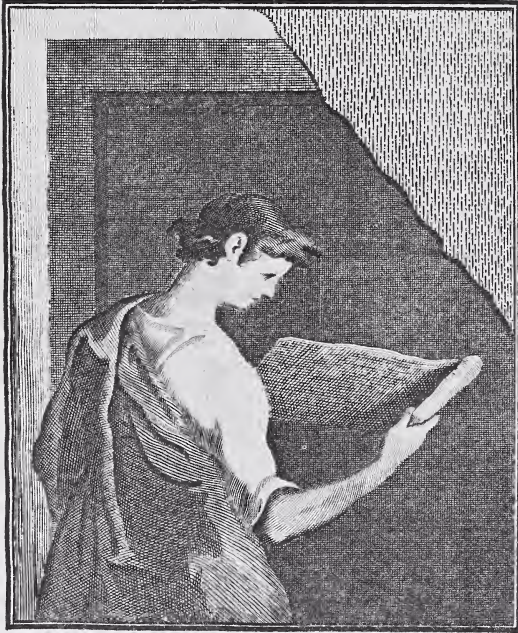



books
ND
623
. D12
V5



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

12
10

BERNARDO DADDI

VON

GEORG GRAF VITZTHUM

MIT 7 GANZSEITIGEN ABBILDUNGEN IN AUTOTYPIC.

ND
623
D12V5.



LEIPZIG

VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

1903.

Vorliegende Arbeit ist während eines im Wesentlichen dem Studium der Trecentokunst gewidmeten halbjährigen Aufenthaltes in Florenz entstanden. Von der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig wurde sie im Sommer 1903 als Doktorarbeit angenommen.

Aufrichtigen Dank schulde ich Herrn Professor Dr. Heinrich Brockhaus, Direktor des kunsthistorischen Instituts zu Florenz, welcher auch meine Arbeiten bei mehrfachem Aufenthalt in Florenz mit wohlwollendstem Interesse und tätiger Unterstützung gefördert hat.

Vor allen Dingen aber drängt es mich, auch in dieser Stelle den Gefühlen aufrichtigster Dankbarkeit gegen meinen hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. August Schmarsow, Direktor des kunsthistorischen Instituts der Universität Leipzig, Ausdruck zu geben.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Das Thema	6
I. Das Material	7—11
1. Urkundliches über Bernardo Daddi	7—8
2. Der Beitrag der Kunstgeschichte	8—11
II. Kritik des Materials	11—35
1. Kritik des „Bernardus“-Oeuvres	11—26
2. Identität des „Bernardus“ mit Vasaris B. Daddi	26—29
a) Die Fresken in Santa Croce	26—28
b) Die Fresken an den Stadttoren	28—29
3. Zugehörigkeit der Madonna von Or San Michele	29—35
III. Daddis Stil. Erste Periode. Auseinandersetzung mit Giotto und den Sienesen	35—53
1. Das Uffizienbild von 1328	37—41
2. Das Fresko über Porta S. Giorgio	41—44
3. Die Fresken in Santa Croce	44—53
IV. Zweite Periode. Beziehung zu Andrea Pisano und Orcagna	53—81
1. Die Krönung Mariä in Altenburg	53—56
2. Die Krönung Mariä in Berlin	56—62
3. Die Krönung Mariä in Coll. Jonides	62—63
4. Das Triptychon bei Artaud de Montor	63—64
5. Die thronenden Madonnen in Ruballa, in der Akademie zu Florenz No. 271 und in Altenburg No. 15	64—66
6. Das Altarwerk der Akademie zu Florenz No. 127	66—73
7. Der Cyklus im Museo Cristiano des Vatikan	73—74
8. Das Verhältnis zu Andrea Pisano-Orcagna	74—76
9. Die Madonna von Or San Michele	76—78
10. Zusammenfassendes über Daddi's Typenbildung — Stellung Ambrogio Lorenzettis —	78—81
V. Das Resultat	81—88
1. Die historische Entwicklung	81—87
2. Der ästhetische Sinn von Daddi's Stil	87—88
Nachtrag: Das Altarwerk von 1348 in Coll. Parry	89—90
Anhang: Chronologische Tabellen	91

Zwei Gründe haben die Erkenntnis von dem Wesen Bernardo Daddis bisher aufgehalten: In Crowe und Cavalcaselles Geschichte der Italienischen Malerei war dem Künstler eine durchaus unglückliche Stellung angewiesen, indem er, der ganz der ersten Hälfte des Trecento angehörige, nach Masaccio und Fra Angelico in einem Nachtragskapitel zusammen mit Jacopo del Casentino und Spinello Aretino behandelt wurde. Vor allem aber ward die Unsicherheit über das Verhältnis von Bernardo Daddi, d. h. dem Künstler, wie ihn Vasari beschreibt und wie er aus Malermatrikeln und sonstigen Dokumenten bekannt ist, zu Bernardus de Florentia, dem Maler von drei in dieser Weise bezeichneten Bildern, nicht überwunden.

Vorliegende Arbeit versucht in diesen beiden Punkten Klarheit zu gewinnen. Sie will

1. alles bisher über Bernardo Daddi und Bernardus de Florentia Bekannte noch einmal zusammenfassen,
 2. das Verhältnis dieser beiden Erscheinungen klar stellen und
 3. demgemäss dem Bernardo Daddi den ihm in der Geschichte der Trecentomalerei zukommenden Platz anweisen und das Wesen seiner Kunst bestimmen.
-

1. Kapitel.

Das Material.

Die ältesten Dokumente für unser Wissen von einem Maler Bernardo Daddi bilden die Florentiner Künstlermatrikeln. In der *Arte dei Medici e Speciali* erscheint er drei Mal: zwischen 1312 und 1320 (nach Frey ca. 1317), zwischen 1320 und 1353 (Cod. VII)¹⁾ und 1347 (Cod. VIII)²⁾. 1335 am 18. Mai kauft er den dritten Teil eines Hauses in *Via Larga*³⁾, im selben Jahre malt er die *Vision des heiligen Bernhard* in der *Cappella dell' Udienza* des *Palazzo Pubblico*;⁴⁾ im Jahre 1347 st. c. am 1. März (nicht Mai) und am 16. Juni erhält er Zahlungen von den *Capitani* von *Or San Michele* für eine *Madonnentafel*⁵⁾. 1349 ist er mit beteiligt an der Gründung der *Malergilde* und ist einer ihrer ersten *Consiglieri*⁶⁾, 1355 steht er noch in ihren Listen.⁷⁾ Später tritt sein Name nicht wieder auf und so wird *Milanesi* Recht haben, wenn er seinen Tod in die 50er Jahre setzt, während ihn

¹⁾ Siehe Frey, *Die Loggia dei Lanzi* 1885, S. 315; Frey, *Il Codice Magliabecchiano* XVII, 17. 1892, S. 246 ff.

²⁾ Frey, *Loggia*, S. 330.

³⁾ *Milanesi*, *Nuovi Documenti*, S. 30.

⁴⁾ *Milanesi* bei *Vasari* ed. *Sansoni* 1878 I, S. 466 ff.

⁵⁾ *Firenze*, *Archivio di Stato*, *Arch. di Or San Michele* Filza 244, 8. Blatt von hinten r. und Filza 245, 6. Blatt von hinten v.; abgedruckt mit falschem Monat bei *Milanesi-Vasari* I, S. 463.

⁶⁾ *Gaye*, *Carteggio inedito* 1839—40, II, S. 32 ff.

⁷⁾ *Milanesi* a. a. O., S. 464, bezweifelt die Angabe; dagegen Frey *Cod. Magl.* S. 248.

ein offener Irrtum in den *Nuovi Documenti*¹⁾ sagen lässt, er sei sicher 1348, vielleicht an der Pest, gestorben. Als Vater Bernardos hat Milanesi einen Daddo di Simone rekognosziert, der vielleicht aus Salto im Mugello, also aus Florentiner Gebiet, stammt.

Nach diesen aus gleichzeitigen Urkunden gewonnenen Kenntnissen ist der Anonymus Magliabecchianus unsere nächste Quelle²⁾. Er nennt einmal im Verzeichnis der Schüler Giotto einen Bernardo, später sagt er mehr von ihm; er habe viel in Florenz und an anderen Orten gemalt, u. a. in Pisa in S. Paolo a Ripa d'Arno und die Hölle im Campo Santo.

Darauf folgt Vasari. Seine Quellen sind unbekannt. In der ersten wie in der zweiten Auflage bespricht er Daddi in der Vita des Jacopo del Casentino³⁾ als Schüler des Spinello Aretino. Nach ihm ist er ein fruchtbarer Maler und zugleich ein angesehenener und mit öffentlichen Ämtern betrauter Bürger. Als seine Werke nennt Vasari: zuerst die Fresken der Cappella di S. Lorenzo e S. Stefano in Santa Croce zu Florenz und viele andere Malereien in derselben Kirche; dann die Fresken an den Stadttores. Seinen Tod setzt er ins Jahr 1380.

Diese Auffassung Vasaris ist bis auf C C D A⁴⁾ beibehalten worden, doch hat die moderne Kritik sie auf Grund der oben angeführten Dokumente korrigieren können. Zuerst hat Milanesi⁵⁾, als er über das Gnadenbild von Or San Michele gehandelt, die Daten aus dem Leben Bernardos bekannt gemacht und daraufhin schon erkannt, dass das von Vasari angenommene Schülerverhältnis zu Spinello ausgeschlossen sei: eher könne das Umgekehrte der Fall sein. Das Oeuvre Daddis setzt sich ihm zusammen aus den von Vasari genannten Fresken — die Torfresken nimmt er nicht mit voller Bestimmtheit auf; denn eine Urkunde ergibt für Porta S. Gallo Abweichendes: sie ist 1322 von J. Nucci bemalt —, dem Tabernakelbild von Or San Michele

¹⁾ A. a. O. Anm. I.

²⁾ Für das Folgende vgl. Frey, *Cod. Magl.* S. 51, 56, 211—12, 246 ff.

³⁾ Vasari Sansoni I, 673.

⁴⁾ Crowe und Cavalcaselle, *Geschichte der Italienischen Malerei*, deutsche Ausgabe von Jordan 1869, Band II, S. 177 f.

⁵⁾ Vasari-Sansoni I, 464 ff.

auf Grund der Zahlungsurkunden, den Fresken an der Ostwand des Campo Santo in Pisa, Triumph des Todes, Gericht und Hölle¹⁾ und drei Bildern, welche die Bezeichnung Bernardus de Florentia tragen und welche C C D A²⁾ schon zusammengestellt, aber dem Bruder Orcagnas zugewiesen hatten:

1. weiland Coll. Bromley, Kreuzigung, bez. Anno domini MCCCXLVII Bernardus pinxit me quem Florentia finxit.
2. Florenz, heute Galleria degli Uffizi No. 26 aus Ognisanti, Halbfiguren der Madonna, Matthäus, Nicolaus von Bari bez. Anno Dni. MCCCXXVIII . . . Bernardus de Florentia me pinxit (Phot. Anderson 8307; darnach unsere Tafel I).
3. Florenz Galleria Antica e moderna No. 271, thronende Madonna mit Heiligen und Engeln, bez. Nomine Bernardus de Florentia pinxit hoc opus. Anno Domini MCCCXXXII. . .

An diese schliesst er an zwei Bilder der Akademie zu Siena:

1. Madonna in trono, Geburt und Kreuzigung und zwei Nicolausgeschichten, dreiteilig, heute Stanza II, No. 4 (Phot. Lombardi 2441).
2. Madonna in trono mit Heiligen und Engeln St. II, No. 18.

An anderer Stelle³⁾ erwähnt er ein ehemals in Santa Maria Novella befindliches, jetzt verschollenes Bild, 3 Dominikaner, bezeichnet und datiert 1338.

Diese Liste ist von C C I A⁴⁾ mit der Überzeugung von der Identität von Daddi und Bernardus de Florentia im wesentlichen übernommen worden. Sie streichen die Fresken in Pisa und das Tabernakelbild in Or San Michele, fügen hinzu ein Kruzifix und eine Madonna in San Giorgio a Ruballa bei Florenz und eine Kreuzigung in der ehemaligen Collection Eastlake in London, welche Waagen⁵⁾ dem Spinello zugeschrieben hatte.

¹⁾ In einer Umdeutung von Vasaris (I, 599) Zuschreibung an Bernardo di Cione, bestärkt durch den Anonymus.

²⁾ A. a. O. II, S. 29.

³⁾ Vasari Sans. I, 673 Anm.

⁴⁾ Cavalcaselle e Crowe, Storia della pittura Italiana 1883, II S. 492 ff.

⁵⁾ Art Treasures in England II, 264.

Seither haben über Daddi gehandelt Thode,¹⁾ Frey,²⁾ Schmarsow³⁾ und Schubring.⁴⁾ Thode bei Gelegenheit einer Untersuchung über die Campo Santo-Fresken in Pisa. Er weist deren Zuschreibung an Daddi zurück und konstituiert im übrigen folgendes Oeuvre: Die Bernardus-de-Florentia-Bilder, die Madonna in Or San Michele mit Betonung einer späteren Übermalung derselben durch Lorenzo Monaco, das Triptychon der Berliner Galerie 1064 nebst der „Wiederholung“ im Lindenau-Museum zu Altenburg No. 13, und ein Bild in Turin, Akademie No. 91. Der Torfresken erwähnt er gar nicht, in den Santa-Croce-Fresken erkennt er einen abweichenden Stil.

Frey scheidet 1., Bernardo Daddi, laut den Urkunden, den Maler der Madonna in Or San Michele, welche jedoch nicht das erhaltene Bild sei, der Santa Croce- und Porta-Fresken, einen „schwachen Nachahmer Giottos“ und 2., Bernardus de Florentia, laut den Bildinschriften. Dieser letztere könne identisch sein mit dem Bernardus des Anonymus, dem Maler der Campo Santo-Fresken.

Dahingegen nimmt Schmarsow, der nur gelegentlich der Altenburger Funde die späteren Werke des Meisters bespricht, wieder die Identität des Bernardus mit dem urkundlich bezeugten Daddi an. Er ergänzt das Oeuvre durch Zuschreibung zweier ehemals in der Sammlung des Artaud de Montor befindlicher Stücke, einer Madonna⁵⁾ und eines Triptychons mit Krönung Mariä und Kreuzigung⁶⁾, sowie zweier weiterer Bilder im Museum zu Altenburg: No 14 Triptychon mit thronender Madonna, Geburt und Kreuzigung Christi, und No. 15 Kreuzigung. Ausscheiden will er die Madonna von Or San Michele, die er auf Grund stilistischer Eigenschaften dem Orcagna zuweist, wie schon Passerini⁷⁾ auf Grund urkundlicher Nachrichten getan. Über

1) Repert. für Kunstwissenschaft XI 1888, S. 15.

2) Loggia und Cod. Magl. a. a. O.

3) Festschrift zu Ehren d. Kh. Instituts zu Florenz, Leipzig 1897, S. 168 ff., Gazette des Beaux-Arts. 3,20, 1898, S. 496.

4) Jahrb. d. p. K. XXI 1901, S. 163 und Berliner Galerie-Werk 17. Lieferung.

5) Peintres Primitifs, Coll. de tableaux rapportée d'Italie et publiée par M. le Chev. Artaud de Montor, Paris Challamel 1843 planche 6.

6) A. a. O. pl. 18.

7) Curiosità storico-artistiche Fiorentine prima serie 1866.

die Zugehörigkeit der Fresken will er wegen ihres Zustandes vorerst nichts entscheiden. Er vermutet in Bernardo einen Schüler Taddeo Gaddis. Seither hat er die Vorstellung von Bernardo wesentlich bereichert durch die Erkenntnis seiner Hand in dem grossem Altarwerk der Akademie zu Florenz No. 127. Davon wird im weiteren Verlauf zu reden sein.

Schubring schliesst sich ihm bezüglich der Madonna von Or San Michele an, spricht dem Künstler die Santa Croce-Fresken ab, bezeichnet dagegen das Fresko über Porta San Giorgio als sein frühestes Werk und schreibt ihm ausserdem eine Krönung Mariä der Sammlung Jonides in London¹⁾ und das Bild der Berliner Galerie 105² (jetzt im Magazin) zu. Im Text zur Galeriepublikation nennt er ausserdem das fünfteilige Bild No 4 der Galleria Communale zu Prato unter Daddis Werken und urteilt über seine historische Stellung: er sei durchaus nicht Schüler Taddeo Gaddis, ja wahrscheinlich völlig unabhängig von der Giotto-Schule und gar ein gefährlicher Konkurrent derselben gewesen. Als sein Lehrer käme vielleicht Pacino da Buonaguida in Betracht.

2. Kapitel.

Kritik des Materials.

Dieser kurze Überblick genüge zur Charakterisierung der Lage. Drei Elemente sind es, aus denen sich die Vorstellung von „Bernardo Daddi“, in so verschiedenfacher Weise zusammensetzt: 1. die urkundlichen Nachrichten von Bernardo Daddi, 2. der Vasari-Bericht von Bernardo Daddi, 3. Die Bilder mit der

¹⁾ Auf der New Galery-Exhib. 1894 No. 16 als Giotto. Photographiert von Dixon.

Bezeichnung Bernardus de Florentia und das an diese angeschlossene Oeuvre. Diese Elemente müssen die Grundlage jeder weiteren Untersuchung bleiben.¹⁾ Urkundlich ist nichts nachzutragen. So ist die nächste Aufgabe die Feststellung des Verhältnisses zwischen dem Bernardus-Oeuvre, den von Vasari genannten Werken und der Madonna von Or San Michele.

Zum Bernardus-Oeuvre sind vorerst einige kritische Bemerkungen erforderlich.²⁾

Von den drei inschriftlich bezeichneten Werken sind mir nur die zwei Bilder in Florenz bekannt. Obwohl um höchstens sechs Jahre getrennt zeigen sie sehr verschiedenen Stil. Das Triptychon der Uffizien stellt dar auf der Mitteltafel die Madonna leicht nach rechts stehend mit dem steif auf dem linken Arm sitzenden Kind, auf den Seitentafeln links den Matthäus, nach rechts gewandt, mit beiden Händen sein Evangelium haltend, rechts Nicolaus mit dem Bischofsstab in der Rechten, alle drei lebensgrosse Halbfiguren in feierlicher Isolierung, streng plastisch aufgefasst in Haltung, Zeichnung und Modellierung bei trockener Temperamalerei.

Das Bild der Akademie ist in kleinstem Format ausgeführt. Die Madonna auf hellem Marmorthron ist mit je vier Engeln zu den Seiten und Petrus und Paulus vor den Stufen wesentlich dekorativ zusammengeordnet, ohne Hervorhebung des plastischen Einzelwerts der Gestalten. Es zeigt die zarteste, glänzendste Farbengebung, ist aber sehr restauriert.

Die bisherigen stilkritischen Ergänzungen des Oeuvres sind ganz einseitig von dem letztbesprochenen Stück ausgegangen, und so hat sich für Bernardo das Bild eines fleissigen doch wenig entwicklungsfähigen Kleinmeisters ergeben. Man hat zu wenig Wert auf die Qualitäten der Arbeit gelegt. Auf Ähnlichkeiten der Typen und malerisch-technischen Eigentümlich-

¹⁾ Die Fresken in Pisa kommen heute nach Thodes und Supinos, vom Cicerone akzeptierten Untersuchungen nicht mehr in Betracht.

²⁾ Ich bin nicht in der Lage den jetzigen Aufbewahrungsort anzugeben für die Kreuzigung der ehem. Sammlung Eastlake, für das Bild von 1338 und die Stücke der Coll. Artaud de Montor. Ausserdem blieb mir unbekannt die Krönung Mariä in Turin. Die Krönung Jonides kenne ich nur aus Photographie. Über die Kreuzigung der ehem. Coll. Bromley, heute in Coll. Parry, siehe den Nachtrag auf S. 89—90.

keiten hin schrieb man ihm Bilder zu, ohne Rücksicht, ob sie in ihrer Durcharbeitung den Ansprüchen gerecht würden, welche wir auf Grund des strengen Uffizienbildes und des als Äusserung des gleichen Geistes wesentlich nach der starken Klarheit und Präzision des Baus und der Zeichnung zu wertenden Akademiebildes an ein Original Bernardos stellen müssen.

Vollauf giltige Zuschreibungen sind die des Berliner Triptychons¹⁾ und seines Gegenstücks in Altenburg.²⁾ Beide schliessen unmittelbar an das Akademiebild an; schon in der allgemeinsten Grundtatsache der Disposition in einen Mittelthronbau und figürliche Umgebung unten und zu den Seiten, ganz überzeugend auch in den Typen (vom Akademiebild müssen die einzig intakten zwei unteren Engel links zum Vergleich genügen), in der Schärfe der Zeichnung und im Glanz der Farben. Aber auch dem Uffizienbild dürfen sie getrost zur Seite treten durch ihre auffallend starke Plastik und organische Konsequenz der Figuren und die Konzentration in der Modellierung. Für Detailvergleichung eignen sich besonders: die Uffizienmadonna und die rechte der zwei klagenden Frauen am Kreuz, die Halbfiguren Christi in den Medaillons der beiden Mitteltafeln, die Ornamente am Mantel der Madonna und am Thronteppich.

Die beiden Bilder in Siena scheinen mir nicht in gleicher Weise als Zeugen für Bernardos Stil herangezogen werden können. No. 4, das Triptychon von 1336, ist zweifellos als Schularbeit anzusehen.³⁾ Ist auch die Verwandtschaft mit dem Akademiebild sowie mit Berlin im Gesamtbau des Mittelstücks wie in den Typen der Figuren bis zu Eigentümlichkeiten der Farbengebung sehr stark, so finden sich doch bedeutsame Abweichungen: Der Thron Marias ist nachlässiger aufgebaut, indem an Stelle des festen Gehäuses eine einfache Rückwand gesetzt ist. Dadurch wird eine Vorstellung von der Tiefe der Bank nur in beschränkter Masse suggeriert und eine plastische Auffassung des darauf sitzenden Körpers ausgeschlossen. Dieser ist denn auch in allen seinen Teilen flach behandelt und völlig steif.

¹⁾ Phot. Hanfstaengl. Darnach unsere Tafel V.

²⁾ Reprod. von der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen Jahrgang 3 und bei Schmarsow, Festschrift S. 168/9.

³⁾ Phot, Lombardi 2441.

Selbst der Kopf weicht gegen Bernardos Gewohnheit kaum von der senkrechten Vorderansicht ab, der rechte Arm hängt leblos an der Seite und das auf der Florentiner Tafel originell und lebensvoll durchgeführte Motiv des Kindes im Arm der Mutter erscheint hier oberflächlich und reizlos. Keine Spur von Rechen-schaft über den Sitz, über das Verhältnis zum gänzlich verkümmerten linken Arm der Mutter und völliger Mangel an Leben und Bewegung im Kindeskörper selbst. Was die Engel zu den Seiten anlangt, so fällt eine ganz gleichmässige Parellel-stellung der Köpfe im Profil auf, die im Akademiebild wenigstens in der unteren Reihe absichtsvoll vermieden ist. Wollte man dies noch im Hinblick auf die Bilder in Berlin und Altenburg gelten lassen, so muss eines als ausschlaggebend gegen den Maler des Akademiebildchens anerkannt werden: Die Unklarheit in der räumlichen Ordnung der Körper unten. Die Köpfe der zwei untersten Engel am Thron erscheinen nämlich auf gleichem Niveau mit den Köpfen des Petrus und Paulus und doch sind ihre Träger bei gleicher Körpergrösse als eine Stufe höher stehend anzunehmen. Vollends verfehlt aber ist die Art, wie der Täufer und Nikolaus direkt vor die eben genannten Heiligen ohne Rechen-schaft über ihren räumlichen oder dekorativen Zu-sammenhang mit dem Ganzen so recht ins Leere gesetzt sind. Diese Mängel — es handelt sich hier natürlich nicht um absolute Werturteile, sondern um vergleichende Wertung und Charakterisierung im Hinblick auf das, was Bernardo sonst erstrebt und vermocht — bleiben auch dann bestehen, wenn wir die groben Veränderungen in Anschlag bringen, die das Bild durch Weg-brechen der Säulen und Ausfüllung dieser Lücken erlitten hat.

Das zunächst auf den Bestand des Mittelbildes gegründete Urteil wird bestätigt durch die Betrachtung der Flügelstücke: Vergleichen wir die Geburt links mit der gleichen Darstellung in Berlin; wie steif, wie flach, wie unlandschaftlich und stimmungs-los, wie so ganz unorganisch erscheint sie neben dieser. Das gilt für die einzelnen Gestalten der Maria, des Joseph und der allerdings sehr übermalten Hirten, vor allem aber für den Gesamtbau. Die vier Gestaltenerscheinungen, welche in Berlin so rein gegen einander abgewogen sind, die Fläche ganz erfüllen und in engsten Zusammenhang mit einander gebracht

sind, sind hier gänzlich auseinandergerissen. Die Hütte ist nicht im Sinne einer Klärung des Raumeindrucks oder einer male-rischen Bereicherung des Bildes, vielmehr ohne alle realistische Konsequenz lediglich als Gegenstandsbezeichnung dargestellt.

Bei der Kreuzigung erlaubt nur der Akt Christi ein Urteil, Auch hier finden wir eine Vergrößerung, eine Verschleifung aller Feinheiten der Modellierung, die es unmöglich macht, an den Meister des Bildes zu denken. Alle diese Mängel in der Figuren- und Raumdarstellung finden sich wieder in den zwei Nikolaus-Geschichten in den Oberteilen der Flügel, für welche Taddeo Gaddis Darstellungen an den kleinen Flügelaltärchen von 1333 im Bigallo zu Florenz und von 1334 im Museum zu Berlin¹⁾ unerreichte Vorbilder bleiben.

Stellen wir so die Urheberschaft Bernardos in Abrede, so bestreiten wir nicht die Bedeutung des Bildes für unsere Kenntnis des Malers. Es ist so völlig in seiner Manier gearbeitet, dass es Rückschlüsse auf sein eigenes Streben wohl gestattet. Durch die auf ihm angebrachte Jahreszahl verhilft es uns ausserdem zu einer annähernden Datierung der Berliner Tafel: Diese muss vor dem sich als matte Nachahmung erweisenden Bilde von 1336 entstanden sein.

Unser Urteil wird bestärkt durch die ganz andersartigen künstlerischen Qualitäten des zweiten Bildes in Siena, für welche Milanesis Zuschreibung zu Recht besteht. Da dasselbe noch nirgends eingehend beschrieben und nicht photographiert ist, gebe ich hier eine Charakteristik desselben:

Es stellt gleich dem Mittelbild des vorigen Werkes die Madonna auf dem Thron dar, von Heiligen und Engeln verehrt. Reicher als das Florentiner Akademiebild und farbig eigentümlich von ihm abweichend, ist es ihm doch im allgemeinen Aufbau, in den Typen und im künstlerischen Gesamtcharakter überzeugend verwandt. Was es von dem Nachbarstück in Siena unterscheidet, ist die Strenge der Komposition. Die grossen Richtungen von oben nach unten in der Füllung der Fläche, von vorn nach hinten in der Erzeugung räumlicher Vorstellung und endlich von den Seiten nach der Mitte zu in Bezeichnung

¹⁾ Phot. Hanfstaengl.

des innersten Gehalts der Darstellung, sind klar durchgestaltet. In der vordersten Schicht erscheinen nahe den Seiten je drei Heilige in Profil mit erhobenen Häuptern, deren innere genau seitlich an den unteren Saum von Marias Gewand stossen. So konstituieren sie die erste Raumschicht (die je zwei inneren stehen direkt hintereinander, die äusseren in einer Mittelschicht), rahmen den Teil der Fläche ein, der in seiner Fortsetzung nach oben die Figur Marias enthalten soll und bilden zugleich nach unten die Grenze für ihre Erscheinung. In der Mitte werden sie verbunden durch zwei musizierende Engel. Über den Köpfen der Heiligen stehen auf der breit durchgehenden unteren Thronstufe jederseits zwei weibliche Heilige, nun schon den Thron einrahmend, an dessen Unterbau die inneren mit der Hand rühren; der Tiefe nach aber bezeichnen sie in ihrem Hintereinander eine zweite Region noch vor dem Thronszitz. Ihre gleichfalls in Profil gezeigten Köpfe stehen genau unter einer als Fortsetzung des breit querüber liegenden Mantelsaums Marias gedachten Graden, der unteren Grenze der Region des Kindes, dessen horizontale Unterpartie dann seitlich von den zwei höher und etwas mehr der Mitte zu stehenden Engeln begrenzt wird. Die Tiefendistanz derselben wird durch ihre Stellung in der Schicht des Thronsitzes bestimmt. Und demgemäss ist hier die Beziehung zu der Mitte unterbrochen, indem der innere seinen Kopf ganz herauswendet. Die Köpfe dieser Engel stehen genau in Kapitelhöhe der Rahmensäulen. Mit ihnen schliesst die eigentliche Körper-Rechnung in jeder Hinsicht ab; über ihnen treten die vier Seraphimköpfe als Flächenfüllung und Symbol weiteren Gefolges der Himmelskönigin ein. Nachdem wir so im Verfolg der Erscheinungen von unten nach oben und von vorn nach hinten stets schon auf den Mittelpunkt der Komposition hingewiesen wurden, wollen wir uns jetzt diesem zuwenden. Der Thron besteht wie auf dem Florentiner Bildchen aus einem massiven Steinsitz mit einem Gehäuse darauf. Die Hinterwand desselben ist fest, die gleich hohen Seitenwände durchbrochen, aber von breitem, rotem Teppich bedeckt, der zugleich räumlich, zugleich dekorativ wirkend von der Rückwand nach den Vorderpfosten vorhängt. Maria ist ganz in Vorderansicht gezeigt, die Unterpartie unmodelliert, Kopf und

Brust von blauem Mantel umrahmt. Auch der Kopf blickt hier fast ganz gradaus und es fehlt so das freibewegte Verhältnis von Mutter und Kind, wie es die zwei Florentiner Bilder zeigen. Dafür ist das Verhältnis der ruhig nebeneinander stehenden Körper klar zum Ausdruck gebracht: Das Kind sitzt sehr leicht hoch auf dem linken Oberschenkel der Mutter nach links hin, seine zum Oberkörper rechtwinklig stehenden Beine haben etwa die Stellung wie auf dem Uffizienbild. Die Linke der Mutter, ganz breit vom Rücken gesehen, bildet nach vorn eine feste Grenze für seinen Körper, dagegen ist die Rechte, selbst nicht sehr deutlich durchzuverfolgen, in keine ausdrückliche Beziehung zum Kind gebracht; sie hält vor der Mitte der Brust eine Blume, nach der die im Ellbogen gebrochene Rechte des Knaben greift. Da steckt zweifellos auch eine Mattheit in der Konzeption, die aber nach Betrachtung des Ganzen nicht mehr in der Zuschreibung des Bildes an Bernardo irre machen kann. Es erscheint sogar als eine Fortbildung des Schemas des Akademiebildchens und weist auch durch seine merkwürdig helle, wenig glänzende, blaue, grüne und mattgelbe Töne bevorzugende, nicht symmetrische Färbung auf andere Zeit.

Die zwei bisher nur kurz von Cavalcaselle genannten Bilder in der kleinen Kirche San Giorgio zu Ruballa oberhalb Bagno a Ripoli erfordern ebenfalls eingehendere Besprechung. Mit Sicherheit möchte ich nur die Madonna unter die Werke Bernardos einreihen.¹⁾ Ähnlich dem Akademiebild doch in bei weitem grösseren Dimensionen — die Figuren sind lebensgross — ist die Madonna thronend dargestellt in ruhiger Assistenz von vier Engeln und zwei männlichen Heiligen. Sie sitzt auf einem Steinthron mit fester spitzgiebiger Rückwand, an welche nach vorn bis zur Hälfte des Sitzes zwei glatte massive Seitenwände anschliessen. Kleine Krabben und Kreuzblumen schmücken diese. Ein rotes Kissen liegt auf der Bank und wird zusamt der Rückenlehne von einem Teppich bedeckt. Maria ist in voller Vorderansicht gegeben. Ein weisses Hemd mit Goldstickerei deckt in breiter Fläche ihre Brust. Tiefblau hängt der Mantel ihr vom Kopf auf die Schultern nieder und umhüllt ihre Beine,

¹⁾ Vgl. Taf. IV nach einer soeben für uns hergestellten Aufnahme von Mannelli e Co. in Florenz.

nur schmale Streifen seines dunkelroten Futters zeigend. Der Mutter Haupt neigt sich ein wenig nach rechts zum Kinde nieder, das fest auf ihrem linken Beine steht, zum grossen Teile nackt; nur um die unteren Partien ist ein mattgrünes Tuch geschlagen. Die Mutter stützt mit ihrer Linken das Kind, während die Rechte wagrecht über die Brust hinweg sein Mäntelchen fasst. Und das Kind liebkost mit seiner rechten Hand die Wange der Mutter, deren dünnes an ihrer rechten Schläfe unter dem Mantel hervorguckendes Schleiertuch seiner Linken zum Spielzeug dienen muss. — Typus und Haltung des Kopfes Mariä stimmt mit der Madonna der Uffizien überein, ihre Linke hält das Kind hier wie dort in gleicher Weise, die schlanke Rechte findet in der Hand des Matthäus ihr Ebenbild. Ist das Kind auch freier bewegt und voller in den Formen als dort, so zeigt es doch Gleichheiten in Händen und Füssen, in den Haaren und den Grundformen des Kopfes. — Die Verbindung mit dem Akademiebild erhalten die weiteren Glieder des Gemäldes aufrecht, die zwei Heiligen vorn, welche in den Details auch nach Wegräumung des Altarschmucks schwer sichtbar bleiben, und die genau über ihnen zu Seiten des Thrones stehenden Engel. Zwei sind es an jeder Seite, der äussere jedesmal streng im Profil der Mitte zugewandt, in hochrotem Mantel, der innere von vorn gesehen, das Haupt leicht dem Nachbar zuwendend, tiefgrün gekleidet.

Der Gekreuzigte über dem Hochaltar der gleichen Kirche gehört gewisslich der ersten Hälfte des Trecento an. Ihn dem Bernardo zuzuschreiben, hindert die etwas starre Haltung und die wenig individuelle Durchmodellierung des Aktes, welche dem Maler auf dem Berliner Bild weit besser gelungen ist.

Bei den von Schmarsow dem Bernardo gegebenen Bildern sind zu unterscheiden Zuschreibungen nach Originalen (Altenburg) und nach Abbildungen in Lithographie (Artaud de Montor). Letztere können naturgemäss nicht mit derselben Sicherheit geschehen, wie jene. Trotzdem glaube ich, unbedingt wenigstens das Diptychon als Bernardos Werk akzeptieren zu können.

Von den Altenburger Bildern sei nur das Flügelaltärchen No. 15 aufgenommen. Die kleine Kreuzigung in Altenburg bleibt vorerst ausgeschlossen. Im Schema schliesst sie sich

zwar dem rechten Flügel in Berlin nahe an. Bei dem rechts vorn stehenden Hauptmann ähnelt das Verhältnis von Körper zu Kopf und rechtem Arm der entsprechenden Gestalt in Berlin, doch wird zugleich der Unterschied entscheidend klar. Viel breiter ruht der Körper auf, das linke Standbein steht von vorn gesehen da, das rechte Bein ist als Spielbein im Profil abgedreht, der Oberkörper erscheint fast en face, und so fehlt der weiche Übergang zu Kopf und weisendem Arm und damit die Hebung und Drehung der ganzen Gestalt, wie sie im Berliner Bild so charakteristisch für Bernardo ist. Ebenso zeigen die beiden rechts hinter ihm einander zugewandt stehenden Greise bei Übereinstimmung im Kostüm charakteristische Abweichungen von Bernardo in der breiten, weichen Durchbehandlung. Es sind hier im rein Malerischen die sienesischen Eigentümlichkeiten stärker ausgeprägt als je bei Bernardo sonst, auch der Kopf der Maria mit den scharfen Zügen um den Mund ist direkt von Siena entlehnt.

Vor allen Dingen aber hat Schmarsow ein Werk dem bisher gewonnenen Oeuvre Bernardos eingereiht, das durch seinen Gesamtcharakter und seinen vorzüglichen Erhaltungszustand zu den wichtigstens Hinterlassenschaften des Meisters gezählt werden muss. Es ist das grosse Altarwerk, welches in der Akademie zu Florenz unter No. 127 ausgestellt ist. Es stammt aus der Kirche San Pancrazio. Vasari hat es daselbst gesehen und nennt es als Werk Angelo Gaddi's in der Vita dieses Künstlers¹⁾ mit dem Irrtum, dass sich unter den kleinen Bildern am Sockel auch Geschichten der Reparata befänden. Wie der Katalog der Galleria antica e moderna angibt, ist es im 18. Jahrhundert in alle seine Bestandteile zerlegt in einem Zimmer des Klosters aufbewahrt worden. Zur Zeit der französischen Herrschaft kamen die Stücke in das Magazin der Uffizien, 1810 in die Akademie, wo sie seit 1841, in ihrer jetzigen Form vereinigt, ausgestellt sind. Vorher ging eines der Sockelbilder, das Sposalizio durch Tausch an den Kunsthändler Marzocchi verloren.

Das Werk trägt noch heute den Namen Angelo Gaddi, den ihm auch Crowe und Cavalcaselle gelassen haben. Erst

¹⁾ ed. Sansoni I, 639.

Schmarsow erkannte in ihm eine unzweifelhafte Arbeit Bernardos, als welche es an dieser Stelle zu erweisen ist.

Unsere Abbildung¹⁾ überhebt mich eingehender Beschreibung und so kann sogleich die Konfrontierung mit den gesicherten Werken Bernardos stattfinden. Ein Vergleich des Mittelbildes mit den Stücken der Akademie sowie in Berlin und Altenburg überzeugt von der Einheit des Meisters. Der Thronbau besteht in der Akademie und in Altenburg aus den gleichen Elementen einer massiven Gotik, fester Steinbank und darauf ein Gehäus mit Spitzgiebel. Die kleinen Tabernakel vorn kehren niedriger doch in entsprechenden Formen auf der Akademietafel wieder. Die schlichten Viereckornamente an der Stufe entsprechen Bernardos Geschmack, Kissen und Teppich sind wie bei ihm gegeben. Die Madonna zeigt in allen Stücken starke Ähnlichkeit mit den Madonnen der Uffizien und der Akademie. Haltung und Kleidung ist bei allen fast die gleiche. Die Köpfe haben dieselben Formen und Proportionen, die nur bei der Uffizienmadonna durch den tief in die Stirn hängenden Mantel verändert erscheinen. Die stärksten Verschiedenheiten zeigen die Kinder. Auf dem Bild von 1328 sitzt es steif aufrecht, mit kleinem, eckigen Kopf, hier ist es frei bewegt der Mutter zugewandt und sein Kopf zeigt einen belebten, gerundeten Umriss. Doch die gleiche Verschiedenheit herrscht zwischen dem Kind der Uffizien und der kleinen Akademietafel; und Gewandung, Füße, Hände und Haare sind vom selben Schnitt. Ebenso beweisend für die Einheit des Künstlers sind die Engelgestalten, die in Gewandung, Kopfform, Haartracht, in Bildung der Flügel, nicht zuletzt auch in ihrer streng symmetrischen Färbung den Engeln auf der Akademietafel, in Berlin und Altenburg gleichen.

Unter den Einzelgestalten lenkt die Reparata durch die Bildung und Kleidung der Brust mit der eigentümlichen Schattierung an den Seiten und über die Schulter hin, sowie durch die sehr charakteristische Zeichnung ihrer Hände den Blick auf das Uffizienbild, für dessen Heiligengestalten der vierte der oberen Heiligen links und der sechste von rechts weitere Analogien bieten. Der erstere gewährt dann in der Art wie er sein

¹⁾ Tafel VI nach Phot. Alinari 1468.

Buch hält einen Vergleichspunkt mit dem bärtigen Heiligen links auf der Ruballa-Tafel, welcher in seiner Stellung und dem spärlich behaarten Haupt dem Evangelisten Johannes auf unserem Bilde verwandt ist, während der Kopf des heiligen Achilleus hier in dem Haupte des anderen Heiligen zu Ruballa sein Gegenstück findet. Ähnliche Beziehungen zwischen den Sockelbildern und dem Berliner Triptychon — die Geburt Christi hier wie dort im allgemeinen Aufbau, die Hirten in Berlin und die Begleiter Joachims hier, der Bärtige mit dem Kopftuch unter dem Kreuz und die Priester bei Joachims Vertreibung — geben die letzte Bestätigung.

Die Krönung Mariä in Sammlung Jonides erweist sich als Arbeit Bernardos weniger durch ikonographischen Zusammenhang mit den übrigen Krönungsbildern, als durch formale Verwandtschaft mit der Uffizientafel. Die Augen samt den Brauenbogen, die Ohren, die Hände sind vom gleichen Stil, die Freilegung des Zusammenhanges von Kopf, Hals und Brustansatz, bei Maria selbst unter dem Schleier aufrechterhalten, sind ein gemeinsames Merkmal beider Werke. Endlich weisen beide eine feste Umgrenzung des Oberkörpers im anliegenden Mantel auf.

Die kleine Beweinung Christi im Magazin des Berliner Museums ist ein unbedeutendes, wohl dem Bernardo nahestehendes Bild.

Das Bild in Prato kann ich mich nicht entschliessen als Original anzuerkennen. Es soll weiter unten mit Begründung unter den Schulwerken aufgeführt werden. —

Als Werke Bernardos scheinen mir endlich noch folgende Stücke im Museo Cristiano der Vatikanischen Bibliothek in Betracht zu kommen.

1. In Schrank J. No. 1 Halbfigur der Madonna. Sie stimmt in Stand, Handhaltung, Gewandung (dem über den Kopf gezogenen Mantel, den Falten zwischen Unterarmen und Leib), sowie vor allem in Stellung und Typus von Kopf und Hals fast ganz mit der Uffizienmadonna überein. Das Kind ist wieder abweichend behandelt. In einheitlich rotem Ärmelgewand sitzt es fest im linken Arm der Mutter. Die gut durchgezeichneten etwas schräg zu einander stehenden Beine hat es nach links abwärts gestreckt, den Oberkörper vorgebeugt und auf ihm, in neuer

Brechung des Ganzen, den Kopf schräg nach links erhoben. Dieser steht ganz frei vor dem Goldgrund, den Scheitel in Augenhöhe der Mutter. Der ganze Leib des Kindes ist zu dem der Mutter dadurch in ein räumlich klares Verhältnis gesetzt, dass sein rechter Arm hinter der linken Schulter Marias verschwindet, die Hand aber am Kopf wieder auftaucht, senkrecht grad vor dem roten Mantelfutter. Die Linke greift ziemlich wagrecht über die Brust Marias hinüber nach ihrem Mantelsaum, nur eine leichte Biegung gibt ihm plastische Wirkung. Trotz einer gewissen Plumpheit in der Zeichnung der Hände und einer Härte in Farbe und Lichtführung dürfen wir mit Sicherheit Bernardos Hand erkennen und das Bild in die Nähe der Ruballatafel rücken.

2. In Schrank C unter No. VI—XIII 8 Täfelchen mit Heiligengeschichten, von Crowe und Cavalcaselle dem Pietro Lorenzetti zugeschrieben.¹⁾ Sie sind zum Teil sehr schwer sichtbar, ich gebe daher alle Einzelbemerkungen unter Reserve, bin aber der Zuschreibung an Bernardo sicher.

VI. Steinigung: Berghintergrund. Rechts kniet ganz in Profil nach rechts der Gesteinigte. Links, jenseits der Mittellinie des Bildes zwei Steiniger voreinandergeschoben; der hintere ziemlich von vorn gesehen, in der hoch erhobenen Rechten den Stein haltend, der vordere mit ausholend erhobenem Arm, sehr flach nach links ausschreitend. Links steht als Halt ein Mann mit befehlend ausgestreckter Rechter.

VII. In einem ganz schlicht kastenartigen Gemach liegt ein bärtiger Heiliger schlafend schräg und nicht zugedeckt auf einem wie bei der Geburt Mariä der Akademieankona roten Bett. Von links oben schwebt ein anderer Heiliger in Profil schräg zu ihm hernieder.

VIII. Eine Beerdigung von vier Heiligen. Sie liegen rechts vorn von oben gesehen in der Grube; links davon, ganz vorn, steht ein vom Rücken gesehener Jüngling, der auf sie weist, weiter links zwei Greise, der tiefere, rechte in Vorderansicht, der linke mit Kopftuch in Profil; also Bernardos Stellungs- und Kostümmotiv. Über diesen baut sich schräg nach der Mitte zu eine Schaar von Männern auf, nach oben scharf fast horizontal abgegrenzt, innerlich wenig gelockert, alle Profil nach rechts.

¹⁾ I. A. III, 198, schon mit Betonung des giottesken Charakters.

Rechts vor ihnen, etwa in der Mitte des Bildes, steht der Totengräber, nach rechts geneigt ausschreitend, die Schaufel in beiden Händen, über ihm, wieder in einer Höhe mit der linken Gestaltensmasse zwei herabblickende Männer. Dann rechts vor Felsengrund ein breit sich herabbeugender, etwas tiefer ein zweiter nach links vorgeneigt.

IX. Grabtragung, ganz horizontal begrenzter, der Bildfläche paralleler Zug nach rechts in drei Gliedern; zunächst rechts zwei schreitende Männer; dann drei, von denen zwei in Bischofstracht, der rechte wieder nach dem Schema Bernardos ganz en face den in Profil Schreitenden zugesellt. Dann der Sarg mit vier Trägern vorn, hinten zwei Köpfe.

X. In einem Kastengemach sitzt rechts auf einem an der Schmalwand stehenden Thron ein ganz rot gekleideter Heiliger; rechts vorn steht ein Mann in Grün, ein zweiter in der Tiefe links vom Thron. In einiger Entfernung, links der Bildmitte, kniet ein anderer Heiliger ganz in Profil nach rechts, während links zu äusserst, sehr isoliert vor dem Goldgrunde der Wandöffnung ein rot gewandeter Mann steht.

XI. Bestattung von zwei Heiligen (oder die Auffindung der Leiche des Stephanus und seines Gefährten, wie solches in der Cappella dell' Assunta des Doms zu Prato dargestellt?). Inmitten einer Halle steht der Sarg, in welchem nach rechts die Heiligen liegen. Hinter demselben steht in der Bildmitte leicht nach rechts ein Papst, je ein Kardinal zu Häupten und zu Füssen, klar in der Schicht der Sargbreite. Weitere Gestalten drängen sich unklar dahinter, in den seitlichen Kompartimenten stehen isolierte Gruppen. Links vorn eine Frau in Profil, aus deren Mund ein Teufel aufsteigt.

XII. Eine zweite Grabtragung, bei welcher die Sargträger am rechten Rande nach rechts hin schreiten; vorauf gehen ihnen nur zwei singende Mönche; drei Träger gehen vorn; von den drei hinten schreitenden sind unter dem Sarg hin die Unterpartien sichtbar. Links schliesst eine grössere Schar.

XIII. Dreiteilige Halle, die Mitte weit, zentral gesehen, vorn durch in der Mitte offene Schranken abgegrenzt, rechts und links schmälere Teile, gotisch umrahmt und von Kuppeln bedeckt. In der Mitte steht ein breiter niedriger Steinsarg, um

den Arme und Lahme in regelmässiger Ordnung knien; je einer vorn, schräg nach innen, an den Seiten links einer, von dem Kopf und Rückenlinie, rechts zwei, von denen nur die Köpfe sichtbar; hinter dem Sarg ein kaum auftauchender Kopf zwischen zwei erhobenen. Halb hinter den Säulen sind noch links ein Sitzender, rechts ein stark vorgebeugter vom Rücken zu sehen, innen je zwei aufgerichtet kniende. Im linken Kompartiment stehen wieder in der bekannten Weise und in den Typen durchaus mit den Hohenpriestern auf der ersten Predelle der Akademieankona übereinstimmend zwei bärtige Männer, im rechten, etwas näher am Bildrand als sie ein Bettler fast in Profil nach links.

Typen, Stellungsmotive, Architekturformen, vor allem auch die Färbung, die wesentlich mit in starken ungebrochenen Flächen aufgetragenem Rot, Blau und Mattgrün arbeitet, lassen die Stücke als Arbeiten Bernardos aus der Zeit der Akademieankona erkennen. Ihre durchgehenden Kompositionseigentümlichkeiten sind auffallende Klarheit in der Figurendisposition nach Höhe und Breite bei stark mitsprechenden Intervallen, ohne wesentliches Interesse an räumlicher Freiheit und plastischer Durchbildung des Einzelkörpers. —

Als Schulbild bezeichneten wir vorhin das fünfteilige Altarwerk der Stadtgalerie zu Prato. Dargestellt sind die Halbfiguren der Madonna, des Bartholomäus und Franz zur Linken, des Evangelisten Johannes und einer weiblichen Heiligen rechts. Es heisst Pacino da Buonaguida. Mit dessen beglaubigtem Werke in der Akademie zu Florenz¹⁾ hat es wenig gemein. Hingegen ist seine Verwandtschaft mit Bernardo evident. Die Madonna vor allem gleicht in Haltung, Kopftypus und Gewandung der Madonna des Uffizienbildes und in dem Kinde findet man einen interessanten Übergang von der steifen Bildung auf diesem zur Freiheit auf den späteren Bildern. Von den Heiligen lässt sich insbesondere der Bartholomäus in seiner Stellung, der Johannes in dem Mantelarrangement auf seinem linken Unterarm mit dem Matthäus der Uffizientafel, die weibliche Heilige mit Bernardos Madonnen und mit der Reparata der Akademieankona, in ihrer die Palme tragenden Rechten auch mit dem Nereus daselbst

¹⁾ Phot. Alinari 1598.

vergleichen. Trotz aller dieser wie nochmals betont sei bei der Madonna ganz auffallenden Übereinstimmungen wage ich es nicht, das Bild für Bernardo selbst in Anspruch zu nehmen. Es hindert mich die sehr abweichende Figur des Franz sowohl, die in ihrer exstatischen Profilstellung und in den eckigen, in der Unterpartie etwas verkümmerten Gesichtsformen, welche die Taufe auf Pacino wohl begreifen lassen, bei Bernardo keine Analogien findet, als ganz besonders die durchweg charakterlose, magere trockene Formenbehandlung, die stumpfen schlecht verkürzten Hände, die wenig sorgfältig gezeichneten Ohren, der gänzliche Mangel der Lichtmodellierung, die allen Gestalten Bernardos Grösse und Fülle verleiht.

Hat sich der Maler dieses Bildes Bernardos frühen Stil zum Muster genommen, so finden wir einen Anschluss an seine feine kleinfigurige Malerei in einer auch in Repliken vorkommenden Tafel in der Florentiner Akademie No. 273. Auf der Vorderseite ist die Kreuzigung dargestellt in engstem Anschluss an die Berliner Fassung, nur knapper und gedrängter. Am reinsten ist die Übereinstimmung im Christuskörper bis in die feinsten Details der Muskulatur hinein. Die Anordnung der Figuren zu Füßen des Kreuzes erleidet eine Änderung dadurch, dass links Magdalena kniend den Stamm umfasst, rechts ein kleiner Stifter angebracht ist. Die beiden seitlichen Gruppen, nach Angehörigen und Kriegsvolk geschieden, sind an Zahl beschränkt. Die fast ganz wie in Berlin gegebene Gruppe von Maria, der sie stützenden Frau und Johannes ist teils durch die Magdalena, teils durch den Rahmen beengt, über ihr stehen nur noch zwei Frauenköpfe. Die linke Gruppe setzt sich zusammen aus dem Hauptmann, der eine Kombination des Hauptmanns zu Pferd (Kopf, Brust und rechter Arm) und des Hauptmanns zu Fuss (Stellung in der Gruppe) vom Berliner Bild bedeutet, einem langgewandten bärtigen Mann zu seiner Rechten, und zwei gehelmt Soldatenköpfen. — Die Rückseite zeigt die sehr matt und trocken gemalte Figur des Christophorus.

Als Resultat ergibt sich: Es gab in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (1328—1347) einen Florentiner Maler Bernardo. Von diesem sind uns bekannt: drei signierte und datierte Werke,

zehn bzw. 12 auf Grund derselben ihm mit Sicherheit zuzuschreibende Arbeiten. Drei Bilder gehören seiner unmittelbaren Schule an. Also ein fruchtbarer Meister, von dem wir wohl erwarten dürfen, aus der Geschichte des Florentiner Künstlerlebens jener Tage weitere Kunde zu erhalten.

So darf es uns im höchsten Grade wahrscheinlich dünken, dass unser Bernardo identisch sei mit dem Sohne des Daddo, dessen Leben und Wirken uns so mannigfach bezeugt ist. Nichts spricht dagegen. Zur Gewissheit aber könnte uns die Wahrscheinlichkeit erst dann werden, wenn wir in den von Vasari aufgeführten Werken die Hand Bernardos wiederfänden; und unausweichlich schlosse sich der Ring, liesse sich die heute in Orcagnas Tabernakel thronende Madonna als das 1347 von Daddi gemalte Bild und zugleich als eine letzte sichere Arbeit Bernardos erweisen!

Der Freskenschmuck der Cappella Pulci, der vierten Kapelle rechts vom Chor, in Santa Croce ist heute wie es scheint nicht mehr in ursprünglicher Vollständigkeit erhalten. Die Lünetten sind von einem späten Quadratmuster mit Rosettenfüllung bedeckt, von dem selbst die unteren Bilder nicht ihrem ganzen Flächenumfange nach befreit sind.¹⁾ Es sind noch sichtbar: in der Laibung des Eingangsbogens acht männliche Heilige in Vierpässen; an den Hauptwänden unten links Verhör und Steinigung des Stephanus,²⁾ rechts Martyrium des Laurentius;³⁾ an der Fensterwand in gemalten gotischen Bogen links der heilige Stephanus, rechts der heilige Laurentius, über ihnen in kleinen Kreisen die Halbfiguren der klagenden Maria und Johannes. — Die Figuren des Eingangsbogens sind sehr zerstört, alles übrige ist stark übermalt. Dadurch wird eine Vergleichung

¹⁾ Ob uns die Gegenstände der Lünettenbilder in den Fresken der zweiten Kapelle links vom Chor in S. Francesco zu Pistoja erhalten sind? Diese zeigen in engster Anlehnung an die S. Croce-Fresken des Martyrium des Laurentius und die Steinigung des Stephanus, dazu zwei andere Heiligengeschichten, hier allerdings die ersteren in den Lünetten. Doch folgen auch jene zwei unteren Fresken sicher einem früheren Vorbild im gleichen Stil. Sie selbst sind spät, wie namentlich die Landschaft links unten beweist.

²⁾ Phot. Alinari 3884. Nach dieser unsere Tafel II.

³⁾ Al. 3883. Nach dieser unsere Tafel III.

mit den Gemälden sehr erschwert, doch mit nichten unmöglich gemacht.

Ganz unzweifelhaft erscheint mir die Zusammengehörigkeit der Fresken mit dem Bild der Uffizien: Gesichtstypen und Gewandung entsprechen sich durchaus. Der Greisenkopf auf der Stephanusgeschichte links mit seiner hohen runden Stirn, den unter starken Brauen tief liegenden Augen, deren kleine dunkle Sterne scharf von dem hellen Weiss sich abheben, der sehr energisch und faltig ansetzenden doch schmalen Nase, dem von vollem, wolligem Bart umrahmten Mund findet in den beiden Heiligenköpfen des Triptychons genaue Ebenbilder in Form und eigentümlicher Schattenmodellierung. Ganz überzeugend ist ferner ein Vergleich des Nikolaus mit dem obersten Heiligen links im Eingangsbogen! Und auch der Madonnenkopf ist von dem gleichen starken Bau wie alle Köpfe der Fresken; man beachte allein die Bildung der Unterkiefer. Die Hände zeigen hier wie dort den gleichen Kontrast zwischen einer Schlankheit der ganzen Hand und einer durch starke Schatten bewirkten Härte und Stumpfheit der Finger. Übereinstimmend ist die Zeichnung der Ohren. Die Freilegung des Halses als Vermittelung zwischen Kopf und Leib ist auch sonst ein Hauptanliegen des Malers.

Die Gleichheit der Gewandauffassung tritt am entschiedensten zwischen dem Matthäus und den ihm nächst verwandten Gestalten in S. Croce zu Tage: Die grosse helle Brustfläche, die selbst über die Schulter hin ohne Modellierung verläuft, und die Schatten an den Seiten, die möglichste Beschränkung also auf Licht- ohne Linienmodellierung sind allen gemein; sein Ärmel gleicht dem des stehenden Stephanus beträchtlich. Ein nüchterner Geschmack im Ornament herrscht hier am Gewand der Madonna und des Nikolaus wie dort an der Architektur. In der Gestaltung des Ganzen aber zeigt sich nicht weniger der gleiche Geist: strenge Isolierung der Einzelgestalt ist das Bestreben, zugleich aber eine Beziehung der Gestalten zu einander in leichter Zuwendung der Leiber und im energischen Blick des Auges. Bedarf es noch eines Beweises, so muss uns die auf beiden Werken gleiche Stumpfheit und Grossflächigkeit der Farben überzeugen, dass eine Hand sie geschaffen.

Ist hiermit schon eine Lösung der Frage in positivem Sinne

gegeben, so sei kurz noch auf folgende Übereinstimmungen aufmerksam gemacht:

Greis mit Kopftuch auf dem Stephanus-Verhör — Greis auf der Kreuzigung in Berlin, Priester bei Joachims Abweisung Akademieankona, Figuren im vatikanischen Zyklus. Richter mit ausgestreckter Rechten — Priester links vorn bei Joachims Abweisung, Mann Vatikan VI links. Steiniger links — Steiniger Vatikan VI. Feuerschürer Lorenzofresko vorn links — Totengräber Vatikan VIII. Henker auf beiden Fresken, vor allem in Beinen und Gewandung — Hauptmann Berlin, Hirten Berlin und Akademieankona. Bärtiger Stephanussteinigung — Paulus Krönung Berlin. Bärtiger Laurentiusfresko rechts — Christus Jonides. Profil-Face-Stellung der zwei einrahmenden Paare Laurentiusfresko — Engel bei den thronenden Madonnen, mehrfach im vatikanischen Zyklus. Akt des Laurentius — Akt Christi Berlin. Einzelfiguren der Fensterwand — Nereus und Achilleus auf der Akademieankona.

Über die Fresken an den Innenseiten der Stadttore ist heute schwer ein Urteil zu fällen. Gänzlich intakt ist keines mehr; doch sieht man an Porta Romana, Porta San Giorgio und Porta San Niccolò noch beträchtliche Reste. Jedesmal ist die Madonna thronend in Umgebung von Heiligen dargestellt. An Porta Romana finden wir zur Linken den Täufer und einen Bischof, rechts Petrus und Franz. Die Art der Zusammenordnung, die lebhafte Bewegung des Kindes auf den ihm von Petrus hingehaltenen Schlüssel zu würde einen Vergleich mit Bernardo wohl gestatten. An einer Zuschreibung an ihn hindert uns die Zeichnung des Thrones, der nicht wie bei Bernardo stets die sitzende Figur eng umschliesst, sondern ähnlich wie auf Taddeo Gaddis Flügelaltärchen stark in die Breite geht.

Erlegt uns hier der sehr mangelhafte Erhaltungszustand Zurückhaltung im Urteil auf, so dürfen wir eher hoffen, dem Fresko über Porta San Giorgio seinen Meister abfragen zu können. Freilich auch hier gehen wir auf unsicherem Boden.

Das Bild ist nicht nur zerstört, sondern auch übermalt. Dadurch scheidet der links vom Throne Marias mit seiner Fahne stehende Georg ganz aus; die Madonna selbst ist in ihrem Typus durch grobe Überzeichnung, der Augenbrauen vor allem, sehr ver-

flacht, doch lassen die Grundformen ihres Kopfes, seine Haltung auf dem freien Hals und die Gewandung sehr wohl Beziehungen zu Bernardos Madonnen erkennen, und das auf ihrer Linken sitzende halbnackte Kind würde, verglichen mit den Kindern auf der kleinen Akademietafel und zu Ruballa, eine Zuschreibung an ihn nicht hindern. Sehr gestützt muss diese werden, wenn wir obendrein Beziehungen des Freskos zu den Santa Croce-Fresken finden. Solche liegen in der Tat im Leonardo rechts vor, der in allem mit dem stehenden Stephanus übereinstimmt, im Kopf mit allen seinen Teilen, dem Ohr besonders, in dem freien Hals, dem Gewand, den Ärmelfalten sowie den kleinen Falten an den Füßen.

Solche stilistische Einreihung in das Oeuvre Bernardos findet eine Bestätigung in dem unter dem Thron angebrachten Datum, welches zwar sehr zerstört doch nur eine Lesung zuzulassen scheint: A. D. MCCCXXX. Denn der Zwischenraum zwischen dem M und den Resten der drei X ist wohl nur durch drei C auszufüllen, und die sonstigen Daten, die wir für die Erbauung und Ausschmückung der Tore besitzen, können diese Lesung nur bestätigen.¹⁾

Das Fresko der Porta San Niccolò, Maria umgeben vom heiligen Nikolaus, dem Täufer und zwei musizierenden Engeln, mit dem Datum 1340, 8 di settembre, ist in Zeichnung und perspektivischem Aufbau ein durchaus minderwertiges Machwerk, das mit Bernardo nichts zu tun haben kann.

Von den Werken, welche Vasari dem Bernardo Daddi zuschreibt, haben wir die eine Gruppe vollkommen, die andere nur zum Teil erhaltene, wenigstens in einem Stück als Arbeiten unseres Bernardo erkannt. — Und auch die Madonna in Orcagnas Tabernakel ist sein Werk. Der Beweis für

¹⁾ Für die Porta San Giorgio selbst fehlen uns Daten. Doch wissen wir, dass 1290 im zweiten Mauerkreis eine P. S. G. durchbrochen wurde (Davidsohn, Forschungen I, S. 120); so wird also die heutige Porta nicht später als die übrigen Tore des heutigen Mauerkreises entstanden sein. Für diese aber haben wir folgende Daten: 1322 Malereien an P. S. Gallo (Milanesi bei Vasari I, 465); ca. 1328 Skulpturen des Paolo di Mo. Giovanni an P. Romana, heute Museo Nazionale I^a sala delle sculture No. 50—52; 1346 verpflichtet sich der Maler Angelo di Giovanni, Steinfiguren an P. S. Gallo zu bemalen (Milanesi Nuovi Doc. S. 43).

solche Behauptung hat auf zwei Fragen zu antworten: Ist die heute in Or San Michele bewahrte Madonnen tafel dieselbe „tavola nuova di Nostra Donna“, für deren Herstellung Daddi im Jahre 1347 zwei Zahlungen empfing? und: Ist dieselbe stilkritisch dem Oeuvre des „Bernardo“ einzureihen?

Beide Fragen sind verneint worden. Und von vornherein sei zugegeben, dass wir die erstere für sich allein niemals werden bejahen können. Dass Daddi im Jahre 1347 eine Tafel der Madonna für die Capitani di Or San Michele gemalt, ist alles, was wir wissen. Dies besagt noch nicht einmal viel, wenn wir bedenken, wie oft diese wohlthätige Kompagnie Bestellungen für andere Kirchen gemacht hat.¹⁾ Immerhin scheint das schon von Milanesi hervorgehobene „nuova“ des zweiten Eintrags für eine für das eigene Heiligtum getane Ausgabe zu sprechen.

Jedenfalls aber geht es nicht an, aus den vorliegenden Dokumenten den Beweis zu erbringen, die heutige Tafel könne nicht von Daddi herrühren. Dies ist von Franceschini versucht worden.²⁾ Seine Gegengründe sind die folgenden: 1. 1347 konnten die Laudesi noch nicht an die Errichtung des Tabernakels denken, welches erst infolge der reichen Stiftungen nach der Pest vom Jahre 1348 in Angriff genommen wurde. 2. Orcagna, der berühmte Orcagna, konnte sich nicht dazu hergeben, ein Tabernakel für ein schon bestehendes Bild eines ihm „inferioren“ Malers zu bauen. 3. Wir wissen, dass Orcagna in den Jahren 1367/8 eine Madonna für die Sala dell' Udienza der Capitani zu malen hatte.³⁾ So kann also eine von ihm laut Zahlungsurkunde vom 17. April 1352⁴⁾ gemalte Madonna nicht etwa für diesen Audienzsaal, sie muss für das Tabernakel gemalt worden sein.

¹⁾ Z. B. 1380, 5. Juli Zahlung an Ghorò Nicolai für Steinarbeiten an der Kirche S. Pietro (Arch. di Stato, A. di O. S. M. filza 12); 1409 und 12 Aufträge an Ambrogio di Baldese für die Katharinenkapelle und die Kapelle des messer Alamanno de' Gherardini in S. Stefano (Milanesi bei Vas. I, 633 Anm. 3); 1412, 18. Juli Auftrag an Mariotto di Nardo und Fr. di Jacopo Arrighetti für eine Tafel für die Kap. Tolomei in S. Stefano (Mil. b. Vas. I, 611 Anm.); 1429/30 Auftrag an Giov. di Marco und Smeraldo di Giovanni für Fresken in S. Trinità (a. a. O. I, 633 Anm. 2).

²⁾ P. Franceschini, L'oratorio di S. Michele in Orto, Fir. 1892, S. 53 ff.

³⁾ Misc. fiorent. di erudizione e storia I, 475.

⁴⁾ Abgedruckt bei Passerini, curiosità S. 11 aus Arch. di O. S. M. filza 146.

Die zwei letzten Gründe sind unbedingt hinfällig, der zweite gar nicht zu diskutieren, der dritte durch Hinweis auf die oben angeführten Beispiele für Bestellungen der Capitani von Or San Michele für andere Kirchen zu entkräften (oder, wenn die Worte „pro dicta societate“ eine solche Deutung nicht zulassen: gab es denn im Bereich der Kompagnie keinen dritten Ort für eine Madonnentafel?).

Doch auch der erste der Gründe scheint mir nicht zwingend. Ein Madonnenbild hat in Or San Michele stets bestanden. Die Capitoli della Compagnia setzen ein solches unbedingt voraus.¹⁾ Ging eines zugrunde, so musste sofort Ersatz geschaffen werden. Und dass um 1347 ein neues Bild vonnöten war, kann nicht Wunder nehmen, wenn man die Baugeschichte von Or San Michele kennt. Als man dann das neue Tabernakel baute, da baute man es eben für das vorhandene heilige Bild.

Aber Franceschini glaubt, dass wir ein Abbild von Daddis Madonna besitzen, ebenso wie eines von dem ältesten Exemplar des Ugolino. Letzteres soll dargestellt sein in dem Band No. 470 des Archivo di Or San Michele. In der Tat ist dort auf carta 1 r eine Madonna gemalt, auf grauem Steinthron mit vier Engeln zur Seite. Aber — die Figuren stehen in einem A; das Ganze ist ein Zierbuchstabe, durchaus im florentiner Miniaturstil dieser Zeit (1340—7) gemalt.²⁾ Darin ein Abbild eines Gemäldes zu erkennen, fehlt jeder Anlass, und damit fällt dies Stück als Gegenbeweis gegen die Annahme Milanesis, wir möchten in der Miniatur des berühmten Kodex des Lenzi Biadaiuolo in der Laurenziana zu Florenz das Altarbild Ugolinos reproduziert sehen, als Zwang heisst das, in ihr Daddis Bild zu erkennen. Dazu übersieht Franceschini, dass die Miniatur einen Vorgang des Jahres 1329 illustrieren soll, wobei eine Kopie des erst 1347 gemalten Bildes wohl vermieden worden wäre. Doch dem sei wie ihm wolle: mir scheint die Miniatur³⁾ in keinem Falle genügend als Beweis für oder wider: sie gibt eine Abbeviatur von Or San Michele in Form eines Tabernakels, wie es nie be-

1) Siehe Leone del Prete, Capitoli della Compagnia della Madonna di O. S. M. Lucca 1859.

2) Abg. bei Arnoldo Cocchi, Chiesa di Firenze 1903. S. 227.

3) Abg. a. a. O. S. 239.

standen haben kann, so wird auch dem Bild darin mehr als symbolische Bedeutung nicht beizumessen sein.

So liegt also kein Hinderungsgrund dafür vor, das heutige Bild für das 1347 von Daddi gemalte zu erkennen. Und wir kommen zur zweiten Frage.

Eine soweit sie an Ort und Stelle möglich ist gründliche Betrachtung des Originals¹⁾ lehrt, dass es stark restauriert ist. Die Engel vor allem sind von dieser Restaurierung betroffen; das sieht man an den Augen, den Kinnpartien, den Halslinien. Auch alle Heiligenscheine dürfen wir als erneut betrachten, da ihre schönen Weinblattornamente durchaus nicht zu den sonstigen ornamentalen Bestandteilen des Bildes, auf dem Teppich, den Thronstufen und oben am Thron stimmen. Schon Thode hat grossen Wert auf diesen Zustand des Bildes gelegt. Ob er recht hat, in Lorenzo Monaco den Restaurator zu vermuten, ist mir zweifelhaft. Ausser der braungelben Haarfarbe der Engel und dem Stil der Ornamente, der dem am Sarkophag von Lorenzos Pietà von 1404 in den Uffizien²⁾ entspricht, scheint mir keine Beziehung zu diesem unverkennbaren Meister vorzuliegen. Eher glaube ich, den Maler des Altarwerks von 1375 in der Impruneta bei Florenz, Pietro Nelli³⁾, vorschlagen zu dürfen. Bei ihm finden wir die gleichen reich ornamentierten Heiligenscheine, am ähnlichsten bei Petrus und Paulus, bei ihm namentlich die Vorliebe für ein schematisch unplastisch gezeichnetes Halbprofil mit den niedrigen etwas eingesenkten Nasen, wie es die Engel wesentlich als Resultat der Restauration zeigen. Ob die Madonna weniger restauriert ist, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, jedenfalls aber war sie der Entstellung nicht in dem Masse ausgesetzt, wie die Engel; denn der Typus ihres Gesichtes ist viel weniger durch das gegenseitige Verhältnis ganz fein nünanzierter Linienzüge bestimmt wie jene in halbem Profil ge-

¹⁾ Phot. Alinari 4120. Darnach unsere Tafel VII.

²⁾ Phot. Anderson 1342.

³⁾ Diesem trotz beträchtlichen Abstandes entschieden von „Bernardo“ beeinflussten Maler schreibe ich noch zu: Florenz, Uffizien No. 12, Kruzifix mit Passions-szenen, Florenz Carmine Kreuzgang Fresko der Madonna mit Heiligen und Stiftern (Al. 3969), fälschlich Giovanni da Milano genannt, von Schmarsov (Masaccio Studien, S. 114) in den Kreis des Lorenzo di Bicci gerückt. — Die Imprunetatafel Phot. Al. 4658.

gebenen Köpfe. Sie dürfen wir darum dem Vergleich zugrunde legen, zu welchem demgemäss in erster Linie die Madonnen der Uffizien, der Akademieankona und aus Ruballa heranzuziehen sind. Da springen bald genug Faktoren ins Auge, welche uns der unzweifelhaftesten Einheit zwischen diesen vier Werken gewiss machen:

Die gleiche Haltung des Kopfes, die gleichen Formen, die gleiche Stufe plastischer Anschauung, die es vermag, das Verhältnis der Teile zu klarem Ausdruck zu bringen, wo dies mit Hilfe von rein gegen den dunklen Grund sich absetzenden Umrisslinien möglich ist (rechte Kopfseite), die jedoch der Auslösung überzeugender Formvorstellung mit Hilfe von Lichtmodellierung allein noch nicht gewachsen ist (linke Kopfseite). Steht die weichere Formbehandlung im Inneren der Akademie- und der Ruballa-Madonna nahe, so lehnt sich das Arrangement des Mantels mit dem runden Umriss des Oberhauptes und der graden Silhouette über die rechte Schulter am Oberarm entlang eng an die Behandlung auf dem Uffizienbilde an. Von allen unterscheidet sie sich nur in der Stellung der Pupillen, die bei jenen in die rechten Augenwinkel gedrängt sind, hier jedoch frei in der Mitte stehen: die Madonna des Gnadenbildes muss heraus schauen auf das verehrende Volk. Gleich der Madonna überzeugt das Kind von der Einheit des Künstlers; in Haltung und Kopftypus ist es dem Christus der Akademieankona verwandt, in seiner Kleidung mit der hohen Gürtung, den Falten über dem Bauch, der starken inneren Umrisslinie des linken Beins, dem Schulteransatz des linken Armes bietet es genug Punkte der Übereinstimmung mit dem Uffizienkinde dar. Achten wir aber auf die zugrunde liegenden Körpermotive, so lassen sich Beziehungen zu den Fresken in Santa Croce erkennen: Die Stellung der Beine entspricht der beim linken Feuerschürer auf dem Lorenzofresko, die Partie um Bauch und Oberschenkelansatz den gleichen Teilen des Heiligen auf dem Rost. Auch auf das Kind der vierten Akademiepredelle sei aufmerksam gemacht.

Dem Zwang dieser Vergleichung wird sich auch der nicht entziehen können, dem die gewiss nicht zu unterschätzenden Abweichungen in den Engelgestalten eine Zuweisung an Bernardo nicht zuzulassen scheinen. Diese Abweichungen treten in Kom-

position und Formgebung zutage. Während Bernardo die Engel in wesentlich kleinerem Massstab stets paarweis um den Thron gruppiert, sind sie hier einzeln grad übereinandergeschoben und in der Grösse der Madonna wesentlich angenähert. Doch dies erklärt sich wohl zur Genüge aus dem Streben nach monumentaler Wirkung gar mit einem Hauch von Altertümlichkeit, und dem völligen Verzicht auf perspektivisch-plastische Rechenschaft über die Körper begegnen wir ja auch auf den Bildern in Berlin und Altenburg. Die sonderbar unplastischen Kopftypen aber erklären sich zum Teil aus der Verflachung durch die gerade an jenen Stellen stark hervortretende Restauration, und die Dreiviertelansicht ist eine Folge der Vereinfachung, die Resultante gewissermassen aus Profil und Vorderansicht, worin Bernardo sonst die Beziehung zur Madonna wie zum Beschauer kombiniert. So kann also in diesen Symptomen kein zwingender Grund für eine Zuschreibung an Orcagna gefunden werden. Aber es bleibt wahr und gewisslich nicht wertlos für unser Verständnis Bernardos, dass Beziehungen zur Kunst dieses Meisters vorwalten. Die Übereinanderschichtung der Engel gemahnt an das Verfahren in den Fresken zu Santa Maria Novella¹⁾ und Einzelheiten in der Gewandbildung zum Beispiel kehren auf dem Altarwerk daselbst wieder. Es wird noch weiterhin davon die Rede sein. Hier seien nur noch einige Übereinstimmungen mit Bernardos Arbeiten hervorgehoben: Die tief in der Ecke sitzende Pupille, die Haartracht, die Ohrform, die sehr charakteristischen Hände, an denen wie beim Matthäus die Finger in der Mitte etwas auseinandergehen, in den Spitzen jedoch eng zusammenliegen. Im Gewandstil ähnelt der vordere Engel links dem Matthäus und den Gestalten der Akademieankona.

So schliesst sich der Ring. Wir besitzen ein reiches Oeuvre eines Florentiner Malers Bernardo aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Wir reihten im Werke ein, die Vasari dem Bernardo Daddi, einem hochgeachteten Künstler der gleichen Zeit zuschreibt: und wir mussten nun seine Hand erkennen im Bilde der Madonna von Or San Michele, für dessen Kompagnie

¹⁾ Alinari 4047—4051.

derselbe Daddi im Jahre 1347 ein Marienbild geschaffen. Da wird es unzweifelhafte Gewissheit: Bernardo da Firenze ist Bernardo Daddi, Bernardo Daddi ist der Maler der Tafelbilder, der Fresken und der Madonna in Or San Michele. Sein Werk betrachten wir nun.

3. Kapitel.

Daddis Stil. Erste Periode.

Nur unter peinlichster Beachtung der zeitlichen Verhältnisse kann in jener Zeit des Werdens der Beitrag des Einzelnen abgemessen werden. Darum müssen wir im Voraus versuchen das Oeuvre Bernardo Daddis chronologisch zu ordnen, soweit die bisher gewonnenen Erkenntnisse dazu verhelfen können.

Als feste Anhaltspunkte dienen uns:

- 1328 Triptychon in den Uffizien,
- 1330 Fresko über Porta San Giorgio,
- 1332—4 kleines Bild der Akademie Florenz,
- 1336 scheinbar von dem Bild in Berlin abhängiges Schulbild der Akademie Siena,
- 1347 Tafel in Or San Michele.

Die übrigen Werke müssen stilkritisch eingereiht werden. Da schieben sich zwischen das Uffizienbild und das Torfresko am besten die Fresken in S. Croce ein.¹⁾ Diesen schliesst sich in Formen und Farbengebung die nach Schmarsows Nachweis dem Berliner Bild vorausliegende Krönung in Altenburg an.

¹⁾ Das Datum 1324, welches der Cicerone⁸ S. 599c (vielleicht in versehentlicher Beziehung des Grabsteins vor der Kapelle vom Jahre 1424 auf die Fresken) angibt, entbehrt der Begründung.

In Verbindung mit dieser werden wir die Krönungen Jonides und Artaud de Montor besprechen. Gleichzeitig schliessen sich an das Uffizienbild die Madonna des Vatikan, an die kleine Akademiemadonna das Bild aus Ruballa sowie das Triptychon in Altenburg an, während die grosse Akademieankona und in Verbindung mit ihr das Bild in Siena und der Vatikanische Zyklus mehr in die Nähe des Tabernakelbildes gerückt werden müssen.

„Wenn von Jahrhunderten und anderen Epochen die Rede ist, so wird man die Betrachtung vorzüglich dahin richten, welche Menschen sich auf dieser Erde zusammengefunden, wie sie sich berührt oder aus der Ferne einigen Einfluss aufeinander bewiesen; wobei der Umstand, wie sie sich den Jahren nach gegen einander verhalten, von der grössten Bedeutung ist.“¹⁾ —

Dieser Lehre Goethes folgend suchen wir zunächst das chronologische Verhältnis Daddis zu seinen Zeitgenossen festzustellen. Er steht am Ende des dritten Jahrzehnts des 14. Jahrhunderts als voll entwickelter, selbständiger, von Privaten, Kirchen und Gemeinden anerkannter Künstler vor uns. Als fertiger (d. h. immatrikulierter) Maler hat er die zwei grossen Freskenzyklen Giotto's in Santa Croce entstehen sehen und seine frühesten erhaltenen Werke entstammen der Zeit vollster Tätigkeit des grossen Meisters: im Jahr 1328 malt Giotto das Fresko einer Madonna mit Karl von Calabrien zu Füssen im Palazzo Vecchio zu Florenz, 1330 bis 1332 ist er in Neapel bei König Robert; dann fehlen Nachrichten bis zum 12. April 1334, wo er zum Magnus Magister für alle in Florenz zu errichtenden öffentlichen Bauten ernannt wird.²⁾ — Daddi ist der älteste der zunächst nach Giotto wirkenden Künstlergeneration. Nur Pacino da Buonaguida steht neben ihm, doch von unendlich geringerer Bedeutung, wie seine gänzliche Übergangung in der Litteratur und sein bezeichnetes Werk der Akademie zu Florenz (No. 9) erweist; Taddeo Gaddi aber, der vielgerühmte Erstling der Giotto-Schule tritt nicht vor 1333 (Bild im Bigallo zu Florenz)

¹⁾ Goethe, Anhang zur Lebensbeschreibung des B. Cellini II.

²⁾ Thode, Giotto, S. 145 f.

in unseren Gesichtskreis.¹⁾ Auch den grossen Meistern von Siena steht Daddi zeitlich nahe: Der Simone Martinis mittlerer Zeit angehörige Guidoriccio trägt das gleiche Datum wie Bernardos Erstlingswerk, Pietro Lorenzettis frühestes Werk, der Hochaltar der Pieve zu Arezzo, geht ihm um acht Jahre voran, während die frühesten Daten für Ambrogio später liegen (ab 1331).

Diese wenigen chronologischen Hinweise genügen, die Bedeutsamkeit des Künstlers ins rechte Licht zu setzen; mit Spannung fragen wir nach seiner Kunst.

Sein Erstlingswerk schon muss uns Auskunft geben. Es ist überaus stilvoll. Nichts unfertiges, nichts halbes, nichts tastendes gewahren wir in ihm. Die Darstellung der drei Halbfiguren in getrennten Rahmen ist knapp, prägnant, die Zeichnung energisch, die Färbung schlicht; und die durchaus einheitliche Wirkung überzeugt uns, dass hier ein zielbewusst Wollender am Werke war. Es ist viel von der selbstverständlichen Konsequenz des echten Künstlers zu spüren, der sein Werk um seiner selbst willen schafft. Auch an Stellen, die nicht ad spectatores sprechen, so an den untersten Partien der Körper, ist volle Rechenschaft über die Form gegeben. Er unterdrückt viel, aber er verschleift nichts und er gibt starke Akzente ohne zu karikieren. Ruhe will er vor allem; darum die grossen Senkrechten, denen selbst das Kind sich anbequemen muss, aber in der Ruhe erlischt nicht das Leben: es ist konzentriert.

Dies beweist, dass in dem Bilde von 1328 eine reife Arbeit Bernardo Daddis zu erblicken ist. Es muss klare Auskunft über seine Stellung in der Kunst seiner Tage erteilen.

Vor allem interessiert natürlich die Frage nach seinem Verhältnis zu Giotto.

Die Madonna begegnet bei Giotto in verschiedenen Formen: am frühesten wohl allein in einem Rundmedaillon der Oberkirche zu Assisi,²⁾ ebenso isoliert an der Decke der Cappella

¹⁾ Ich glaube wenigstens bestimmt, dass die Madonna in der Lünette des Grabmals Manetti-Baroncelli am Eingang der Baroncelli-Kapelle von Santa Croce nicht vor der Ausmalung des Inneren entstanden ist. Das Datum 1327 bezieht sich nicht auf das Grabmal. Es heisst vielmehr: In nom. dñi Anni MCCCXXVII . . . sidificho e chomincio questa Chapella pro. . . .

²⁾ Abg. Thode, Giotto Abb. 131.

dell' Arena¹⁾, mit Heiligen zusammen in dem fünfteiligen Halbfigurenbild im Refektorium von Santa Croce (nach Thode um 1300), thronend auf der Ankona zu Bologna²⁾ und auf der grossen Tafel in der Florentiner Akademie.³⁾

Allen diesen ist ein starker repräsentativer Zug eigen. Die Mutter blickt gradaus, ohne des Kindes zu achten, gleichviel ob dies wie sie in ruhiger Heiligkeit auf ihrem Knie thront oder sich mehr oder minder lebhaft ihr zuwendet. Ihr Antlitz ist möglichst regelmässig vom Mantel oder einem Schleiertuch umrahmt. Die Haupt-Formen sind senkrecht zueinander geordnet: Der kleine Mund lässt sich in die zwei die Nase begleitenden Parallelen einbeziehen, die Augen sitzen genau rechtwinklig zu diesem das Gesicht bestimmenden Linienzug. Rund, frei sichtbar wie eine Säule trägt der Hals das so geformte Haupt. Dagegen ist Daddis Madonna völlig verändert. An die Stelle einer symmetrisch-tektonischen Bildung ist eine entschieden einseitig-mimische getreten. Nicht mehr muss der Blick in regelmässigem Gang den ganzen Umriss des Kopfes erfassen, eine Linie drängt sich ihm zwingend auf und durch sie wird die Vorstellung des Ganzen unmittelbar bestimmt.

Der Kopf neigt sich nach rechts nieder und während die Mantelsäume senkrecht herabfallen, links den Umriss von Kopf und Hals verdeckend, rechts ihm zur Folie dienend, tritt diese Seite entschieden hervor. Zugleich ist das Verhältnis der Augenbrauen zur Nase ein anderes geworden: eine Linie enthält die linke Braue zusamt dem Nasenrücken und steht in schnell fasslichem ausdruckvollstem Verhältnis zur rechten Umrisslinie der Stirn und der Wangen, von der dann der Blick unmittelbar zu Hals und Schulter herabgleitet.

Ebenso entscheidend ist die Bildung des Oberkörpers verändert. Bei Giotto erscheint er als durchaus vertikal symmetrisch aufgebaute Masse, welche durch das Gewand nicht im mindesten aufgelöst ist. Daddi bringt grösseren Reichtum in plastischem Sinn. Der Körper ist in doppelte Lage gebracht,

¹⁾ Im Auftrage des Municipio von Padua aufgenommen; käuflich daselbst.

²⁾ Thode, Giotto Abb. 132.

³⁾ Kl. Bilderschatz Nr. 715.

unten steigt er ganz vertikal auf, die Brust ist nach links aussen und zurückgedreht. Die Vertikale wird dafür vom Kindeskörper aufgenommen. Der Sitz des Kindes ist ganz anders räumlich motiviert als je bei Giotto. Der in der Silhouette ganz durchzuverfolgende rechte Arm der Mutter ist stark im Ellbogen gebeugt und grenzt nach vorn breit die Sitzregion des Kindes ab, der linke, trotz der Verkürzung ebenso rein in seiner Lage zu erkennen, umgrenzt nach hinten und unten den Körper des Kindes. Die räumliche Distanz der Arme vom Körper ist geflissentlich durch zwischengelegte hängende Falten bezeichnet.

Diese Punkte bedeuten so starke prinzipielle Abweichungen von Giottos Bestrebungen, dass wir notwendig Anregungen von anderer Seite voraussetzen müssen. Unserem suchenden Blicke begegnet da das schon genannte erste Werk von Bernardos grossem Zeitgenossen in Siena, Pietro Lorenzetti: Auf seiner Madonna, welche das Mittelstück des Altars in Arezzo¹⁾ bildet, finden wir der Ähnlichkeiten mit Daddis Schöpfung genug: Die Stellung des Antlitzes, die Führung des Mantels, die Linie zwischen Gesicht, Hals und linker Schulter, das gleiche Verhältnis des hoch auf dem linken Unterarm der Mutter sitzenden Kindes, und im Ganzen dasselbe Motiv der in frei bewegter Haltung vor Goldgrund stehenden Madonna. Dies Motiv ist zwar nicht von Pietro Lorenzetti erfunden; es ist alte sienesische Tradition, schon auf einer Madonna von 1270 in der Akademie von Siena I, 7 und bei Duccio (Akad. I, 28) erkennbar; doch gibt ihm erst Pietro die Form, in der es Daddi übernimmt.

Aber ebenso entschieden die Anlehnung an den Sienesen zu erkennen ist, ebenso wenig handelt es sich um eine Kopie des Vorbildes. Vielmehr ist eine starke Abwandlung in das rein florentinische, ins Giotteske eingetreten. Das tiefbewegte Pathos, das sich in einem etwas verwirrenden Gegeneinander der Linien in der Fläche ausspricht, ist einem ruhigen, plastisch klaren Aufbau gewichen. Das Interesse gilt weniger dem Ausdruck der Seelenbewegungen in der Beziehung von Mutter und Kind, als dem sinnlich erscheinenden Verhältnis von Körper zu Körper in ruhiger Beharrung. Darum ist alles so schlicht. Nur

¹⁾ Phot. Alinari 9961.

soviel ist gegeben, als für die Erkenntnis der Formen in räumlichem Konnex notwendig ist.

Das sienesische Vorbild ist in giotteskem Geiste behandelt, der Stil Giottos ist fortentwickelt in innerlich konsequentem Festhalten an seiner eigensten Richtung unter Herübernahme eines in einem anderen Kunstzentrum ausgebildeten Motivs, an welchem sich eben giotteske Gestaltungskraft neu und kräftig erweisen konnte.

Ähnliches liegt auch bei der vatikanischen Madonna vor, welche das oben beschriebene Motiv des hinter Marias Schulter herumgeführten Armes des Kindes ebenfalls von Siena übernimmt (Madonna Simones im nördlichen Querschiff der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi)¹⁾, aber in ganz eigener auf Giotto fussender Weise durchführt.

Wie die Madonna so sind auch die beiden Heiligen Giotto gegenüber originell. Es ist ein Fortschritt von der Darstellung der Gestalt als geschlossene Masse zu ihrer Auffassung als plastische Form. Wir können natürlich nur die Einzelgestalten Giottos heranziehen. In diesen finden wir zu allen Zeiten von den Sanct Peter und Santa Croce-Tafeln und den Medaillons am Tonnengewölbe zu Padua bis zum Altarwerk in Bologna und den Fresken in Santa Croce die Tendenz vorwaltend, die Figur als feste, in sich gesammelte Masse vor den neutralen Hintergrund zu stellen, klar im Umriss, aber arm an innerer Durchmodellierung, an einer stufenweisen Auflösung der Gestalt dem Beschauer entgegen oder in die Tiefe hinein. Möglichst symmetrisch breitet sie sich nach den Seiten aus, der Kopf steht gerade, die Extremitäten sind genau nur so weit aus der knapp gegliederten Gewandung heraus isoliert, dass sie fähig sind ein Attribut zu halten, was denn z. B. auf dem Altarwerk in S. Croce höchst schematisch und ohne Streben nach neuen Motiven geschieht.

Nur in den allegorischen Gestalten zu Padua liegt etwas anderes vor. Doch hat dies zwei bestimmt anzugebende Gründe: Den Forderungen der Gesamtdurchgestaltung des Raumes gemäss sind die Figuren in eine architektonische Umrahmung ein-

¹⁾ Phot. von Carloforti Assisi.

bezogen, in der ihre Körperlichkeit in ganz anderem Masse als vor Goldgrund ausgeprägt werden musste; dann aber erscheinen sie nicht in Ruhe wie beim Altarwerk, sondern handelnd oder zum mindesten in transitorischem Zustand, wodurch eine stärkere Auflösung erfordert wird. Damit treten sie unter die Gesetze einer im weiteren Zusammenhang eines Geschehens stehenden Figur. Und für diese hat Giotto ja gerade in Padua Bedeutendes gewonnen: Die plastische Darstellung der menschlichen Gestalt in einer fast tektonischen Konzentration und die Durchdringung derselben mit intensivem Leben. Gerade hieran knüpft Daddi in seinen Uffiziengestalten an. Und dies bedeutet einen Fortschritt. Denn indem wir von dem Grundsatz ausgehen, den Künstler nicht darnach zu beurteilen, welche Mittel er beherrscht, sondern darnach, welchen Zwecken er solche Mittel dienstbar macht, müssen wir Daddi auf dem Gebiete des Altarbildes Giotto gegenüber als Neuerer anerkennen. Die Möglichkeit solcher Neuerung war ihm wohl vor sienesischen Bildern aufgegangen. Aber indem er das, was ihm da im Halbfigurenbild vor Augen stand,¹⁾ mit Giottos in anderem Zusammenhang gewonnenen Gestaltungsprinzipien verband, da ward es eine schöpferische Synthese, eine Vermählung, aus welcher ein Neues, Eigenstes entsprang.

Wunderbar ist dabei, dass Daddi soweit er an Giotto anknüpft, seinem paduanischen Stile folgt und dass seither entstandene Werke des Meisters keinen Einfluss auf ihn gehabt haben. Das lässt darauf schliessen, dass Daddis Stil von 1328 schon weit früher ausgebildet war.

In der Tat kann es sich um ein eigentliches Jugendwerk nicht handeln, wenn wir berechtigt sind, das Fresko über Porta San Giorgio auf 1330 zu datieren und die Ausmalung der Kapelle in Sta. Croce um dieselbe Zeit anzusetzen. In beiden offenbart sich eine ausgereifte Kraft. Das Thema des erstgenannten Werkes, die Madonna auf dem Thron mit einem Heiligen zu jeder Seite ist ein recht unpersönlicher, schematischer Vorwurf,

¹⁾ Vgl. Duccio, Siena Akademie I, 28, 47, Segna da Bonaventura, das. No. 40 (Lombardi 775), Ugolino (nach CC.) im Refektorium von Santa Croce, Al. 3973, Pietro Lorenzetti Arezzo, Al. 9961, Simone Martini Pisa und Orvieto (Phot. Armoni Raffaelli in Orvieto).

Seine Fassung durch Daddi offenbart uns immerhin persönlich-charakteristische Züge genug.¹⁾

Abermals ist es die Geschlossenheit der einzelnen Gestalt und die Klarheit der Zueinanderordnung, die uns auffällt. Die zwei Heiligen stehen in der Schicht der Thronstufe und sind jederseits diagonal zu der mehr in der Tiefe sitzenden Maria vermittelt durch die Pfosten des Thrones, welche darum so kräftig gebildet sind und so frei vorstehen. Was im Halbfigurenbild latent blieb, das ist hier unter den Anforderungen der realistischen Darstellung mit Hilfe architektonischer Faktoren zur Einheit bildlicher Anschauung gestaltet: die Beziehung der Figuren in kontinuierlicher Blickleitung von Körper zu Körper. Fragen wir, ob eine solche Gestaltung schon früher begegnet. Bei Giotto durchaus nicht: In der Akademiemadonna und im Sanct Peter-Altarwerk, im Stifterfresko der Nikolauskapelle zu Assisi²⁾ und in der Krönung in Sta. Croce fehlt jede diagonale Tiefenführung und bei grösseren Gestaltenkompositionen mit zentraler Ordnung wie den Vierungsfresken der Unterkirche zu Assisi ist sie ebenso noch durch ein Nebeneinander bzw. senkrechtes Voreinander der Gruppen ersetzt.

In Siena können wir eher ein allmähliches Übergehen von Flächenschichtung zu Verknüpfung in die Tiefe konstatieren. Die drei grossen Maestà-Darstellungen des Duccio, Simone Martini und des Memmo samt seinem Sohne Lippo³⁾ lassen es uns erkennen. Bei Duccio ist eine räumliche Ordnung um den Thron noch nicht erstrebt. Alles schichtet sich reihweis in die Höhe und die Erscheinung der dem Thron zunächst Stehenden ist nicht durch seine Form im Raum sondern durch seinen Flächenumriss bestimmt. Ganz anders schon bei Simone. Die Masten, die den Baldachin tragen, stellen nicht nur eine Gli-

¹⁾ In dem ersten Klosterhof von Sta. Croce, an der die Arkaden der Kirchenwand nach aussen abschliessenden Schmalwand befindet sich eine Lünette, die Madonna in trono mit den stehenden Figuren eines Bischofs und des heiligen Michael zu den Seiten (Alinari 3971). Wenn man diese ins Auge fast — ohne alle historische, in rein ästhetischer Rücksicht, — muss das Wesentliche an Daddis Schöpfung klar werden.

²⁾ Abg. bei Thode, Abb. 39.

³⁾ Davidsohn, Forschungen II, 311 f.

derung der Fläche sondern vor allem räumliche Werte dar, und die Figuren, welche teils vor, teils zwischen, teils hinter ihnen erscheinen, sind durch sie energisch gelockert und werden nicht mehr ausschliesslich nach ihrer Stellung in der Fläche sondern nach ihrem räumlichen Verhältnis abgelesen. Aber in bezug auf die Madonna ist es immerhin noch wesentlich Symmetrie in der Fläche, sodass die zwei dem Raume nach beträchtlich von ihr entfernten knienden Engel vorn am engsten und ohne jede Vermittelung mit ihr verknüpft werden. Die zwei Gestalten zu jeder Seite darüber stellen nun schon energische Tiefendiagonalen dar, aber hier fehlt dann doch wieder der zweifellose plastische Konnex, und das Auge schwankt ob es der Diagonale ihrer Köpfe bis zur Flächengipfelung im Haupt Marias folgen oder den Anschluss horizontal nach aussen suchen soll. — Da bedeutet denn die Lösung, welche die Maestà von San Gimignano¹⁾ darbietet, einen Fortschritt. Die Künstler isolieren die Madonna mit je einem Engel zur Seite energisch von der übrigen Schar der Heiligen und Engel. Diese sind ganz anders realistisch hinterstatt übereinander geordnet. Mit der Mitte ist ein Konnex nur rechts gewonnen, wo der kniende Mino Tolomei in reiner Profilstellung nach innen und im betenden Aufblick nach oben weist, nun aber nicht direkt, wie die Engel bei Simone, in Flächenzusammenhang mit der Thronenden steht, sondern unbedingt der Vermittelung des schräg in der Tiefe halb nach links stehenden Engels bedarf. Der Blick geht von Körper zu Körper so wie sie im Raume beieinander stehen.

Aber doch ist Daddis Lösung noch vollkommener: in S. Gimignano bleibt der ungebrochene Aufstieg von den Seiten zur Höhe, Daddi schiebt zwischen die Heiligen und die Madonna einen niedrigeren Körper, die Thronaufsätze, ein, sodass eine viel stärkere Brechung der Blicklinie mit einer nun durchaus nur räumlichen Ausdeutung dieses Vorgangs statthat.

Bei einem Festhalten an giottesker Typenbildung konstatieren wir hier enge Anlehnung an das Kunstschaffen in Siena, zugleich ein hohes Stilgefühl, welches dort angebahnte Probleme

¹⁾ Kl. Bilderschatz No. 187.

in konzentrierter Fassung zu einem Abschluss bringt, den sie in Siena selbst nie fanden. Zu einem endgültigen Urteil aber über Daddis Verhältnis zu den Sienesen bedarf es der Betrachtung der im Vergleich zu den bisher besprochenen Arbeiten ungleich bedeutenderen Äusserungen von Daddis Kunstgeist in jener Zeit, der Fresken in Santa Croce.

Die Überraschung, die wohl jeder erlebt, der an der Kapellenreihe der Chorwand von Sta. Croce entlang gehend nach Versenkung in Giottos Schöpfungen in den Kapellen der Peruzzi und Bardi vor diese Darstellungen des Stephanus- und Laurentius-Martyriums geführt wird, darf getrost als Wert auch für die wissenschaftliche Untersuchung zugrunde gelegt werden. Der Voraussetzung: wir stehen auf giotteskem Boden folgt die Behauptung: aber wir finden anderen Geist, und der Beweis für diese Negation soll uns ein positives Resultat enthalten.

Zunächst wenden wir uns den Einzelgestalten zu. Sind die Laibungsfiguren auch sehr zerstört, so genügte uns doch schon die oberste links, um hier den gleichen Stil mit dem Uffizienbilde zu erkennen und in den anderen bezeichnen der gedrängte Umriss, vor allem um die Schulter, die Isolierung des Halses durch klare Herumführung des Kragens, die plastische Herausarbeitung der Arme mit den immer ganz sichtbaren Händen dieselben Abweichungen von Giottos Stil wie die Halbfiguren dort sie zeigten. Wir haben überzeugendes Vergleichsmaterial in der Nähe: Giotto hat die Laibungen der Eingangsbögen zu den beiden Kapellen in Santa Croce in gleicher Weise mit Halbfiguren geschmückt: beide verschieden unter sich, aber beide verschieden von Daddi. Bei den Evangelisten und Kirchenvätern der Bardi-Kapelle liegt es dem Meister daran, repräsentative Figuren zu schaffen, indem er unter dem ganz in Vorderansicht gezeigten Kopf möglichst regelmässig die Hände mit den Attributen anordnet. Beim Matthäus gar erscheinen Engel und buchhaltende Linke äquivalent, die Rechte fehlt ganz. Sind diese also, (gleich ihren Vorgängern in Padua) wesentlich symbolisch, so sind die Propheten der Kapelle nebenan, dem Charakter der Bilder drin gemäss, mimisch gefasst. Die Rahmen sind vereinfacht und erweitert, und nun ist die ganze Gestalt in starkem mimischen Schwung gezeigt, der die einzelnen Formelemente zu

gunsten einer Zusammenfassung zu durchgehendem Zug in die Breite verschleift.

Ebensowenig wie die Halbfiguren der Laibung würden die zwei Vollgestalten der Fensterwand ihren Maler unbedingt als Zeit- und Stadtgenossen Giottos erkennen lassen. Vielmehr erscheint hier der Einfluss Simone Martinis unzweifelhaft. Wenn wir uns dafür auf seinen 1330, also wahrscheinlich nach den Fresken entstandenen Ansanus von dem heute in den Uffizien befindlichen Altarwerk¹⁾ berufen, so rechtfertigt uns der Umstand, dass diese Figur in allem den Stil von Simones früheren Werken beibehält,²⁾ bei Übereinstimmungen zwischen ihr und Daddis Gestalten Simones Priorität gesichert ist.

Die Heiligen stehen in einfachen gotischen Rahmen auf einer etwas in die Tiefe geschobenen Stufe. Die Anlehnung an Simone erweist sich in ihrer freien Stellung, gradaus, auf den sichtbaren breit aufruhenden roten Schuhen, dem in breiten senkrechten Falten fallenden Untergewand, das die Körperformen zwar nicht durchscheinen lässt aber den ganzen Körper als geschlossene plastische Masse um so energischer betont, dem fest auf freiem Hals aufsitzenden Kopf wie endlich in der Haltung der Hände mit ihren Attributen, Stab und Märtyrerpalme. Aber auch hier: nur Anlehnung, nicht Nachahmung, im Gegenteil Transposition in einen vom Urbild gänzlich verschiedenen Charakter, welchen wir in seiner Übereinstimmung mit dem, was wir bisher von Daddi kennen, endlich auf Giotto selbst zurückführen dürfen. Stellen wir neben den Ansano die vier Einzelgestalten der Bardikapelle, so vermögen wir das Eigentümliche in Daddis Schöpfungen etwa so von diesen beiden Kunstquellen abzuleiten: von Giotto übernahm er die Statur, das Gedrungene, Geschlossene des ganzen Auftretens, das Typische in Proportionen und Gesichtsbildung, von Simone die Freiheit der Durchbelebung, die reichere Linie, die Lockerung der Extremitäten sowohl wie die plastische Befreiung der ganzen Figur in einer leichten Drehung der Körperhälften zueinander um die eigene Achse.

¹⁾ Al. 821.

²⁾ Vgl. z. B. die Gestalten aus Assisi, Ludwig den Heiligen in der Laibung, den Martin beim Auszug in den Kampf. (Al. 5298, 5291.)

Es soll keine Prophezeiung *ex eventu* genannt werden, wenn wir jetzt die Frage stellen — und ihre Beantwortung versuchen: Was war zu erwarten, wenn dieser Künstler, der ebenso mit Giotto wie mit der Sienesen Schöpfungen vertraut sich einen so eigentümlichen Stil der Einzelfigur wie der Verbindung von Einzelfiguren zu neuer Einheit geschaffen, sich der Wandmalerei grossen Stils zuwandte?

Sagen wir zum mindesten, was nicht zu erwarten war: Nicht der gewaltige die ganze Fläche in grossen unter einer Grundgewalt stehenden Massen beherrschende Stil Giotto, dazu lag ihm der Einzelwert der Menschenfigur zu sehr am Herzen; nicht auch jene Ein- und Unterordnung der Figuren unter eine ideelle Linie, worin Simone in Assisi ein Gegengewicht gegen die freie individuelle Ausgestaltung des Einzelnen gefunden; denn schon im Torfresko sahen wir, wie energisch er Raumeinheit an Stelle solcher Flächenzusammenhänge zu setzen weiss. Nicht Durchgestaltung der ganzen Fläche; denn diese hätte er wohl nur bei einem schematisch-symmetrischen Aufbau im Sinne des Torfreskos vermocht, an solchem aber musste ihm das Streben nach innerer und äusserer Wahrheit, wie Giotto und Simone es verkörpern, hindern. — Was also erwarten wir denn? Wissen wir es nicht näher zu bezeichnen, so treten wir hin vor das, was wirklich vorhanden, fragen aber sogleich: Sind wir noch überrascht? — Musste — oder konnte es nicht sehr wohl so kommen? — Ist es so unverständlich, dass dieser Künstler die Zusammenhänge einzelner Körper in einer bis daher unerhörten Weise derart gestaltete, dass jeder einzelne ungeschmälert individuelle Durchbildung erfuhr, sich mit den anderen zu räumlich klaren Einheiten verband, dass aber dadurch nach dem Stande der Ausbildung der einheitgebenden Faktoren, Schauplatz, Licht, Kolorismus mehr eine Summe von Einzelheiten als jene wahrhaft künstlerische Einheit entstand, welche die ganze Fläche beherrscht, indem sie sie erfüllt?

Denn damit ist das Charakteristische der beiden Fresken zum Ausdruck gebracht. Was wir so als Mangel dem bisher Gewonnenen gegenüber erkannt, ist schon von Schmarsow ¹⁾

¹⁾ Festschrift S. 172 „Ungeübtheit im Bewältigen des grossen Formats . . . Lockerheit der schematisch geregeltten Komposition.“

betont worden. Wir aber dürfen hoffen, nun auch die Motivierung dafür aus dem innersten Wesen des Künstlers heraus gefunden zu haben, wie es sich uns in den grossen Tafel- und Freskomalereien von 1328 und 1330 erschloss.

Vorzüge und Nachteile, Fortbildung und Verlust des bisher in der Kunst Gewonnenen finden wir am auffallendsten im Stephanusfresko vereint: die zwei Szenen der Verurteilung und der Steinigung sind durchaus getrennt und unabhängig voneinander dargestellt, jedoch mit der Absicht, die Kontinuität des Raumes durch die ganze Fläche hin festzuhalten. Ein schmaler Streif Bodens ganz vorn ist beiden gemein. Dann aber schneidet genau in der Mitte die energische Senkrechte des den linken Raum begrenzenden Tors die Fläche entzwei und die Einheit ist vergessen.

Während links durch Architektur ein klar begrenzter Raum für die Figuren geschaffen ist, stehen diese rechts rein vor dem neutralen Hintergrund. Zugleich sind sie, um die Kontraste der Flächenfüllung nicht zu stark werden zu lassen, bedeutend in die Höhe geschoben. So ist das Verhältnis des Beschauers zum Fussboden verändert; jede Bildfläche erfordert eine andere Augeneinstellung. Dass dies dem Künstler bewusst war, zeigt der Verzicht, in den sich zunächst stehenden Figuren in der Mitte einen Konnex auszudrücken.

Um so glänzender bewährt er diese seine besondere Fähigkeit in den einzelnen Teilen. Zumal die Steinigung darf hier als eine bedeutende Leistung gepriesen werden. Der Beweggrund zu diesem Urteil ist nicht die Tatsache der zentralen Komposition an sich. Diese war schon gewonnen; die Dornkrönung Christi in Padua ist ein Beispiel dafür.¹⁾ Aber grade sie ist geeignet, das Bedeutende an Daddis Leistung ins rechte Licht zu setzen. Giotto ordnet die sechs Figuren mit dem sitzenden Christus in der Mitte in ein Quadrat ein, dessen Umriss tatsächlich vorhanden ist, unten im Bildrand, auf dem sogleich die zwei vor Christus befindlichen Gestalten aufsetzen, oben in der an der Mitte der Hinterwand hinlaufenden Leiste, vor der die drei obersten Köpfe der Gruppe stehen, links wieder

¹⁾ Abg. bei Thode, Abb. 105.

im Bildrand, rechts in den zunächst ganz senkrecht aufsteigenden, nur zuletzt sich etwas nach innen neigenden Rückenlinien der drei Knechte rechts vom Mittelpunkt. Dadurch wird der Blick sofort zu flächenhafter Aufnahme, durchaus nicht zu einer Auflösung der Tiefe nach aufgefordert, wie denn die einzelnen Leiber, auch die der diagonal gedachten Gestalten, möglichst breit in die Fläche gedrängt sind um keine Lücke zu lassen. Das ist die Kunst, die nicht von dem zunächst nur nach seinen eigensten Gesetzen durchgebildeten Einzelnen ausgeht, sondern sofort in dichterischer Kraft die Gesamtsituation ersieht und diese dann mehr oder weniger auflöst. Bei Daddi ist von Situation im poetischen Sinne nicht die Rede und so steht sinnlich keine ausgestaltete Gesamtheit sondern eine Zusammensetzung von Gestalten vor Augen.

Zunächst gilt es das plastisch klare Hinsetzen des Körpers, der den Mittelpunkt aller Beziehungen bilden soll, des Stephanus. Nicht auf seine Bewegung kommt es in erster Linie an: wie in den Halbfiguren der Uffizien und noch mehr wie bei dem Thron mit Maria über dem Stadttor ist nur die Gewinnung einer reinen, fest umrissenen nirgends hin verfließenden Formvorstellung, welche zugleich als Zentrum einer bestimmten Raumvorstellung dienen kann, das Anliegen. Darum die geschlossene fast tektonische Hinstellung mit Unterdrückung der unteren Extremitäten und fester Einschliessung der oberen in den Körperumriss. Diese Gestalt fordert von den Figuren, die ihr gesellt werden sollen, die gleichen plastischen Qualitäten und Festigung ihrer eigenen räumlichen Position. Diese Forderung wird am einfachsten erfüllt in der zentralen Ordnung völlig gleichberechtigter, für sich bis ins einzelste durchgebildeter Körper. Mit diesen tritt den eben gekennzeichneten Anforderungen gemäss zum ersten Mal ein Typus der Gestaltung auf, der Giottos Bestrebungen auf das Schärfste widerspricht, die Modellfigur: drei Steiniger in verschiedenen Posen bezeichnen drei feste Punkte auf zwei sich im Stephanus schneidenden Diagonalen, deren vierter Punkt vorn links schematisch durch das Gewand am Boden bestimmt ist; denn die entsprechende Figur ist etwas nach links gerückt und völlig ins Profil gestellt, um einen Zusammenhang nach links hin anzubahnen. Mit dem Aufbau der

fünf Körper auf dem festen Boden hält Daddi die Aufgabe für erfüllt. Die doch dem Inhalt der Geschichte nach sehr wichtige visionäre Erscheinung Christi ist gänzlich zusammenhangslos hoch oben in der Ecke angebracht und wir würden ihrer kaum gewahr werden, wenn uns nicht links die Architekturen bis zur gleichen Höhe des Bildfeldes hinaufführten.

Dort beim Verhör des Stephanus haben wir den ersten konsequenten Versuch Daddis, Gestalten in fest umgrenzender Architektur darzustellen. Wir müssten die grosse Frage nach der Bedeutung der Architektur bei Giotto von Grund auf erörtern, wollten wir die Selbständigkeit Daddis auch in diesem Punkte nachweisen. Doch hoffen wir genug zu tun, wenn wir zeigen, wie auch in diesem Bildteil die gleichen Gesetze walten, wie im reinen Figurenaufbau. Die persönlichste künstlerische Logik gebot auch für die Stellung der Architektur Neues. Das Entscheidende ist hiermit gesagt: wir vermögen die Gestaltenkomposition in ihrem Kern rein aus der an sich ja so energisch ein- und überschneidenden Architektur herauszulösen. Tun wir dies, so erkennen wir eine der rechten Seite sehr verwandte Ordnung der Leiber: der hier in Profil nach links stehende Heilige bildet das Zentrum für drei diagonal auf ihn zu stehende Männer. Aber das Gleichgewicht ist verschoben; denn es galt ja eine Beziehung nach links hin auszudrücken, wo der Richter ganz in Profil seinem Opfer gegenüber thront. Darum steht der Greis in Vorderansicht da hinter dem linken vorn. Aber wie vermag der zu verbinden? Steht er nicht ganz geschlossen tektonisch da, wie aus einem Holzstamm geschnitten, ohne jede mimische Ausprägung seines Volumens, nur kaum merklich den Kopf nach rechts hin wendend? Hier müssen wir uns abermals klar werden über Daddis malerischen Stil überhaupt, über seine Weise, Beziehungen auszudrücken. Der das Stellungsverhältnis der zwei senkrecht hintereinander stehenden Männer abmessende Blick konstatiert zwischen beiden eine leere Raumschicht. Sucht er deren Ausdehnung seitlich abzumessen, so trifft er auf die zwei senkrecht zu ihr stehenden Figuren des Richters und des Stephanus; Diese sind also nicht durch unmittelbaren Konnex der Körper, nicht durch irgend welche in der Fläche liegenden Merkmale, sondern durch die Kontinuität des leeren in bestimmter

Weise begrenzten Raumes vereint. Das ist architektonischer Stil in der Malerei.

Die Architektur wirkt mit dieser in sich fertigen Gestaltenkomposition auf das Innigste zusammen. Aber sie ist völlig selbständig durchgebildet. Sie gibt in ihrer Gestaltung Korrelate zu dem, was in den Figuren gesagt ist, aber nach ihren eigenen Gesetzen. Den Heiligen, der ein Zentrum der Komposition bildete, schliesst sie eng ein in vier Vertikalen (die weiteren umrahmen die ganze Gestalt, die engeren den Kopf), welche zugleich einen schmalen und hohen Raumausschnitt bezeichnen. Die Aufhebung aber der zentralen Stellung des Heiligen unterstützt sie nicht nur, indem sie die nach der Tiefe wirkenden Figuren halb überschneidet, sondern indem sie neben jenen hohen schmalen Raumteil, in dem sich die Vertikalen drängen, den niedrigeren, breiten Raum setzt mit den dreifachen Horizontalen darüber und den Bogenarkaden dazu. Aber eine rhythmische Verknüpfung ist nicht gewonnen, im Gegenteil wird das selbständige Nebeneinander der Räume noch betont durch den Gestus der sie beherrschenden Gestalten, die vertikal erhobene Hand des Märtyrers und die horizontal vorgestreckte Rechte des Richters. — Das ist eine elementare Kunst im strengsten Bewusstsein vom eigensten Wesen der Mittel, aber ohne Ahnung von dem Reichtum der Beziehungen, wodurch sie sich verknüpfen, sich dienen, sich steigern können.

Eine Bestätigung unserer Charakteristik von dem Verhältnis der Architektur zu den Figuren finden wir im gegenüber liegenden Fresko. Ist hier die Funktion der Architektur ganz andersartig, so ist dies bedingt durch die andersartige Figurenkomposition. Dem einheitlichen Gegenstand gemäss, ist eine einheitliche Komposition versucht.

Darum erfüllt auch die Architektur das ganze Bild, nicht nur als dem Ganzen angehörige Schauplatzbezeichnung, sondern mit der ausdrücklichen Tendenz das Bildfeld zu beherrschen in einheitlich rhythmischem Zuge. Aber wie drüben, so bleibt sie auch hier Begleitung, und so kann ihr Sinn erst aus der Figurenkomposition heraus erkannt werden.

Der Gegenstand erleichterte die Füllung der ganzen Fläche; der notwendig lang hinliegende Heilige konnte in viel weiterem

Sinne Zentrum der Komposition werden, und indem er durch die in klaren Linien anzugebende Grundlage des Rostes räumlich von vornherein gesichert war, wurde eine Ordnung der Figuren mehr in der Breite um ihn her ermöglicht. Die plastisch-geschlossene Gruppierung konnte vor einem rhythmisch-freien Zuge zurücktreten. Dabei wird jedoch die Grundlage der Komposition nicht aufgegeben und so entsteht eine eigentümliche Kombination.

Der Kern ist ein sehr ähnlicher wie drüben, vier Figuren um den Heiligen herum; aber nicht mehr radial. Nur der hintere links, der Kohlen schüttet, ist genau schräg auf die Ecke zu gestellt, die zwei vorderen erscheinen, der rechte noch reiner als der linke, der Bildfläche parallel und der hintere rechts schreitet ein wenig in die Tiefe hinein, wie zufällig nur grade an seiner Stelle der Rostecke zunächst.

Diese lockere Zusammenfügung fordert eine Festigung nach den Seiten hin, und diese geschieht in den zwei jederseits stehenden Männern. Ganz symmetrisch stehen sie den Bildrändern zunächst, der äussere, vordere, in Profil, der innere halb hinter ihm ganz in Vorderansicht, den Kopf leicht dem Nachbar zugewandt. Wir fanden im zweiten Teil der Untersuchung, dass diese Stellung oft wiederkehrt und sie ist im höchsten Grade charakteristisch für Daddis Gefühl für die reinen, nicht ausdrucksvollen, aber Daseinssicheren Körperstellungen. — Nun aber ist der Unterschied zu beachten im Verhältnis dieser Körper zur vorherbesprochenen Gruppe.

Links stehen sie fast unüberschnitten fern von ihr, rechts sind sie völlig hinter dem vorn Knienden aufgebaut und eng mit dem Kohlenträger verbunden. Im Ganzen des Bildes also wirken sie nicht symmetrisch, sondern es kommt ein Rhythmus zustande, um so notwendiger, je schneller der Blick die „Pendants“, die von einander Abhängenden, sich gegenseitig Fordernden auffassen muss. Und dieser Rhythmus ordnet sich der Gesamtökonomie derart ein, dass rechts, wo der Kopf des Heiligen ist, die gedrängte Gruppe das Ende bezeichnet. So setzt der Blick links ein, geht in den vorwärts und abwärts gestreckten Händen der Beiden nach rechts hinab, hebt sich im Körper und Kopf des Heiligen wieder und endet ganz rechts in Höhe des Aus-

gangspunktes, was in der steil erhobenen Rechten des stehenden Jünglings zum Ausdruck kommt. Doch eine Nüance dürfen wir nicht ausser Acht lassen, die schon erwähnte Tiefenrichtung des Kohlenträgers. Der nimmt den Strom nicht auf, er leitet ihn ab, ungewiss wohin; aber jedenfalls hindert er, den Höhepunkt ganz rechts zu suchen und drängt den Blick wieder auf den Heiligen, dessen Kopf in seinem inneren Körperumriss eine umrahmende Begleitung findet. Damit bekennen wir ausdrücklich ein Umschlagen der bisher so streng festgehaltenen Raumrechnung in die traditionelle Ausbeutung der Fläche zur Verknüpfung der Körper.

Die Begleitung der Architektur geschieht also: dem Höhenrhythmus in den Gestalten entspricht ein Tiefenrhythmus der Gebäude, dem Unterschiede der linken und rechten Gruppe der Unterschied von offener die Figur in sich aufnehmender Halle und festem Bau als Tiefenabschluss und jener Schwankung im Rhythmus in Beziehung zum Haupte des Heiligen eine volle Aufhebung der räumlichen Rechnung, eine Lücke, die aber nicht als Raum zwischen den Gebäuden, sondern als dunkle Flächenfolie für den Kopf des Lorenzo wirkt. Also nicht Kongruenz, sondern Analogie.

Das ist wieder Daddis eigenste Kunst in schroffstem Gegensatz zu Giotto (vgl. etwa die Auferweckung der Drusilla¹⁾ und ohne Seitenstück in Siena. Dort hat zwar das oberste Bild links auf der grossen in den unmittelbarsten Umkreis Simonese gehörigen Tafel zu Sant Agostino²⁾ mit ihm die formale Durchbildung und die Isolierung der Hintergrunds-Architektur gemein, aber es fehlt hier jeder ideelle Zusammenhang mit der Figurenkomposition. Immerhin ist es beachtenswert, dass einzig in Siena etwas Vergleichbares vorhanden ist. Dagegen dürfen wir Gesichtstypen, Gewandmotive, die Aktzeichnung als reine Weiterbildung von Giotto bezeichnen. Und wieder ist es in erster Linie Padua, woran Daddi anknüpft; die Greisengestalten mit den Kopftüchern, die schwarzbärtigen Männer, die hochgeschürzten Knechte, alles findet sein Vorbild in den Fresken der Cappella

1) Abb. Klass. Bilderschatz No. 733; Thode, Giotto, Abb. 149.

2) Phot. Lombardi 938.

dell' Arena, und die Eigentümlichkeiten im Akt des Laurentius, vor allem die Stellung der Beine bis zum Hüftenansatz und die Bildung der Arme, gehen auf Giottos Kruzifix daselbst zurück.

In dem gesamten Freskenschmuck haben wir Symptome aufweisen können, welche auf eine Anlehnung an die voraufgehende Kunstentwicklung in Siena, vor allem aber an Giotto schliessen liessen. Aber das Wesentlichste vermögen wir nicht aus einem Fremden herzuleiten. Hier müssen wir ein Neues konstatieren. Daddi erscheint in keiner Weise mehr als blosses wenn auch noch so eigenartiges Produkt; er wird zum selbständigen Faktor, der sich ebenbürtig einreihet unter die Elemente, aus denen die italienische Malerei jener Zeiten erwuchs.

4. Kapitel.

Daddis Stil. Zweite Periode.

Ihm selbst jedoch scheint an einem weiteren Ausbau seiner neuen Kunst wenig gelegen zu sein.

Fühlte er, dass er Gefahr lief im erstaunlichsten Fortschritt das Beste, Tiefste der Kunst zu verlieren, oder boten ihm seine Zeitgenossen beleidigt durch sein eigenwilliges Vorgehen keine Gelegenheit zu weiterer Betätigung im Grossen, klar ist, dass wir kein Werk derart mehr von ihm besitzen, von keinem auch Kunde haben, dass wir vielmehr von nun ab immer häufiger das kleine Andachtsbild unter seinen Arbeiten finden.

Das früheste von diesen, in den Typen wenigstens den Fresken nahestehend, schien uns die Krönung Mariä in Altenburg.

Das Bild ist von Schmarsow in der Festschrift eingehend beschrieben und nach seinen Kompositionseigentümlichkeiten charakterisiert worden. Hier erübrigt nur, den Zusammenhang

mit den bisherigen Schöpfungen nachzuweisen und zwischen Eigenem und Überkommenem genauer abzuwägen, als dort bei absichtsvollster Beiseitesetzung der Fresken geschehen. Für den Anschluss an die früheren Werke weist Schmarsow den Weg, wenn er „ausserordentliche Präzision der Zeichnung und Sauberkeit des Farbauftrags“ rühmt. Das fanden wir ja von Anfang an. „Präzision der Zeichnung“ nicht im Sinne eines gemeinen Schullobes, sondern als eminent ästhetisches Urteil, welches zugleich zu unserem zweiten Vorhaben überleitend als historisches Urteil ausgelegt sei. Es bedeutet nämlich Präzision der Zeichnung durchaus nicht Exaktheit im Nachahmen des Naturvorbildes, worin die Sienesen es damals schon so weit gebracht, auch nicht Prägnanz, die Zeichnung auf ihren Ausdruckswert geprüft, worin Giotto's Meisterschaft beruht; es bedeutet allein die Sicherheit in der Gestaltung, es setzt voraus, dass man nach den Mitteln fragt, nach der Arbeit des Künstlers. Tun wir dies, so heben wir ihn von neuem aus seiner Umgebung heraus und wir bekennen, dass in Daddi nicht nur ein neues Individuum, sondern eine neue Spezies zu erkennen sei, und es eröffnet sich ein neuer Gesichtspunkt für die allgemein ersehnte wissenschaftliche Auflösung der „Giotto-Schule“.

Zu einem exakteren Vergleich mit Giotto's Leistungen regt Schmarsow an durch den Hinweis auf die Krönung aus der Baroncelli-Kapelle in Santa Croce. Schon der erste in die Augen springende Unterschied muss aufklären. Was bei Giotto in fünf getrennten und vollständig auf Eigenwirkung durchgebildeten Tafeln steht, ist hier auf ein Feld zusammengedrängt. Zufällig ist dies nicht und kaum Resultat äusseren Zwanges. Hier äussert sich das eigenste Wollen Daddis, dem ideelle Einheit nichts ist, der alle Einheit sichtbar fordert. Schon den Kern der Komposition, die Krönungsgruppe selbst, verändert er demgemäss so, dass sie auf unmittelbare Verbindung mit dem Umgebenden Rücksicht nimmt.¹⁾ Bei Giotto sitzen beide Gestalten gleichmässig schräg nach der Mitte nebeneinander, bei Daddi

¹⁾ Das Gleiche liesse sich umgekehrt entwickeln: der Kern ist so gestaltet, dass er nicht mehr für sich allein stehen kann, sondern unmittelbar anschliessende Umgebung fordert.

ist eine Variation eingetreten, indem Christus in strenger Seitenansicht erscheint. Da erfasst der Blick nicht mehr beide in einheitlichem Pendelschwung, sondern ist zu getrennter Aufnahme gezwungen. Der Einzelwert der Gestalt ist höher. Zugleich ist diese wesentlich vereinfacht; das frei umfliessende Gewand, welches die Beine hervortreten liess, hat hier eine straffe unmodellirte Bildung annehmen müssen, die Gestalt erscheint geschlossen und ist schnell unter einem Umriss zu fassen. Das Wesentliche, was daraus resultiert, ist die veränderte Darstellung des eigentlichen Krönungsaktes: Giotto versinnlicht ihn durch die eine stark geschwungene von den Schultern Christi bis zur Krone auf Marias Haupt durchgehende Linie in Christi Armen, wobei die an den Ellbogen herabhängenden Oberärme den Aufstieg der Unterarme stark mimisch hervortreten lassen wollen, Daddi erfasst die Situation, wie die Oberarme horizontal von der Vertikale des Körpers sich ablösen, jeder für sich, wie dann die Unterarme sich heben, die Hände über und hinter dem Haupte Marias abermals in Horizontale und Vertikale sich auseinanderlegen und die Krone auf ihnen ruht, zugleich in ihrem Umriss den der Maria krönend. Derartige Bildung, vor allem die Divergenz in der Lage der Leiber, forderten eine ganz andersartige räumliche Sicherung als eine Thronbildung im Sinne Giottos sie hätte bieten können. An Stelle einfacher Flächenfolie musste ein architektonischer Aufbau treten. Freilich setzt das Neue an dem Punkte, wo es eigentlich motiviert ist, am Sitz, noch nicht ein. Da ist wenig verändert: die Thronpfosten treten näher an die Gestalten heran und die Ränder des Teppichs verschwinden unter ihnen. Und hinter ihnen bildet der Teppich noch genau wie bei Giotto eine flache Folie. Aber im Verfolg dieser Fläche nach oben tritt dann räumliche Anschauung zu Tage: das Throndach tritt vor, drängt den Teppich in die Tiefe und dehnt somit schliesslich seine Wirkung auch auf die Auffassung der Figuren aus. Das ist wieder, wie in Santa Croce Parallelismus, nicht Kongruenz der Architektur und der Figuren! Und der Grund ist hier wie dort, dass die Architektur zwei Aufgaben zu erfüllen hat: Umschliessung der Gestalten und Gliederung der Fläche. Denn hierin liegt wieder ein wesentlicher Unterschied von Giotto: der Thron wird nicht in seinem

ganzen unteren Teil durch Gestalten verdeckt, welche in rein flächenhaftem Konnex mit den Sitzenden ihn gänzlich negieren; er bleibt seiner ganzen Ausdehnung nach vor Augen als Rahmen der Thronenden auch in der Fläche. Damit schliesst er alle Umgebung aus in rein flächenhaft bestimmte Kompartimente zu den Seiten und unten. So ist jede Beziehung körperlicher Art zwischen den Seligen und Engeln und den Göttlichen drinnen abgeschnitten und bei den ersteren stossen die vertikalen Stollen mit der horizontalen Reihe unten hart zusammen. Nur ein spärlicher Rest jenes Verfahrens, wodurch Giotto den Blick direkt von den unteren Ecken schräg zu den Hauptpersonen in die Höhe leitet, ist in den Schriftbändern erhalten. Aber auch diese dürfen sich nur in strengstem Einhalten der durch die Thronstufen geschaffenen Flächenteile ausbreiten. So sind sie wichtig als Bekenntnis des Malers, dass, wenn überhaupt, nur in der Fläche eine Verbindung des durch reine Flächenmerkmale Getrennten möglich sei.

Die Zeichnung der einzelnen Gestalten geschieht auch hier unter so veränderten Bedingungen nach alter Weise. Erkannten wir früher den engen Zusammenhang mit Giotto, so ist hier der Gegensatz zu Siena evident. Der Siense kennt die Gruppe nur als mehr oder minder durchbewegte Gesamtheit, die als solche den Einzelfiguren gegenübersteht, innerhalb deren aber der Einzelkörper eine konsequente Durchbildung nicht erfährt. Hier hingegen herrscht vollste Trennung des Einzelnen durch die durchlaufenden Vertikalen und in strenger Horizontalschichtung, sodass von jedem Körper Kopf- und Schulterpartie ganz frei, ausserdem ein beträchtliches Stück der Brust mit den Händen sichtbar ist.

Aber all dies kann den Verlust des Besten, was Daddi besass, der konsequenten Bildarchitektur auf Grund des plastisch erfassten Einzelkörpers, nicht aufwiegen. Gibt die zweite Fassung des gleichen Gegenstandes im Mittelstück des Berliner Bildes etwas von dem Verlorenen zurück?

Schmarsow sagt von diesem: „Das Berliner Triptychon enthält eine spätere Redaktion, die im Aufbau des perspektivisch vertieften, auf polygonem Untersatz und unter ebensolchem Kuppelbaldachin weit geräumiger angelegten Thronsitzen einen

entschiedenen Fortschritt des Malers bedeutet . . . Rings um dies Mittelstück ist aber die Anordnung aller übrigen Figuren fast ebenso wie in Altenburg gegeben, nur die musizierenden Engel im Vordergrunde noch vermehrt . . .“

Die Veränderungen betreffen also den Thron und einen Teil der umgebenden Gruppen, damit aber auch das Verhältnis zwischen beiden, die ganze Bildgestaltung. Der Fortschritt besteht teils in einer Klärung des räumlichen Zusammenhangs, ausgehend vom Thron, teils in harmonischer Beherrschung der ganzen Fläche, ausgehend von den unteren Eckgruppen. Die harten Grenzen sind gefallen, die Form der aus dem Sechseck geschnittenen Thronstufen hebt die schroffe Trennung auf, die zwischen oben und unten bestand und gewährt Blickleitungen, welche Thron und Gestalten zugleich umfassen. Sie bewirken, dass die vier jederseits zu unterst in den Stollen stehenden Seligen viel weniger mit diesen als mit den je vier knienden Engeln unten zusammen gesehen werden. Zugleich geschieht eine Verknüpfung der beiden Seiten in jenen unteren Gruppen durch die Posaunen, und diese gestatten dem Blick, auf die leichteste Weise zur Auffassung des Thrones selbst überzugehen. Denn indem die Fortsetzungen ihrer Richtung die Ecken der Stufenkanten überschneiden, so heben sie alles in diesen Linien noch bleibende Harte auf und führen den ausgleichenden Blick in der weichsten Bewegung bis über die Schwelle des Heiligsten. Im Zusammenhang damit steht es gewiss, dass gerade nur in den vier unteren Figuren der Stollen, an denen der Blick nicht haften bleibt, die sonst so streng durchgeführte farbige Symmetrie auslässt.

Für die Auffassung der oberen Reihen ist dem Altenburger Bilde gegenüber wichtig, dass dieselben mit einer offenbar in der Schicht des Thronsitzes befindlichen Reihe abschliessen, der sogleich die nicht mehr strenge Lokalisierung fordernden Seraphim folgen. So geschieht denn hier der Anschluss sicher — und durchaus im Sinne von Daddis früheren Prinzipien — nach der Mitte zu.

Überall löst und lockert es sich, aber nur um gesondert sich zu einen in der Mitte, in welcher der Freiheit der ganzen Gestaltung gemäss die Raumweite an Stelle der körperlichen

Geschlossenheit herrscht. Das ist eine ideelle Einigung der Komposition, wie Daddi sie noch nicht geboten, und sie ist erreicht mit Mitteln, welche ihm bisher noch nicht bekannt. Die Krönung in Altenburg bedeutet Stockung, die Krönung zu Berlin Fortgang zu neuen Taten.

Wir haben das Glück, sogleich ausgiebige Zeugnisse des neuen Sinnes zu finden in den Seitenstücken des Berliner Bildes. Züge der Verwandtschaft mit den Fresken wurden schon aufgewiesen. Hier sei von dem Neuen die Rede. Wir gehen aus von dem Verhältnis des Malers zu den ihm gegebenen Flächen. Sie sind nicht günstig, sehr hoch und schmal. Die bewältigt man nicht mit reiner Tiefenverkettung der Figuren, wie sie früher Daddis Problem war. Das weiss er selbst. Was im Mittelbilde noch als Resultat einer halb zufälligen Variation des schon behandelten Stoffes erscheinen konnte, offenbart sich hier als bewusster Umschwung seines ganzen künstlerischen Sinnes. Wir konstatieren ihn, ohne ihn vorläufig werten zu wollen. Der Maler geht von der ganzen Fläche aus, füllt sie restlos und sucht die Verbindung des Einzelnen in Merkmalen der Fläche. Am augenfälligsten geschieht dies dem Stoff gemäss in der Kreuzigung. Von der höchsten Spitze bis zur Mitte der Grundlinie geht die Senkrechte hindurch, zu $\frac{6}{7}$ etwa im Kreuz, unten in den Blutbächen, die sich um den Adamsschädel sammeln. Eine Überschneidung dieser Vertikale findet nicht statt und sie steht fast ganz frei vor dem Goldgrund. So erscheinen die Gestalten zu den Seiten zwischen den Vertikalen des Kreuzes und der einrahmenden Säulen wie die Seligen drinnen um den Thron, und wie diese sind sie ohne alle Raumrücksichten horizontal in die Höhe geschichtet in je drei sich entsprechenden Gliedern. Die Art dieser Entsprechung ist wichtig. Blicken wir nur auf das Formale, so ergibt sich: unten links Maria zwischen Johannes und einer Frau, wesentlich flächig, rechts der Hauptmann und der Pharisäer räumlich divergierend; zweite Reihe links zwei Frauen räumlich divergierend, rechts zwei Krieger flächig; dritte Reihe links zwei Reiter räumlich divergierend, rechts vier Reiter flächig. — Also der Zahl und der Gruppierung nach liegt eine Kreuzung vor, dergestalt: ✕

Das ist mit anderen Mitteln, mit reinen Gleichgewichtsakzenten an Stelle von realen Linien, dasselbe, was die Posaunen im Hauptbilde geben. Der Blick soll hinüber und herüber gehen. Eine bestimmtere Blickleitung gewährt die Farbe. Das starke ungebrochene Rot, welches die Mitte beherrscht in Schrifttafel und Blutbächen, erscheint in breiten Flächen rechts in der Fahne, in Rock und Mantel des reitenden, in Rock und Beinen des stehenden Hauptmanns, links jedoch nur in dem vom gelben Mantel stark überdeckten Rock des linken Reiters. Es fehlt gänzlich in der Gruppe der Trauernden, wo die sonst nicht vertretenen Farben schwarz, dunkelviolet, mattrot und kirschrot stehen. Damit scheidet diese ganze Partie schon für den flüchtigen Anblick völlig aus, und anstatt eines vertikalen Nebeneinander finden wir eine Verknüpfung von rechts unten nach links oben und von dort nach rechts bis ganz in die Höhe und einen isolierten Komplex links unten. Bei der sonst vorherrschenden farbigen Symmetrie sind wir berechtigt, ihr Fehlen hier poetisch auszudeuten. Es ist nicht die Kreuzigung als Repräsentationsbild, sondern als dramatischer Vorgang mit „Aus-einandersetzung“ der Geister.

Überzeugender noch spricht die linke Tafel von dem Verhältnis zur Fläche, weil das Vorliegende weniger im Stoff motiviert ist.

Hier ist alles in vier Horizontalschichten aufgelöst. Die Vertikale ist durchgehends freigelassen, sie scheidet streng rechts und links, wird aber als Ganze nicht empfunden. Es wirken Kräfte nach der Höhe und Breite hin und her, welche das der Fläche entnommene trennende Grundgerüst vergessen lassen. Aber die Träger dieser Kräfte sind selbst wieder flächenhafter Art. Da ist zunächst die Berglinie, welche sich von rechts oben herabsenkt bis zur Maria, genauer bis hinter den Rücken Marias. Sie beherrscht die zwei oberen Drittel der Fläche, macht die Vertikale gänzlich unwirksam und zieht die so schroff ausgeschiedene obere rein landschaftliche Partie in das Innerste des Bildes hinein. Und unten rechts entdeckt das Auge eine ihr fast parallele Linie, welche zu Füßen des Joseph horizontal einsetzt, dann nach rechts schräg in die Höhe geht und gegen ihr Ende zusammenstößt mit einer zweiten wesentlich horizon-

talen Linie, die selbst wieder mit einer ungefähren Parallele über sich vom Kopf des Joseph ausgeht. Diese Linienkonstellation hat die Aufgabe, den Blick von Joseph nicht direkt in die Höhe zu der genau über ihm sitzenden Maria, sondern zunächst nach rechts aufwärts zu lenken und ihn so die räumliche Distanz statuieren zu lassen, welche direkt zwischen den Körpern nicht zu entwickeln war. Eine zweite Funktion der Schrägen ist, die Hirten rechts auszuscheiden, zunächst rein flächenhaft in einem annähernd gleichschenkeligen rechtwinkligen Dreieck, welches im Raum eine schroff abfallende Felswand mit einem Stück ebenen Bodens davor bedeutet. Hier stehen nun die Hirten, aber in bedeutend kleineren Proportionen als die Hauptfiguren, unter denen wieder die Maria dem Joseph an Grösse überlegen ist. Zugleich ist Maria senkrecht, Joseph und noch mehr die Hirten sind von oben gesehen. Dadurch kommt ein sehr eigentümlicher Eindruck zustande. Das Auge setzt bei dem am tiefsten im Bilde sitzenden Körper der Mutter ein und fasst die Basis ihrer Erscheinung als das normale Niveau des Bildes auf. Indem nun noch andere Körper unter diesem Niveau und zugleich in kleineren Proportionen erscheinen, deutet das Auge ihre in der Tat doch grössere Nähe in Ferne um. Hier offenbart sich ein gänzlicher Umschwung in des Malers Anschauung. Der Punkt der Fläche, an welchem beim reinen Figurenaufbau das Auge einzusetzen, von dem aus es, von Körper zu Körper weitergeleitet, die Tiefe zu gewinnen hatte, wird hier zum letzten, fernsten, durchaus abhängigen. Da ist das Vehikel der Vorstellung nicht mehr die reine Anschauung, sondern die poetische Einbildungskraft. Indem wir das Wort „poetisch“ einsetzen, müssen wir sogleich dem Missverständnis vorbeugen, als handele es sich hier um das gleiche Phänomen, welches wir in Giotto's Kunst als poetisch bezeichnen. Diese nämlich bietet den Effekt stets rein, nur abbreviiert; alle Relationen sind sinnlich festgestellt, aber die Individualisierung ihrer Träger ist nicht über die Funktion hinaus ausgebildet, somit also einer Ergänzung in der Vorstellung des Beschauers fähig. Daddi stellt gerade das Einzelne völlig abgeschlossen dar, aber er hebt alle sinnliche Relation auf, gibt nur Anweisungen auf sie und zwingt so die betrachtende Phantasie zur Verknüpfung, zur

eigentlichen Herstellung des Effekts. Damit gewinnt er eine intensive Erweiterung des Bildes, wie sie bei den früheren Prinzipien völlig ausgeschlossen war. Die Grundlage der Konzeption und das Resultat der Gestaltung ist aber nur mit einem Worte zu bezeichnen: Landschaft, und so gewinnen wir in diesem Bilde einen wichtigen Beitrag zu kürzlich erst von anderer Seite angestellten Untersuchungen.¹⁾

Die so angeregte Raumvorstellung ist stark genug, dass sie sich nun auch der oberen Bildhälfte mitzuteilen vermag, welche ihrer an sich fast völlig entbehrt. Die reichlich ins Feld geführten architektonischen Faktoren gewinnen sie uns nicht, und zwischen den Figuren wird die Einheit wesentlich in der Fläche gesucht: Maria, der Ochs, der schwebende Engel oben am Hüttendach, alle drei unter einer Berglinie, und andererseits jener Engel mit den knienden unten durch die Richtung seiner Arme und den dem linken parallelen Hüttenpfeiler verbunden, das alles schliesst sich so fasslich in etwa rechtwinkeligem Dreieck zusammen, dass wir nach einer anderen Einigung gar nicht fragen und immerhin vorhandene Raumnüancen vergessen.

Wir fassen zusammen: die ganze Fläche wird nach in ihr liegenden Gesetzen dekorativ gefüllt; zwischen den dadurch streng nach Vertikale und Horizontale getrennten Figuren werden Beziehungen aufgestellt. Diese fassen nicht auf der räumlich-plastischen Natur der Körper, geschehen also nicht durch ein Ablesen der Formen von vorn nach hinten, durch Konstatierung eines Verhältnisses zwischen raumumgrenzenden Körpern und körpervermittelndem Raum. Vielmehr sind sie begründet in Bewegungen des Auges, zu welchen dieses angeregt wird durch Linien oder durch Verteilung von Massen und Farben in der Fläche. Dies Prinzip steigert sich auf dem Geburtsbild soweit, dass selbst auf ein realistisches Grössenverhältnis der Körper zu einander verzichtet und solche Diskrepanz dazu benutzt wird,

¹⁾ Hanns Guthmann, die Landschaftsmalerei der Toskan. u. Umbr. Kunst von Giotto bis Rafael, 1902. Als Gegenbeispiel, welches unsere Deutung von Daddis Leistung rechtfertigt, betrachte man Taddeo Gaddis Darstellung der Geburt in Berlin 1079. Hier ist Joseph ein Krüppel, die Hirten sind Zwerge. Die Mittel sind die gleichen, der Effekt ist entgegengesetzt.

die Phantasie des Beschauers zu einer oben näher charakterisierten poetischen Ausdeutung des Bildganzen anzuleiten.

Solchen Erscheinungen gegenüber erhebt sich von neuem und drängender die Frage nach dem Woher. Für die Grundtatsache des veränderten Verhältnisses zur Bildfläche vermögen wir ein Vorbild nicht zu nennen und bescheiden uns bei der Hoffnung, später, wenn wir Daddis Wirken bis ans Ende begleitet, Aufschluss darüber zu erhalten.

Für das zuletzt bezeichnete Phänomen lassen sich hingegen Analogien aus dem gleichzeitigen Kunstschaffen nachweisen. Nicht in Florenz, bei Giotto oder Taddeo Gaddi, wir sagten es schon, wohl aber in Siena. Dabei ist nicht an Duccio zu denken, aus dessen Kreis das Geburtsbild ikonographisch herzuleiten ist,¹⁾ auch nicht an Simones Guidoriccio; denn hier ist die Synthese, die der Beschauer zu vollziehen hat, eine wesentlich gedankliche. Hingegen liegt in Simones Fresko in Assisi, welches die Bereitung Martins zum Auszuge darstellt,²⁾ eine derartige Gestaltung vor, welche die Elemente nebeneinander setzt, ihre Verbindung zu anschaulichem Bilde aber dem betrachtenden Auge überlässt. Das Gleiche wäre von den kleinen Antwerpener Stücken, namentlich der Kreuzabnahme³⁾ zu sagen. Später taucht bei Ambrogio Lorenzetti das Gleiche auf, wieder bei einer Landschaft, dem Seestück aus den kleinen Nikolausbildern der Akademie zu Florenz.⁴⁾

Dies genüge vorerst. Wir gehen weiter in der Betrachtung von Daddis Werken. Da sollten zunächst die zwei anderen Krönungsbilder angeschlossen werden. Dem Bilde der Jonides-Kollektion gegenüber ist es schwer, den richtigen Standpunkt zu gewinnen. Erscheint es, lediglich mit den beiden Krönungsgruppen in Altenburg und Berlin verglichen, als Fortschritt in Klärung und Konzentration, so müssen wir uns schliesslich nach Erwägung alles dessen, was sich uns schon für die Entwicklung in Daddis Kunst ergab doch wohl für eine frühere Entstehung

1) Duccio, Berlin, Gemäldegalerie No. 1062 A; sog. Duccio, Siena Akademie No. 35 linker Flügel oben, beide mit der Badeszene unten.

2) Phot. Alinari 5291.

3) Klass. Bilderschatz 1171.

4) Alinari 1593.

um die Zeit des Uffizienbildes und der Fresken vor allem entscheiden. Es herrscht noch die alte Grösse und Fülle in möglichster Beschränkung der Lokalangabe, enger Zusammenrückung der Figuren, Klarheit der Silhouette und plastischer Auffassung der Formen. So stehen die beiden Arme des krönenden Christus durch leise Verschiebung des Parallelismus ungleich plastischer hintereinander, als in den beiden anderen Fassungen und im gleichen Sinne sind Unterarme und Hände der Maria zu beachten. Zugleich sind die Einzelformen reiner durchgebildet und klarer gegeneinander abgewogen. Man vergleiche die Christusköpfe hier und dort, die Zeichnung des Halses Mariä und seine durch den Schleier hindurch rein erkennbare Verbindung mit Kopf und Schultern. Stellen wir es so noch in die erste Periode von Daddis Schaffen ein, so verkennen wir nicht, dass die neuen Prinzipien sich in ihm schon ankündigen. Die völlig symmetrisch-dekorative Füllung der Fläche ist das Anliegen, und das wenige, was der Lokalangabe dient, der grossgemusterte Teppich, ist durchaus nicht architektonisch vielmehr ganz dekorativ behandelt.

Den beiden Bildern des Triptychons bei Artaud de Montor gegenüber will zumal bei den mangelhaften Reproduktionen kein Argument ausreichen, ihnen eine bestimmte Stellung in der Entwicklung anzuweisen. So beschränke ich mich darauf, ihre Eigenheiten im Hinblick auf die stofflich verwandten Werke festzustellen.

In der Krönung könnte man eine Synthese von Altenburg und Berlin erkennen, wenigstens was die untere Reihe betrifft; die je drei Engel sind einer schräg hinter den anderen geschoben, im ganzen wie in Altenburg in einer nahen Parallelschicht aufgestellt. Diese ist jedoch der Höhe nach dem Thron unmittelbar nahe gebracht, sodass die obere Grenze der Heiligenscheine der Knienden genau vor der Mitte der oberen Stufe hingeht. Da wirken dann die hoch über den Thronstufen fast horizontal und der Bildfläche parallel stehenden Posaunen der Stehenden nicht als blickleitende Flächenmomente, sondern als Körper vor den Körpern auf dem Thron. Die Vermittelung zu diesen geschieht seitlich durch zwischengestellte Körper, die zugleich schräg von aussen nach innen in die Tiefe gehen. Leider lässt

sich die Stellung von Petrus und Paulus oben nicht erraten und es bleibt unbestimmt, ob eine den Stollen analoge Komposition vorliegt oder etwas, was als Vorbildung oder Überwindung derselben aufzufassen wäre.

Auf der Kreuzigung sind solche Stollen, wie in Berlin im wesentlichen vorhanden, aber auf durchaus realistischer Grundlage: das in der Fläche höhere ist auch das räumlich höhere, die Reiter; und zwischen beiden Reihen scheint ein Diagonal-Zusammenhang zum Kreuz angesponnen zu sein in Magdalena und dem Krieger hinter Johannes.

Also Körperzusammenhänge architektonischer Art sind bei der Grundtendenz nach symmetrischer Füllung der Fläche aufrecht erhalten. Mehr sagen wir nicht.

Eine stofflich und stilistisch zusammenhängende Gruppe bilden die drei thronenden Madonnen zu Ruballa, in der Akademie zu Florenz No. 271 und zu Altenburg No. 15. So nämlich wird die historische Folge der Bilder sein. Auch in ihnen können wir eine Entwicklung von plastischer Wucht und architektonischer Klarheit zu einer rein dekorativen Auffassung konstatieren. In Ruballa hindert allerdings die schon erwähnte ungünstige Stellung des Bildes, volle Klarheit über die Ordnung der Leiber, ihr Verhältnis zu den Tiefen- und Höhenschichten des Fussbodens vor allem, zu gewinnen. Aber schon die Beschränkung in der Figurenzahl (sechs statt zehn) und die Durchbildung der einzelnen Gestalt scheint eine frühe Ansetzung zu rechtfertigen. Übergangserscheinungen jedoch sind nicht wahrzunehmen. Mit einem Schlage steht das symmetrisch die Fläche füllende Repräsentationsbild fertig da. Die konsequente Tiefenentwicklung des Torfreskos hat der Höhenschichtung Platz gemacht.

Die Anordnung im Einzelnen können wir bei den zwei kleinen Stücken genau angeben in ihren charakteristischen Unterschieden: In Florenz ist die Basis des ganzen Aufbaus ein Podium, dessen Stirnwand in der Bildebene liegend die Namensinschrift trägt. Dies fehlt in Altenburg. Da rücken die Thronstufen näher heran und lassen bezeichnenderweise auch die freiere Auflösung vermissen, welche in Florenz durch den sechseckförmigen Vorsprung der oberen gegeben ist. Die zwei

Heiligen vor dem Thron sind alsdann nicht zufällig in den reinen Flächenformen des Profil und der Vorderansicht gegeben, während sie in Florenz in Dreiviertelansicht erscheinen. Der Thronbau selbst ist in Florenz konsequenter, indem oben die Seitengiebel in guter Verkürzung angegeben sind, und endlich sind die Seitengruppen mehr gelockert mit Betonung des plastischen Einzelwertes der Figuren, insofern die vier oberen Engel mehr herausgehoben und in ihren oberen Extremitäten völlig sichtbar sind.

Fragen wir nun auch für diese Gruppe, ob sich in ihr eine Anlehnung an frühere Kunst erkennen lässt, so beschränken wir diese Frage auf die Komposition. Die Typen stimmen mit denen der früheren und der noch zu besprechenden Bilder so weit überein, dass wir uns vorbehalten können, am Schluss eine Gesamtcharakteristik von Bernardos Typenbildung zu geben.

Für das Kompositionsschema erkennen wir als grundlegendes Vorbild Giottos Madonna in der Akademie zu Florenz. In Siena ist ein solches nicht vorhanden. — Die Abwandlung, welche Giottos Fassung bei Daddi erfährt, ist im höchsten Grade bemerkenswert für die schon konstatierte Wandelung in Daddis Anschauung selbst. Mussten wir anfangs sein Verhältnis zu Giotto bezeichnen als eine Fortbildung seiner Kunst in schärfster Konsequenz eines auf plastischer Konzeption der Einzelfigur beruhenden Stiles, so liegt hier ein durchaus umgekehrter Prozess vor. Der enge Konnex der Gestalten mit dem Throne, welcher ein stetes Abwägen der räumlichen Verhältnisse erforderte, ist gefallen. Die Linien des architektonisch weit einfacheren Thrones wirken wesentlich als Disponierung der Fläche. Die Figuren sind in durch sie, bzw. durch mit ihnen in regelmässiger planimetrischer Beziehung stehende Linien bestimmte Flächenkompartimente eingeordnet.

Erklärt kann also Bernardos Leistung durch eine Anlehnung an Giotto nicht werden. Die Annahme seines Kompositionsschemas lehrt uns nichts anderes als dass Daddi die Werke des Meisters kannte und anerkannte und bei entsprechenden Aufträgen sie als gewissermassen selbstverständliche Ausgangspunkte der Gestaltung ansah — vielleicht unter bewusster Ablehnung der so unorganischen Lösung, die Taddeo Gaddi ge-

funden. — Bei allem weiteren aber haben wir es mit nichts anderem zu tun, als mit dem persönlichsten künstlerischen Geiste unseres Meisters, dessen völligem Verständnis noch die Analyse der letzten Werke voranzugehen hat.

Die grosse Akademieankona bietet in ihrem Hauptbild eine neue Redaktion des eben betrachteten Motivs einer Ordnung mehrerer Gestalten um den festen Marienthron, in den Seitenstücken Einzelfiguren, in der Predella Historiendarstellungen. Sie kann also über vieles Aufschluss geben.

Das Mittelbild tritt bei gleichem Grundmotiv sehr bedeutsam aus der Reihe seiner Verwandten heraus. Es ist monumental. Nicht allein durch den grossen Massstab, sondern darum, dass es nicht wie die Krönungen einen Vorgang, nicht auch wie die thronenden Madonnen einen mehr oder weniger transitorischen Zustand darstellt, vielmehr die Verkörperung einer Idee bedeutet. Es ist die Madonna, das Kultbild in absoluter Gesetzlichkeit der Erscheinung, dem für Auge und Einbildungskraft ein köstlicher Rahmen bereitet ist: strahlender Marmorthron, mit schlanken Tabernakeln, farbenglühende Teppiche, bunte leichtbeschwingte Engel, tönende Musik und Blumenduft.

Hier ist keine malerische Gruppe mit allen Anforderungen an die wirklichkeitsgetreue Klarheit der Beziehungen hin und her gegeben, es ist ein monumentaler Körper und eine Umgebung dazu, deren erste Aufgabe es ist, den Kern zu schmücken und zu zieren. Dekorativ ist ihre Bedeutung; da gilt eine Blumenvase soviel wie ein organischer Einzelkörper, und ein Glied des Marmorthrons soviel wie eine Blüte.

Es ist daher in höherem Masse als vorher das Problem der Einzelgestalt, welches hier vorliegt, der Einzelgestalt in selbstbedingter Situation und in einer durch sie bestimmten, nicht sie bedingenden Umgebung. Wir fragen daher zunächst nach der Bildung der Madonna. Einheit in der Mannigfaltigkeit, Geschlossenheit in der Freiheit steht hier vor Augen, Ruhe vor allem in scheinbar flüchtigem Spiel. Der Körper Marias ist durchaus in Vorderansicht gegeben, symmetrisch von der breiten tiefblauen Beinpartie zu Brust und Halsansatz aufsteigend. Keine Biegung, keine Ausweichung in die Tiefe, also von Grund aus vom Uffizienbild verschieden. Der Kopf nur wendet sich wie dort

nach rechts abwärts, aber das Arrangement des Mantels sucht möglichst völlige Symmetrie wieder herzustellen, wie eine reine Umrisszeichnung mit Sicherheit ergibt. Dieser symmetrisch gebaute Leib erfordert eine gleiche Komposition der Extremitäten und bedingt die Stellung des Christuskindes. Es sitzt in völliger Ruhe auf Marias linkem Bein, fest von ihrer Linken gehalten. Sein kleiner Oberleib steht senkrecht vor der Mutter Körper, der obere Umriss seiner Beine geht schräg hinab und stösst an den Mantelsaum, der den Blick wieder schräg nach links hinaufführt, wo der rechte Arm Marias sich gleich dem Kindesleib senkrecht erhebt. Oben sind beide verbunden durch den ziemlich horizontal herüberreichenden Arm des Kindes, und wie rechts des Knaben Kopf schräg nach aussen sich biegt so drüben der Lilienstengel in der Mutter Hand.

Also schon der Kernkörper der Komposition ist dekorativ aufgebaut, wenn auch mit energisch plastischer Bildung der einzelnen Glieder nach alter Weise.

Um diesen Kern legt sich nun zunächst der Marmorthron, nicht als Gehäus wie er gebildet scheint, sondern einzig als schimmernder Rahmen, in völligster Symmetrie in nahem Anschluss an die Figuren. Bei den Tabernakeln vorn zu den Seiten tritt das räumliche Verhältnis zu den Gestalten im Sinne des Torfreskos gegenüber dem dekorativen Begleiten ihres Flächenumrisses in den Hintergrund. — Wie oben, wo alles freier ist, wo auch der Bildrahmen nur in feinstem Relief auftritt, die Umgebung der Gestalt hell und leicht sich baut, so geht es unten, in der Region der schweren Beinpartie, wo die Säulen des Rahmens nah und wahrheitfordernd stehen, zu festerer Gestaltung über, von freiem luftigen Marmorwerk, das ganz den Figuren sich unterordnet, zu vollen Menschenkörpern, welche auf Gleichberechtigung mit dem Gleichgebildeten inmitten Anspruch zu erheben scheinen. Diese Gleichberechtigung wird ihnen jedoch nicht zugestanden: ihre Körper werden in ihrer Grösse weit über die Hälfte der Hauptfigur herabgemindert, und was mehr bedeutet, sie werden nicht einzeln an sich bedeutsam, sie gewinnen nicht Raum für sich, sie müssen sich alle zusammenschliessen, so wie es die Thronende fordert. In der Tat geschieht hier die Umordnung der Engelgestalten um die Mitte in

durchaus anderer Weise als bisher. War die Entwicklung von linear bestimmter Scheidung der Massen in zwei senkrecht und ein horizontal gebautes Glied zu räumlich-realistischer Komposition vorgedrungen, so findet hier eine gleichsam rückläufige Bewegung statt, deren Effekt aber keinem der bisher erreichten entspricht. Die Thronstufe ist für die Flächenteilung nicht mehr wirksam, aber ebensowenig für die Raumdisposition. Die je zwei knienden Engel samt den zwei über ihnen stehenden sind in ihrer Zusammenordnung lediglich durch den Umriss der Mittelfigur bestimmt. Aber sie dienen ihr nicht als kongruenter Rahmen; sie bieten eine ideelle Erweiterung. Anstatt in einfacher Bewegung durch Vertikale und Horizontale muss sie der Blick jederseits in weichem Schwung von innen oben nach aussen, dann im Bogen wieder nach innen hinab verfolgen, wobei er zugleich aus der Tiefe des Bildes beträchtlich nach vorn bis nah zum Bildrand gedrängt wird. Es geschieht dies auf beiden Seiten unter den gleichen Farbenempfindungen. In der Mitte vorn steht eine Blumenvase: eine Lücke wie sonst durfte hier nicht bleiben und volle Symmetrie war nur bei Füllung mit einem selbst symmetrisch-ornamental zu gestaltenden Körper zu wahren.

Nach oben schliesst jederseits eine weitere Gruppe von fünf Engeln an. In ihnen herrscht im wesentlichen die früher gewonnene realistische Beziehung zum Thron vor und damit geschieht eine Trennung von den unteren, indem die Verbindung mehr horizontal nach innen als vertikal abwärts erfolgt. Hier verbindet dann nur die Farbe. Das schwere Daddi-Rot zwingt das Auge vom inneren Engel am Thron zum äusseren der tiefer stehenden und bahnt so die oben angegebene Leitung an.

So ist also das Thema, die Madonna auf dem Thron in Umgebung von Engeln, in der Weise gestaltet, dass die Madonna frei von allen von aussen gegebenen Bedingungen in symmetrisch-dekorativer Bildung erscheint, alles andere sich als Rahmen um sie schliesst; nicht jedoch in kongruenter Wiederholung ihres Umrisses, sondern so, dass oben eine Umschliessung in linear-reduzierter Form, unten eine intensiv erweiternde Begleitung statt hat, während die Verbindung in einer plastischen Festigung des Kernkörpers nach den Seiten hin geschieht. Das

entspricht dem eigentümlichen Wesen der Sitzfigur: in der Mitte liegt die Festigung, der Oberkörper ist in Ruhe gebunden unten aber herrscht die Freiheit in steter Möglichkeit der Auflösung des Zustandes durch Funktion des motorischen Apparates.

Der gleiche flächig-dekorative Geist beherrscht die Darstellung der Einzelfiguren. Schon in dem Verhältnis zum Fussboden kündigt sich die Grundauffassung an. Denn dieser ist soweit von oben gesehen, dass auch bei den fussfreien Gestalten das Gewand innerhalb seines Umrisses ansetzt. So begründen die Füße niemals ganz plastisch den Aufbau der Gestalt, wie in S. Croce, sondern dieser wird wesentlich dekorativ von der vollen Breite der Bildfläche unten bis zur schmaleren Gipfelung im Haupte empfunden. Im Erfassen des Gesamtumrisses bleibt das Auge wesentlich in der Fläche, es wird nicht wie im Erstlingswerk zu einer fortwährenden Ausdeutung in Tiefenverhältnisse genötigt. Geschieht dies vor allem in den mit Vorliebe in reiner Seiten- oder Vorderansicht gezeigten Figuren, so gilt dies auch für den schräg gesehenen Täufer. Somit erscheint dieser als die Gestalt, welche das Wesentliche der neuen Prinzipien am nachdrücklichsten zur Schau trägt. Sie ist bei scheinbar frei plastischer Konzeption völlig in die Fläche gebunden und was wir im Verfolg organisch-plastischen Aufbaus als Grundlage und Akzidenzien scheiden, das gilt für die regelmässige Erscheinung in der Fläche gleichbedeutend: unten wird der rechte Fuss und das gegenüber an der Erde schleppende Gewand gleichmässig zur Konstituierung einer breiten allmählich sich nach oben verjüngenden Grundlage benutzt; die ganze Höhe der Gestalt wird von zwei Vertikalen begleitet, von denen die rechte dem organischen Leibe bzw. dem demselben eng anliegenden Gewande, die linke dem einigermaßen vom Körper entfernten Kreuzstabe angehört. Der Kopf, in plastisch komplizierter Haltung, schräg gesehen und zugleich aufwärts gedreht, ist entsprechend wesentlich im charakteristischen Umriss erfasst und zum ganzen Körper nicht in organischer Durchzeichnung vom Hals zu den Schultern, sondern im Anschluss an die Umrisslinien der Schultern mit völliger Übergehung des Halses durch das Arrangement von Haar und Bart vermittelt. Dabei ist jedoch der in Stellung und Geberde ausgedrückte mimische Zug

auch in der Verteilung auf die Fläche zur Geltung gebracht. Der Kopf steht nicht symmetrisch über der Mitte zwischen jenen Vertikalen, sondern ist nach rechts gerückt. Aber auch unten zwischen den Vertikalen gehen Linien hin und her, deren Verfolg uns mimische Werte für die ganze Gestalt suggeriert. So die Linie des linken Armes, der organisch gänzlich tot eben nur als Linie in Betracht kommt und zwar als eine tiefere Parallele zu der oberen Schrägen vom Kopf zum rechten Oberarm; und die jene beiden Schrägen kreuzende Linie des braunen Mantelfutters, welche dann bis rechts hinab verfolgt wird. Ein bestimmtes Resultat mimischer Auffassung der Figur wird sich zwar kaum feststellen lassen, aber es genügt zu sagen, dass es rein lineare Mittel sind, mit welchen nachträglich einer symmetrischen Auffassung der ganzen Gestalt entgegengearbeitet wird.

Gleiche Prinzipien kann man wie gesagt auch bei den anderen Figuren beobachten. Überall ist die rein plastische Rechnung, eine Rechnung heisst das, welche auf dem organischen Funktionswerte der Glieder und auf ihrer Verknüpfung in räumlich-körperlicher Weise beruht, abgelöst durch lineare Rechnung, welcher es darauf ankommt, das Ganze durch gewisse dem Blick zur Durchmessung angewiesene Linien zu beleben, ohne auf die organische, stoffliche und dergl. Bedeutung der Träger jener Linien Wert zu legen.

Der Sockel des Altarwerks enthält heute noch sieben kleine Geschichtsbilder:

1. Die Abweisung von Joachims Opfer. Die Fläche ist durch die durchaus symmetrische Darstellung des Tempels als eines gotischen Kirchenraumes mit hohem Mittelschiff und zwei Seitenschiffen in drei vertikale Kompartimente geteilt. Genau in der Mitte des Feldes steht der Altar mit dem Priester dahinter als Höhepunkt. Die Gestalten sind diagonal zu ihm geordnet. Die Diagonale von links vorn nach rechts hinten hält sich völlig im Umriss des Mittelschiffs, die sie bestimmenden Gestalten verhalten sich zur Szene wesentlich nur als Zuschauer. Der eigentlichen Handlung ist der rechte Vorderpunkt der zweiten Diagonale eingeräumt, welche nun auf die Seitenschiffe übergreift. Joachim füllt dabei fast den ganzen Schiffsdurchschnitt, die zwei ihn handgreiflich vertreibenden Priester

halten hinter dem Pfeiler durch die Verbindung mit dem Altar aufrecht. Der entsprechende Diagonalkpunkt links in der Tiefe hält in eigentümlicher Weise dem vorderen die Wage. Der reinen Körperrechnung nach vermag die kleine kniende vom Rücken gesehene Gestalt kaum gegen die dramatisch bewegte Gruppe vorn aufzukommen. Da werden malerische Werte aufgeboten, das Auge auf sie hinzuzwingen. Aus tiefem Dämmer glüht die breite Rückenfläche auf und lockt den Blick mit einer Kraft, die der Attraktion der vorderen Gestalten das Gleichgewicht hält. Das ist ganz neu!

2. Die Verkündigung an Joachim auf dem Feld. Selbst hier, bei rein landschaftlicher Darstellung, wirkt eine regelmässige Flächenfigur als Grundlage der Komposition durch: links der kauernde Joachim, rechts in Isokephalie und gleichem Verhältnis zum seitlichen Bildrand als äquivalent behandelt der unorganische Fels und in der Mitte über beiden die Berglinie mit ihrer Gipfelung im Mittellot der Fläche. Dies bleibt bestehen, mag ihm auch noch so sehr entgegengearbeitet sein: durch die Berghöhe rechts ist an Stelle der symmetrischen Gipfelung eine rhythmische getreten und im Verfolg der Tiefenverhältnisse geht der Blick nicht gleichmässig von beiden Seiten zur Mitte, sondern von rechts nach links hinüber und dann wieder nach rechts hinein. Unüberwunden bleibt die grundsätzlich angenommene Äquivalenz des organischen Körpers mit den Felsen, die völlige „Befangenheit“ des Menschen, welche das Moment der Erlösung in dem verheissenden Engel weder optisch noch poetisch stark zum Ausdruck gelangen lässt.

3. Begegnung Joachims mit Anna. Die horizontale Basis des Bogens ist durch den Zinnenkranz der Stadtmauern, das Mittellot durch die Figur der Anna bezeichnet. Hier ist die schematische Disposition nur zum Teil überwunden. Die Horizontale nämlich scheidet tatsächlich die hinter der Mauer sich aufbauende Stadt energisch von den Figuren unten ab, zu denen nicht die geringsten Beziehungen obwalten. Unten jedoch ist in rhythmischer Verschiebung die Starrheit der Mittellotes aufgehoben. Denn die dasselbe erfüllende Gestalt ist mit dem links auftretenden Gatten gleichmässig zusammengeordnet. Beide werden gekrönt durch den schwebenden Engel, der leicht von

links heranbewegt die Symmetrie ihrer Gruppierung auflöst. Und die der Zahl und der Zueinanderordnung (Profil-Face) nach symmetrischen Begleiter links und rechts erzwingen vollends rhythmische Auffassung von links nach rechts durch ihre ungleiche Distanz zur Mittelgruppe, genau wie die Paare auf dem Laurentiusfresko. Wenn trotzdem keine eigentlich dramatische Wirkung erfolgt, so hat dies seinen Grund in der Konstellation zwischen den Köpfen der Hirten, dem Engel und den Torzinnen, welche Linie den eigentlichsten Sinn des Vorgangs zu Gunsten einer dekorativen Behandlung der Fläche zu verschleifen droht.

4. Geburt Mariä. Da ist die räumliche Konsequenz vollauf durch dekorative Rücksicht verdrängt. Trotz des entschieden kastenartigen Raumes sind die Figuren drin ganz flächig über- und nebeneinander geordnet. Schon das Bett ist gänzlich unkörperlich gebildet und begründet eine Umsetzung des vor und hinter zu einem unter und über ihm. Ausserdem herrschen Flächenzusammenhänge zwischen den Figuren selbst. Links ergibt sich ein Dreieck zwischen der im Bett aufsitzenden Anna und den zwei das Kind badenden Frauen. Die rechts oben anschliessenden Gestalten werden von Anna aus ohne Anforderung an ihre Körperlichkeit und räumliche Situation nach dem Rhythmus ihrer Farbigkeit bis zum Bildrand hin verfolgt.

5. Mariä Tempelgang. Bei gänzlich verschiedenem Verhältnis der Gestalten zur Architektur ist die prinzipielle Flächen-disposition die gleiche wie auf No. 1, in drei vertikale Kompartimente. Und die Einordnung der Gestalten ist strenger als dort. Es herrscht kein Zusammenhang, nur ein Nebeneinander von dreimal zwei in schematischer Weise zueinander geordneten Figuren. Da geht der Sinn der Szene, der in der kleinen Gestalt der Maria gipfelt, ganz verloren. An die Stelle ihres Aufsteigens von Stufe zu Stufe tritt ein plötzlicher Sprung von den unten frei vor Goldgrund stehenden Eltern zu den Hohenpriestern oben, im Rahmen mehr als im Raum der Tempelhalle. Was nur im diagonalen Gang durch die Fläche darzustellen war — wie Giotto in Padua zeigt und selbst Taddeo Gaddi trotz völlig entgegengesetzter Grundauffassung noch ahnt — ist hier in schroff aneinanderstossende Horizontal- und Vertikalgänge aufgelöst.

6. Die Verkündigung. Auch hier sind die der Fläche entnommenen Grundlinien der Komposition noch zu erkennen: die Horizontale des Daches in der Basis des Halbbogens und das Mittellot in dem hinteren die Räume trennenden Pfeiler. Aber in diesem letzteren Faktum liegt schon die Verbergung der Grundlagen, die Negation der regelmässigen Flächenteilung. Denn vom Mittellot aus gestaltet der Maler nach vorn einen von links her verschoben gesehenen Raumkomplex, dessen der Vorderfläche nächststehende Glieder dieselbe rhythmisch teilen, in einem linken breiten und einem rechten schmalen Raumriss. Dem entspricht eine verschiedene Raumbildung: links ist es eine allseitig rechtwinkelig begrenzte Halle mit der Bildfläche paralleler Längenachse, rechts ein tonnenüberdeckter Raum, dessen Längenachse senkrecht zur Bildfläche steht. Und die den Halbkreis oben füllenden Oberbauten bestärken das Verhältnis, indem der schmale Raum noch höher fortgesetzt wird.

Die Verteilung der Figuren in diese zwei Räume kann nicht zweifelhaft sein: Maria die ruhende, empfangende ist still von dem ihrer Form kongruenten quadratischen Raum umschlossen, der Engel, der kommende, bringende kniet links in der breiten Halle und hat so Raum vor sich, um seine Segensgabe der Maria zu vermitteln.

7. Die Geburt Christi. Auch hier wirkt das Höhenlot, oben als Zentrum der Leere zwischen den beiden Berglinien, unten materiell erfüllt im Hüttenpfosten und im Joseph. Aber auch hier wird es wieder überwunden durch die weitere Landschafts- und Figurenkomposition. In dem Rahmen der Bildfläche wird eine neue Einheit geschaffen, ein nach links geschobener Kreis, welcher den eigentlichen Vorgang der Geburt in sich schliesst und in welchem wieder Vertikaldurchmesser idealiter und Horizontaldurchmesser realiter vorhanden sind als Grundbestimmungen der Komposition. Daraus ergeben sich die Verschiedenheiten gegenüber der Berliner Fassung.

Wir können hier sogleich den vatikanischen Zyklus anschliessen, dessen Beschreibung uns schon seine wesentliche Verschiedenheit von dem Fresken- und seine Verwandtschaft mit dem eben betrachteten Predellenstil gezeigt. Alle räumlich-

plastische Konsequenz ist aufgegeben, Flächenfüllung ist das Ziel. Das beweist vor allem Tafel VIII. Aber diese Flächenfüllung regelt sich nur selten mehr, wie auf der Akademieankona nach den planimetrischen Grundtatsachen der Fläche. Solches ist nur bei XI und XIII zu konstatieren. Sonst findet die lockerste Nebeneinanderreihung statt (VI, IX, X, XII), ohne dass der Verlust der festen Organisation durch irgend einen Gewinn anderer Art ersetzt oder begründet würde. Da handelt es sich schon kaum mehr um konsequente Bildgestaltung für das Auge; es sind Illustrationen heiliger Geschichten zur Unterstützung der Phantasie.

Suchen wir den Anschluss dieser Werke an die zeitgenössische Kunst, so kann ausser dem, was Daddi von seinem früheren Stil her beibehält — wie vor allem die bei ihrem wesentlich gleichbleibenden Charakter später zusammenfassend zu behandelnde Typenbildung — die Wirkung Giottos und der frühesten Sienesen kaum mehr in Betracht kommen. Wir müssen in der nächsten Generation Umschau halten. Einen Einfluss Taddeo Gaddis müssen wir bestreiten. Dass Beziehungen bestehen ist bei der gemeinsamen Grundlage von Giottos Kunst ja selbstverständlich. Aber sie wollen nichts bedeuten, wenn wir sehen, wie bei Taddeo an Stelle von Daddis knapper, präziser Zeichnung plumpe Fülle, an Stelle von dekorativer Unterordnung unter die Fläche eine Leugnung derselben bis zum phantastischen Spiel mit allen räumlichen Vorstellungen herrscht. Giottinos Stil ist als eine Parallele zu Daddis anfänglicher Kunst, als eine Abklärung derselben ohne Aufgeben ihrer Prinzipien anzusehen. So kommen wir zu Orcagna. Seine uns erhaltenen Werke liegen allesamt später als Daddis Arbeiten (mit welchen wir in keinem Fall über 1355 hinausgehen dürfen); aber wir müssen annehmen, dass sich sein Stil früher ausgebildet habe. Denn seit ca. 1343 gehörte er der Arte an.¹⁾ Als scheinbar universaler Künstler — als Architekt ist er tätig am Dom und am Tabernakel von Or San Michele, als Bildhauer daselbst, als Mosaizist in Orvieto — ist er doch wesentlich Maler, und Maler

¹⁾ Frey, Loggia dei Lanzi, S. 102 u. 333.

mit besonderer Tendenz zum Dekorativen.¹⁾ Er soll bei Andrea Pisano gelernt haben, dem „reinsten Repräsentanten, dem Idealtypus gleichsam für das Wollen und Können des gotischen Stils“. ²⁾ Wir erkennen diesen durch die Tradition an die Hand gegebenen Zusammenhang an. Mag auch Taddeo Gaddis Kunst in einer bestimmten Epoche auf ihn eingewirkt haben, wie vor allem die Tabernakelreliefs beweisen, so lässt sich doch der dekorative Sinn Andreas überall hindurchfühlen. Bei aller Kräftigung des plastischen Sinnes, wie sie in jenen Werken besonders im Gewandstil zum Ausdruck kommt, bleibt Andreas Kunst bis gar in die Typen hinein zu erkennen (z. B. auf der Darstellung im Tempel); obendrein muss betont werden, dass die grössere Isolierung der Gestalten vorwiegend dekorativen Sinn hat im Ganzen des reich gegliederten polychromen Aufbaus. Und das, worauf es uns hier im Hinblick auf die Malerei der Zeit ankommt, ist ja nicht die plastische Gestaltung im einzelnen, sondern die gesamte Bildauffassung. Diese ist bei beiden Meistern prinzipiell die gleiche. Denn wir brauchen nur durch die male- rische Fülle in Orcagnas Reliefs hindurch auf die Grunddisposition der Figuren in der Fläche zu achten, so erkennen wir die gleiche Tendenz zur „Flächendekoration“, wie sie für Andrea charakteristisch ist.³⁾ Wenn wir aber Orcagna und Andrea Pisano unter gemeinsamen Stilmerkmalen zusammenschliessen, so müssen wir sie zugleich als Vertreter einer zweiten, von Giotto wesentlich abweichenden Strömung im Florentiner Kunst- leben ansehen.⁴⁾ Und hier reiht sich die zuletzt betrachtete Kunst Daddis ein. Der Zusammenhang mit Andrea muss ein- leuchten, wenn man die oben gegebene Analyse der Predellen- stücke mit Schmarsows Analyse von Andreas Reliefs vergleicht.⁵⁾ Die Mitwirkung der in der Fläche gelegenen Achsen, die Zu- sammenschliessung der Gestalten zu regelmässigen Flächenfiguren, Verschiebung wesentlich symmetrischer Gestaltung zu rhyth-

¹⁾ Siehe Schmarsow, S. Martin von Lucca, Breslau 1890, S. 157 ff.

²⁾ Schmarsow, Andrea Pisano, Festschrift zu Ehren des Kh. Inst. zu Florenz, S. 14.

³⁾ Siehe Schmarsow, S. Martin v. Lucca, S. 153.

⁴⁾ Die Gegensätzlichkeit von Andreas zu Giotto's Stil klargelegt bei Schmarsow, S. Martin v. Lucca, S. 153 f und Festschrift S. 24 f.

⁵⁾ Festschrift, S. 18 ff.

mischem Zug, Mangel an Perspektive und, wie wir hinzufügen können, Äquivalenz von landschaftlichen Bestandteilen und Menschenkörpern, all diese Erscheinungen sind beiden Künstlern gemein.

Die Bedeutung Orcagnas nun liegt wesentlich in der Vermittelung jener Prinzipien zur Malerei in seiner beiden Künsten dienenden Persönlichkeit, worin bewiesen ist, dass die Wandelung in Daddis Stil nicht eine zufällige, ganz persönliche, sondern in der Lage der Kunst überhaupt tief begründete war. — Bestimmteres lässt sich über das Verhältnis der beiden Künstler nicht aussagen, da uns chronologische Anhaltspunkte fehlen. Eine Verknüpfung ihrer Kunst bezeugt ein Bild in Galleria Corsini in Rom.¹⁾ Es stellt die Krönung Mariä dar. Trotz völliger Übermalung ist zu konstatieren, dass die Benennung Ambrogio Lorenzetti falsch, das Bild vielmehr dem Orcagna zuzuschreiben ist. Es steht im engsten Zusammenhang mit Daddis Krönungen, ist aber offenbar später. —

An Orcagnas Kunst aber gemahnte ja auch das nun noch zu besprechende letzte Werk Daddis, die Madonna in Or San Michele. Seine Monumentalität verdankt es gewiss nicht allein dem Streben, die Wirkung des alten Originals aus dem Ende des 13. Jahrhunderts zu erreichen; deutlich offenbart sich der Geist, welcher vielleicht nur wenige Jahre später die Wände der Cappella Strozzi mit der Fülle mächtiger Gestalten schmückte, welche ohne jede räumlich-plastische Konsequenz sich in unendlicher Folge übereinanderschoben, streng horizontal geschichtet, ohne organischen Konnex zur Mitte.

Wie wir jedoch in den einzelnen Elementen der Gestaltung Bernardos Hand unzweifelhaft wiedererkannten, so herrscht sein Geist in dem ganzen Werke, genau so, wie wir ihn sich in den Arbeiten der zweiten Periode entwickeln sahen: die Teilung in einen breiten Mittel- und zwei schmälere Seitenstreifen war zwar durch die alten Vorbilder gegeben, aber sie in der Weise dekorativ durchzubehandeln zwang ihn sein eigener Sinn. Der Thron wirkt nicht architektonisch. Im besonderen

¹⁾ Phot. Anderson 3122.

sind die Stellen, wo seine Form stärkere Tiefendifferenzen bedeutet und mit den Körpern in unmittelbare Berührung tritt, als wesentlich lineare Umrahmung, Begleitung, Verknüpfung derselben anzusehen. So vor allem die Ausbuchtungen der Seitenwände oben, ihr Ablauf an der Sitzfläche und die Stufen. Wie diese zusamt der Kante des Sitzes mit den vordersten Engeln zusammenwirken, die untere Stufe als rechteckige Fläche die etwa Flächenquadrate bildenden Unterpartien in der Breite verbindend, die obere in der Brechung ihrer Linien den Übergang dieser ruhenden Unterpartien durch die schrägen Oberschenkel zu den freier durchbewegten Oberkörpern begleitend, die Kante die Flächengrenze nach oben in voller Isokephalie betonend, das ist im Gegenstande nicht begründet, das ist die Leistung dessen, der die Berliner Krönung gemalt. Es kommt hinzu, dass diese Linien einer anderen Ausdeutung kaum noch fähig sind; denn der sofort über dem vorderen Engel in unmittelbarster Berührung mit dem Thronstuhl auftauchende Kopf lässt eine Auffassung der Tiefe, gemäss der Ausdehnung der vorderen Stufe und des Unterkörpers Mariä, durchaus nicht zu.

Für die Madonna mit dem Kinde aber gilt die gleiche Aufhebung der plastischen Tatsachen durch stark lineare Anschauung. Es handelt sich nicht mehr um eine den regelmässigen Eigenschaften der Fläche folgende Symmetrie des Aufbaus, wie auf der Akademietafel, das Wesentliche liegt hier in der starken Ausbreitung des Kindeskörpers in reichem Umriss und flacher Modellierung im Innern und in der linearen Verknüpfung der wichtigsten Teile der beiden Leiber ohne Betonung des plastischen Gesamtcharakters ihres Verhältnisses. Auch die Madonna für sich allein gesehen ist flacher geworden, der Mantel umschliesst ihre Gestalt enger und in einfacherem Linienzug.

Solche Gestaltung scheint genügend aus dem Charakter der zuletzt betrachteten Werke Daddis in ihrem Zusammenhange mit der Gruppe Andrea Pisano-Orcagna motiviert, dass es nicht nötig erscheint, nach einer speziellen äusseren Beeinflussung zu fragen. Immerhin soll nicht unerwähnt bleiben, dass in Pietro Lorenzettis 1340 für Pistoja gemalter, jetzt in den Uffizien befindlicher Madonna¹⁾ vergleichbare Prinzipien vor Augen stehen.

¹⁾ Phot. Alinari 788.

Aber sie ruhen auf durchaus verschiedenen selbständigen Grundlagen. Auch oberflächliche Ähnlichkeiten, wie in der Form des Thrones bedeuten gar nichts für eine Abhängigkeit. Denn viel entsprechender erscheinen diese Formen in Florenz selbst auf dem Petrusbild von 1308 in San Simone.¹⁾

Als Abschluss der Einzeluntersuchungen von Daddis Gemälden versprochen wir ein zusammenfassendes Urteil über seine Typenbildung zu geben, über ihr Verhältnis zu Giotto und zu Siena. Es sei in aller Kürze der Unterschied dieser zwei Typengattungen aufgewiesen. Er ist historisch bedingt durch die Stellung, welche Duccio und Giotto zur Kunst des 13. Jahrhunderts einnahmen. Der eine Hauptsitz jener Kunst war Siena-Pisa. Dort sind die zahlreichsten Werke der Tafelmalerei erhalten und dieser Landschaft entstammen gewiss auch die Werke, in denen jener Stil seinen monumentalsten Ausdruck gefunden hat, die Chorfresken der Oberkirche zu Assisi.²⁾

Hier knüpft Duccio an und in dem Verhältnis, in dem seine Nachfolger an seiner Kunst festhalten, sind ihre Typen durch jene Tradition aus dem 13. Jahrhundert bestimmt. Giotto unterscheidet sich in zweifacher Beziehung von Duccio. Einmal steht er mit jener Kunst nicht in Zusammenhang, dann aber ist er überhaupt freier der Tradition gegenüber: Seine Gestaltenbildung ist wandelbar, indem sie stets dem Gesamtstil der Werke parallel geht. Immerhin bleibt sie sich soweit gleich, dass sie eine prinzipielle Gegenüberstellung zu Duccio erlaubt. Die Unterschiede beruhen in Formen und Proportionen, in Vortrag und malerischer Behandlung.

Wir verzichten auf eine bis ins einzelste gehende Analyse, es genüge, die Gegensätzlichkeit also zu bezeichnen:

In Siena wird der Hauptwert auf den „Ausdruck“ gelegt, die „sprechende“ Linie wird energisch hervorgehoben, somit also das Knochengерüst des Kopfes in seinen nach aussen tretenden Partien, Augenbrauen und Nase vor allem, betont und dem Mund in reichbewegter Bildung eine bedeutende Stellung eingeräumt. Es ist, als ob die innerste Glut, die aus den

¹⁾ Milanesei bei Vasari I, 267 Anm.

²⁾ Schmarsow, Masaccio-Studien, S. 92.

grossen Augen dringt, alles hervorgetrieben hätte, was ihr zur Äusserung dienen könnte. Damit verbindet sich jedoch je später je mehr eine weiche Formbehandlung, die den harten Umriss scheut und ihn in weichen Schatten auflöst.

Giotto fasst den Kopf vor allem als rein plastische Form in der Objektivität ihres Daseins. Alle Einzelteile stehen klar zueinander, als selbständig wertvolle Dinge harmonisch zusammengeordnet. Es entspricht dies der mimischen Grundauffassung des Meisters, der nicht den ganzen Körper gleichmässig durchbelebt, sondern alle mimische Äusserung auf einzelne Punkte konzentriert, wo sie einerseits poetisch charakteristisch erscheint, andererseits in klaren anschaulichen Konnex mit den übrigen Bildbestandteilen treten kann. Die übrige Leiblichkeit aber bleibt eine möglichst objektive Basis, ein harmonischer Rahmen solcher Ausdruckspunkte. Darum muss ihr Vortrag auch knapp und klar, ja trocken bleiben.

Daddi folgt Giotto. Das Uffizienbild mahnte wohl an sienesische Typen. Aber wenn wir uns genau Rechenschaft geben, so ist es nur die Weichheit der Modellierung im Oliv der Schatten und die Intensität des Blickes, welche er mit Siena gemein und somit wohl gewisslich von Siena übernommen hat. Die Grundformen des Kopfes sind durchaus im Sinne Giottos aufgefasst, und so bedeuten dann die Veränderungen in Santa Croce weniger eine Umwandlung als eine Klärung, ein bewussteres Aufnehmen von Giottos Ideal und eine Fortbildung desselben. Wie er die schon von Giotto bevorzugten Hauptansichten des Kopfes, Profil und Face, in fast doktrinärer Weise hart nebeneinander setzt, so führt er die Präzision der Formung im einzelnen bis zu schematischer Trockenheit und Härte weiter. Dem entspricht der Farbengeschmack. Sehr grossflächig und ohne jeden Zusammenhang steht kräftiges Rot, mattes Grün, dunkles Braun und Grauviolett nebeneinander.

In der Reihe der Tafelbilder wandelt sich beides, die Farben werden hell, klar, glänzend, die Formen zierlich, reicher nuanziert. Dies nennt man sienesisch. Aber ist diese Wandelung so prinzipiell, dass sie nur durch eine Beeinflussung von aussen erklärt werden kann? Und sind es wirklich jene oben charakterisierten Eigentümlichkeiten der sienesischen Kunst,

die sich hier aussprechen? Gewisslich nicht! Der farbigen Weichheit und feinen Verschmelzung unter starker Zuhilfenahme des lichten Goldes in den grossen Flächen des Grundes und den überallhin verstreuten Ornamenten und des matten Grün in der Grundierung des Ganzen steht hier eine konzentrierte Klarheit des ganz unvermischt und unverbunden hingetzten Lokaltons gegenüber, den stark bewegten Linien der Gesichter eine Reinheit und Präzision der Formen, dem vollen reichgeschwungenen Gewandstil eine dem Kolorit entsprechende Knappheit und zeichnerische Schärfe. So verschieden dies von Siena ist, so unbedingt erweist es sich als zwar individuelle, aber ungetrübte Weiterbildung von Giotto's Stil.¹⁾

Um im voraus einem Einwurfe zu entgegnen, sind wir genötigt, diese Betrachtungen noch einen Schritt über die eigentlichste Aufgabe hinauszuführen und im Anschluss an unsere Statuierung des Gegensatzes zwischen giottesker und sienesischer Typenbildung ein Wort über die Stellung des Ambrogio Lorenzetti zu sagen. Bei ihm finden wir zweifellos Typen und Farben, welche mit Daddi zu vergleichen sind. Dies hat aber seinen Grund nicht in einer Beeinflussung Daddis durch Ambrogio, sondern in einer offenbaren Annäherung Ambrogios an die florentinische Kunst. Diese hat in Florenz selbst stattgefunden. Zwischen 1332 und 1335 hat er sich dort aufgehalten. Aus früherer Zeit besitzen wir nur die Fresken in San Francesco zu Siena von 1331. Dem florentiner Aufenthalt selbst und womöglich dem ersten Jahr desselben gehören die vier kleinen Nikolausgeschichten der Akademie an, dann folgen die Arbeiten im Palazzo Pubblico seiner Vaterstadt (1337—39) und die grosse Tafel der Darstellung im Tempel in der Akademie zu Florenz von 1342. An der Hand dieser Stücke ist die Wandelung schlagend nachzuweisen, und zwar repräsentieren die Franziskaner- und die Nikolausgeschichten rein sienesischen Stil, die heute unmittelbar neben letzteren hängende „Darstellung“ zeigt die neue Phase in vollendeter Abgeklärtheit der Typen, die Fresken der Sala della Pace bezeugen, dass dieselben sogleich nach dem florentiner Aufenthalt gewonnen waren.

¹⁾ Ausnahmsweise findet sich eine Annäherung an sienesische Typen auf dem Altenburger Triptychon No. 15.

Gewiss handelt es sich nur um teilweise Annäherung; auch im florentiner Bild ist der Sieneser unverkennbar, vor allem in den männlichen Typen und im Gewandstil. Aber die drei jugendlichen Frauenköpfe, die Präzision in den Umrissen der ganzen Gestalt, welche auch bei Überschneidungen die volle Selbständigkeit des Einzelnen betont und die entsprechende Kraft der klaren ungebrochenen Farben bedeuten einen prinzipiellen Gegensatz zu den Erscheinungen auf den Nikolausbildern und nähern das Bild, ganz im Widerspruch zu diesen, Daddis benachbarter Ancona an. In Siena aber finden wir analoge eigentlich unsienesische Züge in den einzelnen Köpfen der allegorischen Gestalten, zumal der in Vorderansicht gezeigten und in der Aufrechterhaltung der Einzelwerte in der Gruppierung. — Da ist es denn kein Wunder, wenn der grosse Fortsetzer sienesischen Kunstschaffens, Berna, auf Duccio zurückgeht und dadurch seiner und seiner Nachfolger Bartolo di Maestro Fredi und Taddeo di Bartolo Malerei einen von Ambrogio wesentlich verschiedenen Charakter gibt.

5. Kapitel.

Das Resultat.

Zum Schluss fassen wir zusammen, was sich uns ergibt über Quellen und Wesen von Daddis Kunst.

Als die Basis all seines Schaffens haben wir die zu Beginn seiner Tätigkeit im wesentlichen abgeschlossene Kunst Giottos erkannt, und zwar auf einer bestimmten Stufe ihrer Entwicklung, in Padua. Dies bezeugten uns sowohl der grosse plastische Stil der Einzelfigur, wie wir ihn gerade in den frühesten Werken auftreten sahen, als auch Besonderheiten in der Typen- und

Gewandbildung und im Akt. Auf einen Konnex mit Giottos Kunst deutete ferner die grundsätzliche Übernahme seiner Komposition der thronenden Madonna; fortdauernde und wirklich naturgemässe Abhängigkeit von ihm liess sich an der Darstellung des menschlichen Gesichtes nachweisen.

Von Anbeginn jedoch mussten wir eine grosse Freiheit dem Vorbilde gegenüber erkennen, die uns kaum berechtigt, Daddi unbedingt unter die Schüler Giottos zu rechnen. Hin und wieder vermochten wir, bestimmte Quellen für die Abwandlung anzugeben. Diese entsprangen der Kunst von Siena. Pietro Lorenzettis Pathos der Einzel-, im besonderen der Halbfigur, Simone Martinis freie reiche Durchbelebung der Gestalt nach den Eigentümlichkeiten ihres organischen Wesens, architektonische Konsequenz im Gruppenaufbau repräsentativer Art und malerische Freiheit in Anregung zum poetischen Erfassen des sinnlich Vorgestellten, wie solches in Siena Schritt für Schritt ausgebildet oder in plötzlicher Intuition einmal geschaffen war, das alles trat uns hier und da entgegen. Aber so zweifellos dies auf eine intime Kenntnis Daddis vom Wirken der grossen Meister auch ausserhalb der Arnostadt schliessen lässt, auf ein offenes Auge und eine willige Hand, alles von ihnen zu nehmen, was seiner eigenen Kunst dienstbar sein möchte, ebensowenig ist die Anlehnung an sie stark und konsequent, und sie erklärt nicht alles, was ihn von Giotto trennt.

Für die Frühzeit aber sind andere offenbare Quellen seiner Kunst nicht nachzuweisen. Vor allem nicht unter jenen kleineren Strömungen, die neben Giotto den Übergang vom 13. zum 14. Jahrhundert vermitteln. Weder der mächtigen Kunst Pietro Cavallinis, noch dem schwachen Kompromisstil des Pacino da Buonaguida¹⁾ scheint er irgend welche Anregungen zu verdanken. Von vereinzeltten Werken kommt das schon genannte Bild in S. Simone nicht in Betracht, eher die Cäcilientafel der Uffizien No. 20²⁾, wenn sich irgend etwas Genaues über ihre Entstehungs-

¹⁾ Ausser dem bezeichneten Stück der Akademie zu Florenz No. 9 (Al. 1598) scheint dem Pacino mit Bestimmtheit der daselbst unter No. 2 hängende Kreuzesbaum (Al. 5569) zuzuschreiben zu sein. Dessen kleine Darstellungen der Christusgeschichte beweisen klar den Unterschied von Daddi.

²⁾ Phot. Alinari 986.

zeit aussagen liesse. Einen geringen Anhalt gewährt uns die Baugeschichte der Kirche S. Cecilia.¹⁾ 1304 wird sie durch Brand zerstört; dann wieder aufgebaut wird sie 1341 durch die Erweiterungspläne des Duca d'Atena bedroht. Zwischen 1304 und 1341 wird also das eigenartige Werk entstanden sein. Dies genügt jedoch nicht, um etwas über sein chronologisches Verhältnis zu Daddi, zu dessen Kunst Beziehungen vor allem im Bild des Martyriums vorliegen, auszusagen.

Später erst liessen sich Beziehungen zu einem neben Giotto liegenden Kunstzentrum nachweisen, welches uns die Namen Andrea Pisano und Orcagna bezeichneten. Aber wir mussten uns mit dem Hinweis auf Analogien des Stiles begnügen ohne im Einzelnen Beeinflussungen konstatieren zu können.

Je mehr uns hier die Tatsachen in Stich lassen, um so drängender erhebt sich die Frage nach dem eigensten Wesen Daddis, nach den innersten Motiven seines Stiles, der auf der einzigen Grundlage von Giottos Schaffen unter bereitwilliger Aufnahme von Anregungen hie und da aus anderen Kunstgebieten zu einem Gebilde erwuchs, das vor uns steht einheitlich abgesondert von der Umgebung, mannigfaltig wandelbar in sich selbst.

Das für uns am Anfange seiner Entwicklung stehende Halbfigurenbild zeigt ihn uns auf dem Wege eines strengplastischen Körperstils. Und zwar finden wir die plastische Anschauung in einem spezifischen Stadium der Entwicklung, indem sie nicht mehr Resultat einer anderweitig bedingten Gestaltung oder Mittel zu einer solchen, sondern reiner Selbstzweck ist. Bestimmter qualifiziert wird sie durch einen wesentlichen Einschlag mimischer Auffassung. Diese stellt zugleich den Punkt dar, wo eine Gegenbestrebung einsetzt: die plastisch-mimisch motivierte Ausweichung des Körpers der Maria von dem grundsätzlich statuierten tektonischen Bau wird für die Gesamtbildanschauung dekorativ überwunden durch die streng vertikale Haltung des Kindes.

Als bald finden wir die hier isoliert auftretende Körperanschauung in grösserem Zusammenhange bewährt. Die For-

¹⁾ Richa, Chiese Fiorentina II, S. 54 ff.

derungen sind verschieden und so auch die Leistungen. Im Torfresko war die Aufgabe wesentlich dekorativ, der Form des Feldes gemäss. Aber dies Moment tritt nur sekundär in die Rechnung: indem hier ein Zusammenhang von Körpern in symmetrisch-symbolischer Disposition nach mittlerem Kern und seitlichen Trabanten darzustellen war, entstand bei plastischer Grundauffassung mit Ausscheidung alles Mimischen ein architektonischer Aufbau (Tiefenverkettung) mit zugleich dekorativem Effekt (Höhengipfelung).

An anderer Stelle, in S. Croce, lautete die Forderung auf freie Darstellung von Körperzusammenhängen in rein malerischem Sinn. Da nüanzierte sich zunächst der Künstler die Aufgabe selbst. Auf dem Stephanusfresko statuierte er Zusammenhänge rein zuständlicher Art. Der Aufbau geschah plastisch wie sonst, die bildmässig geforderte Einigung in verschiedener Weise: rechts auf der Steinigung ohne Zufügung fremder Elemente in einem Kompromiss nach dem Dekorativen hin durch Höher-schiebung der hinteren Gestalten, links mit Hilfe von Architektur, welche in reiner Flächenerscheinung der Figurenkomposition Akzente verleihen sollte. — Drüben auf dem Laurentiusbilde schuf er einen einheitlichen Vorgangszusammenhang. In nur plastischem Aufbau war derselbe nicht zu gewinnen. Da appellierte er an die Bewegungen des Auges in der Fläche, um die gewollten Zusammenhänge eindringlich zu vermitteln. Es handelt sich nicht mehr um die Verknüpfung der Tiefe nach, sondern der Breite nach, in durchgehendem rhythmischen Zuge von links nach rechts. Damit verändern sich die Mittel der Wertbezeichnung. Die räumlich zentrale Stellung der Hauptfigur genügt nicht; sie muss in bestimmter flächenhafter Weise ausgezeichnet werden. Zu solchem Dienst wird nicht mehr nur die Architektur herangezogen, sondern die organische Menschengestalt selbst. Damit ist ihr plastischer Wert eingeschränkt.

Der innerste prinzipielle Sinn dieses scheinbar nur auf zufälligem Kompromiss beruhenden Vorgangs kann nur klar werden, wenn man die Fresken Daddis mit Giottos Arbeiten in den Kapellen nahebei vergleicht. Bei Giotto¹⁾ handelt es sich stets

¹⁾ Vergl. dazu die Darstellung Schmarsows, Masaccio-Studien, S. 94 ff., insbesondere S. 96.

um eine ästhetische Durchgestaltung des ganzen ihm zur Ausschmückung angewiesenen Raumes. Sein architektonischer Geist zwingt ihn die Grundidee des Raumes, genauer die Grundtatsache von des geniessenden Subjektes Verhältnis zum Raume, zum Ausgangspunkt seiner Bildgestaltung zu machen. Jedes einzelne der übereinander an jeder der Hauptwände stehenden Bilder wird nach seiner Stellung zur Gesamterscheinung des Raumes durchorganisiert. Für sich allein gewinnt es nicht Wert. Damit ist also das Verhältnis der Darstellung zu der sie umfassenden Bildfläche nicht massgebend. In der Cappella Bardi ist dies darum noch wenig zum Ausdruck gelangt, weil hier mit dem im Raume stehenden, seine umgrenzenden Wände jede für sich im Nacheinander aufnehmenden Betrachter gerechnet wird. Darum die völlige Symmetrie oder zum mindesten Auszeichnung der Mitte, wie sie vor allem beim Tode des Franz aus dem Gegenstande selbst durchaus nicht hervorgeht. Völlig aber gilt es in der Peruzzi-Kapelle, wo alle Bilder auf das von draussen die Kapelle überschauende Auge zukomponiert sind, wobei denn der rechteckige Rahmen alle Bedeutung zu verlieren scheint.

Von alledem ist beim Maler Daddi nicht die Rede. Ihm scheint nicht die Schmückung des Kapellenraumes, sondern die Ausmalung einer bestimmten Zahl in diesem Raume sich ergebender Flächen aufgetragen. Mehr zu leisten strebt er nicht an. Die Fläche ist Ausgangspunkt der Gestaltung. Ihre Forderungen muss er erfüllen. Wir haben es verfolgen können, wie er anfangs in willkürlicher Auflösung des Flächenzusammenhangs diese Forderungen zu umgehen sucht, dann aber, als der Gegenstand ihn zwingt, zu ihrer Anerkennung fortschreiten muss.

Noch ist ihm die Fläche Gelegenheit zur Darstellung, aber er weiss, dass sie Objekt der künstlerischen Bearbeitung werden will.

Die Werke der zweiten Periode zeigen, wie er um diese Probleme ringt. Die Krönung in Altenburg steht hier als Programm am Anfang, wie das Uffizienbild vorerst. Sie konstituiert zunächst die Elemente der Gestaltung auf Grund der Einordnung in regelmässige Flächenkompartimente. Sie verbindet die Elemente nicht, lässt aber grade darin erkennen, wo

die weiteren Aufgaben liegen. Die Mittel zu ihrer Lösung müssen ganz neue sein. Wie sich auf Grund der taktilen Einzelwerte durch Anregung räumlicher Vorstellungen eine strenge Architektonik ergab, so muss hier von einer dekorativen Gesamtanschauung aus vermittels Blickleitungen in der Fläche zur Verleihung von poetisch-malerischen Werten vorgeschritten werden. Blickleitungen aber gewähren Linien oder das relative Verhältnis zwischen Massen oder zwischen Farben. Architektonische Werte können von nun an erst in zweiter Linie, nämlich zur Qualifizierung der Massen in die Rechnung eintreten.

Die Möglichkeiten wie solche Mittel zu einem reinen dekorativen Stil zusammenwirken können, stehen uns vor Augen in der Krönung zu Berlin, im Mittelstück der Akademieankona, in den mit diesen beiden Werken vereinigten Darstellungen von Vorgangszusammenhängen. In Berlin wird die dekorative Grundteilung der Fläche wesentlich beibehalten; überwunden wird sie, indem mit Hilfe bestimmter Linienzüge die tatsächliche Gliederung in drei vertikale Kompartimente umgedeutet wird zu einer Gliederung in eine rechtwinkelig begrenzte Masse in den oberen $\frac{2}{3}$ der Mitte, zwei sich ineinander schiebende dreieckförmige Massen unterhalb derselben, als Höhe und Breite in sich fassende Wiege ihrer Erscheinung, und je ein zu Seiten des Thrones nach oben anschliessendes, gleichmässig nach unten lastendes wie nach der Mitte zu bindendes Glied. Es werden Funktionswerte erteilt, welche mit den reinen Erscheinungswerten nicht korrespondieren.

In der Akademieankona erfolgt die Überwindung des dekorativen Gerüstes zur Einheit durch eine ideelle Erweiterung des Kompositionskerns, eine gänzliche Aufhebung des realistischen Konnexes mit den seitlichen Gliedern, welche nun, durchaus nur von ihm bedingt, nicht mehr als selbständig neben ihm stehende, mit ihm zu verknüpfende Einheiten, sondern als blosse Ausstrahlungen seines Wesens erscheinen. So bildet die Madonna den völligen Gegenpol zum Mittelbild der Uffizientafel.

Das dritte Beispiel stellen die neun Historienbilder dar. In ihnen fanden wir das vertikal-horizontale Gerüst überall in nuce vorhanden. Der Ausgangspunkt der Komposition ist zweifellos die dekorative Einheit. Der Effekt aber ist überall

— auch bei der Kreuzigung — ein frei poetisch-malerischer. Erreicht wird er durch Gewichtsverschiebungen, welche aus einer asymmetrischen Verschiebung oder aus den verschiedenen architektonisch-plastischen oder koloristischen Qualitäten der Massen resultierte.

Hiermit sind die spezifischen Stilmerkmale jener zweiten Periode in Daddis Schaffen angegeben.

Das Gesamtbild des Kunstcharakters, den wir bis hierher verfolgt, ist ein sehr eigenartiges. Am Anfang sehen wir ein energisches Ergreifen eines durch Giottos Schaffen vorbereiteten Problems, ein rastloses Verfolgen desselben bis zum Übermass, dann ein plötzliches Abbrechen, ein Ansetzen an fast diametral entgegengesetztem Punkt — und was konstant erscheint ist nur die Energie, mit der auch hier von Stufe zu Stufe fortgeschritten wird. Kein Werk vermittelt uns den Übergang. Aber wir vermochten die Motive des Neuen in allen Werken der ersten Phase latent zu finden. Indem wir zum Schluss die Frage stellen, wie weit in den Erscheinungen des historisch bedingten Künstlerlebens ein absolutes ästhetisches Phänomen zu erkennen sei, hoffen wir uns der innersten Logik seines Schaffens unzweifelhaft bewusst zu werden.

Ein eigentümliches Entwicklungsgesetz der Kunst können wir mit Goethes Worten, wenn auch in verändertem Sinn, bezeichnen als das Fortschreiten von „einfacher Nachahmung der Natur zu Manier und Stil“. Die Kunst fusst auf der Natur. Aber indem sie von ihr ausgeht, schafft sie sich eigene Gesetze, die ihren Lauf vom Laufe der Natur durchaus verschieden machen. Und sie will ihren Lauf nach jedem Anlauf ganz erfüllen. Nicht immer vermag sie's, denn ehe sie den einen noch vollendet, beginnt sie rastlos einen neuen. Oft aber freut sie sich des eigenen Ganges und geht ihn unentwegt. Dann meinen wir, sie gehe in der Irre, sie entwickle sich nicht, sie gehe gar rückwärts; sie schaffe sich keine Geschichte, weil sie sich keine neuen Merkmale schafft. Aber sie geht in die Stille nicht um zu ruhen, sondern um sich zu sammeln. Sie hebt den fortwährenden Konnex mit der Natur auf, um zu prüfen ob sie ewig nur Wurzeln schlagen müsse oder ob sie reif sei, den Wipfel ihres eigensten Wesens frei zu entfalten. Denn ihr Zweck ist nicht Nach-

ahmung der Natur sondern das Kunstwerk. Damit tritt eine wesentliche Bedingung auf, das materielle Substrat der Gestaltung. Stil ist innigste Einheit von Naturnachahmung und Materialgestaltung unter der Idee des Kunstwerks. Als Manier aber möchten wir die in der Entwicklung zum Stil notwendige Phase bezeichnen, wo die Kunst allein um die gesetzmässige Bereitung des Materials sich müht.

Von solcher Erwägung aus müssen wir Daddis Schaffen als folgerichtige Entwicklung anerkennen. So gewiss „Manier“ einen Fortschritt über die einfache Nachahmung der Natur bedeutet, so gewiss stellt die zweite Periode trotz aller Verluste einen bestimmten Fortschritt gegenüber dem anfänglichen Bestreben dar. Indem der Maler lediglich vom Naturobjekt, in diesem Falle der organischen Menschengestalt, ausging, schuf er eindringlichste Analogien zu demselben. Zur Stil-schöpfung aber vermochte er nicht sich zu erheben, solange er das materielle Substrat der Gestaltung, die Fläche, unberücksichtigt liess. Als ihm dies aus dem besonderen Charakter seiner Aufgaben heraus zum Bewusstsein kam, wandte er sich plötzlich und zumeist in höchst elementarer Weise dem Problem der Flächengestaltung zu. Er beugte sich ganz den Gesetzen, die ihr Wesen barg. Der höchste Fortschritt zur reinen Stil-schöpfung gelang ihm nicht. Aber er behielt das Ziel im Auge und ging den Weg, der einzig zu ihm führt. Er ist der Erstling einer Künstlerreihe, welche in entschiedenem Gegensatz zur Gaddi-schule das Problem des organischen Bildaufbaus verfolgte. Wo der Reichtum der Erfindung für sich allein den Niedergang drohte, da bewahrte der Ernst der Gestaltung die stete Möglichkeit des Fortschritts. Nicht die geniale Schöpfung, aber die strenge Forderung und wirksame Anbahnung echt malerischen Stiles ist Bernardo Daddis Werk.

Nachtrag.

Das Altarwerk von 1348 in Sammlung Parry zu
Highnam Court.

In Heft V des zweiten Jahrgangs von „The Burlington Magazine“ London Juli 1903 berichtet Roger Fry über die Sammlung des Sir Hubert Parry in Highnam Court bei Gloucester. Er beschreibt dabei ein auf Tafel II abgebildetes Altarwerk, dessen Inschrift er zitiert: Anno Dni MCCCXLVIII Bernardus pinxit me quem Florentie (sic) finsit. Es stammt aus der Sammlung Bromley und wurde im vorliegenden Buch auf S. 9 in Anschluss an Crowe und Cavalcaselle aufgeführt. Leider ist mir nur eine nachträgliche Besprechung möglich, da ich erst nach Beginn der Drucklegung Kenntnis von Fry's Aufsatz erhielt.

Das Bild kann, soweit die Lichtdruckreproduktion in Verbindung mit Fry's Farbenbeschreibung ein Urteil zulässt, unsere Anschauung von Bernardo Daddis Entwicklung nur bestätigen. Die Tatsache der Datierung 1348 ist von grösster Wichtigkeit für unser Urteil über die Madonna von Or San Michele von 1347. Die Verwandschaft der beiden Werke ist evident. Die Typen der Engel und des jungen Märtyrers ganz links, Handhaltung und Handbildung bei beiden, die Gewandbehandlung bei den Engeln und beim Petrus zeigen die gleiche Künstlerhand. Und das, was uns so charakteristisch für Daddis Spätzeit erschien, der Mangel an plastischer Konsequenz und das Streben, die Fläche recht vollständig zu füllen, ist auch dem Altarwerk von 1348 eigentümlich. Besonders lehrreich dafür ist die Kreuzigung im Vergleich zu dem Berliner Bild, dessen frühe Datierung

bestätigt wird. An Stelle der locker übereinander geschobenen drei Figurenschichten stehen hier nur zwei fest gefügte Massen in völligem Gleichgewicht. — Mit Freuden konstatieren wir auch bei Fry den Hinweis auf Orcagnas Gestaltungsprinzipien, wie wir überhaupt in seiner Wertung Daddis als „a finer artist than any other of the immediate successors of Giotto“, grade im Gegensatz zu Taddeo Gaddi, die in der vorliegenden Untersuchung niedergelegte Auffassung wiederfinden.

Endlich bestätigt das Altarwerk die Zuschreibung der grossen Florentiner Akademieankona an Daddi. Jedoch muss diese beträchtlich früher entstanden sein, in einer Zeit als das anfängliche Streben nach plastischer Isolierung der Körper noch nachwirkte. Hingegen ist das Altenburger Flügelaltärchen und, wenn wir Fry's Charakteristik der Farbenbehandlung folgen, auch das Bild in Siena an das Ende der 40er Jahre zu setzen.

Chronologische Tabellen.

I. Gesicherte Daten.

- 1317 ca. Eingetragen in die Arte dei Medici e Speciali.
1328. Bild in den Uffizien No. 26.
133 (2, 3, 4?). Bild in der Akademie zu Florenz No 271.
1335. 18. Mai kauft ein Haus in Florenz.
1335. Malt Vision des hl. Bernhard für den Pal. Pubblico.
1338. Bild ehemals in S. Maria Novella (verschollen).
1347. 1. März und 16. Juni erhält Zahlungen für eine Madonna
in Or San Michele.
1347. Eingetragen in die Arte dei Medici e Speciali.
1348. Altarwerk in der Sammlung Parry.
1349. Beteiligt bei der Gründung der Lucasgilde.
1355. Eingetragen in der Lucasgilde.

2. Ungefähre Zeitfolge der erhaltenen Werke.

1328. Bild in den Uffizien No. 26.
— Fresken in Santa Croce.
1330. Fresko über Porta San Giorgio.
Krönung der Coll. Jonides.
Krönung in Altenburg.
Madonna in S. Giorgio a Ruballa.
Madonna im Vatican.
Bild in der Akademie zu Florenz No. 271.
Triptychon in Berlin.
Bilder der Coll. Artaud de Montor.

Altarwerk der Akademie in Florenz No. 127.
8 Tafeln im Vatican.
1347. Madonna in Or San Michele.
1348. Altarwerk in der Sammlung Parry.
Bild in der Akademie zu Siena II, 18.
Triptychon in Altenburg.
-

Abbildungen.

1. Das Bild von 1328 in den Uffizien. (Nach Originalphotographie von Anderson in Rom.)
 2. Martyrium des Stephanus. Wandbild in S. Croce. (Nach Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)
 3. Martyrium des Laurentius. Wandbild in S. Croce. * (Nach Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)
 4. Madonna in S. Giorgio a Ruballa. (Nach Originalphotographie von Mannelli e Reggioli in Florenz.)
 5. Flügelaltärchen in Berlin No. 1064. (Nach Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.)
 6. Altarwerk in der Akademie zu Florenz. (Nach Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)
 7. Madonna in Or San Michele. (Nach Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)
-



DADO BERNARDO
FRAI GIOVANNI DEL COLLE
E. METZGER & CO. ROMA

Madonna, Matthäus und Nikolaus. Florenz Uffizien.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)



Verhör und Steinigung des Stephanus. Wandbild in Santa Croce zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

11. Fig. 126. 1898



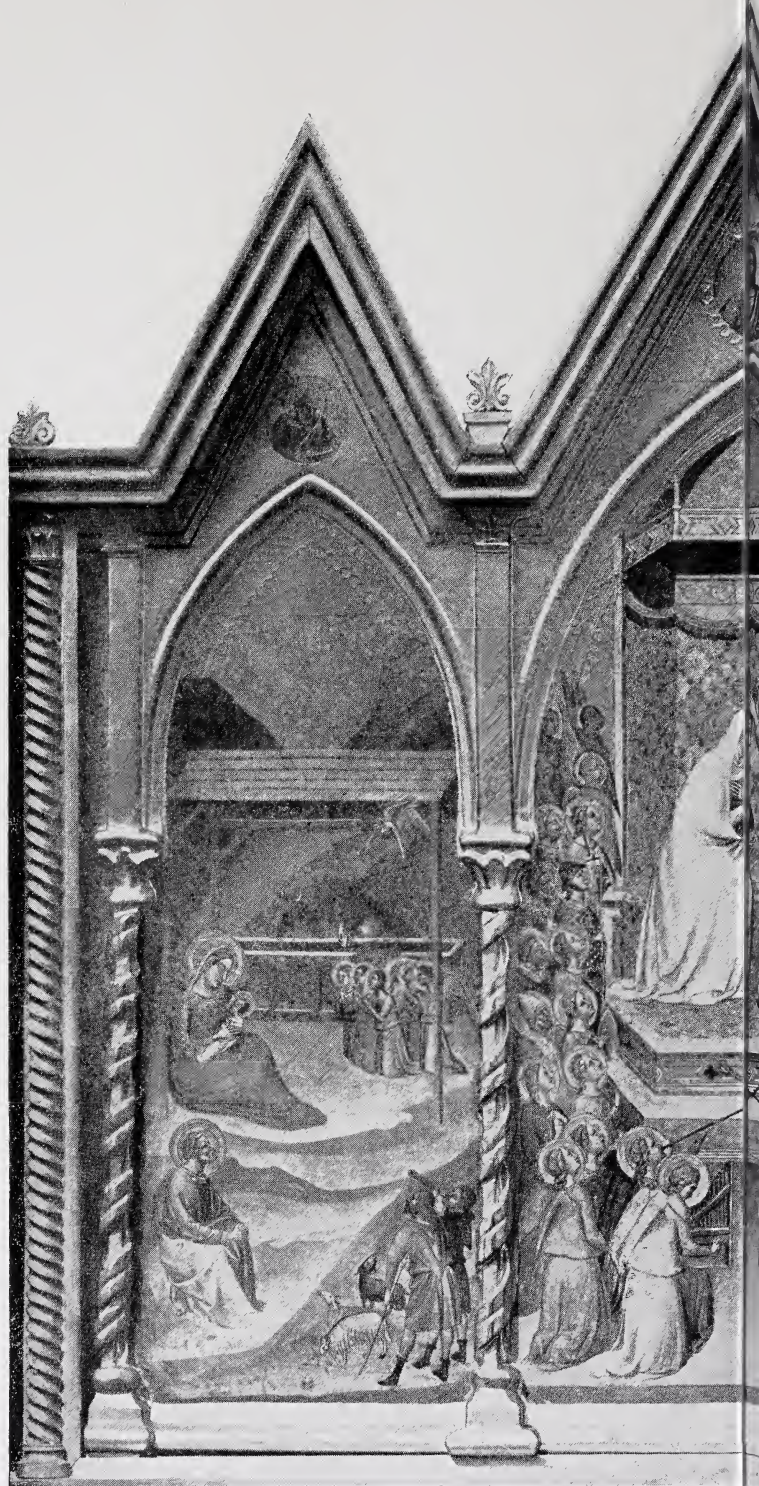
Martyrium des Laurentius. Wandbild in Santa Croce zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

Museo di Santa Croce

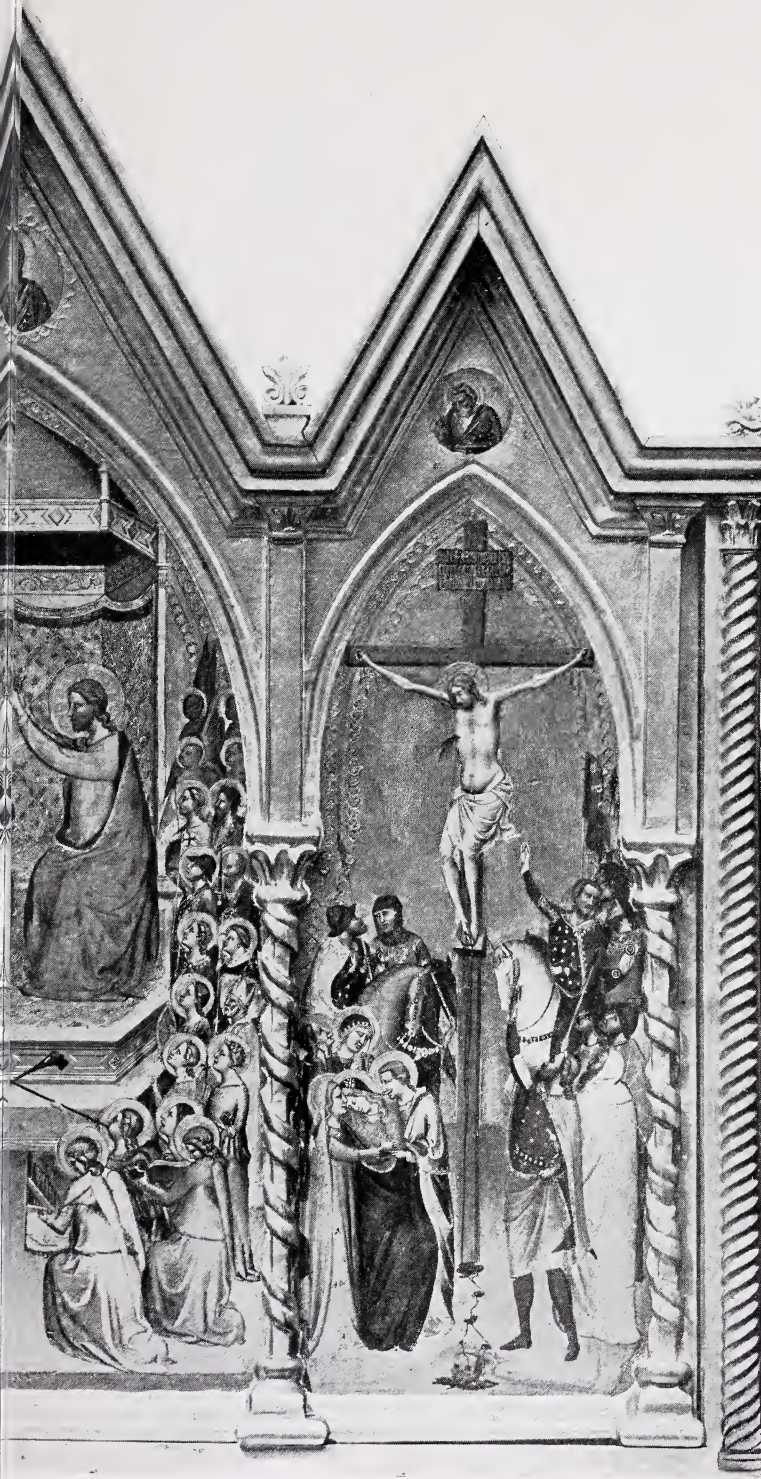


Madonna. S. Giorgio a Ruballa bei Florenz.

(Nach einer Originalphotographie von Mannelli e Reggioli in Florenz.)



Flügelaltärchen. Berlin
(Nach einer Originalphotographie von ...)



Kgl. Gemälde-Galerie.
(nach Franz Hanfstaengl in München.)



Altarwerk. Florenz. Akademie.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)



Madonna. Florenz. Or San Michele.
 (Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

Di 51892

MBA

GETTY CENTER LIBRARY

MAIN

ND 623 D12 V5

BKS

c. 1

Vitzthum, Georg. Gra

Bernardo Daddi.



3 3125 00181 4843

