Werk

Titel: Einige florentinische Maler aus der Zeit des Übergangs vom Duecento ins Trecento....

Autor: Suida , Wilhelm

Ort: Berlin

Jahr: 1905

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0026|LOG_0042

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

EINIGE FLORENTINISCHE MALER AUS DER ZEIT DES ÜBERGANGS VOM DUECENTO INS TRECENTO

VON WILHELM SUIDA

II. DER CÄCILIENALTAR DER UFFIZIEN.

Cimabues Johannes ist 1302 entstanden, wenig früher, um 1300, die Madonna für S. Trinità. 1298 bis 1300 war Giotto in Rom und malte das Altarwerk für St. Peter. Welche ungeheuren künstlerischen Gegensätze berühren sich in diesen Jahren! Als Zeitgenossen und Rivalen standen die beiden Künstler einander gegenüber: Cimabue, fest überzeugt, daß über ihn hinauszugehen unmöglich sei, Giotto anfangs wahrscheinlich die größte Bestürzung allenthalben erregend. Der Kampf zwischen den beiden Richtungen, dessen Dante gedenkt, und der die letzten Jahre des XIII. und das erste Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts ausfüllt, spiegelt sich in den Werken derjenigen florentinischen Maler, die neben den beiden Größten tätig waren.

Von diesen Zeitgenossen ist aber noch wenig die Rede gewesen, trotzdem sich in Florenz zwei bedeutende datierte Altarbilder von 1307 und 1310 finden, letzteres auch mit dem Namen des Künstlers Pacino di Bonaguida bezeichnet.

Wenden wir uns zunächst zu dem Bilde von 1307. Es ist der überlebensgroße thronende Petrus zwischen zwei Engeln, ehemals auf dem Hochaltar der zerstörten Kirche S. Pier maggiore, jetzt auf dem ersten Altar rechts in S. Simone zu Florenz. Die halb erloschene, schwer lesbare Inschrift, auf die zuerst Gaetano Milanesi aufmerksam wurde, läuft unter den Füßen der Gestalten hin und besagt folgendes: istam · tabulam · fecit · societas · beati · petri · apostoli · de · mense · iunii · sub · annis · domini · M · CCC · VII ·[1]).

Petrus, eine derbkräftige Gestalt mit rundem, von eisengrauem Haare und kurzem Barte umrahmten Kopfe und mit sehr massigen, übergroßen Händen und Füßen, ist mit indigoblauem Untergewande, lichtgrünem Mantel und weißem goldgestickten Pallium bekleidet. Seine Linke hält neben dem großen goldenen Schlüssel ein zinnoberrotes Buch. Er sitzt auf einem breiten Throne von sehr merkwürdiger Form. Nichts von all den gewundenen und gedrechselten Säulchen und Aufsätzen, die die Throne der Madonnen Cimabues noch charakterisieren, sondern eine große Schlichtheit im Aufbau. Gerades Sitzbrett, gerade Lehne, gerade Seitenwangen, keine Fußbank. Die Seitenwangen haben je einen geschweiften Ausschnitt, um zugleich als

[1]) Anmerkung Milanesis in Vasari, Sansoni I, S. 267, in der irrtümlich 1308 statt 1307 angegeben wird. Von F. Kugler dem Cimabue zugeschrieben.

Armlehnen zu dienen. Die Verzierung des Thrones besteht in äußerst geschmackvollen zarten geometrischen Mustern, die Intarsia nachahmen. Nichts von den im Duecento angewendeten vegetabilischen Motiven. Auf etwas erhöhten Postamenten stehen zu seiten der Hauptgestalt zwei Engel, blondhaarige Mädchen in indigoblauen Kleidern mit rosa Mänteln, die durch Spangen an der Brust zusammengehalten, sehr schlicht von den Schultern niederfallen. Die nur über eine Schulter geschlagene antike Toga, wie sie Cimabues Engel noch haben, verschwindet damit. Die Heiligenscheine sind glatt, mit zackigen Rändern versehen. Der Erhaltungszustand des Bildes ist ein ziemlich guter, nur die Köpfe der Engel sind übermalt.

Sehr bedeutsam ist die in dem Werke sich offenbarende Raumanschauung. Der Versuch einer perspektivischen Wiedergabe des Thrones war schon von Cimabue gemacht worden, der Meister des Petrus kommt seiner Absicht ungleich näher. In überraschender, beinahe theoretisierender Weise will er das Hervortreten der Seitenwangen des Thrones dadurch bewirken, daß die Engel je einen Arm in die Lehne hinein und die Hand auf die vordere Volute auflegen. Die sich ergebende und sehr kühne Verkürzung des Unterarmes soll dem Beschauer sogleich die Vertiefung des Thrones zum Bewußtsein bringen. Derselben Absicht auf Verdeutlichung der Raumwirkung dient auch die Haltung Petri. Seine Rechte, zum Segnen vor der Brust erhoben, ist von dieser völlig gelöst, sein rechtes Bein ist etwas vorgestellt, ja die plumpen Zehen greifen sogar über den Bildrand vor.

Sein direktes Vorbild findet dieser Petrus in der bekannten Bronzestatue in St. Peter in Rom. Die gleiche Haltung des Rumpfes, der Arme, der Beine (ebenfalls der rechte Fuß vorgesetzt), der gleiche Kopftypus, fallen auf den ersten Blick auf. Diese Statue hat Wickhoff völlig überzeugend in die Zeit um 1300 und in die Nähe des Arnolfo di Cambio verwiesen (Zeitschrift für bildende Kunst 1890). Ein Aufenthalt unseres florentinischen Malers in Rom ist bei der deutlichen Abhängigkeit von der Statue sehr wahrscheinlich.

Bevor wir weiter nach den Wurzeln dieser großen und eigentümlichen Kunst fragen, sehen wir uns nach anderen Werken des gleichen Meisters um. Das bekannteste unter denselben ist die thronende hl. Cäcilie in den Uffizien (Abb. 9).[1]) Dieses Werk, ehemals auf dem Hochaltar der zerstörten Kirche S. Cecilia, befand sich seit 1783 in S. Stefano und gelangte 1831 in die Uffizien. Vielleicht darf aus der Tatsache, daß die Kirche S. Cecilia 1304 abbrannte,[2]) geschlossen werden, das Bild sei nach diesem Jahre, unmittelbar beim Wiederaufbau für den Hochaltar gestiftet worden.

Schon die Form des Bildes fällt auf: eine rechteckige oblonge Tafel in vertikaler Richtung in drei ungefähr gleiche Felder geteilt, deren mittleres die thronende Heilige, deren seitliche je vier Szenen der Legende einnehmen.[3]) Cäcilie in schwarzblauem Gewande mit leuchtend rosafarbigem Mantel und einem vom Haupte niederfallenden Schleiertuche, über dem ein zierlicher Kronreif sitzt, vergleicht sich in Auffassung und Haltung des Rumpfes und der Extremitäten dem Petrus. Ihr Gesichtstypus ist dem der Engel auf dem Petrusbilde sehr ähnlich. Auch der Aufbau des Thrones folgt

[1]) Corridor I, Nr. 20; im Katalog von 1902 als »Unbekannter«, früher Cimabue genannt nach Vasaris Bestimmung. C. Frey (Loggia de' Lanzi S. 114) glaubt in dem Bilde die Art Taddeo Gaddis wahrzunehmen. Phot. Alinari 986, Brogi 2568.

[2]) Richa, Le chiese di Firenze II, S. 54ff.

[3]) Ähnliche Anlage mit der sitzenden Heiligengestalt und Legendenszenen begegnet im XIII. Jahrhundert in Siena; vgl. Siena, Akademie, den Altar von 1215 (Nr. 1), ferner den Petrusaltar (Nr. 15, Phot. Lombardi).

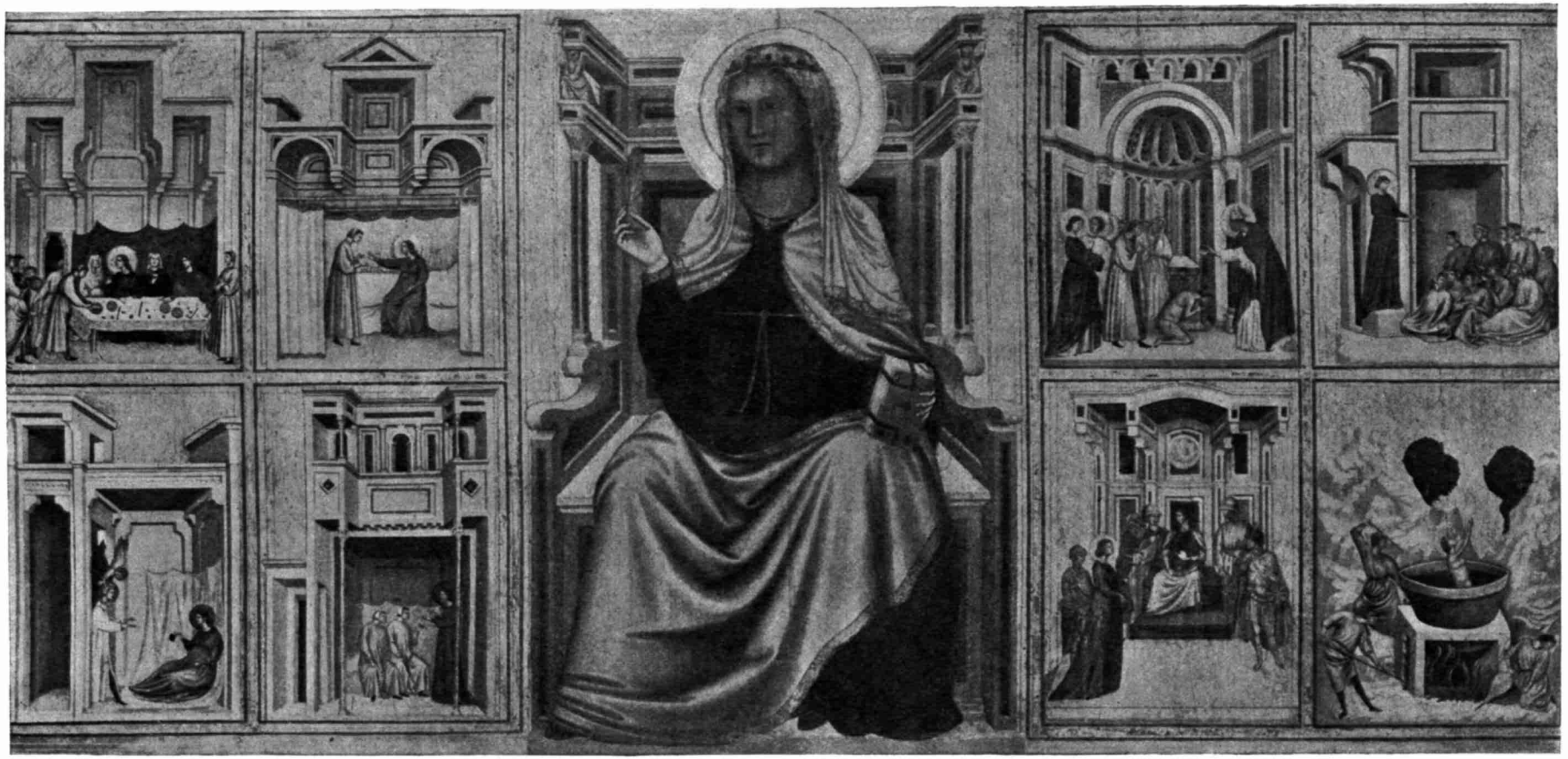

Abb. 9. Florentinische Meister um 1304
Die hl. Cäcilia
Florenz, Uffizien

den früher charakterisierten Prinzipien. Die Seitenwangen sind allerdings etwas reicher profiliert, im oberen Aufsatz auch kleine knieende Engel als Karyatiden verwendet.

In acht Szenen wird die Geschichte der hl. Cäcilie erzählt.

1. Die Hochzeit. An wohlversehener Tafel sitzen Cäcilie und drei andere Personen, indes der Bräutigam Valerianus, das Auge auf die Heilige richtend, rechts vorne steht. Mehrere Diener tragen Speisen auf, einer eilt durch die Tür des Hintergrundes ab, um aus der Küche etwas zu holen. Der Deutlichkeit halber sind Schüsseln und Teller nicht perspektivisch gegeben, damit der Beschauer das Mahl mitgenießen könne.

2. Das Brautgemach, architektonisch ähnlich dem Saal auf Nr. 1, hat die Neuvermählten empfangen. Gespannt lauscht Valerianus der wundersamen Kunde Cäciliens von ihrem Geliebten, dem Engel Gottes.[1])

3. Nachdem er, hellsichtig zu werden, die Taufe empfangen, betritt er wieder das Gemach. Und wirklich schwebt ein Engel vom Himmel herab, mit Rosen beide jungfräulichen Gatten zu bekränzen. Und Rosenduft erfüllt das ganze Haus.

4. Über diesen verwundert kommt Valerians Bruder Tiburtius, die Ursache zu erfragen. Cäcilie enthüllt auch ihm die Lehren des christlichen Glaubens.

5. Auch Tiburtius begehrt die Taufe, die im Beisein Valerians, Cäciliens und anderer Gläubigen der hl. Bischof Urbanus ihm erteilt.

6. In weiteren Kreisen die Wahrheit zu künden, wird Cecilia durch ihren Glauben getrieben. Der Gefahr nicht achtend, tritt sie predigend vor das Volk.

7. Doch die heidnische Obrigkeit greift ein. Gebunden führen Kriegsknechte die Heilige vor den Präfekten Almachius, der ihren Tod befiehlt.

8. Nach Erleidung furchtbarer Qualen in einem Kessel mit siedendem Wasser wird die Heilige von dem hinter ihr erscheinenden Henker enthauptet.

Alle diese Szenen sind mit großer Lebendigkeit geschildert. In Körperstellungen und Handbewegungen macht sich ein starkes mimisches Talent geltend, das geneigt ist, um der Deutlichkeit des Ausdruckes willen zu übertreiben. Anderseits darf man nicht verkennen, daß die Formensprache des Meisters der Cecilia gegenüber der Giottos eine gebundene ist. Daher auch die Übertreibungen. Übermäßig lange Gestalten ohne festes organisches Gefüge, kleine runde Köpfe, die auf langem Halse aufsitzen und oft unnatürlich vorgeschoben sind, wenn gespannte Aufmerksamkeit oder erregtes Sprechen verdeutlicht werden soll. In den Gesichtsteilen noch wenig Variation, aller Ausdruck zumeist durch die dunklen, lebhaft blickenden Augen allein vermittelt. In der Behandlung des Nackten (vgl. Bild 5 und 8) eine ziemliche Weichheit und Fülle (besonders dicker Rumpf). Von Typen sind nur drei zu unterscheiden, junge Männer, Frauen, meist nur durch die Haartracht von ersteren unterschieden, diese beiden weitaus am häufigsten vorkommend, und bärtige Greise (vgl. Bild 5 und 7), nach Cimabues Muster weitergebildet. Das Gefühl für die feste Struktur des Körpers und dessen statische Bedingungen, schon in den überlangen stehenden Gestalten nicht sehr stark, scheint sich bei den kleinen kauernden und sitzenden Figuren bisweilen ganz zu verflüchtigen (vgl. Bild 3 und 6). Solche Mängel treffen wir in Florenz selten und nur bei sienesischem Einflusse. Im Gegensatze zu dem Mangel an organischer Durchbildung der Figuren ist das konstruktive Gefühl in der Architektur und dadurch bestimmt in den ganzen Kompositionen ein eminent starkes. Ja, die Fülle an Erfindungen, die

[1]) Man lese diese wundersame Legende bei Jacobus a Voragine (Legenda aurea) nach, um den eigentümlichen Zauber dieser von Glaubensinbrunst und leidenschaftlichem Gefühl getragenen Geschichte zu empfinden.

Schönheit der Durchführung lassen auf eine genaue Beschäftigung mit der Architektur schließen. Jedoch sind die Bauten nicht der Natur nachgeahmt, sondern reine Phantasien. Nur in den Fällen, wo wenige Personen unterzubringen waren, hat der Künstler die Figuren in den durch die Architektur geschaffenen Raum einbezogen (vgl. Bild 2, 3 und 4). Sobald die Personenzahl wächst, traut er seinem denn doch sehr seichten Raume nicht mehr, sondern läßt die Figuren zum Teil vor demselben agieren, in der deutlichen Absicht, das raumlose Gedränge, dessen selbst Duccio nicht Herr wird, aufzulösen in deutlich voneinander geschiedene Schichten. So stehen in Bild 7 in der vordersten Raumschicht die Seitenfiguren, die aufwartenden Diener in der zweiten, die sitzenden in der dritten. Erst diese befinden sich innerhalb des überdachten Saales, der ganz naiverweise und ohne vordere Verkleidung, wie solche schon auf Bild 2 und 5 erscheint, vertikal durchschnitten ist. Ähnlich ist die Konstruktion auf Bild 5. Cecilia und Urbanus stehen zu seiten vor den Eckpfosten der Kirche, deren Mittelschiff sich dahinter vertieft. In diesem befinden sich Valerianus, der Täufling Tiburtius und einige Zuschauer. Dahinter steht erst der Altartisch, der die Vertiefung der Apsis deutlich macht. Bei der Szene vor dem Prätor Almachius (Bild 7) deutet nur der bis vorn sich erstreckende Steinfußboden darauf hin, daß ein Gerichtssaal als Lokalität gedacht ist. Vorn in der ersten Schicht steht nur die viel größer gebildete Cecilia, in der dritten erst sitzt Almachius unter der baldachinartigen Wölbung der Halle. Bei der Abbreviatur seiner Architekturen, beispielsweise des Hofes, in dem Cecilia predigt (Bild 6), verfährt der Künstler so, daß er die Hälfte eines Bogens konsolenartig hinmalt, die andere Hälfte wegläßt. Die Landschaft (Bild 8) ist in grauen und grünlichen Tönen gegeben, ein felsiges Terrain, in dem nur wenige feigenförmig gebildete Bäume verstreut sind.

Die Perspektive, welcher der Künstler eifrige Studien gewidmet haben muß, leidet an dem einen, übrigens von späteren Generationen ebensowenig behobenen Fehler, daß statt eines Verschwindungspunktes viele da sind, die alle in einer vertikalen Linie, zumeist der Mittellinie des Bildfeldes liegen.

Das Inkarnat ist lichtgelb mit grauen Schatten, die nur durch wenige rötliche Töne erwärmt erscheinen. Die Architekturen, die vor den mit schräg quadratischem Muster versehenen Goldgrund gestellt sind, zeigen lichtgraue, lichtgelbe und lichtrote Färbung. Größeren Farbenreichtum bieten Gewänder und Teppiche: Dunkelgrün und Schwarzblau, Stahlblau und Meergrün, Lilagrau, Lilarosa und Karmin erzeugen einen etwas kühlen, herben koloristischen Eindruck. Es läßt sich bei dem Künstler nicht von einem besonders ausgebildeten Farbensinn sprechen, wohl aber von einer entschiedenen Vorliebe für gebrochene Töne. Die Heiligenscheine sind als große glatte Scheiben gebildet, deren Rand durch runde Punkte bezeichnet wird.

Die Wucht der Verhältnisse, das Streben nach plastischer Durchbildung und auch die perspektivische Raumverdeutlichung (s. die Verkürzung der Arme der Engel) sind in dem Werke zu S. Simone noch gesteigert. Auch sind die Proportionen der stehenden Engelfiguren richtiger als die der Figürchen der Cäcilienlegende. In der Bildung des Thrones ist eine noch größere Vereinfachung eingetreten. Wir werden die Cäcilie also vor dem Petrus, möglichst nahe dem Jahre 1304 ansetzen.

Zwei weitere Werke des gleichen Künstlers befinden sich in der Kirche S. Margherita zu Montici, südlich von Florenz,[1]) eine thronende Madonna und eine hl. Margarete mit Legende, beide jetzt im Querschiff aufgehängt.

[1]) Ich wurde durch gütige Mitteilung des Herrn Professor H. Brockhaus auf diese Werke aufmerksam. Carocci a. a. O. nennt nur alcune tavole del secolo XIV ohne nähere Angaben.

Das Bild der Namensheiligen (Abb. 10) stand jedenfalls ehemals auf dem Hochaltar der Kirche. Vor zinnoberrotem Vorhange, der mit einfacher Goldbordüre verziert ist, steht ganz en face in zinnoberrotem Unterkleide und lichtem gelbgrünen Mantel die hl. Margarete auf grauem, perspektivisch gezeichneten Postamente. Der Mantel, in der uns bekannten Weise vorn an der Brust zusammengehalten, wird von der rechten Hand aufgerafft, so daß er schöne Falten bildend den Unterkörper bedeckt. Beide Arme liegen fest am Oberkörper an, nur die Hände treten aus dem Gewande vor. Dadurch sowie durch die strenge Vorderansicht macht die Gestalt einen etwas starren, primitiven Eindruck. Sechs Szenen der Legende sind zu seiten der Mittelfigur angebracht. Unter denselben befanden sich Inschriften, deren goldene Buchstaben jedoch größtenteils ganz undeutlich geworden sind. Aus wenigen zu entziffernden Worten darf man schließen, daß der Text zur Erklärung der jeweils darüber befindlichen Szene diente. Die Folge der Erzählung geht von links oben nach rechts unten.

1. Auf grüner, mit Bäumen besetzter Anhöhe steht in rotem Kleide Margarete, die Tochter des Theodosius, Schafe hütend. Durch ihre Gebärde scheint sie dem Drängen eines aus der Bergschlucht hervorkommenden (nur mit dem Oberkörper sichtbaren) Jünglings zu wehren. Indes nahen von der anderen Seite drei Reiter, deren einer mit goldenem Diadem als Präfekt Olybrius gekennzeichnet ist.

2. Um ihrer Schönheit willen begehrt er Margarete zur Frau. Da sie sich aber weigert und als Christin bekennt, läßt er sie ergreifen. Drei Schergen führen sie vor seinen Richtstuhl. (Inschrift: ... fuit ducta ante prefectum.)

3. Nach der Verurteilung wird die Heilige in den Kerker geworfen, wo Versuchungen des Bösen an sie herantreten. Auf ihr Gebet, der Teufel möge in fester Gestalt erscheinen, damit sie mit ihm kämpfe, zeigt sich derselbe als furchtbarer Drachenwurm, dessen Kraft durch das Gebet der Heiligen gebannt wird. (Inschrift: .... in carcere draco ...)

4. Erzürnt über den Widerstand Margaretens läßt der Präfekt sie geißeln. In dem Hofe des Gefängnisses wird sie an Ringen aufgehängt, ihr Oberkörper entblößt und gemartert.

5. All dies aber vermag ihren Todesmut nur zu erhöhen. Auf eigenes Verlangen wirft man sie in einen Kessel mit siedendem Wasser. Unversehrt durch Gebetes Kraft gewahren sie die Umstehenden. Entsetzt über das Wunder entfliehen die Peiniger, 5000 Menschen aber (im Bilde durch einen einzigen repräsentiert) nehmen das Kreuz auf sich.

6. Um ein Ende zu machen, befiehlt der Präfekt die Enthauptung der Heiligen. In einsamem Felsgebirge führt der Henker den Auftrag aus. Kaum aber hat er den Streich geführt als er selbst ins Knie sinkt, erschüttert durch die wunderbare Erscheinung: zwei Engel in goldgelben Kleidern haben die heilige Märtyrerin aus irdischen Leiden erhoben und tragen sie, umflutet von lichter Glorie, gen Himmel.

Der Ton der Erzählung, die Lebhaftigkeit und Drastik des Mienenspiels, die zierliche Ausführung, besonders auch der Hände, stimmen mit dem Cäcilienaltar überein. Die Maße der Gestalten sind zum Teil noch gestreckter. Im Aufbau der Kompositionen macht sich ähnliches Streben geltend, ohne daß aber die Durchbildung der Cäcilienlegende schon erreicht wäre. Die Architektur, deren Formen viel einfacher und gänzlich schmucklose sind, ist mit ähnlicher perspektivischer Verkürzung gezeichnet, bildet aber, außer in Bild 3, ausschließlich Hintergrund, ohne noch als raumbildender Faktor in die Komposition einzugreifen. Den Abschluß der Szene durch gerade Mauer mit seitlichen Türmen kennt schon die byzantinische Kunst. Die Landschaft, in braunen und

Abb. 10. Meister des Cäcilienaltars
Die hl. Margaretha
Montici (bei Florenz), S. Margherita

gelben Tönen gegeben, entbehrt der Detaillierung, die sie im letzten Bilde der Cäcilienlegende schon erhält. Die Bäume sind ganz ähnlich wiedergegeben. Vorzüglich und von eingehendem Naturstudium zeugend ist die Bildung der Tiere. Die Farbenskala ist in dem Margaretenaltar noch eine einfache: Zinnoberrot und Lichtrosa, Lilabraun und Stahlgrün, Gelbgrün und Indigo, wie wir sie auch auf den vorbesprochenen Werken fanden. Gebrochene Töne sind noch nicht so zur Herrschaft gelangt wie später. Das Inkarnat ist lichtgelb mit rötlichbraunen Schatten, in denen nur bei der letzten Szene das stumpfe Grau sich bemerkbar macht, das später herrschend wird. Alle diese Momente führen zu der Überzeugung, daß die hl. Margarete am frühesten, vermutlich um das Jahr 1300 entstanden sei.

Neben dem Frühwerke befindet sich, dieses an Bedeutung noch übertreffend, eine große thronende Madonna (Abb. 11), die an Monumentalität mit dem Petrus wetteifert. Auf einem Throne, dessen Bildung dem der Cecilia am meisten verwandt ist, mit violettem Polster belegt, sitzt Maria in weitem stahlblauen Mantel, unter dem ein kirschrosa Untergewand hervorkommt. Das Kind trägt ein hochrotes Kleidchen. Hinter der Lehne des Thrones erscheinen in Halbfigur zwei kleine Engel in blauen Kleidern, deren buntgefiederte Außenflügel sich zu seiten herabsenken, schwer und groß gebildet, gleich als vermöchten sie, die Luft schlagend, den massiven Sitz und die himmlische Erscheinung der Mutter mit dem Kinde selbst in die Höhe zu entführen. Unten vor den Pfosten des Thrones stehen ganz en face die sehr kleinen Gestalten zweier weiblicher Heiligen, deren eine (links) mit dem Kreuze in der Hand als hl. Margarete gekennzeichnet ist.

Das Bild ist durch zwei vertikale Sprünge beschädigt, die durch spätere Übermalung verdeckt werden sollten. Der ehemals goldene Hintergrund ist mit stumpfem Blau überstrichen, größtenteils übermalt ist die untere Partie des Mantels der Madonna.

Der Typus Mariä kommt dem der hl. Cäcilie sehr nahe, auch die Hände zeigen ganz ähnliche Behandlung. Die tiefen satten Farben, das gelbliche Inkarnat mit grauen Schatten, alles entfernt uns vom Margaretenaltar und weist in die spätere Zeit. Andererseits scheint die Madonna denn doch früher als der Petrus gemalt zu sein. Die Engel, die dort neben dem Throne stehen, erscheinen hier noch als Halbfiguren hinter demselben ohne bestimmte Lokalisierung. Nach der Cäcilie und vor dem Petrus, d. h. um 1306, kann die Madonna angesetzt werden.

Zu unabweisbar drängt sich hier die Frage nach der Beziehung zu Cimabues und Giottos großen Akademietafeln vor, als daß wir noch länger zögern könnten, das Verhältnis unseres Künstlers zu diesen beiden Meistern und zur vorangehenden Kunst überhaupt zu besprechen.

Der Margaretenaltar folgt einem Schema, das im XIII. Jahrhundert in Pisa, Florenz und Siena[1]) gebräuchlich war. Als Beispiele nenne ich das Altarwerk der hl. Caterina in der Galerie zu Pisa[2]) sowie der hl. Magdalena in der florentinischen Akademie[3]). Letzteres Bild, von einem nach lebendigem Ausdrucke strebenden Toskaner des späteren Duecento, könnte sogar ungefähr die Stufe bezeichnen, an welcher unser Anonymus einsetzt. Bei größerer Begabung und Formenkenntnis liebt doch

[1]) In Siena finden sich Bilder mit dem stehenden Heiligen besonders im XIV. Jahrhundert, z. B. Pietro Lorenzettis hl. Humilitas, Florenz, Akademie, datiert 1316, phot. Alinari 1419, ferner der hl. Agostino Novelli in S. Agostino zu Siena, phot. Lombardi 938, u. a. m.

[2]) Phot. Alinari.

[3]) Phot. Brogi 2408.

auch er noch in den kleinen Figuren die rötlichbraune Umrißzeichnung, die in den Köpfen des Magdalenenaltars auffällt. Die ungleich entwickeltere Formensprache ist aber schon im Margaretenaltar nur durch die Beziehung zu Giotto zu erklären.

Das Vermögen Giottos, die konzentrierte Teilnahme zahlreicher Personen an einer Handlung, einer Empfindung zur Darstellung zu bringen, ist seinem ältesten Schüler zunächst aufgefallen. Während die Bildung der Figuren, deren Kopfhaltung und Bewegung noch manche Anklänge an das Duecento verraten, sind die Szenen des Margaretenaltars doch schon als Einheit erschaut und von einer Stimmung getragen. Noch stärker und bewußter spricht sich das gleiche Streben in dem Cäcilienaltar aus, dessen bedeutsamster Fortschritt sich eben von diesem Gesichtspunkte aus erklärt. Das Problem der Verbindung vieler Figuren brachte das Raumproblem mit sich, das in einzelnen der kleineren Seitenbilder in beinahe didaktischer Weise gelöst erscheint. Was man aus Giottos großen harmonischen Kompositionen erst nach langer Betrachtung herauszuschälen vermag, die Gesetze des Aufbaus, die unablässige theoretische Arbeit, drängt sich bei den Werken seines Schülers in den Vordergrund. Gerade aber darum sind für die Erkenntnis des Wesens einer folgenreichen Neuerung die Übergangsmeister so wichtig. Gespannt erwarten wir, was der Vergleich des großen Madonnenbildes in Montici mit Cimabues und Giottos Madonnen über die Stellung unseres Anonymus lehren wird.

Sowohl die Tafel in S. Trinità als die in Ognissanti[1]) muß der Künstler gekannt haben. Für die Bildung der beiden Hauptfiguren schließt er sich vollständig an Giotto an. Seinem Vorbilde zuliebe gibt er sogar das sonst bevorzugte Motiv des vorgestellten Fußes bei der sitzenden Gestalt auf, nur in der großen Diagonalfalte vom rechten Knie nach dem linken Fuß hin diese Vorliebe andeutend. Die Madonna in Montici wirkt daher, wenn nicht ganz, so doch beinahe so geschlossen und monumental wie die Giottos. Von beinahe gesuchter Einfachheit ist, wie wir schon bemerkten, der Thron, dessen gerade und perspektivisch gut gezeichneten Wände einen Raum bilden, in dem die Mutter mit dem Kinde sich befindet. Bei Giotto ist die gleiche Raumbildung vorhanden, aber verhüllt, da der Thron mit seinem erst nahe der Rücklehne aufsteigenden, also nicht über das Haupt der Madonna vorgreifenden Baldachin als zierliches dekoratives Gebilde die Hauptfigur umrahmt und hebt. Andererseits aber ist Giotto viel bestimmter, klarer und konsequenter in den Seitenfiguren. Diese knien und stehen hintereinander und bannen die göttliche Erscheinung auf die Erde. Dagegen ist in dem Anonymus die Anschauung des Duecento noch mächtig. Die vom Besteller gewünschten Heiligengestalten sind vorne ganz klein und außer aller Beziehung mit der Madonna hingemalt, die Engel andererseits hinter dem Throne scheinen der ganzen Vision Flügel zum Entschweben zu leihen. So nimmt dieses Werk also in der Entwicklung die Mitte zwischen Cimabue und Giotto ein, wenn es zeitlich auch am spätesten entstanden ist. In Giottos Bahnen einen resoluten Schritt vorwärts tut der Künstler mit dem Petrus von 1307. Die Engel treten neben den Thron und ihre verkürzt gesehenen Arme kennzeichnen die Raumvertiefung. Dazu wird in plastischer Durchbildung beinahe mehr versucht als während des ganzen übrigen Trecento. Der Widerspruch zwischen Wollen und Vollbringen erzeugt aber den Eindruck des Schweren, Klobigen, Unbeholfenen.

[1]) Giottos Madonna wird von Einigen für ein spätes Werk gehalten, von Thode um das Jahr 1300 angesetzt. Die nahe stilistische Verwandtschaft mit den Fresken in Padua macht mir die Entstehung in den ersten Jahren des XIV. Jahrhunderts durchaus wahrscheinlich. Einen indirekten Hinweis für diese Datierung kann die Madonna in Montici geben.

Abb. 11. Meister des Cäcilienaltars
Thronende Madonna
Montici (bei Florenz), S. Margherita

Abb. 12. Meister des Cäcilienaltars
Der hl. Miniatus
S. Miniato bei Florenz

Die Dekorationskunst, wie sie besonders in der Verzierung des Thrones sich geltend macht, gänzlich verschieden von der des Duecento, deutet auf Bekanntschaft mit den Werken der Cosmaten, aus deren Kreise ja auch mit Sicherheit Giotto selbst bedeutsame Anregungen empfing.

In dem kurzen Zeitraum von etwa sieben Jahren hat der »Cäcilienmeister« — so wollen wir ihn nach seinem bekanntesten Bilde nennen — eine erstaunliche Entwicklung durchgemacht. Einige weitere Werke geben uns Kunde davon, daß dieser strebsame und hochbegabte Künstler, anfangs mehr Genosse als Schüler Giottos, dem stetigen gewaltigen Fluge des großen Genius, der von der Arena bis nach S. Croce in die Peruzzikapelle führte, nicht mehr folgen konnte.

Engen Anschluß an Giotto zeigt ein überlebensgroßes Kruzifix in S. Quirico zu Ruballa bei Florenz. An schwarzem Kreuzesstamm hängt der Erlöser. Blondes, gewelltes Haar und ein dunklerer Bart umrahmen ein Antlitz mit auffallend großen Gesichtsteilen. Der Körper ist sehr gut in gelblichem Tone mit grünlichgrauen Schatten modelliert. Das weiße Lendentuch zeigt eine feine, reiche Fältelung.

Die Halbfigur Marias wurde nach Zerstörung, vielleicht durch Feuer, im XVIII. Jahrhundert gänzlich neu aufgemalt; Johannes, wohl erhalten, ist mit rosa Kleide angetan. Der Teppich, der als Hintergrund für Christi Körper dient, ist rot- und grüngemustert mit braunvioletten Palmetten. Zwei Medaillons sind in denselben eingefügt mit den Brustbildern des hl. Franz, der mit seinen Händen des Erlösers Blut aufnimmt, und des rotgewandeten hl. Stefanus. In der trapezförmigen Basis sieht man einen jugendlichen Heiligen in rotem und lichtblauem Gewande, daneben eine knieende Heilige mit gefalteten Händen, zwischen beiden die Stifterin, die zum Kreuze aufschaut. Die lichtgelben und braunen Töne des Inkarnats lassen an den Margaretenaltar denken; doch ist die Formensprache schon weit entwickelter. Die für Johannes merkwürdige Haartracht findet sich ebenso bei den Engeln neben Petrus. Auch die Formen der Hände und Füße (letztere besonders klobig) stimmen überein. Wenn nicht die gleiche Sicherheit wie bei den vorher genannten Werken, so liegt doch eine hohe Wahrscheinlichkeit vor, daß der Cäcilienmeister auch dieses Kruzifix in Ruballa, und zwar später als 1307 gemalt hat.

Gleiche Anlage und Ähnlichkeit in vielen Details zeigt ein ganz willkürlich dem noch unbekannten Puccio Capanna zugeschriebenes Kruzifix im Korridor der Uffizien.[1]) Das Nest des Pelikans, die Haltung Christi, die Behandlung des Haares, des Lendentuches, endlich die kleine knieende Stifterfigur lassen es sogar als ausgeschlossen erscheinen, daß die beiden Werke unabhängig voneinander entstanden sind. Eine Beurteilung des Uffizienkruzifixes erschwert allerdings dessen schlechter Erhaltungszustand. Immerhin scheint es aber von einem anderen Künstler gefertigt zu sein als das in Ruballa, und zwar von einem unmittelbaren Schüler des Cäcilienmeisters. Einzelheiten, wie die genaue Wiederholung des Teppichmusters, beweisen andererseits die Abhängigkeit des Uffizienexemplares von Giottos wunderbarem Kreuze in S. Felice zu Florenz. Dieses aber scheint mir in die Zeit der Bardikapelle von S. Croce zu gehören, ja uns für die arge Restaurierung der Franzlegende durch seine gute Erhaltung einigermaßen zu entschädigen. Unter den uns bekannten Kruzifixen Giottos ist es das späteste und großartigste.[2])

[1]) Nr. 6 phot. Brogi.

[2]) Phot. Brogi 7045. Von Giottos eigener Hand scheinen mir außer dem von S. Felice nur noch das Kruzifix der Scrovegnikapelle in Padua und das in Ognissanti in Florenz zu sein.

Wie wir uns die letzte Phase der Tätigkeit des Künstlers vorstellen dürfen, das zeigt das ehemalige Hochaltarbild von S. Miniato bei Florenz,[1]) jetzt an der Seitenwand der Kirche neben der Sakristeitür befindlich (Abb. 12). Eine ziemlich schmale Tafel mit dem stehenden hl. Miniatus in der Mitte und acht Legendenszenen auf den Seiten. Der Heilige steht streng in Vorderansicht in schwärzlichblauem Gewande und lilarosa Mantel auf einem Postamente mit der Inschrift S. MINIATUS. Die starre Stellung wird nur wenig gemildert durch die Senkung der rechten Hand, die das Schwert hält, die Hebung der linken mit der Palme, sowie das Motiv des aufgerafften und über den linken Unterarm geschlagenen Mantels. Trotz aller Starrheit aber klingt doch eines in der Gestalt vernehmlich an: die Bekanntschaft mit Sienas Trecentomalerei, insbesondere mit dem anmutigen Simone Martini. Der Gesichtstypus mit dem großen, tiefen Auge, der schmalen Nase, dem kleinen Munde und den vollen Backen, ferner die weichen, knochenlosen Hände sind Simone nachgebildet. Und wer erinnerte sich bei dem Motiv des rosafarbigen Mantels, den zierlichen schwarzen Netzschuhen über roten Strümpfen nicht sogleich des hl. Ansanus auf dem Verkündigungsaltar der Uffizien?[2])

Abb. 13. Meister des Cäcilienaltars
Der hl. Thomas von Aquino
Florenz, S. Maria Novella, Klosterhof

Die Legende des hl. Miniatus wird in folgenden Szenen erzählt:

1. Miniatus, der armenische Prinz und römische Soldat, wird als Christ ergriffen und gefesselt.

2. Aus einem Zwinger wird ein Leopard gegen ihn losgelassen, der aber vor dem Heiligen tot niederstürzt (er ist daher zweimal, aufgerichtet und am Boden liegend, dargestellt).

3. Schergen halten den entblößten Heiligen, um ihm geschmolzenes Blei in die Ohren zu gießen. Ein Engel schwebt vom Himmel herab, den Glaubenszeugen zu trösten.

4. Miniatus wird zur Geißelung an einem Pfahl aufgehängt.

5. Über einem eifrig von Schergen geschürten Feuer soll der Heilige gebraten werden, doch bleibt er unversehrt.

6. Goldene Gefäße, dem Miniatus geboten, wenn er vom Glauben lassen wolle, vermögen seinen Mut nicht wankend zu machen.

7. Endlich wird der Heilige enthauptet.

---

[1]) Phot. Brogi 6427.

[2]) Phot. Alinari 820. Man braucht daraus keineswegs zu schließen, der Miniatus sei erst nach 1334 gemalt, da auch frühere Gestalten Simones, z. B. in Assisi, schon den gleichen Stil zeigen.

8. Nach der Enthauptung, die der Tradition nach bei der Kirche der hl. Kandida stattgefunden, schwimmt der Heilige über den Arno und trägt sein Haupt den Hügel hinan (eben diese Szene ist dargestellt), um sich zur Ruhe an der Stelle zu legen, wo sich später die Kirche S. Miniato erheben soll.

Das Eigentümliche der kleinen Figuren ist die gesteigerte Hinwendung zu Giottos Formensprache. Gewiß fehlt es nicht an Reminiszenzen an ältere Werke, besonders den Cäcilienaltar. So der gehängte Heilige in Bild 4, die Schergen, besonders der mit auswärtsgedrehtem Körper stehende in Bild 5, die Formen der Architektur, die Landschaft. Aber die Gestalten sind kürzer geworden, beinahe untersetzt, die Zahl der Typen ist besonders durch Männer mit dunklem Barte, in langem Gewande, die als Zuschauer oder Richter auf Bild 2, 3 und 6 wiederkehren, vermehrt, deren Vorbild sich in der Peruzzikapelle in S. Croce findet. Die wilden Tiere in Bild 2 zeigen vorzügliche Beobachtung, merkwürdigerweise haben die Pferde sich eine Verminderung ihrer horizontalen Ausdehnung gefallen lassen müssen (Bild 1 und 7), die sich vielleicht aus der Notwendigkeit erklären ließe, auf zu schmalem Täfelchen eine figurenreiche Szene zu schildern, bei welcher der Künstler zur Andeutung der kriegerischen Umgebung der Pferde doch nicht entraten zu können glaubte. Überhaupt scheint er die Schmalheit des Bildfeldes durchweg als hinderlich empfunden zu haben und will daher durch die Tiefenwirkung entschädigen. Die Architektur läßt immer die Mitte frei. In das Bildfeld ragen von rechts und links Ecken von Gebäuden, deren Fronten in Verkürzung gesehen, das Auge nach der Tiefe zu leiten (Bild 2, 3 und 6). Auffallend ist es, daß die Figuren sich alle vor der Architektur, nicht in ihr bewegen. Dies bedeutet eine Rückkehr von dem Wege, der im Cäcilienalter eingeschlagen worden war, vielleicht in der Einsicht der mit der Formensprache des Trecento und ohne genaue Kenntnis der Perspektive unüberwindbaren Schwierigkeiten. Für die Entstehungszeit des Bildes gibt die Anlehnung an die Spätwerke Giottos und Arbeiten Simones einigen Anhalt. Man kann es in die zwanziger, ja vielleicht sogar bis in den Anfang der dreißiger Jahre verlegen.

Es wären noch einige Bilder zu nennen, die bei großer Verwandtschaft mit den Werken des Cäcilienmeisters doch ihm selbst nicht zugeschrieben werden können, und als Werkstattarbeiten anzusehen sind. Zunächst zwei einzelne Heiligengestalten in der Sakristei von S. Stefano a Ponte in Florenz, Petrus der Apostel und Petrus Martyr in ungefähr zweidrittel Lebensgröße als Pendants, jedoch, wie es scheint, nicht von derselben Hand gemalt. Der Apostel steht en face, mit leicht nach rechts geneigtem Kopfe. Seine Linke hält ein Buch, seine Rechte vom Körper weg den goldenen Schlüssel. Über dem graublauen Gewande liegt ein gelbbrauner Mantel, der über den linken Unterarm geschlagen, umgeklappt das rote Futter sehen läßt. Der Faltenwurf ist sehr einfach. Der Typus entspricht ungefähr dem des thronenden Petrus, gleich ist das perückenartige Haar, das Auge aber kleiner, halbgeschlossen, die Hände mit schwarzer Umrißzeichnung weniger fein gebildet. In dem Bestreben plastisch gerundet zu erscheinen, wird die Gestalt dick und vollgestopft. Wenn wir für den Apostel die Erfindung wenigstens zweifellos dem Cäcilienmeister selbst zuschreiben dürfen, so ist der Petrus Martyr zu starr und unbedeutend für ihn. Strenge gerade Stellung, streng vertikale Falten des schwarzen Ordenskleides, große etwas nach links gedrehte Augen. Im Heiligenschein ein sehr zartes Rankenornament, auf dem Goldgrunde in horizontalem Streifen die Inschrift
S PETRVS MAR.

Dem Maler des Petrus Martyr dürfte noch die Halbfigur eines hl. Dominikus im Besitze des Herrn Charles Loeser zu Florenz zuzuschreiben sein.[1]) In derselben Sammlung wird ein kleines Bild der Madonna in Halbfigur mit dem Kinde auf ihrem Schoße, vor einem grün und rot gemusterten Vorhange, hinter dem in Halbfigur zwei kleine Engel erscheinen, dem Cäcilienmeister zugeschrieben. Auch dieses aber ist für ihn nicht bedeutend genug und ist nur als ein in Anlehnung an seine frühen Werke entstandenes Schulbild anzusehen. Die von ihm immer erstrebte Plastik der Formen fehlt ganz.

Ein anderes Bild steht dem Künstler zweifellos näher und besitzt bedeutende künstlerische Qualitäten. Es ist die Anbetung der Könige bei Sir Hubert Parry in Highnam Court bei Gloucester.[2]) Die Komposition ist nicht besonders geschickt, die Tiere sind sehr mangelhaft; andererseits findet sich eine Fülle verschiedener Typen, die in keinem andern Werke des Cäcilienmeisters vorkommen. In der Gewandbehandlung bemerkt man sehr archaisierende lichte Höhung bei der Madonna neben überaus schöner und großartiger Faltengebung im Kleide des jungen Königs. Und gerade dessen Gestalt weist auf einen bestimmten Zusammenhang, nämlich mit Taddeo Gaddis Darstellungen des gleichen Gegenstandes in S. Croce und in der Akademie zu Florenz. Könnte das Bild in Highnam Court vielleicht ein ganz frühes Werk Taddeos sein, der danach zu schließen, ebenso wie andere Altersgenossen, vor allem sein bedeutendster Rivale Bernardo Daddi, beim Cäcilienmeister gelernt hätte?

Die künstlerische Abstammung Bernardos von unserem Anonymus läßt sich am deutlichsten in zwei kleinen bisher nicht beachteten Predellentäfelchen des Museo zu Pisa (Saal IV Nr. 38) erkennen. Wegen des Zusammenhanges mit dem Cäcilienaltar verdienen sie hier etwas genauere Betrachtung. Es sind zwei Szenen der Cäcilienlegende:

1. Das Brautgemach. Die Heilige sitzt am Rande ihres Bettes, eindringlich zu dem neben ihr sitzenden Gemahl sprechend. Die rote Bettdecke, der grüne Vorhang, die lichtgrünen und lila Gewänder, die schwarzen Netzschuhe über roten Strümpfen erzeugen einen sehr reichen und hellen Farbeneindruck, der schon ganz dem von Bernardos späteren Werken entspricht, wie ja Typen und Gewandbehandlung keinen Zweifel über den Urheber lassen.

2. Der Tod der hl. Cäcilie, kompositionell noch näher dem Uffizienvorbild als Bild 1. Die Heilige im Kessel nach rechts gewendet, der Henker mit dem Schwerte hinter ihr links, der das Feuer schürende rechts vorn. Seitwärts der Präfekt mit zwei Soldaten.

So knüpft der theoretisierende Neuerer[3]) der folgenden Generation an die Bestrebungen des Cäcilienmeisters direkt an.

Die Ähnlichkeit in der Bildung der überlangen Figuren zwischen dem Cäcilienaltar und den letzten Szenen der Franzlegende zu Assisi ist öfters, zuerst von Thode[4]) mit Recht hervorgehoben worden. Die von Berenson angenommene Mitarbeit des Cäcilien-

[1]) Sehr ähnlich ist ein hl. Antonius von Padua (Halbfigur) bei Artaud de Montor (Peintres primitifs Taf. 24). Derselbe gehört gewiß, das läßt sich schon nach der Reproduktion behaupten, in die Gruppe hinein.

[2]) Von Roger Fry im Burlington Magazine 1903 July publiziert ganz richtig als Werk eines Zeitgenossen des Cäcilienmeisters. Siehe dort die Abbildung.

[3]) Vgl. Graf Georg Vitzthum, Bernardo Daddi, Leipzig 1903. W. Suida, Bemerkungen über Bernardo Daddi, Repertorium f. K. 1904.

[4]) Thode, a. a. O. S. 555, Anmerkung zu S. 251; später auch von R. Fry (Monthly Review, Dez. 1900, S. 156) betont.

meisters in Assisi aber scheint mir bei der Verschiedenheit der Typen und Architekturen von allen obengenannten Werken höchst unwahrscheinlich, vielmehr erklärt sich die Ähnlichkeit durch gemeinsame Beziehung zur römischen Kunst.

Fassen wir unsere Ergebnisse kurz zusammen: Wir besitzen eine Reihe von Bildern aus dem frühen Trecento, deren eines 1307 datiert ist, die auf eine Künstlerpersönlichkeit zurückzuführen sind. Dieser Meister, nur wenig jünger als Giotto und zugleich dessen Schüler, nimmt von den Prinzipien der neuen Kunst zuerst die szenische Anordnung, daraus folgend die Raumdisposition, endlich die Durchbildung der Einzelfigur auf, bei Verfolgung jedes dieser neuen Probleme sehr gründlich und konsequent zu Werke gehend. Seine theoretisierenden Neigungen weisen ihm eine analoge Stellung an wie einem Paolo Uccello am Anfang des XV. Jahrhunderts. Wir haben von ihm (mit einer gleich zu erwähnenden Ausnahme) nur Tafelbilder erhalten, vier derselben schmückten die Hochaltäre der Kirchen S. Margherita in Montici, S. Cecilia, S. Pier Maggiore und S. Miniato in Florenz. Dies läßt auf einen sehr bedeutenden Ruf des Künstlers und auf eine auch neben Giotto sehr geachtete Stellung schließen.[1])

Den Namen des Künstlers kennen wir nicht, doch ist es zu erwarten, daß er bei einer systematischen Durchforschung der florentinischen Archive zum Vorschein kommen wird.

Wenn es erlaubt ist, in die durch unbewiesene Meinungen und Übernahme falscher Traditionen in so arge Verwirrung gebrachte Geschichte der Trecentomalerei noch eine Vermutung einzuführen, so möchte ich die folgende als mindestens begründbar nicht zurückhalten. Ghiberti nennt als ältesten Schüler Giottos einen Stefano, »egregiissimo doctore«, der drei Felder im Klosterhof von S. Spirito, einen hl. Thomas von Aquino in S. Maria Novella »allato alla porta che va nel cimiterio«, in derselben Kirche ein Tafelbild und Fresko mit dem Sturz der gefallenen Engel gemalt hatte, endlich in Assisi ein Fresko begonnen habe, das, wenn es vollendet worden wäre, alle verwundert hätte. »Seine Werke«, setzt Ghiberti hinzu, »sind sehr bewundernswert und fatte con grandissima doctrina.«[2])

Von diesen Werken ist nun eines möglicherweise erhalten: der hl. Thomas, jetzt als Halbfigur über einer Tür im kleinen Klosterhofe von S. Maria Novella, von dem Ghiberti rühmt, er scheine so plastisch wie ein Relief (Abb. 13).[3]) Diese Eigenschaft ist bei dem heutigen übermalten Zustande nicht mehr voll wahrzunehmen, aber die vorgestreckten verkürzten Arme und der sehr plastisch modellierte Kopf lassen die Figur gleichsam aus der Mauer heraustreten. Der Typus des Heiligen, die verkürzten Arme erinnern an den Cäcilienmeister. Vasari beschreibt die Transfiguration, die Heilung des Besessenen und Christus auf dem Meere wandelnd in S. Spirito genauer. Besonders nennt er das vorzüglich perspektivisch wiedergegebene Gebäude auf dem zweiten Bilde, das auf Wunsch des Lorenzo Magnifico als Muster für die von Giuliano da Sangallo erbaute Treppe in Poggio a Cajano gedient habe. Die Architekturen des Cäcilienmeisters sind nun wirklich hervorragend. Der zuerst von Cristoforo Landini angewandte, später von Albertini und Vasari gebrauchte Beiname Stefanos »Scimia della natura« könnte angesichts der überaus lebhaften, dabei in gebundener Formensprache

[1]) Einen Nachklang des figürlichen Stiles des Cäcilienmeisters, am besten mit dem Petrus von 1307 vergleichbar, bietet in der Plastik die ehemals über der Porta Romana thronende Madonna zwischen Petrus und Paulus, 1328 von Paolo di Maestro Giovanni ausgeführt (im Bargello).

[2]) Carl Frey, Ausgewählte Biographien Vasaris, Ghiberti, Commentari S. 36 (Berlin 1886).

[3]) Phot. Alinari 4035.

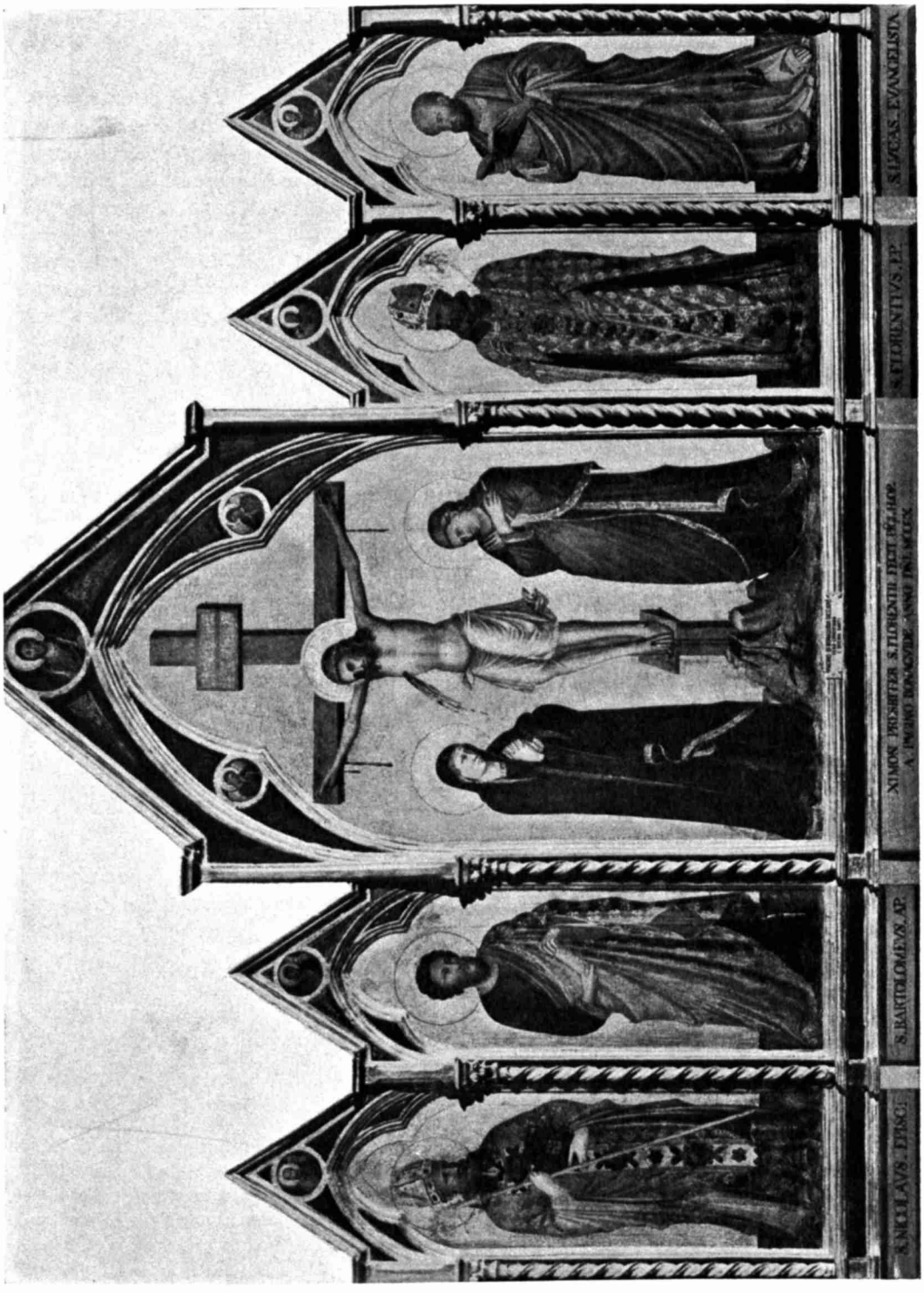

Abb. 14. Pacino di Bonaguida
Kreuzigungsaltar (1310)
Florenz, Akademie

gehaltenen kleinen Legendenszenen auch verständlich sein. Vasaris Liste von Werken Stefanos ist ganz wertlos. So gehört die Assunta im Kamposanto zu Pisa, wie Wickhoff mit vollem Rechte betonte, in die zweite Hälfte des Trecento.

Dokumente geben keinen sicheren Anhalt für Stefano. In den Jahren 1320 bis 1347 kommen drei Künstler des Namens in der Gilde vor.[1]) Ein Stefano, jedenfalls der bedeutendste, wird um 1347 zur Ausführung des Altarwerkes für S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja an zweiter Stelle, nach Taddeo Gaddi, in Vorschlag gebracht. Diess noch wohlerhaltene Werk führte Taddeo aus und erhielt 1352 die Bezahlung. Stefanos Erwähnung 1347 hindert nicht die Annahme, daß er um 1280 geboren sei, wie wir es von dem Cäcilienmeister annehmen müssen.

Die Möglichkeit der Identifizierung mit Stefano Fiorentino wollte ich nicht unerwähnt lassen, eine Entscheidung kann aber nur die Auffindung eines zweifellos auf eines der erhaltenen Werke zu beziehenden Dokumentes herbeiführen.

III. PACINO DI BONAGUIDA

Zwei Momente waren es, die dem Cäcilienmeister Einfluß auf die jüngere Generation der florentinischen Künstler verschaffen mußten. Während Giotto die größere Hälfte seines Lebens von Florenz abwesend war, und auch in seinem hohen Alter noch jahrelang auswärts beschäftigt wurde, scheint sein Schüler ständig in der Vaterstadt ansässig und tätig gewesen zu sein. Dazu kommt noch das tiefere Moment, daß jener Hang zum Theoretischen eine Begabung des Lehrens, des Mitteilens an andere in sich schließt, wogegen Giottos Werke vollendet dastanden und gerade das Wesentliche an ihnen nicht lehrbar war. Giotto fand begeisterte Anhänger und Nachahmer, der Cäcilienmeister aber Schüler. Er erfaßte einige der von Giotto nur angedeuteten und in größerem Zusammenhange, soweit die jeweilige Darstellung es verlangte, souverän gelösten Probleme und ging ihnen auf den Grund. Häufig genug stellte er ein solches Problem, wie besonders das der Raumgestaltung, in einseitiger Weise in den Vordergrund, aber eben dadurch wurden die Jüngeren dort hingewiesen, wo neue Arbeit, neues Streben einzusetzen hatte.

Von einem solchen ist allerdings nicht sehr viel zu spüren in dem obenerwähnten zweiten Bilde der Übergangszeit vom Jahre 1310, der Kreuzigung des *Pacino di Bonaguida*[2]) (Abb. 14). Von seinem Wirken haben wir auch aus Dokumenten Kunde. Am 20. Februar 1303 löste er die Ateliergemeinschaft, die er mit Tambo di Serraglio gehabt hatte. Er wird »Pacino di Bonaguida populi S. Laurenzii de Florenzia publicus artifex in arte pingendi« genannt.[3]) In der Matrikel der Zunft der Medici und Speziali von Florenz erscheint sein Name in der Liste, die von 1320—1352 reicht, näher dem Anfangsjahre. Das Bild der Akademie[4]) stammt aus der Kirche S. Firenze und trägt folgende Auf-

[1]) Vgl. C. Frey, Il codice magliabecchiano XVII, 17.

[2]) Unverständlich bleibt, wie Crowe und Cavalcaselle (englische Ausgabe 1903, S. 253) dazu kommen, Pacino als Schüler des Agnolo Gaddi aufzuführen. Auch ist es falsch, ihm das fünfteilige Altarbild in Prato zuzuschreiben. Dasselbe ist, wie Vitzthum ganz richtig ausführt, von einem Schüler des Bernardo Daddi, von dem unter anderen auch das fünfteilige Altarwerk der Galerie Corsini in Florenz stammt.

[3]) Milanesi, Nuovi documenti S. 17.

[4]) Nr. 9 phot. Alinari 1598.

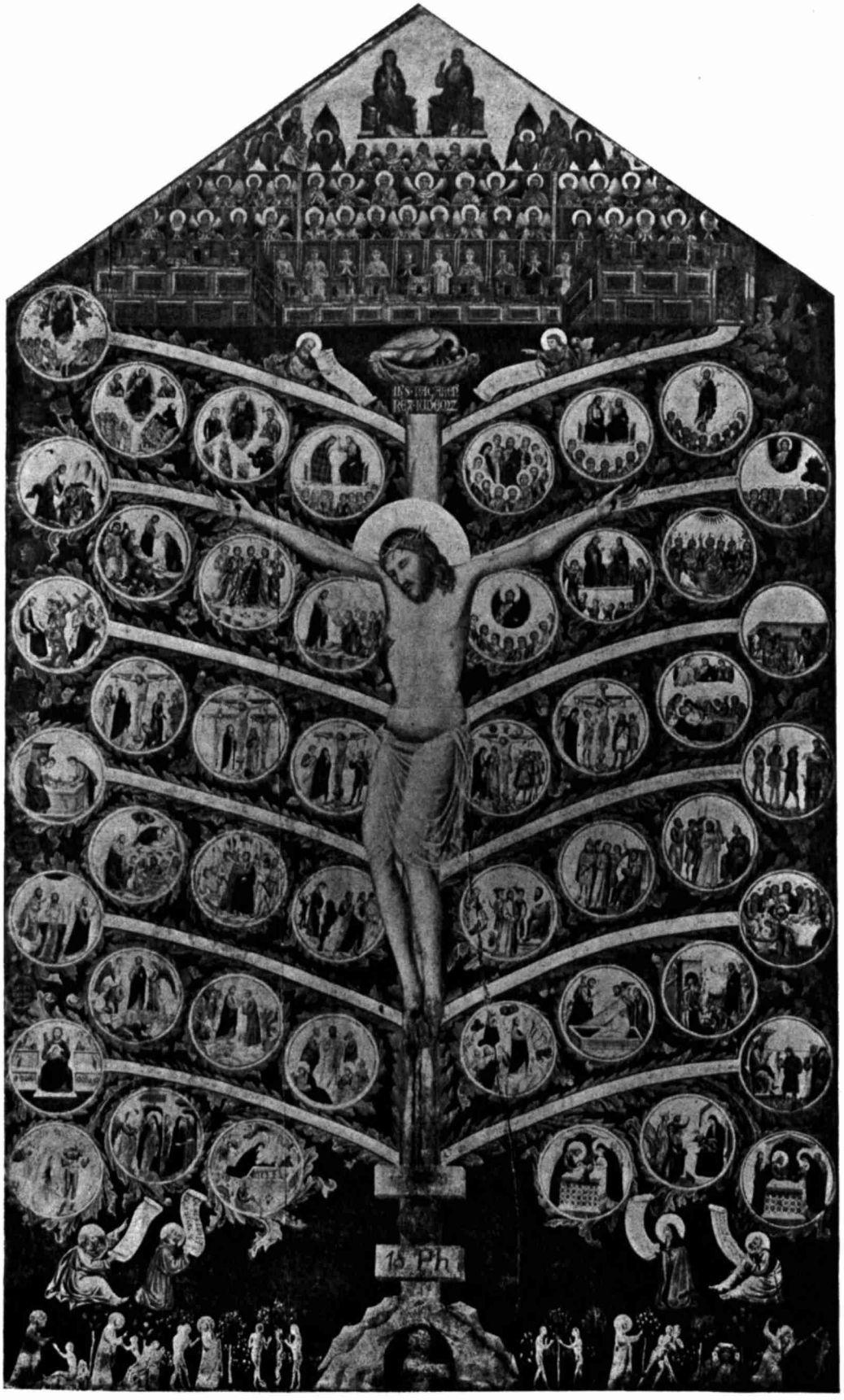

Abb. 15. Pacino di Bonaguida
Baum des Lebens (nach der Schrift des hl. Bonadentura)
Florenz, Akademie

schrift: SYMON · RBTHR · S · FLOR · FHC · PIGI · H · OP · H · PHCINO · BONH-GUIDE · HNO · DNI · MCCCX'. Wahrscheinlich ist die Jahreszahl vollständig, da der gleiche Abstand vom Rand zu Anfang und zu Ende der Inschrift ist. Wollte man aber aus dem kleinen apostrophartigen Strich hinter dem X schließen, es sei dort noch ein Zahlzeichen gewesen, so könnte man höchstens ein I setzen, also 1311 statt 1310 lesen.

Auf niedrigem, lichtbraunem Kreuze sehen wir die zarte Gestalt Christi, neben dem die etwas größeren Maria und Johannes stehen; zwei Engel in den Medaillons des Rahmens sind durch den Ausdruck ihrer Teilnahme in die Handlung hereinbezogen. Vier Heiligengestalten, wieder etwas größer als Maria und Johannes, befinden sich auf den Flügeln: Bartholomäus und Nikolaus, Florentius und Lukas, vier Halbfiguren von Propheten in den Medaillons darüber. Charakteristisch sind längliche Köpfe mit hoher Stirne, sanften gutmütigen Augen, klobiger Nase und wenig ausdrucksvollem Munde. Der Körper Christi ist mit großem Fleiße in grauen Tönen modelliert, die Hände sind durchgängig etwas schwach und knochenlos. Das Bewegungsmotiv der stehenden Figuren ist auf eine Kurvenlinie zurückzuführen, die durch Auswärtsstellung des rechten Beines, Biegung des Rumpfes nach links und Rückneigung von Brust und Haupt nach rechts (auf der rechten Seite umgekehrt) beschrieben wird. Die kräftige Vertikalrichtung, der monumentale Charakter, geht dem Bilde dadurch verloren, und diese Linienführung zeugt von demselben Mangel an Energie wie die Typen. Andererseits berechtigt dies auch auf sienesischen Einfluß zu schließen. Auf dieselbe Spur weist die Gewandbehandlung. Ist dieselbe auch beim Bartholomäus eine überaus klare und großzügige (unmittelbar Giotto nachgebildete),[1]) so tritt bei den anderen Gestalten an Stelle der plastischen Durchbildung eine überreiche Dekoration, zierliche, goldene Rosetten und Sternchen, die zu den zarten, geschmackvoll gewählten Farben gut passen. Lichtgrün und Rosa, Dunkelblau und Karmin, Kirschrot und Perlgrau sind sehr fein zueinander abgestimmt. In dem rosa- und fleischfarbigen Inkarnat macht sich die grünliche Untermalung deutlich, aber nicht aufdringlich bemerkbar.

Dem Pacino[2]) ist von Thode mit vollem Recht ein zweites Bild der Akademie zugeschrieben worden. Es ist die ausführlichste Darstellung des Baumes des Lebens nach der Schrift des hl. Bonaventura, die uns erhalten ist (Abb. 15). Thode gibt die genaue Beschreibung des Bildes, dessen stilistische Merkmale wir hier allein besprechen. Die Gestalt des Gekreuzigten ist der auf Pacinos bezeichnetem Bilde sehr ähnlich. Der Kopftypus ist genau der oben charakterisierte. Die Arme sind im Verhältnisse noch kürzer, der Körper erscheint etwas weicher, das Lendentuch einfacher. Der Heiligenschein ist gleich behandelt. Neben dem völlig trecentistischen Christus wirken die Geschichten des ersten Menschenpaares unten, die Heiligen und Propheten und die 48 Szenen aus Christi Leben äußerst befangen. Ist auch für sie die Kenntnis der Frühwerke Giottos Voraussetzung, so bewahren sie doch noch viele Anklänge an das Duecento und an die Frühwerke des Cäcilienmeisters. Ja, die Beziehung zum Margaretenaltar ist eine so nahe, daß Pacino geradeswegs Schüler des Anonymus

[1]) Vgl. dafür den stehenden Petrus auf der Predella des vatikanischen Altarwerkes, phot. Anderson 835. Schubrings Behauptung (Zeitschr. f. christl. K. 1902, S. 364), »Giotto ginge im römischen Altarwerk noch ganz in den Bahnen des mit Unrecht vergessenen Pacino di Bonaguida«, ist eine Umkehrung des wirklichen Verhältnisses, da Giottos Werk um 11 oder 12 Jahre älter ist.

[2]) Thode, Franz von Assisi S. 503 ff. Akad. Nr. 2, phot. Alinari 1569.

gewesen sein muß. Vorgestreckte Köpfe, lebendige Gebärdensprache der Hände, Art der Gewandbehandlung (namentlich weitflutende Gewänder der sitzenden Figuren), Dekorationsgeschmack und die eigentümlich geformten Thronsessel mit Baldachin verraten Pacinos Muster. Daß er sich aber um perspektivisch richtige Zeichnung (z. B. der Sarkophage) nicht kümmert, daß die Gewänder bisweilen noch Goldhöhung aufweisen, läßt auf Inkonsequenz und Unselbständigkeit des Künstlers schließen. Der Baum des Lebens hat einen entschieden primitiveren Charakter als die Kreuzigung, ist also gewiß um mehrere Jahre früher entstanden, man könnte denken um 1305—1306, da die Anlehnung an die Frühwerke des Cäcilienmeisters erweisbar ist.

Abb. 16. Pacino di Bonaguida
Madonna
Florenz, Museo dell' Opera di S. Croce (Refektorium)

Ein Bild möchte ich noch für Pacino in Anspruch nehmen, eine kleine Madonna im Refektorium (Museo dell' Opera) von S. Croce (Nr. 21) (Abb. 16). Maria in karminrotem Gewande mit Goldbordüre und dunkelstahlblauem Mantel mit rotem Futter erscheint vor glattem Goldgrunde. Sie hält auf ihrem linken Arm das Kind, das, mit lilafarbigem, zierlich gestickten Kleidchen angetan', zur Mutter aufschaut, während es mit den Händchen an ihren Hals greift.[1]) Marias Blick ist auf den Jesusknaben gerichtet, ein Motiv, das in Siena[2]) gebräuchlich, in Florenz in den ersten Jahrzehnten des XIV. Jahrhunderts selten vorkommt. In einem kleinen Medaillon über dem Haupte Marias sieht man die Halbfigur Gottvaters

[1]) Das gleiche Motiv des Kindes findet sich schon auf Giottos frühen Madonnen in Assisi (Oberkirche, Fresko) und Florenz, Refektorium von S. Croce (Altar Nr. 7).

[2]) Siehe Pietro Lorenzettis Altar in Arezzo, phot. Alinari 9961.

in lila Kleide mit blauem Mantel. Die Zuschreibung an Pacino rechtfertigt der Typus Marias, die Zeichnung der Hände, das Ornament des Mantelsaumes, alles in dem Altar von 1310 gleich zu finden. Die feine Ausführung, die lebhafte und doch keineswegs bunte Farbenstimmung und die größere Detaillierung lassen diese wohlerhaltene Madonna wie als anmutigstes so auch als spätestes der bisher bekannten Werke Pacinos erscheinen.

Sehr deutlich zeigt eine bei Artaud de Montor (Taf. 21) reproduzierte Kreuzigungstafel Pacinos Stil. Die Komposition ist identisch mit dem Altar von 1310. Nur ist der Größenunterschied der drei heiligen Personen verschwunden und eine kleine, knieende Stifterin beigefügt. Gewandbehandlung und Bewegung zeigen etwas freiere und energischere Motive. Die Ähnlichkeit der Typen hat sich sogar in der Reproduktion bewahrt. Solch ein Werk könnte wohl erst in die zwanziger Jahre gehören.

Ohne als Vorkämpfer der neuen Richtung aufzutreten, hat Pacino di Bonaguida für die Popularisierung der neuen Errungenschaften gewiß seine Bedeutung. Mit feinentwickeltem Geschmack Anregungen von Giotto einerseits, von Siena andererseits auf das glücklichste verwertend, vermochte er Werke zu schaffen, denen unter den gleichzeitigen Arbeiten eine vorzügliche Stelle gebührt, die aber auch außer diesem Zusammenhange lieblich und fesselnd sind. Die Madonna in S. Croce und einzelne Heiligengestalten des Akademiealtars zeigen den mit feinem Farbensinn begabten, aber allzu phlegmatischen Künstler von der besten Seite. Pacino ist neben Giotto und dem Cäcilienmeister die einzige deutlich erkennbare Malerpersönlichkeit in Florenz zwischen 1300—1320.

* * *

Schon nach Abschluß des vorliegenden Aufsatzes wird mir noch ein jetzt verschollenes Werk des *Cäcilienmeisters* in der Reproduktion bekannt. Die Albertina (K. 5, II, Sektion 1, S. 53) bewahrt einen nach der Zeichnung des Giuseppe Miller gefertigten Stich des Matteo Carboni, der ein damals im Besitze des Malers Vincenzo Gotti in Florenz befindliches, aus der Sakristei der aufgehobenen Kirche S. Maria degli Ughi stammendes Gemälde wiedergibt.[1]) Dasselbe galt als Werk des Buonamico di Cristofano sopranominato Buffalmacco und zeigt den hl. Johannes Baptista auf gotischem Throne sitzend streng en face, die Rechte nach oben weisend erhoben, mit der Linken einen Stab und die Schriftrolle (Ecce agnus dei ecce qui tollit peccata mundi) haltend. Der Typus des von reichem Lockenschwall und zarterem Kinnbart umrahmten Hauptes, die charakteristische Sitzweise mit vorgestelltem rechten Fuße, den über den Bildrand (wie beim Petrus) vorgreifenden Zehen, die Behandlung des an der Brust durch eine Agraffe gehaltenen Gewandes, all dies läßt die Zugehörigkeit zu der Reihe der vorbesprochenen Altarwerke als nicht zweifelhaft erscheinen. Daß der Thron in den spitzbogigen Giebeln der Lehne und der Seitenwangen ganz an den von Giottos Akademiemadonna erinnert, daß die Extremitäten, besonders die Arme, eine überweiche Bildung zeigen, läßt auf verhältnismäßig späte Entstehung dieses Johannes, wenigstens ganz sicher nach dem Petrus, nach 1307, schließen. Vielleicht bildete diese etwa ein Drittel lebensgroße Johannesfigur auch das Mittelstück eines Altarwerks, dessen Anlage dem der hl. Cäcilie entsprach. Kleine Legendenszenen könnten sich wohl noch verstreut finden — und der Johannes selber hat sich wohl an irgendeinem mir noch unbekannten Orte auch erhalten.

[1]) Höhe B^a $1^5/_6$, Breite B^a 1 (scarso) = etwa Höhe: 1,07 m, Breite: knapp 59 cm.