

## NOTIZEN ZUR MALEREI DES SPÄTMITTELALTERS IN ITALIEN

Um 1200 war die romanische Malerei in Italien in einer Phase der Schwäche, der künstlerischen Erstarrung. Mit der Eroberung Konstantinopels 1204 unter venezianischer Führung fanden grosse Mengen an Raubgut ihren Weg nach Italien. Die elegante, hochartifizielle und raffinierte mittelbyzantinische Malerei hatte es leicht, Italien zu erobern. Zudem hielt man den Stil der byzantinischen Ikonen für den "Urchristenstil", den es nachzuahmen galt. So erlebt Italien im 13. Jahrhundert eine Byzantinisierung der Malerei. Erinnern wir uns, dass Byzanz schon öfters Ausgangspunkt künstlerischer Ost-Westbewegungen gewesen war, und damit den kulturell unterlegenen Westen schon mehrfach inspiriert und befruchtet hatte. Da es im byzantinischen Raum keine Skulptur gab, und die westliche Architektur stark genug für eigene Entwicklungen war, blieb dieser Kunstexport im Wesentlichen auf die Malerei und die Kleinkunst beschränkt.

Während ausserhalb Italiens die europäischen Länder im 13. Jahrhundert mehr und mehr in den Sog der von Nordfrankreich ausgehenden gotischen Kunst gerieten, war in Italien das römisch-antike Erbe zumindest in der Baukunst zu stark, um sich der Gotik zu öffnen. Nur sehr begrenzt und in Sonderformen gelangt die neue französische Architektur nach Italien. Deutlicher finden wir die Gotik in der italienischen Skulptur, nicht aber in der Malerei mit ihrer Hinwendung nach Byzanz.

Gegen Ende des Jahrhunderts beginnt in der italienischen Malerei der aufregende Prozess der allmählichen Loslösung vom vermeintlichen "Urchristenstil" hin zu einer malerischen Darstellung, welche die Abstraktionen der byzantinischen Malerei aufzulösen sucht, um die heiligen Gestalten ins Diesseits, in unsere Umwelt einzubetten. Der christliche Orient war einen anderen Weg gegangen. Er hatte die Heiligen ins Jenseits versetzt und dies durch Abstrahieren von unserer Umwelt zu verdeutlichen gesucht. Italien wird mit der schrittweisen Loslösung vom Byzantinischen und der Erforschung des Diesseits in der Malerei das führende, zugleich auch das zukunftsreichste europäische Land, denn von nun an wird die europäische Kunst für Jahrhunderte die religiösen Themen im Diesseits verankern. Der "Naturstil", die illusionistische Wiedergabe unserer natürlichen Umwelt, erobert die religiöse Malerei, die noch sehr lange das wichtigste Betätigungsfeld der Malerwerkstätten sein wird.

Der Anstoss dazu kam nicht von den Malern. Sie waren Handwerker, die mit ihren oft umfangreichen Werkstätten ausführten, was Intellektuelle, hochgebildete Kleriker, ihnen im Auftrag eines Ordens, eines Bischofs, eines Fürsten bis in alle Details hinein vorschrieben. Man glaubt heute, dass solche "Programmierer" sogar genaue Zeichnungen der einzelnen Szenen anfertigten, die die Maler dann umzusetzen hatten. Diese Programmier-Arbeit ist jahrhundertlang unterschätzt oder ganz vergessen worden. Beim Betrachten von Freskenzyklen wäre es nach Alexander Perrig "geradezu Geschichtsklitterung", diesen Tatbestand ausser Acht zu lassen und die Inhalte der einzelnen Szenen dem Leiter der Malerwerkstatt zuzuschreiben.

Der geniale englische Franziskaner Roger Bacon, einer der bedeutendsten europäischen Naturwissenschaftler, auf den die Entdeckung wichtiger optischer Gesetze zurückgeht, war es, der in seiner dem Papst gewidmeten Schrift "Opus maius", 1266-68 verfasst, auf die fehlende Naturnähe der damaligen byzantinisch inspirierten Fresken, wie sie sich vor allem in Italien fanden, aufmerksam gemacht hat. In seinen Augen hatten die Bilder in ihrem damaligen Stil versagt. Sie ermangelten der

Anschaulichkeit. Die Programmierer hätten keine Ahnung mehr von Geometrie und "perspectiva". Mit diesem Wort meint Bacon die Gesetze der Optik, die ihn als Naturwissenschaftler umtrieben. Es fehle die "Wahrheit" in den Bildern, sie seien nicht wirklichkeitsgemäss. Um den Gläubigen von der Wahrhaftigkeit der biblischen Geschichten an den Wänden der Kirchen zu überzeugen, müsse der des Lesens meist Unkundige in den Malereien seine eigene Umwelt wiedererkennen. Der pädagogische Zweck der Bilder sei sonst verfehlt; die Propaganda der Kirche laufe ins Leere. Der Gläubige aber war neben der Predigt auf die Bilder angewiesen. Jahrhunderte lang hatte zudem die Kirche das Studium der Bibel verboten. Umso wichtiger waren die Bilder. "Die Verwirklichung von Bacons Postulat war eine der folgenreichsten Taten in der Geschichte der nachantiken westlichen Kunst. Sie bedeutet den Wiedergewinn eines objektiven Massstabs zur Messung der inneren "Richtigkeit" eines Bildes. Dieser Massstab war Gottes eigene Schöpfung, die jedem Sehenden zuhandene Erscheinungswelt" (Alexander Perrig).

Anhand einiger wichtiger erhaltener oder wenigstens teilerhaltener Freskenzyklen und Tafelbildern sei hier versucht, die Entwicklung zum "Naturstil", um diesen Begriff von Perrig aufzugreifen, soweit als möglich chronologisch nachzuvollziehen.

Doch vorab einige Worte zu dem Maler und späteren Architekten Giotto di Bondone (1266/7 - 1337), der in der Literatur über Jahrhunderte hinweg als Dreh- und Angelpunkt, ja als Auslöser in dieser Entwicklung zu grösserer Naturnähe galt. Nach heutigem Forschungsstand ist eine solche Sichtweise nicht mehr vertretbar. Sie verzerrt die Verhältnisse dieser so aufregenden Entwicklung der Malerei in Mittelitalien in einem Masse, dass es dem Laien gänzlich unverständlich bleibt, wieso über Jahrhunderte hinweg ein solches Urteil auch in der Fachwelt überleben konnte. Ich beziehe mich im Folgenden vor allem auf den schon erwähnten Alexander Perrig in seinem Aufsatz "Malerei und Skulptur des Spätmittelalters" von 2005.

Er schreibt: "Giotto's Leistung richtig einzuschätzen, ist heute nahezu unmöglich. Unsere Sicht auf die Realität wird durch einen doppelten Nebelschleier verstellt: einerseits durch den dem florentinischen Lokalpatriotismus entsprossenen Mythos und andererseits durch den romantischen Geniekult, der diesem zur Verstrebung gereicht. Der eine macht aus dem Maler, den vor 1309 keine einzige Quelle erwähnt, den Begründer der neuzeitlichen Malerei. Der andere krönt diesen deus ex machina mit dem Nimbus der Unfehlbarkeit".

Nach Perrig war Giotto ein wichtiges Glied in einer Reihe wichtiger Maler, die, jeder auf seine Weise, einen bedeutenden Beitrag in der Eroberung unserer Daseinswelt für die Malerei geleistet haben. Der Beitrag der sienesischen Schule ist dabei mindestens ebenso wichtig wie der florentinische. Und einige Giotto-Schüler haben ausweislich der erhaltenen Werke ihren Meister noch zu seinen Lebzeiten in der Entwicklung deutlich überholt.

Jeder Kunstfreund, der durch Beschäftigung mit der Materie einen einigermaßen geschärften Blick bekommen hat, ist in der Lage, anhand der Grossbildbände, die heute in hervorragender fototechnischer Wiedergabe auf dem Markt sind, diese Erkenntnis nachzuvollziehen.

"Der Innovationsschub, der die mittelitalienische Malerei zwischen 1280 und 1345 revolutionierte und eine Region, die bis dahin eine Statistenrolle gespielt hatte, ins Rampenlicht der Kunstgeschichte treten liess, verdankte sich weder einer zufälligen Kumulation regionaler Spitztalente noch der Wunderkraft eines Supergenies. Er resultierte daraus, dass Bacons Forderung nach einer Generalreform der Historienmalerei am päpstlichen Hof Gehör gefunden und zu einer engen

Kooperation zwischen "perspectiva"-kundigen Gelehrten und gelehrigen Malern geführt hatte" (Perrig).

Die beiden Mönchsorden, die nach 1200 entstehen, der Laienorden der Franziskaner, der auf den hl. Franziskus zurückgeht, und der Priesterorden des hl. Dominikus haben das geistige Leben in Europa über lange Zeit in einer Weise geprägt, die wir uns heute nur noch schwer vorstellen können. 1228, zwei Jahre nach dem Tod des Franziskus von Assisi, beginnt der Bau der Mutterkirche der Franziskaner in Assisi. Die Freskierung der Wände war seit eh und je selbstverständlicher Teil des Bauvorhabens.

San Francesco ist zweigeschossig. Im Langhaus der Unterkirche hat um 1260 ein Maler mit dem Notnamen Franziskusmeister einige Fresken hinterlassen. Sie zeigen nach Perrig "keine Örtlichkeit, keinen Raum, keine echten Körper, keine Dreidimensionalität". Solche Darstellungen müssen es gewesen sein, die Bacon zu seiner Forderung nach Wiedererkennbarkeit der irdischen Umwelt in der Malerei veranlasst haben.

Im Querschiff der Oberkirche von San Francesco hat der florentinische Maler Cimabue, der vielleicht Giotto's Lehrer war, um 1278/80 Szenen gemalt, die trotz ihres schlechten Erhaltungszustandes eindrücklich zeigen, warum Cimabue zu den Grossen der Malerei gezählt wird. Ihm werden erste Schritte in der "Entmachtung des Byzantinischen" zugeschrieben. Die Gestalten gewinnen an Individualität, das Thema der Kreuzigung bekommt eine bisher unbekannte Dramatik.

In den gleichen Jahren malt ein unbekannter Meister in der päpstlichen Palastkapelle Sancta Sanctorum in Rom Szenen, in denen Perrig "den ersten Versuch einer Exemplifikation von Bacons neuem Bildbegriff" sieht. "Sie zeigen ein Gelände von echter Tiefenerstreckung. Wir sehen eine erste predigtgerechte Bildaufbereitung im Sinne Bacons. Die Bilder vergegenwärtigen, was den "Wortsinn" der betreffenden Texte ausmacht: jene historische Realität, die ihren fundamentalen Eigenwert besitzt und zugleich über sich selbst hinaus auf einen tieferen Sinn verweist".

In der Oberkirche von San Francesco in Assisi, die offiziell als Papstkapelle fungierte, also eine herausragende Bedeutung hatte, finden wir in Chor und Querschiff Malereien von Jacopo Torriti, die um 1290 entstanden sein müssen. Der gleiche Meister stellt sich in Rom in der Lateransbasilika in seinen dortigen Fresken, Zirkel und Richtscheit in der Hand und auf einer Entwurfszeichnung kniend, selbst dar. Nach geometrischen Prinzipien, also im Sinne Bacons hat der Maler nun zu arbeiten.

Die berühmten Franziskus-Legenden im Langhaus von San Francesco wurden nach heutiger Ansicht spätestens 1295 fertig gestellt. Anders als in den Kathedralen und Kirchen, die der französischen Gotik verpflichtet waren, blieben in Italien, so auch in Assisi, grosse Wandflächen erhalten, die nach wie vor Platz für grosse Freskenzyklen boten. Diese Malereien galten Jahrhunderte lang als Frühwerke der Giotto-Werkstatt, obwohl es keinerlei dokumentarische Hinweise dazu gibt. Erinnern wir uns, dass Giotto's Name vor 1309 nirgends erwähnt wird. Heute spricht die Forschung von einem unbekanntem Meister, in dessen Werkstatt Giotto wahrscheinlich, aber unbewiesen mitgearbeitet hat.

Die ebenfalls so berühmt gewordene Arena-Kapelle in Padua, deren Ausmalung nach heutiger Ansicht in die Jahre 1304 bis 1306 fällt, wird dagegen auch heute noch der Giotto-Werkstatt zugeschrieben. Auffällig sind die vielen Entlehnungen aus dem Franz-Zyklus von Assisi, was nahe legt, dass Giotto in Assisi mitgearbeitet hat. Am Beispiel dieser Kapelle weist Perrig auf die lange völlig

unbeachtete Wichtigkeit der Programmierer-Arbeit hin. Das Arena-Programm speist sich nicht nur aus der Bibel, sondern aus einer ganzen Reihe von damals viel gelesenen franziskanischen Erbauungsschriften sowie der Legenda aurea. "Der ikonographische Innovationsgehalt, der die Fresken der Arenakapelle auszeichnet, ist in der Tat gewaltig. Er widerspiegelt den durch die weltberühmte paduanische Universität beflügelten Geist eines Ordensgelehrten, niemals die Denk- und Vorstellungsweisen eines Laienkünstlers"(Perrig).

Die Szenen der Nikolaus-Kapelle in der Unterkirche, nach heutiger Ansicht um 1303 erstellt, und somit "wahrscheinlich vor den Fresken der Arena-Kapelle entstanden, sind diesen in mancher Hinsicht überlegen. Insbesondere auf die Situations- und Milieuschilderung und die Dynamisierung der Einzelfiguren scheint sich ihr Meister - angeblich ein Giotto-Schüler - besser zu verstehen".

Der unbekannt Maler, angeblich ebenfalls ein Giotto-Schüler, der wenig später, wohl um 1310, die benachbarte Magdalenen-Kapelle ausmalte, brilliert nach Perrig durch die äusserst gelungene Zusammenarbeit mit seinem gestreichen Programmierer, die so kaum je wiederholt worden ist.

In Siena, Nachbar und Konkurrent des Stadtstaates Florenz, war die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts eine besonders glückliche Zeit. 1261 hatte Siena bei Montaperti einen entscheidenden Sieg über Florenz errungen, der diesem kleinen Stadtstaat seine glänzendsten Jahrzehnte ermöglichte. Den Sieg schrieb man der Madonna zu. Man erhob sie zur geistigen Führerin der Republik. Der byzantinisch geprägte Malstil der bisherigen Madonnen-Bildnisse wurde zum Staatsstil erklärt. Für die Maler, die dem künstlerischen Zeitgeist folgend die Bilder vermenschlichen wollten, ergab sich somit, anders als in Assisi oder Florenz, eine schwierige Situation.

Dem berühmtesten unter ihnen, Duccio di Buoninsegna, übergab die Stadt 1308 den Auftrag, die Stadtheilige für den Hauptaltar des Doms neu zu malen; als Maestà, als thronende Himmelskönigin. Das Jahr 1311 sah die feierliche Überführung des Bildes in den Dom. Heute lässt sich dieses Hauptwerk der sienesischen Schule, im Dommuseum in seine einzelnen Teile zerlegt, bequem studieren, wenn auch einige der Predellen den Weg nach Amerika gefunden haben. Diese stets der Erzählung gewidmeten kleinen Bilder bedeckten im originalen Zustand die Rückseite des über vier Meter breiten Werks. Für den Kunsthistoriker Pier Paolo Donati markieren Duccios Maestà von 1311 und Giottos Paduaner Fresken von 1304/6 geradezu den Beginn der italienischen Malerei. Der sehr ungewöhnliche Vertrag der Stadtregierung von Siena mit dem Meister verpflichtete diesen, alle Szenen mit eigener Hand, ohne die Werkstatt auszuführen. Umso besser lässt sich Duccios Rolle in der Entwicklung des "Naturstils" beobachten.

Möglicherweise gegen 1250 geboren - nur das Todesjahr 1319 ist gesichert - und damit vielleicht etwa 15 Jahre älter als Giotto, "hat Duccio einen Weg gefunden, das Altehrwürdige mit dem Zeitgemässen so in Einklang zu bringen, dass seine Madonna wie eine Schöpfung des hl. Lukas empfunden und gleichzeitig auf die Zersetzung eben dieses "Lukas-Stils" hinwirken konnte...Mehr Möglichkeiten zur Naturalisierung des "Urchristenstils" als das grosse Schaubild boten die marianischen Predellen- und Aufsatzbildchen und die 26 Passionsszenen...Seine perspektivischen Konstruktionen gehen zum Teil weit über das in der Arena-Kapelle Erreichte hinaus"(Perrig).

Es gehört zu den Wundern der Trecento-Malerei, dass gleich drei überragende Meister aus der Duccio-Schule hervorgegangen sind: die beiden Brüder Pietro und Ambrogio Lorenzetti und Simone Martini. Zunächst profitierte noch einmal San Francesco in Assisi von dieser Konstellation. In der Unterkirche hatte das Verlangen hochgestellter Kleriker, einen Begräbnisplatz in der Nähe der

Ruhestätte des Heiligen zu erhalten, zu weitreichenden Umbauten geführt, so dass neue Freskierungen nötig waren.

Der Passionszyklus im südlichen Querhaus wird Pietro Lorenzetti zugeschrieben; der Martinszyklus in der gleichnamigen Kapelle wird Simone Martini gegeben. An den Zuschreibungen gibt es keine Zweifel, wenn auch Dokumente dazu fehlen. "Was sie von den Attributionen anderer San Francesco-Fresken unterscheidet, ist ein höherer Plausibilitätsgrad. Sie fallen, jeder auf seine Weise, aus dem Rahmen jenes Kollektivstils, der, vertreten durch das Gros aller übrigen Wandbilder der Kirche, mit "Isaak-Meister", "Giotto" oder "Giotto-Schule" assoziiert zu werden pflegt, heraus. Beide enthalten Reminiszenzen der Malerei Duccios. Während der eine durch die für Simone typische feinfühligte Schilderung stofflicher Phänomene und seelischer Gemütszustände brilliert, zeichnet sich der andere vor allem durch spektakuläre Bühnenprospekte und eine drastische Dramatik und Farbigkeit aus - Eigenheiten, die an Pietro Lorenzetti erinnern" (Perrig).

Beide Zyklen müssen spätestens 1319 vollendet gewesen sein. Nach diesem Jahr, in dem der resolute Stadtherr im Streit mit dem Papst den Kürzeren zieht und die Stadt mit dem Interdikt belegt wird, hört Assisi für immer auf, ein Zentrum der europäischen Kunst zu sein. "Um 1319, nach Vollendung der Malereien in der Unterkirche, konnte San Francesco in Assisi als das bestbestückte moderne Paradigmenarsenal im Abendland gelten. Es enthält alles, wessen ein Künstler zur Schaffung wirklichkeitsgerechter Bildwelten bedurfte - Muster für jedes individuelle und kollektive menschliche Verhalten, jede Art von Gelände, Aussen- und Innenarchitektur, Mobiliar, Gerätschaft, Kleidung und Faltenwürfe und nicht zuletzt auch für eine Unmenge neuartiger Ornamente, Rahmensysteme, Farbkombinate und Oberflächentexturen".

Florenz und Siena verbleiben, anders als Assisi, noch einige Jahrzehnte lang Zentren grosser Kunstentfaltung, bis gegen die Jahrhundertmitte zu infolge religionspolitischer Verschiebungen, vielleicht auch im Zusammenhang mit den furchtbaren Ereignissen des Pestjahres 1348, auch hier die Zeit der grossen Kunst zu Ende geht. Für ein halbes Jahrhundert jedenfalls. Denn bald nach 1400 beginnt, ausgehend von Florenz, eine neue Blüte der Kunst und Kultur, die den Ruf der Stadt Florenz, eines der grossen Zentren der bildenden Kunst zu sein, für eine breitere Öffentlichkeit erst recht eigentlich begründet: die Zeit der Frührenaissance.

Doch zurück zur ersten Hälfte des Trecento: Ambrogio Lorenzetti malt gegen 1340 im Stadthaus von Siena in der Sala della Pace seine berühmten politisch-allegorischen Szenen, die Folgen einer guten und einer schlechten Regierung darstellend. Die Virtuosität, die er in der Wiedergabe der Stadt erreicht, ist ganz unerreicht. Sie überbietet die Fähigkeit Giottos, Architekturen darzustellen, um ein Vielfaches. Die Eleganz, das Höfische in der Darstellung der Menschen vor dem Stadtpanorama, findet sich zu dieser Zeit nur bei Simone Martini wieder. Dessen *Maestà* von 1315, ebenfalls im Stadthaus von Siena befindlich, beendet endgültig das Denken in der *maniera greca*, der byzantinisierenden Ikonographie. Nichts erinnert mehr in dieser autochthon-westlichen, höfischen Darstellung einer Fürstin und ihrer Entourage an die byzantinischen Wurzeln des *Maestà*-Themas. Und Simones Reiterbild des sienesischen Condottiere Guidoriccio ist das früheste seiner Art, weist voraus ins nächste Jahrhundert mit seiner Wiederentdeckung des grossen Menschen. Beide Lorenzettis werden Opfer des Pestjahres 1348. Ebenso ihre Florentiner Kollegen Maso di Banco, Bernardo Daddi und der Bildhauer Andrea Pisano. Simone Martini geht an den Papsthof nach Avignon und überlebt.

In Florenz streiten die beiden Bettel- und Predigerorden, Franziskaner und Dominikaner, um die geistige Vorherrschaft in der Stadt. Beide Orden bauen, durch Spenden der Reichen ermöglicht, riesige Kirchen, um für ihre Predigten möglichst viele Menschen erfassen zu können. Die Begüterten erkaufen sich auch Begräbnisplätze in der Kirche. Sie von den besten Künstlern des Orts ausstatten zu lassen, ist Teil eines solchen Vorhabens. So werden in vielen Städten Europas die Predigerkirchen zu wahren Museen der bildenden Künste.

In der ersten Jahrhunderthälfte dominieren in Florenz die Franziskaner. Der heutige Bau ihrer Kirche Santa Croce, vor 1300 begonnen, brauchte fast 100 Jahre bis zu seiner Fertigstellung. Eine Fassade hat sie nie bekommen. Aber gegen 1320 konnte in den elf Chorkapellen und weiteren Anbauten mit der Freskierung begonnen werden.

Giotto und seine Werkstatt erhielten in diesen Jahren den Auftrag, die beiden Kapellen zu freskieren, die die Familien Peruzzi und Bardi sich gesichert hatten. Nach dem Entfernen der vielen späteren Übermalungen ist in der Peruzzi-Kapelle kaum noch etwas zu sehen. Immerhin sind heute die Vorzeichnungen gut zu erkennen. Giotto erweist sich in diesen reifen Jahren ähnlich wie die Sienesen als moderner Künstler, der "die einzelnen Handlungen isoliert und somit keine Mehrzeitigkeit in seinen Bilderfindungen duldet. Dem so vereinheitlichten physischen Geschehen haucht er die Kraft des unmittelbaren Lebens ein...Dabei greift der Meister auf statuarische Probleme der Antike zurück, deren Bewältigung in dieser Spätphase seines Stils mitwirkt zu gleichmässig gelassener Feierlichkeit" (Georg Kauffmann). Die Szenen der Bardi-Kapelle sind besser erhalten. Sie zeigen Szenen der Franziskus-Legende. Und natürlich gelten die Beobachtungen von Kauffmann auch hier.

Aus mir unbekanntem Gründen sind die fünf Chorkapellen linker Hand seit eh und je nicht zugänglich. So ist es auch nicht möglich, die äusserste, die Bardi di Vernio-Kapelle in situ zu betrachten. Ihre Fresken stammen von Maso di Banco, einem der wichtigsten Giotto-Schüler, der hier um etwa 1336, also noch zu Lebzeiten seines Meisters, die Geschichten um den hl. Silvester gemalt hat. "Gegenüber seinem Lehrer ist der Bildaufbau lockerer, die Bewegung der Figuren dynamischer und ausdrucksvoller, die Szenen stimmungsvoller, und die Einzelpersonen bekommen mehr Gewicht" (Maria Adelaide Bianchini). Immerhin kann man im Museum von Santa Croce in den weitläufigen Klostertrakten das Fresko einer Marienkrönung des Meisters sehen, die gemäss Bianchini "die heitere Atmosphäre des Paradieses mit dem höfischen Ambiente einer weltlichen Zeremonie verbindet", und in jedem Fall den Besucher beglückt zurück lässt.

In einem späteren Anbau der Kirche, der Baroncelli-Kapelle, hat ein anderer genialer Giotto-Schüler, Taddeo Gaddi, um 1328/30 Szenen des Marienlebens freskiert. Auch seine Kunst geht in der Entwicklung des Baconschen Postulats einer natürlichen Wiedergabe unserer Umwelt über seinen Meister in mancher Beziehung weit hinaus. Perrig sieht in diesen Szenen "eine Art Apologie des franziskanischen Naturstils. Einerseits bietet er, was den Zeitgenossen als ein Nonplusultra an "Verismus" erschienen sein mag, indem er bereits erprobte Trompe-l'oeil-Faktoren (scheinarchitektonisches Rahmensystem, Scheinschränke mit "Stilleben", konsequente Beleuchtung der Bildwelt von der realen, ausserbildlichen Lichtquelle her) um eine Reihe von neuen bereichert (Häufung komplizierter Schrägansichten, Abstimmung der Grösse und Untersichtigkeit der beiden basilikalen Tempel auf deren Position im Bildraum, zusätzliche Beleuchtung des Geländes durch die vom Engel repräsentierte innerbildliche Lichtquelle). Andererseits stellt er diesen "Verismus" demonstrativ als Mittel zum Zweck der Belehrung heraus".

Doch die Zeiten änderten sich gegen die Jahrhundertmitte. Schon 1340 hatte es eine Pest-Epidemie gegeben. Ihr folgte der Zusammenbruch der toskanischen Banken. Die Stadt Florenz sah sich mit einem gewaltigen Defizit konfrontiert. Das Jahr 1348 brachte dann die schrecklichste Pestepidemie, die Europa vorher oder nachher je gesehen hatte. Heuschreckenschwärme vernichteten die Ernten. Wer nicht der Pest zum Opfer fiel, war dem Hungertod ausgesetzt. Die Bevölkerungszahlen in den Städten nicht nur Italiens sondern fast ganz Europas sanken vielfach um die Hälfte oder noch tiefer.

Ob die Veränderungen im geistigen Leben von Florenz mit diesen unsäglichen Katastrophen zusammen hängen oder nicht: jedenfalls gelang es den Dominikanern, den grossen Einfluss, den das Franziskanertum bisher in Florenz ausgeübt hatte, zu brechen und die ungeliebten Konkurrenten mehr oder weniger auszuschalten. Wer noch Geld ausgeben konnte, sicherte sich nun seinen Platz im Himmel mit Spenden an *diesen* Orden. Die wichtigste Dominikanerkirche, Santa Maria Novella, war etwa zur gleichen Zeit wie Santa Croce und in ähnlichen Dimensionen erbaut worden. Von seiner Trecento-Ausmalung ist jedoch nicht viel verblieben, und das Verbliebene gibt dem Besucher nur wenig Aufschluss über das ursprüngliche Aussehen. Die Frührenaissance, die erste Hälfte des Quattrocento, hat hier dagegen eine wichtige Heimstätte gefunden.

Die dominikanische Aversion gegen die populären Minderbrüder zeigte sich vor allem darin, dass man nach Perrig "dem herrschenden Illusionismus eine doktrinäre, an die Tradition des 13. Jahrhunderts anknüpfende "Begriffskunst" entgegensetzte, aus der im Idealfall jede Andeutung eines irdischen Hier und Jetzt ausgemerzt ist". Bacons Postulat, die Bilder in ein möglichst natürlich wirkendes Umfeld zu versetzen, wurde verworfen; die atemberaubenden Entwicklungen der grossen Maler, die wir bisher betrachtet haben, negiert. Die *domini canes* dachten wohl nicht in künstlerischen Kategorien; es ging um Propaganda für ihren Orden und seine wichtigsten Heiligen. Es ging um Macht, und dazu sind nicht nur weltlichen, sondern auch geistlichen Gewalten gelegentlich alle Mittel recht. Die Ideale, die man einem Jesus von Nazareth in den Mund gelegt hat: Nebensache.

Ein reicher Florentiner, der nach dem Unglücksjahr von 1348 sein Seelenheil sichern wollte, stiftete auf dem Klostergelände von Santa Maria Novella die "Spanische Kapelle", einen geradezu absurd überdimensionierten Kapitelsaal, den der Maler Andrea Bonaiuti, auch als Andrea da Firenze bekannt, in den fünfziger Jahren mit Fresken auszumalen hatte. Sein gelehrter Programmierer hält nichts von den künstlerischen Errungenschaften der vergangenen Jahrzehnte. Eine natürliche Räumlichkeit existiert nicht mehr. Die "parataktische" Methode bestimmt den Bildaufbau: "Verteilung und Dimensionierung der einzelnen Chiffren erfolgen unabhängig von einer übergreifenden Bildraumvorstellung allein nach Massgabe ihres Stellenwerts innerhalb des hierarchisch strukturierten Denksystems...Diese Bildverflachung...weist auf eine im Zeichen des Antiillusionismus stehende neue Ästhetik. Ihresgleichen kennzeichnet die nach der grossen Pest entstandene toskanische Kunst überhaupt. Es ist, als hätten deren Produzenten ausgerechnet die erstaunlichste Leistung ihrer Vorgänger als Irrweg betrachtet"(Perrig).

Die grossen Erfolge einer Erschliessung natürlich wirkender Räume und Gebäude werden zurückgefahren auf den Stand des 13. Jahrhunderts. Hohles Pathos, Propaganda für den Orden sprechen den Besucher an, der nach kurzer Zeit bestenfalls gelangweilt, möglicherweise auch angewidert den Raum wieder verlässt. Der Darstellung von Georg Kauffmann in seinem im Übrigen sehr nützlichen Reclam-Florenz-Führer, die Wandmalereien seien von grösster Bedeutung, sie gehörten zu den erstrangigen Trecento-Werken der Toskana, kann wohl niemand zustimmen, der gerade aus Siena oder Assisi gekommen ist. Jenseits des entwicklungsgeschichtlichen Rückschritts zur

"Begriffskunst" wäre zudem zu fragen, ob die Begabung eines Andrea da Firenze mit Giotto und seinen Meisterschülern oder den grossen Sienesen vergleichbar ist. Zweifel daran scheinen angesichts dieser Szenen jedenfalls angebracht.

Es sieht überhaupt fast so aus, als ob in der zweiten Jahrhunderthälfte in der Toskana der Verfall des Naturstils und der Verfall des künstlerischen Niveaus der Maler Hand in Hand gehen. Zumindest für den Laien mit seinem nur bedingt geschärften Blick stellt sich dieser Eindruck ein. Perrig oder Kauffmann äussern sich nicht explizit zu diesem Problem. Untersuchungen dazu wären dem Kunstreisenden jedenfalls sehr willkommen.

Die Franziskaner bleiben von den neuen Entwicklungen keineswegs verschont, denn "auch dieser Orden erstarrt nach den Pestjahren in Dogmatismus und Moralpredigten...Aber während die Dominikaner bestrebt waren, die bildende Kunst zu intellektualisieren und zum Sprachrohr ihrer dogmatischen Weltansicht zu machen, zog man sich in Santa Croce auf die Position des Erzählens zurück"(Perrig). Im Klosterbereich von Santa Croce entsteht analog zur Spanischen Kapelle eine völlig überdimensionierte Sakristei, die Giovanni da Milano um 1366 zu freskieren hat. In diesem Raum stellt sich ähnlich schnell Langeweile ein wie in der Spanischen Kapelle. Giovanni Programmierer folgt zwar nicht den dominikanischen Vorgaben einer "Begriffskunst", aber nach Perrig findet in diesen Szenen mit ihrem naiven Erzählmodus kaum noch die bislang so fruchtbare Zusammenarbeit von Programmierer und Maler statt. Offenbar hat Giovanni nur sehr summarische Vorgaben zu erfüllen gehabt. "Er lieferte ein Werk, das ungewollt die geistige Stagnation, das das damalige Wirken des Ordens in der Toskana bestimmte, widerspiegelt". Immerhin gelingt es ihm, "seine Virtuosität in der perspektivischen Gebäudekonstruktion herauszustreichen...Doch waren innere Widersprüche sozusagen mit einprogrammiert. So wird die Tiefensuggestion von Giovanni Bühnenprospekten im mittleren Register durch die Überdimensionierung der Figuren konterkariert". Und die "von Moralität getränkten Bilder... zeigen exemplarisch, wie sehr der Franziskanerkonvent und der von ihm bestellte Maler inzwischen vom doktrinären Schwarzweissdenken der Dominikaner angesteckt waren".

In der toskanischen Provinz sah es nicht besser aus. In der Kollegiatskirche der kleinen Stadt San Gimignano malt Barna da Siena um 1340 einen umfangreichen Bilderzyklus, der heute den Besucher ebenfalls schnell langweilt. Auch hier dominiert eine antiillusionistische Tendenz, allein schon erkennbar an dem flachen, auf Perspektive verzichtenden Rahmensystem. "Der Bildraum wird reduziert auf ein raumhaltiges Zeichensystem". Die Architekturen verlieren ihre Glaubwürdigkeit. "In allen Bildern erweist sich die irrationale Bildraumstruktur als Mittel zur moralischen Qualifikation des Geschehens" (Perrig). Ist Barna, von der ästhetischen Haltung abgesehen, trotzdem ein ebenso grosses Maltalent wie die Sienesen und Florentiner, über die wir gesprochen haben? Ich kann dem auch hier nicht zustimmen.

Ganz anders stellt sich die Situation in der toskanischen Stadtrepublik Pisa dar. Durch den Levantehandel reich geworden leistete sich die Stadt vor ihren Toren ein sakrales Zentrum, das seinesgleichen in der Welt sucht. "Vor der Mitte des 14. Jahrhunderts scheint es den Dominikanern eher selten gelungen zu sein, mit ihrem "Begriffstil" auch auf künstlerischen Unternehmen ausserhalb ihrer Konvente Einfluss zu nehmen. Eindeutig gelang es ihnen in Pisa. Zwischen 1332 und 1336 entstand im dortigen Camposanto ein Freskenzyklus, dem in drei Kolossalbildern die Schrecken des Endzeitgerichts und die rechtzeitige Abkehr von der Welt- und Sinnenlust zu predigen oblag" (Perrig). Konzipiert von einem Magister der dominikanischen Ordenshochschule, wird nach heutiger Ansicht dieses ausserordentliche, unglaublich rassistisch gemalte Meisterwerk dem Florentiner Maler



Bonamico di Martino, genannt Buffalmacco, zugeschrieben. Die Fresken sind parataktisch im Sinne der Dominikaner angelegt; es gibt keinen natürlich wirkenden Raum. Wie in der Spanischen Kapelle in Florenz wird Raum geradezu negiert. Aber im Künstlerischen erweist sich dieser Maler als einer der ganz Grossen des Trecento. Die adlige, höfisch daher kommende Gesellschaft, mit verwesenden Leichnamen konfrontiert, verrät einen Meister in der dreidimensionalen Darstellung von Gestalten, deren Natürlichkeit und Eleganz, mit einem Wort: deren Modernität den "Naturstil" vielleicht auf eine bisher nicht gekannte Höhe treibt. Wir haben also einen Rückschritt im Was, und zugleich einen Fortschritt im Wie. Andrea Orcagna, ein weiterer Florentiner, wird, noch vor dem schrecklichen Jahr 1348, zu Fresken inspiriert, die auch thematisch auf den Pisaner Zyklus zurückgreifen. Reste davon finden sich im Santa Croce-Museum. Es ist, als ob die Maler gehnt hätten, was bald über sie kommen wird.

Schon zu Beginn des Jahrhunderts war das Ansehen der Kirche und des Papsttums auf den Nullpunkt gesunken. Die krankhaft übersteigerten Ansprüche eines Bonifaz VIII., die geistliche und weltliche Universalmacht auf Erden zu verkörpern, beantwortete der französische Botschafter am Vatikan im Auftrag seines Königs mit öffentlichen Ohrfeigen; der Papst starb bald darauf im Kerker. 1378 begann das grosse Schisma: mehrere Papstanwärter zankten sich Jahrzehnte lang darum, wer von ihnen der rechtmässige Inhaber des "Heiligen Stuhls" sei. Die Stiftungen der Reichen an die Kirche, an die Orden, flossen nur noch spärlich. Dennoch hatten die Franziskaner in Florenz noch einmal einen grösseren Auftrag zu vergeben. Es ging um die Freskierung der grossen mittleren Chorkapelle in Santa Croce. Agnolo Gaddi, der Sohn des Taddeo, meistbeschäftigter Maler seiner Zeit in Florenz, bekam 1388 auch diesen Auftrag.

Thema war die Kreuzlegende, die Auffindung des Kreuzes Christi in Jerusalem gemäss der Legenda aurea. Künstlerische Probleme standen kaum im Vordergrund; es ging vielmehr darum, jede Einzelheit dieser Dichtung vorzuzeigen, so dass der Maler gezwungen war, in jedem der acht Bildfelder mindestens drei Episoden unterzubringen. Von einer illusionistischen Räumlichkeit der einzelnen Szenen konnte also von vorn herein keine Rede sein. "Ohne jede Rücksicht auf proportionale Stimmigkeit" stehen die Szenen nebeneinander. Ein realer Raum wird nicht einmal mehr intendiert. "Die differenzierten Kompositionsweisen" der Vorgänger waren kein Thema mehr. Agnolos Schüler Cennino Cennini, der gegen Ende des Jahrhunderts sein vielgelesenes "Libro delle Arte" verfasst, verliert darin über die Bildkomposition kein einziges Wort. Auch Bacons Begriff der "perspectiva" kommt nicht vor. Florenz verharrt in der Stagnation. Ist Agnolo auch zugleich ein weniger talentierter Maler als sein berühmter Vater? Überlassen wir auch hier die Antwort den Forschern, die mehr Zeit und Möglichkeit haben, genauer hinzuschauen.

Es ist kaum zu glauben, dass es nur wenige Jahre später ausgerechnet in der gleichen Stadt einem gelernten Goldschmied namens Brunelleschi und seinem Malerfreund Masaccio gelingt, die genauen Bedingungen zu entdecken, um von einem bestimmten Punkt aus auf einer zweidimensionalen Fläche das Liniengeflecht eines dreidimensionalen Raumes geometrisch genau abzubilden. Die Zentralperspektive wird für fünfhundert Jahre die europäische Malerei beherrschen. In Santa Maria Novella lässt sich eines der ersten exakt zentralperspektivischen Bilder genau studieren. Perrig meint, dass es möglicherweise gerade die Erkenntnis der eigenen Provinzialität in den bildenden Künsten gewesen war, die eine junge Generation von Florentiner Künstlern anstachelte, Neues zu wagen.

Doch bedeutet die genaue Kenntnis der Zentralperspektive schon für sich einen Qualitätsgewinn in einem Bild? Eine rhetorische Frage. Der Maler, Zeichner und Medailleur Antonio Pisano, genannt

Pisanello, der höfischen Internationalen Gotik zuzurechnen, "zwischen Herbst des Mittelalters und der frühen Neuzeit stehend", 1395 geboren und damit nur sechs Jahre älter als Masaccio, dem ersten grossen Maler der Frührenaissance, ist einer meiner Lieblingsmaler. Kaiser und Fürsten liessen sich von ihm porträtieren und Medaillen schlagen. Er wäre nach Perrig für uns der Raffael der ersten Hälfte des Quattrocento, wenn seine grossen Freskenzyklen in Venedig, Mantua, Rom und Verona nicht fast ganz untergegangen wären. Die Gesetze der Zentralperspektive kannte er nicht. Dazu hätte er Florentiner sein müssen. Doch an der so sehr beglückenden Wirkung der wenigen von ihm erhaltenen Werke ändert das nichts.

War die Trecento-Malerei in der Toskana in der zweiten Jahrhunderthälfte auch von Verfall und von Rückschritten gekennzeichnet, so ging anderenorts die Entwicklung doch durchaus weiter. Die oberitalienischen Fürstenhöfe waren es, die sich nun zu Zentren der modernen Kunst entwickelten. "Der Wechsel fand im letzten Drittel des Trecento statt. Während Mittelitalien ins Provinzielle abglitt, rüstete der Norden auf. Die mächtigsten jener Condottieri-Clans, die dort in den vergangenen Jahrzehnten die kommunale Macht an sich gerissen hatten, die Visconti in Mailand, die Scaliger in Verona, die Carrara in Padua, waren sich der Bedeutung von Architektur, Dichtung und bildenden Künsten zur ideologischen Absicherung ihrer Zwangsherrschaft sehr wohl bewusst geworden. Sie suchten nicht nur herausragende Gelehrte und Panegyriker, sondern auch die besten Architekten und Künstler an sich zu binden. Ihre miteinander verschwägerten Höfe wurden zu Brutstätten einer neuen Kunst. Der attraktivste war derjenige der Carrara"(Perrig).

1222 hatte Kaiser Friedrich II. in Padua die später so berühmte Universität gegründet. Der "Santo", die Grabeskirche des populären hl. Antonius, zog viele Besucher an. Der Humanismus hatte in Padua schon früh eine Heimstätte gefunden. Petrarca, der berühmte Humanist und Dichter, verbrachte hier seinen Lebensabend. "In dieser Stadt, die den assisischen Naturstil vor allen anderen oberitalienischen Städten assimilierte, hatte die dominikanische Begriffskunst ebenso wenig Chance, Wurzeln zu schlagen, wie die byzantinische Staatskunst des benachbarten Venedig. Stattdessen wurden noch einmal unter der aufgeklärten Herrschaft Francescos I. (1355-88) alle Möglichkeiten des in der Toskana obsolet gewordenen Illusionismus ausgelotet. Was dabei das Zusammenspiel von politischem Ehrgeiz, intellektuellem Scharfsinn und künstlerischem Artikulationsvermögen zu leisten vermochte, lehrt beispielhaft die Jakobus-Kapelle im rechten Querarm des Santo"(Perrig). Altichiero da Zevio hiess der Maler, der hier zwischen 1372 und 76 sein Meisterwerk hinterliess.

"Mit ihrem packenden Realismus, ihrer perspektivischen Bravour und ihrer farbigen und formalen Differenziertheit spielte Altichieros Werk eine ähnliche Rolle für Oberitalien wie sie zwei Generationen später das Werk Masaccios für Florenz und die Toskana zu spielen begann. Neue Massstäbe setzend, wurde es...zum Vorbild von Künstlern wie Pisanello, Jacobo Bellini, Mantegna oder Foppa"(Perrig).

Der erste Saal der Gemäldesammlung der Florentiner Uffizien wird dominiert von drei grossformatigen Maestà-Darstellungen der frühen Grossmeister der toskanischen Malerei; dem Florentiner Cimabue - seine thronende Madonna wird etwa 1275 entstanden sein -, dem Sienesen Duccio di Buoninsegna, dessen Arbeit nur wenig später gemalt sein muss, und dem vermutlichen Cimabue-Schüler Giotto di Bondone mit einem Frühwerk, das nicht später als 1315 gemalt wurde. Die drei Altarbilder stammen aus Florentiner Kirchen. Sie fordern zu einem Vergleich geradezu heraus. Ich gestehe, dass mir die "Rucellai"-Madonna von Duccio seit jeher die faszinierendste ist. Wie der Maler die Verpflichtung zum Byzantinisieren, die ihm als Sienese selbstverständlich ist,

einerseits benutzt, um dem Bild Wirkungen zu geben, über die die beiden anderen nicht verfügen können, andererseits aber trotzdem seinen Kollegen an Modernität nicht nachsteht, das hat mich immer fasziniert.

Doch damit sind wir auf dem Gebiet des persönlichen Geschmacks, über den sich bekanntlich nicht streiten lässt.

Klaus Koenig.

### Literatur:

Alexander Perrig: Malerei und Skulptur des Spätmittelalters. (In: Die Kunst der italienischen Renaissance. Könemann 2005).

Barbara Deimling: Malerei der Frührenaissance in Florenz und Mittelitalien (dito).

Georg Kauffmann: Florenz und Fiesole. Philipp Reclam Jun. Stuttgart.

Diverse Kunsthefte der Reihen: I maestri del colore / L'arte raccontata / Forma e colore.