bestrebungen Niccolòs, sondern auch und insbesondere in einem intensiven Sinne. Im Werk des Vaters wurde durch die Einwirkung antiker Vorbilder nur das Körperliche und Räumliche verändert, also

die Reliefauffassung, die Typik, die Modellierung des Aktes, Bewegung und Faltenwerk; das Geistige aber war im wesentlichen noch mit byzantinischen und gotischen Mitteln gestaltet worden. Im Werk des Sohnes ist es dagegen gerade die Welt des Ausdrucks, die durch die Antike neubestimmt wird. Die Idealität der Madonna im Pisaner Camposanto, die vergeistigte Schmerzlichkeit des ‚Herkules‘, die elementare Leidenschaftlichkeit der Tragfiguren und Masken – diese reiche, klar in Typen differenzierte Skala geistigen und seelischen Lebens, sie erinnert uns nicht zufällig an die versunkene Welt hellenistischer Pathosformeln, an olympische Gottheiten, an Heroen und Naturwesen wie Giganten und Flußgötter. Was gelegentlich auch im gotischen Norden versucht worden ist, und zwar gerade von den größten Künstlern wie vom Meister der Königsköpfe in Chartres, vom Heimsuchungsmeister in Reims und vom Meister des Straßburger Engelspfeilers⁴⁴, eine Wiederbelebung der antiken Ausdruckskunst, das

⁴² Stechow, Thieme-Becker, Künstler-Lexikon XXVII, 1933, 99; R. Papini, Pro Memoria sulla classicità di Giovanni Pisano, in „Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino“, Firenze, 1933. – Vgl. dagegen G. Sinibaldi, La scultura del Trecento, Firenze o. J., 35; J. Lanyi, Zeitschrift für Kunstgeschichte III, 1934, 66; H. Keller, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, 1937, 188. – Vgl. ferner Paatz, Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana, 1937, 42/43.

⁴³ Vgl. dazu Keller, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, 1937, 188 Anm. 169

⁴⁴ Vgl. dazu Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts, 1925, 49.

ist von Giovanni Pisano auf dem uralten, keimreichen Kulturboden Toskanas mit einer ganz neuen Wucht verwirklicht worden. Eine Gestalt wie der Pisaner ‚Herkules‘ läßt vermuten, daß ihr Schöpfer ein tiefes Verständnis für die Laokoongruppe gehabt haben würde, falls diese schon damals das Licht des Tages wiedererblickt hätte. Nicht zufällig fand gerade Michelangelo, der enthusiastische Verehrer dieser Gruppe und hellenistischen Kunst überhaupt, bei Giovanni wichtige Anregungen⁴⁵. Welche ganz neuen Weiten und Tiefen Giovanni Pisano durch seine Entdeckung des Hellenismus erschloß, welche Möglichkeiten eines vertieften Ausdrucks der Seele und des Geistes er dadurch eröffnete, wird deutlich, wenn man etwa seinen „Herkules“ und seinen „Tetramorph“ (Abb. 144) den entsprechenden Gestalten seines Vaters (Abb. 143) gegenüberstellt und sich klarmacht, daß erst Giovanni Mat-



Abb. 144. Giovanni Pisano, „Tetramorph“, Kanzel in S. Andrea in Pistoia



Abb. 145. Hadrianisch (?), Apollo(?) - Kopf, Konstantinopel, Ottomantisches Museum, Nr. 597

thäus-Engel an griechische „Apollon-Kitharoidos“-Gestalten erinnert, daß erst in seinem herrlichen Antlitz das Feuer skopasischer Köpfe (Abb. 145) wieder aufleuchtet. Und dieser Fall ist nur ein Beispiel unter vielen. Zwei weitere mögen hier noch hervorgehoben werden. Erst in Giovanni's Tierdarstellungen, nicht schon in den unheimlich verhaltenen seines Vaters, bricht edle Leidenschaftlichkeit gleichsam in hellen Flammen durch (Abb. 175); und wieder haben offenbar (hellenistisch-) römische Vorbilder dieses Aufflammen möglich gemacht (Abb. 176). Giovanni's Sitzfiguren – die grandiose Thronende Madonna im Pisaner Camposanto^{45a} und besonders die herrlichen Sibyllen an der Pistoieser Kanzel (Abb. 147) unterscheiden sich von allen gotischen Sitzfiguren und auch von den Sitzfiguren Niccolòs grundsätzlich: äußerlich durch den heftigen Kontrapost ihrer Bewegung, innerlich durch ihren leidenschaftlichen Eigenwillen: sie sind nicht in

⁴⁵ Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana, 1937, 42/43.

^{45a} Vgl. Weinberger, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen LI, 1930, 165 ff. An den dort gegebenen Abbildungen offenbart sich der tiefe Gegensatz zwischen Giovanni's Figur und ihren gotischen Vorbildern.



Abb. 146. Hellenistisch-Etruskisch, Zwei Todesgenien am Grabmal des Arunte Volumnio, Perugia

gotischer Weise dem Göttlichen hingegeben, sondern sie begegnen ihm, ohne sich daran zu verlieren, wenngleich von Schauern der Ehrfurcht erschüttert. In ihrem Wesen lebt wirklich antikes Menschentum wieder auf, und die Todesgenien an einem hellenistisch-etruskischen Grabmal in Perugia, wo Giovanni schon früh gearbeitet hatte, lassen uns ahnen, welche antiken Denkmäler diese „Renaissance“ in ihm angeregt haben (Abb. 146). Wie er – und erst er – dadurch zu einem der Bahnbrecher der Hochrenaissance wurde, erhellt, wenn man bedenkt, daß nicht schon Niccolòs Sieneser Tugenden und Peruginer Artes liberales, sondern erst Giovannis Sibyllen, die leidenschaftlich erregten und bewegten, die der glühende Blitz einer erschütternden Inspiration durchzuckt, die Stamm-Mütter des heroischen Geschlechtes der Sibyllen an der Sixtinischen Decke Michelangelos geworden sind.

Dieser Gedankengang wirft ein ganz neues Licht auf Weises richtige Erkenntnis, daß die Erscheinung des Giovanni Pisano der gewaltigen Erscheinung Dantes innerlich verwandt ist (a. a. O., 269). Ich meine, man kann diese Erkenntnis folgendermaßen weiterentwickeln: wie Beatrice, die zarte Gestalt aus der Welt der provençalischen ritterlich-höfischen Minnedichtung, den Dichter nur in die Seligkeiten des christlichen Paradieses einzuführen vermochte, so vermochte die französische Gotik dem Giovanni Pisano nur bei der Gestaltung christlicher Idealvorstellungen (etwa des Salvators) zu helfen; in die Welt des Menschlich-Allzumenschlichen, in das Inferno der Leiden-schaften aber vermochten den Dichter und den Bildhauer nur ganz andere – antike! – Geleiter einzuführen, den einen der Römer Virgil, den anderen die Bildhauer des Hellenismus.

Die hellenistische Richtung setzt sich im Schaffen Giovannis am mächtigsten in den monumentalen Gestalten der Pisaner Kanzel durch. Diese Erkenntnis widerlegt *Weises These*, in *Giovannis Spätwerken vollziehe sich eine Abkehr von dem pathetischen Stil der Frühwerke* und sozusagen eine bedingungslose Kapitulation vor der Übermacht der französischen Gotik, ein zweiter und diesmal



Abb. 147, 148. Giovanni Pisano, Zwei Sibyllen, Kanzel in S. Andrea in Pistoia

vorbehaltloser „Anschluß an die französische Hochgotik in einer reineren Ausprägung ihrer formalen Eigentümlichkeiten und in dem Streben nach zierlicher Anmut und beruhigter Schönheit“⁴⁶.

Diese Auffassung ist einseitig. Bezeichnenderweise setzte sich an der Pisaner Kanzel der antikische Einschlag nicht nur im Bereich des Figürlichen kräftiger durch, sondern auch im Bereich des Architektonischen. Was in der bisherigen Forschung merkwürdigerweise kaum gewürdigt wurde, ist deshalb doch nicht minder wahr und bemerkenswert: an Stelle der gotischen Dreipässe der Pistoieser Kanzel erscheinen hier antikische Volutenkonsolen, an Stelle der Pistoieser gotischen Knospenkapitelle korinthische und komposite Typen, und die Tragsäulen wirken dementsprechend nicht mehr gotisch dünn, wie noch in Pistoia, sondern antikisch stämmig (Abb. 149 u. 150). Daß daneben die transzendente Verklärung gotischer Idealtypen ebenfalls gesteigert wurde, daß sich etwa in der wunderbaren Christusgestalt des Mittelpfeilers das französische Ideal des Beau Dieu in einer Reinheit offenbart, die mit den edelsten französisch-deutschen Verkörperungen wetteifert, soll deshalb keineswegs geleugnet werden. *In Giovanni's Alterswerk verstärkten sich eben ganz offensichtlich beide Richtungen, die sich in des Meisters Schaffen von jeher verbanden, nicht nur die gotisch-verklärende, sondern auch die hellenistisch-erregende.* Beide bestimmten Giovanni's Phantasie von Anfang bis zu Ende, beiden kommt gleichermaßen wesentliche Bedeutung zu; jede von ihnen darf freilich nicht absolut bewertet werden, sondern lediglich relativ. Ich habe bereits an anderer Stelle einmal auseinandergesetzt, daß damals in Italien – zum erstenmal in der Geschichte der Kunst des christlichen Abendlandes – die geschichtlichen, die überlieferten Kunstrichtungen nicht mehr als unbedingt verpflichtende, als übergeordnete Mächte hingenommen wurden, wie es in der romanischen und der gotischen Welt gemeinhin üblich gewesen war, sondern daß sie von nun an dort als Mittel

⁴⁶ a. a. O., S. 22.



Abb. 149. Giovanni Pisano, Kanzel in S. Andrea in Pistoia

zur Gestaltung ganz bestimmter Wirkungen gebraucht wurden, daß etwas ganz Neues ihnen einen nunmehr begrenzten Zweck anwies. Dieses Neue war das Schönheitsideal der italienischen Nation, ein Mikrokosmos der geistigen Möglichkeiten Europas⁴⁷.

Das nationale Ideal erfuhr in den Spätwerken des Giovanni Pisano eine besondere, individuell ausgeprägte Verwirklichung, die bestimmte Möglichkeiten der Quattrocento-Renaissance ankündigte und vielleicht sogar auslöste. Auch das brauche ich hier nur anzudeuten, da ich es bereits anderenorts ausführlich dargestellt habe: die dynamische, antithetisch typisierende Kompositionsweise der Architektur der

⁴⁷ Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana, 1937, 77.



Abb. 150. Giovanni Pisano, Kanzel im Dom in Pisa

Pisaner Kanzel und des Domchores in Prato bedeutet die Überwindung der gotischen Kompositionsweise, eine Vorahnung der Kompositionsweise Brunelleschis⁴⁸.

Für die Figurengestaltung des greisen Giovanni Pisano ließe sich Entsprechendes nachweisen. In des Meisters letzter Madonna, der herrlichen zu Prato, ist die Stufe der Übernahme des französischen Madonnentypus, die durch die heiter-unbeschwerte Elfenbeinstatue im Dom zu Pisa am klarsten bezeichnet wird, wieder überwunden. Indem er sie schuf, erreichte Giovanni weit jenseits des von ihm durchmessenen Bereichs der französischen Gotik etwas zuvor Unerhörtes und

⁴⁸ a. a. O., 121–125. – Daß der dort versuchte Nachweis von Kompositionsgrundsätzen das Richtige trifft, hat W. Krönig inzwischen durch Aufzeigen der Wirksamkeit derselben Grundsätze in einem anderen Bau Giovanni (S. Domenico in Perugia) bestätigt; vgl. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana II, 1938, 91 ff.

Zukunftsträchtiges: in dieser tief beseelten Gruppe offenbart sich nicht mehr höfische Lebenslust, sondern die leidenschaftliche Ehrfurcht der Magd Gottes vor der geheimnisvoll erhabenen Göttlichkeit des Christusknaben, aus ihr klingt ein Ton auf, der bis zu Raffaels Sixtinischer Madonna hin immer wieder von den tiefsten Geistern der Renaissancekunst zum Klingen gebracht wurde, der menschliche Empfindung erregt, um sie mit der Ahnung des Überirdischen zu erschüttern⁴⁹.

4. ARNOLFO DI CAMBIO

Wenn Giovanni Pisano die bahnbrechende neuitalienische Kunst seines Vaters nicht nur in allen wesentlichen Zügen fortführte, sondern ihr überdies ganz neue Züge hinzufügte, so gilt das gleichermaßen von dem anderen genialen Schüler Niccolòs. Arnolfo war einer der Gesetzgeber einer neuen Kunst, obwohl ihm Weise nur einen einzigen flüchtigen Satz gönnte⁵⁰.

Im engsten Zusammenwirken mit seinem Mitschüler Giovanni Pisano eroberte er der monumental Baukunst *die dekorative Üppigkeit* der Kleinarchitekturen Niccolòs: an seinen mächtigen Kirchenbauten fand die antikische Bildhauer-Ornamentik und die Farbenpracht edler Werkstoffe Aufnahme, die die Kanzeln in Pisa und Siena so auffällig von entsprechenden Schöpfungen der nordischen Gotik unterscheidet⁵¹; schließlich erfuhr da die alte, von der Protorenaissance geschaffene toskanische Marmor-Inkrustation eine Neubelebung (sie war seit dem Einbruch der gotischen Haustein-Architektur in Florenz abgestorben) und zugleich eine Fortbildung in der Richtung auf Wiedergewinnung der Farbenpracht antiker Marmorverschalungen⁵²; außerdem das römische ornamentale Cosmaten-Mosaik⁵³. Diese Neuerungen bestimmten die Grundzüge der Trecento-Baukunst, und gelegentlich selbst die Kunst der Renaissance⁵⁴.

In anderer Beziehung wurde die Kunst Arnolfos für die Renaissance geradezu grundlegend.

Wiederum im Gleichschritt mit Giovanni Pisano fand Arnolfo *ein freieres, neuzeitlich-selbstherrliches Verhältnis zu den geschichtlichen Stilüberlieferungen* und bereitete damit das Verfahren der Renaissancezeit vor⁵⁵. Dabei verwirklichte er – abweichend von der dynamischen Art Giovanni – eine statische Ausgewogenheit gegensätzlicher Formenergien, deren Harmonie die maßvolle Kontrapostik der klassisch bestimmten Richtung in der Kunst der italienischen Hochrenaissance (Raffael) ankündigte⁵⁶.

Bei der Gestaltung seiner Basiliken wagte er den *Verzicht auf die Anwendung von Gewölben* im Langhaus⁵⁷. Damit löste er sich in einem außerordentlich wichtigen Punkt von der nordischen Gotik, in deren Bausystem die Wölbung so Wesentliches bedeutete. Angeregt von der vorgotischen antikisierenden Baukunst Italiens bereitete er da Brunelleschis Übergang zur flachgedeckten Säulenbasilika vor.

⁴⁹ Die Formulierung dieses Satzes mag formelhaft andeuten, in welchem Sinne sich hier hellenistische und gotische Züge zu etwas ganz Neuem vereinigten.

⁵⁰ a. a. O., S. 23.

⁵¹ Vgl. Paatz, Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana, 1937, 43, 53/54.

⁵² a. a. O. S. 53f., 61, 98, 99/100, 180, Anm. 415.

⁵³ a. a. O., 130.

⁵⁴ Wie Arnolfos Domkuppel, so sollte vielleicht auch die Domkuppel Brunelleschis und Michelozzos Kuppel der Annunziata-Tribuna mit einem Mosaik geschmückt werden. Vgl. Heydenreich, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz III, 278 und W. Haftmann, ebenda, VI, 1940, 104f.

⁵⁵ Genauer bei Paatz, Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana, 1937, 76, 77.

⁵⁶ Genauer a. a. O., S. 79.

⁵⁷ Beispiele: Badia, S. Croce (Näheres a. a. O., 53, 61). – Vielleicht gilt sogar für das Langhaus des Domes dasselbe (so vermutete jedenfalls Peter Metz, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen LIX, 1938, 140).

Zu einem Vorläufer Brunelleschis wurde er auch durch seine *revolutionäre Hinwendung zu den architektonischen Idealen der römischen Antike*, wie sie sich im Baugedanken von S. Croce durch die Wiederbelebung der Raumverhältnisse der großen spätantiken Basiliken Roms und im Baugedanken des Florentiner Doms durch die Wiederbelebung des monumentalen Kuppelbaus offenbart⁵⁸. Brunelleschis Domkuppel verwirklichte Arnolfos Plan, und auch Brunelleschis antikische Basiliken erscheinen in diesem Zusammenhang nicht als ein Neubeginn, sondern als die Fortführung einer von Arnolfo begonnenen Revolution. – Durch sein Wagnis, im Florentiner Domprojekt eine Kuppel von der Breite aller drei Langhaus-Schiffe zu planen, bestimmte Arnolfo übrigens die Entwicklung des großartigsten Bautypus der Renaissancezeit bis zu Bramantes St. Peter hin⁵⁹.

Nicht minder bahnbrechend wirkte er auf dem Gebiet der Bauskulptur. Giovanni Pisano hatte eine Schöpfung der französischen Hochgotik, *die Nischenstatue*, am Sieneser Dom in ganz neuartiger, von italienischem Empfinden diktiert Weise zum Leitmotiv einer figurierten Monumentalfassade gemacht⁶⁰. Arnolfo folgte ihm darin bei der Figurierung seiner Florentiner Domfassade. Die Auswirkung dieses Vorgangs kann nicht leicht überschätzt werden. Dadurch, daß Arnolfo so handelte, ließ er die Quelle aufsprudeln, aus der der gewaltige, allmählich immer mächtiger anschwellende Strom der Florentiner Bauskulptur entsprang. Das gilt einmal im äußerlich-pragmatischen Sinne; die Figurierung der arnolfianischen Domfassade blieb für die Florentiner Bildhauer die Hauptaufgabe bis zu Nanni di Banco und Donatello hin^{60a}. Es gilt aber auch in einem tieferen Sinne: noch für Nanni di Banco, Donatello und Ghiberti blieb der Ausgangspunkt ihrer statuarischen Phantasie die Nischenfigur. In diesem erweiterten Sinne erweist sich selbst der monumentale Zyklus an Or San Michele noch als arnolfianisch; alle seine Neuerungen, so wesentlich sie sind, und all die verschiedenen Abwandlungen, die hier kraft der Wirksamkeit ausgeprägteste Künstlerpersönlichkeiten in Erscheinung treten, hielten sich doch im Rahmen einer übergeordneten, älteren bauplastischen Vorstellung, und diese stammte noch von Arnolfo her.

Außer der Nischenfigur erwuchs noch ein weiteres Leitmotiv der Renaissancedekoration aus einer arnolfianischen Wurzel: *das Altar-Ziborium*. In den Tabernakeln von S. Paolo fuori le mura und S. Cecilia in Rom hatte Arnolfo dieses spätantike Motiv, das in der nordischen Gotik selten blieb⁶¹, in einer gotisierenden Fassung wiederbelebt und für die Dekorierung von Hochaltären ausgenutzt. Von da aus eroberte es sich durch Orcagna in Or San Michele zu Florenz den Altar eines wundertätigen Gnadenbildes und wurde in dieser Verwendung der Keim für die ersten Altar-Ziborien der Renaissance, Michelozzos Tabernakel der Gnadenbilder in der S. Annunziata und in S. Miniato. Diese Entwicklungslinie verläuft parallel zur Entwicklungslinie der Nischenstatue. Auch der Typus des antikischen Altar-Ziboriums wurde jeweils von den verschiedenen Künstlern im Sinne verschiedener Stilepochen abgewandelt, aber er blieb doch von Arnolfo bis Michelozzo das Gefäß, das diese verschiedenen Inhalte in sich faßte. Durch Michelozzo wurde er schließlich zur Grundlage einer wichtigen Gattung der Altardekoration der Renaissance- und Barockzeit bis zu Bernini hin und darüber hinaus. Vgl. Abb. 169, 170.

Auch *das Wandnischengrabmal* der Renaissance erwuchs aus einer arnolfianischen Wurzel. Die

⁵⁸ Genauer bei Paatz, a. a. O., 73–75 und 103/104.

⁵⁹ Vgl. a. a. O., 103. Dort auf S. 102 auch der Nachweis, daß Arnolfo sich hier vom Baugedanken des Sieneser Doms anregen ließ.

⁶⁰ H. Keller, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, 1937, 148–51.

^{60a} Ein anderer Teil des trecentistischen Figuren-Programms am Florentiner Dom, die Kolossalstatuen am Ansatz der Tribünenkuppeln, blieb noch länger verbindlich: bis zu Michelangelos David hin; vgl. Lanyi, Riv. d'A. XVIII, 1936, 149.

⁶¹ Vgl. darüber Otto Schmitt, Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte I, 1937, 47ff.

Grundlage für Arnolfos schöpferische Leistung bildete in diesem Fall freilich ein Typus der französischen Gotik: die gotische Nischenarkade und die Darstellung aus dem Grablegungszeremoniell; das bezeugt das Grabmal des Kardinals Annibaldi della Molaria (gest. 1277), an dem das übliche französische Figurenprogramm – der aufgebahrte Tote und das Trauergefolge – unverändert übernommen wurde⁶², und außerdem auch das uralte Motiv des Vorhangs, der vor dem Katafalk zurückgerafft ist, und zwar so, daß seine beiseite gerafften Teile an dem Pfosten der Rahmenarkade befestigt sind. Aber schon wenige Jahre später prägte Arnolfo den französischen Typus italienisch um: im Orvietaner Grabmal des Kardinals de Braye (gest. 1282) (Abb. 165), erscheint nicht mehr das Trauergefolge, sondern nur noch der Katafalk mit der Leiche hinter einem Vorhang, und dieser Vorhang wird nunmehr von zwei Diakonen beiseite gerafft⁶³. Dieses hier zum erstenmal nachweisbare, ganz unfranzösische, im höchsten Maß illusionistische Motiv verdankt seine Entstehung offenbar einer Urkraft der italienischen Nation, jenem Wirklichkeitssinn, der bereits im Schaffen des Niccolò Pisano überwältigend durchbrach, und es wurde deshalb das Leitmotiv der italienischen Wandnischengräber des Trecento, und schließlich, folgerichtig weiter vervollkommen, das Leitmotiv des Wandnischengrabmals der italienischen Renaissance. In dem ersten monumentalen Beispiel aus der Frührenaissancezeit, Donatellos Grabmal des Papstes Johannes XXIII. (Baldassare Coscia), erfuhren die arnolfianischen Motive des Katafalks und des gerafften Vorhangs eine Intensivierung ihres italienischen Illusionismus, die so weit geht, daß hier die ästhetische Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit verwischt, daß ein Kleidungsstück des Toten, der Kardinalshut, in die Komposition einbezogen wurde. Eine weitere Entwicklung des alten Katafalkmotivs gab dann Bernardo Rossellos Grabmal des Lionardi Bruni, und von hier aus bestimmte das einst von Arnolfo ausgeprägte Motiv die gesamte Grabmalkunst der Frührenaissance⁶⁴.

Im römischen Kreise Arnolfos vollzog sich schließlich ein Schritt von unabsehbarer Tragweite, ein Wagnis, das ebenfalls dem eingeborenen Wirklichkeitssinn der Italiener verdankt wird: *der Übergang vom Idealbildnis des Mittelalters zum realistischen, individuellen Bildnis der Neuzeit*; das Grabmal Papst Clemens' IV. in Viterbo und das Grabmal de Braye in Orvieto bezeichnen dieses Ereignis⁶⁵. Bereits im Trecento führte diese Entwicklung in Italien zur Vorbereitung der realistischen

⁶² Vgl. Keller, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen LV, 1934, 215.

⁶³ Vgl. Keller, a. a. O., 215 und 218.

⁶⁴ Über die Entwicklung des italienischen Grabmals vgl. Burger, Geschichte des florentinischen Grabmals, 1904.

⁶⁵ H. Keller im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen LV, 1934 und im Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte II, 1939, 277ff. (in seinem Aufsatz „Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters“). Über die antike Bildniskunst der Etrusker und Römer vgl. Geschichte der Kunst, Altertum, Berlin 1940, W. Technau, Die Kunst der Römer, 14, 32/33, 59ff. Sie unterscheidet sich durch ihr realistisch-individualistisches Wesen – „kein gestaltetes Bild, sondern nur ein Abbild“ (Technau, 59) – von der Bildniskunst der Griechen in einem ganz ähnlichen Sinne wie die italienische Bildniskunst seit Arnolfo (in der uralte italische Züge zu neuem Leben zu erwachen scheinen) von der mittelalterlich-gotischen, die nördlich der Alpen erst seit dem Ende des 14. Jahrhunderts überwunden wird. Wie erstaunlich nahe einander altrömische Sitten und italienische Bräuche der Renaissancezeit kommen, lehrt geradezu verblüffend eine Gegenüberstellung zweier Quellenstellen. Der Grieche Polybios berichtet von den Bestattungsgebräuchen der Römer: „Wenn sie ihn – den Toten – nun begraben und die üblichen Bräuche vollendet haben, stellen sie das Bildnis des Verstorbenen in hölzernen Schreinen am vornehmsten Ort des Hauses auf. Dieses Bildnis ist aber das Antlitz des Verstorbenen, mit ganz vorzüglicher Ähnlichkeit gearbeitet . . . Wenn aber ein angesehenes Familienmitglied gestorben ist, so nehmen sie diese Masken zum Leichenbegängnis mit, indem sie sie Leuten anlegen, die nach Größe und Körperbeschaffenheit recht ähnlich aussehen. Diese erhalten dazu auch Kleider – wenn einer Konsul oder Prätor gewesen ist, purpurbesetzte; wenn einer Zensor war, purpurne, wenn einer Triumphator war . . . golddurchwirkte Kleider. Diese Leute werden nun auf Wagen gefahren, und voran gehen jedem, gemäß der ihm zu Lebzeiten gewordenen Würde, Liktoren mit Ruten und Beilen und den übrigen den Ämtern üblichen Abzeichen“ (Technau, 59/60). Von einer entsprechenden Florentiner Sitte aus dem 15. Jahrhundert berichtet Vasari in der Lebensbeschreibung des Verrocchio; nachdem er von Verrocchios Brauch, Gipsabgüsse von menschlichen Gliedern herzustellen, erzählt hat, fährt er fort: „Nachher fing man zu seiner Zeit auch an, mit wenig Kostenaufwand in dieser Art die Angesichter von Verstorbenen abzuformen, und es sind deshalb in allen Häusern zu Florenz über Kaminen, Türen, Fenstergesimsen und anderen Vor-



Abb. 151. Florentinisch, 14. Jahrhundert, Büste, hl. Ursula. Florenz, S. Simone

Bildnisbüste: erhalten hat sich wenigstens ein Beispiel, noch kaum bekannt, eine Büste in S. Simone in Florenz (Abb. 151) ^{65a} – und damit war der Grund zu der reichen Entfaltung dieser Darstellungsgattung in der Quattrocento-Renaissance gelegt.

Eine schöpferische Leistung Arnolfos ist auch die *neuartige Geschlossenheit der Figur*, die monumentale Ruhe und Verhaltenheit ihrer Gebärden, die zarte Grazie der beseelten Menschengestalt. Aus einer ganz persönlichen Auswertung der Kunst des Niccolò Pisano, der Antike und der Gotik erwuchs in den schönsten Figuren von der Florentiner Domfassade und im St. Georgsrelief der Florentiner Porta S. Giorgio (Abb. 152) eine Auffassung, die geheimnisvoll an die edelsten Gestaltungen der griechischen Frühklassik und der attischen Grabreliefs (Abb. 153) anklingt, und

sprängen eine unendliche Menge solcher Bildnisse zu sehen, so gut ausgeführt, daß sie wie lebend erscheinen“ (Vasari, Künstler der Renaissance, herausgegeben von Siebenhüner, Leipzig, 1940, 248). Selbst echte Kleidungsstücke spielten im Begräbniswesen der Renaissance eine ähnliche Rolle wie bei den alten Römern: vgl. das, was ich oben über Donatello's Coscia-Grabmal gesagt habe.

^{65a} Über die Florentiner Büste vgl. U. Middeldorf im Art Bulletin XVIII, 1936, 580.



Abb. 152. Arnolfo di Cambio (?), St. Georgs-Relief, Florenz, Porta S. Giorgio

dieser zarte, so menschliche und doch verklarte Ton fand ein Echo in der Kunst des Andrea Pisano, des Lorenzo Ghiberti und des Luca della Robbia.

Vielleicht bestimmte Arnolfo auch den wichtigsten *Palasttypus* der Frührenaissance. Wahrscheinlich war er wirklich, wie Vasari behauptet, der Schöpfer des Palazzo Vecchio in Florenz (Abb. 171); für diese Annahme fällt neben manchen stilkritischen Beobachtungen⁶⁶ die Tatsache schwer ins Gewicht, daß er zur Zeit der Entstehung dieses Florentiner Regierungsgebäudes nachweislich der Regierungsbaumeister von Florenz war⁶⁷. Der Palazzo Vecchio aber – ein Rustika-Gebäude mit zweiteiligen Rundbogenfenstern (Biforien) und einer an allen vier Seiten des Hofes umlaufenden Loggia⁶⁸ – bestimmte unzweifelhaft die Grundzüge des Palazzo Medici-Riccardi (Abb. 172)

⁶⁶ Vgl. auch Paatz, Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana, 1937, 165 Anm. 203. Die dort gegebenen Anregungen hoffe ich einmal zu einer Beweisführung weiterentwickeln zu können.

⁶⁷ Vgl. die Urkunde vom 1. April 1300 (Wortlaut bei Frey, Die Loggia de' Lanzi, 1885, 192f.). – Der Bau war schon 1285 in Aussicht genommen und 1294 beschlossen worden; er wurde 1299 begonnen (Limburger, Die Gebäude von Florenz, 1910, 175, Nr. 710).

⁶⁸ Das – völlig ungotische – Wesen und die Vorgeschichte dieses florentinischen Palasttypus und seinen Zusammenhang mit dem Zusammenbruch der Reichsgewalt bzw. der Begründung des Florentiner Staates habe ich an anderer Stelle dargelegt: Die Baugeschichte des

und durch diesen Bau Michelozzos die Entwicklung des Renaissancepalastes bis ins frühe Cinquecento.

Dadurch bestätigt sich eine nun schon oft gemachte Erfahrung: *die Quattrocento-Renaissance ist der zweite Akt eines italienischen Entwicklungsvorganges, dessen erster Akt im späten Dugento begann.*

5. PIETRO CAVALLINI

Dieser große Maler hat in Weises Geschichtsbild keinen Platz gefunden. Und doch gehört er zu den Gesetzgebern einer neuen Kunst. Seine Bahnbrecherleistung, sein Durchbruch zu einem der allerwichtigsten Ausdrucksmittel der italienischen Renaissance, ist jüngst durch Forschungen von größter Tragweite klargestellt worden.

Nach den überzeugenden Darlegungen Robert Oertels wurde von Cavallini, dem Römer und Mosaikisten, die antike *Technik der Freskomalerei*, die im Mittelalter zugunsten der al secco-Technik so gut wie völlig vergessen worden war, neu geschaffen, und zwar durch eine geistvolle Auswertung der Arbeitsgewohnheiten der Mosaikmalerei⁶⁹.

Diese Erkenntnis Oertels kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Sie erfaßt das Technische, also eine Kategorie, die im Schaffen des Künstlers eine Schicht von der fundamentalen Tiefenlage der von mir versuchsweise erfaßten Kunstgattungen, Bautypen und Dekorationsschemata bezeichnet. Dadurch erschließt sie der geschichtlichen Erkenntnis eine Dimension von höchster Wichtigkeit. Man mache sich klar, was Cavallinis Schöpfung, die Freskotechnik, in der Geschichte der Kunst bedeutet. Im Norden Europas wurde sie niemals recht heimisch, und das gewißlich nicht nur, weil dem das Klima entgegen gewesen wäre, sondern unzweifelhaft auch aus anderen, weniger äußerlichen Gründen. Dagegen wurde sie das eigenste Ausdrucksmittel der italienischen Malerei des Trecento, der Renaissance und des Barock, das Ausdrucksmittel, mit dem

Palazzo del Podestà (Bargello) in Florenz, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz III, 1931, 287ff. – Über die mittelalterlichen Vorstufen des Palazzo Medici vgl. auch Willich, Die Baukunst der Renaissance, 1914ff., 54–56.

⁶⁹ Robert Oertel, „Masaccio und die Geschichte der Freskotechnik“, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen LV, 1934, 229ff. – Robert Oertel, „Wandmalerei und Zeichnung in Italien“, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, V, 1939, 217ff. – Grundlegend vor allem in der letzteren Arbeit die Darlegungen auf den Seiten 276/77, 280/81, 283f. und 221.



Abb. 153. Attisch um 394 v. Chr., Grabmal des Dexileos, Athen

Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Mantegna, Lionardo da Vinci, Raffael, Michelangelo, Pietro da Cortona und Tiepolo ihre erhabensten Visionen gestalteten, ein Mittel, das durch den Zwang zur Monumentalität und Improvisation dem großgestimmten und temperamentvollen Genius der italienischen Nation wie kein anderes angemessen war, das die national-italienischen Gestaltungsmöglichkeiten ebenso zwangsläufig zur Entfaltung brachte wie die deutsche Erfindung der Graphik seit dem 15. Jahrhundert die besondere Begabung der Deutschen.

Unlöslich verbunden mit der Ausbildung der Freskomalerei war in Italien die *Entwicklung ganz neuer Gattungen der Zeichnung*, und auch diese Gattungen entfalteten sich dort seit dem späten 13. Jahrhundert weiter, um im Quattrocento von den Meistern der Renaissance folgerichtig ausgewertet und an die anderen europäischen Nationen weitervermittelt zu werden⁷⁰. – Außerdem schuf Cavallini durch Anknüpfung an die *Dekorations-Schemata* der frühchristlichen und byzantinischen Kunst die Grundlage für die Dekorationsweise Giotto's^{70a}.

6. GIOTTO

Dieser Mann, der letzte und größte unter den Gesetzgebern der neuen italienischen Nationalkunst, faßte alles zusammen, was vor ihm die anderen Bahnbrecher geleistet hatten: von Niccolò und Giovanni Pisano kam ihm die neue, anschaulich-bildhafte Erzählerkunst zu, von Giovanni insbesondere wohl deren pathetisch-dramatische Spannung⁷¹; von Cavallini und dessen Schülern (Assisi!) das große Erbe der alten byzantinischen Bildvorstellungen, die „klassizistischen“ Dekorations-Schemata und die revolutionäre Entdeckung der neuen Freskotechnik⁷²; von Arnolfo die antigotische Grundrichtung in dem herrlichen Baugedanken des Campanile am arnolfianischen Dom zu Florenz⁷³, die ruhige Geschlossenheit und die beseelte Größe der reliefartigen Einzelfigur⁷⁴, und die architektonisch wirkende, wohlberechnete Sparsamkeit der Komposition⁷⁵, die das dramatische Pathos der Erzählung zu letzter Ausgewogenheit läutert. Die *Dramatik* ist wohl die wichtigste unter den vielen Errungenschaften Giotto's: sie ist gleichsam das Herz, das den Pulsschlag des Lebens durch den wundervollen Organismus seiner epochemachenden Weltgestaltung treibt. Denn eine grundsätzliche neue und durch und durch italienische Anschauung der Welt und des Menschen ist hier in der Tat endgültig ausgereift. Schon in der nordischen Gotik war der Gegensatz zwischen der göttlichen Erhabenheit und der menschlichen Nichtigkeit, der den Gestaltungen der romanischen Kunst ihre hieratische Feierlichkeit gibt, gemildert worden, hatte man begonnen, die Geschehnisse der Erlösung mit menschlichem Mitempfinden zu begleiten, hatte man infolgedessen dem Menschen und seinen Empfindungen auch in der Kunst ein gesteigertes Lebensrecht zugebilligt (ausgehend bezeichnenderweise von der byzantinischen Kunst, in der Überreste des antiken Humanismus fortlebten). Aber die Deutschen und Franzosen gingen wäh-

⁷⁰ Diese Entwicklung hat Oertel in seinem letztgenannten Aufsatz aufgezeigt.

^{70a} Vgl. Anm. 72.

⁷¹ Daß diese Behauptung zu Recht besteht, lehrt eine ikonographische Vergleichung der Kanzelreliefs des Niccolò und des Giovanni Pisano mit den inhaltlich entsprechenden Darstellungen des Marien- und Christuslebens bei Giotto (vgl. dazu die Beobachtungen von G. Fiocco in seinem Aufsatz „Giotto e Arnolfo“, *Rivista d'Arte* XIX, 1937, 221 ff.). Eine zweite Hauptquelle der Ikonographie Giotto's ist die von Byzanz herkommende, aber italienisch umgeprägte Erzählerkunst der toskanisch-römischen Maler der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (so auch Weise, a. a. O. 32), d. h. vor allem des Cimabue (Assisi!) und des Cavallini sowie der Cavallini-Schule in Assisi.

⁷² Auch Giotto's Dekorationsysteme wurden von Cavallini angeregt: Isermeyer, Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei bei Giotto und den Florentiner Malern des 14. Jahrhunderts, 1937, 18.

⁷³ Vgl. Paatz, a. a. O., 129 ff.

⁷⁴ So auch Weise, a. a. O., 29. – Genauer bei G. Fiocco, „Giotto e Arnolfo“, *Rivista d'Arte* XIX, 1937, 221 ff.

⁷⁵ Vgl. dazu Paatz, Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana, 1937, 79.

rend der ganzen gotischen Epoche nicht so weit, daß sie es gewagt hätten, die neuen Spannungen bis zu wirklicher Dramatik zu steigern; wahrhaft dramatische Kompositionen wie der Zyklus der Klugen und Törichten Jungfrauen in Magdeburg und die Passions-Darstellungen am Naumburger Lettner gelangen eigentlich nur in Deutschland und blieben auch dort eine Ausnahme, die es nicht vermochte, eine neue Tradition zu bilden. Gerade dies aber gelang in Italien, und dort vollends erst durch Giotto. In Giottos Gemälden erst vollendet sich die im gotischen Norden (und in der italienischen „Maniera bizantina“ und in der Schule des Niccolò Pisano) begonnene Bewegung bis zur Ausbildung echt dramatischer Spannungen: die Anteilnahme des Menschen am heiligen Geschehen wird da leidenschaftlich, der Unterschied zwischen guten und bösen Menschen steigert sich zu einem tief verinnerlichten Gegensatz, und alle diese dramatischen „Kontraposte“ sammelt zu einem Inbegriff jenes wunderbare Hineinragen des Göttlichen in die Welt der Menschen, das der innerste Kern der Dramatik Giottos ist. Diese Leistung bestimmte durch ihre Überzeugungskraft die giotteske Malerei und Bildhauerei des Trecento in Italien, löste im Quattrocento die Dramatik Masaccios und der ganzen italienischen Monumentalmalerei der Renaissance aus und wurde von Italien aus auch anregend für den gotischen Norden, um sich dort schließlich seit Dürer endgültig durchzusetzen.

Die Erkenntnis, daß Giotto das letzte Glied in der Kette der großen Begründer der italienischen Nationalkunst war, bestimmt den geschichtlichen Ort und die geschichtliche Funktion der Kunst Giottos entscheidend. Ihre Wahrheit ergibt sich nicht nur aus den angedeuteten Zusammenhängen, sondern ebenso sehr und fast noch mehr aus dem besonderen Wesen seiner Künstlerpersönlichkeit und insbesondere aus dem freien Schalten mit den Werten der verschiedenen Stilüberlieferungen, das sich hier majestätisch offenbart, aus der zuchtvollen *Selbstsicherheit, mit der hier eine unvergleichlich starke Individualität die Werte der byzantinischen, der gotischen und der antiken Kunst in den Dienst einer neuen, national-italienischen Wertung stellte*⁷⁶.

Nur in diesem eingeschränkten Sinne dürfen die gotischen⁷⁷, die byzantinischen und die antiken Züge im Werk dieses Genius anerkannt werden. Sie sind vorhanden, sie sind wesentlich – gewiß. Aber doch nur bedingt, nur als Ausdrucksmittel: ihrer bedient sich zur Verwirklichung seines Wollens ein Geist, dessen Ideale von der nordischen Gotik, von Niccolò und Giovanni Pisano, von Cavallini und Arnolfo gleichermaßen bestimmt wurden, ein Geist, der alle diese Anregungen in persönlichster Weise ausgewertet und dabei durch seine Italianità das ganze Abendland entscheidend gefördert hat.

Aus dieser Erkenntnis ergibt sich ohne weiteres eine Berichtigung der offensichtlich widerspruchsvollen Behauptung Weises, mit Giotto sei „die italienische Kunst in einem der wesentlichen Zweige ihres Schaffens zum erstenmal über alles übrige europäische Geschehen in prinzipieller Andersartigkeit und mit einem auf lange Zeit hinaus ihre Überlegenheit bestimmenden Vorsprung“ emporgestiegen und habe doch zugleich „zu einer sich mehr und mehr befestigenden

⁷⁶ Über die schöpferische Selbständigkeit der Kompositionskunst Giottos, über ihr freies Verhältnis zu den Stilüberlieferungen und über ihre zuchtvolle Selbstbeschränkung auf die Verwirklichung ganz bestimmter Ideale vgl. jetzt vor allem die außerordentlich wesentlichen, den Kern der Erscheinungen bloßlegenden Betrachtungen von Christian Adolf Isermeyer („Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei bei Giotto und den Florentiner Malern des 14. Jahrhunderts“, Göttinger Dissertation, Würzburg, 1937, 4–18). – Über Giotto als „Schöpfer der eigentlichen italienischen Kunstsprache“ vgl. auch Oertel (in der Zeitschrift für Kunstgeschichte VI, 1937, 218ff. und in den Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz V, 1939, 224) und Hans Jantzen (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen LX, 1939, 187ff.).

⁷⁷ Vgl. auch R. Salvini, „Medioevo e Rinascimento nell'Arte di Giotto“, in: *Civiltà Moderna*, VII, 1935, 355ff. und dazu neuerdings den wertvollen, an konkreten Beobachtungen reichen Aufsatz von Hans Jantzen, „Giotto und der gotische Stil“ in „Das Werk des Künstlers“, I, 1939/40, S. 441ff.

Ausbreitung der französischen Hochgotik“ geführt⁷⁸. *Nicht die Hochgotik war hier das Bestimmende, sondern ihre Überwindung durch das Italienische*, und weil das so war, konnte Giotto – was auch Weise anerkennt⁷⁹ – die Begründer der Kompositionskunst der Früh- und Hochrenaissance, Masaccio und Michelangelo, entscheidend anregen.

Giotto begründete auch *die Planperspektive*, die in entwickelter Gestalt eines der allerwichtigsten Ausdrucksmittel der Renaissance werden sollte. In seiner Arenakapelle in Padua ist „die Komposition der Bilder – von wenigen Ausnahmen abgesehen – gleich der Rahmung kaum merklich und ganz unaufdringlich auf die Mitte des Raumes bezogen. Diese Denkungsart, der Wille, die Rahmung eines großen Bilderkreises scheinarchitektonisch darzustellen im organischen Zusammenhang mit der Architektur selbst, und sie dabei in ihren Verkürzungen auszurichten auf einen einzigen Punkt, ist völlig neu. Auf den Menschen wird damit zum erstenmal in der christlich-abendländischen Malerei Bezug genommen. Er ist nicht nur das Maß aller Dinge und Verhältnisse, sondern er ist im Mittelpunkt gedacht, und um diesen, als den idealen Blickpunkt, schließt sich die künstlerische Welt zusammen. In der Anschauung der Welt hat sich eine grundsätzliche Wandlung vollzogen, und für die Malerei bezeichnen die Fresken der Arena den Wendepunkt. Das neue Verhältnis der Kunst zum Menschen scheidet die Begriffswelt der Renaissance von der des Mittelalters. Die wissenschaftliche Begründung der Planperspektive und ihrer Gesetze ist die natürliche Folge der veränderten Weltanschauung. Sie bringt die Erfüllung dessen, was hier verheißen ist und schon ganz im Keime enthalten“⁸⁰. Für die Malerei und mit den Mitteln der Malerei leistete Giotto durch diese „humanistische“ Relativierung der Bilderscheinungen dasselbe, was Niccolò Pisano wie wir sahen, für die Skulptur mit deren besonderen Mitteln bereits vor ihm geleistet hatte. Zugleich stellte er sich damit gleichstrebend neben Arnolfo di Cambio und Giovanni Pisano; in S. Croce zu Florenz, im Florentiner Dom und im Domchor von Prato hatten diese beiden großen Baumeister für die Baukunst etwas ganz Entsprechendes geleistet, indem sie eine Steigerung der architektonischen Wirkungen beim Vollzug des Wegs vom Kircheneingang gegen den Chor hin eingeführt und dadurch die Komposition des Bagedankens vom beschauenden Menschen abhängig gemacht hatten⁸¹.

Außerdem wird durch die Entdeckungen der neueren und neuesten Forschung (vor allem Christian Adolf Isermeyers), noch etwas Anderes und sehr Wesentliches erkennbar: daß *der giotteske Stil in den Leistungen der Nachfolger Giotto*s nicht durchweg erlahmte (was bisher fast allgemein als wahr galt), sondern daß er sich in den besten von ihnen folgerichtig und großartig entfaltete – wenngleich nicht ohne Rückschläge – und auf die Renaissancekunst hinführte.

⁷⁸ a. a. O., S. 32. – Die Weisesche Auffassung, die italienische Nationalkunst beginne erst mit Giotto, vertrat auch Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst*, 1927.

⁷⁹ a. a. O., S. 32.

⁸⁰ Isermeyer, a. a. O., 1937, 14, 15. – Die Neigung zu illusionistischer Umdeutung der Wand durch eine gemalte, raumschaffende Scheinarchitektur, die sich seit Giotto in der italienischen Malerei entscheidend verstärkte und zu den Erscheinungen der Renaissance und des Barock hinführte (vgl. unten S. 203 ff.), bedeutet die Wiedergeburt eines künstlerischen Wollens, das den Italikern von jeher angeboren war und seine erste mächtige Erfüllung in der römischen Dekorationsmalerei gefunden hatte. „Die vielfältig drängenden Stimmungen und Bewegungen befreien auf dem Gebiet der Malerei eine spezifisch römische Begabung. Wand, das war bei den Griechen die aus Quadern gefügte Mauer, das war ein tektonisch fester und gegliederter Körper. Wand, das wurde bei den Römern seit Erfindung der Mörteltechnik amorphe Masse, das wurde seit der Erfindung von Bogen und Gewölbekonstruktion nur noch Raumgrenze. Das geheime Ziel ist die Vernichtung der Wand, die Aufhebung und Durchbrechung räumlicher Grenzen, und wenn das technisch noch nicht bewältigt werden konnte, dann wenigstens die Illusion der Wandöffnung, der gemalte Durchblick, dann wenigstens Malerei als Täuschung. Der nüchterne Realismus der Porträts, der Wirklichkeitssinn in den Abbildungen zeitgeschichtlichen Geschehens – das ist nur die eine Seite der römischen Kunst. Auf der anderen Seite entfaltet sich das Geheimnis des Raumes in den konstruktiven Leistungen der Baukunst und in den dekorativen Blendwerken der Malerei“ (*Geschichte der Kunst, Altertum*, Berlin 1940, W. Technau, *Die Kunst der Römer*, 86).

⁸¹ Vgl. Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur*, 1937, 79, 103, 119–122.

7. DIE GIOTTESKEN BILDHAUER, MALER UND BAUMEISTER DES TRECENTO

Andrea Pisano erscheint mir nicht allzu anders, als er von Weise anschließend an Schmarsow gekennzeichnet worden ist. „Die Verbindung italienischen Schönheitssinns – wir dürfen vielleicht auch sagen: italienischer vertiefter Menschlichkeit – mit den Stilprinzipien der französischen Gotik“⁸² – diese Deutung trifft den Kern seiner geschichtlichen Erscheinung. Auch daß hier eine entschiedene Wendung zur französischen Hochgotik hin erfolgte⁸³, ist richtig (obwohl diese Wendung meines Erachtens nicht entscheidend wurde). Weise hätte diese seine These noch durch weiterführende neuere Beobachtungen⁸⁴ bekräftigen können, wenn er sich die Mühe gemacht hätte, von den neueren Forschungen überhaupt Kenntnis zu nehmen. Selbst, daß einzelne Gestalten Andreas manchen zeitgenössischen oberrheinisch-schwäbischen Schöpfungen – etwa den bekannten Jesus-Johannesgruppen und ihresgleichen – überraschend ähneln⁸⁵, muß man zugeben. Nur darf man eben nicht, wie Weise, von einer „vollen“ Hinwendung zur französischen Hochgotik sprechen, jedenfalls nicht, wenn man damit sagen will, das Hochgotische habe hier alle anderen Stilrichtungen ausgeschlossen oder auch nur in den Hintergrund gedrängt. Denn im Werk Andreas halten den gotischen Zügen andere Züge die Waage: die byzantinische Ikonographie, die durch die Johanneslegende im großen Kuppelmosaik des Florentiner Baptisteriums vermittelt wurde; die dramatische Kompositionskunst Giotto's⁸⁶; der zart beseelte „Klassizismus“ Arnolfo's; und nicht zuletzt die Antike selbst. Antikisch wirken vor allem einige der Reliefs am Campanile. In der „Erschaffung des Menschen“ verdankt der liegende Adam seine Monumentalität der griechisch-römischen Statuarik; der herrliche Reiter des „Reitkunst“-Reliefs setzt das liebevolle Studium hellenistisch-römischer Relief-Figuren voraus; der Pflüger mit dem Ochsenengespann (Abb. 154) dürfte von entsprechenden etruskischen Gruppen (Abb. 155) angeregt worden sein⁸⁷. Wichtig in unserem Zusammenhang auch, daß das Programm der Relief-Folge am Campanile die Gattung der Programme des Niccolò Pisano (Peruginer Brunnen) und des Giotto fortsetzt. Ein schwer greifbarer, aber für jeden feinfühligen Beobachter spürbarer Hauch von der verklärten Sinnlichkeit antiker Götterbilder adelt auch die köstliche Madonnengestalt Andreas in der Domopera zu Orvieto⁸⁸ und gibt ihr ihren ganz einzigartigen Zauber. Alle diese Züge wurden für die Folgezeit wichtig. Die Reliefs des Andrea Pisano bestimmten wesentliche Züge im Schaffen zweier Großmeister der Frührenaissance: Lorenzo Ghiberti wertete sie aus, als er nach Andreas Vorbild seine beiden berühmten Bronzetüren modellierte⁸⁹, und Luca della Robbia lernte ihnen Wesentliches ab, als er Andreas Zyklus am Campanile des Florentiner Doms zu vervollständigen hatte.

Nino Pisano und Tino di Camaino sind von Weise ebenfalls im wesentlichen treffend gekennzeichnet worden⁹⁰. Das Nachwirken der italienischen Überlieferung im Schaffen beider Meister

⁸² Weise, a. a. O. S. 25.

⁸³ a. a. O. – Treffend ist auch Weises Hinweis auf die geistige Verwandtschaft zwischen Andrea Pisano und Petrarca (S. 291).

⁸⁴ H. Keller, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, 1937, 195.

⁸⁵ Weise, a. a. O., S. 26.

⁸⁶ Vgl. darüber J. Lanyi, Thieme-Becker, Künstlerlexikon, XXVII, 1933, 96.

⁸⁷ Über den Adam vgl. meinen Aufsatz in der Riv. d'Arte 1934, 32 ff. – Der Pflüger ist gelegentlich wohl schon mit dem bekannten römischen Relief „Bauer mit Kuh“ in München zusammengebracht worden. Mehr noch scheinen mir als Vorbilder in Frage zu kommen altetruskische Gruppen von Pflügenden in der Art derjenigen, die sich jetzt in der Villa Giulia in Rom befindet (Abb. 154).

⁸⁸ Über die Zugehörigkeit dieser Madonna zum Werk des Andrea (nicht des Nino!) Pisano vgl. J. Lanyi, L'Arte, N. S. IV, 1933, 204 ff.; dagegen neuerdings Weinberger im Art Bulletin XIX, 1937, 74–79.

⁸⁹ Vgl. Rivista d'Arte 1934, 32 ff.

⁹⁰ a. a. O., S. 36, 23. – Vgl. auch W. R. Valentiner, Tino da Camaino, 1935, 58, 72, 73, 74.



Abb. 154. Andrea Pisano, „Der Pflüger“ (Ackerbau), am Campanile des Doms, Florenz

(Grabmaltypen!) wurde zwar überhaupt nicht erkannt, aber wichtiger erscheint auch mir in diesem Falle, vor allem bei Nino, die Hinneigung zu den Idealen der französischen Hochgotik^{90 a}.

Simone Martini wurde von Weise mit Recht als wichtigster Bahnbrecher der französisch-gotischen Richtung in der italienischen Malerei hervorgehoben⁹¹. Die byzantinisierenden Stilformen Duccios, die bereits von einem leisen Anhauch gotischen Wesens belebt waren, verwandelten sich in seinem Schaffen zusehends in gotische Ausdrucksformen. Aber es darf nicht übersehen werden: selbst dieser Hofmann des französischen Königshauses beider Sizilien, dieser Italiener, der gleich seinem Freunde Petrarca nach dem französischen Avignon übersiedelte, beteiligte sich sehr wesentlich an der Ausbildung italienischer Sonderformen. Er führte die neue Freskotechnik in die sienesische Malerei ein. Er entwickelte das realistisch-individuelle Bildnis weiter⁹², und er schuf in der gemalten Ehrenstatue des Feldhauptmanns Guidoriccio das Urbild der Condottiere-Ehren-

^{90a} Genauerer neuerdings bei Weinberger, Art Bulletin XIX, 1937, 58 ff.

⁹¹ a. a. O., S. 33/34. Vgl. dazu auch Renate Jaques, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz V, 1937, 46–48.

⁹² Keller, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte III, 1939, 320.



Abb. 155. Etruskisch, „Der Pflüger“, Rom, Villa Giulia

statuen und Reiterdenkmäler der Renaissance⁹³; von seinem Guidoriccio-Fresko im Palazzo pubblico zu Siena führt eine ununterbrochene Linie über das verlorene Reiterdenkmal des jungen Quercia im Sieneser Dom und über die gleichfalls verlorenen spät-trecentistischen gemalten Reiterstatuen im Florentiner Dom bis hin zu Uccellos Hawkwood und Donatellos Gattamelata.

Pietro und Ambrogio Lorenzetti dürfen keineswegs mit Weise in den Zusammenhang der französisch-gotischen Richtung eingeordnet werden. „Ohne die Zwischenstufe der monumentalen klassischen Gesinnung, wie sie in dem Werk des Giotto in die Erscheinung getreten war, hat die sienesische Malerei . . . den Übergang von der „byzantinischen Manier“ zu dem Idealstil der französischen Hochgotik vollzogen“⁹⁴ – diese Behauptung wird der Kunst der beiden Brüder keineswegs gerecht. Selbst Antal, der auf Grund seiner irrigen Gleichsetzung des Gotischen und des Ausdrucksbewegten⁹⁵ hier etwas Französisch-Gotisches finden zu können glaubte⁹⁶, mußte zugeben, daß in Pietros Fresken wesentliche Züge von Giotto übernommen seien, und besonders „das Prinzip des Raumzusammenhanges, die Fähigkeit groß zusammenfaßte, plastische Körper zu geben“. Das alles ist nicht gotisch-französisch, sondern italienisch, und italienisch-giottesk ist auch *die dramatische Erzählungsweise* Pietros, die Antal unbegreiflicherweise für gotisch erklärte. Dasselbe gilt von der Freude an der realistischen Schilderung des Einzelnen; im Bereich der

⁹³ Über das gemalte oder in Stein gehauene Reiterdenkmal vgl. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance*, 1938, 102, 196. – Dort auf S. 196/97 auch ein Hinweis auf die entehrende „Schandmalerei“, durch die ebenfalls schon seit dem Trecento und während der ganzen Frührenaissance die Staatsfeinde bildlich angeprangert wurden.

⁹⁴ a. a. O., S. 33.

⁹⁵ Vgl. dagegen oben S. 181 und Anm. 38.

⁹⁶ *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1924/25, 210/11. Bezeichnenderweise ging er dabei nicht von den eigenhändigen Werken Pietros aus, sondern von einer späten Werkstattarbeit, dem Passionszyklus in der Unterkirche in Assisi.

Lorenzetti jedenfalls stammt sie offensichtlich aus der byzantinisierenden Welt der italienischen Maler des späten Dugento und auch von den Kanzelreliefs des Niccolò und Giovanni Pisano. – Vor allem aber ist eines wichtig: die Brüder Lorenzetti haben die Ansätze zu einer nationalitalienischen Kunst, die im Schaffen der großen Gesetzgeber im späten Dugento und frühen Trecento aufgewiesen werden konnten, weiterentwickelt. Giotto hatte in seiner Paduaner Arenakapelle die Anordnung und Raumdarstellung eines Gemäldezyklus auf den Beschauer bezogen und dadurch den Grund zur Ausbildung der *Planperspektive* gelegt. Ambrogio Lorenzetti schritt auf dem dadurch gewiesenen Wege weiter, zielbewußt, und erreichte auf ihm durch Anwendung mathematischer Hilfskonstruktionen eine wichtige neue Etappe. „Wer von den Malern zuerst den Schritt wagte, die Schnittpunkte der Tiefenlinien in *einen* Punkt zusammenzulegen, wissen wir nicht, aber spätestens im Jahre 1344 ist das Ziel erreicht. Ambrogio Lorenzettis Verkündigung aus der Akademie in Siena trägt dieses Datum“⁹⁷. Als Brunelleschi die Renaissanceperspektive erfand, die bis heute maßgeblich blieb, entdeckte er zu dem schon erwähnten Fluchtpunkt des Raums noch den Diagonalpunkt dazu; aber er übernahm doch den Fluchtpunkt von Ambrogio Lorenzetti oder dessen Nachfolgern: seine Entdeckertat bedeutet nicht eine Revolution, sondern eine Evolution, sie war nichts anderes als eine folgerichtige Weiterführung der Bestrebungen des Trecento⁹⁸. Nicht zuletzt durch ihren Perspektivismus entfernte sich die giotteske Malerei immer entschiedener von der Malerei des gotischen Nordens, nicht zuletzt durch ihre mathematische Kunst der zeichnerischen Raumkonstruktion konnte die italienische Schule die Maler Deutschlands und Frankreichs als angestauntes Vorbild immer und immer wieder anregen. – Ambrogio Lorenzetti entwickelte den Perspektivismus Giotto auch noch in anderer Weise weiter. Giotto hatte in den Kapellen Bardi und Peruzzi in S. Croce bereits versucht, durch eine gemalte Scheinarchitektur die wirkliche Architektur einer Kapelle illusionistisch auszugestalten: „ein niedriger Sockel trägt in den Ecken – übergreifend von einer Wand zur anderen – auf Postamenten stehende Säulen, die den Druck der Gewölberippen scheinbar auffangen; die kegelförmig nach unten zugespitzten Konsolen sind durch die Malerei zu Kapitellen umgedeutet worden“ und die Gewölberippen durch aufgemalte Mosaik-Inkrustation von Cosmaten-Art hervorgehoben⁹⁹. Auf diese Weise entstand durch die Kunst des Malers an jeder Kapellenwand ein Sockel, ein Wandfeld von der Höhe der rahmenden Ecksäulchen und ein Bogenfeld. In diesem System lag der Keim zu einer entsprechenden Anordnung der figürlichen Darstellungen; es forderte dazu auf, an jeder Wand über dem Sockel eine einzige Hauptdarstellung und eine Bogenfelddarstellung anzubringen. Giotto hat aber an jeder Wand nicht nur zwei Darstellungen übereinander angebracht, sondern deren drei, und hat die Trennungslinie zwischen seinem mittleren Figurenfeld und dem darüber folgenden Bogenfeld zudem nicht in der Höhe der gemalten Kapitelle der Ecksäulchen verlaufen lassen, sondern etwas höher¹⁰⁰; er hat also die naheliegenden Folgerungen aus seinem scheinarchitektonischen System noch nicht selbst gezogen. Das taten erst die Brüder Lorenzetti. Pietro gab in den Fresken der Chorkapellen von S. Maria dei Servi in Siena an jeder Kapellenwand nur eine Hauptszene und eine Lünettenszene übereinander und verlegte die Trennungslinie zwischen beiden in die Höhe der Kapitelle der Pilaster am Kapelleneingang¹⁰¹. Ambrogio verfuhr bei der Anordnung seiner Fresken in der Sala dei nove im Sieneser Palazzo pubblico ähnlich; er

⁹⁷ Kern, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz II, 1912, 58.

⁹⁸ Kern, a. a. O., S. 65. – Vgl. auch Panofsky, Perspektive als symbolische Form, Vorträge der Bibliothek Warburg IV, 1924/25, und Kern in „Forschungen und Fortschritte“, XIII, 181–84.

⁹⁹ Isermeyer, a. a. O., S. 20.

¹⁰⁰ Isermeyer, a. a. O.

¹⁰¹ Isermeyer, a. a. O., S. 55.

gab dort an jeder Wand nur eine einzige Szene; die Lünetten fehlen dort, weil der Saal nicht gewölbt, sondern flach gedeckt ist¹⁰². Dieses Verfahren sollte weitreichende Folgen haben. – Durch Vermittlung von Ambrogio Lorenzetti pflanzte sich übrigens auch *die philosophisch gestimmte Programmatik* der großen Bahnbrecher fort bis zu den Anfängen der Frührenaissance: in seinen Darstellungen des Guten und des Schlechten Regiments in der Sala dei nove klang die Tonart weiter, die Niccolò Pisano, Giotto und Andrea Pisano entwickelt hatten, und auch von hier aus fand sie, wie bereits dargelegt, einen Widerhall in Quercias Fonte Gaia und in der profanen Ikonographie der gesamten Renaissance. – Ambrogios folgenreichste Schöpfung war aber wohl *die Entdeckung der Landschaft*. Bevor die französischen und niederländischen-burgundischen Miniaturisten diesen Kunstzweig für den spätgotischen Norden Europas entdeckten, war seine Entdeckung bereits in den erwähnten Fresken im Sieneser Palazzo pubblico gelungen, und möglicherweise sind die ersten „reinen“, von der Vorherrschaft des Figürlichen befreiten Landschaftsbilder der abendländischen Malerei nicht die berühmten Bildchen Albrecht Altdorfers, sondern zwei Täfelchen von der Hand Ambrogios in der Akademie zu Siena (Abb. 156). Meines Erachtens müssen sie keineswegs, was von einer Partei unter den Forschern vermutet wird, Ausschnitte aus einer zum anderen Teil verlorenen Figurenkomposition darstellen; sie könnten vielmehr sehr wohl, wie eine andere Partei annimmt, von Anfang an selbständig gewesen sein¹⁰³. Denn zu der Entdeckung des Menschen und des Raumes (Planperspektive!), die sich in Italien seit dem späten Dugento vollzog, gehört als folgerichtige Ergänzung die Entdeckung der Landschaft so unbedingt, daß man sie methodisch für die toskanische Trecentomalerei geradezu zwangsläufig annehmen mußte, selbst wenn sich nicht die genannten Belegstücke erhalten hätten. – Wie dem auch sei, jedenfalls vollzog sich in diesen Bildchen und in den Fresken der Sala dei nove eine Hinwendung zum Landschaftlichen, die einer Wiederentdeckung der Landschaft gleichkommt, und damit vollzog sich eine Wiedergeburt der antiken, der altrömischen Landschaftskunst¹⁰⁴. Ambrogios Landschaftskunst lebte in der sienesischen Schule bis in die Frührenaissancezeit hinein fort, und es wäre zu fragen, ob sie nicht für die französisch-burgundisch-niederländischen Miniaturisten dieselbe anregende Bedeutung gehabt hat, wie bekanntlich Ambrogios und Taddeo Gaddis perspektivische Architekturdarstellung.

Maso di Banco. Angeregt von dem Sienesen Ambrogio Lorenzetti führte auch dieser Florentiner, wohl der jüngste und zweifellos der treueste und begabteste Schüler Giotto, den giottesken Illusionismus über den von Giotto selbst erreichten Punkt hinaus. Zwar wagte er es im Gegensatz zu den Lorenzetti noch nicht, an einer Kapellenwand jeweils nur eine Hauptszene und eine Lünettenszene zu geben, aber auch er legte die Trennungslinie zwischen der Lünettenszene und dem darunter anschließenden Bildfeld in die Höhe der Säulenkapitelle der rahmenden Architektur, die im übrigen dem geschilderten System Giotto genau entspricht¹⁰⁵. Überdies entwickelte er Giotto's Kunst der Figurenkomposition sinnvoll weiter. Die erhabene Wucht und Strenge der giottesken Dramatik erhielt sich in seinem Sylvesterzyklus in S. Croce reiner als sonst irgendwo, – so rein, daß wohl noch Masaccio davon angeregt wurde; aber sie fand hier einen mächtigen Widerhall in

¹⁰² Isermeyer, a. a. O., S. 56/57.

¹⁰³ Vgl. dazu Weigelt, Die sienesische Malerei des 14. Jahrhunderts, 1930, 57 (dort werden die Bilder für Fragmente erklärt), und Cesare Brandi, La Regia Pinacoteca di Siena, 1933, 123 ff.; Brandi zieht aus dem Befund am Bilde den Schluß, daß die Täfelchen von jeher selbständig gewesen sein müssen. Dagegen Isermeyer, Deutsche Literaturzeitung, 1934, Spalte 1371.

¹⁰⁴ Die künstlerische Gestaltung der Landschaft ist im antiken Bereich eine Errungenschaft der Etrusker und Römer (nicht der Griechen!). Vgl. dazu Geschichte der Kunst, Altertum, Berlin 1940, W. Technau, Die Kunst der Römer, 16f., 91, 152, 203.

¹⁰⁵ Isermeyer, a. a. O., S. 51/52.



Abb. 156. Ambrogio Lorenzetti, Landschaft, Siena, Pinacoteca

der gesteigerten Weite der Bildräume, dank der Auswertung der perspektivischen Errungenschaften des Ambrogio Lorenzetti.

Bernardo Daddi vollzog mit seinem Freskenzyklus in der Pulci-Beraldi-Kapelle in S. Croce den Anschluß an die zukunftssträchtigen Bestrebungen der Lorenzetti noch entschiedener. Hier liegt nicht nur die Trennungslinie unter den Lünettenszenen in der Höhe der Kapitelle der gemalten Rahmenarchitektur, sondern es findet sich auch darunter an jeder Wand nur ein einziges Bildfeld¹⁰⁶.

Orcagna und Nardo di Cione, die führenden Florentiner Meister um die Jahrhundertmitte, erreichten ein Ziel, auf das die ganze giotteske Richtung in Florenz und Siena hinstrebte: *das große einheitliche Wandbild* wurde von ihnen geschaffen. In ihrer Strozzi-Kapelle in S. Maria Novella findet sich an jeder Wand nur ein einziges geschlossenes Bild, das sogar die Lünette mit einbegreift. Dadurch erreichte – wie erst Isermeyer zureichend erkannt hat¹⁰⁷ – die von Giotto selbst begonnene italienische Kompositionskunst einen neuen Höhepunkt, indem sie einen Einklang zwischen Kapellenraum und figürlicher Fresko-Dekoration herstellte. Die monumentale Geschlossenheit dieses Akkords erscheint dem uritalienischen, großartig erhabenen Schwung der Vision Dantes von Hölle und Paradies, die hier zu gestalten war, kongenial. Der Preis, der dafür bezahlt werden mußte, war ein Verzicht auf die rahmende Scheinarchitektur Giottos, Masos und Daddis; nur eine schmale Rahmenleiste umzieht hier jedes Bildfeld. Wenn schon bei Giotto die figürlichen Darstellungen wie Bildteppiche wirken, die in die Scheinarchitektur eingespannt sind¹⁰⁸, so setzt sich bei Nardo diese dekorative Darstellungsweise überwältigend durch. Es ist wohl überspitzt, wenn

¹⁰⁶ Isermeyer, a. a. O., S. 55–58.

¹⁰⁷ a. a. O., S. 59ff.

¹⁰⁸ a. a. O., S. 6.

Isermeyer meint, in Nardos System bestünde bereits die Möglichkeit, wenigstens der Absicht nach und jedenfalls im Keime, „daß eine Figur des Bildes übertritt in den Raum, in dem sich der Beschauer aufhält“¹⁰⁹, also jene so ganz und gar ungotische, so wesentlich italienische Verwischung der ästhetischen Grenze zwischen Bildraum und wirklichem Raum, eine der auffallendsten Ausdrucksformen der italienischen Renaissance und des europäischen, aus Italien stammenden Barock. Eine entsprechende, nicht minder zukunftssträchtige Weiterentwicklung offenbart freilich die malerische Dekorierung des Gewölbes. Die Rippen sind hier mit aufgemaltem Blattwerk dekoriert worden. „Ein Jahrhundert später ist aus diesem stilisierten Blattwerk die ganz naturalistische Wiedergabe eines Blumengewindes geworden und das Aufsteigen der Rippen zum Gewölbeschlußstein in ein Herabhängen von Guirlanden umgedeutet. Zu dieser Umwandlung ist hier der Anfang gemacht“¹¹⁰. – In dem Altarbild der Kapelle, das Andrea Orcagna allein malte, vollzog sich eine Entwicklung, die dem monumentalen, aufs Große gerichteten Geist der Wandbilder entspricht. In diesem Polyptychon sind die einzelnen Tafeln nicht mehr – wie noch in allen Polyptychen der ersten Trecentohälfte – durch Säulchen voneinander getrennt, sondern zum erstenmal zu einer zusammenhängenden Fläche verschmolzen und mit einer geschlossenen Figurengruppe gefüllt¹¹¹. Hier keimte bereits *das Renaissancemotiv der einheitlichen Altartafel*; Fra Angelico sollte es vollends verwirklichen und ganz von der letzten Bindung an gotische Gewohnheiten befreien¹¹². – Orcagna muß auch als Baumeister und Bildhauer völlig anders eingeschätzt werden, als es in dem einzigen Satz geschah, den Weise diesem hochbedeutenden Künstler gönnt. Auch in dieser Beziehung „vertritt“ er keineswegs „die gotische Richtung“¹¹³. Sein *Tabernakel in Or San Michele* (Abb. 157) widerspricht allem gotischen Empfinden denkbar strikt. In Wahrheit wertet es einen antigotischen, rein italienischen Baugedanken Giotto's aus. Die farbige Marmorpracht des Campanile erscheint hier bis an die Grenze des Denkbaren gesteigert: weißer Marmor und buntes Gestein, leuchtend rote und blaue und glitzernd goldige Einlagen aus Glas, der dunkle Schimmer von Bronzegittern und der zarte Schmelz eines großen Tempera-Gemäldes vereinigen sich hier zu einem Akkord, dessen üppige Fülle, dessen fast orientalisch wirkende Pracht den Prunk frühchristlicher und römisch-hellenistischer Dekorationen wiederaufklingen läßt. Die „ewige“, immer wieder über alle nicht bodenständigen Zeitströmungen triumphierende Sonderart der Kunst des Mittelmeer-Kulturkreises und ihr Gegensatz gegen die gotische Hausteinkunst der Länder nördlich der Alpen wird nicht einmal in den Kanzeln des Niccolò und Giovanni Pisano und in den Tabernakeln des Arnolfo di Cambio so überwältigend deutlich, sie läßt sich kaum irgendwo klarer erfassen als gerade hier. Hinzu kommt noch der Verzicht auf den gotischen Spitzbogen, die Wiederaufnahme des „klassischen“ Rundbogens und die damit organisch verbundene Wiederbelebung der antikischen, wohligherhobenen Proportionen, ja sogar eine Wiederbelebung des antikischen Kuppelmotivs und die Ausbildung eines ionisierenden Kapitell-Typus. Die gotischen Motive sind in diesem uritalienischen Akkord nur ein Klang unter vielen anderen, sie dienen nur dazu, die überwältigende Fülle der Ziermotive noch um eine weitere Spielart zu bereichern. Wie sehr das gilt, lehrt am besten vielleicht das völlig andere, Zug um Zug geradezu entgegengesetzte Wesen eines gleichzeitigen, in seiner Art ebenso ausgeprägten Formgedankens der nordischen Gotik, des Freiburger Münsterturmes. Und auch in den Reliefs an Orcagnas Tabernakel setzte sich die italienische Überlieferung gegen die französisch-gotische Richtung durch. Der gotisierende Reliefstil

¹⁰⁹ a. a. O., S. 60.

¹¹⁰ a. a. O., S. 61.

¹¹¹ a. a. O., S. 62. – Vgl. auch H. D. Gronau, *Andrea Orcagna und Nardo di Cione*, 1937, 12 ff.

¹¹² Vgl. Pudielko, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz IV*, 1932/34, 195 f.

¹¹³ Weise, a. a. O., S. 36.

des Andrea Pisano, der wenige Figuren sparsam über den allenthalben gezeigten Grund verteilte und auf Raumillusion verzichtete, ist wieder aufgegeben. An Stelle dessen entwickelt sich hier im Schaffen dieses Maler-Bildhauers ein neuer, *illusionistisch-perspektivischer, raumschaffender Reliefstil*, offensichtlich im Anschluß an die Errungenschaften der giottesken Malerei eines Maso di Banco und eines Ambrogio Lorenzetti¹¹⁴. Kein Zufall schließlich, daß hier der Durchbruch Arnolfos zum realistisch-individualistischen Bildnis fortgeführt wurde: auf dem Marientod findet sich das älteste überhaupt nachweisbare realistisch-individuelle *Künstler selbstbildnis*¹¹⁵. Auch im gotischen Norden entstand bald darauf ein solches; und auch dort wurde, wie in der toskanischen Malerei, bald darauf die ästhetische Grenze zwischen dem wirklichen Raum und der abstrakten Figurenwelt der Kunst gelegentlich verwischt; aber es dürfte mehr als ein bloßer Zufall sein, daß beide Fälle – das Selbstbildnis Peter Parlers am Triforium des Prager Doms und die steinernen Gestalten Kaiser Karls IV. und seiner Gemahlin, die sich über die Brüstung des Turms von St. Marien in Mühlhausen lehnen – in den Zusammenhang der Prager Hofkunst gehören; steht doch fest, daß diese wichtigste zeitgenössische deutsche Schule der italienischen Kunst vieles verdankt¹¹⁶.

Andrea Bonaiuti da Firenze entwickelte in seinem mächtigen Freskenzyklus in der Spanischen Kapelle die Auffassungsweise des Orcagna und des Nardo di Cione und zugleich auch die Auffassungsweise und die Programmatik des Ambrogio Lorenzetti weiter¹¹⁷. Durch ihn wurde die ästhetische Grenze zwischen dem wirklichen und gemalten Raum wirklich verwischt: an den Gewölberippen der Spanischen Kapelle sind die Zierfelder, die dort in das aufgemalte Laubwerk eingefügt wurden, zu Luken umgedeutet, „durch die sich Propheten herausbeugen in den realen Raum“ (Abb. 158)¹¹⁸. Damit war die Schwelle zum Illusionismus Mantegnas, Correggios und sogar der Gewölbedekorationen der Barockzeit grundsätzlich überschritten.

Die Baumeister. Orcagnas Tabernakel in Or San Michele ist nur das vollendetste und charaktervollste, aber nicht das einzige und auch nicht einmal das älteste Beispiel einer antigotischen Richtung in der italienischen Trecento-Baukunst. Möglicherweise schon kurz vor der Entstehung von Giotto's Campanile, jedenfalls aber unmittelbar danach, vollzog sich in Toskana der Verzicht auf den gotischen Spitzbogen und die Wiedergeburt des antiken Rundbogens, und in organischem Zusammenhang damit die Erstarkung einer vom gotischen Aufwärtsdrang befreiten Struktur sowie die Entwicklung einer ruhig-harmonischen Räumlichkeit, in der die Monumentalität altrömischer Räume wieder aufzuleben scheint. Bereits in der Kirche *S. Giovannino dei Cavalieri* in Florenz (1329 ff.) verdrängte der Rundbogen wieder den Spitzbogen¹¹⁹. In *Or San Michele* (1337 ff.) verband sich mit demselben Vorgang die Entwicklung eines Hallenraumes von behäbiger Ruhe¹²⁰ und die Entwicklung von Baugliedern, die am Pfeiler nicht mehr das Aufwärtstrebende betonen, sondern das Beharrende, das Gelagerte (Abb. 159), wie z. B. die eingetieften Zierfelder, die wohl von den Zierfeldern an Giotto's Campanile angeregt wurden¹²¹. Während sich diese Entwicklung

¹¹⁴ Näheres bei H. D. Gronau a. a. O., 1937, 20 ff.

¹¹⁵ Goldscheider, Fünfhundert Selbstporträts, 1936, 12, 14 (mit Abb.); über das Selbstporträt und seine Geschichte im allgemeinen vgl. K. Bauch, Kritische Berichte III, 1930/31, 10 ff.

¹¹⁶ Vgl. dazu H. Keller, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, 1937, 215/16. Dort ist das Motiv der Statuen, die über eine Brüstung schauen, noch über die ältesten deutschen Beispiele zurück verfolgt worden: es findet sich zuerst um 1356 an dem Riß des Domenico di Agostino für die Fassade des Baptisteriums am Dom in Siena und scheint dort von einem römisch-antiken Beispiel – an der Porta Marzia in Perugia – angeregt worden zu sein. – Über die ausgeprägte Neigung der altrömischen Dekorationsmalerei zum Illusionismus vgl. Geschichte der Kunst, Altertum, Berlin 1940, W. Technau, Die Kunst der Römer, 86 ff.

¹¹⁷ Isermeyer, a. a. O., S. 63 ff.

¹¹⁸ Isermeyer, a. a. O., S. 65.

¹¹⁹ Näheres bei Paatz, Die Kirchen von Florenz II, 1941, 307.

¹²⁰ Näheres bei Paatz, Die Kirchen von Florenz (im Erscheinen begriffen).

¹²¹ Näheres a. a. O.

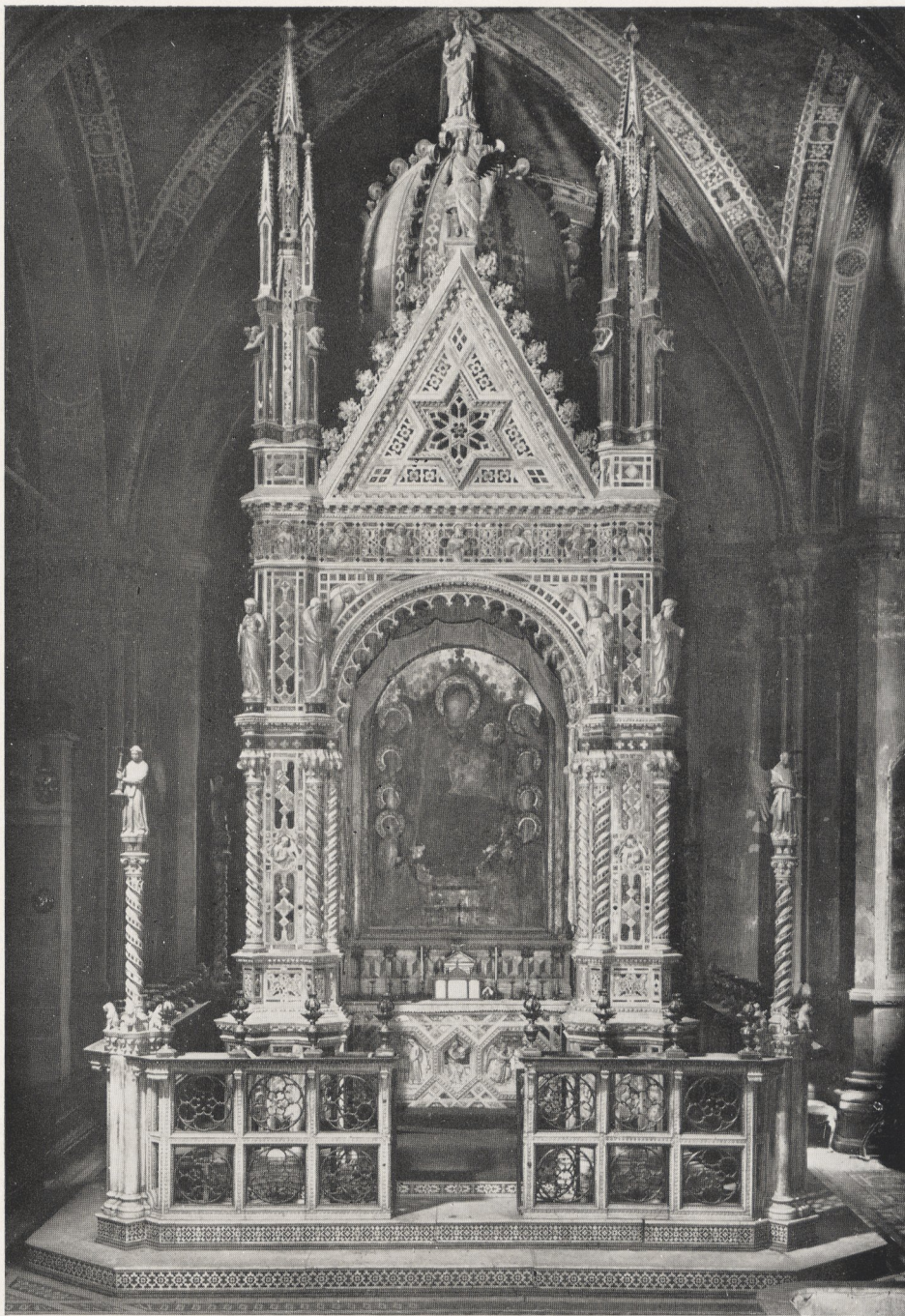


Abb. 157. Orcagna, Tabernakel in Or San Michele in Florenz

in Florenz vollendete – in Neri di Fioravantis großem *Bargello-Saal* 1340–46¹²², in Orcagnas Tabernakel 1348 ff. und in Alberto Arnoldis *Bigallo-Oratorium* 1352–58¹²³ – griff die Bewegung auch auf Siena über und erreichte dort in dem unvollendeten Domneubau (1339 ff.) durch *Lando di Pietro* und *Giovanni d'Agostino* einen Höhepunkt; auch dort setzte sich der Rundbogen durch, auch dort wurde an Pfeilern und Fenstern nicht das Aufstrebende betont, sondern das richtungslos Ge-

¹²² Vgl. Paatz, Zur Baugeschichte des Palazzo del Podestà (Bargello), Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz III, 1931, 313.

¹²³ Vgl. Paatz, Die Kirchen von Florenz I, 1940, 380f.



Abb. 158. Andrea Bonaiuti, Propheten an den Gewölberippen der Spanischen Kapelle, Florenz

lagerte¹²⁴, ja es kam dort, vielleicht im Zusammenhang mit den Bestrebungen der Lorenzetti, damals bereits – fast ein Jahrhundert vor der Entstehung des entsprechenden Motivs im Portikus von Brunelleschis Pazzi-Kapelle – zur Wiederaufnahme des altrömischen kassettierten Tonnen-

¹²⁴ Urkunden und Abbildungen bei Lusini, *Il Duomo di Siena*, 1911. – Über den Zusammenhang des Sieneser Domneubaus mit dem Florentiner giottesken Dom-Campanile vgl. Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana*, 1937, 132. – Über das auffallend antigotische Motiv des Fenstermaßwerks, an dem die Bögen im untersten Teil der Fenster mit der Spitze nach unten gekehrt wiederholt sind, vgl. ebenda S. 174, Anm. 335. Dort ist dargelegt, daß dieses Motiv mit seiner so bezeichnenden Umkehrung des gotischen Aufwärtsdranges von den Fenstern der Hauptchorkapelle von S. Croce in Florenz, also von einem Baugedanken Arnolfos, angeregt wurde.



Abb. 159. Or San Michele, Florenz, Innenraum

gewölbes (Abb. 160)¹²⁵. Gleichzeitig vollzog *Gagliardo di Primario* selbst in Neapel, der Stadt der französischen Anjou-Gotik, im Baugedanken von S. Chiara (vollendet 1340) einen Durchbruch zu einer ungotischen, italienischen Raumgestaltung¹²⁶, während in *Venedig* der typisch italienische Baugedanke des Dogenpalastes entstand. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts scheint freilich ein Rückfall in gotische Baugewohnheiten erfolgt zu sein; an Francesco Talentis *Florentiner Dom-Langhaus* erscheint der Spitzbogen von neuem, in *S. Martino in Lucca*¹²⁷ und in *S. Petronio in Bologna*¹²⁸

¹²⁵ Dieses Motiv findet sich an dem Prachtfenster in der Fassade. Verwandte antikische Motive ließen sich wohl an den Bildarchitekturen der Gemälde des Ambrogio Lorenzetti nachweisen (Abbildungen bei Weigelt, *Die sienesische Malerei des Trecento*, 1930).

¹²⁶ Vgl. W. R. Valentiner, Tino di Camaino, 1935, 87.

¹²⁷ Abbildungen bei Dehio- v. Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*. – Bei dem Umbau einer romanischen Emporenbasilika in einen gotischen Bau wurde die Empore durch Einsetzung von Maßwerk in ein Triforium umgedeutet. Entsprechende Bauvorhaben lassen sich auch in Pisa nachweisen (wo die Arkaden des Camposanto mit Maßwerk gefüllt wurden), und in Florenz (Einsetzung von Maßwerk in die Arkaden von Or San Michele, 1367).

¹²⁸ Abbildungen bei Dehio- v. Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*. – Über S. Petronio und den Baumeister Antonio di Vincenzo vgl. auch Supino, *L'Architettura sacra in Bologna*, 1909 und Ricci-Zucchini, *Guida di Bologna*, 1930.

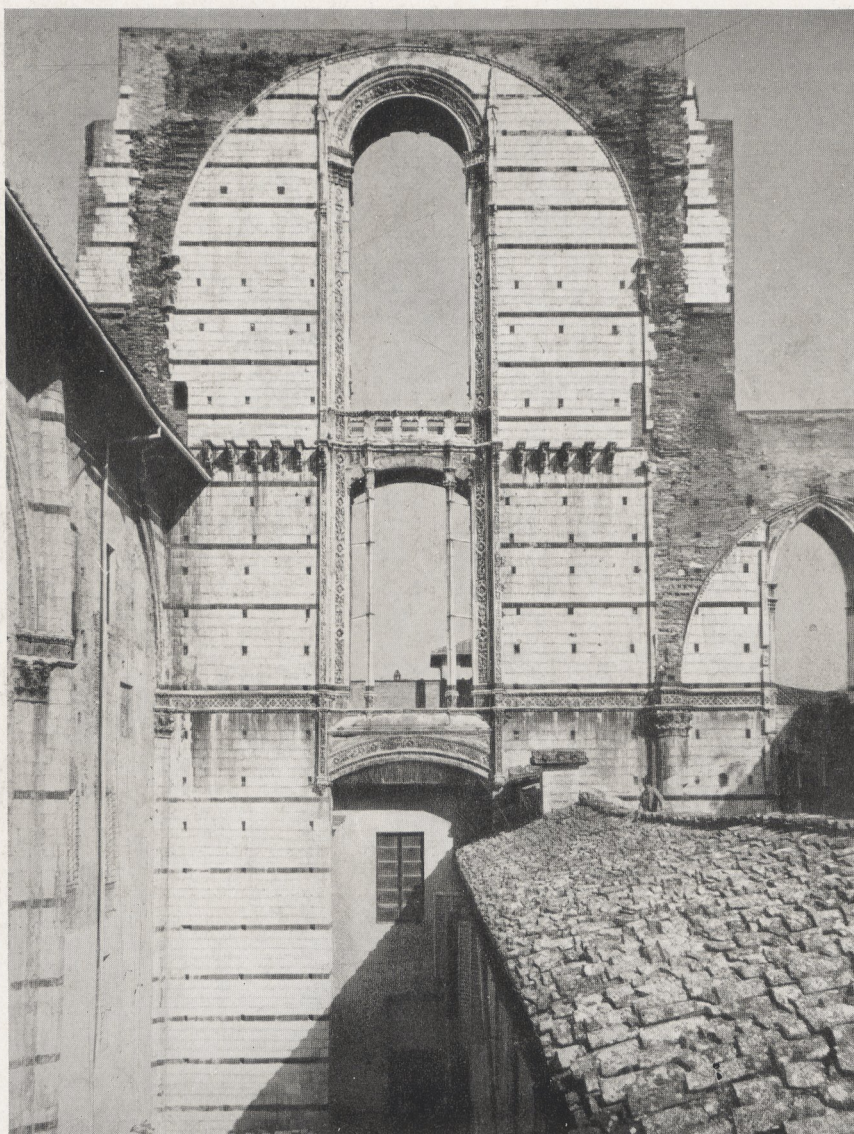


Abb. 160. Lando di Pietro und Giovanni d'Agostino,
Prachtfenster in der Fassade des unvollendeten Neubaus am Dom in Siena

wurde Talenti Florentiner Baugedanke noch weiter ins Gotische zurückgebildet, und im *Mai-länder Dom* triumphiert die nordische Gotik, durch deutsche und französische Baumeister zur Geltung gebracht, weitgehend über die italienische Sonderart¹²⁹. Aber im Kern des Landes, in *Florenz*, entwickelte sich die italienische, die antigotische Richtung trotzdem unangefochten weiter, ja sie machte im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts dort Fortschritte, die die Renaissancebaukunst des Quattrocento unmittelbar vorbereiten. Am *Trikonchos des Domes* erscheint seit 1368 der Rundbogen von neuem. *Simone Talenti*, der Sohn des Francesco, bildete Motive aus, die dann Brunelleschi übernahm¹³⁰. In der *Loggia dei Lanzi* nahm ein altes Florentiner Motiv, die Familienloggia, eine Gestalt an, die so weit von allem Gotischen abweicht¹³¹, daß eine Wiederholung, die Münchner

¹²⁹ Dehio-v. Bezold, II, 1901, 533. Clasen, Die gotische Baukunst, 202f.

¹³⁰ Solche Motive finden sich vor allem in der kleinen Kirche S. Carlo Borromeo. Vor allem wurden dort im Sinne der Bauschule von Or San Michele in den Ecken der Chorkapellen Pfeilerfragmente angebracht, wie später in Brunelleschis Alter Sakristei. Darüber und über diesen wichtigen Bau überhaupt vgl. Paatz, Die Kirchen von Florenz I, 1940, 415/16.

¹³¹ Vgl. dazu Paatz, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz III, 1931, 313.



Abb. 161. Hof des Palazzo Busini (Bardi-Serzelli), Florenz

Feldherrnhalle, zum überzeugenden Abschluß einer klassizistischen Prachtstraße des 19. Jahrhunderts zu werden vermochte; damit war das große Vorbild für die Familienloggien der Quattrocento-Renaissance geschaffen. In den *Palasthöfen* (Abb. 161) wichen damals nicht nur die Spitzbögen den Rundbögen, sondern auch die gotischen Pfeiler antikischen Säulen; in der Leichtigkeit und Feinheit solcher Säulenhöfe kündigt sich die Art der Renaissancehöfe an¹³². Auch in den Kirchen dieser Zeit bereitet sich die Bauweise des Quattrocento vor: eine rundbogige Säul basilika wie etwa *S. Agostino in Prato* (Abb. 162) läßt ahnen, daß Brunelleschi bald darauf den Typus von *S. Lorenzo* schaffen würde¹³³. Auch begannen damals aus den Gewölben die gotischen Rippen zu schwinden: das einfache antikische Kreuzgratgewölbe, das im Quattrocento eine allgemeine Renaissance erleben sollte, beginnt schon vor der Jahrhundertwende wieder vorzukommen, und gleichzeitig entstanden bereits Spiegelgewölbe (Abb. 163), auch sie erste Vorboten einer Lieblingsform der Quattrocento-Renaissance¹³⁴.

Die Maler des letzten Viertels des 14. Jahrhunderts. Die Malerei entwickelte sich im letzten Drittel des Trecento ähnlich wie die Baukunst. Andrea Bonaiuti und vor ihm bereits Orcagna und Nardo

¹³² Vgl. dazu Giuseppe Marchini, *Rivista d'Arte* XX, 1938, 105 ff. – Limburger, *Gebäude von Florenz*, Nr. 74.

¹³³ Vgl. Marchini, a. a. O.

¹³⁴ Rippenlose Kreuzgewölbe aus dem Trecento finden sich z. B. in den Loggien an den Flanken von *S. Croce* (um 1380/1400; über diese Loggien vgl. Marchini a. a. O. und Paatz, *Die Kirchen von Florenz* I, 1940, 520). – Spiegelgewölbe aus dem späten Trecento finden sich im Kapitelsaal von *S. Felicità* (vgl. Paatz, a. a. O. II, 1940, 66) – interessanterweise noch mit aufgemalten Rippen.



Abb. 162. S. Agostino, Prato, Innenraum

di Cione hatten ihre sprunghaften Fortschritte in der Vereinheitlichung der Raumdekoration nur zu verwirklichen vermocht, indem sie ihre illusionistischen Versuche an untergeordneten, halb verborgenen Stellen wagten, innerhalb der Hauptbildfelder aber auf perspektivische Raumkonstruktion weitgehend verzichteten und sich da im großen und ganzen mit dekorativer Flächigkeit begnügten. So kam in ihre Werke ein innerer Widerspruch zwischen einem weitgetriebenen Illusionismus und einer noch auffälligeren Abstraktheit¹³⁵. Wohl aus diesem Grunde erfolgte auch in der Entwicklung der Malerei nach ihrem Abtreten zunächst ein Rückschlag. Die Füllung einer Kapellenwand mit einer einzigen, einheitlichen Figurenkomposition, die im Orcagna-Kreis bereits gelungen war, wurde in der Folgezeit wieder aufgegeben, um erst an der Schwelle zur Hochrenaissance, in den Fresken Mantegnas, Signorellis und Filippino Lippis¹³⁶ von neuem Wirklichkeit zu werden, dann freilich für alle Zukunft. Und auch die vereinheitlichte

Altartafel des Orcagna-Kreises mußte für einige Jahrzehnte wieder dem vielteiligen Polyptychon alten Stils weichen. Erst Gentile da Fabriano wiederholte den bereits von Orcagna gemachten Fortschritt auf seine besondere Weise von neuem, und von seiner wieder vereinheitlichten, aber ebenfalls noch gotisierend gerahmten Dreikönigstafel und den entsprechenden Tafeln des Lorenzo Monaco ausgehend schuf dann Fra Angelico sein ähnlich gerahmtes Kreuzabnahme-Retabel aus S. Trinità und schließlich, vielleicht von Ghibertis Linaiuoli-Tabernakel und Donatello's Verkündigungs-Tabernakel in S. Croce angeregt, im Hochaltar aus S. Marco die antikische, völlig einheitliche Aedikula-Tafel der Frührenaissance¹³⁷.

In der langen Zwischenzeit zwischen Andrea Bonaiuti und Fra Angelico bzw. Mantegna wurden aus der Gruppe von Aufgaben, die Giotto der italienischen Malerei gestellt hatte, zunächst andere Aufgaben weiter behandelt und der Lösung entgegengeführt. Die Maler des letzten Trecento-Drittels haben vor allem eines versucht: die *Steigerung des giottesken Raumillusionismus innerhalb kleinerer, leichter zu bewältigender Flächeneinheiten*. Deshalb wohl – von einer fördernden Einwirkung der nordischen Gotik ist jedenfalls nichts zu spüren! – kehrten sie wieder dazu zurück, nach dem Brauch der Meister der ersten Jahrhunderthälfte auf einer Kapellenwand mehrere Bildstreifen übereinander und in einem Bildstreifen sogar mehrere Bildfelder nebeneinander anzuordnen bzw. an einem Polyptychon wieder die einzelnen Tafeln durch Rahmenarchitektur voneinander zu

¹³⁵ Isermeyer, a. a. O., S. 68/69.

¹³⁶ Isermeyer (a. a. O., S. 2) hat übersehen, daß außer dem Oberitaliener Mantegna und dem Umbrier Signorelli auch der Florentiner Filippino Lippi in seinen Fresken der Strozzi-Kapelle von S. Maria Novella entscheidend über Masaccio hinaus gelangte und dadurch der Florentiner Hochrenaissance den Weg bereitete.

¹³⁷ Vgl. oben S. 203. Vgl. auch H. Kauffmann, Donatello, 1935, 99.



Abb. 163. Spiegelgewölbe des 14. Jahrhunderts im Kapitelsaal von S. Felicità, Florenz

trennen, versuchten aber dabei, innerhalb dieser kleineren Flächeneinheiten illusionistischer zu wirken als alle Früheren¹³⁸. Diese Entwicklung führte bis zu Masaccio hin und im Fresko sogar darüber hinaus bis zu Piero della Francesca, zum frühen Eremitanizyklus Mantegnas und bis Ghirlandaio. Sie vollzog sich in folgenden Etappen:

Agnolo Gaddi, der führende Maler dieser Zeit, schuf bereits in seinem frühen Freskenzyklus in der Hauptchorkapelle von S. Croce (bald nach 1374) einen ganz neuen Typus des Freskobildes. Wie eine Guckkastenbühne von ihren Mantelkulissen nur oben und seitlich eingerahmt ist, nicht aber unten, so wurde hier das Bild lediglich oben und an den beiden Seiten von einem Rahmenstreifen eingefasst¹³⁹. Infolgedessen schaut der Betrachter wie über eine Rampe hinweg hinein. Die Darstellungen sollen da „wie die Szenen auf einer Bühne“ wirken. Dementsprechend flattern die Spruchbänder einiger Prophetenfiguren, die in der Rahmenleiste aus Medaillons wie aus Luken heraus schauen, „scheinbar in den Raum und überschneiden die Bildfelder“¹⁴⁰. Das ist der besondere Illusionismus des Meisters, dessen Schüler Cennino Cennini in seinem „Trattato della pittura“ forderte, der Maler solle seine Schattengebung nach dem Einfall des natürlichen Lichts in den zu schmückenden Raum ausrichten¹⁴¹. Zu der illusionistischen Absicht des Bühnenbild-Typus „im Widerspruch steht die Auffassung von Sockel und Rahmung; beide sind flächig dargestellt, erscheinen also praktisch unfähig, die bühnenmäßig vorgestellten Wandbilder zu tragen. Vielmehr wirken Bilder und Rahmung als dekorative Einheit in gleicher Ebene. Dieser Wider-

¹³⁸ Isermeyer, a. a. O., S. 69.

¹³⁹ Isermeyer, a. a. O., S. 72.

¹⁴⁰ Isermeyer, a. a. O., S. 70/71.

¹⁴¹ Isermeyer, a. a. O., S. 72.

spruch konnte in der Zukunft nur dadurch gelöst werden, daß dem Sockel und der Rahmung eine stark plastische Wirkung verliehen und daß aus ihnen wie bei Giotto ein architektonisch festes Gerüst gebildet wurde, in dem sich die Vorgänge wie auf einer Simultanbühne abspielen¹⁴². Bereits in Agnolos Fresken in der Castellani-Kapelle in S. Croce (um 1383–90) ist die Rahmung nun scheinbar plastisch gebildet und liegt vor der Ebene der Bilder, ohne freilich schon wieder ganz zu einem scheinarchitektonischen Gerüst geworden zu sein¹⁴³. Diesen letzten Schritt vollzog Agnolo dann noch selbst in seinem Freskenzyklus in der 1395 geweihten Kapelle del sacro cingolo im Dom zu Prato. Da findet sich wieder, wie einst bei Giotto und Maso, ein scheinarchitektonisches Rahmengerüst: gemalte Ecksäulchen tragen scheinbar die Eckkonsolen unter den Rippen der wirklichen Kapellenarchitektur¹⁴⁴. Damit war die Schwelle erreicht, die der Schöpfer der Renaissancemalerei überschritt.

III. DIE RENAISSANCE ALS ERBIN DER KUNST DES DUGENTO UND TRECENTO

Masaccio zog als Freskomaler die Folgerungen aus der Wandmalerei Giottos und seiner trecentistischen Nachfolger, führte deren Bestrebungen um einen großen, entscheidenden Schritt weiter und schuf dadurch den Freskostil der Renaissance. Er übernahm von Brunelleschi die Perspektive in der entwickelten Fassung, mit der dieser den Perspektivismus des Ambrogio Lorenzetti und seiner Nachfolger vervollkommen hatte¹⁴⁵. Er übernahm von Giotto und Maso di Banco die monumentale Dramatik der Erzählung und die plastische Wucht der Figuren und steigerte diese trecentistischen Werte im Sinne der Bestrebungen seines Freundes Donatello. Er übernahm von Agnolo Gaddi oder dessen Nachfolgern (Starnina?) die illusionistische Scheinarchitektur und das illusionistische „Bühnenbild“. In seiner Katharinenkapelle in S. Clemente zu Rom unterscheiden sich die gemalten Ecksäulchen unter den Gewölbekonsolen von denen Agnolos in Prato lediglich dadurch, daß sie nicht gotisch gedreht, sondern antikisch kanneliert sind. Erst in seiner Brancacci-Kapelle verwandelt sich dieses trecentistische System vollends in ein Renaissance-Schema. Sein giottesker Aufbau – Stützen, die die Bildfelder seitlich einfassen – ist zwar geblieben, aber er erscheint hier nicht mehr als Traggerüst des Kapellengewölbes, sondern er ver selbstständigt sich gegen die reale Architektur, um von nun an ausschließlich als Rahmung der Bilder zu wirken, und nimmt dabei zugleich die kräftigen, antikischen Formen der Bauten Brunelleschis an: auf jedem Bildfeld erscheinen als seitliche Begrenzung zwei kannelierte Pilaster, und sie tragen ein Gebälk, das als obere Begrenzung dient; dieses scheinarchitektonische Rahmensystem – es stellt gleichsam ein Joch einer Pfeilerstellung mit Architrav dar – wiederholt sich übereinander, der Zweizahl der übereinanderstehenden Bildstreifen entsprechend. Da jedes Bild auf diese Weise nur seitlich und oben scheinarchitektonisch umbaut erscheint, entspricht es grundsätzlich immer noch dem Bühnenschema Agnolo Gaddis, doch wurde die illusionistische Wirkung dieses Schemas nunmehr durch die Kräftigung der scheinarchitektonischen Guckkastenrahmung wesentlich verstärkt, und weiter verstärkt auch dadurch, daß die rahmenden Pilaster die Figuren oft überschneiden, daß die Figurenszene sich also hinter der Mantelkulisse abzuspielen scheint. Der Illu-

¹⁴² Isermeyer, a. a. O., S. 74.

¹⁴³ Isermeyer, a. a. O., S. 77.

¹⁴⁴ Isermeyer, a. a. O., S. 79.

¹⁴⁵ Vgl. oben S. 200. – Vgl. dazu auch R. Oertel in der Zeitschrift f. Kunstgesch. V, 1936, 67; über den Zusammenhang der Kunst Masaccios mit dem Trecento vgl. ferner denselben Verfasser ebenda S. 65 ff., sowie im Marburger Jahrbuch VII, 1933, 246, 269, 285 und im Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen LV, 1934, 227 ff.



Abb. 164. Gotische Hospital-Loggia Lastra a Signa bei Florenz

sionismus der masacciesken Scheinarchitektur wiederholt sich dann noch intensiver bei Mantegna: auch die beiden Christophorusszenen der Paduaner Eremitani-Kapelle erblickt man durch eine solche gemalte Pfeiler-Architrav-Stellung, die aber hier zwei Joche hat und dadurch zwei Szenen einfaßt¹⁴⁶, und im Retabel vom Hochaltar von S. Zeno in Verona setzen sich die Stützen des geschnitzten Holzrahmens als gemalte Scheinarchitektur im Bilde fort, so daß die Figuren da gleichsam in einem rings von einer Pfeilerloggia umschlossenen Hof erscheinen, durch dessen vordere Stützenreihe der Beschauer – im vorderen Loggienflügel stehend gedacht – hindurchblickt. – In seinem späten Trinitätsfresko in S. Maria Novella und in seinem zerstörten St. Ivo-Fresko an einem Pfeiler der Badia vollendete Masaccio noch eine andere Bestrebung der giottesken Malerei. Wie wir wissen, hatte bereits Giotto selbst versucht, seine gemalten Scheinarchitekturen auf den Beschauer auszurichten¹⁴⁷, und Agnolo Gaddis Schüler Cennini hatte gefordert, daß der gemalte Schattenschlag im Bilde nach dem tatsächlichen Lichteinfall zu richten sei¹⁴⁸. Masaccio ging nun so weit, die Verkürzung seiner gemalten Scheinarchitekturen von der Augenhöhe des Beschauers abhängig zu machen, indem er diese Scheinarchitekturen, die in beiden Fällen ursprünglich offen-

¹⁴⁶ Fioccos Behauptung (Mantegna, 1937, 121/22), der perspektivische Illusionismus Mantegnas sei nicht toskanisch bedingt, sondern oberitalienisch, läßt sich widerlegen durch den Hinweis darauf, daß sich in Oberitalien nichts nachweisen läßt, was als eine Vorstufe aufgefaßt werden könnte, daß aber bei Masaccio solche Vorstufen – wie dargelegt – gegeben waren.

¹⁴⁷ Vgl. oben S. 196.

¹⁴⁸ Vgl. oben S. 211.



Abb. 165. Arnolfo di Cambio, Grabmal de Bray, Orvieto, S. Domenico

bar über Augenhöhe angebracht waren¹⁴⁹, nach unten hin zurückfliehen ließ. Auch darin erwies er sich wieder als der geistige Erbe der giottesken Malerei. Und auch in diesem Punkte folgte ihm wieder Andrea Mantegna¹⁵⁰; bekanntlich wurde bei ihm nicht nur – wie übrigens auch bei Domenico Veneziano (Fresko in S. Croce) – die in Untersicht erscheinende Bildarchitektur zu einem besonders wesentlichen Ausdrucksmittel, sondern er wagte es sogar, in seinem Mantuaner Fresken-

¹⁴⁹ Beweisen läßt sich das nicht, da das eine Fresko von seinem ursprünglichen Platz entfernt und das andere ganz verloren ist. Aber es kann mit größter Wahrscheinlichkeit als sicher gelten, denn in beiden Fällen kann die gegebene Untersicht der Scheinarchitekturen nur aus diesem Grunde gewählt worden sein; würde sie doch sonst sinnlos gewesen sein. – Über das Fresko in der Badia vgl. Vasari II, 290ff. und Paatz, Die Kirchen von Florenz I, 1940, 321f., Anm. 129.

¹⁵⁰ Diese Beobachtung bestätigt meine Vermutung (vgl. Anm. 146), daß Mantegnas Illusionismus sich aus einer florentinischen Wurzel entwickelt haben muß. Auch in diesem Fall lassen sich Vorstufen zu seinem Verfahren nicht in Oberitalien nachweisen, sondern nur in Florenz.



Abb. 166. Donatello, Grabmal Papst Johannes XXIII., Florenz, Baptisterium

zyklus durch illusionistische Bemalung eine Kuppel scheinbar gegen den Himmelsraum zu öffnen; auf diese Weise wies er einen Weg, der zu Correggio und zu der Gewölbemalerei der Barockzeit hinführte.

Brunelleschi, der Schöpfer der Renaissance-Baukunst, vermochte eine neue Welt nur zu erobern, weil ihm trecentistische Vorläufer die Waffen bereitgestellt hatten. Als junger Bronze-Modellleur überwand er in dem berühmten Wettbewerb um die Baptisteriums-Tür den orcagnesken Zeitstil durch eine Wiederbelebung der reicheren und tiefer ergreifenden, von hellenistischem Pathos und Realismus beschwingten Auffassungsweise des Giovanni Pisano¹⁵¹. Die Bauten seiner Jugendjahre

¹⁵¹ Vgl. Paatz, Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana, 1937, 124.



Abb. 167. Katharinen-Kapelle in Antella bei Florenz



Abb. 168. Michelozzo, S. Francesco al Bosco (Cafaggiolo), Innenraum

scheinen die trecentistische Bauweise nur ganz allmählich den Forderungen einer antikischen Baugesinnung angepaßt zu haben, indem sie an Stelle des Spitzbogens den Rundbogen brachten, an Stelle des gotisierenden Gliederpfeilers die Säule und an Stelle der gotisierenden Verhältnisse antikische Proportionen; die frühen Palasthöfe, die ihm die Quellenschriften zuschreiben¹⁵², werden als seine Werke gemeinhin offenbar gerade deshalb nur zögernd anerkannt oder vernachlässigt, weil sie sich von anderen Bauschöpfungen dieser Zeit¹⁵³ nicht grundsätzlich unterscheiden. Sie werden ihm aber trotzdem gehören. Auch nachdem er die Hinwendung zur Antike, die sich in solchen Bauten ankündigte, um einen entscheidenden Grad verstärkt hatte, auch mit seinen ersten Renaissancebauten blieb ja Brunelleschi der Erbe des Trecento. Seine berühmte Findelhaus-Loggia ist nichts anderes als eine antikische Neubearbeitung der trecentistischen Florentiner Hospital-Loggia, und diese weitverbreitete Gattung hatte nicht allzu lange vor dem Baubeginn des Innocenti-Hospitals in den Loggien von S. Matteo und von Signa (1411) (Abb. 164) bereits eine Entwicklung genommen, die Brunelleschis Baugedanken ankündigt¹⁵⁴. Seine erste Basilika, S. Lorenzo, wuchs aus dem Typus hervor, den einst Arnolfo di Cambio auf Grund einer ersten Rebellion gegen die Gotik geschaffen hatte¹⁵⁵. Seine Alte Sakristei prägte den trecentistischen Bau-

¹⁵² Vgl. Fabriczy, Filippo Brunelleschi, 1892, 51 ff.; Limburger, Die Gebäude von Florenz, 1910, No. 74, 141, 180, 541; H. Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien, 1914 ff., 17 ff.

¹⁵³ Vgl. oben S. 209.

¹⁵⁴ Vgl. M. Hauptmann, Der Tondo, 1936, 32 und Abb. 9. – Über die Loggia des Hospitals S. Matteo (um 1386), die vor wenigen Jahren in der Fassade des Akademiegebäudes aufgedeckt wurde, vgl. mein im Erscheinen begriffenes Handbuch „Die Kirchen von Florenz“. Über die verwandte Loggia am ehemaligen Hospital in Signa bei Florenz (1411) vgl. auch Marchini, Riv. d'Arte XX, 1938, S. 120 (mit Abbildung). – Da einige Autoren von dem Vorhandensein trecentistischer Hospital-Loggien nichts wußten, haben sie in der Anwendung des Loggienmotivs auf Hospital-Fassaden fälschlich eine Leistung der Renaissance erkennen zu können geglaubt (so z. B. Dvořák, Geschichte der italienischen Kunst, 1922, 66).

¹⁵⁵ Näheres bei Heydenreich, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen LII, 1931, 10. – Vgl. auch Paatz, Die Kirchen von Florenz II, 1941, 474 ff.

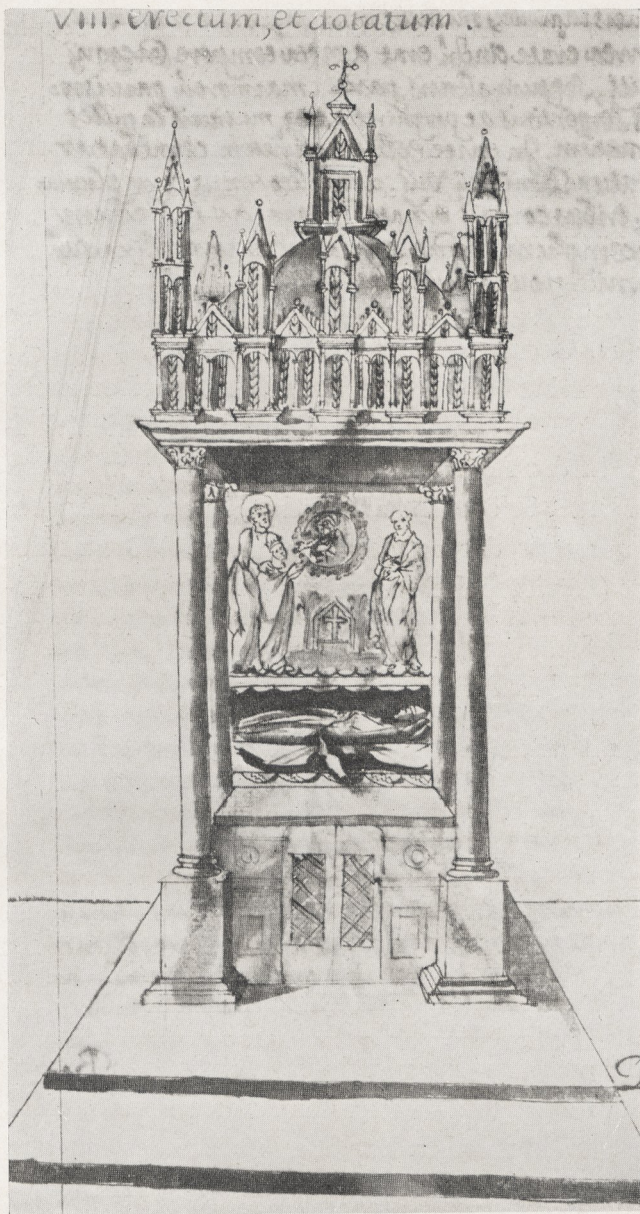


Abb. 169. Arnolfo di Cambio,
Grab-Ziborium Papst Bonifaz VIII.



Abb. 170. Michelozzo,
Altar-Ziborium in der SS. Annunziata, Florenz

gedanken der Spanischen Kapelle um¹⁵⁶, freilich entschieden genug, und enthält außerdem noch Motive, die von Simone di Francesco Talenti in S. Carlo Borromeo (1379ff.) vorgebildet waren, nämlich die auffälligen Pilasterfragmente in den Ecken der Chorkapelle¹⁵⁷. Seine Domkuppel verwirklichte den großartigen Plan des Arnolfo di Cambio¹⁵⁸, und in ihrer Laterne wurde anscheinend die elastisch-dynamische Kompositionsweise der Pisaner Kanzel des Giovanni Pisano wieder aufgegriffen oder neuentdeckt und mit schöpferischer Freiheit weiterentwickelt¹⁵⁹. Daß Brunelleschis Perspektive die Errungenschaften des Ambrogio Lorenzetti vervollkommnete, wurde bereits dargelegt¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Näheres bei Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana*, 1937, 122.

¹⁵⁷ Vgl. a. a. O. 123 und Paatz, *Die Kirchen von Florenz I*, 1940, 415 und 419, Anm. 15.

¹⁵⁹ Vgl. *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana*, 1937, 124f.

¹⁵⁸ Vgl. oben S. 189.

¹⁶⁰ Vgl. oben S. 200.



Abb. 171.

Arnolfo di Cambio (?) Palazzo Vecchio, Florenz

Donatello ging aus der trecentistischen Bildhauerschule der Dombauhütte hervor. Die Hauptaufgabe der ersten Hälfte seines langen Künstlerlebens blieb die Nischenstatue, eine Gattung, die einst Arnolfo geschaffen hatte¹⁶¹. Seine antikischen Aedikulen sind nur Umbildungen trecentistischer Nischen, sein illusionistischer Typus des Katafalkgrabmals (Abb. 166) vervollkommnete ein arnolfianisches Schema (Abb. 165)¹⁶². Sein perspektivischer Relieftypus (St. Georgskampf an Or San Michele) wertete die Errungenschaften der Trecentomalerei (der Lorenzetti und anderer) aus¹⁶³, und seine illusionistischen Reliefmedaillons in der Alten Sakristei vollendeten, was Giotto begonnen hatte. Selbst eine antikische Neuschöpfung wie die Fneifigur, mit der er seine Brunnen und Denkmäler schmückte (David, Judith, Marzocco, Dovizia, Gattamelata), verdankt ihre Entstehung nur dem endlichen ungehemmten Durchbruch einer Renaissancebewegung, die – wie dargelegt – in Italien seit dem 11. Jahrhundert immer mehr erstarkt war und im Schaffen der großen Meister des späten Dugento die letzten Voraussetzungen für ihre Vollendung im Quattrocento geschaffen hatte; außerdem war Donatellos Gattamelata durch die trecentistischen Scalliger-Grabdenkmäler in Verona vorbereitet.

Ghiberti war gewißlich nicht nur der „Gotiker“, als der er der Forschung gemeinhin zu erscheinen pflegt¹⁶⁴. Es wäre hohe Zeit, daß seine reiche Kunst, in der viele geschichtliche Kräfte zusammengefaßt und in den Dienst der Verwirklichung eines italienischen Schönheitsideals gestellt wurden, endlich einmal eine gerechtere Würdigung fände¹⁶⁵. Hier genügen folgende Hinweise: Ghiberti war der Erbe des Trecentisten Andrea Pisano, nicht nur rein äußerlich als Schöpfer von Bronzetüren am Florentiner Baptisterium, sondern auch in einem tieferen Sinne als der Mann, der seines Vorläufers Darstellungsweise weiterentwickelte¹⁶⁶, diese Darstellungsweise, in der die Idealismen der Gotik und der Antike unlöslich in eins zusammenschmolzen; er, der als Maler begann und zeitlebens Entwürfe für die Glasmalerei schuf, war auch der Erbe der von ihm so hoch gepriesenen großen Trecentomalerei und vollendete als solcher die Ausprägung der Gattung des malerischen Renaissance-Reliefs, unter Auswertung der Vervollkommnung, die der perspektivische Illusionismus und die monumentale Dramatik und Figurengestaltung der trecentistischen Maler durch Masaccio und Donatello erfahren hatte.

Michelozzo schuf den Renaissancetypus der Saalkirche, indem er die trecentistische „Bettelordensscheune“ S. Francesco al Bosco (Abb. 168) und die trecentistische Saalkirche S. Marco aus-

¹⁶¹ Vgl. oben S. 189.

¹⁶² Vgl. oben S. 190.

¹⁶³ Vgl. H. Kauffmann, Donatello, 1936, 59 u. Anm. 178 auf S. 215.

¹⁶⁴ So zuletzt auch wieder Weise, a. a. O., S. 36/37.

¹⁶⁵ Auszugehen wäre dabei von J. von Schlosser, Künstlerprobleme der Frührenaissance, Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Band 215, 4. Abhandlung, 1934. Die Ansätze zu einer tieferen Erkenntnis der Leistung Ghibertis, die in den letzten Jahren gemacht wurden, sind zitiert in meinem Handbuch „Die Kirchen von Florenz“, II, 1940, 253/54, Anm. 144.

¹⁶⁶ Vgl. dazu oben S. 197.

gestaltete; dabei wertete er den trecentistischen, in der Katharinen-Kapelle in Antella (1387) (Abb. 167) und anderen Florentiner Bauten vorgebildeten Typus der einschiffigen gewölbten Saalkirche aus und führte den spät-trecentistischen Stil der Loggia dei Lanzi weiter¹⁶⁷. Auch in den anderen Gattungen der Renaissance-Architektur, die er schuf, entfalteten sich trecentistische Keime: sein Altarziborium vollendet, was Arnolfo di Cambio begonnen hatte (Abb. 169 und 170), sein Palasttypus desgleichen (Abb. 172 und 171)¹⁶⁸, sein Kreuzgangschema mit der Brüstung, auf der sich stichbogige Arkaden erheben, stammt von einem beliebten Florentiner Trecento-Schema ab (Chiostro verde in S. Maria Novella).

Zusammenfassung. Sucht man die Ergebnisse des Überblicks über die italienische Kunstentwicklung des späten Dugento, des Trecento und des frühen Quattrocento über das Künstlergeschichtliche hinaus kunstgeschichtlich zusammenzufassen, so darf und muß man sagen:

Seit dem späten Dugento löste sich die italienische Kunst immer mehr aus dem mittelalterlichen Bann des gotischen internationalen Zeitstils, um ein nationales Ideal zu verwirklichen, in dem zeitbedingte übervölkische Kräfte wie die Gotik, der Byzantinismus und die Antike nur mehr eine dienende Rolle spielten – als Mittel nämlich zur Gestaltung ganz besonderer, in ihrer Tragweite bewußt beschränkter Wirkungen. Für ihren neuen Zweck schuf sie sich in den besagten zweihundert Jahren überdies neue Darstellungsmittel. Seit den Tagen Dantes, des Schöpfers der italienischen Hochsprache, entstanden gleichsam als Redensarten, Grammatik und Syntax einer italienischen Formensprache neue Bautypen, Dekorations-Schemata, Bildgegenstände, Techniken, Kunstgattungen und Kompositionsgrundsätze: die Kuppelbasilika arnolfianischer Prägung; die arnolfianische ungewölbte Basilika; die Saalkirche derjenigen Spielart, die Michelozzo weiterbilden sollte; der Rustika-Palast mit ringsumlaufender Hofloggia; die Fassade mit Nischenfiguren; das antikische Altar-Ziborium; das illusionistische Katafalkgrabmal; das „Reliefbild“; der Tondo¹⁶⁹; die illusionistisch-perspektivische Malerei; das realistisch-individuelle Bildnis und die



Abb. 172. Michelozzo, Palazzo Medici-Riccardi, Florenz

¹⁶⁷ Vgl. dazu Siebenhüner-Heydenreich, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz V, 1939, 183 ff. und 387 ff. (über S. Francesco al Bosco); Heydenreich a. a. O., 392 ff. (über S. Francesco al Bosco, SS. Annunziata und S. Marco); Lotz, a. a. O., 402 ff. (über SS. Annunziata).

¹⁶⁸ Vgl. oben S. 192. – Daß Michelozzos Maßwerkfenster im Korridor der Sakristei der Medici-Kapelle in S. Croce von den entsprechenden trecentistischen Motiven an Or San Michele herzuleiten sind, habe ich an anderer Stelle dargelegt (Die Kirchen von Florenz I, 1940, 532/33).

¹⁶⁹ Der Tondo entstand durch Verselbständigung des Medaillons, das seit der frühchristlichen Zeit ein beliebtes Motiv im dekorativen Formenschatz der gemalten und geschnitzten Rahmungen an Wandgemälden und Altartafeln war und als solches auch in die Kunst Giotto's Aufnahme fand (vgl. etwa Weigelt, Giotto, 1925, 86–94). Schon bei Giotto erreichte er innerhalb des alten zyklischen Zusammenhangs eine solche Selbständigkeit, daß seine volle Verselbständigung, d. h. seine Entwicklung zum Tafelbild bzw. Relief, nur eine Frage



Abb. 173. Simone Martini, „Maestà“, Siena, Palazzo Pubblico

Landschaft; das Ehrenmal und das Schandbild; die „Santa conversazione“ (Abb. 173 und 174)¹⁷⁰; ja überhaupt eine neue christliche und profane Ikonographie; die Polychromie edler Gesteinsarten und Glasflüsse in der dekorativen Skulptur und in der monumentalen Architektur; die antike Ornamentik; das Fresko; die Bildhauerarchitektur und die Malerarchitektur; die dynamische und die statische Kompositionsweise in der Baukunst, der Bildhauerei und der Malerei; der monumentale, dramatische Kompositions- und Figurenstil in der Malerei; und so fort.

All das entstand schon seit dem späten Dugento, entwickelte sich im Trecento und vollendet

der Zeit sein konnte. Von den Bildhauern hat insbesondere Lorenzo Maitani versucht, an den Pfeilern der Orvietaner Domfassade seinen Reliefs Rahmungen zu geben, die der Tondo-Gestalt nahekamen, und Keller hat deshalb diesen Sienesen zum Schöpfer des Tondo-Reliefs erklärt (Festschrift für Wilhelm Pinder, 1938, 205). Doch blieb der Fortschritt zum reinen und verselbständigten, aus dem zyklischen Zusammenhang herausgelösten Tondo der Malerei und Bildhauerei der Frührenaissance vorbehalten (Masaccio, Filippo Lippi, Domenico Veneziano usw., Donatello usw.). – Vgl. auch Moritz Hauptmann, *Der Tondo*, Frankfurt a. M., 1936.

¹⁷⁰ Die „Santa Conversazione“, eines der großartigsten Kompositionsmotive der italienischen Renaissance, entwickelte sich aus den sienesischen „Maestà“-Darstellungen des Trecento (vgl. Pudelko, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* IV, 195 f.). Über die Entstehung der ersten großen Maestà-Darstellungen des Duccio und des Simone Martini vgl. Renate Jaques, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* V, 1937, 42 ff. Eine Vorahnung des Motivs der „Santa Conversazione“ der gemalten Maestà-Darstellungen meinte Keller in den gruppenartig zusammengeschlossenen, meines Erachtens im Sinne der uralten „Disputatio“ miteinander verbundenen Monumentalfiguren des Giovanni Pisano an der Sieneser Domfassade erkennen zu können (*Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* I, 1937, 166 ff.). Über die „Disputatio“, von deren besonderem Wesen auf diese Weise vielleicht einiges in die „Maestà“ und in die „Santa Conversazione“ einging, vgl. Werner Artelt, *Die Quellen der mittelalterlichen Dialogdarstellung*, Berlin, 1934.



Abb. 174. Fra Angelico,
„Santa Conversazione“, ehemals auf dem Hochaltar von S. Marco. Florenz, Museo S. Marco

sich in der Renaissance. Dieser Vorgang blieb im Kern unabhängig von fremden, nicht bodenständigen Gewalten. Er schloß die italienische Kunst dieser Zeit zu einer nationalen Einheit zusammen. Damit soll nicht etwa behauptet werden, daß auswärtige Mächte, wie vor allem die Gotik, in Italien damals keinerlei Bedeutung gehabt hätten. Wohl aber soll und muß dieses gesagt werden: in dieser Entwicklung blieben diese fremden Mächte, so sehr sie fördernd und auch wohl hemmend einwirkten, doch nur etwas Untergeordnetes¹⁷¹. Der folgerichtig sich entfaltende, immer nur vorübergehend und meist nur in wenigen Gegenden zumeist an der Peripherie Italiens durch Gegengewalten behinderte, allmählich immer mächtiger sich durchsetzende künstlerische Genius

¹⁷¹ Damit ist auch angedeutet, welche Bedeutung den Darlegungen über die geistes- und sittengeschichtlichen Verhältnisse der gotischen Zeit in Weises Buch zukommt, jenen Darlegungen, die den Hauptinhalt des Werkes ausmachen. Ich fühle mich nicht zuständig, über diesen Teil des Werkes zu urteilen, gestehe aber gern, daß ich Teile davon, wie z. B. die Bemerkungen über die Stellung des hl. Franz, sehr treffend gefunden und mit Dankbarkeit benutzt habe. Auch die anderen Teile dürften von besseren Sachkennern als richtig oder mindestens als anregend anerkannt werden. Dennoch können sie nur eine beschränkte Gültigkeit beanspruchen, da die Gotik in Italien auf dem Gebiet der bildenden Künste, wie ich es bewiesen zu haben hoffe, eben nur eine Macht unter anderen Mächten war, keineswegs aber die letztlich bestimmende. – August Schmarsows Büchlein „Gotik in der Renaissance“ (1921) brachte ebenfalls viele treffende Beobachtungen über die Herkunft der Quattrocento-Renaissance aus der italienischen Kunst des 14. Jahrhunderts, versucht also ähnliche Zusammenhänge aufzudecken wie meine eigene Arbeit; doch darf m. E. die Trecentokunst eben nicht uneingeschränkt als gotisch bezeichnet werden. Diese meine Überzeugung findet sich angedeutet bereits bei Jacob Burckhardt (Cicerone, 1855, 124 ff.) und bei Heinrich von Geymüller in seinem geistvollen Schriftchen „Friedrich II. von Hohenstaufen und die Ursprünge der Renaissance“, 1908.



Abb. 175. Giovanni Pisano, Zwei Adler am Brunnen in Perugia

der italienischen Nation wies ihnen ihre beschränkte Geltung zu. Er entdeckte sich selbst im Schaffen der großen „Gesetzgeber“ des ausgehenden Dugento, er erstarkte im Trecento, und er reifte in der Quattrocento-Renaissance, um dann im Cinquecento die Früchte seines Wirkens über alle Nationen Europas auszuschütten.



Abb. 176. Römisch, Adler-Hoheitszeichen vom Trajans-Forum. Rom, SS. Apostoli