

**AMBROGIO LORENZETTI: EIN  
BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER  
SIENESISCHEN MALEREI IM  
VIERZEHNTEN JAHRHUNDERT;  
INAUGURAL-DISSERTATION**

Published @ 2017 Trieste Publishing Pty Ltd

ISBN 9780649765836

Ambrogio Lorenzetti: Ein Beitrag zur Geschichte der Sienesischen Malerei im Vierzehnten Jahrhundert; Inaugural-Dissertation by Ernst von Meyenburg

Except for use in any review, the reproduction or utilisation of this work in whole or in part in any form by any electronic, mechanical or other means, now known or hereafter invented, including xerography, photocopying and recording, or in any information storage or retrieval system, is forbidden without the permission of the publisher, Trieste Publishing Pty Ltd, PO Box 1576 Collingwood, Victoria 3066 Australia.

All rights reserved.

Edited by Trieste Publishing Pty Ltd.  
Cover @ 2017

This book is sold subject to the condition that it shall not, by way of trade or otherwise, be lent, re-sold, hired out, or otherwise circulated without the publisher's prior consent in any form or binding or cover other than that in which it is published and without a similar condition including this condition being imposed on the subsequent purchaser.

[www.triestepublishing.com](http://www.triestepublishing.com)

**ERNST VON MEYENBURG**

**AMBROGIO LORENZETTI: EIN  
BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER  
SIENESISCHEN MALEREI IM  
VIERZEHNTEN JAHRHUNDERT;  
INAUGURAL-DISSERTATION**



# Ambrogio Lorenzetti.

---

Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerei  
im vierzehnten Jahrhundert.

---

**Inaugural-Dissertation**

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

**Universität Heidelberg.**

---

Vorgelegt von

**Ernst von Meyenburg.**

---

ZÜRICH.

Buchdruckerei Jean Frey. — 1903.

## Einleitung.

Drei toskanischen Städten, Pisa, Siena und Florenz, gebührt der Ruhm, die grosse national-italienische Kunst ins Leben gerufen zu haben. Den ersten Schritt tat Pisa mit der Kanzel Niccolò Pisanos (1260) und vielleicht war es des gleichen Künstlers Arbeit im Dom von Siena (1268), welche in dieser Stadt die Keime einer neu aufblühenden Kunst legte. Ein Künstler von dem Range eines *Duccio*, dessen Tätigkeit mit dem Ende der siebziger Jahre beginnt<sup>1)</sup>, konnte unmöglich teilnahmslos an jener Kanzel vorübergehen. Freilich gehörten deren Reliefs einer andern Kunstart an, doch haben ihre Anregungen den jungen Meister, auch während er bei Byzantinern oder deren Nachfolgern das Malerhandwerk erlernte, nicht verlassen. Über die Jugendarbeiten dieses Begründers der sienesischen Malerschule wissen wir nichts Sicheres. Sollte aber, wie neuerdings immer wahrscheinlicher gemacht wird<sup>2)</sup>, jenes Werk, das er 1285 für S. Maria Novella in Florenz in Auftrag bekam, in der berühmten Madonna Ruccellai erhalten sein, so hätten wir einen Beleg dafür, dass er bei Cimabue, dem grossen Vorläufer eines grösseren Bahnbrechers auf dem Gebiete der Malerei, gelernt und dessen grosszügigen Stil — als ein echter Sienese — verfeinert hat. Indes, diese Annahme wird immer von neuem auf den Widerspruch derer stossen, die den grossartig-erhabenen Charakter dieser Madonna mit dem milden der wirklich authentischen Arbeiten

<sup>1)</sup> A. Lisini: Notizie di Duccio Pittore im *Bullettino Senese di Storia Patria* v. I. 1898 p. 43.

<sup>2)</sup> J. Wood-Brown: Cimabue and Duccio at S. Maria Novella. *Repertorium* XXIV 127 s.

Duccios für unvereinbar erklären. Auf festem Boden stehen wir allerdings erst bei dem herrlichen *Dombilde* (1308—11), dessen Vollendung die Sieneser mit Jubel feierten. Hiermit beginnt für uns die Blütezeit der sienesischen Malerei. Ist die *Maestà* nun einerseits zweifellos der Höhepunkt von Duccios Schaffen, umso ungewisser sind wir andererseits über die Genesis ihres Stiles. Die Abhängigkeit des Künstlers von byzantinischen Vorbildern im Technischen, im Ikonographischen und zum Teil im Formalen sind ja auffallend genug. Dankt er aber das, worin er die Byzantiner so weit hinter sich lässt, sein mehr zartes als starkes Empfinden, den ausnehmenden Sinn für die Farbe, die Meisterschaft im Landschaftlichen und Architektonischen allein seinem Genius? Ist das alles zu denken ohne die grossen Entdekkertaten des jungen Giotto, der um jene Zeit bereits eine umfangreiche Tätigkeit in Assisi, Rom, Florenz und Padua hinter sich hatte? Es ist schwer zu glauben, dass Duccio von dem Floréntiner keine Notiz genommen haben sollte. Die älteren Nachrichten wissen nichts darüber. Ghiberti lobt die *Maestà* als *fatta molto eccellentemente e doctamente, è magnifica cosa*. Von dem nobilissimo pittore sagt er: *tenne la maniera Greca*, wozu Vasari, der unbegreiflicherweise das Dombild nicht hat finden können, mildernd bemerkt: *ma mescolata assai con la moderna*, d. h. mit dem neuen Stil, den Giotto schuf. Beruht dessen Bedeutung in erster Linie auf einer unvergleichlich klaren und strengen Gestaltung der heiligen Erzählungen, in der Ausecheidung der älteren Formen und einem durchaus männlichen Charakter, so ist Duccio nicht als sein Nachfolger zu betrachten, wohl aber darf man die relative Befreiung vom Byzantinischen auf florentinische Eindrücke zurückführen. Im Übrigen aber muss die originale Schöpfertätigkeit des Künstlers betont werden; denn er hat die Anregungen, die er aufnahm, bedeutend fortgebildet. Wie er die Gestalten der Byzantiner, die einstigen Urbilder derselben ahnend, in spezifisch sienesischer Weise umschuf, so tat er auch mit deren Landschaft, wie überzeugend nachgewiesen worden ist. Wie ist man z. B. überrascht über die liebevoll studierten Bäumchen auf seinen Hintergründen. Als Original muss man auch seine Architekturen bezeichnen, in denen er mehr an einheimische als an östliche Elemente anknüpft und aus eigener Kraft vor

allem jene reizvollen seitlichen Durchblicke in abseits liegende Räume schafft, die dann besonders die beiden Lorenzetti liebten. Fasst man zusammen, so hat Duccio als erster den sienesischen Kunstcharakter ausgeprägt mit seiner Freude an weiblich empfindungsseligem Gestalten, am Wohlklang verfeinerter Formen, an kostbaren Gewändern und an harmonisch abgestimmten Farben. Künstlern dieser Art fehlt der Sinn für dramatische Akzente; das lehrt ein Blick auf die Rückseite des Dombildes, besonders auf die Passionsszenen. Diese Bildchen sind fast ausnahmslos Juwelen in der malerischen Ausführung; doch ist der Ausdruck für die verschiedenen Themen nur da gefunden, wo es sich um die Darstellung von leiseren Seelenregungen handelt, die nach der Seite des Bekümmerten, trüb Ahnungsvollen liegen, wie bei der „Fusswaschung“, den „Marien am Grab“, dem „Gang nach Emaus“. Wiederum sind aber auch Vorwürfe, wie „Petrus am Wachtfeuer“ und der „Einzug Christi“, wo der Reiz des Genres und architektonischer Perspektiven mitspielt, gelungen.

*Simone Martini* tritt in dem Jahre 1315, vier Jahre nachdem Duccio sein Hauptwerk vollendet, mit der *Maestà* des Palazzo Pubblico hervor. Da der Künstler bereits 1321 an dem Fresco eine anscheinend grössere Restauration vornehmen musste, ist nicht ganz leicht zu sagen, was dem älteren Stile angehört. Wahrscheinlich sind es einige altertümliche Heiligengestalten an der Seite, die uns verraten, dass Simone in seinen Anfängen noch stark von Duccio abhängig war. In ihrem Leben haben Lehrer und Schüler sehr viel Verwandtes, so vor allem die Richtung auf das träumerisch Empfindsame und das Schmückende, die Simone Martini zum klassischen Meister dessen macht, was man als „sienesisch“ bezeichnet. Er hat den letzten Rest des Byzantinismus aus seinen Gestalten getilgt und vielleicht sogar in einem bewussten Gegensatz zu dem Lehrer seinen Menschen vollere und rundlichere Züge gegeben<sup>1)</sup>. Wieviel er Giotto zu danken hat, ist seinen Werken nicht mit Sicherheit zu entnehmen. Dass er aber in

<sup>1)</sup> Es gilt dies namentlich für Werke wie die *Maestà*, das Altarwerk von Orvieto und den *Guidoriccio*. Die „Verkündigung“ der Uffizien (1333) weicht allerdings ab, doch ist hier Lippe Memmis Anteil nicht zu vergessen, der schon in S. Gimignano (1317) schlankere Proportionen hat.



Assisi vor dem „Leben des Franziskus“ in der Oberkirche gestanden und hinauf zu den vier Franziskaner-Gelübden geblickt hat, verrät die Martinskapelle, doch hat sein feines Taktgefühl ihn vor dem Versuche, mit dem Grösseren zu rivalisieren, bewahrt. — Wenn man der trecentistischen Kunst einen höfischen Charakter hat vindizieren wollen, so hat man wohl in erster Linie Simone im Auge gehabt. Ist es nun freilich ein vergebliches Bemühen, in Toskana nach den Sätzen dieser „höfischen Kultur“ Umschau zu halten, so besitzt andererseits die Art unseres Künstlers Eigenschaften, die in den Höfen von Neapel und Avignon mit ihrer halb weltlichen, halb geistlichen Atmosphäre begehrenswert erscheinen liessen. So hielt denn auch die Heimatstadt den Meister nicht auf die Dauer. Die Dürftigkeit der literarischen Überlieferung verbietet es, die Gründe hierfür bestimmt anzugeben. Nur als Vermutung lässt es sich aussprechen, dass das Aufkommen einer neuen Kunstrichtung neben der seinen Simones Rahm zu beinträchtigen begann. Es ist die der Brüder *Pietro* und *Ambrogio Lorenzetti*.

Der jüngere von beiden soll uns in der folgenden Untersuchung beschäftigen. Jedoch ist es unerlässlich, vorher einen Blick auf Pietro zu werfen, von dessen Kunst Ambrogio ausgegangen ist, so schwer es auch bei dem uns erhaltenen Denkmälervorrat und bei dem Mangel an sicherer Datierung ist, den Punkt genau anzugeben, wo der eine bei dem andern anknüpft.

*Pietro Lorenzetti*<sup>1)</sup> wird schon in frühen Jahren in Siena erwähnt. Im Februar 1306 erhielt er eine geringfügige Zahlung für eine Malerei in der Sala dei Nove zu Siena<sup>2)</sup>, dann taucht sein Name erst 1320 wieder auf in dem Kontrakt für das Altarwerk der Pievo von Arezzo, das uns noch erhalten ist. Mit diesem Werke stehen wir zum ersten Male auf sicherem Boden. Es zeigt uns einen Künstler, der schon im äusseren Aufbau, besonders aber in der Formgebung sich als ein Sienese und zwar als ein Nach-

<sup>1)</sup> Über ihn Crowe & Cavalcaselle: *Storia della Pittura in Italia*. Vol. III cap. 4 passim und besonders H. Thode im *Repertorium* 1888, 1—22.

<sup>2)</sup> 1 lire 10 soldi (nicht 110 lire wie Milanesi hat) pro aliqua pictura quam fecit in tabula dominorum novem.

folger Duccios Simonese<sup>1)</sup> zu erkennen gibt. Doch sind damit die Quellen seiner Kunst nicht erschöpft. Vor allem überrascht in der Madonna das Motiv des *Sichanblickens von Mutter und Kind*, das uns auch sonst bei Pietro in verschiedenen Abwandlungen begegnet<sup>2)</sup>. Es leitet sich von Giovanni Pisanos königlichen Madonnen her, nun erscheint es bei Lorenzetti als aus dem siegreich Triumphierenden in eine mehr bürgerliche und ernste Sphäre versetzt. In dieser leben auch die vier Heiligen neben dem Mittelstück, aber auch bei ihnen wäre in der eigentümlichen Mischung von schwerer Verlegenheit und aufzuckendem Schmerz ein Reflex von der leidenschaftlich erregten Seite in Giovanni Pisanos Kunst zu erkennen. Diese Anklänge und die auffallende Lücke in den Sieneser Nachrichten legen die Vermutung sehr nahe, dass Pietro in der Zeit von 1306—20 anseerhalb seiner Vaterstadt tätig war. Es ist verlockend, sich ihn im Gefolge Giotto's zu denken, sei es bei dessen späterer Tätigkeit in Assisi, wo man wiederholentlich die Mithilfe von Sienesen hat erkennen wollen, oder auch in Padua und Florenz. In dieser letzteren Stadt gibt es nun in der Tat ein Werk, das seit längerer Zeit ohne Widerrede unserem Künstler zugeteilt wird und in das zweite Jahrzehnt des Trecento fällt: Die *Humilitastafel* der Akademie<sup>3)</sup>. An der Attribution ist angesichts der auffallenden Übereinstimmungen mit der Madonna von Arezzo nicht zu zweifeln. Hier nun ist der Einfluss von Giotto's Kunst sehr deutlich, er ist namentlich zu erkennen in der energischen Gebärden Sprache, welche die einzelnen Szenen aus dem Leben der Heiligen auszeichnet. Dies ist sehr auffallend bei einem Sienesen, der hierin Giotto besser verstanden hat als die Mehrzahl von dessen direkten Nachfolgern. Andererseits hat Pietro doch seine Selbständigkeit bewahrt; die heimischen Elemente der „decentralisierenden“ Komposition der Raum- und

<sup>1)</sup> In den kleineren Abteilungen.

<sup>2)</sup> Madonnen: Offizien 1340, Altenburg, Cortona, S. Lucia in Rom.

<sup>3)</sup> Die erneuerte Inschrift gibt das Jahr 1316 an, dürfte aber ursprünglich 1317 oder 18 gelautet haben, denn erst in diese Jahre fällt die Beatifikation der Humilitas, die man im Bilde zu verehren vorher kaum sich getraut hatte. Schibrings (Zeitschrift für christl. Kunst 1901, p. 375) Einspruch gegen Datierung und Attribution überzeugt mich nicht.

Landschaftskunst des Farbensinnes kommen bei einer genauern Betrachtung der ausgezeichneten Bildchen deutlich zur Geltung. Leider begegnet man dem Künstler nur ausnahmsweise auf solchen Wegen. Das Schwergewicht seiner Tätigkeit beruht für uns zunächst auf den *Madonnendarstellungen*. Acht Jahre nach dem Aretiner Bild entstand das Meisterwerk von *S. Ansano in Dofana* (1328.) Pietro war wieder in Siena ansässig geworden und hatte sich dort dem Zauber Simonese nicht entzogen, vielmehr willig Elemente von dessen Art aufgenommen. Die schönste Frucht solcher Anpassung ist unstreitig das genannte Altarbild. Eine ähnliche Verbindung von Hoheit in der Madonna, liebenswürdiger Teilnahme in dem Kinde und gemessener Ehrerbietung in den Engeln und Heiligen ist dem Künstler kaum wieder gelungen und es ist seine persönlichste Tat, innerhalb der sienesischen Malerei gerade diese Synthese gefunden zu haben. Die Madonna von S. Pietro Ovale und zwei Verwandten der Sieneser Gallerie zeigen einfachere Variationen des gleichen Themas, das seinen letzten Ursprung in Simonese Maestà hat. Die andere Reihe von Mariendarstellungen wurde schon früher genannt.

Ist bei all diesen Bildern von dem Räumlichen abgesehen, so tritt dieses Element in der *Geburt Mariae* (1342) der Sieneser Domogera bedeutend zu Tage. Als Zwischenglied<sup>1)</sup> zwischen diesem Werk und den Humilitasbildern sind die *Carmeliterpredellen* der Sieneser Gallerie sehr beachtenswert. Wenngleich das Datum 1329 nicht gesichert ist, so trifft es jedenfalls annähernd das Richtige. Der malerische Zug, der sich bei der Florentiner Serie in der Vorliebe für Nebenszenen, Seiten- und Durchblicke in Architekturen und Landschaft geltend macht, erscheint hier zu grösserer Reife abgeklärt. Die Vorgänge aus der Ordensgeschichte verbinden sich vorzüglich mit den Räumen, in die sie verlegt sind, und bekunden ein gesteigertes, koloristisches Feingefühl. Den Höhepunkt dieser Entwicklung, wie überhaupt des Schaffens Pietro Lorenzettis bedeutet die *Geburt Mariae*. Die besten Eigenschaften des Künstlers kommen hier zur Geltung. Ein schlichter und ernster Sinn für den Inhalt der Darstellung ver-

<sup>1)</sup> Die Fresken aus dem Marienleben an der Scala (1335) wären von der grössten Wichtigkeit.