



ARS LONGA

VITA BREVIS

the
university of
connecticut
libraries



N
5300
D65
v.2,
pt.1





Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

<http://www.archive.org/details/kunstundknstle21dohm>

WITHDRAWN

**From the
University of
Connecticut
Libraries**

KUNST UND KÜNSTLER ITALIENS

BIS UM DIE

MITTE DES ACHTZEHNEN JAHRHUNDERTS.

UNTER MITWIRKUNG VON

W. BODE, E. DOBBERT, M. JORDAN, R. REDTENBACHER, A. ROSENBERG, H. SEMPER,
K. WOERMANN, A. WOLTMANN, R. VISCHER

HERAUSGEGEBEN VON

DR. ROBERT DOHME,
BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

ERSTER BAND.

MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.



LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1878.

KUNST UND KÜNSTLER
DES
MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

— — — — —
BIOGRAPHIEN UND CHARAKTERISTIKEN.

~~~~~  
UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN HERAUSGEGEBEN

VON

DR. ROBERT DOHME,  
BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

~~~~~  
2
ZWEITE ABTHEILUNG.

KUNST UND KÜNSTLER ITALIENS BIS UM DIE MITTE DES ACHTZEHNEN
JAHRHUNDERTS.

1
ERSTER BAND.



LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1878.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

INHALTSVERZEICHNISS.

~~~~~

Vorbemerkung: Da die Seitenzahlen nicht fortlaufen, sind auf der ersten Seite eines jeden Bogens in der unteren linken Ecke die Nummern angegeben, welche die Reihenfolge der Bogen bezeichnen.

—————

|                                                                                                                                                                                    | No.       | Seite |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|-------|
| 1. Die Pifani. Von E. Dobbert. . . . .                                                                                                                                             | 40.       | 3—42  |
| Niccolò Pifano (S. 3). — Fra Guglielmo (S. 31). — Arnolfo di Cambio (S. 32). — Giovanni Pifano (S. 33). — Andrea Pifano (S. 37). — Nino Pifano (S. 39).                            |           |       |
| 2. Giotto. Von demselben . . . . .                                                                                                                                                 | 41.       | 3—52  |
| 3. Die Sienesische Malerschule. Von demselben. . . . .                                                                                                                             | 42 u. 43. | 3—55  |
| Duccio (S. 3). — Simone Martini (S. 21). — Lippo Memmi (S. 35). — Pietro Lorenzetti (S. 38). — Ambruogio Lorenzetti (S. 43).                                                       |           |       |
| 4. Andrea Orcagna. Von demselben. . . . .                                                                                                                                          | 42 u. 43. | 56—79 |
| 5. Fra Angelico da Fiesole. Von demselben. . . . .                                                                                                                                 | 42 u. 43. | 80—94 |
| 6. Filippo Brunellesco. Von H. Semper und R. Dohme . . . . .                                                                                                                       | 44—46.    | 3—34  |
| 7. Lorenzo Ghiberti. Von A. Rosenbergs . . . . .                                                                                                                                   | 44—46.    | 35—55 |
| 8. Donatello. Von demselben . . . . .                                                                                                                                              | 44—46.    | 56—76 |
| 9. Die Künstlerfamilie della Robbia. Von W. Bode . . . . .                                                                                                                         | 47.       | 3—26  |
| Luca della Robbia (S. 3). — Andrea della Robbia (S. 14). — Girolamo, Luca, Ambrogio u. Giovanni di Andrea della Robbia (S. 18).                                                    |           |       |
| 10. Die florentiner Marmorbildner in der zweiten Hälfte des Quattrocento. Von demselben . . . . .                                                                                  | 47.       | 27—58 |
| Defiderio da Settignano (S. 29). — Bernardo Rossellino (S. 34). — Antonio Rossellino (S. 35). — Benedetto da Majano (S. 39). — Mino da Fiesole (S. 47). — Matteo Civitali (S. 53). |           |       |
| 11. Masaccio. Von K. Woermann . . . . .                                                                                                                                            | 48—50.    | 3—25  |
| 12. Filippo Lippi. Von demselben. . . . .                                                                                                                                          | 48—50.    | 26—39 |

|                                                          |           |       |
|----------------------------------------------------------|-----------|-------|
| 13. Sandro Botticelli. Von demselben. . . . .            | 48—50.    | 40—53 |
| 14. Filippino Lippi. Von demselben . . . . .             | 48—50.    | 54—64 |
| 15. Domenico Ghirlandajo. Von demselben . . . . .        | 48—50.    | 65—80 |
| 16. Andrea Mantegna. Von A. Woltmann. . . . .            | 51.       | 3—30  |
| 17. Pietro Perugino. Von M. Jordan . . . . .             | 52.       | 3—40  |
| 18. Andrea del Verrocchio. Von H. Semper . . . . .       | 53.       | 3—28  |
| 19. Luca Signorelli. Von R. Vischer . . . . .            | 54 u. 55. | 3—19  |
| 20. Sodoma. Von demselben. . . . .                       | 54 u. 55. | 20—38 |
| 21. Leon Battista Alberti. Von R. Redtenbacher . . . . . | 56 u. 57. | 3—21  |
| 22. Donato Bramante. Von H. Semper . . . . .             | 56 u. 57. | 22—52 |
| 23. Baldaffare Peruzzi. Von R. Redtenbacher. . . . .     | 58.       | 3—24  |

---

## VERZEICHNISS DER ILLUSTRATIONEN.

Die beigefetzten Ziffern geben die Seitenzahlen innerhalb der durch die eingeklammerten Nummern bezeichneten Abchnitte an.

### DIE PISANI (No. 40).

Kanzel im Baptisterium zu Pifa. 5. — Geburt Christi. Relief an der Kanzel des Baptisteriums zu Pifa. 8. — Anbetung der h. drei Könige. Desgleichen. 9. — Darbringung im Tempel. Desgleichen. 12. — Christus am Kreuz. Desgleichen. 13. — Darbringung im Tempel. Relief an der Kanzel des Domes zu Siena. 21. — Geburt Christi. Relief von der ehemaligen Kanzel im Dom zu Pifa. 36. — Reliefgestalten von der Fassade des Domes zu Orvieto. 40. — Auferstehungsscene. Relief an der Fassade des Domes zu Orvieto. 41.

### GIOTTO (No. 41).

Detail aus der »Armuth«, S. Francesco in Affifi. 9. — Der »Gehorfam«. Ebenda. 13. — Joachim kommt zu den Hirten. Capella dell' Arena zu Padua. 20. — Mariä Tempelgang. Ebenda. 21. — Die Verkündigung. Ebenda. 24. — Auferweckung des Lazarus. Ebenda. 25. — Judas empfängt das Geld. Ebenda. 29. — Die Kreuzigung. Ebenda. 32. — Die Grablegung. Ebenda. 33. — Mäsigung und Zorn. Ebenda. 37.

### DIE SIENESISCHE MALERSCHULE (No. 42 u. 43).

Madonna von Cimabue in Sta. Maria novella zu Florenz. 5. — Maria mit dem Kinde. Vom Altarwerke Duccio's im Dom zu Siena. 9. — Grablegung der Maria. Desgleichen. 13. — Aus der »Maestà« des Simone Martini im Palazzo publico zu Siena. 25. — Guidoriccio Fogliani. Wandgemälde des Simone Martini ebenda. 29. — Altarbild von Pietro Lorenzetti in San Aniano. 40. — Geburt der Maria von Pietro Lorenzetti. Saeristei des Domes zu Siena. 41. — Gruppe aus der Kreuzigung des Ambrugio Lorenzetti in San Francesco zu Siena. 44. — Gruppe, desgleichen. 45. — Kopf der Concordia im Bilde »Die gute Regierung« von Ambrugio Lorenzetti. 49.

### ANDREA ORCAGNA (No. 42 u. 43).

Christus und Maria. Aus dem »Paradies« in Sta. Maria novella zu Florenz. 61. — Der Triumph des Todes. Wandgemälde im Campo fanto zu Pifa. Zu Seite 76. — Die »Pax« aus der »guten Regierung« von Ambrugio Lorenzetti. 79.

### FRA ANGELICO DA FIESOLE (42 u. 43).

Lünettenbild in San Marco in Florenz. 85. — Aus der Kreuzigung im Kapitelfaal ebenda. 85.

## FILIPPO BRUNELLESICO (No. 44—46).

Bildnifs Brunellesco's. 3. — Opferung Izaak's. Bronzerelief von Brunellesco. Nationalmuseum, Florenz. 8. — Opferung Izaak's. Bronzerelief von Ghiberti. Ebenda. 9. — Dom zu Florenz. Längenschnitt und Grundrifs. 17. — Capella de' Pazzi zu Florenz. Fassade. 21. — Capella de' Pazzi. Durchschnitt. 23. — Grundrifs von San Lorenzo zu Florenz. 24. — Grundrifs der (unvollendeten) Kirche degli Angeli zu Florenz. 25.

## LORENZO Ghiberti (No. 44—46).

Bildnifs Ghiberti's. 35. — Der Evangelist Matthäus. Von der zweiten Thür des Baptisteriums zu Florenz. 37. — St. Stephanus. Statue in Or San Michele zu Florenz. 41. — Von der dritten Thür des Baptisteriums zu Florenz. 49. — Erfchaffung der Eva. Desgleichen. 53.

## DONATELLO (No. 44—46).

Bildnifs Donatello's. 56. — Die Verkündigung. Relief in Sta. Croce zu Florenz. 60. — St. Petrus. Statue in Or San Michele zu Florenz. 61. — Muficirende Engelkinder. Marmorrelief im Nationalmuseum zu Florenz. 64. — Jugendlicher David. Marmorstatue. Ebenda. 65. — Reliefbüfte des Johannes. Ebenda. 68. — Reliefbüfte der h. Cäcilia. Befitz des Lord Elcho. 69. — Kreuzabnahme. Relief an der Kanzel in San Lorenzo zu Florenz. 73.

## DIE KÜNSTLERFAMILIE DELLA ROBBIA (No. 47).

Bildnifs des Luca della Robbia. 3. — Gruppe vom Orgelfries des Luca della Robbia. Bargello in Florenz. 5. — Madonna von Engeln verehrt. Thürlunette von Luca della Robbia. S. Pierino in Florenz. 8. — Die Verkündigung. Relief von Andrea della Robbia. 9. — Die Krönung der Maria. Altar von Andrea della Robbia. Klosterkirche der Offervanza bei Siena. 13. — Die Heimfuchung. Gruppe von Andrea della Robbia (?). S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja. 17. — Theil des Friefes vom Ospedale del Ceppo in Pistoja. 20.

## DIE FLORENTINER MARMORBILDNER DER ZWEITEN HÄLFTE DES QUATTROCENTO (No 47).

Grabmal des Staatskanzlers Marzupini von Defiderio da Settignano. Sta. Croce in Florenz. 28. — Detail vom Grabmal Marzupini. 29. — Büfte der Marietta Strozzi von Def. da Settignano. Berliner Mufeum. 32. — Grabmal des Staatskanzlers Bruni von Bernardo Rossellino. Sta. Croce in Florenz. 33. — Grabmal des Cardinals von Portugal, von Antonio Rossellino. S. Miniato in Florenz. 37. — Ciborium von Benedetto da Majano. S. Domenico in Siena. 40. — Büfte des Filippo Strozzi von demselben. Berliner Mufeum. 41. — Madonna in der Glorie. Hochrelief von demselben. S. Gimignano. 45. — Büfte des Niccolò Strozzi von Mino da Fiefole. Berliner Mufeum. 49. — Betender Engel von Matteo Civitali. Sakramentskapelle des Domes zu Lucca. 53

## MASACCIO (No. 48—50).

Die Vertreibung aus dem Paradiese. Brancacci-Kapelle im Carmine zu Florenz. 5. — Der Zinsgrofchen. Ebenda. 13.

## FILIPPO LIPPI No. (48—50).

Krönung der Maria. Academie zu Florenz. 29. — Madonna. Galerie Pitti. 33. — Madonna mit Christus und Johannes. Galerie des Uffizien. 37.

## SANDRO BOTTICELLI No. (48—50).

Befrafung der Rotte Korah. Capella Siftina im Vatican. 45. — Madonna mit Engeln. Uffizien. 49. — Die Geburt der Venus. Uffizien. 52.

## FILIPPINO LIPPI No. (48—50).

Die Befreiung Petri. Brancacci-Kapelle. 56. — Das Martyrium Petri. Ebenda. 57. — Die Vision des h. Bernhard. Badia in Florenz. 61.

## DOMENICO GHIRLANDAJO (No. 48—50).

Anbetung der h. drei Könige. Ospizio degli Innocenti zu Florenz. 69. — Die Heimfuchung. Louvre. 77.

## ANDREA MANTEGNA (No. 51).

Bildniß Mantegna's. 3. — Begegnung des Markgrafen Lodovico von Mantua mit seinem Sohne, dem Cardinal Francesco Gonzaga. Fresco im Castello di Corte in Mantua. 5. — Theil der Deckenmalerei in der Camera de' spofi ebenda. 9. — Aus dem Triumphzug des Caesar. Schloß Hampton-court. 13. — Madonna mit Johannes und Magdalena. Nationalgalerie in London. 20. — Tritonenkampf. Nach einem Kupferstiche. 35.

## PIETRO VANNUCCI, GEN. IL PERUGINO, UND DIE ÄLTEREN UMBRIER (No. 52).

Bildniß Perugino's. 3. — Verleihung der Schlüssel an Petrus. Fresco in der Sixtinischen Kapelle in Rom. 9. — Perspective Anſicht des Cambio in Perugia. 17. — Theil der Decke im Cambio. 21. — Verlobung der Maria. Oelgemälde Perugino's im Museum zu Caen. 28. — Verlobung der Maria. Oelgemälde Raffaels in der Brera zu Mailand. 29.

## ANDREA DEL VERROCCHIO (No. 53).

Bildniß Verrocchio's. 3. — Grabmal des Piero und Giovanni Medici. Alte Sacristei von S. Lorenzo in Florenz. 9. — Brunnenfigur (Puttino di bronzo), Hof des Palazzo vecchio in Florenz. 12. — David. Bronzestatue. Nationalmuseum in Florenz. 13. — Christus dem Thomas die Wundmale zeigend. Bronze. Piazza di SS. Giovanni e Paolo, Venedig. 17. — Reiterbild Colleoni's. Bronze. Piazza di SS. Giovanni e Paolo, Venedig. 21. — Madonna mit Kind. Berliner Museum. 25.

## LUCA SIGNORELLI (No. 54 u. 55).

Grabender Mönch. Mont' Oliveto. 3. — Selbstbildniß Signorelli's. Dom in Orvieto. 5. — Altarbild. Akademie in Florenz. 9. — Schule des Pan. Berliner Museum. 12. — Zwei Soldaten des Totila. Mont' Oliveto. 13. — Höllensturz der Verdammten. Dom in Orvieto. 16. — Dämon. Handzeichnung im Louvre. 19.

## GIOVANNI ANTONIO DE' BAZZI GEN. SODOMA (No. 54 u. 55).

Selbstbildniß Sodoma's. Mont' Oliveto. 21. — Einkleidung des jungen S. Benedetto. Mont' Oliveto. 25. — Kopf der Roxane. Farnesina in Rom. 28. — Hochzeit Alexanders mit Roxane. Farnesina in Rom. 29. — S. Vittorio. Rathhaus in Siena. 33. — Engelchen. S. Domenico in Siena. 38.

## LEON BATTISTA ALBERTI (No. 56 u. 57).

Bildniß Alberti's. 3. — Portal von Sta. Maria Novella in Florenz. 13. — S. Francesco in Rimini. 16. — Palazzo Rucellai in Florenz. 17. — Heiliges Grab in S. Pancrazio in Florenz. 20.

## DONATO BRAMANTE (No. 56 u. 57).

Bildniß Bramante's. 22. — Pilasterornament in S. Satiro in Mailand. 25. — Sta. Maria delle Grazie in Mailand. 32. — Ornament vom Ospedale maggiore in Mailand. 36. — Von der Fassade der Cancelleria in Rom. 38. — Detail von der Cancelleria. 39. — Sta. Maria della Consolazione in Rom. Durchschnitt und Grundriß. 43. — Grundriß des Domes zu Carpi. 47. — Ornament von Sta. Maria della Pace in Rom. 51.

## BALDASSARE PERUZZI (No. 58).

Bildniß Peruzzi's. 3. — Studienzeichnung nach dem Marc Aurel. Bibliothek in Siena. 9. — Grundriß der Villa Farnesina in Rom. 12. — Fassade der Farnesina. 13. — Grundriß zum St. Peter. 16. — Kaiser Augustus und die Sibylle. Kirche Fontegiusta in Siena. 17. — Hof des Palazzo Maffimi alle colonne in Rom. 20.



XL.

DIE PISANI.

Von

Eduard Dobbert.



## I.

### Niccolo Pisano.

Gest. um 1280.

Es ist gewiß richtig und sachgemäß, daß auf dem Gebiete der Kunstgeschichte nicht der Beginn des 16., sondern der Anfang des 15. Jahrhunderts als Ausgangspunkt der Neuzeit gilt; denn sowohl in Italien als in den nördlichen Ländern vollziehen sich die entscheidenden Neuerungen, welche der Kunst denjenigen Charakter geben, der sie von der mittelalterlichen unterscheidet, und den sie im Wesentlichen noch heute trägt, im Verlaufe des 15. Jahrhunderts. In diesem Jahrhundert bereits treibt der Baum der modernen Kunst herrliche Blüten, denen dann im Anfange des 16. die reifen Früchte folgen. Wollen wir aber Blüten und Früchte recht würdigen, so müssen wir weiter zurückgreifen und uns mit dem Keimen und allmäligen Wachsen des Baumes vertraut machen. Wer die Kunst der Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts verstehen will, muß ihre Anfänge im 13. und 14. aufsuchen.

Unter den Merkmalen der italienischen Malerei und Bildnerei der Renaissancezeit sind doch wohl folgende zwei die bedeutendsten:

Erstens ein eingehendes Studium der Natur im weitesten Sinne des Wortes, ein Studium, das sowohl die körperlichen Eigenschaften des Menschen, als auch sein geistiges Wesen, seinen Charakter umfaßt und auf diesem Wege es zu individuellen Bildungen bringt, wie sie die Kunst der früheren Jahrhunderte nicht gekannt; dann aber auch auf die wirklichkeitsgemäße Wiedergabe der Umgebung des Menschen, der Landschaft, der Architektur, großes Gewicht legt.

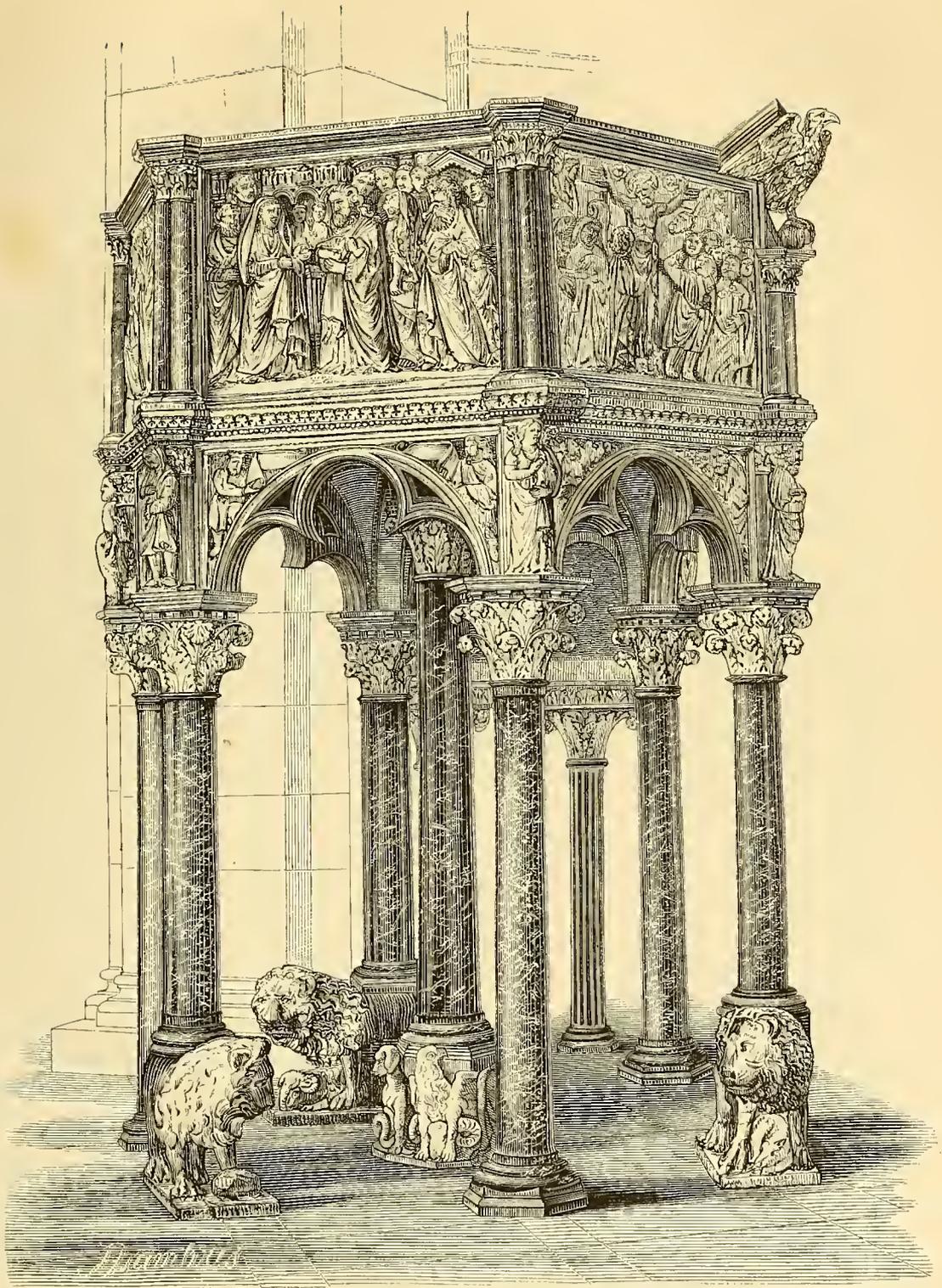
Zweitens ein Zurückgehen auf die antike Kunst, das im innigen Zusammenhange steht mit dem auf das geistige Leben des klassischen Alterthums überhaupt gerichteten Sinne des gebildeten Italieners der Renaissancezeit. Die Bestrebungen des Humanismus konnten nicht ohne Einfluß auf die bildende Kunst bleiben, wenn auch nicht bestritten werden soll, daß die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts nicht in dem Maße eine Einwirkung der Antike erfuhr, wie man, wohl durch das Wort »Renaissance« verleitet, hier und da gemeint hat. Erst im 16. Jahrhundert macht sich dieses antikisirende Element in stärkerer Weise geltend.

Die ersten entscheidenden Schritte in den beiden soeben angedeuteten Richtungen, in denen die Renaissancekunst sich bewegte, wurden von zwei toscanischen Meistern des 13. und 14. Jahrhunderts gethan: dem Bildhauer Niccolo Pisano und dem Maler Giotto.

Bis auf eine nahezu unglaublich niedere Stufe war im Mittelalter die Sculptur in Italien herabgesunken. Es war, als hätte die Antike gerade auf dem Gebiete der Kunst, auf welchem sie ihr Größtes geleistet, alle Macht verloren. Die italienische Bildnerei des 11. und 12. Jahrhunderts weist Erzeugnisse auf, die kaum noch auf die Bezeichnung eines Kunstwerks Anspruch machen können. Ein Werk wie die Erzhür an der Kirche S. Zeno zu Verona, auf deren besonders rohem linken Flügel gänzlich mißgestaltete, ausdruckslose menschliche Figuren ohne jede Rücksicht auf eine geordnete Raumbfüllung über die Platten wie zufällig verstreut sind, deutet auf einen argen Kunstverfall. Ist die eiserne Thür am Dom zu Pisa, ein Werk des 12. Jahrhunderts, auch weniger roh als die eben genannte zu Verona, so ist doch der Fortschritt ein sehr geringer. Nicht viel günstiger gestaltet sich das Urtheil über die italienischen Steinarbeiten des 11. und 12. Jahrhunderts. Die bedeutenderen Städte des nördlichen und mittleren Italiens haben aus dieser Epoche Reliefs an Kirchenfassaden, Kanzeln, gottesdienstlichen Geräthen aufzuweisen, deren Verfertiger meist ihren Namen beigefügt haben; der Kunstwerth dieser Arbeiten eines Nicolaus und Wiligelmus in Modena und Verona, eines Anselmus in Mailand, der Meister Robertus und Biduinus in Lucca, des Gruamons in Pistoja u. A. ist aber ein sehr geringer. Die Künstler selbst und ihre Zeitgenossen müssen allerdings anders geurtheilt haben, sonst hätten sie solchen Werken nicht so prunkende Inschriften beigegeben, wie z. B. diejenige an der Porta romana zu Mailand, wo der Bildhauer Anselmus, der Urheber roher Reliefs aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, als ein zweiter Daedalus gepriesen, oder die Inschrift am Dom zu Modena, wo der Meister Wiligelmus für seine, wenn auch nicht gerade leblosen, so doch sehr ungeschickten Sculpturen hoch gerühmt wird. Gerade dieses Lob so roher Kunstzeugnisse beweist, daß das Niveau des Kunstgefühles sehr tief gefallen sein mußte. Erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts macht sich ein entschiedener Fortschritt bemerkbar. Darstellungen, wie diejenige aus der Barlaam-Legende im Bogenfelde des südlichen Portals der Taufkirche zu Parma (wahrscheinlich ein Werk des Benedictus Antelami), oder wie die Reliefs am östlichen Portal des Baptisteriums zu Pisa zeigen neben gesteigerter Lebendigkeit der Bewegungen auch eine geordnetere Formgebung. An dem zuerst genannten Werke ist aber vor Allem eine deutliche Anlehnung an antike Muster bemerkenswerth, indem die daselbst angebrachten Personifikationen der Sonne und des Mondes nicht bloß im Costüm, sondern in der ganzen Auffassung antiken Geistes athmen. Sol und Luna stürmen auf antiken Wagen, jener von zwei feurigen Rossen, diese von zwei Stieren gezogen, einher. Hier zeigt die Kunst endlich wieder einmal die Fähigkeit, in überzeugender Weise eine Bewegung auszudrücken. Im Allgemeinen aber steht die italienische Sculptur auch noch in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts auf geringer Höhe. Kein Gedanke daran, daß sie sich mit den gleichzeitigen Leistungen der Bildhauer an den Fassaden der frühgothischen Kirchen Frankreichs oder den Werken der sächsischen Schule in Wechselburg und Freiberg messen könnte!

Aus diesem wenig erfreulichen Zustande steigt plötzlich die Kunst Niccolo Pisano's empor. Kein Wunder, daß man schon früh angefangen hat, nach den muthmaßlichen Vorstufen derselben zu forschen.

Das erste feststehende Datum aus Niccolo's Leben ist das Jahr 1260, in welchem er laut Inschrift die Kanzel im Baptisterium zu Pisa vollendete. Diese



X.A. R. BRENDAMOUR.

Die Kanzel im Baptiferium zu Pisa.

Kanzel ist zugleich das einzige unter den sicher beglaubigten Werken Niccolo's, bei welchem er allein ohne Gehilfen genannt wird, so daß der Beurtheilung seiner Kunstweise vor allen diese Arbeit zu Grunde gelegt werden muß.

Den Aufbau der Kanzel lehrt die Abbildung (S. 5) kennen. Sieben Säulen (sechs an den Ecken und eine in der Mitte) tragen die Kanzelbühne, deren Brüstung mit fünf Reliefbildern verziert ist, während die sechste Seite als Eingang dient. Die Säulen sind durch Kleeblattbogen verbunden. In den Zwickeln sieht man die Reliefgestalten der Evangelisten mit ihren Symbolen sowie die der Propheten (gekrönte Männer mit Schriftrollen). Zwischen den Säulencapitellen und dem unter der Brüstung hinlaufenden Gesimse sind allegorische Figuren — die Tugenden — karyatidenartig angeordnet.

Es ist der Versuch gemacht worden, den allegorischen Charakter auch der Gestalten unter den Säulen festzustellen. Hettner (in der Zeitschr. f. bildende Kunst VIII, 312) sieht in den Löwen, welche drei der Ecksäulen tragen, Repräsentanten des Bösen. Der romanische Brauch, die Säulen auf Löwen zu stellen, sei nichts anderes, als die symbolische Hinweisung auf die sieghafte Ueberwindung der Macht des Teufels durch die Macht Christi. Wesentlich dieselbe Bedeutung wird auch den Gestalten unter der Mittelsäule zugeschrieben. Hier sieht man außer einem Löwen einen Greif, einen Hund und drei kauernde trotzig blickende Männergestalten. Der Greif erscheine auf allen mittelalterlichen Kunstdenkmälern als Raubthier, also als unrein, als teuflisch. Auch der Hund gehöre in der mittelalterlichen Kunst fast immer in's Reich des Bösen. Die zwerghaften Männerfiguren aber seien Ketzer und Sünder. Zwischen den Vorderfüßen der Löwen sind andere kleinere Thiere, ein Hase, ein Widder, ein Kalb, gelagert. Ist dieses in der That ein Hinweis auf die Unschuldswelt des Paradieses, auf die Herrlichkeit des himmlischen Jerusalem, in Anlehnung an Jesaias 11, 6: »Die Wölfe werden bei den Lämmern wohnen und die Pardel bei den Böcken liegen«, oder hat Förster Recht, wenn er (Gesch. d. ital. Kunst II, 114) in diesen Thieren erbeutete und zum Fraß bestimmte Opfer sieht? Mir scheint die letztere Erklärung die näher liegende zu sein; und sie verträgt sich ganz gut mit Hettner's Deutung des Löwen als Symbol des Teufels, der ja (1. Ep. Petri 5, 8) umhergeht »wie ein brüllender Löwe und fuchet, welchen er verschlinge«. Auch findet man an andern Kanzeln der Pisaner Schule, von denen weiter unten die Rede sein wird, wiederholt an dieser Stelle Löwen, welche andere Thiere zerreißen.

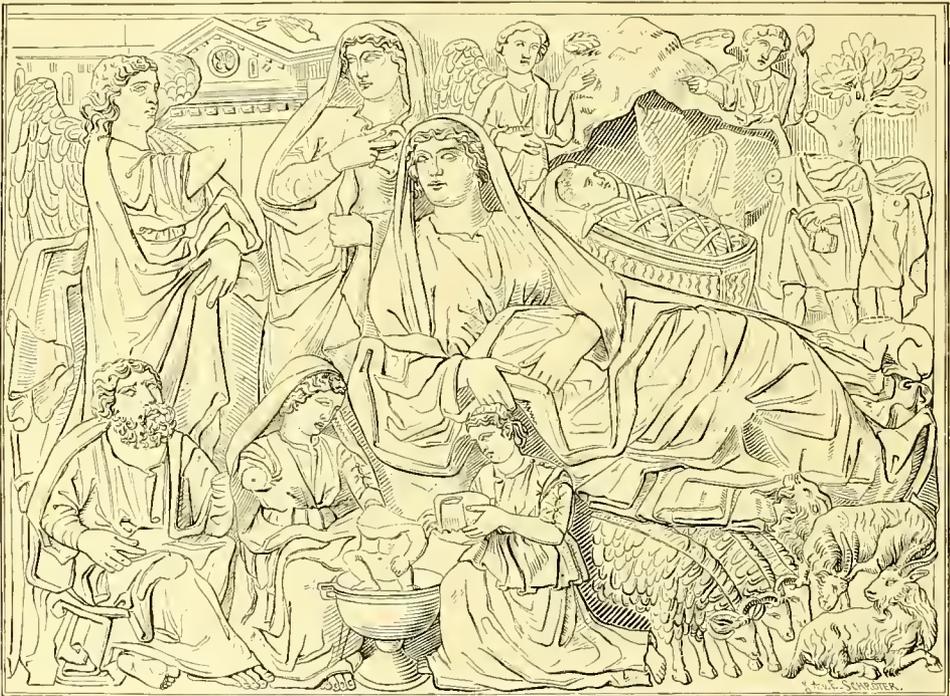
In origineller Weise sind die Tugenden über den Säulencapitellen dargestellt: die Liebe als eine Frau mit zwei Kindern, Fortitudo als ein jugendlich schöner, kräftiger Mann, der mit zwei Löwen spielt, die Demuth als verhüllte weibliche Figur mit gefenktem Haupte, die Treue als Weib mit einem Hunde auf den Armen, die Unschuld als Greis, der ein Lamm trägt, der Glaube als Engel in Priesterkleidung, auf einem Löwen sitzend und eine Tafel mit der Reliefdarstellung der Kreuzigung haltend. Diesen allegorischen Gestalten liegt Studium nach der Antike zu Grunde: der Repräsentant der »Stärke« ist offenbar in Nachahmung einer antiken jugendlichen Götter- oder Heroenfigur entstanden, »Fidelitas« erinnert an eine Juno, »Innocentia«, der Greis mit dem tief herabwallenden Barte, etwa an einen Flußgott.

Die Reliefs an der Brüstung stellen folgende Gegenstände in figurenreichen Compositionen dar: die Geburt Christi, die Anbetung der h. drei Könige, die

Darbringung des Christuskindes im Tempel, die Kreuzigung und das jüngste Gericht. Während Niccolo bei der Darstellung der Tugenden zum Theil von der kirchlichen Tradition abwich — die männliche Personification der Unschuld dürfte an christlichen Werken vor Niccolo schwerlich nachzuweisen sein —, schliessen sich die Brüstungsreliefs in ihrer allgemeinen Anordnung auf's Engste an die alt-hergebrachte kirchliche Darstellungsweise an, wie ich das an einer andern Stelle (Ueber den Stil Niccolo Pisano's) durch die Beibringung einer Anzahl älterer übereinstimmender Beispiele zu erweisen versucht habe. Was aber den Typus der Figuren und die Formgebung im Einzelnen betrifft, so hat sich Niccolo vollständig von dem bis dahin in der mittelalterlichen Kunst Geltenden entfernt und, wie wir sogleich bei Beschreibung der Relieftafeln sehen werden, sich wieder wie bei den Tugenden an viel ältere Muster gehalten.

Beginnen wir unsere Betrachtung mit der Geburtszene. (S. 8) Im Mittelgrunde ist Maria bequem hingelagert, hinter ihr liegt das in Windeln gehüllte Kind in einem Behälter, der in der Weise antiker Sarkophage mit Spirallinien ornamentirt ist, zu Häupten des Kindes steht ein Engel, hinter der »Krippe« sind Esel und Ochs (deren Köpfe zerstört sind) angeordnet. Im Vordergrunde sind zwei Frauen mit dem Bade des Kindes (das also zweimal in demselben Bilde vorkommt) beschäftigt. — Diesem Bademotiv begegnet man seit dem 11. Jahrhundert immer wieder in mittelalterlichen Darstellungen der Geburt Jesu. — Links in der Ecke sitzt Joseph. Auf derselben Platte hat der Künstler noch zwei Gegenstände dargestellt: links im Hintergrunde die Verkündigung Mariä; rechts die Hirten, wie sie durch einen Engel auf das wunderbare Ereigniß hingewiesen werden; die Herde hat Niccolo rechts im Vordergrunde angebracht. Auf älteren Werken ist die Hirtenzene, wie in unserem Bilde, häufig mit der Geburtsdarstellung verbunden; die Verkündigung aber tritt gewöhnlich als selbständiges Bild auf. Unwillkürlich muß der Beschauer des eben beschriebenen Reliefs an antike Vorbilder denken. Die stolze Frau mit ihrem Diadem, die in ihrer halb liegenden Stellung so selbstbewußt aus dem Bilde herausblickt, ist nicht die demüthige Magd des Herrn, nicht die matt daliegende Wöchnerin, als welche sie in älteren Darstellungen dieses Gegenstandes erscheint; ihrem ganzen Wesen nach gleicht sie vielmehr wieder einer Juno; was aber ihre Stellung betrifft, so wird man an die Figuren Verstorbenen auf etruskischen Aschenkisten erinnert oder auch an Gestalten, wie die der Alkestis an einer Urne im Campo santo zu Pisa (abgeb. bei Lasinio, *Raccolta di sarcofaghi etc. del campo santo di Pisa*; tav. LVIII). Eine nicht minder stolze Erscheinung bietet die Jungfrau dort, wo der Engel ihr die Geburt des Kindes verkündet. Nur die Spindel in ihrer Linken hat sie mit den älteren typischen Darstellungen dieses Gegenstandes gemein, im Uebrigen erinnert auch diese Maria auf's Entschiedenste an antike Frauenfiguren, wie z. B. an eine Gestalt des römischen Sarkophages im Campo santo, wo ein lesender Mann mit seiner Gattin dargestellt ist. (Dütschke, *D. antiken Bildwerke d. Campo s. zu Pisa* Nr. 27. Lasinio, tav. III). Aehnliches gilt von den Wartfrauen und von Joseph, dessen Kopf doch wohl eine entschiedene Anlehnung an antike Portraitbüsten bezeugt. Dass aber der Urheber unseres Reliefs nicht bloß die Antike zu Rathe zog, sondern auch einen scharfen Blick für die Wirklichkeit hatte, ersieht man aus der Darstellung der Thiere; wie naturwahr ist z. B. die Ziege wiedergegeben, die sich am Kopfe kratzt.

Die »Anbetung der Könige« (S. 9) ist in Bezug auf die Anordnung im Raume das schönste der fünf Reliefbilder. Während die übrigen Darstellungen, etwa wie die Reliefs der Verfallzeit griechisch-römischer Kunst, an einer starken Ueberfüllung mit Figuren leiden, so daß diese sich in unerfreulicher Weise drängen und man den Eindruck erhält, als habe Niccolo vor Allem danach gestrebt, nirgend die Platte unbearbeitet zu lassen, ist in dem Dreikönigs-Bilde etwas von dem Reliefftil der besten griechischen Zeit. Die Hauptgestalten erscheinen im Profil oder in Dreiviertelsansicht, auch ist es dem Isokephalismus des antiken Reliefftils gemäß, daß der Kopf des hinter der thronenden Maria stehenden Joseph



Geburt Christi. Relief an der Kanzel des Baptisteriums in Pisa.

mit dem ihrigen in gleicher Höhe sich befindet. Maria selbst ist in der Gesamtaufassung, wie auch in manchem Einzelnen, so besonders in der Kopftracht, eine freie Copie der Phädra an der Vorderseite des antiken Hippolytos-Sarkophages im Campo Santo (Dütschke Nr. 24. Lasinio, tav. LXXIII), der, wie es scheint, auch für Niccolo's Pferde mit dem stark gebogenen Halbe das Muster geboten; an dem Rosse aber, welches, wie um zu grafen, den Kopf gefenkt und das rechte Vorderbein ein wenig hinaufgezogen hat, läßt sich wieder des Meisters Naturfinn erkennen.

Bei der »Darbringung im Tempel« (S. 12) ist der Einfluß antiker Muster nicht geringer gewesen, als bei den beiden ersten Reliefbildern. Auch hier hat Maria Vieles mit antiken Statuen gemein, vor Allem aber ist der von einem kleinen Knaben gestützte Hohepriester mit dem lang herabwallenden Barte die Copie einer bekannten, wiederholt vorkommenden antiken Gruppe, des fogen.

indischen Bacchus, der sich in der Trunkenheit auf einen Satyrknaben lehnt. Das antike Werk, welches Niccolo hier nachgeahmt hat, befindet sich noch heute im Campo santo zu Pisa: es bildet einen Theil der Reliefdarstellung einer schönen Bacchischen Marmorvase (Dütschke Nr. 132. Lasinio, tav. LXI). Der Kopf des Simeon, welcher das Christkind auf den Armen hält, mit dem mächtig sich emporbäumenden Haupthaar und dem vollen gelockten Barte erinnert doch wohl an antike Zeusbilder. Kopf und Gestalt der zu Simeon's Seite ekstatisch emporblickenden Hanna hat die grösste Aehnlichkeit mit der Amme, die auf dem berühmten Phädra-Sarkophage der Petersburger Eremitage (publ. v. Brunn i. d.



Anbetung der h. drei Könige. Relief an der Kanzel im Baptisteriums zu Pisa.

Monum. dell' istituto d. corrisp. arch. vol. VI, tav. I—III) dem Hippolytos den Brief überbringt. Die Kopfbedeckung der Hanna ist die in der antiken Kunst für Ammen typische und dem Kopftuche der Amme an dem soeben genannten Sarkophage sehr ähnlich; nicht minder stimmt die Behandlung des in die Höhe gerichteten Profils, des halb geöffneten Mundes, der runzeligen Haut überein. Ein dem Petersburger Relief ähnliches Werk muß dem Künstler vorgelegen haben. Auch der alte Frauenkopf, der in der oberen Ecke links hinter Maria und Joseph zum Vorschein kommt, dürfte einem antiken Werke entnommen sein, vielleicht beruht er auf einer freien Nachbildung der Amme auf dem Pisaner Hippolytos-Sarkophag.

Allein schon die Thatfache, daß Niccolo Pisano in so unvermittelter Weise antike Figuren in ihren, durch ganz anderartige Compositionen veranlaßten Stellungen in seine Bilder verpflanzte, berechtigt zu der Befürchtung, daß in diesen

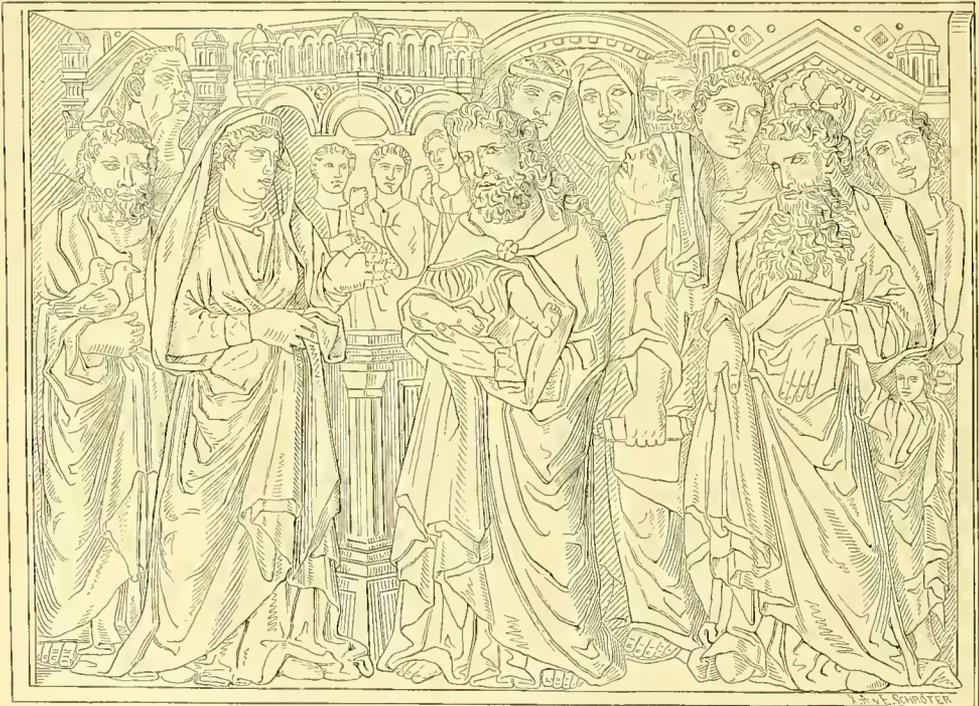
ein Mangel an tiefem, der Situation, der Idee des Kunstwerkes entsprechendem Ausdruck sich einstellen werde. Dieses ist denn auch der Fall. So sehr wir den mächtigen Fortschritt anerkennen müssen, welchen unser Meister in der Richtung auf Formen Schönheit, auf kräftige plastische Gestaltung über seine Vorgänger hinaus that, einen ergreifenden und überzeugenden Ausdruck finden wir nur in wenigen seiner Kanzelfiguren. Ich bemerkte schon oben, daß die Maria in der Geburtszene ein stolz daliegendes königliches Weib, nicht aber eine arme kranke Wöchnerin sei. Von der Mutterliebe, welche nicht volle fünfzig Jahre später Giotto bei der Behandlung desselben Gegenstandes so rührend zu schildern wußte, sehen wir nichts in diesen kalten Zügen. Es ist, als ginge das Kind in der Krippe dicht neben ihr sie nichts an. Auch in dem Dreikönigsbilde fehlt der Maria jeder mütterlich freundliche Zug, ja ihr Mund hat einen herben Ausdruck, der etwa an die farnesische Hera-Büste im Museum zu Neapel erinnert. Während bei der »Darbringung« Maria wenigstens das von den Armen Simeon's zur Mutter hinstrebende (leider fast gänzlich zerstörte) Kind anblickt, zeigt Simeon nichts von jener Begeisterung, welche doch der Kern des Vorganges ist und als solcher wieder von Giotto in so tiefer Weise erfaßt wurde. Niccolo's Simeon hat vielmehr einen trüben, ja finsternen Ausdruck. Und nun vollends der Mann mit dem wallenden Bart! Was hat ein trunkenere Bacchus mit dem hier geschilderten Vorgange gemein? Gewiß ist es nicht zufällig, daß gerade diejenigen Figuren Niccolo's, an denen die unmittelbare Nachahmung antiker Gestalten zweifellos und am besten gelungen ist, im Ausdrucke am weitesten zurückstehen, während solche Gestalten, denen ein antikes Muster nicht zu Grunde liegt, in dieser Hinsicht mehr befriedigen.

Letztere Wahrnehmung kann man besonders an der vierten Relieftafel, der »Kreuzigung« (S. 13), machen, wo das Antlitz des zum Gekreuzigten emporblickenden Johannes bis zur Verzerrung gramerfüllt erscheint. Auch blicken die beiden Frauen, welche die in Ohnmacht gesunkene Maria in den Armen halten, theilnehmend auf sie herab, in den drei jugendlichen Weibern aber, welche wiederum zu Christus empor schauen, spricht sich eine ekstatische Stimmung aus. Die Gestalt des Gekreuzigten ist nicht unedel. Die ausgebogene Körperstellung, welche die Crucifix-Darstellungen auf byzantinischen Gemälden der Verfallzeit so widerwärtig erscheinen läßt, ist hier, wenn auch nicht (wie bei Giotto) gänzlich aufgegeben, so doch sehr gemildert. Der Kopf mit den geschlossenen Augen hat einen sanften Ausdruck: die entsetzlichen Todesqualen sind überwunden, an die Stelle derselben ist Friede und Ruhe getreten. Auch auf der rechten Hälfte des Bildes gewahrt man ausdrucksvolle Gestalten. Im Vordergrund entfernen sich zwei bärtige Männer von dem Orte des Schreckens. Der mit einem Schwerte an der Seite zeigt, wie weisägend, mit der erhobenen Rechten auf den Heiland. Es ist doch wohl der bekehrte Hauptmann, der auf byzantinischen Gemälden nach der Vorschrift des Malerbuches vom Berge Athos »seine Hand erhoben hält und Gott preift.« Der tiefe Ernst in dem Antlitz dieser Figur entspricht der Situation. Auch in dem Kopfe der Gestalt daneben, des Mannes mit dem langen Barte, in den er mit der Rechten greift, spiegelt sich das Tragische des Ereignisses. Die »Kreuzigung« ist unter den fünf Bildern dasjenige, welches am wenigsten directe Anklänge an die Antike, dabei aber die lebendigste und einheitlichste Composition zeigt. Zwar deutet der Christuskörper auf das Studium antiker Statuen und bezeichnet einen bedeutenden Fortschritt in der Wiedergabe des Nackten; die meisten der übrigen

Gestalten dieser Tafel aber sind unverhältnißmäßig kurz und plump, und die Gewandbehandlung ist besonders hart. Wo sich der Meister von antiken Vorbildern entfernte, war er eben noch außerordentlich unsicher; diesen Eindruck erhält man besonders der eben beschriebenen Tafel gegenüber. Aber daselbe Bild hat vor der in Bezug auf Formenschönheit ihm weit überlegenen Geburtsscene den Vorzug, daß in ihm der geistige Mittelpunkt der Handlung stark betont, die ganze Composition auf denselben bezogen ist. Auch die symbolischen Vorgänge in den oberen Ecken des Bildes stehen in engstem Zusammenhange mit dem Hauptgegenstande; wir finden hier nämlich eine an ältere Darstellungen deselben Gegenstandes anknüpfende Andeutung der »Kirche« und der »Synagoge«. Auf der linken Seite, also derjenigen der Angehörigen Jesu, wird Ecclesia, eine jugendliche weibliche Gestalt, mit einem gottesdienstlichen Geräthe in den Händen, durch einen Engel freundlich auf den Gekreuzigten zugeführt; die Synagoge aber, ein altes Weib, das ein umgestülptes Weihrauchgefäß in den Händen zu halten scheint, wird auf der Seite der feindlichen Juden durch einen Engel hinweggedrängt.

Die Darstellung des »jüngsten Gerichtes« ist leider, da die meisten Köpfe abgeflagen sind, in einem solchen Zustande, daß eine vollständige Beurtheilung unmöglich ist. An diesem Bilde ist die Ueberfüllung mit Figuren eine besonders weitgehende. Der von zwei Engeln und den Evangelistenzeichen umgebene Weltenrichter thront nicht, wie es sonst bei Darstellungen dieses Gegenstandes üblich ist, gerade in der Mitte des Bildes, sondern ist mehr nach rechts gerückt. Zu seinen Füßen gewahrt man ein großes Kreuz, das von zwei Engeln gehalten wird, die auch noch andere (jetzt zerstörte) Passionswerkzeuge hielten. Den rechten Arm hat Christus in der Weise halb erhoben, daß die innere Fläche der Hand zu sehen ist, wahrscheinlich sah man ursprünglich auch die linke (zerstörte) Hand von Innen (wie an der unten zu besprechenden Kanzel zu Siena). Es ist offenbar das Zeigen der Wundmale gemeint, wie man es häufig in mittelalterlichen Darstellungen des »jüngsten Gerichtes« antrifft. Auf der linken Seite des Bildes sieht man die Seligen, in vier Reihen angeordnet, an ihrer Spitze Maria, sich fürbittend zum Sohne wendend. Die dieser Figur entsprechende ebenfalls flehende Gestalt auf der rechten Seite stellt ohne Zweifel (nach alter Tradition) Johannes den Täufer vor. Der untere Theil der linken Hälfte des Bildes ist Auferstehungsscenen gewidmet: hier sieht man schön gearbeitete nackte und leichtbekleidete Körper, zum Theil in gewagten Stellungen; rechts aber sind die Höllenstrafen angedeutet: die zur Verdammniß Verurtheilten werden hier von Teufeln in große Thierhaken gesteckt oder von abenteuerlichen Ungeheuern gebissen; Beelzebub, ein scheusliches Ungeheuer mit Schlangen am Kopfe und Vogelkrallen statt der Füße, sitzt in der äußersten Ecke rechts auf einem schwer zu beschreibenden Monstrum. Mit der Linken drückt er den Körper eines Unglücklichen an sich, mit der Rechten drängt er ein anderes Opfer in einen gierigen Thierhaken, mit den Füßen aber tritt er auf einen Sünder, der von einem gnomenartigen Teufel gefressen wird. Letztere Figur mit dem unverhältnißmäßig großen Kopfe ist jenen antiken Kindergestalten nachgeahmt, welche spielend den Kopf in große Masken gesteckt haben. Die vielen nackten Körper auf dieser Platte zeugen vom Studium der Antike, aber doch wohl auch von eingehenden Naturstudien, ohne welche es dem Künstler wohl schwerlich gelungen wäre, die

zum Theil sehr energisch bewegten Figuren zu Stande zu bringen. So weit aus den wenigen erhaltenen Köpfen des »jüngsten Gerichtes« geschlossen werden kann, gehörte diese Darstellung zu den ausdrucksvolleren. In den beiden Frauenköpfen auf der Seite der Seligen ist das mit Mitleid gemischte Entsetzen über die Qualen der Verdammten deutlich zu lesen. Die Pein des Unglücklichen unter den Krallen Beelzebubs macht sich in Schreien Luft; auch sind seine Brauen schmerzhaft zusammengezogen. Das Antlitz des Hauptteufels zeigt große wüthend blickende Augen unter den buschigen Brauen; auch in den häßlichen Köpfen der übrigen Teufel, soweit dieselben nicht zerstört sind, ist thierische Wuth lebendig



Darbringung im Tempel. Relief an der Kanzel im Baptisterium zu Pisa.

zum Ausdruck gebracht. Einen wirkfamen Gegensatz dazu bildet die Ruhe im Antlitz Christi.

Suchen wir aus den Eigenthümlichkeiten der Kanzel im Baptisterium zu Pisa uns eine Vorstellung von deren Urheber, seiner Begabung und Kunfrichtung zu machen.

Niccolo Pisano hatte damals bereits ein gründliches Studium seines Faches hinter sich. Es wollte in jener Zeit, da die Sculptur, wie wir Eingangs sahen, auf so niederer Stufe sich befand, etwas heißen, nackte Figuren, wie Christus am Kreuze oder die betreffenden Gestalten im »jüngsten Gericht« anatomisch vergleichsweise so richtig zu bilden. Dazu gehörte eine für die damaligen Verhältnisse ganz ungewöhnliche Kenntniss des nackten Menschenkörpers, welche bei dem Mangel an Vorarbeiten und einer Schultradition sicherlich nur durch lang andauerndes Studium zu erreichen war. Und zwar beschränkte sich dieses Studium

nicht auf das lebende Modell, sondern war in wohl noch höherem Maße antiken Sculpturwerken zugewendet. Es wurde oben eine Anzahl von Gestalten an der Kanzel aufgeführt, die in Nachahmung ganz bestimmter antiker Werke entstanden waren. Aber auch da, wo eine so directe Wiedergabe antiker Typen nicht wahrzunehmen ist, begegnen wir wiederholt sowohl bei bekleideten als auch bei nackten Figuren einer Auffassung im Sinne der Antike. Daß die Antike und zwar vorwiegend aus römischer Kaiserzeit die Hauptlehrmeisterin Niccolo's gewesen, erfieht man ferner aus seiner Art, den Marmor zu behandeln. Der Bohrer spielt dabei eine große Rolle. An Augen, Ohren, Mund und Haar seiner Figuren findet man



Christus am Kreuz. Relief an der Kanzel im Baptisterium zu Pisa.

immer wieder Bohrlöcher. Daß die antiken Werke, welche er seinen Studien zu Grunde legte, vorwiegend der Verfallszeit angehörten, geht ziemlich sicher aus den kurzen Proportionen der meisten Gestalten an der Kanzel hervor; es sind ungefähr dieselben Körperverhältnisse, wie man sie in der Regel an spät-römischen Sarkophagen antrifft. Auch bei seinen Gewandstudien muß unser Künstler von antiken Werken der Verfallszeit ausgegangen sein. Wir finden bei ihm nicht jenes Sichanschmiegen des weichen Stoffes an die Körperformen, welches die Gewandfiguren aus guter griechischer Zeit kennzeichnet, seine Gewänder sind vielfach aufgebauscht und werfen tief unterschnittene Falten, bei denen die häufig gebrochene gerade Linie vorwiegt, was den Eindruck des Unschmiegsamen und Eckigen erzeugt. Diese unschöne Behandlung des Gewandes war bei ihm zur Manier geworden, die er auch da nicht ablegte, wo er treffliche antike Figuren, wie die Phädra und den indischen Bacchus, sich zum Vorbilde genommen hatte. Daß er aber seine Gewänder nicht etwa ganz unabhängig von antiken Mustern

schuf, erzieht man aus ihrem antiken Schnitt, so wie auch aus dem allgemeinen Zuge der Falten. In späterer Zeit hat er übrigens auch nach dieser Seite hin Fortschritte gemacht.

Die Pisaner Kanzel macht, wenn man die Kunstzustände ihrer Entstehungszeit nicht aus dem Sinne verliert, den Eindruck, als stammte sie von einem Meister in reiferen Jahren. Die großen Ungleichheiten in der Qualität der Arbeit, das Hin- und Herschwanken zwischen Nachgeahmtem und Eigenem, die unmitttelbare Herübernahme vieler antiken Motive, welche in den christlichen Stoff nicht genügend verarbeitet sind, diese Mängel würden unter anderen Umständen allerdings eher auf einen jugendlichen Künstler hinweisen; hier aber dürften sie dem Umstande zuzuschreiben sein, daß nicht sowohl der Künstler als vielmehr die Kunst eine noch unreife war. Nehmen wir an, daß der Meister der Kanzel im mittleren Mannesalter stand, so müssen wir noch immer staunen, daß es ihm in wenigen Jahrzehnten gelungen, den plastischen Geist, welcher Jahrhunderte lang in tiefem Schlafe gelegen, in einer solchen Weise wieder zu erwecken. Daß aber Niccolo im Jahre 1260 in der That mindestens ein Mann in den Dreißigern war, erzieht man daraus, daß in einer Urkunde vom Jahre 1265 seines Sohnes Giovanni als eines bereits Erwachsenen erwähnt wird. Auch wird Niccolo gewiß schon einen gewissen Ruf als Bildhauer besessen haben, da man ihm ein so bedeutendes Werk auftrag. Wenn die von Vafari verfasste Biographie Niccolo's den Werth einer zuverlässigen geschichtlichen Quelle befasse, dann wüßten wir, daß Niccolo, als er die Kanzel zu Pisa schuf, bereits mindestens sechzig Jahre alt war, denn Vafari läßt ihn im Jahre 1225 als einen schon berühmten Meister nach Bologna berufen werden, um dort ein Grabmal für den 1221 verstorbenen heiligen Dominicus zu arbeiten. Diese Angabe beruht aber, wie leider so viele andere des berühmten Künstlerbiographen, auf Unkenntniß oder Flüchtigkeit; es ist jetzt erwiesen, daß Niccolo erst nach Vollendung der Kanzel zu Pisa an dem Dominicus-Denkmal gearbeitet hat. Ebenso wenig vermag das schöne Relief der Kreuzabnahme an dem Dome zu Lucca, welches von Vafari unserem Meister zugeschrieben wird und von einigen Forschern für eine Jugendarbeit Niccolo's erklärt worden ist, uns über die Geburtszeit des Künstlers aufzuklären, denn das Jahr 1233, das sich inschriftlich in der Vorhalle dieser Kirche findet, ist in willkürlicher Weise damit in Verbindung gebracht worden. Es ist vielmehr in hohem Grade wahrscheinlich, daß wir es hier mit einem Werke aus der Spätzeit Niccolo's oder gar mit der Arbeit eines seiner Schüler zu thun haben. Schließlich hat sich auch die angebliche Altersbezeichnung an dem von Niccolo in Gemeinschaft mit seinem Sohne Giovanni gefertigten Brunnen zu Perugia als etwas Anderes erwiesen, nämlich als die Angabe des Jahres der Vollendung dieses Brunnens. So wissen wir denn nur, daß Niccolo spätestens um 1225 geboren worden, was selbstverständlich die Möglichkeit eines bedeutend frühern Datums nicht ausschließt. Gegen Ende der siebziger Jahre des Jahrhunderts ist er noch künstlerisch thätig, eine Urkunde aus dem Jahre 1284 aber erwähnt seiner bereits als eines Verstorbenen.

Wo mag Niccolo sich zu seinem Berufe vorbereitet haben? Wer waren seine Lehrer? Das sind Fragen, die in den letzten Jahrzehnten die Kunstofforschung

wiederholt aufgeworfen und zu beantworten versucht hat, ohne zu einem sichern Resultate zu kommen. Das schriftliche Quellenmaterial läßt uns in dieser Beziehung völlig im Stich. Vafari, der auffallender Weise erst in der zweiten Ausgabe seiner Künstlerbiographien unserem Meister und dessen Sohne einen Abschnitt gewidmet hat, war offenbar über die Lehrjahre Niccolo's nicht besser unterrichtet als wir; denn seine Angabe, Niccolo habe unter einigen griechischen Bildhauern gearbeitet, welche die Figuren und Ornamente für den Dom und das Baptisterium in Pisa gefertigt hätten, beruht einfach auf seiner vorgefaßten Meinung von dem ausschließlichen Betriebe der Kunst im mittelalterlichen Italien durch Byzantiner; die darauf folgende Bemerkung aber, unter den vielen Marmorwerken, welche durch die Pisaner Flotte erbeutet worden, seien einige antike Sarkophage gewesen, welche Niccolo fleißig studirt und deren einer — Vafari hat hier jenen Sarkophag mit der Darstellung aus der Hippolytos-Sage, die er fälschlich für ein Meleager-Bild hält, im Sinne — ihm besonders gut gefallen und von ihm nachgeahmt worden sei, diese Bemerkung beweist, daß Vafari an Ort und Stelle die Kanzel Niccolo's mit den im Campo santo befindlichen antiken Sculpturwerken verglichen hat und aus diesem Vergleiche einen scharfsinnigen Schluß zu ziehen wußte. Eine ältere Nachricht über die Entstehungsweise von Niccolo's berühmtem Werke lag ihm gewiß nicht vor; denn auch Vafari's Notiz in der Biographie Giovanni Pisano's, Letzterer habe nach Rom gehen wollen, »um gleich seinem Vater die wenigen Alterthümer zu studiren, welche dort waren«, hat schwerlich historischen Werth.

Als in unserem Jahrhundert der geschichtliche Sinn zunahm und man der mittelalterlichen Kunst ein größeres Interesse zu widmen begann, war es ganz natürlich, daß man sich mit Vafari's Bemerkungen über Niccolo's Studien nicht begnügte, sondern tiefer einzudringen suchte in den Bildungsgang dieses bahnbrechenden Künstlers. Cicognara (*Storia della scultura*, vol. I, lib. III) zog — unabhängig von Vafari's Angabe — aus der angeblichen Uebereinstimmung mancher Figuren Niccolo's mit in Rom befindlichen antiken Sculpturen den Schluß, er müsse in seiner Jugend nach Rom gereist sein und nach den dortigen Antiken Skizzen gemacht haben, deren er sich später je nach Bedürfnis bedient habe. Abgesehen davon, daß bei dem Reichtum Pisa's an Bildwerken aus dem Alterthum und dem häufigen Vorkommen von Repliken die Nothwendigkeit eines solchen Aufenthaltes in Rom nicht einleuchtet, wäre mit der Feststellung desselben auch noch sehr wenig für die Frage nach dem Ursprunge von Niccolo's Stil gewonnen; denn der Aufenthalt in Rom würde uns noch immer keine Antwort auf die Frage geben: Was bewog unsern Künstler, bei der antiken Kunst in die Schule zu gehen? Was vermochte ihn, aus der Quelle zu schöpfen, welche in seinem Vaterlande so sehr in Vergessenheit gerathen war? Welchen Einflüssen verdankte er es, daß ihm der Antike und auch der Natur gegenüber die Binde von den Augen fiel, welche seine Vorgänger blind gemacht hatte gegen das wahre Wesen der antiken Kunst, die wahre Beschaffenheit der Natur?

Der Umstand, daß Niccolo's Vater, Pietro, in einer Urkunde als aus Apulien stammend bezeichnet wird und daß Pisa in der Zeit seiner politischen Blüthe die Suprematie über das westliche Mittelmeer und die kleineren Handelsplätze Süditaliens hatte, veranlaßte den Versuch, Niccolo's Stil mit der süditalischen Kunst in Verbindung zu bringen. Bereits Rumohr (*Ital. Forschungen* II, S. 155, 156)

legte auf jene Urkundenstelle Gewicht, später aber suchten Crowe und Cavalca-felle (A new history of painting in Italy, I, 114 ff.; Deutsche Original-Ausg. von Jordan, S. 97 ff.), tiefer in diese Frage eindringend, den Beweis zu führen, der Stil Niccolo Pisano's stamme aus Süditalien. Sie berufen sich hierbei auf die Wahrnehmung, daß die süditalische Kunst in der Zeit, da Niccolo Pisano auftrat, höher gestanden habe, als die norditalische. Wie bereits während des 12. Jahrhunderts in Sicilien und anderwärts an den südlichen Küsten hervorragende Mosaikarbeiter im Dienste der Normannen thätig gewesen, so könne auch von der Sculptur jener Gegenden im 13. Jahrhunderte Ansehnliches nachgewiesen werden.

Man kann diesem letzteren Ausspruch völlig beistimmen und es doch für sehr unwahrscheinlich halten, daß Niccolo's Kunst aus der süditalischen herausgewachsen sei, sobald nämlich bewiesen werden kann, daß die süditalische Kunst vor Niccolo einen wesentlich andern Charakter besessen habe, als die feine. Und dieser Beweis ist im Laufe des literarischen Streites, der sich nach der Veröffentlichung von Crowe und Cavalca-felle's süditalischer Hypothese entsponnen hat, geliefert worden. Das Entscheidendste hierbei dürfte sein, daß die süditalische Kunst damals ein wesentlich byzantinisches Gepräge hatte, der Stil Niccolo's aber geradezu im Gegensatz zum Byzantinismus steht. Während ferner die Plastik Süditaliens vorwiegend decorativer Natur ist, liegt Niccolo's bahnbrechende Bedeutung gerade auf dem Gebiete des Figürlichen. Auch die Kunst Süditaliens zeigt antike Elemente, diese sind aber gewissermaßen unfreiwillige Aeußerungen eines geringen Restes der vielfach durch den Byzantinismus getriebten antiken Kunstempfindung; Niccolo's Rückkehr zur Antike beruht hingegen auf einem freien Willensakte; sein »Antikisieren« steht nicht in ununterbrochener Verbindung mit dem Alterthume; seine Figuren machen vielmehr den Eindruck, als hätte ihr Urheber sie in Folge reiflicher Ueberlegung gerade diesem oder jenem antiken Werke, »weil es ihm vor allen wohlgefiel«, nachgebildet.

Wir dürfen nun die Frage so stellen: War das südliche Italien damals geeigneter, in einem Künstler die Begeisterung für die Antike zu wecken, als Toscana?

Unser Blick haftet zunächst an dem regen geistigen Leben, das der Hohenstaufe Friedrich II. an seinem Hofe zu Palermo wachrief. Daß die Poesie in Italien von diesem geistreichen, in seiner Bildung der Zeit weit vorangeschrittenen Herrscher bedeutende Förderung erfahren, ist bekannt. Der Kaiser war einer der Ersten, welche in der eben im Entstehen begriffenen italienischen Volkssprache dichteten, und mit ihm dichtete sein Hof. Eine der Antike zugewendete Richtung finden wir aber in dieser süditalisch-sicilischen Dichterschule nicht; vielmehr wird hier, im Gegensatz gegen die Antike, der Gebrauch des Reimes begründet. Für die Beurtheilung von Friedrich's Stellung zu der bildenden Kunst ist das Material leider sehr ungenügend. Vafari nennt zwar viele Bauten, welche der Kaiser durch einen angeblichen florentiner Baumeister und Bildhauer Fuccio im südlichen Italien habe errichten lassen; leider aber sind diese Angaben völlig unzuverlässig, und nur ganz geringe Reste von solchen Bauwerken sind auf uns gekommen, die erwiesener Maassen im Auftrage Friedrich's entstanden. Dieselben zeigen neben romanischen und gothischen Elementen allerdings auch Anklänge an antike Kunst, so ein spitzbogiges Portal in Castel del Monte mit korinthischen Pilastern und einem antikisirenden Giebel, und der vom Schlosse Friedrich's II. zu

Foggia übrig gebliebene Rundbogen. Diese Ueberreste sind aber zu geringfügig, um aus ihnen den Schluß zu ziehen, auf Friedrich's Anregung sei eine bedeutende antikisirende Architektenchule in Süditalien entstanden. Nicht besser steht es mit der Sculptur. Von plastischen Werken, welche mit Friedrich in Verbindung gebracht werden können, dürfte kaum mehr erhalten sein als der Torlo einer überlebensgroßen Statue des Kaisers, jetzt im Museum zu Capua, der von mittelmäßiger Arbeit sein soll und, ebenda, zwei Köpfe, die angeblich zu den nicht mehr existirenden Statuen der kaiserlichen Rätthe Thaddäus von Sessa und Petrus de Vineis gehörten. Es scheint nicht, daß Friedrich hervorragende Bildhauer zu seiner Verfügung hatte, sonst hätte er schwerlich ältere, von König Roger II. in den Dom zu Cefalù gestiftete Porphyrfärge entführt, um die Leiche seines Vaters und einst auch die seinige darin zu betten. Wohl aber hat Friedrich treffliche Münzmeister gehabt. Zu Messina und Brindisi sind schon seit 1231 Goldmünzen mit dem Bilde des Kaisers, die sogenannten Augustalen, geprägt worden, welche wirkliches Verständniß der Antike zeigen. Dieses genügt aber nicht, um daraus den Schluß zu ziehen, daß Friedrich den Anlaß zu einer selbständigen süditalischen Renaissance antiker Sculptur bot, und daß Niccolo Pisano aus dieser süditalischen Schule erwuchs. Der Denkmälerbefund gestattet einen solchen Schluß nicht; denn er bietet uns keineswegs den Beweis einer in der Zeit dieses Kaisers eingetretenen Umwandlung des süditalischen Sculpturstiles überhaupt. Diese radicale Umwandlung tritt vielmehr erst später, und zwar unter dem Einflusse der durch Niccolo Pisano begründeten Bildhauerchule ein, und diese Einwirkung ist dann eine so starke, daß von specifisch süditalischen Kunstelementen bald wenig mehr wahrzunehmen ist.

Inwiefern ist es nun aber wahrscheinlicher, daß Niccolo Pisano und seine Kunst auf toscanischem Boden erwachsen?

Zunächst dürfen wir nicht vergessen, daß Niccolo in der Inschrift an der Kanzel zu Pisa sich ausdrücklich einen Pisaner nennt, daß er urkundlich immer wieder als solcher bezeichnet wird und nur jene eine Urkundenstelle, wo neben dem Namen des Vaters die Worte »de Apulia« stehen, den Anlaß gegeben hat, die Vorstufen der Kunst Niccolo's im Süden zu suchen. Nirgend wird uns mitgetheilt, daß der Vater Niccolo's Künstler gewesen sei. War er es aber nicht, so dürfte seine Abkunft aus Apulien für die künstlerische Erziehung seines Sohnes nicht von Bedeutung gewesen sein.

Die Hauptsache aber ist: Niccolo Pisano als toscanischer Künstler ist viel weniger unbegreiflich, als wenn wir ihn nach Süd-Italien versetzen. Wohl ist der Schritt, den er über seine Vorgänger in Toscana hinaus that, ein gewaltiger, aber auch schon vor ihm bewegte sich, wie wir oben sahen, die Sculptur im mittleren und nördlichen Italien, wenn auch sehr langsam, in aufsteigender Linie. Auch waren hier schon früher Versuche gemacht worden, durch ein bewußtes Zurückgehen auf antike Muster die Kunst zu heben. Bereits im 12. Jahrhundert hatte der Erbauer von S. Miniato bei Florenz dem oberen Theil seiner Kirchenfassade das Motiv einer antiken Tempelfront zu Grunde gelegt, nicht minder bafirt die florentiner Taufkirche auf antiken Architekturstudien, und die Vorliebe für die Säule, wie sie sich am Baptisterium, Dom und Campanile zu Pisa ausspricht, zeugt ebenfalls von Begeisterung für die Antike. Ich erwähnte schon früher der Darstellung des Sol und der Luna am Baptisterium zu Parma. Hier

befchränkt sich das antike Element, wie wir uns erinnern, bei Weitem nicht auf die Wahl des Gegenstandes; vielmehr ist die Bewegung der Thiere, das Flattern der Gewänder im Winde u. f. w. der Antike nachempfunden. Die S. Ansano-Capelle im Dom zu Siena birgt ein alterthümliches Relief mit der Darstellung der »Verkündigung«, der »Geburt Jesu« und den »heiligen drei Königen«, welches die deutlichsten Spuren einer Nachahmung etruskischer Werke verräth, und mit Recht ist darauf aufmerksam gemacht worden, daß auch in Niccolo's Kunst, namentlich in den kurzen, gedrückten Proportionen mancher seiner Figuren, etruskische Einwirkungen ersichtlich seien. Aber selbst die unbeholfenen romanischen Sculpturen, welche Toscana vor dem Auftreten Niccolo's hervorgebracht hatte, stehen wenigstens nicht im Gegensatze zu der Kunstweise unseres Meisters: sie sind Producte einer rohen aber nicht unfrischen Kunstübung, während die byzantinisirende Kunst Unteritaliens »eine gebundene gealterte Kunst ist, die zu einem energifchen Aufschwunge wenig geeignet war.« Auch finden wir das Interesse am Figürlichen, am »Ideengehalt« im Gegenfatz zum Decorativen bereits vor Niccolo in der toscanischen Sculptur, in welcher Beziehung der von Hettner angestellte Vergleich einer Reihe von süditalifchen Kanzeln mit älteren toscanifchen recht lehrreich ist: es stellt sich hiebei klar heraus, daß in Süditalien an den Kanzelbrüstungen sich ausschließlic die reichste und heiterste Mosaikbekleidung entfaltet, während in Toscana an dieser Stelle durchweg wie bei Niccolo figürliche Compositionen anzutreffen find.

Vor Allem aber: in Mittel-Italien fluthete das gefämmte geistige Leben in einem ganz anderen Maafse als in dem trägeren Süden, und schon zeigte sich auch auf dem Gebiete der Literatur, wenn auch erst in schwachen Anfängen, die Tendenz zur Antike, die im folgenden Jahrhundert durch Petrarca in hellen Flammen der Begeiferung auflodern sollte. Mit Recht ist in diesem Zusammenhange daran erinnert worden, daß der Florentiner Ricordano Malespini in der Geschichte seiner Vaterstadt, die er damals schrieb, überall an die antike Sage und die altrömische Geschichte anzuknüpfen sucht, daß Dante's Lehrer Brunetto Latini immer wieder auf das Alterthum zurückwies und daß bald darauf Albertino Muffato in classischem Latein seine dem Seneca nachgebildete Tragödie »Eccerinus« verfaßte. So machen sich denn gegen Ausgang des 13. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Literatur in Mittelitalien bereits die Vorläufer des Humanismus geltend und ebnen den Weg für den Wiedereinzug antiker Formenschönheit in die Literatur. Ist es da zu verwundern, daß auf dem benachbarten Gebiete der bildenden Kunst etwas Aehnliches geschah? Und wenn die Sculptur dieses Mal der Dichtung voranging, ist es bei der eigenthümlichen Beschaffenheit der antiken Schönheit zu verwundern? Ist diese denn nicht vorwiegend plastischer Natur? Zeigt sie sich nicht vor Allem in der Sculptur in ihrem eigensten Wesen und im glänzendsten Lichte? Und nun war gerade Pisa schon damals besonders reich an antiken Sculpturen, welche theils noch von der Römerzeit her am Orte geblieben — Strabo preift Pisa wegen seiner Steinarbeiten —, theils durch die Flotte der blühenden Handelsstadt von ihren zahlreichen Expeditionen heimgebracht sein mochten. Aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts sind Fälle überliefert, wo pisänische Schiffe aus Elba und Sardinien (wie es das eine Mal heißt »mit großem Triumph«) Säulen für den Bau der Taufkirche herbeitrugen. Gewiß werden auch die hier und dort erworbenen oder erbeuteten antiken

Sculpturwerke von den kunstliebenden Pifanern mit Freuden in Empfang genommen worden sein. Eine grössere Anzahl von antiken Sarkophagen — darunter auch jener mehrerwähnte Hippolytos-Sarkophag, welcher der Markgräfin Beatrix, der Mutter der berühmten Markgräfin Mathilde, als letzte Ruhestätte diente — wurde an den Außenmauern des Domes aufgestellt, wo man die Namen derjenigen Personen und Familien verzeichnete, denen sie damals gehörten. Später, in den neunziger Jahren des 13. Jahrhunderts, erhielten sie in dem von Giovanni Pifano errichteten Campo fanto ihre Aufstellung. Deutet nicht schon dieses Sammeln von antiken Werken, welches damals gewiss eine feltene Erscheinung war, darauf, daß gerade in Pifa der Sinn für antike Kunst schon früh erwacht war, oder, wenn dieser Schluß zu kühn erscheinen sollte, war nicht eine solche Anhäufung von antiken Werken besonders dazu geeignet, in einer empfänglichen Künstlerseele den Sinn für antike Formenschönheit zu wecken? Was ist denn daran so unwahrscheinlich, daß Niccolo Pifano, der, wie wir sehen, einige der in Pifa befindlichen Antiken direct nachahmte, seine Liebe zur alten Kunst eben hier in dem blühenden Pifa auch gefast hatte?

Unter solchen Umständen scheint es mir gefucht, wenn man auf jene ganz allein stehende beiläufige Notiz hin, wonach der Vater des Pifaners als aus Apulien stammend erscheint, nun Niccolo's künstlerische Heimath in Süditalien sehen will.

Beweisen läßt sich freilich nicht, daß ein Niccolo Pifano nur in dem damaligen Toscana, nicht aber in Süditalien entstehen konnte. Bei der geschichtlichen Betrachtung solcher Zeiten, aus denen keine oder nur wenige Nachrichten über das Leben einzelner Personen auf uns gekommen sind, liegt die Gefahr nahe, daß man die Bedeutung der Persönlichkeit unterschätzt und zur Meinung kommt, man könne eine menschliche Leistung, die uns aus einer solchen Zeit vorliegt, vollständig aus dem, was man über die gleichzeitigen allgemeinen Culturverhältnisse weiß, erklären. Dieses ist eine entschiedene Selbsttäufchung, vollends da, wo man es mit bahnbrechenden Geistern zu thun hat. Es giebt ja — um wieder auf kunstgeschichtliches Gebiet zu kommen — Kunstwerke, bei denen das persönliche Sein des Urhebers verhältnißmäßig wenig in Betracht kommt. Die meisten der zahllosen, untereinander fast völlig übereinstimmenden Madonnenbilder der Verfallszeit byzantinischer Kunst sind einfach Schulgut, oder man möchte lieber sagen, Fabrikarbeit. Da würde die Kenntniß der persönlichen Verhältnisse der einzelnen Maler wenig zur Erklärung dieser Werke beitragen; hier liegt die Erklärung dieses Jahrhunderts währenden bloß typischen Verhaltens einer ganzen Schule vielmehr auf dem allgemeineren Gebiete der Culturgeschichte. Bei so persönlichen Leistungen aber, wie es die Werke eines Niccolo Pifano sind, denen man es sogleich ansieht, daß ihnen eine originale Begabung, eine individuelle Geistesrichtung zu Grunde liegt, kommt die Geschichte gerade dieses Individuums so sehr in Betracht, daß ihre Kenntniß durch eine noch so eingehende Schilderung der allgemeinen Culturverhältnisse, die auf dieses Individuum eingewirkt haben mochten, nicht ersetzt zu werden vermag. So werden wir uns denn gestehen müssen, daß wir bei dem Mangel an biographischem Material über Wahrscheinlichkeitschlüsse in Betreff des Ursprunges von Niccolo's Kunstweise nicht hinauskommen können.

Verfüchen wir nun, uns den Entwicklungsgang zu vergegenwärtigen, den Niccolo's Kuntz seit feinem erften beglaubigten Werke nahm.

Fünf Jahre nach Vollendung der Kanzel für das Baptifterium zu Pifa erhielt er den Auftrag, eine ähnliche Kanzel für den Dom zu Siena zu liefern. Der Wortlaut des damals mit einem Abgeordneten der Dombauverwaltung abgefchloffenen Vertrages wirft fowohl auf Niccolo's Lebensverhältniffe als auch auf die fociale Stellung der damaligen Künftler einiges Licht.

Zunächft wird in diefem am 29. September 1265 in Pifa abgefchloffenen Contract ausgemacht, daß Niccolo in Monatsfrist (zum 1. November) der Domverwaltung zu Siena eine Anzahl von Säulen, Marmortafeln und Steinen, welche zur Errichtung einer Kanzel erforderlich find, zu liefern habe. Der Meifter felbft verfpriht am 1. März des folgenden Jahres nach Siena überzufiedeln, um die oben erwähnten Werkftücke zuzurichten und die Kanzel zu fertigen; er verpflichtet fich ferner bis zur Vollendung des Werkes in Siena zu bleiben und diefen Ort während der Zeit ohne Urlaub nicht zu verlaffen. Doch darf er jährlich bis vier Mal nach Pifa reifen und jedesmal vierzehn Tage da bleiben in Angelegenheiten des Baues von Dom und Taufkirche, fowie in feinen eigenen Angelegenheiten, ohne aber andere Arbeiten zu übernehmen. Weiter wird vereinbart, daß Niccolo auch feine Schüler Arnolfo und Lapo am künftigen 1. März mit nach Siena führen und fie dafelbft für den weiter unten angegebenen Lohn bis zur Vollendung der Kanzel behalten folle. Handelt der Meifter diefem Vertrage zuwider, fo hat er eine Strafe von 100 Pfund zu entrichten. Er fteht dafür mit feiner Perfön, feinem Vermögen und feinen Erben ein. Was die Bezahlung betrifft, fo erhält Niccolo für das nach Siena zu ftellende Marmoraterial 65 Pfund, und nach feiner Ueberfiedelung werden ihm für jeden Arbeitstag 8 Solidi ausgezahlt; denfelben Lohn erhält er auch, wenn er in Sachen der Kanzel oder in Angelegenheiten der Stadt Siena zu reifen hat, auch werden dann die Koften für Pferde und Lebensmittel erfattet. Die beiden bereits genannten Schüler erhalten je 6 Solidi Tagelohn und dazu, ebenfo wie auch der Meifter, Wohnung und Betten. Auch noch ein dritter nicht namhaft gemachter Gefelle, den der Meifter mitzubringen hat — es war wohl jener Donato, der fpäter urkundlich als an der Kanzel befchäftigt erwähnt wird — foll einen angemeffenen Lohn erhalten. Schließlic wird Niccolo gefattet, feinen Sohn Giovanni mitzunehmen und an der Arbeit für 4 Solidi Tagelohn Theil nehmen zu laffen. Während der Dauer der Arbeit ift Niccolo mit feinen Schülern von allen Real- und Perfonallaften befreit.

Diefer Vertrag wurde in der Kirche Johannis des Täufers zu Pifa in Gegenwart eines Operarius des Domes und eines folchen des Baptifteriums mit dem Sienerer Abgefandten gefchloffen.

Wir erfehen aus diefer Urkunde, daß unfer Meifter damals eine angefehene Stellung in Pifa einnahm, da er im ftändigen Dienfte fowohl der Dom- als auch der Baptifteriums-Verwaltung fich befand. Ohne Zweifel wird er an der Spitze einer bedeutenden Werkftatt geftanden haben, in der wohl fo manches Sculpturwerk auf Lager war, wie z. B. ein Theil jener »Säulen fammt Capitellen«, die er in der kurzen Frist eines Monats abzuliefern hatte. In feiner Werkftatt waren namhafte Künftler als feine Schüler befchäftigt: Arnolfo und Lapo müffen damals bereits fich als gefchickte Arbeiter hervorgethan haben, da ihre Theilnahme an dem Sienerer Werk ausdrücklich von der Domverwaltung ausbedungen wird.

Ja, da Arnolfo zu dem festgesetzten Termin nicht in Siena eingetroffen, wurde Niccolo im Mai 1266 unter Erinnerung an die vertragsmäßige Strafe gemahnt, für das unverzügliche Eintreffen desselben Sorge zu tragen. Niccolo's Sohn Giovanni muß damals erst noch Anfänger in der Kunst gewesen sein, da dem Vater ausdrücklich nur gestattet wird, ihn nach Siena mitzunehmen und ihm auch ein bedeutend geringeres Honorar zugewiesen wird, als den anderen Gefellen.

Die Kanzel scheint Ende 1268 vollendet worden zu sein.

Was den Gesamtaufbau betrifft, so ist hier im Allgemeinen eine Wiederholung der Kanzel zu Pisa gegeben; doch ist die neue Kanzel größer. Sie ist



Die Darbringung im Tempel etc. Relief an der Kanzel im Dom zu Siena.

achteckig und bietet demgemäß an der Brüstung sieben Reliefplatten. Die Bühne ruht auf neun Säulen: von den acht Ecksäulen stehen vier mit ihren Basen unmittelbar auf dem gemeinsamen Sockel, die übrigen vier aber werden von Löwen getragen, deren zwei ein Reh und ein Pferd zerreißen, während die beiden anderen weiblich gebildeten ihre Jungen nähren. Wie im Baptisterium zu Pisa, so bezeichnen auch hier die Löwen in ihrer großen Naturwahrheit einen sehr bedeutenden Fortschritt über die Thierbildungen früherer Jahrhunderte hinaus. Unter der Mittelsäule sehen wir eine complicirtere Darstellung: acht Frauen, welche Wissenschaften und Künste repräsentiren; der einen dieser weiblichen Gestalten, der »Grammatik«, ist ein Kind beigegeben, welches von ihr aus einem Buche unterrichtet wird, eine andere, die »Philosophie«, hält ein Füllhorn, eine dritte, die »Musik«, eine Harfe in den Händen. Die Capitelle zeigen einen üppigen Blätterfchmuck, an welchem Vögel picken. Die Gestalten, die den Raum zwischen

den Capitellen und dem unteren Gefimfe der Brüstung einnehmen, stellen auch hier wieder Tugenden dar. Es find weibliche Figuren. Man erkennt unter ihnen die »Hoffnung«, eine vertrauensvoll emporblickende Frau; die »Tapferkeit«, eine kühn dastehende Gestalt mit einem getödteten Löwen; den »Glauben«, eine sitzende Figur, durch den Text des Spruchstreifens als »fides« bezeichnet; die »Liebe« mit einem Füllhorn, aus welchem Flammen emporlodern. Diese Personificationen der Tugenden sind schöne Gestalten, welche bei ihrem Urheber ein eingehendes Studium der Antike voraussetzen. In den Bogenzwickeln sind, mit Ausnahme zweier weiblicher Figuren (Sibyllen?), Männer großentheils mit Schriftrollen und Büchern dargestellt. Man erkennt darunter die Evangelisten an ihren Symbolen; die übrigen werden Propheten sein. In den Köpfen der meisten dieser Figuren spricht sich Ernst und Eifer aus; ihre Stellung aber hat in Folge der Ungunst des Raumes etwas Gedrücktes. Die Reliefbilder an der Brüstung sind nicht wie in Pisa durch Säulchen, sondern durch Figuren und Gruppen getrennt. Hier sehen wir u. A. die Madonna mit dem Christkinde auf dem Arme, Posaunen blasende Engel, eine Darstellung der Dreieinigkeit, die Evangelistenymbole und zwischen den beiden letzten Tafeln, auf welche die Darstellung des jüngsten Gerichtes vertheilt ist, Christus als Weltenrichter über dem Kreuz thronend.

Die Relieftafeln zeigen zum großen Theil dieselben Motive wie diejenigen zu Pisa. Durchgehende Unterschiede sind: die Ueberfüllung mit Figuren, die wir schon an der Kanzel zu Pisa antrafen, ist hier eine noch viel weiter gehende; die Nachahmung der Antike ist an der neuen Kanzel eine bei Weitem nicht so unmittelbare wie an der alten, was der Formgebung zum Theil zum Schaden, dem Ausdruck aber zum Nutzen gereicht.

In der Geburtszene ist Maria nicht mehr jenes stolz daliegende Weib mit selbstbewußt erhobnem Haupte, sondern es ist eine gewisse Müdigkeit in dieser den Kopf zur Seite neigenden Gestalt zum Ausdruck gebracht; die ältere typisch gewordene Auffassung der Maria als Wöchnerin ist hier wieder bis zu einem gewissen Grade zur Geltung gekommen. An die Stelle der »Verkündigung« (in Pisa) ist hier die »Heimsuchung« getreten: die greife Elisabeth hat mit beiden Händen freundschaftlich die Rechte der Maria ergriffen; die beiden Frauen sehen einander ernst und theilnehmend an. Recht anmuthige Köpfe haben die das Christkind anbetenden Engel. Das Staunen der zu den Engeln emporblickenden Hirten ist lebendig gegeben. Die Anordnung der Figuren im Raume stimmt mit derjenigen zu Pisa überein.

Viel bedeutender sind die Abweichungen beim zweiten Relief, der »Anbetung der Könige«. Während dieses Bild in Pisa in seiner Schlichtheit uns an antike Reliefs der Blüthezeit erinnerte, fällt die Anordnung der Sieneser Tafel ganz in's Malerische. Links vom Hintergrunde her, wo sich ein gothisirendes Gebäude neben zwei Bäumen erhebt, bewegt sich der stattliche Reiterzug auf den Vordergrund zu; zwei junge Männer zu Ross im Gefolge der Könige unterhalten sich lebhaft mit einander, während ein dritter sein Pferd eine kühne Wendung machen läßt. Hier hat sich der Künstler eine schwierige, aus dem Rahmen des Reliefs herausfallende Aufgabe gestellt, indem er uns Pferd und Reiter fast ganz vom Rücken sehen läßt. Verkürzungen, die später einem Ghiberti so meisterhaft gelangen, sehen wir hier bereits gleichsam im Keime. Die drei Könige reiten im Vordergrund dicht neben einander in raschem Tempo dahin. Diese Gruppe

scheint, was das Motiv der Bewegung betrifft, eine freie Nachbildung des entsprechenden Theiles jenes alterthümlichen antikisirenden Reliefs in der Anfano-Capelle zu sein, von welchem oben die Rede war. Der älteste der Könige mit dem vorstehenden Mund und Kinn ist wohl gefliffentlich häßlich dargestellt, um ihn als Orientalen zu charakterisiren. Denelben Zweck haben auch die mongolischen Typen der auf Kameelen reitenden Diener. Die »Anbetung« selbst ist in der rechten Ecke der Tafel dargestellt: man sieht hier jenen häßlichen König demüthig knien und das Füßchen des Christkinds küssen. Letzteres wird von der freundlichen Mutter sorgsam auf dem Schoofs gehalten. Auch hier zeigt Maria nichts von der stolzen königlichen Haltung, wie wir sie in Pisa wahrnehmen; mit ihrem schlichten Wesen ist sie eine anmuthige junge Frau. Die beiden jüngeren Könige nahen hinter dem knieenden voller Ergebenheit mit ihren Geschenken. Hat das entsprechende Bild in Pisa bezüglich der Gesammtcomposition entschieden den Vorzug antiken Maafshaltens, so paßt der Ausdruck der Gestalten in Siena unvergleichlich besser zum Vorwurf.

Weniger Lob verdient die folgende Tafel. (S. 21.) Zwar ist hier die »Darbringung im Tempel« lebhafter und wärmer geschildert als in Pisa — die Aufmerksamkeit des alten Simeon und der wieder viel mütterlicher als in Pisa gegebenen Maria ist ganz auf das Kind concentrirt, das sich in den Armen des fremden Greises unbehaglich fühlt —; die Composition dieser Tafel ist aber völlig zersplittert; denn wir finden hier ferner den Traum des Joseph, da ihm der Engel die Flucht nach Aegypten befiehlt, und dann auch diese Flucht selbst darstellt. Nicht recht klar ist die Bedeutung der drei Figuren im Hintergrunde rechts, von denen die mittlere, der Greis mit der Tiara, durch die beiden anderen gekrönten gestützt wird. Haben wir hier vielleicht eine der ausführlicheren Schilderungsweise des Sienerer Werkes entsprechende Umgestaltung jener Gruppe in Pisa vor uns, die den von einem Knaben gestützten Hohenpriester zeigte, oder sind es wieder die drei Könige aus dem Morgenlande? Es mangelt der Composition, wie mir scheint, an Gedankenschärfe.

Inhaltlich einheitlicher ist die folgende Tafel, der »bethlehemitische Kindermord«, componirt. In der oberen Ecke links giebt der thronende Herodes den Mordbefehl, der dann von seinen Kriegern in unbarmherziger Weise vollzogen wird. Dem Beschauer werden in buntem Durcheinander zahlreiche Gruppen geboten. Hier sieht man Mütter, die ihre Kinder gegen die graufamen Angriffe der unerbittlichen Schergen zu schützen suchen, dort eine Frau, die sich in ihrer wilden Verzweiflung das Haar rauft, dann wieder eine, die voller Gram auf das bereits todt auf ihren Knien liegende Kind hinabschaut. Wiederholt ist der Moment dargestellt, in welchem die Krieger ihre schreienden und sich vor Schmerz windenden Opfer mit dem Schwert durchbohren. Es war dem Künstler eine schwierige Aufgabe geboten, welcher er denn auch nur in bedingter Weise gewachsen war. Hier und da kommt die Verzweiflung einer Mutter, die Angst eines Kindes wohl zu lebhaftem, ja ergreifendem Ausdruck, so daß man etwa an Giotto's hinreißende Darstellung deselben Gegenstandes erinnert wird; im Allgemeinen aber bleibt die Durchführung hinter der Absicht weit zurück. Das Unmittelbare der Empfindung fehlt vielen der Gestalten allzu sehr. Das Zusammenziehen der Augenbrauen, das Hinaufziehen der Mundwinkel, welches den Seelen Schmerz ausdrücken soll, hat mehrfach etwas Schematisches, Maskenhaftes.

Nichts desto weniger wird man eine bedeutende Begabung des Künstlers für die Darstellung dramatisch bewegter Situationen anerkennen müssen.

Auch bei dem folgenden Bilde, der »Kreuzigung«, bewährt sich dieses Talent, und zwar tritt daselbe, im Vergleich mit dem entsprechenden Relief in Pisa, in gesteigertem Maasse auf; das Tempo der Handlung ist gewissermaßen ein rascheres und der Ton ein kräftigerer. In dem Antlitze des eben verschiedenen Erlösers sind die Spuren der ausgestandenen Qualen deutlicher zu lesen; der Schmerz der Angehörigen ist leidenschaftlicher, die Furcht auf Seite der Feinde heftiger. War schon bei der »Kreuzigung« in Pisa der Einfluß der Antike ein geringer gewesen, so ist hier von einer Milderung, resp. Abschwächung des Affectes durch Anlehnung an antike Muster, freilich aber auch von Formenschönheit im Sinne der Antike bereits nichts mehr zu spüren. In den beiden bitterlich weinenden Weibern, so wie in der Frau, welche die in tiefe Ohnmacht gesunkene Maria in ihren Armen aufgefangen hat, ist der Schmerz überzeugend charakterisirt, zu gleicher Zeit aber sind es auch abschreckend häßliche Gestalten; der in seiner Seelenangst sich davon schleichende Mann (in der Ecke rechts) aber wirkt durch die verfehlten Proportionen und das Uebertriebene der Bewegung nahezu komisch.

Was das »jüngste Gericht« betrifft, so leidet die Seite der Seligen an einer großen Einförmigkeit der Composition. In fünf parallelen Reihen hinter oder richtiger über einander sieht man zuunterst die aus ihren Gräbern zum ewigen Leben Auferstehenden und weiter oben zahlreiche Selige verschiedenen Alters und Standes, zum Theil in der Zeittracht, mit Bischofsmützen, Kronen, Mönchskutten u. s. w.; die meisten dieser Figuren blicken stehend zu Christus empor, einige haben brennende Lampen in den Händen. Auf der Seite der Verdammten sind Stellungen und Ausdruck mannigfaltiger. Hier sieht man einen Mönch den strengen Engel des Gerichtes, der ihn zur Hölle stößt, vergeblich um Erbarmen anflehen; ein gekrönter Sünder hält jämmerlich weinend die gefalteten Hände vor den Mund; eine Unglückliche hat schauernd ihr Antlitz mit den Händen bedeckt; voller Herzensangst blickt ein toben dem Grabe Entfiegener zum unerbittlichen Richter empor. Geschäftige Teufel nehmen die von den Engeln Verstoßenen in Empfang und zerren sie in die Hölle. Beelzebub, ein gierig und schadenfroh blickendes, ähnlich wie in Pisa charakterisirtes Ungethüm, in dessen garstigem Maule man zwei mächtige Hauer sieht, ist auch schon in voller Thätigkeit, indem er mit den Krallen seine unglücklichen Opfer zertritt, zerdrückt oder in einen widerwärtigen Thierachen stößt. Der Weltenrichter ist lebendiger dargestellt als in Pisa; man sieht es ihm an, daß er das Urtheil spricht, sein Mund ist halb geöffnet, die Augen blicken lebhaft; auch steht dieser Kopf dem specifischen Christustypus viel näher, als der mehr antikisirende in Pisa.

Zum Schluß unserer vergleichenden Betrachtung der beiden Kanzeln sei noch auf einen mehr äußerlichen Unterschied hingewiesen. In Pisa sind die Gewänder einfach behandelt und stehen, wie wir sahen, der Antike nahe, in Siena sind sie immer wieder durch reiche Stickereien und Franzen verziert, ein Schmuck, der an der älteren Kanzel nur ganz ausnahmsweise vorkommt. Auch begegnen wir in Siena hier und da, namentlich im »jüngsten Gericht«, wie schon oben angedeutet wurde, der Zeittracht. Die Engel mit den Passionswerkzeugen erscheinen in priesterlicher Kleidung. Es dürfte nicht zufällig sein, daß dieser reiche Schmuck der Gewänder gerade an einem in Siena gefertigten Sculpturwerke uns entgegen

tritt, ist doch auch für die sienefische Malerei die in byzantinischer Weise reich verzierte Kleidung bezeichnend.

Die tiefer gehenden, oben angeführten Unterschiede zwischen den beiden Kanzeln lassen sich aber nicht durch örtliche Eigenthümlichkeiten erklären, sondern wir müssen entweder annehmen, daß die neuen und abweichenden Kunstelemente an der Kanzel zu Siena von Niccolo's Mitarbeitern herrühren, oder daß sich innerhalb der Kunstrichtung Niccolo's selbst eine bedeutende Veränderung vollzogen. Im Hinblick auf den oben mitgetheilten Vertrag ist doch wohl das Letztere wahrscheinlicher; denn in demselben erscheint Niccolo durchaus als die Seele des Unternehmens. Vor Allem läßt sich der veränderte Charakter der Kanzelsculpturen zu Siena nicht, wie es mehrfach geschehen ist, der eigenthümlichen Begabung Giovanni Pisano's zuschreiben; denn dieser erscheint ja in der betreffenden Urkunde mehr als noch unreifer Lehrling seines Vaters denn als fertiger Künstler. Wenn nun an der Kanzel zu Siena die Nachahmung antiker Muster zwar nicht völlig aufgegeben, aber doch mehr in den Hintergrund getreten ist und die Richtung auf lebendigeren Ausdruck, auf's Dramatische, mit einem Worte eine der weiter unten zu betrachtenden Kunst Giovanni Pisano's verwandte Tendenz sich geltend macht, so werden wir annehmen müssen, daß eben Giovanni die Anregung zu seiner Kunstweise bereits vom Vater überkommen hat, welcher in seiner eigenen künstlerischen Fortentwicklung die betreffende Wandlung durchmachte. Die Keime dieser Wandlung nahmen wir schon an der Kanzel zu Pisa wahr, wo, wie wir uns erinnern, die »Kreuzigung« bereits ein gesteigertes dramatisches Leben und weniger antike Anklänge zeigte. Auch ist eine solche Veränderung innerhalb der Kunstweise eines bedeutenden Meisters an sich nichts Unwahrscheinliches. Niccolo mag nach Vollendung der Kanzel zu Pisa empfunden haben, daß er zwar an der Hand der Antike bedeutende, ja zum Theil schöne Formen in die Sculptur wieder eingeführt hatte, daß dieses aber vielfach auf Kosten des Ausdruckes geschehen sei. Da lag denn das Bestreben nahe, nach dieser Seite hin die Kunst zu vertiefen. Daß hierbei zunächst manches von dem früher Errungenen wieder geopfert wurde, wundert uns nicht, wenn wir bedenken, wie äußerlich die Nachahmung der Antike durch Niccolo zunächst gewesen. Weiter unten werde ich zu zeigen versuchen, daß Niccolo in späteren Jahren tiefer in das Wesen antiker Sculptur eindrang, was ihm dann die Möglichkeit gab, den neuen Inhalt mit den aus der Antike nun nicht mehr äußerlich herübergenommenen, sondern innerlich angeeigneten Kunstelementen in Einklang zu bringen.

Mitten in die Zeit, da die Kanzel zu Siena gefördert wurde, in das Jahr 1267, fiel in Bologna die Uebertragung der Leiche des heil. Dominicus in eine neue Graburne, welche Niccolo Pisano mit einem seiner Schüler, dem Dominicaner Fra Guglielmo, gefertigt hatte. Diese »arca di S. Domenico« befindet sich noch heute, mit späteren Zufätzen reich ausgestattet, in der nach dem Heiligen benannten Kirche zu Bologna. Hier kommen nur die Scenen aus der Legende des heil. Dominicus und seines Schülers Reginald in Betracht. Das bedeutendste der durch Statuetten von einander geschiedenen Reliefs ist dasjenige, welches die wunderbare Auferweckung des mit dem Pferde gestürzten Jünglings zeigt,

und zwar liegen die Verdienste dieses Bildwerkes sowohl in der Richtung auf Formenschönheit als auch auf energischen Ausdruck. Es ist hier wieder ein stärkerer Einfluß der Antike wahrzunehmen als an den Reliefs der Sienerer Kanzel. Die stehende weibliche Figur erinnert in ihrer Schönheit an Niccolo's Mariendarstellungen zu Pisa, doch ist der Gesichtsausdruck zu gleicher Zeit milder und lebhafter. Wohl mit Recht leitet Cicognara Gestalt und Stellung des gestürzten Pferdes von der Nachahmung jener antiken Sarkophagbilder her, welche Circusspiele von Erosen darstellen. Im Campo santo zu Pisa finden sich zwei solche Kinderarkophage mit gestürzten Pferden (bei Lasinio tav. LXX und tav. LXXVIII). Auch die weibliche Gestalt, die links in der Ecke dem Beschauer nahezu den Rücken zukehrt, ist durch directe Nachbildung antiker Ammenfiguren zu erklären. Andererseits finden sich auf derselben Platte Gestalten, welche der genauen Beobachtung des Lebens ihren Ursprung verdanken; ich meine die Mönche mit ihrer Tonsur und den herabgelassenen Kappen, so wie die mit dem am Boden liegenden Reiter eifrig und theilnehmend beschäftigten Jünglinge mit den eng anliegenden Kopfbekleidungen. Die zuletzt genannte Gruppe bildet räumlich und geistig in schönster Weise den Mittelpunkt der ganzen Darstellung. Im Allgemeinen haben die Gestalten an der Arca längere Verhältnisse als diejenigen an der Kanzel zu Pisa; das Costüm hat mit dem zu Siena die reichen Stickereien und Franzen gemein. Neben dem soeben beschriebenen Relief ist jenes Wunder in Languedoc dargestellt, wodurch die Bücher der manichäischen Ketzer verbrennen, während die des heil. Dominicus die Feuerprobe überstehen. Auch hier wieder erinnern einige Gestalten, so vor allen die vornehm dastehende weibliche Figur, an die antikisirende Manier der Kanzel zu Pisa, während andere, wie namentlich die bestürzt in die Flammen blickenden Jünglinge dem Leben näher stehen. Die Reliefs an den übrigen drei Seiten der Arca weisen im Allgemeinen denselben Stil auf, wie die Bilder der Vorderseite, nur ist die Arbeit — besonders an den Reliefs aus der Reginald-Legende an der Rückseite — flüchtiger und flauer, der Ausdruck der Köpfe schwächer und kühler, Mängel, welche Niccolo's Mitarbeiter zur Last fallen mögen. Ob unser Meister mit seinem Gehilfen die Hauptarbeit am Dominicus-Grabmal in der Zeit zwischen der Vollendung der Pisaner Kanzel und der Ueberfiedelung nach Siena, also zwischen 1260 und 1266 gethan, dann aber vielleicht die letzte Hand erst im Jahre 1267, kurz vor der Uebertragung des Leichnams, an das Werk gelegt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen; doch dürfte es aus stilistischen Gründen und auch chronologisch wahrscheinlich sein. Auf Grund glaubwürdiger Zeugnisse läßt sich nur behaupten, daß die Arca wesentlich ein Werk Niccolo's sei und daß er der im Juni 1267 stattgehabten Uebertragung der Leiche des Heiligen in dieses sein Werk beigewohnt habe.

Wohin Niccolo nach Vollendung der Sienerer Kanzel seine Schritte gelenkt, ob er wieder dauernd in Pisa gelebt, darüber lassen uns die Quellen im Dunkel. Vafari weiß viel zu erzählen von ferneren Bild- und Bauwerken des Meisters in verschiedenen Städten Italiens, u. A. auch in Neapel. Da aber die Angaben Vafari's über diese ältere Epoche der italienischen Kunstgeschichte in den Fällen, wo sie durch Urkunden controlirt werden können, immer wieder sich als unzu-

verlässig erwiesen haben, übergehe ich seine Berichte und halte mich blofs an glaubigste Thatfachen. Erst aus dem Jahre 1273 läfst sich eine leider nicht auf uns gekommene Arbeit Niccolo's urkundlich nachweisen. Am 10. Juli dieses Jahres macht sich unser Künstler bei 300 Pfund Strafe anheifschig, für die Hauptkirche der Stadt Pistoja einen Altar herzustellen. Dafs dieses Werk thatfächlich in Angriff genommen worden, beweist eine Quittung Niccolo's vom 13. November deselben Jahres über den Empfang von 100 Pfund.

Inschriftlich finden wir den Namen des Meisters, und zwar im Vercin mit demjenigen seines Sohnes, zum letzten Mal an dem um das Jahr 1280 vollendeten Brunnen zu Perugia. Hier wird Niccolo als in der Kunst bewährt und als schönste Blüthe der Bildhauer gepriesen. Dieses Lob braucht nicht eine blofse Phrase zu sein; in der That wird der Begründer der neueren italienischen Sculptur damals den Gipfel seines Ruhmes und seiner künstlerischen Bedeutung erstiegen haben.

Der Brunnen besteht aus drei übereinander errichteten Becken, von denen das oberste in Bronze gegossen, die beiden andern aus Marmor gearbeitet sind. Das unterste und zugleich grösste Becken hat fünfundzwanzig Seiten, welche in der Weise der Kanzelplatten im Baptisterium zu Pisa durch mehrere mit einander verbundene, hier meist spiralförmlich canellirte Säulchen von einander geschieden sind. Jede der 25 Seiten ist dann wieder durch eine kleinere Säule in zwei Hälften mit je einem Reliefbilde getheilt. Das zweite Bassin ruht auf einer gröfseren Anzahl von Säulen, deren sehr mannigfach gebildete Capitelle über dem ersten sichtbar werden. An den Ecken dieses zweiten Beckens sind 24 Statuetten karyatidenartig aufgestellt. Das dritte, eiserne Becken, welches inschriftlich als das Werk eines gewissen Rubeus (Roffo) aus dem Jahre 1277 bezeichnet ist, ruht auf einer metallenen Stütze und trägt eine ebenfalls in Bronze ausgeführte statuarische Gruppe. Die Marmorsculpturen am Brunnen sind leider zum Theil sehr verwitert, zum Theil stark restaurirt, so dafs eine Beurtheilung derselben sehr erschwert wird.

Die Bildwerke an dem unteren Becken übertreffen alle bisher betrachteten Reliefs Niccolo's nach der Seite der Anordnung hin durch ihre grofse Schlichtheit. An die Stelle der früher gerügten Ueberfüllung der Platten mit Figuren ist eine äufserst maafsvolle Compositionsweise getreten: meist sehen wir eine, bisweilen zwei Figuren, welche trefflich in den gegebenen Raum gebracht sind.

Die (auch in der nordischen Kunst dieser Zeit so sehr beliebten) Darstellungen der Sternbilder und Monate enthalten viel Vorzügliches. Wie bequem sitzt die alte Frau, welche den Monat Januar personificiren soll, innerhalb ihres Rahmens! Wie trefflich ist der Relieffstil in dem darauf folgenden Bilde, der Illustration zu dem Sternbilde der Fische, gehandhabt. Dieser ruhig am Felsenufer dafsitzende und aufmerksam seine Angel beobachtende Fischer bietet zugleich ein anmuthig ländliches Idyll. Ebenso vortrefflich ist die folgende Personification des Februar in ihrer Einfachheit. In beiden Händen eine reiche Beute an Fischen, schreitet der Fischer raschen Ganges dahin. Von den übrigen Himmelszeichen und dazu gehörenden Monatsbildern hebe ich nur noch einige besonders hervor, so den April, eine in der Weise einer antiken Flora edel dastehende Frau mit Füllhorn

und Blütenkorb; den mit Blumen gefhmückten jugendlichen Reiter und die mit ihrem Falken zur Jagd ausziehende Edelfrau als Illustrationen der »Zwillinge« und des »Majus«. Sehr lebenswahr ist sowohl das feurig dahin galoppirende Ross des Jünglings, als auch das ruhiger schreitende der Dame gegeben. Nicht minder lebendig als die bisher genannten Darstellungen sind die nun folgenden ländlichen Bilder: der Schnitter (Scorpion), der Garbenbinder (Juni), der Drefcher (Löwe). Das Bild des Pflügers (Schütze) giebt uns wieder Gelegenheit, die Tüchtigkeit des Meisters in Darstellungen aus dem Thierreiche zu bewundern. Der eine der vor den Pflug gespannten Stiere ist meisterhaft charakterisirt; es ist wohl wieder ein Anklang an die Antike, wenn hier die Thiere verhältnismäßig viel kleiner als der Pflüger sind.

Ebenso bedeutend wie die Monats- und Sternbilder sind die Illustrationen der sieben freien Künfte: des trivium und quadrivium. »Grammatica« ist der entsprechenden Gruppe unter der Mittelsäule der Siener Kancel sehr ähnlich gebildet, »Dialectica« ist als eine alte Frau charakterisirt, welche in jeder Hand eine Schlange hält, »Rhetorica« als eine Frau vor einem Lesepult, wie sie einem aufmerksam zuhörenden Jünger einen Vortrag hält; »Arithmetica« und deren Schüler rechnen mit den Fingern; »Geometria« misst mit dem Zirkel eine Entfernung; »Musica« ist im Begriff mit einer Art Hammer in ihrer Rechten ein Glockenspiel zu berühren, während ihre Linke auf einem Saiteninstrument ruht; die »Astronomie«, eine statliche gekrönte Frau, deren Mantel mit Hermelin besetzt scheint, ist in das Anschauen eines Himmelsglobus vertieft. Noch reicher ist das Costüm der nebenan thronenden »Philosophie«, welche in der Linken den Erdball, in der Rechten das Scepter hält. Die freien Künfte sind hier nicht bloß durch ihre Attribute, sondern auch durch Stellung und Ausdruck viel deutlicher gekennzeichnet als an der Kancel zu Siena.

Es folgen nun zwei Adler, über deren einem Giovanni als der Bildner dieses Werkes inschriftlich bezeichnet ist. Dieses ist die Inschrift, auf welche gestützt man früher den Brunnen zu Perugia als ein Hauptwerk Giovanni Pisano's betrachtete, eine Ansicht, die seit der Entzifferung der großen Inschrift an dem zweiten Becken, welche ausdrücklich auch Niccolo und zwar an erster Stelle und, wie ich schon hervorhob, mit besonderer Auszeichnung nennt, nicht mehr haltbar ist. Es entsteht nun die Frage, ob sich die Sculpturen am Brunnen mit einiger Sicherheit unter Niccolo und Giovanni vertheilen lassen. Das Nächstliegende wäre wohl, daß man die Reliefs am unteren Becken, der Inschrift an demselben entsprechend, dem Giovanni zuschriebe. Nur muß man sich hierbei dessen bewußt bleiben, daß dieses eben nur der Inschrift wegen geschieht; denn stilistisch stehen die Reliefs den übrigen sicher beglaubigten Werken Giovanni's weniger nahe als denjenigen Niccolo's. Die bereits erwähnte treffliche Rauffüllung, das Gefühl für den Reliefstil im antiken Sinne finden wir sonst bei Giovanni keineswegs. Man vergleiche nur die jetzt im Campo Santo zu Pisa befindlichen, von Giovanni, wie es scheint, für die weiter unten zu erwähnende Domkancel dieser Stadt gearbeiteten Reliefs der freien Künfte mit den soeben beschriebenen am Brunnen zu Perugia, und man wird sich des Unterschiedes bewußt werden. Während die betreffenden Figuren in Perugia meist in der Profilstellung gegeben sind, sieht man dieselben in Pisa zum großen Theil in der Vorderansicht, auch treten einige Köpfe in ganz unmotivirter Weise als Rundbild aus der Reliefplatte hervor.

Wenn Giovanni Pisano der Urheber der Reliefs an dem unteren Becken des Brunnens ist, so hat sein Schönheitsinn später gelitten, und er hat in dieser Hinsicht entschiedene Rückschritte gemacht. Da dürfte es denn wahrscheinlicher sein, daß auch in den Sculpturen des unteren Beckens, wenn sie auch von Giovanni ausgeführt worden, doch noch Niccolo's Geist waltet. Er, der berühmte und altbewährte Meister, wird die Seele auch dieses Unternehmens gewesen sein. In der That scheint es mir leichter erklärlich, daß der hochbegabte Künstler, der einen so offenen Sinn für die plastische Formenschönheit der Antike gezeigt hatte, gegen Ende seiner künstlerischen Laufbahn auch tiefer in das Wesen des antiken Relieffils eindrang, als daß sein Sohn den Schönheitsinn, den er in der Jugend befaßte, in späteren Jahren wieder völlig eingebüßt haben sollte. Diesen Schönheitsinn legen auch die noch nicht erwähnten Brunnen-Reliefs an den Tag, und zwar die Scenen aus dem alten Testamente nicht minder als die Illustrationen äsopischer Fabeln und die auf die Gründung Roms bezüglichen Tafeln.

Die Figuren an den Ecken des zweiten Beckens, theils Heilige des alten und neuen Testaments, theils allegorische und historische Gestalten, die sich zumeist auf die localen Verhältnisse Perugias beziehen, tragen im Allgemeinen den Charakter der Einzelfiguren an den Kanzeln zu Siena und Pisa, und so zweifle ich denn auch nicht daran, daß wir auch hier wesentlich ein Werk Niccolo's vor uns haben.

Außer Niccolo und Giovanni hat aber auch Arnolfo di Cambio seinen Antheil an diesem Werke. Bereits im August des Jahres 1277 beschließt der Rath von Perugia sich an den König Karl I. von Neapel, in dessen Dienst Arnolfo damals stand, mit der Bitte zu wenden, den Künstler zu den Arbeiten am Brunnen zu entlassen, was denn auch schon im September desselben Jahres geschieht. Während man früher annahm, daß trotzdem Arnolfo nicht nach Perugia gekommen, ist neuerdings eine Notiz aus dem Jahre 1281 veröffentlicht worden, wonach Arnolfo für 24 Tage, während deren er am Brunnen gearbeitet, sowie für einige Auslagen im Interesse des Werkes eine Zahlung empfängt. War ihm vielleicht auch der Auftrag zu Theil geworden, die Felder zwischen den Statuetten am zweiten Becken mit Relieftafeln auszufüllen, eine Arbeit, die dann aus irgend einem Grunde unterblieb?

In sehr bedeutender Weise kommt Niccolo's Kunstweise schliesslich an dem schon genannten Portalrelief des Domes in Lucca zur Erscheinung. Man sieht hier im Tympanon eine figurenreiche »Kreuzabnahme«, die schön in den Raum componirt und, obgleich die traditionelle Anordnung der Hauptfiguren beibehalten worden, doch voller Leben und Ausdruck ist. Dieses Werk ist, wie schon früher bemerkt, für eine Jugendarbeit Niccolo's gehalten worden, die er lange vor der Kanzel zu Pisa geliefert hätte. Nun spricht aber aus diesem Reliefbilde eine Innigkeit der Empfindung, wie sie an der Kanzel zu Pisa nicht wahrzunehmen ist. Auch beweisen die Reliefs an der Kanzel, daß Niccolo damals noch nicht gelernt hatte, den Raum so schön zu füllen, wie das an dem Werke in Lucca der Fall ist. Endlich setzt das Verhalten zur Antike, wie es uns an dem letzteren Relief entgegentritt, eine gereifte Kunst voraus; denn hier finden wir nicht jene äußerliche Herübernahme antiker Motive, wie an der Kanzel zu Pisa, sondern das antike

Element schmiegte sich in inniger Weise dem dargestellten Gegenstande an, es durchdringt ihn gleichsam und erscheint wiederum von ihm befeelt. Es ist ein ähnlich selbständiges Verhalten zur Antike, wie es uns am Brunnen zu Perugia entgegentritt, nur daß an dem Werke zu Lucca die Aufgabe eine viel complicirtere war. Bezeichnen vielleicht jene im Geiste des antiken Relieffils der besten Zeit geschaffenen schlichten Brunnenbilder eine Vorstufe für das Luccheser Relief, welches wohl geeignet wäre, in glänzender Weise die Kunstthätigkeit unseres Meisters abzuschließen?

Leider müssen wir gestehen, daß Niccolo's Antheil an dem Bildwerke in Lucca, trotz Vasari, der es ihm zuschreibt, nicht feststeht. Vielleicht stammt es erst aus seiner Schule. Urkunden, Inschriften und gleichzeitige Aufzeichnungen lassen uns hier im Stich, wie denn überhaupt keine ferneren zuverlässigen Angaben über unsern Meister mitzutheilen sind.

Daß Niccolo Pisano nicht nur Bildhauer, sondern auch Baumeister gewesen, ist sehr wahrscheinlich; denn diese beiden Zweige der Kunst lagen damals häufig in einer Hand, wie das z. B. auch bei Giovanni Pisano und Arnolfo di Cambio der Fall war. Was er aber gebaut, wissen wir nicht. Die Gebäude, die Vasari ihm zuschreibt, gehen, soweit sie noch erhalten sind, im Stil so sehr auseinander, daß schon deshalb auf diese Angaben kein Gewicht zu legen ist.

Als Bildhauer aber hat Niccolo Pisano innerhalb des Zeitraumes von etwa zwanzig Jahren, während dessen wir seine künstlerische Thätigkeit einigermaßen verfolgen können, eine reiche Entwicklung durchlebt. In seiner Freude über die Wiederentdeckung antiker Formenschönheit hat er sich zuerst der Antike gegenüber wesentlich aufnehmend verhalten. Dabei durfte er aber nicht stehen bleiben. Zwischen diesen antiken Formen und dem neuen Gehalt war eine Kluft, die ausgefüllt werden mußte. Niccolo versuchte dieses, indem er den Inhalt stärker betonte; der Ausdruck, der an der Pisaner Kanzel unter dem radicalen Antikifiren stark gelitten hatte, kommt an der Sieneser in bedeutenderer Weise zur Geltung; aber noch immer hat die Ausgleichung nicht völlig stattgefunden; dieses Mal liegt der Ueberschuß auf der Seite des Ausdrucks, und darunter hat die Form gelitten. Raftlos strebt unser Meister weiter: er mag sich davon überzeugt haben, daß die Antike erst dann ihre läuternde Kraft in vollem Maße bewahren könne, wenn man sie nicht äußerlich nachahmt, sondern den Kern ihres Wesens erfafst. Die Thätigkeit seiner letzten Jahre beweist, daß ihm dieses gelungen. Durch ein tieferes Eindringen in den Geist der Antike ist sein Geschmack geläutert worden; er hat das Ebenmaafs gefunden und jene Ausgleichung vollzogen.



## II.

### Fra Guglielmo.

Geb. in Pifa um 1238; gest. nach 1313.

Unter den Schülern und Nachfolgern Niccolo Pifano's, über deren Thätigkeit hier ein kurzer Ueberblick gegeben werden soll, nimmt der Dominicaner Guglielmo eine bedeutende Stelle ein.

Wir haben ihn bereits als Niccolo's Mitarbeiter an der Graburne des h. Dominicus zu Bologna angetroffen. An dieses Werk knüpft sich auch die einzige Episode aus seinem Leben, von welcher wir ausführlichere Kunde haben: Bei der Uebertragung der Reliquien des Heiligen in das neue Grab am 5. Juni 1267 beging Fra Guglielmo einen frommen Diebstahl, der uns an jene Begebenheit erinnert, von welcher Einhart in seiner »Geschichte der Uebertragung der Körper der hl. Märtyrer Petrus und Marcellinus« (vgl. Dohme, Einhart, S. 16 ff.) handelt. Dergleichen Diebstähle müffen noch zu Guglielmo's Zeit sehr im Schwange gewesen sein, denn der Dominicanergeneral hatte vorsichtiger Weise vor dem feierlichen Akte ausdrücklich die Strafe der Excommunication dem etwaigen frommen Diebe angekündigt. Trotzdem stahl Guglielmo eine Rippe des Heiligen und versteckte dieselbe nach seiner Heimkehr unter einem Altar der Kirche seines Ordens. Erst in seiner Todesstunde gestand er seinen Ordensbrüdern, welch' einen Schatz ihre Kirche befäße.

Aufser den betreffenden Sculpturen der »Arca« ist wahrscheinlich noch ein bedeutendes Werk seiner Hand aus dem Jahre 1270 auf uns gekommen. Es giebt nämlich alte Nachrichten, nach welchen die Kanzel in der Kirche S. Giovanni fuor civitas zu Pistoja in dem genannten Jahre von einem Künstler Namens Guglielmo gefertigt worden, und es ist sehr wahrscheinlich, daß dieser Guglielmo mit dem Dominicaner Laienbruder identisch ist. Jedenfalls haben wir es mit einem Werke zu thun, welches der Kunst Niccolo's sehr nahe steht. Die Kanzel lehnt sich an die Wand und enthält an ihrer dreiseitigen Brüstung, welche auf zwei von Löwen getragenen Säulen ruht, zehn Reliefbilder aus dem Leben Jesu und Mariä. Der Stil dieser Reliefs steht demjenigen der Kanzel zu Pifa insofern näher als demjenigen der Sieneser Kanzel, als hier wieder vielfach antike Anklänge anzutreffen sind; mehrfach wird man an das antike Zeus- und Hera-Ideal gemahnt. Bei der Fußwaschung haben die Apostel echte Römerköpfe, an deren Bärten man wieder vielfach die Spuren des Bohrers wahrnimmt. Die Engel, welche in der Darstellung der Himmelfahrt Christi die Mandorla emportragen, erinnern entschieden an die fliegenden Victorien antiker Triumphbogen. An Lebhaftigkeit des Ausdrucks aber übertreffen die Darstellungen meist diejenigen in Pifa und stehen

in dieser Hinsicht den Reliefs in Siena näher. So erscheinen z. B. die beiden Figuren der »Verkündigung« lebhaft erregt und nicht minder die Könige aus dem Morgenlande dort, wo sie ihre Gaben dem Christkinde darbringen. Zu wahrhaft dramatischem Leben sind aber die Szenen aus der Passion Christi gesteigert. Bei der »Kreuzigung« ist der Seelenschmerz der Maria in Niccolo's Weise durch das Verziehen des Mundes angedeutet. Johannes hat liebevoll die Rechte der Maria ergriffen, während sie die Linke einer Freundin reicht. Bei der »Beweinung des Leichnams Jesu« kommt die Liebe und der tiefe Seelenschmerz der Angehörigen zu lebhaftem Ausdruck. Maria küßt voller Inbrunst den Mund des verstorbenen Sohnes. Eine ihrer Gefährtinnen hat ihr die Rechte auf die Schulter gelegt und scheint sie trösten zu wollen, während andere Frauen in wildem Schmerz sich Gewänder und Haar zerrauen. Man wird an den »bethlehemitischen Kindermord« der Sienefer Kanzel oder auch wohl an Giotto erinnert. Auch beim »Tode der Maria«, wo in Anlehnung an die althergebrachte Darstellungsweise Christus der Maria Seele (in Kindesgestalt) in den Armen hält, ist die Trauer der Umstehenden trefflich zur Geltung gekommen und nicht minder bei der »Höllenfahrt Christi« die Sehnsucht der ihrer Befreiung Harrenden. Wenn der Meister dieses Werkes derselbe ist, welcher die Rückseite der Graburne zu Bologna fertigte (was ja sehr wahrscheinlich), hat er seit jener Arbeit bedeutende Fortschritte gemacht. Auch an dem Werke zu Pistoja ist es im Allgemeinen Niccolo's Stil, der uns entgegentritt, und zwar der gereifte Stil, zu welchem der Meister erst später durchgedrungen.

Mit Recht ist auf die Verwandtschaft der Kanzelreliefs zu Pistoja mit der »Kreuzabnahme« am Dom zu Lucca hingewiesen worden. Es ist nicht unmöglich, daß auch dieses letztere Werk von dem talentvollen Dominicaner stammt.

Was dessen fernere Lebensschicksale betrifft, so erfahren wir nur noch, daß er im Jahre 1293 am Dom zu Orvieto arbeitete. Doch ist es unwahrscheinlich, daß er an den Fassaden-Reliefs dieser Kirche (von denen weiter unten gehandelt werden wird) Antheil hat, da der Dombau erst im Jahre 1290, der Fassadenbau aber, wie es scheint, erst 1310 begann.

Schließlich finden wir unsern Meister seit 1304 an der Kirche S. Michele in Borgo in Pisa beschäftigt, wo er zufolge einer (jetzt nicht mehr vorhandenen) Inschrift noch im Jahre 1313 anwesend war. Bald darauf scheint er aber gestorben zu sein, nachdem er 56 Jahre dem Dominicanerorden angehört hatte.

### III.

## Arnolfo di Cambio.

Geb. in Colle di Val d'Elfa um 1232; gest. in Florenz 1310.

Auch diesen Schüler Niccolo's haben wir bereits kennen gelernt, und zwar zuerst als hervorragenden Gehilfen seines Meisters bei der Errichtung der Kanzel zu Siena, dann als selbständigen Künstler im Dienste des Königs von Neapel und endlich als Mitarbeiter am Brunnen zu Perugia. Er wirkte ferner in Rom und Orvieto; gegen Ende seines Lebens aber finden wir ihn als Baumeister in Florenz

thätig, wo er wahrscheinlich die Kirche Sta. Croce baute, vor Allem aber durch die Errichtung des Domes großen Ruhm gewann. In Anbetracht seiner Verdienste um diesen Bau verlieh ihm die Bürgerschaft der Stadt Florenz im Jahre 1300 lebenslängliche Steuerfreiheit, »indem sie ihn für einen höchst berühmten, im Kirchenbau vorzüglich bewanderten Meister erklärte, durch dessen Fleiß, Erfahrung und Genie das Volk von Florenz, wie man aus den prachtvollen Anfängen des von ihm begonnenen Gebäudes sehen könne, den schönsten und reichsten Tempel zu erhalten hoffe, den es in Toscana gebe«.

Unter den wenigen von Arnolfo auf uns gekommenen Sculptur-Werken ist das Grabmal des Cardinals von Braye in der Kirche S. Domenico zu Orvieto wohl am besten geeignet, uns mit seiner Kunstweise bekannt zu machen. Der Verstorbenen liegt auf einem Paradebette, dessen Vorhänge von zwei Engeln gehalten werden — eine hinfür in Toscana sehr beliebte Form des Grabmals. Darüber thront hoch oben in einer spitzbogigen Nische, von zwei gewundenen Säulchen flankirt, die Madonna mit dem Christkinde. Der Thron so wie dessen Sockel und auch die übrigen architektonischen Bestandtheile des Denkmals sind in der Weise der römischen Cosmaten-Arbeiten musivisch verziert. In zwei kleineren Nischen zu den Seiten des Thronsockels stehen die Statuen des h. Dominicus und des h. Petrus, zu dessen Füßen der zur Madonna emporblickende Cardinal noch einmal, und zwar knieend, dargestellt ist. Die Madonna zeigt eine starke Anlehnung an die Antike in Niccolo's Weise. Ihr mit einem Diadem geschmückter Kopf hat schöne regelmässige Züge, die Gewänder sind fließend behandelt, der Faltenwurf ist frei von Steifheit und Härte. Dominicus und in noch höherem Grade der in tiefem Schlaf daliegende Cardinal zeigen eine individualistische Auffassung, die wohl über Niccolo's Kunst hinausweist. In dem Antlitz des Todten sind die Furchen, die das Alter hineingegraben, mit naturalistischer Treue wiedergegeben.

---

#### IV.

### Giovanni Pisano.

Geb. in Pisa um 1250; gest. 1320.

Waren die beiden bisher betrachteten Schüler Niccolo Pisano's der Hauptsache nach dem Stile des Meisters treu geblieben, so hat sich sein berühmter Sohn Giovanni von demselben freigemacht, ja ist in einen gewissen Gegensatz zu demselben getreten. Er hat offenbar für die durch seinen Vater in die Sculptur wieder eingeführte Formen Schönheit weniger Sinn gehabt als für die Lebhaftigkeit des Ausdrucks, die wir an den späteren Werken Niccolo's antrafen. Bezeichnet nach dieser Seite hin Giovanni's Kunst einen Fortschritt über diejenige Niccolo's, so hat er sich andererseits, wie wir bald sehen werden, starke Uebertreibungen auf Kosten der plastischen Schönheit erlaubt.

Als jugendlichen Schüler seines Vaters haben wir Giovanni zuerst in jenem Vertrage, den Niccolo mit der Domverwaltung von Siena im Jahre 1265 abschloß, angetroffen. Daß er damals wirklich nach Siena übersiedelte und an der Kanzel für den Dom mitarbeitete, ist aus den auf uns gekommenen Rech-

nungen über diese Arbeit zu erfahren. Dann fanden wir ihn gegen Ende der siebziger Jahre inschriftlich am Brunnen zu Perugia wieder. Er muß damals auch als Architekt bereits Bedeutung erlangt haben, da ihm der Bau des Campo fanto in Pifa anvertraut wurde, welchen er vom Jahre 1278 an betrieb. Um Siena hat er sich offenbar schon früh besondere Verdienste erworben. Bereits 1284 wurde ihm daselbst das Bürgerrecht und lebenslängliche Abgabefreiheit erteilt. In den Jahren 1290 und 1295 finden wir ihn urkundlich ebenda als Dombaumeister, und zwar wird bereits in dem ersten dieser beiden Jahre bei Gelegenheit eines Straferlasses hervorgehoben, wie Giovanni »dem Dombau sehr nützlich und nothwendig sei und wie ohne ihn das von ihm begonnene Werk nicht wohl vollendet werden könne.« Unterdessen hatte er auch an anderen Orten gearbeitet, so namentlich in Arezzo, dessen Dom von ihm einen reich mit Sculpturen ausgestatteten Altar aus dem Jahre 1286 besitzt. 1300 finden wir ihn in Prato und zwar sowohl als Baumeister wie als Bildhauer beschäftigt, in dem darauf folgenden Jahre vollendete er laut Inschrift die Kanzel in S. Andrea zu Pistoja und bald darauf das schöne, leider aber sehr verdorbene Weihwasserbecken in S. Giovanni fuor civitas ebenda. Darauf fertigte er das Grabmal des Papstes Benedict XI. zu Perugia, welches ihn als tüchtigen Portraitbildner kennen lehrt, und vollendete im Jahre 1311 die Kanzel für den Dom zu Pifa, eine Arbeit, welche ihm schon 1302 übertragen worden.

Es seien hier nur einige der Werke dieses, wie man sieht, vielbeschäftigten Meisters besonders hervorgehoben, um an ihnen die Eigenthümlichkeiten seiner Kunstweise zu erläutern.

Ein Vergleich seines ersten auf uns gekommenen selbständigen Werkes, des Altares zu Arezzo, mit den Sculpturen am Brunnen zu Perugia bestärkt mich in der oben ausgesprochenen Ansicht, daß diese letzteren der Erfindung nach wesentlich noch Niccolo zugeschrieben werden müssen, denn die plastische Ueberladung des Aretiner Altars hat nichts gemein mit der schlichten Anordnung der Sculpturen zu Perugia. Dazu kommt ein Realismus in der Darstellung der menschlichen Figuren, der ebenfalls in dieser Weise dem älteren Werke fremd ist.

Noch lehrreicher als der Vergleich der beiden eben genannten Arbeiten dürfte derjenige von Giovanni's Kanzel in Pistoja mit der Kanzel Niccolo's in Pifa sein. Giovanni hat den Gesamtaufbau des Pifaner Werkes nachgeahmt; auch behandeln vier seiner Reliefbilder an der Brüstung dieselben Gegenstände, die wir dort fanden. An die Stelle der »Darbringung im Tempel« ist der »bethlehemitische Kindermord« getreten. Der Geist, aus dem heraus Giovanni seine Gruppen und Gestalten schuf, ist aber ein ganz anderer. Das Streben nach lebhaftem Ausdruck, welches bereits die Sienerer Kanzelreliefs Niccolo's charakterisirte, ist hier zum Alles beherrschenden Princip erhoben. Von plastischer Ruhe ist hier nichts mehr wahrzunehmen. Statt dessen sind die Gestalten von der dem Momente, der Situation entsprechenden Empfindung erfüllt. Wie lebhaft erschrickt die matronenhaft, keineswegs aber junonisch aufgefaßte Maria, da ihr der freundliche Engel die Verkündigung bringt. Wahrhaft ergreifendes dramatisches Leben durchdringt die Darstellung des »Kindermordes«. Die Wuth des Herodes, die Verzweiflung der Mütter ist auf's Kräftigste betont. Die unglücklichen Frauen mit ihren verzerrten Gesichtern und dem weit aufgerissenen Munde scheinen laut zu schreien. Giovanni hat sich hier als Meister im kräftigen Charakterisiren bewährt und darf somit wohl als Vorgänger Giotto's bezeichnet werden. In der »Kreuzigung« er-

scheint Christus viel bewegter als bei Niccolo in Pifa und steht, wie das ganze Werk überhaupt, Niccolo's Kanzel zu Siena viel näher als dem älteren Werke. Der Schmerz der Angehörigen ist geradezu drastisch gegeben, ja beinahe bis zur Caricatur gesteigert. Zu den bedeutendsten Gestalten an der Kanzel gehört der in schwungvoller Bewegung dargestellte Engel unter den Evangelisten-Symbolen, gehören ferner die Sibyllen auf den Säulencapitellen. Die erregte Art, wie sie den ihnen die Offenbarungen bringenden Engeln lauschen, ist von gewaltiger Schönheit, die an Michelangelo erinnert.

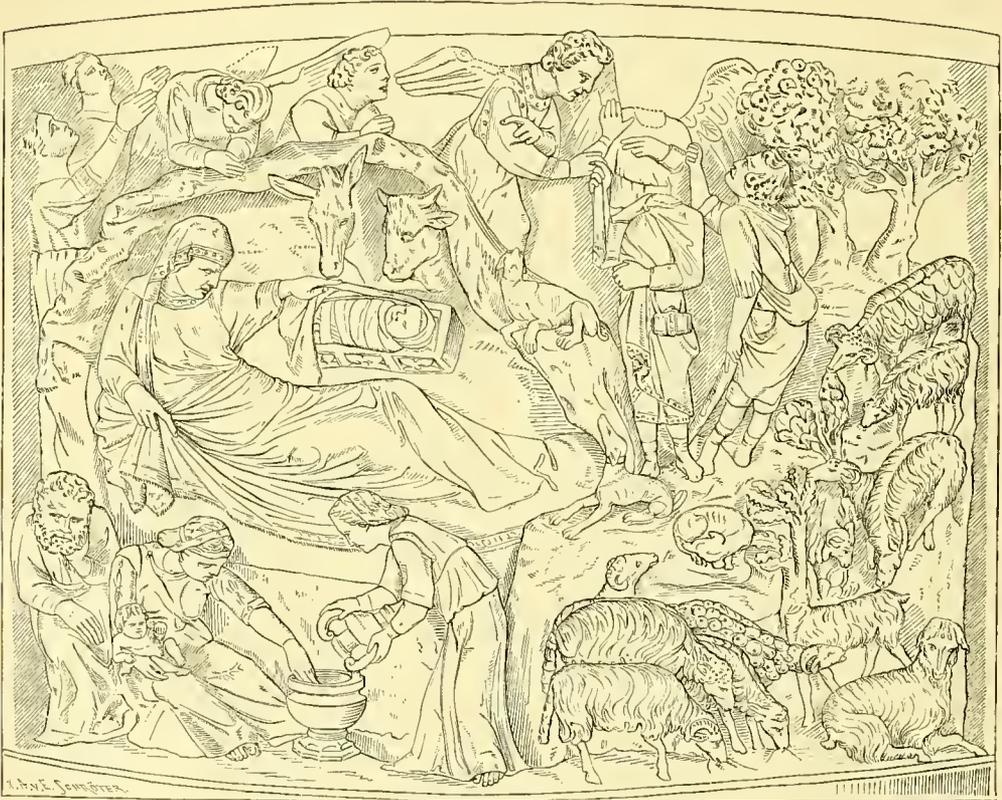
Es scheint, daß der Meister mit diesem Werke den Höhepunkt seines künstlerischen Entwicklungsganges erreicht hatte, und daß zum Schluß desselben die Richtung auf kräftigen Ausdruck und energische Charakteristik, sowie auf eine derb realistische Darstellung bei ihm geradezu zur Manier ausartete. Zu diesem Schlusse berechtigen uns die Ueberreste seiner für den Dom zu Pifa gearbeiteten Kanzel, die sich gegenwärtig theils im Campo santo, theils im Dom befinden.

Die Kanzelbühne ruhte hier zum großen Theil statt auf Säulen auf karyatidenartig angeordneten Figuren und Gruppen. Dazu gehört vor Allen die berühmte Personification der »Stadt Pifa« im Campo santo. Eine weibliche gekrönte Figur, welche zwei Kinder nährt — die fruchtbare reiche Pifa — erhebt sich über den vier ebenfalls aufrechtstehenden »Cardinaltugenden«. Drei dieser weiblichen Gestalten sind mit faltenreichen Gewändern bekleidet, nur »Temperantia« ist nackt und zeigt wieder einmal, wie so oft bei Niccolo, eine directe Anlehnung an die Antike, indem dieser Gestalt das Motiv einer Venus zu Grunde gelegt ist, freilich ohne daß ihr irgend der Reiz des antiken Götterideals innewohnt. Aehnliches gilt vom »Hercules«, der eine andere Ecke der Kanzelbühne stützte und mit seinem mageren Leibe von der Schönheit des antiken Typus weit entfernt ist. Der schon früher genannte Sockel mit den Darstellungen der Wissenschaften und Künste scheint den sogenannten »drei christlichen Grazien« zum Unterfatz gedient zu haben, welche die Kanzelbühne in der Mitte trugen und wie auch die übrigen karyatidenartig verwendeten Gestalten den Kopf in eigenthümlicher Weise nach vorn überneigen, eine Haltung, die wohl nicht allein durch die architektonische Function dieser Figuren zu erklären ist, sondern mit einer Vorliebe Giovanni's für gewundene — ja, ich möchte sagen, gequälte — Stellungen zusammenhängt. Man hat wohl nicht mit Unrecht dieses Ausgebogene vieler seiner Figuren mit dem Einflusse nordisch-gothischen Stils in Zusammenhang gebracht.

Die Reliefs an der Brüstung behandeln die uns schon von den früheren Kanzeln her bekannten Gegenstände, nur daß hier eine Tafel mit einer dichtgedrängten Reihe von Szenen aus der Passion Christi: dem »Judaskuß«, »Christus vor Kaiphas«, der »Verpötung«, der »Geißelung«, hinzugekommen ist. Diese Tafel bietet ein planloses Durcheinander von Gruppen ohne jegliche Concentration. An Ausdruck fehlt es den Gestalten ebensowenig wie den Bewegungen an Leben. Die Scheinheiligkeit des Judas, die sanfte Ergebung des gepeinigten Erlösers in sein Schicksal, der Hohn in den Köpfen der rohen Gefellen, die ihn schlugen, am Haare zerren, seiner spottend vor ihm knien, das Alles ist mit höchster Lebendigkeit gegeben; darüber aber ist jede Spur jener plastischen Formenschönheit verschwunden, welche Niccolo in die Kunst zurückgeführt hatte und die sich, wenn auch nur ausnahmsweise, auch noch an Giovanni's Kanzel zu Pistoja (so z. B. an dem Engel, der den heiligen drei Königen im Traume erscheint, und dem schon

erwähnten Symbol des Evangelisten Matthäus) zeigt. Ja, es ist als hätte Giovanni gegen Schluß seines Lebens sich mit einem gewissen Trotz gegen das antike Schönheitsideal seines Vaters aufgelehnt. Wir haben hier einen jener Kämpfe zwischen Realismus und Idealismus, deren die Kunstgeschichte uns so viele vorführt.

In den Bildern, welche die schon an den früheren Kanzeln dargestellten Gegenstände behandeln, ist im Allgemeinen das alte Compositions-schema beibehalten, im Einzelnen aber ist die Auffassung auch hier eine ganz andere. Ein Vergleich der beiden Abbildungen auf S. 8 und S. 36 wird diesen Unterschied



Geburt Christi. Relief von der ehemaligen Kanzel im Dom zu Pisa.

verdeutlichen. In Niccolo's Geburtsscene Alles gemessen, großartig, kalt, dabei blühende plastische Formen; bei Giovanni die Körper zum Theil verkümmert, aber jede Gestalt voller Leben und Feuer. Wie viel eindringlicher redet hier der Engel zu den Hirten als dort; mit welcher Theilnahme blickt hier die Mutter auf ihr Kind, von welchem sie die Decke entfernt, während Niccolo's Maria völlig gleichgiltig aus dem Bilde herauschaut. Wie eifrig sind die Wartfrauen bemüht, das Bad für das Kind ja gut zuzubereiten! Die Eine scheint sorgsam mit der Hand die Temperatur des Wassers zu prüfen. Dieses sind aus dem Leben gegriffene Züge, die wieder an Giotto erinnern.

Ist diese Aehnlichkeit nur ein Zufall? Ist sie dadurch zu erklären, daß beide Meister Kinder einer Zeit und zwar einer sehr erregten Zeit waren? Hat der

jüngere Maler an den Werken des älteren Bildhauers gelernt? Haben sie sich gegenseitig gefördert? Hat vielleicht das Beispiel Giotto's den alten Meister mit fortgerissen, in der schon früher von ihm eingeschlagenen Richtung auf kräftige Charakteristik und dramatisches Leben bestärkt und weitergeführt? Eines der allerbedeutendsten Werke Giotto's, die Ausmalung der Arena-Capelle in Padua, fällt der Zeit nach vor die Vollendung von Giovanni's Kanzel. Dafs aber Letzterer in Padua gewesen und die grofsartigen Malereien dieser Capelle gesehen, wird dadurch wahrscheinlich, dafs ein treffliches, inschriftlich beglaubigtes Werk von ihm, die Madonna über der liegenden Grabstatue des Enrico Scrovegno, sich im Chor der Maria dell' Arena befindet. Sollte sich Bode's durchaus fachgemäfsse Vermuthung bestätigen, wonach die aufrecht stehende Statue Enrico Scrovegno's in der kleinen Seitencapelle neben dem Chor ebenfalls von Giovanni stammt, so liefsse sich mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dafs Giovanni Pisano bereits im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts in Padua gewesen, denn diese Statue zeigt uns den Stifter der Capelle, welcher im Jahre 1320 starb, in bedeutend jugendlicherem Alter als an dem Grabmal.

Hatte Niccolo Pisano nur ausnahmsweise die Zeittracht zur Darstellung gebracht, so ist sie bei Giovanni bereits häufig angewendet, was zu seiner realistischen Auffassung vortrefflich stimmt. Giovanni's Realismus kommt aber namentlich bei der Darstellung nackter Figuren zur Geltung. Da strebt er danach, die einzelnen Körperformen naturgetreu wiederzugeben, fällt aber hierbei wieder, wie bei der Schilderung gesteigerten Seelenlebens, in's Häfsliche. Gestalten, wie diejenige Christi und der beiden Schächer am Kreuze mit der übertriebenen Betonung des Knochengerüsts und der Muskulatur wirken geradezu widerwärtig. Giovanni's Kenntnifs des menschlichen Körpers beschränkte sich auf Einzelheiten, den Gesamtorganismus desselben beherrschte er aber nicht und hatte für dessen Harmonie kein Auge.

---

## V.

### Andrea Pisano.

Geboren in Pontedera; gest. wahrscheinlich in Orvieto 1349.

Es kann als ein günstiges Geschick der italienischen Bildnerei betrachtet werden, dafs aus Giovanni's Schule ein hochbegabter Künstler hervorging, der nicht blindlings dem Beispiele des Meisters folgte, sondern seine grofsen Vorzüge zwar zu würdigen wufste, aber auch für die Mängel seiner Kunst ein offenes Auge hatte. Andrea Pisano hat seinen Figuren einen tiefen Ausdruck zu geben gewufst; dieses aber geschah nie auf Kosten der Form, vielmehr sind seine Gestalten zugleich wahr und schön. Er vereinigte gewissermaafsen Niccolo und Giovanni in sich. Wenn wir Niccolo's antikisirende Richtung gleichsam als These, Giovanni's dagegen reagirende charakteristisch-realistische Tendenz als Antithese bezeichnen wollten, so könnten wir Andrea's Kunst die Synthese nennen.

Andrea, der Sohn des Ugolino Nini, ist zwar in dem toscanischen Flecken Pontedera geboren, nannte sich aber nach der Stadt Pisa, in welcher er schon 1305 zu Giovanni in die Lehre getreten sein soll. Sein erstes beglaubigtes Werk,

die eiserne Thür am Baptisterium zu Florenz, stammt aber erst aus dem Jahre 1330. Damals muß Andrea sich bereits hervorgethan haben, da ihm ein so wichtiges Werk aufgetragen ward. Sein Ruhm stieg durch dasselbe gewaltig. »Als die Thür von S. Giovanni vollendet war — schreibt ein damaliger Chronist — lief das Volk von ganz Florenz zusammen, um dieselbe zu sehen, und die Signoria, nicht gewohnt den Palaß zu verlassen, ausser bei großen Festlichkeiten, kam mit den Gefandten von Neapel und Sicilien, sie einzusetzen zu sehen, und Andrea wurde zur Belohnung für seine Arbeit mit dem Bürgerrecht zu Florenz beschenkt.« Ueber Andrea's früheres Leben erfahren wir nichts Zuverlässiges. Nicht unwahrscheinlich ist es, daß er Anfangs als Gefelle des Giovanni am Dom zu Pisa beschäftigt war, dann aber muß er in nahe Berührung mit florentinischer und speciell Giotto'scher Kunst gekommen sein, denn die Reliefs seiner Bronzethür weisen entschieden auf Giotto's Stil hin. Ja die Verwandtschaft derselben mit Giotto's Darstellungsweise ist so groß, daß Vasari nicht umhin konnte, die sicherlich bloss daraus gefolgerte Behauptung auszusprechen, Giotto habe die Zeichnung zu diesen Reliefs geliefert. Hatten wir zwischen Giovanni Pisano und Giotto eine gewisse Aehnlichkeit bezüglich der Lebhaftigkeit der Schilderung wahrgenommen, so liegt die Uebereinstimmung zwischen Andrea und Giotto mehr in der Richtung auf die Gesammtcomposition.

Wenn wir an Andrea's Reliefbildern im Gegensatz zu der Ueberfüllung der Kanzelreliefs seiner Pisanesen Vorgänger das strengste Maßhalten in der Anzahl der Figuren antreffen, so wird darin ein heilsamer Einfluß Giotto's anzunehmen sein; denn diese Mäßigkeit, dieses Fernhalten alles Ueberflüssigen, diese künstlerische Lapidarschrift, wenn ich mich so ausdrücken darf, welche nur das Nothwendige, dieses aber auch ganz giebt, ist ja ein wesentliches Merkmal Giotto'scher Kunst. Der mit feinem Kunstsinne ausgestattete Andrea wird es empfunden haben, daß diese kurze Ausdrucksweise sich ganz besonders für das Relief eignete. Den Beweis dafür hatte übrigens ja auch schon Niccolò mit seinen Darstellungen am Brunnen zu Perugia geliefert, welche ich als eine Vorstufe zu Andrea's Reliefs bezeichnen möchte.

Von großem Interesse ist der Vergleich von Andrea's Thür mit der an demselben Gebäude befindlichen zweiten Thür Ghiberti's, welche die alttestamentarischen Gegenstände behandelt. Bei Ghiberti ist nichts mehr von der Befangenheit in der Darstellung der menschlichen Figuren, wie wir sie bei Andrea noch vielfach antreffen. In bewundernswerther Weise hat er den menschlichen Körper in den schwierigsten Stellungen und lebhaftesten Bewegungen zu behandeln gewußt. Mit größter Virtuosität hat er seine zahllosen Figuren in den verschiedensten Graden der Reliefhöhe auf die scheinbar sich vertiefenden Flächen gebracht und die letzteren mit Landschaften und Architekturen in aller Ausführlichkeit ausgestattet. Immer wieder aber kommt dem Beschauer der Gedanke: Wie schade, daß Ghiberti nicht zu Pinsel und Palette griff. Welch' herrliche Gemälde befäßen wir dann von ihm, während seine Reliefs bei all' ihrer Trefflichkeit doch zu sehr an Virtuosenkünste erinnern!

Dem gegenüber nun bei Andrea die Schlichtheit echten Reliefstils. Die wichtigsten Momente aus der Legende Johannis des Täufers werden auf zwanzig Tafeln dem Beschauer in Erinnerung gebracht. Manche der Bilder, wie »Zacharias und der Engel«, die »Heimführung«, die »Taufe Christi«, »das Haupt des Johannes

wird von Herodias' Tochter der Mutter gebracht« — enthalten zwei bis drei, ja dasjenige, welches den Gang des Johannes in die Wüste darstellt, nur eine Figur. Wie bei Giotto, so ist auch hier der Kern des Gegenstandes überall getroffen, so daß wir nirgend eine größere Personenzahl vermiffen. Zu den bedeutendsten Leistungen des Jahrhunderts gehören die acht »Tugenden«, welche die unteren Theile der beiden Thürflügel bedecken. Schön in den Raum hineincomponirt, drücken diese Frauengefalten höchst treffend die jedesmalige Eigenschaft aus. Hier ist der Einfluß Giotto's besonders deutlich wahrzunehmen.

Wie in der Composition, so hat Andrea auch im Ausdruck Maafs zu halten gewußt. Seine Gefalten empfinden warm, lassen aber nirgend der Leidenschaft die Zügel schießen. In dieser Beziehung unterscheidet sich unser Meister von Giotto, welcher in der Darstellung gewaltigen Affectes viel weiter ging. Wieder Giotto's Kunst nahe verwandt ist aber die Behandlung der Gewänder bei Andrea. Dieselben fallen in großen breiten Flächen herab, ohne viel Falten zu werfen, aber auch ohne die Formen des Körpers unkenntlich zu machen. Das Relief feiner Figuren ist viel gleichmäßiger und flacher als bei Giovanni und Niccolo. Wie bei älteren griechischen Reliefs kann man sich auch hier vor die Figuren eine Fläche gestellt denken, welche die meisten Formen decken würde.

Andrea ist unter den Bildhauern der Pisaner Schule der Meister, der Anmuth. Deshalb bin ich auch geneigt, die früher dem Giovanni zugeschriebene fogenannte Madonna del fiore, welche, das Christkind auf dem Arme, zwischen zwei Engeln über einem der Seitenportale des florentiner Domes steht, mit Bode dem Andrea zuzuweisen. In dieser Gruppe finden wir eben jene schlichte Anmuth, welche in hohem Grade für Andrea, keineswegs aber für seinen Vorgänger bezeichnend ist.

Ob es je gelingen wird, den Antheil festzustellen, den einerseits Andrea, andererseits Giotto an dem plastischen Schmucke des von Letzterem neben dem Dom erbauten Glockenthurms hat, muß dahin gestellt bleiben. Die schönen Reliefs, welche hier den Entwicklungsgang der Cultur darstellen, mögen in der That dem Entwurf nach von Giotto stammen. (Vergl. die Studie über diesen). Andrea soll auch für die Domfassade eine größere Anzahl von Statuen geliefert haben, welche erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts abgenommen worden sein sollen. Ob noch etwas von diesen Arbeiten existirt, ist fraglich, da die wenigen auf uns gekommenen Ueberreste vom alten Fassadenschmucke sehr zweifelhafter Natur sind.

Am Ende seines Lebens, in den Jahren 1347 bis 1349, finden wir Andrea in Orvieto als Obermeister des Domes thätig.

Andrea vererbte jene zarte sanfte Empfindung, der wir so häufig in seinen Figuren begegnen, auf seinen Sohn

## VI.

### Nino Pisano.

Gest. in Pisa gegen 1368.

Wir finden ihn zuerst als Gehilfen des Vaters in Orvieto. Nach Andrea's Tode scheint er dann kurze Zeit als Capo maestro am Dombau daselbst geblieben zu sein. Florenz und Pisa besitzen einige Arbeiten von ihm. Zu den bedeutendsten derselben gehören zwei Madonnen-Statuen in der Kirche Sta. Maria della Spina zu Pisa. Beides sind anmuthige Frauengefalten: die eine hält das Kind,

das nach einer (jetzt fehlenden) Blume in der Hand der Mutter greift, auf dem linken Arme und sieht es liebevoll an; die andere reicht dem behaglich in ihren Armen ruhenden Kinde die Brust; das Gefühl des Mutterglückes spricht deutlich aus ihren schönen Zügen. Die Kirche Sta. Catarina in Pisa besitzt eine Verkündigung, die mit vieler Wahrscheinlichkeit Nino zugeschrieben wird. Sowohl der Engel als auch Maria (beides Statuen) zeigen die dem Künstler eigenthümliche Weichheit. Gabriel's anmuthige Züge sind durch ein holdseliges etwas süßes Lächeln verklärt; die Lippen der Madonna erscheinen wie gewaltsam zusammengepreßt. Wenn, wie es nicht unwahrscheinlich ist, auch das Grabmal des Dominicaners Simone Saltarelli in derselben Kirche von Nino stammt, so hat er in der Gestalt des Verstorbenen den Beweis geliefert, daß ihm auch die Wiedergabe individueller Züge nicht unzugänglich war; ja er ist in seinem Naturalismus so weit gegangen, daß er in den eingefallenen Augen und dem Munde das Leichenhafte betont hat. Die Madonna oben in der Nische hat die stark ausgebogene Haltung, die nach Giovanni's Vorgänge auch in der italienischen Kunst üblich geworden. Das Kind auf ihrem Arme zeigt wieder jenen freundlich-süßen Ausdruck, der für Nino charakteristisch ist.



Reliefgestalten an der Fassade des Domes zu Orvieto.

Orcagna's Sculpturen am Tabernakel in Orsanmichele zu Florenz knüpfen an Andrea Pisano's Darstellungsweise an, gehen aber in der Lebhaftigkeit des Ausdrucks über sie hinweg. Orcagna hat eine stärkere dramatische Ader als der Meister aus Pontedera. Es ist etwas von Giovanni's mächtigem Geiste in ihm, doch tritt er in geläuterter Form vor uns.

Ich habe hier nur eine Uebersicht der bedeutendsten Nachfolger Niccolo Pisano's geben wollen. Die Kunstgeschichte kennt noch die Namen und die Werke so manches andern Künstlers, der aus der Pisaner Bildhauerschule des 13. und 14. Jahrhunderts hervorging. Ueber ganz Italien verbreitete sich der Pisani'sche Sculpturstil, dessen Entstehung und allmähliche Wandlung ich zu ver-

folgen. Viel bedeutender als Nino war aber ein anderer Erbe der Kunst Andrea Pisano's: der Architect, Maler und Bildhauer Andrea Orcagna, dessen ich hier nur kurz erwähne, um in einem andern Zusammenhang eingehender von ihm zu handeln.

gegenwärtigen versucht habe. In Venedig wie in Mailand, in Rom wie im südlichen Italien findet der Reisende immer wieder Sculpturen, die ihn bald an Niccolo, bald an Giovanni oder Andrea erinnern. Ein Werk aber kann ich nicht ungenannt lassen, in welchem sich gleichsam der gesammte Entwicklungsgang der Pisaniſchen Sculptur noch einmal spiegelt. Ich meine die Reliefs an der Domfassade zu Orvieto.

Wer ihr Urheber ist, wissen wir nicht. Wahrscheinlich haben zahlreiche Hände daran gearbeitet. Der Gesammtplan mag von Lorenzo Maitani aus Siena, dem langjährigen Leiter des Dombaus zu Orvieto, herſtammen. Es wird ferner



Auferstehungsscene. Relief an der Fassade des Domes zu Orvieto.

ein Ramo di Paganello genannt. Auch Andrea und Nino Pisano, die ja, wie wir sehen, ebenfalls eine Zeitlang am Dom beschäftigt waren, mögen an den Reliefs ihren Antheil haben; jedenfalls ist es Pisaniſcher Stil, der hier dominirt.

Es sind gewissermaßen vier große Epöen, die uns hier an dem unteren, von den drei Portalen durchbrochenen Theile der Fassade, in Stein gehauen, vortragen werden. Zuerst die Schöpfungslegende, dann Scenen aus den »Propheten«, drittens das Leben Jesu und schließlich das jüngste Gericht. Von märchenhaftem Zauber sind die Scenen, welche die Erschaffung des Thierreichs, der ersten Menschen, den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese, Kain und Abel darstellen. Macht der Reliefschmuck der Fassade als ein Ganzes betrachtet auf den ersten Blick einen überreichen Eindruck, so sind die einzelnen Scenen, besonders dieser ersten Hauptabtheilung, keineswegs allzu figurenreich. Ein geistreicher Gedanke des Künstlers war es, den einzelnen Erschaffungsscenen Engel beizufügen, in deren Antlitz und Geberden sich das Staunen über die wunderbaren Vorgänge spiegelt. (Vgl. S. 40.) Unter diesen Engeln sind so anmuthige und zarte Gestalten, daß man darin Andrea Pisano's Hand zu erkennen glaubt. Eine ähnliche Rolle spielen auch die Engel bei den Scenen aus Christi Leben, nur daß hier bei den Passionscenen an die Stelle der innigen Freude tiefstes Mitleid tritt. Die Vorgänge selbst zeigen zum Theil das uns von den Kanzeln Niccolo's her be-

kannte Compositionschema, aber doch mit manchen Veränderungen; so ist hier der Verkündigungengel vor der staunenden Maria niedergekniet. Bei der »Geburt« ist zwar das Bademotiv beibehalten, aber das Kind ist nur einmal, in der Krippe, zu sehen, von welcher die unter einer Bettdecke liegende Mutter eben einen Vorhang emporhebt, während die eine der Wartfrauen die Arme ausstreckt, um das Kind zum Bade in Empfang zu nehmen. Man sieht, die Darstellung kommt der Wirklichkeit näher. Beim »bethlehemitischen Kindermorde« erinnern die schreienden Mütter lebhaft an Giovanni Pisano, an dessen Stil die Darstellungen überhaupt vielfach anklingen, doch so, daß seine gewaltfame Art meist etwas gemildert erscheint.

Die ausdrucksvollsten Gestalten weist wohl das »jüngste Gericht« auf. Unsere Abbildung auf Seite 41 ist diesem Cyclus entnommen. Wie lebhaft ist in den ihren Gräbern Entsteigenden Furcht und Rührung, Andacht und Staunen ausgedrückt und zugleich bei mehreren der trefflichen nackten Gestalten die körperliche Anstrengung, die das Hervorsteigen aus den Gräbern verursacht. Jener Theil dieses Bilderkreises, der uns mehrere Teufel von bizarrer Gestalt zeigt, wie sie zahlreiche Sünder an langen Leinen zur Hölle zerren, deutet auf nordischen Einfluß, denn ähnliche Compositionen findet man wiederholt an gothischen Kirchen diesseits der Alpen. Die Darstellung der Höllenstrafen selbst athmet wieder einen leidenschaftlichen Geist in der Weise Giovanni's: Furcht und Verzweiflung, Schmerz und Reue bilden hier eine reiche Scala von Empfindungen; die Behandlung des Nackten aber zeigt, verglichen mit Giovanni's Werken, ein vorgeschrittenes anatomisches Können.

Die Fassadenreliefs in Orvieto weisen bereits direkt auf die Kunst der Renaissancezeit hin. Die eben genannten Scenen aus dem jüngsten Gericht bilden eine Vorstufe zu Signorelli's gewaltigen Compositionen im Dom zu Orvieto, wie diese wiederum eine Vorstufe sind zu Michelangelo's »jüngstem Gericht« in der Sixtinischen Capelle.

### Bemerkungen.

Zu S. 16. Eine Zusammenstellung der Literatur über die Herkunft von Niccolo Pisano's Stil, sowie überhaupt eine eingehende Betrachtung seiner Kunstweise in Schnaase's Geschichte d. bild. Künste, 2. Aufl. Bd. VII.

Zu S. 19. In Pisa ist auch schon vor Niccolo Pisano der Versuch gemacht worden, antike Sarkophage nachzuahmen. Des Meisters Biduinus Reliefdarstellung eines Löwen, der ein Reh überwältigt (im Campo santo, abgeb. bei Lasinio, tav. X) ist offenbar in Anlehnung an ähnliche antike Bildwerke, deren das Campo santo mehrere besitzt, entstanden.

Zu S. 20. Der Wortlaut des Vertrages bei Rumohr, Ital. Forschungen II, 145 und Milanesi, Documenti sanesi, I, 145 ff.

Zu S. 25—29. Ueber das Grabmonument des h. Dominicus vergl. die Auseinandersetzungen in Schnaase's Geschichte d. bild. Künste, 2. Aufl. VII., S. 279 ff. und die daselbst angegebenen Quellen; über den Brunnen zu Perugia vor Allem Vermiglioli, Le sculture . . . , che ornano la fontana maggiore di Perugia. Die Notiz bezüglich der Theilnahme Arnolfo's an dem Werke zu Perugia bei Cavalcafele e Crowe, Storia della pittura in Italia, I, 206.

Zu S. 31. Ueber Fra Guglielmo handelt ausführlich Marchese, Memorie dei piu insigni pittori, scultori ed architetti Domenicani, 3. Aufl. I, p. 106 ff.

XLI.

GIOTTO.

Von

Eduard Dobbert.



## Giotto.

Geb. in Vespignano 1276; gest. in Florenz 1336.

Schon bei Lebzeiten erfreute sich Giotto hohen Ruhmes und, was mehr sagen will, schon früh wurde er in seiner wahren geschichtlichen Bedeutung erkannt. Dichter, Geschichtschreiber und Kunstgenossen wetteiferten im Lobe des Meisters. Dante bezeichnet Cimabue's Ruhm als durch Giotto verdunkelt; Petrarca erklärt Giotto für den ersten Maler seiner Zeit und nennt seinen Ruhm einen gewaltigen; Boccaccio kann sich nicht genug thun im Preisen des Meisters: bald nennt er ihn den besten Maler der Welt, bald eines der Lichter des florentinischen Ruhmes, dann wieder betont er das Bahnbrechende in Giotto's Wirken, indem er ihn als den Wiederhersteller der Kunst feiert, die Jahrhunderte lang durch die Irrthümer Solcher, welche mehr für die Unwissenden als für die Weisen gemalt hätten, begraben gewesen; endlich führt er auch dasjenige an, was ihm an Giotto vor Allem rühmensewerth erschien, die treue Naturnachahmung: es sei nichts in der Natur vorhanden gewesen, das er nicht mit dem Stift, der Feder oder dem Pinsel so wiedergegeben, daß es nicht nur ähnlich, sondern die Sache selbst geschienen hätte, ja seinen Werken gegenüber habe das Auge der Menschen sich häufig geirrt, indem es das für wahr gehalten habe, was nur gemalt gewesen sei. Freilich hat sich hier Boccaccio eine dichterische Uebertreibung gestattet. Das Lob der Naturwahrheit wird den Werken Giotto's aber auch von anderen Beurtheilern des 14. und 15. Jahrhunderts bald in dieser, bald in jener Form gespendet. Unter den Geschichtschreibern sind es Ricobaldo und Villani, welche Giotto's in ehrender Weise Erwähnung thun: jener redet in seiner Chronik von dem damals vielleicht 36jährigen Meister als von einem anerkanntermaassen hervorragenden florentinischen Maler, dieser hebt an ihm, »dem vorzüglichsten Maler seiner Zeit«, wieder die unübertroffene Naturwahrheit jeder von ihm dargestellten Figur und Handlung hervor. Ein ähnliches Lob wird ihm auch von einem der bedeutendsten Meister der italienischen Frührenaissance, von Ghiberti, gespendet, welcher ihn »die natürliche Kunst« gewinnen läßt; und zwar hatte Ghiberti ein klares Bewußtsein davon, daß Giotto mit diesem Schritt in die naturwahre Kunst hinein epochemachend aufgetreten sei, denn weiter heißt es in Ghiberti's Com-

mentar: Giotto habe die neue Kunst begründet, er habe die Rohheit der Griechen verlassen, in der Kunst habe er das Gesehene, was die Anderen nicht erreicht hätten. Giotto's bahnbrechende Bedeutung, seinen Bruch mit der byzantinischen Kunst hatte auch schon der Maler Cennino Cennini, der als Schüler des Agnolo Gaddi mitten drinn stand in den Giottesken Traditionen, vor Allem, wie es scheint, nach der technischen Seite hin betont: »Giotto habe die Kunst zu malen aus dem Griechischen ins Lateinische verwandelt und habe sie zum Modernen geleitet. Er habe die Kunst in einem Maasse vervollkommenet, wie sonst Niemand.« Auch Leon Battista Alberti gedenkt in seiner Schrift über die Malerei unseres Meisters. Er nennt ihn allein unter allen neueren Malern neben den großen Meistern des Alterthums, Zeuxis, Apelles, Timanthes, und erwähnt seines Ruhmes als Darsteller ergreifender Gemüthsbewegungen.

Ich führe diese Urtheile über Giotto an, nicht weil ich sie für erschöpfend halte, sondern weil sie zeigen, wie man schon früh erkannte, daß man sich hier einer ganz außerordentlichen Erscheinung gegenüber befinde, ja mehr, daß Giotto ein neues Princip in die Kunst eingeführt habe, daß er an der Spitze einer neuen Entwicklungsperiode der Kunst stehe.

Wären doch nur auch die Nachrichten über das Leben Giotto's in einer diesen bewundernden Ausprüchen einigermaßen entsprechenden Fülle auf uns gekommen! Statt dessen ist die Hauptquelle für seine Biographie eine sehr trübe. Vafari hat in seinem Capitel über Giotto nicht weniger gefabelt als in seinen sonstigen Künstlerbiographien. So werden wir denn in der Lebensskizze, die wir hier zu geben haben, genau unterscheiden müssen zwischen den wenigen sicher beglaubigten Thatfachen und den anekdotenhaften Berichten Vafari's und einiger anderer Schriftsteller.

Giotto wurde in dem nahe bei Florenz gelegenen Dorfe Vespignano, nach Vafari im Jahre 1276, geboren und trat, wie es scheint, schon früh zu dem berühmten Maler Cimabue in die Lehre. Ghiberti berichtet Folgendes über Giotto's Kindheit: »Es wurde ein Knabe von bewundernswerthem Geiste (in Vespignano) geboren, welcher sich ein Schaf nach der Natur abzeichnete. Als der Maler Cimabue auf der Strafe nach Bologna wanderte, sah er den Knaben an der Erde sitzen und ein Schaf auf einen Stein zeichnen. Das Kind erweckte in ihm die größte Bewunderung, weil es in so frühem Alter so Gutes leistete. Da er sah, daß dem Knaben die Kunst angeboren sei, fragte er ihn nach seinem Namen. Er antwortete und sagte: Ich werde Giotto genannt, und mein Vater hat den Namen Bondone und wohnt in diesem Hause, welches hier nebenan ist....« »Cimabue bat nun den Vater, ihm den Knaben zu übergeben, und der Vater, welcher sehr arm war, trat ihm denselben ab; und Cimabue führte Giotto mit sich weg, und er wurde Cimabue's Schüler.«

Hatte man im 15. Jahrhundert wirklich so genaue Kunde über dieses Ereigniß in Giotto's Leben, oder haben wir es hier mit einem der vielen Producte der mythenbildenden Phantasie zu thun, die so gern und früh berühmte Namen der Vergangenheit mit ihren lustigen Gespinnsten umzieht? Ich glaube, das Letztere ist der Fall, denn die Erzählung Ghiberti's trägt ganz den Charakter jener Anekdoten, an denen die Künstlergeschichte von jeher so reich gewesen ist. Eine ganz ähnliche Begebenheit wird uns von Vafari aus der Kindheit des Malers Domenico Beccafumi erzählt.

Es giebt auch noch eine andere, von Ghiberti's Erzählung abweichende Legende über die Art, wie Giotto der Schüler Cimabue's geworden. Ein anonymes Commentator Dante's aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts erzählt, der Vater habe Giotto einem Wollhändler in die Lehre gegeben; auf dem Wege zu seiner Arbeit sei er aber jedesmal vor Cimabue's Atelier stehen geblieben; als später der Vater sich bei dem Lehrherrn erkundigt, wie sich der Knabe anlasse, habe er die Antwort erhalten, daß dieser seit einiger Zeit gar nicht mehr gekommen sei; so wäre entdeckt worden, daß Giotto seine Tage bei den Malern zubrachte; auf Cimabue's Zureden wäre er nun aus der Wollhändlergilde entlassen worden und in sein Atelier getreten.

Vafari charakterisirt den Schulzusammenhang Giotto's mit Cimabue folgendermaßen: »Nach Florenz gekommen, that es der Knabe nicht bloss in kurzer Zeit, von der Natur unterstützt und von Cimabue unterwiesen, der Manier seines Meisters gleich, sondern ward ein so guter Nachahmer der Natur, daß er gänzlich jene plumpe griechische Manier verließ und die moderne und gute Kunst der Malerei wieder erweckte, indem er das gute Portraitiren lebender Personen einführte.« Also auch Vafari hebt in Giotto's Kunstweise vor Allem die Naturwahrheit hervor! Im Uebrigen hat der berühmte Künstlerbiograph wieder einmal den Beweis geliefert, daß er historische Romane zu schreiben verstand, denn die dem obigen Aussprüche vorangehende Schilderung der Kindheit Giotto's und die Charakteristik des begabten Knaben, der aller Welt Freude machte, sind weiter nichts als poetische Ausmalungen des Ghiberti'schen Berichtes.

Wenn wir gegen uns selbst ehrlich sein wollen, werden wir uns gestehen müssen, daß wir trotz Ghiberti und Vafari und trotz der Erzählung von Dante's Commentator nichts Positives über Giotto's Kindheit und sein persönliches Verhältniß zu Cimabue wissen; daß aber Giotto an die Kunst des Cimabue angeknüpft, und daß er also in diesem weiteren Sinne aus der Schule Cimabue's hervorging, brauchen wir uns nicht erst von den genannten Schriftstellern erzählen zu lassen, das lehrt uns ein Blick auf die Werke der beiden Meister.

Wie steht es nun mit unserer Kenntniß der ferneren Lebensschicksale Giotto's? Abgesehen von einigen Anekdoten, erfahren wir auch über seine späteren Lebensverhältnisse sehr wenig. Ghiberti und ausführlicher Vafari zählen die an verschiedenen Orten befindlichen Werke Giotto's auf. Auch diesen Angaben gegenüber ist die größte Vorsicht geboten: Richtiges und Falsches läuft da bunt durcheinander. Auch dort, wo echte Giotto'sche Werke genannt werden, ist ihre chronologische Einreihung vielfach unrichtig. Glücklicher Weise ist aber doch von diesen sicheren Arbeiten Giotto's so viel auf uns gekommen, daß wir uns eine Vorstellung von dem Charakter seiner Kunst machen können.

Ueber seine Lehrjahre schweigen die Quellen vollständig, denn die hierher gehörenden bereits mitgetheilten Worte Vafari's wollen in ihrer Allgemeinheit und Unzuverlässigkeit nichts sagen. Es giebt aber einen Ort in Italien, wo wir das allmähliche künstlerische Wachsen unseres Meisters beobachten können. In der weltberühmten Kirche S. Francesco zu Assisi hat Giotto gemalt, ehe er noch zu völliger künstlerischer Selbständigkeit durchgedrungen war. Die ihm daselbst zugeschriebenen Wandmalereien in der Oberkirche bezeichnen ein Uebergangsstadium von der Kunst Cimabue's zu seiner eigenen völlig ausgereiften Kunstweise.

Auch heute noch, wo die Wellen jener Geistesströmung, welche von Franz von Assisi ausging, denjenigen, der mit seiner Bildung bereits wesentlich der zweiten nicht gerade romantisch gefärbten Hälfte des 19. Jahrhunderts angehört, kaum mehr irgendwie berühren, fühlt sich doch wohl Jeder in der stillen, herrlich gelegenen umbrischen Bergstadt von einem eigenthümlich mittelalterlichen Geiste angeweht. Im Westen ragt die großartige Grabkirche des h. Franciscus auf mächtigen Substructionen in stolzer Isolirung an jähem Abgrunde empor; wie herrlich hebt sie sich von dem tiefblauen Himmel ab! Nicht zufällig dürfte es sein, daß über dem Grabe gerade dieses Heiligen die Gothik in Italien zum ersten Male in Anwendung kam. Welch ein Baustil hätte dem feurigen Mysticismus des h. Franz wohl besser entsprochen! Tritt man in die Unterkirche, so wird man von geheimnißvollem Halbdunkel umfangen, wie es dem Begriffe einer Grabeskirche wohl entspricht. Nur bei klarem Wetter lassen sich hier die Malereien, mit denen Wände und Gewölbe bedeckt sind, genießen. Die symbolischen Darstellungen Giotto's in den Gewölbefeldern über dem Hochaltare thun ihre beste Wirkung, wenn die Strahlen der untergehenden Sonne durch das Chorfenster dringen. Es ist zu verwundern, daß trotzdem bei Weitem in den meisten Büchern, die von S. Francesco zu Assisi handeln, dieser Theil der Kirche als der östliche bezeichnet wird, offenbar weil man sich daran gewöhnt hat, die mittelalterlichen Kirchen mit dem Chore nach Osten orientirt zu finden. Einen ganz anderen Eindruck, als die düstere Unterkirche, ruft die Oberkirche hervor. Hier ist alles hell und klar, durch die hohen Fenster strömt eine Fülle von Licht in den weiten, hohen Raum. Es ist, als spiegele sich in dem so gänzlich verschiedenen Charakter der beiden Geschosse von S. Francesco die wechselnde Stimmung religiöser Ekstase: die Zerknirschung beim Gedanken an Sünde und Strafe und dann wieder das selige Wonnegefühl des Erlöstseins. Diese Empfindungen kehren ja auch wieder in den Dichtungen der Franciscaner. Welch' ein Gegensatz zwischen der zerknirschten Stimmung, aus der heraus des Thomas von Celano Hymne auf das jüngste Gericht, das gewaltige »Dies irae, dies illa« ertönte, und jener freudigen Verzückung, die sich in dem Gefange ausspricht, den Franciscus zu Gottes Ehre anstimmte, wo er Gott preist »mit all seinen Geschöpfen, vor allen mit dem Sinnbilde Gottes, dem edlen Bruder Sonne, welcher den Tag wirkt und erleuchtet durch sein Licht und schön ist und strahlend in großem Glanze!«

Es waltet eine historische Gerechtigkeit darin, daß die Kunst sich nicht genug thun konnte in der würdigen Ausschmückung von Franciscus' Grabe, denn sie hat von der gesteigerten Religiosität, welche er in das mittelalterlich kirchliche Italien gebracht, bedeutende Anregungen erfahren. Wie konnte auch die Begeisterung, welche der »Heilige« zuerst in den Bergen Umbriens, bald aber in ganz Italien für sein Wirken wach rief, ohne Ausdruck bleiben in der Kunst, welche von jeher ein Spiegel war für dasjenige, was die Volksseele in ihrem Innersten bewegte. Nicht nur, daß jetzt wiederholt das Leben des in Italien so überaus populären Heiligen, wie dasselbe sich schon früh zur Legende umgestaltet hatte, von den bedeutendsten Malern mit Vorliebe dargestellt wurde, und auf diese Weise neue, der Nation ans Herz greifende Compositionen und neue Typen ins Leben traten, die nicht unter dem Banne der alten kirchlichen Tradition standen; man wird wohl auch nicht irren, wenn man den Fortschritt, den die italienische Malerei nach der Seite tieferen Seelenausdrucks hin machte, zum Theil mit der neube-

lebten religiösen Empfindung in Verbindung bringt, welche von Franciscus und dem von ihm gestifteten Orden ausging.

Die ältesten der auf uns gekommenen Malereien Giotto's, eben diejenigen in der Oberkirche von S. Francesco, haben denn auch die Legende des Heiligen zum Gegenstande. Der Franciscus-Bilder sind hier 28; sie schmücken den unteren Theil der Langschiffwände, deren obere Hälfte mit leider sehr verdorbenen Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente bedeckt ist.

Crowe und Cavalcaffelle, die rühmlichst bekannten Verfasser der »Geschichte der italienischen Malerei«, haben das Verdienst, alle Malereien in S. Francesco einer gründlichen Untersuchung unterzogen zu haben. Meist in überzeugender Weise haben sie die zahlreichen Wandbilder der Unterkirche classificirt und unter florentinische und sieneseische Meister vertheilt. Was die Malereien der Oberkirche betrifft, so schreiben sie dieselben, abgesehen von Giotto's Theilnahme daran, zwei auf einander folgenden florentinischen Künstlergenerationen zu. Sie finden sowohl in den biblischen Darstellungen als auch in denjenigen aus der Franciscus-Legende schwächere, alterthümlichere und dann wieder fortgeschrittenere Parteen, was sie dadurch erklären, daß hier viele florentinische Künstler thätig gewesen seien. So können sie denn Vasari's Angabe nicht für richtig halten, wonach Cimabue die ganze obere Bilderreihe gemalt habe, Giotto aber die untere, da Cimabue, als er eben die Arbeit auch an der unteren Wand begonnen habe, abgerufen worden sei. Die eben genannten Kunstforscher heben hervor, wie die Franciscusbilder sich zunächst eng an den technischen Stil der oberen Malereien anschließen, dann aber »mit der geschichtlichen Weiterentwicklung des Helden auch die Kraft der Darsteller wächst, die Composition bessere Formung, die Figuren mehr Leben und Individualität gewinnen, bis gegen das Ende hin ein neues künstlerisches Idiom und Ausdruck höherer Gedanken das Talent Giotto's offenbart.«

Bei der geringen Autorität, welche Vasari's Angaben für uns haben, muß die Möglichkeit von Crowe und Cavalcaffelle's Hypothese zugegeben werden, wir möchten aber doch fragen: Sind die stilistischen Verschiedenheiten innerhalb des Franciscus-Cyklus wirklich so groß, daß sie sich nicht etwa durch das allmähliche Wachsen und Reifen eines noch jugendlichen Künstlers erklären lassen? Daß Giotto nicht schon in seinen ersten Werken eine so energische Sprache reden konnte, wie in den Arena-Bildern zu Padua liegt auf der Hand; ja selbst das specifisch Giotteske, das Crowe und Cavalcaffelle an den letzten Bildern des Franciscus-Cyklus hervorheben, können wir uns nicht ohne sehr beträchtliche Vorstufen denken. Warum sollten wir die letzteren nicht in den früher ausgeführten Compositionen dieser Reihe vor uns haben? Crowe und Cavalcaffelle finden eine nicht geringe Aehnlichkeit zwischen den Franciscusbildern 2 bis 5 einerseits und den von Vasari dem Gaddo Gaddi zugeschriebenen Mosaiken am Porticus von Sta. Maria Maggiore zu Rom. Erklärt sich aber diese Aehnlichkeit nicht zur Genüge durch den Schulzusammenhang Giotto's mit Gaddo? Beide standen, wahrscheinlich auch persönlich, jedenfalls aber in Bezug auf ihre Kunst dem Cimabue nahe. Gaddo's Sohn Taddeo, ein Pathenkind Giotto's, war später unter des letzteren Schülern derjenige, welcher die Darstellungsweise des Meisters am treuesten festhielt, ja slavisch nachahmte. Auch wird nirgend die Anwesenheit Gaddo Gaddi's in Assisi erwähnt.

Wenn ich im Gegensatz zu Crowe und Cavalcafelles Giotto's Urheberschaft nicht bloss gegen Ende des befagten Cyclus, sondern durchweg als wahrscheinlich annehme, so geschieht es deshalb, weil mir auch schon an den früheren Franciscusbildern echt giotteske Züge aufgefallen sind. Giotteskes Leben scheint mir auf Bild 3 die Gestalt des Christus zu durchdringen, welcher dem in tiefen Schlaf gefunkenen jugendlichen Franciscus im Traum sich offenbart und ihn mit ausdrucksvoller Geberde auf ein reich verziertes Gebäude hinweist. In der Vision der Jünger des Franciscus (Bild 12), da ihnen der Heilige in Verzückung auf einer Wolke vor Gott erscheint, hat die Christusgestalt Gottes entschiedene Ähnlichkeit mit dem Typus, wie wir ihn später in Giotto's Arena-Bildern antreffen, und das Staunen der Gefährten ist mit echt giottesker Energie ausgedrückt. Wesentlich giottesk ist der wilde Schmerz der Angehörigen um den nach Franciscus' Prophezeiung einen plötzlichen Tod sterbenden Mann (Bild 16). Auch Crowe und Cavalcafelles rechnen dieses Bild zu den schönsten des ganzen Cyclus und sind geneigt, es derselben Hand zuzuschreiben, welche die letzten Bilder fertigte, d. h. Giotto. Warum sollte nun aber jene Composition (Bild 5), die uns in so lebendiger Weise den Conflict zwischen dem Jüngling Franciscus, der all' sein vom Vater erhaltenes Geld zur Errichtung einer Kirche dahingegeben hatte, und dem darüber empörten Vater schildert, nicht auch von Giotto herrühren? Trotz der Abmahnung des Bischofs verlangte der Vater Rückerstattung des Geldes, der Sohn aber gab ihm seine soeben abgelegten Kleider, sein letztes Eigenthum, worauf seine Blöße vom Bischof mit dem Mantel gedeckt wird. Wie inbrünstig blickt Franciscus gen Himmel, wie sprechend ist der Ausdruck des Zornes im Antlitz und in den Geberden des Vaters! Allerdings begegnen uns hier noch nicht die den späteren Giotto'schen Werken eigenthümlichen Gesichtstypen, wohl aber zeigt uns dieses Bild bereits jene in Bezug auf den Ausdruck echt giotteske Geschlossenheit der Composition. Mit Recht machen Crowe und Cavalcafelles auf einen genrehaften Zug in der eben beschriebenen Scene aufmerksam: zwei Kinder, die sich bereits anschickten, Franciscus mit Steinen zu bewerfen, bedenken sich, ob sie es thun oder lassen sollen. Das ist, wie in der »Geschichte der italienischen Malerei« sehr richtig bemerkt wird, einer jener Züge, deren willen Giotto's Richtung wohl bemängelt worden ist. Fordert uns nun nicht eben diese genrehafte Episode auf, das Bild auch wirklich dem Giotto zuzuschreiben? An den Werken aus Giotto's reifer Zeit werden wir immer wieder Gelegenheit haben, seine genaue Beobachtung des täglichen Lebens zu bewundern. Diese Fähigkeit zeigen uns wiederholt auch die Franciscusbilder in Assisi, und zwar eben nicht bloss die letzten der Reihe. Mit Recht rühmt Vasari an der Figur des Bauern, der sich hingelegt hat, um aus der auf das Geheiß des Heiligen entstandenen Quelle zu trinken, die überzeugende Wiedergabe des Durstes. Auch ist die Schlichtheit in der nur aus wenigen Figuren bestehenden Composition und der energische Ausdruck sowohl des betenden Heiligen, als auch der beiden mit einander über den Vorgang redenden Begleiter desselben ganz in Giotto's Geist. Dieses Bild ist aber erst das 14. in dem Cyclus. Ich bestreite nicht, daß einige der letzten Compositionen besonders bedeutend sind, so namentlich Bild 25: Franciscus, dem zweifelnden Papste Gregor IX. im Traume erscheinend und seinen Glauben durch Darreichung von Blut aus der Seitenwunde stärkend. Der schlafende Diener, sowie auch die drei übrigen, von denen zwei



Detail aus der »Armuth«, S. Francesco in Affifi.

mit einander reden, während der dritte feinen Rosenkranz betet, sind, was den Ausdruck betrifft, wieder so recht dem Leben abgelauscht. Auch das folgende Bild, die Heilung des Verwundeten, den die Aerzte bereits aufgegeben hatten, ist in Composition und Ausdruck vorzüglich. Die Engel an dem Bette zeigen bereits den ausgebildeten giottesken Typus.

Die Franciscusbilder machen eben den Eindruck, als stammten sie von einem jungen, noch mitten in seiner Entwicklung begriffenen Künstler, dem nicht Alles in gleichem Maasse gelingt. Warum sollten des jungen Meisters Fähigkeiten nicht während der Arbeit gewachsen sein? Wenn Vasari's Angaben über das Geburtsjahr Giotto's und seine Berufung nach Assisi durch den Ordensgeneral Fra Giovanni di Mura richtig sein sollten, so war Giotto, als er in der Oberkirche von S. Francesco malte, wenig über 20 Jahre alt. An einen völlig entwickelten fertigen Stil ist da nicht zu denken; vielmehr entspricht ein gewisses Hin- und Herchwanken zwischen älteren, angelernten Künstelementen und einer sich herausarbeitenden selbständigen Richtung, und speciell bei einem genialen Künstler ein rasches Fortschreiten von einem überkommenen zu einem eigenen, neuen Stile ganz den Verhältnissen. Sind wir nicht in der Oberkirche von S. Francesco Zeugen eines solchen Entwicklungsprocesses?

Giotto hat auch in der Unterkirche von S. Francesco gemalt. Hier sind die allegorisch-symbolischen Verherrlichungen des Heiligen, des von ihm gestifteten Ordens und seiner Regeln in den vier Kappen des Kreuzgewölbes über dem Hauptaltar sein Werk; auch stammen, wie es Crowe und Cavalcafle in hohem Grade wahrscheinlich gemacht haben, die Darstellungen aus dem Leben Christi und des h. Franciscus im nördlichen Querschiffe von ihm her.

Diese Malereien in der Unterkirche zeigen entschieden eine größere Kunstreife als diejenigen in der Oberkirche. Es ist der fertige, alle ihm zu Gebote stehenden Kenntnisse und künstlerischen Mittel völlig beherrschende Meister, der uns hier entgegentritt. Wir können kaum anders denken, als daß eine Anzahl von Jahren zwischen den Arbeiten in der Oberkirche und denjenigen in der Unterkirche liegt. Giotto, den wir um die Wende des Jahrhunderts in Rom beschäftigt finden, wird also später ein zweites Mal nach Assisi gekommen sein; freilich giebt es darüber keinerlei Nachricht.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die berühmten allegorischen Bilder in den vier sphärischen Dreiecken des Kreuzgewölbes!

Das eine zeigt uns Franciscus in der Herrlichkeit. In seinem Diakongewande auf reichem Throne sitzend wird der andächtig blickende Heilige von singenden und musizirenden Engeln verehrt. Die drei anderen Gewölbilder sind den Ordensgelübden und den Tugenden gewidmet, welche den Franciscaner vor Allen zieren sollten. Armuth, Keuschheit, Gehorsam werden hier in figurenreichen Compositionen gefeiert.

Franciscus hatte gern, um seine Hochachtung der Armuth auszudrücken, das Sinnbild seiner Vermählung mit derselben gebraucht, was dem größten mittel-

alterlichen Dichter Italiens, was Dante die Veranlassung zu jener berühmten Schilderung im elften Gefange des Paradieses gab:

»Denn, Jüngling noch, gerieth er mit dem Vater  
Um folch' ein Weib in Streit, dem, wie dem Tode,  
Niemand des Wohlgefallens Thür eröffnet.

Hierauf vor seinem geistlichen Gerichtshof  
Verlobt' er sich mit ihr, et coram patre;  
Und liebte d'rauf von Tag zu Tag sie mehr.

Beraubt des ersten Gatten, blieb dies Weib  
Verachtet, unbekannt und ohne Freier,  
Elfundert Jahr' und mehr, bis dieser kam.

In Assisi nun stellte der Zeitgenosse und Freund Dante's, der größte mittelalterliche Maler Italiens, Giotto, denselben Gegenstand mit den Mitteln seiner Kunst dar.

Ob diese beiden Darstellungen in Causalzusammenhang mit einander stehen, ist schwer zu entscheiden. Schnaase glaubt, Giotto habe sich an die Schilderung des Dichters gehalten, ja er findet in diesem Zusammenhange einen Fingerzeig für die chronologische Feststellung von Giotto's zweitem Aufenthalt in Assisi. Er meint, bei der Beziehung des betreffenden Gemäldes zu Dante's Paradiese könne dasselbe nicht wohl vor der Publication der Dichtung um 1314 entstanden sein, während der Chronist Ricobaldo bereits im Jahre 1312 der Malereien Giotto's in Assisi erwähnt, wobei er also doch wohl nur diejenigen der Oberkirche im Sinne hat.

Mufs nun aber bei Giotto's Verherrlichung der Armuth nothwendig die Bekanntheit mit Dante's bezüglichen Versen vorausgesetzt werden? Das ganze Wesen und Thun des h. Franciscus ist durchdrungen von der Hochachtung der Armuth. Die Armuth ist das Princip des von ihm gegründeten »Bettelordens«. Die Vorstellung von der Verlobung des h. Franciscus mit der Armuth läfst sich, wie bereits bemerkt, auf den Ordensstifter selbst zurückführen. In glühenden Worten hat er die Armuth befangen. Auch den Gedanken, dafs sie einst mit Christus vermählt gewesen sei, finden wir nicht erst bei Dante, sondern bereits bei Franciscus. Bei der frühen Popularität des Heiligen, bei der Hinneigung jener Zeit zur Allegorie, wird dieses Gleichnifs schon früh eine weite Verbreitung gefunden haben. Warum sollte Giotto nicht selbständig aus derselben Quelle geschöpft haben wie Dante, aus der Legende? Oder warum sollte dem Künstler nicht, auch ganz unabhängig von Dante, durch die Franciscaner zu Assisi das Programm zu seiner Darstellung gegeben worden sein, wie es ihm für die verwandten Schilderungen der Keuschheit und des Gehorsams ohne Zweifel auch gegeben worden ist? Denn dafs wir es hier mit Programmamalerei zu thun haben, darauf deutet auf das Entschiedenste der Charakter der Darstellungen. Da ist Alles berechnet. Mit möglichster Vollständigkeit sind die Tugenden, durch welche der Mensch nach mönchischen Begriffen vor Gott unsträflich befunden wird, dargestellt. Auch die entsprechenden Laster sind vorhanden. Der gröfseren Verständlichkeit zu Liebe sind den allegorischen Gestalten schriftlich ihre Namen bei-

gegeben. Kurz, wir haben es mit einem trockenen lehrhaften Thema zu thun, welches eher in dem Kopfe eines scholastisch gelehrten Klosterbruders, als in demjenigen eines frischweg schaffenden Künstlers entstanden sein mochte. Und wenn uns die Betrachtung der Bilder einen großen Genuß gewährt, so geschieht es, weil der geistreiche Meister es verstanden hat, trotz der complicirten kalten allegorischen Beziehungen charaktervolle Gestalten und lebendige Epifoden zu schaffen, die an sich im Beschauer Interesse erwecken. Es ergelst uns hier ähnlich, wie beim Lesen der göttlichen Komödie. Für das gelehrt-allegorische Element der Dante'schen Dichtung als solches wird sich heute schwerlich Jemand begeistern. Auch hier sind es die plastisch herausgearbeiteten Gestalten, die so dramatisch wirkfamen Epifoden, die tiefe Empfindungs- und Gedankenwelt, die uns immer auf's Neue fesseln. Daß die Verherrlichung der Ordensregeln unferrn Meister nicht innerste Herzenssache war, erfahren wir, wenigstens in Bezug auf eines der Gelübde, dasjenige der Armuth, aus seinem eigenen Munde. Es ist ein Gedicht Giotto's auf uns gekommen, in welchem er die Gefahren der Armuth schildert.

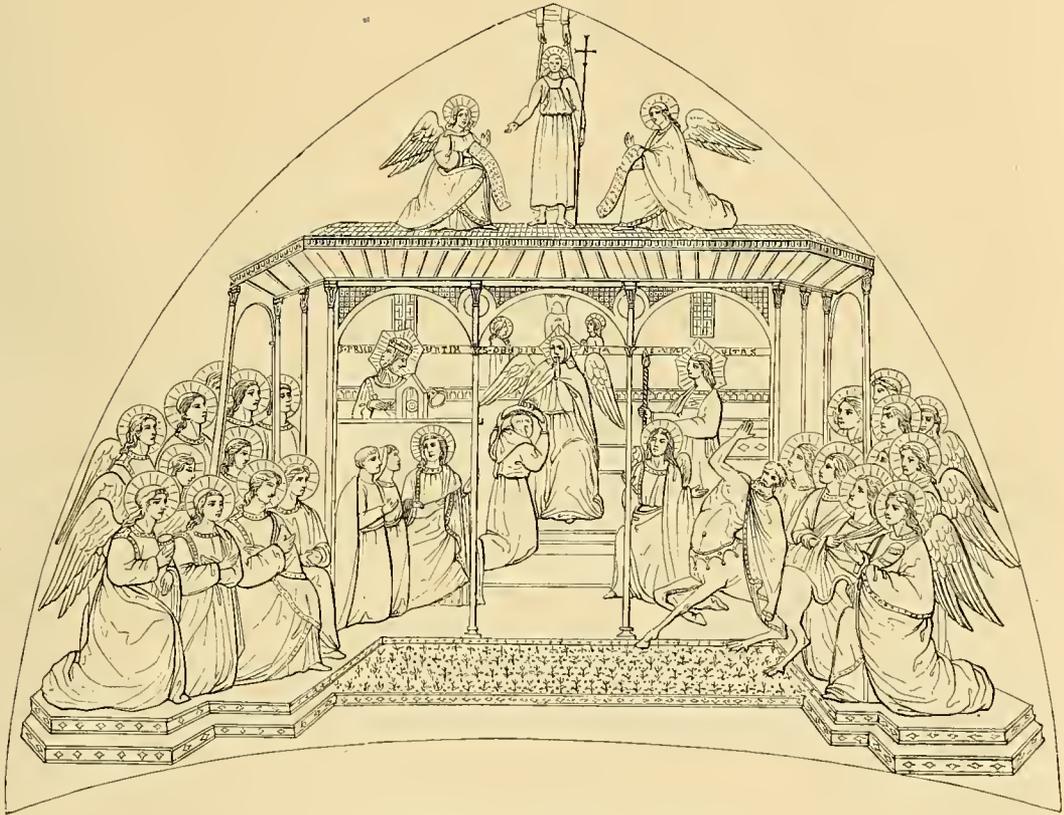
Es seien Viele, so beginnt das Gedicht, welche die Armuth preisen. Die unfreiwillige Armuth sei aber jedenfalls ein Uebel, sie verleite den Richter zur Ungerechtigkeit, beraube Frauen und Mädchen ihrer Ehre, verlocke zur Lüge etc. Doch auch die freiwillig erwählte Armuth sei nichts Rühmenswerthes, denn weder Kenntnisse, noch gute Sitte und Tugend gewinne man durch sie; es scheine ihm aber eine große Schande, dasjenige, was das Gute verhindere, eine Tugend zu nennen. Freilich könne man ihm entgegen, Christus habe die Armuth warm empfohlen, seine Worte seien aber sehr tief, sie hätten manchmal einen doppelten Sinn, und da komme es darauf an, daß man den heilbringenden fasse. »Nimm darum hinweg die Binde von deinem Auge und schaue die Wahrheit, die sich darin verbirgt. Dann wirst du sehen, daß seine Worte mit seinem heiligen Leben völlig übereinstimmen, daß er die volle Macht hatte, der Zeit und dem Orte genugzuthun; seine Armuth hatte den Zweck, uns von dem Geize zu befreien. Sehr häufig aber nehmen wir wahr, daß gerade derjenige, welcher ein solches Leben am meisten preißt, des Friedens ermangelt und stets danach strebt, sich davon zu befreien. Ist ihm dann Ehre und ein großes Vermögen anvertraut, so hält er es mit aller Kraft fest, wie ein räuberischer Wolf, und so hat er sich bloss verstellt, um seinen Willen auszuführen, und wußte sich mit einem falschen Mantel so zu bekleiden, daß der schlechteste Wolf dem besten Lamme gleich.« Durch einen solchen Geist verderbe die Welt, wenn diese Heuchelei nicht bald zu Grunde gehe. Schließfich fordert der Dichter seine Canzone auf, die Hochmüthigen zu bekehren, oder, wenn sie zu hartnäckig seien, sie tüchtig unterzutauchen.

Aus diesem Gedichte geht jedenfalls hervor, daß Giotto, wie Dante, ein offenes Auge für die menschlichen Dinge auch nach ihrer Schattenfseite hin hatte, eine Wahrnehmung, die wir auch häufig bei seinen Gemälden machen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß er in seinem Gedichte gerade auch die sittlichen Schäden im Sinne hatte, die in dem Orden eingeriffen waren, für welchen er wiederholt arbeitete. Wie verträgt sich nun aber die Tendenz des Gedichtes mit der Verherrlichung der Armuth, welche Giotto in seinem Gemälde zu Assisi lieferte? Der Widerspruch in der Auffassung hier und dort läßt sich nicht leugnen. Wir haben es in Assisi eben mit einer in Auftrag gegebenen Programmarbeit zu thun, bei der Giotto zwar seine ganze künstlerische Kraft einsetzte, deren Gegenstand

aber keineswegs feinem innersten Empfinden entsprach. Ja, es ist, als habe er für den Zwang, den er bei jener Arbeit seiner Ueberzeugung hatte auferlegen müssen, sich in dem Gedichte entschädigen wollen.

Doch gehen wir jetzt an die Betrachtung der Malereien selbst.

In der Mitte des Bildes, das der Verherrlichung der »Armuth« gewidmet ist, wechseln Franciscus und die in ein zerriffenes, mit einem Strick umgürtetes Gewand gehüllte, mit großen Flügeln versehene Sta. Paupertas die Ringe. Dabei



Der »Gehorsam«. S. Francesco zu Assisi.

fungirt Christus als Priester. Franciscus steckt eben den Ring an den Finger seiner Braut, welche in der Linken den anderen Ring hält, den sie im nächsten Momente dem Heiligen reichen wird. Als ihre nächsten Gefährtinnen, gewissermaassen als Brautschwestern, erscheinen zwei mild blickende Frauen, deren eine (der Glaube oder die Hoffnung?) mit der Rechten den Gestus des Segnens macht, während die andere (die Liebe) ein Herz in der Hand hat. Das Brautpaar ist mit allen Gedanken und Empfindungen bei der Handlung: die Braut wirft einen ernstern, zugleich aber freundlichen Blick ihrem Bräutigam zu, aus dessen Auge milde Güte spricht. Christus scheint ernste Worte der Ermahnung an ihn zu richten. Zu beiden Seiten dieser Gruppe steht eine Schaar von Engeln, welche mit gespannter Aufmerksamkeit der Feier zuschaut. Da ist nirgend ein zerstreuter

Blick. In völliger Selbstvergeffenheit wendet sich die ganze Verfammlung der Hauptgruppe zu. In wahrhaft genialer Weise hat der Künftler es verstanden, die Gestalt der »Paupertas« als den geistigen Mittelpunkt seiner Composition zu betonen; sie nimmt nicht blofs äußerlich die Mitte des ganzen Bildes ein. Alles an ihr ist mit Schärfe charakterisirt. Wie deutlich sind die Spuren äußerster Entbehrungen in den scharfen Zügen dieses Antlitzes ausgeprägt; wie erhöhen das Dornengefrüpp und die Blumen, die sie umgeben, die Wirkung; wie lebhaft erinnern die Buben, welche sie mit Stock und Stein belästigen, der Hund, der sie anbellt, an die Verachtung, welche sie gelitten! Giotto begnügt sich aber nicht mit der symbolischen Vermählungsfeier; es treibt ihn hier, wie überall, den ethischen Gehalt seines Vorwurfs zu erfassen und denselben in eine Darstellung aus dem wirklichen Leben zu kleiden. In der linken Ecke des Bildes reicht ein durch einen Engel auf die Armuth hingewiesener, mitleidig blickender Jüngling seinen Mantel einem in Lumpen gehüllten Greise. In der rechten Ecke sehen wir einen Geizigen seinen Geldbeutel krampfhaft festhalten, während der hinter ihm stehende, in eine Kutte gehüllte Mann ihn zu einer milden Stiftung zu bereden scheint. Daneben lenkt ein Engel die Aufmerksamkeit eines Lebemannes, der als Zeichen weltlicher Freude einen Jagdfalken auf dem Arme trägt, auf die Paupertas; dieser aber macht höhrenden Angeichts eine Geberde der Verachtung. Von bedeutender Wirkung ist der Contrast im Verhalten zu den irdischen Gütern, wie er in den eben beschriebenen, räumlich einander entsprechenden Eckdarstellungen zum Ausdruck kommt, welche durch die beiden auf die Gestalt der Armuth hinweisenden und zustrebenden Engel mit dem geistigen Centrum der Composition in glücklichster Weise in Verbindung gebracht sind. Hoch oben in den Lüften schweben zwei Engel, von denen der eine einen Mantel und einen Beutel, der andere ein Klostergebäude emporträgt. Eine sehr zerstörte Figur mit ausgebreiteten Armen (Gottvater?) ist im Begriff, diese Gaben, die doch wohl auf die Freigebigkeit, den Wohlthätigkeitsinn und die Weltverachtung des heiligen Franciscus sich beziehen, in Empfang zu nehmen. Befäßen wir von Giotto auch blofs dieses eine Bild, wir wüßten: er war ein Meister im Componiren, in der Rauffüllung, im scharfen Charakterisiren, im Erfassen des Seelenlebens.

Den »Gehorfam« hat der Meister in folgender Weise dargestellt: In einer Loggia, die sich mit drei rundbogigen Arcaden nach vorne öffnet, sehen wir die geflügelte thronende Sta. Obedientia, wie sie zum Zeichen schweigenden Gehorfams den Zeigefinger der linken Hand an die festgeschlossenen Lippen drückt, während sie mit der rechten einem vor ihr knieenden Mönche ein Joch über den Kopf legt; sie selbst trägt ebenfalls ein Joch auf den Schultern; an einem Joche endlich wird der ergeben und inbrünstig blickende h. Franciscus, welcher auf dem Dache der Loggia steht, durch zwei aus der Spitze des sphärischen Dreiecks herablangende Hände (Gottvaters?) emporgezogen. Zu seinen Seiten knien zwei Engel mit Schriftrollen, auf denen die Ordensgelübde verzeichnet sein mögen. Kehren wir nun in die Loggia zurück. In dem Bogen links von dem »Gehorfam« sieht man Sta. Prudentia mit doppeltem Antlitz: einem alten und einem jugendlichen. In der linken hält sie einen Spiegel, in der Rechten einen Zirkel. Während dieses Zwitterwesen einen unangenehmen Eindruck macht, ist es dem Künftler gelungen, in der zu Boden schauenden Sta. Humilitas, welche rechts von der Obedientia niedergekniet ist und in der Rechten eine brennende Fackel hält, wahre

Demuth zum Ausdruck zu bringen. Wie auf dem Bilde der Armuth Freigebigkeit und Geiz in wirkfamen Gegenfatz gefteht find, fo bilden hier Unterordnung unter einen höhern Willen und roher Trotz einen fchlagenden Contraft. Von der linken Seite her weift nämlich ein knieender Engel zwei ebenfalls niedergelkniete demüthig und fanft zur Humilitas hinfchauende jugendliche Mönche freundlich auf die Obedientia hin, während rechts an entfprechender Stelle ein centaurenartiges Ungethüm, deffen Hinterfüße aber ftatt der Pferdehufe Wolfsklauen zeigen, doch wohl eine Perfonification ungebändigten Trotzes, halb wild, halb erfchrocken in den, wie es fcheint, ihm von der Prudentia entgegen gehaltenen Spiegel blickt und mit der Rechten eine abwehrende Bewegung macht. Hier ift das Zureden des daneben knieenden Engels vergeblid. Auch diefes Bild wird durch einen Chor knieender und andächtig zur Obedientia hinfchauender Engel vervollständiget.

Tritt fchon in diefer Darftellung das allegorifche Element ftark erkältend hervor, fo find auf dem »Keufchheitsbilde« die allegorifchen Figuren noch mehr gehäuft. In der Mitte erhebt fih aus zinnengekrönter Burg ein hoher Thurm, in deffen Fenfteröffnung man Sta. Caftitas mit zum Gebete erhobenen Händen gewahrt. Zwei fliegende Engel bringen ihr Krone und Palme. Bewacht wird der Keufchheitsthurm durch Sta. Munditia und Sta. Fortitudo, welche, innerhalb der Burg ftehend, über deren Mauer hinweg einem Jüngling, an dem zwei Engel die Taufe vollziehen, voller Eifer Fahne und Schild reichen. So erfcheinen »Reinheit« und »Tapferkeit« gewiffermaafen als Pathen des Jünglings, der durch die Taufe der Keufchheit geweiht wird. Zwei andere Engel halten das Mönchsgewand für den Täufling bereit. Es warten feiner aber auch fchwere Bußübungen, welche durch einen ftreng blickenden Krieger mit Flügeln an den Schultern und am Helm angedeutet find, der wahrfcheinlich eine Geißel hinter dem Rücken verbirgt, denn zwei ganz ähnliche Kriegergeftalten, von denen fogleich noch geredet werden foll, haben derartige Bußwerkzeuge in Händen. Auch auf diefem Bilde ift in dramatifch lebendiger Weife ein Contraft gegeben. Auf der linken Seite empfängt der von zwei Engeln und zwei Kriegern (der eine Engel hat ein Kreuz, der eine Krieger eine Geißel in der Hand) begleitete heilige Franciscus befeuerungsvoll die Vertreter der drei Kategorien feines Ordens: einen Mönch, einen Laienbruder und eine Nonne, die alle drei fehnfuchtsvoll ihre Hände nach ihm ausftrecken und ihn inbrünftig anblicken. Den Mönch hat er an der Hand gefaft. Rechts wird uns der Kampf gegen Sünde und Weltluft vorgeführt. Die »Buße«, ein Greis in Mönchsgewand und Capuze, Flügel an den Schultern, auf dem entblößten Rücken blutige Streifen, fchlägt mit einer Geißel auf die Perfonification finnlicher Liebe, eine nackte geflügelte Geftalt mit einem Kranze von Rofen auf dem Haupte, verbundenen Augen, Vogelkrallen ftatt der Füße, an der Seite einen Köcher, der von einer über die Schulter gelegten Schnur mit daran befestigten Herzen herabhängt. Diefer blinde »Amor« ift im Begriff in den Abgrund der Hölle hinabzuffürzen, in welcher bereits ein nacktes fchwarzes Wefen mit einem Schweinskopf, die Unreinheit »Immunditia« liegt. Weiter im Hintergrund drängt der Tod in Geftalt eines Gerippes, eine Sichel in der Rechten, eine Perfonification der unreinen Begierden, ebenfalls der Hölle zu. Poenitentia und Mors werden in ihrem Kampfe durch drei Engel mit den Paßionswerkzeugen und vier Krieger, deren einer wieder eine Geißel hält, unterftützt.

In den Ornamentstreifen, welche die vier Bilder einrahmen, sind apokalyptische Gestalten angebracht; dort, wo sich die Diagonalen durchschneiden, gewahrt man das Brustbild Gottvaters, aus dessen Munde die beiden Schwerter ausgehen.

War Giotto bei den zuletzt betrachteten Malereien durch das scholastisch-gelehrte Programm vielfach an der Entfaltung seines ganzen künstlerischen Könnens gehindert, so hatte er bei den Szenen aus dem Leben Jesu und des heiligen Franciscus (im nördlichen Querschiff) die günstigste Gelegenheit, die Energie seines Empfindens an den Tag zu legen. Dafs wir es hier in der That mit Compositionen Giotto's zu thun haben, geht aus der auffallenden Uebereinstimmung dieser Malereien mit denen in der Scrovegni-Capelle zu Padua hervor. Auch schrieb schon zu Ghiberti's Zeiten die Tradition unserem Meister nicht bloss die allegorischen Malereien der Unterkirche zu, denn bei Ghiberti heifst es, Giotto habe in der Kirche S. Francesco fast den ganzen unteren Theil mit seinen Malereien geschmückt, wobei freilich zugegeben werden mufs, dafs Ghiberti hier auch den unteren Theil der Wände in der Oberkirche gemeint haben kann. In Vasari's Bericht über Giotto's Thätigkeit in der Unterkirche stofsen wir wieder auf Ungenauigkeiten und Unklarheiten, aber auch er schreibt unserem Meister aufser jenen Allegorien noch eine Anzahl anderer Malereien dafelbst zu.

Die hier in Betracht kommenden Darstellungen schildern Szenen aus der Kindheit Jesu, die Kreuzigung und einige Vorgänge aus der Franciscus-Legende.

In dem Bilde der »Heimführung« herrscht eine anmuthig idyllische Stimmung. Innige Freundschaft strahlt aus den Blicken der beiden Frauen. Die Begleiterinnen zeigen viel Anstand in ihrem Wesen.

Bei der »Geburt Jesu« hat sich Giotto in der Anordnung noch streng an die hergebrachte typische Darstellungsweise dieses Gegenstandes gehalten. Das Christkind kommt zweimal vor, einmal, von einem mächtigen aus dem Himmel kommenden Lichtstrahl getroffen, in den Armen der Mutter, und dann, wie es von zwei Wartfrauen gebadet wird. Joseph sitzt, in trübe Gedanken vertieft, am Boden. Ueber der Krippe, hinter welcher Ochs und Esel stehen, schwebt eine Gruppe von Engeln, welche voller Inbrunst zum Kinde herabschauen und es anbeten. Ueber dem Dache der Hütte sehen wir eine entsprechende Engelschaar, welche andächtig zum hell erglänzenden Sterne emporblickt. Ein Engel aber ist zu den Hirten, welche mit ihrer Heerde die rechte Ecke des Bildes einnehmen, herabgeschwebt und setzt sie durch die wunderbare Botschaft in lebhaftes Erstaunen. Es ist wunderbar, wie Giotto es hier verstanden hat, dem alten überlieferten Schema neues Leben einzuhauchen. Alle Figuren sind in eminenter Weise befeelt.

Bei der »Anbetung der Magier« ist die Innigkeit, mit welcher der greife König seiner Ehrfurcht gegen das Christkind Ausdruck giebt, von bedeutender Wirkung. Hier, wie in der Geburtszene, blickt Maria mit herzlicher Mutterliebe lächelnd auf das Kind herab, welches von ihrem Schoofse aus den knieenden Greis segnet. Sehr lebendig ist auch die Gruppe der beiden jüngeren Könige, deren einer eben im Begriff steht, seinen Mantel abzuziehen, um ebenfalls dem göttlichen Kinde in Demuth zu nahen. Die Dienerschaft ist in naiver Weise durch hässliche Stutznafen und schief stehende Augen als orientalisches Charakterisirt.

Bei der »Darbringung im Tempel« tritt Maria's Mutterliebe in gesteigertem Maafse hervor, indem sie sehnsüchtig die Hände nach ihrem Kinde ausstreckt,

welches der voll innigen Dankes emporblickende Simeon in den Armen hält. Dieser Blick des frommen Greises beherrscht die ganze Composition. Erhöht wird noch der Eindruck der Verehrung des wunderbaren Kindes durch den Jüngling, der, von feinem Gefühle hingerissen, niedergekniet ist und in äußerster Begeisterung Augen und Hände zum Christkinde erhebt.

Die »Flucht nach Aegypten« trägt wieder einen idyllischen Charakter von märchenhaftem Zauber. Voll schlichter Würde, das Kind sorgsam in den Armen haltend, sitzt die Mutter auf dem von Joseph geführten Thiere, das von einem Diener in noch heute landesüblicher Weise mit einem Stabe angetrieben wird. Zwei voranfliegende Engel weisen den Weg durch das Gebirge.

Der »Bethlehemitische Kindermord« bezeugt uns Giotto's Begabung für's Tragische. Die Verzweiflung der Mütter ist wahrhaft erschütternd. Hier sucht eine laut schreiende Frau das in ihren Armen ruhende Kind gegen den rohen Mörder zu schützen, dort drückt eine Andere den bereits getödteten Liebling in wildem Schmerze an sich, wieder eine Andere erhebt verzweifelnd die Arme beim Anblicke des todten auf ihren Knien liegenden Knaben, während eine vierte mit weit zurückgeworfenen Armen im Begriff steht, sich auf das unter vielen anderen kleinen Leichen liegende Kind zu stürzen, und wieder eine Unglückliche, aufser sich vor Gram, sich die Wangen mit ihren Nägeln zerfleischt. Hier ist die Kunst allerdings an der Grenze ihres Gebietes angelangt.

Minder bedeutend ist das Bild, das den »im Tempel lehrenden Knaben« zum Gegenstande hat.\* Zwar ist das Staunen der Schriftgelehrten und die Ueberaschung der Eltern lebendig ausgedrückt, aber die Zeichnung leidet stellenweise an einer Unsicherheit, wie wir sie an den anderen Bildern dieser Reihe nicht antreffen, so daß hier wohl Schülerhände in einem höheren Grade betheiligt gewesen sein möchten, als an den übrigen Darstellungen.

Ein anmuthiges Bild ist dasjenige, welches uns die »Heimkehr der Familie« schildert. Der Knabe blickt echt kindlich zum Pflegevater hinauf, an dessen Mantel er sich hält. Uebrigens scheinen die Gewänder übermalt zu sein.

Die »Kreuzigung« zeigt uns Giotto's Compositionsweise auf ihrer Höhe. Christus, so wie die umherfliegenden Engel sind dem entsprechenden Theil des später zu beschreibenden Kreuzigungsbildes in Padua ähnlich. Abweichend aber ist der untere Theil der Composition. Maria ist ohnmächtig zu Boden gesunken, drei ihrer Gefährtinnen sind liebevoll mit ihr beschäftigt, Johannes ringt die Hände und blickt verzweiflungsvoll schreiend zum verstorbenen Freunde empor. Die hinter ihm stehende Frau zeigt uns die bei Giotto mehrfach vorkommende Geberde der zurückgeworfenen Arme; hier aber wirkt dieses Motiv nicht so unmittelbar, wie bei dem Johannes der »Pietà« in der Arena zu Padua, während der Ausdruck des Schmerzes in der mit erhobenen Händen dahinter stehenden Frau, so wie der am Kreuze niedergeknieten Maria Magdalena wieder echt und tief ist. Auf der rechten Seite des Bildes sehen wir u. A. die andächtig am Boden knieende Gestalt des h. Franciscus mit vier Ordensbrüdern.

Ein ganz eigenthümliches Bild ist dasjenige, wo der h. Franz mit der Linken ein neben ihm stehendes Skelet berührt, während er die Rechte mit dem Wundmal dem Beschauer weist. Es ist doch wohl eine Mahnung an die Vergänglichkeit alles Irdischen.

Auch in den drei übrigen Bildern des nördlichen Querchiffes, welche die

Franciscus-Legende behandeln, treten uns wiederholt Giotteske Züge entgegen, wenn hier auch der Gedanke an Schülerhände besonders nahe liegt.

Vergleicht man die Malereien des Querschiffes mit denjenigen in der Arena zu Padua, so erhält man den Eindruck, daß sie der Zeit nach auf die letzteren folgen. Dort, wo Uebereinstimmung in den Motiven herrscht, erscheint die Darstellung in Padua meist frischer, unmittelbarer. Ist es schon nicht denkbar, daß Giotto die allegorischen Bilder gleich nach Vollendung der Arbeit in der Oberkirche gemalt habe, so ist die Kluft zwischen diesem Jugendwerke und den eben beschriebenen Bildern im Querschiffe eine noch größere. Das Wahrscheinlichste ist, daß Giotto in der zweiten Hälfte seines Lebens wieder längere Zeit in Assisi weilte, hier die allegorischen Bilder und diejenigen im nördlichen Querhause componirte, bei den letzteren die älteren Compositionen in Padua, bis zu fast völliger Uebereinstimmung mancher Gestalten, zu Grunde legte, aber auch vielfach erweiterte und verfeinerte und an der Ausführung dieser freien Wiederholungen seinen Schülern ziemlich freien Spielraum ließ.

In den letzten Jahren des 13. Jahrhunderts weilte Giotto in Rom, wo ihm von einem Nepoten des Papstes Bonifacius VIII., dem Cardinal Jacopo Gaetano Stefaneschi, einige bedeutende Arbeiten aufgetragen worden waren: die Ausmalung der Tribuna in der Peterskirche, die Anfertigung eines Altarbildes und einer Mosaikdarstellung für dieselbe Kirche. Letzteres Werk, die sogenannte »Navicella« wurde bei unserem Meister im Jahre 1298 bestellt. Gegenwärtig befindet es sich, freilich gänzlich restaurirt, in der Vorhalle der jetzigen Peterskirche und stellt Christus dar, wie er Petrus aus den Wellen rettet. Es ist dasjenige Werk, das Alberti in seiner Abhandlung über die Malerei wegen des mannigfaltig nuancirten Ausdrucks der Furcht in Mienen und Geberden der Jünger hervorhebt. Die Wandmalereien sind mit der alten St. Peterskirche untergegangen, das Altarwerk aber ist in seinen Haupttheilen erhalten geblieben und noch heute in der sogenannten Stanza capitolare der Peterskirche zu sehen. Es giebt zu Rom, und zwar in der Laterankirche, auch noch ein Fragment von Giotto's Hand, einen geringen Rest des Wandgemäldes nämlich, welches Giotto im Auftrage des Papstes Bonifacius VIII. zur Erinnerung an die Verkündigung des Jubiläums von 1300 in der Loggia des alten Lateran-Palastes malte.

Wo Giotto die ersten Jahre des XIV. Jahrhunderts zubrachte ist zweifelhaft. Crowe und Cavalcafle lassen ihn, mit der Ausmalung der Magdalenenecapelle im Bargello, dem ehemaligen Palazzo del Podestà, beschäftigt, in Florenz weilen. Es sind das die Malereien, welche das berühmte Bildniß Dante's neben Corso Donati und Brunetto Latini enthalten. Leider sind sie in einem so traurigen Zustande auf uns gekommen, daß sie eine auf das stilistische gerichtete Beurtheilung kaum zulassen. Im XVII. Jahrhundert wurde die Capelle durch eine Zwischendecke in

zwei Stockwerke getheilt, deren oberes als Gefängniß diente, während das untere als Magazin verwendet wurde; die Mauern wurden getüncht, dann aber im Jahre 1841 wieder bloss gelegt. Diese kurze Erwähnung möge hier genügen, da neuere gründliche Forschung es sehr in Frage gestellt hat, ob diese Arbeiten von Giotto, und nicht bloss aus seiner Schule stammen.

Das nächste beglaubigte Werk unseres Meisters sind die Malereien in der »Arena« zu Padua, in denen der Charakter von Giotto's Kunst so recht zum Ausdruck kommt.

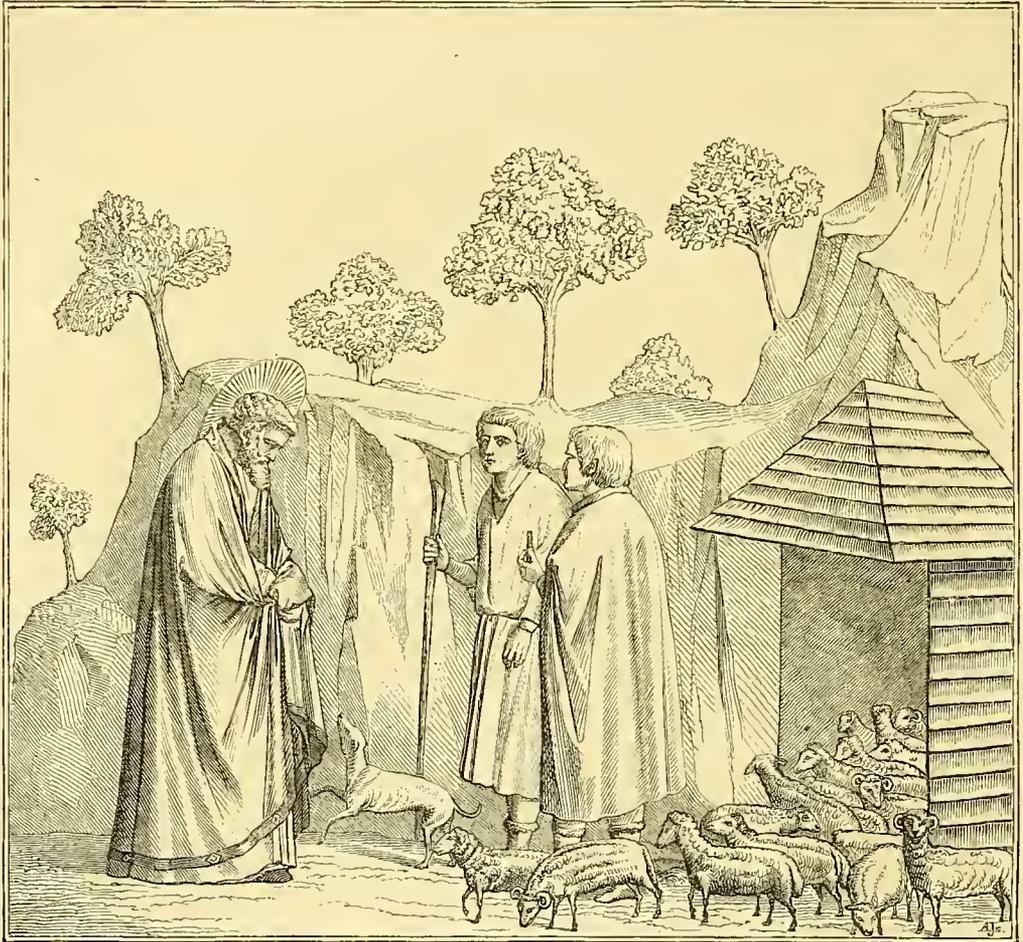
Ein wohlhabender Paduaner, Enrico Scrovegno, stiftete aus seinem väterlichen Erbe eine der Verkündigung Mariae geweihte Capelle, die, weil sie in dem Bereiche eines antiken Amphitheaters errichtet wurde, gewöhnlich *Annunziata dell' Arena* genannt wird. Im Jahre 1303 ward der Bau vollendet, und nun wurde Giotto zur malerischen Ausschmückung des Innern berufen. Daß er noch im Jahre 1306 mit dieser Arbeit beschäftigt war, geht aus seinem Zusammentreffen mit Dante hervor, welcher in dem genannten Jahre in Padua weilte, nach dem Berichte des Benvenuto da Imola unsern Meister bei seiner Arbeit besuchte und von demselben in sein Haus geführt wurde.

Die Scrovegni-Capelle ist ein einfacher länglich-viereckiger Raum, an den sich ein schmalerer Chorbau anschließt. Die Malereien in letzterem kommen hier nicht in Betracht, da sie von einer späteren Hand herrühren. Den gesammten Hauptraum aber hatte Giotto mit seinen Compositionen zu schmücken: eine überaus dankbare Aufgabe für unsern Meister. Wie war doch in der Epoche der Gothik die Stellung der Malerei in Italien so viel günstiger, als in den nordischen Ländern! Während die gothische Architektur diesseit der Alpen die Wände zwischen den Strebepfeilern auflöste und in Fenster verwandelte, an deren Glascheiben nun die Malerei ihr decoratives Dasein mühsam fristen mußte, konnte der italienische Meister auf großen Wandflächen nach Herzenslust schalten und, von dieser Gunst der Verhältnisse getragen, seinen monumentalen Stil entwickeln. In wie genialer Weise wußte aber auch Giotto der schönen Aufgabe gerecht zu werden!

Die Anordnung seiner Wandbilder in der Arena ist folgende:

An der Eingangswand sieht man eine sehr figurenreiche Darstellung des Jüngsten Gerichtes. Ueber der in den Chor führenden Bogenöffnung thronet Christus in der Glorie von Engelschaaren umgeben. Jede der beiden Langwände, von denen die südliche durch sechs hohe schmale Rundbogenfenster unterbrochen ist, zeigt über einem gemalten Sockel drei durch schöne Ornamente eingerahmte Bilderreihen. Die oberste Reihe erzählt in zwei Mal sechs Bildern die Legende von Joachim und Anna, den Eltern der Maria, und schildert Kindheit und Jugend der letzteren bis zur Verkündigung. Die mittlere Reihe schließt sich an die Darstellung der Verkündigung an, welche wir an den beiden schmalen Streifen zu den Seiten der Chorbogenöffnung so angeordnet finden, daß der verkündende Engel Gabriel links, Maria aber rechts vom Bogen zu sehen ist. Die mittlere und die untere Reihe behandeln in zweiundzwanzig Bildern das Leben, das Leiden und die Verherrlichung Jesu von der Geburt bis zur Ausgießung des heiligen Geistes. Daran schließen sich die beiden der unteren Reihe entsprechenden Bilder zu Seiten des Chorbogens, also unterhalb der Verkündigung, auf denen man rechts die Heimführung, links die Befestigung des Judas sieht. Der Sockel

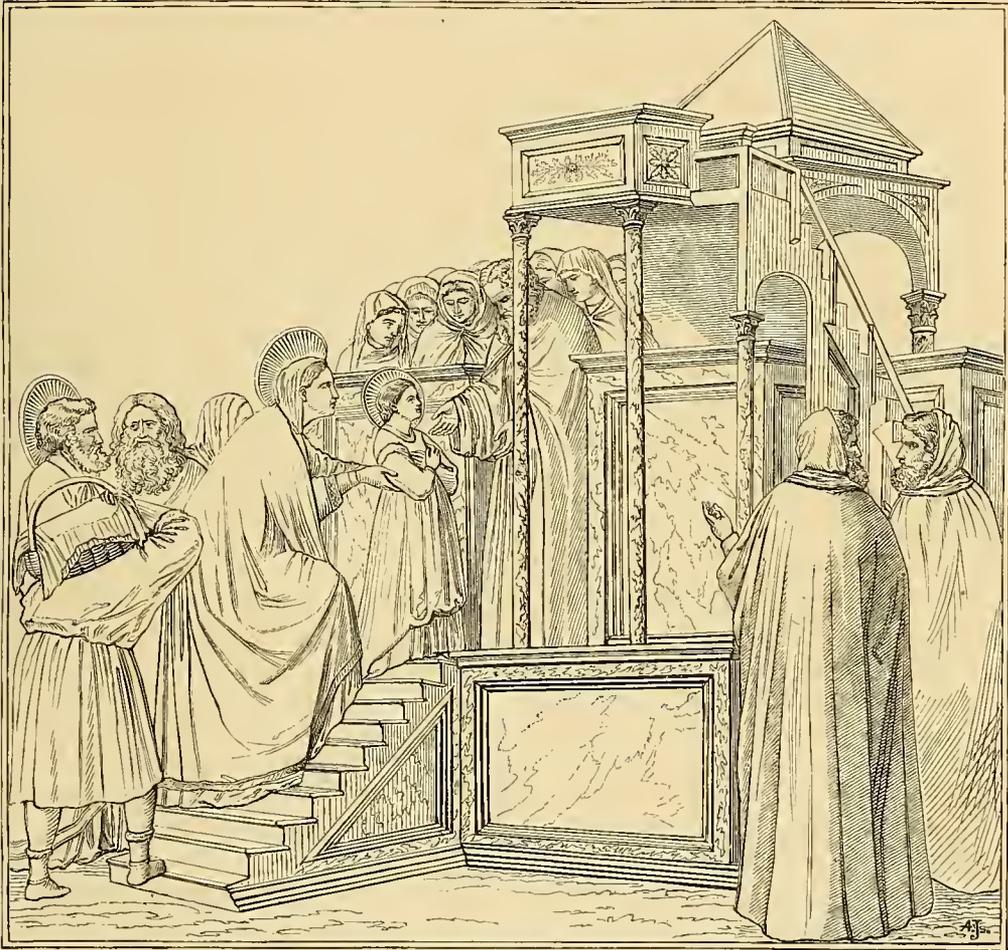
enthält an der rechten Langwand, der Seite der Seligen im Jüngsten Gerichte entsprechend, die allegorische Darstellung von sieben Tugenden, an der linken Wand, im Hinblick auf die Verdammten des Jüngsten Gerichtes, die Schilderung von sieben Lastern, und zwar so, daß diese Laster stets mit den gegenüber. befindlichen Tugenden correspondiren. Die Gestalten der Tugenden und Laster



Joachim kommt zu den Hirten. Capella dell' Arena zu Padua.

sind grau in grau gemalt. Am Tonnengewölbe der Capelle ist der mit goldenen Sternen überfäete Himmel dargestellt; hier befinden sich auch die Brustbilder der Madonna mit dem Kinde und des Erlöfers, so wie acht anderer Heiligen. Drei reich verzierte, ebenfalls Heiligenbilder tragende Bänder gliedern das Gewölbe in der Breitenrichtung. Weisen uns die beiden Hauptbilder der Decke, Maria und Christus, auf das Hauptthema des ganzen Bilderschmuckes der Capelle hin, so stehen, wie das Ernst Förster scharfsinnig dargelegt hat, die kleinen Darstellungen in dem Rahmenwerk der nördlichen Langwand in enger Beziehung zu den

daneben befindlichen Bildern aus dem Evangelium. So findet man bei der Taufe Christi die Beschneidung; neben der Hochzeit zu Kana Moses am Felsenquell; bei der Erweckung des Lazarus die des Sohnes der Sunamitin durch Elifa; bei der Vertreibung der Händler aus dem Tempel diejenige des Heliodor; neben der Kreuzigung die Errichtung der ehernen Schlange; bei der Grablegung Jonas in's



Mariae Tempelgang. Capella dell' Arena zu Padua.

Meer geworfen; bei der Auferstehung den Löwen, wahrscheinlich als Erinnerung an Daniel's Errettung; neben der Himmelfahrt Christi die des Elias u. s. w. Es ist jene mystische Verbindung alttestamentlicher Erzählungen mit neutestamentlichen, welche der ältesten christlichen Kunst wesentlich ihren symbolischen Charakter gab.

So ist denn die Gesamtanordnung der Malereien in der Scrovegni-Capelle eine durchaus planvolle, auf einem einheitlichen Gedanken beruhende. Ist sie auch im Großen und Ganzen auf eine althergebrachte kirchliche Regel zurück-

zuführen, wie man denn in älteren, namentlich byzantinischen Kirchen, aber auch im Abendlande wiederholt das jüngste Gericht an der Eingangswand und die Verkündigung zu den Seiten des Triumphbogens, das Leben Jesu aber an den Langwänden dargestellt findet; so wird man andererseits wohl kaum irren, wenn man das Planvolle, das Gedankenhafte, das hier überall bis in's Einzelne wahrzunehmen ist, dem Künstler zuschreibt; es entspricht dieses tief Durchdachte so recht dem Wesen Giotto'scher Kunst überhaupt.

Ein gemüthvoller Zug geht durch die Bilder, welche die Legende von den Eltern Mariae zum Gegenstande haben. Auf dem ersten Bilde sehen wir den frommen »Joachim«, wie er »vom Priester aus dem Tempel gewiesen« wird, weil er, der Kinderlose, auch an einem solchen Tage sein Opfer hatte darbringen wollen, an welchem dies nur Vätern gestattet war. Voller Gram blickt er in's zürnende Antlitz des Priesters. Auf dem folgenden Bilde kommt »Joachim«, in trübe Gedanken vertieft, »zu den Hirten auf's Feld«. Wahrhaft ergreifend ist sein Seelenzustand: gefenkten Hauptes, den Blick starr auf den Boden gerichtet, die vom Mantel bedeckten Hände über einander gelegt, so bewegt er sich, ihm selbst unbewußt, vorwärts. Der schmerzliche Gedanke an die Demüthigung beherrscht ihn so vollständig, daß er in seinem Grübeln es gar nicht gewahr wird wie er bereits sich dicht vor den beiden jungen Hirten befindet, welche nicht recht wissen, was sie von der ungewöhnlichen Erscheinung denken und ob sie den Greis anreden sollen oder nicht. Vortrefflich paßt der Charakter der Gebirgslandschaft mit der einsam gelegenen Hürde, aus welcher die Schafe hervorkommen, zur Stimmung des Vorganges, wenn auch die Darstellung des Landschaftlichen so wie der Thier-Staffage im Einzelnen eine noch sehr frühe Kindheitsstufe der Kunst repräsentirt.

Das folgende Bild versetzt uns in die Stube der h. Anna. Während die Dienerin in einem Vorraum emsig spinnt, ist die bejahrte Anna niedergekniet und blickt andächtig zu dem durch ein Fenster hereinfliegenden Engel empor, der ihr die Geburt eines Kindes weisagt. »Joachim bringt« unterdessen, wie uns das vierte Bild zeigt, auf dem Felde dem Herrn »ein Opfer« dar. Daß Gott das Gebet des demüthig am Boden liegenden Greises erhören werde, ist durch die aus dem Himmel ragende Hand (das Symbol der Gegenwart Gottes von der altchristlichen Kunstepoche her) angedeutet. Die Erhörung wird Joachim aber auch außerdem noch durch den auf ihn zuschreitenden Engel verkündigt. Nun, ist »Joachim« vor der Hürde »in tiefen Schlaf versunken«, da erscheint ihm im Traume der (schwungvoll durch die Luft fliegende) Engel und befiehlt ihm heimzukehren. Hierauf findet an der »Goldenen Pforte« die »Begegnung« der Ehegatten statt. Die Gefährtinnen der Anna lächeln zu der zärtlichen Umarmung des betagten Paares.

In den folgenden Darstellungen wird allmählig Maria der Mittelpunkt der Handlung. Bei der »Geburt der Jungfrau« hat sich Giotto, ähnlich wie in Assisi bei der Geburt Christi, in so fern an die traditionelle Darstellungsweise gehalten, als auch hier das Kind zweimal vorkommt. Es wird nämlich einmal von einer Dienerin der sehnüchtig die Arme dem Töchterchen entgegenstreckenden Anna gereicht. Beim Bade aber im Vordergrund desselben Bildes zeigt Giotto, wieder wie in Assisi, daß ihm auch genrehafte Züge zu Gebote standen, indem er in nahezu humoristischer Weise das Unbehagen geschildert hat, welches das Kind

empfindet, da die alte Wärterin ihm das Gesichtchen gründlich reinigt. Der Eindruck einer Wochenstube wird noch durch ein paar Frauen ergänzt, deren Thätigkeit sich auf die Pflege der Wöchnerin bezieht.

Mit Recht ist bei dem »Tempelgang« der kleinen Maria auf die liebevolle Sorgfalt hingewiesen worden, mit welcher die Mutter die Schritte des Kindes überwacht und es beim Ersteigen der zum Tempel hinanführenden Stufen unterstützt. Auch der greife Zacharias streckt vorfürsorglich dem Mädchen die Arme entgegen: so wird die kleine Maria gewissermaassen von den Armen der Liebe emporggeführt zum Hauße Gottes. Der Vorgang wird von einer Anzahl von Männern und Frauen mit theilnehmenden Mienen verfolgt und besprochen.

Nun folgt die Legende von der Bewerbung um Maria's Hand, wonach derjenige ihrer Freier sie heimführen sollte, dessen Stab in wunderbarer Weise erblühen würde. Hinter einem Altar steht der Priester und sammelt die Stäbe ein. Der greife »Joseph naht unter einer Schaar jugendlicher Freier«. Dann sieht man die »Freier vor dem Altar«, auf welchem die Stäbe zusammengestellt sind, am Boden knieen. Voller Spannung blicken Alle nach der Stelle hin, wo das Wunder sich vollziehen soll. Nun ist das Wunder geschehen: an Joseph's Stab ist eine Lilie erblüht, auf welche eine Taube sich niedergelassen hat. »Der Priester thut das Paar zusammen«. Hinter der demüthig dastehenden Maria sehen wir ihre Gefährtinnen, wie sie mit Aufmerksamkeit der Ceremonie folgen; hinter Joseph die Freier, von denen einer über das Alter des Bräutigams zu spotten scheint, während ein anderer in Schmerz und Unmuth seinen Stab mit dem Knie zerbricht, wieder andere ihre Gedanken über den Hergang gegen einander austauschen. Das folgende Bild, das den »Hochzeitszug« schildert, hat leider sehr gelitten. Sittsam schreitet Maria, von ihren Freundinnen begleitet, in der Mitte des Zuges, vor ihr zwei ältere Männer und ein junger Violaspieler, zwei andere Musikanten empfangen die Nahenden. Mit großer Wahrheit ist die feierlich langsame Bewegung des Zuges zum Ausdruck gekommen, und in sehr glücklicher Weise ist die ihren Gefährtinnen voranschreitende Maria als Hauptperson betont.

Bei der »Verkündigung« ist der Engel Gabriel wie auch Maria knieend dargestellt. Während jener mit der erhobenen Rechten seine Rede begleitet, hat Maria demüthig ihre Arme über der Brust gekreuzt. In der Rechten hält sie noch das Buch, in welchem sie gelesen, als ihr der Engel plötzlich erschien. Obgleich die beiden Figuren durch die Bogenöffnung getrennt sind, ist ihre Beziehung auf einander so sprechend gegeben, daß der Beschauer sofort den Eindruck der Zusammengehörigkeit der beiden herrlichen Gestalten empfängt.

Bei der »Heimführung« ist die innige Theilnahme, welche Maria und Elisabeth zu einander hegen, wie in dem entsprechenden Bilde zu Assisi das geistige Centrum der Composition, welche in S. Francesco durch eingehendere Behandlung und die Hinzufügung des landschaftlichen Hintergrundes noch an Reiz gewonnen hat.

Von nun an tritt Christus in den Vordergrund der Handlung. In der »Geburtszene« hat Giotto dieses Mal das Bad weggelassen. Während in Assisi Maria auf ihrem Lager aufrecht sitzt und das Kind emporhält, wird hier der kleine Jesus von einer Frau der auf ärmlichem Lager liegenden Mutter gereicht, die voll Zärtlichkeit die Arme danach ausstreckt. Wieder hat es Giotto vortrefflich verstanden, das Staunen der Hirten auszudrücken, was hier eine besonders schwierige Aufgabe war, da die beiden Hirten uns fast ganz den Rücken zukehren.



Die Verkündigung. Capella dell' Arena zu Padua. •

R. Bonif. K. I.

Die »Anbetung der Könige« ist in Padua in gewissem Sinne realistischer dargestellt als in Assisi. Während in S. Francesco Giotto die Scene vor ein stattliches Gebäude verlegt und das auf den Knien der thronenden Mutter sitzende Christkind dem greifen Könige, der ihm die Füßchen küßt, die Hand segnend auf's Haupt legen läßt, sitzt Maria (in Padua) unter dem ärmlichen



Auferweckung des Lazarus. Capella dell' Arena zu Padua.

Dache, wie wir es von der Geburtszene her kennen, und hält das in Windeln gewickelte und mit einem Mäntelchen bekleidete Kind dem Könige zum Kusse hin. Hier ist das Kind eben als wirkliches unbeholfenes kleines Wefen charakterisirt.

Die »Darbringung im Tempel« ist, ich möchte sagen, häuslicher gehalten, als das entsprechende Gemälde in Assisi. Während dort die Verehrung des Christkinds stark betont ist, tritt hier das rein Menschliche in den Vordergrund. Das Kind fühlt sich unbehaglich auf den Armen des fremden Greifes, wie freundlich immer dieser es anblickt; es will fort zu der Mutter, deren Hände auch bereit

find, den Kleinen wieder aufzunehmen. Während der Vorgang in Assisi in eine reich verzierte gothische Kirche versetzt ist, hat der Künstler hier den heiligen Ort bloss durch einen Altar mit dem darüber in romanischem Stile erbauten Ciborium angedeutet. Ueberhaupt sind die architektonischen Hintergründe in der Scrovegni-Capelle einfacher gehalten als in Assisi. Während der Meister in der Unterkirche von S. Francesco den von ihm dargestellten Gebäuden vorwiegend gothische Motive lieh, wiegt hier der romanische Stil neben manchen gothischen Elementen vor.

Bei der »Flucht nach Aegypten« erfreut uns wieder jener idyllische Zug, der schon bei Gelegenheit des Bildes in S. Francesco gerühmt wurde. Das Kind erscheint dieses Mal etwas älter; die Haltung der Maria ist fast gänzlich dieselbe. Ausserordentlich wahr ist das schreitende Lastthier dargestellt.

Der »Kindermord« ist nicht so reich an Figuren und Motiven wie in Assisi; die Verzweiflung der Mütter hat etwas Stereotypes; die am Boden liegenden Kinderleichen zeigen in der Behandlung des Nackten grosse Befangenheit. Herodes und einer der Schergen stimmen in der Haltung wieder fast völlig mit Assisi überein. »Christus im Tempel lehrend« ist ein beinahe ganz zerföhrtcs Bild. Lebhafter als in Assisi ist hier die Sehnsucht der Mutter nach dem lange vergeblich gesuchten Knaben ausgedrückt. — Bei der »Taufe Christi« hat sich Giotto der Tradition angeschlossen, indem er zwei am Ufer stehende Engel die Gewänder Jesu halten lässt. Die »Hochzeit zu Kana« zeigt in dem hässlichen fleischigen Diener, der aus der Kanne trinkt, wieder das Bestreben Giotto's, kräftig zu charakterisiren. Es sollte hier, im Gegensatz zu der edlen Tischgesellschaft, eine gewöhnliche Natur geschildert werden, und dieses ist denn auch dem Meister — freilich auf Kosten der Schönheit — völlig gelungen.

Die »Auferweckung des Lazarus« ist eines der bedeutendsten und berühmtesten Werke Giotto's. In der Anordnung folgt er hier wieder älteren Vorbildern. Schon die altchristliche Kunst stellte, wie man aus Sarkophag-Reliefs, Elfenbeinarbeiten und Katakomben-Malereien ersehen kann, Lazarus in aufrechter Stellung dar; auch dass die neben ihm stehenden Personen Nase und Mund mit dem Gewande bedecken, um dadurch den Modergeruch und also den wirklich eingetretenen Tod anzudeuten, ist nicht etwa Giotto's Erfindung, sondern beruht auf alter Tradition. Giotto konnte dieses Motiv (abgesehen von anderen Beispielen) in dem nahen Verona gesehen haben, wo es sich auf einer der älteren stark byzantinisirenden Wandmalereien in S. Zeno findet. Die zu Christi Füßen am Boden liegenden Schwestern sind u. A. in einer Miniatur der berühmten, dem Ende des 9. Jahrhunderts angehörenden Handschrift der Predigten Gregor's von Nazianz in der Pariser Bibliothek dargestellt. Auch stimmt die ganze Composition auffallend mit der im Malerbuche vom Berge Athos gegebenen, auf alter Ueberlieferung beruhenden Vorschrift überein: »... Vor dem Berge ist ein Grab, und ein Mann (bei Giotto zwei Knaben) wälzt den Stein von demselben. Lazarus steht in Mitte des Grabes. Und ein anderer Mensch wickelt ihn los, Christus segnet ihn mit der einen Hand, und mit der anderen Hand hält er ein Blatt, und sagt: »Lazarus komme hervor« und hinter ihm die Apostel und zu seinen Füßen Martha und Maria, welche ihn anbeten.« Keineswegs wird Giotto's Verdienst durch die Anlehnung an die typische Darstellungsweise geschmälert. Er hat hier wieder einmal klar gezeigt, wie den alten Typen neues Leben verliehen werden

könne. Die hohe Würde in der Stellung Christi, die Anmuth des jugendlichen Apostels hinter ihm, das Staunen und die ungeheuere Aufregung in der die Mitte des Bildes einnehmenden Gruppe, das langsame Erwachen des Lazarus, das innige Flehen der Schwestern, diese reiche Scala von Empfindungen haben wir dem Meister zu danken.

Beim »Einzug in Jerufalem« ist der Enthusiasmus der den Heiland begrüßenden Volksmenge sehr lebendig geschildert. Wieder hat hier Giotto sich nicht enthalten können, ein genrehaftes Motiv in die feierliche Darstellung zu bringen: ich meine die Art, wie ein Mann und ein Kind sich eben die Obergewänder abziehen, um sie unter die Füße des Thieres zu breiten. In der »Scene, da Judas sich erkaufen läßt« ist das Verschmitzte in seinem wahrhaft abschreckenden Gesicht stark betont; der hinter ihm stehende, bloß als Schattenriß angedeutete Teufel, ein seltsam auf Vogelfüßen einherschreitendes Ungeheuer, hat ihn schadenfroh mit seinen Krallen ergriffen. Er ist den Betheiligten unsichtbar und soll nur das von Judas begangene Verbrechen symbolisiren. Mit größter Deutlichkeit ist dargestellt, wie der Hohepriester sich mit dem Verräther wegen der Ausführung des Bubenstückes beräth. Das »Abendmahl« gehört zu den weniger bedeutenden Bildern in der Scrovegni-Capelle. Die Anordnung der Figuren ist eine allzu eiförmige, auch mangelt es der Composition an Klarheit, dem Ausdruck an Energie. Es scheint der Moment gewählt zu sein, da Judas zugleich mit Jesus, nach dem mißverstandenen Matthäus-Texte, mit der Hand in die Schüssel taucht und daran als Verräther erkannt wird; doch spiegelt sich dieser Vorgang nur schwach in Gestalten und Köpfen der Tischgenossen. Nur der Zorn des Petrus und der Gram des Johannes sind kräftig betont. Bei der »Fußwaschung« ist das lebhaftes Zwiegespräch zwischen dem am Boden knieenden Christus und dem würdigen Greise Petrus, dessen Fuß der Heiland eben in der Hand hält, in einer die ganze Composition beherrschenden Weise ausgedrückt. Die nun folgenden Bilder: den »Judaskuß«, »Christus vor Kaiphas«, »die Verspottung« und »die Kreuztragung« rechne ich mit Crowe und Cavalcafle zu den weniger guten Arbeiten. Das dramatische Element artet hier stellenweise in's Draßliche aus; die beabsichtigte Rohheit und Häßlichkeit des Judas, des Kaiphas, der Kriegsknechte streift ans Widerwärtige.

Die »Kreuzigung« zeigt uns dann Giotto wieder auf der Höhe seiner Begabung. Es ist kein geringes Verdienst, das Giotto sich um die moderne Kunst erworben, indem er das Verletzende, das die Crucifixdarstellungen der vorangegangenen Epoche charakterisirt, soweit es der Gegenstand überhaupt zuläßt, vermieden, den Typus des Gekreuzigten veredelt hat. An die Stelle jener abschreckend ausgebogenen, durch das Gesetz der Schwere motivirten Haltung der Leiche, wie wir sie an Werken der Verfallzeit byzantinischer Kunst immer wieder antreffen, hat Giotto die noch aufrechte Stellung des eben Verschiedenen gesetzt. In den von leidenschaftlichem Schmerze erfüllten, wie aufgeschreckte Vögel umherflatternden Engeln (den *uccelli divini* Dante's) hat er dem grauenvollen Gegenstande ein anmuthig märchenhaftes Element beigemischt, welches das Entsetzliche der Darstellung erträglicher macht.

Echt tragischer Geist spricht aus dem folgenden Bilde, der »Pietà«. Wilder Seelen Schmerz ist selten so hinreißend wiedergegeben worden. Die Mutter hat in ihrem tiefen Herzensweh ihre Arme um das Haupt des geliebten Sohnes geschlungen und blickt schluchzend in des Todten Antlitz; ganz in Erinnerung ver-

funken starrt Magdalena zu Füßen des Leichnams vor sich hin. Johannes, dem der tobende Schmerz die Gesichtszüge verzerrt hat, scheint im Begriff, sich über den todtten Freund zu stürzen. Nicodemus und Joseph von Arimathia bewahren zwar in ihrer ruhigen Stellung männliche Fassung, tiefe Wehmuth aber spricht aus ihren Mienen, sie scheinen still vor sich hin zu weinen. Wie ein Echo der von den Angehörigen Jesu ausgestoßenen Klagen erschallen Schmerzenstöne auch in der Luft: eine Schaar «göttlicher Vögel» ist herbeigeflogen und schwebt nun mit den Geberden tiefsten Grames in der Luft. Der schmerzliche Hergang spiegelt sich auch in der Landschaft: auf kahlem Felsen steht ein entlaubter Baum; doch an seinen Zweigen sind Knospen sichtbar: wie hier neues, frisches Leben sich ankündigt, so folgt auf den Tod die Auferstehung, das ist doch wohl der symbolische Sinn, den Giotto diesem Baume gegeben. Interessant ist der Vergleich dieses Gemäldes mit dem entsprechenden Bilde Cimabue's in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi. Es ergiebt sich daraus, daß auch bei dieser Darstellung Giotto in manchen Stücken der Tradition treu geblieben. Auch Cimabue läßt die Mutter die Leiche des Sohnes umarmen und ihm in's Antlitz schauen, auch bei Cimabue hat Magdalena den Fuß Jesu ergriffen, einer der Männer hat in ganz ähnlicher Weise wie in der Arena die Hände gefaltet, auch hier fliegen trauernde Engel umher. Aber wie weit stehen die Figuren im Ausdrucke hinter denjenigen Giotto's zurück! Während bei Letzterem alle Anwesenden von einem großen Gefühle erfaßt sind, das allerdings je nach den Charakteren in verschiedener Weise zu Tage tritt, stehen bei Cimabue mehrere Gestalten zwar in würdiger, an die Antike erinnernder Haltung, aber doch eigentlich als bloße Zuschauer da.

In dem nächsten Bilde, dem »Noli me tangere«, ist die Sehnsucht der vor Christus knieenden Magdalena in Stellung und Blick auf wahrhaft bezaubernde Weise gegeben; in wirksamem Contraste zu diesem lebhaften Geberdenspiel steht der tiefe Schlaf, in welchen die Wächter des Grabes gesunken sind. Bei der »Himmelfahrt« ist Giotto insofern von der traditionellen Darstellungsweise abgewichen, als er Christus nicht in feierlich symmetrischer Stellung giebt, sondern, wie schon Cimabue, ihn im Profil empor schweben läßt. Voller Sehnsucht blicken ihm die knieenden Apostel und mitten unter ihnen Maria, in althergebrachter Weise von zwei Engeln emporgewiesen, nach.

Bei der Darstellung der »Tugenden« und »Laster« hat sich Giotto nicht damit begnügt, dieselben durch die hergebrachten Attribute in äußerlicher Weise zu kennzeichnen; er hat vielmehr seine Gestalten in Geberden und Gesichtsausdruck ganz mit der entsprechenden Eigenschaft erfüllt. Wie er hierbei verfuhr, mögen die unserm Texte beigegebenen Figuren der »Mäßigung« und des »Zornes« verdeutlichen.

In der Anordnung des »Jüngsten Gerichtes« hat sich unser Meister wieder an die Ueberlieferung angeschlossen, wie ein Vergleich mit dem Mosaik in Torcello und dem Wandgemälde in S. Angelo in Formis beweist. Was die Ausführung betrifft, so scheinen hier die Hände seiner Gehilfen in höherem Grade thätig gewesen zu sein, als an den übrigen Malereien der Capelle. Echt Giotto'schen Geist athmet der obere Theil des Bildes mit der majestätischen Gestalt des Weltenrichters, den würdigen Aposteln und den Engelschaaren. Die untere Hälfte des Gemäldes hat sehr gelitten, die portraitartig behandelten Figuren der Gerechten

auf der linken Seite scheinen stark übermalt zu sein, so wie auch die Darstellung der Hölle nicht mehr Giotto's Hand erkennen läßt.

Was schliesslich die Malerei über der in den Chor führenden Bogenöffnung betrifft, so ist sie leider, von unten aus wegen der beträchtlichen Höhe schwer zu



Judas empfängt das Geld. Capella dell' Arena zu Padua.

geniessen. Wer aber einmal das Glück hatte, dieses Bild in unmittelbarer Nähe zu betrachten, konnte sich davon überzeugen, das in den Engeln, welche den thronenden Christus preisen, Giotto in seltenem Maasse der Schönheit und edlen Anmuth gehuldigt hat, welche in seinen erzählenden Bildern so oft dem heftigen Affecte weichen müssen. Ein schönes Licht auf Giotto's hohe künstlerische Gefinnung wirft die sorgfältige Ausführung dieser Malerei. Er wußte, sie würde nur von fern betrachtet werden, und doch hat er sie deshalb nicht flüchtiger hergestellt. Die Kunst war ihm Selbstzweck.

Die Malereien in der Scrovegni-Capelle sind nicht das einzige Werk Giotto's

in Padua. Es wurden ihm dafelbst auch andere Aufträge zu Theil, welche ihn längere Zeit an die Stadt gefesselt haben müssen. Von diesen Arbeiten sind nur noch einige Spuren unter der Tünche einer nahe bei der Sakristei von S. Antonio gelegenen Halle (des früheren Capitelsaales) zum Vorschein gekommen. Da sieht man eine Anzahl von Heiligengestalten, darunter Antonius, Franciscus und Clara, ferner eine Verkündigung, die Stigmatisirung des h. Franz, das Martyrium der Franciscaner in Ceuta, eine Darstellung des Todes in der Form eines Skelets. Trotz des beschädigten Zustandes ist der Giotteske Charakter dieser Malereien noch zu erkennen, auch giebt es mehrere schriftliche Zeugnisse dafür, daß Giotto in diesem Raum gearbeitet hat. Seine muthmaasslichen Malereien in der Sala della Ragione sind bei der Feuersbrunst im Jahre 1420 zu Grunde gegangen.

Sein Ruhm war damals ohne Zweifel schon ein weitverbreiteter, so daß Vasari's, freilich eine spätere Zeit voraussetzende Angaben über die Bestellungen, die ihm auch in anderen Städten des nordöstlichen Italiens zu Theil wurden, an sich nichts Unwahrscheinliches haben. So läßt er unsern Meister im Auftrage Can Grande's della Scala mehrere Arbeiten in Verona, ferner Malereien in dem Palaste der Herren von Este und in der Kirche S. Agostino zu Ferrara, endlich Gemälde in Ravenna ausführen, wohin Giotto auf Veranstaltung Dante's, der bekanntlich dort seine letzten Lebensjahre verbrachte, gekommen sei. Von allen diesen Arbeiten scheint nur ein Werk in Ravenna uns erhalten zu sein: die Deckenmalereien einer Capelle in S. Giovanni Evangelista. Dargestellt sind hier die vier großen Kirchenlehrer und neben ihnen die vier Evangelisten mit ihren Symbolen. Echte Giotteske Energie des Ausdrucks zeichnet diese edlen Gestalten aus. Die Evangelisten sind nicht, wie das gewöhnlich, etwa mit Ausnahme des Johannes, der Fall war, als Greise, sondern theils als Jünglinge (Johannes und Matthäus), theils in kräftigem Mannesalter (Marcus und Lucas) dargestellt.

Wo Giotto in dem Zeitraume zwischen dem Aufenthalte in Padua und dem nächstfolgenden beglaubigten Datum seines Lebens, dem Aufenthalte in Neapel, welcher in den Jahren 1330 und auch noch 1333 urkundlich feststeht, gewilt hat, ist nicht nachweisbar. Vasari läßt ihn von 1305 bis 1316 in Frankreich arbeiten, wohin er mit Papst Clemens V., als derselbe den päpstlichen Stuhl nach Avignon verlegt, gekommen sei. Doch haben wir es hier offenbar wieder mit einem Irrthum Vasari's zu thun. Giotto scheint allerdings einen Ruf nach Avignon erhalten zu haben, aber es geschah dieses offenbar viel später durch Papst Benedict XII., kurz vor des Meisters Tode, so daß er nicht mehr hinkam.

Es wäre ermüdend und zwecklos, wenn wir an der Hand Vasari's alle die Werke aufzählen wollten, welche er Giotto in den verschiedenen Städten Italiens zuschreibt. Ueberall da, wo diese Arbeiten nicht auch noch anderweitig beglaubigt oder etwa noch erhalten sind, dürfen wir ja doch auf diese Ausfagen kein Gewicht legen.

Nicht unwahrscheinlich ist es, daß diejenigen Malereien Giotto's, die in Florenz auf uns gekommen sind, größtentheils in die Zeit nach seinem Paduaner

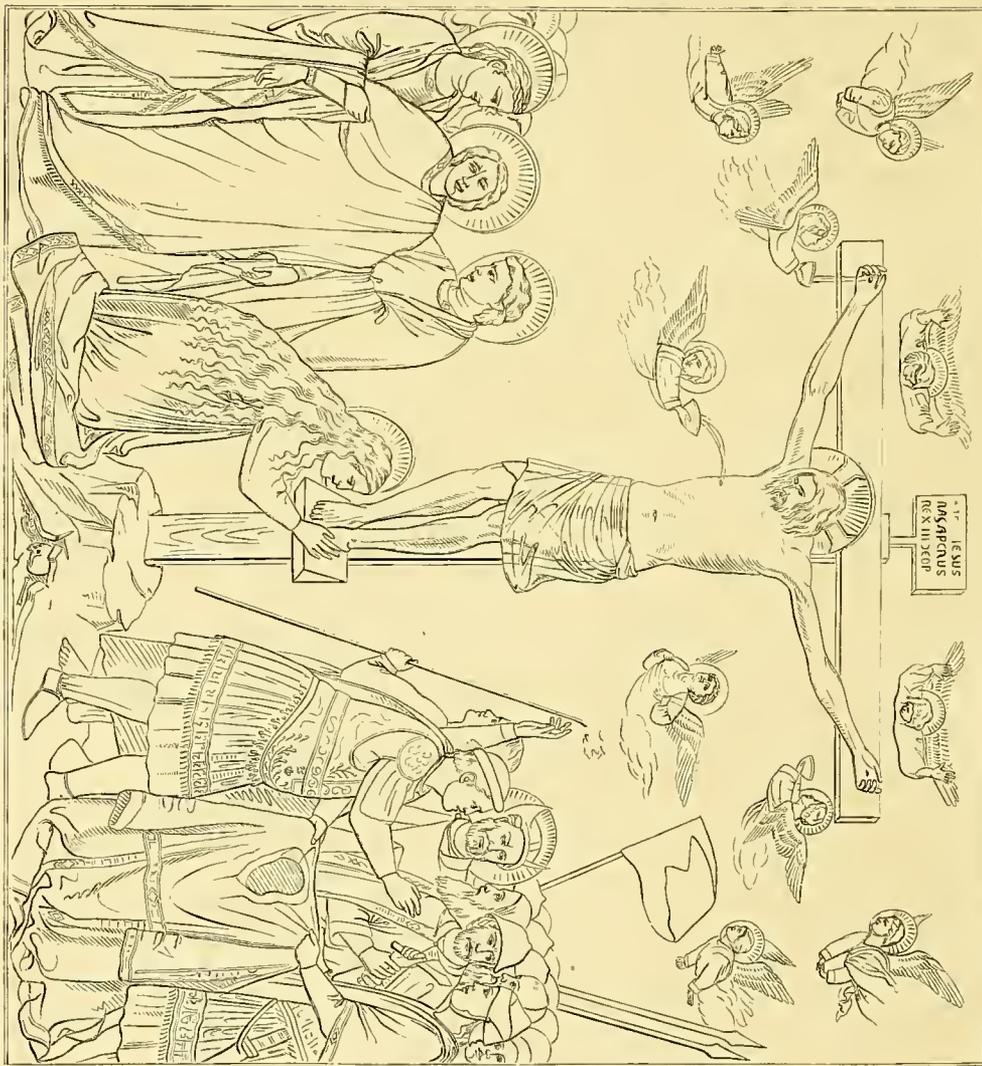
Aufenthalte fallen, denn sie zeigen uns den Künstler in voller Reife. Hier habe ich vor Allen die Arbeiten für die Franciscanerkirche Sta. Croce im Sinne. Er malte darin vier Capellen aus, die alle später überweift, deren aber zwei zwischen den Jahren 1841 und 1863 von der Tünche wieder befreit wurden. Es sind das die Capellen der Peruzzi und Bardi. In der Peruzzi-Capelle stellte er einige Hauptscenen aus dem Leben Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten, in der Capelle der Bardi die Legende des h. Franciscus dar. In beiden Bildercyklen finden wir alle Vorzüge der Malereien in der Arena wieder, verbunden mit einem gesteigerten Schönheitsfönn und reicherer Individualisirung. In beiden Beziehungen stehen die Arbeiten in Sta. Croce denen in der Unterkirche zu Affifi näher als denjenigen zu Padua. Leider sind sie stark übermalt.

Auch in der Kirche del Carmine war Giotto thätig, indem er daselbst wieder Scenen aus der Legende Johannes des Täufers malte, wovon noch einige Fragmente theils in Pisa, theils in England sich finden.

Von Tafelbildern Giotto's besitzt Florenz vor Allem das berühmte Altarbild der Capella Baroncelli in Sta. Croce, auf welchem die »Krönung der Maria« in figurenreicher Umgebung dargestellt ist und das die Inschrift »opus magistri Jocti« trägt. In diesem Bilde hatte Giotto keine Gelegenheit, eine Hauptseite seines Talentes, die Begabung für's Dramatische, an den Tag zu legen. Er bewies hier aber, wie bei der Darstellung über dem Chorbogen der Arena, daß ihm auch das Gebiet des Feierlichen völlig zugänglich, daß er auch den Anforderungen des Andachtsbildes gewachsen war. Das lieblich milde Antlitz der demüthigen Maria, die Andacht der holden musircenden Engel, die Würde der Heiligengestalten lassen das sorgfältig ausgeführte Gemälde sehr bedeutend erscheinen. Während dieses Bild durch die bereits angeführte Inschrift sicher beglaubigt ist, stammt ein anderes umfangreiches Werk, welches einst ebenfalls der Kirche Sta. Croce gehörte und von Vasari dem Giotto zugeschrieben wird, ebenso wie die Fresken im früheren Refectorium daselbst, bloss aus Giotto's Schule. Es ist hier von jenen 26 kleinen Tafeln die Rede, welche früher die Sakreifeischränke in Sta. Croce schmückten und sich jetzt bis auf vier in der Sammlung der Florentiner Akademie der Künste befinden. In diesem Werke ist das Leben Christi und die Legende des h. Franz dargestellt. Von den Franciscus-Bildern sind zehn in Florenz, eines im Berliner Museum, von der anderen Reihe zwölf in Florenz und wieder eines in Berlin. Die Compositionen sind zum Theil neu, so vor Allen die in hohem Grade dramatisch wirkfame des »Abendmahles«, von welchem sich der als Verräther erkannte Judas wegschleicht, und die »Geburtscene«, in welcher Maria und Joseph knieend dargestellt sind. Knieend finden wir auch Elisabeth bei der »Heimfuchung«. Eine sehr energische Composition ist ferner die »Verklärung« und die Episode mit dem »ungläubigen Thomas«. Unter den Franciscus-Bildern lassen sich mehrere gewissermaassen als Auszüge aus denjenigen in der Oberkirche zu Affifi bezeichnen; so die Scene mit dem zürnenden Vater, der Traum des Papstes Innocenz, die Befätigung der Ordensregeln, das Wunder zu Arles, die Stigmatisation, der ungläubige Girolamo die Wundmale des verstorbenen Heiligen berührend. Die Uebereinstimmung in diesen Bildern beschränkt sich nicht auf die Composition, es sind manche Gestalten der Florentiner Gemälde mehr oder weniger freie Copien derjenigen zu Affifi. Dieser Umstand schließt noch keineswegs die Möglichkeit aus, daß Giotto die Sakreifebilder gemalt hätte. Wir lernten ja eine ähnliche

Uebereinstimmung zwischen den Malereien in Padua und denjenigen in der Unterkirche von S. Francesco kennen. Auch die Energie des Ausdrucks auf den Florentiner Tafeln erinnert an Giotto. Die Ausführung ist aber eine so flüchtige und zum Theil rohe, die Gesichtstypen wiederholen sich in so ermüdender Weise und sind zum Theil so naturwidrig, daß wenigstens die Ausführung dieser Bilder auf's

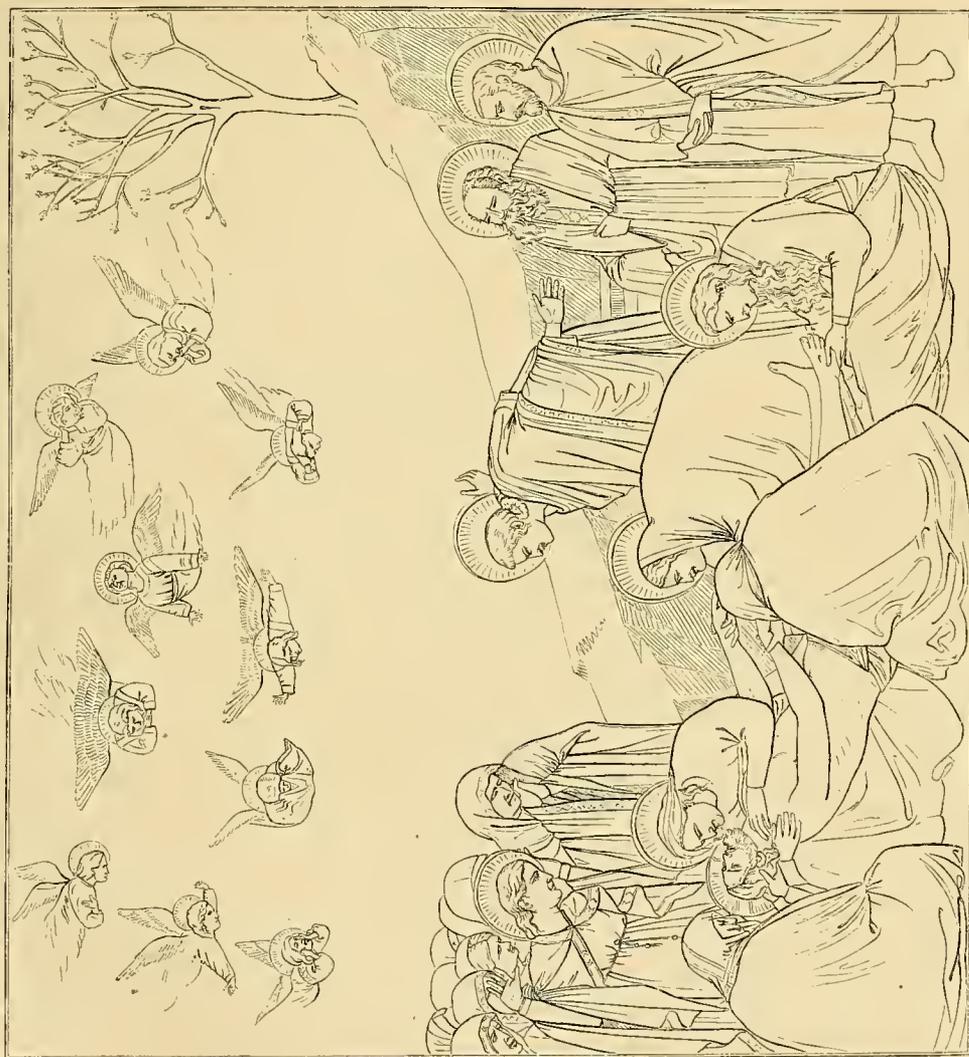
Die Kreuzigung, Capella dell' Arena zu Padua.



Entschiedenste mit Crowe und Cavalcaſelle unſerem Meiſter abgeſprochen werden muſs. Auch läßt ein Vergleich derſelben mit den beglaubigten Werken des Taddeo Gaddi allerdings die Vermuthung zu, daß dieſer Hauptſchüler Giotto's ihr Urheber ſei.

Die Akademie von Florenz beſitzt auch ein dem Giotto zugeſchriebenes »Madonnenbild«, das ehemals den Frati Umiliati zu Ogniffanti gehörte. Die kräftig

gebildete Maria sitzt in der Mitte des Gemäldes auf einem in gothischem Stil reich verzierten Throne. Der Blick ihrer langgeschlitzten Augen ist nicht ohne Strenge. Das Christkind auf ihrem Schooße hat von dem byzantinischen Typus die hohen Stirnwinkel behalten, sonst aber ist nichts Greifenhaftes in dem Gesichte, eigentlich kindlich ist der Ausdruck freilich auch nicht; allerdings würde auch ein



Die Grablegung. Capella dell' Arena zu Padua.

solcher wenig mit der feierlich segnenden Haltung des rechten Armes stimmen. Zu beiden Seiten des Thrones stehen Heilige und Engel, die in feierlicher Symmetrie angeordnet sind und andächtig auf das Christkind blicken. Vorn an den Stufen des Thrones knien zwei Engel mit Blumenvasen in der Hand.

Einen intimeren Charakter hat die wieder inschriftlich als ein Werk Giotto's bezeichnete Madonna in der Brera zu Mailand. Hier spielt das Kind in fröhlicher

Laune mit der Mutter, indem es fast übermüthig lächelnd mit der Rechten ihre Wange berührt, mit der Linken aber an den Saum ihres Gewandes am Halfe greift. Das Antlitz Mariae zeigt den Ausdruck ruhigen Glückes.

Von den zahlreichen Crucifixen, die Giotto gemalt, die aber größtentheils zu Grunde gegangen sind, besitzt Florenz, wie es scheint, zwei, und zwar in S. Marco und in Ognissanti. Von ihnen gilt dasselbe, was schon bei Gelegenheit der Figur des Gekreuzigten in dem Paduaner Wandgemälde gesagt wurde. Der Pelikan, der sich die Brust aufritzt, um seine Jungen mit dem eigenen Blute zu tränken, an der Spitze des Kreuzes in S. Marco, ist ein von nun an häufig an dieser Stelle vorkommendes Symbol der Liebe Christi zu der Menschheit, für welche er sein Blut vergoffen. Ein Crucifix Giotto's besaß einst die Kirche Sta. Maria Novella, und zwar erfahren wir aus einer Urkunde, daß es vor dem Jahre 1312 gemalt worden. In derselben Urkunde ist auch von einem Gemälde Giotto's in Prato die Rede. Schade, daß gerade diese Bilder, welche zu den wenigen gehörten, die einigermaßen chronologisch zu fixiren waren, verloren gegangen, denn das sich gegenwärtig in Sta. Maria Novella befindende Crucifix kann aus stilistischen Gründen dem Giotto nicht gut zugeschrieben werden.

Im Jahre 1330 finden wir Giotto in Neapel, wo er vielleicht schon seit einiger Zeit weilte. Es wurde ihm in dem genannten Jahre, wie wir das aus einer Urkunde erfahren, vom König Robert von Neapel officiell der Rang eines Familiaris (d. h. eines Hofgenossen), nebst allen Ehren und Privilegien dieser Stelle ertheilt. Dieser Ehrentitel läßt wohl darauf schließen, daß der Maler dem Könige schon eine Zeit lang gedient hatte, was auch aus dem Eingange der Urkunde hervorzugehen scheint, wo es folgendermaßen heißt: »Diejenigen, welche Tüchtigkeit der Sitten und ungewöhnliche Tugend auszeichnet, fügen wir gern in die Gemeinſamkeit unseres Hofstaates ein. In Anbetracht nun, daß Meister Joctus von Florenz der Maler, unser Familiaris und Getreuer, sich auf weiße Thaten stützt und sich erfolgreicher Dienste beleiſigt, nehmen wir ihn zu unserem Familiaris auf etc.« Es scheint, daß König Robert durch seinen Sohn Carl von Calabrien, welcher im Jahre 1326 zum Regenten von Florenz gewählt wurde, auf Giotto aufmerksam gemacht worden war. Nach Vasari war Letzterer beauftragt worden, das Bildniß Carls, wie derselbe die Jungfrau anbetet, im Signorenpalast von Florenz zu malen. Ghiberti und Vasari schreiben dem Giotto eine Reihe von Werken in Neapel zu. Nach Ghiberti malte er in dem Saale des Königs Robert die Bildnisse berühmter Männer und arbeitete ferner im Castello dell' Uovo. Vasari berichtet, König Robert habe nach der Vollendung des Baues von Sta. Chiara seinem Sohne Carl nach Florenz geschrieben, er möge ihm jedenfalls Giotto nach Neapel senden, damit er die neue Kirche mit edler Malerei verziere. Giotto, der mehr als gern diesem Rufe Folge geleistet, sei nun nach Neapel gereist und habe in einigen Capellen des genannten Klosters viele Erzählungen des alten und neuen Testaments gemalt. Dieses wird wahrscheinlich erst im Jahre 1328 oder nach demselben geschehen sein, da erst in diesem Jahre der Bau von Sta. Chiara vollendet wurde. Freilich stimmt dieses Datum nicht ganz zu Vasari's Nachricht von der Berufung Giotto's, da Carl von Calabrien bereits 1328 starb und schon Ende 1327 Florenz verlassen hatte. Das wäre übrigens eine der geringeren Ungenauigkeiten bei Vasari. Unter den Malereien in Sta. Chiara hebt Vasari besonders Darstellungen aus der Offenbarung Johannis

hervor, die, wie auch die berühmten Bilder in Assisi auf Erfindungen Giotto's zurückgeführt würden. Er läßt ferner unsern Meister im Castello dell' Uovo thätig fein und daselbst namentlich eine Capelle zu großer Zufriedenheit des Königs ausmalen. Uebereinstimmend mit Ghiberti oder wohl richtiger, der Angabe Ghiberti's folgend, berichtet auch Vasari von den Bildnissen berühmter Männer in einem Saale, welcher von König Alfons I. beim Castellbau zerstört worden sei. Unter diesen Bildnissen habe Giotto auch das Seinige angebracht. Schließlich erwähnt Vasari der Malereien in der Incoronata. Um das vertraute Verhältniß, das zwischen König Robert und Giotto bestanden, zu kennzeichnen, berichtet Vasari, der König habe sich oft mit dem Maler unterhalten, es habe ihm Freude gemacht, seiner Arbeit zuzuschauen und seine Ansichten zu vernehmen, »und Giotto, welcher immer ein Wort zur Hand und eine witzige Antwort bereit hatte«, unterhielt den König immer fortmalend und angenehm scherzend. Die Gespräche, die Vasari nun mittheilt, tragen freilich das Gepräge der Anekdote an der Stirn, daß aber Giotto am Hof zu Neapel viel galt, ist ja, wie wir sehen, urkundlich festgestellt.

Ob von den Malereien in Neapel noch irgend etwas auf uns gekommen, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Lange Zeit wurden die sehr bedeutenden Fresken der Incoronata, deren Hauptinhalt die Darstellung der Sacramente ist, auf die bereits angeführte Aeußerung Vasari's hin, für ein Werk Giotto's gehalten, bis dann erwiesen wurde, daß die Incoronata-Capelle erst nach Giotto's Tode errichtet worden ist. Daß das ihm ebenfalls früher zugeschriebene Wandbild im Refectorium von Sta. Chiara (der thronende Christus zwischen sechs stehenden Heiligen und vier knieenden Mitgliedern der königlichen Familie) nicht von ihm ist, steht ebenfalls fest. Einen stark ausgeprägten Giottesken Charakter hat aber eine Darstellung der »wunderbaren Speisung« in einer einst zum Kloster Sta. Chiara gehörenden, jetzt als Tischlerladen dienenden Halle. Es ist das Verdienst von Crowe und Cavalcaffelle, auf diese Malerei und ihre Bedeutung hingewiesen zu haben. Christus sitzt mit erhobener Rechten majestätisch in der Mitte des Bildes, so daß er die anderen Gestalten überragt. Von links her kommen zwei Apostel auf ihn zu: der eine, ein Jüngling, trägt die Fische auf einer Platte herbei, der andere, ein älterer Mann, naht mit dem Brodkorbe. Zu Christi Füßen stehen noch weitere vier Körbe mit Brod. Die übrigen Apostel folgen mit andächtigen Blicken dem Vorgange. Petrus vertheilt das Brod unter die Menge, in welcher mir besonders ein Greis, der von der wunderbaren Speise genießt, durch sehr lebendigen Ausdruck aufgefallen ist. Im Vordergrund knieen die h. Clara und der h. Franciscus. Die Ausführung ist durchweg eine sorgfältige, die Typen stehen jedenfalls denjenigen Giotto's sehr nahe.

Als Giotto nach Florenz zurückkehrte, wurde er am 12. April 1334 zum Obermeister aller öffentlichen Bauten und zum Werkmeister am Dome ernannt, also muß er sich doch schon früher auch als Architekt ausgezeichnet haben. Da er auch auf dem Gebiete der Sculptur thätig war, so vereinigte er die drei Haupt-

zweige der bildenden Kunst in feiner Person und gab dadurch ein folgenreiches Beispiel. Wie hoch Giotto's Künftler-ruhm damals bereits gestiegen war, ersieht man aus dem Wortlaute der Urkunde, kraft deren er als Dombaumeister angestellt ward. Da heisst es: solche Bauunternehmungen könnten nicht ehrenvoll und würdig vorschreiten, wenn nicht ein fachverständiger und berühmter Mann an die Spitze gestellt würde. Da nun auf der ganzen Erde keiner gefunden werde, der hierzu wie zu vielen anderen Dingen geeigneter sei, als Meister Giotto von Florenz, Bondone's Sohn, der Maler, der in seinem Vaterlande wie ein grosser Meister zu empfangen und hochzuhalten sei, und da man ihm Aufträge geben müsse, damit er hier seinen bleibenden Aufenthalt nehme, wodurch seine Wissenschaft und Kunst Vielen zu Gute kommen und der Stadt zu grosser Zierde gereichen werde, so würde ihm die Oberleitung des Dombaues, der Errichtung und Vervollkommnung der Stadtmauern und Befestigungen und aller anderen öffentlichen Bauten mit einem angemessenen Gehalt, das man sich näher zu bestimmen vorbehalte, übertragen.

Als Leiter des Dombaues soll er einen neuen Entwurf für die Fassade geliefert haben, da ihm die von Arnolfo projectirte zu einfach erschienen sei. Nach Giotto's Project soll denn auch die Fassade bis über die Portale ausgeführt worden und in diesem unfertigen Zustande bis zum Jahre 1588 stehen geblieben sein. Spitzbogige Portale und eine Fülle von Statuen und Reliefs sollen dieselbe geziert haben. Es ist vielleicht dieser Giotto'sche Entwurf, welcher dem Frescogemälde von Bernardino Pocetti im ersten Klosterhof von S. Marco in Florenz zu Grunde liegt. Möglicherweise ist die Incrustation derjenigen Theile der Seitenmauern des Domes, welche an die Fassade stossen, ebenfalls ein Werk Giotto's. Ist dieses Alles sehr zweifelhaft, so steht hingegen fest, das der weltberühmte Glockenthurm neben dem Dome nach Giotto's Entwürfe errichtet worden. Es bestand die Absicht, ein grossartiges Meisterwerk aufzuführen. Das beweist das Decret, mittelst dessen Giotto die Arbeit aufgetragen ward. Da heisst es: »Die Florentiner Republik, selbst die erhabensten Vorbilder überbietend, will ein Gebäude errichtet sehen, so gewaltig an Höhe und Beschaffenheit, das es Alles übertreffe, was jemals solcher Art in den Zeiten höchster Macht von Griechen oder Römern geschaffen worden.« Der Grundstein zum Campanile wurde im Jahre 1334 unter grossen Feierlichkeiten gelegt. Wenn auch Giotto die Vollendung dieses Gebäudes, das mit seiner reichen Marmorincrustation und der geistreichen Fensterdurchbrechung an malerischem Reize seines Gleichen sucht, nicht mehr erlebte, so ist es doch wesentlich als sein Werk zu betrachten, da es nach seinem Entwürfe zu Ende geführt ward.

An diesem Campanile befinden sich nun auch Sculpturen, welche, wenigstens dem Entwurf nach, von Giotto herrühren. Um die vier Seiten des Thurmes ziehen sich unten in zwei Reihen übereinander zahlreiche Reliefdarstellungen, theils in sechsseitigen, theils in rautenförmigen Rahmen. Diese Reliefs stellen den Entwicklungsgang der Cultur dar. Die Bilder der unteren Reihe beginnen an der Westseite mit der Erschaffung des ersten Menschenpaares, welches wir auf den folgenden Feldern mitten in der Arbeit antreffen: Adam beim Ackerbau, Eva beim Spinnen. Darauf folgt das Hirtenleben (Jabal), die Erfindung der Musik (Jubal), das Schmiedehandwerk (Tubalkain), der Weinbau (Noah). An der Südseite zeigt uns die untere Reihe: das Beobachten des Himmels, den Hausbau, das

Bereiten irdener Gefäße, das Bändigen des Rosses, die Weberei, die Gesetzgebung, schließlich den Dädalus mit feinen Flügeln, unter ihm geometrische In-



Mäßigung und Zorn. Capella dell' Arena zu Padua.

strumente. Es folgen die fünf Darstellungen der Ostseite (da sich hier die Thür befindet, ist die Zahl der Reliefs geringer als an den übrigen Seiten): Schiffahrt,

Kriegskunft durch Herkules und einen von ihm bezwungenen Kämpfer repräsentirt, das Pflügen mit Hilfe eines Stieres, das Ross vor einen Wagen gespannt, ein Mann mit einem Zirkel arbeitend. Der Streifen an der Nordseite enthält berühmte Repräsentanten von Künsten und Wissenschaften, von denen übrigens blofs Phidias und Apelles auf Giotto zurückzuführen sind, während die Vertreter der Grammatik, Philosophie, Astronomie und Musik aus späterer Zeit, vielleicht von Luca della Robbia, stammen. Der auffallend rasche Uebergang von der Darstellung Adam's und Eva's zu der Schilderung der verschiedenen Künfte ist keineswegs von Giotto willkürlich gegeben; es entspricht dieses vielmehr der mittelalterlichen Auffassung, wie man das z. B. aus Cennino's Tractat der Malerei erkennen kann. Die Reliefs der oberen Reihe sind schwerer zu deuten; sie werden gewöhnlich als die sieben Cardinaltugenden (Westseite), die sieben Werke der Barmherzigkeit (Südseite), die sieben Seligpreisungen (Ostseite) und sechs Sacramente (Nordseite) bezeichnet. An Stelle des siebenten Sacramentes finden wir eine Madonnendarstellung. Es ist hier auch noch das Relief über dem Eingange in den Thurm zu erwähnen, auf welchem die Verklärung Christi dargestellt ist. Der Stil dieser Reliefs zeigt jene Schlichtheit, jenes Sichbeschränken auf das Nothwendige, wie wir es als wesentliches Merkmal der Giotto'schen Compositionsweise kennen. Ob Giotto an der plastischen Ausführung theilhaftig war, wie es Ghiberti will, welcher ihm Zeichnung und Modellirung der »ersten Geschichten« zuschreibt und die Skizzen dazu von Giotto's eigener Hand gesehen haben will, müssen wir dahingestellt sein lassen. Möglicherweise haben wir es, abgesehen von den schon angeführten neueren Theilen, durchweg mit Sculpturen Andrea Pisano's nach Giotto's Entwürfen zu thun.

Nicht lange erfreute sich Giotto seiner ehrenvollen Stellung als Staatsbaumeister seiner Vaterstadt. Im Jahre 1336 (nach Villani's Angabe am 8. Januar 1336 — neuen Stiles 1337) starb er, nachdem er noch eine Zeitlang in Mailand gearbeitet hatte.

Giotto's schlichtes Grabdenkmal befindet sich im Dome zu Florenz, es ist mit seinem Relief-Bildniß von der Hand Benedetto da Majano's geschmückt.

---

Wie reizt es uns, über das Leben und den Charakter des großen Meisters Genaueres zu erfahren, und wie außerordentlich dürftig ist, was wir davon wissen. Dafs er einen Theil seines Lebens in Florenz zubrachte, beweist die große Zahl der von ihm daselbst ausgeführten Malereien. Eine Urkunde bezeichnet ihn als Bewohner der Parochie von Sta. Maria Novella. Er lebte in geordneten Familienverhältnissen. Seit dem Anfange des 14. Jahrhunderts war er mit Ciuta di Lapo di Pelo verheirathet, von welcher er sechs Kinder hatte. Zwei seiner Söhne vertraten ihn in der Verwaltung des Erbgesetzes in Vespignano; eine der Töchter war Laienschwester der Dominicanerinnen von Sta. Maria Novella und verheirathete sich ein Jahr nach des Vaters Tode; eine andere hatte den Maler Ricco di Lapo zum Mann.

Wir können uns Giotto nur als eine bedeutende Persönlichkeit denken: thatkräftig, von starkem Verstande, gesundem Gefühle. Wie gefucht auch immer die auf uns gekommenen Anekdoten über Giotto erscheinen, insofern haben sie doch einigen historischen Werth, als sich in ihnen die Ueberlieferung eines hervorragenden Charakterzuges des Meisters erhalten zu haben scheint. Das von Vasari mitgetheilte Geschichtchen über das »O des Giotto«, wonach er dem Papste durch einen in Gegenwart von dessen Abgesandten aus freier Hand gezeichneten Kreis eine genügende Probe feines Talentos gegeben, scheint freilich einfach eine Uebertragung jener antiken Erzählung von der »Linie des Apelles« zu sein; fast alle übrigen auf Giotto bezüglichen Anekdoten haben aber offenbar die Tendenz, den scharfen Verstand, den schlagfertigen Witz des Meisters in helles Licht zu stellen: so jene Worte, die er angeblich mit dem Könige von Neapel wechselte; so der Bericht von dem Gespräche, das er in Padua mit Dante hatte; so ferner die von Boccaccio erzählte Anekdote über eine Unterredung mit dem berühmten Rechtsgelehrten Messer Forese di Rabatta. Auch Sacchetti überliefert in seiner Novellenammlung Anekdoten von ähnlicher Tendenz. Eine derselben, welche Giotto das trübselige Aussehen Joseph's in etwas drastischer Weise motiviren läßt, hat dem Meister sogar einen harten Vorwurf zugezogen.

Der um die italienische Kunstgeschichte hochverdiente Rumohr, welcher in seinen bahnbrechenden »Italienischen Forschungen« in auffallend ungünstiger Weise über Giotto und dessen Kunst urtheilt, sagt von dieser Anekdote, sie lege ungleich mehr Frivolität als Verstand, unter allen Umständen viel Nüchternheit des Geistes dar. Zwar ist sich Rumohr dessen bewußt, daß er es hier mit einer Anekdote und nicht mit einem beglaubigten Factum aus Giotto's Leben zu thun habe, aber er ist trotzdem nicht geneigt, den Vorwurf der Frivolität Giotto zu ersparen. Ausdrücklich hebt er an diesen Anekdoten hervor, sie hätten »zu viel Individualität und allgemeine Uebereinstimmung, um ganz erdichtet zu sein, gewiß lehren sie, was seine Zeitgenossen und näheren Nachfolger ihm allenfalls zutrauen und beilegen durften«. Die Möglichkeit dieser Auffassung zugegeben, möchte ich doch daran erinnern, daß die in den Anekdoten zum Ausdruck gebrachten Eigenschaften des Menschen Giotto möglicher Weise einfach aus den Werken des Künstlers abgeleitet worden sind, wie das in ähnlichen Fällen so oft geschieht. Da aber Rumohr's Urtheil auf dem Gebiete der italienischen Kunstgeschichte von größtem Gewichte ist, so müssen wir uns mit den muthmaßlichen Gründen seiner eigenthümlichen Abneigung gegen Giotto's Charakter und gesammte Kunstweise befassen, einer Abneigung, die in scharfem Widerspruche zu der so allgemeinen Bewunderung steht, deren sich, wie wir sahen, Giotto schon so früh erfreute.

Rumohr schrieb seine Abhandlung über Giotto aus einer polemischen Stimmung heraus. Er stand mitten in der romantischen Geistesströmung, wie sie im ersten Viertel unseres Jahrhunderts die deutsche Literatur und Kunst beherrschte. Diese Geistesströmung war eben so mächtig, daß sie es auch solchen Charakteren, deren Stärke mehr nach der Seite des klaren scharfen Denkens, als nach derjenigen der Phantasie hin lag — und solch' ein Charakter war Rumohr — anzuthun vermochte. Sehr bezeichnend scheint es mir, daß der scharfe Denker Rumohr — freilich noch als Jüngling — zum Katholicismus übertrat. Es geschah dies mitten unter den begeisterten Studien, welche er während eines Aufenthaltes in Dresden den herrlichen italienischen Kunstschätzen der dortigen Galerie widmete. So dürfen

wir ihn wohl zu denjenigen rechnen, welche aus romantischer Schwärmerei für die italienische Kunst die Confession wechselten. Er wird denn auch vor Allem für die specifisch kirchliche Kunst sich erwärmt haben. Von diesem Gesichtspunkte aus standen ihm diejenigen Künstler, welche wie Cimabue und Duccio die alte kirchliche Tradition durchweg festhielten, viel höher als Giotto, der an vielen Stellen diese Tradition durchbrach. Ja, es zieht sich durch den ganzen Aufsatz Rumohr's eine gewisse Animosität gegen den kühnen Neuerer, der es gewagt hatte, der alt-geheiligten kirchlichen Ueberlieferung gegenüber sich auf einen mehr voraussetzungslosen Standpunkt zu stellen. So können wir uns die Verftimmung Rumohr's erklären, wenn er in den romantischen Kreisen, denen er selbst angehörte, Giotto unbedingt preisen hörte, wenn Giotto »als der Vater des großen, erhabenen Stiles in der Malerei« angesehen wurde. Es kam Rumohr nun darauf an, nachzuweisen, daß Giotto nicht bloß diesen erhabenen Stil nicht geschaffen, sondern ihn vielmehr untergraben habe, und wie es bei der Polemik oft geschieht, so ist auch Rumohr ins entgegengesetzte Extrem gefallen. Er hat aus Giotto einen zwar tüchtigen und verständigen, aber verzweifelt nüchternen Künstler gemacht, der keiner rechten Begeisterung fähig gewesen sei, denn »Kälte des Verstandes, Deutlichkeit des Bewußtseins« widerstrebe »jener enthusiastischen und rückhaltlosen Hingebung, ohne welche es wenigstens dem dichterischen Künstler nicht zu glücken scheine, das Hohe und Würdige anzuschauen«; Giotto sei gleichgiltig gewesen gegen die Würde der von ihm dargestellten Gegenstände, seine Richtung habe »den ernstesten Sinn der vorangehenden Kunstbestrebungen verdrängt«, »Giotto habe die Richtung seiner Vorgänger auf edle Ausbildung heiliger und göttlicher Charaktere, wenn auch nicht ganz aufgegeben, doch hintangefetzt, hingegen die italienische Malerei zur Darstellung von Handlungen und Affecten hinüber gelenkt, in denen . . . das Burleske neben dem Pathetischen Raum fand«.

Von einem gewissen Standpunkte aus sind diese Klagen über Giotto ganz erklärlich. Wer die Kunst nicht als etwas völlig Selbstherrliches betrachtet, sondern sie für verpflichtet hält, gewissen außer ihrem Bereiche liegenden Zwecken zu dienen, in dem Falle, um den es sich hier handelt, gewisse kirchlich functionirte Darstellungsweisen aufrecht zu erhalten, der muß einen Meister, der solche Zwecke außer Augen läßt, oder gar ihnen entgegen handelt, tadeln. In diesem Sinne ist Rumohr nur consequent, wenn er ausruft: »Die Möglichkeit aller Neuerung beruht auf Kraft; die Gefinnung aber, aus welcher der Neuerer entsteht, ist im Durchschnitt unheilig und frevelhaft;« wenn er an Giotto »die Nichtachtung der Sinnbilder des Heiligen« rügt. Wer aber kein Freund archaisirender Kunstrichtungen ist, wer der Kirche das Recht, die Kunst zu beherrschen, nicht einräumt, wer das Auftreten eines kräftigen Charakterisirens, eines offenen Sinnes für die wirkliche Welt auf dem Gebiete der Kunst als einen Segen betrachtet, der wird Giotto preisen; denn er war es, der nach dieser Seite hin die moderne Kunst begründet hat. Nicht als wenn er in bewußte Opposition gegen die althergebrachte typische Auffassungsweise der kirchlichen Gegenstände getreten wäre. Wir haben ja immer wieder in seinen Malereien Jahrhunderte alte Compositionen angetroffen. Damals lag den Künstlern das Streben ganz fern, in der Gruppierung der Figuren stets neu zu sein. Wo die althergebrachte Anordnung eines Sujets der Art war, daß Giotto seine Gedanken in ihr zum Ausdruck bringen konnte, hat er sie beibehalten.

Neben solchen älteren Compositionen ist freilich die Zahl derjenigen auch nicht gering, die Giotto selbständig geschaffen, aber das Neue liegt bei ihm nicht so sehr in der äusseren Anordnung der Bilder, als in dem Ausdruck, den er seinen Figuren zu geben wufste.

Vor Allem nach dieser Seite hin ist Giotto als Begründer der modernen Malerei anzusehen, und in diesem Sinne können wir dem Michele Savonarola nur Recht geben, wenn er bereits in den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts schrieb, Giotto habe zuerst moderne Gestalten in wunderbarer Weise gebildet. Man vergleiche nur etwa ein Werk, wie die Giotto'sche Darbringung des Christuskindes im Tempel mit einer der zahlreichen Darstellungen desselben Gegenstandes, wie sie die vorangegangenen Jahrhunderte hervorgebracht, ja selbst wie Cimabue noch diesen Gegenstand behandelte. Außerlich ist es dieselbe einfache Composition, aber Welch' ein Abstand im Ausdruck! In Cimabue's leider arg zerstörtem Gemälde zu Assisi zeigt Maria die von byzantinischen Madonnenbildern her bekannte zur Seite geneigte Kopfhaltung; auch der conventionell düftere Ausdruck ihres Antlitzes ist einfach aus solchen Andachtsbildern herüber genommen, ohne irgend wie der Situation entsprechend abgestimmt worden zu sein. Wie hat hingegen Giotto es verstanden, seiner Maria den Ausdruck innigster Mutterliebe zu geben!

Nachdem die Malerei zu einem geistlosen äußerlichen Reproduiren althergebrachter, einst wohl auch ausdrucksvoller, allmählig aber erstarrender Compositionen herabgesunken, war es Giotto, der die heilige Flamme wieder entzündete, der an die Stelle von ausdruckslosen Figuren lebendige Gestalten setzte, denen man menschliches Fühlen und Denken zutrauen kann, der die Seele in die Malerei zurückführte. Er hatte ein offenes Auge für die menschlichen Dinge; er verstand es, in den Herzen der Menschen zu lesen; Liebe und Haß, Freude und Schmerz, Zorn, Furcht, die mannigfaltigsten Empfindungen ergreifend darzustellen. —

Ich habe eine Reihe von älteren Urtheilen über Giotto und seine Kunst angeführt. Das den meisten derselben Gemeinfame war, daß immer wieder auf Giotto's treue Naturnachahmung hingewiesen wurde. Einem Giotto'schen Werke gegenüber kommt uns heut' zu Tage der Begriff »Naturalismus« allerdings schwerlich in den Sinn, aber dergleichen Begriffe sind relativ. Von einem eingehenden Studium der Anatomie des menschlichen Körpers, oder von einer treuen Wiedergabe eines lebenden Modelles, wie wir das heute gewohnt sind, finden wir bei Giotto nichts. Wo er unbedeckte Figuren giebt, wie in der Taufe Christi oder in den Kreuzigungsbildern, ist die Modellirung eine bloß ganz allgemein gehaltene, noch vielfach besangene; bei den bedeckten Gestalten ist der Faltenwurf oft nur in großen Zügen gegeben. Und doch hatten des Meisters Zeitgenossen ein Recht, seine Naturbeobachtung zu bewundern.

Die specifisch mittelalterlichen Malereien zeigen in der Regel keine Spur davon, daß ihre Urheber mitten drinn gestanden in einer bestimmten Umgebung, daß sie einer bestimmten Zeit angehört haben. Das wirkliche Leben und die Kunst waren einander offenbar gänzlich entfremdet. Es wurde gewissermaßen nach vorgeschriebenen Recepten gemalt. Daß dieses in der byzantinischen Kunst thatsächlich der Fall war, ja bis auf den heutigen Tag der Fall ist, haben die auf uns gekommenen Malerbücher, wie z. B. das schon genannte vom Berge Athos, erwiesen. In diesen Handbüchern werden ganz genaue Vorschriften über die Art

und Weiße gegeben, wie die verschiedenen Vorgänge der biblischen Geschichte oder der Heiligenlegende, wie die verschiedenen Heiligenfiguren darzustellen sind. Aehnliche, wenn auch vielleicht nicht so streng verpflichtende Vorschriften muß es auch im Abendlande gegeben haben. Jedenfalls ist das Jahrhunderte währende abstracte Festhalten alter Muster ohne individuelle Aeußerung des jeweiligen Künstlers auch für die abendländische mittelalterliche Malerei bezeichnend.

Dieses, ich möchte sagen unpersönliche Verhalten der Maler durchbrach Giotto. Bei ihm fällt nach langer Zeit wieder einmal Leben und künstlerisches Schaffen zusammen. Die Bildungselemente, welche er seiner Zeit, seiner Umgebung entnahm, flossen in seine Werke hinüber. Was sein für die Wirklichkeit offenes Auge sah, verwerthete er in seiner Kunst. Wie er den Menschen, wie er sich selbst in Freude und Schmerz kennen gelernt hatte, so schilderte er ihn, so schilderte er sich nun in seinen Bildern. Dadurch ward er der Begründer des modernen Individualismus in der Malerei. Nicht auf einen Schlag trat das neue Princip in's Leben. Die Gewöhnung an das Typische in der Kunst war so groß, daß auch Giotto derselben seinen Tribut zu zahlen hatte. Sehr bezeichnend ist es für diese Zeit des Erwachens moderner Kunstauffassung, daß Giotto, nachdem er sich von den alten Typen befreit und an deren Stelle neue, von ihm selbst geschaffene Charaktere gesetzt hatte, nun aus diesen Kindern seiner Phantasie wieder Typen macht, die er häufig anbringt und die dann von seiner Schule fast ein Jahrhundert hindurch wiederholt werden.

Es wurde oben hervorgehoben, daß Giotto noch weit davon entfernt war, anatomisch richtige Gestalten zu schaffen und einen wirklichkeitsgemäßen Faltenwurf herzustellen. Erst dem 15. Jahrhundert war es vorbehalten, nach diesen Richtungen hin grundlegend zu wirken. Giotto's Aufgabe war hier mehr negativer Natur. Es galt, bei der Modellirung sowohl nackter als auch bekleideter Gestalten die Malerei von jenen conventionellen Schraffirungen zu befreien, welche auf Jahrhunderte alter Tradition beruhten, ohne daß sich der Künstler, der sie gedankenlos seinen Vorbildern nachschrieb, irgend Rechenschaft davon gab, ob sie der Natur entsprächen oder nicht. Gewiß hatten die diesen Mißbildungen ursprünglich zu Grunde liegenden Muster eine richtigere, der Natur näher kommende Formgebung. Da aber dann Jahrhunderte hindurch die Künstler die Natur nicht auf's Neue zu Rathe zogen, die besseren alten Muster auch vergeßen würden oder zu Grunde gingen, und nun die jeweilige jüngere Künstlergeneration die Werke der ihr vorangehenden älteren als Muster benutzte, mußten die Fehler und Mißverständnisse von Generation zu Generation wachsen.

Giotto hat das Verdienst, nachdem Cimabue in derselben Richtung die ersten Schritte gethan, diesen Wuff von überlieferten nichtsagenden Strichen in den Gewändern wie im Nackten über Bord geworfen zu haben. Es mag dann der Widerwille gegen das Zuviel ihn veranlaßt haben, in der Modellirung zu wenig zu geben. An die Stelle jener mit Strichen überladenen Gewandmassen treten bei ihm die bisweilen zu schwach nuancirten Flächen. In seinem Kampfe gegen das alte Princip hat er, wie das bei Reformatoren so häufig der Fall ist, das neue allzu stark betont. Es war dieses aber ein nothwendiger Durchgangspunkt in der Entwicklung der neueren Malerei. Auf der von Giotto geschaffenen Grundlage konnte das noch fehlende Detail neu geschaffen werden, denn er ließ durch das Aufgeben jener unmotivirten Schraffirungen und dadurch, daß er an die Stelle

derſelben groſſe Maſſen von Licht und Schatten ſetzte, die Figuren erſt wieder körperlich erſcheinen.

Ganz auſerordentlich ſind die Fortſchritte in Giotto's Colorit. Auch hier wieder an Cimabue's Beſtrebungen anknüpfend, hat er an die Stelle jener dunklen, undurchſichtigen Färbung, wie ſie von der byzantinifchen Malerei her auch in die italieniſche gedrungen war, ein liches, klares Colorit gefetzt. Sein Verfahren hierbei war, nach den Unterſuchungen von Crowe und Cavalcaſelle, folgendes: »Für die Gefammtuntermalung wird ſtatt des dunkelgraugrünen Tones ein lichtereres grünliches Grau gewählt; durch warme Laſuren in roſigen transparenten Tinten werden die Fleiſchpartien leuchtend, und die höchſten Lichte ſind dann ſorgfältig aufgetragen und ſo vertrieben, daſſ die Lokaltöne der Maſſen nicht beeinträchtigt werden.« Eine eingehende Schilderung von Giotto's coloriſtiſchem Verfahren giebt Cennino im 67. Capitel ſeines Tractates der Malerei.

Es iſt bewundernswürdig, wie Giotto bei ſeiner nur oberflächlichen Kenntniſſ der Formen des menſchlichen Körpers es vermocht hat, ſeine Geſtalten vollſtändig mit dem Gedanken oder der Empfindung, die er durch ſie zum Ausdruck bringen will, zu erfüllen, ſo daſſ in ſeinen Bildern Inhalt und Form ſich ſtets völlig decken. Er iſt weit davon entfernt, den jeweiligen Ausdruck bloß in die Köpfe ſeiner Figuren zu legen; die ganze Geſtalt, ſo mangelhaft ſie im Einzelnen gezeichnet ſein mag, iſt erfüllt von der Idee. Giotto iſt einer der größten Meiſter in der Geberdensprache. Ich erinnere an Geſtalten wie Joachim bei den Hirten, Maria bei der Darbringung Jeſu im Tempel, Johannes bei der »Beweinung«. In unbeſchreiblich geiſtreicher Weiſe wußte er die Hände ſprechen zu laſſen. Auch hier noch vielfach im Einzelnen ein geringes anatomisches Wiſſen, aber trotzdem welch' ein Können! Iſt wohl die Verzweiflung jemals ergreifender geſchildert worden, als durch die krampfhaft geballten Hände der »Desperatio«, und welch' ein Contraſt zu den nach der Krone greifenden Händen des Gegenbildes: der »Spes«! Wie klingt die Unruhe, die ſich im Antlitz des einen der Freier der Maria bei der Erwartung des Stabwunders ſpiegelt, in ſeinen erhobenen Händen nach! Wie lebendig iſt das herzliche Entgegenkommen in den Händen des alten Zacharias beim Tempelgang der kleinen Maria ausgedrückt! Und nun die eindringliche Fingersprache des Hohenprieſters bei der Erkaufung des Judas, der in ſeiner Habgier krampfhaft den Beutel umfaßt hält. Meiſterhaft ſind die verſchiedenen Grade des Staunens in den Handbewegungen der Lazarus-Scene gegeben und nicht minder meiſterhaft das würdevolle Befehlen in der Rechten Jeſu. Vor Allem aber die Mannigfaltigkeit ſchmerzlicher Erregung, wie ſie alle Figuren in der Pietà, namentlich auch die Engel, ich möchte ſagen, bis in die Fingerſpitzen hinein erfüllt!

Wenn Goethe in ſeinem geiſtvollen Aufſatze über Lionardo da Vinci's Abendmahl »die Bewegung der Hände« »ein groſſes Mittel« nennt, wodurch Lionardo ſein Werk »haupteſächlich belebte«; wenn er die vollkommene Uebereinkunft zwifchen der Gefichtsbildung und jeder Bewegung und die »dem Auge gleich faßliche Zufammen- und Gegeneinanderſtellung aller Glieder« rühmt, ſo hat er Recht; dieſelbe ausdrucksvolle Geberdensprache finden wir aber bereits bei Giotto.

Wunderbar iſt es, mit wie einfachen Mitteln Giotto ſeine Zwecke erreicht, wie ſchlicht ſein Idiom iſt. Nirgend finden wir bei ihm eine Phraſe, nirgend eine überflüſſige Figur. Es liegt ihm immer wieder am Herzen, den innerſten Kern

feines künstlerischen Vorwurfes herauszufinden und nun denselben in voller Klarheit zu veranschaulichen. Das, was man Nebenfiguren oder Nebendinge nennt, kommt bei ihm eigentlich nicht vor; denn auch dieses Beiwerk nimmt eine wichtige Stelle in der Oekonomie seiner Bilder ein, sei es, daß sich darin der Eindruck der Handlung, etwa wie beim Chor in der antiken Tragödie, spiegelt, sei es, daß die Stimmung des Herganges darin nachklingt.

Im 15. Jahrhundert liebten es die Künstler, ihre Zeitgenossen im Zeitcostüm, darunter häufig auch sich selbst, gewissermaßen als Zuschauer in ihren religiösen Compositionen anzubringen. So hat Ghirlandajo in seinen Wandgemälden immer wieder das gebildete und vornehme Florenz verherrlicht. In Sta. Trinità sehen wir Lorenzo de' Medici mit mehreren Begleitern der Bestätigung der Ordensregeln des h. Franciscus beiwohnen; aus einem andern Bilde, ebendasselbst, welches die Wiederbelebung des aus dem Fenster herabgestürzten Kindes durch den h. Franz darstellt, blickt der Künstler selbst den Beschauer an. Ich verkenne nicht, daß dieses Verfahren das Individualisiren in der Kunst mächtig gefördert hat, indem bei solchen Darstellungen immer wieder Portraitähnlichkeit angestrebt wurde. Auch sind solche Gemälde selbstverständlich als Quelle für die Sittengeschichte ihrer Zeit von größter Bedeutung. Andererseits läßt sich aber nicht leugnen, daß derartige nicht unbedingt durch den Gegenstand der Darstellung geforderte, also überflüssige Figuren die Energie der Handlung<sup>o</sup> abschwächen. Auch Giotto hat hier und da bereits Bildnisse von Zeitgenossen in seine Darstellungen gebracht, aber dann hat er sie gänzlich mit der Handlung verschmolzen. Bei Giotto wird man nicht leicht eine Gestalt antreffen, die aus dem Rahmen des Bildes herausfällt. Seine Compositionen haben dazu ein allzu festes Gefüge. Nirgend erscheint dasselbe gelockert.

Der architektonische und landschaftliche Hintergrund spielt bei Giotto nur erst eine geringe Rolle. Die Gebäude werden nur andeutungsweise, in kleinem Maassstabe, oder gewissermaßen im Auszuge gegeben. Sie sind mehr nur das Symbol des Bauwerks als dieses selbst. Linien- und Luftperspective sind noch in den ersten Anfängen. An eine Wiedergabe der Wirklichkeit im Landschaftlichen war damals noch kein Gedanke, giebt doch der mitten in der Giotto'schen Tradition stehende Cennino in seinem, am Anfang des 15. Jahrhunderts geschriebenen Werke ganz abstracte Regeln in dieser Hinsicht. Da rath er, Stamm und Zweige der Bäume schwarz anzulegen und dann zuerst die Blätter, demnächst die Früchte darauf zu setzen. Behufs der Ausführung von Bergen will er, daß einige große, nicht polirte Steine in der Werkstatt gehalten werden, nach denen man sich richte. Diese Regeln sind um so merkwürdiger, als Cennino an anderen Stellen mit Begeisterung das Naturstudium empfiehlt; nennt er doch dieses Studium »die vollkommenste Führerin, welche man haben kann, das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens«. Daß aber Giotto doch ahnte, die Landschaft könne mit hineingezogen werden in den Grundton einer Composition, erfieht man z. B. aus jenem Bilde, wo Joachim's Gram seinen Widerhall in der öden, wilden Gebirgslandschaft findet, oder aus der Pietà, wo, wie schon früher bemerkt, der blätterlose Baum offenbar die Stimmung des Vorgangs ergänzen soll.

Es wäre ungerecht, bei der Beurtheilung der durch Giotto in die Kunst gebrachten Fortschritte der Errungenschaften seiner nächsten Vorgänger nicht zu denken. Vor Allem kommt hier die Kunst des Cimabue in Betracht.

Es nimmt uns nicht Wunder, daß man im Renaissance-Zeitalter, besonders im 16. Jahrhundert, die schlechteste Meinung hatte von der italienischen Kunst vor Giotto. Man stand auf so ganz anderem Boden als derjenige war, aus dem die mittelalterliche Kunst erwuchs. Einerseits nahm man die Antike und die Natur zum Ausgangspunkte, welchen beiden die Kunst in jenen früheren Jahrhunderten stark entfremdet war; andererseits war man im Zeitalter des Humanismus, selbst da, wo die Kunst im Auftrage von Kirchenfürsten ausgeübt wurde, sehr unkirchlich, während im Mittelalter die Kunst einen streng kirchlichen Charakter gehabt hatte.

So hören wir denn Vasari darüber klagen, daß seit den Zeiten Constantin's und Gregor's des Großen die Kunst in Folge der Zerstörung der antiken Tempel und Denkmäler in Italien in so gänzlichen Verfall gerathen wäre, daß Sculptur und Malerei so gut wie völlig untergegangen seien. Nur griechische Meister hätten noch diese Künste in den italienischen Städten in ihrer rohen und stumpfen Weise betrieben, bis dann um die Mitte des 13. Jahrhunderts Giovanni Cimabue »der Malerei das erste Licht gegeben.«

»Aus einer adligen Familie stammend, war der Knabe, dessen schöner und scharfer Verstand vom Vater und von Anderen erkannt worden, zu einem Lehrer in Sta. Maria Novella, der sein Verwandter war und damals den Novizen jenes Conventes Unterricht in der Grammatik gab, geschickt worden, damit er sich in den Wissenschaften übte. Aber Cimabue, statt dem Lernen obzuliegen, verbrachte den ganzen Tag, als wäre er von der Natur dazu hingezogen worden, mit dem Malen von Menschen, Pferden, Gebäuden und verschiedenen anderen Phantasien in Bücher und auf andere Blätter. Diesem natürlichen Hange war das Glück günstig, denn die damalige Regierung von Florenz hatte aus Griechenland einige Maler berufen, damit sie in Florenz die eher verlorene als verirrte Kunst wieder in's Leben riefen. Diese hatten damals . . . die Capelle der Gondi auszumalen begonnen . . . Hierher flüchtete Cimabue oft aus der Schule und sah den ganzen Tag der Arbeit dieser Meister zu.« Nun erkennen der Vater und die Maler sein Talent und erwarten von ihm rechtschaffene Erfolge in der Kunst. Zu seiner nicht geringen Befriedigung ward er nun jenen Malern anvertraut. Bei fortgesetzter Uebung half ihm in kurzer Zeit sein Talent in solchem Maasse, daß er sowohl in Zeichnung als auch in Colorit die Manier seiner Lehrmeister weit überragte . . . Obgleich er jene Griechen nachahmte, vervollkommnete er die Kunst sehr, indem er einen großen Theil ihrer rohen Manier aufgab.

Diese biographischen Mittheilungen des Vasari sind wieder durchaus novellistischer Natur, oder mit anderen Worten: wir haben entweder eine Erfindung Vasari's oder eine ältere, durchaus sagenhafte Tradition vor uns. Das Erstere ist wahrscheinlicher, denn die Erzählung von dem Unterricht, den der junge Cimabue bei griechischen Malern genossen haben soll, entspricht ganz Vasari's Auffassung von der älteren Malerei in Italien. Wir sehen ja, daß er der Meinung war, in den dunklen Jahrhunderten vor Cimabue und Giotto hätten nur griechische Maler die armfeligen Reste der Kunst in Italien aufrecht erhalten.

Nun ist aber wieder einmal unwiderlegbar erwiesen, wie tollkühn Vasari in

feinen Erfindungen zu Werke geht. Der Bau der Kirche Sta. Maria Novella, in deren Gondi-Capelle Vafari die griechischen Lehrmeister des Cimabue arbeiten läßt, begann erst im Jahre 1279, wo Cimabue schon längst über das Kindes- und Jünglingsalter hinaus war. Auch ist es urkundlich erwiesen, daß es in der Zeit von Cimabue's Kindheit in Florenz und im übrigen Italien zahlreiche einheimische Künstler gab. Dasselbe lehrt auch ein Blick auf die Kunstdenkmäler, welche aus jenen Tagen auf uns gekommen. War doch, um ein Beispiel statt vieler zu nennen, das Mosaik in der Altarnische des Baptisteriums zu Florenz laut Inschrift bereits im Jahre 1225 durch den Franciscaner-Mönch Jacopo gefertigt worden. Nichtsdestoweniger hat Vafari's leichtsinnige Abfertigung eines Jahrhunderts währenden Kunstlebens, seine Fabel vom ausschließlichen Kunstbetriebe durch die Byzantiner und von dem urplötzlichen Aufschwunge der Kunst durch Cimabue bis in unser Jahrhundert Glauben gefunden und als Ausgangspunkt für die Auffassung der mittelalterlichen Kunst Italiens gedient.

Erst als in der Periode der Romantik der Sinn für's Mittelalter erwachte und man gründlichere archivalische und Denkmälerstudien auf dem Gebiete der früheren italienischen Kunst vornahm, erwies es sich, daß Vafari's Angaben auf grober Unkenntniß dieser älteren Kunst seines Vaterlandes und auf dem im Renaissance-Zeitalter gleichsam in der Luft liegenden Vorurtheile gegen alle echt mittelalterlichen Bildungen beruhten. Gewiß ist es nicht zufällig, daß es ein deutscher Forscher war, welcher der richtigeren Auffassung der Kunst des italienischen Mittelalters durch seine Schriften die Wege bahnte, gewiß auch nicht zufällig, daß Rumohr in dem Kreise der deutschen Künstler verkehrte, welche damals, als er seine »italienischen Forschungen« schrieb, in Rom für prärafaelische Kunst sich begeisterten.

Seit jener Zeit sind viele Documente, welche die Namen älterer italienischer Künstler enthalten, veröffentlicht und viele ältere Malereien erforscht worden. Die »byzantinische Frage« ist vielfach aufgeworfen und in verschiedener Weise beantwortet worden.

So viel steht jedenfalls fest, daß in Italien in den Giotto vorangehenden Jahrhunderten byzantinische Künstler gearbeitet haben. So namentlich in Venedig, wo die Mosaiken von S. Marco und diejenigen in den Domen der Laguneninseln Torcello und Murano vielfach die Eigenthümlichkeiten specifisch byzantinischer Kunst zeigen, wo die griechischen Maler und Mosaicisten eine eigene Bruderschaft bildeten und wo sich byzantinisirender Stil bis in's 14., ja 15. Jahrhundert hinein erhielt. Eine andere griechische Künstlercolonie wirkte auf der Insel Sicilien, wo die Kirchen zu Monreale und Palermo Mosaiken byzantinischen Stiles enthalten. Wie weit an diesen Werken einheimische, von den griechischen Meistern ausgebildete Künstler mitgewirkt haben, läßt sich nicht erweisen. Jedenfalls aber haben sie ganz im Geiste ihrer griechischen Lehrer gearbeitet. Endlich tragen die meisten älteren Malereien des südlichen Italiens — obgleich sie neuerdings neapolitanischer Localpatriotismus als Erzeugnisse einer selbständigen nationalen süditalienischen Schule darzustellen versucht, welche lange vor Cimabue die Wiedergeburt der italienischen Kunst in Angriff genommen habe — so sehr den Charakter byzantinischer Kunst an sich, daß wir hier einen dritten Ausgangspunkt der byzantinischen Manier annehmen müssen, was ja auch mit der politischen Geschichte im Einklang steht; denn, wie Venedig und Sicilien, war ja auch das südliche Italien

bis tief in die mittelalterlichen Jahrhunderte hinein mit den Geschicken des oströmischen Reiches auf's Engste verknüpft.

Hätte es vor Giotto in Italien bloß venezianische, sicilische und süditalienische Kunst gegeben, so würde Vasari mit seiner Behauptung des ausschließlichen Kunstbetriebs durch Griechen nahezu Recht haben. Die Dinge liegen aber ganz anders. Wir kennen eine beträchtliche Anzahl von Malereien und Mosaiken im Toscanischen, in Rom und an anderen Orten Italiens, die einen andern Stil zeigen. Hier beginnen die Schwierigkeiten der »byzantinischen Frage«. Bei der Vergleichung dieser Werke unter einander und mit echt byzantinischen stellt sich heraus, daß wir hier mehr, dort weniger Anklänge an den byzantinischen Stil, an manchen Stellen aber eine zwar rohe, doch naive, von byzantinischer Tradition, wie es scheint, gänzlich unabhängige Kunstweise antreffen. Werke dieser letzteren Art pflegt man romanisch zu nennen. In ihnen finden wir nicht jene Starrheit des Ausdrucks, welche die Gestalten byzantinischer Malereien der Verfallzeit charakterisirt, nicht jene strenge unabänderliche, von individueller Auffassung gänzlich unabhängige Anordnung der Figuren und Gruppen, wie sie dem byzantinischen Künstler vorgeschrieben war. Es sind kindlich naive unbeholfene Leistungen, wie man sie auf den ersten Stufen einer neuen Kunstentwicklung antrifft. Doch solche Werke sind in geringer Zahl auf uns gekommen. Weit häufiger sind diejenigen, welche mehr oder weniger an byzantinische Kunst erinnern, doch aber auch manchen Charakterzug besitzen, der auf einen einheimischen Ursprung hinweist. Solchen Werken gegenüber ist den verschiedensten Hypothesen Thür und Thor geöffnet. Hier hat man es vielleicht mit einem Gemälde zu thun, dessen Urheber byzantinische Werke gekannt und manche ihrer Eigenthümlichkeiten angenommen hat, ohne eine treue Nachahmung derselben bieten zu wollen; dort wieder mag das mit dem Byzantinischen Uebereinstimmende sich daher schreiben, daß das ursprüngliche Vorbild bereits in altchristlicher Zeit entstanden und sowohl im Morgenlande als auch im Abendlande als Ausgangspunkt für spätere Darstellungen gedient hat.

Jedenfalls war die italienische Malerei vor Giotto nicht so einförmig und gleichartig, wie es nach Vasari's Angabe scheinen möchte.

Eine feine Bemerkung Schnaase's ist es, daß in den Quellen des 13. und 14. Jahrhunderts — also jener Zeit, in welcher nach späterer Auffassung, wie wir sie eben bei Vasari, früher aber schon bei Ghiberti und Cennino antreffen, der Gegensatz von Giotto's nationaler Kunstweise gegen die »griechische« Manier eintrat — von dieser griechischen Manier noch nirgend die Rede ist. So schweigt Dante, der in Kunstangelegenheiten sehr erfahren war, so auch sein früherer Erklärer gänzlich davon. Erst später, im 15. Jahrhundert, scheint der irreführende Ausdruck »griechische Manier«, als Collectivbezeichnung für die frühmittelalterliche Malerei, die Malerei vor Giotto, in Uebung gekommen zu sein. Diese Bezeichnung konnte leicht entstehen, da, bei nur flüchtiger Betrachtung der wenig geschätzten, oder gar verachteten älteren Werke, sie in ihrer alterthümlichen, fremdartigen, nun überwundenen Weise unter einander sehr ähnlich erschienen und die meisten von ihnen in der That viele Züge mit der byzantinischen Kunst gemein hatten.

Mußten wir Vasari's Auffassung der älteren italienischen Malerei als durchaus einseitig verwerfen, so können wir doch nicht leugnen, daß er Cimabue's und

Giotto's kunsthistorische Bedeutung, wenn auch nicht vollständig gewürdigt, so doch nach gewissen Seiten hin treffend charakterisirt hat.

Das berühmteste unter den auf uns gekommenen Werken Cimabue's, das große Madonnenbild in Sta. Maria Novella zu Florenz, zeigt in der That den epochemachenden Fortschritt in der Gewandbehandlung, welchen Vasari durch den Ausspruch andeutet: Cimabue habe die Gewänder etwas lebendiger, naturgemäßer, weicher behandelt, als es in der griechischen Manier mit den vielen Strichen der Fall gewesen sei. Nicht darin hat Vasari Unrecht, daß er Cimabue von der byzantinischen Manier ausgehen läßt. Das Irrthümliche seiner Auffassung besteht vielmehr darin, daß er diese griechische Manier als die in den vorangegangenen Jahrhunderten einzig und allein in Italien herrschende annimmt.

Wir können Vasari nur zustimmen, wenn er weiterhin sagt, Cimabue habe zwar die griechische Manier gehabt, nähere sich aber theilweise der modernen. Denn Cimabue steht in der That mit seiner ganzen Auffassungsweise dem Byzantinismus noch sehr nahe. So hat vor Allem sein letztes Werk, die colossale in Mosaik ausgeführte Christusfigur im Dome zu Pisa, die ganze starre Feierlichkeit eines byzantinischen Werkes. Aber auch die große Tafel in Sta. Maria Novella hat trotz des schon angeführten bedeutenden Fortschritts in der Gewandbehandlung noch viel Byzantinisches. Der zur Seite gebogene Kopf der Madonna zeigt im Allgemeinen den byzantinischen Typus: die großen Augen, die lange, vorn an der Spitze etwas gekrümmte Nase, den kleinen Mund. Auch die Art, wie die Mutter mit ihren überchlanken Händen das Kind auf dem Schooße hält, ist der byzantinischen Tradition gemäß. Nicht minder zeigt das Christkind in seinem Kopfe eine deutliche Reminiscenz jener greisenhaften Züge echt byzantinischer Christuskinde. Allerdings aber ist sowohl im Kopfe der Madonna als auch demjenigen Jesu die byzantinische Strenge gemildert. Der Mantel der Madonna zeigt, wie schon angedeutet wurde, in dem breiten Faltenwurf jenen entschiedenen Bruch mit der nichtsagenden strichelnden Behandlungsweise der byzantinischen Verfallzeit. Der Schnitt der Gewänder entspricht aber wiederum durchaus byzantinischer Darstellungsweise. Die knieenden Engel haben einen sanften holdseligen Ausdruck, aber in ihrer demüthigen Stellung, ihrer Haartracht, ja selbst in der Art jener Holdseligkeit erinnern sie entschieden an die bessern unter den byzantinischen Darstellungen dieses Gegenstandes. Das lichte Colorit, in welchem das Ganze gehalten ist, scheint mir neben jenem breiten Faltenwurf die wesentlichste Neuerung an diesem Gemälde Cimabue's zu sein.

Auch die von Vasari dem Cimabue zugeschriebenen Wandmalereien aus dem alten und dem neuen Testamente in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi erinnern auf das Entschiedenste an die zahlreichen auf uns gekommenen typischen Darstellungen dieser Gegenstände durch byzantinische Künstler. Nur hie und da nimmt man an einigen dieser Bilder einen Fortschritt im Ausdruck wahr, wie ihn uns die Tafelbilder des Meisters und das Mosaik in Pisa nicht zeigen; einen Fortschritt, der es erklärt, wie Giotto aus dieser Schule hervorgehen konnte. Eines dieser Gemälde wurde schon oben charakterisirt, die »Pietà«, wo die Angehörigen Jesu, so weit der Zustand der Malerei die Beurtheilung dieser Figuren zuläßt, in Geberden und Gesichtsausdruck zum Theil wahren Schmerz zeigen. In einem andern Bilde, der »Himmelfahrt«, ist die Sehnsucht in den stark byzantinisirenden emporblickenden Apostelköpfen recht kräftig gegeben.

An solchen vereinzelt Beispielen konnte Giotto allerdings auch nach der Seite hin, welche seine Hauptstärke ausmacht, lernen. Im Allgemeinen aber wird man wohl kaum irren, wenn man den Einfluß Cimabue's auf Giotto mehr auf technischem Gebiete in der schon oben hervorgehobenen Weise sucht.

Wenn Giotto von Anfang an sich gegenüber den byzantinischen Traditionen in Composition und Typen viel freier verhält als seine Zeitgenossen, namentlich auch als der berühmte Vertreter der sienesischen Schule, Duccio, so mochte er hie mit an jene schon früher berührten romanischen Kunstelemente in der, älteren italienischen Malerei anknüpfen, vor Allem aber verdankt er seine Selbständigkeit seiner eigenen gewaltigen Begabung und dann wohl auch dem frischen Geisteszuge, der damals durch das italienische Leben ging. Es war eine Zeit heftiger Kämpfe, tobender Leidenschaften, aber auch großer Gedanken, starker Gefühle. Damals war bereits auf dem Gebiete des italienischen Culturlebens jener Geist des Individualismus erwacht, welcher so tief einschneiden sollte in das typische Wesen der mittelalterlichen Bildung. Während es im Norden noch zu den seltenen Ausnahmen gehörte, daß der Einzelne aus der Gesamtheit des Volkes, der Partei, der Zunft gleichsam hervortauchte, »beginnt,« wie Burckhardt sich geistreich ausdrückt, »mit Ausgang des 13. Jahrhunderts Italien von Persönlichkeiten zu wimmeln; der Bann, welcher auf dem Individualismus gelegen, ist hier völlig gebrochen; schrankenlos specialisiren sich tausend einzelne Gesichter.« Es ist gewiß nicht zufällig, daß so wenige Namen von nordischen Künstlern dieser Zeit auf uns gekommen sind, während das Verzeichniß italienischer Meister aus dem 13. und 14. Jahrhundert bereits sehr umfangreich ist. Vergebens fragen wir nach den Urhebern, ja nach der Schule der schönsten deutschen Bildhauerarbeiten des 13. Jahrhunderts, den Sculpturen zu Wechselburg und Freiberg, während in dieser Zeit die italienischen Bildner bereits frischweg ihren Namen auf ihre meist sehr rohen Producte zu setzen pflegen. Und auch in der Baukunst macht sich dieses individuelle Selbstgefühl geltend. Während zum Wesen nordischer Gothik vor Allem die Consequenz im Constructiven gehört, schaltet der italienische Architekt in naiv willkürlicher Weise mit den Formen des neu importirten Stiles und sieht in denselben vor Allem eine Fundgrube für Decorationsmotive. Im Uebrigen prägt er dem Bauwerk den Stempel seines individuellen Geistes auf.

So lag denn der gesteigerte Individualismus gleichsam in der Luft, welche Giotto athmete. Es kam darauf an, daß dieser neue Geist nun auch auf allen Kunstgebieten zur Herrschaft gebracht wurde; diese geschichtliche Mission vollzog Giotto für die Malerei, wie Dante für die Dichtkunst. Dasselbe Florenz, welches die Kunst Giotto's zeitigte, erzeugte ja auch Dante.

Die Versuchung liegt so nahe, jenen alten Bericht über das Zusammentreffen der beiden großen Männer in Padua, so wie Vasari's Bemerkung über die Benutzung Dante'scher Erfindungen durch Giotto oder die gemeinsame Berathung über die darzustellenden Gegenstände und Filippo Villani's Erwähnung eines Gemäldes, auf welchem Giotto sich selbst und Dante dargestellt hätte, weiter auszuführen und mit Vasari ein inniges Freundschaftsverhältniß zwischen Dichter und Maler anzunehmen. \* Ein solches Verhältniß zwischen dem auch poetisch begabten Maler und dem auf's Entschiedenste mit malerischem Sinne ausgestattetem Dichter hat auch in der That nichts Unwahrscheinliches, besonders wenn die Angabe Pucci's, eines jüngeren Zeitgenossen Beider, sich bestätigen sollte, wonach Giotto,

als er 1336 starb, 70 Jahr alt gewesen, also bereits im Jahre 1266 geboren und mithin nur ein Jahr jünger als Dante war.

Doch wie dem auch sei. Jedenfalls herrscht eine auffallende Uebereinstimmung in der Begabung und künstlerischen Richtung beider Männer. Wie Giotto ein trefflicher Menschenkenner war, so läßt Dante seinen Leser immer wieder tiefe Blicke thun in das unergründliche Herz des Menschen. Wie Giotto einen offenen Blick für seine Umgebung zeigt, so auch Dante.

Schnaase hat eingehend von diesem Verhältnisse des Dichters zur Natur im weitesten Sinne des Wortes gehandelt. (Gesch. d. bild. K. 2. Aufl. VII. S. 339 fg.) Dante hat in den poetischen Vergleichen, die er so gern in seine Betrachtungen streut, nicht wie seine Vorgänger aus dem conventionellen metaphorischen Vorrathe geschöpft, sondern seine Bilder der eigenen Erfahrung und einer feinen Beobachtung des Lebens entnommen. Wie frisch und lebendig weifs er Vorgänge aus dem täglichen Leben, und zwar wie sie in den verschiedensten Classen der Gesellschaft sich ereignen, vor die Phantasie des Lesers zu zaubern! Diesen sittenbildlichen Zug haben wir ja aber auch wiederholt bei Giotto hervorzuheben gehabt.

Selbst in manchem negativen Betracht finden wir eine gewisse Uebereinstimmung. Obgleich Dante in seinem grossen Gedichte uns vielfach antike Gestalten vorführt, ja den Virgil sich zum Führer erkoren, so ist doch sein Verhältniß zur Antike ein wesentlich anderes als das der Humanisten. Erst Petrarca begeistert sich für die Antike in formaler Hinsicht. Und Giotto? Ganz ausnahmsweise finden wir bei ihm eine Figur wie die »Spes« in Padua, welche eine Nachahmung antiker Werke voraussetzen läßt. Es soll die Möglichkeit nicht geaugnet werden, daß unserem Meister in seinem Kampfe gegen die Unnatur des Byzantinismus die, durch die Pisaner Bildhauerschule kurz vorher wieder zu Ehren gebrachte Antike beigefanden habe, aber von directen Spuren antiken Einflusses auf seine Kunstweise kann kaum geredet werden.

Wie dem Maler wahrhafte Formenschönheit zwar nicht unzugänglich war, aber doch hinter dem Streben, kräftig zu charakterisiren zurückstand, so hat auch der Dichter sich nicht gescheut, an vielen Stellen seines Werkes, wo es ihm durch den Gegenstand geboten schien, geradezu in's Draftische zu fallen.

Unter den Tugenden, die Dante in seinem grossen Gedichte preift, steht die Energie obenan, und nicht bloß theoretisch hat er sich für sie begeistert; sein ganzes dichterisches Schaffen trägt das Gepräge hoher Willenskraft. Vor allem Anderen energisch ist aber auch die Darstellungsweise Giotto's.

Dante's Dichtung führt dem Leser selbst im Reiche der Schatten immer wieder Menschen von Fleisch und Blut, Individuen vor; Giotto hat an die Stelle conventioneller Schattenwesen Charaktere gesetzt.

Dante hat die damals noch junge italienische Nationalsprache zu hohen Ehren geführt; Giotto hat die Malerei von erstarrten fremden Formen befreit und sie ebenfalls eine nationale Sprache reden gelehrt.

Wie weit beruht die Verwandtschaft zwischen Dante und Giotto auf angeborenen Gaben, wie weit ist sie eine Folge davon, daß Beide Kinder eines Landes, einer Zeit sind?

Daß Dante Giotto's Gröfse erkannt hatte, bewies uns ein Ausspruch, dessen ich im Eingange dieser Studie erwähnte, ich schliesse dieselbe mit einer Betrachtung, welche Vasari an jenes Wort der Divina Commedia knüpft: »Giotto hat

in der That den Ruhm Cimabue's verdunkelt, nicht anders als ein großes Licht den Glanz eines viel kleineren; denn wenn Cimabue nahezu die erste Ursache der Erneuerung der Malerei war, so war sein Schüler Giotto, von lobenswerthem Ehrgeiz getrieben und von dem Himmel und der Natur begünstigt, derjenige, der, mit feinen Gedanken höher gehend, das Thor der Wahrheit denen öffnete, welche dann die Kunst zu jener Vollkommenheit und Größe geführt haben, in der wir sie in unserm (dem 16.) Jahrhundert sehen.

### Bemerkungen.

Zu S. 3 und 4. Dante's Ausspruch über Giotto (Purgatorio XI, 94—96) lautet:

Credette Cimabue nella pintura  
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,  
Sì che la fama di colui oscura.

Petrarca's rühmende Aussprüche findet man im *Itinerarium Syriacum*, wo Giotto als »pictor nostri aevi princeps« bezeichnet wird, und in den *Epist. famil. lib. V, ep. 17*, wo es heißt: *Duos ego novi pictores egregios nec formosos, Jottum florentinum civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Symonem Senensem.* Außerdem weiß man, daß Petrarca ein Gemälde Giotto's dem Francesco von Carrara, Herrn von Padua, vermachte. Vafari theilt in seiner Biographie Giotto's die betreffenden Worte des Testaments folgendermaßen mit: »... et praedicto igitur domino meo Paduano, quia et ipse per Dei gratiam non eget, et ego nihil aliud habeo dignum se, mitto tabulam meam sive historiam Beatae Virginis Mariae, opus Jocti pictoris egregii, quae mihi ab amico meo Michaële Vannis de Florentia missa est, in cujus pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent...« Boccaccio rühmt Giotto in der *Amorosa visione* und in der 5. Novelle des 6. Tages im *Decamerone*, in welcher er jene von mir auf S. 39 erwähnte Anekdote von Giotto's Gespräch mit Messer Forese da Rabatta erzählt, und wo es u. A. von unserm Meister heißt: »... ebbe uno ingegno di tanta eccellenzia, che niuna cosa della natura, madre di tutte le cose, et operatrice col continuo girar de' Cieli, fu che egli con lo stile, e con la penna, o col pennello non dipignesse sì simile a quella che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto, che molte volte nelle cose da lui fatte si truova, che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero, che era dipinto. E perciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a diletta gli occhi degl' ignoranti, che a compiacere allo 'ntelletto de' savij dipignendo, era stata sepulta, meritamente una delle luci della Fiorentina gloria dir si puote...« Ricobaldo von Ferrara († 1313) sagt in seiner Chronik: »Zotus pictor eximius florentinus agnoscitur.« (Muratori, *Scr. IX, 255*) Villani, *Lib. XI, c. 12* aber nennt ihn: »il più sovrano maestro in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quelli che più trasse ogni figura ed atti al naturale.« Die Bemerkungen Ghiberti's über Giotto finden sich im »Secondo commentario« (i. d. Le Monnier'schen Ausgabe des Vafari, *Bd. I, S. XVII ff.*); die Beurtheilung Giotto's durch Cennino Cennini in dessen *Trattato della pittura, cap. 1.* (Vgl. dazu Hg's Excurs über die Oelmalerei, in dessen Ausgabe d. Heraclius, i. d. *Quellenschr. für Kunstgesch. d. Mittelalters u. d. Renaissance*, herausgeg. v. Eitelberger, *IV, S. 169 ff.*) Alberti spricht über Giotto in seiner Schrift: *Della Pittura libri tre* (i. d. Ausgabe von Janitschek, *Quellenschriften etc., XI, S. 123.* Vgl. dazu Springer, »Leon Battista Alberti«, i. d. *Bildern aus der neueren Kunstgeschichte, S. 91, 92.*)

Zu S. 5. Die Erzählung von Dante's anonymem Commentator über Giotto's Kindheit bei Camillo Laderchi, »Giotto«, i. d. *Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti, Firenze, VI, 1867, p. 31. n. 1.*

Zu S. 7. Crowe und Cavalcaselle handeln in der englischen, so wie in der von Jordan befochtenen deutschen Ausgabe ihrer *Gesch. d. ital. Malerei* in den *Cap. VIII—XI*, in der italienischen *Cap. VIII—XV* von Giotto.

Zu S. 11. Die Verse Dante's (Parad. XI, 58—66) sind in der Uebersetzung von Eitner gegeben. Die betreffende Bemerkung Schnaase's findet man in dessen Gesch. d. bild. Künste, 2. Aufl. Bd. VII, S. 353, n. 2. und S. 371, 372.

Zu S. 12. Giotto's Gedicht über die Armuth (*Chançon Giotti pintori di Florentia*) wurde zum ersten Mal von C. F. von Rumohr in den »Ital. Forschungen«, Bd. II, S. 51 ff. aus Cod. 47 der Biblioth. Gaddiana (Med. Laurentiana, Plut. 90) veröffentlicht. Wiederabgedruckt findet man dasselbe ferner bei Rofini, *Storia della Pittura Italiana*, I und i. d. Le Monnier'schen Ausgabe des Vasari, I, 348 ff.

Zu S. 18.—20. Die Frage, ob die Malereien in der Magdalenen-Capelle des Bargello von Giotto stammen oder nicht, ist von Crowe u. Cavalcaffelle einerseits und von Luigi Passerini u. Gaetano Milanese (Del ritratto di Dante Alighieri etc.) andererseits eingehend erörtert worden. Die Stelle aus Benvenuto da Imola's Commentar zum Dante findet sich bei Muratori, *Antiquitates Italicae*, I, p. 1186; die Betrachtung Ernst Förster's in dessen Gesch. d. ital. Kunst, II, S. 252, 253.

Zu S. 31. Nach Crowe und Cavalcaffelle ist es wahrscheinlich, daß die Fragmente aus der Kirche del Carmine von Schülerhänden ausgeführt sind. Für ein echtes Bild des Meisters aber halten sie die »Stigmatifikation des Franciscus« im Louvre.

Zu S. 34. Die Urkundenstelle bezüglich des Crucifixes von Sta. Maria Novella und des Bildes zu Prato ist in der Le Monnier'schen Ausgabe des Vasari, I, 329 n. 4; diejenige bezüglich der Ernennung Giotto's zum Familiaris des Königs von Neapel bei Schulz, *Denkm. d. Kunst in Unteritalien IV*, S. 163 veröffentlicht.

Zu S. 36. Die Urkunde, kraft deren Giotto als Dombaumeister angestellt wurde, bei Gaye, *Carteggio*, I, 481. Das Decret bezüglich des Campanile bei Richa, *Chiese VI*, 62, und bei Crowe und Cavalcaffelle.

Zu S. 40. Es war namentlich die Auffassung Giotto's in Passavant's »Ansichten über die bildenden Künste«, welche den Widerspruch Rumohr's hervorrief.

Zu S. 41. Michele Savonarola that seinen Ausspruch über Giotto in der *Epistola de laudibus Patavii*. (Muratori, *Scr. XXIV*, 1170.)

Zu S. 49. Die Aeußerung Burckhardt's findet sich in seiner »Cultur der Renaissance«; diejenige Fil. Villani's in des letzteren »*De origine civitatis Florentiae etc.*« In Betreff Pucci's vgl. Cavalcaffelle e. Crowe, *Storia della pitt. in Ital.* p. 376.

XLII. XLIII.

DIE SIENESISCHE MALERSCHULE.  
ANDREA ORCAGNA.  
FRA GIOVANNI ANGELICO DA FIESOLE.

Von

Eduard Dobbert.



## DIE SIENESISCHE MALERSCHULE.

### I. Duccio.

Geb. vor 1270; gest. nach 1320.

Wie zwischen Florenz und Siena von Alters her eine lebhaft politische Rivalität bestand, so treten die beiden Städte zu der Zeit, da in Toscana die Kunst einen neuen Aufschwung nahm, im 13. und im Beginne des 14. Jahrhunderts, auch auf diesem Gebiete mit einander in Wettstreit.

Lange ehe man in Florenz an die Errichtung eines neuen mächtigen Domes an Stelle der alten nicht mehr genügenden Kathedrale Sta. Reparata dachte, wurde in Siena an der Vergrößerung und Verschönerung des Domes gearbeitet, dessen Kuppel im Jahre 1264 bereits vollendet war und für den bald darauf auch das Talent des berühmtesten damaligen Bildhauers in Italien, des Niccolò Pisano, in Anspruch genommen wurde, indem ihm die Errichtung einer großartigen Kanzel aufgetragen ward. Giovanni Pisano aber war gegen Ende des 13. Jahrhunderts als Dombaumeister daselbst thätig (siehe meine Studie über die Pisani). Bereits im Jahre 1212 gab es in Siena eine Corporation von Baumeistern und Bildhauern mit eigenen Statuten.

In Anbetracht dieser frühen Betheiligung Siena's an dem Fortschreiten der Baukunst und Bildhauerei in Italien, nimmt es uns nicht Wunder, daß man daselbst auch nach bedeutenden Malern des 13. Jahrhunderts und ihren Werken suchte. Auch glaubte sienesischer Localpatriotismus (abgesehen von einigen anderen Künstlernamen) einen Meister gefunden zu haben, den man insofern über den Florentiner Cimabue stellen dürfe, als er ähnliche Fortschritte wie dieser etwa ein halbes Jahrhundert früher an den Tag gelegt hätte.

Man ging bei dieser Meinung von einem Madonnenbilde in S. Domenico zu Siena aus, dessen Inschrift den Namen Guido von Siena und die Jahreszahl 1221 aufweist. Der Kopf dieser Madonna zeigt in der That nicht mehr jene conventionellen mürrischen und harten Züge, welche den byzantinifremden Muttergottesbildern jener Zeit eigen sind, sondern hat eine gewisse Anmuth und Weichheit, die es erklärlich macht, daß man in dem Urheber des Gemäldes einen bahnbrechenden Künstler gefunden zu haben glaubte. Auch der Kopf des Christuskindes hat nicht ganz jenen specifisch byzantinifchen greifenhaften Ausdruck. Nun

aber haben neuere Untersuchungen ergeben, daß gerade die beiden Köpfe ihren ursprünglichen Zustand nicht bewahrt haben, sondern im 14. Jahrhundert, offenbar bereits unter dem Einflusse des durch Cimabue und Duccio in die Madonnenauffassung und die Kunst überhaupt gebrachten Fortschritts, völlig erneuert worden sind; die übrigen Parteen des Gemäldes aber zeigen nichts, was über die Durchschnittsbilder des 13. Jahrhunderts hinausgeht: die Hände haben die bekannte überfchlanke Form, die Gewänder, wo sie nicht übermalt sind, jene unmotivirte Schraffirung, welche in der späteren byzantinischen Malerei an die Stelle eines naturgemäßen Faltenwurfs getreten war und (wie wir in der Studie über Giotto sahen) erst von Cimabue aufgegeben wurde. Mit der Behandlung der unberührten Theile des Bildes stimmt auch diejenige des (gegenwärtig abgeforderten) dreieckigen Aufsatzes überein, welcher den trübe blickenden segnenden Christus zwischen zwei mürrischen Engeln zeigt. Hier weist nichts über den grämlichen Ausdruck und die häßliche Strichelmanier des späten Byzantinismus hinaus. Wenn nun gar Milanesi's Vermuthung, wonach die Jahreszahl der Inschrift ursprünglich nicht MCCXXI gelautet habe, sondern das Jahr 1281 gemeint sei, richtig ist, so können wir diesen Guido von Siena nicht nur nicht bewundern, sondern müssen uns vielmehr darüber verwundern, daß er gegen Ende des 13. Jahrhunderts noch alle jene Mängel der spätbyzantinischen Kunst festhielt. Man wird wohl nicht irre gehen, wenn man der Beurtheilung von Guido's Kunst das ihm zugeschriebene Madonnenbild der Akademie zu Siena (Nr. 6) zu Grunde legt, stimmt es doch in der Gesamtanordnung sowie im Costüm auffallend mit dem Gemälde in S. Domenico überein. Die Madonna der Akademie aber lehrt uns einen noch gänzlich innerhalb der byzantinischen Tradition stehenden Maler kennen.

Derjenige Meister, welcher der sienesischen Malerei den entscheidenden Anstoß gab, daß sie im 14. Jahrhundert in einer selbständigen Weise neben der florentinischen einherfchritt, war nicht Guido, sondern Duccio di Buoninsegna.

Duccio's Geburtsjahr ist unbekannt. Auch über seine Lehrer ist nichts überliefert. Aus dem Jahre 1285 ist eine am 15. April in Florenz unterzeichnete Vertrags-Urkunde auf uns gekommen, in welcher Duccio sich verpflichtet, für eine Bruderschaft der heiligen Maria, die in der Kirche Sta. Maria Novella zu Florenz eine Capelle besaß, eine Madonna mit dem Christuskinde und anderen Figuren zu malen. Der Wortlaut der Urkunde läßt vermuthen, daß Duccio damals noch keineswegs ein berühmter Meister war. Wird doch in derselben ausdrücklich ausgemacht, daß, wenn die besagte Tafel nicht schön gemalt und nicht nach dem Willen und Gefallen der Besteller gearbeitet sein würde, die letzteren dieselbe zu bezahlen nicht gehalten wären, sie vielmehr dem Meister zu verbleiben hätte. Ob das Bild je zu Stande gekommen ist, weiß man nicht. Im Oktober desselben Jahres finden wir Duccio wieder in Siena, wo er für eine Malerei, mit welcher er ein Buch der Finanzverwaltung verziert hatte, Zahlung erhält. Aehnliche Zahlungen an Duccio finden sich in dem Archiv dieser Behörde (der Biccherna) noch mehrfach verzeichnet. Es handelte sich hier um die Bemalung der Deckel von Rechnungsbüchern der Finanzverwaltung, eine Sitte, welcher wir

eine Anzahl von Malereien sienesischer Meister vom 13. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts verdanken. Leider lassen sich die Arbeiten Duccio's darunter nicht nachweisen, wenn auch ein Bildniß auf einem solchen Bücherdeckel vom Jahre 1282 durch Tradition ihm zugeschrieben wird. In den neunziger Jahren muß



Cimabue's Madonna in S. Maria novella zu Florenz.

Duccio bereits eine angefehene Persönlichkeit in Siena gewesen sein, da er 1295 unter den Männern erscheint, welche sich über die Errichtung der Fonte nuova beriethen. Eine gröfsere Aufgabe löste unser Meister gegen Schluß des Jahres 1302, wo ihm eine Zahlung für eine »Maestà«, ein Altarbild nebst Predella für

die Capelle des Rathhauses, geleistet wurde. Leider hat sich auch von diesem Gemälde keine Spur erhalten, so daß wir bei unserer Beurtheilung der Kunstweise Duccio's nur auf Ein sicher beglaubigtes Werk angewiesen sind, das Altarbild für den Dom zu Siena, das freilich zugleich wohl das Hauptwerk seines Lebens war.

Die Geschichte dieses Bildes ist aus Urkunden und Berichten gleichzeitiger Chronisten bekannt. In einem den 9. Oktober 1308 mit der Dombauverwaltung zu Siena abgeschlossenen Vertrage verpflichtet sich Duccio, die Tafel für den Hauptaltar der Kathedrale zu fertigen, und zwar verspricht er, besagte Tafel so gut, wie er irgend könne und wisse und der Herr es ihm vergönnen werde, zu malen, er verspricht ununterbrochen daran zu arbeiten und kein anderes Werk zu übernehmen, bis die Tafel vollendet sein werde. Dafür erhält er 16 Solidi für jeden Tag, den er eigenhändig daran arbeiten werde; alles nothwendige Material wird ihm geliefert, so daß er »nur seine Person und seine Arbeit zur Verfügung zu stellen hat.«

Wie anders klingt dieser Vertrag als derjenige, den Duccio im Jahre 1285 mit der Marienbrüderschaft zu Florenz abgeschlossen! Die Sienerer Domverwaltung hatte es jetzt eben mit einem berühmten Meister zu thun. Man wird an jenen Vertrag erinnert, den dieselbe Behörde 43 Jahre früher mit Niccolò Pisano in Bezug auf die im Dome zu errichtende Kanzel einging. Wenn Duccio's Honorar für den Tag das Doppelte von demjenigen Niccolò's beträgt, so wird doch wohl ein bedeutender Theil dieses Mehrbetrages durch eine Veränderung der allgemeinen Preisverhältnisse zu erklären sein.

Den 9. Juni 1310 wurde das Bild in feierlicher Procession aus der Werkstatt des Meisters in den Dom übergeführt. Für die kunstliebenden Sienerer war die Aufstellung eines neuen schönen Altarwerkes in ihrer Hauptkirche ein Ereigniß, an dem die ganze Stadt den freudigsten Antheil nahm. Wie einst die Florentiner die Ueberführung von Cimabue's großem Madonnenbilde in die Kirche Sta. Maria Novella festlich begangen hatten, so feierten jetzt die Sienerer ihren großen Meister und sein Werk.

Ein anonymer Chronist berichtet, ein älteres Marienbild, welches die »Madonna mit den großen Augen« oder die gnadenreiche Madonna genannt worden sei, denn sie habe damals das Volk erhört, als die Florentiner bei Monte Aperto geschlagen worden, habe dem neuen Bilde Platz machen müssen, welches viel schöner und frommer und größer sei. . . Und an dem Tage, da es (aus Duccio's Werkstatt in der Casa dei Muciatti außerhalb der Porta a Stalloreggi) in den Dom übergeführt worden, seien die Kaufläden geschlossen worden und der Bischof habe eine feierliche Procession aus einer großen Schaar von Priestern und Mönchen angeordnet. An derselben hätten auch der Rath der »Neun« und die Beamten der Commune sowie die ganze Bevölkerung Theil genommen und die vornehmsten Männer seien mit brennenden Fackeln in den Händen zu den Seiten der Tafel einhergeschritten. Hinterher aber folgten die Frauen und Kinder in großer Andacht. Diese Procession habe, wie es üblich gewesen, unter dem Geläute aller Glocken ihren Umgang um den campo gehalten und habe dann das Bild bis zum Dom geleitet. Den ganzen Tag über sei gebetet und viel Almosen an Arme vertheilt worden.

In den Rechnungsbüchern der Finanzverwaltung findet sich unter dem Jahre

1310 die Summe verzeichnet, welche bei der Ueberführung von Duccio's Bilde an die Trompeter, Pfeifer und Pauker gezahlt wurde.

Der Sienefer Chronist Tura del Graffo sagt, Duccio's Bild sei die schönste Tafel, die je gesehen und gemacht worden, und berichtet, sie habe mehr als 3000 Goldgulden gekostet.

So hatten denn Duccio's Zeitgenossen ein Gefühl dafür, daß hier eine außerordentliche Leistung vorliege, und seine engeren Landsleute sahen in seinem Ruhme zugleich einen Zuwachs an Ruhm für ihre Vaterstadt, wie die Florentiner auf Arnolfo, auf Giotto stolz waren.

Leider hielt diese Werthschätzung Duccio's und seiner Kunst der großen Stilwandlung nicht Stand, welche auch in Siena im Zeitalter der Renaissance eintrat. Wie einst die gnadenreiche Madonna »degli occhi grossi« Duccio's Gemälde hatte weichen müssen, so trat im Jahre 1506 Vecchietta's Bronzetaabernakel an die Stelle des Hochaltars, der von nun an nicht mehr unter der Kuppel, sondern weiter hinten im Chor stand. Duccio's Tafel aber soll damals in ein Zimmer des Canonicats gebracht worden sein, wo sie eine Zeit lang nahezu verschollen war, erzählt doch Vasari, er habe zu erfahren gesucht, wo sich die Tafel befinde, habe sie aber trotz eifrigen Suchens nicht entdecken können. Später wurde die Tafel ihres Schmuckes beraubt und in ihre Bestandtheile zerlegt, von denen die Vorderseite an der Wand der Capella di Sant' Aniano, die Rückseite an derjenigen der Sacraments-Capelle befestigt wurden, wo sie noch heute in sehr ungünstiger Stellung und Beleuchtung zu sehen sind. Die Apostelfiguren, welche ursprünglich die Predella der Vorderseite schmückten, sind jetzt oberhalb derselben angebracht. Die Predellenbilder der Rückseite sowie die Giebelbilder sind auseinander genommen und an den Wänden der Domskirche in einer ihrem kunsthistorischen Werthe keineswegs entsprechenden Weise einzeln aufgehängt.

Die beiden Haupttafeln sind 14 Fuß breit und 7 Fuß hoch. Auf der vordern ist die thronende Maria mit dem Christuskinde auf dem Schooße dargestellt, wie sie von Engeln und Heiligen verehrt wird. Die Anordnung der Gestalten ist eine durchaus symmetrische. Vier Engel stehen hinter dem reichverzierten Thron und blicken über dessen Lehne herab. Zwei andere halten die Armlehnen; dazu kommen noch je sechs auf der rechten und linken Hälfte des Bildes, die gleichsam die himmlische Schutzwache bilden. Etwas tiefer steht eine Gruppe von Heiligen, darunter: Agathe, Paulus, Johannes der Evangelist, Johannes der Täufer, Petrus und Agnes. Im Vordergrund aber knien, die Madonna anbetend, die Schutzpatrone der Stadt: die Bischöfe Savinus und Anianus, Crescentius und Victor. An dieser Vorderseite der Tafel lieft man die Inschrift:

Mater sancta Dei sis causa Senis requiei  
Sis Ducio vita, te quia depinxit ita.

(Mutter Gottes! Sei hienieden Du der Grund für Siena's Frieden!  
Sei für Duccio Du das Leben, weil Dein Bild er so gegeben!)

Hat sich Duccio bei der Gesamtanordnung dieses Bildes an die althergebrachte Darstellungsweise solcher Gegenstände gehalten, so zeigt die Behandlung der einzelnen Gestalten einen sichtlichen Fortschritt über seine Vorgänger. Nicht als wenn Duccio die alten Typen aufgegeben hätte! Im Gegentheil, er lehnt sich

eng an dieselben an. Sein Petrus, sein Paulus erinnern sofort an jene Charakteristik der Apostelfürsten, wie sie bereits in der altchristlichen Epoche für alle folgenden Jahrhunderte festgestellt worden war. Nicht minder ist Johannes der Täufer mit seinem verwildert emporstehenden Haare ein naher Verwandter der zahlreichen auf uns gekommenen byzantinischen Bilder des Prodromos. Aber der Meister hat diesen von Alters her bekannten Gestalten ein neues Leben einzuhauchen gewußt. Es mangelt ihnen freilich die Energie, wie sie die Giotto'schen Figuren durchdringt. Sie haben etwas Träumerisches, was den männlichen Heiligen nicht selten den Ausdruck des Müden und Welken giebt, bei den weiblichen Figuren und den Engeln aber anmuthend wirkt.

Während der Grundzug der Giotto'schen Darstellungsweise ein dramatischer ist, schlägt die Kunst Duccio's einen vorwiegend lyrischen Ton an, und dieser Hauptunterschied besteht auch zwischen den von den beiden Meistern ausgehenden Schulen.

Der sanfte Charakter des Duccio'schen Kunstgeistes kommt vor Allem dem Madonnenideal zu Gute, wie es uns zuerst in seinem Dombilde, dann aber auch in zahlreichen Werken seiner Schule entgegentritt. Auch hier wieder bricht Duccio keineswegs mit der Tradition, vielmehr knüpft er an jenen Madonnentypus an, wie er aus zahlreichen byzantinischen und byzantinisirenden Muttergottesbildern bekannt und u. A. in dem bereits genannten, dem Guido von Siena zugeschriebenen Gemälde der Akademie recht bezeichnend vertreten ist. Duccio behält die zur Seite geneigte Kopfhaltung der Madonna, den über das Hinterhaupt gezogenen Mantel, die althergebrachte Art, wie das Christuskind von dem linken Arm der Mutter umfaßt wird, mit Einem Worte den ganzen traditionellen Habitus bei; das Neue, Bahnbrechende liegt im Ausdruck der Mutter sowohl wie des Kindes. Verschwunden ist bei jener die alte Starrheit der unheimlichen großen Augen, verschwunden ist der mürrische Zug des Mundes: Duccio's Madonnen-Antlitz zeigt nicht vollendete Linien Schönheit; die kleinen Augen haben vielleicht etwas Geknickenes, die Nase ist sehr lang und zeigt noch einen Ueberrest jener specifisch byzantinischen Krümmung an der Spitze, der Zwischenraum zwischen Mund und Nase ist zu groß; es ist aber ein milder Geist, der dieser Maria aus den Augen strahlt und jeden Zug des Antlitzes beherrscht. Sie blickt das Kind auf ihrem Arme nicht an und doch sind alle ihre Gedanken bei demselben; ihm gilt dieser freundliche, von einer leisen Wehmuth angehauchte träumerische Ausdruck. Raffael hat diesen lieblich traumhaften, wehmüthig lächelnden Zug seinen Madonnen in einer entzückenden Weise zu geben gewußt. Wie groß aber auch der Unterschied zwischen diesen holdseligen Wesen und der mehr matronenhaft dargestellten Madonna Duccio's ist, in der letzteren liegt bereits der Keim zu den ersteren. Duccio hat der erstarrten Form neues Leben zu verleihen gewußt, er hat jenen sanften Ton angeschlagen, der in seiner, der sienesischen Schule, fortklang, auf die umbrische überging und dann in Raffael's Madonnen zu den lieblichsten Accorden sich gestaltete. Hatten wir in der großen Madonna Cimabue's (vgl. d. Abb. S. 5) im Allgemeinen eine Milderung der byzantinischen Starrheit constatiren können, so muß doch betont werden, daß das Antlitz dieser Maria, obgleich es äußerlich dem Duccio'schen Madonnenkopf sehr ähnlich sieht, ja ihm vielleicht als Vorbild gedient hat, doch jener Innigkeit ermangelt, die wir an Duccio's Madonna rühmen. Vielleicht könnte man sagen, Cimabue habe

den negativen Theil der Aufgabe einer Erneuerung des Madonnenideales durchgeführt, indem er eben jenen starren und mürrischen Zug aus dem Antlitz der Maria bis auf einen geringen Rest entfernte; an die Stelle desselben den neuen, milden Ausdruck zu setzen, dazu war aber erst Duccio berufen. Auch Giotto's Madonnenbildern fehlt dieses zarte Seelenleben.

Nicht geringere Verdienste als um das Madonnenideal hat sich Duccio um dasjenige des Christuskindes erworben. Ihrem dogmatifizirenden Charakter gemäß



Von der vorderen Haupttafel des Altarwerkes Duccio's im Dom zu Siena.

hatte die byzantinische Kunst dem Christuskinde auf dem Schooße der Mutter schließlich jeden kindlichen Zug genommen, immer wieder wurde der kleine Christus mit ernster, feierlicher, ja greifenhafter Miene dargestellt, in der einen Hand die Schriftrolle, als Zeichen seines Lehramts, haltend, mit der andern nach griechischem Ritus den Segen ertheilend. Ja es kommt vor, daß selbst dort, wo das Christuskind von der Mutter genährt wird, wie z. B. auf einem byzantinischen Heiligenbilde im christlichen Museum des Vatikans, es mit der Rechten den Gestus des Segnens macht. In Cimabue's Christuskind ist dieser ältliche Zug zwar gemildert aber keineswegs völlig verwischt. Aus den Augen dieses Knaben blickt eine Ver-

ftandesreife und Willensstärke hervor, wie fie feinem Alter nicht entfpricht. Auch ift die fehr entſchiedene Bewegung der ſegnenden Hand vielmehr diejenige eines energiſchen Mannes als die eines Kindes. Erſt bei Duccio ift der kleine Chriſtus endlich wieder als wirkliches vollwangiges, freundlich blickendes Kind ohne alle dogmatiſchen Nebenbeziehungen charakterifirt. Bloß der Heiligenſchein zeigt an, daß hier nicht ein gewöhnliches Kind gemeint ſei. Das Coſtüm ift nicht mehr jenes feierlich prierſterliche wie auf byzantinifchen Bildern. Das leichte weiße Hemdchen hat ſich über der linken Schulter wie durch Zufall etwas verſchoben. Ein veilchenfarbenes mit Sternen verziertes Obergewand liegt in leichten Falten darüber.

Auch die Engel hat Duccio, obgleich er auch hier wieder äußerlich den byzantinifchen Typus — gebogene Naſe, üppiges, von einem Bande durchzogenes Haupthaar — beibehielt, in das Element der Anmuth zu tauchen gewußt, was beſonders bei den mit inniger Theilnahme über die Lehne des Thrones auf das Chriſtuskind hinabblickenden vier Engeln zur Geltung kommt. Hier hatte ihm übrigens Cimabue mit den holdſeligen Engeln zu den Seiten des Thrones ſeiner Madonna bereits ſtark vorgearbeitet; doch muß bemerkt werden, daß ein Paar dieſer letzteren Figuren, vor allen der mittlere Engel links, eine moderne Reſtauration erfahren haben dürften. Ganz im Banne des Byzantinismus ſind die kleinen Apoftelfiguren ſtecken geblieben, welche gegenwärtig Duccio's Tafel oben abſchließen.

Eine weſentlich andere Aufgabe als bei der Vorderſeite des Bildes hatte Duccio bei den Darſtellungen der Rückſeite zu löſen. Dort galt es, zahlreiche Engel und Heilige in ruhiger Stellung und andächtiger Stimmung um den Thron der Madonna zu ſchaaren; hier, wo uns der tragifche Ausgang des Lebens Jeſu vorgeführt wird, kam es auf lebhaft bewegte, ergreifende Scenen an.

Sehen wir zu, wie Duccio dieſen Theil ſeiner Aufgabe löſte.

Die ehemalige Rückſeite der Tafel erzählt in 26 Bildern, von denen zwei, »der Einzug in Jeruſalem« und »die Kreuzigung«, doppelt ſo hoch ſind als die anderen, das Leiden Jeſu. In der allgemeinen Anordnung der Bilder hat ſich Duccio auch hier wieder eng an die byzantinifche Tradition angeſchloſſen, wie der Vergleich ſeiner Bilder mit älteren Miniaturen und Moſaiken ergibt. Auch ſeine Typen entnimmt er, wie an der Vorderſeite, meiſt byzantinifchen Vorbildern. Dieſe ſtarken byzantinifchen Anklänge in Duccio's Bilde ſind ſchon früh erkannt worden, ſagt doch bereits Ghiberti, Duccio habe die griechiſche Manier beibehalten. Und doch ift auch in den Bildern der Rückſeite der Fortſchritt über den Byzantinismus ein bedeutender, und zwar liegt er wieder vor Allem im Ausdruck.

Nicht als wenn Duccio dieſen Ausdruck ſo neu geſchaffen hätte, wie Giotto, welcher, wie wir uns erinnern, bei der Belebung ſeiner Geſtalten immer wieder aus ſeiner Seele, aus den Erfahrungen, die er in ſeinem eigenen Gefühlsleben gemacht, ſchöpfte. So vorausſetzungslos verfuhr Duccio nirgends. Er ſuchte vielmehr den in der byzantinifchen Kunſt gleichſam in einen Starrkrampf verſunkenen Ausdruck wieder in's Leben zurückzurufen. Seine Kunſt könnte man als verjüngten Byzantinismus bezeichnen. Nicht überall gelang ihm das Experiment in gleichem Maße. So manche der von den byzantinifchen Vorbildern herübergenommenen Geſtalten oder Gruppen ift auch bei ihm lebloſes Füllwerk geblieben; in anderen Figuren oder auch wohl ganzen Bildern aber verſtand er es, den

Lebensfunken, der Jahrhunderte lang erloschen schien, wieder zur hellen Flamme anzufachen. Ein Hauptcharakterzug der Giotto'schen Kunstsprache war die schlagende Kürze; Duccio macht, an seine byzantinischen Vorbilder sich anlehnd, viel mehr Worte, ja wir stoßen bei ihm auf manche Tautologie.

Zu seinen schönsten Darstellungen gehört diejenige, mit welcher er, der Tradition gemäß, die Reihe seiner Passionsbilder beginnt. Unter dem Jubel des Volks zieht der von seinem Lastthier herab segnende Christus, von den Aposteln begleitet, in Jerusalem ein. Ihm voran geht eine Kinderschaar mit Zweigen in den Händen. Eine andere schreitet, von einer Gruppe von Greifen gefolgt, aus dem Stadthor hervor dem Zuge entgegen. Ein Jüngling ist im Begriff, ein Gewand auf den Weg zu breiten, damit das Thier darauf trete. Der Zug bewegt sich an einer Mauer entlang, hinter welcher sich eine meist aus Kindern bestehende Gruppe (mit Zweigen in den Händen) gesammelt hat, die mit Spannung auf das Schauspiel herabblickt. Ueber die Mauer hinweg fällt unser Blick auf Stadthäuser und den Tempel in Form eines gothisirenden Polygonalbaues, sowie auf einige Bäume, deren einer soeben von einem Knaben erklettert wird, während aus der Krone eines andern ein Jüngling die abgebrochenen Zweige seinen untenstehenden Gefährten zuwirft. Ist auch die Anordnung des Bildes im Großen und Ganzen nicht neu, vielmehr die hergebracht typische, wie denn z. B. die Kinder auf den Bäumen und die von der Mauer und aus den Fenstern herabblickenden Gestalten im Malerbuch vom Berge Athos vorgeschrieben sind und sich auch auf älteren Malereien immer wieder finden, so dürfte doch wohl der feierliche milde Ton, welcher der Darstellung eigen ist, ein Product Duccio'scher Kunstempfindung sein.

Beim zweiten Bilde, dem »Abendmahl«, hat sich Duccio von der traditionellen Darstellungsweise frei gemacht, es ist ihm aber nicht gelungen, den Vorgang klar und ergreifend zu schildern. Während die byzantinische Kunst im Anschluß an die (freilich mißverständene) Erzählung des Matthäus-Evangeliums in der Regel den Judas dadurch kennzeichnet, daß er in die Schüssel greift und daran als Verräther erkannt wird, ältere abendländische Abendmahlsbilder aber den Judas nach dem Johannes-Evangelium in dem Momente vorführen, da er von Christus den Bissen erhält, hat Duccio dieser äußerlichen Erkennungszeichen nicht zu bedürfen geglaubt, sein Charakterisierungsvermögen aber war nicht so weit gediehen, daß er ohne solche Hilfsmittel den Verräther durch den Ausdruck des Kopfes oder durch die Geberdensprache deutlich zu kennzeichnen wußte. Nur der Umstand, daß Christus, welcher den Bissen in der Hand hält, und ein Paar Apostel ihre Blicke auf die zweite Figur links an der Vorderseite der Tafel richten, gestattet den Schluß, in dieser Gestalt habe der Künstler Judas darstellen wollen. Aber hat denn Duccio überhaupt die Episode der Ankündigung des Verraths und nicht vielmehr einfach das letzte Mahl, das Christus mit seinen Jüngern einnahm, schildern wollen? Dafür würde allerdings sprechen, daß ein Jünger im Begriff ist, sich ein Stück Brot abzuschneiden, zwei andere den Becher in der Hand halten, wiederum andere den Bissen zum Munde führen. Aber die Handbewegungen, sowie die Blicke mehrerer Apostel drücken Staunen, ja Schrecken aus, so daß wir doch wieder zu der Ueberzeugung kommen, Duccio habe sich dasselbe Thema gewählt, welches zwei Jahrhunderte später Lionardo in so unbeschreiblich bedeutamer Weise zu behandeln wußte, sein künstlerisches Vermögen habe aber nicht ausgereicht, um die überaus schwierige Aufgabe zu lösen. Duccio's Abend-

mahlsdarstellung schwankt zwischen dem Begriffe eines Sittenbildes und demjenigen einer dramatischen Composition hin und her.

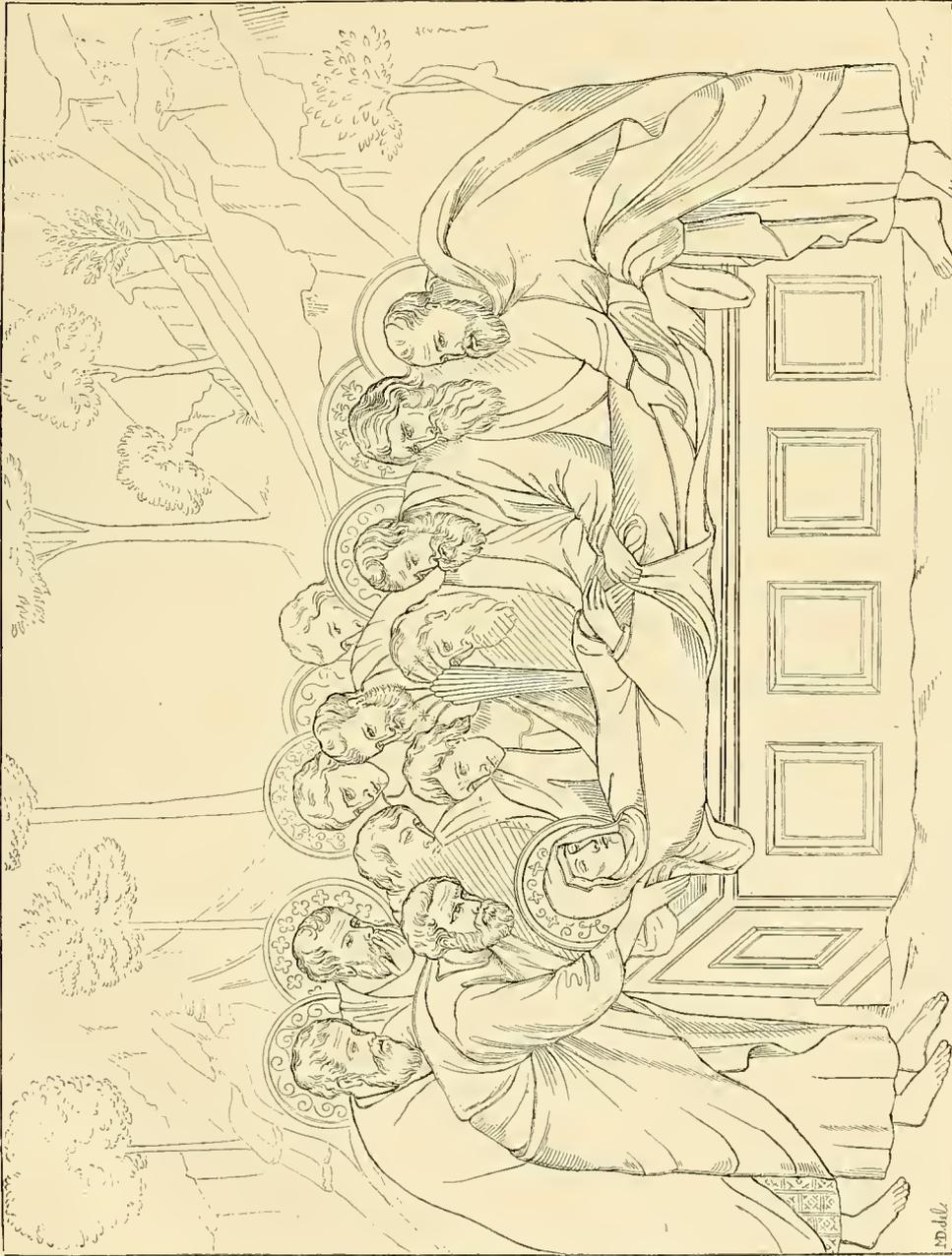
Das folgende Bild, »die Fußwaschung«, zeigt uns wieder des Künstlers Begabung von ihrer schönsten Seite. Der Feuereifer, mit welchem Petrus nach dem Haupte greift — es ist die typische Handbewegung, mit welcher die ältere Kunst, z. B. auf dem betreffenden Mosaik im Dom zu Monreale, die Worte: »Herr, nicht allein die Füße, sondern auch die Hände und das Haupt« (Joh. 13, 9) vergegenwärtigte —, entspricht ganz dem feurigen Wesen dieses Apostels. Die übrigen Jünger sehen wir theils ernsten Gedanken nachhängen, theils nach Christus und Petrus hinhören; zwei Jünglinge, deren Gestalten nicht ohne Anmuth, sind mit ihren Sandalen beschäftigt.

Bei der Scene, in welcher Judas den Hohenpriestern verspricht, seinen Meister zu verrathen, zeigt sich der Unterschied zwischen Giotto's und Duccio's Ausdrucksweise recht deutlich. Giotto hatte in seinem nur aus fünf Figuren bestehenden Bilde den geistigen Kern des Vorganges in den Gesichtsausdruck, die Stellung und Bewegung des Verräthers, sowie des in ihn hineinredenden Priesters gelegt. Duccio vertheilt den innern Gehalt seiner Composition auf eine viel größere Personenzahl, indem er uns eine Versammlung von Priestern vorführt, deren einer dem Verräther das Geld in die Hand zählt, während die übrigen mit Aufmerksamkeit diesem Vorgange folgen. Auch hier hat der Blick des Judas etwas Lauerndes, beherrscht aber bei Weitem nicht in dem Maße die ganze Composition, wie das in Giotto's Bilde der Fall ist.

Bei dem »Gebet in Gethsemane« lehnt sich Duccio vor Allem darin an ältere Muster, daß er Christus zweimal darstellt. (Bei der Schilderung dieses Gegenstandes war die Wiederholung der Christusfigur sehr beliebt, kommt sie doch auf dem betreffenden Mosaikbilde in S. Marco zu Venedig sogar sechs Mal vor.) Auf einem Hügel in der Ecke rechts ist Jesus niedergekniet und fleht mit erhobenen Händen inbrünstig zu Gott, der ihm einen Engel herabsendet. Weiter links sehen wir dann Christus wieder, wie er zu einer Gruppe von drei Aposteln — Petrus und den beiden Söhnen Zebedäi — redet, von denen der eine noch tief zu schlafen scheint, während die beiden andern zwar erwacht sind, aber noch schlaftrunken dreinblicken. Die übrigen acht Jünger liegen in tiefstem Schlafe unten am Fuße des Hügel in der vordern Ecke links.

Der »Judaskuß« zeigt uns sowohl das Talent Duccio's als auch dessen Grenze. Trefflich ist die Composition gegliedert; in der Mitte Christus, wie er in dem Momente, da Judas ihn küßt, von seinen Feinden ergriffen wird, in der Ecke links Petrus, dem Malchus das Ohr abschneidend, in der rechten Ecke die Flucht der übrigen Apostel. Sehr lebendig ist die Furcht ausgedrückt, welche die fliehenden Jünger ergriffen hat, und dann wieder das Mitleid, das sie nach dem geliebten Meister schein zurückblicken läßt, welcher der traditionellen Darstellungsweise gemäß in demselben Momente, da er von dem Verräther umarmt wird, mit der Rechten den Gestus des Segnens nach der Malchus-Gruppe hin macht. Es soll diese Bewegung offenbar die Heilung des Kriegsknechtes durch Christus andeuten. Die Darstellung solcher mehr passiver Gefühle, wie sie die fliehenden Jünger beherrschen, lag ganz in dem Bereiche von Duccio's Begabung; wo es aber gilt, eine kräftige, energische Action zu verkörpern, steht er weit hinter Giotto zurück.

Ich zählte in der Studie über Giotto dessen Darstellung der Gefangennahme Christi zu den schwächeren der Arena-Bilder, weil die Composition etwas Wüstes hat. Nach der Seite dramatischer Lebendigkeit aber zeigt sie uns den großen



Grablegung der Maria, vom Altarwerk des Duccio. Sacristei im Dom zu Siena.

Florentiner im Vollbesitze seiner Energie. Wie unmittelbar erscheint die verrätherische Umarmung des unfähig abstoßend geschilderten Judas! Wie treffend bezeichnet die wüthende Haß, mit welcher Petrus das Messer nach dem Ohr des

Kriegsknechtes führt, die ungeheure Aufregung des Moments und den heftigen Charakter des Apostels! An dieser Stelle nun erscheint Duccio seiner Aufgabe nicht gewachsen; er läßt Petrus dem Malchus das Ohr mit einer Bedächtigkeit abschneiden, als handle es sich nicht um den plötzlichen Ausbruch eines leidenschaftlichen Naturells, sondern um eine nach Uebereinkunft vorgenommene Operation. Dieses Beispiel mangelnder Energie der Handlung steht nicht vereinzelt da, es hängt vielmehr mit der ganzen Art von Duccio's Begabung eng zusammen. Er war eben eine vorwiegend lyrisch angelegte Natur, es gelingt ihm wohl auch hier und da die Darstellung lebhaft bewegter Situationen, im Allgemeinen aber liegt ihm das Dramatische ferner und kommt ihm nicht recht aus dem Herzen. Es fehlt ihm das Feuer, welches Giotto aus seinem eigenen Innern unmittelbar in seine Gestalten dringen läßt. Während Giotto's Figuren keine Bewegung machen, die nicht aus der Totalität ihres Charakters zu strömen scheint, sind die Bewegungen Duccio'scher Gestalten keineswegs immer die nothwendige, von selbst sich ergebende Folge eines innern Vorganges, der den ganzen Organismus beherrscht, sie haben bisweilen etwas Conventionelles und erinnern uns, freilich in den ungünstigsten Fällen, etwa an Anfänger in der Schauspielkunst, welche diese oder jene Handbewegung machen, nicht weil sie dieselbe als nothwendig empfinden, sondern weil sie es so gelehrt worden sind oder den betreffenden Gestus Andern abgesehen haben. So herrscht denn auch in den Armbewegungen und Handhaltungen der Duccio'schen Figuren eine große Einförmigkeit. Häufig stößt man bei ihm auf eine Haltung der von dem Gewande entweder ganz oder zum großen Theil bedeckten Arme, welche an antike Mantelfiguren erinnert und ohne Zweifel durch Vermittelung der byzantinischen Kunst auf ihn gekommen ist.

Auf dem folgenden Bilde sieht man, wie Petrus seinen Meister zum ersten Mal verleugnet, eine Darstellung von sittenbildlichem Interesse. In dem Vorhofe von Hannas' Wohnung, zu welcher im Hintergrunde eine Treppe hinanführt, sitzen um ein am Boden brennendes Feuer mehrere Männer, darunter Petrus; einige halten ihre Hände über dem Feuer, um sie zu erwärmen, Petrus hat auch die Füße nach dem Feuer zu ausgestreckt, sowie seine linke Hand, mit der rechten aber macht er ausdrucksvoll eine abwehrende Bewegung nach der Magd hin, welche mit weitausgestreckter Hand auf ihn hinweist und so die berühmte Frage auf's kräftigste verkörpert: »Bist du nicht auch dieses Menschen Jünger Einer?« Die Furcht, welche den Apostel in diesem Moment ergriffen hat, ist trefflich charakterisirt; die Anordnung der Figuren im Raume ist durchaus glücklich zu nennen. Petrus ist, ohne daß es sich irgend als absichtlich dem Beschauer aufdrängt, in die Mitte des Bildes gesetzt und die übrigen zum Theil mißtrauisch auf ihn blickenden Männer sind in ungezwungener Weise um ihn gruppiert.

Die Gerichtsscenen hat Duccio mit großer — ja etwas ermüdender — Ausführlichkeit geschildert. Zuerst steht Christus mit gebundenen Händen, von Krieger und Dienern, deren einer den Arm erhebt, um ihn zu schlagen, umgeben, vor Hannas. Nach dem früher Gefagten braucht kaum mehr erwähnt zu werden, daß die Schilderung des voller Demuth in sein Schicksal ergebenen Jesus dem Künstler viel besser gelungen ist, als diejenige des Dieners, dessen Handbewegung nicht recht glaubhaft und unmittelbar wirkt. Ganz seinem byzantinischen Muster gemäß ist es, wenn Duccio hier wie auf mancher der andern Tafeln eine

Volksmenge durch äusserst dichte Nebeneinanderstellung der Köpfe andeutet, dabei aber eine verhältnissmässig nur geringe Anzahl von Füßen sehen läßt.

Mit der Scene, welche Christus vor dem sich das Gewand über der Brust zerreisenden Kaiphas zeigt, hat der Künstler jene Episode verbunden, da Petrus den Herrn zum zweiten Mal verleugnet, dieses Mal zwei Männern gegenüber, welche vor der Thür des Kaiphas die verhängnisvolle Frage an ihn thun. Wieder ist die Verlegenheit des Apostels trefflich geschildert.

Auf der folgenden Tafel sehen wir Christus noch immer vor Kaiphas: man hat ihm die Augen verbunden und nun wird er geschlagen und verhöhnt. Sehr lebendig ist die Wuth in dem Gesicht jenes Peinigers dargestellt, der den Arm zum Schlage erhoben. Lebhaft und deutlich ist geschildert, wie einige seiner Quäler die freche Aufforderung an Christus richten, er möge ihnen weisagen, wer ihn schlage. Vor der Thür des Gemaches aber sieht man Petrus den Herrn zum dritten Mal mit sehr ausdrucksvollen Geberden verleugnen. Auf einer Stange über ihm sitzt der krähende Hahn.

In den Bildern, welche uns Christus vor Pilatus vorführen, ist die charakterlose Unchlüffigkeit des Letztern in wirksamen Gegensatz zu dem Fanatismus der Juden gesetzt, welche Jesu Tod fordern. Gerade hier aber zeigt sich auch wieder recht deutlich, wie arm, verglichen mit Giotto, die Geberdensprache ist, über welche Duccio verfügt. In drei Bildern sitzt Pilatus in fast ganz übereinstimmender Weise mit übereinander geschlagenen Füßen und im Schoosse ruhender linker Hand da. Nicht genug, der Künstler hat auf dem Bilde, in welchem Christus vor Herodes steht, dem letzteren wieder dieselbe Stellung gegeben. Den Arm-bewegungen aber, welche die leidenschaftlich erregten Worte der Juden in den Gerichtsscenen begleiten, fehlt allzusehr jene Unmittelbarkeit, deren Mangel in Duccio's Kunst schon oben berührt wurde. Recht lebhaft hingegen ist die Geberdensprache der vor dem dornengekrönten Heilande im Hohne niedergeknieten Gestalten, während bei der Geißelung die Armhaltung sowohl des Pilatus als auch der Schergen, die das rohe Amt zu vollziehen haben, wieder etwas Hölzernes hat.

Zu den trefflichsten Compositionen der ganzen Reihe gehört die »Kreuztragung«. Eine dichte Menge bewegt sich eilenden Schrittes an uns vorüber. Simon von Cyrene trägt schwer an dem grossen Kreuze. Christus hebt sich wieder in ungefuchtester Weise als die Hauptperson von der Menge ab. Sehr würdig sind die trauernden Frauen geschildert, die sich dem Zuge angeschlossen haben, an ihrer Spitze die Mutter Maria.

Auch bei der »Kreuzigung« bildet die Frauengruppe, in deren Mitte die von Johannes und zwei Gefährtinnen liebevoll gestützte Maria vor Schmerz in Ohnmacht sinkt, vielleicht den ergreifendsten Theil der Darstellung. Immer wieder gelingt Duccio und der sienesischen Schule überhaupt die Schilderung sanfter weiblicher Charaktere besser als diejenige energischer Männergestalten. So sind auch auf dem folgenden Bilde der »Kreuzabnahme«, das sich in der Gesamtanordnung wieder eng an die typische Darstellungsweise anschliesst, wie sie uns z. B. in einem Mosaikbilde zu Monreale und an den ehernen Thüren des Barisanus entgegentritt, die Frauen mit warmem Gefühle ausgestattet. Die Mutter ist im Begriff, in ihrem tiefen Seelenschmerz einen Kuß auf die Lippen des geliebten Sohnes zu drücken, dessen Leiche von Johannes und Joseph von Arimathia mit

inniger Sorgfalt vom Kreuze herabgelangt wird. Kaum minder schmerzbewegt erscheint Maria Magdalena, die mit gewandbedeckten Händen — ein ceremoniöses Motiv, das sich bei Duccio in Anlehnung an die ältere byzantinische Kunst immer wieder findet — den Arm des verstorbenen Freundes an ihr gram-erfülltes Antlitz drückt. Auch die übrigen Gefährtinnen der Maria scheinen ganz durchdrungen von dem tragischen Gehalt des Moments. Dieses Bild gehört wohl zu den gemüthvollsten der ganzen Reihe. Man sieht sogleich, daß es hier ein Gefühl ist, in dem sich alle Trauernden vereinigen, daß sie durch die ihnen allen gemeinfame Liebe zu dem Verschiedenen auch zu einander in einem herzlichen Verhältnisse stehen. Die Poesie des Schmerzes ist hier in ihrer ganzen Tiefe erfaßt.

Dasselbe gilt von der »Grablegung«, bei welcher der Schmerz der Frauen aber einen leidenschaftlicheren Charakter zeigt, wenn derselbe auch nicht bis zu jenem Grade der Verzweiflung gesteigert erscheint, welchen wir an Giotto's »Pietà« in der Arena-Capelle wahrnahmen. Immerhin aber erinnert uns Duccio's Grablegung mehr als die meisten seiner anderen Bilder daran, daß er und Giotto einer Zeit angehörten. Ich habe hier besonders die Figur der Maria Magdalena im Sinne, welche die Arme hoch erhoben hat und mit dem Ausdruck bittersten Wehes auf den Leichnam herabblickt, der von den Freunden liebevoll gebettet wird. Aber auch der heftige Seelenschmerz, mit welchem die Mutter Maria ihr Antlitz an das Haupt des Sohnes drückt, erinnert an Giotto's Darstellungsweise, ohne daß damit gesagt sein soll, daß Duccio hier bei dem großen Florentiner Meister eine Anleihe gemacht.

Während bei der »Höllenfahrt Christi« die Sehnsucht der seiner Harrenden zwar auch als lebendig durchgeführtes künstlerisches Motiv uns fesselt, noch mehr aber das strenge Festhalten der Tradition in der Gesamtanordnung — also ein ikonographisches Moment — unser Interesse in Anspruch nimmt, gewährt die Betrachtung der Tafel, welche uns die staunenden Frauen am leeren Grabe vorführt, einen hohen unmittelbar ästhetischen Genuß. Wie edel sind die drei Frauen gedacht! Es ist etwas von antiker Würde in ihnen, wie sie — die Salbgefäße in den gewandbedeckten Händen — so plötzlich ihren Schritt hemmen beim Anblick des Engels, der mit anmuthiger Geberde auf das leere Grab weist. Auch hier ist die Art, wie der Engel auf dem Deckel des Grabes sitzt, byzantinischen Mustern nachgeahmt; die in ihrer Schlichtheit überaus schöne Anordnung des Bildes aber, sowie vor Allem der milde poetische Geist, der das Ganze durchdringt, ist auf Rechnung des Künstlers zu schreiben.

Gegen Schluß der Bilderreihe hat die Personenzahl allmählich abgenommen. Waren in den Passionsbildern — bis zur Kreuzigung, diese miteingerechnet — meist große Volksmassen in Bewegung gesetzt, so zählt die Kreuzabnahme nur noch zehn, die Grablegung neun, die »Frauen am Grabe« vier, das darauf folgende »Noli me tangere« nur zwei und das letzte Bild „Christus und die Jünger vor Emmaus« drei Personen.

Diese freilich größtentheils schon durch die darzustellenden Gegenstände bedingte Vereinfachung der Compositionen, verbunden mit den milderem Affecten der drei letzten Bilder, übt eine angenehme Wirkung auf den Beschauer. Es ist wie ein allmähliches Ausklingen der mächtigen erschütternden Töne, die früher an unser Ohr drangen. Der Sturm hat sich gelegt, es ist wieder still geworden.

Ob es je gelingen wird, die ursprüngliche Stellung der gegenwärtig in der Sakristei befindlichen Duccio'schen Bilder innerhalb des ganzen Altarwerkes zu erforschen, müssen wir dahingestellt sein lassen. Bisher sind sie offenbar in Folge ihrer unwürdigen Aufstellung von der Kunstwissenschaft zu wenig berücksichtigt worden. Ihr künstlerischer Werth entspricht durchaus demjenigen der anderen Theile des Altarwerkes. Dem Inhalte nach lassen sie sich unter drei Gesichtspunkte bringen: sechs Bilder behandeln Momente aus dem Leben Jesu vor dessen Einzug in Jerufalem, sechs andere schildern die Vorgänge nach der Auferstehung Christi, in den letzten sechs sind in auffallender Uebereinstimmung mit den Ausführungen der *Legenda aurea* die letzten Tage und der Tod der Maria dargestellt.

#### Erste Abtheilung.

1. Die Anbetung der Könige.
2. Die Darbringung des Christkinds im Tempel.
3. Die Flucht nach Aegypten.

Die beiden zuletzt genannten Bilder haben in der Weise von Triptychen zu ihren Seiten je einen Heiligen.

4. Der betlehemitische Kindermord.
5. Christus im Tempel lehrend. Sowohl das Staunen der Lehrer über die Weisheit des Knaben als auch die Freude Josephs und Mariä, welche letztere sehnsuchtsvoll die Arme nach dem wiedergefundenen Sohne ausstreckt, ist energisch geschildert. In Christus ist das Knabenalter deutlich betont.
6. Die Hochzeit zu Kana.

#### Zweite Abtheilung.

1. Christus erscheint den Jüngern nach der Auferstehung. Die Apostel zeigen Theilnahme und Staunen in Mienen und Geberden. Die Gestalt Jesu ist stark byzantinisch. Ueber dem rothen Untergewand liegt der blaue goldgestrichelte Mantel. An den Füßen sieht man die Wundmale. (Vgl. *Ev. Lucae* 24, V. 36, 37; *Ev. Joh.* 20, V. 19.)

2. Eine ähnliche Darstellung, nur daß hier Christus nicht wie bei dem zuletzt beschriebenen Bilde mitten zwischen den Aposteln steht, sondern auf die aus elf Jüngern bestehende Gruppe mit offenen Händen zugeht. Er zeigt ihnen wohl die Wundmale, und so dürften wir in diesem Bilde eine Illustration zu *Lucas* 24, V. 38—40 oder zu *Johannes* 20, V. 20 vor uns haben. Damit noch nicht genug. Auf einem

3. Bilde sieht man Christus mit vorgestreckten Händen noch einmal auf die jetzt zum gemeinschaftlichen Mahle versammelten Jünger zuschreiten. Die Apostel blicken mit sehr lebendig dargestelltem Staunen nach dem Meister hin, dessen Kopf wieder dem byzantinischen düsteren Christustypus sehr nahe steht und dessen Gewänder auch hier wieder jene echt byzantinische, vielleicht aus der Niello- oder Emailtechnik herübergenommene strichelnde Manier zeigen. Es folgt

4. Die Thomas-Episode. Die Anordnung dieser Scene stimmt wieder auffallend mit älteren byzantinischen Bildern, so z. B. mit der Miniatur einer in der öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg befindlichen griechischen Handschrift

aus dem 8. oder 9. Jahrhundert und einem Mosaikbilde in Monreale überein. Wie in den meisten seiner Bilder hat Duccio auch hier Handlung und Ausdruck seiner Figuren zu concentriren gewußt. Von den beiden Ecken des Bildes blicken die Apostel mit lebhaftester Spannung und ungetheilter Aufmerksamkeit nach der Mitte hin, wo der jugendliche Thomas mit dem Zeigefinger der rechten Hand die Seitenwunde Christi berührt, welcher ihn vorwurfsvoll ansieht.

5. Christus offenbart sich den sieben Jüngern am See Tiberias. Eine Illustration zu Johannes 21. Dargestellt ist der Moment, da die im Kahne befindlichen Jünger, wie der am Ufer erschienene Christus es ihnen soeben vorhergesagt, das die ganze vorige Nacht leer gebliebene Netz »nicht mehr ziehen können vor der Menge der Fische.« Während die Einen alle ihre Kräfte zusammennehmen, um das Netz, in welchem zahlreiche Fische zu sehen sind, emporzuheben, blicken ihre Gefährten staunend nach Christus hin. Petrus aber hat bereits das Schiff verlassen und schreitet über das Wasser auf den Heiland zu. Daß hier in der That dieser Vorgang nach der Auferstehung und nicht, wie man gemeint hat, die Berufung der Apostel Petrus und Andreas nach Matthäus 4, V. 18 bis 20 gemeint sei, geht aus der Siebenzahl der Jünger und dann auch daraus hervor, daß hier Petrus über das Meer schreitet und Christus die Wundmale hat. Auch stimmt es vollkommen zu der bei den Passionsbildern wahrgenommenen ausführlichen Schilderungsweise, daß Duccio auch die Erzählungen der Evangelien von dem Erscheinen des auferstandenen Christus möglichst vollständig illustriert auf die Gefahr hin, sich in den Motiven zu wiederholen.

6. Bei der »Ausgießung des heiligen Geistes« hält die in der Mitte zwischen den elf Jüngern sitzende Maria die offenen Hände in althergebrachter Weise vor die Brust. Ueber den Häuptern aller düster blickenden Versammelten sieht man die Flämmchen, welche den heiligen Geist bedeuten.

### Dritte Abtheilung.

1. Der Engel erscheint der Maria, »deren Herz vor Sehnsucht nach ihrem Sohne brannte.« Maria ist an einem Lesepulte sitzend dargestellt. Voller Staunen streckt sie ihre Hände dem demüthig vor ihr niedergeknieten Engel entgegen, welcher ihr den Palmzweig mit den Worten hält: »Hier habe ich Dir, o Herrin, einen Zweig des Palmbaumes vom Paradiese gebracht. Befiehl ihn vor Deinem Sarge herzutragen, wenn Du in drei Tagen von Deinem Leibe weggenommen sein wirst, denn Dein Sohn erwartet Dich, seine ehrwürdige Mutter!«

2. Das folgende Bild zerfällt in zwei Theile: links sieht man die Apostel in Gram und heftiger Aufregung. »Sie wurden von den Orten, wo sie predigten, durch Wolken geraubt und vor der Hausthür der Maria niedergefetzt.« Rechts ist das Wiedersehen der Maria mit Johannes recht innig geschildert. Auch Johannes war, da er zu Ephesus predigte, von einer weißen Wolke ergriffen worden, die ihn vor das Haus der Maria trug. Diese war so froh ihn wiederzusehen, daß sie sich der Thränen nicht enthalten konnte. Sie verkündet ihm dann ihren nahe bevorstehenden Tod und empfiehlt ihm ihre Leiche.

3. Hier ist das Sterben der Maria dargestellt. Sie ruht in matter, halb liegender Stellung auf ihrem Lager, das von den traurig blickenden Aposteln umgeben ist. Johannes hält die Palme mit den goldenen Sternen in der Hand, welche

ihm Maria, dem Gebote des Engels folgend, übergeben, damit sie bei der Beftattungsfeier vor ihrem Sarge einhergetragen werde.

4. Im Vordergrund liegt Maria, die foeben friedlich verfchieden ift. Hinter ihrem Lager fteht, der alten Tradition entfprechend, Chriftus, ein betendes Kind — die Seele der Maria — in den gewandbedeckten Händen haltend. In der Legende heißt es: »Und fo ging die Seele der Maria aus ihrem Leibe und flog in die Arme des Sohnes und fie war frei von körperlichem Schmerz wie vom Verderben.« Links fteht man die Gruppe der zwölf Apoftel, von denen zwei zu Füßen der Maria am Boden knieen, während die anderen in zwei Reihen mehr nach dem Hintergrunde zu angeordnet find. Alle blicken mit düfterem Grame der Verftorbenen ins Antlitz. Den Hintergrund bilden zwei Reihen Engel, unter denen fich einige überaus anmuthige, zarte, doch, wie es fcheint, ftark übermalte Köpfe finden.

5. Maria wird von den Apofteln zu Grabe getragen. Der Legende gemäß geht Johannes voran mit dem aus dem Paradiese ftammenden Palmzweige, deffen »Blätter flimmern wie der Morgenftern«. Hinter dem Sarge folgt eine Schaar wüthender Priester, und der Hohenprieftler »legte Hand an den Sarg, um ihn niederzuwerfen, aber feine beiden Hände verdorrten plötzlich und blieben am Sarge hängen«. Es wundert uns nicht, daß Duccio die Darftellung diefer letzteren Epifode nur wenig gelungen ift: er beherrfchte das Anatomifche des menfchlichen Körpers noch zu wenig, als daß er denfelben in einer fo fchwierigen Stellung befriedigend hätte darftellen können. Man muß fich daran genügen laffen, daß er den Hergang deutlich zu machen wußte, indem die hochemporgestreckten Hände des Hohenprieftlers wie angenagelt an den Sarg erfcheinen und fein ebenfalls emporgerichtetes Antlitz körperlichen Schmerz ausdrückt. Auch das nun in der Legende folgende, fchließlich den Priester errettende Gefpräch mit Petrus, den Duccio als einen der letzten Träger neben dem Hohenprieftler einherfchreiten läßt, hat der Künftler durch Blick und Geberde des Apoftels angedeutet. Ein Theil der Jünger fcheint ganz mit dem Tragen der geliebten Todten befchäftigt, Einige aber blicken ft aunend, zürnend, mitleidig nach dem Hohenprieftler. Der Zug bewegt fich an der Stadtmauer hin, über welche ein gothifcher Centralbau, eine Basilika und andere Häufer emporragen.

Eines der bedeutendften Bilder Duccio's dürfte das fechfte fein, das die Grablegung der Maria darftellt (S. 13). Der Sarkophag nimmt den größten Theil des Vordergrundes ein. Die Apoftel, die ihn an der Rückfeite und den beiden fchmalen Seitenflächen umftehen, laffen den Leichnam mittelst eines darunter gebreiteten Tuches fanft in das Grab gleiten. Johannes, der noch immer den Palmzweig mit den Sternen in der Hand hält, ift hinter dem Sarkophage niedergekniet und blickt der Maria liebevoll und fchmerzbewegt in's Antlitz. Auch die Gefichter der übrigen Apoftel, welche mit allen Gedanken und Empfindungen bei der Trauerhandlung find, erfcheinen gramerfüllt. Die im Hintergrund angedeutete bewaldete Gebirgsfchlucht ift trefflich der düftern Stimmung des Vorganges angepaßt.

Die sechs zuletzt befchriebenen Duccio'schen Malereien bilden wohl den ausführlichften Cyklus von künstlerifchen Darftellungen der letzten Tage und des Todes der Maria, welcher aus dem Mittelalter auf uns gekommen.

Ich komme jetzt noch einmal auf die Frage der urfprünglichen Anordnung der foeben befprochenen, in der Sakristei befindlichen Bilder Duccio's zurück,

indem ich auf eine Urkunde (Milanesi, Documenti per la storia dell' arte Senese I, Nr. 28, S. 178) verweise, in welcher festgesetzt wird, daß Duccio für »38 Geschichten« an der Rückseite der Altartafel Bezahlung zu empfangen habe. Nun enthält, wie wir uns erinnern, der im Dom befindliche Haupttheil der Rückseite 26 Bilder aus der Passion Christi, von den 18 Darstellungen in der Sakristei aber beziehen sich, wie wir sahen, sechs auf die Vorgänge im Leben Jesu vor der »Leidensgeschichte«, sechs andere auf die Verherrlichung Christi nach der Auferstehung. Nehmen wir nun an, daß die erste dieser beiden Reihen, als Vorbereitung auf die Passionsgeschichte, den untersten, die zweite aber, als Abschluß des Christus-Drama's, den obersten Streifen der Rückseite bildete, so stoßen wir wenigstens nicht gegen die Logik und wir erhalten die in der Urkunde genannte Zahl 38. Die sechs Szenen aber, die sich auf den Tod der Maria beziehen, möchte ich der Vorderseite zutheilen, wohin sie ja inhaltlich gehören, da diese Seite wesentlich der Verherrlichung der Madonna gewidmet ist. Eine endgültige Entscheidung der Frage läßt sich, wenn überhaupt, erst nach genauer Messung der einzelnen Bilder und sorgfältigstem Experimentiren an Ort und Stelle erwarten.

Von den ferneren Leistungen Duccio's erfahren wir nichts Gewisses. Seit dem Jahre 1320 verschwindet sein Name aus den gleichzeitigen Aufzeichnungen. Es giebt in der Sammlung der Akademie zu Siena, ferner in Florenz und in London noch einige Bilder, welche mehr oder weniger das Gepräge von Duccio's Stil an sich tragen. Sicher beglaubigt aber sind sie nicht.

Ueber die Maltechnik Duccio's und der Altflinesen überhaupt haben Crowe und Cavalcaffelle (vgl. II, 207 d. d. A. ihrer Gesch. d. ital. Mal.) eingehende Untersuchungen angestellt. Ihnen hat sich ergeben, daß in den Temperabildern die Fleischtöne, und zwar sowohl Schatten- als Lichtpartien, zunächst gleichmäßig graugrün untermalt wurden, worauf die Modellirung mittelst reichlichen tupfenden Auftrages der Lichter begonnen ward. Dann wurden die Farben mit größter Sorgfalt überall in einander vertrieben und verschmolzen, bis die Rundung in genügendem Grade erreicht war. Schliesslich legte man röthere Töne auf Wangen und Lippen, hohe Lichter auf die am meisten hervortretenden Stellen, und gab dem Ganzen mittelst durchsichtiger Lauren Einheit. Leider drang bei diesem Verfahren das tiefe Grün der Untermalung immer wieder durch und verschlang zu viel Licht, als das rechte Klarheit möglich gewesen wäre. Die Gewänder colorirte man, wo die Natur der Farbe es erlaubte, mit einem Localton, welcher in den beschatteten Theilen tiefere, in den belichteten hellere Lauren derselben Farbe erhielt.

Der Einfluß von Duccio's Kunstweise auf die sienesische Malerschule war ein überaus bedeutender. Immer wieder finden wir in den sienesischen Gemälden des 14. Jahrhunderts Anklänge an das Dombild. Bald ist es ein ähnliches Verhalten zur byzantinischen Tradition, bald jenes zarte lyrische Element, wie es sich in Duccio's Madonna ausspricht, was uns aus Tafelbildern und Wandmalereien

dieser Schule bis in's 15. Jahrhundert hinein entgegentritt. Aber die sienefische Malerei blieb nicht bei den Errungenschaften ihres Begründers stehen; es traten vielmehr Meister auf, von denen die Einen, auf den von ihm gewiesenen Wegen fortschreitend, die duccieske Anmuth steigerten, die Anderen aber die Eigenthümlichkeiten von Duccio's Kunst mit denjenigen der giottesken zu verbinden wußten.

## II. Simone Martini.

Geb. um 1283; gest. in Avignon im Juli 1344.

Vor allen anderen sienefischen Malern ist Simone Martini der Meister der Anmuth, wie Giotto unter den Florentinern des Trecento der Meister in der Darstellung gewaltiger Affecte, energischer männlicher Charaktere ist. Auf das Schönste ergänzen sich die beiden berühmten Zeitgenossen; frühe schon sind sie neben einander genannt worden. Petrarca sagt an jener oft erwähnten Stelle seiner Briefe (Epist. fam. lib. V, ep. 17): »Zwei hervorragende . . . . Maler habe ich gekannt, den Florentiner Giotto, dessen Ruhm unter den Neuern groß ist, und den Sienesen Symon.«

Simone Martini malte für Petrarca das Bildniß seiner geliebten Laura. In drei begeisterten Sonetten (56, 57 und 99) befang dann Petrarca dieses Bildniß: er stellt Simone höher als Phidias und Polyklet, Zeuxis und Praxiteles; Simone müsse Laura im Paradiese gesehen und gemalt haben; das Werk gehöre zu denjenigen, die sich nur im Himmel vorstellen lassen. Dann wieder rühmt Petrarca die sanften Züge von Simone's Laura, deren Anschauen ihm Friede verkünde; wenn er dann mit ihr rede, scheine sie ihm huldvoll zuzuhören, als könne sie seine Worte beantworten.

Sind auch diese Lobpreisungen des Dichters nicht frei von Ueberschwänglichkeit, so sind sie doch für uns insofern von Bedeutung, als aus ihnen hervorgeht, daß Petrarca mit Simone (»il mio Simon« nennt er ihn in dem einen Sonett) befreundet war und ihn als Künstler sehr hoch stellte. Mit Recht ist auf dieses Freundschaftsverhältniß schon mehrfach »als auf etwas Bezeichnendes« hingewiesen worden. Es liegt nahe, das Verhältniß Simone's zu Petrarca mit demjenigen Giotto's zu Dante zu vergleichen. Eine Verwandtschaft in der Kunst der beiden zuletzt genannten Männer habe ich in der Studie über Giotto nachzuweisen gesucht. Nun liefse sich vielleicht, ohne den Thatfachen Gewalt anzuthun, sagen: wie die erschütternde dramatische Saite der Dante'schen Dichtung in Giotto's Werken nachklingt, so tönt uns aus Simone's lieblichen Frauen- und Engelsgestalten etwas von jener schwärmerischen Lyrik Petrarca's entgegen.

Simone, der Sohn des Martino, mag im Jahre 1283 geboren sein. Ueber den Gang seiner künstlerischen Ausbildung erfahren wir nichts Zuverlässiges, müssen aber aus dem Charakter seiner Arbeiten auf ein Schulverhältniß zu Duccio

schließen, sei es nun, daß dieser unmittelbar sein Lehrer gewesen, oder daß Simone sich dessen Werke zum Muster genommen.

Die erste der auf uns gekommenen sicher beglaubigten Arbeiten Simone's ist das Frescogemälde, welches eine Wand des Saales des großen Rathes im öffentlichen Palaste zu Siena schmückt. Simone hat es im Jahre 1315 gemalt und sechs Jahre darauf restaurirt. Leider hat die durchgeschlagene Feuchtigkeit dem Bilde sehr geschadet. Doch ist so viel davon übrig geblieben, um ein Urtheil über die Kunstweise des Meisters zu gestatten.

In der Mitte des Bildes (S. 25) gewahren wir Maria mit dem auf ihrem Knie stehenden Christkinde innerhalb eines in gothischem Stil reich verzierten Thronbaues; rechts und links vom Throne eine Schaar von verehrenden Heiligen und Engeln, fünfzehn auf jeder Seite. Von diesen halten acht männliche Heilige, darunter Petrus, Paulus, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, die Tragstäbe des Baldachins, welcher sich fast über die ganze Scene breitet. Im Vordergrund knieen sechs Gestalten: zwei einander entsprechende Engel, welche Blumenkörbe emporhalten, und weiter nach links und rechts die vier Schutzheiligen der Stadt, Anfanus und Savinus, Crescentius und Victor. Von den übrigen Gestalten erkennt man noch die Heiligen Katharina, Agnes, Ursula und Maria Magdalena an ihren Attributen: dem Rade, Lamm, Pfeil und Salbgefäß. Von den aufrechtstehenden vier Engeln hält einer (Gabriel) einen Lilienstengel, ein anderer eine Vase. Die Figuren sind in mehreren Reihen hinter einander angeordnet, wobei im Allgemeinen die Regel befolgt ist, daß die Gestalten, resp. die Köpfe der hinteren Reihen in den Lücken zwischen den Figuren der vorderen zum Vorschein kommen. Der Künstler hat sich die Anordnung in aufeinander folgenden Reihen dadurch erleichtert, daß er den Boden stufenweise sanft ansteigen läßt. Die bei dergleichen figurenreichen Ceremonienbildern sich so leicht einstellende Einförmigkeit hat er dadurch zu vermeiden gewußt, daß er in die Größe der Zwischenräume eine leichte Verschiedenheit gebracht und die Gestalten einer und derselben Reihe nicht eine fortlaufende horizontale Linie bilden läßt, sondern die letztere wiederholt verschiebt. Sehr streng aber entsprechen einander die beiden Seiten der Composition. Trotz der großen Zahl der Gestalten erhalten wir nicht den Eindruck eines Gedränges. Die Figuren haben im Allgemeinen Raum genug, um eine ihrem Wesen entsprechende Stellung einzunehmen.

Maria ist eine anmuthige Erscheinung. Ihr sanft zur Seite geneigter Kopf zeigt jenen wehmüthig milden, innigen Ausdruck, wie wir ihn an der Duccio'schen Madonna kennen lernten, doch hat sich in Simone's Geiste der Madonnentypus um ein Bedeutendes verjüngt und kommt so dem Madonnenideal der Renaissancezeit viel näher, wenn auch das Matronenhafte noch nicht völlig verschwunden ist. Liebevoll hat Maria den Knaben umfaßt, der mit dem ernstesten Blicke seiner Augen nicht ganz so kindlich erscheint, wie bei Duccio. Auch ist hier wieder das Motiv des Segnens zur Anwendung gebracht. Wahrhaft holdselige Gestalten sind die knieenden Engel. Mit wie warmer Begeisterung im Blicke reichen sie der Madonna ihre Blumen hin! Diese beiden Köpfe wären bereits eines Lionardo oder Raffael würdig. In dem jugendlichen Crescentius, wie er fromm niedergekniet ist, die Rechte betheuernd an die Brust drückt und liebevoll zur Maria emporblickt, spricht sich zarteste Hingebung aus. Andächtig betend hat Victor die Hände zusammengelegt. Ganz in den Anblick der Maria verfunken erscheinen

die einander in Stellung und Haltung entsprechenden gekrönten Märtyrerinnen Katharina und Urfula. Eine der schönsten Figuren des Bildes ist der Erzengel Gabriel, der in voller Vorderansicht erscheint. Den Engeln auf Duccio's Altartafel nahe verwandt, zeigt er eine schöne Verbindung von Anmuth und Würde. Sehr edel ist die Haltung der Hände, von denen die rechte die Lilie emporhält, während die linke das Gewand leise hinaufzieht und dadurch eine Anzahl lebendiger, der Wirklichkeit trefflich abgelaufchter feiner Falten bewirkt. Echt sienesisch ist die Verzierungsart, die sowohl in den Goldornamenten, mit denen das Gewand der Maria überfüet ist, als auch in dem reichen Schmucke der Katharina, den Heiligenscheinen, der gemalten Architektur zum Ausdruck kommt. Die Ausführung der Malerei ist durchweg von der größten Sorgfalt, was wieder für die sienesische Kunst charakteristisch ist, welche von der Miniaturmalerei und dem Tafelbilde sich zum monumentalen Fresco erhebt, während die florentiner Kunst des Trecento von der Wandmalerei ausgeht und nur in derselben ihr eigenstes Wesen ganz auszuprägen vermag. Der Zusammenhang mit der byzantinischen Kunst zeigt sich vor Allem in der Auffassung der älteren Männercharaktere, bei denen noch ein Ueberrest jenes herben, ja mürrischen Wesens wahrzunehmen ist, von dem, wie wir uns erinnern, auch Duccio's Werk nicht frei war. Im Ganzen aber geht doch, trotz der streng symmetrischen, feierlichen Anordnung und dem ernsten Grundton des Gemäldes, ein milder Zug durch dasselbe. Das weiblich anmuthige Element überwiegt das männlich strenge. Wir sehen eine stille Gemeinde von Andächtigen vor uns, deren Denken und Fühlen auf ein gemeinsames Ziel gerichtet ist. Recht treffend ist gesagt worden, das Werk sei im Geiste einer großen Kirchen-Cantate gedacht. (Förster, Denkm. der ital. Malerei I, 95.)

Zur vollständigen Würdigung des Gemäldes ist es nothwendig, sich den geistigen Zusammenhang desselben mit dem Raume, den es zieren sollte, zu vergegenwärtigen. In der »Sala del gran consiglio« wurden die wichtigsten Staatsangelegenheiten berathen, die bedeutendsten Regierungsmaßregeln beschloffen. Die Heiligen und Engel des Bildes erscheinen als die Fürsprecher der Republik am Throne der Madonna, unter deren besonderem Schutze Siena stand, worauf auch eine Inschrift in der Umrahmung des Bildes hinweist, welche auf der in Silberfarbe abgebildeten Münze von Siena die Worte: »Sena. Vetus. Civitas. Virginis.« zeigt. An einer anderen Stelle des Rahmens sieht man Maria mit dem Kinde zwischen zwei Engeln mit Candelabern dargestellt, und ihrer Fürsorge wird die Stadt mit den Worten: »Salvet Virgo Senam veterem, quam signat amenam« empfohlen. Wieder in anderen Rahmen-Medaillons gewahrt man die Halbfiguren von Heiligen mit Büchern oder Schriftrollen, welche das Lob der Jungfrau verkünden.

Aber noch inniger ist das Verhältniß des Bildes zu dem Raume, für welchen es geschaffen worden. Die Inschriften an den Stufen des Thrones erwähnen ausdrücklich der in diesem Saale stattfindenden Berathungen, auf welche die Schaar der Engel und Heiligen den Segen der Maria herabfleht. Diese Worte werden der Jungfrau in den Mund gelegt: »Die Blumen der Engel, Rosen und Lilien, womit die himmlische Wiese sich schmückt, erfreuen mich nicht mehr als die guten Rathschlüsse. Sehe ich aber einen, der aus Eigennutz mich mißachtet und mein Land betrügt und je schlimmer er redet, desto mehr gelobt wird, der sei mit Jedem, der so spricht, verdammt!« Das Folgende wird dann ausdrücklich

als »Antwort der Jungfrau auf die Worte der Heiligen« (responsio virginis ad dicta Sanctorum) bezeichnet: »Meine Geliebten, bherziget, dafs ich euren demüthigen und ehrbaren Bitten nach eurem Wunsche Genüge thun werde. Wenn aber die Mächtigen die Schwachen belästigen, indem sie dieselben mit Schmach oder Schaden beschweren, so gelten eure Gebete nicht für diese noch für irgend einen, der mein Land betrügt.«

An der dem eben beschriebenen Bilde gegenüber befindlichen Wand hat Simone Martini im Jahre 1328 ein monumentales Reiterbildniß geschaffen. (S. 29.) Auf kräftigem weissen Roße, welches eine reich gemusterte Decke trägt, sitzt der sienesishe Feldherr Guidoriccio Fogliani de' Ricci, der Sieger von Montemaffi und Saffoforte, ein stattlicher Krieger in reich verzierter Kleidung. Wie fest hält er seinen Commandostab in der Rechten; wie energisch leitet die Linke das Streitroß! Er reitet durch ein von Palissaden flankirtes Thal, das sich zwischen zwei mit Burgen bekrönten Hügeln erstreckt. Trefflich paßt diese landschaftliche und architektonische Umgebung zum Thema! Wie mächtig steigert sie den Eindruck des kriegerischen Ernstes, ohne die Aufmerksamkeit des Beschauers vom Hauptgegenstande abzulenken! Die Burgen, die Palissaden sind nicht zufälliges Beiwerk, sondern ein nothwendiger Bestandtheil der Composition, die wie aus einem Guffe erscheint.

Dieser Reiter, der den Eindruck militärischer Tüchtigkeit und kriegerischen Muthes hinterläßt, ist der würdige Vorläufer der beiden berühmten plastischen Reiterbildnisse des 15. Jahrhunderts: des Gattamelata von Donatello und des Colleoni von Verrocchio.

Wunderbar, dafs derselbe Künstler, welcher die zartesten feelfichen Stimmungen in so holder Weise zu malen wufste, auch ein von Energie strotzendes Bildniß zu schaffen vermochte. Ich gestehe offen, wenn nicht die von Milanesi veröffentlichte Urkundenstelle beim Jahre 1328 in unverdächtiger Weise die Bezahlung des Simone für dieses Bildniß vermerkte, ich würde stark an seiner Autorschaft zweifeln; so aber muß ich über seine Vielseitigkeit staunen.

Er war denn auch schon damals seit langer Zeit ein vielbeschäftigter Meister. In den sienesischen Urkunden läßt sich seine Thätigkeit in den zwanziger und dem Anfange der dreißiger Jahre besonders genau verfolgen. Da erfahren wir u. A., dafs er in demselben Jahre (1321), in welchem er sein großes Frescogemälde in der Sala del consiglio restaurirte, auch noch eine Kreuzigung und eine Madonna mit Heiligen malte. 1322 fertigte er verschiedene Malereien in der Loggia des Communalpalastes, malte einen heiligen Christoforus in dem Finanzamt (Biccherna) und ein Wappen für den Podestà.

Aus dem Jahr 1324 ist eine Notiz über ein wichtiges Ereigniß in seinem Privatleben auf uns gekommen: er heirathet Giovanna, eine Tochter des Malers Memmo di Filippuccio und wird so der Schwager des Malers Lippo Memmi, der ihm bei manchen seiner Arbeiten Gehülfe war.

In den Jahren 1325—1326 werden Arbeiten für den Palazzo del Capitano di popolo so wie ein nicht näher bezeichneter von Simone erledigter Auftrag der Commune in Arcidoffo, Castello del Piano und Schanzano genannt, wobei ihm ein Pferd und ein Soldat zu Fuß bewilligt worden.

Eine Notiz aus dem Jahre 1327 beweist, dafs er oder seine Werkstätte auch Arbeiten lieferte, welche in das Gebiet des Kunsthandwerks gehören, erhält er



Aus der »Maestà« des Simone Martini im Palazzo publico zu Siena.

doch Zahlungen für 720 goldene Doppellilien und dann wieder für 16 Doppellöwen (es handelt sich um Wappen).

Aus den folgenden Jahren wieder Nachrichten über grössere Kunstwerke: 1328 das oben besprochene Reiterbild; 1329 zwei Engel am Altare der »Neun« und Arbeiten im Auftrage der Commune in Ansedonia. Im Jahre 1331 finden wir den Meister wieder in Arcidoffo und Castel del Piano beschäftigt; in demselben Jahre malte er auch noch ein Bild für den Dom in Siena; 1332 liefert er das Piedestal für ein Kreuz und andere Dinge zur Ausschmückung des Altars der »Neun«. Ein Vermerk aus dem folgenden Jahre erwähnt des Lippo Memmi als Mitarbeiters des Simone. Es betrifft jenes Tafelbild mit der Verkündigung, welches ursprünglich für den Dom zu Siena gemalt wurde und sich jetzt in den Uffizien zu Florenz befindet. Im Jahre 1335 malte er eine Madonna mit Heiligen und Engeln *al fresco* an der Fassade des Palazzo Pandolfo Petrucci, ein Werk, das 1798 durch ein Erdbeben zu Grunde ging.

Wir erhalten aus diesen Notizen den Eindruck einer stark in Anspruch genommenen Kunstthätigkeit.

Sehen wir nun zu, was, aufser den schon besprochenen Arbeiten, von Simone's Werken auf uns gekommen ist. Zunächst halten wir uns nur an die sicher beglaubigten.

Eine Capelle der Kirche S. Lorenzo Maggiore in Neapel besitzt ein Altarbild unseres Meisters, in welchem er auf goldenem Grunde mit eingepressten Ornamenten die Krönung des Königs Robert von Neapel durch seinen Bruder, den Bischof Ludwig von Touloufe, dargestellt hat. Das Bild trägt die Unterschrift: »Symon de Senis me pinxit« und ist wahrscheinlich bald nach der Maesta des Sienerer Palaftes entstanden. Der im Jahre 1297 verstorbene Ludwig von Touloufe ward 1316 heilig gesprochen. In diese Zeit mag das Werk fallen, welches Simon in Neapel selbst geschaffen haben wird. Es ist nämlich sehr wahrscheinlich, dafs der Künstler längere Zeit am Hofe des Königs Robert, der ja später auch Giotto nach Neapel berief, weilte und dafs der »Maestro Simone,« dessen mehrere alte Nachrichten als eines in Neapel stark beschäftigten Malers erwähnen und dem später neapolitanischer Lokalpatriotismus in der Voraussetzung, es sei ein einheimischer Künstler gewesen, die verschiedenartigsten Werke zugeschrieben, kein anderer als der berühmte Sienerer Meister war. Auf dem Krönungsbilde in S. Lorenzo kommt Simone's zarte Empfindung in den beiden anmuthigen Engeln, welche die »Krone der Heiligkeit« über dem Bischof halten zur Geltung. Aber auch schon hier hat er sein Vermögen kräftigen Charakterisirens, wie wir es am Reiterbildniß zu Siena antrafen, in dem individuellen Profil des vor seinem Bruder knieenden Königs glänzend bewährt.

Wiederum einen gänzlich lyrischen Charakter trägt das für das Katharinenkloster zu Pisa gefertigte und im Jahre 1320 daselbst aufgestellte Altarwerk, welches Ernst Förster im Jahre 1833 aus der Vergessenheit gezogen und dessen Bestandtheile sich jetzt im erzbischöflichen Seminar, in der Akademie zu Pisa und in der Sammlung Rothpletz zu Aarau befinden. Das Bild enthält auf Goldgrund zahlreiche Halbfiguren von Heiligen in sieben Hauptabtheilungen, deren jede wie-

derum aus einer Haupttafel, zwei darüber befindlichen, neben einander stehenden kleineren Bildern, einem die letzteren bekrönenden Giebelstück und einem Predellenbilde besteht. Die mittelfte Hauptabtheilung, etwas größer als die übrigen, enthält als Mittelpunkt der ganzen Darstellung die Madonna mit dem Christkind, welches das vom Kopfe der Mutter herabwallende Gewand ergriffen hat und nach ihr hinblickt. Darunter die Inschrift: »Symon de Senis me pinxit.« Das Bild athmet wieder jenen milden Geist, der für Simone Martini in so hohem Grade bezeichnend ist, doch kann ich nicht umhin ein störendes Element im Ausdruck hervorzuheben, das sich in diese Darstellung eingeschlichen. Es ist der etwas verdrießliche Blick, den ich sowohl an der Mutter und an dem Kinde als auch an beiden Erzengeln über der Haupttafel wahrgenommen. Die Gestalten Simone's haben auch sonst bisweilen dieses etwas müde, welke Wesen. Von größerer Anmuth als auf dem Hauptbilde erschien mir Maria in der Pietà auf der dazu gehörenden Predella (in der Akademie). Hier hat ihr leise zur Seite geneigtes Haupt jenes sanft Träumerische, Verschleierte, das uns an der sienesischen Kunst und namentlich an den Frauencharakteren Simone's so sehr anmuthet. Das Giebelstück über den Erzengeln mit der Gestalt des nach griechischem Ritus segnenden Christus erinnert uns aber wieder einmal lebhaft an das conservative Verhalten der sienesischen Schule gegenüber der byzantinischen Tradition. In noch höherem Grade ist es der Fall bei der Gestalt Johannes des Täufers (in dem Hauptbilde der in der Akademie befindlichen Abtheilung), welche mit dem mageren Körperbau und dem verworrenen Haar sich unmittelbar an byzantinische Muster anlehnt. Von den übrigen Heiligen der Haupttafeln sei noch Katharina als eine besonders schöne und tief empfundene Figur hervorgehoben. Ohne Zweifel hat der Künstler im Hinblick auf die Bestimmung des Bildes, als Altar Schmuck eines Katharinenklosters zu dienen, dieser Figur eine ganz besondere Sorgfalt gewidmet. Auch ihr Haupt ist ein wenig zur Seite geneigt, mild blickt sie aus den lang geschlitzten Augen; in der Rechten hält sie einen Palmzweig als Zeichen ihres Martyriums, in der Linken ein Buch. Die Hände zeigen, wie gewöhnlich bei diesen frühen Sienesen, und vor Allen bei Simone und seinen Nachahmern, allzu dünne und lange, auseinander gespreizte Finger. Ueberhaupt weist das Anatomische noch eine große Befangenheit auf. Das Haupt der Katharina ist mit einem reich verzierten Diadem und dem ebenfalls fauber ornamentirten goldenen Heiligenscheine geschmückt. Ihr Gewand erscheint in echt sienesischer Weise durchweg aufs Reichste mit Gold gestickt.

Bewundernswürdig ist an diesem Altarwerke wieder die überaus gediegene miniaturartige Ausführung. Die Umriffe sind sehr scharf gezogen, die Haare mit spitzem Pinsel gezeichnet, die verschiedenen Töne des Incarnats aufs Sorgfältigste verschmolzen. Die reich verzierten Gewänder fallen in weichen Falten herab. Die bräunliche Färbung ist wohl auf Rechnung des Rauches zu setzen, welchem das Werk, als es noch seiner kirchlichen Bestimmung diene, ausgesetzt war. Geschmäckvolle Goldverzierungen sind, wo es nur möglich war, angebracht. Diese Luft am Putz, die uns immer wieder an sienesischen Kunstwerken dieser Zeit entgegentritt und doch wohl auf die dem Volkscharakter entsprechende Tracht zurückzuführen ist, bringt uns Dante's Ausruf ins Gedächtniß:

»or fu giammai  
Gente sì vana come la sanese?  
Certo non la francesca sì d'assai.«

»Gab's jemals wo  
Ein Volk, fo eitel wie die Sienefen?  
Selbst die Franzosen find es lang' nicht fo.«  
(Inferno XXIX, 121.)

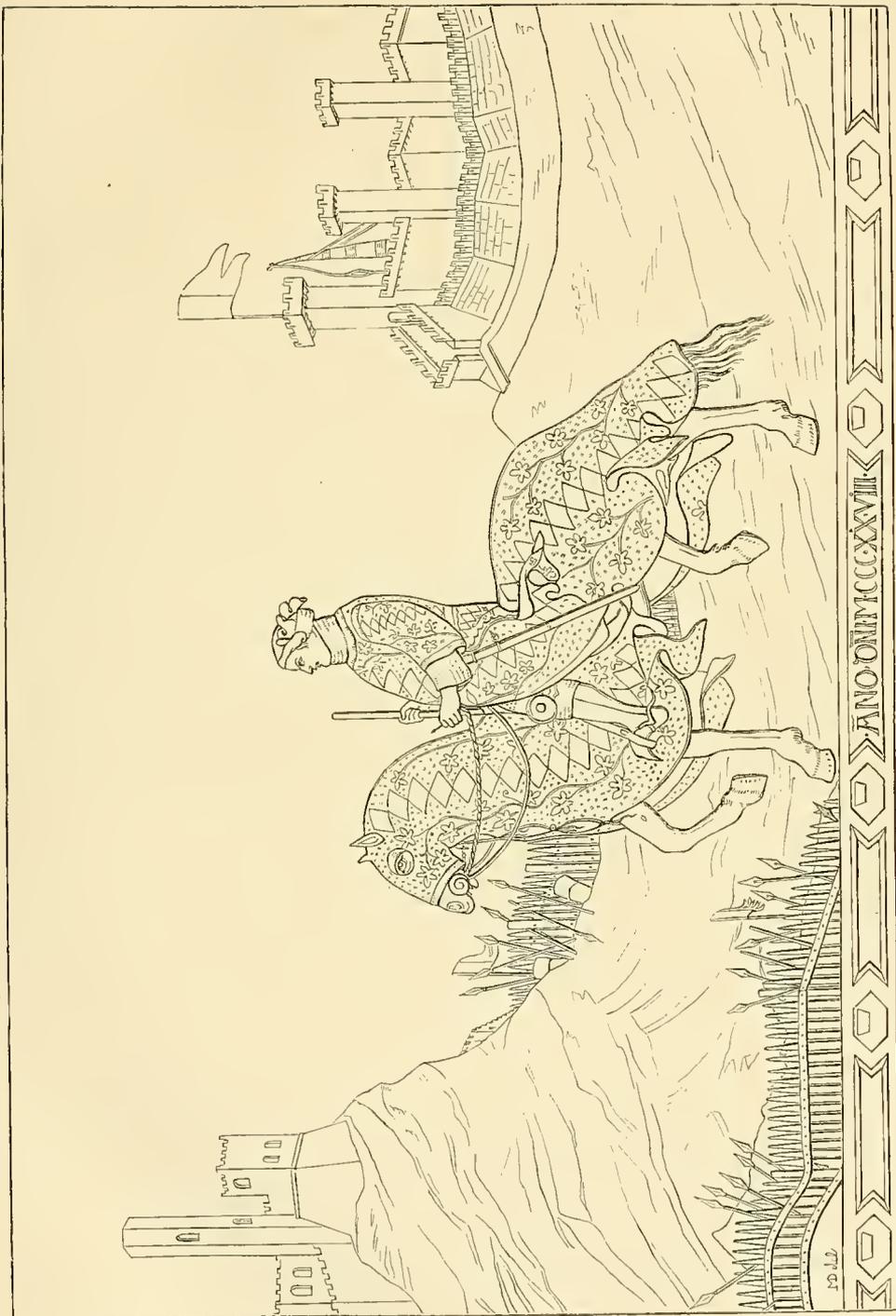
Einen ähnlichen Charakter wie das eben besprochene Werk in Pisa hat das gleichfalls inschriftlich beglaubigte Altarbild, welches Simone Martini in demselben Jahre 1320 oder vielleicht 1321 für das Kloster San Domenico zu Orvieto malte, und welches sich jetzt in der Opera des Domes dieser Stadt befindet. Bei aller Bewunderung für die auch in diesem Gemälde in hohem Grade zu Tage tretende »eigenthümliche Grazie der Schule« und für die nahezu rührende Sorgfalt des Vortrages konnte ich auch der Madonna auf der mittleren Tafel dieses fünfteiligen Bildes gegenüber mich nicht des Eindruckes des Müden, ich möchte sagen Schläfrigen erwehren. Frei davon ist auch die Maria des Verkündigungsbildes in den Uffizien nicht, welche sich schein vor dem vor ihr niedergeknieten Engel Gabriel in sich selbst zusammenzieht, wie jene Blume *Noli me tangere*, wenn man sie berührt. Recht treffend hat einst Mündler von dem »gekränkten Ausdruck« dieser Maria gesprochen.

Im Februar 1339 verließ Simone mit seiner Frau und seinem Bruder Donato Italien und begab sich an den päpstlichen Hof in Avignon. Hier lernte er Petrarca kennen, hier malte er demselben das Bildniß der Laura, nach dem Wortlaut einer Stelle im Sonett 56 zu urtheilen, eine Miniatur auf Pergament. In Avignon ist er im Juli 1344 gestorben, nachdem er kurz vorher, den 30. Juni, sein Vermögen (darunter Weinberge und ein Haus in Siena) seiner Gattin sowie seinen Neffen und Nichten testamentarisch vermacht hatte.

Ein aus der Zeit seines Avignoner Aufenthaltes auf uns gekommenes Tafelbild, die Rückkehr des Knaben Jesus aus dem Tempel darstellend, mit der Namensunterschrift des Künstlers und der Angabe des Jahres 1342 versehen, (jetzt in der Galerie zu Liverpool) zeigt, nach der Abbildung bei Crowe und Cavalcafelles zu schliessen, keinen Fortschritt über die älteren Darstellungen des Meisters. Besonders ist die Gestalt des Joseph, welcher dem Knaben Vorwürfe wegen der Angst, in welche er die Mutter versetzt hat, zu machen scheint, arg verzeichnet.

Es ist eigenthümlich, wie im äusseren Lebensgang Giotto's und Simone Martini's eine gewisse Uebereinstimmung herrscht. Beide haben in Neapel für König Robert, in Assisi für die Kirche des heiligen Franziscus gearbeitet, beide wurden nach Avignon berufen. (Giotto ward, wie wir uns crinnern, durch den Tod an der Reife verhindert). Giotto hat, wie es scheint, in engerem Verkehr mit dem grössten episch-dramatischen Dichter seiner Zeit, mit Dante, gestanden, Simone Martini war mit dem bedeutendsten Lyriker jener Epoche, mit Petrarca, befreundet.

Crowe und Cavalcafelles schildern eingehend die Ueberreste von Wandmalereien an der Kathedrale so wie in der Halle des ehemaligen Confistoriums



Guidoriccio Fogliani de' Ricci. Wandgemälde des Simone Martini im Palazzo pubblico zu Siena.

und in zwei Capellen des päpstlichen Palaſtes zu Avignon und ſchreiben dieſelben aus ſtiliſtiſchen Gründen Simone und deſſen Gehülfen zu.

Da ich dieſe Malereien nicht geſehen habe und mir auch keine Abbildungen derſelben bekannt ſind, erwähne ich ihrer nur flüchtig, kann aber nicht umhin, das Urtheil der Verfaſſer der »Geſchichte der italieniſchen Malerei« mitzutheilen, da daſſelbe bei ihrer genauen Bekanntschaft mit den Werken italieniſcher Kunſt und ihrer vorurtheilsfreien Schätzung derſelben von groſsem Gewicht iſt.

Bezüglich der Malereien im Porticus der Kathedrale (Maria mit dem Kinde, dem Stifter und zwei Engeln in der Lünette über dem Portal; ſechs Engelsköpfe und eine wahrſcheinlich urſprünglich zu einem Verkündigungsbilde gehörende Taube in der Laibung des Lünettenbogens; der ſegnende Chriſtus zwischen Engeln in dem Giebelfelde darüber) heiſt es bei Crowe und Cavalcaſelle: »Die anſprechende, an Strenge ſtreifende Formgebung dieſer unzweifelhaft echten Stücke zeigt, daſs Simone hier in friſchem Zuge arbeitete, unbeengt von den Fesseln der älterthümlichen Stilſirung, ſoweit ein Sieneſe ſich überhaupt von ihnen zu befreien vermochte«.

Von den Wandgemälden in der Capelle des Papſtes (Scenen aus dem Leben Johannes des Täuſers und Jeſu, aus der Apoſtelgeſchichte und der Apokalypſe) ſagen die Verfaſſer: »Ueber den Urheber dieſer Fresken kann füglich kein Zweifel ſein; hier arbeitete derſelbe Simone, von welchem die Decke der Confitorialhalle und der Porticus der Kathedrale dekorirt ſind. Daſs er dabei Gehülfen zur Hand hatte, verſteht ſich, einer derſelben iſt wahrſcheinlich ſein Bruder Donato gewefen. Von der Färbung im Ganzen läſt ſich angeſichts der arg verwüſteten Bilder allerdings kein Eindruck gewinnen, aber bei aller Einſchränkung des Urtheils kann man aus den Ueberreſten doch noch ſoviel feſtſtellen, daſs ſie dem Verfahren Simone's entſprechen, deſſen eigenthümlich flache gelbliche Fleiſchtöne ſich ebenfalls hin und wieder vorfinden«.

Und über die Malereien in der Capelle des h. Officiums (der Inquiſition) (Darſtellungen aus den Legenden der Heiligen Martial, Stephan, Petrus und Paulus) leſen wir folgendes Urtheil: »Sind dieſe Stücke in Charakter und Ausführung auch den andern Avignoniſchen Malereien untergeordnet, ſo ſtimmen ſie doch durchaus mit denen der darunterliegenden Capelle überein und rühren ebenfalls von Simone und ſeiner Schule her«.

Noch an einer anderen Stelle finden wir einen Cyklus von monumentalen Malereien, welche wegen ihrer Uebereinstimmung mit den ſicher beglaubigten Werken Simone's demſelben zugeſchrieben werden müſſen. Ich meine die Schilderungen aus der Legende des h. Martin von Tours in der Unterkirche von S. Francesco zu Aſſiſi.

Schon der um die italieniſche Kunſtgeſchichte ſehr verdiente H. W. Schulz hatte in ſeiner 1844 erſchienenen Lebensbeſchreibung Rumohr's (K. F. v. Rumohr, ſein Leben und ſeine Schriften S. 44.) mit Entſchiedenheit dieſe Malereien unſerm Meiſter zugewieſen. Unabhängig von ihm haben dann Crowe und Cavalcaſelle daſſelbe Urtheil gefällt. Und in der That iſt die auffallende Uebereinstimmung, welche

zwischen den Gesichtstypen, den Stellungen, der ganzen Auffassungsweise hier und in der *Maestà* des sienesischen Palastes waltet, eine so bedeutende, daß wir einen gemeinsamen Urheber annehmen müssen.

Daß Simone in der Unterkirche von S. Francesco gearbeitet, theilt auch Vafari mit; die Malereien in der Martinscapelle aber schreibt er, obgleich sie unverkennbar sienesisches Stilgepräge tragen, nicht ihm, sondern dem Giottisten Puccio Capanna zu. Dieses ist um so wunderbarer, als er eine Anzahl von sienesischen Halbfiguren an einer andern Stelle derselben Kirche von Simone begonnen und von Lippo Memmi vollendet werden läßt. Wie konnte ihm die Uebereinstimmung im Stile dieser beiden Bilderreihen entgehen?

Diese Befangenheit des Urtheils in Bezug auf Werke des 14. Jahrhunderts läßt sich wohl nur dadurch erklären, daß Vafari, wie die meisten seiner Zeitgenossen, die gesammte Kunst des Trecento trotz mancher anerkennenden Aeußerungen schliesslich doch als veraltet, überwunden, eines eingehenden Studiums nicht würdig erachtete. Daß Vafari Simone Martini's Verdienst unterschätzte, erieht man aus der Phrase, in welcher er ihn vor Allem deshalb glücklich schätzt, weil er in der Zeit des Petrarca lebte, denn die betreffenden Sonette desselben und seine Erwähnung des Künstlers in den *Lettere famigliari* hätten dem armen Leben des Meisters Simone mehr Ruhm gegeben, als es alle seine Werke gethan und je thun würden.

Die Bemerkung Vafari's, daß der Besteller der Martinsbilder der Cardinal Gentile gewesen, wird richtig sein; sein Name ist der Darstellung des knieenden Stifters am gemalten Glasfenster der Capelle beigegeben. Wann aber Simone in Assisi arbeitete, darüber lassen uns die Quellen vollkommen im Unklaren. Ob er auch im Refectorium von S. Francesco zu malen begonnen habe, wie Vafari mittheilt, läßt sich nicht erweisen.

Die Malereien der Martinscapelle zerfallen in einzelne Heiligenfiguren und in Schilderungen aus der Legende des Titelheiligen. Die ersteren befinden sich theils neben dem Eingange »als Wächter des heiligen Ortes« (hier sind ihrer acht, zu je zweien gruppiert), theils als Halbfiguren in der Fensterlaibung. Die legendarischen Hergänge werden in zehn Bildern in zwei über einander laufenden Reihen erzählt.

In den Heiligenfiguren treten uns dieselben Vorzüge entgegen, welche wir schon bei Simone's *Maestà* in Siena und dem Altarbilde in Pisa kennen lernten. Die weiblichen Heiligen zeigen wieder die schon häufig betonte Anmuth, einige der Figuren in der Fensterlaibung aber haben ein erstaunlich individuelles Gepräge, so daß mir der Gedanke kam, ob sie nicht in viel späterer Zeit erneuert seien.

In den legendarischen Bildern hatte Simone zu zeigen, ob er als Epiker und Dramatiker seinem großen Zeitgenossen Giotto, der am andern Ende der Kirche seine allegorischen Bilder und diejenigen aus dem Leben Jesu schuf, gewachsen wäre.

Sehen wir zu, wie er diesen Wettkampf beftanden.

Bild 1 zeigt uns den jugendlichen Martin zu Pferde, an jenem kalten Wintertage bei dem Thore von Amiens, wie er sich zurückwendet und seinen Mantel mit dem Schwerte zerfchneidet, um die eine Hälfte dem Bettler zu Theil werden zu lassen, der bereits einen Zipfel des Mantels in seiner Rechten hält. Entzückend ist der milde Ausdruck im Antlitz des Jünglings, welcher dem Bettler

einen Blick voller Erbarmen zuwirft. Nicht minder fesselt uns die wahrhafte und ergreifende Schilderung des Flehens und Dankens in den Mienen und Geberden des Armen. Die Ausführung ist auch hier von größter Sorgfalt. Man sehe sich nur die Behandlung des Haares an den beiden Männerköpfen, wie an Mähne und Schweif des Pferdes an. Im Anatomischen aber herrscht große Flaueheit. Es ist, als wenn ein Maler, der nichts als Blumen zu zeichnen gewöhnt ist, das Nackte auf diesem Bilde gemalt habe. Alles daran ist so weich, so glatt und unkräftig, als wäre kein Knochengeriüst dahinter.

Bild 2 stellt dar, wie Christus, angethan mit dem Gewandstücke, welches Martin in seiner Güte dem Armen gespendet, dem Heiligen im Traume erscheint. Dieser liegt in süßem Schlafe auf dem, den ganzen Vordergrund des Bildes einnehmenden Bette. Ein leises glückliches Lächeln spielt um seinen Mund. Lautere Unschuld spiegelt sich in diesen freundlichen Zügen. Trefflich ist in den leichten Falten der Decke und des Betttuches der darunter befindliche Körper angedeutet; nur die zarte, echt sienefische Hand ragt unter dem Betttuche hervor. An letzterem wie an dem Kopfkissen ist mit größter Sorgfalt, Stich für Stich, eine Verzierung wiedergegeben. Mit nicht geringerer Genauigkeit ist das Muster des Bettvorhanges gezeichnet. Hinter dem Bette steht Christus, umgeben von einer Engelschaar, welcher er den Zusammenhang zwischen dem Mantelstück auf seinem Arme und dem Schläfer auseinander zu setzen scheint. Christus spricht der Legende nach mit helltönender Stimme zu den Engeln die Worte: »Martinus, obgleich erst Katechumene, hat mich mit diesem Gewande bedeckt«. Die Engel laufen theils mit Spannung seinen Worten, theils blicken sie freundlich auf Martin hin. Hat sich Simone's Begabung auch in diesem Bilde nach der Seite feelifchen Ausdruckes hin bewährt, so stoßen wir doch auch hier wieder auf die Grenzen seines Wissens und Könnens in Bezug auf die Formgebung. Der lang ausgestreckte linke Arm und die auf den Schläfer weisenden, wie durch einen Krampf auswärts gebogenen Finger der Christusfigur sind durchaus verfehlt.

In Bild 3 ist geschildert, wie Martin die ihm von dem thronenden Kaiser angebotenen Geschenke zurückweist und auf das Kreuz in seiner Linken zeigt. Es ist hier jene Scene dargestellt, von welcher Sulpicius Severus, der Schüler und Biograph des h. Martin, berichtet. Es war im Jahre 356. Kaiser Julian erwartete bei Worms eine Schlacht von den Alemannen. Am Tage vorher sammelte er sein ganzes Heer um sich und fing an, jedem einzelnen Soldaten ein Kriegsgefchenk zu machen. In unserm Bilde sieht man, wie durch einen Beamten des Kaisers einem Soldaten Geld in die Hand gezählt wird. Da wurde auch gerufen: »Martine!« Der zwanzigjährige Jüngling trat vor den Cäsar hin, nicht um das Gefchenk anzunehmen, sondern um seine Entlassung zu erbitten, da er Christi Ritter sei. Und da ihm Julian den Vorwurf der Feigheit machte, antwortete er: »Wohlan, hält Du meinen Entschluß für Feigheit, statt für Glaubenstreue, so will ich morgen mich waffenlos vor die Fronte der feindlichen Schlachtreihe hinstellen, und im Namen des Herrn Jesu, nur mit dem Zeichen des Kreuzes, nicht mit dem Schilde beschirmt, noch mit dem Helme gedeckt, werde ich mitten in die Schlachtordnung der Feinde eindringen, furchtlos!« Auch in diesem Bilde wieder ist der fromme zarte Sinn des Heiligen hinreißend geschildert. Lebhaft und doch sanft ist der Blick, mit welchem er seine eindringliche Rede begleitet. Im Antlitz des Kaisers spiegelt sich mit großer Klar-

heit das Staunen über die Weigerung des Jünglings. Der Vorgang ist mitten ins Lagerleben versetzt, das durch Krieger, Schlachtröfse, Zelte in einer gebirgigen Gegend trefflich angedeutet ist. In diesem Bilde ist die Ziererei in der Haltung der Finger, von welcher wir bei Duccio noch nichts antreffen, die aber von Simone Martini an uns immer wieder in sienesischen Bildern entgegentritt, schon weit getrieben. Sie macht sich besonders bei der das Scepter haltenden Hand des Kaisers geltend.

Nun folgt (Bild 4) die Scene, da Martin der Zeichen seines bisherigen kriegerischen Berufes entkleidet wird. So, nicht aber als militärische Ausrüstung des Heiligen durch den Kaiser, die in diesem Zusammenhange nicht verständlich wäre und der Legende widerspräche, fasse ich dieses Bild. Der Kaiser nimmt ihm eigenhändig das Schwert ab, während ein Diener ihm den Sporn am Fuß löst und ein anderer seinen Hut auf einer Stange emporhält. Die Scene geht innerhalb einer rundbogigen Pfeilerhalle bei den Tönen einer Doppelflöte, einer Mandoline und einiger Sänger vor sich. Ein Diener hält einen Jagdfalken auf der Hand. Es ist als sollten die weltlichen Freuden noch einmal mit ihrem verführerischen Reiz an den Jüngling herantreten. Durch den seelenvollen Blick, den der hier noch lieblicher als auf den bisher besprochenen Bildern dieses Cyklus geschilderte Heilige emporrichtet, erregt die Darstellung außer dem sittenbildlichen Interesse, welches alle Nebenfiguren in hohem Grade erwecken, beim Beschauer eine lebhaft psychologische Theilnahme. Es gab wohl kaum eine Aufgabe, welche der künstlerischen Geffinnung Simone Martini's mehr angepaßt gewesen wäre, als die Schilderung des milden, sanften, demüthigen Martin, der »gegen seine Waffenbrüder eine große Güte und wunderbare Liebe hatte; dessen Geduld und Demuth das Maß dieser Tugenden, welches sonst Menschen erreichen, überstieg.« Hier hat der Kopf des Heiligen die größte Aehnlichkeit mit demjenigen des h. Crescentius auf dem großen Frescogemälde Simone's im Palazzo publico zu Siena; nur ist der Ausdruck Martins noch lieblicher, sanfter und hingebender.

Bild 5: Die Auferweckung eines Verstorbenen durch den Heiligen, ist sehr verdorben.

Das 6. Bild fällt, wenn ich seinen Inhalt recht verstehe, aus dem chronologischen Zusammenhange, indem es uns in die Zeit von Martin's Tod versetzt. Unter anderen wunderbaren Vorgängen, die sich in den Sterbestunden des Heiligen zutragen, berichtet die Legende auch folgenden: Der h. Ambrosius, Bischof von Mailand, hatte die Bestimmung getroffen, daß an den Sonntagen der Lector erst dann zu lesen beginnen durfte, wenn der Bischof ihm ein Zeichen gab. Nun war aber Ambrosius eines Sonntags während des Gottesdienstes fest eingeschlafen. Anfangs wagte Niemand ihn zu wecken. Als man es aber schließlich that, erzählte er, im Traume habe er bei dem Leichenbegängniß des Bischofs Martinus im Pfalmengefange dem Verstorbenen die letzte Ehre erwiesen. Dieses Ereigniß stimmte genau mit dem Zeitpunkt, da Martinus starb. Auf unserm Bilde sieht man Ambrosius in tiefen Schlaf versunken in der Nähe des Altars sitzen. Sein müdes Haupt stützt er mit der Rechten, während die Linke matt auf seinem Schoofse ruht. Demüthig kniet der Lector mit dem Buche vor ihm und wartet geduldig des Befehles. Ein anderer Geistlicher berührt ehrerbietig leise die Schulter des Bischofs, um ihn zu wecken.

Es folgt (7) eine Darstellung, welche das hohe Ansehen vergegenwärtigt, in welchem Martin bei den Großen der Welt stand. Kaiser Valentinian ist vor dem Heiligen niedergekniet, hat seine Arme um ihn geschlungen und blickt voller Hingebung zu seinem ehrwürdigen Antlitz empor. Die Legende berichtet, der Kaiser habe anfangs den Heiligen, da derselbe vielleicht mit einem Gnadengefuche für Unglückliche an seinen Hof gekommen, nicht empfangen wollen; durch ein Wunder aber seien die Thore des Palastes vor Martin aufgesprungen und er sei ungehindert bis in den Saal des Herrschers vorgedrungen, wo dieser auf seinem Throne saß. Da war es dem Kaiser, wie wenn ein Feuer ihn nöthigte, daß er aufsprang und den Bischof mit der Gluth heiliger Verehrung umarmte.

Bild 8 illustriert jenes doppelte Wunder, das sich einst zutrug, als S. Martin die Messe celebrierte: eine feurige Kugel erschien über seinem Haupte; da die Aermel der schlechten Paenula, die er an Stelle seiner auf dem Gange zur Kirche einem Bettler geschenkten Tunica angezogen hatte, zu kurz waren, blieben die Arme des Heiligen, als er bei der Messe die Hände (mit der Hostie) erhob, nackt. Da schwebten Engel herab und bedeckten dieselben mit einem Schmuck aus Gold und Edelsteinen. Auf unserem Bilde sind die Engel mit ihrem zu der wunderbaren Lichterscheinung erhobenen staunenden Blicke liebevolle Gestalten. Auch die Andacht des Heiligen und die Hingebung des ihm bei der Messe assistirenden Jünglings ist fesselnd geschildert.

In der Sterbescene (9) ist die Starrheit des Todes, wie sie soeben bei dem im Vordergrund am Boden liegenden Heiligen eingetreten ist, der Wirklichkeit trefflich abgelauscht. Auch die Theilnahme der Anwesenden an dem traurigen Ereigniß ist betont, besonders lebhaft an dem zu Füßen des Verstorbenen niedergeknieten jungen Mönche, der gramerfüllt in's tief ernste Antlitz des Todten schaut, so wie an dem andächtig betend emporblickenden, ebenfalls knieenden Manne. Dieser schaut nach dem Vorgange hoch in den Lüften, wo die Seele des Verstorbenen von lobsingenden Engeln emporgetragen wird.

Das letzte (10.) Bild der Reihe, die Bestattungsfeier darstellend, ist in Bezug auf den Ausdruck von geringer Tiefe. Das ganze Gewicht ist hier auf das Ceremoniöse des Herganges gelegt. Nicht der im Vordergrund aufgebahrte Todte fesselt das Interesse der Trauerversammlung, sondern der ihm zu Häupten stehende Bischof. Diesem küßt ein Jüngling die Hand (oder die von derselben gehaltene Reliquie?), und auf diese Scene sind die Blicke der meisten Anwesenden gerichtet, sofern die letzteren nicht durch ihre kirchlichen Functionen abforbirt sind, wie die beiden laut singenden Männer mit den Kerzen in der Hand und der Knabe mit der Fackel.

Wir haben bei Simone's Malereien in Assisi etwas länger verweilt, weil dieselben für die Beurtheilung der Kunstweise des Meisters von wesentlicher Bedeutung sind. Auch in ihnen tritt uns die Darstellung eines frommen innigen Seelenlebens als die starke Seite unseres Meisters entgegen; sie beweisen aber auch, daß Simone, vielleicht unter dem Einflusse der benachbarten Werke Giotto's, sich zu einem guten Erzähler ausgebildet hatte. Ob die in dem besprochenen Cyklus dargestellten legendarischen Vorgänge von dem Künstler selbst ausgewählt oder von dem Stifter der Capelle ihm aufgetragen worden, wissen wir nicht; ich möchte aber das erstere annehmen, denn die Auswahl entspricht dem Charakter von Simone's Kunst, indem sie derselben immer wieder Gelegenheit bot, die ihr eigene

Innigkeit zu entfalten. Ich denke mir, Giotto würde manche andere, dramatischer angelegte Scene aus dem Leben Martin's zur Darstellung gebracht haben: etwa S. Martin von den Arianern verfolgt, oder wie er, unter die Räuber gefallen, einen derselben bekehrt, oder wie das Volk in Tours ihn als neugewählten Bischof jubelnd empfängt, oder wie er, von seinen Mönchen begleitet, die Tempel der Heiden zerstört und ihre heilig gehaltenen Eichen fällt.

Die technische Ausführung der Wandgemälde in Assisi erinnert, dem Gesamtcharakter der früh-sienesischen Schule entsprechend, wieder an Miniaturmalerei: »der weiße Grund ist für die hohen Lichter benutzt, Halbtöne und Schatten sind in flüssigem Grau eingetragen und mit den rothen Umrisslinien zu einem warmen gelben Licht verschmolzen; das Ganze ist behutsam laßt, so daß uns keine Spur von den Flecken begegnet, welche häufig Temperabilder entstellen« (Crowe und Cavalcafle).

### III. Lippo Memmi.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Simone Martini in seinem Schwager Lippo Memmi einen Hauptgehülfen bei seinen Arbeiten hatte. An jener Verkündigung aus dem Jahre 1333 (in den Uffizien zu Florenz) nennen sich beide Künstler als Urheber des Gemäldes, doch scheint es, daß Lippo Memmi's Antheil daran wesentlich in der Ausführung des Ornamentalen bestand, erhielt er doch dafür, wie aus einer Urkunde zu ersehen, eine beträchtliche Zahlung, 70 Goldgulden.

Um uns eine Vorstellung von Lippo Memmi's künstlerischer Begabung zu machen, müssen wir die von ihm ohne die persönliche Theilnahme seines berühmteren Schwagers gefertigten Arbeiten betrachten. Es kann hier sogleich bemerkt werden, daß seine ganze Auffassungsweise sich auf's Engste an die Kunst Simone's anschließt. Das lehrt uns vor Allem Lippo's Maestà im Palazzo publico zu S. Gimignano, ein großes Wandgemälde, welches als eine Nachahmung von Simone's Fresco in der Sala del gran consiglio zu Siena bezeichnet werden kann.

Die in der Mitte des Bildes unter dem Baldachin thronende Madonna hält das auf ihrem Knie stehende Christkind äußerlich in ganz ähnlicher Weise, wie auf dem Bilde Simone's. Sie erscheint in S. Gimignano ganz in der Vorderansicht, ihr Gesicht ist viel weniger befeelt, die Augen blicken ziemlich ausdruckslos gerade vor sich hin. Der innere Zusammenhang mit dem Kinde, welchen Simone's Bild so poetisch betont, ist hier nicht vorhanden. In allen Aeußerlichkeiten aber ist die Uebereinstimmung eine augenscheinliche. So z. B. ist der Faltenwurf von Mariä Mantel auf beiden Bildern fast identisch. Lippo Memmi mag dem Simone Martini bereits bei der Maestà für Siena in der Ausführung des Nebensächlichen geholfen haben; so lagen ihm bei dem zwei Jahre später in S. Gimignano gemalten Bilde dieselben Motive nahe. Die beiden Gruppen der Heiligen zu den Seiten der Maria bestehen hier aus je 14 Figuren, zu denen auf der rechten Seite die knieende Gestalt des Podesta von S. Gimignano, Nello di Meffer Mino de' Tolomei aus Siena, kommt, welchem diese Ausschmückung des Rathssaales zu danken war. Die beiden Frauen, die dem Throne der Maria zu-

nächst stehen, St. Agathe und St. Agnes, haben die Arme ganz wie die entsprechenden Figuren auf dem sienesischen Bilde unter der Brust gekreuzt. Die Anordnung der Heiligen ist hier nicht eine so fest geschlossene wie in Siena, auch steigt sie nicht nach dem Hintergrunde zu; vielmehr dehnt sich die Linie zu beiden Seiten weit aus, indem die Aufstellung nur zwei hintereinander befindliche Reihen zeigt. Von sechs Heiligen der zweiten Reihe sieht man fast nichts als die Nimben, während in Siena das Gesicht keiner einzigen Figur ganz verdeckt ist.

Jene angenehme Abwechslung, die in die Gruppierung der zahlreichen Figuren des Simone'schen Bildes dadurch kam, daß die sechs Gestalten der vordersten Reihe knieend dargestellt wurden, fehlt dem Gemälde in S. Gimignano in sehr merklicher Weise. Die in demselben vorherrschenden parallelen Linien wirken ermüdend auf den Beschauer. Die eine knieende Figur des Stifters vermag dieser Einförmigkeit nicht abzuweichen.

So zeigt sich denn Lippo Memmi als Componist seinem Schwager durchaus nicht gewachsen.

Unser Urtheil gestaltet sich auch nicht günstiger, wenn wir an die Betrachtung der einzelnen Figuren gehen. Den Frauen- und Engelsköpfen fehlt jener Liebreiz, den ihnen Simone zu geben wußte. Auf Lippo's Bilde haben sie meist stark hervortretende, nahezu geschwollene Wangen, gekniffene Augen, zu schmale Nasen, einen allzu kleinen Mund. Das Typische wiegt in viel höherem Grade vor als auf Simone's Gemälde und zwar nähert sich der Typus der Lippo'schen Köpfe wieder sehr dem byzantinischen. Ich habe hierbei nicht bloß (wenn auch vorzüglich) die Engel im Sinne, sondern auch die Köpfe einiger männlicher Heiligen, so vor Allen des Johannes Baptista und des Paulus, welche mit ihren düstern Blicken und den conventionellen Runzeln an der Stirn und in der Augengegend durchaus an byzantinische Bilder der Verfallszeit gemahnen.

Eine unbedingt anmuthige Gestalt hingegen ist der jugendliche Heilige auf der rechten Seite, der mit der einen Hand die Baldachinfänge hält, während die andere auf dem Griff des Schwertes ruht. Sein Antlitz zeigt eine gewisse Wärme des Gefühls und ist von jenem lieblichen Typus abhängig, den wir wiederholt an Simone's Figuren, so an dem Crescentius zu Siena und dem h. Martin in Assisi, gefunden.

Recht individuell sind die Züge des andächtig zur Madonna emporblickenden Stifters, so wie des hinter ihm stehenden und ihn derselben empfehlenden h. Nicolaus. Es fragt sich nur, ob hier nicht die Hand des Benozzo Gozzoli mit theiligt ist, welcher im Jahre 1467 das Bild restaurirte und vier Figuren: den h. Ludwig und dessen Nebenmann mit dem ganz individuellen Gesichte an dem rechten, den Abt Antonius und die h. Fina am linken Ende des Bildes gänzlich erneuerte.

Die gezierte Haltung der Finger, auf die bei Gelegenheit von Simone's Maleereien in Assisi hingewiesen wurde, finden wir in dem Bilde Lippo's immer wieder. Die ornamentalen Theile erinnern in ihrem Reichthum an die Maestà in Siena, lassen aber den feinen Geschmack Simone's vermiffen: es ist etwas Aufdringliches in diesen derben Formen; man vergleiche nur etwa die Giebel des Thronbaues, die Heiligenheine, das Gewand der Maria auf beiden Bildern.

Das Colorit ist sehr licht, die Schatten sind grau.

In dem Dom (der Collegiata) zu S. Gimignano werden Chorbücher aufbewahrt,

in denen Miniaturen ganz in dem Stile Lippo Memmi's — wahrscheinlich auch von feiner Hand — zu sehen sind. In einem dieser Bücher ist mir ein Erzengel Michael wegen der großen Aehnlichkeit mit den Engeln auf Memmi's eben besprochenem Bilde aufgefallen.

Von den übrigen dem Lippo zugeschriebenen Gemälden seien hier nur die mit seinem Namen bezeichneten erwähnt. Dazu gehört die »Madonna de' raccomandati« in der Capella del santissimo Corporale des Domes zu Orvieto. In der Mitte steht Maria, die Hände zur Fürbitte zusammengelegt, aufrecht da. Sie trägt ein mit goldenen Mustern reich verziertes rothes Gewand. Ihr blauer, weiß gefütterter Mantel wird von zwei Engeln über den bei ihr Schutz suchenden größentheils knieenden Männern und Frauen gehalten. Andere Engel, die in dem oberen Theil des Bildes zu sehen sind, blicken freundlich auf Maria hin. Unter den Beschützten befindet sich auch der Stifter: eine bildnißartig behandelte Gestalt mit stark gebogener Nase. Ein milder Geist herrscht in dem Gemälde; die Engel haben wieder jenen schon bei Gelegenheit der Wandmalerei in S. Gimignano charakterisirten Typus.

Ferner das al fresco gemalte Madonnenbild über der Sakristeithür der Servi zu Siena, auf welchem das ganz in der Vorderansicht dargestellte Christuskind in der Linken einen Vogel, in der Rechten eine Rolle hält. Maria hat den spezifisch sienesischen gerührten Ausdruck: es ist als wollte sie eben in Thränen ausbrechen.

Verwandt mit diesem Gemälde ist das ebenfalls bezeichnete Madonnenbild der Berliner Galerie Nr. 1081 A des Waagen'schen Cataloges.

Crowe und Cavalcaflelle weisen noch auf Bruchstücke eines Werkes des Lippo im Palazzo Aleffandri zu Florenz hin, die ich nicht kenne.

Erscheint die Kunst des Lippo Memmi von derjenigen feines bedeutenderen Schwagers Simone durchaus abhängig, so sind die Brüder Pietro und Ambrugio Lorenzetti selbständigere Meister gewesen, denen es gelang, die vorwiegend lyrisch angelegte sienesische Kunstempfindung, wie sie sich in den Werken Simone Martini's äußert, nach der Seite dramatischer Lebendigkeit zu ergänzen. Freilich war schon vor ihnen in Siena auch nach dieser Seite hin durch Duccio Einiges geleistet worden, aber seine Stärke lag doch, wie wir sahen, ebenfalls in der Schilderung sanfter Gefühle. Erst als durch Vermittelung der Lorenzetti Giotto's Geist in die sienesische Malerei drang, konnte sie auch in Bezug auf dramatisches Leben mit der florentinischen in Wettkampf treten.

Wann und unter welchen äußeren Umständen die beiden Brüder zu dem giottesken Stil in Beziehung traten, wissen wir nicht, dürfen aber nicht vergessen, daß der letztere bald durch ganz Toscana verbreitet war, so daß es gar nichts Wunderbares hat, zwei sienesische Künstler des 14. Jahrhunderts unter den Einfluss dieser Macht gerathen zu sehen; es wäre vielmehr erstaunlich gewesen, wenn die sienesische Kunst das ganze 14. Jahrhundert hindurch sich völlig unabhängig von der Einwirkung der florentinischen erhalten hätte, wenn wir uns auch dessen erinnern, daß in Folge jenes engherzigen Gesetzes der sieneser Malergilde, welches

jeden Nichtbürger zu einer hohen Abgabe für das Recht, seine Kunst auszuüben, verpflichtete, lange Zeit hindurch kein einziger florentiner Maler sich in Siena niederließ.

Es scheint, daß die beiden Brüder einen ähnlichen Entwicklungsgang genommen haben, auch kam es vor, daß sie in Gemeinschaft arbeiteten.

#### IV. Pietro Lorenzetti.

kommt urkundlich zum ersten Mal 1305 vor, in welchem Jahre er für eine Malerei für die »Signori Nove« eine Zahlung erhält. Unter dem Jahre 1326 wird die Malerei von »Geschichten« im Hause der Opera des Domes zu Siena erwähnt.

Das älteste mit der Namensunterschrift versehene Bild des Meisters aber, das auf uns gekommen, ist die Madonna mit Heiligen in der Capellina del Martirio di S. Anfano in der Nähe von Siena aus dem Jahre 1329. (Abb. auf S. 40.)

Was Gestalt und Ausdruck der Maria betrifft, so herrscht eine auffallende Verwandtschaft mit Lippo Memmi's Madonna in S. Gimignano vor. Auch Pietro's Maria blickt gerade aus dem Bilde heraus, auch bei ihr ist das Verhältniß zum Kinde ein rein äußerliches. In ihren Zügen nehmen wir nichts von jenem träumerisch milden Ausdruck wahr, der bei Simone's und Duccio's Madonnen den Beschauer in so hohem Grade fesselt. Entspricht aber die Art, wie die Madonna thronet, die Haltung ihrer Arme etc. vollständig den Madonnenbildern Simone Martini's und Lippo Memmi's, so ist die Auffassung des Christkinds vollständig neu. Dasselbe steht hier nicht ruhig auf dem Knie der Mutter, sondern tritt in lebhaft Beziehung zu dem daneben stehenden Propheten Elias. In dieser Kinderfigur spricht sich bereits deutlich das dramatische Element in der Begabung Pietro's aus; ob dasselbe gerade hier am Platze war, ist freilich eine andere Frage. Mir scheint die Willenskraft, welche diesen kleinen Christus auszeichnet, jedes kindlichen Zuges zu entbehren. Die Art, wie er die rechte Hand auf das Knie gestützt hat, ist der Gestus eines Erwachsenen, auch der ernste Blick, den er auf den Propheten richtet, hat nichts Kindliches. Der energische Charakter von Pietro Lorenzetti's Kunstempfindung kam der Darstellung seiner Männergestalten sehr zu Gute: dieser Elias ist ein Mann, der genau weiß, was er will; auch liegt der Figur kein althergebrachter Typus zu Grunde; sie ist vielmehr eine individuelle Leistung unseres Künstlers. Ähnliches gilt von dem h. Nicolaus auf der anderen Seite des Thrones. Auch in den Engeln tritt uns die Kunst Pietro's als von der Tradition abweichend entgegen, doch zeigt sich hier abermals, wie bei der Madonna, daß die Anmuth nicht seine starke Seite war. Sehr streng ist die Symmetrie in der Anordnung der Figuren; die je drei Gestalten auf den beiden Seiten des Bildes entsprechen einander bis in den Neigungswinkel der Köpfe und die Haltung der Hände. Echt sienesisch ist die überaus reiche Verzierung des Thrones und der Gewänder. Das Ganze ist in einem sehr lichten Farbenton gehalten.

Ein zweites Madonnenbild Pietro's befindet sich in den Uffizien zu Florenz. Wie die Inschrift besagt, stammt es aus dem Jahre 1340, und gilt für das Gemälde, welches Pietro laut Vasari in San Francesco zu Pistoja malte und aus

deffen falsch gefesener Infchrift ſich Vafari ſeinen Pietro Laurati bildete. Verglichen mit dem Gemälde zu S. Anfano zeigt es keinen Fortſchritt. Das Colorit iſt ſehr blaß, die Stellung der Figuren ſteif, die Modellirung ſchwach.

Ueber die Thätigkeit Pietro's in der zwiſchen der Anfertigung der beiden Madonnenbilder liegenden Zeit geben die Urkunden einige Auskunft.

In demſelben Jahre (1329), in welchem Pietro die Madonna für S. Anfano ſchuf, fertigte er ein figurenreiches Altarbild für die Carmeliterkirche zu Siena. Dargeſtellt war auf demſelben die Madonna zwiſchen zahlreichen männlichen und weiblichen Heiligen. Der Preis des »ſehr ſchönen« Bildes betrug 150 Goldgulden, wovon die Commune ein Drittel bezahlte, um auf dieſe Weiſe die Erwerbung des Gemäldes durch die Brüder von Sta. Maria del Carmine zu ermöglichen. Im Jahre 1818 iſt dieſes Bild nach England verkauft worden. Vielleicht beſitzt die Galerie zu Siena einen Theil der Predella des Gemäldes. Man ſieht hier (unter Nr. 56) den Papſt Honorius, wie er den Carmelitern ein neues Ordenskleid giebt und ihre Regeln beſtätigt; Nr. 57 aber enthält Scenen aus dem Eremitenleben, welche mich an das Leben der Einſiedler in dem berühmten »Triumph des Todes« im Campo Santo zu Piſa erinnerten: einem ſchlafenden Mönche erſcheint ein Engel; ein Eremit ſchöpft Waſſer, während ein anderer in das Leſen eines Buches vertieft iſt. Ob dieſe Tafeln wirklich von unſerem Meiſter herrühren, läßt ſich nicht irgend erweiſen. Crowe und Cavalcaſelle ſind geneigt, acht »gut componirte« kleine Tafeln im chriſtlichen Muſeum des Vaticans mit Darſtellungen aus Heiligenlegenden wegen ihrer Aehnlichkeit mit den eben genannten Bildern in Siena als fernere Beſtandtheile derſelben Predella zu betrachten.

1333 erhielt Pietro eine Zahlung für eine Malerei an der neuen Thür des Domes zu Siena; 1335 für ein Bild des h. Savinus, wobei auch eine Remuneration des Sprachmeiſters (maestro della gramatica) Ciecho vermerkt wird, »der die Geſchichte des h. Savinus in die Volkſprache überſetzt hatte, damit ſie auf der Tafel gemalt werde«. Der Künſtler war alſo des Lateiniſchen nicht mächtig.

In demſelben Jahre malte Pietro in Gemeinſchaft mit ſeinem Bruder Ambruogio ein großes Fresco an der Faſſade des Hospitals in Siena, welches im Jahre 1720 untergegangen iſt. Es trug die Infchrift: hoc opus fecit Petrus Laurentii et Ambroſius ejus frater MCCCXXXV. Mit Recht hat man in dem Umfande, daß Pietro hier an erſter Stelle genannt wird, eine Beſtätigung der auch aus anderem Grunde (urkundlich kommt Pietro bedeutend früher als Ambruogio vor) wahrſcheinlichen Annahme gefehen, daß Pietro der ältere der beiden Brüder ſei.

Vafari rühmt dieſes Werk gleich im Anfange ſeiner Biographie Pietro's. Von der Betheiligung des Ambruogio Lorenzetti, deſſen Verwandtſchaft mit ſeinem Pietro Laurati ihm entgangen zu ſein ſcheint, ſchweigt Vafari in der Biographie Pietro's; in derjenigen des Ambruogio aber erwähnt er, in Anlehnung an Ghiberti, der Geburt Mariä und der Darſtellung, wie ſie zwiſchen den Jungfrauen zum Tempel geht, an der Faſſade des Ospedale Grande als einer Arbeit des Ambruogio. Dargeſtellt waren alſo Scenen aus dem Leben der Maria, von denen Vafari den Tempelgang, den er alſo das eine Mal dem Pietro und dann wieder dem Ambruogio zuſchreibt, und das Spofalizio rühmend hervorhebt. (Nach Ghiberti ſtammte die »Vermählung der Maria« und ein Bild, welches darſtellte, wie die Madonna von vielen Frauen und Jungfrauen beſucht wird, von Simone Martini.) Vafari lobt an Pietro's Malereien für das Hospital die ſchöne Verzierung der

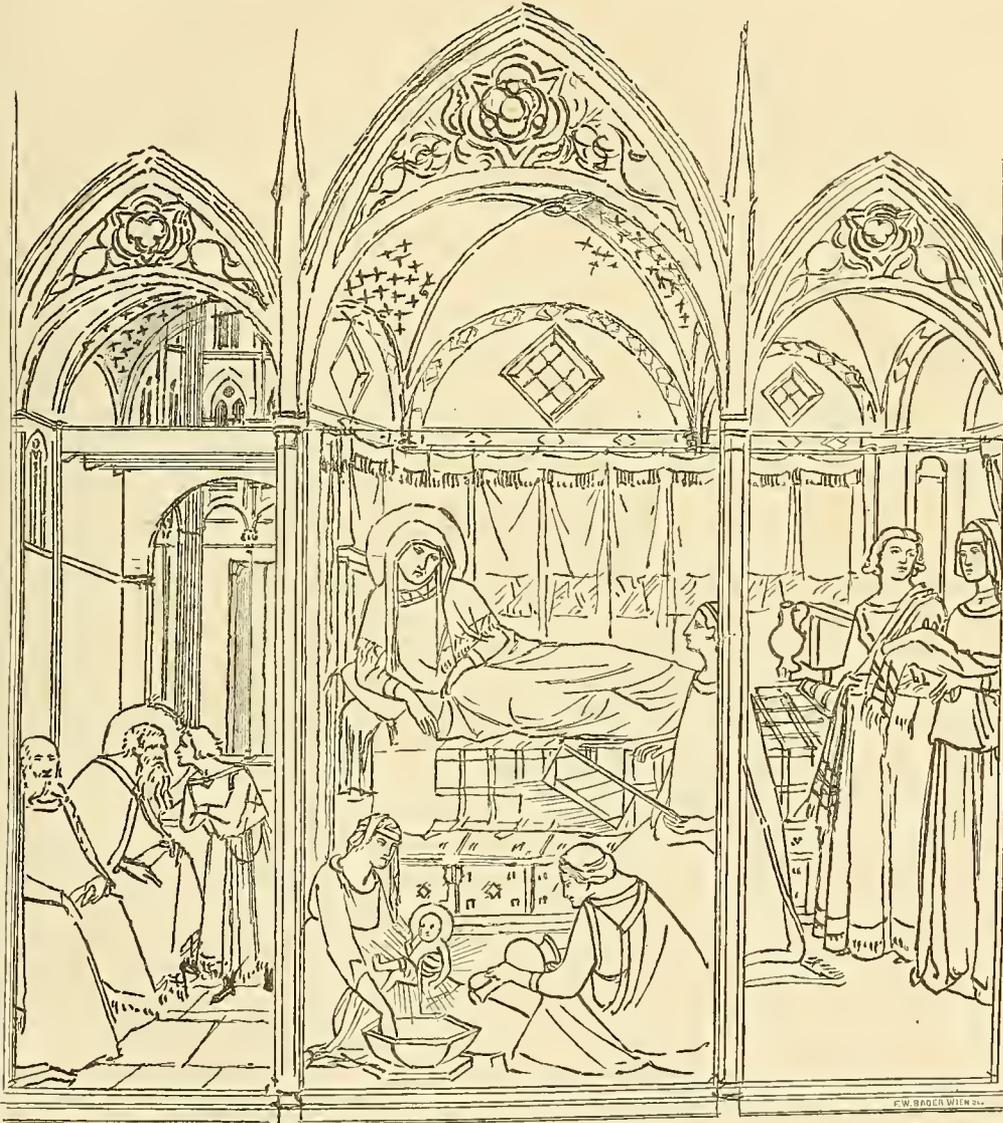
schlicht drapirten Gewänder, das Majestätische in dem Ausdruck der Köpfe und die schöne Manier in der Disposition der Figuren. Er sieht in diesen Gemälden nicht nur den Ursprung von Pietro's Ruhme, »der im Laufe seines Lebens durch ganz Toscana begehrt und ‚caessirt‘ worden sei«, sondern ist der Ansicht, daß mit diesem Werke überhaupt erst der Anfang gemacht worden sei, »die gute Art des Malens in Siena einzuführen.«



Altarbild von Pietro Lorenzetti in S. Anafano.

Müssen wir in Anbetracht der in eine frühere Zeit fallenden Leistungen Duccio's und Simone Martini's Vasari's Auspruch als historisch unhaltbar bezeichnen, so wird doch das Lob, welches er den Malereien an dem Hospital spendet, nicht grundlos sein. Wenn ferner Vasari von einer starken Nachahmung der Manier Giotto's in diesen Gemälden spricht, so hat dieses im Hinblick auf den allgemeinen Kunstcharakter der Lorenzetti für uns nichts Ueberraschendes. Pietro

Lorenzetti konnte damals sehr wohl bereits florentinische Einflüsse erfahren haben, sei es nun, daß er in Assisi oder vielleicht schon in Florenz gewesen war und dort das Tabernakel gegenüber der linken Thür der Kirche Sto Spirito gemalt hatte, welches Vasari wegen seiner Lieblichkeit und der »Zartheit der Köpfe«



Geburt der Maria von Pietro Lorenzetti. In der Sakristei des Domes von Siena.

so sehr lobt und das noch im vorigen Jahrhundert, wenn auch in sehr schlechtem Zustande, daselbst zu sehen gewesen sein soll.

Auch bei Erwähnung eines andern Freskenzyklus aus dem Leben der Maria von Pietro's Hand, in der Pieve zu Arezzo, von dem leider auch nichts auf uns gekommen ist, betont Vasari die große Uebereinstimmung mit Giotto's Manier.

Ein für die Beurtheilung Pietro Lorenzetti's wichtiges Werk ist die »Geburt

der Maria«, jetzt in der Sacristei des Domes zu Siena. Die Inschrift nennt unseres Künstlers Namen so wie das Jahr 1342. (Abb. auf S. 41.)

Der mittlere Theil des Bildes entspricht der hergebrachten Composition von Geburtsfcenen, infofern wir am Boden vor der Wöchnerin zwei Wärterinnen mit dem Bade des Kindes beschäftigt finden. Während aber noch Giotto bei der »Geburt Jesu« in Assisi und derjenigen Mariä in der Arena-Capelle zu Padua in Anlehnung an die Tradition das Kind zweimal auf einem und demselben Bilde darstellte, sehen wir es hier nur einmal, wie es von der, die Temperatur des Wassers prüfenden Wärterin auf dem Knie gehalten wird. Dafs die zweite Wartfrau Wasser aus einer Kanne in das Badegefäfs gießt, ist ein typischer Zug, welchen man immer wieder in mittelalterlichen Darstellungen der Geburt Jesu antrifft. Pietro Lorenzetti mag das Motiv für diesen ganzen mittleren Theil seines Bildes der Domkanzel Niccolò Pisano's entnommen haben, erinnert doch die Stellung seiner Anna nicht wenig an diejenige der Maria in der »Geburt Christi« an der Kanzel. Dafs aber in der Zeit, in welcher Pietro dieses Werk schuf, auch in Siena bereits jene Luft am eingehenden Charakterisiren der darzustellenden Vorgänge, welche für die Kunst des 15. Jahrhunderts so bezeichnend ist, sich im Keime zu zeigen begann, darauf deutet die liebevolle Behandlung der ganzen Situation. Zu Füßen der auf einem genau der Wirklichkeit nachgeahmten Bette liegenden Wöchnerin sitzt ein Mädchen mit einem Fächer. Rechts tragen zwei Pflegerinnen eine Kanne und anderes Geräth herbei. Auch in Giotto's entsprechendem Bilde zu Padua fanden wir geschäftige Frauen, die sich der Pflege der betagten Anna widmeten. Wahrscheinlich hat sich der sienefische Künstler seinen offenen Blick für die Wirklichkeit unter dem Einfluß giottesken Kunstgeistes angeeignet. In dem linken Drittel des Bildes, das uns in einen Vor- oder Nebenraum der Wochenstube sehen läßt, sitzt neben einem andern Greife der betagte Joachim, welchem, wie es scheint, soeben über das Befinden der Gattin Bericht erstattet wird. Voller Aufregung lauſcht er den Worten des Boten. In wirksamem Contrast steht die Lebhaftigkeit dieses Vorganges zu dem ruhigen abgemessenen Tempo, welches alles Thun in der Wochenstube beherrscht.

Ist die ganze Situation klar gegeben, so läßt doch im Einzelnen der Ausdruck der meisten Figuren viel zu wünschen übrig. Die abgeſpannten Mienen der Wöchnerin ließen sich allenfalls durch das Bestreben des Künstlers, sie als noch matt und schwach zu schildern, erklären; der gleichmäßig gelangweilte Ausdruck der übrigen Frauen aber dürfte mit einer Schwäche im Charakterisirungsvermögen des Künstlers zusammenhängen. Warum giebt er ihnen allen halb geschlossene, gar zu kleine Augen? Andererseits ist mit Recht auf die Anmuth einiger Figuren, besonders des schreitenden Mädchens mit der Kanne, hingewiesen worden; doch kann ich dieses nur von der Gestalt und deren Bewegung, nicht aber vom Kopfe gelten lassen.

Die Farbe des Bildes hat sehr gelitten. Ursprünglich scheint es in helleren Tönen gehalten gewesen zu sein, als die benachbarten Bilder Duccio's, mit ihnen gemein hat es aber den grünlichen Ton der Schatten.

Vielleicht gehörte die kleine figurenreiche »Kreuzigung«, gleichfalls in der Domsacristei, zur Predella des eben beschriebenen Gemäldes. Sie erinnert an das große sienefische Kreuzigungsbild in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, von welchem weiter unten noch die Rede sein wird.

Ein fernerer Tafelbild Pietro's, die Madonna mit dem Kinde, von Heiligen umgeben, das sehr gerühmt wird, besitzt die Pieve zu Arezzo. Es ist jenes schon von Vafari gepriesene Gemälde, welches nach Milanefi (vergl. dessen neue Ausgabe des Vafari, Florenz 1878, I, S. 475) im Jahre 1320 durch Guido Tarlati bei Pietro Lorenzetti für 160 Pisaner Lire bestellt wurde.

Vafari schreibt ferner unserem Meister das berühmte Fresco im pisaner Campo santo zu, in welchem das Leben der Einsiedler geschildert ist. Leider aber ist auf seine Aussage wenig zu geben, besonders da er die benachbarten Darstellungen des jüngsten Gerichtes und des sogenannten »Triumphes des Todes«, welche aus stilistischen Gründen derselben Hand zugeschrieben werden müssen, von einem anderen Meister, von Orcagna, gemalt werden läßt. Eine Uebereinstimmung zwischen den mir bekannten sicher beglaubigten Bildern Pietro's und den Malereien in Pisa habe ich nicht gefunden und werde die letzteren daher nicht an dieser Stelle, sondern erst weiter unten besprechen.

Ueber die Lebensverhältnisse Pietro Lorenzetti's find wir nur äußerst dürftig unterrichtet. Weder sein Geburts- noch sein Todesjahr ist bekannt. Er hatte in der Parochie von S. Pietro in Castelvechio seine Wohnung und war mit Giovanna di Mino del Cicerchia verheirathet.

## V. Ambruogio Lorenzetti.

Geb. um 1300; gest. nach 1345.

Der um die italienische Kunstgeschichte hochverdiente Gaetano Milanefi hat diesen Künstler zuerst im Jahre 1323 erwähnt gefunden.

1331 malte er die Fresken in S. Francesco (dem jetzigen Seminar) zu Siena, welche von Ghiberti und, in Anlehnung an diesen, von Vafari so sehr gerühmt werden. Ghiberti hat in seinem Commentar dieses Werk besonders eingehend geschildert. Wir lesen bei ihm:

»Ambruogio Lorenzetti war ein sehr berühmter und vortrefflicher Meister..., ein ausgezeichneter Erfinder... Unter seinen zahlreichen Werken befindet sich bei den Minoriten eine großartige »Geschichte«, die vorzüglich gearbeitet ist. Sie nimmt die ganze Wand eines Kreuzganges ein: Hier ist dargestellt, wie ein Jüngling beschließt Mönch zu werden; wie er Mönch wird und sich von dem Oberen einkleiden läßt; wie er dann mit anderen Brüdern von dem Oberen mit größter Inbrunst die Erlaubniß erbittet, nach Arien zu reisen, um den Sarazenen das Christenthum zu predigen. Wie dann die besagten Mönche aufbrechen und zum Sultan gehen. Als sie aber den Glauben an Christus zu predigen begannen, wurden sie ergriffen und vor den Sultan geführt, der sofort den Befehl ertheilte, sie an eine Säule zu binden und mit Ruthen zu peitschen. Sie wurden nun sogleich angebunden, und zwei Männer begannen die Mönche zu schlagen. Hier ist dargestellt, wie die beiden sie geschlagen haben und nun, von zwei andern abgelöst, mit den Ruthen in der Hand, mit nassen Haaren und schweißtriefend sich erholen. Die Kunst, mit welcher der Meister die Angst und Auf-

regung dargestellt hat, ist wahrhaft wunderbar. Auch ist das ganze Volk zu sehen, wie dasselbe die Blicke auf die nackten Mönche gerichtet hat. Da sitzt auch der Sultan nach maurischer Sitte. Die Stellungen sind so verschieden, die Costüme so mannichfaltig: man möchte glauben, die Gestalten seien wirklich lebendig. Jetzt giebt der Sultan den Befehl, sie an einen Baum zu hängen. Es ist dargestellt, wie man nun einen Mönch aufhängt, und wie das anwesende Volk den an den Baum gehängten Mönch reden und predigen hört. Dann befiehlt der Sultan dem Scharfrichter, sie zu enthaupten. Und nun ist geschildert, wie sie in Gegenwart einer zahlreichen Volksmenge zu Pferde und zu Fuß geköpft werden. Da steht der Vollstrecker des Urtheils mit zahlreichen Bewaffneten. Hier sieht man Männer und Frauen. Und nach der Enthauptung der



Aus der Kreuzigung in San Francesco zu Siena.

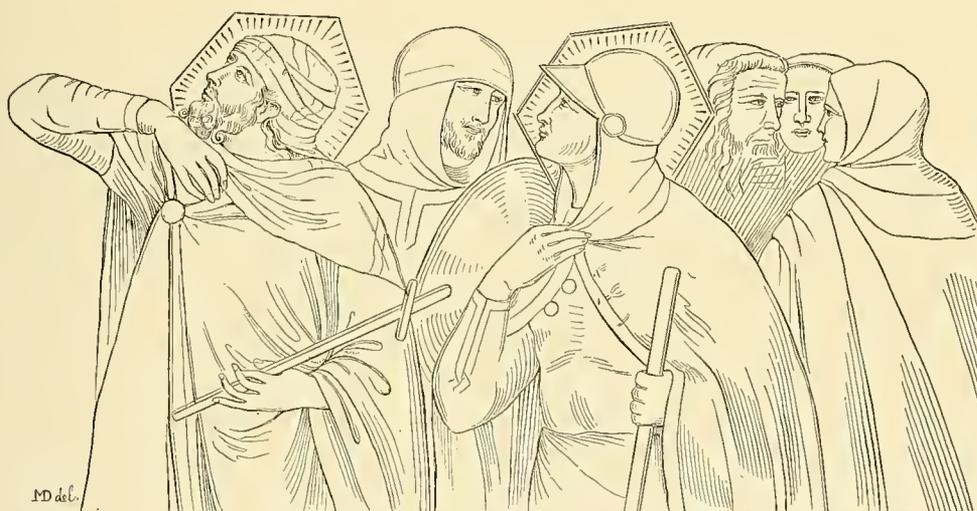
Mönche erhebt sich ein düsteres Unwetter mit argem Hagel, Blitz, Donner und Erdbeben. Man meint Himmel und Erde gefährdet zu sehen. Mit großer Furcht suchen Alle sich zu bergen; man sieht Männer und Frauen die Kleider über den Kopf ziehen, und Krieger ihre Häupter mit den Schilden decken; dichter Hagel fällt nun auf die Schilde; es ist, als prallte der Hagel, von wunderbarem Sturme getrieben, wirklich von den Schilden ab. Man sieht, wie die Bäume sich bis zur Erde neigen oder brechen, Alles scheint zu fliehen. Dem Scharfrichter stürzt das Pferd unterm Leibe und tödtet ihn. Viel Volkes ließ sich deshalb taufen. Als Malerei scheint es mir ein wunderbares Werk.

Von diesen bei Ghiberti beschriebenen Bildern sind Fragmente unter der Tünche zum Vorschein gekommen, man hat sie von der Wand gelöst und in eine Capelle der ehemaligen Kirche S. Francesco übertragen.

Hier sieht man jene Scene, wo der junge Mönch um die Gnade bittet, zu den Ungläubigen gehen zu dürfen. Er ist vor einem thronenden Bischof oder Papst demüthig niedergekniet, welcher seine Hände ergriffen hat und ernst zu ihm herabschaut. Der Kopf des Mönchs ist leider sehr verdorben. Besser erhalten

sind die übrigen Figuren. Dem knieenden Jüngling zunächst sieht man einen gekrönten älteren Mann, welcher, wie in tiefe Gedanken versunken, das Kinn mit der rechten Hand stützt und mit ernsten, ja düsteren Blicken die Scene verfolgt: es ist als sehe er bereits im Geiste das tragische Geschick, das den Missionar und dessen Gefährten bald treffen sollte. Auch die Cardinäle neben dem Manne mit der Krone sind in tiefen Ernst gehüllt: der eine derselben blickt wie fragend zum Gekrönten hin; ein anderer hat nachdenklich den Zeigefinger an die Wange gelegt. Im Vordergrund sieht man einige Mönche, die Gefährten des Knieenden, auf den sie in großer Spannung ihre Blicke gerichtet halten. Den Hintergrund füllen Männer und Jünglinge in mannichfaltiger Tracht, welche voller Staunen dem Vorgange folgen.

Ein zweites Fragment des Cyklus ver setzt uns zu den Ungläubigen. In der



Aus der Kreuzigung in San Francesco zu Siena.

Mitte des Bildes thront der Sultan: er hat sein Schwert auf die Kniee gelegt und hält es mit beiden Händen wie krampfhaft fest. Zornigen Blickes schaut er nach dem Vordergrunde hin, wo die Mönche hingerichtet werden: drei derselben sind bereits enthauptet. Ein Kind scheint im Begriff, mit dem Stein, den es in der Hand hält, auch noch die Leiche eines der Märtyrer zu beschimpfen. Zwei Mädchen zeigen beim Anblick der Geköpften in Mienen und Geberden Furcht und Grauen. Daneben steht der Scherge, der das Urtheil an den Unglücklichen vollzogen und jetzt das Schwert in die Scheide steckt, ein Mann mit wirr um den Kopf fliegendem Haare und rohem Gesichtsausdruck. Während die soeben geschilderten Vorgänge die rechte Hälfte des Vordergrundes füllen, sieht man links drei knieende Mönche, deren zwei entsetzt vor sich hinblicken; der dritte aber hat bereits sein Haupt geneigt, um den Todesstreich zu empfangen, den ein Mann mit einem krummen Säbel ihm zu ertheilen eben im Begriffe ist. Zu den Seiten des Sultans stehen mehrere bewaffnete Männer, zum Theil mit gezücktem Schwerte. Ihre phantastischen Kopfbekleidungen: Turban, spitze Mütze, über den Kopf gezogener Mantel etc. sollen sie als Orientalen kennzeichnen. Dazu stimmen auch

die spitzen, dünnen Bärte und die stark gebogenen Nasen, sowie der rohe fanatische Ausdruck der Köpfe. Nur ganz ausnahmsweise begegnet man einem Blicke oder einer Geberde des Mitleidens, so namentlich bei den beiden äußersten Gestalten oben rechts, deren Gesichtstypus und Costüm wohl auf europäische Abstammung deuten sollen.

Verglichen mit dem an erster Stelle beschriebenen Bilde zeigt dieses zwar ein nicht geringeres Charakterisierungsvermögen, aber stellenweise eine viel rohere Ausführung, so daß die letztere wohl großentheils Schülerhänden zugeschrieben werden muß. Die Häßlichkeit einiger Köpfe ist geradezu bis zur Carikatur gesteigert. Das Anatomische zeigt zum Theil eine große Befangenheit; einige Figuren stehen nicht fest auf ihren Füßen. Auch gemalt ist das Bild sehr flüchtig, ja roh: breite, derbe Pinselftriche stehen unvermittelt neben einander. Von jener miniaturartigen Ausführung, wie wir sie bei Duccio und Simone Martini antrafen, ist hier nicht die Rede.

Viel gediegener als in dem zuletzt beschriebenen Werke ist die Ausführung in dem Kreuzigungsbilde, das sich in einer zweiten Capelle von S. Francesco befindet und derselben Schule angehört. Wahrscheinlich haben wir es hier mit einem Werke von der Hand des Meisters selbst zu thun. (Abb. auf S. 44 u. 45.)

Deutet schon der dramatische Charakter der bisher betrachteten Malereien Ambrugio Lorenzetti's auf florentinischen Einfluß, so läßt die Anordnung und Auffassung dieser »Kreuzigung« keinen Zweifel darüber, daß ihr Urheber starke Einwirkungen von der Kunst Giotto's erfahren habe. Die Haltung des Gekreuzigten entspricht zwar derjenigen in Duccio's Altarbilde, die Art aber, wie die Engel, in äußerster Verzweiflung die Hände ringend, oder die Arme weit von sich streckend, oder das Gewand von der Brust reißend, den soeben am Kreuze verschiedenen Heiland umflattern, erinnert gleich auf den ersten Blick an Giotto's Kreuzigungsbilder in der Capella dell' Arena zu Padua und in S. Francesco zu Assisi. Auch zu der lebhaften Schilderung des Schmerzes bei den Angehörigen Christi mag der Urheber des Gemäldes durch Giotto angeregt worden sein; die Gesichtszüge der Figuren aber zeigen einen Typus, der von demjenigen giottesker Gestalten ganz wesentlich abweicht. Der wilde Schmerz, wie er sich im Antlitz der Maria, die von zwei anderen Frauen aufrecht gehalten wird, ausdrückt, die Verzweiflung in den Mienen des Johannes zeugen von dem bedeutenden dramatischen Talente des Meisters. In wirksamem Contrast zu dem gramvoll herabblickenden Johannes steht auf der andern Seite des Kreuzes der begeistert zu Christus emporschauende Mann, der wie betheuernd mit feiner Hand die Brust berührt.

Dieses Kreuzigungsbild in S. Francesco giebt uns den Beweis, daß Crowe und Cavalcaselle Recht haben, wenn sie die Passionsbilder in dem der Sacrifcei benachbarten Theile des Querschiffes der Unterkirche von S. Francesco in Assisi (welche Vasari theils von Pietro Cavallini, theils von Giotto gemalt sein läßt) den Lorenzetti zuschreiben; denn dort finden wir wiederholt dieselben Gesichtstypen: die emporgezogenen Mundwinkel, das vortretende Kinn, die schmerzhaft zusammengezogenen Brauen, wie in dem soeben betrachteten Gemälde. Will man sich im Einzelnen von dieser Uebereinstimmung überzeugen, so vergleiche man nur beispielsweise die Züge des Johannes auf dem sienesischen Kreuzigungsbilde mit demjenigen desselben Jüngers in der »Kreuzabnahme« und der »Grablegung« zu Assisi, oder das Antlitz der Frau, welche von der Mutter Maria mit dem linken Arm

umfasst worden (in Siena) mit den Gesichtszügen jener Frau, welche mit gefalteten Händen voller Gram auf die in Ohnmacht sinkende Maria (im Kreuzigungsbilde zu Assisi) herabschaut. Oder man halte den im Profil dargestellten behelmten Krieger (in Siena) mit demjenigen Reiter (in der Kreuzigung zu Assisi) zusammen, der eine ganz ähnliche Kopfbedeckung hat; es ist Zug für Zug daselbe Gesicht, derselbe Ausdruck, derselbe Neigungswinkel des Kopfes. Dem betheuernden Manne (in Siena) entspricht wiederum im begeisterten Ausdruck, in Kopf- und Armhaltung der erste Reiter links im Vordergrunde des Kreuzigungsbildes zu Assisi.

Doch nicht bloß in dergleichen Einzelheiten spricht sich die Uebereinstimmung aus; die Passionsbilder zu Assisi zeigen denselben lebhaften energischen Geist, bewegen sich in demselben feurigen Tempo, wie das Kreuzigungsbild in Siena.

In diesen Darstellungen aus dem »Leiden Jesu« finden wir eine deutliche Mischung ducciesker und giottesker Elemente: an Duccio erinnert im Allgemeinen die Anordnung der Compositionen, an Giotto das Feuer, welches dieselben durchdringt, und dieser zwischen altflorantiner und florentinischer Kunstauffassung vermittelnde Charakter entspricht wiederum der Kunstweise der Lorenzetti.

Wenn aber Crowe und Cavalcaselle die Fresken in Assisi mit großer Sicherheit dem Pietro Lorenzetti zuschreiben, wenn sie behaupten, Niemand als Pietro habe das Abendmahl in solcher Weise erfinden können, wie es uns in Assisi entgegentritt, so kann ich ihnen nicht folgen. Ich fürchte, es liegt dieser scheinbar genauen Kenntniß der künstlerischen Individualität Pietro Lorenzetti's eine Selbsttäuschung zu Grunde. Die Verfasser der Geschichte der italienischen Malerei haben, wie ich glaube, sich ihre Vorstellung von der Kunstweise Pietro's hauptsächlich gegenüber den berühmten Darstellungen des »Lebens der Einsiedler«, des »jüngsten Gerichts« und des »Triumphs des Todes« im Campo Santo zu Pisa gebildet, obgleich hier seine Urheberchaft, wie bereits betont wurde, sehr unsicher ist. Halten wir uns an sicher beglaubigte Werke Pietro's, wie die Madonna von S. Ansano und die »Geburt der Maria« in der Sacristei des Domes zu Siena, so werden wir gestehen müssen, daß die Passionsbilder in Assisi mit diesen Gemälden kaum etwas gemein haben. So liegt es doch wohl näher, die Malereien in Assisi mit Ambrugio in Verbindung zu bringen; diesem schreibt Ghilberti die Missionsbilder von S. Francesco in Siena zu, neben welchen sich auch die oben besprochene, mit den Passionsbildern zu Assisi so nahe verwandte »Kreuzigung« befand. Von Ambrugio besitzen wir ferner eine inschriftlich beglaubigte großartige monumentale Composition, welche den Vergleich mit den Bildern von Assisi wohl aufnehmen kann.

Ich habe die berühmten Malereien im Sinne, welche drei Wände des »Saales der Neun« im Palazzo publico zu Siena schmücken und die gute Regierung und deren Segnungen, sowie andererseits das schlechte Regiment und dessen üble Folgen zum Gegenstande haben. Ambrugio malte diese Bilder in den Jahren 1337—1339.

### 1. Die gute Regierung.

Die Personification der Gerechtigkeit, eine würdig thronende jugendlich schöne Frau, mit strengem Antlitz, das aber nicht ohne Lieblichkeit ist, und ernst empor-

gerichtetem Blicke hält die beiden Schalen einer von ihrem Haupte ausgehenden und von der schwebenden Personification der Weisheit über ihr gehaltenen Waage im Gleichgewichte. Der Blick der »Justitia« gilt wohl dieser »Sapientia«, von der sie eine gute Einwirkung zu erfehlen scheint. Zu den Seiten des Hauptes der »Gerechtigkeit« lieft man die Worte: »Deligite iustitiam qui iudicatis terram.« In den Waagschalen steht je eine geflügelte Figur; die eine, iustitia »distributiva«, fetzt mit der Linken einem knieenden Mann eine Krone aufs Haupt, während sie mit der Rechten einen Uebelthäter köpft; die andere, iustitia »commutativa«, hat sich zu zwei ebenfalls knieenden Männern gewendet, von denen der eine mit unzufrieden ftanender Miene einen Speer und ein Schwert in den Händen hat, während der andere eine Caffette vor sich hinhält und flehend den geflügelten Genius anschaut. Dieser nun hat mit der Linken jene Waffen ergriffen und taucht die Rechte in die Caffette, doch wohl, um Geld aus derselben zu nehmen oder in dieselbe zu thun? Auf diese Weise mag ein Vermögensproceß zwischen den beiden Männern ausgetragen werden, und unter dieser Gruppe wird die bürgerliche Rechtspflege zu verstehen sein, sowie die Darstellung der Gegenseite die Criminaljustiz bedeutet.

Von den Gürteln der Genien geht je ein Seil aus. Beide vereinigen sich in der Linken einer schönen jugendlichen, zugleich ernst und mild blickenden Gestalt, die unterhalb der Justitia thront und die Rechte auf einen großen Hobel stützt. An demselben ist die Inschrift »Concordia« zu sehen. Der Hobel arbeitet ja alle Unebenheiten hinweg. (Abb. S. 49.)

Die Seile haben in der Hand der Concordia noch keineswegs ihr Ende erreicht, sondern laufen nun durch die Hände von vierundzwanzig Männern, aus denen sich eine paarweise angeordnete Procession zusammensetzt, welche sich langsam feierlichen Schrittes auf eine alle anderen Figuren an Grösse hoch überragende gekrönte männliche Gestalt hin bewegt. In der rechten Hand der letzteren enden die Seile, indem sie das von ihr gehaltene Scepter umschlingen. Diese Gestalt aber bedeutet die gute Regierung von Siena. Wir sehen einen gewaltigen graubärtigen Mann mit ernstern, regelmässigen Zügen in reicher Kleidung, bei welcher die Farben der »Balzana«, des Wappenschildes der Commune, weiß und schwarz, vorwiegen, vor uns. Die Buchstaben C. S. C. V. zu den Seiten seines Hauptes bedeuten: »Commune Senarum Civitatis Virginis«. Mit der Rechten hat er kräftig das Scepter gefasst; in der Linken hält er einen runden Schild, auf welchem die Madonna mit dem Kinde und zwei knieenden Engeln dargestellt und die Inschrift des alten Siegels der Republik: »salvet virgo Senam veterem quam signat amenam« zu lesen ist.

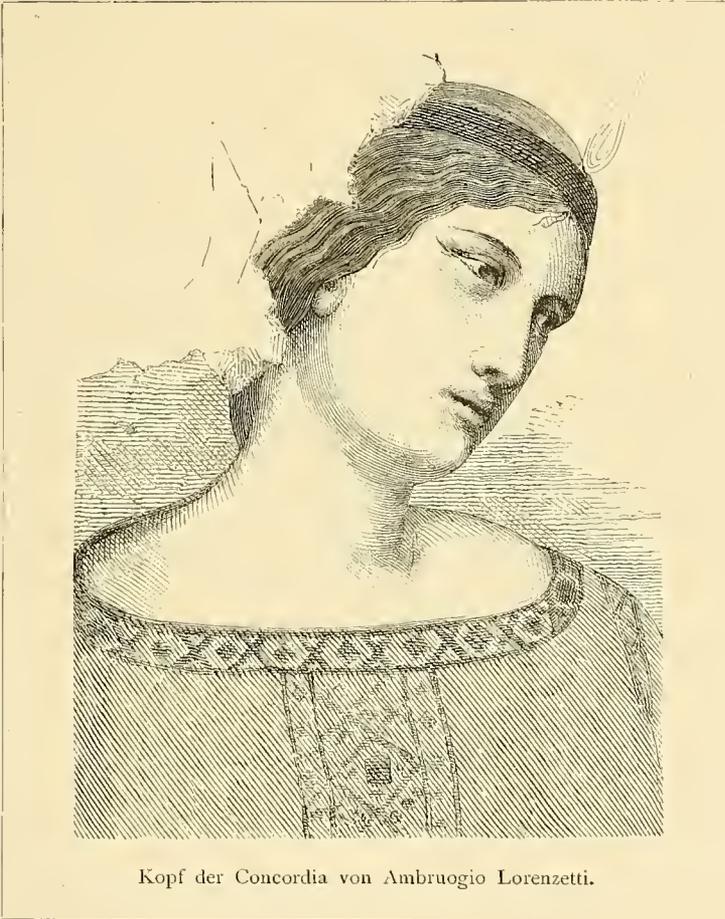
Zu Füßen dieses Repräsentanten des guten Regimentes liegt eine Wölfin, welche zwei nackte Kinder (Romulus und Remus) nährt — eine Anspielung auf die Sage von der Gründung der Sena Julia durch den Sohn des Remus.

Der eben geschilderte Greis nimmt die erhöhte Mitte einer reich gemusterten langen Polsterbank ein, auf welcher zu seinen Seiten je drei Personificationen von Tugenden sitzen. Von links nach rechts ist dieses ihre Reihenfolge:

1) »Der Friede«, eine jugendliche Frau, in ein langes, bis zu den Fußspitzen faltenreich herabwallendes Gewand gehüllt, das die Formen des Körpers geflissentlich durchscheinen läßt. Der Friede bedarf keiner kriegerischen Rüstung, so ist denn »Pax« bloß in ein ganz leichtes Gewand gehüllt; den Panzer hat sie abgethan, den wir nun unter dem schwellenden Kissen sehen, auf welches sich die Gestalt

so bequem mit dem rechten, den Kopf unterstützenden Arme lehnt. Ihre Füße ruhen auf einem Helme, daneben liegt der Schild. Eine lebenswährende Darstellung des Ausspannens, des sichern Ruhens als in dieser lässig hingegoffenen Frauenfigur dürfte schwer zu finden sein. Natürlich fehlen ihr die hergebrachten Attribute: der Olivenkranz um das Haupt und der Oelzweig in der Linken nicht.

2) »Fortitudo«, eine Jungfrau mit besonders schönen regelmässigen Gesichtszügen, sitzt stramm neben der »Pax« da; ihr Haupt ist mit einer Krone geschmückt,



Kopf der Concordia von Ambruoio Lorenzetti.

deren hoch emporragende Stacheln wohl auf das Kriegerische ihres Wefens anspielen sollen; in der Rechten hält sie eine Schlagwaffe, die Linke ist hinter einem grossen Schilde verborgen.

3) »Die Klugheit«, prudentia, ist als eine ältere Frau mit scharfen Gesichtszügen und strengem Blicke charakterisirt. Sie hat Stirn und Hinterkopf in ein weisses Tuch gehüllt, das auch ihre Schultern deckt. Ueber dem Tuche trägt sie (wie auch die folgenden Tugenden) eine Krone. Mit der Linken hält sie eine Art Becken, aus dessen Vorderseite drei Flämmchen hervorbrechen, über denen man die Worte: »praeteritum, praesens, futurum« liest. Mit der hageren

Rechten weist sie ausdrucksvoll auf diese Inschrift, „denn die Klugheit beherrscht drei Zeiten“.

Rechts vom greisen Herrscher sehen wir:

4) »Die Hochherzigkeit«, magnanimitas, wieder eine jugendliche Frauengestalt, mit einer Krone in der Rechten und einer Schale voller Goldstücke auf dem Schoofse. Mit der Linken greift sie in die Schale hinein, um ihrer Freigebigkeit Genüge zu thun.

5) »Die Mäßigung« weist lehrhaft mit Blick und Handbewegung auf eine Sanduhr.

6) »Die Gerechtigkeit« hält ein mächtiges Schwert in der Hand; auf ihren Knien aber liegt der Kopf eines Hingerichteten und daneben eine Krone. »Justitia« und »Magnanimitas« haben weniger ausdrucksvolle Gefichter als die übrigen Personificationen.

Zu den eben geschilderten sechs weltlichen Tugenden kommen noch die drei theologischen: »Glaube«, »Liebe«, »Hoffnung«, welche als Halbfiguren zu Häupten des Repräsentanten von Siena's Regierung in der Luft schweben: »Fides« mit dem Kreuze, »Caritas« mit Pfeil und brennendem Herzen, »Spes«, Hände und Blicke zu einem über ihr schwebenden Christuskopfe erhebend.

Unterhalb der thronenden »Tugenden« sind berittene Krieger, sowie eine Schaar von Fußsoldaten als Wächter aufgestellt. Vor denselben gewahrt man, so weit der schlechte Zustand dieser rechten untern Ecke des Gemäldes es gestattet, Kriegsgefangene, Tribut darbringende Männer, gefesselte Verbrecher.

Hier wie unter den früher genannten feierlich einerschreitenden Männern, welche als Repräsentanten der Bevölkerung Siena's zu verstehen sind, finden wir so manche bildnisartig behandelte Gefichter, welche uns beweisen, daß Ambruogio Lorenzetti ein bedeutendes, individualisirendes Vermögen besaß.

Der Sinn der Darstellung ist (freilich erst mit Hilfe der zahlreichen Inschriften) klar: die gute Regierung ist von den Tugenden umgeben; sie bedarf ihres Beistandes. Eintracht, im Zusammenhange mit Gerechtigkeit und Weisheit, verbindet alle Theile des Gemeinwesens zu einem Ganzen. Damit aber Friede und Ordaung aufrecht erhalten, damit die Tugenden des guten Regimentes geübt werden können, muß der Staat auch militärisch tüchtig sein.

Eine unterhalb der Gestalt der Concordia angebrachte Inschrift (wahrscheinlich von Ambruogio selbst gedichtet) feiert besonders die Eintracht als Bedingung des Wohlergehens in einem Gemeinwesen:

»Wo diese heilige Tugend herrscht, führt sie die vielen Geister zur Einheit; nachdem diese sich so gesammelt haben, machen sie das Gemeinwohl zu ihrem Herrscher. Dieser beschließt, um den Staat zu regieren, die Augen nie abzuwenden von den glänzenden Antlitzen der Tugenden, welche um ihn her erblühen. Dafür werden ihm mit Freuden Steuern, Tribut und Landbesitz dargebracht; ohne Krieg erwächst das bürgerliche Wohl und Alles, was nützlich, nothwendig und erfreulich ist.«

Beziehen wir diese Inschrift buchstäblich auf das Gemälde, so können wir die Symbolik des oben erwähnten Seiles so deuten, daß die in Eintracht verbundenen Bürger das Scepter (bis zu welchem ja, wie wir uns erinnern, das Seil reicht) einer von ihnen einheitlich gewählten guten Regierungsbehörde anvertraut haben.

Wenn wir nun das Gemälde noch einmal auf seinen ästhetischen Werth hin

prüfen, werden wir sagen dürfen: der Künstler habe sein Thema mit größter Liebe und Sorgfalt durchgeführt, er habe die »Tugenden« in Haltung und Gesichtsausdruck großentheils ihrem Wesen gemäß kräftig und anschaulich charakterisirt, in der Proceßion habe er höchst lebendige Typen des altfliefischen Bürgerthums hingestellt. Wir werden aber nicht verschweigen können, daß das allegorisch-symbolische Element der Composition auf den Beschauer erkältend wirkt. Wie ist doch der Gedanke, das, was als besonders eng zusammenhängend dargestellt werden soll, mittelst eines Seiles zu verbinden, so trocken, so profaisch!

Wir tadeln hier nicht den Künstler, der aus der Auffassungsweise seiner Zeit heraus schuf, wohl aber gestehen wir, dergleichen allegorische Hilfsmittel der künstlerischen Composition nicht mehr unmittelbar ästhetisch genießen zu können. Es ergeht uns hier ganz ähnlich wie gegenüber Giotto's allegorischer Verherrlichung der Gelübde des Franciscanerordens in Assisi. Ja, in diesen berühmten Giotto'schen Deckenbildern in der Unterkirche von S. Francesco bin ich versucht, das Muster für Ambrugio's Wandgemälde zu sehen. Es ist derselbe Geist, der hier waltet; in ähnlicher Weise werden Personificationen, Attribute, genrehafte Darstellungen herangezogen, um den abstracten Hauptgedanken klar zu machen. Freilich könnte man sagen: Ambrugio Lorenzetti brauchte nicht erst nach Assisi zu gehen, um sich diese symbolisch-allegorische Ausdrucksweise anzueignen; sie lag gleichsam in der Luft, wir finden sie ja auch in Dante's göttlicher Komödie. In Anbetracht der von mir oben angeführten Uebereinstimmung zwischen andern Arbeiten Ambrugio's und gewissen Malereien in Assisi, in Anbetracht dessen, daß ein Aufenthalt Ambrugio's in Assisi eben durch diese Uebereinstimmung sehr wahrscheinlich gemacht ist, darf aber doch wohl die Vermuthung aufrecht erhalten werden, daß Ambrugio eben in Assisi sowohl mit der dramatischen als auch der symbolisch-allegorischen Darstellungsweise Giotto's in Berührung gekommen sei.

## 2. Die segensreichen Folgen des guten Regiments.

Die eine Hälfte des Gemäldes ist der Schilderung des städtischen, die andere derjenigen des ländlichen Lebens gewidmet.

In der Stadt (der Dom sowie die Paläste und Thürme und das Bild der säugenden Wölfin beweisen, daß Ambrugio Siena selbst hat darstellen wollen) wird uns ein reges Leben auf einer Straße sowie in den an dieselbe grenzenden Räumen vorgeführt. Durch das Thor werden Maulthiere, Kühe und Ziegen getrieben. Eine Frau trägt ihre Waaren auf dem Kopf zum Markte. Im Hintergrunde wird an einer Mauer gebaut. Wir blicken in eine Schneiderwerkstatt, dann wieder in eine Schule. Mädchen tanzen einen Reigen, wobei zwei unter den Armen zweier andern hindurch schlüpfen; dazu giebt eine der Gespielinnen mit Cymbelklang und Gefang den Takt an. Dann wieder sieht man Herren und Damen, von Dienern begleitet, theils in die Stadt, theils aufs Land reiten. In der einen Cavalcade will man einen Hochzeitszug erkannt haben: die Neuvermählte sitzt reich geschmückt auf einem weißen Pferde, ihr folgen Cavaliere, Pagen, Gaukler.

Das ländliche Leben wird durch Pflüger und Schnitter, durch Leute, welche säen und solche, welche das geschnittene Getreide sammeln, vergegenwärtigt. Eine Jagd mit allem Zubehör, dem Falken und den Hunden, welche ein Kornfeld absuchen, wird lebhaft geschildert. Im Vordergrund sieht man Bogen-schützen,

welche eigenthümlicher Weise in kleinerem Mafsstabe dargestellt sind, als die Figuren im Mittelgrunde. Der Hafen von Talamone, als Hinweis auf die maritimen Verbindungen Siena's, schließt dieses Gemälde ab, welches wir als eines der frühesten Genrebilder der italienischen Kunst bezeichnen können, wenn auch eine allegorische Darstellung der »Securitas« — ein fliegendes Weib mit einem Galgen, an dem ein Uebelthäter hängt — demselben einen Zug von Gedankenmalerei beifügt. Nur wenn staatliche Ordnung und Sicherheit herrscht, kann sich die Blüthe der städtischen und ländlichen Gewerbe entfalten, kann Freude und Luft in Stadt und Land wohnen: dies der Sinn der Darstellung, wie in dem Spruchbande in der Rechten der »Securitas« noch ausdrücklich hervorgehoben wird:

»Ohne Furcht wandle Jedermann frei umher, jeder arbeite und läe, so lange dieses Weib das Gemeinwesen beherrscht, denn sie hat den Bösen jede Macht entzogen.«

Dieses zweite Bild hat mehr Schaden gelitten als das erste. So weit man aber das Dargestellte noch erkennen kann, zeigt es in dem Urheber der Composition einen offenen Sinn für die Wirklichkeit. Unbefangen bewegen sich die Leute in ihren verschiedenen Beschäftigungen, sie scheinen in ihrem Beruf zu Hause, nirgend sieht man unverarbeitete Ueberreste eines etwa herangezogenen Modells. Auch das Wesen der verschiedenen Thiere muß Ambruogio gut studirt haben. Von einer strengeren räumlichen Zusammenfassung der mannichfaltigen Bestandtheile der Composition ist nichts wahrzunehmen. Die oben kurz angegebenen Gruppen und Figuren sind wie durch Zufall nebeneinander gestellt, was den genrehaften Charakter des Bildes noch erhöht. In der Abtheilung, welche uns das städtische Leben vorführt, spielt die Architektur des Hintergrundes eine so große Rolle, daß wir dieses Gemälde auch wohl als eines der frühesten Architekturbilder bezeichnen können. Hier ist jene mehr nur symbolische Andeutung von Bauwerken, wie wir sie bei Giotto antrafen, bereits überwunden. Der Künstler hatte offenbar die Absicht, auch nach dieser Seite hin der Wirklichkeit möglichst nahe zu kommen. Auch zeigen seine Gebäude ein für jene Zeit recht entwickeltes perspektivisches Gefühl; desto erstaunlicher, daß er in den Größenverhältnissen seiner Figuren so fehlgreifen konnte.

### 3. Das schlechte Regiment (die Tyrannei) und dessen Folgen.

Vor einer Zinnenmauer thront die »Tyrannei«, von »Laster« umgeben, wie das Gegenbild »das gute Regiment« mitten unter Tugenden saß. Den drei theologischen Tugenden dort entsprechen hier die ebenfalls die Hauptfigur umschwebenden Personificationen der Habgier (ein häßliches Weib mit Haken und Kasten), des Stolzes (eine gehörnte Figur mit Schwert und Joch), der Eitelkeit (ein Mädchen, welches das nicht unschöne Antlitz und die reiche Kleidung mit Wohlgefallen in einem Spiegel betrachtet). Wie die sechs anderen Tugenden in dem ersten Bilde zu den Seiten des guten Regiments angeordnet sind, sehen wir hier folgende Laster neben dem Throne der Tyrannei:

1) »Graufamkeit«, eine hagere, grimmig blickende Gestalt, welche nach einer, sich um ihren Leib windenden Schlange greift und ein Kind erwürgt.

2) »Verrath«, ein sich wohlwollend stellender Mann, hält einen in Lammgestalt sich bergenden Drachen auf den Knien.

3) »Betrug«, ein Weib mit Fledermausflügeln und Klauen statt der Hände und Füße.

4) »Die Wuth«, ein vierbeiniges Monstrum mit Brust und Armen eines Menschen, Eberkopf, Pferdefüßen, Wolfschwanz. In den Händen hält es einen Dolch und einen Stein. Man wird an das Ungethüm in Giotto's Bilde des »Gehorfams« zu Assisi erinnert.

5) »Die Zwietracht« (divisio) ist mit einem zur Hälfte weissen, zur andern Hälfte schwarzen Gewande bekleidet; dort liest man das Wort »si«, hier »no«. Sie spaltet einen Holzblock mittelst einer grossen Säge.

6) »Der Krieg«, eine gepanzerte und behelmte Gestalt, schützt sich mit einem grossen, runden Schilde, während die Rechte ein Schwert schwingt.

Die Hauptfigur »Tyrannei«, die, wie auf dem ersten Bilde »das gute Regiment«, die Nebenfiguren bedeutend überragt, hat grosse Hörner, blickt böse und fletscht die Zähne. Zwei Hauer ragen aus dem hässlichen Munde hervor. Ein blutrother Mantel bedeckt die Schultern der mit einer eisernen Rüstung angethanen riesigen Gestalt. In der rechten Hand gewahren wir einen Dolch, in der linken einen Kelch mit Gift. Den linken Fuss stemmt die »Tyrannei« auf einen Ziegenbock, welcher gemächlich am Boden liegt und den Kopf nach ihr empor richtet.

Weiter im Vordergrund am Fusse der Estrade, auf welcher der Thron der »Tyrannei« steht, ist die Gerechtigkeit in einem bedauernswerthen Zustande zu sehen. Hände und Füße sind ihr gefesselt, das Haar fällt ungeordnet auf die Schultern, gramgefüllt blickt sie vor sich hin. Die Waage ist ihr geraubt und zerbrochen worden. Gleich daneben sieht man auch die Folgen der ruchlosen Tyrannei: Räuber und Wegelagerer treiben ihr freches Wesen.

Der Sinn der Darstellung wird auch hier wieder durch eine gereimte Inschrift eindringlicher gemacht: »Wo die Gerechtigkeit gefesselt ist, fügt sich Niemand dem Gemeinwohl, noch zieht Jemand an dem rechten Seile (doch wohl eine Anspielung auf das Seil der Eintracht im gut regierten Gemeinwesen). Daher muß die Tyrannei die Oberhand gewinnen, welche, um ihrer Ruchlosigkeit zu fröhnen, Wollen und Thun von der schändlichen Natur der Laster abhängig macht, welche hier mit ihr verbunden sind. Sie vertreibt diejenigen, welche zum Guten geschickt sind, und ruft jeden Uebelgesinnten zu sich. Sie vertheidigt stets denjenigen, welcher Gewalt übt oder raubt oder den Frieden haßt, woher denn auch ihr ganzes Land un bebaut daliegt.«

Der Theil des Gemäldes, welcher in ausführlicher Weise das Unglück des von der Tyrannei beherrschten Landes vortrug, ist leider fast gänzlich zerstört. Auch hier bildete eine Stadt den architektonischen Hintergrund; während aber im Friedensbilde an einer Mauer gebaut wird, sieht man hier einen Thurm abbrechen. Die grösste Unsicherheit herrscht auf den Strassen. Zwei Männer berauben ein Weib, Ermordete liegen am Boden, Krieger verwüsten das Land. Oben aber über dem Stadthore schwebt eine Schreckensgestalt »Timor« (die Furcht), halb nackt, mit gezücktem Schwert. Ihr Schriftband befagt:

»Weil in diesem Lande der Eigennutz waltet, ist die Gerechtigkeit der Tyrannei unterworfen, daher schreitet auf diesem Wege Niemand ohne Todesfurcht einher; da ausserhalb und innerhalb der Thore geraubt wird.«

Wenn wir schliesslich die drei Wandgemälde im Saale der Neun als ein Ganzes auf die Composition hin ins Auge fassen, so ergiebt sich uns die Ueberzeugung,

dafs Ambruogio ein gedankenreicher Künftler war und dafs er die Ausdrucksmittel feiner Kunst in hohem Grade beherrschte. Ghiberti hatte Recht, wenn er ihn einen Mann von vielem Geift nannte, und ebenso Vafari, wenn er Ambruogio's Erfindungsgabe und fein Talent, »die Figuren zu einem Bilde zusammenzufstellen«, pries. Wie meisterhaft wufste Ambruogio durch Contrafte zu wirken! Wie fehr gewinnt feine Gestalt des guten Regiments dadurch an Bedeutung, dafs er ihr das Gegenbild der schlechten Regierung gegenüberstellte! Wie eindringlich wirken die edlen Gestalten feiner Tugenden, wenn wir sie mit der unheimlichen Schilderung der Laster vergleichen! Und nun die behagliche Darstellung des friedlichen Lebens im gut regierten Staate gegenüber dem wüften Treiben unter der Herrschaft der Tyrannei! Dort herrscht in der That jenes Gefühl der Sicherheit vor, welches der Künftler durch feine Personification der Securitas als das Hauptthema des Genrebildes bezeichnet hat; hier walten, der Figur des Timor entsprechend, thatsächlich Furcht und Schrecken. In dem gut regierten Gemeinwesen gedeihen Künfte und Wissenschaften: dieses hat Ambruogio dadurch angedeutet, dafs er in der Einfassung unterhalb des »guten Regiments und feiner Folgen« Personificationen der sieben freien Künfte angebracht hat. Davon find Grammatik, Dialektik, Geometrie, Astrologie und Philosophie noch zu erkennen. In dem Rahmen unterhalb der »Tyrannei« waren berühmte Despoten früherer Zeiten dargestellt; nur wenige Spuren sind davon erhalten geblieben.

Verglichen mit Simone Martini erscheint uns Ambruogio Lorenzetti als der vielseitiger begabte Künftler. Er hat zu jenem zarten weiblichen Element sienesischer Holdseligkeit, als dessen begabtesten Vertreter wir Simone Martini kennen gelernt haben, die männliche Energie gefügt, wie wir sie an Giotto's Kunst bewunderten. Von feiner dramatischen Begabung hat er in den Malereien des Seminars (S. Francesco) zu Siena ein bedeutendes Zeugniß abgelegt. Die Gemälde in dem Palazzo publico lehren ihn uns als Gedankenmaler kennen. Wenn wir uns auch für das allegorische Element dieser Darstellungen an sich nicht erwärmen können, so werden wir doch sagen dürfen, Ambruogio habe feinen Figuren und Gruppen soviel Lebenswahrheit gegeben, er habe manche feiner Personificationen in einem solchen Grade mit der Idee, die sie zum Ausdruck bringen sollen, erfüllt, dafs wir ihn zu den bedeutendsten Meistern feiner Zeit rechnen müssen. Dazu kommt, dafs er in einigen Partien dieser Bilder, vor allem bei der Darstellung der Procession, eine Meisterschaft im Individualisiren an den Tag gelegt hat, welche bereits an das Quattrocento erinnert. So wundert es uns denn auch nicht, dafs einer der bedeutendsten Vertreter der florentinischen Früh-Renaissance, Lorenzo Ghiberti, an unserem Meister großes Gefallen fand und ausdrücklich sagte, ihm scheine Ambruogio Lorenzetti ein viel besserer Maler gewesen zu sein als Simone Martini.

---

Von ferneren Arbeiten Ambruogio's ist wenig auf uns gekommen:

Die geringen Ueberreste der ihm von Ghiberti in S. Agostino zu Siena zugeschriebenen Malereien sind bei ihrem schlechten Zustande kaum die Rede werth.

Ob die grau in grau gemalten Kriegsscenen in der Sala del Configlio des öffentlichen Palaftes von ihm herrühren (wie Vafari will) ist mehr als zweifelhaft.

Von feinen Wandmalereien in Sta. Margherita zu Cortona, wohin er nach Vafari im Jahre 1335 berufen wurde, ist nichts erhalten. Vafari rühmt die »sehr schönen Affecte« an den dortigen Figuren.

Auch die Tafel des h. Crescentius, welche Ambruogio in den Jahren 1339—1340 für den Dom zu Siena malte, ist verschwunden.

Die Akademie zu Florenz besitzt eine »Darbringung Christi im Tempel«, welche der Meister im Jahre 1342 schuf, ein leider in schlechtem Zustande auf uns gekommenes Werk. Auch die beiden Predellenbilder mit Schilderungen aus den Legenden der Heiligen Nicolaus und Proculus (in derselben Galerie) sind sehr verdorben.

Aus dem Jahre 1344 stammt die sogen. »Madonna de' Donzelli«, ein inschriftlich als Werk Ambruogio's beglaubigtes Verkündigungsbild, jetzt in der Galerie zu Siena (Nr. 45), ursprünglich für den Palazzo publico gemalt. Hier ist das Profil der Maria von großer Schönheit.

Ambruogio's Art zeigen auch die zusammengehörenden Bilder Nr. 46—48 der sieneseer Sammlung: die Madonna mit dem Kinde zwischen Maria Magdalena und Johannes, dem Evangelisten einerseits, der h. Dorothea und Johannes dem Täufer andererseits; darunter eine Kreuzabnahme. Auch die Halbfiguren von S. Augustinus und S. Antonius waren ursprünglich Bestandtheile dieses Werkes. Das Madonnenbild ist doch wohl zu roh, um als eigenhändige Arbeit des Meisters gelten zu können; wohl aber erinnern die trauernden Frauen in der »Kreuzabnahme« an die große sieneseische Kreuzigung zu Assisi und die Halbfiguren der Dorothea und Maria Magdalena an Ambruogio's gutes Regiment; besonders fiel mir die Aehnlichkeit zwischen dem Antlitz der Dorothea hier und der »Concordia« des letzteren Gemäldes auf.

Auch die kleine Madonna mit den schmal geschlitzten Augen zwischen Engeln, von Heiligen angebetet (Nr. 52 der Galerie in Siena), ist aus Ambruogio's Hand oder doch aus seiner Schule hervorgegangen.

Urkundlich findet sich der Meister zum letzten Mal im Jahre 1345 erwähnt, wo er »für einige Figuren, welche er in der Kammer der Neun gemalt hatte«, eine Zahlung erhält.

Zum Schlusse mögen einige von Vafari beigebrachte, allerdings nicht verbürgte Details über das Leben und den Charakter des Meisters hier ihre Stelle finden. Danach hätte Ambruogio in seiner Jugend den Wissenschaften obgelegen und dieselben hätten ihm während seines ganzen Lebens so sehr zur Zierde gereicht, daß sie ihn nicht minder lebenswürdig und angenehm gemacht hätten als sein Künstlerberuf. Er habe stets mit wissenschaftlich gebildeten und tüchtigen Männern verkehrt und sei auch mit Erfolg in Staatsgeschäften verwendet worden. Seine in jeder Beziehung lobenswerthen Sitten seien mehr diejenigen eines Edelmannes und Philosophen als die eines Künstlers gewesen. Schliesslich rühmt Vafari den zufriedenen Sinn des Meisters, kraft dessen er mit Mäßigung und Ruhe das Gute wie das Böse, das ihm das Schickfal bot, ertragen habe.

## Andrea Orcagna.

Geb. in Florenz 1308?; gest. 1368?

Während die sienesische Malerschule die oben geschilderten Entwicklungsstadien durchschritt, ging die florentinische Malerei im 14. Jahrhundert zunächst in den Fußstapfen Giotto's einher. Dieser Genius hatte in der That der Kunst seiner Heimath für viele Jahrzehnte die Richtung gegeben. Er schlug mit seinen Malereien einen Ton an, welcher das Herz seines Volkes berührte, er redete zu seinen Landsleuten gleichsam in der Volkssprache und rief so eine tiefgehende Begeisterung für die Kunst wach, welche bald ganz Italien erfasste. Und mit dieser Begeisterung drang auch Giotto's Stil in immer weitere Kreise. Ist der dauernde Einfluß seiner Werke zunächst des Meisters gewaltiger Begabung zu danken, so muß doch betont werden, daß der außerordentlichen Verbreitung seines Stiles die damals noch vorherrschende Auffassung von den Zwecken und Zielen der Kunst sowie die Art und Weise, wie dieselbe gelehrt und ausgeübt wurde, Vorschub leistete.

Es war damals kein Gedanke daran, daß man in jedem neuen Kunstwerke auch eine neue Composition sehen wollte, wie dies heute der Fall ist; in jener Zeit hatte vielmehr die Kunst erst soeben begonnen, sich von der traditionellen typischen Darstellungsweise der kirchlichen Gegenstände frei zu machen. Giotto hatte, wie wir uns erinnern, an vielen Stellen die alten Schranken durchbrochen, aber auch seine Compositionen zeigten oft die alten Motive und es wird gewiß Niemandem eingefallen sein, ihm daraus einen Vorwurf zu machen.

Die specifisch mittelalterliche Auffassung, wonach die Kunst vor Allem zur Verbreitung der Kirchenlehre mitzuwirken habe, war noch keineswegs aufgegeben. Wenn die Maler von Siena sich im Jahre 1355 als »durch die Gnade Gottes berufene Offenbarer« bezeichnen, »welche den ungebildeten Menschen, die nicht zu lesen verstehen, die wunderbaren Wirkungen des heiligen Glaubens zu verkündigen haben«, so stimmt diese Anschauungsweise doch noch ganz mit jenem Rathe überein, welchen beinahe ein Jahrtausend früher der sinaitische Mönch Nilus bezüglich der malerischen Ausstattung einer Kirche gab: »Der innere Raum sei mit Darstellungen aus der Geschichte des alten und neuen Testaments durch die Hand eines ausgezeichneten Malers zu versehen, damit Diejenigen, welche nicht lesen und also auch die heilige Schrift nicht lesen können, durch Betrachtung der Gemälde an die christliche Tugend Derer, welche dem wahren Gotte

auf die rechte Weise gedient haben, erinnert und zur Nacheiferung ihrer großen Werke erweckt werden.« Allerdings hielt gerade die sienefische Malerschule die alten Traditionen besonders streng aufrecht, im Allgemeinen aber hatte doch auch die florentinische Malerei im 14. Jahrhundert noch einen wesentlich kirchlichen Charakter, nur daß jetzt von den florentiner Malern nicht mehr die alten großentheils byzantinischen oder byzantinisirenden Muster nachgeahmt wurden, sondern die an deren Stelle getretenen giottesken Werke, welche nun als muster-gültig erschienen.

Ferner trug das mittelalterliche Genoffenschaftswesen, welches den Kunstbetrieb nicht minder als andere Aeußerungen des Culturlebens jener Zeit regelte, das Seinige dazu bei, das conservative Verhalten der Künstler sowohl hinsichtlich des Stoffgebietes als auch der Technik nicht allzu schnell sich lockern zu lassen. Kunst und Handwerk standen damals einander noch sehr nahe. Wir sehen, daß ein so berühmter Maler wie Simone Martini Gegenstände fertigte, die heute durchaus als Producte des Kunsthandwerks betrachtet werden. So hatten denn auch die damaligen Künstler ganz ähnliche zünftige Einrichtungen wie die Handwerker. Zuerst bildeten die Maler keine besondere Genoffenschaft, sondern gehörten zu anderen Zünften, in Florenz eigenthümlicher Weise zu den Aerzten und Apothekern, später aber gründeten sie eigene Gefellschaften, die sich meist unter den Schutz des h. Lucas stellten. Diese Vereine legten ihren Mitgliedern zahlreiche Verpflichtungen theils geschäftlicher, theils kirchlicher und sittlicher Natur auf. Dadurch ward wieder auf das Festhalten an der Tradition hingewirkt. Wenn beispielsweise eine Verordnung der florentiner Malerzunft vom Jahre 1339 den Mitgliedern nur eine gewisse Art von Kriegsrüstungen, zu malen gestattete, oder wenn das Statut der sienefischen Malergenoffenschaft vom Jahre 1355 dem Vorstande derselben das Recht zuertheilt, jederzeit von den Arbeiten der Mitglieder Kenntniß zu nehmen, wenn in demselben Statut den letzteren verboten wird, solche Leute als Schüler in ihren Werkstätten zu beschäftigen, die nicht durch Eid in die Genoffenschaft aufgenommen worden, oder wenn noch im Jahre 1441 in Padua jedem nicht in die Matrikel der dortigen Malerbrüderschaft eingetragenen Künstler die Ausübung seines Berufes verboten wird, so liegt es auf der Hand, daß derartige Bestimmungen das Emporkommen von individuellen Kunststrichtungen sehr erschwerten.

In derselben Richtung wirkte auch die Art des Kunstunterrichtes. Sehr lehrreich sind in dieser Hinsicht die Auseinandersetzungen im »Tractat der Malerei« des Cennino Cennini, jenes Schülers des Agnolo Gaddi, dessen schon in der Studie über Giotto erwähnt wurde. Da wird (Cap. 2) davon geredet, wie Diejenigen, die aus natürlicher Neigung zur Malerei gekommen, und deren Begabung sich am Zeichnen ergötzt, sich einen Meister aussuchen und diesem sich in Liebe zum Gehorsam unterordnen, damit sie zur Vervollkommnung gelangen. Cennino rath nun (Cap. 3) den angehenden Künstlern, sie möchten sich mit Liebe, Furcht, Gehorsam und Ausdauer schmücken, möglichst früh sich unter die Leitung eines Meisters stellen und möglichst spät von ihm scheiden. Mit dem Zeichnen sei der Anfang zu machen . . . (Cap. 5); dann sei es nothwendig, sich Vorbildern anzuschließen (Cap. 27): »Nachdem du Anfangs eine gewisse Zeit . . . zum Zeichnen verwannt hast, so bemühe und ergötze dich, immer die besten Sachen, die du von der Hand großer Meister finden kannst, nachzuahmen. Bist du nun an einem

Orte, wo viele große Meister gewesen sind, um so besser für dich. Den Rath aber gebe ich dir: suche stets den Besten zu wählen und den, der den größten Ruhm hat. Setzeft du nun deine Studien nach ihm von Tag zu Tage fort, so wäre es wider die Natur, wenn du von seiner Manier und seiner Atmosphäre (aria) nicht ergriffen würdest, während, wenn du heute diesen, morgen jenen Meister nachahmst, du weder des einen, noch des andern Weise dir aneignen wirst. Und du wirst nothgedrungen ein Phantast werden . . . . Jetzt willst du in der Weise Dieses arbeiten, morgen in der Weise Jenes und so wirst du nie Vollkommenes leisten. Uebst du dich aber anhaltend in der Art eines Meisters, so müßte dein Sinn ein stumpfer sein, wenn er nicht einige Nahrung daraus zöge. Hat dir dann die Natur einen Funken Phantasie verliehen, so wirst du dir eine eigene Weise bilden und sie wird nicht anders als gut sein können, da deine Hand und dein Verstand, stets gewohnt Blumen zu pflücken, schwerlich nach Dornen greifen werden.« In den hier ausgesprochenen Grundfätzen spiegelt sich doch wohl die Auffassungsweise, welche im 14. Jahrhundert im Allgemeinen in den Künstlerkreisen herrschte und die für die Erklärung des so langen Fortbestehens der göttesken Traditionen mit herangezogen sein will.

Der Kunstjünger pflegte in der That lange bei seinem Meister auszuharren. Taddeo Gaddi hat 24 Jahre in der Werkstatt Giotto's gearbeitet. Kein Wunder, daß er sich von dessen Manier auch später nicht mehr emancipirte. Blieben nun auch nicht alle Künstler so lange ihrem Meister treu, so war doch ein viele Jahre währendes Schulverhältniß die Regel. Cennino Cennini arbeitete zwölf Jahre lang bei seinem Meistér Agnolo Gaddi. Die Statuten der genuesischen Malerzunft enthielten die Verordnung, daß Niemand zu Genua die Malerei ausüben dürfe, ohne vorher sieben Jahre demselben Meister als Lehrling gedient zu haben.

Wie ganz anders verhielt sich die Renaissance-Zeit, wenigstens in der Theorie, zu der Frage des Kunstunterrichtes! Giebt doch einer ihrer größten Vertreter, Lionardo da Vinci, in seinem Malerbuche (Cap. 24) folgenden Rath: »ich sage den Malern, daß nie Einer die Manier eines Andern nachahmen solle, sonst wird er ein Enkel und nicht ein Sohn der Natur genannt werden; denn da die natürlichen Dinge in so breiter Fülle vorhanden sind, muß man eher zu der Natur selbst seine Zuflucht nehmen, als zu den Meistern, die von ihr gelernt haben.«

Im Capitel 104 seines Tractates handelt Cennino etwas eingehender von der Verwendung der Lehrjahre. Fürs Erste werde es ein Jahr dauern, das Zeichnen einzuüben; ganze sechs Jahre rechnet er dann erstaunlicher Weise auf die Erlernung rein handwerklicher Fertigkeiten: der Bereitung der Farben, des Leimkochens, des Grundirens der Tafeln mit Gips, des Vergoldens etc. Dann folgen wieder sechs Jahre, während derer das Malen, das Firnissen, das Verfertigen der Goldgewänder (auf den Bildern), die Wandmalerei erlernt wird. Dabei soll an Werktagen wie an Festtagen stets fleißig gezeichnet werden. »So wandle sich die Naturanlage durch große Uebung in tüchtige Geschicklichkeit um.« Mit einer gewissen Geriztheit wendet sich der Verfasser des Tractates gegen solche, welche ausfagen, sie hätten ohne Meister die Kunst erlernt: man solle es ihnen einfach nicht glauben.

Ich habe länger bei Cennino's Erörterungen verweilt, da dieselben, im Zusammenhange mit dem oben über das Verhältniß der Kunst zur Kirche und über das Zunftwesen Gefagten, den stabilen Charakter der Kunst des 14. Jahrhunderts

erklären helfen. Einem Genius wie Giotto war es gelungen, den schleichenden Gang der traditionellen Kunstentwicklung zu durchbrechen, Neues, individuell Gedachtes und Empfundenes in die Kunst seines Volkes hineinzutragen; er vermochte aber nicht, das ganze Prinzip künstlerischen Schaffens sofort völlig umzugestalten, so daß nun seine Nachfolger in ähnlich individuellem Geiste gearbeitet hätten, wie er es gethan. Ja, wir sehen (in der Studie über Giotto), wie der große Meister selbst von der damals noch herrschenden Gewöhnung ans Typische sich nicht völlig zu befreien vermochte, indem er so häufig sich selbst abschrieb; seine Schule huldigte aber ganz wieder jener echt mittelalterlichen Kunstauffassung, wonach eine strenge Anlehnung an alte Muster geboten erschien.

In der That hat sich die wegen ihres gänzlich typischen Wesens, ihres schablonenhaften Verhaltens mit Recht so oft getadelte byzantinische Kunst nicht viel slavischer an die für geheiligt geltenden Muster angeschlossen als die meisten der Giottisten den von ihrem Meister eingeführten Gestalten, Gesichtstypen, Compositionen huldigten. Die Mittheilungen und Rathschläge des dem spät-giottesken Künstlerkreise angehörenden Cennino erklären uns dieses unfreie Verhalten. Wenn ein Kunstjünger zwölf, dreizehn, vierundzwanzig Jahre bei einem und demselben Meister seine Studien machte, so wäre es allerdings »wider die Natur« gewesen, wenn er sich nicht dessen Manier angeeignet hätte, wenn er nicht, wie unser Verfasser treffend sagt »von der Atmosphäre desselben ergriffen worden wäre«. In den bei weitem meisten Fällen gelang es den Giottisten nicht, aus diesem Luftkreise wieder herauszukommen; es verbreiteten sich über ganz Italien jene überaus zahlreichen Tafelbilder und Fresken, die uns wie eine Verwässerung Giotto'scher Compositionen, Giotto'scher Gedanken erscheinen. Wie gern entdeckte man da häufiger einen Künstler, der auf die Gefahr hin, ein »Phantast« zu werden, nicht so slavisch der Darstellungsweise seines Meisters gefolgt wäre!

Geht auf diese Weise die florentinische Malerei des 14. Jahrhunderts im Großen und Ganzen bergab, oder erscheint sie, um ein anderes Bild zu brauchen, als auf den Lorbeeren ihres großen Begründers eingeschlafen, so fügt doch hie und da ein Künstler der Giotto'schen Schule etwas Selbständiges, Neues zu dem überkommenen Capital oder er bildet einen von Giotto in die Kunst hineingetragenen Zug weiter aus und wird dadurch ein Mittelglied zwischen Giotto und der Kunst des Quattrocento.

Einen solchen Fortschritt innerhalb der Traditionen der giottesken Kunst bezeichnet vor Allen der Künstler, welchem die folgenden Blätter gewidmet sind.

---

Andrea Orcagna, eigentlich l'Arcagnolo (dieser Beiname wurde in Orcagna verstümmelt), gehörte einer florentiner Künstlerfamilie an. Sein Vater Cione war vielleicht Goldarbeiter, zwei seiner Brüder, Nardo und Jacopo waren Maler, ein dritter, Matteo, Bildhauer. Wie Giotto war auch Orcagna Architekt, Bildhauer und Maler in einer Person. Die Malerei erlernte er wahrscheinlich bei seinem älteren Bruder Nardo, als Bildhauer gehört er der Schule Andrea Pisano's an. Es scheint, daß er sich zuerst als Maler hervorgethan; wenigstens tritt er nicht früher als im Jahre 1352 in die Genossenschaft der florentiner Bildhauer (maestri di pietra) ein und wird in der betreffenden Urkunde als Maler bezeichnet. Doch

wird er damals auch schon seine Fähigkeiten und Kenntnisse auf den Gebieten der Architektur und Sculptur an den Tag gelegt haben; denn bald darauf, im Jahre 1355, wurde er zum Obermeister am Bau des Oratoriums von Orsanmichele ernannt und schuf als solcher sein berühmtes Tabernakel daselbst.

Dieses letztere Werk so wie seine Malereien in der Capella Strozzi in der Kirche Sta. Maria Novella müssen der Beurtheilung der Kunst Orcagna's vor Allem zu Grunde gelegt werden.

Laut Vasari malte Orcagna den Chor und die Capella Strozzi der genannten Kirche in Gemeinschaft seines Bruders Nardo aus. Die Malereien aus dem Leben der Maria im Chor sind zu Grunde gegangen und durch die berühmten Fresken Domenico Ghirlandajo's, der sich dabei an die Compositionen Orcagna's gehalten haben soll, ersetzt worden. Was aber die Fresken in der Capella Strozzi betrifft, so ist es nicht möglich, den Antheil jedes der Brüder festzustellen. Nach Ghiberti käme hier Nardo, »der bei den Predigermönchen die Höllencapelle gemacht, welche die Familie Strozzi hatte ausführen lassen,« in erster Linie in Betracht, während die untergegangenen Chorfresken Andrea zugeschrieben werden. Die Angabe Ghiberti's in Betreff Nardo's wird gewöhnlich nur auf die Darstellung der Hölle in der Strozzi-Capelle bezogen, während man das jüngste Gericht und das Paradies dem Orcagna zuteilt. Wann die Fresken der Strozzi-Capelle entstanden, läßt sich nicht genauer angeben; man pflegt sie vor das im Jahr 1354 bei Orcagna bestellte und laut Inschrift 1357 vollendete Altarbild derselben Capelle zu setzen.

Tritt man aus dem linken Querschiff der Kirche in die Capelle, so hat man vor sich an der Fensterwand die Darstellung des »jüngsten Gerichtes«.

Ueber dem spitzbogigen Fenster ragt, vortrefflich in den oben ebenfalls spitzbogig abschließenden Raum hinein componirt, Christus aus Wolken hervor. Mit der Rechten macht der Weltenrichter den Gestus des Segnens (nach byzantinischem Ritus) zur Seite der Seligen hin; mit der Linken weist er die zur Verdammnis Bestimmten zurück. Das nach dieser Seite hingewendete, etwas geneigte Antlitz zeigt tiefen Gram. Dieser Christuskopf hat etwas Sanftes. Nicht sowohl Zorn als Schmerz über das Loos der Elenden spiegelt sich darin. Es folgen weiter unten, zu den Seiten des Fensterbogens, je drei Engel: zwei mit Passionswerkzeugen und ein in die Posaune des Gerichts stoßender. In gewaltigem Schwunge fliegen die streng einander entsprechenden Posaunenbläser mit ihren mächtigen Flügeln durch die Lüfte. Lange, über der Brust gekreuzte Bänder flattern im Winde. Gleitet der Blick des Beschauers tiefer herab, so fällt er auf je sechs, in zwei Reihen über einander ernst und würdevoll dafitzende Apostelgestalten, an deren Spitze links Maria, rechts Johannes der Täufer kniet. Die liebliche, jugendliche Maria hat demüthig die Hände über der Brust gekreuzt und sendet flehende Blicke dem Heilande zu. Johannes, dessen wirres Haar und Stirnfalten an den byzantinischen Prodromos-Typus erinnern, hält die Hände empor und blickt ebenfalls in dringender Fürbitte zu Christus hinauf. Sein Mund ist wie zum Reden geöffnet. In der Innigkeit ihres Gefühles und der Energie ihres Willens sind diese beiden einander in freier Symmetrie entsprechenden Gestalten wahrhaft

ergreifend. Wir steigen nun tiefer herab, links zu den Patriarchen, Propheten und Märtyrern, zu den in feligem Wonnegefühl tanzenden Frauen und jenem



Aus Orcagna's »Paradies« in Sta. Maria Novella zu Florenz.

Auferstehenden, welchem ein Engel aus dem Grabe hilft; rechts zu den Verdammten, in denen sich auf energische, ja hie und da drastische Weise das Vor-

gefühl des entsetzlichen Schicksals, das ihrer in der Hölle harrt, spiegelt. Darauf sich ein angstvoll emporblickender und laut schreiender Mann den Bart; sein Nachbar hält die in einander gelegten Hände an die Wange, jetzt, da es zu spät, empfindet er Reue; von demselben Gefühle befeelt scheint auch der Mann in spitzer Mütze und mit langem Zopfe, der sich mit der linken Hand den Mund bedeckt und dem Beschauer den Rücken zukehrt; wieder ein anderer Missethäter reißt sein Gewand über der Brust auseinander; der wegen seines Geizes Verdammte hält den vollen Beutel in der Rechten und schreit aus Leibeskräften. Neben Männern, welche durch ihre phantastische Kopftracht wohl als Heiden charakterisirt werden sollten, finden wir hier auch Bischöfe, einen lorbeerbekränzten Mann und Frauen, »die in stillem Schmerze dem verlorenen Paradiese nachsinnen«. Die Darstellung dieser Seite schließt mit einem Teufel, welcher — ein Gegenbild zu dem hilfreichen Engel links — einen Verdammten zur Hölle zerzt.

Zeigt das eben beschriebene Bild trotz der Symmetrie, die zwischen den beiden Seiten desselben herrscht, ein hohes Maß von Freiheit in der Composition, so vermiffen wir dieselbe in der Darstellung des »Paradieses« an der Wand links. Hier ist die Gesammt-Anordnung eine trockene. Denken wir uns die ganze Wandfläche senkrecht in drei nahezu gleich breite Felder getheilt, so ist das erste und dritte Feld mit zahlreichen Heiligen und Engeln angefüllt, welche in zwölf parallelen Reihen über-, resp. hintereinander angeordnet sind. Nur im Vordergrund erscheinen die Gestalten in ganzer Figur; von den übrigen sieht man bloß den Oberkörper. Die beiden unteren Reihen bestehen aus weiblichen Heiligen und Märtyrerinnen; dann folgen sechs Reihen männlicher Heiligen, mit Büchern oder den Attributen ihres Martyriums ausgestattet und durch musizierende, singende oder betende Engel von einander geschieden. In völlig regelmäßiger Weise ist jedesmal über einem Engel der untern Reihe ein Heiliger in der oberen angeordnet, so daß dadurch eine angenehme Abwechslung entsteht. Nach dem Mittelfelde hin entsprechen einander die an der Spitze der sechs Halbreihen stehenden Gestalten; da sehen wir zu unterst zwei posaunende Engel; dann zwei Bischöfe, deren einer an der abgehauenen Hand als Johannes Damascenus zu erkennen ist; es folgen zwei andächtig emporschauende Engel, darauf wieder zwei greise Heilige, dann zwei Tamburin schlagende Engel und endlich zwei jugendliche Heilige, von denen der eine durch den Rost sich als Laurentius zu erkennen giebt. Die neunte und zehnte Reihe bestehen aus männlichen Heiligen, darunter die Apostel. Das Ganze schließt nach oben mit zwei Reihen von andächtig betenden Engeln ab. Das innige Flehen, der begeisterte Gesang, die Musik (Posaune, Orgel, Sackpfeife, Doppelflöte, Tamburin, Mandoline, Harfe) der so zahlreichen Engel dieses Bildes, der ernste Blick so manches würdevollen Mannes, der freundliche so mancher anmuthigen Frauengestalt: das Alles gilt Jesus und Maria, welche oben in dem mittlern Felde auf reich geschmücktem Throne sitzen (Abb. S. 61). Unterhalb des Thrones gewahrt man zwei Engel auf Wolken: der eine spielt auf einer Geige, der andere ist mit dem Rücken zum Beschauer in großartiger Stellung niedergekniet und blickt, wie es scheint ebenfalls musizierend, voller Begeisterung empor. Den untern Theil (den Vordergrund) des mittlern Feldes nimmt eine figurenreiche, freier und gedrängt angeordnete Gruppe von Männern und Frauen (ohne Heiligenscheine) ein. Leider ist dieser Theil des Gemäldes, welcher ohne Zweifel Bilder von Zeitgenossen enthielt, gänzlich übermalt. Auf diese Gruppe

zu führt ein Engel von rechts her eine edle Frauengefalt, welcher ein Mann zur Seite geht (doch wohl der Stifter des Bildes mit seiner Gattin). Dieses ist der bewegteste Theil der Composition. In den übrigen Reihen ist nur selten eine Beziehung der benachbarten Gestalten zu einander bemerkbar.

Was dieses Bild trotz des hervorgehobenen Mangels in der Gesamtanordnung sehr bedeutend macht, ist der liebevolle zarte Typus der jugendlichen Köpfe, der feelevolle Ausdruck besonders in den zu Christus und Maria hinaufblickenden Gestalten, die Würde und Anmuth in den Stellungen, den Bewegungen, der Gewandbehandlung, die helle und harmonische Farbengebung. Es war keine leichte Aufgabe, bei dem einförmigen Gesamtplane die etwa zweihundert Figuren so zu stellen, daß dadurch Leben und Bewegung in die Composition kam; der Meister hat aber diese Aufgabe glänzend gelöst. Nur auf den ersten flüchtigen Blick macht das Bild eben durch die übertriebene Regelmäßigkeit der Heiligenreihen einen unbefriedigenden Eindruck. Vertieft man sich in die Betrachtung der Einzelheiten, so staunt man über den Reichthum der Erfindung; wie mannichfaltig und ungezwungen ist die Haltung der Hände, und wie schön entspricht sie dem Gesichtsausdruck und der Stellung der Figuren! Da wird man sich dessen recht bewußt, daß Orcagna aus Giotto's Schule hervorgegangen; doch hat er sich nicht in der Weise der meisten Giottisten bedingungslos an das große Vorbild angeschlossen, vielmehr hat er von dem Seinigen hinzugehan und so die florentinische Kunst des 14. Jahrhunderts ein gutes Stück vorwärts gebracht. Die Holdseligkeit von Orcagna's Frauen würde man bei Giotto vergeblich suchen und ebenso den milden Geist, der aus dem thronenden Christus und der Maria zu uns spricht. Diese Vorzüge feiner Kunst werden dem Meister durch sein Verhältniß zur sienesischen Malerei sich ergeben haben. Wir erfahren zwar aus den schriftlichen Quellen nichts darüber. Die Beziehung zu Siena läßt sich aber durch einen Vergleich des »Paradieses« mit den Werken eines Duccio und Simone Martini mit ziemlicher Sicherheit erweisen. Es ist ein ähnlich lyrischer Ton, der hier angeschlagen ist; eine ähnliche fromm begeisterte Andachtsstimmung. Wenn wir aber in der Haltung von Orcagna's Gestalten nichts von jener Befangenheit finden, von der die frühsienesischen Malerei keineswegs frei war, wenn alle seine Figuren sich leicht und wie im wirklichen Leben bewegen, wenn die Gewänder in großen breiten Massen angeordnet sind, so haben wir es wieder dem Umstande zu danken, daß die Kunst des Meisters auf florentinischer, auf giottesker Grundlage erwachsen.

Wie die Lorenzetti von sienesischen Anfängen her in die florentinische Kunst hinüberwuchsen, so sieht man es den Werken Orcagna's an, daß er die giotteske Formensprache durch Einführung sienesischer Elemente milderte, weicher, anmuthiger machte.

Haben schon zahlreiche Partien des »Paradieses« durch Feuchtigkeit und Restauration ihre ursprüngliche Gestalt und Farbe eingebüßt, so ist es mit der Echtheit der »Hölle« (an der rechten Wand) noch schlechter bestellt. Hier ist wohl Alles übermalt, so daß wir uns nur eine Vorstellung von der Composition im Großen und Ganzen machen können.

Das Hauptinteresse des Bildes besteht darin, daß es die älteste auf uns gekommene Illustration zu Dante's »Inferno« ist. Das Ganze zerfällt, den Kreisen der Dante'schen Hölle entsprechend, in eine Anzahl von Abtheilungen, welche

durch Felsränder von einander geschieden sind. Die Darstellung beginnt links oben mit den »Lauen«, welche hinter einer Fahne herlaufen (Inferno III, 52 ff.). Dann sehen wir Charon in seinem Nachen (ebend. 82 ff.) und das Castell mit den tugendhaften Heiden (IV, 106 ff.). Eine italienische Inschrift befagt, hier würden Diejenigen bestraft, welche zwar ohne Sünde gewesen, aber keinen Glauben gehabt hätten. Die eben genannten drei Darstellungen folgen einander von links nach rechts und bilden Unterabtheilungen des ersten Hauptstreifens in horizontaler Richtung.

Der zweite Streif (Dante's zweiter und dritter Kreis) zeigt, wieder von links nach rechts, folgende Scenen: Minos, ein gehörntes vierbeiniges Ungethüm, dessen Schweif mehrfach um die Vorderbeine gewunden ist; (er giebt ja durch die Zahl der Umschlingungen seines Schweifes denjenigen Kreis der Hölle an, in welchen die verurtheilte Seele gehört (V, 4 ff.). Die für ihre sinnliche Begierde Befrahten fliegen vom Sturme gepeitscht durch die finstere Luft (V, 25 ff.). Weiter rechts finden wir die vom ewigen Regen, Schnee, Hagel gepeinigten Schlemmer: theils liegen oder kauern sie jämmernd am Boden, theils sitzen sie an einer gedeckten Tafel; mitten unter ihnen verrichtet Cerberus, ein auf den Hinterfüßen aufrecht stehendes dreiköpfiges Monstrum, sein scheusliches Amt. Gerade jetzt schlägt er seine Krallen in den Rücken eines Unglücklichen, einen andern hat er im Maule (VI, 7 ff.).

Der dritte Streifen (Dante's vierter und fünfter Kreis) enthält zuerst die Geizigen und Verschwender, welche, wieder in engster Anlehnung an den Text der Dichtung (VII, 22 ff.), mächtige Lasten gegeneinander tragen und sich gegenseitig schmähen. Unter den Unglücklichen erkennt man an ihren Kopfbedeckungen Päpste und Cardinäle. In dieser Abtheilung gewahrt man auch wieder den mythischen Wächter dieses Kreises, Plutus (VII, 1 ff.), ein geflügeltes Ungeheuer mit einer mächtigen Keule in der Linken. Dann sieht man einem Brunnen jene Quelle entströmen, welche in Dante's fünften Kreis (VII, 108 ff.) führt und sich dafelbst zum sumpfigen Styx erweitert. Da balgen sich nun die Zornigen; die nur mit den Köpfen aus dem Wasser Hervorragenden sollen wohl die Trübsinnigen die »accidiosi« der Inschrift bedeuten. Ueber den Styx aber fährt der Nachen des Phlegias (VIII, 13 ff.).

Der vierte Streifen ist einer einzigen Darstellung, der Höllenstadt mit den drei Furien auf dem Thurme und den Ketzern in den brennenden Gräbern (IX, 106 ff.) gewidmet. Es ist der sechste Kreis des Dante'schen Gedichtes.

Das fünfte Feld (Dante's siebenter Kreis) enthält die Gewaltthätigen und zerfällt, der Dichtung entsprechend, in drei Unterabtheilungen: die erste zeigt uns den Aufenthalt der Tyrannen, welche in einem mit kochendem Blute angefüllten Graben (in der Mitte dieser Abtheilung) gepeinigt werden. Centauren schießen mit Pfeilen oder stechen mit Speeren nach denjenigen Sündern, welche sich aus dem Blutgefotte mehr als gestattet erheben (XII, 52 ff., 73 ff.). Die zweite Unterabtheilung (links) enthält die Selbstmörder. Es ist eine Illustration zu jener berühmten Schilderung im XIII. Gesang, wo der Dichter die Harpyen auf den Dornbüschen, welche die Seelen der Selbstmörder bergen, ihre Nester bauen läßt. Auch wie die Hunde die Schatten zweier Selbstmörder verfolgen, ist hier dargestellt. In der dritten Unterabtheilung finden wir die Gotteslästerer, welche auf dem glühenden Sandfelde und durch einen Feuerregen gequält werden. Hier kauern welche am Boden, dort liegt einer auf dem Rücken; ein anderer sucht vergeblich durch Laufen sich vor dem Feuerregen zu schützen (XIV, 4 ff.).

Nun folgt im sechsten Hauptfelde die Illustration zu Dante's achtem Kreife mit dessen zehn Abtheilungen, welche die verschiedenen Arten von Betrürgern bergen. Da sehen wir die von Teufeln gepeitschten Kuppler und Verführer (XVIII, 34 ff.); die tief im Kothe steckenden Schmeichler (XVIII, 112 ff.); die Simonisten, welche mit Kopf und Oberkörper in runden Löchern stecken (XIX, 13 ff.) und von Feuer heimgefucht werden; die Wahrfager mit ihren umgedrehten Köpfen (XX, 7 ff.); die Bestechlichen in dem Pechsee (XXI, 7 ff., XXII, 16 ff.); die Heuchler in ihren schweren Bleimänteln und Kappen sammt dem gekreuzigt am Boden liegenden Kaiphas (XXIII, 58 ff. und 115 ff.), auf den die anderen treten; die Strafsenräuber, wie sie von Schlangen gequält oder in Schlangen verwandelt werden, darunter Cacus in Centaurengestalt mit den Nattern auf dem Rücken und dem Drachen am Nacken (XXIV, 79 ff., XXV). Von den übriggebliebenen drei Unterabtheilungen des achten Kreifes erkennt man noch den Aufenthalt der Zwietrachtstifter und denjenigen der Fälscher. Dort zerfetzt ein Teufel die Elenden mit einem mächtigen Schwerte und die zerstückten Glieder derselben liegen überall umher, auch gewahrt man Bertran de Born, der das ihm abgehauene Haupt in der Hand trägt (XXVIII). Hier sieht man die in verpesteter Luft vom Ausfatze geplagten Alchemisten und Fälscher (XXIX, 40 ff.).

In der Mitte des Vordergrundes gewahrt man (in Anlehnung an die Schilderungen der Schlufsgefänge) den gefrorenen Schlund, aus welchem die Köpfe der Verräther hervorschauen. Als Wächter desselben stehen fünf Riefen da. Aus dem Schlunde ragt mit feinem mächtigen Oberkörper Lucifer empor. In seinen drei Rachen peinigt er Brutus, Cassius und Judas Ischarioth.

Diese flüchtige Uebersicht der in dem Bilde gegebenen Scenen aus Dante's Hölle zeigt doch wohl, daß der Künstler es verstand, die dramatischen Elemente der Dichtung herauszufinden und zum Gegenstande malerischer Darstellung zu machen. Wirkt die Anordnung dieser zahlreichen Vorgänge auf einem und demselben Bilde anfangs verwirrend und ermüdend auf den Beschauer, so wird man doch nicht leugnen können, daß die Composition mancher der dargestellten Scenen, für sich betrachtet, von nicht geringem künstlerischen Werthe ist: das rastlose Umherfliegen der Lüftlinge, das Gegeneinandereilen der Geizigen und Verschwender, die Centauren am Ufer des Blutteiches — es sind Darstellungen voller Leben und Bewegung. Auch scheint mir der Anblick der mannichfaltigen Qualen, wie sie hier nach Dante's Vorgang geschildert sind, weniger peinlich, als die Betrachtung der Höllenstrafen auf älteren Bildern, namentlich auch in Giotto's jüngstem Gerichte in der Arena zu Padua, wo die raffinierte Grausamkeit, mit welcher die zahlreichen zottigen Teufel die Verdammten quälen, immer auf's Neue unfern Widerwillen wachruft. Diesen Scenen gegenüber erscheinen die meisten Bilder in Orcagna's Hölle gemäßiget.

Das mit dem Namen des Meisters und der Jahreszahl 1357 bezeichnete Altarbild Orcagna's in der Strozzi-Capelle zeigt uns seinen bereits bei Gelegenheit des jüngsten Gerichtes gerühmten Sinn für eine schöne symmetrische Anordnung feierlicher Compositionen. In grandiofer Weise thront in der Mitte des Bildes der die übrigen Figuren überragende Heiland innerhalb einer aus Cherubim gebildeten Mandorla. Mit der Rechten reicht er dem knieenden Thomas von Aquino ein geöffnetes Buch, mit der Linken dem ebenfalls niedergeknieten Petrus die Schlüssel. Voller Hingebung schauen diese recht individuell charakterisirten Vertreter der

Kirchenlehre und des Kirchenregiments zu dem ganz in der Vorderansicht gegebenen Christus empor, zu dessen Füßen musizirende Engel angeordnet sind. Hinter dem heiligen Thomas steht Maria, hinter St. Petrus Johannes der Täufer. Maria hat die Rechte auf die Schulter des Thomas gelegt und macht mit der Linken eine auf Christus hinweisende Bewegung, der eine ebenfolche beim Täufer entspricht. Es folgen dann noch, wieder einander entsprechend, links die Heiligen Michael und Katharina, rechts Paulus und Laurentius. Ein feierlich ernster Ton beherrscht das Ganze. Die Gesichtstypen erinnern stark an Giotto.

Noch vor der Vollendung des eben beschriebenen Gemäldes, im Jahre 1355 war Orcagna zum Obermeister beim Bau von Orfanmichele ernannt worden, wo, wie schon oben erwähnt ward, er dasjenige Werk schuf, auf welchem sein Ruhm als Architekt und Bildhauer vor Allem beruht: das Tabernakel, welches das von Bernardo Daddi gemalte Madonnenbild einschließt. Der viereckige, oben mit einer Kuppel und Giebeln zwischen Fialen abschließende Bau mit feinen zahlreichen gewundenen Säulchen, Statuetten, Reliefmedaillon, smufivischen und plastischen Ornamenten entzieht sich, als Ganzes betrachtet, jeder Beschreibung. Bei allem Reichthum der Ornamentik aber hat der Künstler doch verstanden, den Eindruck des Schweren, Ueberladenen zu vermeiden und vielmehr anmuthend auf den Beschauer zu wirken. Orcagna's Tabernakel dürfte das liebenswürdigste Produkt jenes frei gothifizirenden Stiles sein, den wir an den Fassaden der Dome zu Orvieto und Siena bewundern. Es ist ein geistreiches Spiel mit den gothischen Zierformen, welche der italienische Architekt seinem unabhängig von gothischen Constructionsmotiven erfundenen Bau anheftet.

Den Bildhauer Orcagna lernen wir am Besten durch die Betrachtung der den Sockel des Tabernakels zierenden Reliefdarstellungen aus der Legende der Maria kennen. Es sind acht Bilder (in oktogonalen Feldern) und eines (Bestattung und Himmelfahrt der Maria) in einem rundbogig schließenden Rahmen, das sich an der Rückseite des Tabernakels über den beiden Achtecken dieser Sockelseite befindet.

Die Reihe der Darstellungen beginnt an dieser Rückseite mit der Scene, wie der betagten Anna von einem Engel die Geburt der Maria verkündet wird: Anna sitzt in ihrem Gemache auf einer Bank und scheint eben in dem Buche gelesen zu haben, das auf ihrem Knie liegt. Andere Bücher liegen auf der neben ihr stehenden Truhe. Bei diesem Relief ist die Möglichkeit einer anderen Deutung nicht ausgeschlossen. Der Palmzweig in der Hand des herbeigeschwebten Engels scheint auf die der Maria zu Theil werdende Verkündigung ihres nahe bevorstehenden Todes (vergl. S. 18) zu deuten; auch würde diese Auslegung gut zu dem darüber befindlichen Bilde der Bestattung und Himmelfahrt der Maria passen; andererseits aber entspricht es dem oben wahrgenommenen Sinne Orcagna's für Symmetrie, wenn hier an der Rückseite des Tabernakels der Cyklus der Darstellungen mit dem chronologisch ersten Bilde — der Verkündigung der Geburt Mariä — beginnt, dann an den übrigen Seiten consequent fortgesetzt wird, um wieder an der Rückseite — mit der Darbringung des Christuskindes im Tempel — zu schließen, während die Verkündigung des Todes der Maria zwischen »Christi

Darbringung im Tempel« und »Mariä Geburt« einen bedenklichen Anachronismus böte.

Es folgt an der linken Seitenwand des Tabernakels die »Geburt der Maria«. Matt liegt Anna in ihrem Bette, das Haupt auf den linken Arm gestützt, die Rechte hat sie nach dem Kinde hin ausgestreckt, welches, in Windeln gehüllt, von einer am Boden sitzenden Wartfrau, neben welcher das Badegefäß steht, auf dem Knie gehalten wird. Hinter dem Lager steht eine Pflegerin mit Schüssel und Krug. Von links her sind eben zwei Freundinnen Anna's in die Wochenstube getreten. Sie reden lebhaft mit einander, die eine weist auf die Wöchnerin hin, die andere macht eine Geberde des Staunens. Der Vorgang ist ganz genrehaft gehalten. Bis in die Ausstattung der Stube ist dieser sittenbildliche Charakter gewahrt. Ueber dem Lager der Wöchnerin breitet sich ein zurückgeschlagener Vorhang. Man sieht genau, in welcher Weise derselbe oben an der horizontalen Stange befestigt ist und an den Seiten von Spangen gehalten wird. Vor der ebenfalls der Wirklichkeit nachgebildeten Bettstelle steht ein niedriger länglicher Schrein, bei welchem die Schlüßellocher nicht vergessen sind. Auf demselben sieht man eine Wasserflasche und einen Teller mit Speise. Den architektonischen Hintergrund bildet die Stubenwand, bei welcher jeder Stein angegeben ist und welche durch zwei Spitzbogenfenster mit zurückgeschlagenen durchlöcherten Läden durchbrochen ist. Oben schließt die Mauer mit einem Rundbogenfries ab. Wir fassen, wie bereits Giotto in seinen Arena-Bildern einen sittenbildlichen Ton ange schlagen; auch in dieser Richtung bezeichnet Orcagna's Kunst einen Fortschritt über Giotto hinaus, wobei aber dem letzteren das Verdienst bleibt, die Richtung klar und deutlich angegeben zu haben. Giottesk ist ferner Orcagna's knappe Ausdrucksweise, indem nur das zur Verdeutlichung des Vorgangs Dienliche, dieses aber auch ganz gegeben ist. Die Gewänder legen sich in großen, breiten, weichen Massen um die Körper; sie sind denjenigen an Andrea Pisano's Thür ähnlich. Ueberhaupt erfieht man aus diesem Relief, daß, bei wem auch immer Orcagna den ersten Unterricht in der Bildnerkunst erhalten haben mochte, er jedenfalls starke Einflüsse von Andrea Pisano erfahren, ja als dessen Schüler betrachtet werden muß, nur daß er (wie schon in der Studie über die Pisani angedeutet wurde) in der Lebhaftigkeit des Ausdruckes und auch in der Individualisirung der Gestalten über seinen Meister hinausging.

Die Composition des Bildes, welches den Tempelgang der kleinen Maria darstellt und von der Geburts scene durch die allegorische Figur des Glaubens getrennt wird, ist weniger glücklich. Der oben auf der Treppe stehende Zacharias erscheint ganz in der Vorderansicht und seine Gestalt bildet unschöne parallele Linien zu der Figur der auf halber Höhe angekommenen Maria, deren Kopf leider zerstört ist. Tief empfunden sind die Eltern, welche, einander entsprechend, zu den Seiten der Treppe knien und der Tochter Blicke inniger Liebe nachsenden.

Das »Spofalizio« an der Vorderseite des Tabernakels ist eine würdige Vorstufe zu Perugino's und Raffael's Verlobungsbildern. Wie in diesen berühmten Gemälden steht auch hier der Priester in der Mitte des Bildes, ganz wie bei Raffael hat er in zarter Weise den rechten Arm der Maria gefaßt, um denselben der Hand Josephs nahe zu bringen, welcher im Begriff steht, seiner Braut den Ring an den Finger zu thun. Sittsam blickt Maria, deren Haltung etwas von der bekannten Ausbiegung gothischer Statuen hat, herab, während Joseph, der in

der Linken den blühenden Stab hält, ihr freundlich in's Gesicht schaut. Einer der Freier zertritt feinen dünnen Stab und blickt dabei traurig zur Erde, ein anderer hat in großer Aufregung die Rechte erhoben.

Uebersaus schwungvoll ist die Darstellung der »Verkündigung«, ebenfalls an der Vorderseite, vom »Spofalizio« durch die »Hoffnung«, eine sehnsüchtig nach einer Krone blickende weibliche Gestalt, geschieden. Es ist als wenn der Engel mit feinen schönen großen Flügeln in stürmischer Eile herbeigeflogen und, beim Anblick der Jungfrau von Ehrfurcht ergriffen, unwillkürlich niedergekniet wäre. Nun blickt er begeistert zu der demüthigen, ihre Arme über der Brust kreuzenden Maria hin, welche voller Staunen die Botschaft aus seinem Munde vernimmt. Interessant ist die große Uebereinstimmung zwischen der Stellung dieses Engels und derjenigen des Verkündigungsendels an der Fassade zu Orvieto. Es ist mir sehr wahrscheinlich, daß die Reliefs dieser Fassade auf diejenigen Orcagna's eingewirkt, der ja gerade damals wiederholt in Orvieto für die Domfassade thätig war. Oder ist etwa das Umgekehrte der Fall gewesen? Haben wir uns vielleicht die Aehnlichkeit einiger Theile der Fassadenreliefs zu Orvieto mit den Bildwerken in Orsanmichele durch die Annahme zu erklären, daß jene Partien unter Orcagna's Einfluß, etwa von seinem Bruder, dem Bildhauer Matteo di Cione, den wir (weiter unten) mit ihm in Orvieto antreffen werden, gefertigt worden?

Die »Geburt Christi«, verbunden mit der Verkündigung des frohen Ereignisses an die Hirten (an der rechten Seite des Tabernakels) zeigt uns wieder jene weise Sparsamkeit mit den Compositionsmitgliedern, welche wir an Giotto und Andrea Pisano so sehr bewundern. Die Mutter, welche sorgsam eine Decke über ihr geliebtes, in der Krippe liegendes Kind gebreitet, der ihr gegenüber am Boden kauende, ernst und trübe blickende Joseph, im Hintergrunde ein Hirt, der eine sehr ausdrucksvolle Geberde des Staunens macht, da ihm der leicht und schön schwebende Engel die wunderbare Botschaft bringt, diese Gestalten reichen vollkommen aus, um den Kern des Vorganges dem Beschauer in die Erinnerung zu rufen. Hinter der Krippe fehlen natürlich Ochs und Esel und zu den Füßen des Hirten ein Schäfchen und ein paar Kälber nicht. Auch hier wieder werden wir daran gemahnt, daß die Kunst des Trecento sich allmählich dem Realismus des Quattrocento nähert. Die Krippe hat nichts mehr mit jenem farkophagähnlichen Gebilde zu thun, wie wir es bei Niccolò Pisano antrafen, vielmehr ist sie der Wirklichkeit nachgebildet.

Es folgt »die Liebe«, eine Frau, die ein Kind nährt, in der Linken ein brennendes Herz und auf dem Haupt ein Diadem hat, aus welchem mächtige Flammen emporlodern.

Während bei der »Anbetung der Könige«, deren Gesamtanordnung wieder eine wohl nicht zufällige Aehnlichkeit mit dem betreffenden Relief zu Orvieto zeigt, das Christuskind in einem feinem Alter nicht entsprechenden, also wunderbaren Weise sich zu dem ihm inbrünstig das Füßchen küßenden greifen Könige hinneigt, um ihn zu segnen, ist es auf dem folgenden Relief, der »Darbringung im Tempel« (an der Rückwand), wieder das kleine unbeholfene Wesen, das vom alten Simeon liebevoll in die Arme genommen wird. Dieses Bild bezeugt wieder so recht das tiefe, warme Gefühl, dessen Orcagna's Kunst fähig war: wie ergreifend ist die Rührung in den Zügen des Greises gegeben, der das Kind mit wehmüthiger Freude an sich drückt! Maria aber läßt ihre Hände nicht ganz vom Kinde: sie

kann sich nicht entschließen, es auch nur auf einen Moment von sich zu geben; wie schön und einfach kommt in diesem scheinbar unbedeutenden Zuge ihre Mutterliebe zum Ausdruck!

Das Schlufsbild des ganzen Cyklus, die Bestattung und die Himmelfahrt der Maria, ist eine der großartigsten Compositionen, welche das 14. Jahrhundert hervorgebracht hat. Unten sieht man eine zahlreiche Versammlung den Sarkophag umstehen, in welchen zwei Apostel die Verstorbene mittelst eines Tuches herabzulassen im Begriffe sind. Ergreifend ist der Schmerz der Apostel geschildert: da hat einer die Hände vor dem Munde gefaltet und schaut gramerfüllt zu der wie in sanftem Schlummer Daliegenden herab; ein anderer beugt sich über die Todte und küßt ihre Hand; wieder ein anderer hat die Hände erhoben und scheint laut zu schluchzen; ein vierter hält sein Gewand vor den Mund: er weint still in sich hinein; ein als Priester Charakterisirter liest aus einem Buche vor; daneben steht ein anmuthiger Engel mit einem Rauchfaß, andere Engel halten Kerzen: so ist auch das kirchlich Feierliche der Handlung betont. In wirksamem Contrast zu all' der Aufregung steht Christus, der die Seele der Maria (in Gestalt eines Kindes) im linken Arm hält, während er mit der Rechten die Leiche einsegnet, ruhig da. Ist es das Gefühl des Schmerzes, welches diesen untern Theil des Bildes charakterisirt, so herrscht hehre Freude in dem oberen. Von vier in gewaltigem Fluge dargestellten Engeln wird die Mandorla, in welcher Maria mit mild beglücktem Antlitz thront, emporgetragen; zwei andere Himmelsboten begleiten den wunderbaren Vorgang mit Musik. Diese Engel erinnern uns an jene des jüngsten Gerichtes in der Strozzi-Capelle. Zu den vollendetsten Figuren Orcagna's gehört aber der knieende Apostel Thomas, der sehnsuchtsvoll der Entschwebenden nachschaut und seine Hände erhoben hat, um ihren Gürtel in Empfang zu nehmen. Hier ist der Ausdruck der Liebe, des Vertrauens, der Sehnsucht ebenso bewundernswürdig, wie die Energie, Leichtigkeit und Anmuth der Bewegung, so wie der schöne und wahre Faltenwurf der Gewänder.

Die Inschrift unterhalb dieses Reliefs besagt: Andrea, der Sohn des Cione, der florentiner Maler und Obermeister des Oratoriums (Orsanmichele) habe dieses Werk im Jahre 1359 gefertigt.

Es wurde schon oben eines wiederholten Aufenthaltes unseres Meisters in Orvieto erwähnt. Mitten aus seiner Thätigkeit an Orsanmichele, im Juni des Jahres 1358 war Orcagna nach Orvieto gereist, wo er zum Capomaestro am Dombau ernannt wurde und in feierlicher Weise verprach, nach Vollendung der Arbeiten in Orsanmichele — etwa nach 14 Monaten — sein Amt in Orvieto anzutreten, durch welches ihm alle Maurer-, Maler- und Mosaikarbeiten am Dome unterstellt wurden. Zunächst hatte er diese Verpflichtung auf ein Jahr zu übernehmen und mußte versprechen, während desselben keine anderen Arbeiten ohne besondere Erlaubniß der Orvietaner Behörde zu betreiben. Das Gehalt sollte 300 Goldgulden für's Jahr betragen und der Beginn des letztern auf den vierten Tag vor Orcagna's Ankunft in Orvieto gesetzt werden. Auch sollte der Meister von allen Real- und Personallasten befreit sein und dieser Vertrag sollte mit Vor-

behalt einer viermonatlichen Kündigung, stillschweigend als von Jahr zu Jahr verlängert gelten.

Zunächst kehrte Orcagna sofort wieder nach Florenz zurück, um die Arbeiten an Orsanmichele zu fördern. Im Februar 1359 finden wir ihn dann wieder in Orvieto und zwar in Gesellschaft seines Bruders Matteo, des Bildhauers. Auch dieses mal blieb er nur kurze Zeit, bloß 14 Tage. Von den Orvietanern ward er in jeder Weise gefeiert. Am Tage vor seiner Abreise wurde ihm zu Ehren ein Festmahl veranstaltet, an welchem die bedeutendsten Künstler, die sich damals in Orvieto befanden, so der Meister der Glasmalerei *Configlio di Monteleone*, der Architekt *Andrea da Siena*, der Bildhauer *Matteo da Bologna*, der Maler *Ugolino di prete Ilario*, der Maler und Mosaicist *Giovanni Leonardelli*, Theil nahmen. Wir ersehen daraus, wie sehr unser Meister geschätzt ward und wie froh die Orvietaner waren, ihn für die Decorationsarbeiten an ihrem Dome gewonnen zu haben.

Nach Ablauf jener ausbedungenen 14 Monate, also im October 1359 finden wir Orcagna, abermals von Matteo begleitet, richtig in Orvieto, offenbar mit der Absicht, nun dem Vertrage gemäß seine Kräfte ganz dem Ausbau des Domes zu widmen. Er geht denn auch eifrig an's Werk und bleibt bis Ende Februar in Orvieto. Während dieser Zeit wurde an einem Fassadenfenster gearbeitet, zu dessen musivischer Verzierung die Glaspaste aus Venedig, das ja von Alters her wegen seiner Mosaikarbeiten berühmt war, herbeigeschafft wurde. Dann aber ruft ihn die florentiner Regierung zurück, hauptsächlich wohl, um die doch noch nicht ganz vollendeten Arbeiten an Orsanmichele zu Ende zu führen, und Orcagna bleibt wieder mehrere Monate, bis zum August, in seiner Vaterstadt. Die Orvietaner aber bitten nun die florentiner Regierung, sie möge ihm Urlaub ertheilen, was denn auch geschieht. Zugleich wird dem Meister ein Brief mit nach Orvieto gegeben, in welchem die florentiner Behörde ihn von jeder Schuld an der stattgehabten Verlängerung des Aufenthaltes in seiner Vaterstadt frei spricht und die Verantwortlichkeit dafür auf sich nimmt.

Nach Orvieto zurückgekehrt, blieb Orcagna nur noch kurze Zeit *Capomaestro*. So hoch ihn auch die Orvietaner schätzten, seine lang andauernde Abwesenheit mochte ihre Geduld erschöpft haben; doch verweilte jetzt Orcagna noch längere Zeit in Orvieto, mit einem Mosaikbilde für die Fassade beschäftigt, für welches er im September 1362 die Bezahlung erhält, obgleich eine zur Prüfung der Arbeit berufene Commission die Befürchtung ausgesprochen hatte, das Mosaik werde bei der mangelhaften Verbindung der Glaspasten und der Unebenheit sowohl des Grundes als der Figuren keine lange Dauer haben.

Ich habe dieses Verhältniß Orcagna's zu der Dombauverwaltung von Orvieto an der Hand der archivalischen Mittheilungen *Milanesi's* (*Sulla storia dell' arte Toscana scritti varj.* p. 233 ff., vgl. auch *Luzi*, *Il duomo di Orvieto*, p. 364 ff.) etwas ausführlicher besprochen, weil daselbe einiges Licht auf die Schätzung des Meisters durch seine Zeitgenossen wirft und zu den wenigen sicheren Nachrichten gehört, die über seine persönlichen Angelegenheiten auf uns gekommen.

Während Orcagna als Obermeister von Orsanmichele thätig war, wurde ihm auch noch ein anderes ehrenvolles Amt in seiner Vaterstadt zu Theil. Er ward im Jahre 1356 neben einer Anzahl anderer Meister Mitglied einer Commission, welche den Ausbau des florentiner Domes zu fördern hatte. Auch ging er (1357)

aus einer Concurrenz, bei welcher es sich um das Modell für einen Pfeiler handelte, als Sieger hervor.

Vom Jahre 1368 ist eine Urkunde erhalten, aus welcher ersichtlich, daß Orcagna damals schwer erkrankt war. Eine ihm aufgetragene Arbeit, ein Bild des h. Matthäus für Orsanmichele, ward deshalb seinem Bruder Jacopo zur Vollendung übergeben. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Orcagna damals gestorben. Aus einer andern Urkunde (vgl. Milanesi's Ausgabe des Vasari S. 608 n. 1.) ist zu sehen, daß er jedenfalls im Jahre 1376 verstorben war. Daselbe Schriftstück nennt Francesca di Bencino Azzucci als seine Ehefrau, Tena, die Gattin des Ruggero di Benedetto, sowie Romola, Gattin des Cristoforo Ristori, als seine Töchter.

Wir können von Orcagna nicht scheiden, ohne ein Werk zu besprechen, welches bis vor wenigen Jahrzehnten auf Vasari's Angabe hin als eine seiner größten Leistungen galt, dann ihm aber abgesprochen wurde: es ist das berühmte »jüngste Gericht« im Camposanto zu Pisa nebst dem noch berühmteren sogenannten »Triumph des Todes« ebenda. Ernst Förster hatte schon in seinen im Jahre 1835 erschienenen »Beiträgen zur neueren Kunstgeschichte« auf die Unverträglichkeit von Vasari's Angabe mit den beglaubigten Werken Orcagna's hingewiesen; später brachten Crowe und Cavalcafelte die betreffenden pisaner Wandmalereien mit den Lorenzetti in Verbindung und neuerdings hat Milanse (Sulla storia dell' arte Toscana scritti varj, 339 ff. und in seiner neuen Ausgabe des Vasari I, 467 ff.) es für wahrscheinlich erklärt, daß die Fresken im Campo santo von dem florentiner Maler Bernardo Daddi stammen. Wenn ich dennoch die Bilder im Anschluß an Orcagna betrachte, so geschieht es, weil ich trotz Allem, was dagegen gesagt worden, einen Zusammenhang dieser Malereien mit seiner Kunst annehmen muß.

Nachdem Vasari Orcagna's Fresken in Sta. Maria Novella, so wie die jetzt nicht mehr vorhandenen Wandmalereien in der Servitenkirche, die Krönung der Maria für S. Pietro maggiore (gegenwärtig in der Nationalgalerie zu London), so wie ein anderes Bild in S. Romeo und die zu Grunde gegangenen Frescomalereien an der Fassade von S. Apollinare genannt, fährt er fort: »Durch den Ruf dieser Werke, welche sehr gepriesen wurden, dazu bewogen, beriefen diejenigen, die damals Pisa regierten, Orcagna, damit er einen Theil der Mauer im Campo santo dieser Stadt ausmalte . . . Andrea legte Hand ans Werk und malte daselbst ein »jüngstes Gericht«, mit einigen eigenen Phantasien.« Unter diesen letzteren versteht Vasari den »Triumph des Todes«. Es folgt eine Beschreibung der beiden Bilder, und dann erzählt Vasari weiter, Orcagna habe noch einige Marmorsculpturen für eine pisaner Kirche gefertigt, dann sei er nach Florenz zurückgekehrt, seinen Bruder Bernardo aber habe er zurückgelassen, damit derselbe auf eigene Hand eine »Hölle« malte. Dieses Bild sei im Jahre 1530 verdorben und von Sollazino, einem Zeitgenossen Vasari's, wieder hergestellt worden. An und für sich lege ich auf diese Mittheilungen Vasari's kein großes Gewicht, da die Leichtfertigkeit, mit welcher er berühmte Kunstwerke unter berühmte Meister vertheilt, nur zu oft zu Tage getreten ist. Auch erregt Vasari's Angabe insofern Verdacht, als er ein anderes Camposanto-Bild, das im Stil mit dem »Triumph des Todes« und dem »jüngsten Gericht« vollkommen übereinstimmt, jenes Fresco

nämlich, das in ausführlicher Weise Scenen aus Einsiedler-Legenden darstellt, einem anderen Meister, Pietro Lorenzetti, zuweist. Mag also Vasari's Aussage, soweit sie Orcagna's persönliche Theilnahme an den pisaner Fresken betrifft, unbegründet sein, sie hat insofern eine innere Wahrheit, als ein gewisser Zusammenhang zwischen Orcagna's Werken und diesen Bildern, wie ich glaube, nachgewiesen werden kann.

Ghiberti erwähnt »dreier mit größter Kunst ausgeführter herrlicher Geschichten« von Orcagna's Hand in Sta. Croce zu Florenz. Leider nennt er die dargestellten Gegenstände nicht. Ohne Zweifel aber hatte er dieselben Malereien im Sinne, welche zu Vasari's Zeiten noch an der rechten Wand der Kirche zu sehen waren und von denen der Letztere sagt, Orcagna habe hier nach seiner Rückkehr aus Pisa in drei Bildern dieselben Dinge gemalt wie im Campo santo, mit Ausnahme der Geschichte, wo der heilige Macarius den drei Königen das menschliche Elend zeige, und des Lebens der Einsiedler, welche auf jenem Berge Gott dienen. »Alles Uebrige des (pisaner) Werkes stellte er hier dar, arbeitete aber nach besserer Zeichnung und mit mehr Fleiß, als er in Pisa gethan. Er behielt aber nichtsdestoweniger beinahe dieselbe Erfindung, dieselbe Manier, dieselben Inschriften und alles Uebrige bei; nur die Bildnisse änderte er, denn in diesem Werk brachte er einige seiner liebsten Freunde im Paradiese und einige, die ihm wenig hold waren, in der Hölle an. Unter den Guten sieht man im Profil, die Tiara auf dem Haupte, Papst Clemens VI., der seiner Zeit das hundertjährige Jubiläum in ein fünfzigjähriges verwandelt hatte, der ein Freund der Florentiner war und Gemälde von Orcagna besaß, die ihm sehr lieb waren. Hier befindet sich auch Meister Dino del Garbo, damals ein hervorragender Arzt, gekleidet, wie es in jenen Zeiten bei den Doctoren üblich war, ein rothes, mit Grauwerk gefüttertes Barett auf dem Kopfe. Ein Engel hält ihn an der Hand. Es sind dort noch viele andere Bildnisse, die aber unbekannt sind. Unter den Verdammten malte er den Gerichtsboten Guardi, wie er vom Teufel mit einem Haken fortgeschleppt wird. Er ist an den rothen Lilien, welche er an einem weißen Barett hat, wie dies damals die Gerichtsboten trugen, zu erkennen. Orcagna aber wies ihm diesen Platz an, weil jener ihn einmal ausgepfändet hatte. Er stellte hier auch den Notar und den Richter dar, welche den Proceß gegen ihn geführt hatten. Neben Guardi ist Cecco d'Ascoli, in jenen Zeiten ein berühmter Zauberer, dargestellt, und ein wenig höher, d. h. in der Mitte, ein heuchlerischer Mönch, welcher, einem Grabe entfliegen, sich unter die Guten stellen will; ein Engel aber entdeckt ihn und stößt ihn zu den Verdammten.« Wenn auch Vasari's Excurs über die Ursache, welche Orcagna bewog, den Gerichtsboten, den Notar und den Richter in die Hölle zu versetzen, der Anekdotenfucht des berühmten Künstlerbiographen entstammen mag, so haben wir doch keinen Grund, anzunehmen, daß seine Beschreibung der Malereien in Sta. Croce überhaupt aus der Luft gegriffen sei; vielmehr wird sie im Allgemeinen der Wirklichkeit entsprochen haben; in diesem Falle ist es aber von Wichtigkeit, daß in Orcagna's »jüngstem Gerichte« in Sta. Croce eine ganz ähnliche Episode, wie im entsprechenden Fresco des Campo santo dargestellt war, nämlich wie ein Mönch durch einen Engel von der Seite der Seligen zu derjenigen der Verdammten hinüber gewiesen wird. Es scheint in der That, daß Orcagna die Verkommenheit des Klosterwesens, welche zu seiner Zeit schon weit vorgeschritten war und immer wieder den Novellenschreibern Stoff zu

heftigen Angriffen bot, auch mit den Mitteln feiner Kunst hat rügen wollen; hierher gehört auch die Darstellung in der linken Ecke der »Hölle« in Sta. Maria Novella, wo ein Teufel einen Mönch an den Ohren ergriffen hat.

Aber nicht nur wegen der wahrscheinlichen Aehnlichkeit der untergegangenen Fresken Orcagna's in Sta. Croce mit den Bildern in Pisa nehme ich einen Zusammenhang der letzteren mit Orcagna's Kunst an, sondern auch wegen der Uebereinstimmung gewisser Compositions motive der Wandmalereien im Campo santo mit solchen in der Strozzi-Capelle.

Doch gehen wir nun an die Betrachtung der berühmten Gemälde selbst.

Ohne sich einer Uebertreibung schuldig zu machen, darf man wohl behaupten, es sei aus dem Mittelalter keine andere Darstellung des »jüngsten Gerichtes« auf uns gekommen, welche in so erschütternder Weise die mit der Idee desselben verknüpfte Vorstellung vom erbarmungslosen »zu spät« wiedergäbe, wie das Bild in Pisa.

Hatte Christus noch in dem Bilde Orcagna's in Sta. Maria Novella, hatte er bei Giotto in Padua und an der Kanzel Niccolo's in Pisa einen Blick oder eine Handbewegung für die Seligen, war dieses getheilte Verhalten des Weltenrichters in den älteren byzantinischen oder byzantinirenden Bildern, wie z. B. dem »jüngsten Gerichte« in S. Angelo in Formis oder demjenigen im Dome von Torcello, immer wieder anzutreffen und ist es auch in dem Malerbuche vom Berge Athos vorge-schrieben, so gilt hier Blick, Haltung und Bewegung des in einer Mandorla thronenden Christus nur den verlorenen Seelen. Mit einem mächtigen Griff der durchbohrten linken Hand hat er die Seitenwunde entblößt, die rechte erhebt er und hält so auch das Wundmal an der innern Fläche derselben den Verdammten entgegen. Zugleich macht diese Bewegung den Eindruck des Drohens, des Zurückschleuderns, ein Motiv, das Michelangelo für sein »jüngstes Gericht« adoptirte, vor ihm aber auch schon Fiesole und Fra Bartolommeo in ihre Schilderungen dieses Gegenstandes aufgenommen hatten. Vergleichen wir den Christus des pisaner Bildes mit demjenigen der Strozzi-Capelle, so ergibt sich uns die Wahrnehmung, daß ersterer nichts von der an ihrer Stelle hervorgehobenen Wehmuth des letzteren hat, sondern gänzlich von Zorn bewegt erscheint. Der Gram über das Loos der Elenden spiegelt sich im pisaner Bilde in der in liebenswürdigster Sanftmuth neben Christus innerhalb einer zweiten Mandorla thronenden Maria und in den Köpfen und Stellungen derjenigen der zu den Seiten der beiden Hauptgestalten auf Wolken angeordneten Apostel, welche mitleidig zu den Verdammten hinabblicken.

Unterhalb der beiden Mandorlen, etwa in der Mitte des Bildes, sehen wir jene berühmte Gruppe der vier Engel vor uns, von denen der oberste, gramgefüllte, welcher trefflich in den Zwischenraum der beiden Mandorlen hineincomponirt ist, die Schriftrollen mit dem Belohnungs- und dem Verdammungsurtheil hält, die beiden mittleren, in ihrer fliegenden Bewegung einander entsprechenden, in die mächtigen Posaunen stoßen, der untere aber auf der Wolke niedergekauert ist und mit seiner Hand den Mund bedeckt als fröre ihn. Entsetzen lesen wir in seinen Zügen, eine genial erdachte Personification der Grundstimmung des Gemäldes! Es dürfte nicht zufällig sein, daß die Silhouette dieser Engelgruppe die Form des Kreuzes hat. An dieser Stelle älterer Bilder des »jüngsten Gerichtes« pflegte ein mächtiges Kreuz sich zu befinden; so bei Giotto, so bei Niccolo Pisano. Die beiden Posaunenbläser erinnern lebhaft an die entsprechenden Figuren des »jüngsten Gerichtes« in Sta. Maria Novella.

Weiter unten links sind in fünf parallelen Reihen die Seligen angeordnet: Männer, verschiedenen Ständen und Berufskreisen angehörig, Könige und Bischöfe, Geistliche und Laien, in der vordersten Reihe die Frauen, Kopf, Wangen und Hals meistens auf jene eigenthümliche Weise in Schleier gehüllt, wie wir das bei Orcagna sowohl in Sta. Maria Novella als auch an den Reliefs in Orfanmichele so häufig antreffen. Diese zahlreichen Gestalten blicken andächtig flehend zu Christus hinauf; die Hände haben sie theils über der Brust gekreuzt, ganz in der Weise wie Orcagna's Maria im »jüngsten Gericht« der Strozzi-Capelle und bei der »Verkündigung« in Orfanmichele, theils heben sie dieselben, zum Gebete zusammengelegt, empor. Die Gestalt Johannes des Täufers, welcher, auf einer Wolke knieend, nach der Mitte zu vor den übrigen Seligen ein wenig vorragt, entspricht in auffallender Weise der ebenfalls auf einer besonderen Wolke knieenden Johannesfigur in Sta. Maria Novella. Ganz ähnlich ist die zurückgeworfene Haltung des mit struppigem Haare bedeckten Kopfes, ähnlich das ganz im Profil gegebene Antlitz; nur ist der Ausdruck desselben in Pisa noch ekstatischer, als in Florenz.

In höchst wirksamem Gegensatz zu der Glückseligkeit, welche in Mienen und Geberden der für das Paradies Auserlesenen herrscht, steht die Seelenangst auf der andern Seite des Bildes. Kriegerisch gerüstete Engel drängen von dem mittleren Theil des Gemäldes aus die hierher strebenden Unglücklichen zurück, auf der entgegengesetzten Seite greifen höllische Mächte nach ihnen. Vergeblich klanimmern sich die von Teufelskrallen gepackten Frauen (in der untern rechten Ecke des Bildes) an ihre Nachbarinnen: im nächsten Momente schmachten sie in der Hölle. Hier ist wieder ein bedeutender Contrast gegeben. Während nämlich an der eben genannten Stelle der Composition eine Frau sich frei zu machen sucht von dem Weibe, welches sie am Kleide gefasst hat, um so den Klauen eines Teufels Widerstand zu leisten, hilft auf der Seite der Seligen eine Frau einer andern jugendlichen weiblichen Figur, die sie freudigen Blickes, vielleicht als ihre Tochter, erkennt, aus dem Grabe. Dem Künstler ist es gelungen, auf der Seite der Verdammten den Ausdruck der Angst mannichfaltig zu variiren. Hier macht sich die Verzweiflung in lautem Schreien Luft, dort wieder blickt ein Elender düster vor sich hin: was hilft ihm jetzt seine Reue! Einige bedecken weinend ihre Augen mit den Händen, Andere blicken voll Angst und Grauen nach den sie zurückstößenden Engeln, diesen strengen Volltreckern des göttlichen Willens. Viele ringen in ihrer Herzensangst die Hände, wieder Andere suchen sich vor den züngelnden Flammen zu bergen, welche von der Hölle aus hierher dringen. Dieser Theil des Bildes bietet die größte Aehnlichkeit mit der entsprechenden Partie des jüngsten Gerichtes in Sta. Maria Novella, wo wir dieselbe drastische Geberden- und Mienensprache und ein ähnlich phantastisches Costüm antreffen.

In dem mittlern Vordergrunde des Gemäldes hat der Meister jene originelle Episode geschaffen, deren schon bei Gelegenheit von Orcagna's Malereien in Sta. Croce gedacht ward. Auf der Seite der Seligen steigt ein als Heuchler bezeichneter Mönch aus dem Grabe. Er gehört aber eben nicht hierher. So hat ihn denn auch schon ein kriegerischer Engel am Haare ergriffen und weist ihm streng den Weg nach der Seite der Verdammten; dort ist aber ein mildblickender paradiesreifer Mann dem Grabe entfliegen und wird auf Geheiß des Erz-

engels Michael, der mit entblößtem Schwerte dasteht und die Engel befehligt, durch einen freundlichen Himmelsboten auf die Seite der Seligen hinübergeführt. Wieder ein glücklich erfundener Contrast!

Gerade diese Weisheit in der Composition, von welcher das Bild in allen seinen Theilen Zeugniß ablegt, scheint mir noch mehr als die bisher erwähnten einzelnen Momente der Uebereinstimmung mit Orcagna's Werken dafür zu sprechen, daß hier Orcagna's Geist waltet, sei es nun, daß er selbst an seiner Kunst die im pisaner Gemälde zu Tage tretende Steigerung in der Richtung aufs Dramatische vollzogen, sei es, daß ein besonders nach dieser Seite hin begabter Schüler des Meisters die Compositionsgefetze desselben sich angeeignet hatte und sie nun so geistreich handhabte.

Wie wir das „Paradies“ der Strozzi-Capelle uns senkrecht in drei Felder zerlegten, so können wir es auch mit dem eben besprochenen Bilde thun; dann kommen auf das erste linke Feld, von oben nach unten: 1) drei schwebende Engel mit Passionswerkzeugen, 2) sechs Apostel, 3) die fünf Reihen der Seligen nebst der Episode der auferstehenden Frau; auf das dritte, rechte Feld: 1) wieder drei fliegende Engel mit Passionswerkzeugen, 2) abermals sechs Apostel, 3) die ebenfalls reihenweise angeordneten Verdammten mit der oben beschriebenen Episode in der Ecke. Im mittlern luftiger gehaltenen Felde aber thronen oben, dem oberen Theile des betreffenden »Paradieses« entsprechend, Christus und Maria, dann folgt die Engelgruppe, gewissermaßen entsprechend den beiden knieenden Engeln unterhalb des Thrones im »Paradiese«, ganz unten endlich jener eigenthümliche Tausch der Plätze, der nahezu humoristisch wirkt.

Das Ganze wird in echt Orcagna'schem Geiste von einer strengen, aber durch reiche Nüancirung des Einzelnen belebten Symmetrie beherrscht.

An die Darstellung des »jüngsten Gerichtes« schließt sich rechts diejenige der »Hölle« an: Das wagerecht in vier nahezu gleichlaufende Felder getheilte Bild stellt mit widerwärtiger Genauigkeit die raffiniert grausamen Strafen dar, welche die Unglücklichen erdulden. Da das Gemälde zweimal, zuerst 1379 von Cecco di Piero und dann im 16. Jahrhundert von Sollazino, restaurirt worden, dürfte ihm wenig von seinem ursprünglichen Charakter geblieben sein. Dante's Einfluß macht sich in der Gestalt des Lucifer bemerkbar, welcher, nach der von Morrona (Pisa illustrata nelle arti del disegno II) publicirten, aus dem 16. Jahrhundert, vor Sollazino's Restauration stammenden Zeichnung zu urtheilen, ursprünglich, wie die entsprechende Figur in der Strozzi-Capelle, in den drei Rachen die Verräther Brutus, Cassius und Judas Ischarioth peinigte. Mit der »Hölle« der Strozzi-Capelle hat das »Inferno« im Campo santo weiter die Eintheilung in längliche Felder gemein, deren Felsränder in etwas nach oben hin sich rundenden Linien verlaufen.

Links folgt auf die Darstellung des »jüngsten Gerichtes« das unter dem Namen »der Triumph des Todes« bekannte häufig beschriebene und mit Recht gepriesene Bild. (Die Abbildung giebt, freilich bloß in allgemeinen Zügen, einen Ueberblick über das Ganze.)

Die Composition zerfällt in zwei Haupttheile, deren jeder nahezu eine Hälfte der Bildfläche einnimmt. Links sehen wir, wie eine vornehme, aus Herren und Damen bestehende Jagdgesellschaft auf edlen Rossen durch's Gebirge zieht. Ihr Weg hat sie eben durch eine Schlucht geführt, da werden die Pferde scheu und

wollen nicht weiter. Die muntere Cavalcade befindet sich einem entsetzlichen Schauspiel gegenüber. Drei Gräber, in welchen die Leichen dreier Könige in verschiedenem Grade der Verwesung liegen, stehen am Wege. Wahrhaft poetisch ist der Eindruck geschildert, den dieser Anblick auf die Cavalcade macht. Der Mann mit dem Falken auf der Hand beugt sich vor und wirft einen entsetzten Blick auf die Gräber, sein Nachbar scheint auch in große Aufregung versetzt, er hält die Hand vor Mund und Nase, um sich vor dem Modergeruch zu schützen; ruhiger verhält sich der hinter ihm reitende hohe Würdenträger. Die eben geschilderten drei Männer sind durch Kronen als Könige bezeichnet: wir haben eine geistreiche Illustration jener Legende von den »drei Todten und den drei Lebenden« vor uns, die im 13. Jahrhundert in Frankreich aufgetaucht war, sich von dort her rasch weiter verbreitete und auch sonst von der Kunst verwerthet wurde, so z. B. in jenen Wandmalereien in der Kirche zu Badenweiler, wo neben drei Gerippen drei gekrönte Männer stehen, die durch die Falken ebenfalls als auf der Jagd befindlich dargestellt sind. »Telz comme vous un temps nous fumes, telz serez vous comme nous sommes« — so läßt das französische Gedicht die drei Todten zu den drei Lebenden reden.

Doch kehren wir zu unserem Gemälde zurück. Tief empfunden ist der Ausdruck des schwermüthigen Nachsinnens in Stellung und Antlitz der Dame, welche den Kopf mit der Rechten stützt, indem sie der auf die Gräber hinweisenden Hand ihres Nachbars mit den Blicken folgt. Die andere Dame mit dem Schooßhündchen im Arm legt wie betheuernd die Rechte an die Brust und blickt unverwandt nach dem Greise hin, der aus der friedlichen Einsiedelei, die wir weiter oben im Gebirge wahrnehmen, herabgestiegen ist und nun der vornehmen Gesellschaft die Moral des Schauspiels entwickelt. Seine Schriftrolle zeigt, so weit der Text entziffert werden konnte, folgende Verse:

»Se nostra mente fia ben acorta  
Tenendo risa qui la vista aflitta  
La vana gloria ci sara sconfitta  
La superbia ci sara da morte.

«Wenn unser Geist genügend scharf und fein,  
Um diesen Anblick lächelnd zu ertragen,  
Wird untre Prahlerei auf's Haupt geschlagen  
Und unser Hochmuth uns ein Gräuel fein.»

Verfolgen wir den Weg, den der Einsiedler herabgestiegen, in entgegengesetzter Richtung, so gelangen wir zu seinen Genossen, welche in gänzlicher Abgezogenheit von den Interessen dieser Welt ihr gottseliges, einfaches Leben fristen. Hier herrscht Friede und Ruhe, hier fürchtet man den Tod nicht. Selbst die Thiere des Waldes sind hier ihres Lebens sicher. Während weiter unten in der Nähe des Jagdzuges ein Fuchs einen Vogel würgt, können hier Hirsche, Hasen, Vögel sich in voller Ruhe ihres Lebens freuen, dafür spendet aber auch eine Hirschkuh den Eremiten die einfache Kost. Selten ist in einem Kunstwerk ein Contrast so geistreich durchgeführt worden, wie derjenige zwischen dem untern und obern Theile der eben besprochenen Bildhälfte: dort die Unruhe weltlichen Treibens, das Schaudern bei dem Gedanken an den Tod; hier der Friede eines im mönchischen Sinn Gott wohlgefälligen Lebens. Hettner (in v. Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst XIII, 85) hat zu diesem Contrast eine interessante Parallele aus der indischen Literatur beigebracht. In einer alten Buddhafage wird







Der Triumph des Todes. Wandmalde im Campo fanto zu Pifa.



in ähnlicher Weise der Gedanke von der Nichtigkeit des weltlichen Treibens und dem Vorzuge stiller Beschaulichkeit durchgeführt.

Während dem bisher besprochenen Theile des Bildes, wie wir sahen, ein ascetischer Gedanke zu Grunde liegt, herrscht in der zweiten, rechten Hälfte der Composition ein anderer Geist. Dort waren weltlicher Sinn und religiöse Beschaulichkeit in Contrast gesetzt; hier bilden tiefstes menschliches Elend und höchstes Lebensglück den Hauptgegensatz. In einem lieblichen Garten voller Obstbäume ergötzen sich adlige Herrn mit ihren Damen an den Tönen der Musik. Hier waltet Jugend, Glück, Liebe, Frohsinn. Da kommt, von großen Fledermausflügeln getragen, Vogelkrallen an den Füßen, das aufgelöste Haar im Winde fliegend, das entsetzliche Weib (*la morte*) herbeigeflogen. Im nächsten Momente wird sie mit einem Schwunge ihrer mächtigen Sense dem fröhlichen Leben ein Ende gemacht haben. Dann werden diese eben noch so glücklichen Menschen da liegen, wie die schreckliche Todesernte aus den verschiedensten Ständen, die bereits den Boden (nach der Mitte des Bildes hin) bedeckt. Dann wird es sich auch für sie fragen, ob ihre Seelen von holden Engeln in Empfang genommen und ins Paradies getragen, oder ob garstige Teufel sich derselben bemächtigen und sie in die Höllenschlünde stürzen werden. Warum aber nahet der Tod gerade diesen Glücklichen auf Erden, die seiner nicht bedürfen, und fliegt unbarmherzig an jenen Elenden vorüber, die von Krankheit und Schmerzen aller Art gefoltert, ihre Hände flehend nach ihm ausstrecken und (laut dem Text der Schriftrolle in der Hand der lahmen Alten) ihm zurufen:

»Dache prosperitate ci ha lasciati,  
O morte, medicina d'ogni pena,  
Deh vieni a darci omai l'ultima cena!«

»Dieweil das Glück sich von uns abgewendet,  
O Tod, Arznei du gegen jede Qual,  
Ach komm' und reich' uns nun das letzte Mahl!«

Es ist die antike Idee vom Neide des Schicksals, welche hier den Künstler leitete.

Neuerdings ist (von Hettner an der schon genannten Stelle) eine andere geistreiche Deutung der Gruppe im Garten versucht worden, indem dieselbe, wie die ganz ähnliche in der Capella degli Spagnuoli der Kirche Sta. Maria Novella zu Florenz, in Anlehnung an eine Schrift des Thomas von Aquino, als die Schaar der Frommen, welche die Verführung des Teufels, der Welt und des Fleisches überwunden, erklärt wird. Abgesehen davon, daß der Ausdruck dieser Gestalten, vor allen der Citherspielerin, die geradezu kokett blickt, nichts specifisch Frommes hat, und die Falken, sowie das Schoofshündchen (denn für einen Löwen kann ich das Thier nicht halten) doch wohl auf noch herrschende, nicht aber bereits besiegte Weltluft hinweisen, verbietet, wie ich glaube, diese neue Deutung sich dadurch von selbst, daß durch dieselbe einer der wirksamsten Contraste, an denen dieses Bild so reich, ja aus denen es wesentlich zusammengesetzt ist, lahm gelegt würde; nämlich eben der Gegensatz zwischen Krankheit und Elend einerseits und Jugend, Gesundheit, Frohsinn andererseits. Und ist es denn so unwahrscheinlich, daß im vierzehnten Jahrhundert etwas von dem antiken Geiste, der durch die Literatur der Zeit ging, einmal auch in ein Gemälde drang?

Ist es nicht als hätte der Künstler, da er seine grandiose Gestalt des Todes schuf, an die Stelle in Petrarca's »trionfo della morte« gedacht, wo derselbe seine

Personification des Todes, ein Weib in schwarzem Gewande mit einer an die Tage der Giganten erinnernden Wuth auftreten läßt:

»Si mosse, e disse: o tu donna, che vai  
Di gioventute e di bellezza altera,  
E di tua vita il termine non sai;

P'son colei che sì importuna e fera  
Chiamata son da voi e sorda e cieca,  
Gente a cui si fa notte innanzi sera.

P'ho condott'al fin la gente Greca  
E la Trojana, a l'ultimo i Romani  
Con la mia spada la qual punge e seca;

E popoli altri barbareschi e strani;  
E giungendo quand'altri non m'aspetta.  
Ho interrotti mille pensier vani.

Or a voi quando 'l viver più diletta  
Drizzo 'l mio corso; innanzi che fortuna  
Nel vostro dolce qualche amaro metta.«

»Sie kam und sprach: O Jungfrau, die im Lenze  
Der eignen Schönheit Gabe stolz betrachtet  
Und doch nicht kennet ihres Lebens Grenze!

Ich bin es, die als läßtig wird mifsachtet,  
Und die die Menschen taub, blind, grausam schelten,  
Denen vor Abend sich der Blick unnachtet.

Ich endete der Griechen stolze Welten,  
Die Troer, Römer sind dahin gefahren,  
Die meines Schwertes wucht'ge Streiche kälten,

Auch andre Völker, fremde und Barbaren;  
Und taufend eitle Pläne, stolzes Streben  
Mit einem Schlag durch mich vernichtet waren.

Zu Euch nun, denen lacht das Leben,  
Richt' ich den Lauf, bevor die Schicksalsmächte  
Euch zu dem füßen herbes Loos geben.«

Das oben erwähnte antike Element tritt aber nur an der einen Stelle hervor. Im Ganzen wiegt in Uebereinstimmung mit dem Zwecke des Gemäldes, als Schmuck eines christlichen Friedhofes zu dienen, natürlich der kirchliche Ton vor. So enthält denn auch die von den beiden schwebenden Engeln etwa in der Mitte des Bildes gehaltene Schriftrolle folgende Lehre, gleichsam das Programm der ganzen Darstellung:

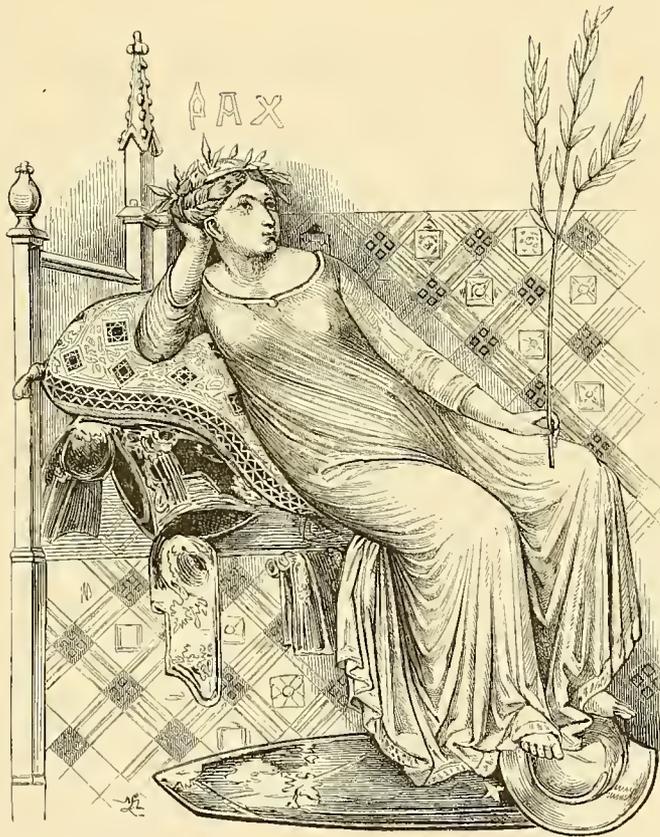
»Scherma di sàvere e di richessa,  
Di nobiltate e ancor di prodessa  
Vale niente ai colpi di costei;  
Ed ancor non si truova contral lei  
O lectore! nenno argomento.  
Eh! non avere lo'nteletto spento  
Di stare sempre sì apparecchiato,  
Che non ti giuga immortal peccato.«

»Nicht Weisheit und nicht irdisch Gut,  
Nicht Adel noch ein tapfrer Muth  
Kann schützen vor des Todes Wunden.  
Noch nirgend ward ein Kraut gefunden,  
O Lefer, das davon dich heilt!  
Drum halte wach dich unverweilt,  
Dafs vorbereitet er dich finde  
Und dich nicht unterjoch' die Sünde!«

Es zeugt von der reichen künstlerischen Begabung des Meisters, dafs der lehrhafte Inhalt seines Gemäldes sich nirgend auf Kosten rein künstlerischer Momente in den Vordergrund drängt. Die Betrachtung der plötzlich ins Herz getroffenen eleganten Reitergruppe wie der frommen Einsiedler gewährt auch abgesehen von dem tiefen Sinn der Darstellung ästhetischen Genufs. Es läßt sich nicht leugnen, die Darstellung der körperlichen Gebrechen in dem mittleren Vordergrund des Bildes grenzt ans Widerwärtige. Wir nehmen aber das Graffe der Schilderung gern in den Kauf, da die Gruppe voller Lebenswahrheit ist, und nun, nach dem Anblick dieses grauenerregenden Elends, die Schilderung des Glückes und der Freude einen desto tieferen Eindruck hinterläßt.

Es ist die Blüthe florentinischer und sienesischer Kunst, die wir hier vor uns sehen. Die beiden Schulen, die anfangs unabhängig von einander einerschritten,

haben sich die Hände gereicht. Kein Wunder, daß man den Meister vom »Triumph des Todes« bald in den Reihen der sienesischen, bald in denjenigen der florentinischen Künstler sucht. Weil in Orcagna die Grundsätze und Empfindungsweisen der beiden Schulen sich besonders innig verschmolzen haben, halte ich an einem Zusammenhange auch dieses Werkes mit seiner Kunst fest, ein Zusammenhang, der sich mir übrigens auch schon aus der stilistischen Uebereinstimmung des Bildes mit dem daneben befindlichen »jüngsten Gericht« ergibt.



Die Pax aus der Darstellung der »guten Regierung« von Ambr. Lorenzetti (S. 48).

## Fra Giovanni Angelico da Fiesole.

Geb. in der Nähe des Schlosses Vicchio 1387; gest. in Rom 1455.

Mit diesem Künstler haben wir das vierzehnte Jahrhundert verlassen und befinden uns mitten in der Frührenaissancezeit: Fiesole's Zeitgenossen waren Brunellesco, Ghiberti, Donatello, Masaccio. Aber in gewissem Sinne gehört er doch mehr zu den Giotto und Orcagna als zu den eben genannten Meistern. Es ist, als hätte das vierzehnte Jahrhundert nicht alles, was ihm auf dem Herzen lag, ausgesprochen und als trüge dasselbe durch einen nachgeborenen Sohn in der folgenden Epoche dieses nach.

In einer kleinen Ortschaft der Provinz Mugello, in der Nähe des Schlosses Vicchio, wurde unser Künstler im Jahre 1387 geboren und erhielt den Namen Guido. Sein Vater hieß Pietro. Die Chronik des Dominicaner-Klosters zu Fiesole (vgl. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti Domenicani*, ed. 3. I, p. 303) berichtet, daß der Bruder Johannes (dies war der Name, welchen Guido annahm, als er in's Kloster trat) im Jahre 1407 das geistliche Gewand im Convent zu Fiesole empfing und in dem folgenden Jahre das Gelübde ablegte. Zugleich mit ihm trat auch ein jüngerer Bruder, der den Namen Fra Benedetto erhielt und sich später als Miniaturmaler bekannt machte, in's Kloster. Die Brüder blieben aber nicht in Fiesole, sondern wurden in das Novizenhaus zu Cortona gesandt, wo sie vielleicht ihr Gelübde ablegten und zehn Jahre verblieben. War dieses aber nicht der Fall, sondern fand die Ablegung des Gelübdes nach bloß einjährigem Aufenthalt in Cortona schon wieder in Fiesole statt, dann haben ohne Zweifel die Brüder das eigenthümliche Schicksal, welches das Kloster zu Fiesole in den nächsten Jahren traf, mit durchlebt.

Die große Kirchenspaltung, welche im Jahre 1409 ausbrach und eine so arge Verwirrung in den italienischen Zuständen zur Folge hatte, blieb auch nicht ohne Einfluß auf die Dominicaner zu Fiesole. Ihr Ordensgeneral unterwarf sich dem vom Concil zu Pisa gewählten neuen Papste, Alexander V., sie aber blieben Gregor XII. treu, konnten nun aber nicht länger in Fiesole bleiben, sondern flohen nach Foligno, wo sie fünf Jahre lebten. Dann siedelten sie, wegen der daselbst ausgebrochenen Pest, nach Cortona über und kehrten erst im Jahre 1418 wieder nach Fiesole zurück.

Da es also nicht unmöglich ist, daß Fra Giovanni mit nach Foligno kam, hat man daselbst nach Spuren seiner Thätigkeit gesucht, doch vergeblich; wohl

aber besitzt Cortona einige Werke feiner Hand, welche, ein späteres Bild angenommen, wohl vor dem Jahre 1418, in welchem Fra Giovanni mit den übrigen Mönchen nach Fiesole zurückgekehrt sein wird, entstanden sind.

Ob er bereits vor dem Eintritt ins Kloster Künstler war oder erst in Cortona sich der Kunst zugewendet, läßt sich nicht ermitteln; ebenso ist nichts über seine Lehrer überliefert. Einerseits hat man gemeint, er sei aus der Miniaturenschule seines Klosters hervorgegangen, eine Muthmaßung, welche durch die überaus sorgfältige miniaturartige Ausführung seiner Malereien bestätigt zu werden scheint, andererseits ist von Crowe und Cavalcafelles auf die Wahrscheinlichkeit eines Schulzusammenhanges mit Starnina und vor allem auf die Geistesverwandtschaft Fiesole's mit Masolino hingewiesen worden, so wie auf das Gemeinsame, das die Technik der beiden Meister hat: »bei beiden die Benutzung glatten Grundes, schwache Schatten und flüssige Tinten, hier wie dort leichte und saubere Architektur, aber mit mangelhafter Perspective und ohne Verhältniß zu den menschlichen Gestalten, gleiche Formen des Gewandwurfs, nur daß sie bei Angelico größer und breiter behandelt sind.«

Einen größeren Einfluß als lebende Meister haben die Werke der vorangegangenen Epoche auf Fra Giovanni's Kunst geübt: Giotto, Orcagna waren seine eigentlichen Lehrmeister. Früh mag der Vater ihn in das nahe Florenz geführt haben; noch ehe er ins Kloster trat, mag er in Sta. Croce und Sta. Maria Novella sich in die Kunstempfindung des Trecento versenkt haben, eine Empfindungsweise, die er sich so sehr angeeignete, daß sie ihn der Einwirkung der in seiner Zeit rings um ihn herrschenden neuen, realistischen Kunstrichtung im Wesentlichen unzugänglich machte.

Während seine florentinischen Zeitgenossen, die Ghiberti, Masaccio, Donatello, sich mit Liebe in die Natur versenkten und danach trachteten, die Wirklichkeit nicht bloß in einer andeutenden Weise, sondern bis ins Einzelne wahr wiederzugeben, huldigte Fiesole einem Idealismus, wie ihn die Kunst wohl noch nicht erlebt hatte. Er begnügte sich anfangs mit einer nur ganz allgemeinen Kenntniß des menschlichen Körpers, die perspektivischen Studien, welche damals gerade in Florenz mit großem Eifer betrieben wurden und eine richtige Darstellung der architektonischen Hintergründe erst ermöglichten, hatten für ihn, wie es scheint, wenig Reiz. Erst in den Arbeiten seiner spätern Zeit ist die Architektur mehr der Wirklichkeit entsprechend gemalt. Es kam ihm eigentlich nur darauf an, seinen Gestalten die schwärmerisch religiöse Empfindung einzuhauchen, die ihn befeelte, und diese Empfindung ist von einer Wärme, ja von einer hinreißenden Gluth, daß wir darüber die zahlreichen Mängel seiner Zeichnung, seiner Modellirung vergeffen. Die Keime dieser Religiosität fanden wir bei den Sienesen, bei Orcagna; in Fiesole haben sie sich zur Blüthe entfaltet. Wo es gilt wahre Andacht, religiöses Hingerrissensein, innerlichste Herzensfreude oder tiefen, stillen Seelenschmerz darzustellen, dürfte unser Meister unübertroffen sein. Am besten gelingt ihm die Darstellung engelhaft reiner Charaktere, einer durch nichts zu trübenden Seelenfeligkeit. So ist denn sein Beiname »Angelico«, der sich bereits zwanzig Jahre nach seinem Tode nachweisen läßt, überaus bezeichnend, und nicht minder das »beato«, das häufig hinzugefügt wird. Hier liegt nun aber auch die Grenze seines Talentes. Sobald sich Fiesole auf das Gebiet des energisch Tragischen begiebt, sobald er Böses oder gar Dämonisches darzustellen

hat, verfagen feine Kräfte. Gelingt ihm auch hier einmal eine Figur, ein Motiv, fo ift dies weniger fein Verdienst als dasjenige feiner Vorgänger, an die er ſich gehalten.

Meifterhaft charakterifirt Vafari die Kunft Fra Angelico's, indem er diefelbe im Zufammenhang mit der Lebensweiſe, dem religiöſen und fittlichen Verhalten deffelben betrachtet, wobei freilich wieder unfer Verdacht rege ift, daß Vafari die Kenntniß dieſer feiner Lebensweiſe nicht aus hiſtoriſchen Quellen geſchöpft, ſondern die Schilderung derſelben dem Charakter der Fieſole'schen Werke angepaßt hat. Wir leſen bei Vafari: »Wollte Gott, daß alle Geiſtlichen ihre Zeit ſo zubrachten, wie es der wahrhaft engelgleiche Pater that; denn er weihte die ganze Zeit ſeines Lebens dem Dienſte Gottes, dem Wohle der Welt und ſeines Nächſten. Und was kann und muß man wohl mehr wünſchen, als ſich durch ein heiliges Leben das Himmelreich und durch meiſterhafte Werke den ewigen Nachruhm hienieden zu erwerben. Und in der That, es konnte und mußte die höchſte Befähigung, wie die des Fra Giovanni, nur einem Menſchen von heiligſtem Lebenswandel zu Theil werden. . . . Fra Angelico war ein ſchlichter Mann und fromm in allen ſeinen Sitten, und es kennzeichnet ſeine Herzeneinfalt, daß eines Morgens, als Papſt Nikolaus V. ihm ein Frühstück anbot, er ſich ein Gewiſſen daraus machte, ohne die Erlaubniß ſeines Priors Fleiſch zu eſſen, indem er der Autorität des Papſtes nicht gedachte. Er vermied alles weltliche Treiben und, rein und fromm lebend, ſtand er den Armen ſo nahe, wie jetzt ſicherlich ſeine Seele dem Himmel nahe ſteht. Er übte ſich unabläſſig in der Malerei, widmete aber ſeine Kunft excluſiv den Heiligen. Er hätte reich ſein können, doch trachtete er nicht danach; ja er pflegte zu ſagen, der wahre Reichthum beſtehe in nichts anderem, als ſich mit Wenigem zu begnügen. Er hätte Vielen befehlen können, doch wollte er es nicht, indem er meinte, es ſei weniger mühevoll und man vermeide den Irrthum, wenn man Anderen gehorche. Es lag in ſeiner Macht, ſich im Orden und außerhalb Würden zu erwerben, aber er achtete ihrer nicht, indem er verſicherte, keine andere Würde zu ſuchen, als der Hölle zu entfliehen und ſich dem Paradiese zu nähern. Und in der That, welche Würde lieſe ſich dieſer gleich ſtellen, welche die Geiſtlichen, ja alle Menſchen erſtreben ſollten, und welche nur in Gott und in einem tugendhaften Leben gefunden wird. Er war menſchenfreundlich und enthaltſam und entging den Schlingen der Welt durch keuſchen Wandel, indem er häufig zu ſagen pflegte, daß wer dieſe Kunft betreibe, der Ruhe und eines Lebens, frei von (weltlichen) Gedanken, bedürfe und daß wer Chriſti Leben darſtelle, immer bei Chriſtus ſein müſſe. Nie ſah man ihn in Zorn unter den Brüdern, was mir grofs, ja faſt unglaublich erſcheint; einfach lächelnd pflegte er die Freunde zu ermahnen. Mit unglaublicher Liebenswürdigkeit ſagte er jedem, der ein Werk von ihm zu haben wünſchte, er möge die Erlaubniß des Priors einholen, dann werde es an ihm nicht fehlen. Mit einem Wort, dieſer nie genug zu preifende Pater war in Wort und That demüthig und beſcheiden und in ſeinen Malereien gefällig und fromm; und die Heiligen, die er darſtellte, haben mehr das Ausſehen und das Weſen von Heiligen, als diejenigen irgend eines andern Malers. Er pflegte keine ſeiner Arbeiten zu übergehen oder zu verbeſſern, ſondern liefs ſie immer ſo ſtehen, wie ſie ſich ihm zuerſt ergeben hatten, indem er (nach ſeiner Ausſage) glaubte, ſo ſei es Gottes Wille geweſen. Einige ſagen, er habe nie den Pinſel zur Hand genommen, ohne vorher ſein

Gebet zu verrichten. Er malte kein Crucifix ohne feine Wangen mit Thränen zu netzen, daher lieft man aus den Gesichtszügen und Stellungen feiner Figuren feinen aufrichtigen chriftlichen Sinn.«

Wir verließen unsern Meister in Cortona. Dort schuf er u. a. ein Altargemälde, die Verkündigung Mariä darstellend, welches ihn bereits von feiner besten Seite kennen lehrt. Schon hier ist es ihm gelungen, die sittsame Demuth der Jungfrau, ein Motiv, das er immer wieder in entzückender Weise behandelt hat, rührend zu schildern. In dieselbe Zeit wird die berühmte Madonna mit Heiligen in S. Domenico zu Perugia gesetzt.

Wahrscheinlich zugleich mit seinen Ordensbrüdern im Jahre 1418 nach Fiesole zurückgekehrt, blieb er hier bis zum Jahre 1436, in welchem er nach Florenz übersiedelte. Leider weiß man von den in den Zeitraum dieser achtzehn Jahre fallenden Arbeiten des frommen Malers gar wenig. Ein großes Werk aber aus dem Jahre 1433 ist erhalten. Es ist das berühmte Triptychon (gegenwärtig in den Uffizien zu Florenz), welches er im Auftrage der Zunft der Flachshändler schuf.

Die oben rundbogig abschließende Haupttafel zeigt Maria mit dem Christuskinde in Lebensgröße. Der Rahmen enthält zwölf Engel. Auf den Innenseiten der Flügel sind Johannes der Täufer und Marcus, auf den Außenseiten Petrus und noch einmal Marcus, da er als Patron der Genossenschaft galt, dargestellt. In der Hauptgruppe klingt der traditionelle Typus mittelalterlicher Madonnenbilder noch entschieden nach. Das Christuskind steht, wie in der Maestà Simone Martini's, aufrecht auf dem linken Knie der Mutter. Mit der Rechten segnet der hold lächelnde Knabe, in der Linken hält er die Weltkugel. Die Gestalt der Maria in ihrem hellblauen Mantel hebt sich wirksam ab von dem goldenen, reich gemusterten Vorhange. Die Züge ihres Gesichtes sind nicht etwa schön im Sinne antiker Linien Schönheit, wohl aber hat dieser freundlich blickende Madonnenkopf etwas Anmuthiges, Sanftes. Ueberaus liebliche Gestalten sind die Engel des Rahmens: mit welchem Eifer handhaben sie Geige, Tamburin, Posaune, Orgel, um Maria und Christus zu preisen; wie rein und fromm ist der Blick ihrer Augen! Kein Wunder, daß diese Gestalten sich einer so allgemeinen Gunst erfreuen und in Taufenden von Copien in alle Welt gehen! Ein gewisser Mangel dieses Werkes dürfte das zu große Format deselben sein; die überaus zarte, miniaturartige Behandlung steht nicht recht im Einklange damit; so dürfte namentlich die Modellirung der Fleischtheile bei der Madonna für die Dimensionen zu allgemein und zu hell gehalten sein.

In die Zeit von Fra Angelico's Aufenthalt zu Fiesole wird gewöhnlich auch die Entstehung jener fünfunddreißig kleinen Tafelbilder gesetzt, welche einst die Thüren der Silberchränke in Sta. Annunziata zu Florenz zierten, jetzt aber sich in der Sammlung der Akademie befinden. Es sind hier Scenen aus dem Leben und Leiden Jesu und das jüngste Gericht dargestellt. Gegenüber diesem Cyklus von Gemälden können wir uns ein Urtheil darüber bilden, wie weit Fiesole epischen und dramatischen Aufgaben gewachsen war. Da machen wir denn die Erfahrung, daß, wo die Vorgänge einfacher Art sind, still und friedlich verlaufen, der Künstler uns immer auf's Neue durch seine poetische Schilderungsweise fesselt,

so z. B. bei der schlicht erzählten Flucht nach Aegypten oder dem Einzug Christi in Jerusaleum, einem Bilde voll inniger Festesfreude.

Auch Gegenstände, wie die Auferweckung des Lazarus, fallen noch in den Bereich seiner Herrschaft, aber freilich darf man hierbei nicht jene leidenschaftliche Aufregung erwarten, welche das entsprechende Bild Giotto's beherrscht. In der allgemeinen Anordnung der Figuren hat Fiesole's Tafel mit Giotto's Arena-Bild, oder richtiger, mit dem auch diesem Gemälde zu Grunde liegenden alt überlieferten Compositionschema vieles gemein. Wieder ist Lazarus, sorgfältig in's Leinentuch gewickelt, aufrechtstehend gegeben, wieder hält eine Figur die Hand vor Mund und Nase, abermals knieen die Schwestern des Lazarus flehend am Boden. Hinter dem edel dastehenden Christus sehen wir die staunenden Jünger. Aber die Handlung verläuft in einem viel ruhigeren Tempo als bei Giotto; die Charaktere sind sanfter, phlegmatischer; die Gesticulation ist gemessener. Nicht so sehr Staunen als innige Rührung lesen wir in den Köpfen der Beteiligten; und dieses Gefühl ist hier ganz am Platze. Ein schönes Bild ist dasjenige, welches den Verrath des Judas darstellt. Aus einer Gruppe von Kriegern, welche am Boden gelagert sind, schleicht sich in dem Momente, da Judas seinem Meister verrätherischer Weise genahet, ein Krieger an Jesus heran. Etwas abseits stehen ein paar Apostel, denen offenbar nichts Gutes ahnt, denn sie schauen ängstlich, mit gefalteten Händen, als beteten sie für ihn, zu Christus hin. Die rauhe Gebirgslandschaft paßt gut zur Stimmung des Vorganges.

Fangen nun aber die Wogen an höher zu gehen, spielen die entfesselten Leidenschaften der Menschen mit hinein ins Thema, so verfaßt die Kraft unseres Meisters, und da kann es wohl vorkommen, daß dort, wo die Entfaltung der höchsten Energie durch den Gegenstand geboten erscheint, das Ausbleiben derselben nahezu komisch wirkt: ich habe Scenen im Sinne, wie den »bethlehemitischen Kindermord«, wo der Contrast zwischen den gutmüthigen Gesichtern der Soldaten und ihrem grausamen Amte die Wirkung der Darstellung durchaus beeinträchtigt. Auch fehlt diesen Kriegern, trotz der gezückten Dolche und des erbarmungslosen Verfahrens gegen Mütter und Kinder, das Ueberzeugende der Bewegung. Aehnlich ist es mit der »Geißelung Christi«: wohl erheben die Knechte ihre Ruthen hoch über ihre Köpfe, ihre ganze unenergische Stellung so wie die Ruhe in den Gesichtern aber läßt sofort den Gedanken aufkommen, daß diese Streiche nicht schmerzen können, und so verliert die edle Ruhe in der Stellung Christi, die als Contrast zu einem heftigen Dreinschlagen seiner Peiniger von größter Wirkung wäre, ihre eigentliche Bedeutung. Dort, wo Christus vor dem Gericht dargestellt ist, ballt einer seiner Feinde die Faust, schaut aber wieder dabei ganz harmlos drein; auch der Hohn der Kriegersleute kommt nicht recht zum Ausdruck; rührend hingegen ist die Demuth, mit welcher Christus all das Schwere über sich ergehen läßt, geschildert.

Recht geeignet, uns die hohe Begabung Fiesole's, aber auch ihre Grenze zu zeigen, ist seine Darstellung des »jüngsten Gerichts«. Der zürnende Christus ist energischer geschildert, als man eigentlich von Fiesole erwarten sollte. Dies kommt wohl daher, weil er hier die heftige zornige Bewegung des rechten Armes älteren Mustern entnehmen konnte.

Weniger befriedigt die dicht gedrängte Gruppe der Verdammten, die trotz der an Caricatur streifenden Heftigkeit der Bewegungen bei weitem nicht jenen

überzeugenden Eindruck gänzlichen Verzweifeln hinterläßt, wie es beim jüngsten Gericht im Campo fanto zu Pisa und in Sta. Maria Novella der Fall.

Hingegen ist die Freude und Wonne auf der Seite der Gerechten, wie man sich denken kann, überaus wahr und ergreifend geschildert. Hier blickt eine Gruppe Seliger dankerfüllt zu Christus empor; dort werden soeben zum ewigen Leben Auferstandene von lieblichen Engeln umarmt; ein Himmelsbote hat liebevoll seine Hände auf die zum Gebete andächtig gefalteten Händchen eines Kindes gelegt und blickt ihm freundlich in die Augen.

Jene, laut Vasari, von Orcagna in dem zu Grunde gegangenen Bilde in Sta. Croce angebrachte Epifode mit dem Heuchler, die wir auch im jüngsten Gerichte des Campo fanto antrafen, ist auch von Fiesole benutzt worden. Ein Engel



Lunettenbild von Fra Angelico da Fiesole in S. Marco zu Florenz.

zieht einen sich vergeblich sträubenden Mann, der aber von dem frommen Dominicaner nicht als Mönch charakterisirt ist, auf die Seite der Verdammten hinüber.

Eine noch reichere Composition, als das eben besprochene Bild, bietet ein zweites »jüngstes Gericht«, ebenfalls in der Akademie. Hier winkt Christus — der alten Tradition gemäß — den Gerechten, nach den Verdammten hin macht er aber eine abwehrende Bewegung. Eine große Anzahl von Heiligen ist symmetrisch zu beiden Seiten des Richters angeordnet. In der Mitte des Vordergrundes sieht man offene Gräber. Die Seligen strecken entzückt ihre Arme nach dem Erlöser aus; die Verdammten werden durch Teufel zur Hölle gezogen und gedrängt, welche eine großentheils treue Copie des Inferno im Campo fanto ist. Es er-

scheint mir dies wie ein Geständniß Fiesole's, daß er der Aufgabe, höchstes tragisches Pathos darzustellen, sich nicht gewachsen fühlte. Wie frei bewegt er sich hingegen bei der Darstellung der Paradieseswonne an der entgegengesetzten Seite des Bildes. Auf einer blumenreichen Wiese tanzen liebliche Engel einen Reigen, andere führen zur Seligkeit auferstandene Mönche herzu. Hier waltet Orcagna's Geist in gesteigerter Anmuth.

Wie sehr es Fiesole liebte, mit seinen Compositionen an alte Ueberlieferungen anzuknüpfen, sieht man recht deutlich aus seiner Darstellung des Abendmahles. Dieser Gegenstand kommt zweimal in der Reihe der hier besprochenen Tafeln für Sta. Annunziata vor. Zunächst ist das letzte Mahl, das Christus mit seinen Jüngern einnahm, in Anlehnung an den Matthäus-Text geschildert. Christus sitzt mitten unter den Jüngern, er scheint gerade den bevorstehenden Verrath anzukündigen, Judas greift, wie das die byzantinische Kunst immer wieder darstellte, in die Schüssel und gibt sich dadurch als den künftigen Verräther zu erkennen. (Vgl. S. 11.) Interessant ist es zu beobachten, wie auch ein Fiesole sich nicht frei zu erhalten vermag von dem Einflusse seiner Zeit. Hat er sich in dem eben hervorgehobenen Hauptmotiv seiner Composition an eine Jahrhunderte alte Tradition angegeschlossen, so konnte er doch nicht dem im fünfzehnten Jahrhundert gleichsam in der Luft liegenden Zuge zum Sittenbildlichen widerstehen: den einen Jünger hat er dargestellt, wie er, ein Tuch über der Schulter, eine bedeckte Schüssel an den Tisch heranträgt. Im zweiten Bilde stellte er die feierliche Handlung der Communion dar, bei welcher Christus als Priester fungirt und die Gemeinde aus den Aposteln besteht. Im Hintergrunde sieht man den Tisch, an welchem sechs Apostel sitzen; die übrigen sechs sind, zu dreien auf jeder Seite, niedergekniet und Christus reicht ihnen nun Brot und Wein. Fiesole folgt hier einer alten Tradition, welche sich bis ins sechste Jahrhundert zurück verfolgen läßt; denn schon in der berühmten syrischen Evangelien-Handschrift des Rabula in der Laurentiana zu Florenz ist das Abendmahl wesentlich in dieser feierlichen ceremoniösen Weise dargestellt, die später in byzantinischen Apfiden-Bildern zur Regel wurde.

---

Das Jahr 1436 brachte dem Künstler eine Veränderung seiner Lebensverhältnisse, welche für ihn wie für die Geschichte der Kunst von großer Bedeutung werden sollte. Den Dominicanern von Fiesole war das Kloster S. Marco in Florenz übergeben worden, und nun siedelten sie dahin über. Zugleich ward im Auftrage des Cosmo de' Medici durch Michelozzo ein Umbau des Gebäudes vorgenommen, und jetzt gab es für Fra Giovanni viel zu thun: er schmückte den Kreuzgang, den Capitelsaal, Corridore und Mönchszellen mit Malereien, und diese Gemälde gehören zu dem Bedeutendsten, was er geleistet.

Es ist ein hoher Genuß, in dem jetzt zu einem Museum umgewandelten Kloster umherzugehen und auf Schritt und Tritt die Gedanken und Gefühle des frommen Meisters zu belauschen. Man sieht diesen Malereien sogleich an, wie sie ihrem Urheber unmittelbar aus dem Herzen geflossen, und hier hat er gezeigt, daß sein Pinsel auch monumentalen Aufgaben gewachsen war. Jenen Zwiespalt zwischen Format und Technik, den ich an dem Altarbild in den Uffizien rügte, finden wir hier nicht. Sorgfältig verschmolzen sind die Farben der Bilder in S. Marco,

wie immer bei Fiesole, aber die Töne haben genügende Kraft. Wie verschieden auch die Wege waren, welche die Kunst Fiesole's und diejenige Masaccio's gingen, die Fresken in der Brancacci-Capelle werden auch auf Fiesole wie auf alle anderen bedeutenden Künstler der Zeit ihren Einfluß geübt haben. Durch ihr Studium wird sich Fiesole eine energiereichere Charakteristik angeeignet haben. Wir glauben Spuren eines solchen Studiums in den Malereien des S. Marco-Klosters wahrzunehmen.

Gleich im ersten Kreuzgang hat Fiesole herrliche Bilder geschaffen. Ueber dem Eingange zur ehemaligen Pilgerherberge malte er Christus als Pilger, wie er von zwei Dominicanern bewillkommenet wird (Abb. S. 85), ein feiner Schmuck gerade dieser Stelle, und einen wie freundlichen Geist wußte er diesem Bilde einzuflößen! Wie edel ist die jugendliche Erscheinung des Heilandes! Ein prächtiger Charakterkopf ist derjenige des Petrus Martyr in einem anderen Bogenfelde des Kreuzganges. Dann wieder stellte er den h. Dominicus dar, wie er am Fuße des Kreuzes Christi niedergekniet ist, den Kreuzesstamm umfaßt hält und Blicke tiefsten Mitleides zu dem edel gebildeten milden Heiland emporwendet.

Dasselbe Thema ist dann in dem figurenreichen Wandbilde des Capitelsaales zu einer großartigen Beweinung Jesu durch die ganze Christenheit, die in ihren bedeutendsten Lehrern vorgeführt wird, gesteigert. Soeben ist der Erlöser verschieden, gläubig blickt der bußfertige Schwächer zu ihm hin, der andere aber schreit laut. Der Hauptgenuß beginnt bei der Betrachtung der Gestalten, welche zu Füßen der Kreuze stehen oder niedergekniet sind. Maria, eine echte Mater dolorosa, würde in ihrem Schmerze zu Boden sinken, wenn nicht Johannes und zwei Frauen sie liebevoll aufrecht hielten. Ueberaus edel ist die eine dieser letzteren gebildet. Ihr königlicher Wuchs erinnert an Orcagna's Frauen im »Paradies« der Strozzi-Capelle. An erster Stelle neben dem Kreuze Christi kniet der Begründer des Ordens, welchem das Kloster S. Marco gehörte, der h. Dominicus. Er hat die Arme ausgebreitet und scheint ganz versunken in das Anschauen Christi. Zu den innigst empfundenen Figuren gehört der im Einsiedlergewande ebenfalls knieend dargestellte greise Hieronymus, der die mageren Hände emporhält und mit tief ernstem Antlitz hinaufblickt. Auch der hinter ihm knieende Franciscus ist rührend geschildert, in seinem Antlitz kommt das tiefste Mitleid mit dem Gekreuzigten zu lebhaftem Ausdruck. Voller Hingebung erscheint der Märtyrer Laurentius, tiefer Gram spricht aus den sanften Zügen des Cosmas, der die Hände fest ineinander gelegt hat, als wollte er dadurch den Ausbruch seines Schmerzes überwinden, Damianus aber hat die Hand an die Augen gedrückt und weint bitterlich. (Abb. S. 89.)

Ich habe bei Gelegenheit von Giotto's »Kreuzigung« und »Pietà« in der Arena-Capelle zu Padua auf seine Meisterschaft in der Darstellung wilden, sich leidenschaftlich äußernden Schmerzes hingewiesen; Fiesole steht einzig da, wo es gilt, einen Seelen Schmerz zu schildern, der sich nicht im Schreien, sondern in einer Fluth von Thränen Luft macht. Bei ihm erscheinen alle heftigen Gefühle durch Sanftmuth der Charaktere gemildert.

Die Ausführung des großen Gemäldes zeugt von unübertrefflicher Sorgfalt. Wie schön sind die Hände gezeichnet! Der Faltenwurf ist von großartiger idealer Einfachheit.

Steigen wir die Treppe hinan und betreten nun den Corridor des Klosters,

so befinden wir uns wieder einem der anmuthigsten Werke unseres Meisters gegenüber. Die mädchenhaft gedachte Maria sitzt auf ihrem einfachen Sessel, plötzlich erscheint der Engel, kniet demüthig vor ihr nieder und bringt ihr die Botenschaft, welche sie in ihrer Einfalt und Bescheidenheit erschreckt. Nun sehen sich beide holde Wesen mit demüthig gekreuzten Armen an. Der Vorgang ist so schlicht und mit so warmer Empfindung geschildert, daß man Recht hat, wenn man dieses Bild zu den aller schönsten im Kloster zählt.

Die Zellenbilder, die großentheils Szenen aus dem Leiden Jesu, aber auch welche aus seiner Kindheit und dem Marienleben enthalten, bieten ebenfalls viele Schönheiten. Den meisten derselben ist es eigenthümlich, daß Fiesole in ihnen eine oder auch wohl zwei Gestalten anbringt, die nicht zum Gegenstande gehören, in denen sich aber das Ereigniß etwa wie bei den Engeln an den Fassadenreliefs des Domes zu Orvieto spiegelt, häufig stellt er so den Stifter seines Ordens, zuweilen auch eine weibliche Heilige dar.

Bei der »Geburt Christi« (Zelle 5) weicht Fiesole von der typischen Schilderungsweise ab, indem er Maria nicht hingelagert, sondern das am Boden liegende Kind anbetend darstellt, eine Form, der wir von nun an immer wieder begegnen. Auch Joseph, sowie ein Mönch und eine gekrönte Frau huldigen knieend dem Christuskinde.

Die »Darbringung im Tempel« (Zelle 10) ist ein freundliches Familienbild. Der greise Simeon hält das in Windeln gehüllte Kind in den Armen, sein Antlitz strahlt von Glück, Maria streckt die Arme nach ihrem Lieblinge aus, als möchte sie ihn ja recht bald wieder aufnehmen. Joseph mit den Tauben schaut freundlich drein.

Bei der »Taufe Christi« (Zelle 24) hat Fiesole dem landschaftlichen Hintergrunde, trotz aller Befangenheit im Einzelnen, eine nicht geringe Rolle zugewiesen. Die hohen kahlen Berge an den Ufern des Flusses rufen den Eindruck einer wüsten Gegend hervor. Dazu paßt trefflich das verwilderte Aussehen des Johannes, welcher mit Eifer die Taufe an dem edel dastehenden, innig hinaufblickenden Christus vollzieht.

Die »Krönung der Maria« (Zelle 9) zeigt uns den Meister sowohl in Bezug auf räumliche Anordnung als auch bezüglich des Ausdrucks im schönsten Lichte. Trefflich sind die sechs Heiligen, welche staunend nach dem wunderbaren Hergang in den Wolken blicken, in ihren knieenden Stellungen im Vordergrund angeordnet. Das Schönste im Bilde ist aber die Art, wie Maria, ganz Demuth, sich tief herabbeugt, um von dem neben ihr thronenden Christus die Krone zu empfangen.

In den Passionscenen wird man wiederholt lebhaft an Giotto erinnert, so in dem Bilde, in welchem dargestellt ist, wie Christus ans Kreuz genagelt wird (Zelle 36), durch den Schmerzensausdruck in den Frauenköpfen; dann wieder bei der »Grablegung«, wo der Leichnam auf dem Schooße der Frauen sanft gebettet ist und die Mutter vergrämt dem geliebten Sohne ins Antlitz schaut, während Maria Magdalena zu Füßen des Verstorbenen einen verstörten Eindruck macht.

Großartig ist Fiesole's Maria Magdalena charakterisirt, wo sie am Fuße des Kreuzes kniet und voller Begeisterung auf Christus schaut. (Zelle 25).

Bei der »Gefangennahme Jesu« (Zelle 33) finden wir Fiesole wieder einmal jenseit der Grenze seines Talentes. Der Krieger, welcher mit gezücktem Schwerte

auf Christus zuchreit, hat nicht blofs einen gutmüthigen Ausdruck; ein freundliches Lächeln geht über seine Züge.

Zu den bedeutendsten Bildern in S. Marco gehört dann wieder dasjenige,



Aus der »Kreuzigung« des Fra Angelico da Fiesole im Capitefaal zu S. Marco in Florenz.

welches uns die Frauen am Grabe zeigt (Zelle 8). Leicht und anmüthig sitzt der Engel auf dem Rande des Sarkophages, in den die eine Frau, welche die Augen mit der flachen Hand schützt, voller Spannung hineinblickt, während die anderen, denen man die tiefe Trauer der letzten Tage sofort ansieht, den Worten des Engels lauschen. Aus der Wolke ragt die edle milde Gestalt des Auferstandenen.

Eine mächtige Erscheinung aber ist die Gestalt Christi bei der »Verklärung« (Zelle 6).

Originell ist das »Gebet auf dem Oelberge« (Zelle 34) geschildert. Das Bild zerfällt in zwei Theile: links sieht man in einer Gebirgslandschaft im Hintergrunde den betenden Christus und den ihm zu Häupten schwebenden Engel, im Vordergrund die in tiefen Schlaf gefunkenen Apostel; rechts aber ist ein einfaches Gemach dargestellt, in welchem Maria und eine andere heilige Frau während der für Christus so schweren Stunden sich andächtigen Betrachtungen hingeben und gewiß für ihn beten. Dergleichen, den eigenen Gedanken des Meisters entfammende Züge hatte wohl Burckhardt im Sinne, als er (in seinem Cicerone) schrieb: »Hier (in S. Marco) ist Fiesole zu Hause, hier darf er seine Ideen frisch wie ihn der Geist treibt in den ärmlichen Klostergängen, in den kleinen Zellen besonders werther Ordensgenossen verwirklichen, darum glaubt man auch gerade in den Fresken der Zellen die Inspiration deutlicher zu fühlen als in den Altarbildern des Meisters«.

Von Fiesole's Tafelbildern, deren es eine große Zahl giebt, sei hier noch eines und zwar eins der allerbedeutendsten erwähnt: die berühmte »Kreuzabnahme« in der Akademie. Meisterhaft ist in diesem figurenreichen Bilde eine lebhafte Handlung mit echt Fiesole'scher Innigkeit der Empfindung verbunden. Das dramatische Interesse concentrirt sich in der Mitte des Bildes, wo fünf Männer damit beschäftigt sind, die Leiche herabzulangen. Zeichnung und Modellirung der letzteren zeugt von einer detaillirten Kenntniß des Nackten, welche bei Fiesole überrascht. Hier hat sich der Meister nicht mehr wie früher damit begnügt, das Anatomische nur andeutungsweise richtig zu geben, er muß genaue Studien nach der Natur gemacht haben, denn der Körper seines Christus ist bis ins Einzelne gut durchgeführt. Ohne Zweifel gehört dieses Bild in die spätere Zeit Fiesole's und beweist, daß er, wenn er sich auch seine oben charakterisirte Eigenthümlichkeit bis zuletzt wahrte, doch nicht blind war gegen die technischen Fortschritte, die von seinen Zeitgenossen gemacht worden waren und sich dieselben anzueignen strebte.

Trefflich ist die Fürsorglichkeit wiedergegeben, mit der die Männer dem verstorbenen Freunde den letzten Liebesdienst erweisen: sie gehen zart und ehrerbietig zu Werke. Links sind die klagenden Frauen um die in tiefem Leid am Boden knieende Mutter angeordnet; rechts sehen wir eine Gruppe von trauernden Männern. Es braucht nach dem Vorhergegangenen nicht erst betont zu werden, daß Fiesole hier wieder ganz in seinem Elemente war. Der Schmerz, das Mitleid in den Köpfen der beiden Männer, welche die Marterwerkzeuge betrachten, ist so recht bezeichnend für Fiesole; meinem Gefühle nach sind hier diese Empfindungen etwas weichlich, ja süßlich gegeben.

Fiesole hat bis zu seines Lebens Ende sich die Frische seines künstlerischen Schaffens zu bewahren gewußt. In seinen letzten Werken: den Fresken zu Orvieto und Rom ist nichts von einer Abnahme seiner Kräfte zu bemerken.

Nach Rom wurde Fiesole wahrscheinlich durch Papst Eugen IV. berufen, um für ihn eine Capelle im Vatican auszumalen. Leider sind diese Malereien, (laut Vasari Scenen aus dem Leben Jesu), zu Grunde gegangen. Die Fresken in einer andern Capelle desselben Palastes aber, welche Fra Angelico im Auftrage des Papstes Nicolaus V. malte, sind erhalten.

Hier haben wir Scenen aus dem Leben der Heiligen Stephanus und Laurentius vor uns. Die ersteren füllen die durch eine senkrechte Linie in zwei Hälften getheilten Lünetten der mit einem Kreuzgewölbe gedeckten Capelle, die letzteren schmücken die darunter befindlichen rechteckigen Wandfelder.

Der Stephanus-Cyklus beginnt mit der Weihe des Heiligen zum Diacon. Der Apostel Petrus reicht dem vor ihm knieenden Jüngling den Kelch und auf der darauf stehenden Patene das Brot, indem er sich liebevoll zu ihm niederbeugt. Neben Petrus sechs würdige Apostelfiguren.

Darauf folgt die Darstellung der Armenpflege, ein Bild, das so recht dem Geiste des frommen Malers entsprach. So ist denn auch das milde Wesen des Heiligen, der soeben einer edel gebildeten Frau, die mit ihrem Knaben an ihn herantreten ist, die Gabe reicht, in schönster Weise zum Ausdruck gebracht. Fiesole hat in diesem Bilde gezeigt, wie er es verstand, mit Wenigem Vieles zu sagen. Dafs wir es hier mit einer geordneten Armenpflege zu thun haben, ist durch den hinter Stephanus stehenden Geistlichen angedeutet, welcher von einer Schriftrolle die Namen derjenigen abliest, denen das Almosen zu reichen ist. Der Dank für die Wohlthätigkeit der jungen Christengemeinde ist durch die ältere Frau repräsentirt, welche ihre Hände wie zum Gebete zusammengelegt hat und dem Heiligen einen dankbaren Blick zuwirft. Hinter der zuerst genannten Frau nahen einige fernere der Unterstützung Bedürftige, während zwei Frauen, Krug und Korb am Arme, mit zufriedenen Mienen heimgehen. Nur elf Figuren sind im Bilde, aber das Thema ist völlig erschöpft. Es ist noch ein entschiedener Nachklang giottesker Erzählungsweise, dem wir hier begegnen.

In einem dritten Bilde ist Stephanus vor einem ihm andächtig zuhörenden Frauenkreise predigend dargestellt. Den Hintergrund bilden Gebäude, welche in richtigem Gröfsenverhältnisse zu den Figuren stehen und die Kunst Fiesole's, was die perspektivische Wirkung betrifft, verglichen mit seinen früheren Arbeiten, nicht wenig gefördert zeigen.

Es folgt die Scene, wo Stephanus seinen Glauben vor dem Hohenpriester vertheidigt. Hier finden wir wieder jene kurze schlagende Ausdrucksweise. Vor dem breit dafitzenden Machthaber steht der Heilige voller Würde und begleitet mit edler Handbewegung seine eindringliche Rede. Finster blickt der Hohepriester zu ihm hin, als wolle er unter Beistimmung der ihm zur Seite stehenden Männer den kühnen Redner widerlegen, während die hinter Stephanus befindliche Gruppe von den Worten des Heiligen gewonnen, ja hingeriffen erscheint.

Weiter sehen wir, wie Stephanus zu seiner Marterstätte gezogen und gestochen wird. Hier werden wir wieder daran erinnert, dafs Fiesole im Anatomischen doch hinter seiner Zeit zurückgeblieben war. Die Art, wie der Alte, der schon einen Stein ergriffen, um ihn auf den verhassten Christen zu schleudern, mit steifem Knie ausschreitet, zeugt von einer Befangenheit, welche um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in den herrschenden Schulen der italienischen Malerei bereits überwunden war. Während der Jüngling, der den Heiligen fort-

stößt, trotz des auch hier nicht ganz naturwahr gegebenen Gehens, recht lebhaft bewegt erscheint, liegt über dem Greise, der den Märtyrer am Mantel ergriffen, wieder eine Ruhe, die hier durchaus nicht am Platze ist und uns an die Grenze von Fiesole's Begabung mahnt.

Das letzte Bild der Reihe stellt die Steinigung dar. Der knieende Märtyrer hat die Hände erhoben und blickt, in sein Schicksal ergeben, wie vergeistigt empor.

Die Laurentius-Bilder heben, wie die eben besprochenen, auch wieder mit einer feierlichen Darstellung, nämlich der Ordination dieses Heiligen durch Papst Sixtus, an. Der Vorgang ist in das Innere einer Kirche verlegt und trefflich in diesen Raum hinein componirt. In der Mitte kniet der demüthige Jüngling vor dem thronenden Papste, der im Begriff ist, ihm Kelch und Patenè zu reichen. Freundlich blickende Geistliche und Kirchendiener bilden den Hintergrund der Handlung.

In dem zweiten Bilde wird uns gezeigt, wie dem knienden Laurentius vom Papste die Kirchenschätze zur Aufbewahrung anvertraut werden.

Es folgt die Almosenpende: lahme Bettler strecken flehend ihre Hände nach der Gabe aus, die der in der Mitte ruhig dastehende Heilige gütigen Blickes spendet.

Ich deutete bereits bei der Predigt des Stephanus und der Ordination des Laurentius einen Fortschritt in der Architekturmalerei an, wie wir ihn bei Fiesole kaum erwarten durften. Auch in dem Bilde der Almosenpende ist der Hintergrund ganz in dem Sinne jener modernen Architekturmalerei gegeben, wie wir sie bei den herrschenden Meistern der Frührenaissance antreffen. Auch hier nämlich blicken wir in das Innere einer Kirche: zwei korinthisirende Säulenreihen ziehen sich auf eine Apfis zu, welche oben muschelartig abschließt. Hier ist nichts mehr von jener bloss andeutenden Behandlung der Bauwerke wahrzunehmen, die wir bei Giotto und seiner Schule und auch noch bei Fiesole antrafen; hier herrscht vielmehr ein der Wirklichkeit entsprechendes Verhältniß zwischen Figuren und Raum. Wenn wir nun in den Malereien Benozzo Gozzoli's eine ganz ähnliche Disposition architektonischer Motive, ja zum Theil völlig übereinstimmende Bauformen antreffen, wenn wir ferner erfahren, daß Gozzoli bei den weiter unten zu erwähnenden Malereien Fiesole's in Orvieto, welche kurz vor die Ausmalung der Nicolaus-Capelle fallen, als sein Hauptgehülfe, ja als sein Genosse (*«Consocius»* wird er in der betreffenden Urkunde genannt) thätig war, und wenn selbst in einigen figürlichen Darstellungen der römischen Capelle, so z. B. in den Kindern des zuletzt genannten Laurentiusbildes, eher Anklänge an Gozzoli'sche als an frühere Fiesole'sche Typen sich geltend machen: so ist die Muthmaßung wohl nicht zu kühn, daß Benozzo Gozzoli seinem Meister auch in Rom geholfen und dieser ihn namentlich mit der Fertigung der architektonischen Hintergründe betraut habe. Was bei dem damals sechzigjährigen Fiesole einen Bruch mit seiner künstlerischen Vergangenheit bedeutete, konnte auf den, innerhalb der Renaissance-Bestrebungen aufgewachsenen dreiundzwanzigjährigen Benozzo Gozzoli bereits als Gemeingut dieser Epoche übergegangen sein.

Die beiden letzten Bilder sind dem Martyrium des Heiligen: seiner Verurtheilung und seinem Tode gewidmet. Wir sehen Laurentius mit auf dem Rücken zusammengebundenen Händen vor dem Kaiser Decius. Unerfrocken, ja begeißert

blickt der Jüngling vor sich hin, durch die am Boden liegenden Marterwerkzeuge, auf welche der innerhalb einer reichen Renaissance-Architektur thronende Kaiser hinweist, nicht aus der Fassung gebracht. Ist der Held dieses Bildes sowie die ganze linke Seite des Gemäldes durchaus ein Product Fiesole'schen Geistes, so hat Gestalt und Kopf des Kaisers, vor Allem aber die auf der rechten Seite aus dem Bilde herausschauende jugendliche Figur etwas der Kunst des Fra Angelico Fremdes, wohl aber wird man wieder an Benozzo Gozzoli erinnert.

Ich erwähnte bereits Fiesole's Aufenthalt in Orvieto. Wahrscheinlich war es nach dem Tode des Papstes Eugen und nach Vollendung der für ihn ausgemalten Capelle, daß Fiesole mit der Domverwaltung in Orvieto wegen Ausmalung einer Capelle in Unterhandlung trat. Es sind die betreffenden Urkunden aus dem Jahre 1447 auf uns gekommen und von Luzi (il duomo di Orvieto S. 432 ff.) veröffentlicht worden. Fiesole versprach, jährlich in den Monaten Juni, Juli, August und September für ein, einem Jahrgelalte von 200 Goldducaten entsprechendes Honorar in Orvieto zu arbeiten. Farben und Gerüste, Brot und Wein und ein Kostgeld für ihn und seine Gehülfen mußten von der Dombauverwaltung geliefert werden. Für den Confocius Benozzo Gozzoli wurden sieben Ducaten, für zwei Gefellen (famuli) zwei, resp. ein Ducaten Monatsgeld ausbedungen.

Auch ging Fiesole bald darauf an die Arbeit und malte bis zum 28. September in der einen Kappe des Kreuzgewölbes Christus als Weltenrichter, wieder mit der drohenden Geberde der Rechten, innerhalb einer von zahlreichen anmuthigen Engeln umgebenen Glorie; in einer zweiten Gewölbekappe stellte er in schönem pyramidalen Aufbau eine figurenreiche Gruppe von andächtig blickenden Propheten dar. Die beiden anderen Gewölbefelder, welche die Engel mit den Marterwerkzeugen und den die Jungfrau umgebenden Chor der Apostel enthalten, sind bereits von Signorelli, der etwa fünfzig Jahre später seine berühmten Malereien in derselben Capelle schuf, ausgeführt, doch mag er sich bei dem zuletzt genannten Bilde an einen Entwurf Fiesole's gehalten haben.

Einen eigenthümlichen Eindruck macht es, dort in der Capella Nuova zu Orvieto dicht neben und über den gewaltigen Gestalten des Meisters von Cortona die tief innerlichen, zart befaiteten Charaktere Fiesole's zu sehen, ein Sinnbild des Gegensatzes, in welchem die Weife Fra Giovanni's zu der herrschenden Kunst-richtung seiner Zeit stand!

Bildet aber auch Fiesole's innige Seelenmalerei eine Ausnahme von der gerade im fünfzehnten Jahrhundert so stark ausgeprägten und vorherrschenden Luft an der möglichst naturwirklichen Wiedergabe der Außenwelt, sie gehört mit zur Kennzeichnung des Zeitalters; ihr entsprechen gewisse Stimmungen und Empfindungen in der damaligen italienischen Gesellschaft.

Immer wieder hat man darüber gestaunt, wie in dem Italien der Renaissance Erscheinungen, wie die Herrschaft des feurigen Bußpredigers Savonarola über die Gemüther des mit humanistischen Bildungselementen erfüllten Florenz, möglich waren. Die Kunst eines Fiesole trägt das Ihrige zur Erklärung solcher Erscheinungen bei und erhält wiederum von ihnen her eine besondere Beleuchtung. Mochten im Zeitalter der Renaissance die humanistischen Bestrebungen in Wissen-

schaft und Dichtung, mochte die Freude an der in gewissem Sinne jetzt erst zurück-eroberten Natur und an der Antike in der Kunst noch so sehr in den Vordergrund treten, es gab gewisse tiefere Herzensbedürfnisse, die noch in anderer Weise befriedigt sein wollten. An diese wendeten sich Männer, wie Savonarola, wie Fiesole; ein ähnliches Verlangen rief ihr Wirken ins Leben, mochten die beiden Bewohner des S. Marco-Klosters sonst unter einander noch so verschieden sein.

Fiesole ging wieder nach Rom, von wo er nicht mehr nach Orvieto zurückkehrte. Nachdem er die Nicolaus-Capelle im Vatican ausgemalt hatte, starb er im Jahre 1455, achtundsechzig Jahre alt, und ward in Sta. Maria sopra Minerva beftattet.

### Bemerkungen.

Zu S. 3 ff. Die Urkunden zur Geschichte der alt-florentinischen Malerschule bei G. Milanesi, Documenti per la storia dell' arte Senese. Siena 1854. T. I. Von dem Charakter dieser Schule und einigen ihrer bedeutendsten Werke handelt u. A. R. Vischer in seinen »Sienensischen Studien« im X. Jahrgange der v. Lützow'schen Zeitschrift für bildende Kunst 1875.

Zu S. 3 u. 4. Ueber Guido's »Madonna« in S. Domenico zu Siena vgl. G. Milanesi, Della vera età di Guido pittore Senese e della celebre sua tavola in San Domenico di Siena, in dessen Scritti varj sulla storia dell' arte Toscana, Siena 1873, und Crowe Cavalcaffelle, Geschichte der italienischen Malerei.

Zu S. 6. Ueber Duccio's Altarbild im Dom zu Siena vgl. das von Emil Braun i. J. 1846 herausgegebene Prachtwerk: La passione di Gesu Cristo nella cattedrale di Siena, dipintura di Duccio, mit Kupferstichen von Bartoccini; Schnaase, Geschichte d. bild. Künste. 2. Aufl. VII, 326 ff.

Zu S. 17. Die »legenda aurea« in der Ausgabe von Dr. J. G. Th. Graeffe: Jacobi a Voragine legenda aurea vulgo historia Lombardica dicta. Dresdae et Lipsiae 1843. — Die den »ungläubigen Thomas« darstellende Miniatur der St. Petersburger griechischen Handschrift, abgebildet auf Taf. IX des Atlas zu N. Kondakoff's »Geschichte der byzantinischen Kunst und Ikonographie nach Miniaturen griechischer Handschriften« (Исторія Византійскаго искусства и иконографіи по миниатюрамъ греческихъ рукописей). Odeffa 1876.

Zu S. 23. Der Wortlaut der betreffenden Inschrift ist folgender:

Li angelichi fioretti, rose et gigli,  
 Onde s'adorna lo celeste prato,  
 Non mi diletta più che buon consigli.  
 Ma talor veggio, chi per proprio stato,  
 Disprezza me e la mia terra inganna;  
 E quando parla peggio, è più lodato,  
 Con ciaschedan cui questo dir condanna.

Der Sinn des Schlussverses ist mir nicht klar. Folgende Uebertragung der vier letzten Zeilen wäre wörtlicher als die im Texte gegebene: »Aber zuweilen sehe ich Einen, der aus Eigennutz mich misachtet und mein Land irreführt; und je schlechter er redet, desto mehr wird er gelobt mit Jedem, den diese (weissen? der Jungfrau?) Rede verdammt.«

Zu S. 24. Der Originaltext der »Antwort der Jungfrau auf die Worte der Heiligen« lautet fo:

Diletti mei, ponete nelle menti,  
 Che li devoti vostri preghi onesti,  
 Come vorrete voi, farò contenti:  
 Ma se i potenti a' debil sien molesti,  
 Gravando loro o con vergogne o danni,  
 Le vostre orazion non son per questi,  
 Nè per qualunque la mia terra inganni.

Zu S. 28. Die betreffende Stelle in Petrarca's Sonett lautet: »Ivi la vide, e la ritrasse in carte.« Vgl. dazu G. Milanefi's Bemerkung auf S. 560 seiner vortrefflichen neuen Ausgabe des Vafari: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*. T. I. In Firenze G. C. Sanfoni, editore 1878. Es sei mir gestattet, gelegentlich der Nennung des letzteren Werkes, welches erst nach der Veröffentlichung meiner Abhandlungen über »die Pisani« und über »Giotto« erschien, ein wichtiges auf Niccolo Pisano bezüglichen Resultat der scharfsinnigen Forchung Milanefi's nachträglich kurz zu erwähnen: Milanefi macht es (S. 322 ff.) sehr wahrscheinlich, dafs in der Urkundenstelle (vgl. »die Pisani« S. 15), auf welche hin man den Ursprung von Niccolo's Stil in Süd-Italien zu suchen begann, das: »Apulia« sich gar nicht auf Süd-Italien bezieht, sondern einen kleinen Ort bei Lucca (oder einen gleichnamigen im Aretinischen) bedeutet.

Zu S. 31 ff. Leben und Legende des h. Martin von Tours sind eingehend geschildert von Dr. J. H. Reinkens, in dessen 1866 erschienenem Werke: »Martin von Tours, der wunderthätige Mönch und Bischof«.

Zu S. 50. Die gereimte Inschrift unterhalb der »Concordia« in Ambruogio Lorenzetti's »Guter Regierung« lautet:

Questa santa Virtù là dove regge,  
 Induce ad unità li animi molti;  
 E questi a ciò ricolti  
 Un ben comune per lor signor si fanno;  
 Lo qual, per governar suo stato, elegge  
 Di non tener già mai gli occhi rivolti  
 Da lo splendor de' volti  
 Delle Virtù che torno a lui si danno.  
 Per questo, con triunfo a lui si stanno  
 Censi, tributi e signorie di terre;  
 Per questo, senza guerre  
 Seguita poi ogni civile effetto.  
 Utile, necessario e di diletto.

Zu S. 52. Die Worte auf dem Spruchstreifen der »Securitas« in Ambruogio Lorenzetti's »Folgen des guten Regimentes«:

Senza paura ogni uom franco cammini,  
 E lavorando semini ciascuno,  
 Mentre che tal comune  
 Manterrà questa donna in signoria,  
 Ch'ella ha levata a' rei ogni balla.

Zu S. 53. Diefes die Inschrift am »schlechten Regiment« Lorenzetti's:

Là dove sta legata la Justizia,  
 Nessuno al ben comun già mai s'accorda,  
 Nè tira a dritta corda.  
 Però convien che Tirannia sormonti;  
 La qual, per adempir la sua nequizia,  
 Nullo voler nè operar discorda  
 Dalla natura lorda

De' Vizi che con lei son qui congionti.  
 Questa caccia color che al ben son pronti,  
 E chiama a sè ciascun che a male intende.  
 Questa sempre difende  
 Chi sforza, o robba, o chi odiasse pace;  
 Unde ogni terra sua inculta giace.

Auf dem Schriftbände der »Furcht« liest man:

Per volere el ben proprio in questa terra,  
 Sommess' è la Giustizia a Tirannia;  
 Unde per questa via  
 Non passa alcun senza dubbio di morte;  
 Chè fuor si robbia e drento da le porte.

Zu S. 57. Die Statuten der florentiner Malerzunft vom Jahre 1339 bei Gaye, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV., XV., XVI. Bd. II, S. 32 ff.; diejenigen der sienesischen Malergenossenschaft vom Jahre 1355 ebenda S. 1 ff.; diejenigen der paduaner Malerbrüderschaft ebenda S. 43 ff. — Cennino Cennini's »Trattato della pittura«, herausgegeben von Gaetano und Carlo Milanesi im Jahre 1859 und (in deutscher Uebersetzung) von Albert Ilg in den »Quellenchriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance« 1871.

Zu S. 58. Die Verordnung der Maler zu Genua in (Bottari's) Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, Roma 1766, Lett. XLV, p. 296 und bei Rumohr, Ital. Forschungen II n\*\*\* zu S. 401. Die Stelle aus dem Malerbuche Lionardo's u. A. bei Jordan, Untersuchungen über das Malerbuch des Lionardo da Vinci, in v. Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, V, 321.

Zu S. 59. Dafs Andrea Orcagna's älterer Bruder Nardo (abgekürzt aus Lionardo) nicht aber, wie Vafari ihn nennt, Bernardo hiefs, hat Milanesi (vgl. dessen neue Vafari-Ausgabe S. 594, n. 2) gezeigt.

Zu S. 66. Zu Orcagna's Tabernakel in Orfanmichele vgl. das Prachtwerk: »Il tabernacolo della Madonna d'Orfanmichele« mit Text von Maffelli und Kupferstichen von P. Lafinio. Florenz 1851. — Dafs das Madonnenbild dieses Tabernakels ein Gemälde von der Hand des Bernardo Daddi sei, hat Milanesi in seiner Abhandlung »Della tavola di Nostra Donna nel tabernacolo d'Or' San Michele« (scritti varj sulla storia dell' arte Toscana und die neue Vafari-Ausgabe S. 459 ff.) dargelegt.

Zu S. 80. Von Fiefole handelt eingehend Ernst Förster in seiner 1861 erschienenen Monographie: »Leben und Werke des Fra Giovanni Angelico da Fiefole«.

#### Berichtigung.

In der Abhandlung über »Giotto« mufs es auf S. 35 Zeile 1 von oben nicht: »Giotto's«, sondern »Dante's« heifsen.

XLIV.

FILIPPO BRUNELLESKO.

Von

Hans Semper und Robert Dohme.

---

XLV. XLVI.

LORENZO Ghiberti.

DONATELLO.

Von

Adolf Rosenbergs.





## Filippo di Ser Brunellesco.

Geb. in Florenz 1377; gest. dafelbst 1446.

Wesen und Ursprung der Renaissance läßt sich als der Zusammenfluß zweier Strömungen bezeichnen: der antiken Culturtradition mit dem demokratischen, das Sonderrecht der Individuen begünstigenden Geiste, der sich in den italienischen Republiken des Mittelalters im Kampf mit Papst und Kaiser allmählig entwickelt hatte. Der Herd der antiken Tradition war Roms Trümmerwelt, der Brennpunkt der neuen, auf Befreiung des Menschengesistes gehenden Ideen Florenz. Indem der florentinische Geist die Erinnerungen und Lehren der antiken Welt in sich aufnahm und verarbeitete, entstand die Renaissance, die dann bald ganz Italien ergriff und von da ihren Einfluß über die ganze Welt ausbreitete.

Die antiken Traditionen waren in Italien nie ganz erloschen, weder im politischen Bewußtsein des Volkes, noch in den rechtlichen Verhältnissen, noch auch in der Literatur und Kunst. Ja besonders diese letztere hatte selbst während der dunkelsten Zeiten des Mittelalters es nie verläugnen können, eine Tochter der antiken, hehren Roma zu sein. Gemahnten doch die traditionell vererbten antiken Motive den denkenden Künstler hundertfach an die reine, ungetrübte Quelle, von der sie stammten, ihn lockend bis zu ihr zurückzugehen, um seine Kunst mit Verstand

und Bewußtfein auszuüben, sie von barbarischen Schlacken zu säubern. — Wurden nicht diese Anläufe, zu den klassischen Vorbildern zurückzukehren, wiederholt aufgenommen von Italiens Künstlern? Man denke nur an Niccolò Pisano und den Architekten von S. Miniato in Florenz.

Der gerade im Augenblick dieser Bewegung vom Auslande hereindringende gothische Stil vermag dann nur kurze Zeit seine Scheinherrschaft zu fristen; er gibt den Gebäuden nur in dekorativer Weise einen oberflächlichen, an die echte Gothik erinnernden Anstrich; die starre, constructive Consequenz der nordischen Kunst jener Zeit vermag in Italien den antiken Sinn für breite Massenanlagen, für Raumverhältnisse, für die Horizontale ebenso wenig zu verdrängen, als die antiken Profile, Zierglieder und Ornamente sich unterdrücken lassen.

Zu helleren Flammen aber schlägt der fortglimmende Funke antiken Geistes erst wieder in den Werken der großen italienischen Dichter des 14. Jahrhunderts auf. Dante, Petrarca und Boccaccio sind insofern die Vorläufer des Humanismus und der Renaissance, wiewohl allerdings Dante, trotz seiner Verehrung für das Alterthum, anderseits noch völlig in den mittelalterlichen Anschauungen befangen ist, während Petrarca und Boccaccio auch in diesen schon sich der Renaissance nähern. Jetzt vor Allem aber ist es auch wieder das in tiefem Verfall trauernde Rom, wo dieses neuerwachende Gefühl der Italiener, Nachkommen der einstigen Weltbeherrscher zu sein, einen Mittelpunkt findet. Cola di Rienzi und Petrarca begeisterten sich an den Ruinen der sieben Hügel für Roms und Italiens einstige Größe. Zu Anfang des 15. Jahrhunderts ergeht sich Poggio Fiorentino beim Anblick der Ruinen bereits in schwermüthigen Betrachtungen über die Wechselfälle der Völkergeschicke.

Erst mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts aber tritt im Kunstleben und in der Literatur jenes entschiedene, mit aller Energie durchgeführte Zurückgreifen auf die Schönheitsgesetze der Antike und auf das ganze System ihrer Formenwelt ein, welches wir als die »Renaissance« im engeren Sinne bezeichnen. Gleichwohl erstirbt unter dieser Verehrung des Alterthums die eigene Schöpferkraft der Zeit in keiner Weise. Nicht ein bloßes Copiren antiker Formen ist das Wesen der gelehrten und künstlerischen Renaissance, sondern eine neue, allerdings an den Vorbildern des Alterthums herangebildete Gedanken- und Formenwelt führte sie herauf: Das freie Menschenthum, welches in jedem Individuum sein Recht der Sonderexistenz fordert, tritt an die Stelle der mittelalterlichen Unterordnung des Einzelnen unter die Classe, Freude an der Natur und am Leben an die Stelle mönchischer Weltentfagung, scholastischer und mystischer Abstraktionen. — Wenn aber das Schriftstellerwesen des 15. Jahrhunderts durch das philologische Ergründen der alten Klassiker immerhin am schöpferischen Aufschwung gehemmt ward, der erst im 16. Jahrhundert eintrat, als die mit klassischer Bildung getränkten Geister wieder zur lebendigen Sprache der Nation zurückkehrten, so weiß dagegen die Kunst gerade im 15. Jahrhundert bei allem Streben, die antike Formenwelt in sich aufzunehmen und zu verbreiten, eine Originalität zu erreichen, wie sie, wenigstens in der Architektur, im 16. Jahrhundert nicht durchgehends gewahrt wird, wo das akademische und archäologische Wissen der freien Entfaltung der künstlerischen Phantasie oft Abbruch thut. Dem gegenüber muß um so mehr betont werden, daß der erste Architekt, der in wirklichem, consequentem Studium auf das Ergründen der constructiven und

ornamentalen Gedanken des Alterthums ausgeht, diese doch mit den traditionell als gut befundenen Motiven des Mittelalters, so wie mit seinen eigenen künstlerischen Ideen so harmonisch zu verschmelzen versteht, daß seine Schöpfungen dadurch ein selbständiger und nicht minder classischer Charakter aufgeprägt wird, als ihn die Werke der Antike besitzen. Dieser Mann war Filippo Brunellesco.

Filippo di Ser Brunellesco wurde zu Florenz im Jahre 1377 geboren. Beide Eltern waren von adliger Abkunft. Sein Großvater väterlicherseits gehörte dem vornehmen Geschlecht der Lapi an, dessen Gattin dem der Brunelleschi. Von ihr erhielt der Vater Filippo's den Taufnamen Brunellesco, wodurch der Familienname Lapi bei diesem Zweige in Vergeffenheit gerieth. — Filippo's Mutter war Giuliana degli Spini. Ser Brunellesco lebte in Florenz als geachteter Rechtsgelehrter und wurde mehrfach von der Republik zu politischen Missionen in's Ausland verwandt; so ist er 1367 und 1368 in Deutschland, und seinem geschickten Auftreten verdankte es Florenz hauptsächlich, daß Karl's IV. damals geplanter Römerzug bei der Ausführung unschädlich für die Republik vorüberging. 1378 ist er als Gefandter in der Romagna, 1384 als solcher in der Lombardei thätig. Von seinen drei Söhnen war Filippo der begabteste, weshalb er für den Staatsdienst bestimmt wurde und dem entsprechend eine sorgfältige, bis zu einem gewissen Grade sogar humanistische Erziehung empfing. Neben dem Studium der heiligen Schrift, welches wieder eine Kenntniß des Latein voraussetzt, wandte er sich mit besonderem Eifer der Mathematik und der vaterländischen Poesie zu, die eben erst einen glorreichen Aufschwung genommen hatte. Mit seinem Lieblingsdichter Dante machte er sich so vertraut, daß er noch in späteren Jahren jede beliebige Stelle aus ihm citiren konnte.

In der Mathematik wurde er später der Lehrer des um zwanzig Jahre jüngeren berühmten Geometers, Astronomen und Geographen Paolo dal Pozzo Toscanelli, desselben, der zuerst den Gedanken faßte, welchen Columbus nachher ausführte.

Der lebhafteste, aufgeweckte und wissensdurstige Geist des Knaben, verbunden mit einem ungemein regen Ehrgefühl, schienen ihm eine glänzende Laufbahn zu versprechen. Trotzdem gab der Vater, ein klar blickender Mann, seine eigenen Pläne für des Sohnes Zukunft auf und brachte ihn zu einem Goldschmied in die Lehre, als sich bei ihm hervorragende Begabung und Liebe zur Kunst zeigte. Die Schule der Goldschmiedekunst war damals der praktische Bildungsgang, den Künstler verschiedenster Richtung durchmachten; es sei nur an Orcagna im 14., Donatello, Ghiberti, A. Pollajuolo, Verrocchio, Ghirlandajo, Francesco Francia im 15. Jahrhundert erinnert. Trotz seines schwächlichen Körpers gab der Knabe sich mit Eifer dem Berufe hin; bald war er ein geschickter Zeichner, hatte die verschiedensten Techniken, das Fassen der Edelsteine, das Treiben des Goldes und Silbers zu Reliefs, die Arbeit in Email und Niello erlernt und leistete Tüchtiges darin. Der allmälige Uebergang aber vom Goldschmied zum Bildhauer machte sich in einer Zeit, der die moderne Arbeitstheilung fremd war, und in der die Goldschmiede auch ihre figürlichen Arbeiten selbst modellirten, von selbst.

Noch sind uns zwei Arbeiten Brunellesco's erhalten, die als ein Resultat dieser Verchwüsterung der Goldschmiedekunst mit der Plastik zu betrachten sind: die Brustbilder zweier Propheten von getriebenem Silberblech an dem berühmten silbernen Altarblatt von S. Jacopo in Pistoja. Der eine Heilige ist gen Himmel schauend

dargestellt, der andere mit erhobenen Händen und gefenktem Blicke. Die Ausführung ist sehr sauber, die Köpfe sind energisch gebildet, aber die Anordnung der Gewänder zeigt noch den mittelalterlichen, idealen Stil des 14. Jahrhunderts. — Auch Uhren fertigte Brunellesco in seiner Jugend, wobei ihm sowohl feine in der Goldschmiedekunst erworbene Metalltechnik, als feine mechanische Kenntnisse zu Statten kommen mußten.

Eine Concurrrenz, die zu Anfang des Jahrhunderts ausgeschrieben wurde, gab ihm, wie es scheint, den ersten Anlaß, sich in der Bronzetechnik zu versuchen, welche damals, alter Tradition gemäß, nur einen Zweig der Goldschmiedekunst bildete.

Im Jahre 1402 nämlich beschloß die Zunft der Kaufleute, der die Sorge für Erhaltung und Ausschmückung des Baptisteriums oblag, eine zweite Bronzethür nach dem Muster derjenigen des Andrea Pisano ausführen zu lassen, und schrieb zu diesem Zwecke eine Preisbewerbung aus, zu welcher sich sechs Künstler meldeten: der Aretiner Niccolò di Piero, der damals wohl für den bedeutendsten Bildhauer in Florenz galt und als ein Vorläufer und Lehrer Donatello's zu betrachten ist; drei Meister aus der Stadt oder dem Gebiet von Siena, nämlich Giacomo di Piero della Guercia, ebenfalls einer der Begründer der Renaissanceculptur, der dem Donatello nicht viel nachstand, obgleich er nicht so völlig mit den alten Stiltraditionen brach als dieser; sein Schüler Francesco di Valdambina, sowie Simone von Colle in Val d'Elsa; endlich zwei Florentiner, Lorenzo Ghiberti und unser Filippo.

Es galt, auf einem Felde von der Form und der Größe derer der ersten Thür, d. h. in einem Vierpaß mit übereck gestelltem Viereck, die »Opferung Isaaks durch Abraham« in Bronzerelief darzustellen. Nackte und Gewand-Figuren, Thiere und Landschaft sollten darauf vorkommen; in der Behandlung sich sowohl Hoch- wie Halb- und Flachrelief geltend machen. Vier von den Probearbeiten wurden sofort ausgeschieden. Schwer aber wurde den Schiedsrichtern die Entscheidung zwischen den Arbeiten der beiden florentiner Meister, Brunellesco und Ghiberti, weshalb man die Aufgabe Beiden gemeinsam übertragen wollte. Doch Brunellesco weigerte sich, den Auftrag in dieser Form anzunehmen, aus Bescheidenheit, sagt Vasari, weil er die größere Geschicklichkeit Ghiberti's anerkannte; das Richtigere aber trifft wohl ein zeitgenössischer anonym Biograph, der erzählt, Brunellesco habe erklärt, ganz oder gar nicht wolle er den Auftrag, eine Arbeitsteilung lasse er sich nicht gefallen. So wandte man sich denn schließlich an Ghiberti und Brunellesco ging leer aus. — Beide Concurrzarbeiten sind erhalten und werden gegenwärtig im National-Museum von Florenz aufbewahrt. Noch heute begreift man vor ihnen die Schwierigkeit, sich für eine endgiltig zu entscheiden.

Da gewisse Bedingungen vorgeschrieben waren, so fällt es nicht auf, daß beide Reliefs in der Zahl der Figuren, in der Erhöhung des Opferaltars und im landschaftlichen Hintergrunde übereinstimmen. Auch in der Behandlung der Einzelheiten sind zunächst Verwandtschaften zwischen beiden hervorzuheben. Wenn auf Ghiberti's Arbeit die Gewandung noch fast durchaus jene idealen geschweiften Parallelfalten der Goldschmiedeschule eines Andrea Pisano und Leonardo di Ser Giovanni zeigt, die Ghiberti von seinem Vater, dem Goldschmied Cione ererbt haben mag, so ist doch auch der Faltenwurf der Brunellesco'schen Figuren noch durchaus nicht realistisch in der Weise Donatello's, sondern gehört dem Uebergangsstil

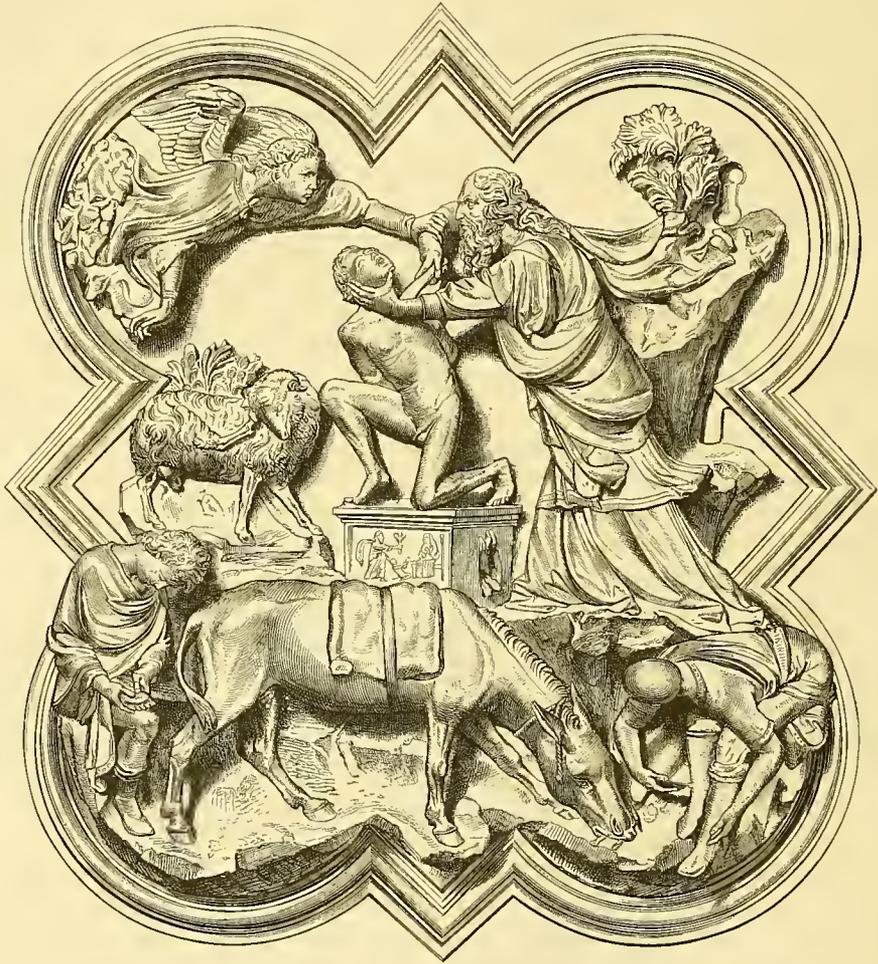
an, wie ihn Niccolò d'Arezzo ausbildete. Andererseits ist auch auf Ghiberti's nicht weniger als auf Brunellesco's Relief eine sorgfame Ausbildung des Nackten wahrzunehmen, wie es ebenfalls schon Niccolò d'Arezzo anstrebte, und worin sich das Wesen einer neuen Zeit verkündet. Dagegen ist in der Auffassung des ganzen Vorganges, in der Motivirung der einzelnen Handlungen und der Haltung der Figuren ein geradezu diametraler Gegensatz in beiden Arbeiten wahrzunehmen. Während bei Brunellesco Abraham wild auf den erschrockenen Isaak einstürmt, um ihn zu morden, — kaum hat der Engel noch Zeit, ihn am Arm zu packen, und an der Ausübung seines Vorhabens zu verhindern — so steht auf Ghiberti's Relief Abraham ruhig und feierlich vor Isaak, der ihm willig den Hals hin streckt, und horecht auf die Stimme des über ihm schwebenden Engels, der ihm Einhalt gebietet. Während so in den Hauptfiguren beider Arbeiten feierlich würdevolle Auffassung und derbe anschauliche Drahtik einander gegenüberstehen, ordnen sich die Nebenfiguren bei Ghiberti in gemessener Gruppierung der ernstesten Stimmung der Hauptscene unter, während bei Brunellesco eine jede Nebenfigur, unbekümmert um den heiligen Vorgang, sorglos und gemüthlich ihr eigenes Wesen treibt, sogar der Widder, der sich am Ohr kratzt. Brunellesco führt uns eine Reihe lebhafter, genrehafter Akte vor, die er theils unmittelbar der Natur ablauchte, theils, wie den dornausziehenden Diener, der Antike entlehnte. Ghiberti gibt seine Figuren als Träger einer einheitlichen feierlichen Stimmung, welche letztere sich aber nicht durch individuellen Affekt, sondern im gemessenen Linienrhythmus der Bewegung ausdrückt. Brunellesco hat mit seinem Thema gespielt, Ghiberti hat dasselbe mit religiöser Andacht durchgeführt. Brunellesco ist in der Auffassung Realist, Ghiberti gothischer Idealist. An Schönheit der Linien, an wohlgefälliger Abrundung, an harmonischer Gesamttimmung übertrifft Ghiberti's Arbeit weit die des Brunellesco, diese ist aber reicher an neuen Keimen und Principien, indem sich in ihr, allerdings in etwas übertriebener und naiver Weise, das Bestreben kundgibt, den Gegenstand mit möglichst reichem, wirklichen Leben zu durchdringen. Und dies Bestreben blieb fortan eines der obersten Principien der Renaissancekunst.

In der Technik ist Ghiberti's Arbeit entschieden der des Brunellesco überlegen; jene besteht aus einem Gufs, an letzterer sind die Figuren einzeln an die Platte angegeschweisst worden.

Brunellesco's Misserfolg trug wohl wesentlich dazu bei, sein Interesse in Zukunft vorwiegend auf eine andere Kunst zu richten, mit der er sich um diese Zeit ebenfalls schon vertraut gemacht hatte, die Architektur. Den Uebergang zu ihr mochten ihm seine früh erworbenen, bedeutenden geometrischen und mathematischen Kenntnisse erleichtern. In der That verschaffte er sich zunächst weniger als Kunstarchitekt, denn als Constructeur und Ingenieur einen Namen. Für seinen Verwandten, Apollonio de' Lapi restaurirte und baute er damals mehrere Häuser; auch für die Regierung hatte er mehreres auszuführen, alles Arbeiten, in denen sich die neue Zeit noch nicht kundgab, denn »die Stilrichtung, welche er später einschlug, kannte er noch nicht, da er sie sich erst angeeignete, nachdem er die Monumente Roms gesehen hatte«, wie sein Biograph sagt.

Theils nun, um seine Kenntnisse der Architektur zu erweitern und zu vertiefen, theils auch vielleicht, um weiteren Triumphen seines Rivalen in Florenz vorläufig auszuweichen, ging Brunellesco unmittelbar nach dem geschilderten Vorfall nach Rom.

In diesem Entschluß mochte ihm vielleicht auch der schon erwähnte Niccolò von Arezzo bestärken, dessen Einfluß auf die beginnende Renaissance noch nicht genügend geschätzt worden ist. Derselbe war um das Jahr 1400 in Rom im Dienste des Papstes Bonifaz IX., und den Eindruck, den die antiken Ornamente auf ihn gemacht haben müssen, beweist seine Ornamentik am zweiten nördlichen



Opferung Isaak's. Bronzerelief von Brunellesco. National-Museum in Florenz.

Domportal in Florenz, die, trotz einiger noch anhaftenden gothischen Schwere, doch eine Linieneleganz und eine Feinheit der Modellirung besitzt, die sie geradezu zur Erstgeburt der Renaissance stempeln.

Mit Brunellesco's Reise nach Rom trat der Wendepunkt seiner Geschichte ein. Einen Reisebegleiter fand er in seinem jungen Freunde Donatello. Trotzdem Brunellesco zur Bestreitung der Reisekosten einen Landsitz bei Settignano verkauft hatte, sahen sich beide Freunde in Rom doch bald genöthigt, neben ihren Studien auf Gelderwerb zu sehen. So arbeiteten sie die halbe Woche

als Goldschmiede, während sie die übrige Zeit ihren Forschungen auf den, damals fast unberührten Ruinenfeldern Roms widmeten. Mit Eifer durchsuchten sie die Trümmerhaufen, gruben Säulenbasen aus, vermessen und zeichneten jedes irgendwie interessante Stück. Um doppelten Gewinn heimzutragen, theilten sie sich in die Arbeit, und Abends zeichnete der Eine die Aufnahmen des Anderen



Opferung Isaak's. Bronzerelief von Ghiberti. National-Museum in Florenz.

durch. Lag Donatello bei diesen Ausgrabungen vornehmlich die Erweiterung seines Kunstvermögens als Bildner von Figuren am Herzen, so waren Brunellesco's Interessen umfassender. Auch er verschloß sein Auge gewiß nicht der figürlichen Sculptur, um so mehr als auch sie ja von ihm so vielfach zum Schmuck der Architektur verwendet wurde, doch für ihn war die decorative und ornamentale Plastik von noch größerer Wichtigkeit. Er maß und zeichnete genau die Profile, Gebälke, Capitelle, Säulen, Pilaster, Bögen, Thürrahmen u. s. w. und erkannte mit genialem Blicke die wesentlichen Unterschiede und Systeme der verschiedenen

antiken Säulenordnungen, um sie hernach mit Bewußtsein und feinem Takt, jedoch keineswegs sklavisch, an feinen Bauten anzuwenden. Wenn Brunellesco mit diesen Studien in der That auch die bewußte Absicht einer Wiedererneuerung der antiken Baukunst verband, so darf dies doch nicht in dem Sinne verstanden werden, wie heutigen Tages etwa ein Stil der Vergangenheit mit archäologischer Strenge behufs einer Restauration nachgeahmt wird. Zu einem solchen engen Anschluß war einmal die Zeit nicht genügend kritisch entwickelt, die Kenntniß des Alterthums noch zu sehr in den Anfängen und vor Allem der eigene produktive Drang zu mächtig in den Künstlern selbst. Eine Wiedergeburt des Alterthums hieß ihnen nichts anderes, als die Werke desselben zu studiren, aber dann von dieser so errungenen Kenntniß aus schöpferisch an die Aufgaben ihrer Zeit heranzutreten. Wie die antiken Bauten der Ausdruck eines eigenen, unmittelbaren Lebens waren, so konnte, als dieses erstorben und durch ein anders geartetes Leben ersetzt war, auch eine wahrhafte Wiederbelebung der antiken Bauweise nur durch einen Compromiß zwischen dem ewiggiltigen Theil ihrer Formen und den Anforderungen des neuen, bestehenden Lebens eintreten. Es ist dabei nur natürlich, daß die Künstlerwelt der beginnenden Renaissance selbst sich so wenig über diese ihre Stellung zum Alterthum klar wurde, wie etwa die Humanisten den Unterschied zwischen der Cultur ihrer Zeit und der des Alterthums erkannten.

Vornehmlich suchte Brunellesco nach Erkenntniß der Gesetze von Massenvertheilung und Raumlagerung. Er studirte die »musikalischen« Proportionen der antiken Bauten, sagt sein Biograph, und sein Zeitgenosse und Freund, Leon Battista Alberti, gibt uns im 9. Buch (c. 5 und 6) seines Werkes über die Baukunst Auskunft, was darunter zu verstehen sei. »Dieselben Zahlen, durch welche der Zusammenklang von Stimmen die Ohren der Menschen angenehm berührt, sind es auch, welche die Augen und das Gemüth des Menschen mit wunderbarem Vergnügen erfüllen.« Seinem mathematisch geschulten Geiste gemäß, suchte Brunellesco also die schönen Verhältnisse in der Architektur auf bestimmte Zahlenverhältnisse zurückzuführen, und seine Bauten zeigen in der That, daß er seine Theorien praktisch verwerthete. Gleichzeitig wandte er aber auch ein besonderes Studium den constructiven Lösungen des Alterthums zu. Wie er in formaler Hinsicht die Schönheit der antiken Baukunst wieder in's Leben zu rufen gedachte, so liefs er sich in seinen Forschungen über antike Constructionen hauptsächlich von dem Gedanken leiten, die Construction einer Kuppel zu erfinden, welche geeignet wäre, das ungeheure Choroktagon des Florentiner Doms fest und sicher zu überwölben. Es war dies eine Frage, die in nächster Zeit zum Austrag kommen mußte, und auf welche doch bis dahin jede Antwort völlig fehlte. In so tiefes Geheimniß aber hüllte er seine darauf bezüglichen Studien, dass er selbst Donatello nicht einweihete. Er wollte eben alles vermeiden, was vielleicht Andere befähigt hätte ihm den ersehnten Ruhm zu entreißen.

Nach zweijährigem Aufenthalt verließ Donatello Rom, denn zu Anfang des Jahres 1405 war er bereits wieder in Florenz vollauf beschäftigt. Auch Brunellesco kehrte bald darauf auf kurze Zeit in die Heimath zurück, vielleicht, wie Vasari erzählt, weil ihn das römische Klima angriff, gewiß aber auch aus dem Grunde, weil er in Rücksicht auf die bevorstehende Kuppelwölbung mit den florentinischen Verhältnissen und Persönlichkeiten in unmittelbarer Berührung bleiben

wollte. Das nächste Resultat seiner Bemühungen war, daß er im Jahre 1406 zusammen mit den Goldschmieden Simone di Andrea, Lorenzo di Bartolo (Ghiberti) sowie mit Niccolò d'Arezzo und Benedetto il Pellegrino von der Dombauleitung in eine Commission gewählt wurde, vermuthlich um über die Herstellung einiger Fenster zu berathen. Die Jahre bis 1415 scheint er dann bald in Rom bald in Florenz zugebracht zu haben; es ist dies eine fruchtbare Vorbereitungsepoche für ihn gewesen, in der er den Grund zu seinen nachmaligen großen künstlerischen Erfolgen legte, wie denn in diese Jahre erst seine eingehendsten architektonischen Studien der römischen Ruinenwelt fallen dürften.

An constructiver Bedeutung überragten damals, wie noch heute, von den Bauten des Alterthums in Rom zwei Werke alles andere weitaus, beide Repräsentanten ganzer Gattungen verwandter aber untergegangener Anlagen; der runde Kuppelsaal der Agrippathermen (das Pantheon) und der oblonge, mit primitiven Kreuzgewölben bedeckte Saal der Diocletiansthermen (Sta. Maria degli Angeli). Für die Aufgabe, welche Brunellesco zunächst beschäftigte, war ihm besonders der hypaethrale Kuppelraum des Pantheon von Bedeutung. Aber lange Zeit verursachten ihm die structiven Geheimnisse dieses Werkes Schwierigkeiten; mit praktischem Sinn auf eine ähnliche Aufgabe gerichtet, ruhte er jedoch nicht, bis er sich selbst die Einzelheiten der Ausführung, die Art der Mauerconstruction, vor allem die Art der Gerüste, welche man verwendet hatte, klar machte. Ebenso jedoch wandte er den übrigen noch vorhandenen antiken Wölbungen seine Aufmerksamkeit zu, zeichnete und vermaß jedes Beispiel der Art, was er auffand, wozu unzweifelhaft auch einzelne Grabmale der Campagna zu rechnen sind, ferner einzelne überkuppelte Rundtempel, wie die Minerva Medica und das Grab der Constantia. Indem er sich so die Arten der antiken Constructionen, die antike Weise zu mauern, zu stützen, zu verklammern klar machte und zugleich mit Hilfe seiner Kenntnisse der Mechanik auf die Mittel und Instrumente schloß, mit denen im Alterthum Lasten bewegt und gehoben wurden, kam er allmählig auf die Erfindung einer Reihe von Maschinen, die ihm späterhin beim Kuppelbau von Sta. Maria del fiore großen Nutzen brachten.

Während er diesen Studien oblag, hatte er doch gleichzeitig bei wiederholten Besuchen in Florenz Gelegenheit als Baumeister namentlich in constructiven Dingen seinen Einfluß geltend zu machen, sowie als Bildhauer thätig zu sein. Zwar ist Vasari's Angabe, daß er am S. Marcus mitgeholfen habe, den Donatello im Jahre 1411 für die Loggia an S. Michele herstellte, nicht anderweitig bestätigt und mag so auf sich beruhen, dagegen melden uns die Documente des Domarchivs, daß er am 9. Oct. 1415, sowie am 16. Juni 1416 für eine mit vergoldeter Bleigewandung bedeckte Marmorfigur bezahlt wurde, welche er gemeinsam mit Donatello für die Dombauhütte gearbeitet hatte. — In diese Zeit mag auch die Entstehung des Christus am Kreuz fallen, welchen er im Wett-eifer mit Donatello schnitzte, und der gegenwärtig in einer Kapelle der Kirche Sta. Maria Novella aufbewahrt wird, noch immer zum Vergleiche mit dem Christus des Donatello in Sta. Croce herausfordernd. Einer bekannten Anekdote nach wurde Brunellesco zu dieser Arbeit in Folge seiner herben Kritik veranlaßt, in der er den Christus Donatello's als einen an's Kreuz genagelten Bauern bezeichnete. Von dem Freunde aufgefordert, sich selbst an dem Motive zu ver-

fuchen, that er es ohne deffen Wissen, und überrafchte ihn mit dem vollendeten Werke, das denselben zur begeistertften Bewunderung hinriß.

Wenn man beide Statuen mit objectivem Blick betrachtet, muß man zugeben, daß der Christus des Brunellesco durch seinen schlankeren, edleren Gliederbau, den sanfteren Ausdruck des von schönen Locken umrahmten Hauptes, auf den ersten Blick sich allerdings vortheilhaft vor dem derbglidrigen, kurzstämmigen, fast krummbeinigen Christus des Donatello, mit dem wildverworren das düftere Antlitz umgebenden Haar auszeichnet. Brunellesco schließt sich mehr der traditionellen Christusidee an, Donatello giebt uns eher einen Prometheus als einen Christus. Aber Donatello's Statue ist von tieferem, dramatischen Leben durchdrungen, von ergreifenderer Tragik als der mehr bloß wohlgefällige und rührende Christus des Brunellesco. Wenn an diesem die Proportionen der Glieder feiner und schlanker sind, als an jenem, so entschädigt dafür wieder an jenem die energische Kraft in der anatomischen Detailbildung.

Noch eine zweite bemalte Holzstatue soll Brunellesco im Wettstreit mit Donatello hergestellt haben; eine büßende Magdalene, welche in der alten Kirche von Sto. Spirito aufgestellt und mit dieser im Jahre 1471 durch eine Feuersbrunst zerstört wurde. Donatello's entsprechende Statue im Baptisterium von Florenz zeigt denselben realistisch-dramatischen Charakter, wie sein Christus und setzte sich, wie sie dessen Vorzüge theilt, auch ähnlichen Vorwürfen und Kritiken aus, wie jene.

Erst in dieser Epoche scheint der rückhaltlose Realismus in der Sculptur, dessen Apostel Donatello war, und der sodann dem ganzen 15. Jahrhundert eigen bleibt, vollständig durchgedrungen zu sein. Zur Stärkung der neuen Richtung aber trug gewiß wesentlich die wichtige Neuerung Brunellesco's bei, welche wir bereits oben angedeutet: die Ergründung der Gesetze der Linearperspektive und die damit erst gewonnene Möglichkeit einer mathematisch richtigen perspektivischen Zeichnung.

Wenn auch Brunellesco den ersten Anstoß dazu schon in der Studienzeit seiner Jugend empfangen haben mag, die praktische Verwerthung dieser hochwichtigen Erfindung scheint erst etwa im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts stattgefunden zu haben. Hierfür spricht einmal der Umstand, daß Ghiberti an seiner ersten Bronzethür die perspektivische Darstellung noch nicht zur Geltung brachte, während sie an seiner zweiten Thür so stilbestimmend wirkte; ferner daß Giuliano d'Arrigo Pefello, anfangs noch in den giottesken Traditionen befangen, erst in den zwanziger Jahren sich der neuen realistischen und perspektivischen Darstellungsweise zuwendet; ebenso daß die ersten bedeutenden Vertreter der Perspektive in der Malerei, Paolo Uccello, Masaccio, Andrea del Castagno, sämmtlich in den letzten Jahren des 14. oder im Beginn des 15. Jahrhunderts geboren wurden, ihre Lehrzeit daher gerade in die von uns für die Erfindung der perspektivischen Zeichnung angenommene Zeit fällt. Allerdings läßt sich schon in den Fresken der Schule des Giotto und Orcagna eine stete Besserung in der perspektivischen Zeichnung wahrnehmen, aber diese beruhte doch lediglich auf einem unsicheren Vorstellungsvermögen der Künstler, statt auf festen Gesetzen. Diese offenbart zu haben ist Brunellesco's unsterbliches und folgenreiches Verdienst. Es läßt sich denken, welchen umwälzenden Einfluß auf alle in der Fläche darstellenden Künfte ein solcher Schritt haben mußte. Nicht bloß den architektonischen und landschaftlichen Hintergründen und Scenerien der Gemälde, auch

der Zeichnung der Figuren selbst mußte die Anwendung der perspektivischen Regeln zu Gute kommen. Jetzt war es möglich, an den Figuren die kühnsten Verkürzungen richtig und daher verständlich, anschaulich und schön darzustellen. Ebenso brachte die korrekte perspektivische Zeichnung ein festes Auffetzen der Figuren auf den Boden, eine plastische Modellirung, eine naturwahre Distanzbestimmung derselben untereinander mit sich; die Perspektive war eine Hauptbedingung für die Begründung des Realismus, ohne sie läßt sich derselbe gar nicht denken. Ja selbst das Colorit verdankte der Perspektive einen Aufschwung, denn richtige Linearperspektive erweckte nothwendig das Verlangen nach entsprechender Luftperspektive, d. h. der Darstellung naturwahrer Töne, der Abstufung und Nüancirung derselben nach Nähe und Ferne, endlich genauere Construction der Schatten.

Um die Richtigkeit feiner Beobachtungen und der daraus gewonnenen Gesetze den Künstlern klar zu machen, stellte Brunellesco zwei Bilder aus, deren perspektivisch korrekte Behandlung er durch eine besondere Vorkehrung leicht controllirbar machte. Er bohrte an der Stelle des Augenpunktes ein, sich nach der Rückseite erweiterndes Loch in die Holztafeln, auf denen die Bilder gemalt waren, und stellte sie, im Verhältniß zu ihrer Größe in dieselbe Entfernung von einem Spiegel, in der bei der Aufnahme er selbst sich vom Augenpunkt befunden hatte. Den durch das Loch, von der Rückseite eines solchen Bildes aus, in den Spiegel Schauenden erschien das im Spiegel sich reflektirende Bild zu ihrer Verwunderung plastisch und natürlich wie die Natur selbst. Das eine dieser Bilder stellte den Domplatz mit dem Baptisterium und den anstoßenden Straßen und Häusern vom Domportal aus gesehen dar, das andere die Piazza della Signoria mit den sie umgebenden Gebäuden.

Schon am 5. December 1368 war nach langen Berathungen und Schwankungen ein Modell beim Dombau endgiltig zur Ausführung bestimmt worden, welches eine Gruppe von Bildhauern, Malern und Goldschmieden gemeinsam hergestellt hatte. Darnach erhielt sowohl der Langbau eine bedeutendere Länge und Höhe als sie der erste Baumeister Arnolfo beabsichtigt hatte, wie auch insbesondere der Chorbau von Arnolfo's Plan abweichen und ihn an Ausdehnung übertreffen sollte. Nach diesem neuen Entwurf war seitdem ununterbrochen fortgebaut worden. Der Chorraum, der uns hier zunächst interessiert, erhielt durch ihn folgende Gestalt. Vier mächtige Pfeiler mit gegen die Vierung abgestumpften Ecken bilden zusammen mit vier gleich weiten, hohen Spitzbogenöffnungen das Octogon des Mittelraums. Die Mitten der Pfeiler sind ebenfalls durch niedrigere Spitzbogen geöffnet, die im westlichen Pfeilerpaar zu den Seitenschiffen, im östlichen, in die beiden, in die Mauerdicke eingelassenen Sakristeien führen. Chor und Querschiff sind aus fünf Seiten des Achtecks geschlossen, wobei in der Mauerstärke jeder Seite eine kleine Kapelle eingelassen ist. Obgleich an diesen Kapellenkränzen noch bis 1421 fortgebaut wurde, so schritt man doch schon im Jahre 1417 dazu, über den Pfeilern und Bögen der Vierung einen achtseitigen Tambour aufzuführen. Hier erhebt sich eine wichtige Frage. Erhielt dieser Tambour seine Höhe auf Anrathen Brunellesco's, wie Vasari angiebt, nach welchem dieser Rath schon im Jahre 1407 erfolgt wäre, oder lag die Höhe des Tambours im Plane von 1368?

Wir neigen uns zur letztern Annahme. Einmal ist Vasari's Jahresangabe falsch, denn aus den Dokumenten des Domarchivs geht hervor, daß der Bau

des Tambours erst im Jahre 1417 begann. Sodann schweigen sowohl der anonyme Biograph des Brunellesco, der als Zeitgenosse desselben jedenfalls zuverlässiger als Vafari ist, wie auch die Documente von jenem angeblichen Rath Brunellesco's, den Tambour zu erhöhen. Wohl aber meldet uns der Anonymus, daß im Jahre 1417, als man am Bau des Chors bis zu den Rundfenstern des Tambours gelangt war, und sich die Zeit näherte, die Kuppel wölben zu müssen, die Dombaumeister Brunellesco zu Rathe zogen, da sie die Schwierigkeiten, eine so große und hohe Kuppel zu wölben, nicht zu lösen wußten. Diese Angabe wird durch die Documente unterstützt, welche von einer Zahlung an Brunellesco im Jahre 1417 für ertheilte Rathschläge in Betreff der Kuppel melden. Brunellesco wurde also erst zu Rathe gezogen, als der Tambour schon ein gutes Stück vorgerückt war, und nicht erst er, sondern schon die Meister, welche das Modell von 1368 entwarfen, entfernten sich von Arnolfo's Entwurf, welcher, wie dies aus einem vor 1339 entstandenen Frescobild des Lippo Memmi in der Capella degli Spagnuoli zu Sta. Maria Novella hervorgeht, die Kuppel unmittelbar in der Höhe des Langschiffs ansetzen ließ. Offenbar wurden jene dabei nur von der Rücksicht auf die schöne Wirkung der Kuppel bestimmt, ohne die Constructionsschwierigkeiten zu bedenken, die zu lösen ja sicher sie nicht mehr selbst, sondern dereinst erst ihre Enkel berufen waren. Jetzt nun, wo die Vorbereitungen zur Wölbung getroffen werden mußten, zeigten sich natürlich die Schwierigkeiten in ihrem vollen Umfange, und nun wandten sich die Vorsteher des Baues an Brunellesco als den anerkannt tüchtigsten Constructeur. Ihm aber konnte selbstverständlich nicht damit gedient sein, daß Andere die Früchte seiner Arbeiten ernteten, deshalb begnügte er sich vor der Hand, die Bedeutung und Schwierigkeit des Unternehmens eingehend zu beleuchten. »Selbst die Alten hätten nie eine so große Kuppel errichtet, wie sie hier nöthig sei. Am meisten näherte sich noch die Pantheonskuppel den gegebenen Dimensionen; allein sie könne nicht zum Muster genommen werden, weil hier die acht Seiten des Tambours in der Kuppel fortgesetzt werden müßten.« (Für die Einfügung von Zwickeln, zur Vorbereitung einer Rundkuppel war es zu spät, nachdem der hohe Tambour schon zur Hälfte aufgesetzt war.) Halb farkastisch klingt es, wenn er zum Schluß den Trost giebt, es werde sich schon Jemand finden, der diese Aufgabe würdig löse, da Gott unmöglich zugeben könne, daß ein so großartiger, ihm zu Ehren unternommener Bau, nicht vollendet werde. Dann erklärte er, nach Rom zurückkehren zu müssen, und ließ sich weder durch Bitten noch Honorarzahlingen davon zurückhalten. Auch andere Künstler reichten um dieselbe Zeit schon Modelle ein, die jedoch unbefriedigend ausfielen.

Die Dombauherrn wußten nun in ihrer Verlegenheit keinen andern Ausweg, als den gewohnten, eine Concurrenz auszuschreiben (1418). Es gingen auf die Einladung fünfzehn Modelle ein, darunter solche von Ghiberti und Brunellesco. Wenn man auch die Arbeiten dieser Beiden höher vergütete als die der Andern, so kam es doch zu keinem endlichen Resultat, vielmehr wurde Brunellesco beauftragt, ein neues größeres Modell in Stein zu mauern, ein Zeichen, daß man seine Gedanken nicht recht verstand oder doch ihre Zuverlässigkeit im größeren Hilfsmodell erst erproben wollte. Für dieses Werk, welches er unter Beistand des Donatello und des Nanni d'Antonio di Banco ohne Gerüst ausführte, wurden ihm für sich und die Genossen am 20. December 1419 45 fl. gezahlt.

Trotz des glücklichen Gelingens der Wölbung ohne Rüstung im Kleinen konnte sich die Bauverwaltung noch immer nicht entschließen, Brunellesco die Ausführung im Großen zu übertragen; das Geheimniß, in welches er nach wie vor seine Constructionsweise hüllte, machte ein gewisses Mißtrauen nur begreiflich und berechtigt. Da schlug er selbst, im Vollbewußtsein, daß er, aber in der ganzen Welt auch nur er, die große Aufgabe lösen könne, den Schwankenden vor, noch einmal eine Versammlung der berühmtesten Architekten zusammen zu rufen und ihnen die Sache vorzulegen. Der Gedanke fand den Beifall der Vorsteher, das Ausschreiben erfolgte, und am 26. März 1420 wurde der Congreß feierlich in der Domkirche eröffnet, wo auch die weiteren Sitzungen in Gegenwart der angesehensten Bürger der Stadt stattfanden. Ausländische Architekten, wie der Anonymus und Vafari angeben, waren nicht zugegen. Wenn Brunellesco, wie Vafari sagt, die Sache in der Absicht angeregt, um seine Fähigkeiten vor den berühmtesten Fachgenossen glänzen zu lassen, so sah er sich bitter getäuscht; er hatte nicht auf die Anmaßung und Selbstgefälligkeit der lieben Mittelmäßigkeit gerechnet. An keinen jener Männer, die im Congreß saßen, war je eine ähnliche Aufgabe herangetreten, weil sie eben einzig da stand; ihre Vorschläge waren denn auch zum Theil unpraktisch, zum Theil geradezu kindisch. So wollte der Eine den ganzen Chorraum bis hinauf mit Erde füllen lassen, um die Standgerüste zu ersparen. In die Erde sollten kleine Münzen gemischt werden, worauf sich später Hände genug finden würden, um sie nach Vollendung des Baues wieder wegzuschaffen. Ein Anderer schlug vor, in der Mitte des Chors einen ungeheuren Pfeiler zu errichten, der eine zeldachförmige Kuppel trüge. Ihnen trat Brunellesco mit seiner Behauptung entgegen: »die Frage der Gerüste, welche den Kernpunkt der Discussionen bildete, sei müßig, da sie ganz zu entbehren wären. Ferner seien zwei Kuppeln zu errichten, eine innere und eine äußere sogenannte Schutzkuppel; die statische Festigkeit müsse durch Einziehung von Klammerringen gesteigert werden; statt der von den meisten nach dem Vorbild des Pantheon geplanten Halbkuppel sei eine steilere Wölbung zu wählen; auf die Möglichkeit einer späteren Mosaicirung der Innenkuppel sei gleich beim Bau Rücksicht zu nehmen. Daran schloß er eine ganze Reihe von kleineren technischen Fragen und Bedenken, die zu berücksichtigen seien. — Jede einzelne dieser Forderungen war völlig unerhört in der bisherigen Praxis und mußte daher weniger weit-sichtigen Köpfen wie eine Thorheit erscheinen. Es erhob sich denn auch ein Sturm des Widerspruches gegen ihn, man entzog ihm das Wort und als er, vom Eifer hingerissen, trotz des Lärmens weiter demonstirte, wurde er schließlich von den Dienern als ein Verrückter aus der Sitzung entfernt.

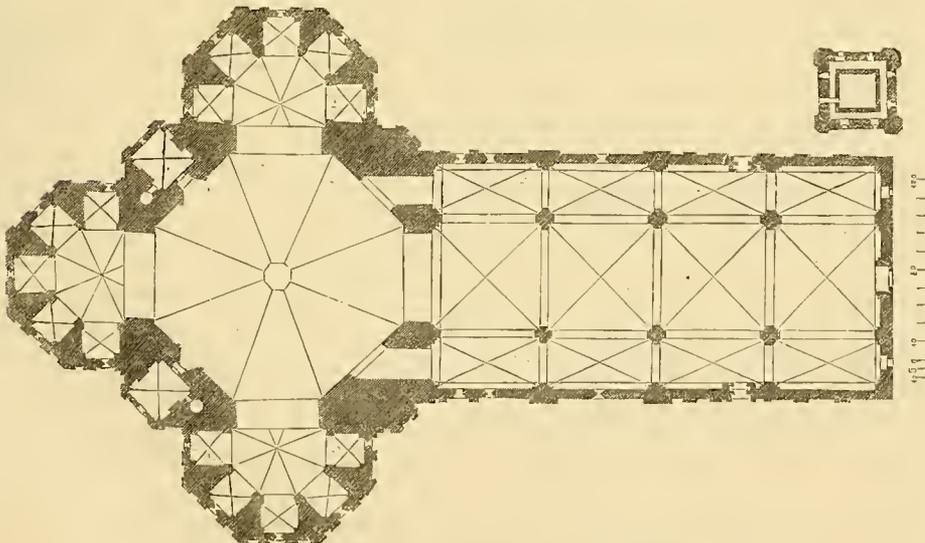
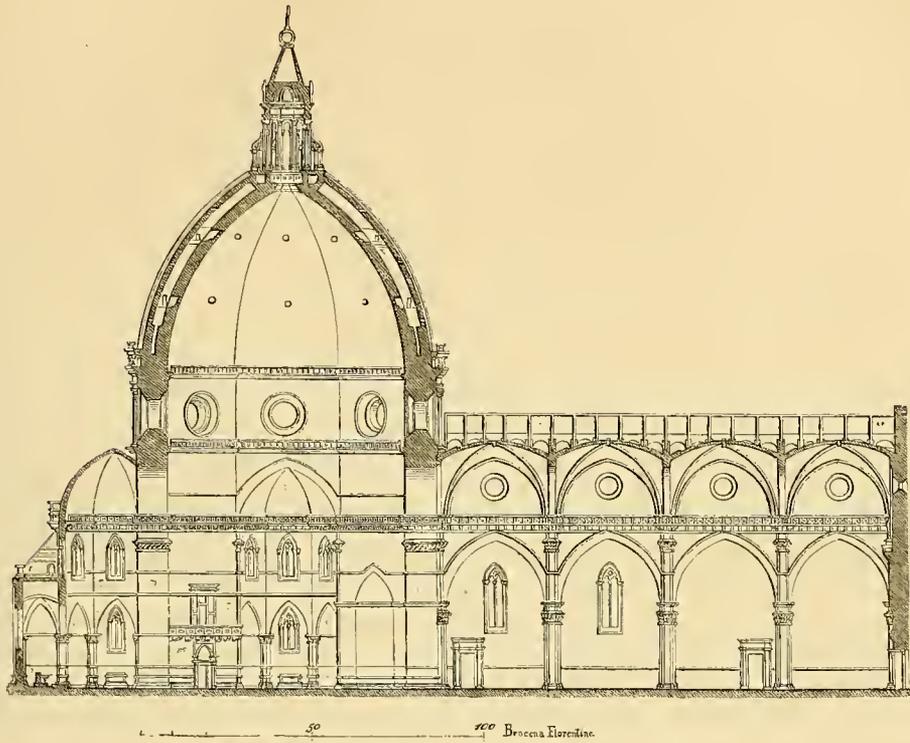
Außer sich vor Aufregung und Aerger dachte Brunellesco im ersten Augenblick daran, Florenz den Rücken zu kehren und auf alle Hoffnungen zu verzichten. Nur der Zuspruch ihm befreundeter Künstler hielt ihn vor äußersten Schritten zurück; sie arbeiteten auch in der Bürgerchaft lebhaft für seine Anschauungen. Als sich nun vollends bald herausstellte, daß der ruhig weiter-tagende Congreß zu keinem Endziel gelangen würde, trat allmählig eine Gegenströmung zu Gunsten Filippo's ein. So wird dann endlich für den 3. April eine neue Befprechung seiner Vorschläge anberaumt und er aufgefordert, dieselben im Einzelnen zu begründen. Bei dieser Gelegenheit soll auch die Anekdote mit dem Ei vorgefallen sein, welche hernach auf Columbus übertragen wurde. Das Re-

fultat dieser neuen Berathung war der Auftrag an ihn, seine Ansichten schriftlich auszuführen; dieses Programm des von ihm beabsichtigten Verfahrens ist noch erhalten. Vielfach geht er in demselben auf Einzelheiten der Construction ein, um sie klar darzulegen, schließt aber mit dem dunklen Satze, daß bis zu dreißig Ellen die Kuppel ohne alles Gerüst errichtet werden solle, nachher aber die Meister, welche die Ausführungen leiteten, die geeigneten Maßregeln zu ergreifen hätten. Er ließ also immer noch Einzelheiten offen, die bei der Ausführung jeden Andern als ihn in Verlegenheit bringen mußten.

Seine Vorsicht war nicht unbegründet. Wenn man auch endlich einfah, daß sein Plan der einzige war, der Erfolg versprach, und daß seiner Mitwirkung nicht zu entrathen sei, wolle man jemals zu einem würdigen Abschluß des Dombaues gelangen, so vertraute man ihm doch nicht allein die Leitung des Baues an, sondern setzte ihm Ghiberti und einen gewissen Battista d'Antonio, den bisherigen Vicewerkmeister als Collegen zur Seite.

Zunächst wird nun ein neues Modell von Holz hergestellt, (wahrscheinlich noch größer und detaillirter als das Gemauerte), wofür am 15. Juni 1420 mehrere Zahlungen an Holzarbeiter geleistet werden. Im folgenden Jahre werden dann einige Abweichungen vom ursprünglichen Programm des Brunellesco in der Constructionweise der Kuppel beschloffen, wohl auf Wunsch der beiden andern Werkmeister. Besonders unbequem war Brunellesco die Gesellschaft Ghiberti's, der von den constructiven Fragen, um die es sich handelte, sehr wenig verstand, aber durch seinen Ruhm als Bildhauer in den Augen des großen Publicums auch am Bau eine ihm fast ebenbürtige Rolle gespielt zu haben scheint. Vielfach sann er auf Mittel den lästigen Nebenbuhler zu beseitigen, und es gelang ihm endlich, als man im Juni 1425 den ersten großen Mauerring zu legen hatte, die technische Unfähigkeit Ghiberti's schlagend darzuthun. Brunellesco stellte sich im entscheidenden Moment krank und jener mußte nun wohl oder übel die Construction selbst angeben, welche sich denn auch, wie Brunellesco erwartet hatte, nachher als fehlerhaft erwies. Am 28. Juni wurde endlich Ghiberti seines Amtes enthoben. Doch war Brunellesco's Triumph nicht von langer Dauer; der große Bildhauer hatte zu viele Verehrer, als daß man sich nicht bald bemüht hätte, den ihm geschehenen Schimpf möglichst zu verdecken. Am 24. Februar 1426 wird er bereits von Neuem in sein Amt eingesetzt; doch nicht mehr als gleichberechtigter College des Brunellesco, der fortan Oberbaumeister der Kuppel ist mit einem Jahresgehalt von bald 50 bald 100 fl. und mit der Verpflichtung die Arbeiten ununterbrochen zu überwachen; Ghiberti behielt sein ursprüngliches Gehalt von 3 fl. monatlich, wofür er täglich nur eine Stunde an der Baustätte zu verbringen hatte. — Einen sachlich erfahreneren Gegner, dessen Einwendungen durchaus nicht grundlos waren, fand Brunellesco an den Viceprovisor des Baues, Giovanni di Gherardo, der unter anderen rein constructiven Dingen auch die in der That ungenügende Beleuchtung der Kuppel rügte. Mit italienischer Leidenschaftlichkeit kämpften Beide gegen einander: so richtete unter anderen Gherardo, gleich Brunellesco ein humanistisch gebildeter Mann, der z. B. den Dante in der Schule erklärte, ein leidenschaftliches Pasquill folgenden Inhalts gegen den Letzteren: O unergündlicher Brunnen der Unwissenheit, armes, sinnloses Vieh, der du das Ungewisse Andern deutlich machen möchtest; aber deine Hexenkunst hat keinen Bestand. Das einfältige Volk, deine einzige Hoffnung, glaubt dir nicht mehr;

die Vernunft giebt nicht zu, dafs ein Mann ohne Gehalt Unmögliches möglich machen könne. Aber wenn dein Ungethüm, das im Wasser fliegen will, je zu



Dom zu Florenz. Längenschnitt und Grundriss.

Stande kommt, was nie fein kann, so will ich nicht mehr Dante in der Schule lesen, sondern mit eigener Hand mein Leben enden. Denn ich bin gewifs deines verrückten Geistes, der wenig zu beginnen, noch weniger zu vollenden weifs.

Brunellesco, vielleicht nicht weniger Dantekenner als fein Gegner, an dichterischer Gewandtheit ihm aber überlegen, antwortete in folgendem Sonett:

Wenn uns von Gott ward Hoffnung eingegeben,  
O du, der einem Vieh an Dummheit gleicht,  
Dann hemmt uns menschlich Zagen nicht so leicht,  
Zur höchsten Schaffenskraft uns zu erheben:

Des Thoren keckes Urtheil muß erleben,  
Dafs Wirklichkeit nicht feinen Träumen gleicht,  
Indefs ein Weifer stets fein Ziel erreicht,  
Denn nur nach Ausführbarem geht fein Streben!

Dein Fafeln läßt von Schule Nichts verspüren;  
Nur Unverstand bezweifelt, was Natur  
Und Kunst vereint zu fichrem Ende führen;

Darum vernichte deine Reime nur,  
Denn Ungereimtheit wird am Werk nicht rühren,  
Das zu bekritteln Thorheit sich verschwur!

(Uebers. v. H. Semper.)

Trotz dieser Anfeindungen und Nörgeleien, die dem genialen Architekten die Schaffensfreude verbitterten, wuchs die Kuppel stetig empor. Zu Anfang 1428 beginnt man bereits mit der Construction des zweiten Ringes. Am 22. September des folgenden Jahres erhalten Filippo und Ghiberti den Auftrag, ein neues Modell der ganzen Kirche, der neuen und alten Sakristei, der neu zu erbauenden Kapellen, sowie der neuzuerbauenden Fassade in Holz herstellen zu lassen. Diese, den Papieren des Domarchives entstammende Notiz ist wichtig für die Bestimmung des Zeitpunktes, wo der Ausbau der Chorkapellen nach Brunellesco's Plan begann. Besonders die Decoration des Aeußeren vom Chor und Querschiff, sowie die Widerlager der mächtigen Vierungspfeiler sind in ihren oberen Theilen Brunellesco's Werk. Die Pfeilerwiderlager sind zu oberst durch eine exedraförmige Attika gekrönt, welche durchaus die Renaissancegliederung des Brunellesco zeigt; halbrunde Nischen mit Muscheln in der Wölbung sind durch je zwei glatte korinthische Halbsäulen von einander getrennt. Darüber liegt ein ionisches Gebälk mit fein verziertem Fries. Ebenso scheint das Gefims des Mittelschiffs, welches sich um das Octogon fortsetzt und den Beginn des Tambours markirt, Brunellesco's Werk zu sein. Nach dem Wortlaut der oben angezogenen Urkunde über das neue Modell hat es offenbar in der Absicht der Domverwaltung gelegen, auch eine neue Fassade durch Brunellesco herstellen zu lassen. Am 27. Juni 1432 wurden dann Brunellesco, Ghiberti und Battista d'Antonio beauftragt, ein hölzernes Modell des Rahmens der obersten Rundöffnung herzustellen, welches in der Wirkung geeignet gefunden und zur Ausführung bestimmt wurde. Gleichzeitig hatte man denn auch an die Laterne zu denken, welche Brunellesco's Plan zufolge über der Kuppel aufgebaut werden, und durch ihr Gewicht zum Zusammenhalten der Wölbung dienen sollte. Auch hierfür sollen Brunellesco, Ghiberti und noch andere Meister nach einem Befchlufs vom 30. Oktober 1432 ein Modell herstellen.

Am 12. August 1434 trat endlich das große Ereigniß ein, mit welchem der wichtigste Theil des längersehnten und schwererkämpften Zieles Brunellesco's er-

reicht wurde; an jenem Tage fand die Schließung der Kuppel statt. Das Werk, an welchem Generationen gearbeitet, an dessen Lösung sich die besten Köpfe vergeblich abgemüht, es war vollendet, und mit ihm der Triumph des Genius entschieden. Doch auch hierbei fehlte das Satyrspiel nicht: Unmittelbar darauf mußte Brunellesco in's Gefängnis wandern; die Consuln der Maurerzunft hatten ihn verklagt, daß er die Kuppel vollendet habe, ohne sich in ihre Zunft aufnehmen zu lassen. Selbstverständlich legte sich die Dombauverwaltung in's Mittel, und der Meister wurde bald seiner Haft entlassen.

Nach der Vollendung der Kuppel schritt man unverweilt zum Bau der Laterne und fuhr im Ausbau der Kapellen fort, beides Punkte, die nach Brunellesco's Versicherung zur Verstärkung der Kuppel einerseits, sowie als Widerlager gegen deren Seitenschub von hoher Wichtigkeit waren. Das Laternenmodell Brunellesco's war durch Beschluß vom 31. Dec. 1436 denen der anderen Concurrenten vorgezogen worden, »weil es die schönsten Verhältnisse und Gliederungen zeigte, und obwohl das graziöseste und leichteste von Allen, doch zugleich die meiste Festigkeit versprach. Auch ließ es mehr Licht durch als die Andern und war besser gegen das Wasser geschützt. Nur soll Brunellesco einige kleine Aenderungen daran vornehmen und einiges Gute von den Uebrigen entlehnen.« Doch ging viel Zeit mit der Herbeischaffung des Marmors verloren, den Brunellesco von Carrara und Campiglia kommen ließ, wohin er z. B. 1438 persönlich ging um die Bearbeitung des Materiales zu leiten. Auch mögen die vielen andern Bauten, die ihn in Anspruch nahmen, den Bau der Laterne etwas verzögert haben. Befondere Schwierigkeiten machte das Hinauffchaffen des Materials, und Niemand als Brunellesco wollte die Verantwortung dafür übernehmen. Deshalb wurde er denn auch durch Beschluß vom 12. April 1443 zum alleinigen Baumeister der Laterne ernannt. So feierte er wenige Jahre vor seinem Tode auch den Triumph, nach welchem er so lange gestrebt, nämlich von hemmenden Collegen und Nebenbuhlern befreit zu werden. Er entwarf nun ein Gerüst, welches auch die neuen Schwierigkeiten beseitigte, aber wieder verzögerte sich der eigentliche Baubeginn, so daß erst im Jahre 1445 der erste Stein zur Laterne gelegt wurde; bis 1461 arbeitete man daran.

So weit die Baugeschichte der Domkuppel. Der Eindruck, den Brunellesco's Werk heut auf das ästhetische Gefühl macht, ist nicht durchaus günstig. Im Innern hatte er allerdings an Stelle der jetzigen abscheulichen Malereien des Vafari und Zuccari, Mosaiken gedacht, aber es ist nicht wahrscheinlich, daß die Wirkung dadurch eine viel bessere geworden wäre. Der Fehler liegt zunächst in der häßlichen Form des gewählten, achtsseitigen steilen Klostergewölbes, ferner in der mangelhaften Beleuchtung, welche Giovanni di Gherardo, der so derb abgefertigt wurde, mit Recht rügte: die acht Rundfenster des Tambours sind in der That durchaus unzureichend, um den tiefen Hohlraum der Wölbung zu erhellen. An der Außenseite wollten Baccio d'Agnolo, Simone del Pollajuolo und Giuliano da San Gallo, dem Programm Brunellesco's von 1419 im Prinzip folgend, den Ansatz der Kuppel auf dem untersten Mauerring über dem Tambour durch eine, den Formen des römischen Colosseums entlehnte Säulengalerie verkleiden; doch wirkte das gewählte Motiv neben den großen, einfachen Linien der Kuppel so kleinlich, daß, nachdem ein Achtel zur Ausführung gekommen war, das Uebrige auf Betrieb Michelangelo's, der diese Galerie mit einem Grillenkäfig verglich, unterlassen wurde.

Hier sei beiläufig erwähnt, daß, wenn von einer Erhöhung des Tambours durch Brunellesco die Rede sein kann, darunter höchstens eben der massive Mauerring zu verstehen ist, welchen er, seinem schriftlichen Programm gemäß, zwischen Tambour und Kuppelwölbung setzte, und den die genannten Architekten durch jenes reichverzierte Gebälk mit Arkadengalerie zu verkleiden begonnen hatten.

Wer aber je von der Rückseite des Domes aus beim Vollmond sein Auge auf die gewaltige Baugruppe des Choroctogons mit seinen Kapellen und der ersten, mächtig über dem Ganzen thronenden Kuppel ruhen liefs, oder wer den Blick auf den Dom vom Giardino Boboli aus genofs, der wird durch diese majestätische, breit und stolz emporgethürmte Masse zu Ehrfurcht und Bewunderung für den Menscheng Geist sich hingerrissen fühlen, der dies Werk geschaffen. Allerdings sucht man die reine elegante Linie der Peterskuppel hier vergebens. Aber man darf nicht vergessen, daß letzterer Bau erst auf den Errungenschaften Brunellesco's als Voraussetzung begründet ist. Michelangelo selbst sagte in übertriebener Bescheidenheit im Hinblick auf das Werk seines großen Vorgängers: Schöner als die Kuppel von Florenz könne er, ebenso wolle er die seine nicht machen.

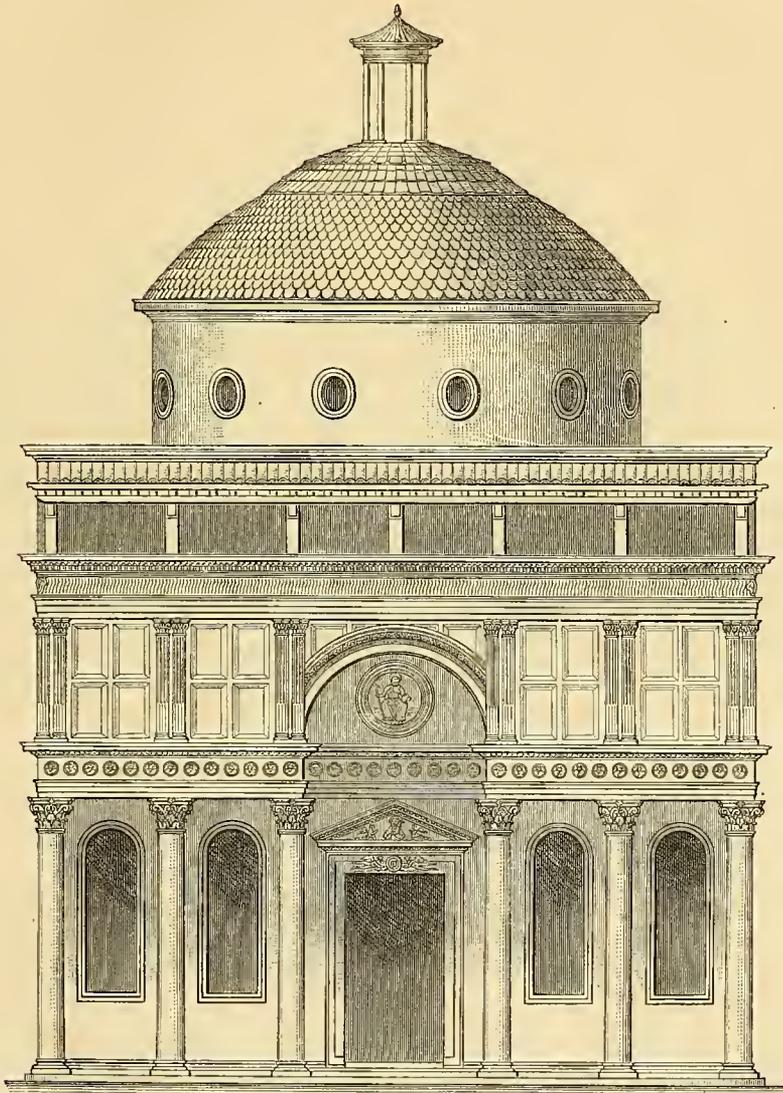
Ueberdies steht die Schönheitsfrage bei Brunellesco's Leistung nicht in erster Linie, ihre wesentliche Bedeutung liegt in den hier niedergelegten constructiven Gedanken. Waren diese einmal gelöst, so konnte die ästhetische Durchbildung als letzte Vollendung später leicht zu dem constructiv begründeten neuen Typus hinzutreten.

Ganz neu war die Aufgabe, eine Kuppel auf einen frei aufragenden Tambour von bedeutender Höhe und Durchmesser zu stellen. Niedrige Tambouren zwischen Kuppel und Tragbögen kommen zwar schon an byzantinischen, wie an mittelalterlichen Bauten Italiens vor; so bei S. Vitale in Ravenna, bei S. Sergius in Constantinopel, an den Domen von Pisa und Siena, an S. Ciriaco in Ancona u. A. Aber bei diesen Kirchen waren die Kuppeln theils aufsen tief in die Tambouren eingebettet und fanden bei der geringen inneren Höhe derselben immer kräftige Widerlager am Rumpf und den Anbauten der Kirchen. Mit der völligen Freistellung und Isolirung der Florentiner Kuppel auf bedeutend erhöhtem Tambour aber wurde endlich das Ideal verwirklicht, nach welchem der ganze Entwicklungsgang des christlichen Kuppelbaus hingedrängt hatte.

Die zweite geniale constructive Neuerung Brunellesco's war die Verdoppelung der Kuppel und die Trennung der beiden Schalen durch einen hohlen Zwischenraum. Diese doppelten Kuppelschalen, eine jede durch starke Mauerringe und Rippen, sowie durch Klammern von Eichenholz und Eisen zusammengefnürt, um die Gefahr des seitwärts Ausbiegens zu verringern, sind zugleich unter einander als gegenseitige Stützen durch Querbalken und Klammern verbunden. Erst die Lösung der bisher festen Kuppelmasse in zwei solche verhältnißmäßig dünne Schalen macht es möglich, die äußere so weit empor zu führen, als es die Rücksicht auf die perspektivische Wirkung verlangt, ohne deshalb im Innern einen übertrieben hohen und dunklen Raum zu schaffen. — Für die damalige Zeit unerhört war ferner das glänzend durchgeführte Unternehmen, die Kuppel ohne von unten aufsteigende Standgerüste zu errichten.

Wenn sich Brunellesco in dem Bau von Sta. Maria del Fiore vorwiegend als genialer Constructeur zeigt, der, die Errungenschaften des Alterthums und Mittelalters zusammenfassend, den großen und entscheidenden neuen Schritt in der Kuppel-

wölbung thut, auf dessen Ergebnissen wir noch heute fußen, so hat er doch in derselben Zeit, wo der Kampf um den Bau der Domkuppel seinen Höhepunkt erreicht, auch nach formaler Seite hin sich als der Bahnbrecher der neuen Zeit, »der Renaif-



Capella de' Pazzi zu Florenz. Fassade.

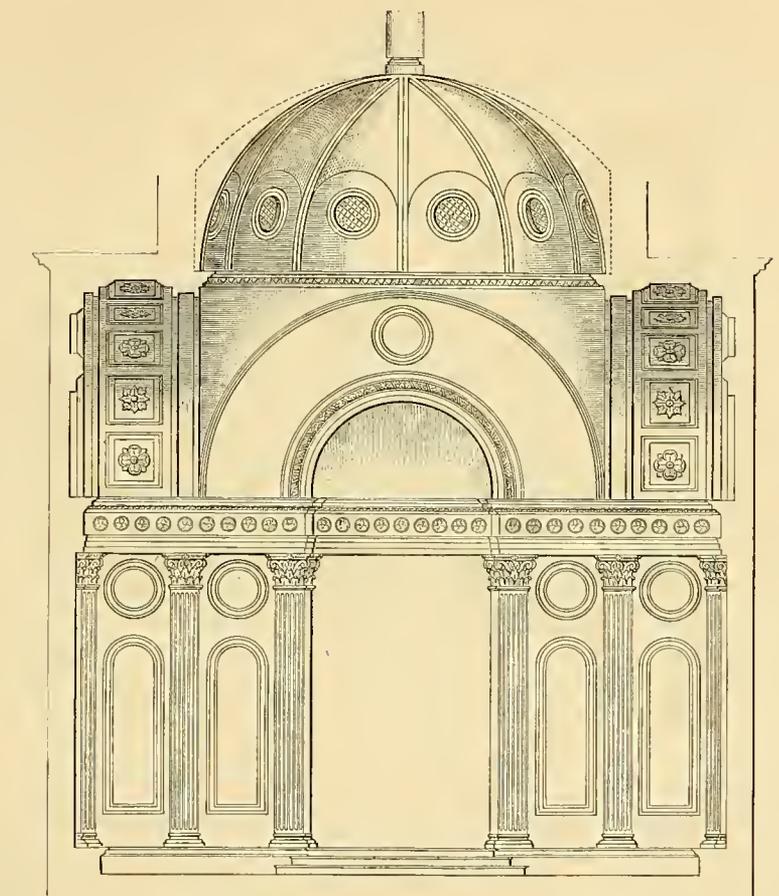
fance«, bewiesen. Seine um 1420 begonnene Capella Pazzi im Kreuzgang von Sta. Croce ist der erste entschiedene Repräsentant der neuen Detailbildung und gehört somit zu den epochemachenden Werken, die eine neue Kunstacra begründen und eröffnen. Aber auch davon abgesehen, ist das Werk hochbedeutend durch seine Schönheit und wohlthuenden Verhältnisse.

Brunellesco gab in dieser Anlage einem architektonischen Gedanken Ausdruck, der sich ihm offenbar im Studium der antiken Central- und Kuppelbauten, besonders der römischen Grabmäler, offenbart hatte, wie denn der Grundriß der Pazzi-Kapelle durchaus an die Form der letzteren Klasse von Denkmälern mahnt. Die Vorhalle der in den Kreuzgang des Klosterhofes eingefügten Kapelle ist von sechs korinthischen, uncanalirten Säulen getragen, welche in ihren unteren Theilen durch eine Balustrade von jonischen Säulchen verbunden waren. Auf horizontalem Gebälk mit breitem, plastisch verzierten Fries und zartem Gesims tragen jene ein etwa halb so hohes Obergeschoß, das mit gepaarten, korinthischen Pilastern über jeder untern Stütze verziert ist. Der mittlere Säulenzwischenraum ist mit einem Rundbogen überspannt, der in das Obergeschoß einschneidet und mit seinem Scheitel dessen Höhe erreicht. Ein feingebildetes Gebälk schließt den ganzen Bau ab. Der Abstand der mittleren Säulen ist größer als an den Seiten und entspricht im Maß der Tiefe der Vorhalle. Ueber diesem quadratischen Mittelraum der Vorhalle schwebt eine kleine Hängekuppel mit Zwickeln, welche somit das die Vorhalle deckende, reich mit farbigen Terrakotten in der Art der Robbia decorirte Tonnengewölbe durchschneidet. An der Kapellenwand sind zwischen den Pilastern, welche den Säulen entsprechen, Rundbogenfenster mit schön profilirten Rahmen angebracht. Ungemein reich und edel ist die Hauptthür gebildet, ihre prächtige Marmoreinfassung und die geschnitzten Thürflügel gehören zu den besten Leistungen der Frührenaissance-Decoration.

Das Innere der Kapelle zerfällt in den quadratischen, von einer Kuppel überwölbten Mittelraum, an den sich rechts und links zwei schmale, von einem breiten Gurtbogen überspannte Seitenräume legen. Auch die Innenwände der Capella sind mit korinthischen Pilastern, halbrund abgeschlossenen, den Fenstern entsprechenden Rahmen, darüber Rundmedaillons, mit Gebälk über den Pilastern und Wandbögen gegliedert. Die Kuppel ist durch zwölf, noch etwas alterthümlich profilirte Rippen in ebenso viele Felder getheilt, welche über halbrunden Schildkappen mit Rundfenstern ansetzen. Die Zwickel sind mit den Brustbildern der vier Evangelisten aus buntfarbiger, glafirter Terracotta geschmückt. An den Hauptraum legt sich die quadratische Apsis, welche mit einer Hängekuppel überdeckt ist und in ihrer Rückwand ein großes, rechtwinkliges Fenster besitzt.

Den ebenso einfachen wie edlen Abmessungen des Ganzen liegt vielfach das Quadrat und der goldene Schnitt zu Grunde; es sind dies die Verhältnisse, welche Alberti als die »musikalischen« bezeichnet. Einen besonders lebensvollen Reiz erhält dieses köstliche kleine Bauwerk sodann durch die reiche und edle Ausbildung aller Profile und Ornamente, die aus feinem Sandstein und zum Theil aus glafirter Terracotta gebildet sind. Polychrome Behandlung scheint dem Ganzen ursprünglich einen festlichen Reiz verliehen zu haben; heute zeugen davon noch einzelne Arbeiten aus der Werkstatt Luca's della Robbia; vor allem die prachtvollen Tellerrosetten der Kuppel in der Vorhalle, mit ihren rothbraunen, blauen und grünen Farbentönen. Die Säulen tragen hier zum erstenmal wieder ein horizontales Gebälk, das in freier Nachahmung des römisch-korinthischen gebildet ist. Das Kranzgesims ist im Gegensatz zum römischen leicht und zart, fast mager, und trägt somit schon entschieden den der florentinischen Renaissance eigenthümlichen Charakter. Dagegen ist der Fries ziemlich hoch und innen wie außen mit schönen Engelsköpfen in Medaillons belebt. Am schönsten sind diejenigen

an der Außenseite (von Sandstein), Werke des Donatello; ein jedes derselben zeigt individuelles Leben, jedes eine andere Seite der schalkhaften Kindesseele. Die Köpfechen an der Innenwand der Vorhalle, von buntgefärbter Terracotta, jedoch in einer unvollkommeneren Technik als der der Robbia hergestellt, haben durch die Einflüsse der Zeit ihre Glasur und ursprüngliche Färbung verloren. Den



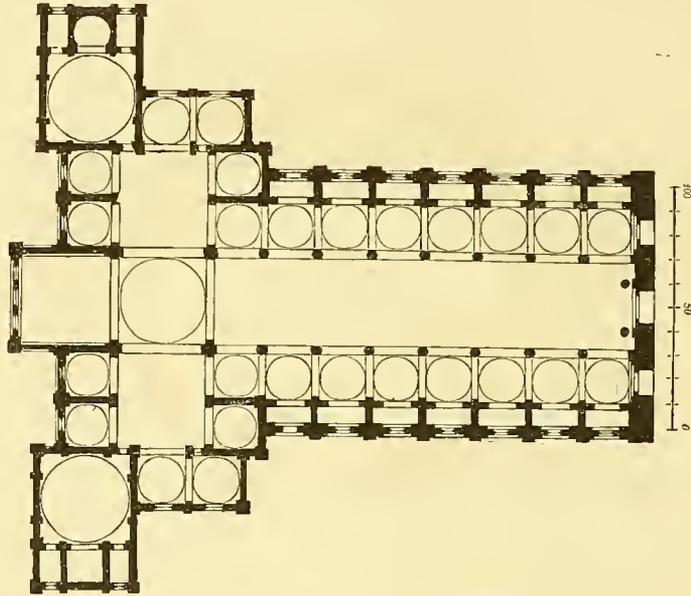
Capella de' Pazzi in Florenz. Durchschnitt.

Schmuck des Innern vollenden die schönen farbigen Glascheiben, welche zusammen mit den farblosen der Kuppel ein mildes Licht einströmen lassen.

Wer sich liebevoll in diese kleine Schöpfung vertieft, wird die geradezu einzige Begabung des Meisters nicht genug bewundern können, der bei einer auf gewaltige Raumwirkung zielenden Sinnesweise doch zugleich auch von solcher Feinfühligkeit, folchem Liebreiz in der Detailbildung erscheint. Die Capella Pazzi ist durch und durch ein vollendetes Kunstwerk; die Kunstgeschichte hat vielleicht keinen zweiten Schöpfungsbau aufzuweisen, der zugleich eine so vollendete Höhe des Kunstschönen bezeichnete.

Dem Innern dieses Werkes verwandt, jedoch im Grundriß ein reines Quadrat bildend, ist die alte Sakristei von S. Lorenzo, ein weiteres Kleinod der Baukunst.

Im Anfange des 15. Jahrhunderts unternahmen die Kanoniker von S. Lorenzo einen Neubau der Kirche in der herkömmlichen Weise als Pfeilerbasilika. Auf Betrieb Giovanni's de' Medici aber, der sich selbst zum Bau der Sakristei und zweier Kapellen erbot, entschloß man sich später, die neuen Bauformen anzuwenden und übertrug die Leitung dem Brunellesco. Zunächst wurde, da das Geld dafür von Giovanni zur Verfügung gestellt war, die Errichtung der Sakristei, sowie der anstoßenden Kapellen in Angriff genommen. Als Jener im Jahre 1428 starb, war das Werk noch nicht unter Dach; an der plastischen Aus schmückung, die Donatello anvertraut



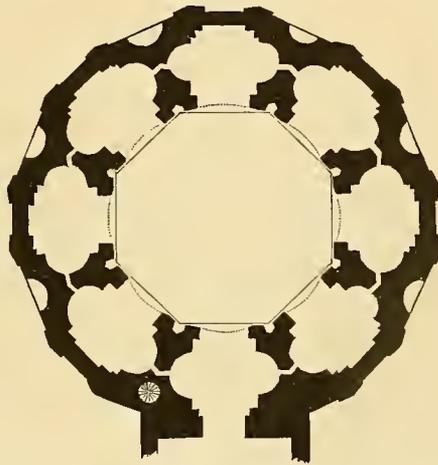
Grundriß von S. Lorenzo zu Florenz.

war, wurde gar bis lange nach Brunellesco's Tode gearbeitet, dadurch aber dieser kleine Raum schließlich zu einer der harmonischsten und reichsten Schöpfungen der Frührenaissance gemacht, in der Architektur und Skulptur in anmuthigster Weise einander ergänzen und unterstützen. Diese Sakristei, ein weiterer Schritt zur völligen Durchbildung des Centralbaues, ist zugleich ein Werk, zu dem Brunellesco selbst im Alterthum kein Vorbild fand, und über welches auch die besten der späteren Leistungen nicht hinausgehen.

Eine zwölfseitige, auf Zwickeln ruhende Fächerkuppel deckt den ganzen Hauptraum, an den sich das gleichfalls quadratische und kuppelüberdeckte Altarhaus schließt. Fenster und Wandnischen sind rundbogig geschlossen. Wieder gliedern korinthische Pilaster die Wände, sitzen Rundfenster in den Schildbögen der Kuppelkappen und ist die Laterne in Form eines offenen Rundtempelchens gebildet. Auch hier ist reiche polychrome Behandlung vorauszusetzen und in einzelnen Resten noch erhalten: Gold und Roth waren, wie es scheint, die herrschenden Farben, die größeren Figuren in Stuck werden außerdem annähernd naturalistisch gefärbt gewesen sein.

Der entschiedenste Centralbau, den Brunellesco geplant, die Kirche der Angeli, ist leider nie fertig geworden. Die Familie Scolari hatte ein Legat für einen Neubau

des ganzen Klosters hinterlassen, dessen Ausführung sich jedoch in die Länge zog, bis endlich im Jahre 1434 im Auftrag des Matteo Scolari und mit Genehmigung des Papstes Brunellesco statt des ganzen Klosters, welches projektirt war, nur eine neue Kirche zu errichten begann. Doch auch dieser Bau mußte unvollendet liegen bleiben, weil die dazu im Pfandhaus hinterlegten Gelder von der Regierung für den Krieg gegen Lucca verbraucht waren. Obwohl die Kirche unter dem Namen Maria degli Angeli der Madonna geweiht ward, so sollten doch, einer Verordnung des Stifters nach, den zwölf Aposteln Kapellen in ihr geweiht werden. Diese Bestimmung wurde für die Anlage der Kirche von wesentlichem Einfluß. — Brunellesco zeichnete sie im Untergeschoß außen sechzehnseitig, innen achteckig mit hochge-



Grundriß der Kirche degli Angeli in Florenz. (Skizze.)

öffneten Kapellen, deren Bögen von korinthischen Pilastern mit Gebälkstücken getragen werden. Sechs dieser Kapellen waren den Apostelpaaren, die siebente der Madonna geweiht, auf der achten Seite lag der Eingang. Im zweiten Stock sollte auch das Aeußere in ein Achteck übergehen, eine Kuppel mit acht Oberlichtfenstern den Abschluß bilden. Doch ist der ganze Bau nur bis zur Höhe der Kapitellansätze der Kapellenpilaster gediehen. Eine Zeichnung Brunellesco's von dieser Kirche besitzt der Marchese G. Pucci.

\* \* \*

Wenn Brunellesco, sobald ihm die Möglichkeit dazu geboten war, die Centralanlage bevorzugte, so griff er für die Kirchenbauten, in denen das Cultbedürfnis die Anlage eines Langhauses erforderte, auf den constructiven Gedanken der altchristlichen Basilika zurück, so, wie schon erwähnt, bei S. Lorenzo und der allerdings zumeist erst nach seinem Tode ausgeführten Kirche Sto. Spirito.

Der Bau des Langhauses der erstgenannten Kirche war aus Geldmangel eine Zeit lang liegen geblieben, bis eine Anzahl reicher Bürger, darunter Cosimo de' Medici, die fehlenden Mittel darboten. Letzterer gab allein 80,000 Goldgulden dafür hin. Bei seinem Tode, 1464, war der Bau noch nicht ganz vollendet, Brunellesco aber starb schon vor Fertigstellung des Langschiffes und der Chor-

kapellen — von der Kuppel ganz zu schweigen. Daher kam es, daß unter seinem Nachfolger Antonio Manetti sich manche Fehler im Einzelnen in den Bau schlichen, die jedoch den edlen Totaleindruck glücklicherweise nicht zerstören.

S. Lorenzo ist eine dreischiffige Basilica mit Querschiff und Altarhaus. Letzteres ist in wohlberechneter Absicht im Gegensatz zu den mittelalterlichen Polygonal-Chören geradlinig geschlossen. Ebenso trat Brunellesco den Traditionen der unmittelbaren Vergangenheit dadurch entgegen, daß er dem Mittelschiff, dem Querschiff wie dem Chor flache, kasettirte Decken gab und die rundbogigen Arkaden des Mittelschiffs auf Säulen statt auf Pfeiler stellte. Die Vierung, sowie die einzelnen Joche der Seitenschiffe überdeckte er mit Kuppeln. Das Mittelschiff bildet vier Quadrate, an deren jedes sich zwei Seitenschiffjoche von der halben Tiefe des Hauptraumes legen. Die Säulenzwischenräume betragen somit die Hälfte der Breite des Mittelschiffs; drei weitere Quadrate entfallen auf das Querschiff mit der Vierung, das achte Quadrat auf die Chorkapelle in der Flucht des Mittelschiffs. Wir haben mithin — freilich ohne gewölbte Decken — jene Grundriffsform vor uns, die man als das gebundene romanische System bezeichnet. Trotz der etwas complicirten Kapellenbauten, worin Brunellesco sich offenbar an vorgeschriebene Bedingungen halten mußte, ist die ganze Anlage doch durchaus klar und harmonisch und zeigt die gelungensten Verhältnisse. Außer dem schon Angeführten erwähnen wir noch, daß die Höhe des Mittelschiffs = 2 Breiten derselben ist, die Höhe bis zum obern Gebälksaume der Säulen =  $1\frac{1}{2}$  Intercolumnien. Also wieder, wie an der Pazzi-Kapelle, die einfachsten Verhältnisse der Größen unter einander, wie sie Brunellesco am Pantheon studirt und liebgewonnen haben mochte. Dort verhält sich bekanntlich die Höhe zur Breite wie 1 : 1, die Höhe der Wölbung zum Durchmesser der Kuppel wie  $\frac{1}{2}$  : 1 u. s. w.

Die monolithen Säulen korinthischer Ordnung sind aus Sandstein und uncanellirt gearbeitet, die ihnen entsprechenden Wandpilaster dagegen canellirt; ein Gegensatz, den Brunellesco stets beobachtete. Die glatten Säulen harmoniren eben besser mit der glatten Oberwand, während der canellirte Pilaster sich besser von der Mauerfläche abhebt. Auf den Säulen ruhen zunächst zur Vermittlung zwischen den runden Säulenschäften und der Archivolte jene viereckigen Gebälkstücke, denen man schon in der späteren Antike begegnet. Vier schlanke, nur bis zur Scheitelhöhe der Mittelschiffbögen aufsteigende Pfeiler tragen die auf Zwickeln ruhende Vierungskuppel. Die Zwischenwände der Kapellen bilden gleichsam eingezogene Strebemauern gegen den Schub der Kuppeln und Bögen.

Alle architektonischen Glieder und Details sind von schönem, grauen Sandstein von Fiesole ausgeführt, die Wandflächen weiß übertüncht. Doch war auch hier gewiß ursprünglich bis zu einem gewissen Grade farbiger Schmuck angebracht; zum mindesten muß man sich die Kapitelle, Ornamente und Zierglieder vergoldet denken. Darauf weisen schon die vergoldeten Kasetten der Decke hin. Der edlen Anlage und den schönen Verhältnissen des Ganzen entspricht auch hier eine ungemeine Feinheit und Durchbildung der Details und Profile. Die Fassade von S. Lorenzo ist, wie die des Domes, leider nie ausgeführt worden.

Von einem ganz ähnlichen Baugedanken wie hier ließ sich Brunellesco beim Entwurf für Sto. Spirito leiten, mit dem er im Jahre 1433 beauftragt wurde. Obgleich die Arbeit sofort begann, waren doch bei seinem Tode erst die Fundamente gelegt und ein Theil der Seitenmauern errichtet, die Säulen zwar in Auftrag ge-

geben, aber vom Steinmetzen noch nicht abgeliefert. Leider hinterließ er nur ein kleines Holzmodell, woran zwar die Mauern und Hauptglieder angegeben waren, eine Charakteristik der Säulen und Gebälke und aller Details aber fehlte. Daher fehlten sich denn im weiteren Verlauf des Baues so viele Abweichungen von seinen Absichten ein, daß man heute nur die Grundrißbildung und Gesamtconstruction als sein Werk ansehen kann. Beide sind denen von S. Lorenzo sehr ähnlich.

Zunächst scheint der Bau eine Weile liegen geblieben zu sein, bis man, wohl im Jahre 1452, Antonio Manetti, der auch am Dom und bei S. Lorenzo Brunellesco's Nachfolger war, die Weiterführung übergab. Die Beendigung des Ganzen fällt erst in's 16. Jahrhundert.

Auch diese Kirche bildet eine dreischiffige Basilica mit geradlinig geschlossenem Chor und flachen Decken in den Haupträumen. Die Seitenschiffe sind mit quadratischen Kappengewölben, die Vierung durch eine Kuppel überdeckt. Die lateinische Kreuzform kommt hier zu noch reinerer Geltung als bei S. Lorenzo. Auch ziehen sich hier durch den ganzen Innenraum die Arkaden auf korinthischen Säulen mit Gebälkstücken hin, so daß sie innerhalb der Umfassungsmauern ein zweites Kreuz von Säulenarkaden bilden, und hierdurch herrliche Durchblicke entstehen. An den Wänden entsprechen ihnen Blendarkaden, diesmal auf glatten Halbsäulen. Im Gegensatz zu den flachwandigen Kapellen von S. Lorenzo sind dieselben hier als Rundnischen gebildet und in die Dicke der Mauer eingelassen. Wie in S. Lorenzo zieht sich auch hier über den Arkaden ein breites Gebälk auf Consolen hin, worüber einer jeden Arkade ein rundbogiges Fenster entspricht. Die Tragebögen der Kuppel ruhen hier wie dort auf schlanken Pfeilern (nach den damaligen Kritiken zu schlank), die mit niederen korinthischen Pilastern bekleidet sind.

Wenn Brunellesco, wie wir gesehen, den gekuppelten Centralbau für kleine, kapellenartige Gebäude des religiösen Cultus, die dreischiffige Säulenbasilica für große Hauptkirchen bevorzugte, so wählte er, als er berufen wurde, eine Abteikirche auf dem Lande, die sogenannte Badia bei Fiesole zu errichten, die einschiffige Anlage für dieselbe. Schon seit alten Zeiten stand hier ein Kloster der Benedictiner, welches im Jahre 1439 an die Augustiner überging, deren Prior, mit Cosimo de' Medici befreundet, diesem den Neubau der Kirche und des Klosters überließ. Cosimo wandte dafür 100,000 Scudi auf. Auch hier wurde noch lange nach Brunellesco fortgearbeitet; erst 1462 war der Bau vollendet, wie aus einer gleichzeitigen Inschrift hervorgeht.

Die Kirche, zu welcher Brunellesco theilweise ältere Mauerreste benutzte, bildet wiederum ein lateinisches Kreuz, mit einer Kuppel über der Vierung, im Uebrigen mit Tonnengewölben bedeckt. Sie wird durch viereckige und runde Fenster erleuchtet. In die Mauern des Langschiffes sind zu beiden Seiten je vier bogenförmig geöffnete, flach abgeschlossene Kapellen eingelassen. Die aus fiesolanischem Sandstein gebildeten architektonischen Glieder, als korinthische Pilaster, Archivolten, Gesimse, Fensterrahmen und Portale sind mit der größten Feinheit ausgeführt und durchaus denen der Capella Pazzi und in S. Lorenzo verwandt und würdig. Von bedeutender Schönheit ist ferner der große Klosterhof rechts neben der Kirche, mit zwei Geschossen von Säulenhallen übereinander, die untern Säulen frei composit, weit gestellt mit niedern Bögen, die oberen jonisch mit Consolen darüber, ein Pultdach tragend. Von diesem Hof aus öffnet sich ein von zwei Bogenfenstern flankirtes Portal in eine viereckige Kapelle, deren Altarrahmen

(so wie auch Fenster und Thürrahmen) das non plus ultra Brunellesco'scher zarter Ornamentik zeigt. Ebenso geht vom Klosterhof ein Portal auf eine kleinere zweigeschöffige Säulenhalle, die auf den Garten und die Stadt blickt, mit reizend erfundenen Capitellen, ein jedes neu und anders. Endlich ist das Refectorium hervorzuheben, in dessen Vorhalle ein prächtiger Sandsteinbrunnen, offenbar von Brunellesco, steht; im Refectorium bietet die in die Wand eingelassene Rundkanzel ein köstliches Beispiel feiner Decorationsweise. Sie ist in der Anlage sehr verwandt der Kanzel, die Andrea di Lazzero, Brunellesco's Adoptivsohn, nach dessen Entwurf für Sta. Maria novella ausführte. Auch in den untern Räumen sind noch Spuren Brunellesco'scher Architektur, allerdings zum Theil verbaut, vorhanden. Von den Vorzügen der Anlage im Ganzen geben Vafari's Worte eine treffende Charakteristik. Sie mögen hier folgen: »Besonders ist zu beachten, wie Brunellesco die Aufgabe löste, an einem Berghang ein ebnes Gebäude zu errichten. Er bediente sich mit vieler Einsicht des tiefer gelegenen Terrains, um dort Keller, Waschküchen, Oefen, Ställe, Küchen, Holzgemäcker und eine Menge anderer Nutzräume anzulegen. In dieser Weise stellte er eine ebene Grundfläche für das eigentliche Kloster her, auf welcher er dann Säulenhallen, das Refectorium, das Spital, das Noviciat, die Schlafküche, die Bibliothek und die andern nothwendigen Klosterräume errichten konnte. Auch für Cosimo selbst erbaute er dort Wohnräume.« In der That verbrachten hier Cosimo und seine Nachfolger manche Sommermonate in ländlicher Zurückgezogenheit und klösterlicher Beschaulichkeit, ähnlich wie Niccolò Accajuoli in der Certosa: Hier vereinigten sich die platonischen Akademiker unter Lorenzo, hier starb Giuliano, Herzog von Nemours, den Michelangelo's Meißel unsterblich machte. —

»Im Jahre 1421 erwarb die Zunft der Kaufleute von der Regierung das Eigenthumsrecht und die Verwaltung des Findelhauses (Spedale degli innocenti), welches sie auf ihre Kosten hatte erbauen lassen.« So berichtet Ammirato. Der Bau mußte dem Wortlaut des Textes nach also schon früher begonnen sein. Dem Gebrauch übergeben wurde er freilich erst im Jahre 1444, indem in einem handschriftlichen Tagebuch von damals (Marucelliana C. 20) gemeldet wird, daß am Tage der h. Agathe das erste Kind, ein Mädchen, welches auch Agathe getauft ward, daselbst aufgenommen wurde. Wenn somit das Ganze auch noch zu Brunellesco's Lebzeiten beendet wurde, so konnte er die Entwicklung des Baues doch bei seiner Ueberhäufung mit Arbeit und öfterer Abwesenheit von Florenz nicht immer überwachen, sondern mußte sie einem seiner Schüler, Francesco della Luna, überlassen, der mehrmals fehlerhafter Weise von seinen Angaben abwich.

Die Architektur ist, dem Zweck des Gebäudes entsprechend, einfach, aber von gefälligen, etwas breiten Verhältnissen, ihr Charakter einladende Freundlichkeit. Ueber einer von weit gestellten korinthischen Säulen getragenen Bogenhalle zieht sich ein Gebälk hin, das von schlanken Eckpilastern und Consolen getragen wird. Hierüber erhebt sich ein niedriges Stockwerk mit kleinen, rechtwinkligen Giebelfenstern über jedem Bogen. In den Bogenwickeln befinden sich Medaillons mit den weltberühmten Wickelkindern des Luca della Robbia, weiß auf blauem Grund. Eine Treppe von neun Stufen führt zur Halle empor. Das Dach ist weitvorrugend gebildet. Die Details haben hier noch mannigfache gothische Anklänge. Das Gebälkstück über den Säulen ist auf ein Minimum der Höhe reducirt, den Arkadenbögen fehlt die sonst übliche kleine Ueberhöhung des

Rundbogens, das sogenannte Schönheitsplus, ein Zeichen feinsten Berechnung der Wirkung für diesen besonderen Fall. Der quadratische Hof ist der Außenseite in feiner Bildung entsprechend, nur fehlen hier die Giebeldreiecke, welche die Fenster des Außern haben, das Dach ragt weit vor auf hölzernen Consolen. Die Wände zwischen den Fenstern sind verputzt und mit einfachen, geometrischen Zeichnungen, Grau in Grau, verziert. Trotz mancher, schon von den Zeitgenossen gerügten Fehler (so der rahmenartigen Umbiegung der Architrave und Gesimse) im Einzelnen — die, wie erwähnt, auf Kosten des Bauführers kommen — gehört dieser Bau doch durch seine Zierlichkeit und die Schönheit seiner Verhältnisse bei der größten Einfachheit zu den reizvollsten Schöpfungen der Frührenaissance, der zu ebenso zahlreichen Nachahmungen anregte, wie die meisten übrigen von Brunellesco geschaffenen Gebäudetypen. Fast völlig identisch damit ist zunächst die Scuola di S. Paolo auf dem Platze von Sta. Maria novella, gegenüber der Kirche. Auch hier soll ein Entwurf Brunellesco's zu Grunde liegen, doch ist dieser Bau dem Findelhause nicht gleichwerthig. Ebenso gehört die Fischhalle von Florenz hierher und ist, wenn nicht von Brunellesco selbst, doch wohl von einem seiner Schüler erbaut.

Es bleibt uns noch eine Kategorie Brunellescoscher Bauten zu besprechen übrig, in denen er, ähnlich wie bei den bisher behandelten, sich zwar an überlieferte Motive angeschlossen, dieselben aber durch Veredlung der Verhältnisse und Details zu neuen, vervollkommenen Typen umbildete und so Werke herstellte, die für das ganze 15. Jahrhundert, ja im Grundcharakter für die ganze Renaissance muftergiltig blieben, und noch heute eine Hauptquelle des Studiums für Architekten bilden. Es sind das seine Wohnhäuser und Paläste.

Ein Werk, welches Brunellesco's Uebergang von der älteren Baukunst zum Stil der Renaissance kennzeichnet, ist zunächst der Palast des Larione de' Bardi, der später durch Erbschaft an die Familie Canigiani kam. Brunellesco ist als Erbauer desselben auf das Bestimmteste durch eine Mittheilung, die uns der leider verstorbene, durch seine quellenmäßigen Forschungen über florentinische Familien bekannte Graf Passerini gemacht, festgestellt. Brunellesco hatte hier einen älteren Palast vom 14. Jahrhundert theilweise zu benutzen und auszubauen. Die dreistöckige Fassade mit den unprofilirten Bogenfenstern und dem in gothischen Formen umrahmten Portal zeigt noch ganz den Charakter der florentinischen Adelspaläste des Mittelalters. Der Hofraum dagegen mußte, auch wenn keine Notiz über den Urheber bekannt wäre, bloß vermöge seines Stils dem Brunellesco zugeschrieben werden, mit Ausnahme einiger Pfeiler vom 14. Jahrhundert mit unprofilirten Archivolten. Ein achteckiger Pfeiler aber trägt ein Compositcapitell, durchaus in Brunellesco's Stil. Vollends gehören ihm an die schönen Sandsteintüren, die malerische Treppe mit jonischer Säulchenbalustrade, die Brunnennische an der einen Seite, ein schöner Camin in einer Vorhalle, sowie die Fenster und Gesimse der Hoffassade.

Ein herrliches Werk wäre der Palazzo Guelfo bei Porta rossa geworden, wie man aus dem halbvollendeten Bau schon erkennen kann. Auf oblongem älteren Untergeschoß führte hier Brunellesco ein oberes Stockwerk mit gewaltigen Bogenfenstern auf schönem Gesims, Rundmedaillons darüber und korinthischen cannelirten colossalen Eckpilastern auf, die vermuthlich den gebälkartigen Abschluß tragen sollten. Doch Medaillons und Pilaster sind nur halb fertig. Was aber da ist zeigt die schönsten Verhältnisse und die reinste Probe Brunellescoscher Profi-

lirung. Im Innern hatte er einen riefigen Saal mit korinthischen Pilaftern sowie Rundbogenrahmen angelegt, wie aus den zum Theil verbauten Resten noch deutlich erkennlich. Dieser durch feine grofsartigen Verhältniffe ausgezeichnete Bau ist fast gar nicht bekannt, vielleicht weil er als halbe Ruine in einer engen Strafsse steht. Den Architekten sei er empfohlen.

Ein Palazzo Quaratefi, der ursprünglich der Familie Pazzi gehörte (Via del Proconsole Nr. 103) ist ebenfalls ein Werk Brunellesco's, und mag das älteste Beispiel eines vollständig durchgeführten Renaissancepalastes sein, der somit ein Hauptvorbild für die zahlreichen, später entstandenen und ihm verwandten Paläste sein mußte. Vermuthlich wurde er dem Meister gleichzeitig mit der Capella Pazzi in Auftrag gegeben, also um 1420. Als Eckhaus besitzt er zwei gleichwerthig behandelte Fassaden, die bei einfach ernsten Formen vortreffliche Verhältniffe zeigen. Das vielleicht ältere Untergeschofs ist mit rohen Sandsteinquadern (Ruffica) bekleidet, ein überliefertes Wirkungsmittel, das Brunellesco dann mit feiner Berechnung weiter ausbildete. Die Wandflächen der obern Stockwerke sind, im gefälligen Gegensatz zum ernsten Unterbau, mit röthlichem Putzbewurf bekleidet, von dem sich die in Sandstein hergestellten, skulptirten Gliederungen farbig abheben. Ein grofses Rundbogenportal öffnete sich in der Mitte des Erdgeschosses in jeder Fassade. Ueber einem leichten Gurtgesims mit Zahnschnitt setzen dann die Bogenfenster des Hauptgeschosses auf, deren Einrahmung mit schönen Pflanzenornamenten in Relief verziert ist. Sie sind durch ein Mittelfälchen getheilt, und zwei Bögen spannen sich von diesem zu zwei Seitenpilaftern, ein Motiv, welches Brunellesco der älteren Florentiner Architektur entlehnte; die Fenster im Hofe des Palazzo del Podestà sind z. B. ähnlich gebildet. Ueber einem zweiten einfachen Gurtgesims ruht eine Reihe ähnlicher Fenster, wie die beschriebenen. Darüber sind noch Rundfenster. Ueber dem einfachen Kranzgesims ragt das Holzdachwerk vor. Tonnengewölbte Gänge führen durch das Hauptportal in den quadraten Hof. In einer Ecke desselben beginnt die Haupttreppe mit Tonnengewölben in den Aufgängen und kleinen Kuppeln über den Podesten. Nur auf einer Seite noch besitzt der Hof jetzt seine ursprünglich für alle vier Flügel beabfichtigte Säulenhalle. Die vortrefflich gearbeiteten Kapitelle derselben zeigen beim Anschluß an die Composit-Ordnung doch eine durchaus selbständige Erfindung. Ueber dem Akanthusblätterkranz sind Delphine (Anspielung auf das Wapen der Pazzi) angebracht, die in Voluten auslaufen, zwischen ihnen vasenartige Kandelaber. Man sieht hieran recht deutlich, wie frei die Meister der Frührenaissance die eigenen Erfindungen in das im Allgemeinen beibehaltene antike Formenschema hineinzuflchten, und dabei doch etwas Ganzes, Graziöses und Lebendiges zu schaffen wußten.

Ein Palaft für Cofimo de' Medici, auf dessen Bau sich Brunellesco besonders freute, da er glaubte hier ganz seine grofsartigen Pläne verwirklichen zu können, kam gerade wegen der Grofsartigkeit des Entwurfs nicht zur Ausführung, da Cofimo den Neid der Mitbürger scheute. An Stelle von Brunellesco's Entwurf trat hernach ein Bau des Michelozzo.

Was ihm für die Medici zu leisten nicht vergönnt war, wurde Brunellesco von einem andern der reichsten Patricier zu thun berufen. Lucca Pitti, für den unser Meister schon einen Palaft bei Rusciano erbaute, beauftragte ihn noch mit der Aufführung eines andern von mächtigen Dimensionen auf leicht

ansteigendem Boden jenseits des Arno. Brunellesco selbst führte die Fassade allerdings nur bis zur Fensterhöhe des zweiten Stockes auf, unter ihm hatte Luca Fancelli, der auch für Leon B. Alberti als Bauführer mehrfach thätig war, die direkte Leitung an der Baustelle. Nach Brunellesco's Tode mußte Luca Pitti in Folge des Mißlingens der gegen Piero de' Medici angeftifteten Verschwörung das gewaltige Werk liegen lassen (1466), und seine Erben fanden nie wieder die Mittel zur Fortführung desselben. Unter solchen Umständen war es für den Urenkel Luca's, Giovanni, ein Glück, als Eleonora von Toledo, die Gemahlin Cofimo's I, ihm die Ruine für 9000 Goldgulden abkaufte. Da das Modell Brunellesco's verloren war, so wurde Bartolomeo Ammanati beauftragt, einen neuen Entwurf für den Ausbau zu machen. Von ihm rührt die Architektur des Hofes her. Auch andere Baumeister, unter ihnen Paolo Falconieri, machten Entwürfe zur Vollendung des Palaftes, die aber der Kosten wegen unterblieben. Giulio Parigi fügte unter Cofimo II. und Ferdinand II. die beiden, um ein Gefchoß niedrigeren Gebäudetheile an der Nord- und Südseite hinzu, durch welche die Ausdehnung der ganzen Fassade auf 201 Meter gebracht wurde. Der Bau des Nordflügels begann 1620, der des südlichen 1631. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurden endlich die beiden rechtwinklig vorfpringenden Bogenhallen angebaut. — Wenn wir die Theile betrachten, die noch von Brunellesco selbst herrühren, so sind zunächst die gewaltigen Portale zu bemerken, die im Gegensatz zur mittelalterlichen Abgeschlossenheit, in langer Reihe das Erdgefchoß öffnen, nur abwechselnd mit kleinen rechtwinkligen Lichtöffnungen. Später wurden diese Portale allerdings ausgefüllt und Giebelfenster in die Füllmauern gesetzt. Die einzelnen Gefchoffe sind völlig gleichwerthig behandelt, die ganze Architektur ist ungemein einfach aber durch die gewaltigen Verhältniffe imponirend, und erhält einen ebenso grofsartigen als wirkungsvollen Schmuck in der riesigen, das Ganze bedeckenden Rusticaquaderung. Mächtige, nahezu vier zu acht Meter grofse Rundbogenfenster durchbrechen allein die Fläche. Verticalgliederungen fehlen ganz, die Horizontalen sind dem Charakter des Ganzen entsprechend einfach aber sehr faftig gehalten. Auch hier kehrt die von Brunellesco beliebte Balustrade von jonischen Säulchen wieder, und zwar über den Gesimsen aller drei Gefchoffe.

Welches Brunellesco's Grundriffsentwicklung gewesen wäre, wenn er den Bau hätte vollenden können, läfst sich allerdings nicht mehr sagen. Möglich, dafs er diesen Palaft ebenfalls nach dem allgemein üblichen Typus, nur in ungewöhnlichen Dimensionen, als der Würfelform sich näherndes Viereck mit innerem Hofraum projektirt hatte. Der einzige, der Brunellesco's Werk in dessen Sinn hätte vollenden können, wäre Michelangelo gewesen; Ammanati's Hof mit den Halbfäulen vor Pilastern und der geschmacklosen Anwendung der Rustica auf diese, wirkt im Gegensatz zur Strafsenflucht kleinlich. Die späteren Frontvergröfserungen haben gleichfalls den Bau aus den ursprünglichen Verhältniffen gebracht, und das Beschränken des Obergefchoffes auf die Mitte, mag es auch dem modernen, derartiger grofsartiger Gedanken ungewohnten Auge schmeicheln, hat doch ein spielendes Element hineingebracht, welches Brunellesco fremd ist.

Nicht minderen Ruhm denn als Kunstarchitekt genofs Brunellesco unter seinen Zeitgenossen als Mechaniker, Wasser- und Festungsbaumeister. Beruht doch auch schon der Ruhm, den ihm die Domkuppel eintrug, wesentlich auf seinen Verdienften als Ingenieur. Schon 1415 legte er in Pisa im Auftrage des floren-

tinischen Staates zwei Citadellen, einen Hafen und zwei Brückenköpfe an und war dann auch in späteren Jahren wiederholt im Dienste der Republik sowie für die Gebieter von Mantua und Ferrara thätig; 1434 arbeitete er in Mailand für Filippo Maria Visconti, 1438 für den Malatesta von Rimini. Seine zahlreichen mechanischen Arbeiten und Erfindungen können hier nur erwähnt werden.

\* \* \*

Brunellesco's persönliche Erscheinung liefs kaum den Genius in ihm vermuthen; er war klein und schwächlich, sein bartloses Gesicht zeigte die nüchternen, man könnte sagen profaischen Züge eines damaligen florentinischen Bürgers; nur die mächtige, gewölbte Stirn verrieth den großen schöpferischen Denker. Der rastlose Trieb zu lernen, der ihn schon als Knabe auszeichnete, verliels ihn auch in reiferen Jahren nicht. Mitten aus der Unterhaltung, fort vom Domplatz in Florenz, jagte es ihn einst nach Cortona, um daselbst einen von Donatello gerühmten, antiken Sarkophag mit Darstellungen von Centaurenkämpfen zu sehen und zu zeichnen. Während das moderne Sittlichkeitsgefühl die Sache über die persönlichen Interessen stellt, spricht er, ein echtes Kind des humanistischen Zeitalters, das den Cultus der Persönlichkeit, das Streben nach Selbstvervollkommnung vor Allem pflegt, es offen aus, der Bau der Domkuppel, der Stadt und Staat als eine der wichtigsten Tagesfragen beschäftigte, solle ihm dazu dienen, seinen Namen unsterblich zu machen. Deshalb erträgt er Spott und Unbilden aller Art im Vorgefühl des späteren Triumphes. Immer aber war Brunellesco eine edle Natur, wie aus dem Zeugniß seiner Zeitgenossen hervorgeht. Auch dem reiferen Mann noch rühmen die Freunde Höflichkeit und Zuvorkommenheit nach; er sei schwer zu erzürnen, bereit Andern zu helfen, rühme sich nicht seiner Kenntnisse, sei bescheiden und anspruchslos — dies alles freilich nur soweit dadurch seine ehrgeizigen Pläne nicht durchkreuzt wurden, fügen wir heute hinzu. Denn aus vielen seiner Handlungen geht ein leidenschaftlicher, dem augenblicklichen Impulse folgender Charakter hervor. Es ist auffallend, wie viel sein Temperament mit dem Michelangelo's gemein hat, mit dem er sich auch in seinen Kunstanschauungen so vielfach berührt. Bei diesem Charakter und bei seiner Bedeutung als Reformator in der Kunst ist es nur selbstverständlich, dass er vielfach mit Feinden und Neidern zu kämpfen hatte. Aber wenn dadurch allerdings seinem siegreichen Vordringen manches Hinderniß in den Weg gelegt wurde, so blieb doch der endliche Triumph nicht aus. Er erlebte selbst noch die Zeit, wo das Volk wie die Grofsen von Florenz mit Stolz und Bewunderung auf ihn blickten, wo die Kunstmäcene und Fürsten des übrigen Italiens Florenz zu seinem Besitz gratulirten, und sich eifrig um seine Dienste bewarben. Cosimo de' Medici sagte von ihm: Er kenne keinen Menschen, der mehr Geist und Verstand besitze, als Filippo. Vom Herzog Gonzaga von Mantua rührt das schöne Wort her: Florenz sei eines Mannes wie Filippo, Filippo einer Stadt wie Florenz würdig. Selbst Staatswürden übertrug man ihm in Anerkennung seiner Verdienste, wie man ihm etwa heut Orden ertheilen würde. 1425 war er Gonfaloniere. Als er am 15. April 1466 im Alter von 69 Jahren starb, errichtete ihm die Domverwaltung im Dome ein Denkmal, »wie es sowohl seiner Ehre und seinem Ruhm, als auch der Ehre und Dankbarkeit der florentinischen Gemeinde, und insbesondere der Zunft der Wollenweber gebühre, in deren Auftrag er an der Kuppel, der Laterne und den Tribunen des Domes mit aller Sorgfalt und Eifer gebaut habe.«

Das Monument, ein Werk feines Schülers Andrea di Lazzero, besteht in einem einfachen Rundmedaillon von Marmor, welches an der rechten Seitenschiffwand des Domes eingemauert wurde. Innerhalb eines reichen Blätterkranzes ist das Brustbild Brunellesco's in Relief dargestellt, wie er mit dem Zirkel eben eine Zeichnung entwirft. Der florentinische Staatskanzler Leonardo Bruni setzte die Inschrift auf, welche auf einer Tafel unterhalb des Medaillons eingegraben steht, und besagt, daß das dankbare Vaterland in Anerkennung seiner Verdienste ihm dies Denkmal gesetzt habe.

Von den Schülern Brunellesco's seien wenigstens dem Namen nach erwähnt sein Adoptivsohn und Haupterbe Andrea di Lazzero de' Cavalcanti, Geremia da Cremona, Luca Fancelli, Antonio Manetti und, bedeutender als diese, Michelozzo di Bartolomeo, der ganz in Brunellesco's Sinne als Architekt weiter wirkte, endlich der mehr selbständige L. B. Alberti.

Doch Brunellesco's Einfluß erstreckte sich nicht bloß auf seine jüngeren Zeitgenossen; das ganze 15. Jahrhundert zehrt von ihm, ja selbst im 16. wirkt sein Beispiel lebendig nach, besonders im florentinischen und römischen Palastbau, sowie in den Central- und Kuppelanlagen. Während die durch ihn wiederaufgenommene Form der altchristlichen Basilica bald von Neuem verlassen wurde, gelangte die Centralanlage, diese schönste aller architektonischen Durchbildungen des Raumes, die im Mittelalter nur für Baptisterien und in unvollkommener Form angewendet wurde, jetzt wieder zur Herrschaft und Vervollkommnung und erhält sich durch nahezu zwei Jahrhunderte als die constructive Errungenschaft der Renaissance auf dem Gebiete des Kirchenbaues. In Michelangelo's Wunderbau feierte Brunellesco's Idee ihren höchsten Triumph, bis Paul V. und sein Baumeister Carlo Maderna das Meisterwerk durch Hinzufügung des Langhauses entstellten.

Entschiedener noch als in den Grundrissen greift Brunellesco in den Zierformen auf die Antike zurück, wiewohl er auch hier stets seine schöpferische Freiheit wahrt. Von den antiken Säulenordnungen bevorzugt er die korinthische; hier und da verwendet er statt ihrer die composita. Doch liebt er, wie wir sahen, den nicht in der Antike begründeten Wechsel zwischen glatten Säulen und cannelirten Pilastern. Dorische und sogenannte toscanische Säulen, die im 16. Jahrhundert und schon bei Alberti eine große Rolle spielen, kommen bei ihm gar nicht vor; jonische nur an Balustraden. Die dem classischen Alterthum fremde Bogenstellung über Säulen nimmt er als wesentliches Element in seine Formenwelt auf, vermittelt jedoch meist die Säule mit dem Bogen durch ein Gebälkstück, wie dies gelegentlich schon an spätrömischen Bauten, z. B. in der constantinischen Basilica, vorkam. In seinen korinthischen und compositen Säulenkapitellen mischen sich noch manche gothische und auch romanische mit naturalistischen und frei erfundenen Elementen. Für seine Gebälke ist, im Gegensatz zur römischen Antike, die Höhe des Frieses im Verhältniß zum Gesims charakteristisch; letzteres bildet er möglichst einfach, ohne Consolen. Das ganze Gebälk erhält dadurch etwas Zartes, ja Mageres, und unterscheidet sich so wesentlich von dem schweren Reichthum der römisch-korinthischen Ordnung. In der Profilirung der Rahmen an Bögen, Fenstern, Thüren u. s. f. erscheint er womöglich noch unabhängiger von der Antike. Hier schmilzt er Antikes mit Gothischem und Naturalistischem auf die freieste, aber doch vollkommen harmonische und feiberechnete Weise zusammen. Seine Thürrahmen gliedert er meistens unten an beiden Innenseiten ab;

Dreiviertelstäbe, starkgeschweifte Carniefsformen wendet er mit Vorliebe an, oft mehrfach aneinandergereiht. In naiv realiftischer Weife belebt er in der römifchen Antike fchon fchematifch gewordene Profilirungen wieder durch Formen, die er dem unmittelbaren Leben entnahm, und mit denen er die urfprüngliche Bedeutung der betreffenden Glieder oft mit glücklichem Gefühl verftänlichte. So behandelt er, um nur ein Beifpiel zu geben, Rundstäbe meift als Blattgewinde. Befonders schön und reich find auch die Profilirungen feiner Archivolten, die an allen feinen echten Bauten typifch wiederkehren. Die Seitenprofile find hier nicht wie fpäter einfach architravartig, fondern als reiche Rahmen gebildet, die unteren Seiten zeigen zwei verzierte Rundstäbe nebeneinander, eingefchloffen von Fascien; unterbrochen von Scheiben. Auch den Architraven giebt er an den Unterfeiten die nämliche Ausbildung. Mit befonderer Vorliebe wendet er ferner Confole an, als Träger, theils von Wandgebälken, theils von Gewölbfüßen, und giebt ihnen die mannigfaltigften Formen. Die Mauerkanten belebt er meift durch dünne fchlanke Dreiviertfäulchen, die oberhalb der Mauerfocfel entfpringen. Kein Kanon liegt feinen Details zu Grunde, vielmehr fucht er diefe ftets dem Charakter des Ganzen anzupaffen. Bald find feine Profile ftailer, bald weicher, bald mehr antik, bald faft gothifch, wie z. B. das Kranzgefims am Langfchiff des Domes. Hierzu mochte allerdings eine mangelhafte Kenntnifs der antiken Formen und ihrer Gefetze beitragen, allein diefer Mangel wird gerade zum Vorzug. Auch im Ornament führt er, mit Beibehaltung der antiken Grundtypen, einen großen Reichthum vegetabilifcher und animalifcher Formen aus der unmittelbaren Natur ein, und gab ihm zugleich eine fchlanke, mehr auf die Linien- als Maffenwirkung berechnete Stilifirung, als fie das römifche Ornament zeigt. Diefer fchlanke, oft magere, auf edle und reine Linienführung vor Allem hinzielende Charakter bleibt der ganzen Ornamentik der guten Renaissance im Gegenfatz zu der plaftifch kräftiger gebildeten römifchen eigen. Befonders liebt er am Ornament die Palmette und das Lorbeerblatt; ja die eigenthümlich wellenförmige Modellirung diefes letzteren überträgt er auch auf anderes Blattwerk. Palmette und Lorbeerblatt wendet er auch an Kapitellen, fo in der Badia, gern an.

Wenn wir fchließlic die gefchichtliche Bedeutung Brunellesco's in wenige Worte zufammenfaffen wollen, fo ift er als der Begründer der wirklich modernen Architektur anzufehen, welche auch heutzutage wieder mehr und mehr zur Herrfchaft gelangt, nachdem fie durch die Ausartungen des 17. und 18. Jahrhunderts fowie die Stilpufchereien und Experimente vom Beginn des 19. zur Seite gedrängt worden war. Ebenbürtig fteht er neben den größten Meiftern, welche die Kunftgefchichte kennt, des Dankes und der Bewunderung der Nachwelt nicht minder werth als ein Rafael und Michelangelo; als Architekt aber ift er dem Verftändnifs der Menge ferner geblieben, und fo feine Ruhm in den Augen der Modernen nur zu oft felbft hinter dem von Malern zweiten Ranges zurückgetreten.



## Lorenzo Ghiberti.

Geb. in Florenz 1378; gest. ebenda 1455.

Lorenzo Ghiberti wurde im Jahre 1378 zu Florenz geboren. Er war der Sohn des Cione di Ser Buonacorso und der Madonna Fiore. Bald nach seiner Geburt trennte sich seine Mutter von ihrem Gatten und trat in ein eheliches Verhältniß zu dem Goldschmiede Bartolo oder Bartoluccio di Michele, welcher sich der Erziehung des jungen Lorenzo mit großer Sorgfalt annahm. Als Cione, der Vater Ghiberti's, im Jahre 1406 gestorben war, drangen die Freunde Bartolo's in ihn, sich mit Madonna Fiore rechtlich zu vermählen. Es geschah, und die inzwischen dem Verhältniß entsprossenen drei Kinder wurden durch diesen Schritt legitimirt.

Lorenzo erlernte bei seinem Pflegevater dessen Handwerk. Aber nach seinem eigenen Geständniß, welches er in einem uns aufbehaltenen Tagebuche ausspricht, zog es ihn mehr zur Malerei und zur Zeichenkunst. Darin war vielleicht Gherardo Starnina, derselbe, welcher das Talent des Masolino heranbildete, sein Lehrer. Als im Jahre 1400 die Pest in Florenz ausbrach, und dazu bürgerliche Unruhen den Frieden der Stadt störten, verließ Ghiberti mit anderen Malern die Heimath und begab sich nach der Romagna. Hier fand er in Rimini bei Carlo Malatesta, dem die Zeitgenossen den Beinamen Cato gaben, einem eifrigen Freunde der Künste und Wissenschaften, Beschäftigung. So malte er ihm u. A. ein Zimmer seines Palastes in Fresco aus. Die Arbeit fand so sehr den Beifall Malatesta's, daß er sich bemühte, den jungen Künstler durch lockende Versprechungen an sich zu

fehlen, und Ghiberti war in der That schon bereit, seinen Wünschen nachzugeben, als ein Brief seines Pflegevaters ihn zurückrief.

Nach dem Erlöschen der Pest hatte die Genossenschaft der Florentiner Kaufleute beschlossen, das Baptisterium mit einem zweiten Thürenpaare von Erz zu versehen. Die ersten Thüren waren, wie in dem Abschnitt über die Pisani näher ausgeführt, vor siebenzig Jahren von Andrea Pisano geschaffen worden; seine Anordnung des bildnerischen Schmuckes gab das Muster für das zweite Paar der Kirchenthüren her. In einem Aufrufe wurden die Künstler von ganz Italien aufgefordert, sich an der Concurrenz um die Ausführung jener Bronzethüren zu betheiligen. Merkwürdiger Weise leisteten nur sechs Männer diesem Aufrufe Folge. Sollte der ganzen Angelegenheit von den italienischen Künstlern keine große Bedeutung beigelegt worden sein? Oder sollen wir, um diese geringe Bewerbung zu erklären, annehmen, daß aus einer größeren Zahl von Concurrenten nur die sechs, von denen wir wissen, zu einer engeren Bewerbung ausgewählt wurden?

Unter ihnen befand sich Ghiberti. Der junge Künstler hatte einen schweren Kampf zu bestehen, denn seine Mitbewerber waren erprobte Meister des Faches: Filippo Brunellesco, Jacopo della Quercia, Niccolò von Arezzo, Francesco di Valdambrina und Simone da Colle. Es könnte auffallen, daß der junge Ghiberti, welcher sich in der Bildnerei noch keinen Namen erworben hatte, zur Concurrenz herangezogen wurde. Der Grund davon mag einerseits darin liegen, daß zu jener Zeit die Kunstübung eine univerrallere war, und daß es genügte, wenn sich Jemand in einem Fache als Künstler legitimirt hatte, um auch auf anderen Gebieten der künstlerischen Thätigkeit als solcher zu gelten. Andererseits scheint der Stiefvater Ghiberti's in Florenz als Künstler ein gewisses Ansehen genossen zu haben, und vielleicht mag Lorenzo auf dessen Betreiben als Mitbewerber zugelassen worden sein, wenngleich er eine Zeitlang den Augen seiner Mitbürger entrückt gewesen war. Als Goldschmied hatte er ohnehin Gelegenheit gehabt, sich mit der Technik des Bronzegusses — und auf diese kam es sehr wesentlich bei der Concurrenz an — vollkommen vertraut zu machen.

Im Jahre 1403 kamen vierunddreißig der erfahrensten Bildhauer, Maler und Goldschmiede zusammen, um ihr Urtheil über die nunmehr vollendeten Probestücke der sechs Bewerber abzugeben. Ihr einstimmiger Spruch lautete, daß die Reliefs von Brunellesco und Ghiberti die vollendetsten seien. Wie es kam, daß Letzterer endlich allein die Ausführung erhielt, haben wir im Leben Brunellesco's gesehen. Er selbst sagt darüber etwas schönfärbend in seinem Tagebuche: „Die Palme des Sieges wurde mir von allen Kunstverfahren und vor Allen, die sich neben mir versuchten, zugetheilt.“

Am 23. November 1403 wurde der Vertrag abgeschlossen, nach welchem die Anfertigung der Erzthüre den Goldschmieden Lorenzo di Bartolo und Bartolo di Michele, seinem Vater, übertragen wurde. In jedem Jahre sollten drei Reliefs fertig gestellt werden, und es wurde dabei ausdrücklich bemerkt, daß Ghiberti die Figuren alle selbst machen sollte. Die bevorzugte Stellung, welche abgesehen von dieser Einschränkung der Pflegevater in dem Contracte einnimmt, läßt vermuthen, daß er, wie schon oben bemerkt, ein nicht unbedeutender

Künstler gewesen ist. Auf ihn kann man vielleicht die ornamentalen Theile zurückführen. Es wird noch weiter in dem Vertrage eine Reihe von Gehilfen namhaft gemacht, für welche eine Summe von 75 Gulden jährlich ausgesetzt wurde. Wir begegnen unter ihrer Zahl dem Donatello und dem Michelozzo. Da Ghiberti nicht, wie verabredet war, in jedem Jahre drei Reliefs vollendete, wurde am 1. Juni 1407 ein neuer Vertrag abgeschlossen. Die Anzahl seiner Gehilfen hatte sich inzwischen von zwölf auf zweiundzwanzig gesteigert. Im Anfange desselben Jahres ward ihm und Allen denen, die an der Thür arbeiteten,



Der Evangelist Matthäus. Von der zweiten Thür des Baptisteriums zu Florenz.

gestattet, Florenz zu allen Stunden der Nacht, aber mit brennenden, unverdeckten Lichtern, zu verlassen. Nach der Erzählung Vasari's verunglückte der erste Gufs. Beim zweiten verfuhr Ghiberti vorsichtiger, indem er jede Abtheilung einzeln gofs. Seinen großen Schmelzofen hatte Vasari noch selbst gesehen. Im April 1424 war das ganze Werk vollendet. Am 19. desselben Monats wurde es seinem Bestimmungsorte an der nördlichen Seite des Baptisteriums übergeben.

Der gesammte Raum der Thürflügel war in 28 Felder getheilt. In zwanzig Feldern sind Scenen aus der Kindheit, dem Leben und dem Leiden Christi, von der Verkündigung bis zur Ausgießung des hl. Geistes dargestellt, die übrigen acht zeigen die Evangelisten und die vier Kirchenväter. Die Ecken der Felder

füllen Köpfe von Propheten und Sibyllen aus, und um das ganze Thor windet sich ein außerordentlich fein gearbeiteter Fries von Laubwerk.

Die Beschreibung, welche Vafari von den Thürfeldern giebt, zeichnet sich durch eine solche Frische und Anschaulichkeit aus, daß wir uns nicht verfagen können, sie nach der deutschen Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen hier mitzutheilen: „Ueber den acht untersten Feldern, welche die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter enthalten, folgt, nach der Seite von Santa Maria Fiore zu, zuerst die Verkündigung. Der Engel erscheint, und die Jungfrau, erschreckt und voll Furcht über sein Kommen, wendet sich voll Anmuth von ihm ab. Im zweiten Bild ist das Christuskind geboren, die Madonna liegt in ruhender Stellung, und Joseph betrachtet die Hirten und die singenden Engel. Das dritte findet sich im zweiten Thürflügel in gleicher Höhe mit jenem, man sieht darin die Könige erscheinen und Christus anbeten, dem sie Tribut darreichen, wobei Lorenzo den Hof und Gefolge mit Pferden und Bagage mannigfaltig und erfindungsreich darstellte. Daneben kommt Christus, der im Tempel mit den Schriftgelehrten streitet, und nicht minder gut ist hier das Staunen und die Aufmerksamkeit ausgedrückt, mit welcher sie auf Jesus horchen, als die Freude von Maria und Joseph, die ihn wiederfinden. Ueber diesem, wenn wir bei der Verkündigung wieder anfangen, folgt, wie Christus von Johannes im Jordan getauft wird, und während man in den Bewegungen des Einen Ehrfurcht wahrnimmt, erkennt man in denen des Andern seinen Glauben. In dem nächsten Bilde wird Christus vom Teufel versucht, welcher in fürchtbarer Geberde vor ihm steht und dadurch zeigt, er wisse, daß jener der Sohn Gottes sei. Daneben im andern Thürflügel ist Christus wiederum, der die Verkäufer aus dem Tempel jagt, und Geld und Opferthiere, Tauben und andere Waaren durcheinander wirft, wobei die Figuren, welche im Fliehen über einander stürzen und fallen, auf's Schönste und mit vieler Einsicht dargestellt sind. — Hierauf kommt der Schiffbruch der Apostel. — St. Petrus steigt aus dem versinkenden Schiff, und Jesus hält ihn; die Apostel, welche das Schiff retten wollen, haben sehr mannigfaltige Stellungen, und man erkennt im Bestreben des hl. Petrus, zu Christus zu kommen, seinen Glauben. Ueber dem Bilde von der Taufe, im ersten Thürflügel wieder beginnend, sieht man die Verklärung auf dem Berge Tabor; in den Stellungen der drei Apostel zeigt Lorenzo, wie die Augen der Sterblichen von dem Glanze der himmlischen Erscheinung geblendet werden, an Christus aber, der das Haupt nach oben gewandt mit ausgebreiteten Armen zwischen Moses und Elias schwebt, wird seine Gottheit offenbar. Das nächste Bild stellt dar, wie Lazarus vom Tode erweckt wird und aus dem Grabe gestiegen mit gebundenen Füßen und Händen dasteht, zu großem Verwundern der Umgebenden, unter denen Martha ist und Maria Magdalena, die voll Demuth und tiefer Ehrfurcht die Füße des Heilands küßt.

Hierauf kommt im andern Thürflügel Jesu Einzug in Jerusalem; die Kinder der Juden breiten in mannigfaltigen Stellungen Gewänder auf die Erde und streuen Oel- und Palmenzweige dem Erlöser, welchem die Apostel folgen. Diesem Bilde zur Seite ist das Abendmahl mit den Jüngern sehr schön geordnet, indem Lorenzo sie an einer langen Tafel sitzen liefs, die eine Hälfte nach innen, die andere nach außen gewendet. Ueber der Verklärung ist das Gebet am Oelberge, wo der

Schlaf der Apostel in drei verschiedenen Stellungen ausgedrückt ist, und nach diesem folgt, wie der Heiland gefangen wird und Judas ihn küßt, ein Bild, in welchem viele Dinge zu beobachten sind; denn die Apostel fliehen, die Juden aber, welche Christus gefangen nehmen, zeigen in ihren Bewegungen Gewalt und Freude. Neben diesem Bild, im andern Thürflügel, ist Christus an die Säule gebunden; seine Gestalt, die sich unter dem Schmerz der Schläge etwas beugt, hat eine Mitleid erweckende Stellung, und man erkennt in den Geberden der Juden, die ihn peitschen, furchtbare Rachsucht und Wuth.

Hierauf folgt, wie er vor Pilatus steht, der sich die Hände wäscht und ihn zum Kreuze verdammt. Ueber dem Gebet am Oelberge auf der andern Seite und in der letzten Reihe der Darstellungen sieht man, wie Christus sein Kreuz trägt und zur Richtstätte geht, von einem Schwarm Soldaten geführt, die ihn mit roher Gewalt fortreißen, während die Marien klagen und weinen, so daß, wer es in Wirklichkeit schaute, es nicht anders gesehen haben kann. Zunächst diesem Bilde ist Christus am Kreuz, ihm zu Füßen sitzen trauernd und voll Schmerz die Madonna und der hl. Johannes. Im andern Thürflügel folgt seine Auferstehung; die Wächter vom Schalle des Erbebens betäubt, sind gleich Todten, Christus aber schwebt nach oben und erscheint durch die Vollkommenheit der schönen Glieder fürwahr als verklärt. Im letzten Raume endlich ist die Ausgießung des heiligen Geistes, wobei Lorenzo denen, die ihn empfangen, schöne Stellungen gab.“

Ghiberti hat in diesem Werk die malerischen Elemente, welche bereits Giovanni Pisano in den Relieffstil eingeführt hatte, noch stärker herausgebildet. In der technischen Behandlung schwang er sich auf eine bis dahin unerreichte Höhe, während sein Stil noch viel von dem der gothischen Epoche an sich hat, namentlich in der Behandlung der Gewänder. Auch in der Composition zeigt sich der Einfluß des Giotto, während derselbe im übrigen meist überwunden ist. In der Ornamentik, in einzelnen Architekturtheilen und Geräthen kündigt sich bereits die Antike an, sodas wir diese Bronzethür als ein Denkmal des Uebergangsstils von der Gothik zur Renaissance bezeichnen dürfen. Der Trieb nach Handlung, den Ghiberti zum stärksten Ausdruck zu bringen suchte, verleitete ihn oft, die obersten Gesetze feiner Kunst, Ruhe und imponirende Würde, zu übertreten. Besonders leiden die Figuren der Evangelisten und Kirchenväter unter dem Uebermaße der Bewegung; dagegen ordnet sich die Kreuzigung und die Verklärung am meisten den Stilforderungen des Fachreliefs unter. Auch bei der Verkündigung, dem lieblichsten und anziehendsten der Reliefs, ist nach der Seite der Handlung des Guten zu viel gethan.

Die Kosten der Thür beliefen sich auf 22,000 Dukaten; 34,000 Pfund Bronze waren dafür verwandt worden.

Während Ghiberti mit der Erzthür beschäftigt war, fand er die Zeit, noch eine Reihe anderer Arbeiten auszuführen. Zunächst bestellte die Gilde der Kaufleute bei ihm eine Bronzestatue Johannes des Täufers für eine der Nischen an Or San Michele. Or San Michele oder San Michele in Orto war ursprünglich eine Loggia, eine Markthalle für den Getreideverkauf gewesen. Im Jahre 1337 wurde sie ihrem früheren Zwecke entzogen und in ein Oratorium umgewandelt.

Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts wetteiferten die einzelnen Handwerksgenossenschaften, die äußeren Pfeiler dieses Gotteshauses mit prächtigen Tabernakeln auszuf schmücken und in denselben ihre heiligen Fürsprecher aufzustellen. Der Johannes für die Kaufmannsgilde sollte die beträchtliche Höhe von  $4\frac{1}{2}$  Braccien (= 3 Meter) erhalten. Ghiberti mußte den Guß, wie er in seinem Tagebuche erzählt, auf eigene Gefahr übernehmen, ohne Entschädigung fordern zu dürfen, wenn er mißlang.

Fünf Jahre nach dem Johannes — der Vertrag ist vom 26. August 1419 datirt — goß er für einen zweiten Pfeiler an Or San Michele im Auftrage der Gilde der Wechsler die Bronzefigur eines hl. Matthaeus. Der Contract schreibt die Einzelheiten auf das genaueste vor. Die Statue sollte mindestens so hoch sein als der Johannes der Kaufleute, eher etwas höher. Auch durfte sie nur aus zwei Stücken bestehen, aus dem Kopfe und dem Körper. Sie sollte ganz und gar vergoldet sein und den Preis von 2500 Gulden nicht übersteigen. Doch wurden ihm außer dem Erz alle zum Modell nöthigen Materialien, als Thon, Wachs, Kohlen, Holz u. s. w. geliefert. In drei Jahren sollte das Werk vollendet sein, widrigenfalls der Künstler eine Conventionalstrafe von 500 Gulden zu zahlen hatte. Der erste Guß der Statue mißlang und Ghiberti erklärte sich bereit, denselben auf eigene Kosten von Neuem vorzunehmen, mit dem er denn auch noch zur ausbedungenen Zeit fertig war. Als er noch an dieser Figur arbeitete, trug ihm die Genossenschaft der Leinweber die Statue des hl. Stephanus auf, welche gleichfalls an einem Pfeiler von Or San Michele aufgestellt wurde.

Nur diese drei Statuen sind uns von Ghiberti erhalten. Aber sie genügen, um ihn in seiner Größe zu zeigen. Johannes der Täufer, die früheste von ihnen, entspricht dem Stile der Erzthür, „ein Werk voll ungefuchter innerer Gewalt und ergreifendem Charakter der Züge, in herben Formen“. (Burckhardt.) Würdig und einfach ist der hl. Matthaeus; aber der Faltenwurf ist zu conventionell und allgemein gehalten. In der Gewandung und in der Haltung gleicht der Apostel einem römischen Redner. Nach Vasari gewann der Matthaeus noch größeren Beifall, als der Johannes, weil er mehr in moderner Weise gearbeitet war. Dieses Lob bezieht sich auf die größere Freiheit der Bewegung und zumeist wohl auf das Machwerk im Ganzen, welches zu jener Zeit eine größere Rolle spielte als der künstlerische Charakter. Der hl. Stephanus, die letzte der drei Statuen, ist „eine der zugleich reinsten und freiesten Hervorbringungen der ganzen christlichen Skulptur, streng in Behandlung und Linien und doch von einer ganz unbefangenen Schönheit. Es giebt spätere Werke von viel bedeutenderem Inhalt und geistigem Aufwand, aber wohl keines mehr von diesem reinen Gleichgewicht“.

Inzwischen war der Ruf Ghiberti's über die Grenzen seiner Vaterstadt gedrungen. Von Siena kam ihm der erste Auftrag, durch welchen er von seiner Kunst auch auswärts Zeugniß ablegen sollte. Am 21. Mai 1417 wurde mit ihm ein Vertrag abgeschlossen, nach welchem er zwei Reliefs für das eiserne Taufbecken in der dortigen Kirche San Giovanni anfertigen sollte. Die Taufe Christi durch Johannes und der gefangene Täufer vor Herodes waren die Gegenstände, welche er zu behandeln hatte. Die übrigen Reliefs wurden dem Jacopo della Quercia und dem Donatello übertragen. Die Ausführung der Ghibertischen

Theile verzögerte sich indeffen bis zum Jahre 1427. Acht Briefe, welche er von 1424 bis 1427 an den Vorsteher der Arbeiten am Dome zu Siena Messer Bartolomeo di Giovanni und an den Goldschmied Turini schrieb, geben uns die Gründe dieser Verzögerung an. In dem ersten sagt er, daß er die Reliefs bereits vollendet haben würde, wenn nicht die Pest dazwischen gekommen wäre, die seine Gehilfen fortgeschreckt hätte. Er selbst mußte sogar vor der Krankheit



St. Stephanus. Or S. Michele zu Florenz.

nach Venedig flüchten. Der zweite Brief ist an einen Freund, den Goldschmied Giovanni Turini, welcher bei dem Vertragsabschluss als Zeuge und Sachverständiger fungirt hatte, gerichtet. „Wisse, theurer Freund, heist es in demselben, die Geschichten sind der Vollendung nahe: Die eine hat in den Händen Girolamo di Ser Andrea, an der andern arbeite ich; und zur Zeit, zu der ich es dem Herrn Bartolomeo (dem Auffeher über die Arbeiten für das Baptisterium) versprochen habe, werden sie vollendet sein. Und sie würden vollendet sein und schon lange Zeit, wenn nicht die Undankbarkeit meiner Gehilfen dazwischen gekommen wäre, von denen ich nicht nur eine Kränkung, sondern viele erlitten habe. Gott sei

Dank bin ich aus ihren Händen. Wofür ich Gott immer lobe, in Anbetracht der Freiheit, in der ich zurückgeblieben bin. Ganz ohne Gehilfen bin ich Herr meiner Werkstatt und will es bleiben.“ Die übrigen, an Herrn Bartolomeo gerichteten Briefe geben Nachricht über die Fortschritte der Arbeit, über die Kosten der Vergoldung u. s. w., und in dem letzten wird endlich die Vollendung des ganzen Werkes angezeigt.

Diese Reliefs sind insofern lehrreich für die künstlerische Entwicklung Ghiberti's, als sie den Stil des Uebergangs von den Reliefs der ersten Thür zu denen der zweiten veranschaulichen. Man bemerkt, wie die Antike sowohl in der Form als in der Gewandung mehr und mehr die Oberhand gewinnt, wie der Künstler die neuentdeckten Gesetze der Perspective trotz des widerstrebenden Stoffes und ohne Rücksicht auf die Bedingungen des Reliefstils zu verwerthen sucht, und wie er besonders auf eine lebhafte und bewegte Handlung Gewicht legt. So ist Johannes vor Herodes, wie er aus dem Verklagten zum Ankläger wird, nach der treffenden Bezeichnung Burckhardt's „eine dramatische Erzählung ersten Werthes.“ Die Taufe Christi, eine figurenreiche Darstellung, steht auf gleicher Höhe mit derselben Scene an der Erzthür. Die Gruppe der beiden Frauen, welche am Ufer des Flusses stehen, zeichnet sich durch hohe Anmuth aus und offenbart zugleich am deutlichsten den glücklichen Einfluß der Antike.

Wie groß das Ansehen war, welches Ghiberti bei seinen Mitbürgern genoß, erhellt am meisten daraus, daß man ihn im Jahre 1419 zugleich mit dem Baumeister Battista d'Antonio neben dem großen Brunellesco als Vorsteher des Kuppelbaues am Florentiner Dome anstellte. Bei dieser Gelegenheit zeigte sich freilich der Charakter Ghiberti's in einem wenig günstigen Lichte. Er war Brunellesco mehrfach zu Danke verpflichtet, der ihn in der Perspective unterworfen hatte, einem Gebiete, welches durch Jenes Forschungen und Arbeiten eigentlich erst erschlossen worden war. Die Verwerthung der perspektivischen Gesetze aber war ein wesentlicher Factor von Ghiberti's Stil geworden.

Die Entwicklung der Dombauangelegenheit ist im Leben des Brunellesco näher geschildert. So wenig Gewicht dabei den Vasarischen Anekdoten im Einzelnen beizumessen ist, in der Sache selbst hat er Recht, wenn er Ghiberti's Unfähigkeit als Architekt hervorhebt. Ein Zeugniß dafür hat dieser selbst in einem Traktat der Architektur hinterlassen, von dem ein Fragment erhalten ist.

Der Dominicanergeneral Fra Leonardo di Stagio Dati hatte bei ihm im Anfang der zwanziger Jahre sein Grabdenkmal, bestehend aus einem bronzenen Sarkophag und seiner liegenden Statue auf demselben, welches in Santa Maria Novella aufgestellt werden sollte, bestellt. Als Leonardo am 19. März 1424 starb, nahm sich die Stadt dieser Angelegenheit an und ließ das Denkmal auf ihre Kosten anfertigen, in Anbetracht der mannigfachen Verdienste, welche sich der Verstorbene in diplomatischen Sendungen um den Staat erworben hatte. Man scheint dabei nicht ganz den Absichten des Priesters gefolgt zu sein. Wenigstens ist heute nur noch ein Flachrelief vorhanden, welches in der Nähe des Hochaltars der genannten Kirche in den Boden eingelassen ist. — Noch zwei andere Grabmäler wurden bei Ghiberti bestellt, zu denen er jedoch nur die Modelle anfertigte und deren Ausführung in Marmor dann anderen Händen übertrug. Beide

befinden sich in Santa Croce in Florenz. Das eine ist dem Andenken des Lodovico degli Obizzi geweiht. Dieser war Feldhauptmann der Florentiner in dem Kriege gegen Papst Martin V. und Filippo Maria Visconti und fiel am 24. Juli 1424, als Carlo Malatesta, der Oberbefehlshaber der florentinischen Truppen, den Versuch machte, das belagerte Castell Zagonara zu entfetzen. Das zweite dieser Grabdenkmäler deckt die Ueberreste des Gonfaloniere Bartolomeo Valori, welcher seine letzten Tage im Convent von Santa Croce zubrachte und sich dort damit beschäftigte, wie er selbst erzählt hat, die Kunst des Sterbens zu erlernen. Beide Arbeiten sind im Laufe der Zeit stark beschädigt worden.

Kurze Zeit vor der Aufstellung der ersten Thür für das Baptisterium erhielt Ghiberti den Auftrag, die dritte noch übrige Thür gleichfalls anzufertigen. Der Contract ist vom 2. Januar 1424 datirt und enthält die ausdrückliche Bedingung, daß der Meister während der Zeit bis zur Vollendung der Thür keine andere Arbeit ohne Erlaubniß der Confoli übernehmen dürfe. Dagegen wurden ihm, wie er selbst berichtet, in Bezug auf die Ausführung keinerlei Vorschriften gemacht. Es blieb ihm vielmehr alle Freiheit, sie so zierlich, vollkommen, reich und schön auszuführen, als nur zu denken möglich sei. Wir kommen auf dieses Hauptwerk des Meisters ausführlich zurück, wenn wir in der Beschreibung seines Lebens an dem Zeitpunkte angelangt sein werden, an welchem die Vollendung des Werkes erfolgte.

Cosimo und Lorenzo von Medici hatten die Reliquien der drei Märtyrer Protus, Hyacinthus und Nemefus von Casentino, wo sie nur eine geringe Verehrung genossen, kommen lassen und bestellten bei Lorenzo zu deren Aufbewahrung einen bronzenen Schrein. Er wurde im Jahre 1428 vollendet und zeigt nur an der Vorderseite zwei schöne, schwebende Engel, welche einen Olivenkranz halten. Der Reiz ihrer eleganten Formen wird durch die Lebhaftigkeit ihrer Bewegungen und den sanften Schwung der Gewänder noch erhöht. Man setzte diesen Schrein in der Kirche des Klosters degli Angeli in Florenz nieder. Als aber dieses Kloster unter der französischen Herrschaft aufgehoben wurde, zerstückelte man den Kasten und verkaufte die einzelnen Theile nach dem Gewicht. Später wurden die Stücke zurückgekauft, und es gelang sie wieder zusammenzusetzen. Der Schrein wird gegenwärtig im National-Museum in Florenz aufbewahrt.

In der Angabe seiner Vermögensverhältnisse, welche er den Beamten der Steuer am 8. Juli 1427 einreichte, schätzte er den in seiner Werkstätt befindlichen Bronzekasten für Cosimo von Medici auf 200 Gulden ab. Desgleichen befanden sich damals in seiner Werkstätt „zwei Gesichten von Erz für einen Taufbrunnen in Siena“, also die oben erwähnten Reliefs, die er auf 400 Gulden schätzte. Auch besaß er ein Haus im Popolo di S. Ambrogio in der Via Borgo Allegri und ein Stück Land, welches im Popolo di S. Donato belegen war.

Neben seiner Thätigkeit als Erzbildner aber bot sich Ghiberti noch manche Gelegenheit, sein Talent als Goldschmied zu bewähren. So arbeitete er für den Papst Martin V. bald nach dessen Erhebung auf den päpstlichen Stuhl eine Mitra, die ringsherum mit goldenen Blättern bedeckt war, während sich zwischen

denfelben kleine Figuren befanden. — Für denfelben Papft fertigte er einen goldenen Knopf für feinen Chormantel, welcher mit der Figur des segnenden Erlöfers gefchmückt war.

Als Papft Eugen IV. im Jahre 1439 dem Concil präfidirte, welches in Florenz in Sta. Maria Novella abgehalten wurde, um eine Vereinigung der griechifchen mit der lateinifchen Kirche zu erzielen, arbeitete Ghiberti für ihn eine äußerft koſtbare Mitra, deren Schmuck an edlen Steinen allein einen Werth von 30,000 Dukaten repräfentirte. Das Goldgewicht betrug fünfzehn Pfund und das der Perlen und Edelſteine fünf und ein halbes Pfund. Ghiberti verzierte die Mitra neben andern Ornamenten mit zwei Gruppen, welche den thronenden Heiland und die Madonna, beide von Engeln umgeben, darſtellten. Beide Mitren wurden während des für Rom ſo unglücklichen Jahres 1527 wahrſcheinlich von Benvenuto Cellini auf Befehl des Papſtes Clemens VII. der Steine beraubt und eingefchmolzen. — Für Giovanni von Medici, den Sohn des Cofimo, fertigte er die Faſſung zu einem antiken Carneol an, auf welchem die Schindung des Marfyas eingefchnitten war, und welcher der Sage nach dem Kaiſer Nero als Petſchaft gedient haben ſollte. Er ſetzte ihn zwifchen die ausgeſpannten Flügel eines goldenen Drachen, der ſich in Epheublättern ſchlängelte. Ueber den Verbleib dieſes Werkes iſt nichts bekannt geworden.

Auch als Zeichner leiſtete Ghiberti ſeiner Vaterſtadt einige Dienſte. Im Jahre 1436 war nämlich ein gewiſſer Francesco Livi von Gambaffo aus Lübeck, wo er ſeine Kunſt erlernt zu haben ſcheint, nach Florenz berufen worden, um eine Anzahl von Fenſtern des Domes in Glasmofaik auszuführen. Die Zeichnungen zu denſelben wurden dem Ghiberti übertragen. Er giebt uns ſelbſt in ſeinem Tagebuche Nachricht darüber. An der Faſſade zeichnete er die drei Fenſter, von denen das mittlere die Himmelfahrt der Madonna darſtellt. Im Chor rühren ebenfalls drei ſolche von ihm her: Chriſti Darſtellung im Tempel, ſeine Himmelfahrt und das Gebet am Oelberg. Außerdem entwarf er noch viele Fenſter innerhalb der Kirche, deren Ort er nicht näher bezeichnet. Nach Vaſari wären es die ſämmtlichen Lichtöffnungen im Tambour der Kuppel mit Ausnahme einer, welche die Krönung der Maria darſtellt, und für die Donatello die Zeichnung lieferte. Weiter wird berichtet, daß Ghiberti auch für die Hauptkapelle der Dechanei in Arezzo ein großes und ſchönes Fenſter zeichnete, wie deren auch an anderen Orten von ſeiner Hand exiſtiren.

Seinen letzten größeren Auftrag erhielt Ghiberti von der Domverwaltung. Man hatte ſchon ſeit längerer Zeit beſchloſſen, für die Gebeine des hl. Zenobius einen Schrein anfertigen zu laſſen, und ſchloß dieſerhalb mit Ghiberti am 18. April 1439 einen Contract ab. Der Goldſchmied Laurentius Bartoli — ſo wird er in dem lateiniſch abgefaßten Dokument genannt — ſollte eine metallene Grabkiſte anfertigen, zwei Ellen hoch und drei und eine halbe Elle breit, mit drei hiſtoriſchen Reliefs an den Seiten, welche drei Wunder des Heiligen darſtellen ſollten. Der Lieferungstermin war auf den Monat Januar des folgenden Jahres feſtgeſetzt. Als der Schrein vollendet war, begnügte man ſich damit, nur den Kopf des hl. Zenobius hineinzulegen, während ſein Körper in einer unterirdiſchen Kapelle beigeſetzt wurde. Erſt am Ende des 17. Jahrhunderts ver-

einigte man seine Gebeine mit dem Kopfe in der Bronzekiste. Sie fleht gegenwärtig unter dem hintersten Altar des Domes.

Der Sarg hat die Form einer rechteckigen Grabkiste mit einfachem Zahnschnittgesims. Auf der Vorderseite ist das Hauptwunder des Heiligen dargestellt. Zenobius war in seiner früheren Jugend Christ geworden, hatte seine Güter unter die Armen vertheilt und erhielt später vom Papste Damasus die Würde eines der sieben Diakonen der Kirche. Er starb als Bischof von Florenz im J. 417. Als einst eine fromme Frau einen Pilgerzug nach Rom unternahm, übergab sie dem Bischof ihr Kind zur Obhut. Doch dieses starb plötzlich kurz vor der Ankunft der Mutter; der Heilige liefs es auf den Marktplatz bringen und betete so inbrünstig zu Gott um dessen Wiederbelebung, dass seine Bitte erhört wurde. — In der Mitte des Reliefs kniet der Heilige mit erhobenen Händen im Gebete, während vor ihm das todte Kind ausgestreckt liegt. Ihm gegenüber kniet die eben heimgekehrte Mutter des Kindes mit ausgebreiteten Armen. Noch vermag sie ihrem Schmerze nicht zu gebieten, trotzdem das Wunder sich bereits vollzogen hat. Hinter dem todten Kinde steht die wiederbelebte Gestalt des Kleinen, welcher seine Hände zum Himmel erhebt und seine rührende Bitte mit dem Gebete des heiligen Mannes vereinigt. Die meisterhafte Composition und die ergreifende Schönheit der Figuren, besonders der knieenden Mutter, in der sich eine wahrhaft antike Gröfse offenbart, lassen uns über die Naivetät des Künstlers hinwegsehen, welcher noch völlig in der mittelalterlichen Weise zwei der Zeit nach aufeinanderfolgende Vorgänge im Raume vereinigte. Es kam ihm augenscheinlich nur darauf an, seine Geschichte klar und deutlich zu erzählen, und dies ist ihm auch in hohem Grade gelungen. Von beiden Seiten ist eine grofse Volksmenge herbeigeströmt, in der sich die Empfindungen der Theilnahme und des Staunens in der mannigfaltigsten Weise äußern. Zur Linken des Beschauers steht die Schaar der Pilger, mit denen die Mutter nach Rom wallfahrtete, während sich auf der rechten Seite florentinische Männer und Frauen herbeidrängen. Hier erregt besonders die herrliche Gruppe einer schönen Frau mit drei Kindern Interesse. In der Mitte des Hintergrundes erheben sich Gebäude in antikem Geschmacke, links eröffnet sich eine Fernsicht auf Berge und Baumgruppen, und zur Linken dehnt sich die Stadt Florenz mit ihren zinnengekrönten Mauern und Thürmen aus.

In der Anordnung und Gruppierung der mehr als hundert Figuren bewährt sich der Meister der Perspective. In der Gestaltung des Hintergrundes treten die alten malerischen Tendenzen wieder hervor, während sich in der Formengebung und in der Gewandung das eingehende Studium der Antike kundgiebt. Dagegen ist der tiefe physiognomische Ausdruck und die Lebendigkeit der Bewegungen die Errungenschaft der neuen Kunstepoche, als deren Hauptvertreter sich Ghiberti in diesem Relief auf das glänzendste documentirt.

Auf der rechten Schmalseite erweckt der Heilige einen der Diener, welche von St. Ambrosius mit Aufträgen zu ihm geschickt waren. Der Todte war auf den Alpen zurückgeblieben, und der Ueberlebende brachte dem Bischof die Nachricht. Dieser kniet mit ausgebreiteten Armen in felsiger Gegend und betet zu Gott, welcher oben in Wolken erscheint und ihm Erhörung zuwinkt.

Links steht der andere Diener in lebhafter Erregung mit der Geberde höchsten Staunens. — Die linke Seite stellt ein ähnliches Wunder dar. Ein Knabe, der von einem Gespann mit Ochsen überfahren worden, wird auf die Fürbitte des Heiligen wiederbelebt. Eine Gruppe wehklagender Frauen ist hinter dem Wagen sichtbar. Mit besonderer Energie sind die Anstrengungen der beiden Ochsenreiber dargestellt, welche mit allen Kräften das Gefährt zum Stehen zu bringen suchen. — Auf der Rückseite halten sechs schwebende, langbekleidete Jünglingsengel, welche zu drei auf beiden Seiten vertheilt sind, einen Ulmenkranz, in welchem sich die Weihinschrift befindet: Das Haupt des seligen Zenobius, Bischofs von Florenz, zu dessen Ehre dieser Schrein, mit ausgezeichnetem Schmucke versehen, angefertigt wurde. — Die Köpfe der Engel sind von edler Schönheit, ihre Gewänder außerordentlich weich im Faltenentwurf und anmuthig bewegt. Der Fortschritt, welchen Ghiberti im Laufe seiner Entwicklung gemacht hatte, wird besonders deutlich, wenn man diese schwebenden Gestalten mit den beiden Engeln an der Vorderseite des Grabes der heiligen Hyacinthus, Protus und Nemesius vergleicht. Man wird bei diesem Vergleiche inne, wie er von anfänglicher Gebundenheit und Strenge im Ausdruck allmählich zu absoluter Freiheit und Schönheit der Formensprache durchdrang.

Im Jahre 1444 wurde Ghiberti in einen ärgerlichen Handel verwickelt. Es war nämlich bei der Signoria eine anonyme Denunciation eingelaufen, in welcher er, weil in illegitimer Ehe geboren, als untauglich zur Anfertigung der Ersthüren erklärt wurde. Seine Mutter Fiore sei mit einem gewissen Cione Paltami vermählt gewesen. Als dieser ihr nicht mehr gefiel, sei sie ihm entlaufen und dem Goldschmied Bartolo in die Hände gefallen, etwa um 1374. Mit diesem hätte sie in wilder Ehe gelebt und ihm im Laufe der Zeit 3 Kinder geboren, unter ihnen den Lorenzo im Jahre 1378. Erst im Jahre 1406, als Cione gestorben war, hätte sich Bartolo auf Andringen seiner Freunde mit Madonna Fiore rechtmäßig vermählt. — Am 20. April 1444 kam die Angelegenheit zur öffentlichen Verhandlung. Es gelang Ghiberti den Nachweis zu führen, daß die in der Denunciation gegen ihn angeführten Thatfachen auf Unwahrheit beruhten. Er bekräftigte seinen Nachweis unter Anderem durch die Thatfache, daß er nach dem Tode seines Vaters Cione aus dessen Nachlaß eine Erbschaft angetreten hätte. Er wurde aber zu einer Geldbusse verurtheilt, weil er insofern den Gesetzen zuwider gehandelt, als er während der ganzen Zeit seiner Thätigkeit Steuern unter fremdem Namen, als Sohn des Bartolo, bezahlt hatte. Doch wurde ihm später diese Strafe erlassen. In der Vermögensangabe vom Jahre 1446 nennt er sich wieder Lorenzo di Bartolo mit dem Zusatz: Meister der Thüren von S. Giovanni, dagegen in einem gleichen Document vom Jahre 1451 Lorenzo di Cione di Ser Bonacorfo, anders genannt Lorenzo di Bartoluccio. Auch auf der Inschrift der zweiten Thür bezeichnet er sich als Sohn des Cione de Ghibertis.

Inzwischen näherte sich das dritte Thürenpaar der Vollendung. Am 24. Juni 1443 meldete er, daß sechs Reliefs fertig seien, und im Jahre 1447 konnte er bereits die Beendigung der noch übrigen vier anzeigen. Am 19. August desselben Jahres erhielt er eine Zahlung von 1200 Gulden. Vorher war ihm und

seinem im Jahre 1416 geborenen Sohne Vittorio der übrige noch zu fertigende Thürschmuck übertragen worden: vierundzwanzig Statuetten von Propheten und andern biblischen Figuren, eine gleiche Anzahl von Köpfen und das mit Thieren und Vögeln belebte Laubgewinde, welches friesartig die Thür umgeben sollte. Da diese Theile im Jahre 1450 noch nicht vollendet waren, wurden beide Künstler verpflichtet, dieselben binnen zwanzig Monaten vom 1. Februar 1450 an gerechnet fertig zu stellen. Den 2. April 1452 erhielten sie den Auftrag zur Vergoldung der Thür und am 16. Juni 1452 wurde sie aufgestellt. Da sie dem Rathe und der Domverwaltung als ein vollendetes Meisterwerk erschien, wurde die Thür des Andrea Pisano von der Vorderseite des Baptisteriums, dem Dome gegenüber, entfernt und die zweite Thür des Ghiberti an ihre Stelle gesetzt. Die Thür des Pisano wurde an den Eingang zur Linken von jener gebracht, während die erste Thür des Ghiberti sich auf der rechten Seite befindet.

Nach Vasari soll Brunellesco dem Ghiberti bei dem Gufs und dem Poliren des Werkes geholfen haben. So unwahrscheinlich diese Nachricht an sich ist, so wird sie durch den im Jahre 1446 erfolgten Tod des großen Baumeisters vollends in Zweifel gezogen. Ebenso unwahrscheinlich ist die Betheiligung des Antonio Pollajuolo, des Parri Spinelli, des Masolino und der anderen, welche Vasari nennt. Nur von Paolo Uccelli, der bereits als Knabe an der früheren Thür half, ist seine Theilnahme an dem Werk glaublich.

In gleicher Weise beruht die Nachricht des Vasari, Ghiberti hätte für die dritte Thür von der Signoria als Bezahlung ein Grundstück erhalten, auf einem Irrthum. Denn der Meister selbst erzählt uns in seinem bereits öfters erwähnten Tagebuche, daß er eine Besitzung von der Familie Biliotti gekauft habe für das Geld, welches er von der Signoria für die Thüren erhalten hatte.

Der gelehrte Geschichtschreiber und Kanzler von Florenz, Leonardo Bruni aus Arezzo (1369—1444), war seiner Zeit beauftragt worden, zehn Geschichten aus dem alten Testamente auszuwählen, welche auf der dritten Thür dargestellt werden sollten. Das Begleit Schreiben, welches er mit seinen Vorschlägen an die Auftraggeber richtete, ist erhalten und interessant genug, um ganz mitgeteilt zu werden. Es bietet zugleich einen Beleg für die geringe Freiheit, welche man den Künstlern in der Wahl ihrer Gegenstände liefs und wie sehr sie von den Launen der Besteller abhängig waren. „Ich bin der Ansicht“, so schreibt Leonardo, „daß die zehn Geschichten der neuen Thür, welche, wie ihr beschloffen habt, aus dem alten Testamente sein sollen, zwei Dinge an sich haben müssen: erstlich, daß sie ansehnlich sind, und zweitens, daß sie bedeutfam sind. Ansehnlich nenne ich diejenigen, an denen sich das Auge weiden kann bei der Mannigfaltigkeit der Zeichnung, bedeutfam diejenigen, welche von Wichtigkeit und denkwürdig sind. Indem ich diese beiden Dinge voraussetzte, habe ich nach meinem Urtheil zehn Geschichten namhaft gemacht, die ich euch auf Papier verzeichnet übersende. Es wird nöthig sein, daß derjenige, der sie zu zeichnen hat, über jede Geschichte wohl unterrichtet ist, so daß er die Personen und die vorkommenden Handlungen gut anzuordnen im Stande ist, und daß er Anmuth besitzt, sodafs er sie mit gutem Schmuck auszuführen versteht. Ich zweifle durchaus nicht, daß dieses Werk, wie ich es euch vorgeschrieben habe, in der

ausgezeichnetsten Weise gelingen wird. Gern wollte ich bei dem fein, der die Zeichnungen anfertigen wird, um ihm die Bedeutung und den Sinn jeder Geschichte verständlich zu machen. Ich empfehle mich euch. Euer Leonardo von Arezzo“.

Die zehn Geschichten, welche der gelehrte Staatsmann ausgewählt hatte, führte Ghiberti auf folgende Weise aus. Auf dem ersten Felde des linken Thürflügels stellte er Scenen aus der Schöpfungsgeschichte dar. Im Vordergrunde links wird Adam erschaffen. Gott ergreift ihn bei dem linken Arme, und das Leben scheint sich allmählich unter der göttlichen Berührung seinen Gliedern mitzuthellen. Vier hinter dem Schöpfer schwebende Engel, reizvolle Gebilde, in denen Ghiberti eine hohe Meisterchaft erreicht hatte, preisen die Allmacht Gottes. Den Mittelraum nimmt die Schöpfung der Eva ein, die sich hinter dem schlafenden Adam erhebt und von Engeln zu Gott emporgetragen wird. Ihre Gestalt ist von vollendeter Schönheit und von seltenster Anmuth, wie sie später nur noch ein Raffael erreicht hat. Die sieben Engel, welche sie im Halbkreis umschweben, scheinen ihre Verehrung mehr der Schönheit des sterblichen Weibes zu bezeigen, als der Größe Gottes. Im Hintergrunde links sieht man den Sündenfall und zur Rechten im Vordergrunde die Vertreibung aus dem Thore des Paradieses durch den Engel des Herrn, während oben der erzürnte Schöpfer von den himmlischen Heerschaaren umgeben in den Wolken erscheint. Ghiberti hat mit vielem Geschick die verschiedenen Scenen zu einer Composition verbunden und dadurch einigermassen das Gefühl des modernen Beschauers befriedigt, welchem die Naivetät der Alten fehlt, über die Einheit der Handlung hinwegzusehen und mehrere Vorgänge innerhalb eines Bildes zu betrachten. An diesem Fehler der Composition, vom modernen Standpunkt aus beurtheilt, leiden die übrigen Bilder gleichfalls, mit Ausnahme des siebenten, neunten und zehnten unserer Beschreibung, wo die einfacheren Vorgänge ihm die Beschränkung auf eine Handlung, und sicherlich zu seinem Vortheil, gestatteten.

Im Vordergrunde des gegenüberliegenden Feldes auf dem andern Thürflügel bearbeitet Kain mit einer von Ochsen gezogenen Pflugchar den Acker. Auf einem hohen Berge im Hintergrunde sieht man das Opfer der Brüder und und am Fusse dieses Berges die schreckliche That des Kain. Im Vordergrunde rechts wird der Mörder von dem Herrn verflucht. Es verdient hier der Einfluss antiker Kunstwerke auf Ghiberti, der sich nicht blofs in der edlen Formengebung, sondern auch in Aeußerlichkeiten zeigt, an einem besonderen Beispiele bemerkt zu werden. Das Gewand des schwebenden Schöpfers baucht sich über ihm zu einem Halbkreise, wie es Ghiberti an Luftgöttern und an der Mondgöttin, welche zum Endymion herabschwebt, auf römischen Sarkophagen beobachtet hatte.

Das zweite Feld der linken Seite behandelt die Geschichte des Noah. Im Hintergrunde verlässt der Erzvater mit seiner Familie und den Thieren, unter denen ein Elephant und ein Löwe hervorzuheben ist, die Arche, ein seltsames Bauwerk von pyramidalen Form. Rechts im Vordergrunde bringt Noah mit seinen Söhnen ein Dankopfer dar. Links verflucht er, vom Weine trunken, seinen Sohn Ham und segnet Sem und Japhet.



Von der dritten Thür des Baptisteriums zu Florenz.

Auf der anderen Seite der Thür kniet Abraham vor dem Herrn und den beiden Engeln nieder. Im Hintergrund steht Sarah vor der Hütte. Weiter rechts ist das Opfer des Isaak auf dem Gipfel eines Berges dargestellt. Hier ist die Bewegung des Abraham, welcher das Opfermesser schwingt, ungleich energischer und pathetischer, als auf dem Probestücke des Meisters. Demnach ist auch die Bewegung des Engels, der durch die Luft herankommt, schwungvoller. Während sich in dem aufblickenden Isaak des ersten Reliefs das kindliche Vertrauen und die kindliche Hingabe rührend ausdrückt, erscheint hier das unfreiwillige Opfer, welches unter dem geschwungenen Messer des Opferers furchtsam zusammenkauert.

Die Darstellung des dritten Feldes der linken Seite ist der Geschichte des Isaak entlehnt. Vor einer hohen, von korinthischen Säulen getragenen Halle bewegen sich mehrere Personen. Jacob eilt dem Isaak entgegen und weiter rechts wird er von dem greisen Vater, welcher auf einer Bank sitzt, in Gegenwart der Rebekka gesegnet. Im Hintergrunde rechts sieht man den zur Jagd ziehenden Esau.

Diesem Relief entsprechen auf der anderen Thürseite Scenen aus der Geschichte des Joseph, wie der Sohn Jakob's in die Cisterne geworfen wird, wie er vor Pharao tritt, und im Vordergrunde die Israeliten, Männer und Weiber, reich mit Vorräthen beladen, vor Joseph. Die Männer sind beschäftigt, ihre Lastthiere mit Kornfäcken zu beladen, und selbst die Kinder tragen fröhlich ihren Antheil von dannen.

Am vollendetsten ist die Composition des vierten Feldes der linken Thürseite. Moses, auf dem Gipfel des Sinai stehend, empfängt die Gesetzestafeln von Gott, der herabschwebt, umgeben von pfeifenblasenden Engeln, unter Donner und Blitz. Weiter unten, auf einem Abfalle des Berges, liegt Josua, das Antlitz vor Schrecken in den Händen bergend. Unten, am Fusse des Sinai, steht das Volk der Israeliten, Männer, Weiber und Kinder, erschreckt über die himmlischen Zeichen und das Ausbleiben ihres Führers. Aeußerst mannigfaltig und energisch sind die Bewegungen der Furcht, von der leisen Aeußerung der noch mit unerschütterlichem Vertrauen kämpfenden Beforgnis bis zum verzerrten Ausdruck des Entsetzens, der sich namentlich in einem Krieger in römischer Rüstung kundgibt. Unter den Frauen ist besonders eine im Vordergrunde anziehend, welche ihr erschrecktes Kind liebevoll an die Brust drückt, während ein anderes sie ängstlich von hinten umfaßt, um in den Falten ihres Gewandes Schutz zu suchen. Die Gestalt der Mutter ist namentlich edel und von echt antiker Würde in der Haltung und in der Gewandung, und die Tiefe des Ausdrucks bei der Kleinheit des Kopfes vollster Bewunderung werth. Links füllt das Zeltlager der Israeliten mit Bäumen, unter denen eine Palme bemerkbar ist, den Hintergrund. — Indem sich die Composition pyramidalisch aufbaut und alle Bewegungen und Handlungen zu dem Vorgang auf dem Gipfel des Berges in lebendige Beziehungen gesetzt sind, vereinigen sich die räumlich getrennten Scenen zu einem geschlossen und einheitlich componirten Bilde.

Mehrere Scenen zeigt wiederum das vierte Relief des andern Thürflügels. Im Vordergrunde ziehen die Israeliten durch den Jordan. Die Bundeslade wird

dem Heere vorangetragen, und rechts lesen Männer zwölf Steine aus dem Flusse, welche zum Gedächtniß nach dem Gebote des Herrn aufgerichtet werden sollten. Aus dem Heere ragt die zwar winzige, aber darum nicht minder imponirende Gestalt des Josua hervor, der wie ein römischer Triumphator auf einem von vier Pferden gezogenen Wagen steht. Im Hintergrunde erhebt sich die Stadt Jericho. Die Bundeslade wird um ihre Mauern getragen, die Schaar der Israeliten folgt, und schon fangen die Mauern an, unter dem Schalle der Posaunen zu bersten.

Das letzte Feld der linken Thürseite stellt den Kampf Davids mit Goliath dar. Der Riese ist bereits gefallen, und sein Ueberwinder ist bemüht, ihm das gewaltige Haupt abzuschlagen. Rechts fliehen die Philister, zum Theil noch kämpfend, davon, während die Krieger der Israeliten, alle in römischer Rüstung, ihnen nachstürmen. Unter der Menge bemerkt man den König Saul auf einem Kriegswagen. Den Hintergrund nimmt eine von Mauern umgebene Stadt ein.

Gleichfalls nur eine Scene zeigt das letzte Relief der anderen Seite, welches die Ankunft der Königin von Saba darstellt. Salomo eilt ihr auf der Treppe seines Palastes entgegen, um sie zu begrüßen. Ihr reiches Gefolge belebt den Hintergrund, während das Hofgefinde Salomo's sich im Palaste bewegt, der den Hintergrund bildet.

Die Thürflügel sind von einem Frieße umgeben, der mit zwanzig in Nischen stehenden und vier liegenden Figuren und mit zwanzig aus Medaillons herausblickenden Köpfen geziert ist. Die Figuren stellen Propheten und andere Personen der heiligen Schrift vor. Man bemerkt unter ihnen Judith mit dem Haupte des Holofernes und Mirjam, die Schwester des Moses. Die liegenden Figuren sind in ihrer Stellung offenbar den Flußgöttern nachgebildet, denen man häufig auf antiken Sarkophagreliefs begegnet. Unter den Köpfen bemerkt man den des Künstlers und den seines Stiefvaters Bartoluccio, des treuen Gehilfen an seinem großen Werke, auf welches er mit gerechtem Stolze die rühmende Inschrift setzen konnte »Laurentii Cionis de Ghibertis opus mira arte fabricatum« — das Werk des Lorenzo di Cione di Ghiberti, mit erstaunlicher Kunst gefertigt.

Die Thürpforten sind mit einem überaus reichen Laubgewinde geschmückt, welches sich um Stäbe schlingt, die aus zwei Vasen herauswachsen. Die Festsions sind mit zahlreichen, in voller unterhöhlter Arbeit ausgeführten Thieren: Eichhörnchen, Eulen, Tauben, Adlern u. f. w. belebt. Die Innenseite der Pforten zeigt nur Ornamente.

Ueber die Principien, welche den Künstler in der Ausführung dieser »Erzgemälde« leiteten, giebt er in seinem Tagebuche folgende Auskunft: »Bei dieser Arbeit bemühte ich mich, die Natur auf alle Weise, soviel es mir nur möglich war, nachzuahmen, sowohl im Maf als in den Lineamenten, die ich nur anbringen konnte, und in schönen Zusammensetzungen, auch im Reichthum vieler Figuren. Einige Geschichten enthalten gegen hundert Figuren, andere weniger, alle sind mit dem größten Fleiße ausgeführt. Die Gebäude sind so, wie das Auge sie mißt, und in der Weise wahr, wie sie dem erscheinen, der sie in der Entfernung aufnimmt. Sie haben sehr wenig Relief, und auf den Plänen sind die

nebenstehenden Figuren gröfser, die entfernten kleiner, als es sich in der Wirklichkeit zeigt.«

Wer nach den Grundgesetzen der Plastik und insbesondere des Reliefftils ein Urtheil über die Thür des Ghiberti fällen will, macht sich einer Ungerechtigkeit schuldig. Nur auf Grund der obigen Auslassungen des Künstlers, der, wie er selbst gesteht, mehr zum Maler als zum Bildner geboren war, ist eine gerechte Würdigung der Reliefs möglich. Da sich dieselben nicht treffender charakterisiren lassen, als es v. Rumohr in seiner classischen Weise gethan hat, setzen wir sein Urtheil, welches sich auf beide Thüren bezieht, hierher. »Gewifs sind diese Thore, wie überhaupt in der allgemeinen Auffassung der biblischen Gegenstände, in der naiven und herzlichen Auffassung untergeordneter Gruppen und Handlungen, in der Behandlung der Form und der Bewegung, so besonders darin ganz einzig und unnachahmlich, dafs in ihnen ein malerischer Geist im bildnerischen Stoffe malerisch vortrefflich, bildnerisch genügend, wenigstens nicht verletzend, sich ausgedrückt hat. Für Gemälde, nicht für Bildnerarbeit sind sie anzusehen, wenn man anders ihren vollen Werth und Sinn auffassen, sie ungetrübt geniessen will. Als Gemälde erscheinen sie, wenn man sie an einem hellen Vormittage scharf vom schräg einfallenden Sonnenlichte beleuchtet, ungestört von bildnerischen Stilanforderungen betrachtet; als Gemälde hatte sie der Künstler selbst sich gedacht und, was er bestrebte, vornehmlich durch absichtliche Unterordnung der Form, Hervorheben der Linien oder der Umrisse so glücklich erreicht, als wir sehn. Indefs ist dieser unerhörte Sieg des Genius über die unbittlichen Forderungen des Stoffes der erste und einzige. Wer ihn erneuern wollte, würde nur die Niederlage so vieler Nachfolger des Ghiberti wiederholen, welche, ohne die Liebenswürdigkeit seiner Seele, ohne die Sicherheit und tiefe Wahrheit seiner Charakteristik doch Bronzethore und halberhobene Arbeiten aller Art gleich ihm in malerischem Sinne haben entwerfen wollen.«

Das erste Thürenpaar entspricht bei weitem mehr den Gesetzen des Reliefftils, wengleich dieses wiederum von dem Thor des Andreo Pisano »in der sparsamen, haushälterischen Wahl der Mittel der Bezeichnung und des Ausdrucks seiner Aufgaben« übertroffen wird.

Das Bestreben, in jeder Hinsicht mit der Malerei zu concurriren, verleitete Ghiberti zur Uebertragung der Linearperspective auf das Relief. Aber es gelang ihm nicht immer, die Figuren den verschiedenen Plänen richtig einzuordnen. Während die vorn stehenden Personen sich fast ganz von der Fläche ablösen und uns in beinahe vollständig plastischer Rundung entgegentreten, mußten oft die Figuren des letzten Planes mehr als geziemend platt gedrückt werden, um den Gesetzen der Perspective gerecht zu werden. Unter diesen Versuchen litt natürlich die Composition, und nur diejenigen Bilder, die sich auf die Darstellung einer Scene beschränken, genügen den Forderungen einer übersichtlichen und einheitlichen Composition. Auf anderen Bildern dagegen steigert sich die Ueberfülle der Figuren zu einem schwer entwirrbaren Durcheinander von Bewegungen und Handlungen, die unter sich nur in einem losen Zusammenhange stehen.

Aber die Neuheit des Unternehmens und das im Ganzen glückliche Gelingen des Wagnisses liefsen bei den Zeitgenossen derartige Bedenken nicht im

geringsten aufkommen. Diese Thore erregten die lebhafteste Begeisterung der Florentiner zu den Zeiten des Ghiberti, wie sie noch bis auf den heutigen Tag die Bewunderung der Jahrhunderte auf sich gezogen haben. Selbst ein so verschiedenartiger Geist wie Michelangelo steigerte seinen Beifall für diese Werke zu dem Ausruf, sie seien würdig, die Thore des Paradieses zu sein.



Erschaffung der Eva. Von der dritten Thür des Baptisteriums zu Florenz.

Trotz seiner großen Begeisterung für die antike Skulptur übte ihr plastischer Stil den geringsten Einfluss auf Ghiberti. Formen, Gewandung und andere Aeußerlichkeiten, als gewisse Stellungen und Bewegungen, auf die wir gelegentlich hinwiesen, waren es, welche er von der Antike entlehnte. Den verworrenen Stil der römischen Sarkophagreliefs übertrieb er bedeutend, und vorzugsweise mögen die Reliefs an der Trajanssäule in Rom auf die Entwicklung seines Kunstcharakters gewirkt haben. Dies zeigt sich wiederum nur in Aeußerlichkeiten, wie in der Bewaffnung der Krieger, in der Anordnung und Ausführung von Baulich-

keiten in den Hintergründen u. f. w. Dafs er sich aber wirklich einige Zeit in Rom aufgehalten habe, erfahren wir aus den Aufzeichnungen seines Tagebuches. Er erzählt dort, wie er zu Rom die Statue eines Hermaphroditen gesehen, kurz nachdem sie in einer Vigna bei San Celso ausgegraben worden war. »Keine Zunge, so sagt er, ist im Stande, die hierin entfaltete Kenntnifs und Kunstfertigkeit zu beschreiben oder dem meisterhaften Stile gerecht zu werden.« Ein anderes Mal berichtet er von einer bei Florenz gefundenen Statue, »welche, so glaubt er, an der Stelle, wo man sie gefunden hatte, in den ersten Zeiten des Christenthums von einigen edlen Geistern verborgen worden war, welche ihre Vollkommenheit und den erstaunlichen, in ihr entfalteten Genius erkannten und so zu Mitleid bewegt wurden, dafs sie eine Grube machten, in der sie dieselbe unter einer Steinplatte verbargen, um sie vor Beschädigungen zu schützen. Nur durch Berührung der Statue kann man alle ihre Schönheiten entdecken, welche sonst den Augen sehr leicht entgehen.«

Ghiberti besafs eine Sammlung von Antiken, von denen er einige mit nicht geringen Kosten von Griechenland hatte kommen lassen. Vafari erwähnt davon einige Torfen von Figuren, Köpfen, ein Bein aus Bronze von natürlicher Gröfse und einige Vasen. Diese Sammlung ging in den Besitz seines Sohnes Vittorio über, der sie wiederum an seinen Sohn Bonacorfo vererbte. Noch im Jahre 1510 sah der Priester Francesco Albertini mehrere ausgezeichnete Stücke, die man für Arbeiten des Polyclet hielt, in dem Ghiberti'schen Hause zu Florenz, ferner »eine grofse, sehr schön gemeifelte Marmorvase, welche Lorenzo Ghiberti aus Griechenland hatte bringen lassen.« Der Torfo eines Satyrn ist aus dieser Sammlung in die Galerie von Florenz gekommen. Eine Venus, ein Narcifs und ein Mercur gelangten in die Akademie von Siena. Ferner wird noch eine Venus in der Stellung der mediceischen und der Torfo eines geflügelten Genius als in seinem Besitze namhaft gemacht.

Ob die Erzählung des Vafari, Ghiberti hätte den Auftrag erhalten, an die Stelle der Thür des Pisano eine dritte von seiner Hand zu setzen, auf Wahrheit beruht, ist zweifelhaft. Er behauptet zwar, noch als Jüngling bei den Nachkommen des Ghiberti das von dem Meister angefertigte Modell gesehen zu haben; aber aus Documenten läfst sich nur erweisen, dafs Lorenzo und sein Sohn Vittorio im Jahre 1454 den Auftrag erhielten, einen Fries um die Thür Andrea's anzufertigen.

Bei dieser Arbeit überrafchte der Tod den grofsen Meister. Er starb am 28. November 1455 und wurde in Sta. Croce zu Florenz begraben. Sein Sohn Vittorio vollendete den Fries. Im Jahre 1464 erhielt er seine Bezahlung, und demnach wird um diese Zeit die Beendigung des Werkes erfolgt sein. —

Ghiberti's Einflufs auf die Kunst der folgenden Zeit war nicht so grofs, als es sich vermöge seiner Bedeutung erwarten liefse. Nur die Künstlerfamilie und Schule der Robbia pflanzten den Geist seiner Kunst mehr als ein Jahrhundert lang fort. Die Werke aus gebranntem und glafirtem Thon, welche aus dieser Schule hervorgingen, athmen denselben Adel der Form, dieselbe Schönheit und den graziösen Schwung der Linien, welchen wir an Ghiberti bewundern. Das Material war zum Ausdruck dieser Vorzüge besonders geeignet, hier vermochte der Naturalismus des Donatello, der fortan in der Plastik herrschend blieb, keinen nennenswerthen Einflufs zu üben.

---

Die Arbeit an den Thüren von S. Giovanni nahm die ganze Lebensthätigkeit des Ghiberti, einen Zeitraum von fünfzig Jahren in Anspruch. Nur gering ist die Zahl der Werke, welche er neben den beiden großen Schöpfungen seines Lebens hervorbrachte. Aber sie genügen, um ihn zu einem der größten Bildhauer aller Zeiten zu machen.

Es gibt Kunstwerke von abfoluter Schönheit, Kunstwerke, deren Schönheit nicht unter dem beschränkten Gesichtspunkte der Zeitverhältnisse, unter denen sie entstanden, zu beurtheilen, sondern für alle Zeiten allgemein giltig ist. Die Statue des hl. Stephanus und das Thürrelief mit der Schöpfung der Eva verdienen einen Platz unter diesen Kunstwerken ersten Ranges, deren freie Schönheit die Bewunderung der Jahrhunderte bildet.

---



## Donatello.

Geb. in Florenz 1386; gest. dafelbst 1466.

Donato, genannt Donatello, wurde im Jahre 1386 zu Florenz geboren. Sein Vater Niccolò di Betto Bardi, war im Stadtbezirk von S. Piero in Gattolino anfällig und gehörte zur Zunft der Wollenkämmer. Als diese während des Aufstandes der „Ciampi“ (d. h. Gevattern), wie man nach dem Vorgange des Herzogs von Athen das niedere Volk nannte, für die Optimaten Partei genommen hatte, wurde er von den Siegern in die Verbannung geschickt, welche er in Pisa verlebte. Dort gerieth er in neue Händel, die mit einem Todtschlage endeten. Nun floh er nach Lucca, und tauchte endlich nach mannigfachen Schickfalen, welche ihn beinahe um's Leben brachten, um 1380 wieder in Florenz auf. Vor 1415 muſs er gestorben sein, denn in einem Auftrage, welchen Donatello in diesem Jahre erhielt, wird er der Sohn des weiland Niccolò genannt.

Nach dem Berichte Vasari's genofs Donatello seine Erziehung im Hause der Martelli, der Freunde der Medici. So unwahrscheinlich diese Nachricht auch klingen mag, da Donatello's Vater der Gegenpartei angehörte, so ist doch wenigstens gewiſs, daſs der jüngere Ruberto Martelli, der Freund des Cosimo von Medici, für die Werke unseres Künstlers ein lebhaftes Interesse hegte. Ruberto soll testamentarisch verfügt haben, daſs Keiner seiner Nachkommen bei Strafe schweren Verlustes an Land zu Gunsten der Stadt eine gewisse Statue Johannes des Täufers von Donatello verkaufen dürfe; und bis auf den heutigen Tag hat sich noch eine Anzahl von Werken des Meisters im Hause der Martelli erhalten.

Donatello war nach der Ansicht Einiger der Schüler des Malers und Bildhauers Bicci di Lorenzo, von dem ein Relief mit der Krönung der Jungfrau über dem Portal von S. Egidio in Florenz noch vorhanden ist. Einer anderen Nachricht zufolge war er der Schüler des Goldschmieds Cione, des Vaters des Ghiberti, was dadurch einigen Anhalt gewinnt, daß Donatello in der Werkstatt von dessen Sohne als Gehilfe thätig war. Nach der Meinung seines neuesten Biographen Semper endlich bildete er sich nach Niccolò von Arezzo, dessen Stil in der That auf ihn eingewirkt hat. Aber wer auch Donatello's Meister gewesen sein mag, seine Einflüsse können nicht tiefgehend auf den jungen Künstler gewesen sein, der sich bald eine eigene, vor ihm niemals betretene Bahn brach. Frühzeitig erwarb er sich die Freundschaft des Brunellesco und trat somit in jenen Künstlerkreis ein, von welchem die Erneuerung der Kunst überhaupt und die Begründung des eigentlich modernen Stiles ausgehen sollte. Es ist bemerkenswerth, daß bereits die Zeitgenossen ein bestimmtes Gefühl von der Bedeutung jener großen Reformatoren hatten. Leon Battista Alberti schreibt in einer an Brunellesco gerichteten Widmung der italienischen Uebersetzung seines Tractats über die Malerei: „Ich habe eingesehen, daß in Vielen, zumeist aber in Dir, Filippo, und in dem uns so eng befreundeten Donato, dem Bildhauer, sowie in jenen andern Nencio (d. i. Lorenzo Ghiberti) und Luca (della Robbia) und Mafaccio ein Geist lebt, der zu jeder ehrenvollen Sache fähig ist, und der durchaus Keinem der Alten, wie groß und wie berühmt er auch in diesen Künften gewesen sein mag, nachgesetzt werden darf.“

Eine direkte Nachahmung der Antike muß man bei Donatello noch weniger suchen als bei Ghiberti. Sie war ihm nur die Brücke zum Naturalismus, welcher das Princip und das treibende Motiv seiner Kunst geworden ist. Aus der Antike lernte er, daß die Alten nur durch naive Betrachtung und Nachahmung der Natur ihre Höhe erreicht hatten. Weit entfernt aber, die Natur mit den Augen der Alten anzusehen, gab er seiner Individualität freien, rücksichtslosen Spielraum, um auf eigenem Wege gleich Großes zu erreichen.

Wie wir gesehen, begleitete der junge Donatello seinen älteren Genossen Brunellesco nach Rom, als dieser im Jahre 1403 dorthin ging, und war gemeinsam mit ihm thätig die Ueberreste der antiken Architektur und Skulptur zu zeichnen und zu vermessen. 1405 war er jedoch schon wieder in Florenz, wo er als geschickter Ciseleur dem Ghiberti bei der Ausarbeitung der Bronzethür behilflich ist; am 23. Nov. 1408 erhält er von der Dombauhütte eine Theilzahlung auf die beiden Prophetengestalten, welche an dem zweiten Vorderportal der Kirche, gegen den Chor zu, aufgestellt werden sollten.

Als sein frühestes bekanntes Werk wird das Relief einer Verkündigung am Altar der Kapelle der Cavalcanti in Sta. Croce in Florenz angesehen. Es ist in Macigno, einem feinkörnigen Sandsteine, der am schönsten bei Fiesole gebrochen wird, ausgeführt. Die Darstellung ist von einer ornamentalen Verzierung eingeschlossen, welche oben in einen Rundbogen endigt, in dem vier Genien mit Laubgewinden dargestellt sind. Während diese Engelknaben schon auf die spätere Kunstrichtung des Donatello hinweisen, zeigt sich in der Madonna und dem verkündenden Engel noch der Einfluß der Antike; weniger in dem etwas verworrenen Falten-

wurf, als in den Gliedern, welche durch die Gewänder hindurchscheinen. „Ganz besondere Kunst, sagt Vafari, zeigte er bei der Gestalt der Jungfrau, welche erschreckt durch das plötzliche Erscheinen des Engels sich schüchtern voll sittfamer Ehrfurcht und höchster Anmuth zu dem wendet, der sie grüßt, so dafs man in ihrem Angesicht jene Demuth und Dankbarkeit erkennt, welche sich bei einem, der unerwartet eine Gabe empfängt, um so stärker ausspricht, je gröfser die Gabe ist.“

Am 11. April 1411 erhielt er von der Gilde der Leineweber den Auftrag, eine Marmorstatue des hl. Marcus, vier Ellen hoch, mit einer marmornen Basis für einen der Pfeiler an Or San Michele anzufertigen und dieselbe bis zum November 1412 zu vollenden. S. Michele in Orto oder Orfanmichele war ursprünglich eine Kirche gewesen. Nach 1240 wurde dieselbe niedergedrückt und ihr Platz in einen Getreidemarkt umgewandelt. Diesen schützte man im Jahre 1284 durch eine backsteinerne Halle, die 1337 durch einen Haufsteinbau ersetzt wurde. Im Jahre 1349 wurde sie jedoch ihrem bisherigen Zwecke entzogen und ihr Inneres in eine Kapelle verwandelt. Die einzelnen Zünfte wurden fortan genöthigt, die Pfeiler an der Aussenfeite der Loggia mit schönen gothischen Tabernakeln auszufschmücken und in denselben ihre Schutzpatrone aufzustellen.

Das Innere der Nische, welche den hl. Marcus des Donatello aufnehmen sollte, wurde mit Quadraten aus schwarzem Marmor, in dessen Mitte Rosetten aus weifsem Marmor eingelegt waren, ausgefchmückt. Michelangelo, der begeisterte Verehrer unseres Künstlers, sagte von dieser Statue, man könne sich des Glaubens an das Evangelium nicht erwehren, wenn es von einem so aufrichtig blickenden Manne gepredigt würde.

Für denselben Ort arbeitete er, wahrscheinlich schon 1408, im Auftrage der Schlächtergilde die Statue des hl. Petrus und für die Harnfchmacher den hl. Georg, welcher seinen Ruhm zunächst begründete. In der That wird sich schwerlich dieser Personification eines christlichen Helden etwas besseres an die Seite setzen lassen. Fest und sicher steht er mit etwas gespreizten Beinen auf beiden Füfsen da, beide Hände berühren leicht den Rand des Schildes, der vor ihm aufgerichtet ist. Seine Glieder sind ganz in Stahl gehüllt; von den Schultern fällt ein vorn zusammengeknüpfter weiter Mantel herab. Der Kopf ist leise erhoben, die Augen sind fest auf ein bestimmtes Ziel gerichtet, als erwarte er jeden Augenblick dem Feinde entgegen zu treten. Das Haupt ist unbedeckt: Einem christlichen Streiter geziemt es nicht, in stolzem Helmschmuck zu prangen, wenn der Kampf ruht. In dem edlen Gesichte paart sich trefflich der Ausdruck männlicher Energie und christlicher Demuth. Gerade durch ihre Einfachheit und durch die Schönheit ihrer Umrisse wirkt diese Figur imponirender als die meisten übrigen Statuen des Donatello. Sie befindet sich gegenwärtig an der Südfeite von Orfanmichele, während die Basis an dem früheren Orte zurückgeblieben ist. Diese zeigt ein ausgezeichnet gut componirtes Relief mit dem Drachenkampfe des Heiligen. Die vortreffliche Behandlung des Fleisches, ein Hauptvorzug von Donatello's Kunst, und die Lebhaftigkeit und Energie der Handlung sind besonders charakteristisch für die „moderne Weise“, welche nach Vafari von Donatello mehr noch als von Ghiberti ihren Ausgang nahm. Die Statue begeisterte einen ge-

wissen Francesco Bocchi dermaßen, daß er ihr im Jahre 1583 ein ganzes Buch widmete.

Donatello's erste umfangreichere Arbeit ist das Grabmal des Papstes Johann XXIII. im Baptisterium zu Florenz. Baldassare Cossa von Neapel war im Jahre 1410 zum Papste gewählt worden unter der Bedingung abzudanken, wenn seine Gegenpäpste, Gregor XII. und Benedikt XIII., gleichfalls auf ihre Würde verzichtet hätten. In der That legte Johann im Jahre 1415 auf dem Concil zu Constanz die Tiara nieder wurde aber wegen schwerer Verbrechen angeklagt und eine Zeitlang gefangen gehalten. Er kaufte sich schließlich los und verlebte seine letzten Tage bei Cosmo von Medici in Florenz, wo er i. J. 1419 starb. Kurze Zeit vor seinem Tode hatte ihn der neue Papst Martin V. noch zum Cardinal gemacht. Das Denkmal im Baptisterium wurde ihm aus seiner reichen Hinterlassenschaft für 1000 Goldgulden errichtet.

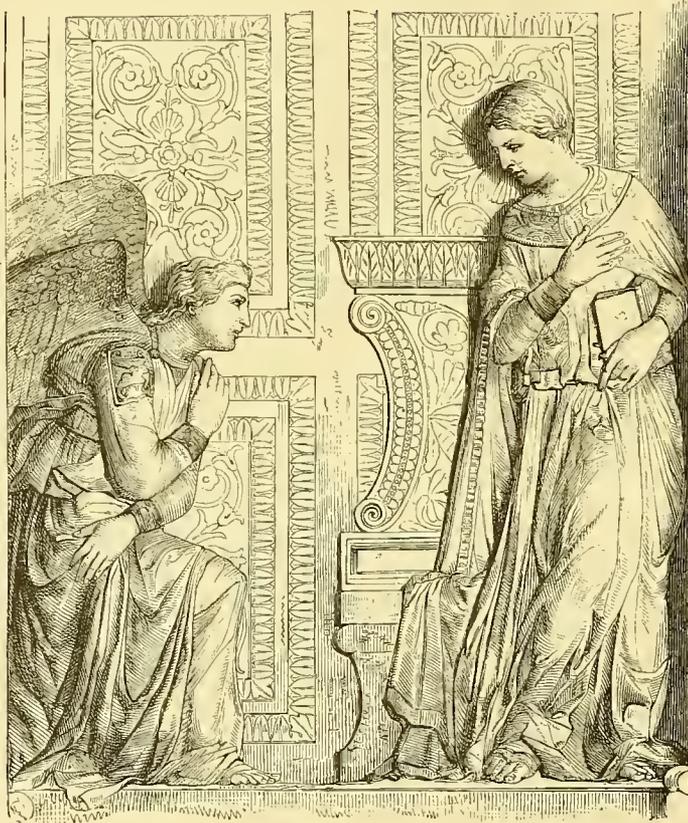
Auf einem mit Blumengewinden geschmückten Unterbau erheben sich vier korinthische Pilaster, welche drei gewölbte Bogennischen einrahmen. In letzteren stehen die Personificationen der drei christlichen Tugenden: Glaube, Liebe und Hoffnung. Der Glaube ist ein Werk des Bildhauers und Baumeisters Michelozzo Michelozzi, welcher noch bis zum Jahre 1430 der Gehilfe des Donatello blieb. Die Gestalt der Hoffnung ist durch kein Symbol charakterisirt, sondern nur durch den vertrauensvollen Himmel gerichteten Blick und die zum Gebet erhobenen Hände. Daran schließt sich ein Fries mit dem päpstlichen Wappen in der Mitte und dem Familienwappen des Verstorbenen auf jeder Seite, das eine Mal von der Tiara, das andere Mal von dem Cardinalshute überhöht. Darüber halten zwei nackte Engelknaben die Grabchrift: *Joannes quondam Papa XXIII. obiit Florentiae anno Domini 1418 a. 11 Kalendas Januarias, (d. h. Johannes XXIII., einft Papst, starb zu Florenz im Jahre des Herrn 1418, am 22. December).* Es folgt alsdann die auf einem Ruhebette liegende Bronzefigur des Papstes, ein vortreffliches, ungeschmeicheltes Bildniß. Ein Baldachin, von einem Cardinalshut gekrönt, erhebt sich über dem Todten. Noch unterhalb desselben, oberhalb der Figur, sieht man in einer Bogennische die Halbfigur einer Madonna mit dem Kinde, wiederum wie das ganze Monument in Marmor ausgeführt.

Der Papst Martin war mit der Grabchrift unzufrieden. Er stellte an die Signoria von Florenz die Anforderung, die Worte „einft Papst“ zu entfernen und sie durch die einfachere Bezeichnung „Kardinal“ zu ersetzen. Aber der Vorsteher des hohen Rathes mochte einen Stolz darin setzen, in den Mauern seiner Stadt das Grabmal eines Papstes zu wissen, und gab die stolze Antwort: *Quod scripsi scripsi!* Was einmal geschrieben ist, ist geschrieben!

Das Werk erregte die Bewunderung des Kardinals Rinaldo von Brancacci, eines eifrigen Anhängers des Verstorbenen, der ihn in Bologna gekrönt, und als sein Vicar und Legat in Neapel gewirkt hatte. Im Jahre 1385 hatte er dort das Hospital und die Kirche von S. Angelo in Nilo gegründet; in ihr ließ er sich ein Grabmal von der Hand des Donatello errichten, welches in einer Vermögensanzeige des Meisters vom Jahre 1427 erwähnt wird. Wiederum arbeitete er hier in Gemeinschaft mit Michelozzo. Von diesem rühren die drei Karyatiden her, welche den Sarkophag mit der liegenden Statue des Verstorbenen tragen.

Das Denkmal steht in einer gewölbten Nische, von deren Spitze ein schwerer Vorhang herabfällt, den zwei trauernd auf den Kardinal herabblickende Genien auseinander halten. Die Vorderseite des Sarkophags schmückt ein außerordentlich feines Flachrelief mit der thronenden, von Engeln umgebenen Madonna. Donatello erhielt für dieses Werk einschliesslich des Transportes von Pisa, wo es angefertigt worden war, nach Neapel, 850 Gulden von Cosmo de' Medici, dem Testamentsvollstrecker des Kardinals.

Gleichzeitig betraute Cosmo den Meister mit einer zweiten Arbeit. Als er



Die Verkündigung. Relief in Sta. Croce zu Florenz.

und Lorenzo im Jahre 1428 einen Schrein für die Gebeine der Märtyrer Protus, Hyacinthus und Nemesianus von Ghiberti anfertigen liessen, mochten sie zunächst von politischen Tendenzen geleitet sein, aber gleichzeitig erfüllten sie einen Act der Pietät, als sie in demselben Jahre ihrem Vater Giovanni, dem Begründer der Mediceischen Grösse, und ihrer Mutter Picarda in der alten Sakristei von S. Lorenzo durch Donatello ein Denkmal errichteten. Der Inschrift zufolge starb Giovanni am 20. Februar 1428, seine Gattin erst fünf Jahre später, in welchem Zeitpunkte vielleicht die Aufstellung des Schreines erst erfolgte. Er hat die Gestalt einer einfachen Sargkiste, an deren Vorderseite zwei sitzende Genien die Grabchrift halten. Von ihren Schultern gehen Blumengewinde aus, welche den

Sarg schmücken. Auf der Vorderseite des Deckels halten zwei schwebende Genien einen Kranz mit dem mediceischen Wappen. Die Schmalseiten sind mit je einem Cherubim geschmückt. Von dieser Zeit schrieb sich wahrscheinlich die Freundschaft her, welche Donatello bis an sein Lebensende für Cosimo bewahrte.

Ein viertes Grabdenkmal wurde bei ihm um dieselbe Zeit von dem gelehrten Sekretär Papst Martin's V., Bartolomeo Aragazzi, bestellt. Aragazzi war unter



St. Petrus. Or S. Michele zu Florenz.

feinen Zeitgenossen ebenso bekannt wegen seiner Eitelkeit, als wegen seiner Gelehrsamkeit und seines dichterischen Talentes. Um ein ewiges Gedächtniß von sich zu hinterlassen, ließ er sich's 24,000 Scudi kosten, für welche Summe Donatello sein Grabdenkmal in der Pfarrkirche von Montepulciano, seinem Geburtsort, errichtete. Aber seine Bemühungen waren vergeblich. Bei einem Neubau der Kirche wurden die einzelnen Theile des Monuments zerstreut, was um so bedauerlicher ist, als es zu den bedeutendsten Werken unseres Meisters gehört. — Die mit Blumenge-

hänge tragenden Putten geschmückte Basis des Sarkophags bildet eine Stufe des Hochaltars. An einem Pfeiler in der Nähe desselben ist ein Hochrelief mit dem segnenden Gottvater angebracht. Die liegende Figur des Todten, am Eingang der Kirche, zeichnet sich durch bewunderungswürdige Naturwahrheit aus. Zwei lebensgroße Statuen der Stärke und des Glaubens sind ebenfalls noch vorhanden, ebenso zwei Reliefs, welche in die beiden ersten Pfeiler des Mittelschiffs eingelassen sind. Das eine stellt die thronende Madonna mit dem Kinde dar, welches lächelnd auf den knieenden Gelehrten blickt, der von drei Kindern umgeben ist. Der kleine Erlöser setzt seinen Fuß auf die Schulter eines dieser Kinder. Vier Mitglieder der Familie Agarazzi sind um den Thron der Madonna gruppiert. Hinter ihren Köpfen sieht man zwei kleine Engel, welche eine Guirlande tragen. Das zweite Relief stellt den Sekretär in seiner Amtstracht dar, wie er mit seiner bejahrten Frau, der er die Hand bietet, sich unterredet. Die andere Hand reicht er einem von zwei Jünglingen, die von zwei Mönchen begleitet der Frau folgen. — Der Einfluss der Antike ist bei allen diesen Arbeiten so mächtig, dass man geneigt ist, den Hauptantheil an dem Werke dem Michelozzo zuzuschreiben. Die naturalistische Derbheit, die man doch bei Donatello gewohnt ist, hat hier einer beinahe nüchternen Einfachheit und Ruhe Platz gemacht. Die Nachahmung der Antike zeigt sich besonders in der Gewandung. So ist z. B. die eine der beiden Tugenden mit einem dorischen Chiton, die andere mit einem antiken Männergewande bekleidet.

In einer Vermögensangabe von 1427 erwähnt er eines Erzreliefs für den Taufbrunnen des Baptisteriums von Siena, welches ihm in demselben Jahre für 720 Lire (etwa 1200 Mark) aufgetragen worden war. Zwei von den Reliefs des Taufbeckens arbeitete in der Folge Ghiberti, zwei waren dem Jacopo della Quercia aufgetragen worden, von dem wahrscheinlich auch der Entwurf des Ganzen herrührt. Quercia vollendete jedoch nur das der Ausweisung des Zacharias aus dem Tempel, worauf das andere dem Donatello übertragen wurde. Dies stellt das Gastmahl des Herodes dar und nimmt mit Rücksicht auf die dramatische Handlung die erste Stelle unter den gesammten Reliefs des Brunnens ein. Entsetzt schreckt Herodes vor dem Anblick des abgeschlagenen Hauptes des Täufers zurück, welches ihm ein knieender Söldner auf einer Schüssel präsentiert. Einer der Tischgäste birgt sein Antlitz in der Hand, während andere ihrem Schrecken durch andere, lebhaftere Geberden Ausdruck verleihen. Im Hintergrunde sieht man durch geöffnete Arkaden den Henker, welcher das Haupt des Gerichteten dem wartenden Diener übergibt.

Im Jahre 1433 wurde Donatello von einem Künstler, Namens Simone, nach Rom gerufen, um das von diesem gefertigte Modell zum Grabmale des Papstes Martin V. zu besichtigen, welches in Bronze für die Laterankirche ausgeführt werden sollte. Es waren die Tage der bevorstehenden Krönung Kaiser Sigismund's durch Papst Eugen IV., und Donatello wurde deshalb veranlasst, in Gemeinschaft mit Simone die Anordnung der Festlichkeiten, bei denen nach der Sitte der Zeit künstlerischer Schmuck die Hauptrolle spielte, zu übernehmen. Während dieses römischen Aufenthaltes aber entstand auch eine Anzahl von Kunstwerken für die Kirchen der Stadt, so in Sta. Maria in Ara Celi das Grabmal des

Mailänders Giovanni Crivelli, Archidiakonus von Aquileja, in der Sakristei von S. Giovanni in Laterano eine Statue Johannes des Täuflers und in Sta. Maria Maggiore eine Büste.

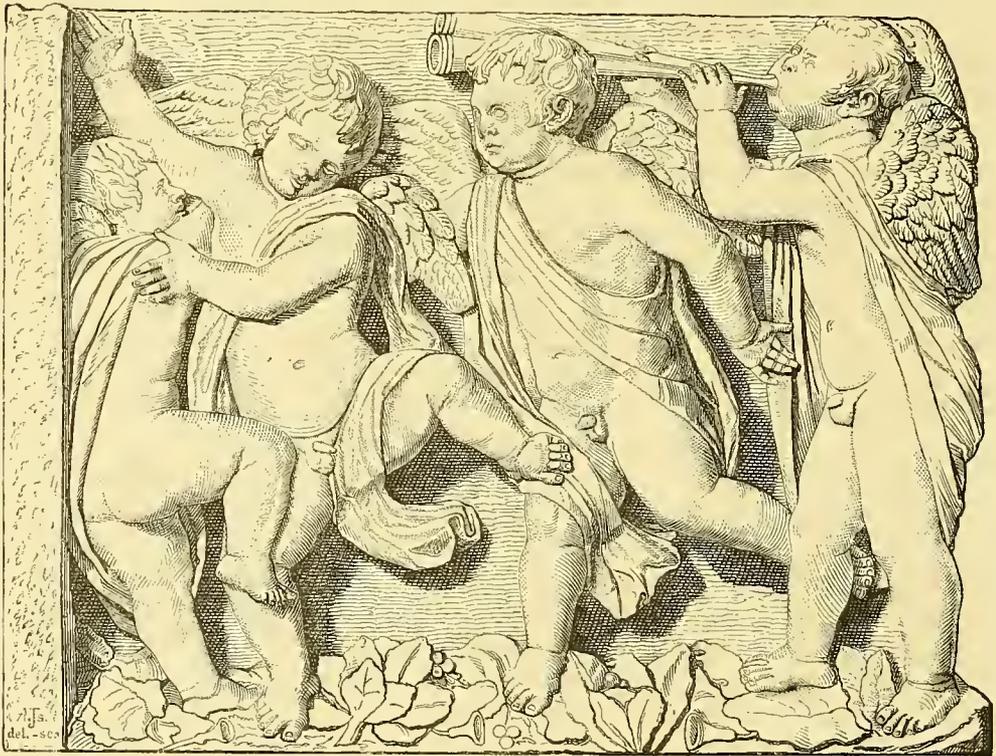
Während der Zeit seiner Abwesenheit von Florenz war dort sein Freund und Beschützer Cosimo von Medici auf Anstiften der Albizzi'schen Partei verhaftet worden und hatte nur mit Mühe seine Verbannung nach Venedig erlangt. Aber schon 1434 wurde er wieder zurückgerufen, und wahrscheinlich um dieselbe Zeit wird man die Heimkehr Donatello's anzunehmen haben. Damals arbeitete er auch für eine Kanzel im Dom zu Prato in Toscana, auf welcher der Gürtel der Madonna gezeigt wurde, Reliefs mit musizierenden und tanzenden Engelkindern. So anmuthig und mannigfaltig die Gruppen im Einzelnen sind, so lebendig und naturwahr in den Bewegungen, so plump und beinahe unförmig erscheinen die Glieder der Kleinen. Ein Relief mit einem ähnlichen Kindertanz, welches sich im Museo Nazionale zu Florenz befindet, fordert zum Vergleich mit den ebenfalls dort aufgestellten Reliefs des Luca della Robbia von der Orgelbrüstung des Florentiner Domes heraus. Da fällt denn das Urtheil zum Nachtheil Donatello's aus, denn die Kindergruppen des Luca bezeichnen den Höhepunkt dessen, was die florentinische Frührenaissance im naiven und anmuthigen Genre geleistet hat. Doch mochte dieser zweite Kindertanz des Donatello, welcher gleichfalls an der Orgelbrüstung des Domes angebracht war, sicher trotz der gespreiztheit und Uebertriebenheit der Bewegungen und der Derbheit der Glieder an seinem hohen Aufstellungsorte wirkungsvoller gewesen sein, als die feine Arbeit des della Robbia, welche in solcher Höhe flach und unbedeutend erscheinen mußte. In dieser damals ganz neuen Berechnung der perspectivischen Wirkung von einer gewissen Höhe aus lag einer der Hauptvorteile Donatello'scher Kunst. Er hatte den Alten, diesen Meistern der Plastik, ihre optischen Grundsätze abgelernt, und brachte sie zuerst, zum Erstaunen seiner Zeitgenossen, zu wirkungsvollster Anwendung. Wie ungewohnt dies Verfahren für die Zeitgenossen war, erhellt aus einer Anekdote, die uns Vasari überliefert hat. »So lange die Figur des hl. Marcus, die Donatello für die Weberzunft gemacht hatte, auf dem Boden stand, erkannten diejenigen, die kein Urtheil hatten, ihre Trefflichkeit nicht an, so daß die Vorsteher jener Zunft sie ihn beinahe nicht hätten aufstellen lassen. Donatello bat jedoch, ihn die Statue an ihren Standort bringen zu lassen, dann wolle er zeigen, nachdem er noch etwas daran gearbeitet hätte, daß eine ganz andere Figur daraus würde. Dies geschah, und er verdeckte sie vierzehn Tage lang. Dann enthüllte er sie, ohne sie weiter berührt zu haben, und Jedermann war von Bewunderung erfüllt«.

Während der nächsten fünfzehn Jahre nahm Donatello seinen dauernden Aufenthalt in Florenz, und eine Reihe seiner bedeutendsten Werke, deren genauere Datirung nicht sicher ist, gehört diesem Zeitraume an.

An ihrer Spitze stehen zwei Statuen, in denen sich seine realistischen Tendenzen in ihrer ganzen Schroffheit offenbaren. Um die Naturwahrheit und das Charakteristische der Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen, scheute er nicht die letzten Consequenzen und stellte die büßende Magdalena als ein abgemagertes Skelett mit langen zottigen, um den ganzen Leib gewachsenen Haaren

dar, wie sie in Wirklichkeit hätte aussehen müssen. Diese, in Holz gearbeitete Figur befindet sich im Baptisterium zu Florenz. Das Seitenstück zu ihr bildet der marmorne Johannes der Täufer in der Galerie der Uffizien, ein ähnliches Skelett, welchem man seine Lebensweise in der Wüste und seine aus Heuschrecken und wildem Honig bestehende Nahrung anmerken sollte.

Seine Meisterschaft in der Berechnung der optischen Wirkung aus der Ferne offenbarte er dann ganz besonders wieder an den drei Statuen, welche er für die Westseite des Glockenthurmes am Florentiner Dome arbeitete. Die berühmteste von ihnen ist der König David, im Volksmund bekannt unter dem Namen »il Zuccone«, der Kahlkopf. Er steht in einer Nische des dritten Stockwerks



Musizierende Engelkinder. Marmorrelief im Museo Nazionale.

und ist das Portrait eines gewissen Giovanni di Barduccio Cherichini. Dieser Zuccone hat ganz das Aussehen eines römischen Senators; mit leise gesenktem Kopf steht er da, den linken Arm in die Toga gewickelt, welche von der linken Schulter herabfällt und den ganzen Körper umhüllt mit Ausnahme der rechten Seite. Auf dieser sieht man einen Theil der ärmellosen Tunika und den herabhängenden bloßen Arm. Besonders meisterlich ist die Gewandung angeordnet, deren großartige Wirkung nicht das geringste Verdienst dieses ausgezeichneten Werkes ausmacht. Donatello selbst war während der Arbeit von der Lebendigkeit seiner eigenen Schöpfung dermaßen hingerissen, daß er ein Mal über das andere ausrief: »So rede doch, rede!« Auch für spätere Zeiten blieb diese Statue so sehr sein Lieblingswerk, daß, wenn er die Wahrheit einer Sache



Jugendlicher David.  
Marmorstatue im Museo Nazionale zu Florenz.

recht bekräftigen wollte, er zu fagen pflegte: »So wahr ich an meinen Zuccone glaube.«

An demselben Orte sind noch die Statuen eines Johannes des Täufers, das Bildniß des jugendlichen Francesco Soderini und ein Prophet, der eine Schriftrolle mit dem Namen Jeremias in der Hand hält, in der Inschrift an der Basis aber König Salomo genannt wird, Werke feiner Hand. Dagegen rührt die vierte der dort befindlichen Statuen nicht, wie Vafari angiebt, von ihm, sondern von Giovanni di Bartolo de' Roffi her. — An der Offseite des Glockenthurmes endlich steht Abraham und ein anderer Erzvater, gleichfalls von der Hand des Donatello.

Im Florentiner Dome werden ihm einige Statuen zugeschrieben, welche zum Theil von der von Giotto begonnenen, 1588 wieder abgerissenen Domfassade stammen. Am Eingange bemerkt man in Tabernakeln zwei Apostelstatuen mit den Zügen des Roggio und des Giannozzo Manetti, in den Chorkapellen die sitzenden Evangelisten Matthaeus und Johannes.

Zu seinen berühmtesten, wenn auch nicht gerade feinen besten Werken gehört die Bronzegruppe der Judith und des Holofernes, welche gegenwärtig in der Loggia de' Lanzi steht. Zwar ist der Ausdruck der Judith in feiner Entschlossenheit und Energie wohl gelungen, aber die herabhängenden Beine des Holofernes beeinträchtigen durch ihre komische Wirkung erheblich den heroischen Charakter des Ganzen. Ihre Berühmtheit hat die Gruppe vorzugsweise der Ursache ihrer Entstehung zu verdanken. Sie war nämlich vom hohen Rathe für die Halle des Signorenpalastes zur Erinnerung an die Vertreibung des Herzogs von Athen bestellt worden und bildete so ein Symbol der wiedererlangten florentinischen Freiheit. Walther von Brienne, Herzog von Athen, war der Stadt vom Könige von Neapel zu Hilfe gefandt worden, als Florenz von dem tapferen Ghibellinen Castruccio Castracani, dem Herrn von Pisa, Lucca und Pistoja, hart bedrängt wurde. Anfangs wufste sich der Herzog durch Milde und Herablassung das Vertrauen der Bürger zu gewinnen, bald aber liefs er die Maske fallen und machte sich unter dem Titel »Erhalter des Friedens« zum unumschränkten Diktator. Seine tyrannische Herrschaft erbitterte das Volk dermaßen, daß sich drei Verschwörungen gegen ihn bildeten. Am 26. Juli, dem St. Annetage, 1346, wurde er endlich aus der Stadt vertrieben. Der Tag wird noch heute von dem Volke von Florenz festlich begangen.

Ursprünglich scheint die Gruppe des Donatello im Auftrage von Piero de' Medici gearbeitet zu sein. Denn sie befand sich in feinem Palaste, bis sie die Aufstellung in der Ringhiera des jetzt sogenannten Palazzo Vecchio und die Inschrift erhielt: Als Denkmal der Rettung des Staates stellten es die Bürger im Jahre 1495 auf; ein Werk des Donatello. Dort blieb die Gruppe bis zum Jahre 1504, wo sie durch den David des Michelangelo ersetzt wurde und die gegenwärtige Aufstellung unter einem Seitenbogen der Loggia de' Lanzi fand.

Vielleicht um dieselbe Zeit arbeitete Donatello für Cosimo de' Medici die bewunderungswürdige Bronzestatue des jugendlichen David, welche sich gegenwärtig im Museo Nazionale befindet. Der junge Held steht, ganz nackt, nur das von langen Haaren umwallte Haupt von einem Schäferhute bedeckt, mit

einem großen Schwerte in der Rechten da. Die linke Hand, welche einen Stein hält, stützt er in die Seite, der linke Fuß ist leicht erhoben und tritt auf den Kopf des gefällten Riesen, der zwischen seinen Beinen liegt. Der Helm, welcher das Haupt Goliath's bedeckt, ist mit einem schönen Flachrelief: Kinder einen Triumphwagen ziehend, geschmückt. Diese Statue beweist, bis zu welchem Grade der Schönheit und der natürlichen Einfachheit Donatello gelangen konnte, wenn er wollte. In keiner Weise kommt ihr der marmorne David gleich, der sich in der Galerie der Uffizien befindet. Hier zeigt sich wieder die »auffallende Steifbeinigkeit«, welche oft den Statuen Donatello's anhaftet, und der übertrieben pathetische Ausdruck, der auf unser Gefühl theatralisch unwahr wirkt.

Für Cosimo fertigte er weiter acht große Marmorkopien nach antiken Gemmen an, welche über den Bögen der Loggien des ersten Hofes im Palaste der Medici (jetzt Palazzo del Governo) angebracht wurden. Es läßt sich denken, wie frei Donatello die antiken Darstellungen in feinem naturalistischem Sinne behandelte. Wir finden da den Raub des Paladiums durch Diomedes, den Hercules von Amor unterjocht, Hercules im Hesperidengarten, einen Triumph des Amor, die Auffindung der Ariadne auf Naxos u. a. m.

Vielleicht ist auch seine berühmte Bronzefchale aus dem Hause der Martelli, welche um 600 Pfd. Sterling in den Besitz des Kensingtonmuseums gekommen ist, einer antiken Gemme nachgebildet. Sie zeigt in Hochrelief die Halbfiguren eines Satyrn und einer Bacchantin. Beide sind als Personifikationen der überquellenden Naturkraft gefaßt, was die nicht sehr geschmackvolle Geberde der Bacchantin erklärt, welche aus ihren Brüsten Milch in ein Trinkhorn fließen läßt. Im Hintergrunde bemerkt man eine Herme, bacchische und Hirteninstrumente, Weinlaub und Früchte. Im untern Theile befindet sich eine Maske und eine Tafel mit der Inschrift: »Natura fovet quae necessitas urget.«

Im Hause der Martelli befand sich noch ein unvollendeter David von Marmor, die Büste eines Johannes als Knabe und eine Marmorstatue, welche den jugendlichen Täufer mit härenem Rock, lang herabfallendem Mantel und einem Kreuzstabe in der Rechten darstellte. Die hohe Naturwahrheit, durch welche sich die beiden letztgenannten Werke auszeichnen, kehrt in der Reliefbüste desselben Heiligen in Profil wieder, welche sich in den Uffizien befindet. Getreu einem Modelle nachgebildet, zeigt der Kopf jenen Ausdruck geistiger Beschränktheit, welcher oft bei Knaben, die dem Uebergange in das Jünglingsalter nahe sind, ein Zeichen geistiger Vertiefung und eines stark entwickelten Seelenlebens ist. Aber man darf bei Donatello nicht nach psychologischen Feinheiten suchen. Beabsichtigt hat er sie jedenfalls nicht, und wenn wir sie dennoch zu finden glauben, so hat sie ihm sein zufälliges Modell geboten. Was uns bei diesem anmuthigen Relief am meisten anzieht, ist wiederum die meisterhafte Behandlung des Körperlichen, die Zartheit und Schönheit in der Modellirung des Fleisches und die erstaunliche Richtigkeit des anatomischen Details. Von gleicher Zartheit ist eine Reliefbüste der hl. Caecilia, ebenfalls im Profil, welche sich im Besitze des Lord Elcho befindet. Der Kopf der Heiligen ist demuthsvoll geneigt, die Lippen sind leise wie zum Gebet geöffnet. Ein Stirnband schlingt sich durch die gewellten Haare und bindet sie hinten zu einem Knoten zusammen. Darüber

liegt noch ein einfaches Diadem in den Haaren der edlen Jungfrau. Die Behandlung des Reliefs ist so zart, daß die Erhebung an einigen Stellen kaum dicker als ein Blatt Papier ist.



Reliefbüste des Johannes. Museo Nazionale in Florenz.

Vafari erwähnt ferner eine Anzahl von Arbeiten, welche Donatello für Cosimo ausführte, die aber alle nicht mehr vorhanden sind. Es werden Madonnenbilder in Bronze und Marmor genannt, ein Bronzecrucifix, ein Relief mit der Kreuzigung, eine Bronzestatuette der Gemahlin Cosimo's u. a. m. Er restaurirte für denselben auch die antike Statue eines Marfyas, welche sich noch heute in der Galerie der Uffizien befindet.

Für die Familie der Martelli verfertigte er ein Grabmal in Form einer von Weiden geflochtenen Wiege. Es ist noch unterhalb der Kirche von S. Lorenzo

vorhanden, ebenso wie man noch heute im Garten der Pazzi zu Florenz eine granitene Vase von der Hand des Donatello findet, welche als Springbrunnen dient. Aus dieser mittleren Zeit des Meisters mögen auch drei Reliefs im Kenningtonmuseum zu London herrühren: ein Christus im Grabe stehend und von zwei Engeln unterstützt, der Heiland, welcher St. Peter die Schlüssel übergibt und eine Madonna mit dem Kinde.



Reliefbüste der h. Cäcilia. Im Besitz des Lord Elcho.

Im Jahre 1451 begab sich Donatello von Florenz nach Padua, wohin er von der Signoria berufen worden war, um ein Reiterstandbild des berühmten Condottiere Gattamelata anzufertigen. Erasmo di Narni Gattamelata war Obergeneral der venezianischen Truppen in dem Kriege gegen die Mailänder gewesen. Nach seinem im Jahre 1443 erfolgten Tode setzte der Rath eine Summe von 250 Dukaten aus, um die Exequien des großen Paduaners in der Kirche Sant' Antonio zu feiern, wo auch seine sterblichen Reste beigesetzt werden sollten; zugleich wurde der Beschluß gefaßt, ihm ein Denkmal zu errichten.

Donatello unterbrach die Reife durch einen Aufenthalt in Modena, wo er Vorbereitungen für eine Bronzestatue des Tyrannen Borso von Este, Herzogs von Ferrara, traf. Dieser hatte den Modenesen wichtige Privilegien erteilt, wofür er zum Danke durch eine Bildsäule geehrt werden sollte. Doch kam Donatello über die Vorbereitungen nicht hinaus. Er erneuerte zwar seine Versprechungen zwei Jahre später, als die Modenesen Abgeordnete in Betreff dieser Angelegenheit an ihn sendeten, aber die Arbeit trat hinter anderen Aufträgen zurück.

Seit dem Untergange der altrömischen Skulptur war in Italien keine Reiterstatue errichtet worden, und es war mithin diese Arbeit schon in Anbetracht der technischen Schwierigkeiten kein geringes Wagestück für Donatello. Ohne Zweifel wird die Reiterstatue des Marc Aurel, welche im Jahr 1187 auf dem Forum entdeckt worden war, bei seinem Aufenthalte in Rom ein Gegenstand seines eifrigen Studiums gewesen sein. Es scheint aber, als hätten die antiken Roffe von S. Marco in Venedig ihm als näheres Vorbild gedient. Wie dem auch sein mag, Donatello löste die Aufgabe in bewunderungswürdiger Weise. „Er und Verrocchio theilen sich in den Ruhm, als Bildner von Reiterstatuen unter allen italienischen Plastikern der Antike am nächsten gekommen zu sein“.

In einem antikisirenden Kostüm, welches an die römische Imperatorenracht erinnert, hält der Feldherr in der linken Hand die Zügel des Pferdes, in der rechten den Kommandostab. Seine Füße sind mit langen Sporen ausgerüstet, sein Haupt ist unbedeckt. An der Hinterseite des Sattels ist ein geflügelter Genius in Flachrelief angebracht. Das Pferd, ein Paßgänger, stützt den linken Vorderfuß auf eine Kugel. Es ist dies natürlich nur eine Vorichtsmaßregel des Künstlers, welcher die Stabilität des Werkes möglichst sichern wollte. Die anatomische Durchbildung des Pferdeleibes ist von ausgezeichneter Vollendung; nur die Formen des Roffes sind so mächtig, daß der Reiter im Größenverhältniß fast zu klein erscheint. — Die Statue wurde vor dem Santo zu Padua aufgestellt.

Im Palazzo della Ragione daselbst befindet sich ein großes Pferd von Holz, welches Donatello ursprünglich für den Grafen Capodilista bei Gelegenheit eines Festes angefertigt hatte. Es wurde auf Rädern fortbewegt und trug die Statue eines Jupiter. Lodovico Lazzarelli, ein gekrönter Dichter, welcher die Festlichkeiten befang, erhob diese Arbeit des Donatello hoch über die Werke eines Daedalus, Phidias und Praxiteles. Wenn man dieses hölzerne Gerippe auch nicht als ein eigentliches Modell zu dem Pferde des Gattamelata ansehen darf, so war es immerhin doch eine fördernde und nützliche Vorarbeit zu demselben.

Donatello legte übrigens durch sein Werk so viel Ehre bei den Paduanern ein, daß diese ihm die glänzendsten Anerbietungen machten, um ihn dauernd für den Dienst ihrer Stadt zu gewinnen. Aus Liebe zu seiner Vaterstadt wies er jedoch diese Anträge zurück, und es gelang den Paduanern nur, ihn durch zahlreiche Arbeiten bis zum Jahre 1456 zu fesseln. Das bedeutendste dieser Werke war der Hochaltar in S. Antonio, dessen einzelne Theile heute leider nicht mehr so vereinigt sind, wie sie der anonyme Reisende aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts noch sah, dessen Tagebuch Morelli herausgegeben hat. Am Altar in der Kapelle des Sakraments rühren die Basreliefs der Predella mit dem

totden Christus zwischen zwei Engeln in der Mitte und zwei Wundergeschichten des hl. Antonius an den Seiten von Donatello her. Eine Madonna mit dem Kinde befindet sich in derselben Kapelle, welche von der Gattin des Gattamelata erbaut worden war, und in welcher der Feldherr mit seinem Sohne begraben liegt. Am Hochaltar ist ein ähnliches Relief mit dem todten Heiland ebenfalls von zwei Wundergeschichten des Heiligen umgeben. Diese beiden Reliefs sind äußerst figurenreich und zeigen uns den Meister im Wettstreit mit dem malerischen Reliefstil des Ghiberti. An der Epistelseite ist die Scene aus dem Leben des Heiligen dargestellt, wie er das Herz eines gestorbenen Geizhalses, welches man im Körper desselben vergebens gesucht hatte, in seinem Geldkasten wiederfindet. In der Mitte liegt der Todte auf einer Bahre ausgestreckt. Ein Mann ist beschäftigt, das Herz zu suchen, während von allen Seiten neugierige Zuschauer andringen. Rechts davon steht der Heilige, welcher knieende Männer und Frauen segnet. Noch weiter rechts sieht man Frauen und Kinder, letztere in besonders lebhaft bewegten Gruppen, bestürzt über die Größe des Wunders von dannen eilen. Sehr naiv und wahr ist namentlich ein Kind aufgefasst, welches scheu und ängstlich hinter einem Tische hervorguckt. Auf der entgegengesetzten Seite findet man der Anweisung des Heiligen gemäß das Herz des Geizhalses in seinem Geldkasten. Im Hintergrunde wölbt sich ein großer Bogen über einer Thür, an welche sich auf beiden Seiten Hallen anschließen. Aus der Mitte des Hintergrundes naht eine Prozession fackeltragender Mönche. — Das zweite dieser Reliefs stellt die Heilung eines Jünglings dar, welcher sich das Bein gebrochen hatte. Reichen diese Arbeiten auch nicht an die malerische Schönheit Ghibertischer Werke heran, so halten sie sich dafür ungleich strenger in den Grenzen der stilistischen Gesetze.

In den sechs Bronzereliefs desselben Altares bewegt sich Donatello wiederum auf ihm geläufigen Gebiete. Es sind singende und musizierende Engelknaben dargestellt, nur mit lose herabfallenden Hemdchen bekleidet, voll Anmuth und liebenswürdiger Naivetät. Einer spielt die Geige, zwei blasen Flöten, ein vierter schlägt die Handpauke, während zwei andere singen.

Die Statuen im Chor: eine Madonna mit dem Kinde von den vier Schutzheiligen Padua's, den hl. Antonius, Franciscus, Daniel und Justina umgeben und das Crucifix über ihnen, eine Grablegung von vergoldetem Gips über der Thüre des Chores, sowie die Symbole der vier Evangelisten wurden unter der Leitung des Meisters von Giovanni und Antonio Celino aus Pisa, Urbano von Cortona und Francesco Valenti ausgeführt. Daß Donatello sich bei einem so großen Werke einer Anzahl von Mitarbeitern bedienen mußte, ist natürlich und wird auch anderweitig durch eine Stelle aus einem Briefe bestätigt, welchen der Bildhauer Baccio Bandinelli an den Herzog Cosimo I. im Jahre 1547 schrieb. „Ich erinnere mich, so sagt er, von einigen, die mit Donatello waren, gehört zu haben, er hätte immer in seiner Werkstätt 18 bis 20 junge Leute gehabt, indem er auf andere Weise niemals ein Werk wie den Altar des hl. Antonius in Padua hergestellt haben würde, nebst seinen anderen Werken.“

Die Grablegung von Gips scheint der summarischen Beschreibung des Anonymus zufolge ebenfalls dem Hochaltare angehört zu haben. Es ist eine

jener von Donatello bevorzugten dramatisch bewegten Szenen. Der Todte wird von vier Männern in den Sarkophag gelegt, während die heiligen Frauen klagend die Hände erheben. Eine von ihnen rauft sich vor Schmerz die Haare.

Mit diesem Werke im Charakter eng verwandt ist ein Flachrelief auf vergoldetem Grunde, welches sich in der Ambrafer Sammlung in Wien befindet und ohne Zweifel von der Hand des Donatello herrührt. Dreizehn Leidtragende sind hier um die drei Männer gruppiert, welche den todtten Heiland in den Sarkophag legen. In der mannigfachen Abstufung der Schmerzensäußerungen der in gleicher Weise ergriffenen Männer und Frauen hat der Meister eine erstaunliche Virtuosität entwickelt. Bei einigen spricht sich der Gram in wilden Geberden aus, sie schlagen sich Brust und Schultern, schreien entsetzt auf, oder sind vom Schmerz überwältigt zusammengesunken. Einen wohlthuenden Gegensatz zu dieser lebhaften Erregung bildet die Madonna, die vollständig gebrochen, fast bewusstlos mit herabhängenden Armen von einer Frau herbeigeführt wird. — Der Sarkophag, nach antikem Muster gearbeitet, ist mit Kriegern und einem Siegeswagen in Relief geschmückt.

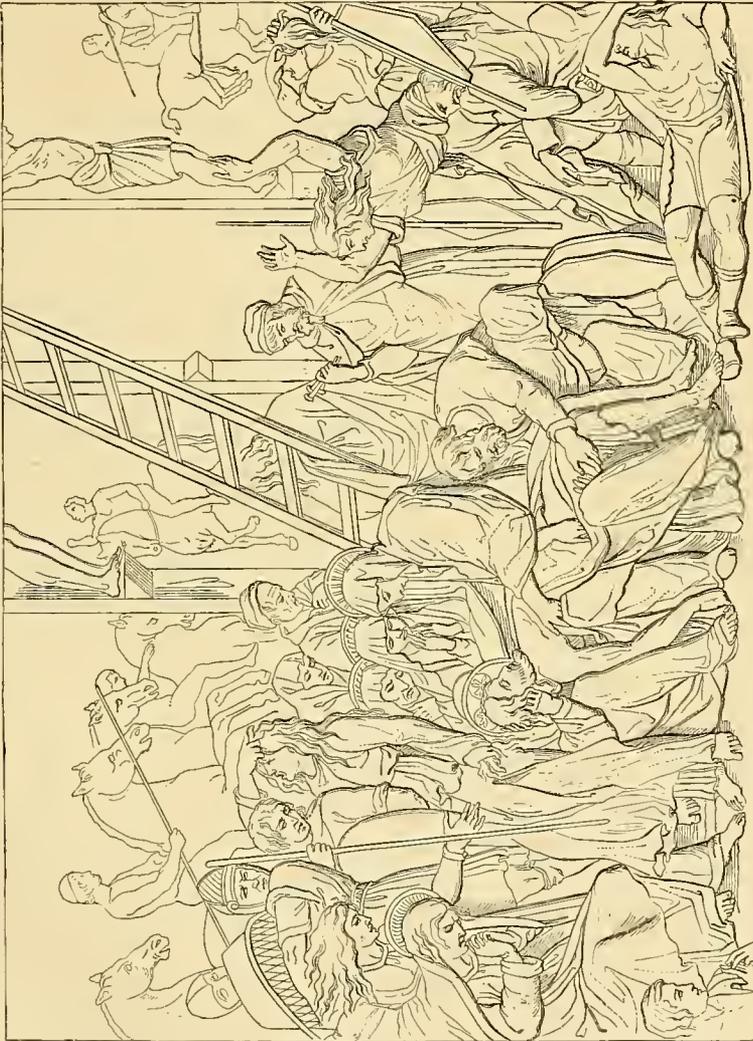
Noch crasser und hart an das Komische streifend ist der Ausdruck des Schmerzes auf einem Relief der Kanzel von San Lorenzo mit der Kreuzabnahme, welches wir zum Vergleiche hier heranziehen. Eine der Frauen hält bereits einen Büschel ausgerissener Haare in der Linken, während sie mit der Rechten sich die Haare weiterrauft. Edel und gehalten ist dagegen wiederum der Schmerz der Madonna, in deren Schoofse der Leichnam des Gekreuzigten ruht. Offenbar veranlafste das Streben nach dem höchsten Ausdruck dramatischen Lebens den Meister zu so schroffen Contrasten.

Im Jahre 1456 verließ Donatello Padua und begab sich nach Venedig. Vorher scheint er noch in Verona gewesen zu sein, da man eine Aeußerung von ihm über dortige Arbeiten überliefert hat. Er erklärte nämlich die Fresken des Stefano Veronese für die besten, welche bis auf seine Zeit gemalt seien.

In Venedig verfertigte er für die Kapelle der Florentiner in Sta. Maria de' Frari den bereits erwähnten Johannes den Täufer von Holz. In der Sammlung der dortigen Kunstakademie befindet sich auch eine Bronzethür zu einem Ciborium, welche aus der Kirche de' Servi stammt und gleichfalls ein Werk des Donatello ist. Sie zeigt eine reiche Triumphbogen-Architektur mit zahlreichen musizierenden und singenden Engeln, den vier Tugenden und dem von Engeln umgebenen Kreuze in der Bogennische. Der Sockel ist mit zwei Reliefs geschmückt, welche die Trauer um den Leichnam Christi und seine Grablegung zum Gegenstande haben.

Im Jahre 1457 finden wir den Meister wiederum in Florenz, wo er den Rest seines Lebens zuzubringen gedachte. Nur einmal verließ er noch auf dringendes Ansuchen der Siensesen seine theure Stadt, um Arbeiten für den Dom von Siena zu unternehmen. Das Dokument, in welchem er sich verpflichtet, die Cathedrale mit seinen Werken zu schmücken, ist vom 17. October 1457 datirt. Er arbeitete für das Taufbecken drei Engelknaben von vergoldetem Erz. Auch wurde ihm der Auftrag erteilt, für die kleinen Tabernakel des Beckens zwei Statuetten des Glaubens und der Hoffnung zu liefern. Endlich traf er Vorbereitungen zur An-

fertigung von Bronzethüren für die Unterkirche von S. Giovanni. Aber mitten in feinen Arbeiten verließ er Siena, wie Vafari erzählt, auf Anstiften seines Freundes, des Florentiner Goldschmiedes Bernardetto di Mona Paffera, und begab sich nach Florenz zurück. Eine Arbeit lieferte er den Sienesen noch von dort aus, die Bronzestatue Johannes des Täufers, welche sich gegenwärtig im Dome befindet. Vafari erzählt, die Sienesen hätten dem Donatello nicht die vollständige



Kreuzabnahme.  
Relief an der Kanzel in San Lorenzo in Florenz.

Bezahlung für dieses Werk entrichten wollen, und demzufolge hätte er den einen Arm der Statue nicht gearbeitet. Diese Erzählung erweist sich Angesichts der Arbeit als eine Fabel, welche daher entstanden sein mag, daß die Figur beim Transporte verunglückte und in Siena zerbrochen ankam. Trotzdem Donatello seinen Verpflichtungen nicht nachgekommen war, entzogen ihm die Sienesen ihre Gunst nicht, wie aus einem erhaltenen, für den Meister sehr ehrenvollen Dokumente erhellt.

Während der letzten Jahre seines Lebens arbeitete er für die Kirche von San Lorenzo, deren Sakristei er, wie im Leben des Brunellesco erwähnt, mit plastischen Werken schmückte. Für die vier Zwickel der Wölbung entstanden die runden Flachreliefs mit Szenen aus dem Leben der Evangelisten. Die Rundbilder der Evangelisten selbst wurden in den Lunetten aufgestellt. In tiefem Sinnen oder in Begeisterung sitzen sie vor Altären, auf welchen ihre bücherhaltenden Thiere stehen. Zwei fast lebensgroße Heilige auf farbigem Grunde befinden sich über zwei Thüren; über einer dritten, welche zur Kirche führt, ist der Kopf des hl. Laurentius angebracht. Von Bronze sind zwei kleine Thüren neben dem Altare vorhanden mit Aposteln und Märtyrern. In zwei flachen Nischen über der Thür sind die hl. Laurentius und Stephanus, Cosmus und Damianus angebracht.

Zu seinen letzten Arbeiten gehört die Bronzestatue des hl. Ludwig von Toulouse über dem mittleren Portal von Sta. Croce. An diese Statue knüpft sich eine für Donatello's ganze Sinnesweise höchst charakteristische Anekdote: Als man ihm vorwarf, dieses Werk sei ungeschickt und der Ausdruck des Gesichts dumm, soll er nämlich nach Vasari geantwortet haben, er hätte dies mit Bedacht so eingerichtet, denn es sei vom hl. Ludwig mehr als dumm und ungeschickt gewesen, das Regiment aufzugeben und Mönch zu werden.

Die Bronzereliefs an den Brüstungen der beiden Kanzeln mit Szenen aus der Passion liefs er unvollendet zurück; erst sein Schüler Bertoldo, welcher später Vorsteher jener Kunstschule wurde, die Lorenzo Magnifico in seinem Garten errichtete, brachte sie zu Ende. Da dieser mithin die letzte Hand an das Werk zu legen, vornehmlich also die Reinigung und Polirung des Gusses zu bewerkstelligen hatte, so wird man danach das harte Urtheil des Baccio Bandinelli über Donatello zu modificiren haben. In einem Briefe an Cosimo I. sagt dieser nämlich, Cosimo dem Aeltern wäre es schlecht mit Donatello ergangen, „der ihm die Kanzel und die Bronzethüren in S. Lorenzo in einem so hohen Alter machte, dafs sein Auge ihm nicht mehr genügte, um die Arbeiten zu beurtheilen, noch ihnen eine schöne Vollendung zu geben, so dafs, ob schon die Erfindungen gut sind, Donatello doch nie ein häfslicheres Werk gemacht hat.“ Auch v. Rumohr rechnet die Kanzel von S. Lorenzo zu den rohesten Erzgüssen der Neueren, während doch die hohe technische Vollendung anderer Arbeiten Donatello's, vor Allem seiner Gruppe „Judith und Holofernes“ seine Fähigkeiten als Erzgiefser und Ciseleur in das hellste Licht stellt. Es liegt dem gegenüber gewifs näher, das Mißlungene an den Kanzelreliefs auf Rechnung des Bertoldo zu setzen, als die Vortrefflichkeit der Erzgruppe in der Loggia de' Lanzi aus der Mitwirkung Anderer zu erklären.

Donatello starb am 15. December 1466. Auf seinen Wunsch wurde er in S. Lorenzo in der Nähe seines Freundes Cosimo von Medici, der ihm vor zwei Jahren im Tode vorangegangen war, beigesetzt. Getreulich hatte Piero, Cosimo's Sohn, die Fürsorge seines Vaters für den großen Meister übernommen. Als dieser das Geschenk eines Landgutes in Caffagiuolo als zu beschwerlich und unruhvoll für sein Alter abgelehnt hatte, war ihm eine jährliche Pension ausgesetzt worden.

Ein einfacher und anspruchsloser Mann, hafste Donatello jedes äußere

Prunken; als ihm Cosimo einft, weil er fand, der Künftler wäre für einen Mann von feiner Bedeutung zu einfach gekleidet, einen rothen Mantel, einen Ueberrock und ein Barett von gleicher Farbe fandte, fchickte Donatello die Kleider mit der Bemerkung zurück, fie wären zu fein und koftbar für ihn. Er war nicht verheirathet. Seine Mutter Orfa, welche vor 1430 ftarb, und eine ältere Schwefter Tita, welche früh Wittwe geworden war, führten feinen Haushalt.

Die Gruft des Meifters kam im Jahre 1547 in den Befitz des Ritters Niccolò Scalandrini, welcher ihm eine äußerft würdige Grabschrift fetzen liefs. Er nennt ihn darin den Wiederherfteller der antiken Skulptur und den befonders theuren Freund der Mediceifchen Fürften, der Befchützer der Künfte. Er giebt das Alter des Künftlers auf 83 Jahre an. Danach müfte fein Geburtsjahr 1383 fein, was auch Vafari angenommen hat, während fich aus drei in verschiedenen Jahren von ihm felbft gemachten Vermögensanzeigen die Jahre 1382, 1386 und 1387 als Termin feiner Geburt ergeben. Er fcheint mithin darüber nicht genau unterrichtet gewesen zu fein: —

Als Schüler Donatello's werden aufser Bertoldo noch Desiderio da Settignano, Antonio Roffellino, der eigentlich mehr von Ghiberti's Stilrichtung an fich hat, und der berühmtefte, Andrea Verrocchio, genannt.

Es ift das Verdienst v. Rumohr's, zuerft allgemeine Grundzüge für die Würdigung Donatello's gegeben zu haben. Doch ift fein Urtheil im Ganzen zu einfeitig und zu fcharf, befonders wenn er Donatello's Geist ebenfo arm als roh nennt, wenn er ihn als blofsen Effekthafcher bezeichnet, deffen „Werke wohl überrafchen, doch keinen tieferen und nachwirkenden Einfluß hervorbringen.“ Sein neuester Biograph Semper, der im Uebrigen über die technifchen Vorzüge Donatello's die eingehendften Beobachtungen angestellt hat, überfchätzt ihn hinwiederum nach der geiftigen Seite, im abfichtlichen Gegenfatz gegen das ungerichte Urtheil Rumohr's. Die treffendfte Charakteriftik Donatello's haben Crowe und Cavalcaffelle geliefert. Nach ihrem Urtheil war er „nichts weniger als eine gemeine Natur, mochte auch dem kräftigen Pulfe feines Blutes, der fieberhaften Beweglichkeit feiner Hand die Erfindung milder Idealtypen und vornehmer Formen verfaßt fein. Um fo mehr wufte er Allem, was er unternahm, das Gepräge der Urfprünglichkeit und der elementarifchen Gewalt aufzudrücken. — Der Einfluß dieses Mannes auf die zeitgenöfftiche Kunst war ungeheuer, weit über die Grenzen Italiens hinaus ging fein Ruhm und als Ahne Michelangelo's fteht er unter den erften Namen der Kunstgefchichte. Denn wie hoch auch Michelangelo die Feinheit Ghiberti's fchätzen mochte, deffen Thüren er würdig achtete, den Eingang zum Paradiese zu hüten, fein eigener Stil hat fich an Donatello erzogen, und die ganze Phyfiognomie feiner Kunst läßt in den wefentlichen Zügen den derben Landsmann aus der früheren Generation wiedererkennen.

Aus allen Arbeiten Donatello's fprüht jenes Geiftesfeuer, wofür die Italiener den Ausdruck „furia“ gebrauchen. Seine Herrfchaft über die Mittel war keineswegs gewöhnlicher Art, ihm weit mehr als Ghiberti gebührt der Ruhm, den Stil erzeugt zu haben, welchen Vafari „modern“ nennt. „Es gebührt ihm die

Ehre, nicht bloß die florentinische Kunst zur Erzeugung der üppigen Größe Michelangelo's gereift, sondern auch den Kunstbestrebungen Norditaliens in ihrem ganzen Umfang neues Leben eingehaucht zu haben. In Venedig wirkte sein Einfluß auf Männer, die ohne ihn vielleicht im alten Bann des Byzantinismus haften geblieben wären; in Padua gab er den Anstoß zur Entstehung einer neuen Schule, und Mantegna verdankt ausschließlich ihm die plastischen Elemente, die feinen Malereien eigenthümlich sind.“

---

XLVII.

DIE KÜNSTLERFAMILIE DELLA ROBBIA.

DIE FLORENTINER MARMORBILDNER

IN DER

ZWEITEN HÄLFTE DES QUATTROCENTO.

Von

Wilhelm Bode.

---



## Die Künstlerfamilie della Robbia.

Den beiden bahnbrechenden Bildnern am Eingange in die Renaissance Italiens, Ghiberti und Donatello, pflegt ein dritter florentiner Künstler,



Luca della Robbia,

geb. in Florenz 1399; gest. ebenda 1482,

obgleich nicht unwesentlich jünger und weder ein eigentlicher Neuerer wie jene, noch an Originalität und Genie ihnen völlig ebenbürtig, dennoch an die Seite gestellt zu werden; und er verdient dies in der That. Diese Hochschätzung, seine allgemeine Beliebtheit verdankt der Künstler heute und verdankte sie schon zu seiner Zeit vornehmlich seiner Erfindung, bemalte Thonfiguren zu glasiren, und den zahlreichen Werken dieser Art, die er selbst und mehr noch seine Schule hervorbrachte. Letztere bestand aus Mitgliedern seiner Familie, in welcher sich nahezu ein Jahrhundert lang die Kunst ihres Begründers in eigenthümlicher Reinheit fortpflanzte. Luca selbst suchte jedoch nicht in der Thonbildnerei das eigentliche Ziel seines künstlerischen Strebens: er benutzte seine Erfindung als ein leichtes und wirkungsvolles Mittel zur Decorirung architekto-

nischer Räume und behandelte diese dem entsprechend; seine volle bildnerische Thätigkeit widmete er, wie seine großen Zeitgenossen, der Darstellung in Marmor und Bronze, und in beiden Materialien hat er eine Reihe trefflicher Kunstwerke hervorgebracht, nach denen seine künstlerische Bedeutung in erster Linie bemessen werden muß. Demnach beruht die Berechtigung der Stellung, die er unter seinen Zeitgenossen einnimmt, namentlich auf dem eigenartigen hohen Schönheitsfönn, welcher seine Gestalten bei aller naturalistischen Treue der Auffassung stets befeelt, und in der stilvollen Behandlung des Reliefs, worin kein anderer Künstler der Renaissance ungesucht und naiv dem klassisch griechischen Relieffstil so nahe gekommen ist, wie grade Luca della Robbia.

Bei einem Meister, dessen seelenvolle Schöpfungen uns in so eigener Art berühren, ist es uns modernen Kunstfreunden gewissermaßen Herzensbedürfnis, auch über den Menschen etwas zu erfahren. Aber die neuere Urkundenforschung hat bisher nur wenige nüchterne Marksteine seiner Lebenszeit festgestellt; und Vasari läßt uns hier, wie in so manchem anderen Falle, fast völlig im Stiche, nicht etwa aus Mangel an Nachrichten — denn er kannte noch als Jüngling, wie er selbst erzählt, Luca's Neffen Andrea und kam jedenfalls mit mehreren von dessen Söhnen in nähere Berührung —, sondern weil ihm und seiner Zeit die Persönlichkeit gegen den Künstler in den Hintergrund trat. Was wir aus Vasari wissen, und was durch die Veröffentlichung einzelner Urkunden verbeßernd oder erweiternd hinzugefügt worden ist, ist etwa Folgendes:

Luca di Simone di Marco della Robbia wurde 1399 zu Florenz geboren, nicht schon 1388, wie Vasari angiebt. Denn zum Kataster von 1427 giebt sein Vater Simone das Alter Luca's auf 27, und 1457 giebt dieser selbst es auf 58 Jahre an. Nach einem für seine Zeit gründlichen Elementarunterricht kam der Knabe zu einem Goldschmied in die Lehre. Vom Goldschmiedehandwerk, dem er gewis ein gut Theil der höchst fauberen Vollendung aller seiner Arbeiten verdankt, wandte er sich aber, gleich so manchem seiner Zeitgenossen, nachdem er das Handwerk gelernt hatte, auf der Grundlage desselben der freien Plastik zu. Eine kleine Zahl von Urkunden giebt uns von nun an trockene Auskunft über verschiedene Contracte für künstlerische Arbeiten, über den Vermögensstand, über das Testament, endlich über den Tod des Künstlers, der am 22. September 1482 starb und in San Piero Maggiore bestattet wurde. Aus diesen nüchternen Angaben können wir wenigstens einigen Anhalt für die Charakteristik des Menschen gewinnen. Luca war ein ebenso fleißiger als in seltenem Maße pünktlicher Arbeiter; auch von »berechtigten« Künstlereigenthümlichkeiten, wie von Eifersucht, Neid und Eigennutz, scheint er völlig frei gewesen zu sein. Unverheirathet richtete er sein Streben, abgesehen von seiner künstlerischen Thätigkeit, auf die Unterstützung ärmerer Familienmitglieder und auf die Ausbildung seines Neffen Andrea zum Bildhauer. Mit ihm und dessen Bruder Simone, der als Schuster das Geschäft des Vaters fortführte, bewohnte er seit 1447 ein Haus in der Via Guelfa, welches er gemeinsam mit seinem Bruder erworben hatte. Im Jahre 1472 wurde er zum Vorstände der florentiner Künstlerchaft erwählt, lehnte aber mit Rücksicht auf sein Alter diesen Ehrenposten ab. Ein einfacher Mann, der, schlecht und recht im Handel und Wandel, treu zu seinen Verwandten steht und offen und freundlich

Jedermann entgegen kommt, dessen Leben aber recht eigentlich in seiner künstlerischen Thätigkeit aufgeht, das ist in oberflächlichen Zügen das Bild, welches wir uns nach jenen wenigen Anhaltspunkten entwerfen können, und dies ist auch das Spiegelbild, welches uns aus den erhaltenen Werken des Meisters entgegtritt.



Gruppe vom Orgelfries des Luca della Robbia. Bargello in Florenz.

Der Umstand, daß man Luca della Robbia vornehmlich als Bildner glasierter Thonsculpturen betrachtet und bewundert, hat dahin geführt, daß nicht nur in Italien fast jede derartige Arbeit in den Kirchen wie in den Sammlungen den Namen Luca's führt, sondern daß auch diejenigen Werke, welche in den übrigen Sammlungen Europa's zerstreut sind, auf diesen Namen getauft zu werden pflegen, und daß daher auch über den Künstler und seine Werke in der neueren Literatur

vielfach eine unverantwortliche Verwirrung herrscht — unverantwortlich, denn Vafari bietet uns, wie jede Prüfung vor den Originalen und an der Hand der Urkunden ergibt, grade für die künstlerische Thätigkeit des Luca della Robbia wieder die beste Grundlage. In der Einleitung zu seinem tüchtigen Büchlein über die Robbia sagt Barbet de Jouy (*Les della Robbia, sculpteurs en terre émaillée. Paris 1855. 12<sup>o</sup>*): »ich habe den Vafari erst aufgeschlagen, um das Leben der Robbia darin zu lesen, nachdem ich die Werke dieser Künstlerfamilie genau geprüft und im Geiste klassifiziert hatte; ich gestehe, dafs, indem ich darin nur das dem Meister zugeschrieben fand, was ich ihm selbst zuschreiben zu müssen glaubte, ich dadurch mehr Sympathie für den Schriftsteller des 16. Jahrhunderts gewonnen habe«. Ich bin den gleichen Weg gegangen sowohl in Bezug auf die della Robbia wie auf manchen anderen italienischen Künstler, und ich mufs gestehen, dafs auch ich bei der Vergleichung der Resultate, welche sich mir aus den Werken der Künstler zu ergeben schienen, mit Vafari's Berichten in den meisten Fällen alle Veranlassung gehabt habe, vor dem Sammelfleifs und dem guten Blick dieses Mannes mehr und mehr Hochachtung zu gewinnen, und ihm deshalb manchen Irrthum bei subjectiven Aeusserungen wie in seinen Zeitbestimmungen zu Gute zu halten.

Nach Vafari's Angabe lernte Luca, wie wir sahen, zunächst das Goldschmiedehandwerk. Er nennt den Florentiner Leonardo di Ser Giovanni seinen Lehrer. Da aber das Hauptwerk desselben, die rechte Seitentafel des grossen Silberaltars im Dom zu Pistoja, bereits zwischen den Jahren 1355 und 1371 ausgeführt wurde, so wird dadurch jene Angabe sehr unwahrscheinlich. Sein Lehrer als Bildhauer soll nach Baldinucci's Angabe Ghiberti gewesen sein. Jedenfalls beweisen Luca's Bildwerke, dafs er Ghiberti's Schöpfungen fleifsig studirte; sie zeigen aber zugleich, dafs er ein ebenso offenes Auge und einen gleich empfänglichen Sinn für die grundverschiedene Richtung des Donatello hatte.

Gleich das früheste uns bekannte Werk des Meisters, die weltberühmte Orgelbalustrade für den Dom von Florenz, zeigt dies recht deutlich. Als Donatello im Jahre 1433 den Auftrag zur Anfertigung der zweiten (von ihm erst etwa ein Jahrzehnt später vollendeten) Orgel des Domes erhielt, wird des Luca bereits als in voller Thätigkeit an seinem Werke gedacht; und da er in den folgenden Jahren mit verschiedenen anderen Aufträgen für den Dom betraut wird, so dürfen wir wohl annehmen, dafs die Arbeit an der Orgel um diese Zeit schon zum Abschlusse gelangte.<sup>1)</sup> Beide Orgeln waren zur Aufnahme der Sänger und Musiker des Domchors über den Thüren der beiden sich gegenüberliegenden Sakristeien unter der Kuppel angebracht. Von dort entfernt, waren die einzelnen Reliefs der Balustraden lange Zeit in der Sammlung der Uffizien aufgestellt; seit kurzem sind sie mit den übrigen plastischen Werken der florentiner Sammlungen im Museo Nazionale (Bargello) vereinigt, wo sie — wie es heifst — wieder ihre alte architektonische Einrahmung erhalten und in ähnlicher Weise, wie ursprünglich, aufgestellt werden sollen.

1) Nach dem soeben erschienenen II. Bande von Milanesi's Ausgabe des Vafari erhielt Luca den Auftrag für die Orgel im Jahre 1431.

Luca's Werk stellt in zehn einzelnen Reliefs Gruppen von Knaben und Mädchen verschiedenen Alters dar, welche im Chor singen, auf verschiedenartigen Instrumenten spielen oder im Reigentanze sich bewegen. Die Mannigfaltigkeit der Erfindung, der Reichthum der Typen, die vollendete naturalistische Wiedergabe im Ausdruck der jugendlichen Sänger und Musiker, je nach der Stimme, die sie singen, oder nach dem Instrumente, das sie spielen, die geschmackvolle, reiche und doch so außerordentlich klare Anordnung, welche der völlig klassischen Hochrelieffstil ermöglicht, und die vollendete Durchführung der Marmorarbeit würde diesem Werke einen Platz unter den Hauptwerken der Renaissance sichern auch ohne die bestechende Schönheit der Formen und die Grazie der Bewegungen, welche dasselbe zugleich zu einem Lieblinge des großen Publikums machen im graden Gegenfatze zu Donatello's Orgelreliefs, welche, bei einem großen Zuge in der Bewegung und außerordentlicher Frische und Kühnheit in der Erfindung, in der flüchtigen Ausführung auf die decorative, malerische Wirkung in der Höhe ihres ursprünglichen Standpunktes richtig berechnet waren, jetzt aber in nächster Nähe theilweise einen gar zu skizzenhaften Eindruck machen. Zwei bronzene Engelfiguren, welche auf Luca's Balustrade standen, und die Vasari mit besonderem Lobe erwähnt, sind leider nicht mehr erhalten, und in ihnen sind zugleich die einzigen urkundlich erwähnten Freifiguren des Meisters verloren gegangen.

Wir finden Luca della Robbia in den folgenden Jahren noch mehrfach gemeinsam und in Concurrenz mit Donatello für den Dom thätig. Beide wurden 1434 zur Anfertigung eines Modells für einen Kolossalkopf nach eigener Wahl aufgefordert. Beide Köpfe sollten, in Marmor ausgeführt, in der Kuppel ihren Platz finden. Ob es zur Ausführung derselben oder auch nur der Modelle kam, ist uns nicht bekannt. Einige Jahre später, im Jahre 1438, fertigte Donatello ein Wachstmodell für einen Altar, welchen Luca danach in der Pauluskapelle des Doms in Marmor ausführen sollte. Doch scheint aus der Sache nichts geworden zu sein, wie denn auch der gleichzeitig dem Luca ertheilte Auftrag auf Anfertigung eines Marmoraltars in der Peterskapelle nicht über das Modell und den Beginn von zwei Reliefs hinauskam, die unvollendet heute im Bargello aufbewahrt werden: die Befreiung Petri und die Kreuzigung desselben, klare und lebensvolle Compositionen, welche namentlich in der Gestalt des entfliehenden Apostels auffallend an Ghiberti erinnern. Wie die Dombauverwaltung dazu kam, eine Arbeit, die ursprünglich dem Donatello übertragen war, dem Luca anzuvertrauen, werden wir später sehen.

Bereits vor jenem Auftrag für die Peterskapelle hatte der Meister seit 1435 eine andere Arbeit für den Dom ausgeführt, die Reliefs an der dem Dom gegenüberliegenden Seite des Campanile, an welchem A. Pisano nach Zeichnungen Giotto's die Arbeit begonnen, allein nur an drei Seiten vollendet hatte. Als Abschluß jener Darstellungen, in gleicher Umrahmung und wohl selbst in absichtlicher Anlehnung an den alterthümlichen, aber einfach großen Stil (vielleicht mit Benutzung der damals wohl noch vorhandenen Entwürfe Giotto's) schuf Luca diese acht Reliefs, welche die allegorischen Gestalten der Wissenschaften: der Grammatik, Philosophie, Musik, Astronomie und Geometrie, sowie ihrer großen Vertreter in

Plato und Aristoteles, in einem Musiker sowie in Ptolemaeus und Euklid darstellen. Leider ist eine nähere Prüfung dieser Arbeit an dem ungünstigen Platze fast unmöglich. Luca erhielt die Restzahlung für dieses Werk im Jahre 1440.

Der Eingang derselben Sakristei des Domes, über welcher Luca's Orgel angebracht war, erhielt durch unseren Meister auch seinen weiteren plastischen Schmuck, zunächst in dem glasirten Thonrelief der Auferstehung Christi in der Lünette über der Thüre und später in den bronzenen Thürflügeln. Der Auftrag zu den letzteren war (im Februar 1437) ursprünglich Donatello ertheilt worden; da dieser aber nach Ablauf von neun Jahren mit der Arbeit noch nicht begonnen hatte, so wurde sie ihm entzogen und durch einen Vertrag vom 28. Februar 1446 dem Luca della Robbia gemeinsam mit Michelozzo und dem sonst wenig bekannten Bildhauer Maso di Bartolommeo übertragen. Zwei Jahre später war der Rohguß

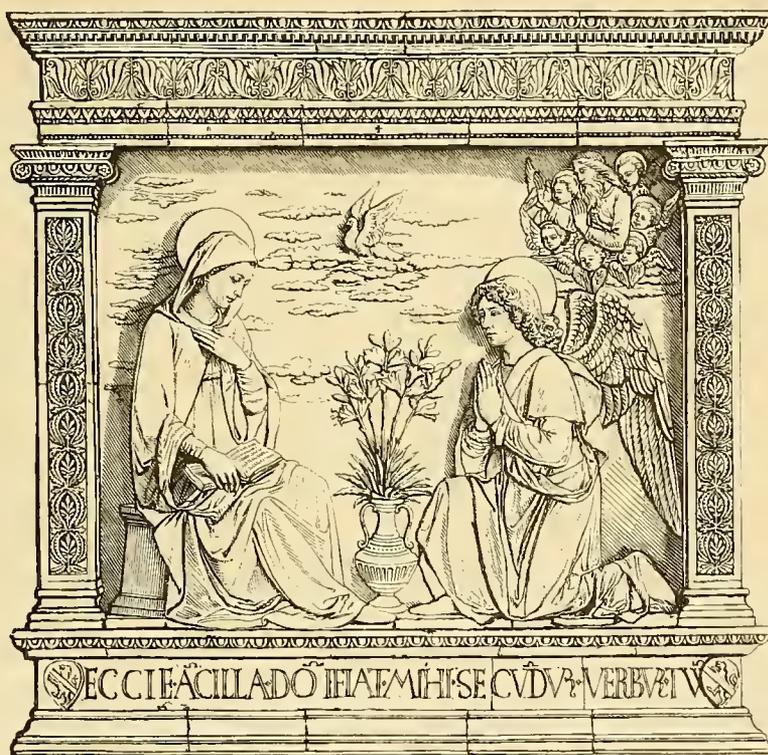


Madonna von Engeln verehrt. Thürlünette von Luca della Robbia.  
S. Pierino in Florenz.

vollendet. Aber seitdem blieb die Arbeit aus unbekanntem Gründen liegen, bis 1462 die Ciselirung der Umrahmungen der Reliefs im Namen der genannten Künstler dem Bildhauer Giovanni di Bartolommeo, Bruder des Maso, übertragen wurde. Nachdem diese Arbeit nach mehr als zwei Jahren fertiggestellt war, bekam schließlich Luca am 10. August 1465 den Auftrag, das Werk allein zu vollenden, und am 27. Juni 1474 erhielt er die Restzahlung. Für diese letzte Arbeit wurden dem Luca 700 Goldgulden ausgesetzt; für den Rohguß waren 400, für die Ausarbeitung des Rahmens der Thüre 200 Goldgulden bezahlt. Schon daraus, wie aus dem Wortlaute der verschiedenen Urkunden, scheint mir hervorzugehen, daß der eigentlich bildnerische Schmuck allein durch Luca und zwar erst nach jenem letzten Contracte vom Jahre 1465 ausgeführt wurde. Ihm war wohl überhaupt von vornherein die eigentlich künstlerische Arbeit zuge- dacht, während Michelozzo als der hervorragendste Bronzegießer in Florenz in

ähnlicher Weise, wie er für Ghiberti und Donatello thätig gewesen war, auch in diesem Falle den Rohgufs, Maso di Bartolommeo dagegen das Ciseliren der architektonischen Theile der Thüre, welches später sein Bruder ausführte, übernommen hatte.

Ueber den bildnerischen Schmuck der Thüre waren, sowohl was den Gegenstand, als auch was die Art der Ausführung in Hochrelief betrifft, gleich im ersten Contracte feste Bestimmungen getroffen, nach denen sich Luca fast genau gerichtet hat: in quadratischen Feldern sind oben Maria mit dem Kinde und Christus auf seinem Grabe zwischen Engeln, darunter die vier Evangelisten



Verkündigung. Von Andrea della Robbia. La Verna.

und die vier Kirchenväter dargestellt, sämmtlich sitzend zwischen zwei jugendlichen Engeln; in jeder Ecke der Rahmen dieser Reliefs befindet sich ein kleines Brustbild. Dieser Einförmigkeit der Anordnung und der Gleichmäfsigkeit der Gestalten hat der Künstler nicht, wie gleichzeitig Donatello in seinen Bronzethüren in San Lorenzo, durch hervorstechende Mannigfaltigkeit in der Bewegung und Charakteristik entgegenzuarbeiten gestrebt; er ist aber dadurch vor der Verführung, gefucht und selbst manierirt zu werden wie Donatello in manchen Theilen jener Thüre, bewahrt worden. Luca's Gestalten haben eine so edle Einfachheit und Schönheit, theilweise selbst Gröfse im Ausdrucke wie in der Haltung und Gewandung, eine so feine Charakteristik, so holdfelige Typen der Engel, eine so vollendete Durchbildung, dafs diese mit einer trefflichen Patina versehene

Thüre als Bronzearbeit den Thüren Andrea Pisano's und Ghiberti's an die Seite gestellt werden kann. In der Anordnung der Relieftafeln hat sich Luca offenbar diesen Vorbildern: den Evangelisten an der älteren Thür Ghiberti's, und im Reliefftile noch mehr den Tugenden Andrea's angeschlossen. Von besonderer Vollendung und reicher individueller Charakteristik sind die kleinen Köpfe in den Ecken der Rahmen. Luca kam es bei der Ausführung offenbar zu Statten, daß er seine Künstlerlaufbahn als Goldschmied begonnen hatte.

Auch in der allen florentiner Bildnern des Quattrocento gemeinsamen Aufgabe des Grabdenkmals hatte Luca Gelegenheit, seine eigenartige Kunst zu zeigen. Am 2. März 1455 erhielt der Künstler den Auftrag, das Monument des 1450 verstorbenen Bischofs von Fiesole, Benozzo Federighi, in Marmor auszuführen, und zum Kataster des Jahres 1457 erklärt er, daß dasselbe bereits seit einem Jahre fertig in seiner Werkstatt liege. Doch wurde es erst einige Jahre später an seinem Bestimmungsorte in San Pancrazio aufgestellt, nachdem 1459 Andrea di Lazzaro Cavalcanti die Schätzung der Arbeit vorgenommen hatte. Jetzt ist dieselbe in dem Kirchlein San Francesco di Paola unter Bellosguardo untergebracht. In einer flach abschließenden Nische, an deren dreitheiliger Rückseite die Halbfiguren Christi, der Maria und des Johannes im Relief dargestellt sind, steht der einfache Sarkophag, an dessen Vorderseite zwei Engel schwebend die in runder Einrahmung angebrachte Inschrift halten. Die ruhende Gestalt des Verstorbenen auf dem Sarkophage ist von außerordentlichem Adel und seltener Größe; die Hochreliefs der Rückseite sind dagegen etwas unbedeutend und charakterlos, während die in deutlichem Anschluß an Ghiberti gebildeten Engel in Bewegung und Gewandung den gewohnten Schönheitsinn des Meisters zeigen. Die Marmorarbeit ist, wie gewöhnlich, außerordentlich sauber. Einen eigenthümlichen Schmuck hat der Künstler dem Ganzen in der Umrahmung gegeben, einem gemalten und glazierten (nicht plastischen) Fruchtkranze von reizender Zeichnung und Färbung.

Luca's Ruf, seine außerordentliche Popularität als Künstler gegenüber seinen meisten Zeitgenossen gründet sich jedoch, wie schon oben erwähnt, weder auf seine Marmorarbeiten (mit einziger Ausnahme der Orgelreliefs) noch auf seine Bronzethüren, sondern fast ausschließlich auf seine glazierten Thonarbeiten oder vielmehr auf die Erfindung dieser Technik; denn seine eigenen Werke dieser Art gehören heutzutage fast sämtlich sehr mit Unrecht zu den weniger bekannten und geschätzten Robbia-Arbeiten. Die Verwendung von bemalten und gebrannten Terracottabildwerken als billigem und leicht herzustellendem Schmuck architektonischer Räume war bereits im vierzehnten Jahrhundert aufgekommen. Es galt, dieselben wetterbeständig zu machen; und dies erreichte der Künstler durch die Glazur, durch das Anbringen von Schmelzen über dem bemalten Thon, welche die Malerei nicht nur gegen das Wetter sicherten, sondern ihr zugleich einen eigenthümlichen Glanz und Durchsichtigkeit verliehen, welche diese Bildwerke besonders zum decorativen Schmuck der Architektur geeignet machten. Gerade diese Abhängigkeit von der Architektur, die Leichtigkeit und Billigkeit der Herstellung, die Anspruchslosigkeit sowie die geringe Schwierigkeit, im Thon den künstlerischen Gedanken wiederzugeben, haben zusammen dazu beigetragen, die

Robbia-Arbeiten bei einer verhältnißmäßig geringeren künstlerischen Bedeutung doch wohl als die stilvollsten und gleichmäßigsten Leistungen der Renaissance auf dem Gebiete der Reliefdarstellung erscheinen zu lassen.

Jakob Burckhardt giebt von der eigenthümlichen Bedeutung dieser Gattung von Bildwerken die folgende treffende Charakteristik: »Es sind allerdings keine höchsten Aufgaben und Ziele, welche diese Schule verfolgt hat; sie konnte auch nicht die Hauptstätte des Fortschritts im Großen sein. Allein was sie gab, so bedingt es sein mochte — es war in seiner Art vollendet. Sie lehrt uns die Seele des XV. Jahrhunderts von der schönsten Seite kennen; der Naturalismus liegt wohl auch hier zu Grunde, aber er drückt sich mit einer Einfachheit, Liebenswürdigkeit und Innigkeit aus, die ihn dem hohen Stil nahe bringt. Was als religiöser Ausdruck berührt, ist nur der Ausdruck eines tief ruhigen einfachen Daseins, ohne Sentimentalität oder Absicht auf Rührung. Und, was man ja nicht übersehen möge, jedes Werk ist ein neu geschaffenes Originalwerk, keines ein bloßer Abguß. Hundertmal wurden die gleichen Seelenkräfte in gleicher Weise angestrengt, ohne dabei zu erlahmen.«<sup>1)</sup>

In ihrem Anschluß an die Architektur sind die meisten Robbia-Arbeiten in Relief ausgeführt und zwar in einem klassischen Hochrelief; erst in etwas späterer Zeit, seit Andrea della Robbia, kommen auch Freifiguren vor. Die Färbung unter einer Glasur von eigenthümlich zartem Schmelz, welche auch der leiftesten Modellirung beinahe vollkommen folgt, ist vorwiegend weiß, der Grund gewöhnlich blau; daneben sind noch grün, violett und gelb, (zum Theil in verschiedenen Nüancen) sowie eine bescheidene, wirkungsvolle Vergoldung angewendet, aber vorwiegend in den Nebenfachen und Details, namentlich in den reizenden Blumen und Fruchtgewinden, welche die Reliefs in mannigfacher Weise zu umrahmen pflegen. Erst die spätere Zeit geht entweder auf eine völlig farbige und dann meist bunt und unruhig wirkende Bemalung aus, oder sie beschränkt sich ausschließlich auf die weiße Glasur, wodurch eine kalte eiformige Wirkung hervorgerufen wird. Gleichzeitig läßt sie häufig, in unglücklich naturalistischem Streben, das Fleisch, namentlich Kopf und Hände unglazirt, um denselben eine koloristische Bemalung geben zu können.

Luca hat als der Schöpfer dieser eigenthümlichen Gattung der florentiner Plastik, die wesentlich aus ihm ein Jahrhundert lang Anregung und Leben empfang, auch die feinsten und vollendetsten Werke derselben geschaffen. Der Umstand, daß jetzt in Italien fast jede glazirte Terracotta den Namen Luca della Robbia führt, hat hier eine große Verwirrung hervorgerufen, obgleich, wie ich schon Anfangs hervorhob, Vasari's ausführlicher Bericht über Luca's eigenhändige Thonarbeiten sich durch den Vergleich derselben unter sich wie mit den Marmorarbeiten des Künstlers und durch verschiedene Urkunden als durchaus

1) In der späteren Zeit kommen allerdings Kopien vor, namentlich — wie wir sehen werden — nach verschiedenen größeren Altären des Andrea, jedoch mit mehr oder weniger wesentlichen Veränderungen. Eine fabrikmäßige Vervielfältigung kommt nur bei kleineren Tabernakeln und nur in später Zeit (16. und 17. Jahrhundert) vor, als die Production von Originalen bereits erloschen war. In derselben Weise arbeiten heutzutage auch einzelne sehr geschickte Fälscher alter Bildwerke in Italien.

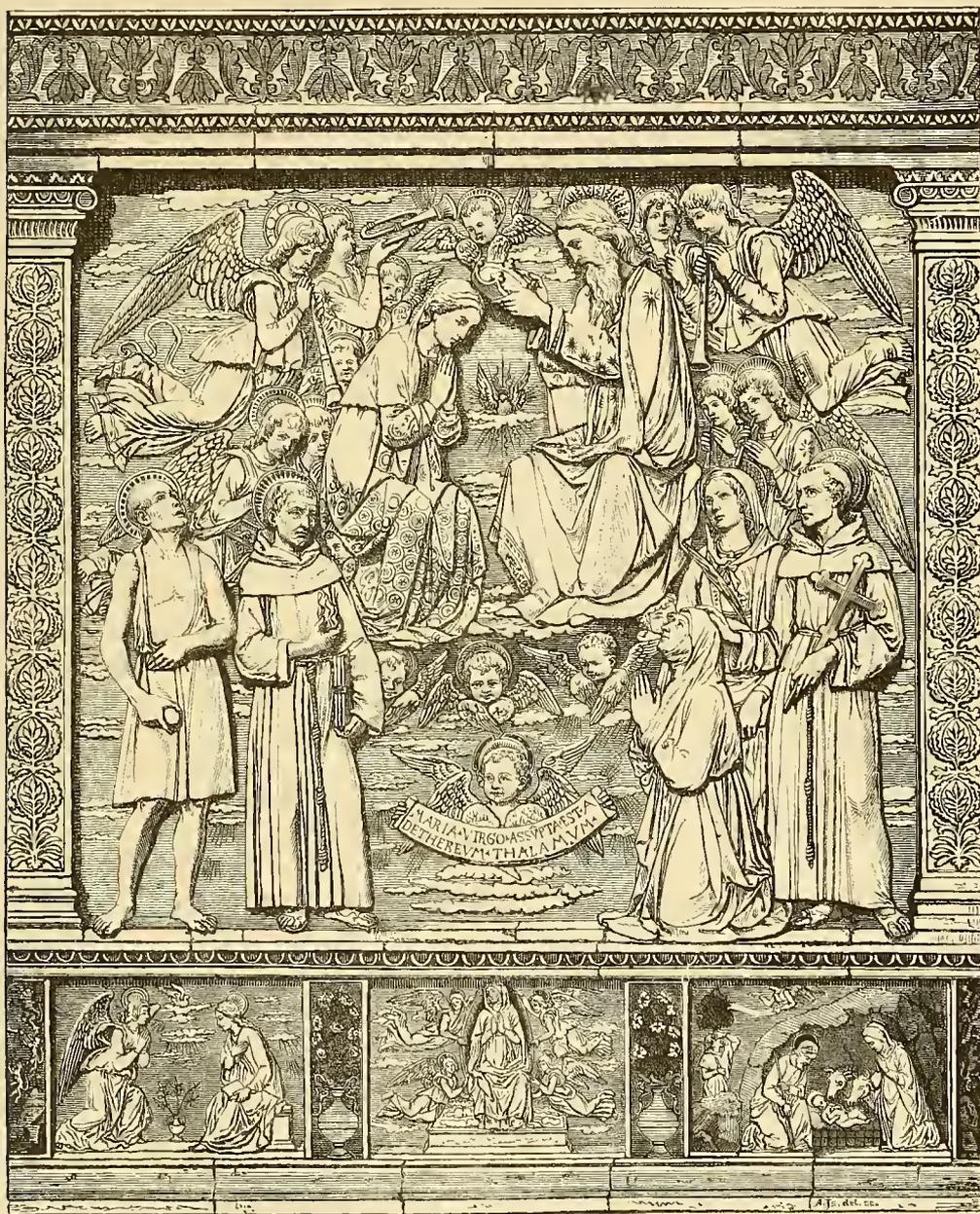
glaubwürdig herausstellt, wenn auch nicht in Bezug auf die Zeit der Entstehung der einzelnen Werke. Denn feine an sich schon unwahrscheinliche Angabe, daß Luca durch die große Mühe und Zeit, welche er auf die Anfertigung der Bronzethür habe verwenden müssen, auf die Erfindung gekommen sei, Thonarbeiten zu glasiren, widerlegt sich dadurch, daß jene Thür erst zu einer Zeit vollendet wurde, in welcher die meisten urkundlich von ihm beglaubigten glasirten Terracotten schon entstanden waren. Zu seinen frühesten Arbeiten gehört wohl der Schmuck der seit 1420 von Brunellesco erbauten Capella Pazzi in Sta. Croce zu Florenz: in den Zwickeln der Kuppel in Medaillons die große und streng gehaltenen Gestalten der vier Evangelisten, in reicher farbiger Wirkung; an den Wänden, weiß auf blauem Grunde, die zwölf Apostel (wohl Atelierarbeiten); aufsen die Kassetten der Kuppel in der Vorhalle und das Rund mit der edlen Gestalt des Gott-Vater über der Thür. Namentlich neben den ähnlichen Evangelistengestalten der Bronzethüren sind diese Figuren noch von einer etwas alterthümlichen Strenge und noch nicht von gleicher Freiheit in der Gewandung und Anordnung. Bemerkenswerth ist, daß der Künstler hier von vornherein schon die ganze Scala der oben genannten Farben zur Anwendung bringt, während man irrtümlich anzunehmen pflegt, daß Luca nur ausnahmsweise und in seiner späteren Zeit farbige Terracotten geschaffen habe.

Eine andere kassettirte Decke lieferte er für die 1448 durch Michelozzo errichtete Capella del Crocifisso in S. Miniato. Ferner ist im Pal. Quaratesi zu Florenz das eine schöne Wappen der Pazzi an der Decke in prächtiger Umrahmung von feiner Hand. Aehnliche Wappen an und in mehreren gleichzeitigen florentiner Palästen lassen sich gleichfalls auf Luca oder seine Werkstatt zurückführen. Der jüngste und vollendetste architektonische Schmuck dieser Art von Luca's Hand ist die Decke der Capella di S. Jacopo in S. Miniato, deren Bau nach 1459 begonnen und 1466 vollendet wurde: an der Decke sind in schöner Umrahmung vier große Medaillons mit den Reliefs jugendlicher Engelgestalten von ganz außerordentlich lieblichem und zugleich ernstem Ausdrucke und schöner Gewandung angebracht.

Außer diesem plastischen Schmucke gewölbter Decken sind die übrigen Arbeiten Luca's fast ausschließlich Reliefdarstellungen in Thürlünetten. Im Dom die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi über den beiden Sakristeien, letztere im J. 1446 nach dem Muster der 1443 ausgeführten Auferstehung beim Meister bestellt; beide fast ausschließlich weiß auf blauem Grunde. Ferner in Via dell' Agnolo über der Thür der ehemaligen Scuola von San Piero Maggiore eine Lünette, Maria mit dem Kinde zwischen zwei Heiligen und zwei Engeln darstellend, farbig und dem herben Stile nach eine der frühesten Arbeiten des Künstlers; endlich, die lieblichste und vollendetste von allen, eine Madonna mit dem Kinde von zwei Engeln verehrt über der Thür des Kirchleins San Pierino am Mercato Vecchio<sup>1)</sup>. Außerdem trug Luca auch zum Schmucke der Außenseite

1) Wir geben diese schöne Lünette in einem Holzschnitte, für welchen dieselbe zum ersten Male photographisch aufgenommen wurde. Leider sind bisher nur wenige Werke Luca's photographirt oder überhaupt reproducirt; hoffentlich wird diesem Uebelstande binnen Kurzem durch die beiden trefflichen Photographen Brogi und Alinari, welche die Kunstwerke von Florenz und Toscana allmählich in fast wissenschaftlicher Treue und Ausdehnung aufnehmen, abgeholfen werden.

von Or San Michele bei: das Relief der Maria mit dem Kinde, ein großes von Genien gehaltenes Wappen sowie ein zweites nur gemaltes und glasiertes Wappen,



Die Krönung Mariae. Altar von Andrea della Robbia,  
Klosterkirche der Offervanza bei Siena.

fämnlich farbig und von einem reichen Fruchtkranze eingerahmt, sind von feiner Hand.

Mehrere grössere Werke des Künstlers, von denen Vafari berichtet, haben

lich leider nicht mehr erhalten: so das reich mit glafirten Thonreliefs ausgeschmückte Zimmer im Palazzo de' Medici (jetzt Riccardi); ferner das Grabdenkmal eines jung verstorbenen Bruders des Herzogs von Calabrien, woran Marmor- und glafirte Thonarbeiten vereinigt waren. Auch in Frankreich und Spanien, für deren Höfe Luca angeblich thätig gewesen sein soll, ist nichts von feinen Werken übrig geblieben. Vielleicht besitzt das South Kensington Museum zu London in zwölf kleinen Medaillons mit Darstellungen der zwölf Monate Ueberreste aus jenem ebengenannten Zimmer im Pal. Riccardi. Urkundlich wissen wir noch von einigen Arbeiten Luca's, von denen sonst nichts weiter bekannt ist: 1448 fertigte der Meister für den Dom zwei Engel, 1449 eine Portallünette für San Domenico di Urbino und in demselben Jahre für den Palazzo Vecchio einen Puttino.

Alle diese glafirten Reliefs haben denselben Charakter wie die Marmor- und Bronzwerke des Meisters: in einem gleichmäßigen, stilvollen Hochrelief gearbeitet, sind sie einfach in der Composition, klar und schön in den Linien, in den einzelnen Gestalten von einem dem Ghiberti verwandten Adel und Schönheitsgefühl bei größerer Einfachheit in der Haltung und völliger Unabhängigkeit von gothischen Traditionen. Dabei sind sie im Ausdruck von einem Ernst und einer Gefühlsinnigkeit, welche im Gegensatz gegen die Auffassungsweise seiner großen Zeitgenossen auf lebhafte Bewegung und Erzielung dramatischer Wirkung fast gänzlich verzichtet.

Eine eigenthümliche Erscheinung ist es, daß weder Luca noch seine Schüler ihre Erfindung für das Kunstgewerbe verwerthet haben, obgleich grade Luca's nur gemalten und glafirten Thonbilder (Lünette in der Opera des Domes, die Umrahmung des Grabmals Federighi, das eine Wappen an Or San Michele, die Medaillons im South Kensington Museum so wie die in seinem Atelier gefertigten Fußböden) eine völlig gleiche Technik zeigen wie die Majoliken. Nach Florenz kamen die ersten Majolikagefäße als Geschenke eines Malatesta an Lorenzo Magnifico; aber auch diese gaben hier zu der an anderen Orten Italiens so lebhaft und meisterlich betriebenen Industrie keine Anregung.

#### Andrea della Robbia.

Geb. in Florenz 1437; gest. ebenda 1528.

In der gleichen Richtung entwickelt sich die Kunstweise von Luca's Neffen und Schüler Andrea della Robbia, dessen Werke jedoch von denen Luca's durch größere Weichheit der Formen und ein noch ausgesprocheneres Streben nach Lieblichkeit des Ausdrucks bei geringerem Ernst und Größe un schwer zu unterscheiden sind. Grade durch diese Eigenthümlichkeit aber erfreuen sie sich gegenüber den strengeren Schöpfungen des älteren Meisters der allgemeinsten Beliebtheit, selbst in dem Kreise, welchem das Verständniß der Kunst des Quattrocento sonst noch verschlossen ist.

Andrea ist im Gegensatze gegen Luca in erster Linie oder eigentlich ausschließlich Terracottabildner. Während seiner ungewöhnlich langen Lebensdauer hat er selbst und haben unter seiner Leitung die Schüler, die er unter seinen Söhnen heranzubildete, eine ganz außerordentliche Zahl von Kunstwerken geschaffen; nach dem leicht erkennlichen Charakter von Andrea's Kunstweise kann man gradezu den größten Theil aller Robbiawerke auf ihn und sein Atelier zurückführen. Während Stil und Behandlungsweise im Wesentlichen dieselben bleiben, erweitert sich der Kreis der Darstellungen: Friese an der Außenseite oder im Innern von Gebäuden, Altäre, Sakristei-brunnen, Fußböden, aber auch einzelne Freisfiguren und selbst Gruppen, freilich meist in Verbindung mit Altarwerken oder wenigstens mit der Architektur, kommen zu den schon von Luca gepflegten Gebieten. In richtigem Verständniß der decorativen Bedeutung und der Schranken des Materials meidet Andrea wie seine ganze Schule alle eigentlich freie Plastik, in welcher die menschliche Gestalt als solche zur vollen Geltung kommt, namentlich die Wiedergabe des Bildnisses in Büsten. In der Färbung verschmäh't Andrea mehr als Luca die Farbigkeit; seine Figuren sind fast sämmtlich weiß auf blauem Grunde.

Ueber Andrea's Lebensverhältnisse ist Vasari noch einfühlicher als über die seines Onkels Luca. Andrea, Sohn des Marco, des älteren Bruders von Luca, wurde 1437 zu Florenz geboren. Jung in das Atelier seines Onkels aufgenommen, blieb er fortan bei ihm im Hause, war Jahrzehnte lang mit und unter ihm thätig und wurde so der geistige Erbe seiner Kunstweise, wie er der Erbe seines ganzen Kunstschatzes bei Luca's Tode geworden war. Vasari kannte ihn noch persönlich; war er doch bereits 17 Jahre alt, als jener 1528 starb und zu San Piero Maggiore neben seinem großen Oheim bestattet wurde. »Als ich noch ein junger Bursche war, — so erzählt Vasari — hörte ich ihn im Gespräche sagen, ja sich berühmen, daß er bei dem Begräbniß Donatello's gegenwärtig gewesen sei; und ich erinnere mich, daß der brave Alte bei dieser Erzählung in förmliche Begeisterung gerieth«. Dem Greise mochte wohl eigenthümlich zu Muthe sein, wenn er an die großen Männer zurückdachte, mit denen er wetteifernd thätig gewesen war, und aus deren Zeit er allein noch in eine neue, fremdartige Entwicklung aller Verhältnisse hineinragte.

Zur Bestimmung von Andrea's künstlerischer Thätigkeit geben uns einige urkundlich bezeugte Werke neben den Nachrichten Vasari's genügenden Anhalt. Unsere Behauptung, daß Andrea ausschließlich Terracottabildner war, erleidet eine Ausnahme, die aber jene Behauptung nur bestätigt. In dem Kirchlein Sta. Maria delle Grazie vor Arezzo befindet sich ein trefflicher reicher Marmoraltar von seiner Hand, welcher in der ganzen Anordnung, in der Art der Darstellung, der Anwendung von verschiedenfarbigem Marmor und Porphyr, in der Umrahmung des Ganzen durch einen Fruchtkranz von glazirtem Thon, aber auch in der übermäßig weichen Behandlung der Formen und der Gewandung, wie in dem lieblichen, in dem Relief der Pietà gar zu empfindungsvollem Ausdrucke eine Uebertragung des Stils der glazirten Terracotten auf den Marmor aufweist. Uebrigens deuten die untergeordneteren Theile dieses Altars auf die Beihülfe von Schülern.

In Arezzo selbst sind in der Madonnenkapelle des Domes mehrere Altäre durch Vafari als Werke Andrea's bezeichnet; unter ihnen ist die Darstellung der Dreieinigkeits das schönste und des Künstlers selbst völlig würdig. Bedeutender noch sind eine Reihe von Altären in dem bekannten Wallfahrtsorte La Verna in den Appenninen oberhalb Arezzo: Die Verkündigung, eine Madonna della Cintola, eine Anbetung des Kindes, eine Kreuzigung und — geringer als diese fast gleich trefflichen und charakteristischen Werke — eine Himmelfahrt Christi.

In Florenz gehören nach der Zeit der Entstehung der Gebäude, an denen sie sich befinden, zu den frühesten und zugleich hervorragendsten Arbeiten Andrea's die bekannten Medaillons mit den Wickelkindern am Fries über der Halle der Innocenti, die einen unerföpflichsten Schatz von heiterer Anmuth und naiver Kindlichkeit darbieten, sowie im Hofe die reizvolle Lünette mit der Verkündigung über der Thüre zur Kapelle. Die in ähnlicher Weise am Fries der Halle gegenüber Sta. Maria Novella angebrachten Medaillons mit Heiligenfiguren stehen hinter der herrlichen Thürlünette unter derselben Halle, welche die Begegnung des hl. Dominicus mit dem hl. Franciscus darstellt, wesentlich zurück. Wenn sich die Bezeichnungen »dall'anno 1451« und »all'anno 1495«, an den Reliefportraits, die Luca und Andrea darstellen sollen, auf Anfang und Vollendung dieser Arbeit beziehen, wie wahrscheinlich, so würde der Beginn derselben noch dem Luca zuzuschreiben sein.

Für die unter sich sehr verwandten Darstellungen der Maria mit dem Kinde, welche in halber oder ganzer Figur, allein oder umgeben von Heiligen, gekrönt von Engeln, in einer Glorie von Cherubim oder gefegnet von Gott Vater als Tabernakel, Thürlünetten und Altäre in Florenz und dem übrigen Toscana so zahlreich verbreitet sind, bietet die an sich wenig bedeutende Lünette über dem Hauptportal des Doms zu Pistoja den sichersten Anhalt, da dieselbe urkundlich 1505 von Andrea unter Beihilfe seiner Söhne angefertigt wurde. Danach ist auf Andrea, auf den auch schon die Jahreszahl (1489) hinweist, auch die weit strengere und vollendet schönere Lünette über der Hauptthüre des Domes von Prato, woselbst Andrea 1491 die Medaillons mit den Evangelisten in der Kuppel der Madonna delle Carceri zur Aufstellung brachte, zurückzuführen: Maria zwischen den hl. Stephanus und Laurentius in einer Glorie von Cherubim, die an holdem Ausdruck der schönen Köpfe den Altären in La Verna gleichsteht. Ganz ähnlich, wenn auch nicht von gleicher Schönheit, ist die Lünette mit Maria zwischen den hl. Ursula und Franciscus in der Akademie zu Florenz. Ueber den Ausdruck holder Lieblichkeit hinaus zu wirklicher Größe und eine an Verrocchio erinnernde Energie geht das kleine Tabernakel mit Maria und dem Kinde im Chor von Sta. Maria Nuova zu Florenz, wohl eines der frühesten Werke des Künstlers. Diesem nahe kommt ein anderes wesentlich späteres Tabernakel, jetzt im Bargello, mit einem hübschen Unterfatze aus Sandstein im Stile Donatello's, sowie ein zweites in zierlicher Einrahmung ebendort. Unter verschiedenen größeren Altären, welche Maria thronend zwischen Heiligen darstellen, hat wohl (außer den bereits genannten Arbeiten in Arezzo u. s. f.) den meisten Anspruch auf die Hand des Andrea ein Altar, von welchem das schönste Exemplar sich in der Rocca di Gradara bei Pefaro in der Mark befindet; spätere nur wenig veränderte

Wiederholungen finden sich im Oratorio della Madonna del Buonconfiglio in Prato (nebst zwei Einzelgestalten von Heiligen) und im Sienesischen. Ein reiches und schönes, wenn auch schon spätes und etwas zu weiches Werk des Andrea



Die Heimfuchung. Statuengruppe von Andrea della Robbia (?).  
S. Giovanni fuorcivitas. Pistoja.

ist auch der große Altar mit der Krönung Mariä in der Offervanza vor Siena. — Andere Werke, bei denen die geringere Ausführung auf die Mitwirkung der Schüler deutet, werden wir am Schluffe in dem Ortsverzeichnisse der Robbia-Arbeiten aufzählen.

Girolamo, Luca, Ambrogio und Giovanni di Andrea della Robbia.

Andrea hatte nicht weniger als vier Söhne, welche ihn in feiner künstlerischen Thätigkeit unterstützten und ihm folgten. Der jüngste von ihnen, Girolamo della Robbia (geb. 1481), wurde durch Franz I. dauernd nach Frankreich gezogen, wo jedoch nichts mehr von feiner Thätigkeit (er baute für Franz das Luftschloß Madrid im Bois de Boulogne) erhalten ist. Dahin folgte ihm auch Luca, welcher im Auftrage Raffael's den Fußboden in den Loggien sowie in anderen Gemächern des Vatikans in glazierten Fliesen hergestellt hatte. Luca starb nach kurzer Anwesenheit in Frankreich; Girolamo begab sich 1553 wieder in seine Heimath, fand aber hier nicht das erwartete Feld für seine Thätigkeit und kehrte daher nach Frankreich zurück, wo er zu Paris am 4. August 1566 starb. Von den beiden anderen Brüdern Ambrogio und Giovanni sind uns noch bezeichnete Arbeiten erhalten, welche den Beweis liefern, daß Beide, obgleich Jahrzehnte lang Gehilfen ihres Vaters Andrea, doch einen eigenartigen Stil ausbildeten, der freilich hinter dem des Andrea wesentlich zurücksteht. Ambrogio, welcher 1470 zu Florenz geboren und 1495 von Savonarola in den Dominikanerorden eingeführt wurde, fertigte im J. 1504 den Altar mit der Anbetung der Hirten in Sto. Spirito zu Siena, dessen farbig gehaltene Figuren zum Theil einen tüchtigen Naturalismus, aber in dem starken Hochrelief, in der überhäuftten Anordnung und selbst in der Bemalung und Glazur einen großen Abstand von den Werken seines Vaters zeigen.

Als ein hervorragenderer Künstler, obgleich von verwandter Richtung, erscheint Giovanni della Robbia in dem einzigen von ihm bezeichneten Werke, einem großen Altar mit der Anbetung des Kindes in Bargello zu Florenz, datirt 1521. Dieselbe Sammlung enthält mehrere andere diesem Altar so sehr entsprechende Arbeiten, daß sie nur derselben Hand zugeschrieben werden können: einen Altar mit der Klage um den Leichnam Christi unter dem Kreuze, eine Lünette mit einer ähnlichen Beweinung Christi, die Verkündigung in einem Halbrund sowie einige kleine decorative Arbeiten. Dahin gehört ferner auch der Altar in der Capella Pulci in Sta. Croce, Maria thronend zwischen Johannes d. E. und Magdalena. In diesen Arbeiten erscheint Giovanni als derjenige Meister, welcher dieser dritten und letzten Entwicklungsphase der Robbia-Arbeiten ihren eigentlichen Charakter giebt, wenn auch nicht so ausschließlich wie sein Vater Andrea der zweiten und sein Großonkel Luca der ersten Periode dieser eigenthümlichen Kunstgattung. Während die Arbeiten Andrea's fast ausnahmslos weiß auf blauem Grunde ausgeführt waren, sind diese Werke gleichmäßig in den verschiedensten Farben bemalt. Die dadurch hervorgerufene unruhige Wirkung wird noch vermehrt durch die meist ohne feinere architektonische Gliederung vermittelte Umrahmung von schweren bunten Frucht- und Blumengewinden. Auch ist die Glazur bereits weit geringer als in der älteren Zeit. Die Figuren sind rundlich und etwas plump, in der Gewandung schwerfällig, im Ausdruck wenig belebt und im Gegensatze zu dem holden Liebreiz des Vaters eher herb oder gezwungen; doch wohnt ihnen entschieden ein ge-

wiffer strenger Ernst und eine Biederkeit inne, welche in verschiedenen gleichzeitigen bemalten florentiner Thonwerken in ähnlicher Weise sich kundgiebt. Dafs er in seiner Jugend seinem Vater, in dessen Atelier er damals muthmafslich noch arbeitete, sehr nahe kam, so dafs er kaum von demselben zu unterscheiden ist, beweist der köstliche Sakristeibrunnen in Sta. Maria Novella, der urkundlich 1497 dem Giovanni im Auftrag gegeben wurde.

Im Gegensatze zu diesen durch ihre reiche Farbigkeit bunt und unruhig wirkenden Arbeiten zeigen gleichzeitig in dieser letzten Epoche der Schule, welche durch das sehr verschiedene künstlerische Streben der Hochrenaissance allmählig in den Hintergrund gedrängt werden mußte, zahlreiche andere Arbeiten (theilweise wohl aus technischem Unvermögen) nur die weisse Farbe und wirken dadurch geradezu flau und charakterlos, wie z. B. ein grosser Altar mit Christus und Magdalena im Bargello, der gleiche Gegenstand sowie Christus und Thomas in San Jacopo di Ripoli in Florenz u. a. m. Die schlechte Glasur sowie das Aufsetzen von hellen Lichtern vermehren noch die ungünstige Wirkung.

In diesen beiden entgegengesetzten Richtungen erlischt nach einigen Jahrzehnten die Schule der Robbia, welche noch um das Jahr 1525 eine aufserordentliche, zum Theil sehr hervorragende Thätigkeit entwickelt hatte.

Während dieser letzten Zeit sehen wir die Schule der Robbia, zum Theil wohl aus Mangel an eigener künstlerischer Kraft, auch fremde Kunstwerke in mehr oder weniger freier Weise reproduciren. So findet sich in San Jacopo di Ripoli zu Florenz Verrocchio's Gruppe des ungläubigen Thomas in einem grossen farblosen Relief wiedergegeben, und das mehrfach von demselben Meister wiederholte Motiv der Maria, welche vor sich das Kind hält, ist in einem Tabernakel der Cap. Medici in Sta. Croce zu Florenz sowie in einem zweiten im städtischen Museum zu Prato nachgebildet. Eine Nachbildung von Desiderio's Tabernakel in San Lorenzo findet sich in der Kirche zu Barga. Dafs es übrigens die Schule von vornherein, ja dafs Luca selbst es nicht verschmäht hatte, gelegentlich auch eine fremde Arbeit zu glaziren, zeigt die gemalte Lünette in der Opera des Domes zu Florenz, welche am meisten an Baldovinetti erinnert, ein Werk, das bereits um die Mitte des Quattrocento entstand.

Dasselbe wird vermuthlich auch der Fall sein bei verschiedenen anderen glazirten Thonarbeiten, welche einen von der Kunstweise der Robbia abweichenden Charakter tragen. Doch wissen wir durch Vafari, dafs das Geheimnifs der Bemalung und Glasur der Terracotten nicht völlig bewahrt blieb und auch aufserhalb der Familie und Schule der Robbia wenigstens vereinzelte Arbeiten der Art entstanden, so dafs wir jedenfalls einen Theil jener abweichenden Werke, die auf uns gekommen sind, als Werke dritter, aufserhalb der Familienverbindung und vielleicht auch aufserhalb jeder Schulverbindung mit den Robbia stehender Künstler betrachten dürfen. Dahin gehören namentlich mehrere Altäre im Siensischen, die deutlich den Charakter der Schule von Siena tragen: ein grosser Altar in San Lucchese über Poggibonfi (1514), dessen überreiche Ornamente ganz an Lorenzo Marinna erinnern; ferner in der Kirche zu San Savino ein Altar mit Maria und Heiligen, von Vafari fälschlich dem Andrea Sanfovino zugeschrieben, eine hervorragende siensische Schöpfung in der Art des Cozzarelli um das Jahr

1525; in Siena selbst im Kloster San Niccolò

vier Reliefs geringerer Qualität. In der Mark Ancona befindet sich in Arceria (bei Sinigaglia) in der Kapuzinerkirche ein von 1513 datirter Altar von der Hand des Pietro Paolo Agabiti da Saffoferrato.

Das Hauptwerk dieser Art wäre jedenfalls die Gruppe der Begegnung der Maria und der Elifabeth in einer Nische von San Giovanni fuorcivitas in Pistoja, wenn dieselbe wirklich mit Recht dem Fra Paolino zugeschrieben wird. Nach Vasari's Angabe hat derselbe allerdings in Thon gearbeitet, aber seine erhaltenen Gemälde zeigen einen geringen Künstler unter Fra Bartolommeo's und Raffael's Einflüssen, während jene lebensgroßen Freifiguren von einer Größe und vollendeten Schönheit in der Gestalt, Bewegung, Gewandung und im Ausdrucke sind, welche diese Gruppe unmittelbar neben die gleiche Darstellung Albertinelli's stellen, die ihr an Frische und Naivetät fogar nachsteht. Mich erinnert dieses Meisterwerk vielmehr an Andrea della Robbia.

Weit eher scheint mir ein der Familie der Robbia fernstehender Künstler für eine andere gläsrte Thonarbeit in Pistoja, für den berühmten Fries über der Halle des Ospedale del Ceppo, in Betracht zu kommen, dessen Entstehung zwischen die Jahre 1514 (Beginn der Loggia) und 1525 fällt, welche letztere Jahreszahl auf einem der Rundreliefs zu lesen ist. Während diese Medaillons in den Bogenzwickeln nur geringe Handlangerarbeiten sind — geringer als selbst das schwächere Schulgut der Robbia —, sind die Hochreliefs des Frieses, welche die



Theil des Frieses vom Ospedale del Ceppo in Pistoja. Von einem unbekanntem Meister.

Werke der Barmherzigkeit darstellen, (von

einander getrennt durch Relieftafeln

mit den Gestalten der Tugenden) in der maßvollen Anwendung der Farbe, und der lebensvollen, in naiver Erzählungsweise vorgetragenen Darstellung, die in Verbindung mit einem frischen Naturalismus, zumal in einer Anzahl trefflicher Porträtgestalten, an verwandte Fresken Andrea del Sarto's und seiner Genossen erinnert, so hervorragende Meisterwerke, daß man gern über eine gewisse Flüchtigkeit in der Glasure wie in der Behandlung, namentlich in der etwas schweren und unruhigen Gewandung, die noch an Pollajuolo erinnert, hinwegsieht.

Der bekannteste unter den Künstlern in glasierten Thonarbeiten, die nicht der Familie della Robbia angehören, ist Benedetto Baglione (geb. zu Florenz 1461, wofelbst er 1521 stirbt); jedoch sind uns zu wenig Werke seiner Hand überliefert, um uns einen festen Begriff seiner Kunstweise zu geben. Die Portal-lunette über der Badia, die ihm zugeschrieben wird, ist ganz im Stile Andrea della Robbia's. Eine »nostra donna«, die er 1510 für das Ceppo anfertigte, können wir nicht an dem Fries der Halle suchen, die erst 1514 begonnen wurde; vielleicht ist damit die Krönung Mariä über der Thür der Kapelle gemeint.

Der Kunstweise der Robbia stehen noch einige wenige Gruppen lebensgroßer bemalter Thonfiguren in den Kirchen von Florenz nahe, welche sämtlich die Pietà zum Gegenstande haben: den Leichnam Christi, welchen Maria auf ihrem Schooße hält, beklagen Johannes und Magdalena, die zur Seite der Maria knien. Am hervorragendsten sind die Gruppen in San Felice in Piazza und in San Salvatore in Monte. Letztere Kirche enthält im linken Querschiff auch eine Abnahme vom Kreuz, welche genau denselben Charakter trägt. Endlich ist aus der Sammlung Gigli-Campana eine Gruppe der Beweinung nach London in das South Kensington Museum gekommen. Diese Gruppen, ursprünglich für die Aufstellung in einer Nische berechnet, sind stets in schöner Linie aufgebaut; die Gestalten sind edel und streng gebildet, der Ausdruck des Schmerzes ist von einer gewissen Größe und einem Ernst, der an Fra Bartolommeo's frühe Gemälde erinnert. Sie stehen den gleichen Darstellungen des Giovanni della Robbia in glasiertem Thon (Museo Nazionale) außerordentlich nahe, so daß sie vielleicht auf denselben Künstler zurückzuführen sind; doch wirken sie entschieden glücklicher als jene durch ihre überreiche Bemalung in ihrer Glasure zu bunt und schwerfällig erscheinenden Reliefdarstellungen.

Mit Unrecht hat man früher auf Vasari's Autorität hin noch einen anderen florentiner Bildner zu der Familie der Robbia gezählt, den Agostino d'Antonio di Duccio.\*) Vasari nennt ihn einen Bruder des Luca; und wenn man ihn jetzt noch als einen nicht unwürdigen Concurrenten desselben bezeichnet, so glaube ich, daß man auch darin zu weit geht. Sein Hauptwerk ist die 1463 vollendete, reich mit bildnerischem Schmuck bedeckte Fassade von San Bernardino vor Perugia, worin sich zwar ein ganz eigenartiger Künstler kund gibt, jedoch nur eine Kraft zweiten Ranges. Die Gestalten in fliegenden Gewändern mit überreichen parallel-laufenden Falten sind schlank und selbst hager; die Köpfe, namentlich die vollen

\*) Geb. zu Florenz 1418, † um 1498 zu Perugia, wohin er um 1446 wegen Diebstahls verbannt wurde. Im Jahre 1462 erhielt er den Auftrag zu einer Kolossalfigur für den Dom, welche unvollendet blieb, und deren Block Michelangelo später für seinen David benutzte.

Kinderköpfe der Cherubim von kräftigem, ja derbem Naturalismus; die jugendlichen Engelgestalten, welche die Glorie halten, in der der hl. Bernhard schwebt, von schwärmerischem Ausdruck; die Einzelgestalten fast plump, die Composition wenig bedeutend, die Dekoration zu schwerfällig, aber das Ganze von geschickter Anordnung, von glücklicher Vertheilung von Flach- und Hochrelief, wenn auch die Ausführung mehr für bemalten und glazirten Thon als für Stein gedacht erscheint. In höherem Mafse ist dies bei einem großen Altar desselben Künstlers in San Domenico zu Perugia (vom Jahre 1459) der Fall, der theils in Stein, theils in unglazirtem, bemalten Thon ausgeführt und dadurch von einer keineswegs glücklichen Wirkung ist. In beiden Werken, namentlich in dem letzteren, ist im Aufbau wie in der Erfindung und in den jugendlichen Gestalten der Einfluß des Luca, namentlich seines Orgelfrieses, nicht zu verkennen, aber er ist hier schon mit dem eigenthümlich schwärmerischen und zugleich schwächlichen Zuge vermischt, welcher die Kunst Perugia's, insbesondere die Malerei in dieser und mehr noch in der folgenden Zeit charakterisirt. Dafs er sich auf das Glaziren bemalter Terracotten verstanden hätte, wie Vasari behauptet, dafür sind keine Beispiele auf uns gekommen; die genannten Arbeiten scheinen eher dagegen zu sprechen. — Denselben Charakter, wie jene Arbeiten in Perugia, zeigt auch ein Bronzerelief der Kreuzigung im Bargello, fälschlich Pollajuolo genannt, weshalb ich es für ein Werk des Agostino halte. Ebenso scheinen mir einzelne Theile des bildnerischen Schmucks im Innern von San Francesco in Rimini die Hand dieses Künstlers zu verrathen, nämlich die allegorischen Figuren an den Pilastern der dritten Kapelle links und theilweise auch die übrigen Reliefs dieser Kapelle sowie die allegorischen Figuren der ersten Kapelle links wie der dritten rechts, obgleich diese sämmtlich roher in der Ausführung sind als die Relieffiguren der erstgenannten Kapelle und namentlich Agostino's bezeugte Arbeiten. Zweifellos ist auch ein Marmorrelief im Besitze des Herrn Chatel zu Paris von Agostino's Hand. Die vier geringen Reliefs am Dom zu Modena, die laut der Inschrift ein Augustinus de Florentia im Jahre 1442 anfertigte, haben mit diesem Künstler, dem man sie zuzuschreiben pflegt, durchaus nichts gemein.



## Kurzes Ortsverzeichnis der wichtigeren glasierten Thonarbeiten von Künstlern der Familie Della Robbia und ihrer Schule.

Im Folgenden geben wir eine kurze Uebersicht über die hervorragenderen Werke in glasierter Terrakotta, wobei wir der Vollständigkeit halber auch die bereits bei den einzelnen Meistern der Künstlerfamilie Della Robbia aufgeführten Arbeiten mit erwähnen. Auf die Aufzählung der zahllosen, oft sehr schönen Medaillons mit Wappen, Inschriften, Köpfen u. s. f., wie deren das Bargello, die Akademie zu Florenz, der Hof des Palazzo del Pretorio zu Pistoja und andere Gebäude ganze Sammlungen aufweisen, muß dabei natürlich verzichtet werden.

### ITALIEN.

#### *Florenz.*

##### Dom:

Lünetten mit der Auferstehung Christi (1443) und der Himmelfahrt (1446) über den Thüren der beiden Sakristeien (*Luca*).

##### Opera del Duomo:

Thürlünette mit Maria zwischen zwei Heiligen (Art des *Luca*).

##### Sti. Apostoli:

Ciborium (*Andrea*).

##### Badia:

Maria mit dem Kinde über dem Hauptportal (*Ben. Baglione*).

##### San Barnaba:

Portallünette.

##### Sta. Croce:

Freiguren der hh. Franciscus und Bernhard in der Sakramentskapelle; Thürlünette, Büsten von 2 Heiligen und der Altar mit der Madonna zwischen Heiligen (spät) sowie Maria mit dem Kinde (nach *Verrocchio*), sämmtlich in der Cap. de' Medici; Altar mit der thronenden Maria zwischen Heiligen in der Cap. Pucci (*Giovanni*); Deckengewölbe mit den Evangelisten, die Reliefs der Apostel, die Lünette mit Gott-Vater und die Kassetendecke der Vorhalle in der Cap. Pazzi (*Luca*).

##### San Jacopo di Ripoli:

Portallünette mit Maria zwischen den hh. Jacobus und Dominicus (spät); zwei große Altarreliefs ganz in weiß, der ungläubige Thomas (nach *Verrocchio*) und Christus als Gärtner; Reste eines schönen ornamentalen Frieses.

##### Sta. Lucia de' Magnoli:

Portallünette.

##### Sta. Maria Novella:

Der reiche Sakristeibrunnen, das Hauptwerk in feiner Art (*Giovanni*, 1497).

##### San Miniato:

Kassettirte Decke der Cap. del Crocifisso (1448, *Luca*) und die Decke mit vier Medaillons in der Cap. del Cardinale di Portogallo (*Luca*, nach 1459).

##### Ognissanti:

Portallünette mit der Krönung Mariä.

##### San Onofrio:

Christus als Gärtner, farbig, um 1520, ein hervorragendes Werk, durchaus im Charakter der Hochrenaissance (nach Vasari von *Baccio Bandinelli*).

*Florenz.*

Oratorio di S. M. della Misericordia:

Altar, Maria zwischen Heiligen darstellend.

Orsanmichele:

Drei Medaillons, enthaltend Maria mit dem Kinde (in ganzer Figur), das von Genien gehaltene Wappen der Stadt Florenz sowie die Embleme der Architektur; letzteres nicht plastisch, sondern nur gemalt und dann glaziert (sämtlich von *Luca*).

San Pierino:

Portallinette mit Maria zwischen zwei Engeln (*Luca*).

An dem Spedale degli Innocenti der Fries über der Halle und die Lünette mit der Verkündigung im Hofe (*Andrea*).

An der Halle auf Piazza Novella der Fries und die Lünette unter der Halle (*Andrea*).

In der Kirche des Archipedale di S. M. Nuova: Tabernakel mit der sitzenden Madonna (*Andrea*).

Reiches Tabernakel in Via Nazionale (1522, vielleicht *Luca d. j.*).

Portallinette in Via dell' Agnolo (*Luca*).

In Borgo San Jacopo sind aufsen am Thurme eines alten Palastes mehrere kleinere Robbia-Arbeiten angebracht, darunter eine schöne farbige Verkündigung.

In Via della Scala am Pal. Stiozzi ein Madonnenrelief (Art des *Luca*).

Im Bargello (Museo Nazionale) ist den glazierten Thonarbeiten ein eigener Saal eingeräumt. Besonders bemerkenswerth sind 2 kleine Tabernakel mit der Madonna (*Andrea*); der große Altar mit der Anbetung des Kindes (1521), Christus am Kreuz, die Klage um den Leichnam Christi, die Verkündigung, die Statue des hl. Dominicus in reicher Nische, ein reich dekorirtes Gradino mit Statuetten von Heiligen, sowie einige kleine dekorative Arbeiten, sämmtlich ganz farbig und von *Giovanni*; ein großes weißes Relief, Christus der Magdalena erscheinend, mehrere kleine Tabernakel mit Madonnen, mit der Anbetung des Kindes, Statuetten und Büsten von Heiligen u. a. m. aus dem *Atelier des Andrea*.

In der Akademie sind in dem Eingange die Lünetten mit der Madonna della cintola (*Atelier des Andrea*) und mit der Auferstehung eingemauert, letztere bereits spät, im Christus von *Verrocchio*, in den schlafenden Kriegern schon durch *Michelangelo* beeinflusst. Außerdem von *Andrea* eine Lünette mit der Madonna zwischen den hh. Franciscus und Ursula. Im Hofe eine größere Zahl von Reliefsköpfen (*Giovanni*, 1522) und kleineren Tabernakeln.

In Casa Mozzi sind die Ueberreste einer Auferstehung eingemauert, die sich früher in der Cap. della Compagnia di San Frediano befand (1501, *Andrea*).

In der Certosa (vor Porta Romana) verschiedene Lünetten u. a. m.

Außerhalb Florenz ist namentlich die nächste Umgebung reich an Robbia-Arbeiten.

*Fiesole.*

Ueber dem Portal des Domes die Statue des hl. Romulus (1521) und im Innern einzelne Statuetten.

Im Oratorium des Seminars ein großer Altar mit Maria zwischen Heiligen (1520).

In Sta. Maria Primerana der Altar mit Maria, Johannes und Magdalena unter dem Kreuze (1442, *Atelier des Luca*).

*Prato.*

Die Portallinette des Domes, Maria zwischen den hh. Laurentius und Stephanus (1489, *Andrea*).

Das Gewölbe in Sta. Maria delle carceri mit den Evangelisten in großen Medaillons, im Motive *Luca's* schöner Decke in der Kapelle Pazzi entlehnt, eigenartig durch den sehr reichen interessanten Faltenwurf, im Ausdruck kleinlich, sowie der umlaufende Fries in der Kirche (*Andrea*, vollendet 1491).

In San Niccolò da Tolentino der Sakristeibrunnen, dem in S. M. Novella verwandt, aber später und geringer (1520), und eine Anbetung des Kindes.

In dem Kirchlein S. M. del Buonconfiglio der Altar mit der Madonna zwischen Heiligen, die Statuen der hh. Paulus und Lucia (*Andrea*), sowie die Portallinette.

*Pistoja.*

Das kaffertirte Gewölbe und die Portallinette in der Vorhalle des Domes (1505, *Andrea*).

Die Freifiguren der Begegnung Mariä und der Elisabeth in San Giovanni fuorcivitas (*Andrea?*).

*Pistoja.*

Fries und Medaillons an der Halle des Ceppo (1514—1525). Lünette mit der Krönung Mariä über dem Eingange zur Kapelle des Ceppo.

Im Hofe des Pal. Pretorio zahlreiche Wappen.

*Empoli.*

Zwei Medaillons mit der Madonna und Gott-Vater in dem kleinen Museum im Dome und zahlreiche Altäre, Tabernakel und Statuetten in Sta. Maria ausserhalb der Stadt.

*San Miniato del Tedesco.*

Lünette mit der Verkündigung im Klosterhof von San Jacopo.

*Lucca.*

Verkündigung in San Frediano, fast stürmisch bewegt, frühere Zeit.

*Barga in den Bergen von Lucca.*

In der Hauptkirche verschiedene grössere Altäre, offenbar von *Giovanni's* Hand: Die Himmelfahrt Mariä, die Anbetung des Kindes (der gleichen Darstellung Giovanni's im Bargello sehr verwandt) und die Verückung des hl. Franciscus, sowie ein Tabernakel, welches eine freie Nachbildung von Desiderio's Tabernakel in San Lorenzo zu Florenz ist.

*Pisa.*

Altar mit der Maria in der Glorie nebst Heiligen (1520) in San Silvestro.

*Volterra.*

In San Girolamo vor der Stadt zwei grosse Altäre mit dem Sturz der Verdammten (1501) und den hl. Franciscus und Lucchese, Gegenstücke.

Anderes im Seminario und an einem Gebäude neben San Michele.

*Aquila.*

San Bernardino, Altäre mit der Auferstehung und Krönung Mariä.

*Siena.*

In Sto. Spirito die Anbetung des Kindes (1504, *Ambrogio*).

Im Monastero di San Niccolò vier kleinere Reliefs (sienesisch).

In der Offervanza grosser Altar der Krönung Mariä (*Andrea*) und die Verkündigung in Freiguren (*Atelier des Andrea*).

*Santafiora im Sienesischen.*

Die Pieve enthält eine ganze Reihe grösserer und kleinerer Robbia-Arbeiten: einen grossen Altar mit der Madonna della Cintola, eine Krönung Mariä mit den hl. Franciscus und Hieronymus zu den Seiten, beide Altäre fast treue Wiederholungen der Altäre von *Andrea* in La Verna und Assisi, sowie den Relieffschmuck der Kanzel und des Taufbeckens.

*San Savino.*

Der grosse Altar mit der auf Wolken thronenden Maria, von vier Heiligen verehrt (um 1525, sienesisch), eine Anbetung der Hirten und die Statue des hl. Antonius von Padua in reicher Nische (*Giovanni* ?).

*Fojano im Valdichiana.*

In der Collegiata befindet sich ein Altar mit der Madonna della Cintola (1502).

In San Francesco vor der Stadt ein grosser Altar mit Gott-Vater in der Glorie und Heiligen, sowie verschiedenen Statuen.

In San Domenico Altar mit der Himmelfahrt Christi.

*San Lucchese über Poggibonfi.*

Der reiche farbige Altar (sienesisch, 1514).

*Monte Oliveto.*

Die Statuen des hl. Bernhard und der sitzenden Maria.

*Montepulciano.*

Altäre in der Misericordia und in der Präfektur, letzterer hervorragend.

Dohme, Kunst u. Künstler. No. 47.

*Radicofani u. a. a. Orten am Monte Amiata.*

Verchiedenes.

*Arezzo und La Verna.*

Die hervorragenden Altarwerke *Andrea's* an diesen Orten sind oben bereits aufgezählt.

*Anghiari, Città di Castello, Rocca di Gradara.*

Auch an diesen Orten des alten Herzogthums Urbino und der Mark Ancona finden sich zerstreut einzelne Robbia-Arbeiten.

*Affifi.*

Sta. Maria degli Angeli, dreitheiliger Altar mit der Krönung Mariä und den hh. Hieronymus und Franciscus in Bußübung (*Andrea*).

## AUSSERHALB ITALIENS.

In das Ausland ist in den letzten Jahrzehnten eine beträchtliche Zahl von Robbia-Arbeiten gewandert, die jedoch neben dem, was in Italien geblieben ist, verschwindend klein zu nennen ist und, was den künstlerischen Werth anbetrifft, kaum in Betracht kommt. Fast sämmtlich gehören diese Arbeiten der späteren Zeit, dem Cinquecento an, und selbst in der reichsten Sammlung dieser Art, im South Kensington Museum zu London, ist kein Werk allerersten Ranges. Ich beschränke mich daher darauf, auf die durch Zahl oder Bedeutung ihrer Werke hervorragendsten öffentlichen Sammlungen aufmerksam zu machen.

*London.*

South Kensington Museum. Unter mehreren Dutzend, zum Theil sehr umfangreichen Arbeiten, von denen die grössere Zahl mit der Sammlung Gigli-Campana in Florenz erworben wurde, sind hervorzuheben: Zwölf Medaillons mit Darstellungen, welche die zwölf Monate charakterisieren; gemalt, blau auf weis (Atelier des Luca.) Maria mit dem Kinde in ganzer Figur (No. 7630, Atelier des Andrea). Tabernakel mit Maria und dem Kinde (No. 7547, Andrea). Großer schöner Altar mit der Anbetung der Könige (Atelier des Andrea). Altar mit der Verkündigung; groß, spät, reich in der Gewandung und in der Decoration (No. 7235). Altar mit der Himmelfahrt Christi (No. 6141), spät und umfangreich.

*Paris.*

Der Louvre hat gleichfalls aus der Sammlung Campana 1859 eine grössere Anzahl von Robbia-Arbeiten erworben, namentlich verschiedene grössere farbige Einzelfiguren, unter denen aber keine nennenswerthe oder auf einen bestimmten Meister zurückzuführende sich befindet.

Im Privatbesitz sind einzelne bessere kleinere Werke, wie bei den Herren Gavet (*Atelier des Andrea*), Piot, Ephrussi, Alphonse Rothschild u. a.

*Berlin.*

Die Königl. Museen besitzen eine grössere Zahl von Robbia-Arbeiten, deren Stock die durch Friedrich Wilhelm III. erworbene Sammlung Bartholdi bildet. Beachtenswerth sind namentlich eine Anzahl Statuetten, unter denen ein David mit dem Haupte des Goliath interessant ist als freie Nachbildung von *Verrocchio's* bekannter Bronzestatue. Ein großer Altar mit der Auferstehung Christi, obgleich noch ein Werk des Quattrocento, ist von mittelmässiger Arbeit. Besser ist eine Lünette mit Maria und dem Kinde (*Atelier des Andrea*.) Unter den späteren Erwerbungen sind bemerkenswerth ein großes Medaillon, Maria zwischen Johannes und Franciscus darstellend, (ganz weis, selbst der Fruchtkranz, erworben in Rom), die sitzende Statue des hl. Antonius von Padua (farbig) und eine reizende Brunnenfigur: ein lebensgroßer Putto mit reichem Lockenhaar von naivster Auffassung und einer an Verrocchio erinnernden Modellirung des Körpers (*Andrea*).

*Frankfurt a. M.*

Das Museum Städel besitzt einen großen Altar (Maria als Gnadenmutter, in der Lünette Gottvater) aus später Zeit, an welchem nicht nur die Fleischtheile sondern auch die meisten Gewänder nicht glazirt sondern bemalt sind. — Ebendasselbst bei Herrn Gontard die liebenswürdige Büste des jugendlichen Johannes im Anschlusse an Donatello's und Desiderio's Büsten im Bargello (spät, weis).

*Braunschweig.*

Ein Werk des *Andrea* besitzt Herr Vieweg in einer Lünette mit dem Erzengel Michael (erworben in Faenza).

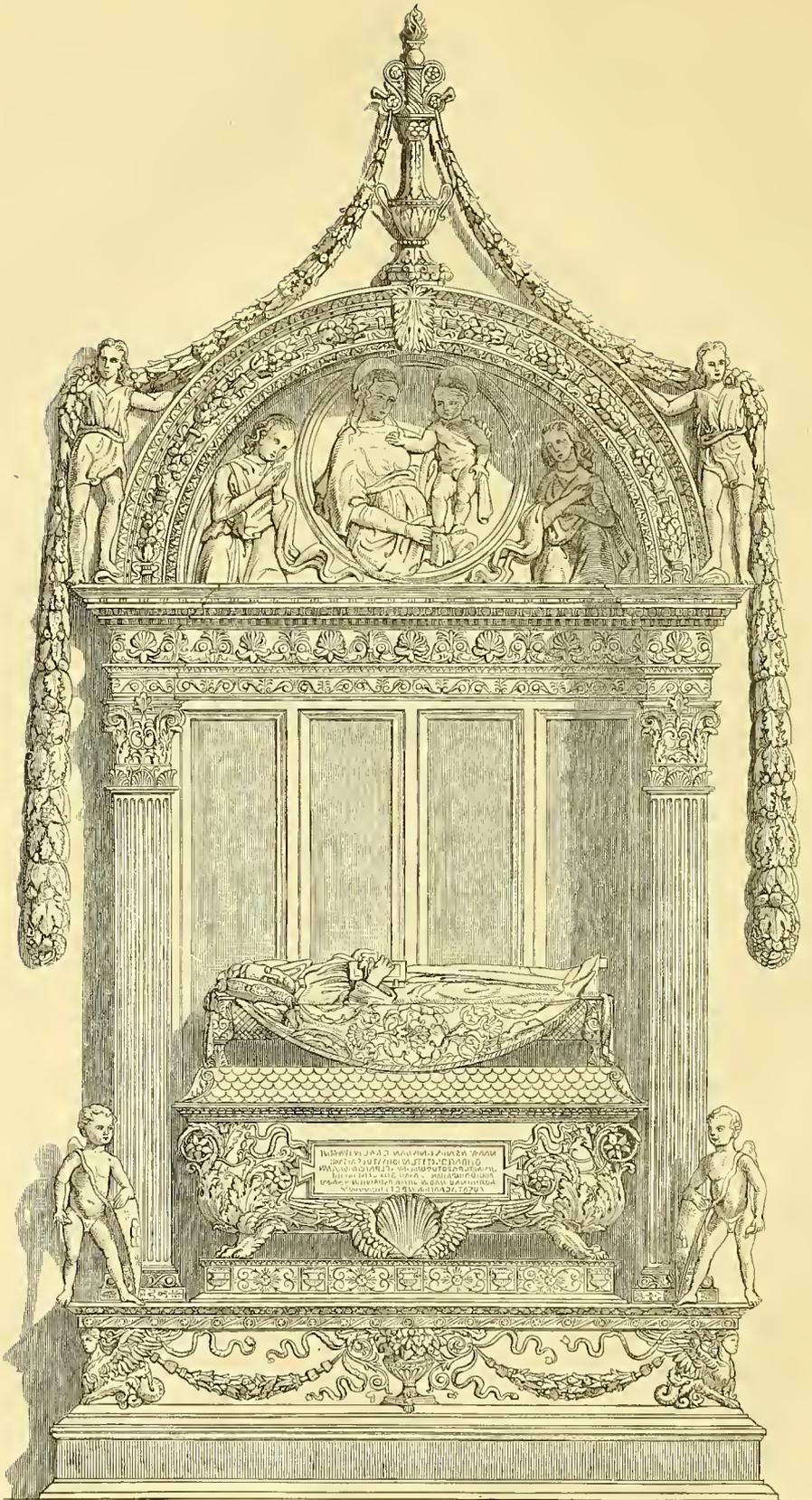
## Die florentiner Marmorbildner in der zweiten Hälfte des Quattrocento.

Den großen Bildnern, welche während der ersten Hälfte des Quattrocento in Florenz die Renaissance heraufgeführt und durch Verständniß und Größe der Naturauffassung wie durch Fülle und Leichtigkeit der Erfindung zu ihrer höchsten Blüthe gebracht hatten, den Ghiberti und Donatello, folgt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine Generation von Künstlern, welche im Genuße des gewonnenen Verständnisses der Natur und des wiedererchlossenen Studiums der Antike nicht mehr in erster Reihe das Charakteristische und Gewaltige (*terribile*) anstreben, sondern Anmuth und Schönheit damit zu verbinden suchen, sowohl in der Darstellung der menschlichen Gestalt als in der Decoration, welche bei der Bedeutung der gleichzeitigen Architektur grade in diesen Bildnern, die theilweise selbst zu den hervorragenden Architekten zählen, ihre größten Meister fand.

Diese neue Richtung entsprach der Wendung, welche gleichzeitig die Politik und das Leben in Florenz allmählig zu nehmen begannen: an die Stelle großer und öffentlicher Aufgaben trat mehr und mehr die Verherrlichung des Einzelnen in der Kunst durch die Herstellung reicher Privatkapellen und Grabdenkmale in den Kirchen wie durch die Ausschmückung der Paläste und Anfertigung von Bildnissen.

Solche Aufgaben führten zur Ausbildung einer vollendeten Meisterschaft in der Bearbeitung der verschiedenartigsten Materiale, namentlich der beiden edelsten, des Marmors und der Bronze. Nach diesen beiden Materialien und der Natur derselben entsprechend lassen sich zwei verschiedene Strömungen innerhalb dieser einen gemeinsamen Richtung unterscheiden. Die Bronzekünstler, an ihrer Spitze Verrocchio und die Gebrüder Pollajuolo, zeigen in der harten und spröden Bronze ein energisches, zuweilen selbst herbes Streben, verbunden mit einer ausgeprägten Vorliebe für technische Versuche und Vervollkommnungen, die sie ebenso auch als Goldschmiede und als Maler verfolgen; die Marmorbildner hingegen wissen in ihrem weichen Stoffe ihren Schöpfungen vollendetsten Liebreiz *Grazie* in der Bewegung wie in der Form zu verleihen.

Vorbereitet und zum Theil auch wohl beeinflusst sind diese Marmorbildner durch Luca della Robbia, welcher bei dem hohen Alter, das er erreichte, nicht nur bis mitten in diese Epoche hineinragt und sogar mehrere der hervorragenden Repräsentanten derselben überlebt, sondern auch in seiner Schule eine gleich befelzte Künstlerschaft groß zog. Das eigentliche Vorbild dieser Künstler blieb



ED. AD E. X. A. STUTTGART.



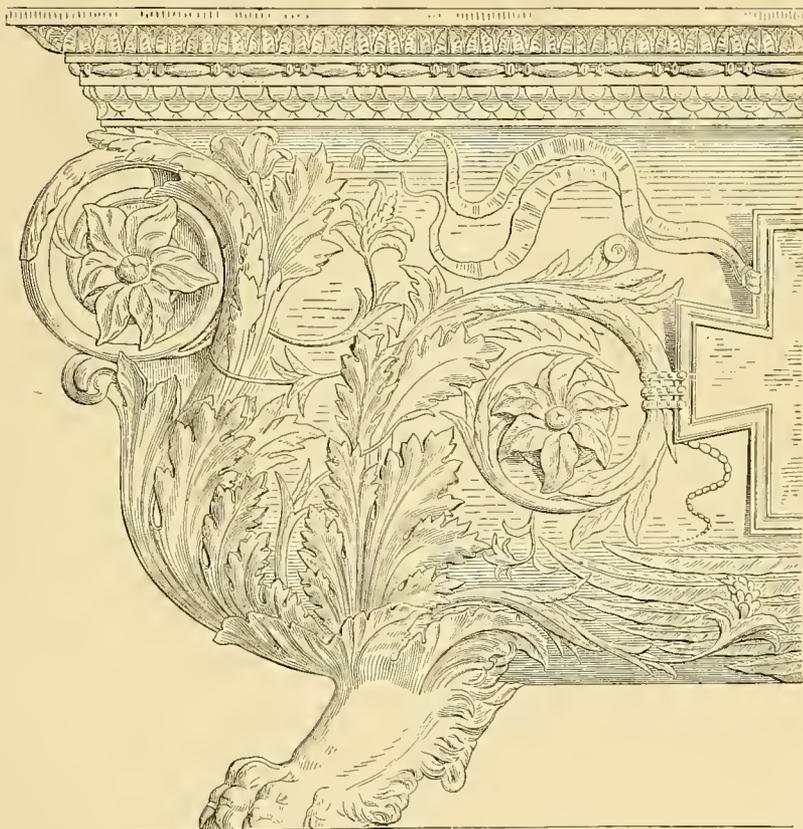
Grabmal des Staatskanzlers Carlo Marzupini. Von Desiderio da Settignano. Sta. Croce in Florenz.

jedoch Donatello, in dessen frischem Naturalismus und malerischer Behandlungsweise sie gemeinſam ihren Ausgangspunkt und ihren Halt fanden. Der älteſte und bahnbrechende Meiſter unter ihnen

### 1. Desiderio da Settignano

geb. 1428; geſt. in Florenz 1464

gilt ſogar als ein Schüler des Donatello; und dieſe Angabe Vaſari's ſcheinen ſeine Werke in der That zu beſtätigen, obgleich ihrer bei der kurzen Lebens-



Vom Grabmal Marzuppini.

dauer des Künftlers leider nur wenige entſtanden und noch weniger auf uns gekommen ſind. Ob der kleine Ort Settignano vor Florenz oder Florenz ſelbſt der Geburtsort Deſiderio's war, läßt Vaſari zweifelhaft. Ueber ſein Leben giebt er uns leider gar keine Daten; dagegen giebt er das Bild des Künftlers in kurzen aber treffenden Zügen. »Zum größten Dank gegen den Himmel und die Natur ſind diejenigen verpflichtet, welche ihre Kunſtwerke ohne Mühe mit jener Grazie ſchaffen, welche Andere ihren Werken weder durch Studium noch durch Nachahmung verleihen können. Dieſe Anmuth und Einfalt, die Jedem gefällt und die Jeder verſteht, wohnt allen Bildwerken des Deſiderio inne. Er ahmte die Kunſtweiſe des Donatello nach, verlieh jedoch von Natur feinen Schöpfungen außer-

ordentliche Grazie und Liebreiz in den Köpfen, weshalb das Antlitz seiner Frauen- und Kindergestalten zart, süß und anmuthig erscheint, sowohl durch inneren Beruf, welcher ihn zur Kunst getrieben hatte, als durch die Studien, durch welche er sein angeborenes Talent ausbildete.«

Für Vafari's Angabe, daß Desiderio ein Schüler Donatello's war, spricht auch die Notiz in Alberti's Memoriale (1510), wonach beide Künstler gemeinsam den Fries an der Capella Pazzi schufen, eine fast zahllose Reihe von Engelköpfchen, welche mit Donatello's Frische schon Desiderio's Holdseligkeit verbinden. Muthmaßlich war es eine Jugendarbeit, das früheste uns erhaltene Werk des Künstlers. Ein anderes Werk, bei welchem Desiderio's Name gleichfalls in Verbindung mit Donatello genannt wird, der von Vafari mit großem Lobe erwähnte Sockel für Donatello's Bronzestatue des David, ist leider nicht mehr erhalten. Auch von den übrigen Werken desselben, die Vafari aufzählt, sind nur drei wichtigere auf uns gekommen: eine Büste und seine beiden Hauptwerke, das Wandtabernakel der Sakramentskapelle in San Lorenzo und das Grabmal Marzuppini in Sta. Croce. Ersteres, muthmaßlich die frühere Arbeit von beiden, ist leider in der Kirche von seinem alten Platze entfernt und hat dadurch einen Theil seiner architektonischen Umrahmung verloren; auch wird es durch einen neueren Altar theilweise verdeckt und dadurch der Eindruck dieses in seiner Art vollendetsten Werkes noch mehr beeinträchtigt. Pilaster mit flachem, außerordentlich zierlichen Blattornament bilden den Rahmen der als Halle mit Tonnengewölben perspektivisch gebildeten Flachnische, in welcher die (moderne) Bronzethüre das Allerheiligste birgt; in die Halle treten beiderseits eine Schaar anbetender Engel; in der Lünette ist Gottvater dargestellt. Auf dem Gesimse vor dem Halbrund, welches das Tabernakel abschließt, sind in Freiguren das Christkind <sup>1)</sup> stehend auf dem Kelche und zu seinen Seiten zwei in Verehrung ihm zugewandte Engel angebracht, Kindergestalten, wie sie nicht naiver und reizvoller geschaffen sind. In den Sockel ist das Flachrelief einer Pietà eingelassen: der Leichnam Christi auf seinem Grabe von Maria und Johannes gehalten. An den Seiten des Tabernakels stehen die Statuen von zwei älteren Chorknaben neben hohen Leuchtern. Der Aufbau des Tabernakels ist von den glücklichsten Verhältnissen und daher fast ein Jahrhundert in Florenz mustergültig geblieben. Die Decoration, in welcher Desiderio wieder in reizvollster Weise seine köstlichen Cherubim angebracht hat, ist durchweg flach gehalten, aber so sauber und so scharf umrändert, daß sie an ihrem Platze von feinsten Wirkung ist. Das Relief der Pietà zeigt übrigens die Grenze der Kunstweise Desiderio's wie der ganzen sich an ihn schließenden Richtung: die Formenbehandlung ist zu weichlich, und dem Gefühlsausdruck fehlt es an Haltung und Ernst, sodas die Darstellung dadurch einen Anflug von Carriatur erhalten hat. Wie er das Pathos seines Meisters Donatello abschwächt und dessen charaktervolle Herbigkeit in seinem lebendigen Schönheitsfinne umzu-

1) In den Handbüchern pflegt diese Figur dem Baccio da Montelupo zugeschrieben zu werden. Allerdings war zu Vafari's Zeit die Statue Desiderio's durch ein Werk des Baccio ersetzt; aber als im Jahre 1677 das Tabernakel an seinen jetzigen Platz gebracht wurde, erhielt dasselbe wieder Desiderio's ursprüngliche Statue. Baccio's Christkind befindet sich jetzt im Besitze des Barons K. E. von Liphart zu Florenz.

gestalten fucht, zeigt in deutlichster Weise die Holzstatue der Magdalena in Sta. Trinita, welche erst durch Benedetto da Majano vollendet wurde.

Desiderio's allbekanntes Hauptwerk ist das Grabmal Marzuppini in Sta. Croce. Carlo di Gregorio Marzuppini, Staatssekretair von Florenz, starb im Jahre 1455. Er war im Amte der Nachfolger des Lionardo Bruni († 1444), und dem Grabmal desselben gegenüber wurde auch das feine angebracht, welches Desiderio (vielleicht in ausdrücklichem Auftrag) in engem Anschlusse an jenes Denkmal, die treffliche Arbeit des Bernardo Rossellino, ausführte. Doch sind die Verhältnisse hier durchweg leichter und zierlicher als am Grabmal Bruni, und die Decoration, welcher ein weit hervorragenderer Platz eingeräumt ist, ist wohl an keinem anderen Denkmal der Renaissance von gleicher Phantasie, Mannigfaltigkeit, Vollendung und feiner Wirkung. Selbst Sanfovino's Grabmäler in Sta. Maria del Popolo zu Rom können den Vergleich damit nicht aushalten. Auch das Figürliche steht der Decoration ganz nahe: die Grabfigur auf dem reichen Paradebette ist von feiner Individualität; die beiden Wappenhalter am Sockel gehören zu jenen anmuthigen Kindergestalten, wie wir sie eben am Tabernakel in San Lorenzo kennen gelernt haben. Von besonderem Reiz sind die schlanken jugendfrischen Jünglingsgestalten auf dem Gefisse, die fröhlich hinaussehend den von oben beiderseits über das Grabmal herabfallenden Fruchtkranz tragen. Das Relief der Madonna zwischen zwei anbetenden Engeln in der Lünette ist mit Rücksicht auf den dunkeln, hohen Platz und bei dem flachen Reliefstil, in dem es gehalten ist, kräftig gezeichnet und scharf umrandert.

Nach Vasari's Zeugnisse dürfen wir auch eine Büste auf Desiderio zurückführen, die Marmorbüste der Marietta Strozzi, die in ihrer Art sich jenen monumentalen Arbeiten würdig anreihet. »Schwerlich wird sich eine andere Büste ausfindig machen lassen — sagt Perkins über dieses Werk, — welche in gleichem Masse die eigenthümlichen Vorzüge der besten Quattrocentowerke in sich vereinigt: Meisterschaft in der Behandlung des Materials, geschmackvolle Auffassung, vollendetste Durchführung und strenge Zeichnung.« Selbst die unschönen Eigenthümlichkeiten der jungen Dame, die müden, halbgeschlossenen Augen, die steife und selbst etwas schiefe Haltung des Kopfes sind ohne jegliche Schmeichelei wiedergegeben und vermehren trotzdem den ganz eigenartigen Reiz, welchen hier die höchste Vollendung der Technik in Verbindung mit der größten Anspruchslosigkeit der Auffassung hervorbringt. Der feine Sockel mit den liegenden allegorischen Gestalten, der vergoldete Saum und das farbige Muster des Brokatkleides, ein Goldschmuck auf der Brust und die gemalten Augensterne, die jetzt nur noch in Andeutungen erhalten sind, vollendeten den Eindruck der Büste. Wie sehr dieselbe schon in ihrer Zeit gewürdigt wurde, geht außer dem Zeugnisse Vasari's, der sonst nur selten einer Büste Erwähnung thut, aus dem Umstande hervor, daß eine Anzahl anderer Büsten der Zeit deutlich diese als ihr Vorbild erkennen lassen, wie die Marmorbüste der Battista Sforza, Gattin Federigo's von Urbino, im Bargello, die Büste der jungen Beatrice von Aragon, Gemahlin des Matthias Corvinus, im Besitze des Herrn Dreyfuß zu Paris, eine weibliche Büste im Louvre, eine Maske im Berliner Museum u. a. m. Selbst die etwas schiefe Haltung und die halbgeschlossenen Augen nehmen die

Bildner dieser Büsten von ihrem Vorbild mit hinüber; denn die naheliegende Deutung der letzteren Eigenthümlichkeit als eine Anspielung auf den Tod — eine Geschmacklosigkeit, die übrigens schon an und für sich der Frührenaissance fern liegt, — wird dadurch unwahrscheinlich, daß wenigstens die eine jener berühmten Frauen, Beatrice von Aragon, welche in der Büste als junges Mädchen dargestellt ist, erst in höherem Alter starb. Es sei mir hier eine Frage in Bezug auf diese Büste Desiderio's gestattet: ist die Dargestellte wirklich, wie Vasari versichert, Marietta di Lorenzo Strozzi, die jung verwaiste schöne Florentinerin, zu deren

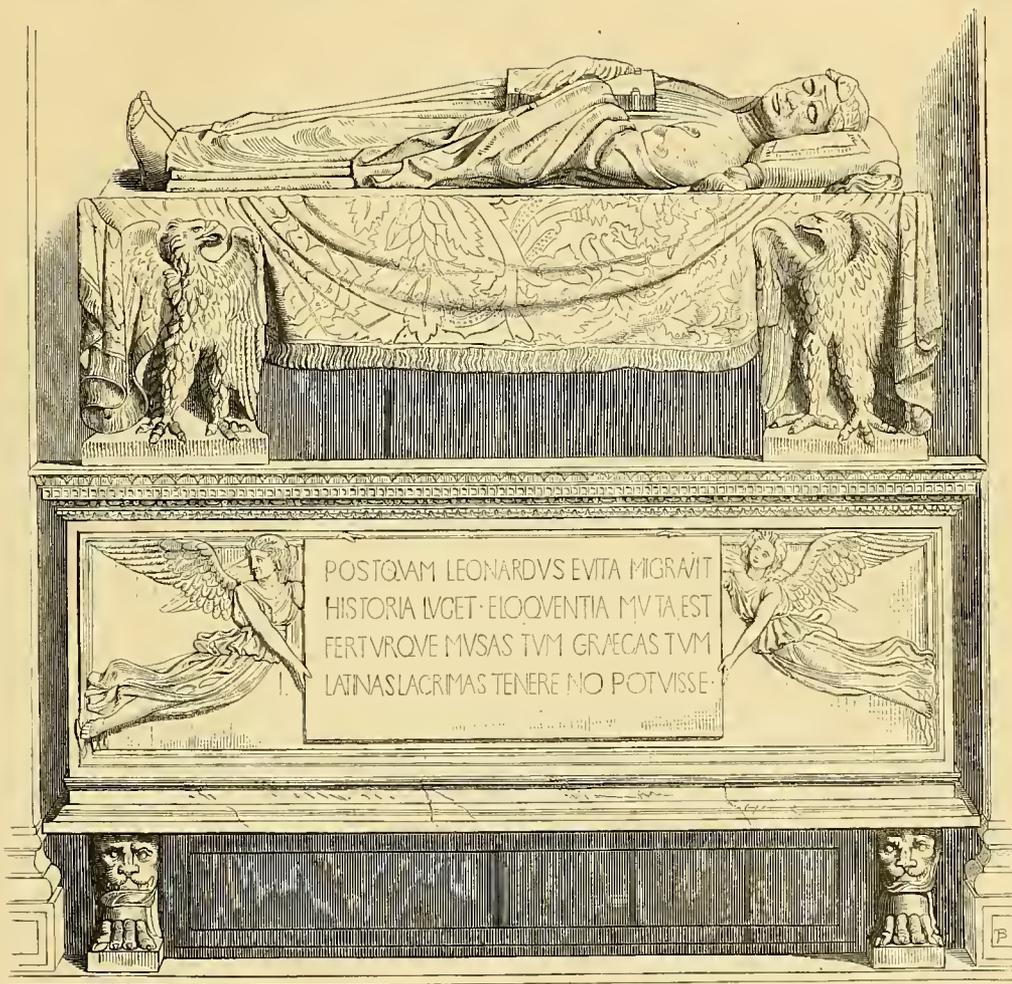


Büste der Marietta Strozzi. Von Desiderio da Settignano.  
Berliner Museum.

Ehre Bartolommeo Benci 1464 einen großartigen Festzug veranstaltete, auf welche der Schwager von Lorenzo de' Medici, Giovanni Tornabuoni und später Lorenzo Strozzi, der Bruder Filippo's, ihr Auge geworfen hatten, bis der schmähliche Bankrott ihres Pflegevaters Gianfrancesco Strozzi auch ihr in den Augen ihrer Zeitgenossen einen Makel anheftete, und die schliesslich einen Günstling am Hofe des Borso d'Este, einen Calcagnini, heirathete? Diese Marietta wurde sechzehn Jahre, als Desiderio im Januar 1464 starb; und in der Büste erscheint die Dargestellte um mindestens zehn Jahre älter!

Diese Büste ist mit den übrigen Schätzen des Palazzo Strozzi kürzlich in den Besitz des Berliner Museums übergegangen. Dieselbe Sammlung besitzt schon länger eine andere weibliche Büste, welche mir nach der Behandlung und Auf-

faffung, namentlich in ihrer Verwandtschaft mit den Jünglingsgestalten am Grabmal Marzupini, gleichfalls von Desiderio's Hand zu sein scheint. Etwa gleichalterig mit der Marietta ist sie das direkte Gegenbild derselben. Dort gemessener Ernst, Zurückhaltung, selbst eine gewisse Starrheit im Ausdruck und in der Haltung, hier alles Leben und Heiterkeit; schlank, lebhaft bewegt, heiter und offen hinaus-



Vom Grabmal des Staatskanzlers Leonardo Bruni. Von Bernardo Rossellino.  
Sta. Croce in Florenz.

schauend, ein leichtes schalkhaftes Lächeln um den geöffneten Mund — reizvoller ist keine von Ghirlandajo's Gestalten auf seinen berühmten Fresken in Sta. Maria Novella. Auch hier hat der Künstler die individuellen, selbst hässlichen Eigenheiten, den langen, schwanenartigen Hals, ja selbst einen Ansatz zum Kropf nur zur Verstärkung der lebensvollen Wirkung dienen lassen.

Nach dem Vergleiche mit den genannten beglaubigten Werken führe ich hier noch als wahrscheinlich von des Meisters Hand herrührend einen reizenden Knabekopf im Besitze des Herrn Timbal in Paris und die Büste des jungen

Johannes sowie die eines Jünglings im Bargello an, welche dort beide Donatello heißen, dem auch erstere Büste früher zugeschrieben wurde. Dieselben zeigen die größte Verwandtschaft mit den beiden Wappenhaltern und den guirlandentragenden Jünglingsgestalten am Grabmal Marzupini. Auf Desiderio's Stil stößt man namentlich auch bei einzelnen decorativen Werken in Florenz. Wie reizvoll diese Zeit selbst das Unbedeutendste zu gestalten verstand, zeigt z. B. ein Marmorsockel für die Kirchenfahne in dem Kirchlein S. Jacopo di Ripoli mit ächt Desiderio'schen Ornamenten und Engelköpfen. Auf Desiderio wird auch ein Theil der Innendecoration von Brunellesco's köftlicher Certosa auf dem Wege nach Fiesole zurückgeführt.

Gleichzeitig und zum Theil wohl noch früher als Desiderio's Thätigkeit fällt die bildnerische Thätigkeit des

### Bernardo Rossellino

geb. in Florenz 1409; gest. daselbst 1464.

Bernardo war in erster Reihe Baumeister und als solcher vornehmlich außerhalb Florenz unter den Päpsten Nicolaus V. und Pius II. mit den umfassendsten und großartigsten Restaurationen, Neubauten und Befestigungsarbeiten namentlich in Rom, Siena und Pienza, dem Geburtsorte Pius' II. (durch, und nach ihm aus Cofignano in Pienza umgetauft) betraut. Letzteren Ort schuf Rossellino im Auftrage dieses Papstes in ein in feiner Art einziges architektonisches Schmuckkästchen um. Auch seine Bildwerke, die sämtlich Grabmonumente sind, zeigen seine hervorragend architektonische Begabung. Seine Figuren sind in der Bewegung noch etwas steif, im Ausdruck befangen, in den Formen und der Gewandung meist zu schwer: es fehlt ihnen die volle Belebung; dagegen ist die Anordnung jener Denkmale in der Erfindung, in den Verhältnissen wie im Aufbau ebenso originell, als mannigfaltig. In dem Grabdenkmal der Beata Villana in Sta. Maria Novella (1451 bestellt, von Vasari irrthümlich dem Desiderio zugeschrieben) ist ein gothisches Motiv in einfacher, geschmackvoller Weise verwerthet: zwei jugendliche Engel ziehen den baldachinartigen Vorhang zur Seite, hinter dem auf dem Bahrtuche die tiefverhüllte Gestalt der Todten, wie vom Schläfe umfangen, daliegt. Sehr verschieden davon ist das zierliche, leider jetzt hoch über einer Thüre in S. Domenico zu Pistoja angebrachte Grabmal des Rechtsgelehrten Filippo Lazari, das, als Wanddecoration ganz flach gehalten, besonders interessant ist durch das lebensvolle Relief, welches den Gelehrten vor seinen Schülern docirend darstellt. Da dieses Monument erst im Jahre 1464, dem Todesjahre des Meisters, bei ihm bestellt wurde, so gebührt wohl ein wesentlicher Theil der Ausführung — wie die plastischen Theile das auch zu beweisen scheinen — seinem Bruder Antonio, dessen Beihilfe an der Arbeit wie die eines anderen Bruders bereits in dem Contracte ausgemacht wurde. <sup>1)</sup>

1) In Bezug auf dieses Denkmal stehen zwei Urkunden mit einander im Widerspruch: Nach der Angabe in der Lemonier'schen Ausgabe des Vasari (XIV. 34) starb Bernardo di Matteo nach langwieriger Krankheit und wurde am 24. Sept. 1464 in Sta. Maria del Fiore bestattet; und nach Tolomei (Guida

Bernardo's Hauptwerk ist das bekannte Grabmal des florentiner Staatssekretärs Lionardo Bruni († 1444), nach welchem Desiderio etwa ein Jahrzehnt später das Grabmal von Bruni's Nachfolger Marzuppini schuf, und welches als die beliebteste und vollendetste Form des Flachnischengrabes bis zum Ausgange der Frührenaissance in Florenz maßgebend blieb. In der hohen Nische, deren Rückwand dreitheilig und mit dunklem Marmor ausgelegt ist, steht auf dem einfachen, schönen Sarkophage, an dem zwei schwebende Engel die Inschrift halten, die Bahre mit der auf prachtvoller Decke zur Schau gestellten Gestalt des Entschlafenen; im Halbrund darüber Maria mit dem Kinde, von zwei Engeln verehrt (fälschlich Verrocchio zugeschrieben, mit dem sie gar nichts gemein hat); oben auf dem Halbbogen, welcher über den das Grabmal abschließenden Pilastrern steht, zwei Genien mit dem Wappen, von dem ein schweres Blumengewinde beiderseits über die Einrahmung des Grabmals herabfällt. Von feltener Schönheit und Größe ist namentlich der untere Theil des Aufbaues wie die Gestalt des Todten, Bernardo's bedeutendste plastische Leistung, die dem Marzuppini Desiderio's noch überlegen ist.

Ein nicht zu unterschätzender Vortheil für die Entwicklung der Frührenaissance liegt in dem Umstande, daß die Kunst jener Zeit noch als Handwerk erlernt wurde und sich die Künstler trotz ihrer angesehenen Stellung nicht scheuten, als Handwerker anzutreten. Wesentlich daraus erklärt sich die eigenthümliche Erscheinung, daß wir in keiner Zeit so viele Künstlerfamilien antreffen. Wir nennen unter den damaligen Bildnern von Florenz nur die Familie della Robbia und die Gebrüder Pollajuolo und Majano. So hat auch die Familie Gambarelli fünf Brüder als Künstler aufzuweisen, von denen der zweitälteste der eben genannte Baumeister Bernardo Gambarelli gen. Rossellino war, unter denen der bekannteste und gefeiertste Name aber der des jüngsten Bruders ist, des

### Antonio Rossellino

geb. in Florenz 1425; gest. nach 1478.

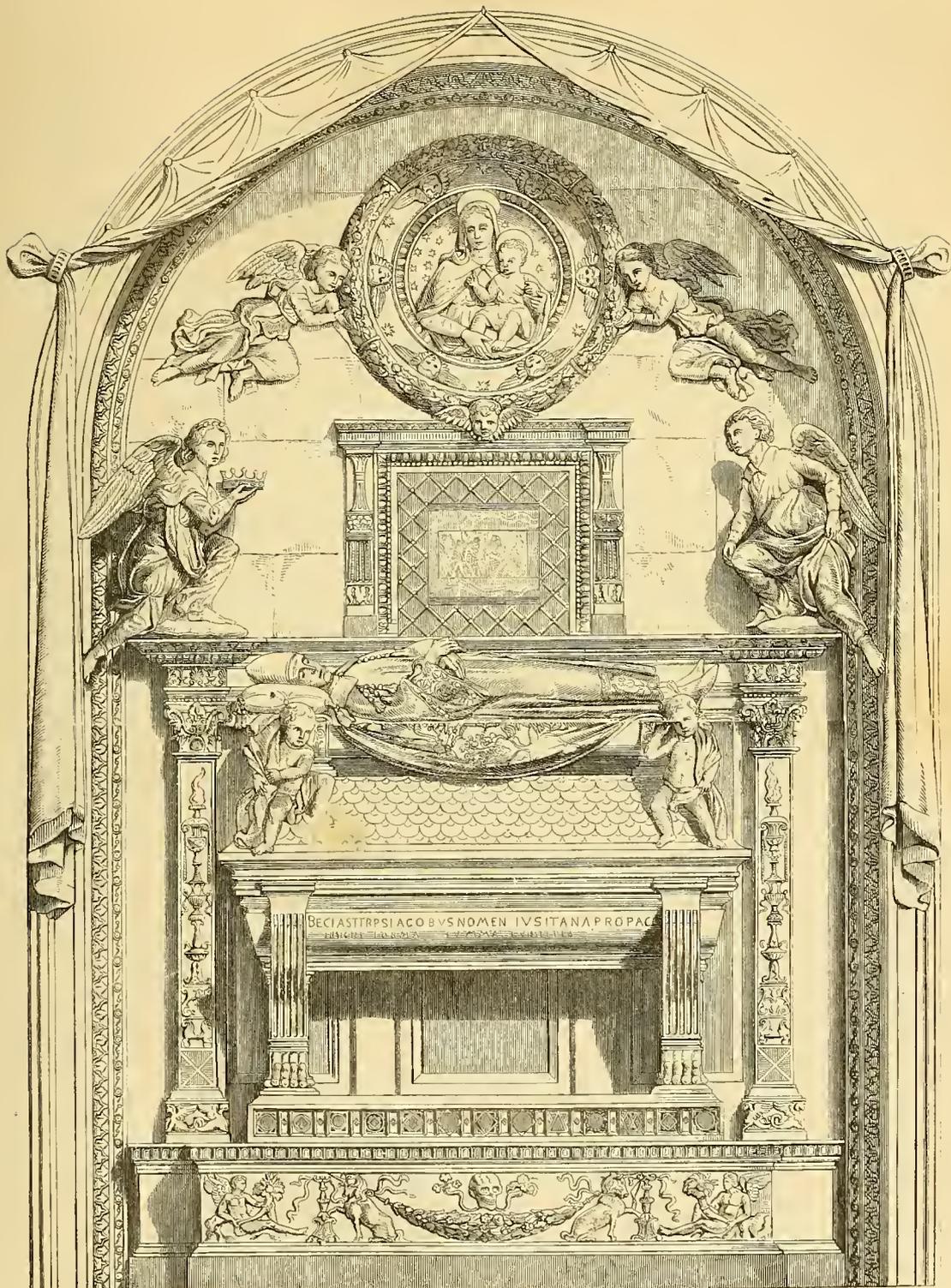
Vafari giebt uns ausnahmsweise über die Persönlichkeit dieses Künstlers eine kurze Notiz, zwar nicht über seine Lebensverhältnisse, aber doch über seinen Charakter als Mensch. »Es galt stets — so beginnt der Biograph in seiner charakteristischen Weise die Lebensbeschreibung Antonio's — für eine löbliche Sache, bescheiden zu sein und mit jener liebenswürdigen Umgänglichkeit (*gentilezza*) und jenen seltenen Vorzügen begabt zu sein, welche in der ehrenvollen Thätigkeit des Antonio Rossellino zu Tage treten, eines Bildhauers, welcher seine Kunst mit solcher Anmuth übte, daß jeder seiner Bekannten ihm mehr als menschliche Achtung zollte und ihn wie einen Heiligen verehrte wegen aller der trefflichen Eigenschaften, die er mit seiner Meisterschaft als Künstler (*virtù*) verband.«

di Pistoja) erhielt Bernardo di Matteo nebst seinen Brüdern Giovanni und Antonio am 27. October 1464 den Auftrag zur Anfertigung des Grabmals Lazzari für den Preis von 220 Goldgulden. Muthmaßlich vergaßen die Verfasser der Vafari-Ausgabe die Reduktion jenes Datums auf den neuen Stil.

Wenn wir damit das Bild des Künstlers vergleichen, wie es uns aus seinen Werken entgegentritt, so sollte man fast meinen, Vasari hätte daraus den Charakter des Menschen construiert: so heiter lächeln uns seine Gestalten an, so holdselig sind sie in ihrer Erscheinung! Antonio ist in dieser wie in jeder Beziehung der treue und würdige Nachfolger Desiderio's, wenn auch mutmaßlich sein älterer Bruder Bernardo seine erste Ausbildung geleitet hat. Im Gegensatz zu diesem ist er nur nebenbei als Architekt thätig und so gut wie ausschließlich Bildhauer und zwar ein trefflicher Bildhauer, jedoch mit einem so ausgesprochen malerischen Sinne, wie kein anderer seiner Zeitgenossen, sowohl in der Anordnung und Composition seiner Reliefs als in der Verkürzung und Unterschneidung seiner Figuren. Leichte und reiche Gestaltungskraft, frischer Naturalismus, verbunden mit dem besten Geschmack und dem feinsten Sinn für Schönheit der Form wie der Bewegung, und die höchste Vollendung in der Bearbeitung des Marmors zeichnen seine Schöpfungen gleichmäÙig aus.

Das früheste urkundlich beglaubigte Werk Antonio's, der 1427 zu Florenz geboren wurde und im Jahre 1478 daselbst noch am Leben war, ist die von 1456 datirte MarmorbüÙe des Arztes Giovanni di San Miniato im South Kensington Museum zu London, ein Werk von auÙerordentlich lebensvoller Charakteristik und bereits durch die volle Meisterschaft in der Behandlung des Marmors ausgezeichnet. Einige Jahre darauf erhielt Antonio den Auftrag zu seinem bekannten Hauptwerke, dem Grabmal des Kardinals Johann von Portugal, der als florentinischer Gesandter am spanischen Hofe in Florenz 1459 jung und allbeliebt plötzlich gestorben war. Der bestehende Holzschnitt zeigt, wie hier wieder in ganz neuer, der Architektur der reizenden Kapelle, deren Entwurf gleichfalls auf Antonio zurückgeht, entsprechender Weise die alte Aufgabe in jeder Beziehung bewunderungswürdig gelöst worden ist. In einer mit flacher Wand abschließenden Nische, vor welcher beiderseits ein schwerer Vorhang, dessen Muster im Marmor durch Farbe und Vergoldung wiedergegeben ist, zurückgeschlagen ist, steht frei auf hohem originellen Unterbau das Paradebett, auf welchem die schöne Gestalt des jungen Kardinals, mit heiterem Frieden im Antlitz, ruht. Zwei nackte Genien, die zur Seite sitzen, halten die Zipfel des Bahrtuches. Ueber der Figur des Todten, auf dem Gesims an der Rückwand kniet beiderseits ein jugendlicher Engel von entzückender Bildung, Krone und Palme in den Händen. Oben im Halbrund der Wand ist ein Medaillon mit dem Relief der Madonna angebracht, das zwei Engel schwebend tragen. Von gleicher Meisterschaft wie die figürlichen Theile ist auch die Erfindung und Durchbildung der Decoration, namentlich am Sockel.

Welchen Anklang dieses Grabmal schon zu seiner Zeit fand, geht namentlich aus dem Umstande hervor, das Rossellino bald nach Vollendung desselben, (die Kapelle, in welcher sich das Grabmal befindet, wurde laut Inschrift am 11. October 1467 — neuen Stils — geweiht) einen Auftrag auf eine Wiederholung erhielt. Antonio Piccolomini, Herzog von Amalfi, war der Besteller, welcher seiner 1470 verstorbenen Gattin Maria d'Aragona, Tochter Königs Ferrante von Neapel, ein würdiges Denkmal in der Kirche Montoliveto zu Neapel zu setzen wünschte. In der Anordnung wie in den Haupttheilen ist dasselbe mit dem Grabmal des



ED. AD. C. A. A. STUTT.

Grabmal des Cardinals von Portugal. Von Antonio Rossellino.  
S. Miniato bei Florenz.

Kardinals von Portugal übereinstimmend. Berücksichtigt man, daß es sich um eine Wiederholung handelt, so ist die Frische und Sauberkeit der Arbeit bewunderungswerth, wenn sie auch das erste Werk nicht völlig erreicht. Der interessanteste Theil des Denkmals ist ein kleines Relief der Auferstehung Christi, ganz flach und malerisch gehalten und von sauberster Ausführung. Ganz in gleichem Charakter ist der Altar derselben Capella Piccolomini ausgeführt: in der Mitte das Relief mit der Anbetung der Hirten, berühmt durch einen Chor singender Engel in den Wolken; zu den Seiten in Nischen die Statuetten von Johannes und Lukas, über denselben in Medaillons die Brustbilder der beiden anderen Evangelisten; auf dem flach abschließenden Gesimse stehen vier nackte Genien, welche einen Fruchtkranz halten, Kindergestalten von der höchsten Anmuth. Antonio ist hier in seinem malerischen Streben: in der Unterhöhnung, der überreichen Gewandung, der wirkungsvollen Anwendung von Bohrlöchern, der perspectivischen Ansicht ebenfoweit gegangen als Ghiberti in seiner zweiten Pforte des Baptisteriums zu Florenz, allein ohne in gleichem Maße die einheitliche Wirkung dadurch zu stören. Von ebenso ausgesprochen malerischer Wirkung ist noch ein zweiter Altar Antonio's in derselben Kapelle, Maria nebst Johannes und Magdalena unter dem Kreuze darstellend, der noch stärker die dem Donatello verwandte flache Behandlungsweise des Reliefs aufweist.

Ein anderes Relief mit der Anbetung der Hirten, dessen ursprüngliche Verwendung nicht bekannt ist, befindet sich jetzt im Bargello. Es ist derber und kräftiger gehalten, das Kind sogar für Antonio fast plump — muthmaßlich eine frühe Arbeit desselben. Von einer Marmorstatue des kleinen, lebhaft auschreitenden Johannes in derselben Sammlung kennt man gleichfalls den alten Aufstellungsort nicht mehr. Bedeutender als beide ist das dritte Werk des Bargello, die Büste des Matteo Palmieri (datirt 1468). Obgleich durch die Witterung, der sie über der Thüre der Casa Palmieri Jahrhunderte lang ausgesetzt war, stark mitgenommen, giebt sie dennoch durch ihre breite Anlage und große Auffassung auch jetzt noch den Eindruck einer energischen, ganz eigenartigen Persönlichkeit.

Etwa gleichzeitig, während Antonio für und vielleicht auch in Neapel thätig war, betheiligte er sich auch an einem Werke, das keineswegs zu den guten Erzeugnissen der Frührenaissance gehört, an der Kanzel im Dom zu Prato, bei welcher der Haupttheil der Arbeit wie der Schuld auf Mino da Fiesole fällt. Was Antonio daran arbeitete: drei kleine Reliefs mit der Himmelfahrt Mariä, der Steinigung des hl. Stephan und der Klage um den Tod dieses Heiligen, ist weitaus das Beste an dem Werke und wenigstens von ansprechender Erfindung.

Die schönste Einzelgestalt von der Hand des Meisters befindet sich in der Pieve zu Empoli, das lebensgroße Standbild des hl. Sebastian. In den weichen, schönen Formen, dem edlen Kopfe, dessen tief ergreifender Blick stehend nach oben gewendet ist, der unübertroffenen Durchführung und Politur des Marmors darf diese Statue überhaupt wohl als die vollendetste Freifigur betrachtet werden, welche von den Künstlern dieser Richtung geschaffen ist. Der reiche mit Gemälden verzierte Hochaltar, in dessen mittlerer Nische die Statue steht, trägt oben auf dem Gesimse zwei knieende Engel, welche die Märtyrerkrone über dem Heili-

gen halten, den in gleicher Weise am Grabmal des Cardinals von Portugal angebrachten Engeln nahe verwandte reizvolle Gestalten.

In Florenz selbst enthält Sta. Croce am ersten Pfeiler des rechten Seitenschiffes ein hervorragendes Relief von Antonio's Hand, die sogenannte Madonna della latte, umgeben von einem Kranze reizender Cherubim. Francesco Nori liefs das Relief als Schmuck der Grabstätte ausführen, die er sich hier in Sta. Croce erwählt hatte, und in welcher er — wahrscheinlich nicht viel später — bestattet wurde, als er im Dom bei der Vertheidigung des von den Pazzi meuchlings überfallenen Lorenzo de' Medici durch Giovanni Bandini niedergehauen wurde, dessen meuchelmörderischer Dolch eben den Giuliano de' Medici hingestreckt hatte (am 26. April 1478).

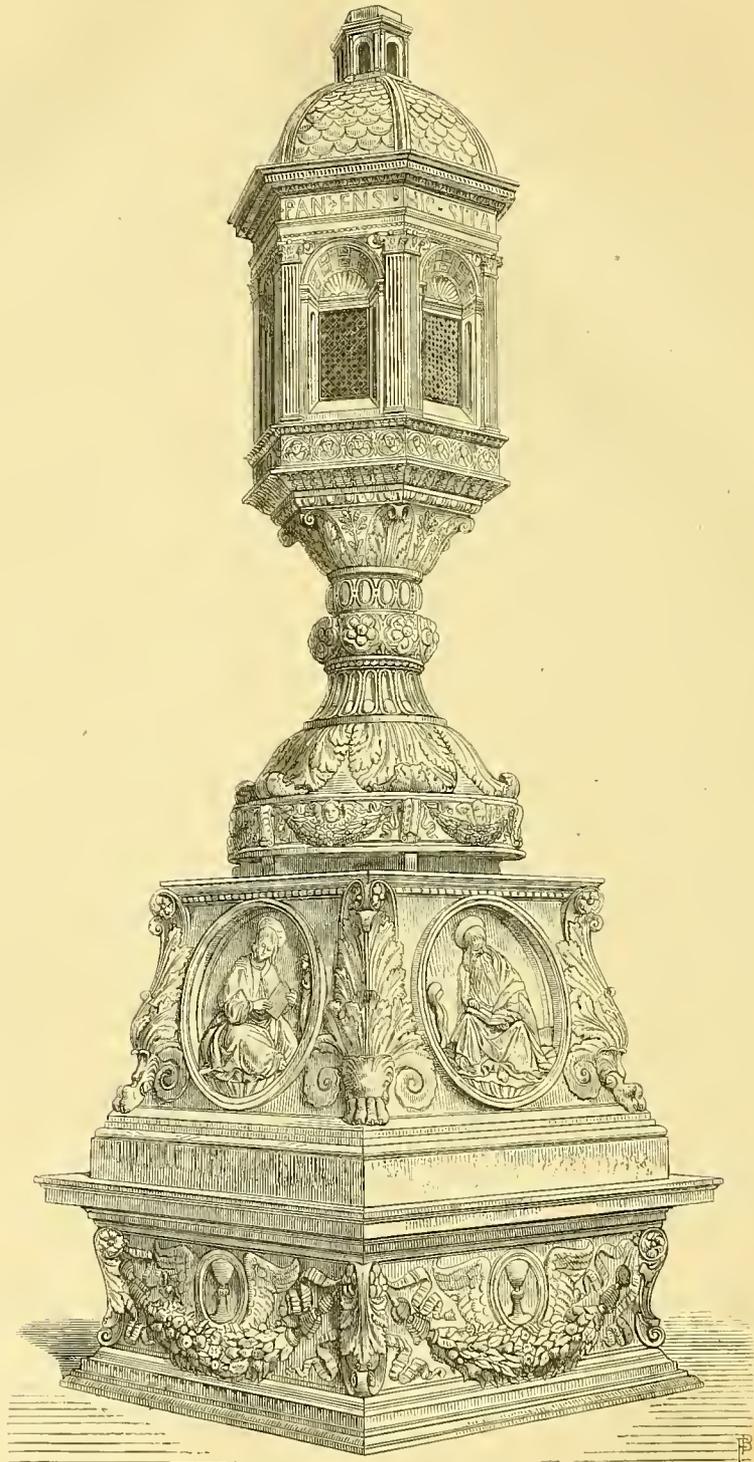
Aufser diesen Werken, die uns Vafari und Albertini fast sämmtlich aufzählen, finden sich bei Ersterem noch einige verzeichnet, die leider nicht mehr auf uns gekommen sind, wie ein Marmorbrunnen in Palazzo Medici (jetzt Riccardi), ein Madonnenrelief im Palazzo Tornabuoni und ein Grabmal, welches er angeblich für Lyon arbeitete. Von jenem Brunnen scheint sich eine alte Nachbildung in der Gruppe von zwei Putten, die mit einem Delphin spielen, im Kensington Museum (No. 5891) erhalten zu haben. Mit einiger Wahrscheinlichkeit, jedoch ohne älteres Zeugniß, wird ihm das Reliefportrait des Erzbischofs Donato de' Medici im Dome zu Pistoja (vom Jahre 1475) zugeschrieben, obgleich es für den Künstler etwas weichlich in der Auffassung ist. Auch glaube ich, daß ein netter Marmorkopf, der in dem Kirchlein dei Bacchettoni zu Florenz über dem Eingange zum Chore links aufgestellt ist, am ehesten auf Rossellino's Namen Anspruch machen kann, keinesfalls auf den des Donatello, welchem die Tradition diesen Kopf und sein weit geringeres Gegenstück zuschreibt. Das South Kensington Museum besitzt außerdem in einer Statuette der Maria mit dem Kinde (No. 4495) ein höchst reizendes Werk, das zwischen Desiderio und Rossellino streitig sein kann, mir jedoch mehr auf letzteren hinzuweisen scheint. Breit und meisterlich in Thon als Skizze nach dem Leben ausgeführt, ist mir keine andere Gruppe dieser Zeit bekannt, die ein so liebliches Genrebild abgäbe wie diese junge reizende Mutter in ihrer Freude über das übermüthig ausgelassene Kind, eine Gruppe, in welcher die Fülle von Leben und Grazie die Meisterschaft in der Anordnung, Gewandung und Durchbildung fast übersehen läßt.

Die Richtung, welche Desiderio da Settignano begonnen und Antonio Rossellino fortgesetzt hatte, findet ihren Abschluß in

#### Benedetto da Majano

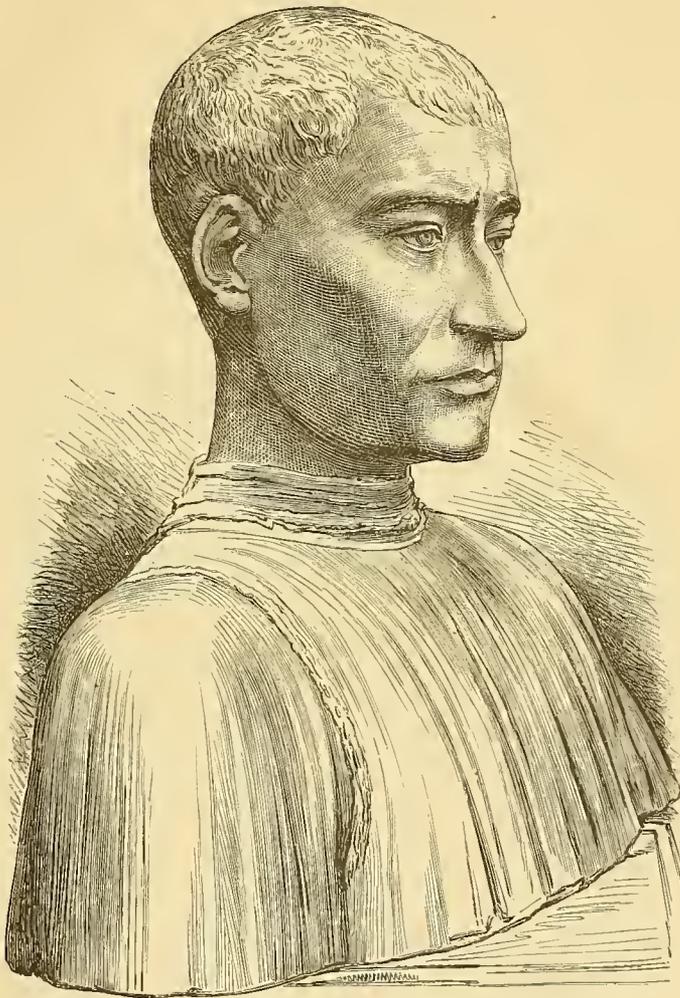
geb. zu Florenz 1442; gest. ebenda 1497.

In der allgemeinen moralischen Betrachtung, welche Vafari seinen Biographien in der ersten Auflage seines Werkes vorauszuschicken pflegt, nennt er Benedetto »non meno prudente che virtuoso.« Aehnlich — fahen wir — äußerte er sich über Antonio Rossellino wie über Luca und Andrea della Robbia. Obgleich Vafari nicht der Vorwurf trifft, wie mehrere der späteren holländischen Kunstschriftsteller, aus



Ciborium von Benedetto da Majano. S. Domenico in Siena.

Anekdotenfucht in Verläumdung seiner Helden verfallen zu sein, so weifs er sich doch im Ganzen auch vor übertriebener Verherrlichung derselben zu bewahren. Dafs er also aus diesen Künstlern in tendenziöser Weise Tugendspiegel zu machen suchte, ist an sich schon nicht wahrscheinlich. Alle Urkunden, welche wir über dieselben kennen, stimmen aber in der That darin überein, dafs wir hier Männer



Thonbüste des Filippo Strozzi. Von Benedetto da Majano.  
Berliner Museum.

vor uns haben, die anspruchslos aber rastlos thätig ihren Weg durch's Leben gingen, recht und schlecht lebten und durch ihren verträglichen, heiteren und liebenswürdigen Charakter sich allgemeiner Beliebtheit erfreuten, immerhin eine Seltenheit in einer Zeit, deren ausgesprochen individuelles Streben nur zu leicht in den nacktesten Egoismus mit allen seinen Folgen ausartete. Und soweit sich aus den Kunstwerken auf den Menschen schliessen läfst, finden wir dieses Bild durch dieselben nur bestätigt und vervollständigt.

Benedetto wurde 1442 zu Florenz geboren, der jüngste von drei Brüdern, welche sämmtlich als Künstler thätig waren. Nach Vafari's sehr wahrscheinlich klingender Angabe zog ihn Giuliano, der um zehn Jahre ältere Bruder, schon jung zu den Aufträgen, welche er als Intarsiator erhielt, mit heran und bildete ihn in dieser Richtung zu dem tüchtigsten Künstler seiner Zeit aus. Diejenigen Arbeiten, welche ihm in Gemeinschaft mit seinem Bruder Giuliano zugeschrieben werden, das Gefühl in der Sakristei des Domes (in Auftrag gegeben 1465) und die Thüren des Uhrsaales im Palazzo Vecchio zu Florenz (1475—1481), sind freilich urkundlich dem Giuliano allein aufgetragen mit Ausnahme der Marmoreinfassung jener Thüre; aber wir brauchen deshalb Vafari's Angabe der Theilnahme Benedetto's an diesen Intarsia-Arbeiten nicht zu verwerfen. Den besten Beweis für seine Thätigkeit und seine Meisterschaft als Intarsiator liefert eine Thüre, die, früher in Borgo San Sepolcro, jetzt im Besitz des Duca di Verdura zu Palermo sich befindet, ein Werk ebenso geschmackvoll in feinen ornamentalen Theilen wie in den vier großen Mittelfeldern, von denen die oberen die Verkündigung, die unteren zwei reiche Blumensträuße in Vasen darstellen. Die Figuren weisen hier ganz zweifellos auf Benedetto's Hand, der selten eine reizendere Composition geschaffen hat als diese Verkündigung.

Dafür daß Benedetto in seiner Jugend wenigstens nicht in hervorragender Weise als Bildhauer thätig war, spricht auch der Umstand, daß wir keines seiner erhaltenen oder ihm zugeschriebenen Bildwerke vor das Jahr 1474 setzen können, während er deren in den beiden folgenden Decennien trotz einer umfangreichen und hervorragenden Thätigkeit als Baumeister, eine bewundernswürdige Menge schuf. Seine Bildwerke sind aber zugleich ebenso vielseitig als zahlreich: die schönste Kanzel Italiens, das vollendetste Ciborium, verschiedene treffliche und umfangreiche Wandaltäre und Grabdenkmale sind neben einer größeren Zahl von Einzelfiguren und Büsten noch jetzt von seiner Hand erhalten. Der Charakter dieser Werke ist dem der Arbeiten des Antonio Rossellino sehr verwandt: aus beiden spricht dieselbe reiche Phantasie, der gleiche Schönheitsinn, dieselbe Meisterschaft in der Behandlung des Marmors; doch sind Benedetto's Gestalten voller, im Ausdrucke von einem eigenthümlich sinnigen, fast träumerischen Zuge, die Gewandung ist reich und bauschig und seine Compositionen, die er mit erstaunlicher Leichtigkeit schafft, zeigen ein ganz einziges Talent in einer gefälligen, fließenden Erzählungsweise, wie es unter den gleichzeitigen Malern Italiens etwa Vittore Carpaccio besitzt.

Die früheste plastische Arbeit, die uns von Benedetto bekannt ist, ist die 1474 datirte Büste des Pietro Mellini, welche sich jetzt im Bargello zu Florenz befindet, ein außerordentlich durchgeführtes, lebensvolles Marmorwerk. Im Auftrage dieses reichen Kaufherrn schuf der Künstler die herrliche Kanzel in Sta. Croce, welche bei dem Namen Benedetto auf Jedermanns Zunge schwebt. An einem Pfeiler des Mittelschiffes angebracht, sodafs der Zugang in sehr kunstreicher Weise durch das Innere des Pfeilers hindurch geht, erhebt sie sich auf zierlicher Konsole in leichtem reichen Aufbau von fünfseitiger Form. Fünf Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Franziscus, durch Säulchen von einander getrennt, bilden die Flächen der Kanzel; von reicher aber klarer Composition,

lebendig gegliedert, von ansprechendster Auffassung und schönen Figuren, sind sie in rein malerischem Flachrelief ausgeführt. Darunter, zwischen den Konfolen, welche die Kanzel tragen, sind fünf Statuetten von sitzenden Tugenden in Nischen von dunklem Stein angebracht, außerordentlich graziöse Gestalten. Das Ganze ist in reichster Weise mit Ornamenten bedeckt, die ebenso verstanden als vollendet in der Ausführung und anspruchslos in der Wirkung sind. Da das oben erwähnte Bildniß des Bestellers der Kanzel, Pietro Mellini, aus dem Jahre 1474 diesen schon hochbejahrt darstellt, so ist es wahrscheinlich, daß Benedetto auch die Kanzel bereits um diese Zeit ausführte und keinesfalls erst am Ende seines Lebens, wie nach Vafari's Angabe angenommen zu werden pflegt.

Sehr verwandt mit Auffassung und Behandlung des Figürlichen an der Kanzel ist das Grabdenkmal des San Savino im Dom zu Faenza. Damit stimmt eine mündliche Mittheilung der Geistlichen jener Kirche überein, daß dieses Monument nicht der späten Zeit des Künstlers angehöre, wie gewöhnlich angegeben wird, sondern daß Benedetto dasselbe auf Grund einer Stiftung, welche eine Manfredi im Jahre 1468 machte, in den Jahren 1471 und 1472 (wohl alten Stils) ausführte. Die Manfredi, die Herren von Faenza und zeitweise auch der umliegenden Theile der Romagna, standen in einem Schutzverhältniß zu Florenz und daher namentlich zu den Medici in naher Beziehung, sodas muthmaßlich auf ihre Empfehlung hin der Künstler den Auftrag zu jenem Grabdenkmal erhielt. Benedetto hat hier in sehr glücklicher und origineller Weise, ähnlich wie später bei verwandten Grabmonumenten von Heiligen in San Gimignano, das Grabmal mit einem Altar zur Verehrung des Heiligen verbunden. Der Sarkophag, nur im Hochrelief gehalten, steht oben in flacher Nische, in der zu den Seiten die Statuetten von Maria und dem Engel angebracht sind; die durch Doppelpilaster abgeschlossene Wandfläche wird von zwei Reihen mit je drei Darstellungen aus dem Leben des Heiligen in flachem Relief ausgefüllt. Aehnlich wie bei den Reliefs der Kanzel sind auch hier die Darstellungen von einer Mannigfaltigkeit und Frische, von einer leichten ungezwungenen Erzählungsweise, ja in den bewegten Scenen selbst von einer Gröfse, wie sie kaum bei einem anderen Bildner unter den Zeitgenossen sich vereinigt finden.

Im Palazzo Vecchio zu Florenz fertigten die Gebrüder Majano die bekannte Thür des Ursaales, für welche sie 1481 die Restzahlung erhielten; Benedetto's Arbeit ist die außerordentlich vollendete Marmoreinrahmung (einst mit Guirlandentragenden Putten gekrönt) sowie die Statue des jugendlichen Johannes, die — jetzt im Bargello aufgestellt — seine eigenthümlich weiche, graziöse Auffassung der Formen bekundet.

Gleichzeitig (im Jahre 1480) vollendeten die Gebrüder Giuliano, Giovanni und Benedetto da Majano ein Werk, das sie selbst in das Kirchlein Madonna dell' Ulivo bei Prato stifteten. In einer Nische thront in ganzer lebensgroßer Figur Maria, das Kind auf dem Schoofse, eine außerordentlich liebliche Schöpfung Benedetto's in gebranntem unbemalten Thon von ähnlichem genreartigen Reiz, obgleich weit ernster, wie Rosselino's oben besprochene Gruppe im Kensington Museum. Am Sockel ist in Marmor das Relief einer Pietà angebracht, die in etwas verzerrter

Weise fast eine Nachbildung von Desiderio's Pietà am Tabernakel von San Lorenzo zu nennen ist, anscheinend nur von den beiden älteren Brüdern ausgeführt.

Dem Charakter der Behandlung nach gehört in dieses erste Jahrzehnt seiner Thätigkeit auch das hier im Holzschnitt wiedergegebene herrliche Ciborio in San Domenico zu Siena, dessen Sockel durch die Medaillonreliefs mit den Evangelisten geschmückt ist. Zwei holde Engelstalten, die, mit Leuchtern in den Armen, knieend zu den Seiten angebracht waren, sind in der jetzigen Aufstellung von dem Ciborio getrennt.

In seinen späteren Jahren fand Benedetto namentlich an Filippo Strozzi einen eifrigen Verehrer und Gönner; 1489 begann er für ihn den bekannten Palaß, wohl die schönste Schöpfung ihrer Art aus der Frührenaissance; und wie Filippo's Marmorbüste und eine noch feinere und frischer aufgefaßte bemalte Thonbüste, welche jetzt in das Ausland gewandert sind, so ist offenbar auch die treffliche Medaille mit seinem Reliefbildniß von Benedetto's Hand. Im Auftrage Filippo's hatte er 1491 bei dessen Tode auch schon sein Grabdenkmal in Sta. Maria Novella begonnen, das nach der Bestimmung des Testaments im Laufe von zwei Jahren vollendet sein sollte. Ueber dem Sarkophage aus schwarzem Stein, der auf Löwenfüßen ruht, ist in der niedrigen Nische auf dunkler Rückwand das von Engeln getragene und durch einen Kranz von Cherubim eingerahmte Rundrelief der Madonna in weißem Marmor angebracht; die Köpfe sind von Benedetto's holdseligem und träumerischen Charakter.

Muthmaßlich auf Empfehlung des Filippo Strozzi wurde Benedetto um das Jahr 1490 durch König Ferrante, dessen Geldgeschäfte Filippo lange Jahre in seiner Bank zu Neapel während seiner Verbannung dort befohrt hatte, nach Neapel gerufen, wo er für den Conte di Terranuova in Montoliveto die der Cap. Piccolomini von Antonio Rossellino gegenüberliegende Kapelle in Ansehlus an jene erbaute und einen Marmoraltar darin ausführte: die Verkündigung Mariä, zu den Seiten die Statuen der beiden Johannes, im Sockel kleine Reliefdarstellungen aus dem Leben Christi. Die Gestalten sind von der ganzen Lieblichkeit des Künstlers, der Engel ist von selten lebhafter, fast stürmischer Bewegung, die Gewandung sehr reich und bauschig, das Relief in seiner malerisch perspectivischen Behandlung (namentlich in der im Grunde der Verkündigung dargestellten reichen Halle) fast noch über Rossellino's Reliefs in derselben Kirche hinausgehend, jedoch in so reizvoller Weise und trefflicher Durchführung, daß es nicht eigentlich störend wirkt.

In Florenz entstanden gleichzeitig oder kurz vorher (1490) die durch Anregung des Lorenzo de' Medici im Auftrage der Bürgerschaft von Florenz errichteten Ehrendenkmal des Giotto und des Musikers Squarcialupo im Dome, welche die Büsten dieser großen Mitbürger in schlichten Wandnischen mit zierlicher Einrahmung zeigen.

Um dieselbe Zeit begann der fruchtbare und schnell arbeitende Künstler auch seine Thätigkeit in dem Städtchen San Gimignano, dem besterhaltenen und malerischsten Beispiele alttoskanischen Städtebaues. Im Dom bereits seit 1490 thätig, erhielt er 1494 zu seiner letzten und bedeutendsten Arbeit in San Gimignano, zum Grabmonument des hl. Bartolus in San Agostino den Auftrag.

In ersterer Kirche ist nach seiner Zeichnung die jetzt durch Umbauten fast zerstörte Kapelle des hl. Geminian ausgeführt; außerdem sind auch ein Ciborium, welches im Kleinen wesentlich den Aufbau des Ciboriums in San Domenico zu Siena wiedergibt, sowie die leider etwas verstümmelte Büste von Pietro Onofrio (1493), auf dessen Kosten die Verschönerungen der Kirche aus-



Madonna in der Glorie. Von Benedetto da Majano. S. Gimignano.

geführt wurden, sämtlich wohl nur Atelierarbeiten. Am bedeutendsten ist die Kapelle mit dem Altar der hl. Fina, leider gleichfalls in dem unteren Theile durch barocke Zufätze verändert und entstellt: der mittlere Theil, die Bronzethüre des Altarschreines mit den Nischen zur Seite, in denen anbetende Engel stehen und dem Fries mit drei Reliefs aus der Geschichte der Heiligen etwas kleinlich und übertrieben im Streben nach perspektivischer Wirkung; dagegen

die Madonna in ganzer Figur darüber mit einer Glorie und mit den anbetenden Engeln zur Seite (sie ist in deutlicher Anlehnung an Roffellino's Madonna della latte entstanden) sowie zwei knieende Engel, welche Leuchter halten, gehören zu den schönsten Arbeiten des Künstlers. Im Einzelnen von gleicher Schönheit, im Aufbau aber noch überlegen, eines der Meisterwerke Benedetto's ist der 1494 begonnene Altar des hl. Bartolus in San Agostino: unten der Sarkophag, an dessen Sockel drei treffliche Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Heiligen angebracht sind; dahinter der Altar mit den Freiguren von Glaube, Liebe und Hoffnung in den Nischen, und darüber das Medaillonrelief der Madonna mit je einem Engel zur Seite auf blauem sternbefähten Grunde; die ganze Nische, wie auch der Altar der hl. Fina, durch einen zurückgeschlagenen Vorhang abgeschlossen, der nebst anderen Theilen des ganzen Maueraufbaues noch fein Stoffmuster in alter Bemalung und Vergoldung trägt.

Bei seinem Tode hinterließ Benedetto testamentarisch zwei nicht ganz vollendete Arbeiten dem Bigallo in Florenz, von wo sie später in die Räume der Misericordia kamen: die Statuette eines hl. Sebastian in etwa halber Lebensgröße und die lebensgroße Statue der Maria mit dem Kinde, ein Werk von ungewöhnlicher Größe für den Künstler, der sonst vor Allem Grazie und Lieblichkeit anstrebt; in der Haltung, dem ernstesten stummen Ausdruck wie in der bauschigen vollen Gewandung nahe verwandt mit Michelangelo's fast gleichzeitiger Madonna von Brügge, die vielleicht nicht unbeeinflusst von diesem Werke entstand.

Zwei Arbeiten in Holz, die Vollendung von Desiderio's Statue der hl. Magdalena in Sta. Trinita und das Crucifix auf der Spitze des Hochaltars im Dom, welches an seinem hohen Platze leider gar nicht zu würdigen ist, setzt Vasari mit einer sehr unwahrscheinlichen Begründung gleichfalls in die letzten Jahre des Meisters. Von dem, was Vasari außer den genannten Werken von der plastischen Thätigkeit des Künstlers noch erwähnt, ist nichts mehr nachzuweisen. So soll er als Jüngling von seinem Bruder Giuliano beim Bau der Madonna di Loreto verwendet sein und dort ein »lavamano con certi angeli in marmo« angefertigt haben. Später soll er durch König Matthäus von Ungarn an dessen Hof gezogen und für ihn als Intarsiator wie als Bildhauer thätig gewesen sein. Eine Büste des Galeotto Malatesta, die er während seiner Anwesenheit in Faenza gemacht haben soll, die Büste König Heinrich's VII. von England, sowie die Figur der Gerechtigkeit auf der Rückseite seiner Thür im Palazzo Vecchio zu Florenz sind nicht mehr erhalten. Als Baumeister wird ihm außer dem Palazzo Strozzi, den Jakob Burckhardt als »das majestätische Gebäude, welches mit Ausnahme des außer aller Linie stehenden Palazzo Pitti die letzte und höchste Form ist, welche ein Steinhaus ohne verbindende und überleitende Glieder durch den bloßen Contrast in der Flächenbehandlung erreichen kann« bezeichnet, ohne urkundlichen Anhalt (nach Vasari) die leichte und reizvolle Vorhalle von Sta. Maria delle Grazie vor Arezzo sowie die Kuppel der angeblich von seinem Bruder begonnenen Madonna di Loreto und der Umbau verschiedener Säle im Palazzo Vecchio zugeschrieben. Benedetto erlebte die Vollendung des Palazzo Strozzi ebensowenig als der Bauherr Filippo Strozzi. Als Benedetto am 24. Mai 1497

starb, war der Bau kaum über das erste Stockwerk gefördert; feinen Abschluss erhielt er durch das schöne, leider nur theilweise ausgeführte Gesims nach Cronaca's Entwürfe.

### Mino da Fiesole

geb. in Fiesole 1431; gest. in Florenz 1484.

Der productivste und gefuchteste Bildner dieser Zeit und Richtung, abwechselnd in Florenz und Toscana für die Medici und die angesehenen Familien von Florenz wie in Rom für die Päpste und Kirchenfürsten gleich sehr beschäftigt, war Mino di Giovanni di Mino da Fiesole, in Fiesole 1431 geboren und zu Florenz am 11. Juli 1484 gestorben. Aber diese umfangreichen Aufträge verbunden mit einer mehr oberflächlichen Begabung und einer leichten Erfindung haben auf die Entwicklung des Künstlers keinen günstigen Einfluss ausgeübt: den meisten seiner zahlreichen Bildwerke, selbst verschiedenen seiner sonst trefflichen Büsten ist ein etwas handwerksmäßiger Charakter nicht abzuleugnen. Durch den wenige Jahre älteren Desiderio da Settignano vom Steinmetz zu künstlerischer Thätigkeit herangezogen, ist Mino im Wesentlichen ein Nachfolger dieses Künstlers, dessen Richtung bei ihm jedoch, sobald der Gegenstand ihn nicht zwang, sich treu an die Natur zu halten, nur zu häufig in Manier ausartet. Schon Vasari sagt dies in seiner treffenden Charakteristik des Künstlers: »Befähigt zu jeder Leistung, wurde er durch die Kunstweise seines Lehrers Desiderio da Settignano, dessen Liebreiz in den Köpfen seiner Frauen und Kinder wie seiner Gestalten ihm besser gefiel als die Natur selbst, völlig eingenommen, übte sie und ahmte sie nach, indem er die Natur vernachlässigte und für nichts achtete; weshalb er mehr begabt als wahrhaft künstlerisch zu nennen ist (fu più graziato, che fondato nell' arte)«.

Wenn dennoch Mino auch heute noch vielfach als der eigentliche Repräsentant dieser Richtung angesehen wird, so liegt dies zum größeren Theil wohl in der außerordentlichen Zahl und in der leichten Zugänglichkeit der von ihm erhaltenen Werke, sowie in der Verbreitung derselben über die Grenzen Italiens namentlich nach Frankreich, wo man zuerst auch in weiteren Kreisen die hohe künstlerische Bedeutung der Plastik des Quattrocento zu verstehen und zu würdigen begann. Theilweise ist die Schätzung des Künstlers aber auch in einem äußeren Liebreiz und einer gewissen Naivetät seiner Gestalten wie seiner Decoration begründet, welche namentlich in seinen früheren Werken zuweilen fast ungetrübt hervortritt. In seinen Büsten, in denen er an die Natur gebunden war, tritt er durch die Frische und Energie der Auffassung und die kräftige, wirkungsvolle Behandlung seinem Lehrer und den anderen Bildhauern seiner Zeit ebenbürtig an die Seite. In der großen Masse seiner Werke erscheint er dagegen in der Erfindung wenig originell, ohne den feinen Geschmack seiner Zeitgenossen und häufig sich wiederholend, in seinen Figuren meist eckig und wenig glücklich in der Bewegung wie in den Proportionen, in der Decoration seiner Kunstwerke leicht trocken und nüchtern; seine Behandlung ist selten frei von spitziger und selbst kleinlicher Manier, bei größeren Werken auch von einer Flüchtigkeit

keit, die zuweilen in Rohheit ausartet. Die Eintönigkeit, welche namentlich in dem Faltenwurf seiner Figuren hervortritt, scheint durch ein oberflächliches Studium der Antike in Rom veranlaßt zu sein, wie sie denn bei den gleichzeitigen römischen Bildnern, auf welche Mino bei seinem wiederholten und jahrelangen Aufenthalte in Rom von dauerndem Einflusse war, in ähnlicher, noch stärkerer Weise sich geltend macht.

Grade in Bezug auf den Aufenthalt und die Thätigkeit des Meisters in Rom geben uns kürzlich publicirte Urkunden <sup>1)</sup> sowie eine bisher unbeachtete Inschrift unter der Marmorbüste des Niccolò Strozzi, jetzt im Berliner Museum, interessante Aufschlüsse. Nach dieser Inschrift fertigte Mino die Büste dieses reichen Bankiers, in dessen Geschäften seine verbannten Neffen Lorenzo und Filippo groß wurden, um sie schliesslich zu übernehmen, im Jahre 1454 zu Rom. Mino hat kein anderes Werk von so packender, ja großer Charakteristik, so trefflicher breiter Behandlung geschaffen als dieses Bild eines Mannes von fast brutalen Zügen, eigenthümlich birnförmiger Schädelbildung und aufgedunsenen Formen, die es begreiflich machen, daß Niccolò schon in jüngeren Jahren in Barcelona an der Fettsucht schwer krank danieder lag. Bei aller Treue in der Wiedergabe der derb sinnlichen Züge giebt die Büste jedoch zugleich das lebensvolle Bild eines energischen rastlosen und gewaltfamen Mannes, als welcher Niccolò uns aus der Geschichte bekannt ist <sup>2)</sup>.

Mino fertigte diese Büste in seinem dreiundzwanzigsten Jahre. Muthmaßlich hielt sich der junge Künstler damals in Rom auf, um Studien nach der Antike zu machen und fand dabei durch Aufträge seiner Landsleute Unterstützung. Etwa zehn Jahre später treffen wir ihn zum zweiten Male in Rom, im Jahre 1463, wo er im Auftrage von Pius II. in der Peterskirche an einer Kanzel arbeitet, über deren Verbleib nichts bekannt ist; wahrscheinlich wurde sie entfernt und vielleicht zerstört, als Bramante den Neubau des Petersdoms in Angriff nahm. Die zahlreichen Denkmale seiner Thätigkeit, welche uns jetzt noch in Rom erhalten sind, fallen erst in die Zeit eines dritten, wohl mehrjährigen Aufenthalts des Künstlers in seinen späteren Jahren.

Jenes außerordentlich charaktervolle Bildniß des Niccolò Strozzi und vielleicht einige ähnliche nicht mehr erhaltene Arbeiten scheinen rasch die allgemeine Aufmerksamkeit auf den jungen Künstler gelenkt zu haben, da fast sämtliche uns erhaltene Marmorbüsten Mino's (und deren sind so viele, wie fast von allen seinen florentiner Zeitgenossen zusammen) in diese erste Zeit seiner Thätigkeit fallen, in welcher er noch keine der uns erhaltenen monumentalen Arbeiten ausführte. Drei treffliche Büsten dieser Art besitzt das Bargello. Die früheste darunter ist muthmaßlich die Büste des Piero de' Medici (geb. 1416), welche denselben noch als kräftigen Mann mit gefunden, energischen Zügen darstellt, also höchst wahrscheinlich früher als das datirte Bildniß des Niccolò Strozzi (1454) entstanden sein wird. Das Gegenstück, die Büste seiner Gemahlin Lucre-

1) Le Musée archéologique 1877. pag. 67 ff.

2) Vgl. über Niccolò wie über Filippo Strozzi und andere Mitglieder dieser Familie die interessante Publikation von Cesare Guasti: Lettere d'una gentildonna fiorentina, 1878.

zia Tornabuoni, welche mit der des Piero noch zu Vasari's Zeit im Mediceerpalaste aufgestellt war, ist leider verschollen. Eine zweite Büste des Bargello, einen jüngeren Mann im Harnisch vorstellend, dessen Züge denen Piero's verwandt erscheinen, steht der Büste desselben nahe. Bedeutender noch bei anspruchsloser Auffassung, aber besonders feiner und liebevoller Durchbildung der Individualität ist die kleinere Marmorbüste des Grafen Rinaldo della Luna vom Jahre 1461<sup>1)</sup>.

Etwa gleichzeitig oder kurz darauf fertigte Mino die schöne Büste des Lionardo Salutati († 1466), Bischofs von Fiesole, welche am Grabmal desselben im



Büste des Niccolò Strozzi. Von Mino da Fiesole.  
Berliner Museum.

Dom von Fiesole angebracht ist. Der Künstler vollendete dieses Monument noch bei Lebzeiten des Bischofs; man nimmt an, daß es zur Zeit, als derselbe sein Testament machte (1462), in Auftrag gegeben wurde. In Erfindung, Aufbau und Decoration hat Mino später kein monumentales Werk von gleicher Originalität und Frische geschaffen. Vor der in farbigen Steinen ausgelegten Wandfläche, welche zierliche Pilaster abschließen, steht der Sarkophag frei auf kräftigen Konsolen; unter demselben auf einer vorspringenden, mit dem Wappen der Salutati geschmückten Konsole ist die Büste des Bischofs angebracht. Die Ornamente sind leicht und zier-

1) Die Büste der Isotta da Rimini (geb. um 1417) im Campo Santo zu Pisa geht unter Mino's Namen, obgleich dieselbe jugendlich dargestellt ist und eine zwar charaktervolle, aber für Mino zu rohe Auffassung und eine ihm fremdartige Behandlung zeigt. Vielleicht ist dieselbe von Ciuffagni oder einem andern verwandten Künstler, der mit an der Innendecoration von San Francesco zu Rimini thätig war.

lich, die Form gefällig und geschmackvoll. In derselben Kapelle befindet sich gegenüber dem Grabmale von der Hand Mino's ein Marmoraltar, welcher nach der Inschrift gleichfalls von dem Bischof Salutati gestiftet wurde, also mit dem Grabmonumente desselben etwa gleichzeitig oder wenig früher entstanden sein wird. Auf der dreitheiligen Wandfläche ist in der Mitte Maria knieend im Relief dargestellt, das Kind verehrend, welches in freier Figur vor ihr auf den Stufen des Altars sitzt und zu dem kleinen Johannes spricht; rechts und links, gleichfalls in flachen Nischen, die (kleineren) Relieffiguren der hh. Remigius und Leonhard, ersterer einen Krüppel heilend, der vor ihm auf den Stufen sitzt. Hier beginnt bereits in den verschiedenen Größenverhältnissen der Figuren, der Vermischung von Relief und Freifiguren, in der Anordnung und den schwächlichen architektonischen Theilen die Manier des Künstlers sich geltend zu machen; allein dafür entschädigen theilweise die Frische und Naivetät in der Auffassung der meisten Gestalten und eine saubere Durchführung. Eine Büste Christi als salvator mundi, die über dem Altare steht, ist von unangenehmer Präension. Viel origineller und feiner ist eine andere für denselben Kirchenfürsten angefertigte Büste Christi als Ecce homo, welche zu Vasari's Zeiten sich bei den Innocenti zu Florenz befand und vor einigen Jahren von dem Berliner Museum erworben wurde. Derselbe tüchtige Naturalismus, welchen jene genannten Büsten zeigen, tritt hier in sehr herber, fast abschreckender Weise hervor, da der Meister offenbar nach der Maske eines todtten Juden arbeitete und der krassen Wirklichkeit nur in der stilisirten Gewandung und in der geschmackvollen Anordnung des langen Lockenhaares ein Gegengewicht zu geben versucht hat.

Wie er im Auftrage des Bischofs Salutati für die Ausschmückung des Domes zu Fiesole thätig war, so begann er, zunächst im Auftrage des Diotisalvi Neri (oder Neroni), die Ausschmückung der Badia in Florenz, die namentlich den Marmorwerken Mino's ihren Ruf in der Kunstwelt verdankt. Das Bildniß des angesehenen Bürgers, der das Vertrauen der Medici schnöde mißbrauchte und nach dem Mißlingen der Verschwörung Luca Pitti's (1466), deren eigentlicher Anführer er war, sammt seiner Familie auf Lebenszeit aus Florenz verbannt wurde, ist uns in einer 1464 datirten trefflichen Büste erhalten, welche sich jetzt im Besitze des H. Dreyfufs in Paris befindet: die häßlichen, verschmitzten Züge, der krüppelhafte Wuchs sind auch hier meisterhaft wiedergegeben; aber mit der breiten Auffassung steht schon theilweise, namentlich in der Gewandung, eine allzu spitzige fast kleinliche Behandlung im Widerspruch. Im Auftrage desselben Diotisalvi Neri fertigte Mino wohl gleichzeitig mit der Büste den Wandaltar, welcher sich jetzt gleich rechts am Eingange in die Badia befindet. Als Vorbild benutzte er den damals eben vollendeten Altar im Dome zu Fiesole, aus dem er die Haupttheile fast copirte. In flachen Nischen sind im Relief in der Mitte die Madonna, zu ihren Seiten die hh. Laurentius und Leonhard dargestellt, denen leider die Frische des ersten Werkes abgeht. Zwei weibliche Figuren in Relief, die ohne Zweifel in ähnlicher Weise zu der Rückseite eines Altars gehörten, befinden sich jetzt in der Sammlung des Herrn Dreyfufs. Seit dieser ersten Arbeit blieb Mino fast bis an sein Lebensende für die Badia thätig. Nach dem Tode des Bernardo Giugni (1466) erhielt er den Auftrag zu einem Grabmal desselben, welches in dem rechten Querschiffe

der kleinen Kirche zur Aufstellung kam. Im Jahre 1481 vollendete der Künstler das noch umfangreichere Monument des Grafen Hugo († 1006), des Hauptwohlthäters der Badia, welches den Abchluss des linken Querschiffes der Kirche bildet. Beide Denkmäler sind im Wesentlichen nach dem Vorbilde jener Nischengräber der Kanzler Bruni und Marzuppini in Sta. Croce angeordnet; einzelne Abweichungen sind keineswegs glücklich zu nennen. In Bezug auf die figürlichen Theile wie auf den architektonischen Aufbau und die Decoration treten namentlich in dem Grabmal Giugni schon die oben gerügten Schwächen von Mino's Manier mehr oder weniger stark hervor.

Ein anprechendes Medaillonrelief der Madonna mit dem Kinde, früher über der Thüre der Badia, befindet sich jetzt im Bargello, wo noch ein anderes kleineres Marmorrelief des gleichen Gegenstandes vorhanden ist. Aehnliche recht gute Reliefs besitzen das städtische Museum zu Urbino und der kleine zu einem Museum umgeschaffene Nebenraum des Domes zu Empoli. Seine beste Arbeit dieser Art ist wohl das Madonnenrelief gegenüber Pal. Martelli in Florenz. Eine sehr lebenswürdige und zierliche, wenn auch nicht so tüchtige Arbeit ist ein anderes Madonnenrelief, welches sich jetzt im Besitze des Herrn Gavet zu Paris befindet. Ein gleiches Relief im Louvre, früher in der Sammlung Campana, ist flüchtiger in der Behandlung.

Für das Kloster delle Murate schuf Mino ein geschmackvolles, wenn auch in der Ausführung der Details etwas hartes und spitziges Tabernakel, das sich jetzt in der Cap. Medici in Sta. Croce befindet. Mit größeren oder kleineren Veränderungen wiederholte er diese Composition noch verschiedene Male, am besten in dem Tabernakel in Sta. Maria in Trastevere zu Rom, geringer in dem überreichen altarartigen Tabernakel in San Marco dafelbst, in San Ambrogio zu Florenz (1481) und in San Pietro zu Perugia (um 1473). Eine hübsche kleine Arbeit der Art ist das Wandtabernakel in Sta. Maria Nuova zu Florenz, in welchem Ghiberti's Bronzethürchen angebracht ist. Auch in dem freistehenden Ciborio im Baptisterium zu Volterra (1471) wiederholt sich die gleiche Composition. Dieses Werk, von dem zwei leuchterhaltende Engel jetzt getrennt im Dome aufgestellt sind, gehört im Aufbau und in der Behandlung des Figürlichen wie des Decorativen zu den rohesten Arbeiten Mino's, der feinen Namen sehr breit darauf gesetzt hat. Gleich lüderlich gearbeitet sind die beiden ihm angehörigen Reliefs an der Kanzel im Dom zu Prato (1473), deren gleichfalls von ihm herührender Aufbau auch keineswegs glücklich zu nennen ist. In diesen unbedeutenden Reliefs zeigt sich ein so außerordentlicher Mangel an Erfindung und Compositionstalent, das die auffallende Seltenheit größerer Compositionen von der Hand des Mino bei der großen Zahl seiner Werke gewiss auf die Erkenntnis der Grenzen seines Könnens zurückgeführt werden darf. Für die eigentliche monumentale Plastik, für das Relief wie für die Freifigur, fehlte ihm die künstlerische Begabung.

Außerhalb seiner Heimath entwickelte Mino, wie wir sahen, namentlich in Rom eine umfangreiche Thätigkeit. Jedoch haben wir wohl fast Alles, was uns in Rom von ihm erhalten ist, erst seinem letzten Aufenthalte dort zuzuschreiben, als Kardinal Marco Barbo ihn mit der Anfertigung des Grabmals seines Onkels,

Papst Paul's II († 1471), beauftragte. Einzelne Theile dieses großen Monuments befinden sich jetzt in den Grotte Vaticane unter der Peterskirche zerstreut: Die Grabfigur ist plump, ein Relief des jüngsten Gerichts, welches als Lünette diente, von großer Rohheit und Stillosigkeit; am günstigsten und ächt im Charakter Mino's sind die drei Tugenden im Relief. Offenbar bediente sich Mino hier, wie bei den meisten Arbeiten in Rom, zahlreicher Gehilfen und Handwerker zur Ausführung. Dies beweist namentlich auch ein zweites Relief des jüngsten Gerichtes über dem Grabmal des Bischofs Jacopo Piccolomini († 1479) im Klosterhof von San Agostino (jetzt Marineministerium). Eine anspruchslose, namentlich in der Decoration reizvolle Arbeit, offenbar nach dem Vorbilde des Sarkophags vom Grabmal Marzuppini entworfen, ist dagegen das Grabmal des jungen Cecco Tornabuoni († 1480) in der Minerva. Direkt auf seine Hand scheinen mir aufer den oben genannten Arbeiten in San Marco und Sta. Maria in Trastevere noch die Madonnenreliefs in den Lünetten der Grabdenkmale von Cristoforo della Rovere († 1479) in Sta. Maria del Popolo und Pietro Riario in Sti. Apostoli (1474) zurückzugehen. Was sonst in Rom Mino's Namen führt, trägt ihn meines Erachtens mit Unrecht. Dagegen läßt sich in einer beträchtlichen Zahl von Denkmälern, namentlich von Gräbern, der Einfluß, welchen Mino's lange Thätigkeit in Rom ausübte, deutlich verfolgen.

Nach Vasari's Angabe starb der emsige Meister, wie Verrocchio, in Folge einer Krankheit, die er sich bei der Arbeit zugezogen hatte: er versuchte ohne Beihilfe eine schwere Marmorlast vorwärts zu bewegen, und in Folge der übermäßigen Anstrengung bekam er ein Fieber, welches ihn rasch fortrafte.

Unter dem Namen Mino's kommen in einzelnen Sammlungen eine Anzahl von Madonnenreliefs vor, die fast sämmtlich auf die Hand ein und desselben Nachahmers hinweisen. Sie zeigen die Untugenden des Mino: überreiche und kleinliche Gewandung, harte und spitzige Behandlung, gefuchte Haltung und gezierten Ausdruck in sehr verschärftem Mafse, jedoch ohne Mino's Naivetät und künstlerische Begabung. Die zugänglichsten Arbeiten dieser Art befinden sich im South Kensington-Museum, das allein fünf solche Marmorreliefs aufzuweisen hat (No. 6737. 7562. 108. 109. und 7591). Zwei ähnliche Reliefs besitzt Herr Timbal zu Paris; andere sind in Florenz im Kunsthandel und im Privatbesitz zu finden.

Dem Mino sehr nahe steht

#### Matteo Civitale

geb. in Lucca 1435; gest. daselbst 1501,

der einzige Künstler Toscana's, der auferhalb Florenz genau in dem Geiste und in der Richtung der eben besprochenen florentiner Bildner arbeitet, deren direkter Schüler er ohne Zweifel ist, und den ich daher nicht ansehe als florentiner Künstler mit in den Kreis meiner Betrachtung zu ziehen. An Originalität und frischer Auffassung keinem derselben, selbst dem Mino nicht gleich, übertrifft er den Letzteren in den meisten seiner Werke durch sorgfames Naturstudium, fleißige Durchbildung und faubere Behandlung des Marmors; ja bei dem aus-

gesprochenen Schönheitsfönn, den er mit diesen Eigenschaften vereinigte, zählen einige seiner Schöpfungen, wenn auch nicht zu den bedeutendsten, so doch zu den entzückendsten Gestalten, welche die Renaissance hervorgebracht hat. Dahin gehört zunächst die bekannte Relieffigur des Glaubens im Bargello, von schönen Formen und dem innigsten Ausdruck. Den höchsten Ausdruck jugendlicher Schönheit mit inbrünstiger Andacht verbunden zeigen aber die beiden knieenden Engel neben dem Tabernakel der Sakramentskapelle im Dome zu Lucca, der klassischen Stätte für Matteo's Wirksamkeit. Dieses Tabernakel selbst, welches er im Auftrage des Domenico Bertini (1479) anfertigte, wie verschiedene andere



Engel vom Tabernakel der Sakramentskapelle im Dome zu Lucca.  
Von Civitale.

rein decorative Werke im Dome, nähern sich durch die trefflichen Verhältnisse, die bescheidene, feine Anwendung der Ornamentik und das Hervortreten klassischer Ornamente bereits dem Stile der Hochrenaissance, entbehren aber dadurch in etwas die Frische und Fülle der decorativen Arbeiten eines Desiderio, Rossellino oder Benedetto da Majano. Einen besonderen Reiz besitzen dieselben durch die außerordentliche Vollendung der Marmorarbeit und die feine Verwendung von verschiedenfarbigem Stein. Am ausgezeichnetsten sind das Tempietto (aus dem Jahre 1484) und die Kanzel (von 1498), beide im Dome; von einem Altare sind ebenda noch Ueberreste, namentlich sehr reizende Pilafter im linken Querschiffe vorhanden. Ein kleines Tabernakel, jetzt im South Kensington

Museum zu London, welches die Bezeichnung des Meisters trägt, ist einfach und so wenig selbständig gedacht, daß es muthmaßlich den Theil eines größeren Altars bildete.

Unter den figürlichen Bildwerken Matteo's ist die Einzelfigur des Sebastian am Tempietto wohl die geringste unter seinen Leistungen im Dome. Das Grabmal des Lucchese Pietro a Noceto († 1472), Sekretärs des Papstes Nicolaus V., nach dem Vorbilde der Grabmäler in Sta. Croce aufgebaut, ist im Einzelnen etwas nüchtern und härter und steht dem kleinen Denkmal des Domenico Bertini († 1479) entschieden nach, dessen Auffassung als einfache mit einem Halbrund abschließende Gedenktafel ebenso geschmackvoll und eigenartig ist wie die Büste in der Nische individuell und liebenswürdig. Das umfangreichste Monument Matteo's ist der Regulus-Altar (1484), welcher in ähnlicher Weise, wie mehrere derartige Werke des Benedetto da Majano, Grabmal und Altar vereinigt, jedoch nicht in gleich glücklicher Weise. Der Aufbau ist zu schwer, in der Wirkung ist er zu voll und überreich; weder die schöne Decoration noch die trefflich durchgeführten Einzelfiguren kommen zur richtigen Geltung. Letztere in Lebensgröße, die liegende Grabfigur des Heiligen, darüber die thronende Madonna und unten in Nischen drei männliche Heilige, sind keineswegs bedeutend in der Auffassung oder in der naturalistischen Durchführung; aber in ihrer einfachen Natürlichkeit, geschmackvollen Haltung und Drapirung und der tüchtigen Durchbildung wirken sie ähnlich wie etwa die Gestalten des Domenico Ghirlandajo oder Pietro Perugino.

Lucca besitzt noch in Sta. Trinità ein Madonnenrelief, das Maria säugend darstellt, und in San Romano hinter dem Hochaltar das Grabmal des hl. Romanus: die liegende Grabfigur, von weichen Formen und schönem Kopf, ist in wenig glücklicher Weise perspectivisch in Relief gegeben; ein Ecce homo im Halbrund darüber ist eine geringe Arbeit.

Im Jahre 1491 oder 1492 folgte Matteo einem Rufe nach Genua, um dort die Johanneskapelle im Dome auszuf schmücken. Sechs von den Statuen dieser Kapelle: Adam, Eva, Jesaias, Elifabeth, Habakuk und Zacharias, und wahrscheinlich auch die vier Medaillons mit den Evangelisten an der Decke sind hier von Matteo's Hand. Mehr noch als in seinen älteren Werken im Dome zu Lucca zeigt sich hier Matteo einer derartigen Aufgabe nicht völlig gewachsen; keine von den Gestalten ist irgendwie bedeutend aufgefaßt, die meisten sind sogar gefucht und schwächlich. Ein Werk, das gleichfalls, so tüchtig es in mancher Beziehung ist, doch ziemlich kalt läßt, ist die knieende Marmorfigur der Maria im South Kensington, die vermuthlich zu einer Gruppe der Verkündigung gehörte.

Matteo vollendete die Statuen für die Johanneskapelle im Jahre 1496; er soll dann noch für San Michele in Foro die Statue einer Madonna gearbeitet haben. Im Jahre 1498 war der Künstler wieder in Lucca, wo er damals die schöne Kanzel im Dome anfertigte, und wo er einige Jahre darauf (1501) sein Leben beschloß.

Das Jahr 1500 bildet in Florenz den Markstein zwischen der alten und neuen Zeit, zwischen der Frührenaissance und der Hochrenaissance, welche für Florenz mit besonderem Rechte die italienische Bezeichnung des Quattrocento und des Cinquecento führen. Im Jahre 1497 war Benedetto da Majano gestorben, im folgenden Jahre folgte ihm Antonio Pollajuolo und 1501 starb Matteo Civitale. Nur der eine Andrea della Robbia ragte noch weit hinein in das neue Jahrhundert und erhielt noch eine Zeitlang durch die eigenartige Technik seiner Kunstgattung den alten Stil in eigenthümlicher Reinheit. Gleichzeitig an der Wende des Jahrhunderts entstehen zu Florenz auch die ersten Werke der beiden Bildner, welche die neue Zeit heraufführen und ihre hervorragendsten Meister wurden, Michelangelo Buonarroti und Andrea Sanfovino. Hergebrachtermaßen betrachtet man diese neue Entwicklung der italienischen Plastik als die Blüthe, die sich aus der Knospe der vorangegangenen Epoche entfaltet; und doch ist sie vielmehr eine kurze, namentlich in dem Einen Michelangelo sehr eigenartige Nachblüthe, die in sich den Verfall birgt und die völlig untergeordnete Stellung der Plastik in den folgenden Jahrhunderten bedingt. Die beiden Schwesterkünste führten in ihrer großartigen Entwicklung gemeinsam dieses Resultat herbei: die Architektur, indem sie durch das Streben nach größer, nur durch die Verhältnisse und die Gliederung bedingte Wirkung die decorative Beihilfe der Plastik so gut wie ganz ausschloß, die Malerei durch den Einfluß, welchen sie auf die ihr in der Wirkung nacheifernde Plastik ausübte. Daneben verführte der Besitz und die leichte Beherrschung aller technischen Fertigkeiten und wissenschaftlichen Vorkenntnisse zu einem über die Grenzen des Plastischen hinausgehenden Vorwiegen des Gegenständlichen, einem Haschen nach Gedanken sowohl wie nach Schaustellungen, worüber die naive und frische Auffassung und das liebevolle Studium der Natur, welche die Bedingung der reichen und köstlichen Blüthe der Frührenaissance gewesen waren, mehr und mehr verloren gingen.



Orts-Verzeichniss  
der erhaltenen Werke der florentiner Marmorbildner aus der zweiten  
Hälfte des Quattrocento.

DESIDERIO DA SETTIGNANO.

In Italien.

*Florenz.*

Sta. Croce.

Grabmal des Carlo Marzupini († 1455).

Grabplatte des Messer Giorgio (Gregorio?)

Marzupini (auf dem Fußboden vor dem  
erstgenannten Grabmal, fast zerstört).

San Lorenzo.

Tabernakel.

Sta. Trinita.

Statue der Magdalena (Holz, vollendet durch  
*Benedetto da Majano*).

Cafa de' Gianfigliuzzi (Lung' Arno).

Wappen der Gianfigliuzzi (aufrecht stehender  
Löwe).

Certofa (vor Porta San Gallo).

Ein Theil der Innendecoration (angeblich).

In Auslande.

*Berlin.*

Königl. Museen.

Marmorbüste der Marietta Strozzi.

Marmorbüste einer jungen Dame. (Muth-  
maßlich).

*Paris.*

Sammlung Timbal.

Marmorbüste eines Knaben. (Muthmaßlich).

BERNARDO ROSSELLINO.

*Florenz.*

Sta. Maria Novella.

Grabmal der Beata Villana delle Botti.

Sta. Croce.

Grabmal des Lionardo Bruni († 1444).

*Pistoja.*

San Domenico.

Grabmal des Filippo Lazerri (Auftrag 1464).

ANTONIO ROSSELLINO.

In Italien.

*Florenz.*

Bargello.

Marmorbüste des Matteo Palmieri. (Bez. OPUS

ANTONII CHAMBERELLI. — MATTHAEO

PALMERIO SAL. AN. MCCCCLXVIII).

Bargello.

Relief mit der Anbetung des Kindes.

Statue des kleinen Johannes.

Sta. Croce.

Madonnenrelief am Grabmal des Francesco

Nori († 1478, bei Lebzeiten errichtet).

San Miniato.

Grabmal des Cardinals von Portugal († 1459).

Chiefa de' Bacchettoni.

Marmorbüste eines Knaben. (Muthmaßlich).

*Prato.*

Dom.  
Zwei Reliefs an der Kanzel (1473).

*Pistoja.*

Dom.  
Reliefportrait des Donato de' Medici. (Datirt 1475; muthmaßlich).

*Empoli.*

Dom.  
Statue des hl. Sebaftian und zwei Engel an einem Altare.

*Neapel.*

Montoliveto.  
Grabmal der Maria d'Aragona († 1470).  
Altar mit dem Relief der Anbetung der Hirten.  
Altar mit Maria und Johannes unter dem Kreuze.

## Im Auslande.

*London.*

South Kenfington-Museum.  
Marmorbüfte des Giovanni di San Miniato. (BEZ. MAGI. JOHANNES. MAGRI. ANTONII DE' STO. MINIATO DOCTOR ARTIUM ET MEDICINE. MCCCCLVI. OPUS ANTONII).  
Statuette aus Thon, Maria das Kind auf dem Schoofse darstellend (No. 4495; muthmaßlich).  
Gruppe von zwei Kindern, die mit einem Delphin spielen (Thon. No. 5891; muthmaßlich Kopie nach der Gruppe auf dem Brunnen im Palazzo Riccardi).

*Berlin.*

Königl. Museen.  
Büfte eines jungen Mannes. (Muthmaßlich; ging im Pal. Dufaure-Berte zu Florenz irrtümlich unter dem Namen Rovezzano).

BENEDETTO DA MAJANO.

## In Italien.

*Florenz.*

Bargello.  
Marmorbüfte des Pietro Mellini. (Bez. und datirt 1474).  
Statue Johannes' des Täufers (ursprünglich im Palazzo Vecchio, vollendet vor 1481).  
Sta. Croce.  
Kanzel (um 1474).  
Sta. Maria Novella.  
Grabmal des Filippo Strozzi. († 1491).  
Dohme, Kunst u. Künstler. No. 47.

*Florenz.*

Sta. Trinita.  
Statue der Magdalena. (Holz, begonnen von Desiderio.)  
Dom.  
Büfte des Giotto (1490).  
Büfte des Antonio Squarcialupi (um 1490).  
Crucifix aus Holz.  
Palazzo Strozzi (?).  
Marmorbüfte des Filippo Strozzi († 1491. Bez.).  
Palazzo Vecchio.  
Marmorthür des Audienzfaales (zwischen 1475 und 1481).  
Misericordia.  
Statue der Maria mit dem Kinde.  
Statuette des hl. Sebaftian.

*San Gimignano.*

Dom.  
Altar der hl. Fina.  
Kapelle des hl. Geminianus.  
Marmorciborium.  
Büfte des Pietro Onofrio (1493, wie auch die vorgenannten Arbeiten).  
San Agofino.  
Altar des hl. Bartolus (1494).

*Faenza.*

Dom.  
Altar des hl. Savinus (1471 und 1472).

*Neapel.*

Montoliveto.  
Altar mit dem Relief der Verkündigung Maria (um 1490).

*Prato.*

Dom  
Statue der Maria mit dem Kinde (Thon) und Marmorrelief der Pietà. (BEZ. JULIANUS ET JOVANNI ET BENEDICTUS MAJANI LEONARDI F. HANC ARAM POSUERUNT SCULPSE-  
RUNTQUE. MCCCCLXXX).

*Siena.*

San Domenico.  
Marmorciborium und zwei leuchterhaltende Engel.

## Im Auslande.

*Berlin.*

Königl. Museen.  
Bemalte Thonbüfte des Filippo Strozzi († 1491).  
Thonrelief, den Traum des Papstes Gregor's des Gr. vorstellend.

*London.*

South Kenfington-Museum.  
Thonrelief mit der Geburt Johannes' d. T. (No. 7593, Modell oder alte Kopie, Ghiberti genannt).

## MINO DA FIESOLE.

## In Italien.

*Florenz.*

## Bargello.

Madonnenrelief, rund, (Früher über der Thür der Badia).

Madonnenrelief.

Büste des Rinaldo della Luna. (Bez. RINALDO DELLA LUNA SUE ETATIS ANNOR. XXVII. OPUS MINI NE MCCCCLXI).

Büste des Piero de' Medici († 1469).

Büste eines Mannes im Harnisch.

## Badia.

Altar mit der Madonna und den hb. Leonhard und Laurentius (vor 1466).

Grabmal des Bernardo de' Giugni († 1466).

Grabmal des Grafen Hugo († 1006. Bez. OPUS MINI MCCCCLXXXI).

## Sta. Croce.

Tabernakel in der Capella de' Medici. (Bez. OPUS MINI).

## San Ambrogio.

Tabernakel. (Bez. OPUS MINI M. C.; ausgeführt 1481).

## Sta. Maria Nuova.

Kleines Wandtabernakel.

*Florenz.*

Via de' Conti (gegenüber Pal. Martelli).

Wandtabernakel mit dem Madonnenrelief.

*Fiesole.*

## Dom.

Wandaltar. (Bez. OPUS MINI; um 1462).

Marmorbüste Christi (über diesem Altar).

Grabmal des Bischofs Salutati († 1466; bei Lebzeiten errichtet).

*Prato.*

## Dom.

Kanzel. (Bez. und datirt 1473).

*Empoli.*

## Dom.

Madonnenrelief.

*Volterra.*

San Giovanni. Ciborium. (Bez. OPUS MINI DE FLORENTIA. MCCCCLXXI).

*Perugia.*

## San Pietro.

Tabernakel (um 1473).

*Urbino.*

Städtisches Museum.

Madonnenrelief.

*Rom.*

Grotte Vaticane.

Ueberreste, vom Grabmal Papst Paul's II. († 1471).

Sta. Maria in Trastevere.

Tabernakel (Bez. OPUS MINI).

Sta. Maria sopra Minerva.

Grabmal des Francesco Tornabuoni († 1480).

Sta. Maria del Popolo.

Madonnenrelief im Grabmal des Cristoforo della Rovere († 1479).

Sti. Apostoli.

Madonnenrelief im Grabmal des Pietro Riario (1474).

San Marco.

Marmoraltar.

Palazzo di Venezia.

Wappen und Decorationen im Innern.

Marineministerium (San Agostino).

Relief vom Grabmal des Jacopo Piccolomini († 1479).

## Im Auslande.

*Paris.*

Louvre. (Sammlung Campana).

Madonnenrelief.

Sammlung Gavet.

Madonnenrelief (aus Pifa).

Sammlung Dreyfufs.

Marmorbüste des Diotifalvi Neroni. (Bez. AETATIS SVAE ANNUM AGENS LX . . . CURAVIT DIOTISALVIUS. — OPUS MINI MCCCCLXIV).

Relief mit den Figuren des Glaubens und der Liebe.

*Berlin.*

Königl. Museen.

Marmorbüste des Niccolò Strozzi. (Bez. NICOLAUS DE STROZIS IN URBE. OPUS NINI (sic!) MCCCCLIV).

Marmorbüste Christi als Ecce homo (aus den Innocenti, vor 1466).

Jugendliche weibliche Büste (vielleicht eine allegorische Figur darstellend).

---

MATTEO CIVITALE.

## In Italien.

*Florenz.*

Bargello.

Marmorrelief mit der Gestalt des Glaubens. (Bez. O. M. C. L.)

*Lucca.*

## Dom.

Grabmal des Pietro a Noceto († 1472).

Grabmal des Domenico Bertini († 1479).

Tabernakel nebst zwei anbetenden Engeln  
(vor 1479).

Tempietto (1484).

Statue des hl. Sebastian am Tempietto (1484).

Altar des hl. Regulus (1484).

Kanzel (1498).

Ueberreste eines Wandaltars.

## Sta. Trinità.

Relief der Madonna, welche das Kind fängt.

## San Romano.

Grabmal des hl. Romanus.

*Genua.*

## Dom.

Die Marmorstatuen von Adam und Eva, Habakuk und Zacharias, Jesaias und Elifabeth.  
Deckenmedaillons mit den Evangelistenfiguren  
(muthmafslich).

## Im Auslande.

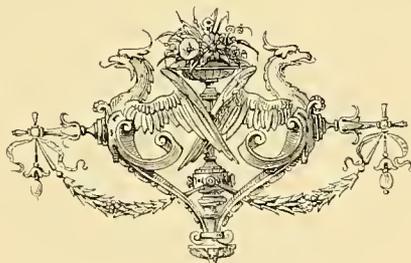
*London.*

South Kenfington Museum.

Marmorfigur der knieenden Maria. (No. 7559).

Marmortabernakel. (Bez. OPUS MATTHAEI  
CIVITAL. No. 7569).

Theil eines Frieses mit dem Reliefbildnifs eines  
bejahrten Mannes. (Muthmafslich. No. 5899).





XLVIII.  
MASACCIO.

XLIX.  
FILIPPO LIPPI, SANDRO BOTTICELLI  
UND  
FILPPINO LIPPI.

L.  
DOMENICO GHIRLANDAJO.

Von  
Karl Woermann.

---



XLVIII.

M A S A C C I O.

XLIX.

FRA FILIPPO<sup>o</sup> UND FILIPPINO LIPPI.

Von -

Karl Woermann.

---



## Masaccio\*).

Geb. 1401 in San Giovanni, † wahrsch. 1428 in Rom.



is zum Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts fehlten der neueren Malerei die wesentlichen technischen Vorbedingungen, unter denen allein sie ihre Kräfte voll und frei entfalten und ihre höchsten und schönsten Aufgaben erfüllen kann. Um die genannte Zeit wurden die erlösenden Schritte unter dem Einfluß aller Faktoren, welche die Renaissance-Zeit inauguirten, im niederländischen Norden sowohl, wie in Italien, gethan. Die Italiener waren dem Norden aber vielleicht, der Zeit nach, um einige Decennien, den Leistungen nach, in der theoretischen Durchbildung jener Vorbedingungen und in der bewußten Handhabung der neugefundenen Gesetze, unter denen nur der Perspektive gedacht sei, voraus. Es war damals ein vielseitig reges, frisches Leben in Italien. Die Theoretiker und die Praktiker ergänzten sich gegenseitig. Die Kunstgeschichte aber muß dem Praktiker, der das Neue zuerst in der schönsten und großartigsten Weise wirklich durchgeführt, natürlich den Preis zuerkennen.

Dem unter dem Namen Masaccio bekannt gewordenen großen Maler wird trotz aller Streitfragen, die über einige von den einen ihm zugeschriebenen, von den anderen ihm abgesprochenen Werke schweben, trotz aller Dunkelheiten, an denen seine Geschichte reich ist, und trotz alles Antheils, den man einer Reihe seiner mitstreubenden Zeitgenossen bereitwillig an der Entwicklung des neuen

\*) Der vorliegende Aufsatz war bereits im Drucke, als die gediegene neue dänische Monographie von Fr. G. Knudtzon (siehe unten, Anm. 1) über Masaccio und seine Zeit erschien. Die von Lützow's Zeitschrift angekündigte Uebersetzung der Hauptkapitel dieses Werkes ist auch jetzt, während der Korrektur, noch nicht erschienen. Ich mußte daher das dänische Original durcharbeiten, um wenigstens in der Korrektur meinem Artikel die etwaigen neuen Resultate zu Gute kommen zu lassen. Zu meiner Freude fand ich, daß der dänische Verfasser in einigen Punkten, wie in der Festhaltung Masaccio's als Autor der Fresken von San Clemente in Rom und in der Ablehnung der Verdoppelung des Masolino, dieselben Ansichten vertheidigt hatte, wie ich. Dagegen sah ich, daß er, abweichend von mir, dem letzteren Künstler den ihm von Vasari zugeschriebenen Antheil an den erhaltenen Bildern der Kapelle Brancacci zu Florenz zurückgegeben. Neue Thatfachen bringt das klar geschriebene Buch sonst nur wenige. Ich konnte unter diesen Umständen meinen Artikel im Wesentlichen unverändert lassen und mußte mich hauptsächlich nur in der zuletzt genannten Streitfrage mit dem geehrten Verfasser auseinandersetzen. Durch die Zuverlässigkeit unseres Herrn Verlegers ist dies bei der Korrektur noch möglich gewesen.

malerischen Stils zugestehen muß, doch wahrscheinlich der unsterbliche Ruhm bleiben, der eigentliche Bahnbrecher und Vollender der modernen Malerei gewesen zu sein; denn die vollendetsten und großartigsten Gemälde der ganzen Reihe, um die es sich, wie wir sehen werden, handelt, sind nicht nur unbefritten von Masaccio's Hand gemalt, sondern sie lassen auch ebenso unbefritten alle früheren, ja auch alle späteren Gemälde dieses Jahrhunderts bis auf Lionardo da Vinci, der eine noch freiere und vollendetere Aera eröffnet, hinter sich zurück.

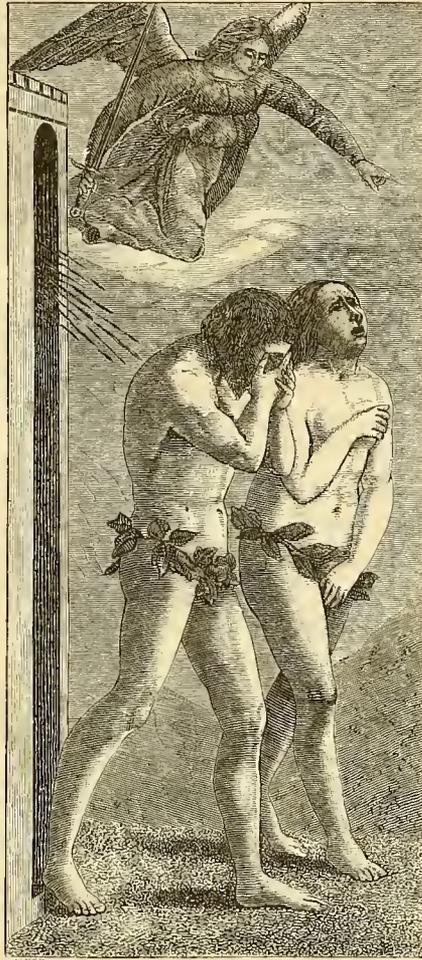
Dieser Masaccio ist es daher, der aus der Reihe seiner zeitgenössischen Maler hervorgehoben und hier ausführlich behandelt werden muß. Die Beschreibung seines Lebens und seiner Werke wird uns zugleich Gelegenheit geben, einiger jener anderen Künstler zu gedenken, deren Namen mit dem seinen eng verknüpft sind. Die Beschreibung seines Lebens und seiner Werke gehört aber freilich zu den schwersten der Kunstgeschichte. Bei jedem Schritte stoßen wir auf Streitfragen und Probleme. In einigen Hauptfragen stehen die Ansichten der neueren Kunsthistoriker, die seit Rumohr über Masaccio geschrieben haben, einander noch immer gegenüber. Die neuesten Schriftsteller über diesen Künstler<sup>(1)</sup> sind zu einander widersprechenden Resultaten gekommen; und sein erster Biograph, Vasari, verwickelte sich gar selbst in Widersprüche, die seinen oft zweifelhaften Mittheilungen gegenüber in diesem Falle noch besondere Vorsicht empfehlen. Im Folgenden soll versucht werden, von dem Leben und Schaffen des großen Künstlers ein so zusammenhängendes Bild zu geben, wie es unter diesen Umständen möglich ist.

Es wird unmöglich sein, in einer Biographie Masaccio's eine Reihe von Streitfragen zu vermeiden, die dem Charakter dieser Blätter im Allgemeinen fern bleiben sollten. Indem ich aber diese Erörterungen vorweg nehme, wird die weitere Darstellung um so glatter verlaufen können.

Zu Anfang des 15. Jahrhunderts war Florenz die geistig regsamste Stadt nicht nur Italiens, sondern ganz Europa's. Schon Dante, Petrarca und Boccaccio hatten sich florentinischer Abstammung gerühmt; und die großen Erneuerer der Architektur und der Plastik, Brunelleschi, Ghiberti und Donatello, waren ebenfalls Florentiner.

Auf florentinischem Gebiete wurde auch Masaccio geboren. Sein Geburtsort war das Kastell San Giovanni im oberen Arnothale; sein Geburtstag, der dem Apostel Thomas geheiligte Tag, war der 21. Dez. des Jahres 1401<sup>(2)</sup>; sein Vater, der Notar Ser Giovanni di Simone Guidi gehörte zur Familie Scheggia; sein Name Masaccio ist eine durch Kürzung und Anhängsel aus dem Namen des Schutzheiligen seines Geburtstages, Tommaso, entstandene Form. Die Abkürzung dieses Namens lautet nämlich Mafo, die Endung -accio deutet etwas geistig oder körperlich Ungeflachtes an, ja sie kann auch etwas moralisch Abstoßendes bedeuten; aber Vasari betont ausdrücklich, daß unser Künstler Masaccio genannt worden, nicht etwa weil er lasterhaft gewesen, da er doch die Herzensgüte selbst war, sondern nur wegen seiner Unbeholfenheit, bei der er gleichwohl bereit gewesen, Anderen Dienste und Gefallen zu erweisen. Vasari erzählt uns auch, worin jene Unbeholfenheit bestanden, nämlich darin, daß er seit seiner Kindheit stets sehr zerstreut und achtlos gewesen, gleich Jemandem, der, da er Sinn und Streben einzig den Angelegenheiten der Kunst zugewandt, sich wenig Sorgen um sich selbst,

noch weniger um Andere gemacht habe. Selbst auf feine Kleidung habe er nicht Acht gegeben und von seinen Schuldnern nur im äußersten Nothfalle Geld eingetrieben. Auf diese Weise erklärt es sich, daß Masaccio, der aus guter Familie war und früh berühmt wurde, in Bezug auf seine äußere Lage doch stets mit empfindlichen Schwierigkeiten gekämpft zu haben scheint.



Die Vertreibung aus dem Paradiese. Von Masaccio.

Ueber seine frühesten Entwicklung sind wir nur sehr unvollkommen unterrichtet; er wird eine gute Erziehung genossen haben, wird früh nach der Stadt Florenz gekommen sein und wird hier, unter dem Einfluß des regen Kunstlebens, welches sich besonders auf dem Gebiete der Bildhauerei damals schon entfaltet hatte, sich in sehr früher Jugend mit großer Entschiedenheit der Kunst zugewandt haben. Als seinen Lehrer in der Malerei nennt Vasari den Meister Masolino von Panicale. Mit der Nennung dieses Namens aber betreten wir sofort ein freies Gebiet, auf dem wir uns im voraus zurechtfinden müssen.

Der Vater der italienischen Kunstgeschichte scheint sich über die Person und die Leistungen des Masolino, dessen Name wie der des Masaccio aus Tommaso gebildet, aber gerade umgekehrt wie jener, eine schmeichelhafte, liebkofende Umwandlung desselben ist, selbst nicht ganz klar gewesen zu sein. Wenigstens stimmen seine Mittheilungen schlecht zu den Daten, welche die neuere kunstgeschichtliche Urkundenforschung, wie für das Leben des Masaccio, so auch für das des Masolino festgestellt hat.

Nach Vasari hätte Masolino von Panicale ungefähr um 1440 gearbeitet, wäre aber schon im 37. Jahre gestorben, so daß er frühestens 1403 geboren sein könnte. Demnach könnte er unmöglich der Lehrer des 1401 geborenen und früh gereiften Masaccio gewesen sein. Nach demselben Gewährsmann wäre der letztere freilich auch erst 1417 geboren. Aber es darf als erwiesen angesehen werden, daß der Künstler, den Vasari Masaccio nennt, identisch ist mit dem gleichnamigen Künstler, als dessen Geburtsjahr im Widerspruch mit der Angabe seines ersten Biographen das Jahr 1401 urkundlich festgestellt worden ist. Soll daran festgehalten werden, daß Masolino der Lehrer des Masaccio gewesen, so muß daher auch für ihn ein anderes Geburtsjahr gefunden werden, und es ist in der That in hohem Grade wahrscheinlich, daß dieser Masolino identisch ist mit dem urkundlich beglaubigten, 1383 oder 1384 nicht in Panicale, sondern in Florenz geborenen Tommaso, Sohne des Cristofano di Fino, von dem wir außerdem wissen, daß er Maler gewesen, daß er 1423 in die Matrikel der Aerzte und Apotheker zu Florenz eingetragen, daß er 1427, 43 Jahre alt, in Ungarn war und vielleicht erst 1447 im Dome von Florenz begraben worden ist.<sup>(3)</sup> Ueber die Werke, welche diesem Masolino zugeschrieben werden müssen und daher auch über seine Stellung in der Kunstgeschichte gehen die Ansichten weit auseinander. Sicher ist nur, daß er in den zwanziger Jahren in Castiglione d'Olona, unweit Mailands, thätig war, indem er hier die Malereien des Chordeckengewölbes der Collegiatskirche durch die Inschrift „Masolinus de Florentia pinxit“ als sein Werk bezeichnet hat, sowie daß er, wie aus einem erst ganz neuerdings durch Knudtzon (Masaccio S. 160—161) veröffentlichten Dokumente hervorgeht, auch im Jahre 1425 in Florenz gearbeitet hat. Auf einer alten Tradition, die schon Vasari von dem noch älteren Schriftsteller Albertini entlehnt hat, beruht ferner die Annahme, daß Masolino von den berühmten Gemälden der Brancaccikapelle in der Kirche del Carmine zu Florenz, welche die eigentlichen grundlegenden Werke der neuen Richtung sind, die eine Hälfte gemalt habe. Albertini bezeichnet diese Hälfte nicht näher. Vasari aber nennt außer den Decken- und Lünnettengemälden, die heutzutage nicht mehr vorhanden sind, einige der noch vorhandenen Wandgemälde als zu der von Masolino gemalten Hälfte gehörig. Nun haben Crowe & Cavalcaffelle es aber in hohem Grade wahrscheinlich gemacht, daß Vasari sich geirrt, und daß Masolino vielmehr nur jene untergegangenen Decken- und Lünnettengemälde gemalt. Die genannten Verfasser stützen diese ihre Ansicht, der verschiedene neuere Forscher beigestimmt haben, vor allen Dingen darauf, daß sie annehmen, die Jahreszahl 1428 am Portal der Kirche von Castiglione müsse sich auch auf die Ausführung der Gemälde von Masolino im Chorgewölbe beziehen, wogegen die dem Masolino zugeschriebenen Gemälde in der Kapelle

Brancacci, nach Vafari, bedeutend früher, zu Anfang der zwanziger Jahre ausgeführt sein müßten: zwei Annahmen, die sich nicht vereinigen lassen, da jene später entstandenen Gemälde von Castiglione bedeutend schwächeren und primitiveren Stils sind, als diese früher gemalten in Florenz. Diese Beweisführung erschien den meisten Forschern als unanfechtbar; und von denjenigen, welche trotzdem dem Masolino seinen Antheil an den erhaltenen Wandgemälden der Brancacci-Kapelle nicht nehmen lassen wollten<sup>(4)</sup>, verfiel Ernst Förster daher auf den Gedanken, den Masolino zu verdoppeln, anzunehmen, es habe zwei Künstler dieses Namens gegeben, nämlich den 1383 geborenen Masolino, welcher in Castiglione d'Olonza gemalt, und den 1403 geborenen, welcher neben Masaccio in der Brancacci-Kapelle gemalt. Derartige Verdoppelungen aber, die man auch in der altgriechischen Künstlergeschichte eben so oft wieder aufgegeben, wie man sie einzuführen versucht hat, haben stets etwas Unwahrscheinliches. Ohne zwingende Gründe sollte man zu ihnen keine Zuflucht nehmen; und daß die Gründe, welche Förster gegen die Ansicht von Crowe und Cavalcaffelle anführt, zwingend seien, kann ich nicht anerkennen. Förster stützt sich, gegen die Ansicht der zuletzt genannten Forscher und daher für seine Meinung, zunächst auf jene Angabe Albertini's vom Jahre 1510, nach welcher Masolino die Hälfte der Kapelle gemalt hat; allein der Ausdruck »Hälfte« ist hier doch nicht in mathematisch strengem Sinne zu nehmen; und wenn wir annehmen, daß Masolino in der That die Decken- und Lunettenbilder gemalt, die uns leider verloren sind, Masaccio aber alle Wandgemälde, soweit sie nicht von dem viel jüngeren Filippino Lippi herrühren, so widerspricht das jenem Aussprüche Albertini's eigentlich nicht. Vornehmlich beruft Förster sich aber sodann auf stilistische Unterschiede. Er meint, nach wie vor zwischen den von ihm, von Vafari und anderen dem Masolino zugeschriebenen und den unbefritten von Masaccio gemalten Bildern der Brancacci-Kapelle einen »Grundunterschied« zu entdecken, der es unmöglich mache, sie derselben Hand zuzuschreiben. Ich bin dagegen der Ansicht, die Crowe und Cavalcaffelle und Lübke vertheidigt haben, daß dieser Unterschied, der offenbar vorhanden ist, eben kein Grundunterschied ist, daß die reiferen Bilder vielmehr nur eine gereifere Entwicklung derselben neuen Richtung zeigen. Es scheint mir in der That unmöglich zu sein, die Denkbarkeit, ja selbst die Wahrscheinlichkeit einer solchen Entwicklung desselben Künstlers zu leugnen, besonders eines so jungen Künstlers, wie Masaccio es zur Zeit der Ausführung aller seiner Bilder war, und eines Künstlers, der in einer gährenden Uebergangszeit seinerseits den Anfang mit einer neuen Richtung gemacht. Man hat sich für die auch von mir vertheidigte Ansicht mit Recht auf die größeren Unterschiede berufen, die Gemälde Rafaels aus verschiedenen Zeiten aufweisen; man hätte nicht nöthig gehabt, so weit zurückzugreifen; unsere eigene Gegenwart, die ebenfalls eine Uebergangszeit auf dem Gebiete der Malerei zu sein scheint, wird Jedem, der in Künstlerkreisen verkehrt, viel auffallendere Beispiele der gedachten Art zeigen. Uebrigens hat die Beweisführung mit jenem »Grundunterschiede« zwischen den verschiedenen Bildern der Kapelle Brancacci nur für die überhaupt einen Sinn, welche entschieden leugnen, daß Masaccio der Schöpfer der Gemälde in San Clemente zu Rom sei; denn wenn Masaccio diese gemacht haben kann, so kann er sicher auch die dem Masolino zugeschrie-

benen der Florentiner Kapelle gemalt haben. Förster nun spricht sich in dieser Beziehung nicht ganz entschieden aus, scheint aber (A. a. O. III., S. 169, S. 181) die Möglichkeit, daß Masaccio in San Clemente gemalt habe, zuzulassen. Knudtzon dagegen schreibt die Fresken in San Clemente entschieden dem Masaccio zu, obgleich auch er die Stilverschiedenheit zwischen den verschiedenen Fresken der Capella Brancacci für mitentscheidend hält, um zu Vasari's Ansicht zurückzukehren (A. a. O. S. 52—66 und S. 171 ff.).

In diesem jungen dänischen Schriftsteller ist der von Crowe und Cavalcaffelle vertheidigten Ansicht ein neuer, mit guten Waffen ausgerüsteter Gegner entstanden. Er sucht deren Beweisführung vor allen Dingen durch die Aufstellung einer neuen Chronologie zu entkräften. Nach ihm hätte nämlich Masolino die Fresken des Chorgewölbes von Castiglione d'Olona vor dem Jahre 1423, also ehe er in Florenz immatrikulirt worden, gemalt, in der Brancacci-Kapelle aber wäre er nicht nur 1425, sondern auch 1427—28 noch thätig gewesen. Die besseren Fresken von Florenz wären also später gemalt, als die schwächeren von Castiglione; und sowohl Crowe und Cavalcaffelle's Annahme, als Förster's Verdoppelung wäre damit unnöthig gemacht. Knudtzon hat nun zwar die Möglichkeit seiner Chronologie nachgewiesen, nicht aber deren Richtigkeit, nicht die Unmöglichkeit der bisher angenommenen Chronologie. Ich muß gestehen, daß es mir viel wahrscheinlicher erscheint, die dem Masolino in der Brancacci-Kapelle zugeschriebenen Fresken seien eine Zwischenstufe zwischen den Arbeiten des jungen Masaccio in San Clemente in Rom und dem reifsten Werke desselben Künstlers in jener Kapelle der Florentiner Kirche, zwischen denen sonst kein Uebergang zu finden wäre, als daß der 40jährige Masolino noch eine Entwicklung durchgemacht habe, wie von den Fresken zu Castiglione zu denen der Kapelle Brancacci. Mir scheinen die fraglichen Bilder den notorisch von Masaccio gemalten näher zu stehen, als den notorisch von Masolino gemalten; und was Vasari anbetrifft, so sind wir gerade in den Biographien der in Rede stehenden Künstler alle genöthigt, in dem einen oder in dem anderen Punkte von ihm abzuweichen; welcher das fein soll, wird bis jetzt dem subjektiven Ermessen überlassen bleiben müssen. Knudtzon selbst scheint diesen Standpunkt anzuerkennen, da er seine Befprechung der ganzen Streitfrage mit der ausdrücklichen Bemerkung eröffnet (S. 142), daß von einer Beweisführung (im eigentlichen Sinne des Wortes) hier keine Rede sein könne. So möge der verdienstvolle Gelehrte mir bis auf Weiteres gestatten, mit Crowe und Cavalcaffelle und Lübke der Ansicht zu bleiben, daß Masolino zwar in der Kapelle Brancacci gemalt, daß uns aber keine seiner dortigen Gemälde erhalten sind.

Was endlich jene zweite, schon berührte Streitfrage selbst anbetrifft, so ist es erst neuerdings A. v. Reumont (vgl. Anm. I.) gewesen, der die von Lübke adoptirte Ansicht aufgestellt hat, die seit Vasari stets für ein Jugendwerk Masaccio's gehaltenen Fresken der Katharinenkapelle in der Kirche San Clemente zu Rom seien ein Werk des Masolino. Daß aber die historischen Gründe, welche v. Reumont hier gegen Vasari und für die Vaterchaft des Masolino an den genannten Gemälden geltend macht, auch nur halbwegs zwingende seien, wird schwerlich anerkannt werden. Wenn ein Kardinal, mit dem Masolino notorisch (aber

doch auch erst in viel späterer Zeit, als Masaccio bereits verschollen war) in Verbindung gestanden, die Fresken von San Clemente bestellt hat, so folgt daraus doch nicht, daß derselbe Kardinal diese Gemälde nicht bei dem jungen und talentvollen Schüler des Masolino sollte bestellt haben können. Masolino mag, wenn jener Kardinal damals schon mit ihm bekannt gewesen, seinen Schüler selbst empfohlen und ihn zu dem Zwecke nach Rom geschickt haben. Außerdem aber hat selbst Ernst Förster hier gegen die Ansicht v. Reumont's geltend gemacht, daß den notorisch in späterer Zeit von Masolino gemalten Fresken bei Castiglione d'Olona gegenüber die Fresken von San Clemente diesem Künstler aus ganz denselben Gründen abzusprechen sein würden, wie die ihm zugeschriebenen der Kapelle Brancacci; denn auch hinter den mächtigsten Theilen der Bilder von San Clemente stehen die inschriftlich bezeichneten Bilder von Castiglione an Freiheit und Kraft noch beträchtlich zurück. Wenn man sich aber wundert, daß wir keinen Anstoß daran nehmen, daß Masaccio im Alter von 16—18 Jahren Gemälde wie die in Rom ihm zugeschriebenen gemalt haben sollte, so ist darauf zunächst zu erwidern, daß nichts im Wege steht, wie weiter unten begründet werden soll, anzunehmen der Künstler habe die Gemälde erst im Alter von 18—19 Jahren gemalt; sodann ist daran zu erinnern, daß, wer, wie es gerade unsere Gegner in dieser Frage annehmen, im Alter von 21—22 Jahren (im Jahre 1422) bereits in der Arbeit an den Werken der Brancaccikapelle unterbrochen werden konnte, sicher auch wenige Jahre früher im Stande gewesen sein muß, schon so zu malen, wie die Bilder von San Clemente gemalt sind; endlich ist geltend zu machen, daß frühreife Talente damals überhaupt keine Seltenheit waren, daß es aber bei dem stark übermalten Zustande der Fresken von San Clemente überhaupt gewagt erscheint, in den ursprünglichen Pinselftrichen jugendliche Unsicherheit oder männliche Sicherheit erkennen zu wollen. Uebrigens leugnen auch unsere Gegner nicht, daß Masaccio »in untergeordneter Weise« dem Masolino geholfen haben könnte; und ich leugne nicht die Möglichkeit, daß Masolino ursprünglich den Auftrag erhalten haben und seinem Schüler, den er statt seiner fandte, mit Rathschlägen und Zeichnungen an die Hand gegangen sein könnte. Es handelt sich daher eigentlich nur um ein Minder oder Mehr, dem gegenüber es jedenfalls ungerechtfertigt sein würde, die Besprechung der Fresken von San Clemente aus einer Biographie Masaccio's zu streichen. Als Resultat dieser Erörterung aber interessiert uns zunächst, daß wir die Fresken von San Clemente nicht zur Beurtheilung des Stils von Masolino heran ziehen können, so daß uns zu diesem Zwecke in der That keine anderen Werke übrig bleiben, als die Fresken von Castiglione d'Olona.

Was nun diese letzteren anbetrifft, (man vergl. unten die Anmerkung 4), so sind auch von ihnen nur die ältesten und schwächsten, nämlich diejenigen des Chorgewölbes der Kollegiatkirche, inschriftlich als Werke des Masolino beglaubigt; nur an diese können wir uns also zunächst zur Beurtheilung des Stils des Masolino halten. Sie stellen Szenen aus dem Leben der Maria dar: ihre Vermählung, die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Himmelfahrt der Jungfrau und deren Krönung. Diese Bilder lassen noch kaum Einwirkungen des neuen realistischen Jahrhunderts bemerken. Sie stehen in der ganzen idealen

Kompositionsweise und in der Behandlungsweise der Hintergründe im Wesentlichen noch auf dem Boden der giottesken Kunst, aus der sie, ähnlich, wie die Gemälde des Fiesole, nur nicht entfernt mit der Innigkeit und Wahrheit dieses Künstlers, in eine frommere, stillere, weichere Sphäre übergehen. Die Gestalten sind lang und etwas leblos, von dem Fall ihrer Gewänder bedeckt; auch die individuellsten Köpfe (abgebildet bei Zahn, Jahrbücher 1869, H. 2, Taf. 1, Fig. III) sind recht allgemein gehalten. — Im Gegensatze zu diesen Gemälden zeigen schon die übrigens viel schwächeren Wand- und Lunetten-Bilder im Chor derselben Kirche, welche links die Geschichten des heiligen Laurentius, rechts diejenigen des heiligen Stephanus darstellen, dann aber in noch viel höherem Grade die guten Wandbilder des neben der Kirche liegenden Baptisteriums, welche Szenen aus dem Leben Johannes des Täuflers enthalten, eine andere, frischere, realistischere Darstellungsweise, wie sie der veränderten Zeitrichtung entsprach. Wenn Masolino der Schöpfer dieser letzteren Gemälde ist, so hat er sie, wie aus ihrer zwar neu gemalten, aber doch für richtig zu haltenden Jahreszahl 1435 hervorgeht, erst nach dem Tode Masaccio's gemalt, und ist daher hier seinerseits von den Neuerungen seines Schülers beeinflusst gewesen. Unter allen Umständen kann er mit diesen Gemälden den Masaccio nicht mehr beeinflusst haben, kann z. B. der öfter besprochene und von Zahn (a. a. O. Taf. II, Fig. VI) reproduzierte Frierende in der Taufscene des Baptisteriums von Castiglione nicht dem berühmten Frierenden der Taufscene der Kapelle Brancacci als Vorbild gedient haben, sondern kann nur das Umgekehrte der Fall sein. Jedenfalls hat nach unserer Ansicht Masolino noch um die Zeit des Todes Masaccio's in einem von dem Geiste der Zeit wenig beeinflussten Stile gemalt; und jedenfalls haben wir daher die Neuerungen, die Masaccio durchgeführt hat, weniger dem Unterrichte seines Lehrers Masolino als seinem eigenen Streben, wie dem Einfluss der gleichzeitigen, in der neuen Richtung vorangehenden Bildhauer und dem Wettstreit mit einigen mitstrebenden Malern zuzuschreiben, von welchen letzteren Paolo Uccello besonders die Perspektive wissenschaftlich durchzubilden trachtete, Andrea del Castagno aber jene krasse Natürlichkeit, welche der Italiener mit dem Ausdruck des Schrecklichen, als *«il terribile»*, bezeichnet, einzuführen versucht hat.

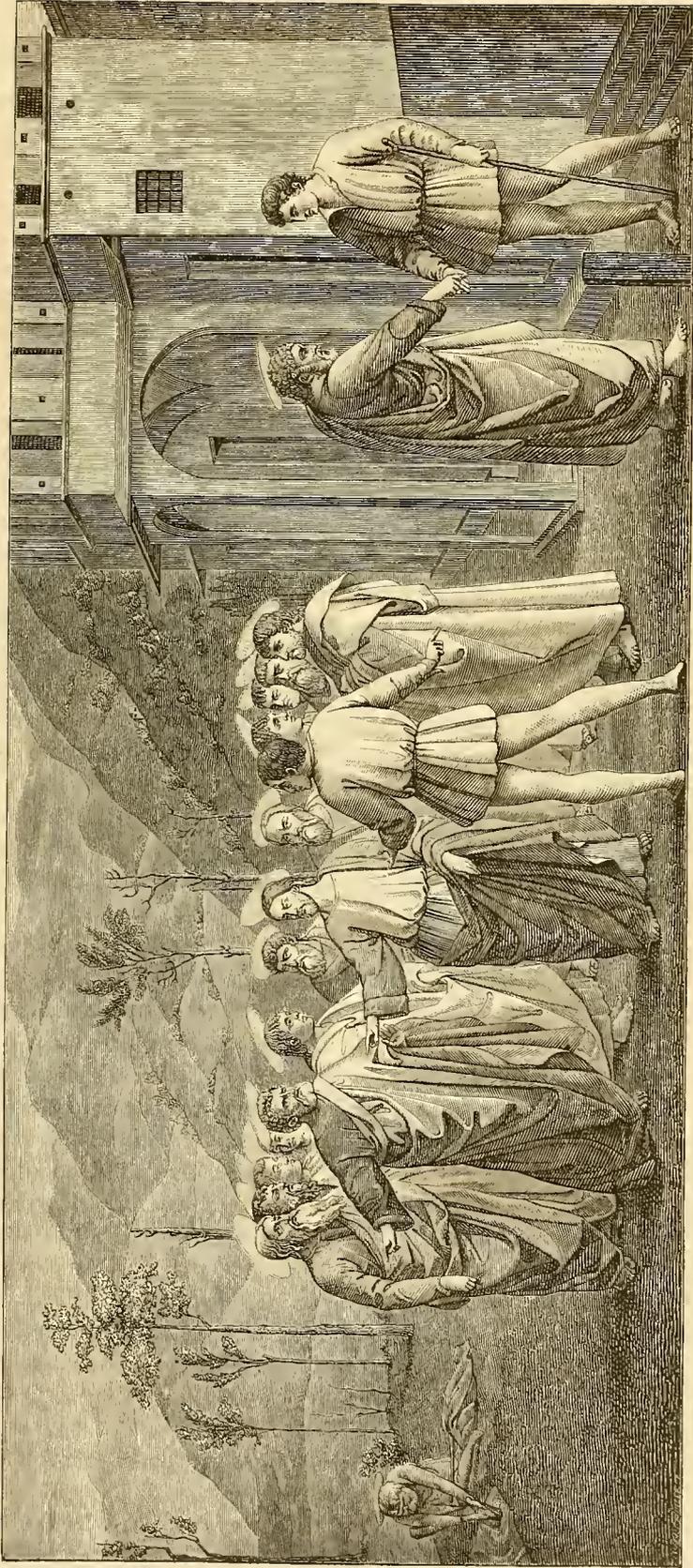
Auf welchen Wegen alle diese Einflüsse sich des jungen, ganz von den Interessen seiner Kunst erfüllten Masaccio bemächtigten, sind wir nicht im Stande nachzuweisen. Sehr früh muß er sich auf eigene Füße gestellt haben, ja, wenn auf die Reihenfolge, in welcher Vasari seine Werke aufzählt, Gewicht zu legen wäre, so müßte er schon vor seiner jedenfalls früh unternommenen ersten römischen Reise eine Reihe von Bildern, die Vasari noch in Florenz gesehen, geschaffen haben. Hierher wäre eine Temperatafel mit einer Darstellung der Madonna, die mit dem Sohne auf dem Arme zwischen den Knien der heil. Anna zu deren Füßen sitzt, zu rechnen, ein Bild, welches Vasari in der Kirche S. Ambrogio zu Florenz sah; hierher eine Verkündigung Mariae in einem mit Säulen geschmückten Hause, dessen Perspektive besonders gelungen erschien, für die Kirche S. Niccolo jenseits des Arno. Auch in der Abtei von Florenz soll er an einem Pfeiler al fresco den heiligen Ivo von der Bretagne mit besonders guten Verkürzungen dargestellt haben. Al fresco hatte er ferner eine heilige Dreieinigkeit in der

Kirche Santa Maria novella gemalt, ein anderes Heiligenbild in Santa Maria maggiore; ja selbst nach Pisa soll er in ganz früher Jugend gewandert sein, um hier in der Kirche del Carmine ein größeres Altarbild auszuführen; dann, nach Florenz zurückgekehrt, soll er hier, wenn, wie gefagt, der Reihenfolge der Vasari'schen Erzählung zu trauen ist, noch vor seiner römischen Reife eine männliche und eine weibliche nackte Gestalt für das Haus Ruccellai auf eine Tafel gemalt haben. Von allen diesen Bildern sind nur zwei bis auf den heutigen Tag erhalten: die Dreieinigkeit der Kirche Santa Maria novella und die heilige Familie, die Vasari in der Kirche S. Ambrogio sah. Von dem ersteren läßt sich freilich kaum behaupten, daß es noch erhalten sei. Erst in unserem Jahrhundert ist es von einem anderen Gemälde, mit dem Vasari trotz des Lobes, das er seiner Perspektive spendet, es eigenhändig bedeckt hatte, wieder befreit, dann aber aus der Wand losgefägt und so unglücklich restaurirt worden, daß es, in einem Winkel rechts vom Eingang der Kirche aufgestellt, aussieht, «wie ein durch einen Fettüberzug verdunkeltes Stück Wand.» Crowe und Cavalcaffelle, die es noch in besserem Zustande gesehen, fanden das Lob, das Vasari der Perspektive dieses Bildes zollt, zum Theil gerechtfertigt; ebenso loben sie die gute Verkürzung der Füße des Gottvaters und heben die markig naturalistische, an den Bildhauer Donatello erinnernde Behandlung der Muskulatur, z. B. des schmerzbelegten Antlitzes Christi, hervor, obgleich das ganze Haupt und Hände und Füße doch vielfach noch dem giottesken Typus angehören. Das Bild scheint jedenfalls so charakteristisch für Masaccio gewesen zu sein, daß wir es schwerlich für ein Werk so früher Jugend des Künstlers halten dürfen. Eher wäre dies bei der genannten Altartafel möglich, die Vasari in der Kirche S. Ambrogio sah und die jetzt in der Akademie von Florenz (Saal der großen Gemälde No. 36) aufbewahrt wird. Auch dieses Bild hat durch die Zeit und die Restaurationen sehr gelitten, besonders im Kolorit, ist aber in der Komposition und den Formen noch gut erkennbar. In einer oben gothisch zugespitzten Umrahmung sitzt die heilige Anna auf einem Throne und legt die rechte Hand auf die Schulter der Jungfrau Maria, welche zwischen deren Knien zu ihren Füßen sitzt, das nackte Christkind auf dem Schoße; Engel in langen Gewändern sind zu den Seiten und oberhalb der Gruppe angebracht. Die heilige Anna ist um Oberhaupt und Kinn verschleiert, der Jungfrau Maria fällt ein Kopftuch nur vom Scheitel zu beiden Seiten herab; alle Köpfe des Bildes haben massive, zum Theil mit gothischen Inschriften ausgefüllte Heiligenscheine. Die ganze Komposition hat noch durchaus den mittelalterlichen Charakter der Schule Giotto's; aber im Einzelnen bricht überall die neue Freiheit durch, besonders in allen nackten Theilen des Bildes, also in dem Körper des Christuskindes und in den Köpfen der beiden Frauen, welche portraittartig häusliche, viel individuellere Züge zeigen, als die Schule Giotto's sie jemals den heiligen Gestalten zu geben gewagt haben würde. In dem Kopfe der Maria könnte man nach der uns vorliegenden Photographie ebenfogat eine Photographie nach einer 40—50jährigen wirklichen Florentinerin vermuthen. Der Kopf des jungen Heilandes hat einen etwas griesgrämigen Ausdruck; und unbedeutend und keineswegs über die Giottesken hinausgehend sind die Engelköpfe im Ausdruck gehalten. Crowe und Cavalcaffelle heben mit Recht hervor, daß der Stil dieses

Bildes, welches wir doch nicht den mindesten Grund haben, dem Masaccio abzusprechen, schwächer ist, als derjenige der in der Regel dem Masolino zugeschriebenen Gemälde der Capelle Brancacci, so daß auch dieser Umstand zu Gunsten der Autorchaft Masaccio's an jenen Bildern sprechen würde.

Ich habe die Besprechung dieser Bilder, Vasari folgend, vorweggenommen, ohne die Behauptung aufzustellen, daß sie der ersten florentinischen Schüler-Epoche Masaccio's angehören. Sie mögen wenigstens zum Theil erst nach der Rückkehr des Künstlers von seiner ersten römischen Reise entstanden sein; ja, dies ist jedenfalls für die meisten derselben das Wahrscheinlichere, wenn wir die frühe Jugend bedenken, in der Masaccio zum ersten Male nach Rom gepilgert sein muß. Vielleicht hat er diese Wanderung schon in seinem siebzehnten Jahre angetreten, sei es, daß die Pest des Jahres 1417, wie Crowe und Cavalcaffelle annehmen, ihn aus Florenz vertrieben, sei es, daß die Sehnsucht, die ewige Stadt und ihre Werke antiker Kunst, auf die damals Brunelleschi, Ghiberti und Donatello längst aufmerksam gemacht hatten, kennen zu lernen, ihn nach Rom zog, oder sei es endlich, daß er im direkten Auftrage des Kardinals von Clemente, vielleicht auch für seinen Lehrer Masolino, die Reise antrat. Vasari sagt: »Er fühlte sich jedoch in Florenz nicht recht nach seinem Sinne, und von Liebe und Eifer zur Kunst getrieben, beschloß er nach Rom zu gehen, damit er dort lerne und die Anderen übertreffen könne; und so that er. In Rom gelangte er zu großem Ruhme und malte in Fresko für den Cardinal von S. Clemente in einer Kapelle der Kirche S. Clemente die Passion Christi; dabei die Schächer am Kreuz, und Begebenheiten aus dem Leben der heiligen Märtyrerin Katharina.« Auf die oben auseinandergesetzten Gründe, aus denen ich glaube, daß wir im Wesentlichen bei dieser Nachricht Vasari's bleiben dürfen, komme ich nicht zurück. Die Kapelle liegt gleich rechts vom Eintritt durch das nördliche Seitenportal der interessanten, von ionischen Säulen getragenen und reich mit Mosaiken geschmückten alten Basilika.

Von den Gemälden befindet sich die Kreuzigung an der Schmalwand hinter dem Altare; die Geschichte der heiligen Katharina dagegen ist an den Seitenwänden gemalt, wenigstens an der Seitenwand zur Linken, wogegen die Scenen an der Fensterwand von manchen auf eine andere Legende gedeutet werden. An dem Gemälde der Kreuzigung fällt vor allen Dingen sofort der Bruch mit den Kompositionstraditionen der Schule Giotto's auf, ein Bruch der sich keineswegs in vortheilhafter Weise durch einen Mangel an einheitlichem Linienzuge bemerkbar macht; in der Gestaltung der einzelnen Gruppen und Figuren dieses Gemäldes dagegen kreuzen sich die Anfänge eines freieren Lebens und die Versuche besserer perspektivischer Verkürzungen mit noch deutlich erkennbaren Einflüssen einer früheren Richtung. — Von den Gemälden der Seitenwände interessieren uns besonders diejenigen, welche sich der Fensterwand gegenüber befinden und welche unbestritten Begebenheiten aus dem Leben der heiligen Katharina von Alexandrien darstellen. Es sind fünf verschiedene Scenen. Die erste stellt die Disputation der Heiligen mit heidnischen Philosophen vor dem Richterthron des Maxentius dar. Die Disputation findet in einer grün und roth getäfelten Halle statt. Finsternen Blickes thront der hochmüthige Richter im



Der Zinsgroßchen, von Mafaccio, Kapelle der Brancacci zu Florenz.

blauen Gewande vor einem rothen Teppich an der Schmalwand des Saales, an dessen Seitenwänden die Philosophen, je vier an jeder Seite, auf Bänken Platz genommen haben: charakteristische, lebensvolle Köpfe verschiedenen Alters, zum grösseren Theile jedoch kahlen Scheitels, echte Gelehrtenphysiognomien, deren Natürlichkeit wir noch heute nachzuempfinden vermögen. Zwischen diesen Gelehrten steht die Heilige nach links gewendet da; ein schlichtes blaues Kleid umhüllt ihren Körper; das blonde, unschuldige und doch kluge Köpfchen ist von einem dicken goldenen Nimbus umgeben, und äusserst natürlich hat der Künstler die Geberde des Vordemonstrirens durch die Handbewegung der Heiligen darzustellen gewusst; sie zählt ihre Gründe an den Fingern her; und schon sieht man an dem Ausdrücke der Philosophengeichter, dass die gelehrten Herren sich theils widerstrebend und unwillig, theils mit freudiger Hingebung gefangen geben. Der Erfolg der Bekehrung für die Philosophen wird auf demselben Bilde mit kleinen Figuren in der einfachen Berglandschaft dargestellt, in die man zum Fenster, welches die eine Wand der Halle durchbricht, hinausblickt (nicht »in einem Bilde an der Wand«, wie Förster meint): sie büßen ihre Bekehrung in den noch unbeholfen dargestellten Flammen, aus denen ihre Köpfe hervorragen, während die Heilige vor ihnen steht und ihnen Trost zuspricht. Die Komposition des Ganzen weist noch manche Schwächen auf; die Farben sind geschickt aneinandergefügt, wenn auch natürlich nicht im coloristischen Sinne zu einer inneren Einheit verbunden. Die Einzelheiten zeigen ein frisch pulsrendes Leben, wie kein früherer italienischer Maler es dargestellt. Die neue Richtung strebt hier deutlich, zum Durchbruch zu kommen. — Von den übrigen Bildern der Reihe ist die Scene, in welcher die heilige Katharina vor dem versammelten Volke das Götzenbild verlacht, von hervorragender Schärfe individueller Charakteristik in den Köpfen der Zuschauer. — Das Gemälde, welches die Heilige unverletzt zwischen den von Engeln zerbrochenen Marterrädern dastehend darstellt, hat besonders stark durch Uebermalung gelitten. — Das interessanteste dieser Bilder ist vielleicht dasjenige, welches in zwei Scenen die Bekehrung der Kaiserstochter durch die zu ihrem Gefängnis hinausblickende Heilige und die Enthauptung der ersteren darstellt. Die Mitte des halblunettenförmigen Bildes nimmt das hohe Gefängnisgebäude ein, von dem aus sich nach links die mit entschieden perspektivischer Intention gezeichnete Strafse hinaufzieht, in welcher die Fürstentochter auf einem Sessel vor dem Fenster sitzt. Die heilige Katharina blickt zu diesem Fenster hinaus. Mit Recht ist die Scene zwischen den beiden Frauen gerühmt worden. In gläubiger Andacht und frommer Ergebung sitzt das Fürstenkind da: sie trägt ein einfaches grünes Gewand; ein Kranz liegt auf dem Schleierteuche, das ihr Hinterhaupt bedeckt, und ihre Hände ruhen auf ihrem Schoofse. Sie lauscht den Worten der Heiligen, deren Geberde wieder sehr deutlich die des Ermahnens ist. Die ganze Scene ist vielleicht noch mehr ideell als realistisch gedacht; aber sie ist von grosser Anmuth und Schönheit. Rechts von jenem Gefängnisgebäude ist die Hinrichtung der Bekehrten erfolgt. Der Henker, ein hübscher schlanker Jüngling, dessen Formen wenigstens im Umriss bei feiner enganliegenden Kleidung gut zur Geltung kommen, hat soeben sein blutiges Werk vollendet. Er steckt das Schwert wieder in die Scheide. Am Boden liegt der Kopf der Märtyrerin, getrennt vom Rumpfe, der, vornübergefallen, mit

gefalteten Händen daliegt. Im Hintergrunde wird die Seele von einem rothbefttigten Engel in den purpurbeleuchteten Himmel emporgetragen. Ein eigentlicher Realismus ift auch hier noch nicht zum Durchbruch gekommen, aber das Streben nach Natürlichkeit ift unverkennbar. — Das fünfte und letzte Bild des Cyklus ftellt die Hinrichtung der heiligen Katharina felbft in einer weiten, von fchroffen Höhen begrenzten Landfchaft dar. In vorgebeugt knieender Haltung, mit gefaltet vorgeftreckten Händen erwartet die Heilige den Todesftreich von dem Henker, der mit dem Schwerte bereits zum Schlage ausholt. Eine Reihe trotziger Kriegsknechte ift zugegen. Rechts ftiegt im Mittelgrund ein ganz ftailer kahler Felfen in die Höhe, auf deffen plattem Gipfel die Heilige auf der Bahre liegt, um die drei Engel fich zu thun machen, während in der Mitte des Bildes ein anderer Engel mit rothen Flügeln die Seele in Kindergeltalt gen Himmel trägt. Diefes Vorftellung der Kindergeltalt der Seele, die übrigens auch auf dem Bilde der Kreuzigung, wo die Seelen den Schächern aus dem Munde gezogen werden, wiederkehrt, ift noch durchaus die mittelalterliche des vorhergehenden Jahrhunderts. Dagegen zeigen auch auf diefem letzten Bilde die Bewegungsmotive eine Wahrheit und Freiheit, die in die neue Zeit hinüberweifen. Der ganze Cyklus charakterifirt fich deutlich als ein Uebergangswerk, als das Werk eines Künftlers, der in gewiffen Traditionen erzogen ift und fich von diefen noch nicht völlig zu befreien vermag, deffen felbftändiges Weiterftreben man aber auf jedem Schritte beobachten kann: in der Behandlung des Nackten, wie in der Perfpektive, in den Bewegungsmotiven, wie in dem Farbenauftrag.

Wann die Bilder gemalt find, läßt fich nicht pofitiv beweifen, doch ift es gewifs, dafs fie vor 1421 vollendet gewesen, weil, wie noch näher begründet werden foll, Masaccio fpätestens Anfangs 1421 nach Florenz zurückgekehrt fein kann. Masaccio braucht fie daher doch nicht früher als in feinem neunzehnten Jahre ausgeführt zu haben, und von einer Unwahrfcheinlichkeit feiner Urheberfchaft follte daher wenigftens aus diefem Grunde keine Rede fein.

Ob die Bilder, die außerdem von Masaccio in Rom gezeigt wurden, aus diefer erften Zeit feiner Anwesenheit in der ewigen Stadt herrührten oder ob fie erft während feines zweiten und letzten römifchen Aufenthalts entftanden, ift nicht auszumachen; Vasari fcheint jedoch das erftere anzunehmen. Das bedeutendfte wird ein in Tempera gemaltes Tafelbild der Kirche Sta Maria maggiore gewesen fein, in einer kleinen Kapelle neben der Sakriftei. Die Santa Maria della neve war dargeftellt, umgeben von vier Heiligen, welche fo gut gemalt waren, dafs fie plastifch hervorzutreten fchiienen, außerdem befanden fich Papft Martin V. und Kaifer Sigismund II. auf dem Bilde. Vasari erzählt, er habe das Gemälde noch mit Michelangelo betrachtet, und diefer habe es fehr gelobt. Doch fcheint es jetzt, wie die anderen, zu Grunde gegangen oder verloren zu fein.

Sicher ift, dafs Masaccio bald nach Vollendung der Fresken in San Clemente nach Florenz zurückgekehrt ift, obgleich, wie Vasari berichtet, Papft Martin ihm noch andere Arbeiten zugefandt hatte. Wenn, wie Vasari annimmt, politifche Veränderungen in feiner Vaterftadt den jungen Künftler zur Rückkehr bewogen, fo können diefe doch nicht, wie der Biograph des Cinquecento behauptet, in der Rückberufung des Cosimo de' Medici aus dem Exil beftanden haben, denn

diefes Ereignifs fand erst 1434, nach dem Tode Mafaccio's statt. In der That muß der Künftler, wie wir aus dem Vergleich verschiedener Daten entnehmen können, entweder in den letzten Monaten des Jahres 1420 oder in den ersten Tagen 1421 wieder in Florenz eingetroffen sein. Denn Papst Martin, der nach Vafari noch die Absicht gehabt haben soll, dem Mafaccio in Rom Aufträge zu ertheilen, ist erst Ende September 1420 in die ewige Stadt eingezogen; am 7. Januar 1421 aber wurde Mafaccio bereits in Florenz in die Rolle der Aerzte und Apotheker eingetragen. Wenn ein politischer Anlaß ihn zur Rückkehr bewogen, so könnte das der Umstand gewesen sein, daß Giovanni de' Medici um diese Zeit an's Ruder der florentinischen Herrschaft gekommen, wenngleich derselbe, woran Knudtzon (Mafaccio etc. S. 148) mit Recht zur Abschwächung auch dieses Grundes erinnert, erst im September 1421 Gonfaloniere geworden. Genug, sicher ist, daß Mafaccio etwa um die Zeit des Jahreswechsels seinen Umzug bewerkstelligt. Immerhin könnte er also noch in seinem 19. Lebensjahre in San Clemente in Rom gearbeitet haben.

In Florenz mußte sich der Ruf der römischen Leistungen des jungen Mannes bereits verbreitet haben. Gleich nach seiner Rückkehr nahm man ihn für die Vollendung der Fresken der Kapelle der Familie Brancacci in der Kirche Santa Maria del Carmine in Anspruch. Wann und von wem diese Kapelle gestiftet worden, ist nicht genau zu bestimmen. Aber wir haben keine Ursache, der Nachricht Vafari's, daß Mafaccio's Lehrer, Mafolino, die Malereien dieser Kapelle begonnen hätte, zu mißtrauen. Vielmehr glauben wir gern, daß er, wie Vafari berichtet, die vier Evangelisten der Decke und in den Lunetten 1) die Berufung der Apostels Petrus und Andreas, 2) die Verleugnung des Herrn durch Petrus und 3) die f. g. Navicella, den Schiffbruch der Apostel, gemalt hatte, alles Bilder, welche leider übertüncht und mit anderen Darstellungen übermalt sind. Nicht dagegen glauben wir, daß Vafari recht hat, wenn er auch die noch heute erhaltenen beiden Wandbilder, deren eines die Auferweckung der Tabitha oder Petronilla durch Petrus und die Heilung des Lahmen vor den Pforten des Tempels durch ihn und Johannes, deren anderes kleineres aber die Predigt Petri zur Bekehrung der Heiden darstellt, dem Mafolino zuschreibt. Vielmehr halten wir es aus den weiter oben ausgeführten Gründen für wahrscheinlicher, daß auch diese Bilder bereits von Mafaccio herrühren. Ueber den Grund, weshalb Mafolino in der Arbeit an der Kapelle durch Mafaccio abgelöst wurde, können wir nichts Gewisses sagen, jedenfalls haben beide Künftler noch eine Zeit lang neben einander gearbeitet, denn wir wissen, daß Mafolino noch 1423, ja noch 1425 in Florenz war und erst darauf nach Ungarn gegangen ist. Uebrigens liefs man Mafaccio, ehe man ihm die Kapelle anvertraute, zur Probe einen heiligen Paulus neben den Glockensträngen der Kirche malen, ein 1675 heruntergeschlagenes Werk, zu dessen Lobe Vafari das Folgende sagt: »Hierbei zeigte er fürwahr eine außerordentliche Vortrefflichkeit; denn der Kopf des Heiligen, worin er den Bartolo di Angiolino Angiolini nach der Natur darstellte, hat etwas so Gewaltiges und Lebendiges (una terribilità tanto grande), daß dieser Gestalt einzig die Sprache zu fehlen scheint. Und wer den heiligen Petrus nicht gekannt hat, wird in dieser Gestalt doch jenen Adel der römischen Bildung und zugleich die unbefiegbare

Kraft jenes göttlichen Geistes erkennen, dessen Sorge allein auf den Glauben gerichtet war. In demselben Bilde bewies er seine wahrhaft bewundernswerthe Fertigkeit, die Ansichten von unten nach oben zu verkürzen (*di scortare le vedute di sotto in su*), wie noch heute die Füße des Apostels zeigen, bei welchen man die Schwierigkeit von Grund aus von ihm überwunden sieht; denn die häßliche alte Manier, nach welcher, wie ich schon oben sagte, alle Figuren auf den Fußspitzen standen, hatte bis auf ihn gedauert, ohne daß sie Jemand verbesserte; er allein und früher als irgend ein anderer brachte diesen Theil der Kunst zu ihrer heutigen Vollkommenheit.«

Jedenfalls war der Erfolg dieser Probearbeit, daß Masaccio mit der Ausführung der Wandgemälde der Kapelle betraut wurde. Noch aber scheint er die Arbeit an den Bildern, deren Gedankengang er möglicherweise mit Masolino besprochen, kaum begonnen gehabt zu haben, als die am 19. April 1422 erfolgte Einweihung der Kirche die Veranlassung zu einer Zwischenarbeit wurde, welche ihm übertragen ward, nämlich die Ausführung eines Gemäldes zum Gedächtnis dieser Begebenheit. Er malte das Bild mit terra verde, grau in grau, im Kreuzgang über der Klosterthür. »Dabei stellte er,« schreibt Vasari, »die Portraits einer großen Anzahl Bürger dar, die in Mänteln und Kapuzen der Prozession folgen, darunter Filippo di Ser Brunelleschi in Holzschuhen, Donatello, Masolino von Panicale seinen Lehrer, Antonio Brancacci u. f. w.«; und Vasari lobt auch hier wieder die bis dahin unerhörte Wahrheit und Natürlichkeit des Bildes: die perspektivische Vertheilung der Figuren auf der Piazza, die individuelle Charakteristik der einzelnen Gestalten und die Art und Weise, wie sie alle im wirklichen Raume fest auf den Füßen zu stehen schienen, »daß es in der Natur nicht anders erscheint.« Leider ist auch dieses Bild zu Grunde gegangen; dagegen schreiben Crowe und Cavalcaselle ihm die Urheberchaft an einem anderen, kürzlich in derselben Kirche aufgefundenen Fresko zu, welches ebenfalls eine Prozession, aber in bunten Farben, darstellt; auf dieses Gemälde kann hier nicht näher eingegangen werden.

Im Jahre 1423 wird er jenes Einweihungsbild fertig gehabt haben; in diesem Jahre (oder nach einer anderen Lesart erst im folgenden), wurde Masaccio, wie urkundlich beglaubigt ist, auch in die Malergilde zum heiligen Lukas aufgenommen; und nunmehr, immer noch erst 22 Jahre alt, wird er ernstlich an die Ausführung jenes großartigen Gemäldecyklus der Kapelle Brancacci gegangen sein, dem er seinen unsterblichen Ruhm als eigentlicher Begründer der neuen malerischen Richtung verdankt\*). Wie sehr man sich der bahnbrechenden und grundlegenden Eigenschaften dieser Gemälde noch in der Blüthezeit des Cinquecento bewußt war, davon gibt Vasari ein vollgültiges Zeugnis, indem er ausdrücklich sagt: »daß alle berühmten Bildhauer und Maler, welche von ihm (Masaccio) an lebten und vorzüglich geworden sind, in jener Kapelle sich übten und ihre Studien machten: Giovanni da Fiesole, Fra Filippo, Filippino, der sie beendete, Aleffo Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verocchio, Domenico del Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino, Fra Barto-

\*) Etwas anderes faßt aber Knudtzon alle diese chronologischen Daten; a. a. O. S. 147—165.

lomeo di San Marco, Mariotto Albertinelli und der göttliche Michel Agnolo Buonarotti. Auch Rafael von Urbino lernte hier den Anfang seiner herrlichen Methode, kurz Alle, welche die Kunst studiren wollten, sind immer nach jener Kapelle in die Lehre gegangen, um an den Figuren Masaccio's die Regeln und Vorschriften eines richtigen Verfahrens zu lernen.« Deutlicher kann man nicht aussprechen, daß in der That Masaccio an die Spitze der gesammten modernen Malerei zu stellen ist. Die Gemälde, durch welche er sich diese Stellung erobert, müssen wir jetzt aber noch näher ansehen. Auf die untergegangenen Decken- und Lunettenbilder will ich nicht zurückkommen. Es handelt sich also nur um die eigentlichen Wandgemälde der Kapelle. Diese, wie die verlorenen Lunettenbilder, behandeln, mit Ausnahme der Bilder des Sündenfalles und der Vertreibung aus dem Paradiese, sämmtlich Geschichten aus dem Leben des Apostels Petrus. Es sind zunächst die beiden Eingangspfeiler, welche mit je zwei stark überhöhten schmalen Bildern übereinander geschmückt sind; dann folgen die beiden Seitenwände der Kapelle mit je zwei großen und breiten figurenreichen Bildern übereinander; und endlich die Rückwand der Kapelle, welche zu beiden Seiten des Altars und des über demselben befindlichen Fensters mit je zwei, im Ganzen also mit vier überhöhten Bildern geschmückt ist, die jedoch breiter sind, als die Bilder der Eingangspfeiler. Die oberen Bilder der Eingangspfeiler sind es, welche die Geschichte Adams und Evas darstellen; am Pfeiler rechts stehen Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntniß, und die Schlange reckt ihren langen Hals mit menschlich weiblichem Kopfe über Eva's Haupt; — am Pfeiler links verlassen Adam und Eva mit Geberden des Schmerzes die Pforten des Paradieses; ein Engel mit dem Schwerte schwebt über ihnen und weist sie fort. Von den Bildern, die unter diesen an denselben Eingangspfeilern gemalt, aber erst in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts von Filippino Lippi ausgeführt sind, stellt dasjenige zur Linken den Besuch dar, den Paulus dem Petrus im Gefängniß abstattet, dasjenige zur Rechten aber schildert die Befreiung Petri. Von den Wandgemälden der inneren Kapelle geben die vier großen Gemälde der beiden Seitenwände jedesmal zwei oder mehrere Szenen innerhalb derselben Umrahmung. An der Wand links stellt das obere Bild die Geschichte dar, wie Petrus, um dem Zöllner den Zinsgrofchen zu zahlen, diesen auf Geheiß Christi aus dem Maule eines Fisches holt. Die Geschichte ist in drei Szenen dargestellt: In dem großen Mittelbilde fordert der Zöllner von Christus, der inmitten seiner zwölf Jünger dasteht, den Tribut, und Christus gibt Petrus seinen Befehl; links im Mittelgrunde sieht man Petrus beschäftigt, den Ring aus dem Maule des gefangenen Fisches zu holen; rechts übergibt der Apostel dem Zöllner die Münze. — Das untere Bild derselben Wand stellt zwei verschiedene Szenen dar: links heilt Petrus, von einer großen Menge ernster und würdiger Zuschauer umgeben, einen nackten, auf seinem Leichentuche knieenden Jüngling; rechts ist der Apostel in cathedra thronend und betend dargestellt. Wie der Zusammenhang nach Masgabe der «goldenen Legende» wahrscheinlich herzustellen, lese man bei Crowe und Cavalcafelles nach. Verschiedene Partien dieses Bildes werden mit Recht der späteren Zeit und den Händen des Filippino Lippi zugeschrieben. — An der rechten Seitenwand der Kapelle stellt das obere Bild

zwei verschiedene Scenen dar: nämlich links die Heilung des Krüppels an der Tempelpforte durch Paulus und Petrus, rechts die Erweckung eines in feinen Leichentüchern aufgerichtet darsitzenden Mädchens, das bald Tabitha oder Tebea, bald Petronilla genannt wird, in Gegenwart verschiedener Familienmitglieder. Der Petrus der linken Seite dieses Gemäldes dreht dem der rechten Seite den Rücken zu. Auf der StraÙe in der Mitte zwischen beiden Scenen gehen Männer in der florentinischen Zeittracht spazieren. Dieses Bild wurde früher dem Masolino zugeschrieben. — Das untere Gemälde an derselben rechten Kapellenwand stellt rechts Petrus vor Nero oder dem Prokonful, links die Kreuzigung des Apoftelfürsten dar; und wird neuerdings einstimmig, wie die beiden unteren Bilder der Eingangspfeiler, dem Filippino Lippi zugeschrieben. Von den Bildern der Rückwand der Kapelle endlich giebt das obere links die Predigt Petri, welche von Vasari dem Masolino zugeschrieben wird, die übrigen werden schon von Vasari dem Masaccio beigelegt; nämlich oben rechts die Heidentaufe, welche Petrus vollzieht; unten links die Heilung des an der Mauer eines Hauses hockenden Kranken durch den Schatten der vorübergehenden Apoftel Petrus und Johannes, und unten rechts der Apoftel Petrus, wie er Almosen austheilt. So ist in dem gesammten Cyklus ein großer Theil des Lebens des Apoftels Petrus dargestellt, wengleich die Folge weder auf Vollständigkeit noch auf konsequente Aneinanderreihung Anspruch machen kann. Außerdem erscheinen Adam und Eva als Repräsentanten des alten Bundes; an der Decke aber waren die Evangelisten als Vertreter des neuen Testaments dargestellt. Von allen diesen Bildern nun werden wir die dem Filippino Lippi zugeschriebenen erst bei der Besprechung dieses Künstlers näher betrachten. Die übrigen erhaltenen haben wir alle dem Masaccio zugesprochen. Freilich aber lassen sich unter ihnen große Verschiedenheiten erkennen: einige unfreiere und schwächere, offenbar ältere Bilder stehen deutlich gereifteren, freieren und großartigeren Darstellungen gegenüber. Die Verschiedenheiten sind jedoch eben nicht bedeutender, als daß sie sich nicht leicht als verschiedene Entwicklungsphasen desselben, mächtig nach Neuerungen strebenden jungen Künstlers erklären sollten. War Masaccio kaum 22 Jahre alt, als er an dem Cyklus zu malen begann, so hatte er 1428, als er die Arbeit verließ, kaum sein 27. Jahr vollendet. Wer aber wollte leugnen, daß es gerade diese Jahre sein mußten, in denen ein Künstler vom Schlage Masaccio's sich von einem Jahre zum andern immer freier, immer großartiger zu entfalten hatte, und daß es daher nur natürlich erscheint, wenn zwischen Gemälden, die er zweiundzwanzigjährig gemalt, und Gemälden, die er siebenundzwanzigjährig geschaffen, ein Abstand sichtbar ist, wie zwischen den schwächsten und den besten der Fresken der Brancaccikapelle!

Befonders auffallend ist der Unterschied zwischen den beiden Adam und Eva darstellenden Bildern. Auf dem ersten derselben steht das nackte erste Menschenpaar noch in ziemlich unbeholfener Stellung unter dem Baume, und die Formen sind im Einzelnen zwar korrekt, aber noch etwas leblos; auch ist der Ausdruck der Gesichter matt, wengleich die porträthhaft-realistische Züge des Adam schon ganz im Geiste der neuen Zeit geschaffen sind. Auf dem zweiten Bilde dagegen (s. den Holzschn. S. 5) ist nicht nur der Engel in der Luft in kühner Verkürzung und

einfach grofsartiger Bewegung gezeichnet, sondern auch das auf der Flucht aus dem Eden befindliche Ehepaar ist mit der höchsten künstlerischen Lebendigkeit dargestellt: die Modellirung der nackten Körper schon ist plastisch und lebensvoll, die körperlichen und geistigen Bewegungsmotive aber kommen so vortrefflich zum Ausdruck, das selbst Rafael in seiner f. g. Bilderbibel an der Decke der vatikanischen Loggien sie wiederholt hat. Adam hält im Ausdrucke tiefster Scham und heftigsten Schmerzes beide Hände vor sein Antlitz; Eva aber macht die Bewegung der Scham mit der freien, natürlichen, ähnlich bei der Venus der Medici durchgeführten Haltung der Arme und Hände, während ihr unverhülltes Gesicht zum Ausdruck heftigsten Schmerzes fast wie verzerrt erscheint. Die realistische Malerei tritt hier im Vollbewusstsein ihres Könnens und mit vollständiger Beherrschung ihrer Mittel auf. Bei dem Vergleiche dieser beiden Bilder werden wir übrigens zu berücksichtigen haben, das der Künstler in dem ersten absichtlich thatenlose Ruhe, im zweiten ebenso absichtlich energische Bewegung ausdrücken wollte. Die Bewegung sagte seiner kräftigen Natur offenbar besser zu. Uebrigens wird man bei genauer Prüfung beider Gemälde neben einander die gemeinsamen Züge und die gemeinsame Behandlungsweise, die auf dieselbe Hand in verschiedenen Entwicklungsstufen hindeuten, nicht vermissen. Noch deutlicher wird dieses Verhältniss bei den beiden anderen schwächeren und daher früher dem Masolino zugeschriebenen Bildern, bei der Predigt Petri und dem grofsen Bilde, welches die Heilung des Lahmen an der Tempelpforte und die Erweckung des Mädchens darstellt, im Vergleiche mit den übrigen, von allen dem Masaccio zugeschriebenen, hervortreten. Die unrealistische, fast noch giotteske Darstellung des Gebäudes, in dem die Erweckung des Mädchens vor sich geht, und die doch keineswegs giotteske Lockerheit der Komposition auf diesem zuletzt genannten Bilde, werden durch die ganz moderne perspektivische Wahrheit der übrigen darauf befindlichen Gebäude und durch die Natürlichkeit der einzelnen dargestellten Figuren reichlich aufgewogen. Der charaktervoll und grofsartig im Profil gegebene predigende Petrus aber bezeichnet an Gestalt und Antlitz eine zwar schwächere, aber keineswegs viel schwächere Vorstufe des Petrus, welcher dem Zöllner die Münze darreicht. Als vollendetste der in Rede stehenden Bilder werden freilich stets die Taufe, das Almosen, die Krankenheilung durch den Schatten, dann aber vor allen Dingen das grofse Zinsgrofschenbild (s. den Holzschn. S. 13) gelten müssen. Das Bild der Taufe hat leider sehr gelitten, der berühmt gewordene Frierende, den der Künstler als einen auf die Taufe Harrenden rechts in den Vordergrund gestellt hat, ist kaum noch zu würdigen; aber Vasari bezeugt, er sei von alten und neueren Künstlern stets bewundert worden und ein anderer italienischer Kunsthistoriker sagt, das er fast Epoche in der Kunstgeschichte gemacht habe. Wohl aber ist die vortreffliche Durchführung des Nackten in allen diesen Gestalten, ist die grofsartige Würde des natürlich lang bekleideten auch hier im Profil dastehenden taufenden Petrus, ist die vortreffliche und charakteristische Gruppierung des Ganzen und ist die Harmonie des figürlichen Theiles mit dem Hintergrunde der weiten, realistisch, aber einfach und grofs aufgefassen Hügellandschaft voll zu würdigen. Vor Masaccio ist auch nicht annähernd etwas Aehnliches geschaffen worden.

Die Gegenstücke unten zu beiden Seiten des Altars, nämlich links die Heilung

des Lahmen durch den Schatten der majestätisch und ruhig einhersehreitenden Apostel Petrus und Johannes, rechts die Vertheilung der Almosen durch daselbe Apostelpaar, sind an großartiger Einfachheit und zugleich fast kraft zu nennendem Realismus höchst charakteristische Beispiele der Kunst des großen Bahnbrechers. Jene sich scheinbar widersprechenden Eigenschaften sind kaum von einem anderen Künstler in ähnlicher Weise verbunden worden. Wir glauben die Gestalten vor uns zu sehen, so sprechend treten sie uns entgegen; und dennoch sind sie mit einer Würde, einer Weihe, einem heiligem Feuer ausgestattet, das uns in eine höhere Sphäre versetzt. Der einfache große Faltenwurf der antikisirenden Apostelgewänder thut das Seine zu diesem Eindruck. Die Köpfe gehören zu dem Ausdruckvollsten, was die Kunst geschaffen. Auf dem ersteren dieser Bilder verdient die Charakteristik der Bettler hervorgehoben zu werden, während das blühende junge Weib mit dem spärlich bekleideten Kinde im Arm auf der Mitte des letzteren Bildes oft gelobt worden ist. Was nun endlich das große, in drei Szenen die Geschichte des Zinsgroßchens darstellende Bild anbetrifft, so gehört dieses für alle Zeiten zu den größten Meisterwerken der Historienmalerei. Freilich charakterisirt sich das Bild deutlich als ein Werk des fünfzehnten Jahrhunderts; schon die Darstellung dreier Szenen derselben Handlung innerhalb derselben Umrahmung nicht nur, sondern innerhalb derselben realistisch-gemeinten Landschaft, ist noch eine Inkonsequenz, die das sechzehnte Jahrhundert sich, wenn überhaupt, so doch nur in Ausnahmefällen gestattet hat, die aber, wie sie bei der Malerei des klassischen Alterthums nicht selten war, auch dem ganzen fünfzehnten Jahrhundert noch selbstverständlich erschien; sodann aber ist die Art und Weise der Gruppierung charakteristisch, welche den pyramidalen Aufbau des sechzehnten Jahrhunderts noch nicht kennt, vielmehr nach Art der sog. Isokephalie antiker Reliefs die Figuren möglichst in gleicher Höhe nebeneinanderstellt. Besonders tritt dieses in der großen, aus den bereits genannten einzelnen Personen, Christus, dem Zöllner und den zwölf Aposteln bestehenden Mittelgruppe hervor. Die hinteren Köpfe sind hier perspektivisch verkleinert; übrigens heben sie sich, unmittelbar in gleiche Linie neben einander gestellt, nur um so lebendiger gegen einander ab.

Diese ganze, dem 15. Jahrhundert mehr oder weniger noch durchgängig eigenthümliche Anordnungsweise, welche auf unserem Bilde besonders augenfällig hervortritt, widerspricht jedoch dem monumentalen Stile so breit gestreckter Wandgemälde, wie dieses, in keiner Weise. Jedenfalls gehört das Bild auch mit diesen Eigenthümlichkeiten zu den bedeutendsten Werken monumentaler Malerei. Die Köpfe der Apostel sind bei aller individuellen Charakteristik, die sich z. B. darin offenbart, daß die Zeitgenossen einen derselben als Masaccio's Selbstporträt bezeichneten, von einer freien Größe und sittlichen Hoheit, welche sie hoch über das gemeine Erdentreiben hinaushebt. Nicht Fischer, sondern echte Heilige hat Masaccio dargestellt; aber Heilige, deren Frömmigkeit sich nicht in füslicher Mienenverziehung, sondern in männlich kernigem, sittlichem Ernst ausdrückt. Einfach und groß ist auch der Faltenwurf der antikisirenden Gewänder behandelt, und durch und durch natürlich und sprechend sind die Bewegungsmotive: besonders in der Scene links, wo Petrus die Münze aus dem Maule des Fisches

holt und in der Scene rechts, wo der Apostel, hier eine ganz besonders erhabene Gestalt, dem Zöllner das gefundene Geld in die Hand zählt. Aber auch die Geberden des Heilands und des ersten Apostels in der Mittelgruppe sind von gleicher Wahrheit, und die weite Berg- und See-Landschaft, im Mittel- und Hintergrunde mit trefflichen, schlanken Bäumen, vorn rechts mit einem stattlichen Gebäude geschmückt, verräth in jeder Linie die neue Richtung, der Masaccio zum Durchbruch verholfen. Wenn die Perspektive auch hier noch mehr mit dem Gefühle, als mit Bewußtsein gemacht ist, so ist sie doch eben mit einem richtigen, durch viele Studien geleiteten Gefühle gemacht. Das Bild ist, wie gesagt, ein charakteristisches Werk des 15. Jahrhunderts; es zeigt alle Neuerungen, die die Kunst dieses Jahrhunderts charakterisiren, und es zeigt einige Unfreiheiten, die erst das Cinquecento überwunden; aber wenn irgend ein Werk der italienischen Malerei des Quattrocento zugleich für die Ewigkeit gemalt ist, so ist es dieses. Was übrigens die perspektivischen Kenntnisse des Masaccio anbetrifft, so berichtet Vasari, daß Brunelleschi, der große Architekt, ihn in den Regeln dieser Wissenschaft und der Baukunst unterwiesen habe; und es scheint, daß nur der frühe Tod des Malers zum großen Bedauern Brunelleschi's diese Studien unterbrochen.

Zu allen Vorzügen der Komposition, der natürlichen Charakteristik und des geistigen Ausdruckes kommt in diesen Fresken noch eine Farbenwirkung, wie sie nach dem Urtheil mancher Kenner erst nachmals bei Correggio sich wiederfindet. Masaccio malte äußerst schnell in großen Stücken mit durchsichtigen Farben auf weißem Grunde. »Die leichtflüchtigen Lokaltöne,« sagen Crowe und Cavalcaselle, »sind schnell angetragen, die breiten Schatten mit durchsichtigen warmen Tönen übergangen und durch Halbtöne mit den Lichtmassen vermittelt. Dadurch erhielten die Fleischpartien lichten, aber milden goldigen Schein und die plastische Wirkung wurde mehr durch geschickte Aneinanderfügung der Farben, als durch sorgfältige Pinselführung erreicht; . . . in der Wahl der Farben herrscht durchweg Augenmerk auf die Harmonie des Ganzen, substantiöse Fülle und gegenseitige Abtönung, überhaupt viel von der einheitlichen Stimmung, worin Tizian, Andrea del Sarto und Correggio das Höchste leisteten.«

Masaccio hat die Fresken der Kapelle Brancacci nicht vollendet; es ist gewiß, daß erst Filippino Lippi die letzten der Wandgemälde, vielleicht noch nach Entwürfen Masaccios, ausgeführt. Masaccio kann nur bis 1428 in Florenz gearbeitet haben. Aus welchem Grunde der große junge Künstler die Arbeit unterbrochen, ist schwer zu sagen. Doch wissen wir, daß er im Jahre 1427 noch in Florenz anwesend, aber, wie es der von Vasari hervorgehobenen Sorglosigkeit seines Naturells entsprach, keineswegs in günstigen Vermögensverhältnissen war. Das Lebenszeichen, welches wir aus dem genannten Jahre von ihm besitzen, ist die von seiner eigenen Hand geschriebene Vermögensdeklaration, wie sie damals von allen Florentinern behufs anderer Vertheilung der Einkommensteuer verlangt wurde. Wir erfahren aus diesem wichtigen Dokumente, daß Masaccio in einem Hause des Quartiers Sta. Croce mit seiner Mutter und seinem fünf Jahre jüngeren Bruder Giovanni zusammen wohnte. Die Mutter besaß ein kleines Vermögen, das aber in unsicheren Ausständen bestanden zu haben scheint. Masaccio selbst

hatte nur Schulden, nahm aber doch täglich 6 Soldi ein; er hielt sich auch einen Gehilfen, Namens Andrea di Giusti, den er freilich nicht regelmässig zu bezahlen vermochte, wie es scheint, da er ihm 1427 sechs Gulden schuldete. Diese Deklaration ist das letzte Lebenszeichen, das wir von Masaccio besitzen. Hat ihn das materielle Elend wieder von seiner Vaterstadt fortgetrieben? Waren es neidische Feinde, deren Verfolgungen er auszuweichen suchte? Wir wissen es nicht. Dafs er aber das gewaltige Werk seiner Hände und seines Geistes, und dafs er Mutter und Bruder im Stich gelassen und — wahrscheinlich im Jahre 1428 wieder nach Rom gewandert ist, um hier verschollen und einsam zu sterben, ist mit Sicherheit zu behaupten; denn als Masaccio im Jahre 1429 abermals seine Vermögensverhältnisse angeben sollte, schrieb eine unbekannt Hand auf das betreffende Formular: »dicesi è morto a Roma«, »man sagt, er sei in Rom gestorben«; und der Maler, den Masaccio im Jahre 1427 selbst als seinen Gläubiger zum Betrage von 102 Lire, 4 Soldi angegeben, ein gewisser Niccolò di Ser Lapo, gab in seiner Vermögensdeklaration vom Jahre 1430 an, dafs Masaccio ihm noch 68 fl. schulde, dafs er aber daran verzweifeln müsse, diese Summe zu erhalten, weil der Maler nach Rom gegangen und dort gestorben sei, sein Bruder Giovanni aber sich weigere, die Erbschaft anzutreten. Das dunkle Ende des genialen jungen Künstlers gab zu allerlei Gerüchten Anlafs. Vafari sagt: »Geschah es durch Neid und Verfolgung, oder geschah es, weil vorzügliche Dinge meist nicht lange dauern, er ward in seiner schönsten Blüthe hingerafft und so schnell, dafs es nicht an solchen fehlte, welche meinten, er sei an Gift eher als an sonst einem Zufall gestorben«. Nach jenen urkundlichen Notizen dürfen wir nicht bezweifeln, dafs Masaccio 27 Jahre alt in Rom gestorben ist. Von einer Ueberführung der Leiche nach Florenz erfahren wir nichts. Gleichwohl berichtet Vafari, Masaccio sei in jener Kirche del Carmine in Florenz begraben gewesen, und zwei Grabchriften hätten in späterer Zeit sein Grab geschmückt, eine italienische von Annibale Caro, eine lateinische von Fabio Segni. Die erstere würde in deutschen Versen wiedergegeben etwa folgendermassen lauten:

Ich malt'; und was ich malt' glich der Natur:  
Die Leiber lebend, ausdrucksvoll die Geister.  
Wie Aller, war ich Buonarroti's Meister,  
Und hab' gelernt doch von mir selber nur.

Gegenwärtig ist meines Wissens kein Grab Masaccio's und keine Grabchrift in jener Kirche vorhanden; aber es bleibt zu bedenken, dafs die alte, aus dem 13. Jahrhundert stammende Kirche in der Nacht des 28. Januar 1771 abgebrannt und im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts wieder aufgebaut ist. Es ist ein grosses Glück für die Kunst, dafs die Kapelle Brancacci von dem Feuer verschont geblieben. Vielleicht waren es auch nur Gedenktafeln des Masaccio, die Vafari in der Kirche del Carmine gesehen.

Andere Werke unseres Künstlers, als die genannten, können hier nicht berücksichtigt werden. Von den ferneren Gemälden, die in einigen Galerien seinen Namen tragen, ist kein einziges unzweifelhaft von seiner Hand gemalt. Die Handzeichnungen von ihm aber, die in verschiedenen Sammlungen zerstreut sind, zu sichten und zu ordnen, ist hier der Ort nicht. Die hohe Stellung, die schon die

alten italienischen Schriftsteller dem Masaccio in der Kunstgeschichte angewiesen, wird uns durch seine sicheren, erhaltenen Werke genugsam bestätigt. Jene alten Schriftsteller fühlten sich naturgemäss zunächst durch die frappante Wahrheit seiner Gemälde überrascht. So sagte schon 1481 Christoforo Landino in seinem Kommentar zum Dante, unser Künstler sei ein ausgezeichneter Erfinder von grosser Gabe plastischer Darstellung gewesen, weil er sich bloss auf die Nachahmung des Wahren und das Relief seiner Figuren verlegt habe. Auch sei er ausgezeichnet in der Perspektive gewesen, und habe sehr leicht gearbeitet, so dass er wahrscheinlich das höchste Ziel der Vollkommenheit erreicht haben würde, wenn er nicht schon mit 27 Jahren gestorben sei. Auch Vasari lobt, wie wir gesehen haben, vor allen Dingen die Naturwahrheit und die perspektivischen Fortschritte unseres Meisters. In der That, es ist leicht erklärlich, dass die Alten so urtheilen mussten, und ich begreife nicht, wie Zahn sich über ihr Urtheil wundern konnte; denn die malerischen Errungenschaften, die uns heutzutage als nothwendige, ja als selbstverständliche technische Voraussetzungen jedes Gemäldes erscheinen, nämlich, dass die Welt der Erscheinungen einigermaßen so, wie sie sich auf der Netzhaut unseres Auges abbildet, oder wie wir sie auf der Fläche der Glascheibe, durch welche wir sie beobachten, vertheilt sehen, oder wie eine gute Photographie sie wiedergibt, dass sie so auch mit Hülfe der Linear- und der Luftperspektive und aller Kenntnisse der Farbenvertheilung in einheitlicher und zusammenhängender Gestalt auf die Fläche des Bildes gebannt werde, alle diese Errungenschaften, welche eine wirklich vollendete Malerei erst ermöglichen, wenngleich sie nicht allein ihr Wesen ausmachen, wurden erst durch Masaccio und einige mitstreibende Künstler, praktisch aber vor allen Dingen durch unsern Meister, der Kunst für alle Zeiten erworben. Vor Masaccio hatte überhaupt keine Zeit und kein Volk, hatten wahrscheinlich nicht einmal die alten Griechen und Römer die Malerei in der genannten Weise emancipirt und ihr ihre eigene Leistungsfähigkeit, ja ihr im technisch äusseren Sinn allerdings eigentliches Wesen zum Bewusstsein gebracht. Es ist daher nur natürlich, dass man als das Epochenmachende in Masaccio's Werken zunächst gerade diese, wie die Geschichte vom Ei des Columbus wirkenden technischen Neuerungen ansah. In der That sind sie zunächst das Epochenmachende. Und wenn wir ausser ihnen noch einen Rhythmus der Linien, eine dramatische Lebendigkeit, eine Tiefe der Charakteristik und einen Adel der geistigen Empfindung in seinen reifsten Werken entdecken, eine Reihe von Eigenschaften, die ihn nicht nur über seine Vorgänger, sondern auch über seine nächsten Nachfolger hoch empor heben und ihn den grössten Künstlern aller Zeiten anreihen, so ist das für uns, die wir uns jene Neuerungen gar nicht mehr fortdenken können, zunächst freilich die Hauptfache, für die kunstgeschichtliche Forschung aber ist es nur ein Zuwachs seines Ruhmes, der es auch uns doppelt schmerzlich empfinden lässt, dass es diesem gewaltigen Genius nicht beschieden gewesen, uns mit Früchten seines vollgereiften Mannesalters zu beschenken.

---

## Bemerkungen.

1. Crowe und Cavalcaselle, *A new History of Painting in Italy*, Vol. I, 1864, p. 499—550. — Dasselbe Werk, deutsche Originalausgabe, befoigt von Dr. Max Jordan, Bd. II, 1869 S. 95 ff. — Layard, *The Brancacci Chapel*, London 1868. — A. v. Zahn, in feinen Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, 1869, S. 155—171. — W. Lübke, in derselben Zeitschrift, 1870, S. 280 ff. — A. von Reumont, in derselben Zeitschrift, 1870, S. 75 ff. — Ernst Förster, *Geschichte der Italienischen Kunst* Bd. III. 1870, S. 151—188. — Frederik G. Knudtson, *Masaccio og den florentinske Malerkonst paa hans Tid*. Kopenhagen 1875.

2. Mafaccio selbst gab in dem von Gaye (*Carteggio d'artisti*, I, p. 115) veröffentlichten, von dem Künstler für seine Steuereinschätzung angefertigten Vermögensverzeichnisse im Jahre 1427 sein Alter auf 25 Jahre an. Das schließt nicht aus, daß er schon 1401 geboren; und dieses im Texte gegebene Datum stützt sich auf eine noch nicht lange bekannt gewordene florentinische Handschrift, deren Resultate nach Gaetano Milanesi schon Crowe und Cavalcaselle verwerthet haben. Abgedruckt bei Knudtson, a. a. O. S. 145—146.

3) Die in Frage kommenden Urkunden bestehen in Auszügen aus den Florentiner Steuerrollen vom Jahre 1427—1430, welche Milanesi 1860 im *Giornale storico degli Archivi Toscani* bekannt gemacht hat.

4) A. v. Zahn (*Jahrbücher* 1869, S. 166,) wollte die Frage, ob Vafari nicht dennoch wohl berichtet war, als er vor den Bildern der Kapelle Brancacci die Mittheilung aufzeichnete, von Mafolino rühre die große Darstellung der Heilung des Lahmen und der Erweckung der Petronilla her, und nur bezüglich der Predigt Petri irrte, bis auf Weiteres offen lassen. Zahn stützte sich darauf, daß die Gemälde von Castiglione d'Olona in drei stilistisch scharf unterschiedene Klassen zerfallen, von denen die spätesten und besten, nämlich die des Baptisteriums neben der Collegiata, doch ganz gut mit jenen der Kapelle Brancacci harmonirten. Ernst Förster (*Gesch. der ital. K.* III, S. 173) leugnet auch dies auf's Entschiedenste mit gesperrten Lettern. Gefetzt aber auch, es wäre der Fall, so würde meines Erachtens für die Urheberchaft Mafolino's an den erhaltenen Fresken der Brancaccikapelle damit nichts gewonnen sein; denn es sind eben nur die alterthümlicheren, schwächeren Werke des Chorgewölbes der Kirche, nicht aber die besseren und späteren des Baptisteriums inschriftlich als Arbeiten Mafolino's beglaubigt.

## Verzeichniss der wichtigsten Nachbildungen der Werke von Mafolino und Mafaccio.

Vorbemerkung. Der Verfasser bemerkt, daß er hier, wie zu den folgenden von ihm geschriebenen Biographien, die vorhandenen Photographien, die heut' zu Tage natürlich die besten Reproduktionen von Gemälden sind, nicht aufzählen kann. Die photographische Gesellschaft in Berlin, Ad. Braun in Dornach und Alinari in Florenz, besonders die letzteren, welche auch Originalphotographien der Gemälde der Brancaccikapelle veröffentlicht haben, kommen für die Werke der in Rede stehenden Künstler am meisten in Betracht. Auch sei hier ein für allemal auf die, manche Abbildungen von in den folgenden Biographien besprochenen Gemälden enthaltenden, italienischen Galeriewerke verwiesen, wie die Galleria delle Belle Arti di Firenze, die Etruria pittrice und Molini, Real Galleria di Firenze.

I. Mafolino's Fresken in Castiglione d'Olona. 1. Zahn kannte schwache Lithographien der Fresken des Chorgewölbes von Bertotti, die nicht in den Handel gekommen. 2. Photolithographien nach Zeichnungen A. v. Zahn's in dessen Jahrbüchern, 1869, H. 2, Taf. I u. II. 3. Ein Bild des Baptisteriums bei Crowe and Cavalcaselle, *History etc.* Tafel zu Vol. I, p. 104.

II. Mafaccio's Fresken in S. Clemente zu Rom. 1. Stiche von Carlo Labruzzi, Text von G. dall'Armi, Roma 1809. 2. Einzelne Theile daraus in guten Umrissen von C. L. Kuhheil, *Studien nach alten florentinischen Malern*, Berlin 1812, Taf. 28—36. 3. Original-Aquarelle des Museums Ramboux zu Düsseldorf No. 143—145.

III. Capella Brancacci. 1. Die Gemälde der Seitenwände in Aquatinta gestochen von Piroli, um 1780. 2. Th. Patch, 1770—1772, 24 Köpfe in Originalgröße nach Durchzeichnungen gestochen. 3. Die ganze Gemäldereihe in den Stichen des großen Werkes von P. u. C. Lasinio, welches sich die Reproduktion einer ganzen Reihe von Fresken des 15. Jahrhunderts zur Aufgabe gestellt. (1820; neue Ausgabe von Tanzini 1841), Tafel I—VII. 4. Farbendrucke der Arundel Society; Sämmtliche Wandbilder, 1861—1863.

## Fra Filippo Lippi, Sandro Botticelli

und

## Filippino Lippi.

Die drei Künstler, deren Namen an die Spitze dieses Abschnittes gestellt sind, bilden in manchen Beziehungen unter den aus Masaccio's Richtung hervorgegangenen florentinischen Malern des 15. Jahrhunderts eine Gruppe für sich. Fra Filippo wurde wahrscheinlich 1412 geboren. Botticelli, welcher den jüngeren Filippino überlebte, starb 1510. Ihre gemeinsame Lebenszeit erstreckt sich also fast über ein Jahrhundert. Freilich brachte dieser Zeitraum auch in Florenz noch eine Reihe anderer gleichstrebender Künstler hervor; aber diese gehören theils als Lehrer oder Schüler hochberühmter Künstler einem anderen Zusammenhange an, theils reicht ihre selbständige Bedeutung nicht so weit, um ihnen, dem Plane des vorliegenden Werkes gemäß, hier eine gefonderte Besprechung zu Theil werden zu lassen. Fra Filippo, Sandro Botticelli und Filippino Lippi gehören jedenfalls zu den tonangebenden Malern des 15. Jahrhunderts, und ihre Zusammenfassung zu einem gemeinsamen Abschnitte rechtfertigt sich nicht nur aus dem inneren Zusammenhange zwischen ihren Werken, sondern auch aus den äußeren Verhältnissen, die sie verbinden; denn Sandro Botticelli hat sich jedenfalls wesentlich unter dem Einflusse der Kunst Fra Filippo's entwickelt, und Filippino Lippi war zugleich der Sohn Fra Filippo's und der Schüler Botticelli's.

---

### 1. Fra Filippo Lippi.

Geb. wahrsch. 1412 in Florenz, † 1469 in Spoleto.

Der Karmeliterbruder Filippo Lippi gehört zu denjenigen bedeutenden Männern, zwischen deren Charakter und deren Kunstleistungen man einen Widerspruch zu entdecken glaubte. Eine ältere Doktrin suchte bei der Beurtheilung dieses Mannes daher, wie in allen ähnlichen Fällen, ihre sittliche Würde dadurch zu retten, daß sie sich entweder feierlichst verwahrte, das feinen Werken gespendete Lob auf den Menschen ausdehnen zu wollen, oder daß sie zu dem System der »Rettungen« griff und nachzuweisen suchte, die üblen Nachreden, die die Welt von ihm erzählt, beruhten auf Verleumdung. Selbst Crowe und Cavalcaselle haben keinen anderen Ausweg gefunden, und in der ersten (englischen) Ausgabe

ihrer vortrefflichen Geschichte der italienischen Malerei zu dem letzteren, in der zweiten (deutschen) Ausgabe aber, da Filippo's Schuld inzwischen urkundlich festgestellt worden war, zu dem ersteren Mittel ihre Zuflucht genommen. Die Schuld Filippo's besteht darin, daß er, obgleich er Mönch war, eine Geliebte hatte, die ihm einen Sohn geboren. Dieses Vergehen vom Standpunkt der geistlichen Disciplin aus zu beurtheilen, könnten wir uns an sich kaum veranlaßt sehen; im vorliegenden Falle können wir es um so weniger, da es bekannt ist, daß in dem Jahrhundert, in dem unser Künstler lebte, nicht nur die Welt, sondern auch die Kirche selbst ziemlich gelinde über derartige Dinge dachte. Unsere sittliche Entrüstung müßte daher jedenfalls mehr der Zeit und deren Institutionen und Anschauungen, als dem Manne gelten. Filippo Lippi war eben durch und durch ein Sohn seiner Zeit, als Mönch, als Mensch und als Künstler; als Künstler aber hat er sogar feinerseits dem Jahrhundert einen guten Theil seines Charakters verliehen.

Filippo's Vater war Metzger und hieß Tommaso Lippi, seine Mutter, Frau Antonia, starb bei seiner Geburt, wahrscheinlich im Jahre 1412. Zwei Jahre darauf starb auch der Vater, und der Knabe kam in die Obhut einer kränklichen und völlig unbemittelten Tante, der Mona Lapaccia, einer Schwester seines Vaters. Die ersten Jahre der Kindheit mußten dem jungen Filippo in äußerster Dürftigkeit verfristen sein. Als er acht Jahre alt war, sah seine Pflegemutter die Unmöglichkeit ein ihn weiter zu erhalten und zu erziehen; sie gab ihn daher in das Karmeliterkloster, um ihn Mönch werden zu lassen. In der That erscheint sein Name im Jahre 1420 in der Klosterrolle. Als Novize kam er, wie die übrigen, in die lateinische Schule. Aber es zeigte sich bald, daß Filippo wenig Lust und Talent zum Studiren, um so mehr Lust und Talent jedoch zum Zeichnen und Malen hatte. Das Karmeliterkloster stieß an die zu ihm gehörige Kirche Sta. Maria del Carmine; Masaccio hatte hier gerade im Jahre 1421 seinen bahnbrechenden Freskenzyklus zu malen begonnen, so daß wir daher Grund anzunehmen haben, es sei das Beispiel des großen jungen Malers gewesen, welches den neun- bis zehnjährigen Filippo mächtig anregte und ihm das Studium der lateinischen Grammatik verleidete. Der Prior des Klosters war verständig genug, der ausgesprochenen Neigung und Begabung des Knaben nicht nur nicht entgegenzutreten, sondern sich derselben sogar fördernd anzunehmen. Es wurde beschlossen, daß Filippo Maler werden sollte, und wir können uns denken, daß er jetzt mit doppeltem Eifer die Gerüste Masaccio's besuchte. Daß dieser sich des talentvollen Knaben angenommen und ihn unterwies, erfahren wir nicht; aber bei der nahen Beziehung der Kirche, in welcher Masaccio malte, zu dem Kloster, in dem Filippo weilte, wäre es fast unnatürlich, eine persönliche Bekanntschaft nicht voraussetzen zu wollen. Jedenfalls machte Filippo reisende Fortschritte, und schon nach seinen ersten Jugendversuchen in derselben Kirche sagten Viele, wie Vasari sich ausdrückt, der Geist Masaccio's sei in den Leib des Bruders Filippo gefahren.

Von diesen jedenfalls vor dem 20. Jahre gemalten frühesten Fresken Filippo's ist nichts erhalten; sie sind theils durch die Zeit vernichtet, theils durch den Brand, welcher die Kirche im Jahre 1771 heimsuchte. Von einem heiligen Martialis, den der junge Künstler an einen Pfeiler neben der Orgel gemalt, berichtet

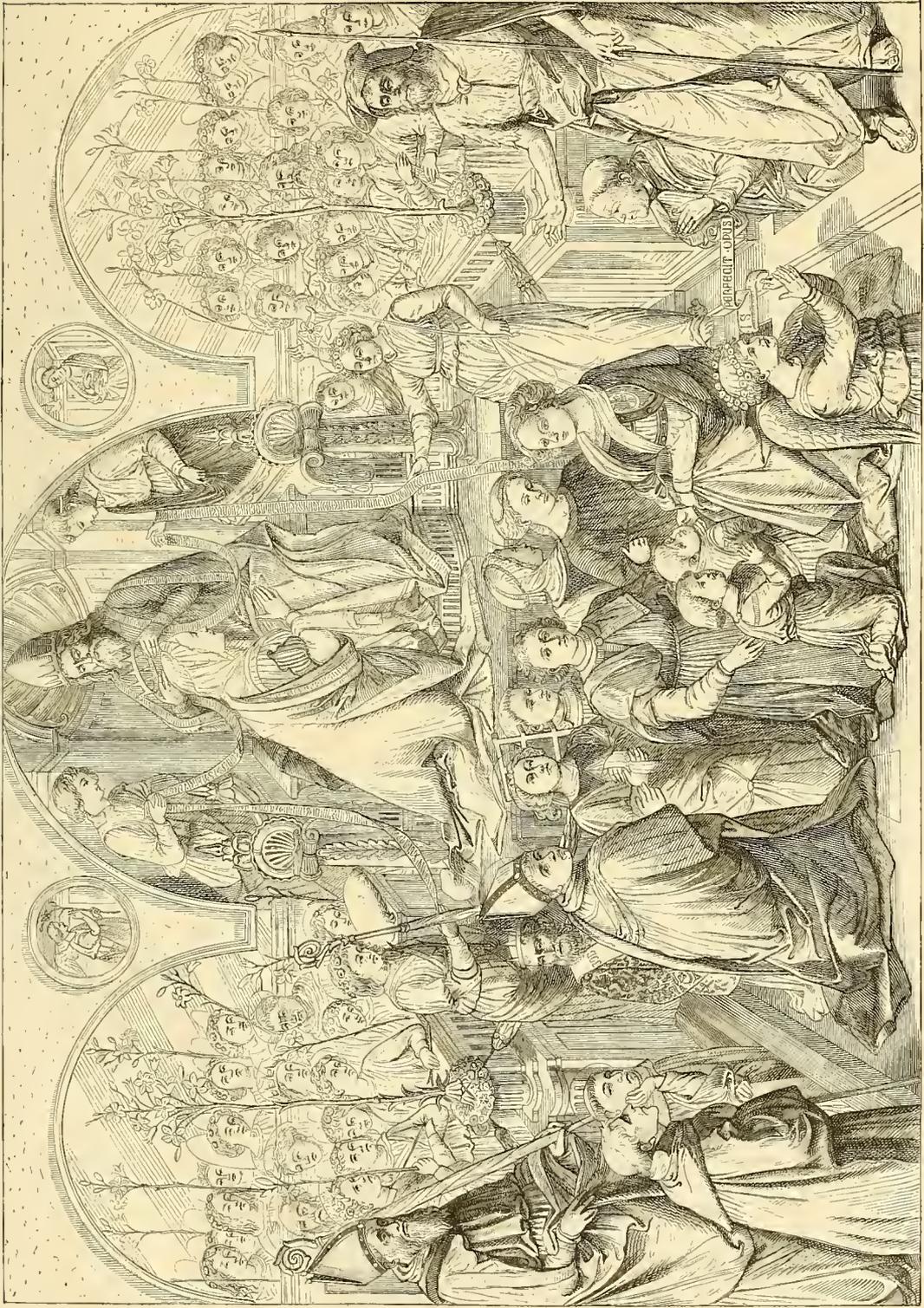
Vafari, er hätte den Vergleich mit den Werken Masaccio's ausgehalten, und das Lob, welches Filippo deswegen von allen Seiten erntete, hätte ihn zu dem kühnen Entschlusse bewogen, das geistliche Gewand abzulegen. Die neuere Urkundenforschung des Italieners Gaetano Milanesi hat nun freilich ergeben, daß Filippo keineswegs aus dem Orden ausgetreten, daß er vielmehr bis an das Ende seines Lebens Mönch geblieben, wie er auch nach seinem Tode noch stets als Fra Filippo, d. h. als Bruder Filippo, bezeichnet wurde. Daß er aber trotzdem schon als junger Mann das Kloster verlassen, um als Maler in geistlichem Gewande sein Glück in der Welt zu versuchen, ist unzweifelhaft wahr. In den Jahren 1430 und 1432 wird er noch als Maler in den Klosterbüchern genannt; später nicht mehr. Er wird daher, wenn auch nicht mit 17 Jahren, wie Vafari angibt, so doch mit 20 Jahren sein Wanderleben begonnen haben.

An berühmte Künftlernamen haben sich zu allen Zeiten eine Reihe von novellistisch ausgeschmückten Legenden und Anekdoten geknüpft. Solche Künstleranekdoten machen in der Regel selbst kaum den Anspruch, wahr zu sein; aber es liegt ihnen doch eine gewisse Wahrheit zu Grunde, sie sind oft wichtig, um ein Ereigniß aus dem Leben oder um einen Charakterzug des Künstlers zu illustriren. So verhält es sich auch mit der Räubergeschichte, die Lippi's erster Biograph sofort an die Erzählung von seinem Austritte aus dem Kloster anknüpft. Filippo hätte nach dieser Erzählung eines Tages von Ancona aus mit einigen Freunden eine Spazierfahrt auf dem Meere gemacht; von einem maurischen Kaperkreuzer aufgefangen, wäre er mit jenen Genossen in die Sklaverei verkauft worden; als er aber nach anderthalbjähriger Knechtschaft eines Tages seinen Herrn täuschend ähnlich an die Wand gezeichnet, hätte dieser, entzückt von der Kunst seines Sklaven, ihm die Freiheit geschenkt, sich noch einige Bilder von ihm malen lassen und ihn dann sicher nach Neapel zurückgeschickt. Wir brauchen diese Geschichte nicht zu glauben; aber wir werden uns vorstellen können, wie die Thatfache, daß Filippo einige Jahre ein umfätes Wanderleben geführt und vielleicht für seine alten Freunde so gut wie verschollen gewesen, zu einer derartigen Erzählung Anlaß geben konnte. Ein munterer Künstler bindet noch heute einem ihn ausfragenden guten Freunde wohl selbst einmal bei ähnlichem Anlaß eine ähnliche Geschichte auf.

Im Jahre 1434 taucht Filippo in Padua auf. Wir erfahren, daß er hier Gemälde im Santo und in der Kapelle des Podestà angefertigt; aber auch diese Gemälde sind leider untergegangen. Ueberhaupt giebt es erst vom Jahre 1438 das erste sicher datirbare erhaltene Werk seiner Hand. (Vgl. Ernst Förster, *Gesch. der Ital. K.* III. S. 273.)

Zwar besitzen wir eine Reihe von älteren Tafelbildern, die einstimmig und mit Recht der Hand des Filippo Lippi zugeschrieben werden; aber wir haben keinen anderen Anhaltspunkt, als unser Stilgefühl, dieselben in diese frühere Zeit zu setzen.

Der Gegenstand, welcher Filippo in diesen ersten Jahren besonders beschäftigt zu haben scheint, ist die Anbetung des neugeborenen Kindes durch die vor demselben knieende Jungfrau-Mutter. Wenigstens existiren drei Bilder seiner Hand, welche diesen Gegenstand mit verwandter Empfindungsweise behandeln.



Krönung der Maria. Akademie in Florenz.

Am ähnlichsten unter diesen sind sich das mit »Frater Filippus« bezeichnete Bild des Berliner Museums (abgeb. in Försters »Denkmalen« II, Tf. 31) und das unter *Quadri piccoli* n. 26 in der Akademie von Florenz befindliche. Auf beiden liegt das Kind unter Gras und Blumen in einsamer Landschaft, kniet die beglückte Mutter mit dem heiligsten Ernst und dem Ausdruck lieblichster Einfachheit anbetend zur Rechten und erscheint Johannes als ein wunderschöner, ernst-kluger Knabe mit dem Kreuze und dem Bande zur Linken. Auf beiden auch schwebt die Taube, das Symbol des heiligen Geistes, über dem Kinde; während zur Andeutung Gottvaters aber auf dem florentiner Bilde nur die Hand zwischen zwei Engelfalten aus den Wolken hervorragt, erscheint Gott auf dem Berliner Bilde in halber Figur mit ausgebreiteten Armen und würdevollem Greifenhaupte in einer Strahlenglorie. Auf dem Berliner Bilde ist die Landschaft mit besonderer Liebe durchgeführt; und es scheint das vom Kinde ausgehende Licht zu fein, welches eine magische Beleuchtung in das Halbdunkel des Waldes ergießt. Das dritte Bild, welches diesen Gegenstand behandelt, befindet sich ebenfalls in der Akademie von Florenz (*Quadri piccoli* n. 12). Hier wird die Waldlandschaft im Hintergrunde durch die Darstellung des Stalles mit Ochs und Esel unterbrochen, und aufer Maria kniet auch Josef vor dem Kinde, der letztere mit dem entschieden bedenklichen Ernst im Gesichte, von dem die naiven alten Italiener ihn nicht zu befreien vermochten. Die Taube fehlt auf diesem Bilde, und nur eine Glorie bekränzter Engel schwebt in der Luft mit dem Bande, auf welchem der Spruch steht, den sie fangen: »Ehre sei Gott in der Höhe u. s. w.« Verschieden sind auch die Nebenfiguren der Bilder.

Man hat diesen Arbeiten gegenüber das Wort Vasari's nicht gelten lassen wollen, daß Filippo's Jugendwerke schon den Eindruck gemacht hätten, als sei der Geist Masaccio's in ihn gefahren. Man hat eher Anklänge an den frommen Bruder von Fiesole in ihnen finden wollen. Richtig ist, daß in ihnen noch keine Spuren der späteren Weltlichkeit von Filippo's Auffassungsweise zu erkennen, daß sie vielmehr von ächt religiösem Geiste und großer Schlichtheit und Innigkeit des Gefühles durchdrungen sind. Richtig ist auch, daß sie sich dabei mit der großen, majestätischen und bedeutenden Kompositions- und Ausdrucksweise des Masaccio nicht messen können, vielmehr schon jene liebevolle Ausarbeitung des Einzelnen zeigen, wie sie dem Filippo eigenthümlich war. Aber ebenso richtig ist es, daß Filippo doch gleich mit diesen Bildern in der entschiedensten Weise in die von Masaccio eröffneten Bahnen des Verständnisses eines eigentlich malerischen Prinzipes im Sinne der richtigen Wiedergabe der Welt der Erscheinungen auf einer Fläche eingelenkt hat, daß er also gleich hier in der Perspektive, in der Modellirung, in der koloristischen Behandlung sich durchaus auf den Boden der neuen Zeit gestellt hat. In diesem Sinne nur hat Vasari wohl jenes Wort verstanden wissen wollen, und in dieser Beziehung erscheint Fra Filippo in der That von Anfang an mehr als Nachfolger des Masaccio als irgend eines anderen Künstlers.

Andere frühe Arbeiten des Meisters befinden sich in Prato, in der Nationalgalerie zu London und an anderen Orten. Als Uebergangsbild ist vielleicht die

schöne große Holztafel mit der Verkündigung in der Kirche San Lorenzo zu Florenz anzusehen.

Ein sicheres Datum, aber aus feinem Leben und Schaffen besitzen wir erst, wie ich schon bemerkt habe, mit dem Jahre 1438. Es ist der Maler Domenico Veneziano, welcher am ersten April des genannten Jahres in einem erhaltenen, aus Perugia an Pietro de' Medici in Florenz geschriebenen Briefe des Bruders Filippo erwähnt (Gaye, Carteggio, No. 49. Vol. I., pag. 136). Domenico empfiehlt sich dem Florentiner Mäcenat, obgleich so vortreffliche Meister vorhanden seien, wie unter anderen Fra Filippo, die aber mit vielen Arbeiten beschäftigt seien. »Und insbesondere« (schreibt er, nach der Uebersetzung in Guhl's Künftlerbriefen I, S. 10) »hat Fra Filippo eine Tafel vor, die für Sto. Spirito bestimmt ist, und die er, wenn er auch Tag und Nacht daran arbeitet, nicht in fünf Jahren fertig machen kann, so groß ist die Arbeit.« Das Bild, welches sich bis zum Jahre 1812 in eben jener Kirche Sto. Spirito in Florenz befand, ist ziemlich gut erhalten und wird gegenwärtig im Louvre-Museum zu Paris aufbewahrt. Es stellt die Madonna dar, welche auf den Stufen eines monumental behandelten Thrones steht und das Christuskind zweien knieenden Heiligen entgegenhält. Andere Heilige, Engel und Erzengel sind in guter Komposition in dem oben mit drei Rundbogen abgeschlossenen Raume vertheilt, in welchem der blaue Himmel über der Wand des Hintergrundes sichtbar wird. Zwei der Engel sitzen an der untersten Thronstufe und spielen mit anmuthig ernstem und eifrigen Gesichtsausdrucke auf der Laute und Violine. In dem Karmelitermönche, welcher zur Linken des Beschauers unter dem Flügel eines Engels kniet, meint man das Selbstporträt des Künstlers zu erkennen. Das Bild gehört zu den Perlen der französischen Sammlung und zu den schönsten Werken Fra Filippo's, der sich hier zu einer großen und bei allem realistischen Streben stilvollen Formenbehandlung erhoben hat und bei aller Freiheit der Auffassung einer festlich-religiösen Weihe treu geblieben ist.

In Florenz stand damals Cosimo de' Medici bereits auf der Höhe seiner Macht. Filippo hatte durch das genannte und durch eine Reihe anderer Gemälde, unter denen eine jetzt im Lateran befindliche Krönung Mariä hervorragt, bereits in hohem Grade die Aufmerksamkeit seiner Vaterstadt und der benachbarten Orte auf sich gelenkt. Aus einem seiner Briefe wissen wir, daß er im Jahre 1439 bereits zu den Medici in Beziehung stand. Es ist Pietro, dem er in diesem Jahre sein Herz ausschüttet: Pietro hatte ein Bild bei ihm bestellt, und der Künstler bittet sich Brod und Wein auf Rechnung des zu liefernden Bildes aus, da er einer der ärmsten Mönche von Florenz sei und für sechs arme unmündige Nichten zu sorgen habe (Gaye, Carteggio No. 52, S. 141). Die Preise, die Filippo damals für seine Bilder erhielt, scheinen noch nicht ausgereicht zu haben, um den leichtlebigen jungen Mann vor Geldverlegenheiten zu schützen.

Inzwischen vermehrten sich die Aufträge; im Jahre 1441 begann er für das Nonnenkloster von S. Ambrogio in Florenz eine zweite, sehr berühmt gewordene große Krönung Mariä zu malen, welche sich gegenwärtig unter No. 41 im Saale der großen Gemälde der Florentiner Akademie befindet (abgeb. in Förster's Denkmalen etc. II. Taf. 33, 34). Hier treten alle Eigenthümlichkeiten Filippo's in ausgeprägter Weise zu Tage: keine Scheinheiligkeit, wenig Kirchlichkeit, viel-

mehr eine naiv kindliche, mit vieler Luft am irdisch Schönen gepaarte Frömmigkeit. Nicht in unendlicher Himmelsweite, sondern in einem im Renaissancestil architektonisch abgeschlossenen Raume geht die heilige Handlung vor sich. Das mehr weite, als hohe Bild ist oben mit drei Rundbogen abgeschlossen, in deren mittlerem, höchstem Gottvater im päpstlichen Ornate thront und der vor ihm auf der Stufe knieenden, bräutlich angethanen Jungfrau die Krone aufsetzt. Eine große Schaar von Heiligen und Engeln füllt den übrigen Raum: die vorderen Ecken nehmen rechts (vom Beschauer) Johannes der Täufer, links der Bischof Ambrosius ein. Eine besonders reiche Gruppe von Heiligen befindet sich gerade vor und unter dem Throne des Höchsten im mittleren Vordergrunde, dessen Raum durch monumental behandelte Schranken abgefordert ist. Besonders fällt unter den hier angebrachten Figuren eine schöne, aber lebenswahr durchgeführte weibliche Gestalt auf, die zur Rechten kniet und den Beschauer mit einem unaussprechlich liebreizenden, kindlich-schalkhaften und zugleich sinnig-ernsten, fast fragend erscheinenden Gesichtsausdrucke anblickt. Vor ihr knien zwei Kinder, die offenbar ihr angehören. Hinter ihr aber, zu Füßen Johannes des Täufers kniet ein Karmelitermönch, der sie mit gefalteten Händen voll leidenschaftlicher Inbrunst anblickt. Dafs dieser Karmeliterbruder kein anderer, als der Künstler, als Fra Filippo selbst ist, darüber hat er uns keinen Zweifel lassen wollen; denn ein etwas tiefer vor ihm stehender Engel hält eine Bandrolle, die auf ihn zuflattert, und auf welcher die lateinischen Worte geschrieben stehen: *Is perfecit opus* (der hat dies Werk gemacht). Dafs das Weib mit den Kindern, zu dem Filippo fast andächtig emporblickt, in naher Beziehung zu ihm gestanden haben mufs, ist wohl mit Sicherheit anzunehmen. Die beiden seitlichen Bogen sind ganz mit Engelgestalten gefüllt, die in langen Gewändern ebenso fest in dem irdischen Raume auf ihren Füßen stehen, wie die anderen Figuren; Kränze von Rosen und anderen Blumen liegen in ihrem blonden Haar, blühende Lilien an langen Stengeln tragen sie in den Händen, ihre reizenden jugendlichen Gesichtchen drücken theils Andacht, theils kindliche Selbstvergessenheit, theils heitere Luft aus. Es sind aber weniger die Haltung und der Ausdruck der einzelnen Gestalten, welche diesem Bilde feinen vorwiegend weltlichen Charakter verleihen, als die Anordnung. Dafs die Komposition, abgesehen von einer gewissen Ueberfülle, die sich in dem irdisch abgeschlossenen Raume besonders geltend macht, nicht geschickt sei, wird sich freilich nicht behaupten lassen, aber die Anordnung ist so gewählt, dafs alle Gestalten, oder doch weitaus die meisten von ihnen, der Krönung Mariae durch Gottvater den Rücken zuzudrehen scheinen, um uns anzublicken, so dafs auch unser Blick von der heiligen Handlung des Bildes abgelenkt wird und mit rein weltlichem Wohlgefallen in dem Anblicke von so viel irdischer Schönheit und Anmuth, so viel festlich heiterem Schmucke, so viel lichtem Farbenreize schwelgt. Dieser Farbenreiz des Bildes, obgleich er dem venezianischen ziemlich entgegengesetzt ist, ist ein sehr großer. Hell und durchsichtig ist der Ton, der über das Ganze ausgegossen ist; rosig blühend ist die Fleischfarbe, blond sind die Haare, leicht in gebrochenen Farben schillern die Gewänder, und die blauen und weissen Töne, die im Grunde des Bildes vorherrschen, vollenden den lichten und leichten Eindruck des Kolorits, welcher die etwas schwerfällige Anordnung vollständig auf-

hebt. Die Formenbehandlung ist im Einzelnen in den Händen und Köpfen sowohl wie in den Gewändern von großer Meisterchaft und Sorgfalt: jede Linie ist individuell und charakteristisch, aber auch richtig empfunden und mit voll-



Madonna. Galerie Pitti.

kommener Beherrschung der Mache durchgeführt. Das Bild ist in jeder Hinsicht maßgebend für den entwickelten Kunststil Filippo's und eines der charakteristischsten und ansprechendsten Werke der gesamten florentiner Schule des fünfzehnten Jahrhunderts. Auch an diesem Bilde wird der Meister fünf Jahre gearbeitet haben. Wenigstens ist es urkundlich nachgewiesen (Baldinucci, Opere V, 354), daß er erst

im Jahre 1447 die Bezahlung dafür erhielt, welche 200 florentinische Lire betrug, eine für die damalige Zeit sehr beträchtliche Summe. (Vgl. den Holzschn. S. 29.)

Erst etwa zehn Jahre später begann Filippo das erste seiner beiden großen Freskenwerke. Dem dazwischenliegenden Decennium müssen wir eine Reihe von theils erhaltenen, theils nicht erhaltenen Tafel-Gemälden zuschreiben; und auch an biographischen Notizen aus diesem Zeitraume fehlt es nicht gänzlich.

Was zunächst jene Gemälde betrifft, so ist hier kein Platz, sie alle aufzuzählen. Von den nicht erhaltenen erfahren wir durch Vasari; die erhaltenen befinden sich der Mehrzahl nach in Florenz und in dem benachbarten Prato, wo Filippo Verwandte besaß und wo er schon früh Verbindungen angeknüpft hatte. Sie sind keineswegs alle von gleicher Güte. Vortrefflich ist z. B. eine Komposition, in welcher Maria, bis zu den Knien in überhöhtem Bilde sichtbar, nach rechts gewandt das Christuskind empfängt, welches ein reizender Engelknabe zu ihr emporhebt; auf dem Exemplar der Uffizien (Abgeb. Galleria di Firenze T. III, p. 1) hält die Jungfrau die Hände noch gefaltet und betet ihren Sohn erst an, ehe sie ihn aufhebt, auf dem Exemplar des Ospizio degli Innocenti zu Florenz ist sie bereits im Begriffe den Knaben auf den Arm zu nehmen. Die Bilder sind ebenso charakteristisch für die individuell-realistische und doch geistig ausdrucksvolle Behandlung, welche Filippo seinen Heiligen zu Theil werden liefs, wie für die sorgfältige Detail-Durchführung, die er mit breiter und bedeutender Anlage des Ganzen und mit reizvollem Kolorit zu verbinden wufste. — Als vortrefflich muß auch das Rundbild der Galerie Pitti mit dem Knieestück der sitzenden Madonna und dem Hintergrund der ganz häuslich realistisch behandelten Wochenstube der heiligen Elifabeth und (rechts) des Strafsenlebens hervorgehoben werden. Doch widerspricht auf Bildern dieser Art der Realismus des Einzelnen der Unmöglichkeit der Gesamtkomposition. Weniger vortrefflich ist dagegen z. B. ein Bild der Akademie von Florenz, welches in architektonisch geschlossenem Raume die Madonna auf dem Throne zwischen den heiligen Cosmas, Damian, Fanciscus und Antonius von Padua darstellt. Die Haltung der Heiligen und des schon ziemlich großen Christusknaben ist hier steif und fast verzerrt. Ueberhaupt fällt, wie Mündler mit Recht bemerkte, bei manchen von Filippo's Christuskindern etwas Störisches auf, welches zum Theil auf Rechnung einer auch bei anderen Gestalten, selbst bei einigen Figuren der großen Krönung der Akademie, wiederkehrenden, eckigen, »oft Stierköpfen vergleichbaren« Schädelform zu setzen ist.

Die biographischen Nachrichten über unseren Künstler aus den vierziger und der ersten Hälfte der fünfziger Jahre sind spärlicher. Aus Vasari wissen wir, daß Cosimo de' Medici ihn begünstigte, wo er konnte; und diesem Einflusse ist es vielleicht zuzuschreiben, wie Crowe und Cavalcaflelle bemerken, daß Filippo im Jahre 1452 zum Kaplan des Klosters San Giovannino in Florenz ernannt wurde. Gewiß hätte Filippo, wenn er ein guter Haushalter gewesen wäre, jetzt ein genügendes Auskommen haben müssen. Gleichwohl aber erfahren wir nach wie vor von Geldverlegenheiten, in denen er sich befunden. Wir wissen, daß er im Jahre 1454 genöthigt war, eine Partie Blattgold zu verfetzen, und daß er noch im Jahre 1457 eine Pfändung zu erdulden hatte, obgleich er in demselben Jahre zum »Rettore e Commendatario« der Quiricuskirche zu Legnaja ernannt worden,

und obgleich wir aus einer Urkunde des florentinischen Staatsarchivs von demselben Jahre wissen, daß er in Florenz ein zum Theil vermietetes Haus befaß, dessen Miethzins einzutreiben ihm aber freilich Schwierigkeiten gemacht zu haben scheint. (Cr. u. C., deutsche Ausg. III, S. 64.)

Die Familie der Medici bestellte übrigens nicht nur selbst Bilder bei Filippo, sondern vermittelte auch auswärtige Bestellungen. Giovanni de' Medici scheint sich seiner besonders angenommen zu haben. Wenigstens ist dieser es, der 1456 in einem erhaltenen Briefe an Herrn Serragli zu Neapel den Mönch dem Könige zur Ausführung von Gemälden empfiehlt und in einem Schreiben vom Jahre 1458 an denselben Herrn seine Freude darüber ausdrückt, daß das (übrigens verschollene) Bild, welches Filippo wirklich gemalt, dem Könige gut gefallen habe. Giovanni ist es auch, dem Filippo selbst im Jahre 1457 in einem erhaltenen Briefe sein Herz wegen seiner bedrängten Lage ausschüttet und den er um einen Vorstoß bittet für ein Bild, welches er für ihn in Arbeit hatte.

Schon im Jahre 1456 übrigens nahm Filippo seinen Wohnsitz in Prato. Unter den vielen Arbeiten, die er für diese Stadt geschaffen, hatte er auch für den dortigen Domvorstand Inghirami ein Gemälde ausgeführt, welches den Tod des heiligen Bernhard darstellt, ein wohl erhaltenes für seinen Stil bezeichnendes Bild. Als daher die Domverwaltung im Jahre 1456 beschloß, die lange gehegte Absicht, den Chor ausmalen zu lassen, zur Ausführung zu bringen, lag es wohl nahe, keinen anderen Künstler, als Fra Filippo, mit der Aufgabe zu betrauen. Der Künstler übernahm die Arbeit und siedelte noch in demselben Jahre nach Prato über.

Unbeständig wie er war, unterbrach er aber die Arbeit zu wiederholten Malen: 1457 trafen wir ihn wieder in Florenz, 1461 reiste er nach Perugia; aber mehr noch mag ihn ein Liebesverhältniß zerstreut haben, welches in eben diese Zeit zu fallen scheint. Es ist die bekannte Liebschaft mit der Tochter des florentinischen Wollmachers Francesco Buti, auf welche ich oben bereits hingedeutet habe. Vafari (Ed. Lemonnier IV, p. 121) erzählt die Episode folgendermaßen: »Während er an der Tafel arbeitete, die er im Auftrage der Nonnen von Sta. Margherita für den Hochaltar malte, kam ihm eines Tages eine Tochter des florentinischen Bürgers Francesco Buti zu Gesicht, welche dorthin entweder nur zur Erziehung (in serbanza, sagt Vafari) gebracht worden war, oder um Nonne zu werden. Fra Filippo warf ein Auge auf Lucrezia — so hieß das Mädchen, welches von höchster Schönheit und Anmuth war — und wußte es bei den Nonnen durchzusetzen, daß er die Erlaubniß erhielt, ein Portrait von ihr zu malen, um es als Gestalt der Madonna in ihrem Bilde anzubringen. Bei dieser Gelegenheit verliebte er sich noch mehr in sie und fand darauf Mittel und Wege, Lucrezia zu verführen und sie den Nonnen gerade an dem Tage zu entführen, als sie den Gürtel der Jungfrau, eine ehrwürdige Reliquie jenes Ortes, zu sehen ging. Die Nonnen waren durch dieses Ereigniß sehr beschämt, und Francesco, ihr Vater, wurde nie wieder froh und gab sich alle mögliche Mühe, sie zurückzuerhalten; sie aber, sei es aus Furcht, sei es aus anderer Ursache, wollte niemals zurückkehren, sondern bei Filippo bleiben, der einen Sohn von ihr erhielt, welcher ebenfalls Filippo genannt und nachmals, wie sein Vater, ein ausge-

zeichner und berühmter Maler wurde.« Dafs diese Geschichte im Wesentlichen wahr ist, ist, wie schon erwähnt, neuerdings urkundlich festgestellt worden (siehe Cr. u. C., deutsche Ausgabe III, S. 65). Nur wissen wir heute, dafs nicht Francesco's Tochter Lucrezia, sondern dessen Tochter Spinetta, welche 1433 geboren worden, die Geliebte unseres Künstlers war. Der Sohn Filippo's ist kein geringerer als der unter dem Namen Filippino Lippi bekannte Maler, den wir unten näher kennen lernen werden. Ueber den Zeitpunkt jenes Ereignisses, gehen die Ansichten auseinander. Ernst Förster nimmt noch in seiner 1872 erschienenen Gesch. der Ital. K. (III, S. 223) als feststehend an, dafs er etwa in das Jahr 1438 falle, als Filippo 26 Jahre alt gewesen. Förster hat aber die schon 1870 von Crowe und Cavalcaffelle veröffentlichte Urkunde, welche das Geburtsjahr der Spinetta auf 1433 festsetzt, keineswegs widerlegt, oder auch nur zu widerlegen versucht. Nach jener Urkunde ist das Mädchen, als Filippo 26 Jahre alt war, erst 5 Jahre alt gewesen. Es ist also sicher, dafs das Ereignis einer viel späteren Zeit angehören mufs; und da Giovanni de' Medici im Mai 1458 schrieb: »Auch haben wir über den Fehltritt (errore) des Fra Filippo ein gutes Stück (un pezzo) gelacht«, und dieser Passus sich auf die Entführung der Spinetta wenigstens beziehen kann, so ist es immerhin möglich, dafs das Ereignis erst in diesem Jahre oder etwas früher, als also das Mädchen schon nahezu 24, der Mönch aber bereits 46 Jahre alt war, stattgefunden. Demnach kann auch die schöne Frau mit den Kindern auf der Krönung Mariae von 1441 nicht die Spinetta Buti vorstellen sollen, wie man angenommen. Spinetta war damals erst 8 Jahre alt; Lucrezia aber, wie man früher nach Vasari's Vorgang die Geliebte Filippo's nannte, war fogar zwei Jahre jünger als ihre Schwester Spinetta.

Dieses Verhältniss, wie gesagt, scheint unseren Künstler ebenso sehr zerstreut und von feiner Arbeit im Chor des Doms zu Prato abgehalten zu haben, wie die Reisen und die anderen Gemälde, die er zwischendurch ausführte. Im Jahre 1464 scheint der Magistrat von Prato einen der mediceischen Freunde Filippo's, den Carlo Medici, der nach Inghirami's 1460 erfolgtem Tode dessen Stellung am Dom erhalten hatte, um seine Vermittlung zur Vollendung der Fresken gebeten zu haben, und diese Vermittlung dürfte von Erfolg gekrönt gewesen zu sein. Das Werk mufs bald darauf fertig geworden sein.

An der Decke des Chores thronen die vier Evangelisten von Engeln umgeben; an den Seitenwänden ist links vom Eingang das Leben des heiligen Stephanus, als des Schutzpatrons von Prato, rechts das Leben Johannes des Täufers, als des Schutzpatrons von Florenz, dem Prato unterthan war, dargestellt. In den Lunetten und in verschiedenen Streifen, die zum Theil in die Schlußwand des Chors übergreifen, sind hier wie dort die Hauptbegebenheiten aus dem Leben der Heiligen von ihrer Geburt bis zu ihrem Tode zur Anschauung gebracht. Auf die Kindheits- oder Todesscenen ist das Hauptgewicht gelegt. In dem Cyklus aus dem Leben des Täufers erregt das Gastmahl des Herodes mit dem Tanze der schönen Salomé besonderes Aufsehen; schöner in der Composition, deren pyramidaler Aufbau schon an die Meister des 16. Jahrhunderts erinnert, sind die leider arg verletzten Lunettenbilder derselben Seite.

Auf der Seite des Stephanus zeichnen sich die Geburts- und Kindheitscenen

durch naiv realistischem Leben aus. Die mit Filippo's erneuerter Namensinschrift bezeichnete Darstellung der Bestattung des heiligen Stephanus zeigt bei dürftiger Anordnung in der streng perspektivischen Kirchen-Architektur noch jene von Masaccio grandios gehandhabte isokephale Kompositionsweise, welche die Köpfe der Hauptpersonen in gleicher Linie neben einander stellt. Die einzelnen Bilder



Madonna. Galerie der Uffizien.

des Cyklus sind überhaupt von verschiedener Güte. Vollendet in der technischen Durchführung scheinen sie, so weit sich das bei dem lädirten Zustande vieler und bei der besonders im Winter sehr mangelhaften Beleuchtung mit Bestimmtheit behaupten läßt, alle zu sein; dabei ist den Frauen, besonders der Johannis-Seite, eine hohe weibliche Schönheit, den Männern eine grandiose, einfache männliche Würde und eine individuelle Porträtähnlichkeit eigen, welche Filippo als einen Meister der Charakteristik zeigt. In dem Reichthume und der Pracht der

Kostüme mit ihrem lebendigen Faltenwurf und des Beiwerkes mit feiner sorgfältigen Durchführung zeigt Filippo sich als bahnbrechender Neuerer; auch das lebhaft helle und harmonische Kolorit ist als epochemachend zu bezeichnen. Aber die Vorgänge sind, auch abgesehen von der nicht überall gleich guten linearen Komposition, keineswegs überall dramatisch lebendig erzählt: die handelnden Personen scheinen oft mehr an den Beschauer des Bildes als an die Rolle zu denken, die sie spielen sollen. Indessen wird das Werk stets zu den bedeutendsten Wandgemälden des 15. Jahrhunderts gerechnet werden. Abgesehen von den Fresken Benozzo Gozzoli's im Mediceerpalast kann sich kein gleichzeitiges florentinisches Werk dem Cyklus Filippo's im Dome von Prato an die Seite stellen. (Abgebildet: Johannes, der in die Wüste zieht, bei Rosini, Storia della Pittura italiana [Pisa 1839 ff] tav. XXXVI; der Tod des Stephanus bei Cr. a. C., History etc. vol. II, p. 311.)

Aber Filippo selbst sollte an der Schwelle des Alters noch ein zweites großes Freskowerk unternehmen. Sofort oder doch bald nach der Vollendung der Gemälde von Prato, wurde der Meister nach Spoleto berufen, um die Chornische des dortigen Domes auszumalen. (Abgebildet bei Rosini a. a. O. tab. LXXIII.) In der Halbkuppel malte er nochmals die Krönung der Jungfrau. Darunter im weiteren Mittelfelde der im Halbkreise gebogenen Schlusswand stellte er den Tod der Madonna dar, links davon die Verkündigung, rechts die Geburt Christi. In dem Bilde der Verkündigung läßt Filippo den Engel hinter der knieenden Jungfrau erscheinen, die sich erstaunt nach ihm umsieht. In der Geburt Christi wiederholt er das Motiv seiner Jugendbilder, die vor dem auf der Erde liegenden Kinde knieende Mutter. Der Tod der Maria ist ein herrliches Bild von ähnlicher Anordnung, wie die Bestattung des heiligen Stephanus zu Prato. Die Krönung Mariae an der Decke aber ist auch die Krone dieses Cyklus: ein großartiges Bild von strengerer und klarerer Komposition, als sie Filippo sonst eigen war, zugleich von einer religiösen Weihe durchdrungen, die wenigstens den Bildern der mittleren Zeit des Künstlers fehlte. Ernst und würdig thront Gottvater mit wallendem Silberhaar in einer großen Glorie, gerade im Begriffe der demüthig mit holdselig ernst, ziemlich individuellen Zügen vor ihm knieenden Jungfrau die Krone auf's Haupt zu setzen. Beide sind auf's reichste gekleidet, Gottvater mit der päpstlichen Krone, die Jungfrau im prächtig gefärbten und reich mit Perlen besetzten Gewande, beide leider arg beschädigt. Eine große Schaar von langgekleideten, ziemlich erwachsenen Engeln mit naiven offenen Gesichtszügen steht theils musizierend, theils blumenstreuend zu beiden Seiten des Wolkenthrons. Unter dem Engelchor aber knien links männliche, rechts weibliche Heilige, in denen man Propheten und Sibyllen zu erkennen glaubt. Für den Mangel an Bewegungsmotiven entschädigt auch hier die charaktervolle, individuell befeelte und geistig freie Schönheit der einzelnen Gestalten, die Pracht der Farbgebung und gerade hier die Einfachheit und bei aller Symmetrie die Freiheit der Komposition.

Verschiedene Ungleichheiten in der Behandlung beider Freskenwerke erklären sich vielleicht aus der Beihülfe seines Freundes und Schülers Fra Diamante, der mit ihm Novize im Karmeliterkloster zu Florenz gewesen war, und der seit Prato sein treuer Begleiter und Gehilfe wurde. Von selbständigen Gemälden

des Fra Diamante wissen wir nicht viel. Die Chornische in Spoleto aber hat er jedenfalls zu Ende geführt; denn der Tod überraschte den Fra Filippo vor der Vollendung des Werkes schon im Jahre 1469. Vafari fabelt hier, seiner novelistischen Neigung entsprechend, wieder von Gift, welches die Verwandten seiner Geliebten ihm beigebracht hätten.

In der Kirche, die sein letztes Hauptwerk schmückt, liegt Fra Filippo Lippi begraben. Die Spoletiner errichteten ihm ein Grabmal von rothem und weißem Marmor. Später freilich ließen die Florentiner durch Lorenzo Medici die Leiche des gefeierten Malers zurückverlangen und gedachten sie in ihrem Dome beizusetzen. Die Spoletiner aber widersetzten sich diesem Verlangen. Lorenzo ließ ihm durch Filippino, seinen Sohn, ein Marmordenkmal im Werth von 100 Dukaten im Dome von Spoleto errichten, und der berühmte Gelehrte Poliziano schmückte dasselbe mit einer in lateinischen Distichen verfassten Grabchrift, die ich etwa folgendermaßen ins Deutsche übersetzen würde:

Hier nun lieg ich begraben, der Malkunst Zierde, Philippus,  
 Dessen bewunderter Hand Grazie Jeglicher kennt.  
 Konnt' mit der Hand ich, der Künstler, doch Leben den Farben verleihen,  
 Dafs der Beschauer sie lang' reden zu hören vermeint.  
 Selbst die Natur erstaunte, kopirt durch meine Gestalten;  
 Und sie gestand mir, ich sei gleich ihr an schöpferischer Kraft.  
 Unter dem marmornen Mal hat hier mich Lorenzo begraben,  
 Der Mediceer; vorher deckte mich niederer Staub.

Nach diesem Epigramm war es der Realismus in der Kunst Filippo's, welcher schon seinen Zeitgenossen auffiel. Und dafs der Realismus ein Grundzug von Filippo's Kunst ist, wird man nicht leugnen können. Aber es ist nicht der herbe, oft durch seine Uebertreibung sich selbst wieder aufhebende Realismus eines Donatello oder Castagno, sondern ein Realismus, der auf der treuen Beobachtung einer anmuthigen, heiteren, schönen und dabei doch sinnigen und ernsten Natur beruht. Die Gegenstände, die Filippo darstellt, sind stets Heiligenbilder; die antiken Stoffe, deren seine nächsten Nachfolger sich bemächtigten, lagen ihm noch fern; aber auch innerhab der religiösen Malerei suchte er sich vorzugsweise solche Stoffe aus, die ihm ermöglichen, realistisch und zugleich heiter, lebenswürdig und anmuthig zu sein: in erster Linie ist es die holdfelige Jungfrau Maria, deren Darstellung ihn, den leidenschaftlichen Verehrer der Frauen, anzieht.

Technisch bezeichnen seine Tafelgemälde vielleicht den Höhepunkt der Temperamalerei; die Oelmalerei, die bald darauf ihren Triumphzug durch die Werkstätten der Maler hielt, verschmähte er noch. Seine Wandgemälde aber, im Wesentlichen derselben Technik angehörig, zeugen von einer Meisterschaft, in der ihm nur Wenige gleich gekommen sind.

Sein Selbstporträt zeigt seine, etwas spitze Züge mit sinnlich dicken Lippen und glühendem Blicke. Er liebte eine heitere Gefelligkeit und hatte einen Hang zum Abenteuern. Die Vorschriften der klösterlichen Disziplin achtete er nicht mehr, als die meisten seiner zeitgenössischen Mitmönche. Einen schlechten Charakter wird man ihm deshalb nicht beilegen dürfen. Was er der Kunst geleistet hat, hätte er nicht leisten können, wenn eine weniger erdenfreudige Gefinnung sich mit seinem Talente gepaart hätte.

## 2. Sandro Botticelli.

Geb. 1446 in Florenz, † 1510 ebenda.

Vafari äußert gelegentlich, beim Tode Filippo Lippi's sei Sandro Botticelli ein ausgezeichneter Meister<sup>(1)</sup> gewesen; und dafs man dies von dem damals drei bis vierundzwanzig-jährigen jungen Manne sagen konnte, ist sicher zum grofsen Theile das Verdienst Fra Filippo's selbst, seines ersten Lehrers gewesen. Sandro blieb gleichwohl bei Lippi nicht stehen: er hatte die Formensprache der etwas älteren florentinischen Maler, die zugleich Bildhauer und Goldarbeiter waren, der Pollajuoli und Verocchio's in sich verarbeitet; er hatte sein Stoffgebiet nach Malsgabe der grofsen Paduaner, Squarcione's und Mantegna's erweitert; er hatte ein eigenes, von Manierirtheit nicht immer freizufrechendes Stilgefühl hinzugebracht; und er war so selbst zu einem neue Saiten anschlagenden und in feiner Weise bahnbrechenden Künstler der florentiner Schule geworden. Seine Werke sind aber von sehr ungleichem Werth; und sehr ungleich ist daher auch seine Werthschätzung besonders bei modernen Kritikern gewesen. Diese Werthschätzung des Botticelli nach dem Durchschnitt seiner Leistungen wird zum grofsen Theile davon abhängen, ob dem Beurtheiler der eigenthümliche, stets wiederkehrende auf den ersten Blick erkennbare Typus, den er seinen Gestalten, vor allen Dingen seinen Köpfen, auf einer Mehrzahl seiner Gemälde verliehen hat, sympathisch oder unsympathisch ist. Ich gestehe, dafs mir dieser Typus an sich keineswegs unsympathisch ist, dafs ich aber trotz seines anscheinenden Realismus in seiner steten Wiederholung bei Jünglingen, Jungfrauen und Kindern, die fogar im Zweifel läfst, ob das Urbild ein männliches oder ein weibliches gewesen, ebenfogut eine maniristische Verirrung erkenne, wie in dem ebenso oft wiederholten Typus, den unser moderner Stilist Genelli seinen Köpfen gegeben. Ein solcher Typus will natürlich nach dem Bilde selbst, und nicht nach einer Beschreibung kennen gelernt sein. Gleichwohl läfst sich das Gepräge der Botticelli'schen Köpfe vielleicht auch durch Worte veranschaulichen. Die Grundform des Gesichtes ist oval, aber nicht einmal regelmäfsig: Backenknochen, Kinn und Lippen sind markirt, aber in einer eigenthümlich weichen Weise markirt, die die Züge keineswegs scharf erscheinen läfst. Die Nase setzt schmal an und läuft breiter und stumpfer aus; besonders charakteristisch aber sind die sehr hoch liegenden, bogenförmigen Augenbrauen. Käme dieser Kopf einmal vor, so würde man ihn sicher individuell nennen; dafs er auf ein bestimmtes Modell zurückgeht, ist auch wahrscheinlich, erst durch die häufige Wiederholung verliert er seine Individualität. Der ganze Typus ist von sinnlichem Anfluge nicht freizufprechen und steht der Venus der Uffziengallerie (No. 39) daher natürlicher, als der »Magnificat« schreibenden, von jugendlichen Heiligen und Engeln umgebenen Madonna derselben Sammlung (No. 25), wenngleich ein schwermüthig weicher Ausdruck zugleich mit jener Formenbildung verbunden ist. Von in Deutschland befindlichen Bildern wird das Gemälde der Berliner Sammlung No. 102 den Typus am besten verdeutlichen. Die Bilder, auf denen reifere Männer die Hauptrolle spielen, sowie

vielleicht auch die früheren Bilder, halten sich dagegen ziemlich frei von dieser stereotypen Manier. Jedenfalls wird man die zahlreichen Gemälde, welche jenen Typus aufweisen, derselben Lebenszeit des Meisters zuschreiben müssen, ohne daß es leicht sein wird, diese Lebenszeit festzustellen.<sup>(2)</sup>

Das Leben Botticelli's ist nicht so reich an abenteuerlichen Epifoden gewesen, wie das Fra Filippo's; vielmehr scheint es ziemlich gleichmäßig verlaufen zu sein und ist daher mit wenigen Worten zu erzählen.

Des Künstlers Name war eigentlich Aleffandro Filipepi. Sandro ist nur eine florentinische Abkürzung jenes Vornamens; Botticelli aber wurde er später nach dem Namen seines Pathen und Lehrers in der Goldschmiedekunst genannt.

Sandro ist 1446 geboren<sup>(3)</sup>. Sein Vater, Mariano Filipepi, war florentinischer Bürger und scheint die Mittel befehen und angewandt zu haben, seinem Sohne eine sorgfältige Erziehung im Sinne der Renaissancezeit angedeihen zu lassen; denn wenngleich es von Sandro heißt, auch er habe bei vielen Anlagen wenig Luft zum Lernen gezeigt, und sein Vater habe ihn aus Verdrufs darüber zu jenem Goldschmied in die Lehre gegeben, so weisen doch verschiedene Thatfachen seines späteren Lebens und Wirkens darauf hin, daß seine literarische Bildung eine keineswegs unbedeutende, und daß sein geistiger Horizont ein weiterer gewesen, als derjenige vieler mitteltreibender Künstler.

Bei dem vielfachen Wechselverkehr, der damals zwischen Goldschmieden und Malern herrschte, lernte Sandro in der Werkflatt des Meisters Botticelli verschiedene zeitgenössische Maler kennen. Durch diesen Verkehr erwachte seine Liebe zur Kunst; und als er seinem Vater diese Neigung gestanden, gab derselbe ihn zu Fra Filippo Lippi in die Schule. So erzählt Vasari; und wir haben keinen Grund zu bezweifeln, daß Filippo sein eigentlicher Lehrer gewesen, wenngleich wir es als wahrscheinlich hinstellen können, daß er eben so früh auch durch die scharf und streng realistische Richtung von Verocchio und Antonio Pollajuolo, die beide ebenfalls Goldarbeiter waren und daher vielleicht mit dem alten Botticelli Umgang hatten, beeinflusst wurde. Sein erstes selbständiges Werk schloß sich wenigstens schon äußerlich an Gemälde der beiden Pollajuoli an. Es waren allegorische Gestalten der Tugenden, welche diese Meister für die Mercatanzia (das Handelsgericht) von Florenz gefertigt hatten; und die Ausführung einer dieser Figuren, der Fortitudo (Stärke oder Tapferkeit), wurde dem jungen Sandro übertragen. Die Tafel befindet sich seit 1861, so gut wie die der Pollajuoli, in der Uffiziengallerie (No. 1249). Die herbe Strenge dieser in einer Nische im Brustharnisch thronenden lebensgroßen Gestalt, welche eine eiserne Keule auf dem Schoße hält und einen zierlichen Helm auf dem Kopfe trägt, erinnert freilich mehr an jene von der Bildhauerei Donatello's unmittelbar beeinflussten Maler, als an Lippi. Die Madonnenbilder dagegen, deren er von Anfang an eine große Anzahl schuf, schloffen sich eng an die Darstellungsweise des Karmelitermönchies an. Es ist schwer, Botticelli's Bilder zu datiren. Daß er 1469, beim Tode Filippo's, bereits ein berühmter Meister war, ist schon erwähnt worden. Wir erfahren denn auch von einer Reihe von Aufträgen, die er von dieser Zeit an theils von Kirchen, theils von Privatleuten erhielt. Auch die Mediceer scheinen ihn viel beschäftigt zu haben. Die Großen fingen damals an, ihre Paläste mit

Tafelgemälden zu schmücken; besonders waren es die Mediceer, welche zum Schmucke ihres Palaſtes in dieſer Sitte vorangingen; und Botticelli war einer der erſten, dem die Aufgabe zufiel, derartige, von allen kräftigen Rückſichten in Bezug auf die Wahl des Stoffes, wie in Bezug auf die Darſtellungsweiſe, entbundene Gemälde zu ſchaffen. Daß Botticelli in dieſer Weiſe Jahrzehnte lang eine groſſe Thätigkeit entfaltet, iſt ſicher. Was wir aber an feſten Daten aus ſeinem Leben wiſſen, beſchränkt ſich auf weniges.

Im Jahre 1478 war Sandro der Künſtler, welcher von den ſiegreichen Medici nach der Verſchwörung der Pazzi auserleſen war, die Bildniſſe der Verräthler nach altem Brauch des florentiniſchen Staates an die Wände des Rathhauſes zu malen. Der Meiſter erhielt 40 Goldgulden für dieſe Arbeit, die übrigens nicht erhalten iſt.

Von 1480 iſt das Frescobild des heiligen Auguſtin datirt, welches Botticelli nach Vafari im Auftrage der Familie Vespucci für die Ogniffanti-Kirche zu Florenz gemalt. Domenico Ghirlandajo malte das Gegenſtück. Das Werk iſt 1564 losgebroschen und an eine andere Stelle derſelben Kirche verſetzt, aber ziemlich gut erhalten. Neuere Beurtheiler wollten das hohe Lob, welches dieſes Bild von den Zeitgenoſſen und noch von Vafari erhielt, nicht gelten laſſen. Daß es in einem ſo groſſen und freien Stil und mit einer bei aller Beſtimmtheit der Formen ſo breiten Pinſelführung gemalt iſt, wie ſie damals nur ganz wenigen Künſtlern eigen war, wird man anerkennen müſſen, auch wenn man die geiſtige Tiefe des Ausdrucks, die Vafari hervorhebt, nicht in den Zügen dieſes Heiligen zu finden vermag.

In das Jahr 1481 fällt dann ein wichtiges Ereigniß von Botticelli's Leben. Er wurde nach Rom berufen, um ſich an der maleriſchen Ausſchmückung der ſixtiniſchen Kapelle zu betheiligen. Papſt Sixtus IV. hatte dieſe Kapelle des Vatikans von dem Florentiner Baccio Pontelli in einem Stile erbauen laſſen, der von Anfang an beſtimmt geweſen zu ſein ſcheint, erſt durch den maleriſchen Schmuck zur vollen Wirkung zu kommen. Beim Betreten der Kapelle vergeſſen wir heutzutage denn auch die Architektur und denken nur an die Gemälde, welche ihre Wände zieren; die Meiſten werden fogar durch die Riefengemälde Michel-Angelo's an der Altarwand und an der Decke ſo in Anſpruch genommen, daß ſie vergeſſen, die Gemälde der Seitenwände zu betrachten, welche ein hervorragendes Denkmal der Kunſt des 15. Jahrhunderts, Sandro Botticelli's und ſeiner Zeitgenoſſen, ſind. Nach Vafari hatte der Papſt unſeren Sandro fogar zum Oberaufſeher der geſammten maleriſchen Ausſchmückung jener Kapelle ernannt. Die zeitgenöſſiſchen Maler, welche ſich auſer ihm an derſelben betheiligten, waren Luca Signorelli, Pietro Perugino, Coſimo Roſelli und Domenico Ghirlandajo. Botticelli war nicht der Aelteſte von ihnen. Wenn ihm gleichwohl die Oberleitung des Unternehmens zufiel (und ich ſehe keinen Grund, an dieſer Nachricht Vafari's zu zweifeln), ſo beweißt das doch wohl, daß unſer Maler ſich damals noch eines gröſſeren Rufes erfreute, als ſeine Mitarbeiter, von denen wir heute wenigſtens Domenico Ghirlandajo und Luca Signorelli über ihn ſtellen. Hatte Sandro aber die Oberleitung, ſo gehört ihm auch vielleicht die Anordnung des Ganzen an. An jeder Seite der Längwände befinden ſich, einander gegenüber, ſechs groſſe,

mehr breite, als hohe Wandgemälde, von denen die zur Linken (vom Haupteingang) Darstellungen aus der Geschichte des Moses, diejenigen zur Rechten die jenen vorbildlichen Typen nach damaliger Anschauung entsprechenden Darstellungen aus dem Leben Christi enthalten. Ueber diesen Bildern ist in den Nischen zwischen den Fenstern eine Reihe von acht und zwanzig Päpsten gemalt. Von diesen Gemälden hat Botticelli die zuletzt genannten Päpste, wenn nicht alle, so doch zum Theil ausgeführt; außerdem von dem Cyklus aus Moses Leben das zweite und fünfte, von dem Cyklus aus Christi Leben das zweite Bild. Der Parallelismus der beiden einander gegenüber angebrachten Bilder Botticelli's besteht darin, daß das eine Moses in der Wüste, das andere Christus in der Wüste darstellt. Auf dem ersteren sehen wir Moses siebenmal in derselben Landschaft angebracht: nämlich wie er den Aegyptier tödtet, wie er flieht, wie er die Hirten verjagt, welche den Töchtern Jethro's wehren wollen, Wasser zu schöpfen, wie er dann selbst deren Schafe trinkt, wie er, um barfuß den heiligen Boden zu betreten, seine Schuhe auszieht, wie er vor Gott im feurigen Busch kniet und wie er an der Spitze des Volkes seinen Zug nach dem gelobten Lande fortsetzt. Eine gute farbige Reproduction eines Theiles dieses Bildes befindet sich im Museum Ramboux der Düsseldorfer Akademie, No. 148. Kaum auf einem anderen Bilde des 15. Jahrhunderts sehen wir die naive Art und Weise, innerhalb desselben, mehr oder weniger realistisch gedachten Raumes eine Reihe verschiedener, zeitlich also nach einander folgender Szenen derselben Haupthandlung neben einander darzustellen, in solcher Blüthe, wie hier. Der Realismus der einzelnen Szenen bildet nur einen um so auffallenderen Gegensatz zu diesem durchaus idealen Princip der Komposition. Die großen Meister des 16. Jahrhunderts, die man gerade im Gegensatz zu den hier behandelten als Idealisten zu bezeichnen pflegt, fühlten meistens in dieser Beziehung viel realistischer.

Bei aller Ueberfüllung und Unmöglichkeit der Gesamtkomposition wirkt das Bild durch die lebenskräftigen Gestalten und die sprechende, wengleich mitunter übertriebene Darstellung der einzelnen Handlungen und der mit denselben verbundenen geistigen Erregung doch überaus kräftig. — Das gegenüberliegende Bild stellt die Verführung Christi und seine Abweisung des Teufels in der Wüste dar: auch hier ist die Komposition im Ganzen schwach; die einzelnen Gruppen aber erscheinen nur um so edler und ansprechender; sie sind ruhiger und würdevoller, als auf dem ersten Bilde. — Das dritte von Botticelli gemalte Werk aus diesem Cyklus stellt den Sturz der Rote Korah und die Befrafung des Dathan und Abiram und der Söhne Aarons durch Moses dar. Dieses Bild, welches umstehend abgebildet ist, ist seiner Gesamtkomposition nach einfacher, als das erste. Ein prachtvoller, mit Resten antiker Architekturen, unter denen eine getreue Kopie des Konstantinsbogens die Mitte einnimmt, geschmückter landschaftlicher Hintergrund faßt hier die drei Figurengruppen des Vordergrundes, in deren jeder Moses im höchsten Affekt des Zornes mit wallendem weißem Barte und Haupthaar erscheint, zu entschiedenerer Einheit zusammen. Die einzelnen Gruppen aber sind nicht schön: sie sind, wenn auch nicht unklar komponirt, so doch gespreizt und übertrieben in den Bewegungsmotiven der einzelnen Gestalten. — Andere haben anders über dieses Bild geurtheilt. Alles in Allem scheint es

mir ungerecht, leugnen zu wollen, daß Botticelli in diesen großen Fresken der florentinischen Kapelle auf der Höhe seiner Schaffenskraft stehe. Sie zeigen uns freilich deutlich die Grenzen, die ihm, wie fast allen Künstlern des 15. Jahrhunderts gezogen waren. Es fehlt noch der Sinn für die Harmonie des Ganzen, also für eine einheitliche großartige Komposition; und daher repräsentieren, an sich betrachtet, allerdings manche der kleineren, einfacheren und ruhigeren Tafelbilder des Künstlers eine höhere Stufe innerer harmonischer Vollendung, als diese großen Fresken.

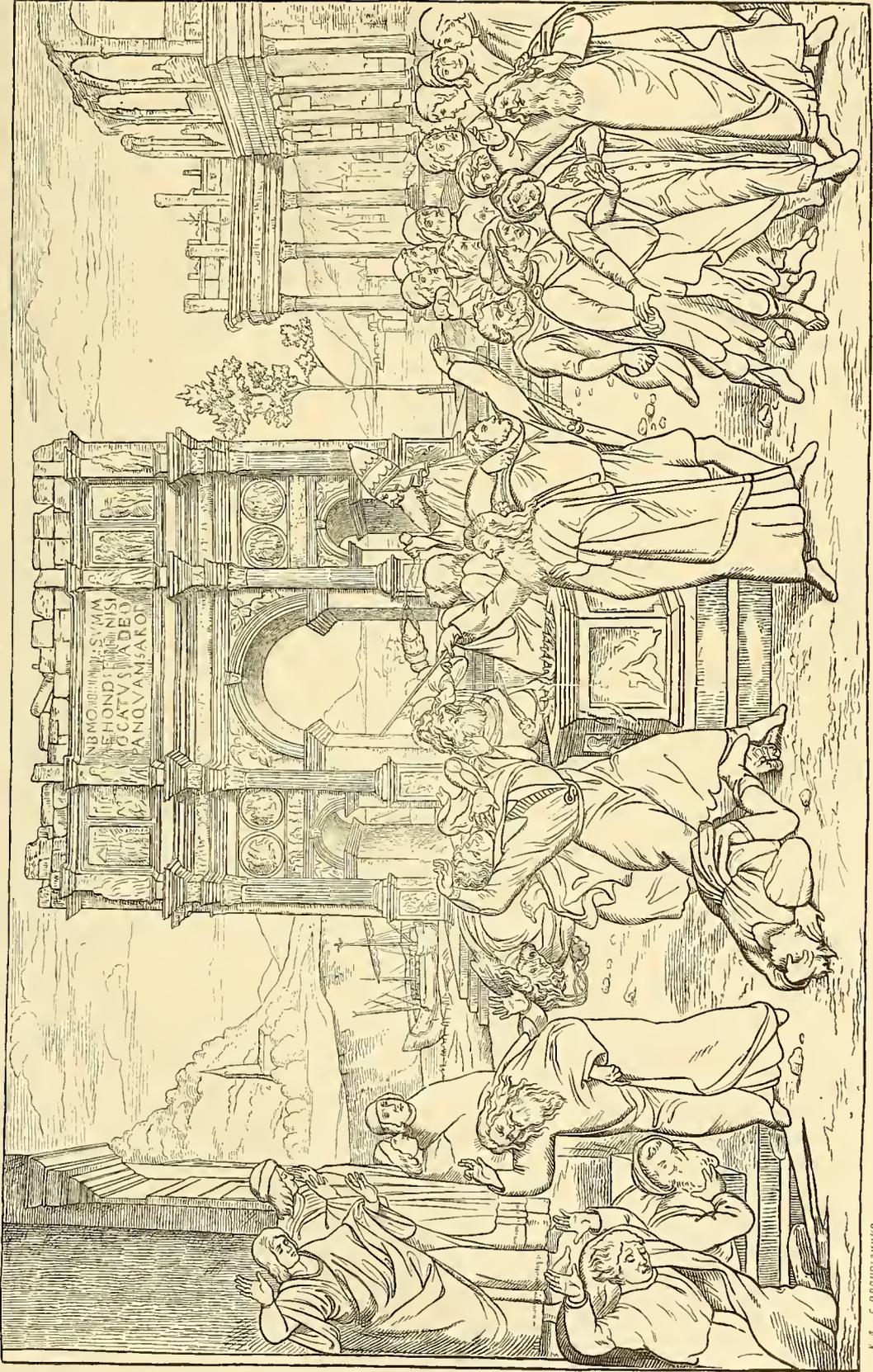
Botticelli mag etwa bis zum Jahre 1484 in Rom thätig gewesen sein. Wenn ihm 1482 die Aufgabe zu Theil geworden, mit Domenico Ghirlandajo gemeinschaftlich einen Saal des Palazzo pubblico zu Florenz auszumalen<sup>(1)</sup> (Gaye, Carteggio I., Appendice II, pag. 578), so muß bezweifelt werden, daß er diesen Auftrag erfüllt.

Dem Jahre 1487 gehören vier kleine Bilder an, deren Stoff der achten Novelle des fünften Tages von Boccaccio's Decamerone entlehnt ist, und die sich gegenwärtig in einer englischen Privatsammlung befinden.

1491 wurde ihm die Ausführung des Mosaikschmuckes in der Kapelle des heiligen Zenobius im Dome von Florenz aufgetragen. Das Werk scheint aber nie vollendet worden zu sein und ist jetzt ganz zerstört.

Bald nach dieser Zeit wurde der Künstler, scheint es, in die gewaltige Aufregung hineingeriffen, welche Savonarola's Auftreten in Florenz verursachte. Furchtbar drangen die Bußpredigten des Dominikanerpriors den Hörern durch Mark und Bein. Die Scheinheiligkeit Roms wurde an den Pranger gestellt, die Gefahr, welche der Florentinischen Freiheit durch die Allmacht der Medici drohte, wurde rücksichtslos entlarvt, das Heidenthum in der Kunst wurde verdammt. Florenz spaltete sich in zwei Parteien. Die Anhänger Savonarola's nannten sich Piagnoni, d. h. Klagemänner; und Sandro Botticelli zählte nach Vafari zu den eifrigsten Piagnonen von Florenz. Am höchsten gingen die Wogen der Bußbewegung im Jahre 1496; gerade aus diesem Jahr existirt ein von Michel-Angelo, der damals in Rom war, an Botticelli adressirter, aber an Lorenzo de'Medici gerichteter Brief. Wahrscheinlich wählte Michel-Angelo die Adresse eines älteren befreundeten Künstlers, um den Brief sicherer, als es bei der politischen Unruhe der Zeit sonst möglich gewesen wäre, in des Politikers Hand gelangen zu lassen. Auch der junge Michel-Angelo hatte sich begeistert auf Savonarola's Seite gestellt. Jene Briefadresse und die Ueberschrift »Christus!«, welche der Brief trug (»Christus, König von Florenz!« war der Parteiruf der Piagnonen), beweisen, daß Botticelli dem aufstrebenden Riefengenius damals nahe stand. Botticelli war fünfzig, Michel-Angelo einundzwanzig Jahre alt.

Das florentinische Parteigetriebe nahm Sandro Botticelli aber nach Vafari so in Anspruch, daß er um diese Zeit, ganz im Sinne Savonarola's, »dem Malen entfagte und dadurch, da er kein anderes Einkommen hatte, in große Verlegenheit stürzte.« Wörtlich wird dies nicht zu nehmen sein, wieweil wir aus seiner Vermögenslage vom Jahre 1498, dem Todesjahre Savonarola's sehen, daß er zwar einigen Grundbesitz, außerdem aber kein Vermögen hatte (Gaye, Carteggio, I, No. 172; pag. 343). Daß er im Jahre 1503 noch in großem persön-



A. A. G. BREND-THALER

Befragung der Rotte Korah. Capella Sistina im Vatikan.

lichen Ansehen stand, beweist der Umstand, daß er in diesem Jahre zu der Künstler-Commission gehörte, welche über den Aufstellungsort von Michel-Angelo's kolossaler Marmorstatue des David beschließen sollte. Die Verhandlungen dieser Commission sind uns aufbewahrt. Botticelli's Aeußerung erscheint keineswegs altersschwach: erst stimmte er (doch wohl nur aus Höflichkeit, wie seine Vorredner auch gethan) seinem Vorredner Cosimo Roselli bei, der neben ihm in der Sixtinischen Kapelle in Rom gemalt hatte; dann fügt er als eigene Ansicht hinzu, man solle den David in der Loggia neben dem Regierungspalaste aufstellen. Wie verständig Botticelli's Ansicht war, daß die Statue in einem bedeckten Raume stehen müsse, konnte schon den damaligen Unbefangenen der Umstand beweisen, daß Giuliano di Sangallo, einer der berühmtesten Techniker der Zeit, dieselbe Meinung äußerte, ohne eine neue abweichende Ansicht hinzuzufügen. Botticelli's und Sangallo's Rath wurde indeffen damals nicht befolgt. Jetzt, 370 Jahre später, aber hat man doch eingesehen, daß der Koloss Schutz vor der Witterung haben müsse, und ihn dem entsprechend in einen überdachten Raum, wenn auch in einen anderen, nämlich in die Akademie gebracht.<sup>(3)</sup>

Nach dem Jahre 1503 erfahren wir nichts weiter von Botticelli. Vafari sagt, er habe sich der Arbeit immer mehr entfremdet und, obgleich er in seinen besten Jahren ziemlich viel Geld verdient, dieses doch immer sofort ausgegeben und endlich solche Noth gelitten, daß er Hungers gestorben sein würde, wenn reiche Gönner sich des alten, berühmten, jetzt an Krücken gehenden und gebrechlichen Mannes nicht angenommen hätten. Gleichwohl wurde Botticelli nur 64 Jahre alt; er starb nach neueren Forschungen am 17. Mai 1510 und wurde in der Kirche Ognissanti, in welcher er seinen heiligen Augustin gemalt, begraben.

Sandro war ein Mann von kräftigen, eher derben, als feinen, aber gemüthlichen Zügen, mit dicken Lippen, wohlgenährten Wangen und klugem Blick. Seinen Charakter schildert Vafari als leichtlebig und verschwenderisch, so lange er etwas hatte. Zu harmlosen Scherzen mit seinen Freunden und Schülern war er stets aufgelegt, wie die Anekdoten, die jener alte Biograph aufbewahrt hat, beweisen. Auch war er ein eifriger Förderer junger Talente, und er scheint sich einer allgemeinen Beliebtheit erfreut zu haben, die ihn denn auch in den letzten kümmerlichen Jahren seines Lebens nicht im Stich liefs.

Daß Botticelli bei allen diesen Eigenschaften ein Mann von bedeutender literarischer Bildung und von lebhaften geistigen Interessen gewesen, geht aus verschiedenen Umständen hervor. Schon seine leidenschaftliche Theilnahme für Savonarola zeugt von seinem inneren Leben. Auch kann man vielleicht bei dieser Gelegenheit anführen, daß ein jetzt in Schottland befindliches<sup>(4)</sup> Gemälde des Todes und der Himmelfahrt Mariae, welches er im Anschluß an ein ketzerisches Gedicht des Matteo Palmieri, des Bestellers des Bildes, gemalt hatte, von der Geistlichkeit ebenfalls für ketzerisch erklärt und den Augen der Gemeinde entzogen wurde. Es soll eins der schönsten Gemälde des Meisters sein. Ferner berichtet Vafari, daß er, als zum Philosophiren geneigte Persönlichkeit (*per essere persona sofistica*), den Dante studirt, ja einen Commentar zu einem Theile der göttlichen Komödie verfaßt und einen Kupferstich, welcher die Hölle darstellte, angefertigt habe. Es muß sogar eine ganze Reihe von Illustrationen ge-

wesen fein, die er zum Dante gemacht; denn man schreibt die Kupferstiche der florentinischen Danteausgabe von 1481 der Zeichnung nach alle, einige aber auch dem Stiche nach unserm Künstler zu. Sandro war also auch einer der ältesten Kupferstecher, ohne dafs er sich in deren Kunst besonders ausgezeichnet hätte, wogegen seine Zeichnungen ihrer charaktervollen Bestimmtheit und Sauberkeit wegen von anderen Kupferstechern sehr gefucht wurden. Aber nicht nur den Dante hat Botticelli illustriert; ich habe schon erwähnt, dafs er auch einen kleinen Cyklus von Tafelgemälden, welche eine Novelle Bocaccio's illustriren, angefertigt. Endlich scheint eine lange griechische Inschrift auf einem in England befindlichen eigenthümlichen Gemälde, welches darstellt, wie bei der Geburt Christi jubelnde Engel die Menschen umarmen, Teufel sich verkriechen, dafür zu sprechen, dafs der Künstler auch die griechische Sprache verstanden habe, wenngleich es unwahrscheinlich ist, dafs er die ganze Inschrift selbst verfertigt. Uebrigens beweist schon die beträchtliche Anzahl der Bilder, deren Gegenstand Botticelli dem klassischen Alterthume entlehnt, seine Kenntnifs der antiken Schriftsteller; wie überhaupt die grofse Verschiedenheit der von ihm gewählten Stoffe, eine Verschiedenheit, wie sie kein Künstler vor ihm aufzuweisen hat, von der Vielseitigkeit seiner geistigen Bildung zeugt.

Ueber die grofse Anzahl der erhaltenen Gemälde von Sandro's Hand, welche in allen Galerien zerstreut sind, ohne dafs sie sich leicht an bestimmte Lebensjahre des Meisters anknüpfen liessen, müssen aber jetzt noch einige Bemerkungen gemacht werden. Bei der mangelnden chronologischen Bestimmbarkeit bietet sich die Verschiedenheit der Gegenstände, die sie darstellen, von selbst als Anhaltspunkt für ihre Eintheilung dar. Masaccio und Lippi hatten nur christliche Mythen bearbeitet; die begeisterte Hinzunahme antiker Stoffe scheint von der Paduanischen Schule ausgegangen zu sein. Botticelli aber war der erste Florentiner, der diese Richtung mit Erfolg cultivirte. Er malte alttestamentarische Geschichten und christliche Bilder, aber er malte auch heidnische Mythen und modernen Dichtern entnommene Scenen, freie Allegorien und Porträts.

Was zunächst die religiösen Gemälde Botticelli's anbetrifft, so stehen diese sowohl der Anzahl wie der Schönheit nach doch voran. Auf die Gemälde der Versuchung Christi und des Todes und der Himmelfahrt Mariae will ich nicht zurückkommen. Von grofsen Compositionen ist hier vor allen die grofse Krönung Mariae in der Akademie von Florenz (Saal d. gr. Gem. No. 47) zu nennen, ein überhöhtes, oben im Halbkreis geschlossenes Bild, das schon durch diese Gestalt in einen Gegensatz tritt zu dem breiten Bilde Fra Filippo's, welches denselben Gegenstand behandelt. Die Scene ist hier wieder in den freien Himmelsraum verlegt. Der Gottvater im päpstlichen Ornate erinnert gleichwohl an dieselbe Gestalt des Karmelitermönchs; die Madonna aber, welche mit verschränkten Händen in tiefster, ernstester Demuth vor dem Höchsten kniet, ist eine echt Botticelli'sche Gestalt. Sehr charakteristisch für unseren Meister sind auch die Engel, die im Himmel um die hochheilige Scene, Rosen streuend, ihren Reigen tanzen in zierlich aber etwas manierirt gefalteten und wallenden Gewändern. Unten stehen in offener, einfach gehaltener Landschaft vier ehrwürdige Heilige mit ausdrucksvollen Charakterköpfen und grofsartigem Wurf der Gewänder.

Ein sehr schönes großes Bild ist auch die Krönung der Jungfrau mit achtzehn Heiligen in der Kirche S. Jacopo di Ripoli zu Florenz. Früher wurde es dem Domenico Ghirlandajo zugeschrieben. (Siehe Crowe u. Cav. deutsche Ausg. III. S. 170.)

Höchst bedeutend, dem Stile nach dem letztgenannten verwandt, ist ferner die große Anbetung der Könige, welche Botticelli im Auftrage der Medici für die Kirche Sta. Maria Novella gemalt hatte, die heute aber in der Uffziengallerie (No. 1286) aufbewahrt wird. Schon die Anordnung des Hintergrundes ist reich und interessant. Die Hütte der heiligen Familie ist hier erhöht in Felsen und altem Gemäuer, über die man nur ein hölzernes, auf roh behauenen Stämmen ruhendes Dach ausgespannt hat, aufgeschlagen. Hier sitzt Maria mit dem Kinde auf dem Schoofse; und hier steht der nachdenkliche Joseph hinter der Jungfrau, während der älteste König im Mittelgrunde vor dem Kinde kniet und die beiden anderen mit ihrem Gefolge in zwei Gruppen den rechten und linken Vordergrund einnehmen. Besonderes Interesse gewährt dieses Bild als charakteristisches Beispiel der Darstellung zeitgenössischer Porträts unter der Heiligen-Maske. Jede Figur dieses Bildes scheint ein äußerst lebenswahr durchgeführtes Bildniß eines Zeitgenossen Botticelli's zu sein. Die Gestalt des ältesten Königs stellt Cosimo de' Medici dar; die beiden anderen Könige sind nach Vafari die Porträts von Giuliano und Giovanni de' Medici; aber auch die zahlreichen übrigen Figuren haben durchaus den Character von Porträts. Dabei durchdringt ein heiliger, männlicher Ernst das ganze Bild. Jener von Botticelli selbst konventionell gemachte Frauen- und Jünglingskopf vieler seiner Bilder kommt hier nicht vor.

Dagegen findet sich dieser Typus bei verschiedenen Figuren des großen Bildes der in sehr reicher und mächtiger Architektur zwischen sechs vorn stehenden Heiligen und zwei zu ihrer Seite stehenden, mit Marterwerkzeugen versehenen Cherubim thronenden Madonna, die zwei Engel durch zur Seitenschiebung des großen und schweren Thronhimmelvorhanges uns enthüllen. Das schöne, durch strenge, vielleicht allzu strenge Symmetrie der Composition ausgezeichnete, doch durch moderne Zuthaten besonders im oberen Theile entstellte Bild befindet sich im Saal der großen Gemälde der Akademie von Florenz unter No. 52.

Andere größere Compositionen der Heiligengeschichte befinden sich in auswärtigen Gallerien, besonders in der Gallerie Fuller Maitland zu London; in München eine Grablegung. Sehr zahlreich aber sind die kleineren oder wenigstens einfacheren Compositionen, die oft doch lebensgroße oder nahezu lebensgroße Figuren enthalten.

Befonders in einer Reihe von Rundbildern hat Botticelli höchst ansprechende, schön in den runden Raum gruppirte Madonnenbilder geschaffen, die zu seinen besten und charakteristischsten Werken gehören, und in denen sich am öftesten jene eigenthümlich typische und doch von Haus aus individuelle Gesichtsbildung findet. In der Regel sind jugendlich anmuthige, oft halberwachsene Engel auf diesen Rundbildern um die Madonna mit dem Christuskinde gruppirt. In Italien gebührt der Preis unter den Werken dieser Art dem schon erwähnten Gemälde No. 25 der Uffzien, welches unser nebenstehender Holzschnitt reproducirt. Zwei Engelknaben halten eine Krone, an der ein Schleier befestigt ist, über der

schreibenden Madonna, einer hält das Tintenfaß, in welches die Jungfrau ihre Feder eintaucht, zwei andere schauen kindlich neugierig zu. Aehnlich ist das Bild der Uffizien No. 1289. Auch die Galerien Pitti (No. 348), Corsini (No. 13) und Aleffandri zu Florenz und Borghefe zu Rom enthalten schöne Rundbilder, die ganz dieser Klasse zuzuzählen sind. In Deutschland besitzt die Berliner



Madonna, Galerie der Uffizien.

Sammlung unter No. 102 ein Meisterstück dieser Art. Die Madonna thront hier in einer Nische zwischen sieben schon erwachsenen, lang bekleideten, geflügelten Engelgestalten, welche Rosenkränze im Haar, Wachskerzen in der Hand tragen. Rechts stehen vier, links nur drei solchen Engel; aber zur Linken füllt der Kopf des von der Mutter gehaltenen auf der Ballustrade des Thrones stehenden Kindes die Lücke aus: so daß hier eine zwar immer noch strenge, aber doch freiere Symmetrie die Composition zu einer sehr schönen erhebt. Interessant sind zwei auf dem Gesimse über der Nische angebrachte, unschuldig herabblickende nackte

Flügelknaben, die vollständig jenen Amoretten der späteren Kunst des Alterthums nachgebildet sind. Es ist eines der frühesten Beispiele von Engeln in Gestalt dieser Putten. Endlich gehört auch ein Bild der Sammlung Raczynski zu den verwandten Gemälden.

Die übrigen christlichen Gemälde Botticelli's aufzuzählen, würde hier zu weit führen. In Deutschland besitzen noch einige: Berlin, Frankfurt, Dresden, München und Altenburg; von auswärtigen Hauptstädten: Petersburg, London und Paris.

Von Gemälden Botticelli's, welche Geschichten des alten Testaments darstellen, sind außer den beiden großen römischen Fresken die bekanntesten und vielleicht die einzig echten zwei kleine Bilder der Uffiziengalerie (No. 1156 und 1158). Das eine derselben stellt die enthauptete Leiche des Holofernes dar, wie sie im Zelte von den Seinigen aufgefunden wird; das andere zeigt Judith in reicher Gewandung, das bloße Schwert in der Rechten, einen Zweig in der Linken, durch eine blühende Landschaft heimsehrend gen Bethulien; hinter ihr die Magd, welche das in ein Tuch gewickelte Haupt des Holofernes auf dem Kopfe trägt. Auf dem ersteren Gemälde ist das abgeschlagene Haupt nicht zu sehen. Die beiden (überhöhten) Gegenstücke können daher sehr wohl denselben Zeitpunkt darstellen. Die Darstellung ist plastisch markirt, von sorgfältiger Durchführung und interessanter Charakteristik des Ausdrucks. Vielfach ist besonders der Ausdruck der Judith auf dem zweiten Bilde.

Unter den heidnischen Bildern des Botticelli nimmt die auf der Muschel aus dem Meer daherfahrende Aphrodite, also die Geburt der Anadyomene aus dem Schooße der Wogen, die erste Stelle ein. Das Bild, welches von der Arundel-Society (1870) chromolithographisch vervielfältigt ist und sich z. B. bei Rosini, Storia etc., tav. LV abgebildet findet, wird als No. 39 in der Uffiziengalerie aufbewahrt. In dem homerischen Hymnos auf die Aphrodite (No. VIII), wird ihre Geburt und ihre Ankunft auf Kypros geschildert;

„wohin sie des Zephyros schmelzendes Wehen  
Führte mit Macht auf der Woge des tiefaufbrauchenden Meeres,  
In weich flüffigem Schaum. Mit dem Goldfirnbände die Horen  
Nahmen sie liebeich auf, in ambrosische Kleider sie kleidend.“

Ob Botticelli diese Verse hat kennen können oder welche antike oder moderne Umarbeitung derselben er gekannt hat, vermag ich nicht anzugeben. Die Situation, die in jenen Versen geschildert ist, kommt aber wunderbar anmuthig in dem Botticelli'schen Bilde zur Anschauung: nur das aus den Horen eine einzige weibliche Gestalt geworden ist, welche selbst auf's reichste gekleidet, die Göttin am herrlichen Ufer unter Lorbeerbäumen mit einem prachtvollen Gewande, das sie ihr ausgebreitet mit beiden Händen entgegenhält, empfängt, — und das aus dem Zephyros zwei einander mit etwas unklarer Gliederverflechtung umschlungen haltende Windgötter geworden sind, geflügelt, wie die antiken Windgötter, blasend aus vollen Backen und reichlich Rosen verstreugend. Die Göttin, welche im Begriffe ist, die Muschel zu verlassen und das Land zu betreten, ist keine antike, aber eine wunderschöne realistisch-moderne Gestalt mit deutlich ausgeprägter Botticelli'scher Physiognomie von unschuldigem aber sinn-

lichem Ausdruck und langem Haar, mit dem sie ihre Scham bedeckt. Die Wellen des Meeres sind nach heutigen Begriffen recht unvollkommen dargestellt; aber das Ganze macht doch einen überaus poetischen, jenen homeridischen Verfen ebenbürtigen Eindruck.

Viel weniger schön ist die nackte Venusgestalt des Berliner Museums (No. 1124), welche in der Haltung der Mediceerin daſteht. Die Venus der Medici ſelbſt war zur Zeit Botticelli's noch nicht ausgegraben; doch muß er ſchwächere Exemplare dieſes in zahlreichen Wiederholungen vorhandenen Typus gekannt haben.

Die Venus, von Amoretten umgeben im ſchwellenden Rafen ruhend, ſtellt ein kleines Bild des Louvre dar; ein ähnliches befindet ſich in der Sammlung Samuel Baker zu London; weniger anziehend ſind andere in London befindliche mythologiſche Bilder des Meiſters, über die Crowe und Cavalcaſelle berichten. Von antikifiirenden Bildern muß vor allen Dingen die vielbeſprochene Allegorie der Verläumdung genannt werden. Dieſes kleine Bild, welches ſich in der Uffziengallerie (No. 1182) befindet (abgeb. z. B. Cr. u. C. engl., Vol II, p. 422), iſt die unmittelbare Nachbildung eines von Lukianos beſchriebenen Gemäldes des berühmten griechiſchen Malers Apelles<sup>(5)</sup>, eine figurenreiche Allegorie, die von Sandro Botticelli in eine architektoniſch ſehr ſchön componirte Halle mit Durchblick auf das Meer verlegt iſt, der er aber trotz aller Feinheit der Durchführung den froſtigen Charakter nicht zu benehmen gewußt hat, den alle kunſtſinnigen Archäologen dem Gemälde des Apelles, ohne es zu kennen, zugeſchrieben haben. Der Realismus der einzelnen Geſtalten bildet einen ſchneidenden Gegenſatz zu ihrem rein idealen Werthe, und die Geſpreiztheit der einzelnen Bewegungsmotive läßt die Lockerheit der Geſammtcomposition doppelt empfindlich erſcheinen, wenn gleich auch hier der prachtvolle Hintergrund viel dazu thut, eine ſcheinbare Einheit herzuſtellen.

Zu den ſelbſtändig allegoriſchen Bildern des Sandro iſt dann doch wohl ſchon das unter dem Namen »Venus und die Grazien« oder »die Ankuſt des Frühlings« bekannte oder ſchlechthin als »Allegorie des Frühlings« bezeichnete Bild der florentiniſchen Akademie (Gal. d. quadri ant. No. 24) zu rechnen. Das Stück ſpielt in einem üppigen Walde von Fruchtbäumen auf blumiger Wiefe; in der Mitte ſteht eine reich bekleidete weibliche Geſtalt, über welcher der Liebesgott dargeſtellt iſt. Links tanzen drei, Grazien ähnliche, weibliche Geſtalten, während ein ſchöner Jüngling Obſt vom Baume ſchlägt; rechts ſcheint ein Windgott im Begriff eine andere der Jungfrauen zu rauben. Welcher antike Mythos oder welche modern-allegoriſche Phantafie ſich in Botticelli's Geiſte ſo geſtaltet, wer vermag es zu ſagen? In der Sorgfalt der Ausführung gleicht das Gemälde dem Bilde der Verläumdung.

Als eigentliche Allegorien des Sandro ſind das ſchon beſprochene Bild der Fortitudo, ferner ein unverſtändliches, ſein durchgeführtes Bild der Turiner Galerie und eine Figur mit Füllhorn in Paris bei Reife zu bezeichnen; andere hierhergehörige Bilder ſcheinen nur der Schule unſeres Meiſters anzugehören.

Was Botticelli den damals modernen italieniſchen Dichtern entnommen, iſt ſchon behandelt worden; es bleiben alſo nur noch die Porträts zu beſprechen,

wobei hervorgehoben werden muß, daß Sandro auch einer der ersten gewesen, der selbständige Porträtfiguren, welche früher in der Regel nur als Zuschauer



Die Geburt der Venus. Galerie der Uffizien.

bei heiligen Vorgängen auftraten, gemalt hat. Vafari erwähnt, aufser den Papstbildern der fixtinischen Kapelle, zwei Porträts des Meisters, deren eins, als »Bella Simonetta« bekannt, die Geliebte Giuliano de' Medici's, deren anderes,

Lucrezia de'Tornabuoni, Lorenzo's Gemahlin darstelle. Unter erhaltenenen Gemälden beanspruchen drei das Porträt der schönen Simonetta zu fein. In der Regel gilt das nüchtern ausgeführte und keineswegs schöne Bildniß einer einfach gekleideten hageren Person im Palazzo Pitti für das echte. Ein Londoner Bild, welches mit demselben Anspruch hervortritt und die »Halbfigur eines Weibes, welches sich mit dem Händen Milch aus den Brüsten drückt,« darstellt (Cr. u. C. d. Ausg. III, S. 177), ist sicher das echte nicht. Das schönste soll sich in der Sammlung Reifet (Cr. u. C. a. a. O.) zu Paris befinden. Das Bildniß der Lucrezia Tornabuoni wollte dagegen die Berliner Galerie (No. 81) besitzen; dieses Bild hat in Anlage und Mache freilich manche Aehnlichkeit mit der f. g. Simonetta des Palazzo Pitti; aber es theilt auch die Schwächen derselben. Andere Porträts, von denen einige von großer Schönheit sind, können unserm Meister doch nicht mit voller Sicherheit zugeschrieben werden.

Nach dieser Uebersicht über Botticelli's bedeutendste erhaltene Gemälde muß uns die neue und für Florenz geradezu bahnbrechende Vielseitigkeit des Meisters klar geworden sein. Auch hatte vor ihm kein Florentiner, Benozzo Gozzoli etwa ausgenommen, so reiche und prachtvolle Hintergründe, hatte kein Florentiner so lebhaft bewegte Motive gemalt, wie er. Nur vermochten die groß und einheitlich gedachten Hintergründe doch die Zusammenhanglosigkeit der figürlichen Compositionen seiner gestaltenreichen Bilder nicht zu verdecken, und wußte die Lebhaftigkeit der Bewegungen, welche stets eine gewisse Hastigkeit, Gepreiztheit und Unruhe behielt, nicht zur freien Schönheit hindurchzudringen. Am schönsten bleiben seine ruhigen, schwärmerisch innigen und doch so lebenswahren, hausmütterlichen, von Engeln umgebenen Madonnen. Sicher ist Botticelli einer der allerbedeutendsten Erscheinungen des 15. Jahrhunderts; aber gerade deshalb fühlt man ihm gegenüber besonders deutlich, daß doch erst ein Lionardo, Rafael und Michel-Angelo die italienische Kunst auf die höchste Höhe ihrer Leistungsfähigkeit gebracht haben.

### Anmerkungen.

1) »Tenuto allora maestro bonissimo,« sagt Vasari. Schwerlich wird man mit Crowe und Cavalcafelles dieses als »the best master« (engl. Ausg. II, S. 415), »der beste Meister« (deutsche Ausg. III, S. 157) übersetzen können. Daß Crowe und Cavalcafelles Werk mit seinen Notizen aus nicht überall zugänglichen italienischen Quellen, eine dankbar benutzte Hauptquelle der historischen Notizen der vorstehenden Arbeit bildet, versteht sich wohl von selbst. Ernst Foerster hat in seiner später erschienenen, ebenfalls genug des Dankenswerthen enthaltenden Geschichte der italienischen Malerei leider manche der hier angezogenen Dokumente unberücksichtigt gelassen.

2) Nach den von G. Milanese publicirten Dokumenten bei Crowe und Cavalcafelles, dtfch. Ausg. III, S. 156.

3) Man vergleiche Herman Grimm's Bemerkungen in seinem Leben Michel-Angelo's, 3. Aufl. I, S. 207—209.

4) Man vergleiche Crowe und Cavalcafelles, dtfche Ausg. III, S. 166, mit Ernst Foerster, Geschichte der ital. Malerei III, S. 327.

5) Daß die von Lukian beschriebene Verläumdung des Apelles nicht ein Werk des »berühmten Günstlings Alexanders« sei, ist eine Privatansicht von Ernst Foerster (Gesch. der ital. K. III, S. 307), welche von den ersten Archäologen nicht getheilt wird. Man sehe z. B. Brunn's neuesten Aufsatz über Apelles in Jul. Meyer's Künstlerlexikon II, S. 164 und 167.

### 3. Filippino Lippi.

Geb. um 1459 in Prato, † 1504 in Florenz.

Filippino war der uneheliche Sohn des Karmelitermönches und Malers Filippo Lippi; »aber sein ganzes Benehmen war ein derartiges,« sagt Vasari, »dafs er den Makel (wie man über diesen auch denken möge), der ihm vom Vater hinterlassen war, tilgte, ihn tilgte nicht nur durch die Vortrefflichkeit seiner Kunst, in welcher er keinem Zeitgenossen nachstand, sondern auch durch sein bescheidenes und gefittetes Leben und sein gefälliges und liebenswürdiges Wesen.« Filippino stand in der That während seines ganzen Lebens in hohem Ansehen als Künstler und Mensch; und wenn neuere Kritiker über ihn sehr verschieden geurtheilt haben, so ist daran auch bei ihm vor allen Dingen die grofse Werthverschiedenheit seiner Arbeiten schuld. An glänzender Befähigung steht er in der ersten Reihe unter den Künstlern des 15. Jahrhunderts; und eine Anzahl der Werke, die er geschaffen, entsprechen völlig diesem Talente. Aber es fehlte ihm an der gleichmäfsigen Stetigkeit der Schaffenslust; und daher hat er schwache und manierirte Leistungen unmittelbar neben seine besten gestellt. An der Schwelle der neuen Kunstentwicklung des Cinquecento stehend, war er zu jung, um, wie seine Vorgänger, sich bei der Ausdrucksweise des 15. Jahrhunderts zu beruhigen, aber nicht energisch genug, um, wie der fogar ältere Lionardo da Vinci, ein Bahnbrecher der neuen Richtung zu werden.

Befonders seine späteren Werke erhalten dadurch neben hohen Schönheiten etwas Unruhiges, Suchendes, Zerfahrenes; sie suchen den Fortschritt mehr in überreichen Ornamenten und bunten Flitterzuthaten, als in tieferer und freierer Durchbildung der Formen und der Composition. Seine älteren durch den Geist der Neuzeit weniger beirrten und liebevoller durchgeführten Werke sind die gediegeneren.

Filippino Lippi wurde um 1459 in Prato geboren. Sein Name ist die diminutive Verlängerung des Namens Filippo, den er von seinem Vater geerbt hatte. Vasari nennt auch ihn Filippo; aber schon er selbst hat seine späteren Werke zur Unterscheidung von denen seines Vaters mit »Philippino« bezeichnet, und die neuere Kunstgeschichte ist bei dieser Bezeichnung geblieben. Was aus seiner Mutter, der Spinetta Buti, geworden, darüber fehlen uns alle Nachrichten. Beim Tode seines Vaters war Filippino etwa zehn Jahre alt; und Fra Diamante, der nächste Freund Fra Filippo's, nahm ihn, wie das Testament des Verstorbenen es bestimmte, zu sich, um für seine Erziehung zu sorgen. Von der Gemeinde zu Spoleto cassirte Fra Diamante noch dreihundert Dukaten für die Arbeiten Fra Filippo's im Dome ein; aber da er selbst an diesen Arbeiten thätigen Antheil genommen und sie fogar vollendet, scheint er den gröfseren Theil des Geldes für sich beansprucht und dem jungen Lippi nur eine kleine Summe als Erbschaft überlassen zu haben.

Dafs Filippino von Anfang an zum Maler bestimmt wurde und schon in Prato und Spoleto bei seinem Vater zu zeichnen angefangen, ist wahrscheinlich. Vasari berichtet, dafs später, nachdem sein Vormund ihn mit nach Florenz genommen, er von diesem die Kunst gelernt habe und nachmals bei Sandro Botticelli in die Lehre gekommen sei.

An diesem Sachverhalt zu zweifeln, sehe ich angeichts der Jugendwerke Filippino's nicht den geringsten Grund. Die Engel auf dem besten dieser Gemälde, der in der Badia von Florenz aufbewahrten Vision des heiligen Bernhard, tragen zu unverkennbar jenen oben besprochenen Typus der jugendlichen Gestalten Sandro's, als dafs ich den Einfluß dieses Meisters auf unseren Künstler so gering anschlagen möchte, wie z. B. Crowe und Cavalcaffelle (deutsche Ausgabe III, S. 179, 180) es thun. Es schließt das nicht aus, dafs auch die Werke seines Vaters einen mächtigen Einfluß auf ihn gehabt, ja, dafs er im Ganzen doch mehr an den Stil seines Vaters, als an den seines Lehrers anknüpfte.

Das fernere Leben des Meisters ist glatt und ruhig verlaufen. Erst als hoher Dreißiger, im Jahre 1497 verheirathete er sich, und sein Weib Margherita gebar ihm einen Sohn, der Francesco genannt wurde. Im Uebrigen waren ehrenvolle Aufträge, von denen einer ihn für einige Jahre nach Rom führte, die einzigen Ereignisse seines Lebens.

Der Ausführung seiner Hauptwerke nach, können wir Filippino's Leben in drei Abschnitte zerlegen, deren jeder durch ein großes Frescowerk und eine Reihe von Tafelgemälden ausgezeichnet ist. Der erste dieser Abschnitte würde von seiner künstlerischen Mündigkeit bis zu seiner Abreise nach Rom, die gegen Ende der achtziger Jahre erfolgte, zu rechnen sein. Der zweite würde mit seinen römischen Fresken beginnen und bis gegen das Ende der neunziger Jahre, der dritte von da bis zu seinem Tode, der ihn 1504 überraschte, reichen.

Das große Werk der ersten dieser Perioden war die Vollendung der von Masaccio nicht ganz zu Ende geführten Wandgemälde der Kapelle Brancacci in der Karmeliterkirche zu Florenz. Wie Filippino zu diesem, keinem seiner Vorgänger zu Theil gewordenen, ehrenvollen Auftrage gekommen, ist uns nicht überliefert; aber der Augenschein lehrt uns, dafs der junge Künstler der großen Aufgabe gewachsen war. Die Bilder Filippino's befinden sich sämmtlich in der unteren Reihe. An der linken Seitenwand vollendete er zunächst das von Masaccio begonnene Bild, welches links die Erweckung des Königssohnes, rechts Petrus auf dem Throne darstellt. Ferner malte er das ganze untere Bild der rechten Seitenwand, welches das Verhör und die Kreuzigung Petri veranschaulicht. Endlich rühren die beiden unteren Bilder der Eingangspfeiler von Filippino her, unter der Vertreibung aus dem Paradiese (links) der Besuch des Paulus im Gefängnisse Petri, unter dem Sündenfall (rechts) die Befreiung des Apostels durch den Engel. Was das zuerst genannte Bild anbetrifft, so ist man sich über die Grenzen der Malereien Masaccio's und Filippino's nicht ganz einig; doch ist es sicher, dafs die Gruppe zur Rechten, welche uns den thronenden Petrus mit vor ihm knienden Mönchen im Gebete zeigt, dem Masaccio, und dafs die figurenreichere größere, die linke Seite und die Mitte einnehmende Gruppe, in deren Mittelpunkt der nackte, soeben erweckte Königssohn vor Petrus kniet, im Wesentlichen

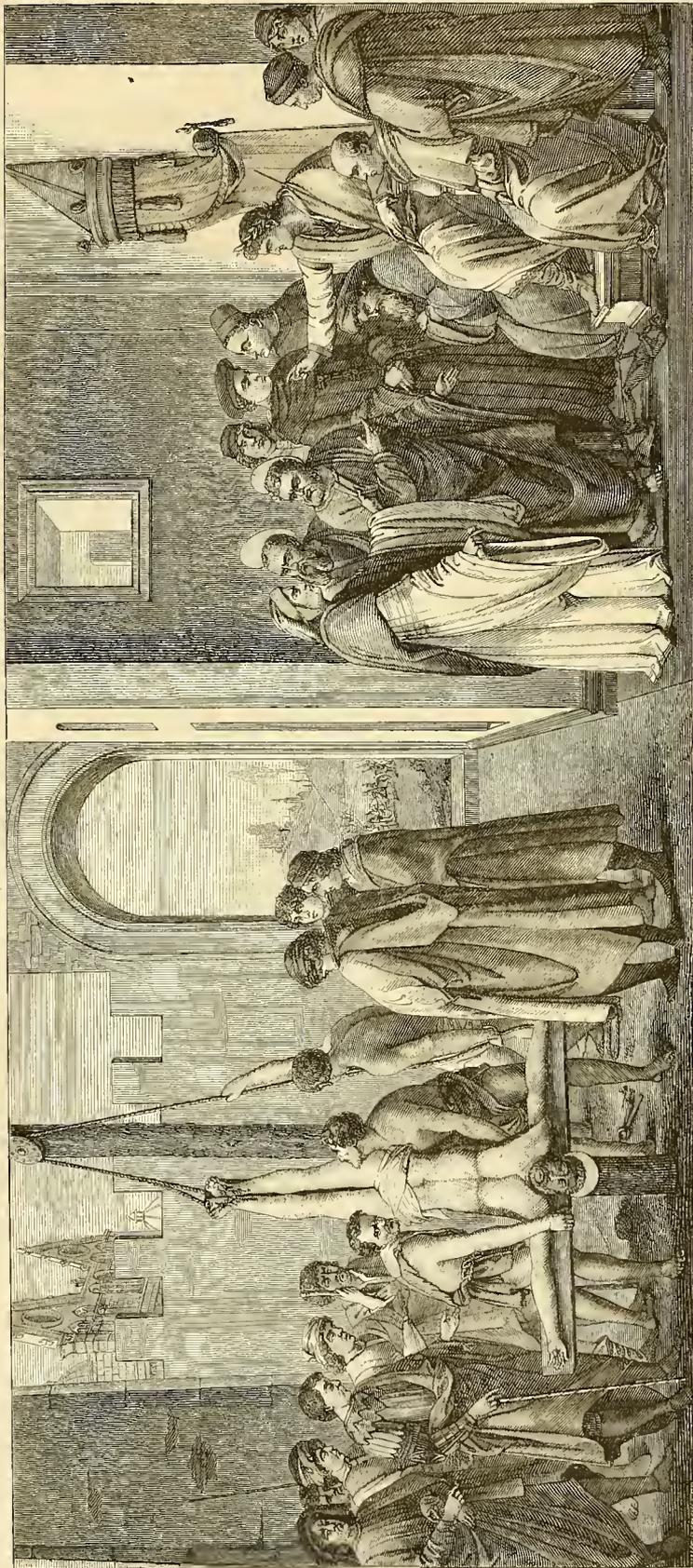
dem Filippino angehört. Der junge Künstler schließt sich hier so eng an sein großes Vorbild an, wie möglich. Die horizontale (isokephale) Gruppierung, welche die Köpfe der meisten Anwesenden in gleicher Höhe neben einander stellt, der großartige, schöne, einfache Wurf der Gewänder, der heilige Ernst der Gesichter, diese Eigenschaften kommen hier noch ganz in Masaccio's Weise zur Geltung. Es darf nicht als unmöglich bezeichnet werden, daß Filippino



Die Befreiung Petri.  
Kapelle der Brancacci.

den Entwurf seines Vorgängers für die Gesamtcomposition gekannt und benutzt habe. Die große Theilnahmlosigkeit der einzelnen, der Handlung zum Theil nicht einmal scheinbar zuzschauenden Umstehenden dagegen ist ein Erbtheil Fra Filippo's, während sich in der sprechenden Porträtähnlichkeit der einzelnen Köpfe, deren Varietät eine große Reihe namhaft macht<sup>(1)</sup>, wie in der technischen Behandlung, das fortgeschrittene 15. Jahrhundert charakteristisch ausdrückt. — Ganz dem Filippino gehört, wie gesagt, das große gegenüberliegende Bild an. Rechts sehen wir Petrus, wie es scheint auch Paulus, vor seinem in stolzer Cäsarentracht mit finsternem Antlitz thronenden römischen Richter (über dessen Bezeichnung vgl. Ernst Förster, Gesch. der ital. Malerei III, S. 334 f.) inmitten einer Anzahl von Zuschauern mit florentinischen Porträtköpfen sich vertheidigen. Diese Gruppe ist von der zur Linken schärfer gefondert, als auf irgend einem andern Bilde der Kapelle Brancacci. Es sind eigentlich zwei vollständig getrennte Bilder. In der Kreuzigung Petri ist die Haupthandlung selbst, die Anheftung des mit dem Kopfe nach unten gekehrten Apostels an das Kreuz durch halbnackte Henkersknechte, die seine Füße an einem Seile emporziehen, dramatisch lebendig und ergreifend dargestellt. Die Zuschauer zur Linken verrathen durch ihre Haltung und ihre Mienen auch, daß die schreckliche Scene sie berührt; dagegen stehen die drei florentinischen Männer zur Rechten, völlig unbekümmert um das Martyrium des Apostels, nur ihrer eigenen Porträtähnlichkeit wegen da; vortreffliche, ausdrucksvolle Gestalten und Köpfe (vgl. unten Anm. 1). Jene horizontale Anordnung der Köpfe in gleicher Höhe neben einander macht in diesem Bilde schon einer freieren, wenngleich noch nicht pyramidalen Compositionsweise Platz; die Gewandung hat nicht mehr die strenge Einfachheit, mit welcher Masaccio sie behandelt, sondern verräth eine Hinneigung zu reichlicheren Falten und baufchigeren

tinischen Männer zur Rechten, völlig unbekümmert um das Martyrium des Apostels, nur ihrer eigenen Porträtähnlichkeit wegen da; vortreffliche, ausdrucksvolle Gestalten und Köpfe (vgl. unten Anm. 1). Jene horizontale Anordnung der Köpfe in gleicher Höhe neben einander macht in diesem Bilde schon einer freieren, wenngleich noch nicht pyramidalen Compositionsweise Platz; die Gewandung hat nicht mehr die strenge Einfachheit, mit welcher Masaccio sie behandelt, sondern verräth eine Hinneigung zu reichlicheren Falten und baufchigeren



Das Martyrium Petri. Kapelle der Brancacci.

Brüchen; bei alledem zeigt Filippino sich gerade in diesem selbständigen Bilde als ein Meister, der auf der Höhe seiner Zeit stand. Weder Fra Filippo noch Sandro Botticelli wären im Stande gewesen, in dieser Weise mit Masaccio den Wettkampf aufzunehmen. Vollständig frei und groß sind auch jene beiden Pfeilerbilder empfunden und ausgeführt. Das Bild, welches Petri greifes schmerzbelegtes Haupt hinter dem Gitterfenster zeigt, vor dem die majestätische Gestalt des Paulus ihm Trost zuspricht, ist ein Meisterstück großartiger Einfachheit; und noch schöner, wahrer, einfacher und ergreifender kommt auf dem gegenüberliegenden Bilde der Gegensatz des schlafenden Wächters zu dem an der Hand des wunderbar schönen Engels sein Gefängnis verlassenden Apostelfürsten zum Ausdruck. Wohl merkt man, dass die Bilder Filippino's, obwohl sie an einfacher Großartigkeit der Anordnung und des Ausdrucks, ja selbst an Farbenschönheit die Bilder Masaccio's nicht erreichen, doch einer in technischer Beziehung fortgeschrittener Zeit angehören; »denn,« sagt Rumohr (Ital. Forschungen II, S. 247), »eben was Masaccio erstrebte, Schattengebung und Rundung, eben was er bei unnöthiger Uebertreibung der Mittel noch nicht so ganz erreichte, war dem Filippino bereits ein leichtes Spiel; was Masaccio ganz hintanzetzte, ich möchte sagen nur bildnerisch andeutete, die Landschaften und Hintergründe, behandelte Filippino, wie überall in seinen Bildern, so auch hier, mit Leichtigkeit und Geschmack.«

Auch an schönen Tafelgemälden ist diese erste Periode Filippino's reich. Vier kleine Bilder, welche die Geschichten der Esther darstellen, in der Sammlung Torrigiani gelten für Erzeugnisse seiner frühesten Zeit. Sie sind reich an Motiven und Verzierungen und äußerst sorgfältig ausgeführt.

Ein und zwanzig Jahre alt, im Jahre 1480, soll unser Künstler ferner dasjenige Gemälde gemalt haben, welches von Manchen als sein bestes Tafelbild bezeichnet wird. Es ist die Vision des heiligen Bernhard, welche sich heute in der Badia von Florenz befindet, eine Darstellung der Legende, nach welcher dem in freier Natur seine Homilien schreibenden Mönche die Jungfrau Maria erschien. Eine große, sorgfältig ausgeführte Landschaft ist die Scene; und Vasari sagt, das Bild hätte besonders wegen der in demselben angebrachten Gesteine, Gewächse und Büsche für bewundernswerth gegolten. Die Mönche, welche rechts nach hinten vor dem Kloster beschäftigt sind, erscheinen fast nur als Staffage der Landschaft. Die Hauptszene spielt links im Vordergrund. Der heilige Bernhard kniet vor seinem Pulte, eine bleiche, verzückte Gestalt von ungemein individuell lebendigen Gesichtszügen. Die vortrefflich dargestellte Madonna, welche eine Hand auf sein Buch legt, sieht freilich etwas zu sehr aus dem Leben gegriffen aus; von den vier Engeln aber, welche sie begleiten, sind die vorderen, unter ihr, Typen, die Botticelli gemalt haben könnte; die hinteren dagegen, welche neugierig um die Madonna herumzublicken versuchen, sind eigenartigere Gestaltungen von ungemein ansprechender und anmüthiger Natürlichkeit. Der Stifter des Bildes wird etwas unglücklich rechts im Vordergrund sichtbar.

Andere frühe Bilder Filippino's, die mit großer Liebe gearbeitet sind und einen frischen Sinn für anmüthige Formen bekunden, befinden sich z. B. in S. Michele in Lucca und in Sto. Spirito zu Florenz. Vom 31. Dezember 1482 ist

eine von Gaye (Carteggio I, p. 579) publicirte Urkunde datirt, welche beweist, dafs der Meister sich damals bereits eines bedeutenden Rufes erfreute. Vom Jahre 1485 ist das Bild datirt, welches er für den Saal der Achte des Rathhauses in Florenz gemalt hatte. Er erhielt 485 Lire 8 Soldi dafür. Heute befindet es sich in der Uffiziengalerie (No. 1268). Es stellt die thronende Madonna zwischen vier Heiligen dar, und oberhalb der Gruppe sind zwei Engel mit Blumenguirlanden angebracht. Das noch höher prangende florentinische Wappen bezeugt die officiële Bestellung des Bildes. Auch dieses Gemälde gehört zu den vollendetsten des Künstlers und übertrifft an freier Gröfse und Schönheit der Formen alles was Sandro Botticelli oder Fra Filippo gemalt haben. — So stellte Filippino sich gleich in den ersten Jahren seiner selbständigen Künstler-schaft als ein Meister ersten Ranges hin.

Die zweite Periode seiner künstlerischen Thätigkeit beginnt mit der Berufung nach Rom. Vasari erzählt, dafs es die Vermittelung Lorenzo Magnifico's gewesen, welche den Cardinal Olivieri Caraffa, dessen vertrauten Freund, veranlafst habe, sich des jungen Lippi zur Ausführung der Wandgemälde einer Kapelle in der Kirche Sta. Maria sopra Minerva zu bedienen. Das Jahr, in welchem der Meister die Reife antrat; ist nicht genau zu bestimmen; doch wissen wir, dafs er im Jahre 1489 in Rom war. Er entschuldigt sich in einem Briefe aus dieser Zeit bei Herrn Filippo Strozzi in Florenz, der ihm die Ausmalung einer Kapelle in der Kirche Sta. Maria novella übertragen, dafs er die Arbeit noch nicht übernehmen könne, weil er in Rom noch beschäftigt sei. Auch wissen wir, dafs Lorenzo unseren Künstler veranlafste, über Spoleto nach Rom zu reisen, um in ersterer Stadt für die Ausführung des Grabmals seines Vaters Fra Filippo nach einem selbst gezeichneten Entwurfe Sorge zu tragen. Filippino entledigte sich beider Aufträge mit gewohntem Geschicke.

Die Kapelle Caraffa am Ende des rechten Querschiffes der Kirche Sta. Maria sopra Minerva ist dem heiligen Thomas von Aquino, dem gefeierten Dominikaner, geweiht. Sie enthält noch vier Fresken von Filippino's Hand: über dem Altare an der Schlußwand eine Darstellung der Himmelfahrt Mariae, darunter als Altarbild die Verkündigung mit dem Stifter, welchen Thomas von Aquino der Madonna empfiehlt, ein stark übermaltes Stück, das daher für die künstlerische Würdigung unseres Meisters kaum in Betracht kommt; dann, an der Wand rechts vom Eingang, zwei gröfseren Darstellungen über einander. In der Lünette ist der heilige Thomas in Verzückung vor dem Kruzifixe dargestellt, welches ihm zugerufen: »Du hast gut über mich geschrieben, Thomas! (Bene scripsisti de me, Thoma).« Das Bild ist sehr realistisch und dramatisch aufgefaßt. Das Packende des Wunders kommt nicht nur in der Gestalt des Heiligen selbst, sondern auch in den Nebenfiguren vortrefflich zur Geltung. Freilich läfst sich nicht läugnen, dafs diese Nebenfiguren, wie z. B. der Knabe, der im Hintergrunde vor einem bellenden Hunde sein Brod zur Erde fallen läfst, den räumlichen Zusammenschluß des Bildes lockern; doch muß man auch hier sagen, dafs weder Fra Filippo noch Botticelli mit dem Pinsel so natürlich zu erzählen verstanden haben. — Das Hauptbild an dem unteren Theile der Wand stellt den Triumph des in reicher Architektur thronenden Thomas über die besiegten Ketzler dar. Der

Hauptketzler Arius krümmt sich unter den Füßen des großen Scholastikers. Rechts und links harren andere berühmte Ketzler in prächtigen Gruppen, Entsetzen im Antlitz, eines ähnlichen Schicksals. Es war die Darstellung dieses Dominikanertriumphes eine Aufgabe, welche für die Florentiner Kirche desselben Ordens schon die Künstler des vierzehnten Jahrhunderts gelöst hatten (spanische Kapelle von Sta. Maria Novella); und man hat nicht mit Unrecht bemerkt, daß die Aufgabe sowohl dem Geiste als den Formen des früheren Jahrhunderts angemessener gewesen. Die realistische Richtung des 15. Jahrhunderts steht in einem unausgeglichenen Gegensatze zu der mittelalterlich starren, dogmatischen Allegorie, welche dargestellt ist. Daß das Werk gleichwohl bei seiner Vollendung Aufsehen erregte und des Künstlers Ruhm erhöhte, liegt in der Natur der Sache. Die einzelnen Köpfe voll energischer Individualität sprechen noch heute mächtig an. Filippino erhielt 2000 Dukaten für das Ganze, »ungerechnet die Kosten für Ultramarin und die Hülfe seiner Malerjungen,« wie Vasari sagt. Sein Schüler Raffaellino del Garbo, welcher an der Decke der Kapelle vier, jetzt durch Uebermalung ganz zerstörte Sibyllen gemalt, wird daher auch besonders bezahlt worden sein.

Filippino hat den Aufenthalt in Rom zu eingehenden Studien der Antike benutzt. Der große Goldschmied Benvenuto Cellini erzählt in seiner Selbstbiographie, Francesco Lippi, der Sohn unseres Malers, habe mehrere Bücher voller Zeichnungen nach römischen Antiken von seiner Hand besessen. Es werden vor allen Dingen Arabesken und Verzierungen jener Art gewesen sein, welche nach den unterirdischen »Grotten«, in denen sie zum Vorschein kamen, »Grottesken« genannt wurden, Verzierungen, welche die Renaissancezeit mit Begeisterung aufnahm; und Filippino war einer der ersten, der sie, wenigstens in seinen späteren Werken, mit Vorliebe anbrachte, wie auch Vasari sagt: »Zudem war er der erste, welcher die Grottesken aufbrachte, denen der Alten ähnlich, und der sie in Friesen, in grüner Erde und bunt, nach besserer Zeichnung und mit größerer Anmuth, als vordem geschehen war, ausführte.«

Wann Filippino nach Florenz zurückgekehrt, vermögen wir ebensowenig genau anzugeben, wie wann er Florenz verlassen. Vasari spricht von einer zweiten Reise des Meisters nach Rom und von einer zweiten Kapelle derselben Kirche, welche er mit dem Grabmal des Cardinal Caraffa »in Stucco und Gypswerk« geschmückt habe. Indessen haben sich keine Spuren dieser Kapelle oder dieses Grabmals erhalten; und wir werden daher gut thun, die Angabe Vasari's auf sich beruhen zu lassen.

Die Tafelgemälde unseres Künstlers, welche dieser zweiten Periode, also wenn er auch in Rom keine Zeit gefunden haben sollte, kleinere Arbeiten neben den großen Fresken auszuführen, so doch den nächsten Jahren nach seiner Rückkehr von Rom angehören, sind schon von recht verschiedenem Werthe. Filippino fing gelegentlich an, sich gehn zu lassen, flüchtig und nachlässig zu componiren und zu malen.

Vielleicht würde dem römischen Einflusse auch das kleine Breitbild des Pal. Pitti, welches in drei nur durch die schöne Architektur des Hintergrundes verbundenen Gruppen den Tod der Lucrezia darstellt, zuzuschreiben sein, wenn

es überhaupt erwiesen oder auch nur wahrscheinlich wäre, daß Filippino dasselbe gemalt. Jedenfalls würde es das einzige Beispiel der Behandlung eines antiken Stoffes seitens des Meisters sein. Unter bedeutenden Tafelbildern der neunziger Jahre ist vor allen das Altarbild für das Kloster S. Donato degli Scopetani zu nennen, welches sich jetzt in der Uffiziengalerie (No. 1257) befindet. Seine halb lateinische,



Die Vision des h. Bernhard. Badia in Florenz.

halb italienische Bezeichnung lautet: *Filippus me pinsit de Lipis Florentinus, addi 29 di marzo 1496*, zu deutsch: Filippo Lippi aus Florenz hat mich am 29. März 1496 gemalt, d. h. doch wohl vollendet. Es stellt das bekannte Thema der Anbetung der Könige in einer großen und reichen Composition dar. Die meisten Figuren sind wieder Porträts bekannter Zeitgenossen, besonders der Familie Medici, wie z. B. für den Astrologen vorn rechts Herr Pier Francesco de' Medici Modell gestanden hat. Jene Neigung des 15. Jahrhunderts, die heiligen Geschichten in eine glänzende und prächtige Gegenwart zu versetzen, spricht sich in keinem Bilde Filippino's so deutlich aus, wie in diesem. Das Colorit ist etwas

schwer und bunt, den Gewändern fehlt der einfache und ruhige Fluß; der Hintergrund spielt, wie auf allen Werken Filippino's eine bedeutende Rolle. In meinen vor dem Original gemachten Notizen finde ich die Bemerkung: die Mauer des Stalles erscheint wie absichtlich weggebrochen, um die große Landschaft zu zeigen, die doch recht phantastisch und unruhig ist. Das Werk aber mit Ernst Förster (a. a. O. III, S. 345) »ein großes Spektakelbild« zu nennen, dürfte doch etwas hart sein. — Auch das von 1497 datirte, in Kopenhagen befindliche Gemälde, welches die Begegnung Anna's mit Joachim vor dem Thore darstellt, wird als ein vortreffliches »höchst anziehendes« Werk gelobt, (Crowe und Cavalcaffelle dtsh. III, S. 196); und zu welcher Höhe Filippino sich noch im Jahre 1498 aufzuschwingen vermochte, zeigt das unter freiem Himmel in Prato aufgestellte Tabernakel. Das Bild hat sehr gelitten; aber die herrliche Anmuth der lebensgroßen zwischen Engeln und Heiligen thronenden Madonna leuchtet noch heute unverwundlich hervor; außerdem zeigt gerade dieses Werk mit seinen reichen und phantasievollen, deutlich antikisirenden »grotesken« Ornamenten, welche dasselbe auch als gemalter Rahmen umgeben, jene römischen Studien des Meisters, von denen die Rede gewesen ist. — Das seltsame Bild der Münchener Pinakothek (Saal IX, No. 563), welches Filippino ursprünglich für eine arme Bruderschaft von Prato im Jahre 1495 gemalt, ist dagegen ein frühes Beispiel von der Härte, Manierlichkeit und Zusammenhanglosigkeit, denen der Meister verfallen konnte. Es stellt, außer zahlreichen anderen Gestalten, die Erscheinung des vom Grabe erständenen Heilands vor seiner Mutter dar. — Auch das durch seine prächtige Landschaft ausgezeichnete Rundbild des Pal. Pitti (No. 347), welches die Madonna zwischen blumenstreuenden Engeln in Anbetung vor ihrem in den Blüten daliegenden Kinde knieend darstellt, entbehrt der sorgfältigen und gleichmäßigen Durchführung, die Filippino's beste Werke auszeichnen, so sehr, daß man an der Urheberchaft unseres Künstlers zweifeln möchte.

Uebrigens muß bemerkt werden, daß unser Meister die architektonische Begabung, die er in vielen Hintergründen beweist, auch praktisch zu verwerthen versucht hat, indem er schon im Jahre 1491 einen Entwurf für die Fassade des Domes von Florenz angefertigt. Die Kirche harret aber bekanntlich noch immer derselben, wengleich König Victor Emanuel im Jahre 1860 dazu den Grundstein gelegt hat.

Zwischen der zweiten und dritten Periode des Kunstschaffens unseres Meisters ist schwer eine Grenze zu ziehen. Ich stellte die drei großen Frescowerke als maßgebend für meine Eintheilung hin. Das dritte dieser Werke ist die Ausmalung der Kapelle Strozzi in der Kirche Sta. Maria novella zu Florenz. Der Stifter der Kapelle hatte dem Meister schon 1487 den Auftrag zu ihrer malerischen Ausschmückung erteilt. Frühestens aber hat Filippino die Ausführung zu Anfang der neunziger Jahre begonnen; und vollendet hat er sie vielleicht erst im Anfang des neuen Jahrhunderts. Die Kapelle liegt an der Rückwand des Querschiffes, links (vom Beschauer) neben dem Chor. Abgesehen von einer reichen und zum Theil recht phantastischen und grotesken umrahmenden Ornamentik, hat Filippino hier die beiden Seitenwände mit je einem Hauptbilde und einem Lünnettengemälde geschmückt: die linke Seite ist dem Johannes, die rechte dem Philippus gewidmet.

Die Lünetten stellen den Märtyrertod der Heiligen dar: Johannes wird in siedendem Oel gefotten; Philippus stirbt den Kreuzestod. Die Hauptbilder führen uns Thaten aus dem Leben der Heiligen vor: Johannes erweckt die Drußiana; Philippus macht, mit dem Kreuze in der Hand vortretend, der Abgöttere ein Ende. Diese großen und interessanten Gemälde werden in der Regel als Werke der Verfallzeit Filippino's hingestellt. Bei einer unbefangenen Würdigung wird man nicht vergeffen dürfen, daß, als der Künstler an diesen Fresken arbeitete, Domenico Ghirlandajo seine berühmten Gemälde im benachbarten Chor gerade vollendet hatte. Filippino wollte seinen Nebenbuhler offenbar an Freiheit und Kühnheit überbieten; und in einigen Einzelheiten gelang ihm das auch vielleicht; aber ihm fehlte das Bewußtsein, daß nur aus der Harmonie der Einzelheiten ein wirklich freies und schönes Ganze hervorgehen kann. Buntheit im Colorit, Manierirtheit in manchen Motiven und Gruppierungen, Ueberladung mit äußerem Schmucke und phantastischem Zierrath hat man dem Werke daher mit Recht zum Vorwurf gemacht. Mit eben so großem Rechte aber hat man von Alters her viele Einzelheiten bewundert: die großartige Natürlichkeit, mit welcher die Aufrichtung des Kreuzes mit dem Apostel Philippus dargestellt ist; die wunderbare Schönheit der Frauenköpfe unter den Zuschauern bei der Erweckung der Drußiana und eine Reihe von fein und lebendig dem Leben abgelauchten Epifoden, die freilich den Geist des Beschauers von den Haupthandlungen ablenken. Was Filippino vielleicht gern gefunden hätte und zu finden doch auf ganz falschen Wegen vergebens sich abmühte, den neuen großen und freien Stil, hatte Lionardo da Vinci zu derselben Zeit in seinem mailändischen Abendmahle als etwas fortan Selbstverständliches zu Tage gefördert. Eben deshalb wird Lionardo aber auch, obgleich er älter war, als Filippino, nicht mehr zu den das 15. Jahrhundert charakterisirenden Künstlern gerechnet, sondern an die Spitze des Cinquecento gestellt.

Die Tafelbilder Filippino's welche schon dem 16. Jahrhundert angehören, wie die Verlobung der heiligen Katharina in der Kirche S. Domenico zu Bologna, von 1501, der heilige Sebastian in S. Teodoro zu Genua von 1503, die in demselben Jahre begonnene, später von Perugino vollendete Kreuzigung der Akademie zu Florenz (Qu. gr. 57), zeigen alle jene Lockerung des alten Stiles, die, da sie zum neuen Stil noch nicht führte, den Eindruck der Manierirtheit macht. Doch sind auch diese Gemälde großartiger Züge und Schönheiten keineswegs bar. Die sonst noch in den Museen zerstreuten Bilder, die unserm Meister theils mit Recht theils mit Unrecht zugeschrieben werden, aufzuzählen, ist hier der Ort nicht. Es ist zu bedauern, daß Filippino, der ein Meister der Porträtkunst war, sich diesem Zweige nicht selbständig gewidmet. In den Uffizien befindet sich jedoch ein Kopf, der dem Masaccio zugeschrieben wird, aber wahrscheinlich das Selbstporträt Filippino's ist; und in der Berliner Sammlung existirt das Bildniß eines jungen, braungekleideten Mannes mit schwarzer Kopfbedeckung, welches freilich sehr verdorben ist, unserm Meister aber vielleicht mit Recht zugeschrieben wird (No. 78).

Von dem Ansehen, in dem Filippino am Ende des alten und zu Anfang des neuen Jahrhunderts in seiner Vaterstadt stand, zeugen die wiederholten Wahlen des Künstlers zu Sachverständigen-Commissionen. Sein Name steht hier stets

neben den bekanntesten Künstlernamen der Zeit. So hatte auch er noch im Jahre 1503 sein Gutachten über die beste Aufstellung von Michel-Angelo's David abzugeben. Er schloß sich der Ansicht des Goldschmieds Salvestro an, man möge den Künstler selbst entscheiden lassen; er meint, »der Meister selbst müsse schon besser und länger über den Ort nachgedacht haben.« Es war dies die Ansicht, die zwar nicht in der Commission, wohl aber bei der Regierung siegt zu haben scheint.

Der lebhaften Thätigkeit des Meisters machte ein früher Tod in seinem 45. Lebensjahre ein Ende. Vafari nennt das Jahr 1505; die neuere Forschung aber hat den 13. April 1504 als seinen Todestag anerkannt. Eine Halsbräune raffte ihn nach kurzem Krankenlager dahin. Sein Leichenbegängniß soll prächtig gewesen sein, als hätte es einem Fürsten gegolten.

Von den drei Künstlern, die in diesem Abschnitte zusammen behandelt worden sind, war Fra Filippo der urwüchsigste und naiveste, Filippino der phantasiereichste und dramatischste, Botticelli der vielseitigste und in manchen Beziehungen vielleicht auch der interessanteste. Zusammen repräsentiren sie eines der wichtigsten Stücke der Entwicklungsgeschichte florentinischer Kunst; und auch aus der gesammten Kunstgeschichte vermöchten wir sie uns nicht fortzudenken, ohne eine klaffende Lücke zu empfinden.

#### Anmerkung.

1) Vafari hat sich jedoch verschrieben, wenn er berichtet, die Bildnisse Antonio Pollajuolo's und Filippino's, die er als ihren Porträts deren Lebensbeschreibungen vorsetzt, befänden sich auf diesem Bilde. Vielmehr befinden sie sich, wie dasjenige Sandro Botticelli's, in dem Bilde der Kreuzigung. Wenn übrigens Ernst Förster (Gesch. der It. K. III, S. 337) »gegen Vafari« annimmt, das richtige Bildniß Botticelli's sei nicht das von Vafari als solches gegebene, welches zu äußerst rechts neben der Kreuzigung sich befindet, sondern dasjenige des Mannes, welcher ganz rechts bei der Scene vor dem Richter (Proconful, Nero) neben demjenigen Filippino's angebracht ist, so muß dagegen doch wohl geltend gemacht werden, das Vafari, welcher noch viele Männer, die Botticelli gesehen haben, gekannt hat, besser gewußt haben wird, wie derselbe ausgesehen, als wir 350 Jahre später dieses wissen können. Den Grund, den Förster angiebt, das ein Schüler seinen Meister schwerlich »als den am weitesten rechts stehenden Zuschauer bei der Kreuzigung Petri« abgebildet haben würde, vermag ich nicht zu verstehen.

#### Abbildungen.

Vorbemerkung. Was ich an Nachbildungen von Werken Fra Filippo's und Botticelli's anzuführen hatte, ist dem Text der Lebensbeschreibungen dieser Künstler eingereiht worden, so das hier nur von Werken Filippino's in einigen wichtigen Reproduktionen die Rede ist.

I. Werke der ersten Periode Filippino's. A. Wandgemälde. 1) Kapelle Brancacci. Sämmtliche Gemälde in dem oben bei Masaccio genannten Werke von Lafinio. — 2) Chromolithographien der Arundel Society: Gefängniß Petri und Befreiung Petri 1862. Erweckung des Königssohnes 1863. Kreuzigung Petri 1868. B. Tafelgemälde: Die Vision des heiligen Bernhard, Rosini Storia, etc., tav. LIX.; Förster, Denkmale, II, Taf. 43; Farbendruck von Kellerhoven bei Didot Frères, Paris.

II. Werke der zweiten Periode. Fresco der Kirche Sta. Maria sopra Minerva: Des heiligen Thomas von Aquino Triumph über die Ketzer, bei Rosini, Storia, etc. tav. LXVIII.

III. Werke der dritten Periode. Fresco der Kapelle Strozzi, Mittelstück der Erweckung der Drußiana bei Förster, Denkmale, II, Taf. 45.

## Domenico Ghirlandajo.

Geb. 1449 in Florenz, † 1494 ebenda.

Domenico Ghirlandajo bildet den Gipfel florentinischer Malerei des 15. Jahrhunderts, deren Wurzeln in Masaccio ruhen. Es ist nicht die Zeit seines Wirkens, welche ihm diese Bedeutung verleiht; denn einige seiner Vorgänger, wie Filippino, waren jünger als er, und verschiedene derselben, einschliesslich seines Lehrers Aleffo Baldovinetti, überlebten ihn; es ist auch nicht sein angeborenes Künstlerthum von Gottes Gnaden, welches ihn über seine Vorgänger erhebt; denn diese waren zum Theil von Haus aus glänzender begabt, als er; es waren vielmehr, verbunden mit bedeutendem Talente, ein eiferner Fleiss, ein ernster Wille und eine klare Einsicht, durch welche er sich, indem er Alles studirte und in sich aufnahm, was vor ihm geleistet war, aus ziemlich späten und spröden Anfängen zu einer Freiheit und Grösse der Darstellungsweise erhob, die ihn seinen thatsächlichen Leistungen nach zum unmittelbaren Vorgänger seines grossen Schülers Michelangelo und der übrigen Cinquecentisten macht.

Domenico's Vater hiess Tommaso di Currado di Dozzo Bigordi und war Makler. Ueber die Jugend des Künstlers erfahren wir nichts weiter, als dass er zum Goldschmiede bestimmt wurde und dieses edle Handwerk bei einem Meister erlernte, der sich besonders durch die Anfertigung von goldenen Laubkränzen (ghirlande) für einen Modekopfsputz der Frauen auszeichnete. Dadurch soll auch Domenico den Beinamen Ghirlandajo, d. h. der Ghirlandenmacher oder del Ghirlandajo, erhalten haben. Dass sein Vater, der sich selbst Makler nennt, zugleich dieser Goldschmied gewesen, zu dem Domenico in die Lehre kam, wie Vasari an giebt, ist unwahrscheinlich.

Die erste datirte Nachricht aus des Künstlers Leben stammt vom Jahre 1480. Es ist der alte Bigordi, welcher in seiner Vermögensangabe von diesem Jahre seines Sohnes Domenico gedenkt. Das Alter dieses Sohnes gibt er auf 31 Jahre an und fügt hinzu, derselbe sei Maler und habe kein bestimmtes Domicil.

Domenico war demnach 1449 geboren und 1480 doch bereits Maler; auch hatte er nach derselben Quelle damals schon eine Gattin, die 19 Jahre alt war und Costanza hiess.

Gleichwohl stammen auch die frühesten datirbaren Werke des Künstlers erst aus dem Jahre 1480; und diese tragen noch mehr oder weniger den Charakter von Jugendwerken. Wir können daher wohl mit Sicherheit behaupten, dass Ghirlandajo sich, hierin allen seinen bedeutenden Vorgängern ungleich, erst recht spät zum Künstler entwickelt hat. Dass die Malerlehrjahre bei Aleffo Baldovinetti, einem durch sorgfältiges Naturstudium ausgezeichneten, aber, wie es scheint,

wenig fruchtbaren Realisten, vorhergegangen fein und verschiedene Verſuche auf dem Gebiete der Malerei ſeine Begabung dargethan haben müſſen, erſcheint ſelbſtverſtändlich. Jene früheſten datirten Werke vom Jahre 1480 aber befinden und befanden ſich in der Kirche Ogniffanti zu Florenz und zwar die bedeutendſten derſelben in der Kapelle Vespucci. Es wird berichtet, daſs ſich auf einem der hier angebrachten Frescobilder das Porträt des Seefahrers Amerigo Vespucci befand, von dem der neue Welttheil im Weſten ſeinen Namen erhalten ſollte; als die Kapelle im Jahre 1616 in die Hände einer anderen Familie überging, wurden die Fresken überweiſt. Dagegen befindet ſich noch in jener Kirche, wenn auch nicht an ſeinem urſprünglichen Platze, das von 1480 datirte Frescobild des heiligen Hieronymus, das Gegenſtück zu Sandro Botticelli's heiligem Auguſtin. Die Bücher und Geräthe, welche den heiligen Hieronymus ſtillebenartig umgeben, ſind das Intereſſanteſte und am ſorgfältigſten Ausgeführte an dem Gemälde. Der Heilige ſelbſt iſt noch ziemlich trocken und ſteif. Man glaubt, deutlich einen altniederländiſchen oder deutſchen Einfluß zu bemerken; und es iſt ja auch bekannt, daſs die nordiſchen Meiſter damals in Italien hochgeſchätzt wurden. Daſs auch Domenico ſich mit denſelben beſchäftigt, geht wohl daraus hervor, daſs es ein deutſches Blatt, Martin Schongauer's heiliger Antonius, war, nach welchem ſpäter der junge Michel-Angelo in dem Atelier unſeres Meiſters ſein erſtes Bild ausführte. Im Refectorium von Ogniffanti befindet ſich ſodann noch heute das ebenfalls mit der Jahreszahl 1480 bezeichnete, al fresco gemalte Abendmahl Domenico Ghirlandajo's. Nirgends fühlt man es lebhafter, als vor dieſem Bilde, beſonders wenn man es in Gedanken mit dem keine zwanzig Jahre ſpäter entſtandenen Abendmahl Lionardo da Vinci's vergleicht, wie wenig Domenico am Anfang ſeiner Künſtlerlaufbahn ſich aus den Fesseln ſeiner Zeit zu befreien vermochte. Wenn das Bild ſich auch einige Freiheiten, die ſchon andere Quattrocentiſten ſich erlaubt hatten, zu Nutze machte, ſo iſt es im Ganzen doch noch eine mittelalterlich-ſteife Compoſition; nur »rauſcht eine leiſe, durch die Worte Chriſti veranlaſſte Bewegung über die Verſammlung hin, welche ein ganz erfreuliches Formenſpiel hervorruft« (Rumohr, It. F., II, S. 279). Die Nebendinge, wie die durch die Bögen der erſten Architektur herüberragende Parklandschaft, ſind auch hier am beſten ausgeführt. Im Uebrigen iſt die Durchführung noch rauh und vielfach, wie in den kreidigen Lichtern und ſchraffirten Schatten, unbeholfen genug. Gleichwohl muß das Gemälde den Zeitgenoffen imponirt haben. Denn Domenico hatte es nicht lange darauf im Kloſter San Marco zu wiederholen. Auch dieſe Wiederholung iſt erhalten; aber ſie iſt wömmöglich noch ungenießbarer, als die erſte Ausführung.

Ueberhaupt ſind es die Fresken von Ogniffanti, durch welche nach Vaſari (alſo auch nach ihm doch erſt, als Domenico 31 Jahre alt war) der Künſtler zuerſt ſich einen Namen verſchaffte; und daſs er an dieſen Werken gelernt, daſs er ſelbſt ihre Schwächen erkannt und alle Kraft eingezetzt, dieſelben zu überwinden, beweifen ſchon ſeine nächſten Arbeiten. Domenico Ghirlandajo hat ſeine Triumphe ſo weſentlich durch ſeine groſſen Frescogemälde gefeiert, ſeine ganze, höchſt lehrreiche Entwicklungsgeſchichte knüpft ſich ſo excluſiv an dieſe monumentalen Compoſitionen an, daſs wir die Tafelgemälde des Meiſters vor-

läufig übergeben müssen, um uns ein siegreiches Emporfstreben recht anschaulich zu machen.

In dem Zeitraum von 1480—1485 entstanden eine beträchtliche Reihe von Fresken. In wie fern er sie aber nacheinander oder nebeneinander ausgeführt, läßt sich nicht genau bestimmen. Jedenfalls zeugt schon ihre Anzahl von bedeutender schöpferischer Kraft des Meisters. Zunächst hatte er in der Kirche Sta. Croce, rechts vom Eingang, die Geschichte des heiligen Paulinus gemalt; aber von diesen Gemälden hat sich keine Spur erhalten. Sodann erhielt er den ehrenvollen Auftrag, neben den berühmtesten Künstlern seiner Zeit Fresken in der Sala dell' Orologio des Rathhauses von Florenz zu malen. Sein Gemälde, welches den Triumph des heiligen Zenobius, eines florentiner Bischofs des 5. Jahrhunderts, darstellt, ist das einzige aus dieser Reihe erhaltene. Eine großartige Architektur füllt den Raum des Bildes. Der Heilige thront überlebensgroß zwischen zwei anderen Heiligen unter dem mittleren Bogen. Zu seinen Füßen halten zwei steinfarbige Löwen mit den Insignien der Stadt Florenz Wache. In dem Bogen über ihm ist das Reliefbildniß der Madonna, ebenfalls steinfarbig, zwischen zwei Engeln gemalt; in den Seitenbögen sind politisch berühmte Männer des alten Rom angebracht. Es ist eine Verbindung von Heiligem und Profanem, welche, wie Crowe und Cavalcaffelle bemerken, Domenico zuerst in Florenz einführte. Das Ganze wirkt einfach, großartig und ernst. Aus den von Gaye publicirten Nachrichten des florentiner Archivs ist ersichtlich, daß Domenico in sämtlichen Jahren von 1481—1485 Zahlungen für Wandgemälde des Rathhauses empfangen (Gaye, Carteggio, I, p. 578—581). Da er nun notorisch innerhalb dieses Zeitraumes auch bedeutende Fresken in San Gimignano und in Rom ausgeführt, so ist es wahrscheinlich, daß er sich öfter auf der Reise zwischen diesen Städten und Florenz befunden. Was zunächst das malerisch zwischen Lucca und Siena gelegene, kunstsinige Städtchen S. Gimignano betrifft, so birgt dasselbe in einer der heiligen Fina geweihten Kapelle seiner Hauptkirche die bedeutendsten Leistungen, die Ghirlandajo hier ausgeführt. Die Hauptgemälde der Kapelle stellen an den einander gegenüber liegenden Wänden eine Vision der sterbenden Fina und ein Wunder an ihrer ausgestellten Leiche dar. Auf ihrem Sterbelager liegt die Heilige, von zwei häßlichen alten Frauen gepflegt, in einem äußerst ärmlichen Gemach, und links in der Ecke erscheint Papst Gregor d. Gr. in einer mandelförmigen Glorie von rothbeschwingten Engelköpfen, um ihr die Seligkeit zu versprechen<sup>(1)</sup>. Die Composition dieses Gemäldes ist schwach, die Formen der Hände sind lang, steif und gespreizt, der Ausdruck der Köpfe ist jedenfalls das Beste. Viel bedeutender ist das gegenüberliegende Bild<sup>(2)</sup>, welches die Leiche der Heiligen vor einer prachtvollen Renaissance-Apsis auf einer mit goldgesticktem blauem Teppich bedeckten Bahre zeigt. Die Amme, an welcher sie die Wunder verrichtet, kniet hinter der Bahre; ein Chorknabe küßt ihr die zarten Füße. Zu beiden Seiten aber ist eine prächtige Reihe von Klerikern und Zuschauern gruppiert, vortrefflich individualisirte Charaktergestalten, die sich mit der gemalten Architektur zu einer so einfachen, großartig monumentalen Composition verbinden, wie seit Masaccio kein Künstler sie gemalt. Domenico's Schüler und Schwager, Seb. Mainardi war aus S. Gimignano gebürtig. Wir

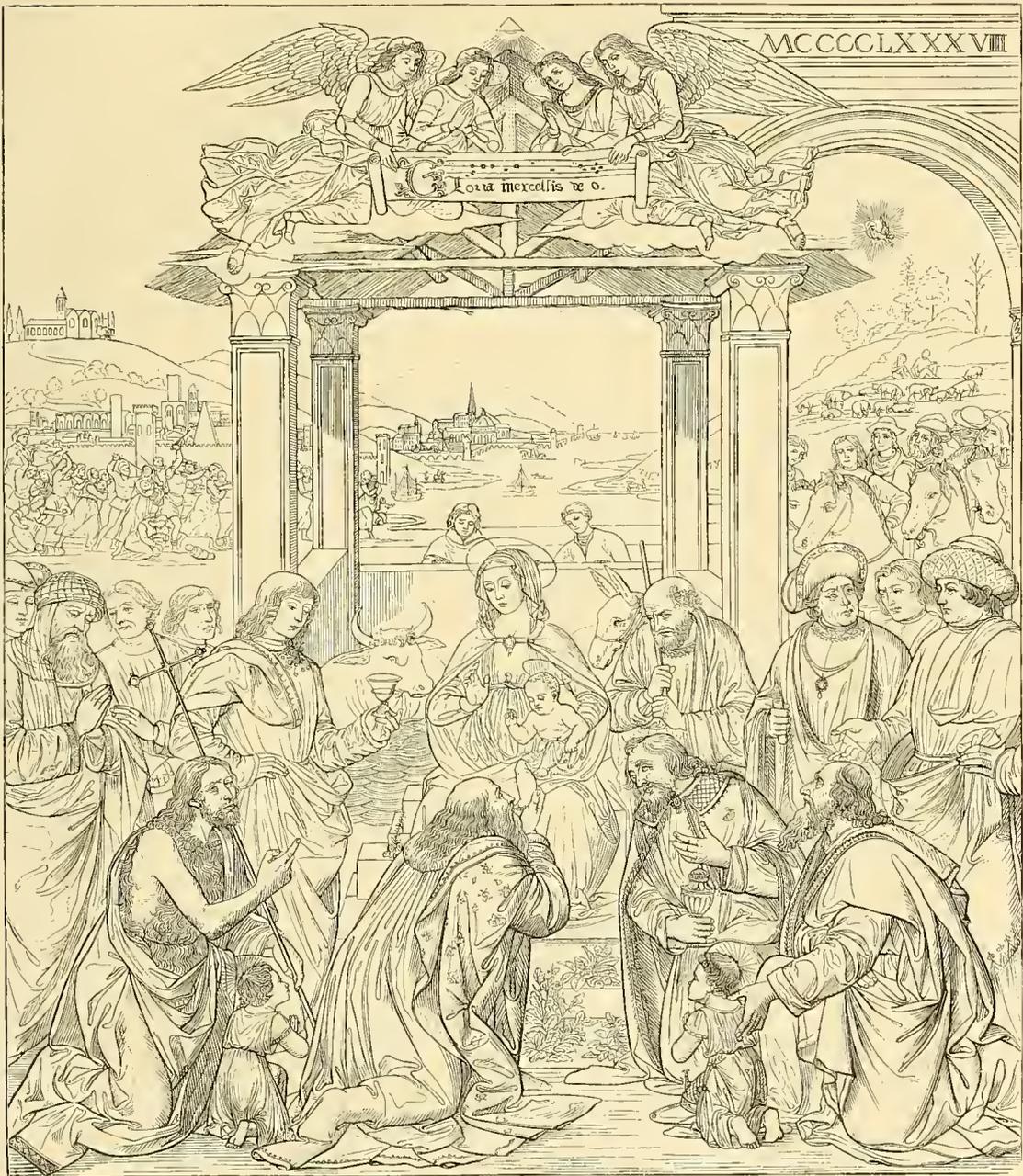
wissen, daß derselbe bei der Ausführung dieser Gemälde geholfen, und ich möchte seinen Händen einen größeren Antheil an dem schwächeren ersteren, als an dem bedeutenderen letzteren Bilde zuschreiben. Deutlich erkennt man Mainardi's Beihilfe auch an einem anderen Fresco, welches unserem Künstler in der »Stadt der schönen Thürme«, wie S. Gimignano genannt wird, zugeschrieben wird, einer Verkündigung in dem Oratorio di San Giovanni, welche die Jahreszahl 1482 trägt.

Etwa um diese Zeit, wohl ziemlich gleichzeitig mit Sandro Botticelli, wurde Domenico Ghirlandajo nun nach Rom berufen, um auch zu seinem Theil in der sixtinischen Kapelle sich zu verewigen. Botticelli hatte, wie ich erwähnt habe, die Oberleitung des großen malerischen Unternehmens erhalten; Domenico malte nur zwei Bilder in der Kapelle, von denen eins erhalten ist. Dieses allein kommt daher für uns in Betracht. Es stellt die Berufung der Apostel Petrus und Andreas durch Christus dar und befindet sich, als Gegenstück zu Cosimo Roselli's Untergang der Aegypter im rothen Meer, an der dritten Stelle links vom Altar<sup>3)</sup>. Hier zeigt Domenico sich auf einer Höhe der Kunst, die er selbst nicht übertroffen hat. Wohl klingen in diesen Apostelgestalten deutliche Erinnerungen an Masaccio nach, ja auch hier sind in ganz ähnlicher Weise, wie auf dem Zöllnerbilde dieses Meisters, mehrere Scenen derselben Handlung in derselben einheitlich gedachten großen Landschaft dargestellt, indem im Hintergrunde das Fischerboot mit den zu berufenden Fischern an den Strand stößt, vorn in der Mitte die Berufenen vor Christus knien; aber es ist doch Domenico selbst, der sich groß und eigenartig in dieser Gruppe des blondgelockten Christus vor den greisen, knienden Fischern, in den lebensvollen Gestalten des rechts und links zahlreich versammelten Volkes, in der plastischen Modellirung der einzelnen Gestalten und in deren prächtiger Composition in dem landschaftlichen Raum ausspricht. Die linearen Gesetze einer monumentalen Composition idealisiren hier wirkliche, dem Leben nachgebildete Gestalten. Giotto und das 15. Jahrhundert erscheinen vermählt. »Es ist«, sagt Burckhardt, »wie eine Vorahnung von Rafaels Fischzug Christi und Pasce oves meas!«

Domenico's Thätigkeit in Rom beschränkte sich nicht auf die sixtinische Kapelle. Seinem intimen Freunde, dem in der ewigen Stadt ansässigen reichen florentiner Kaufmann Tornabuoni, starb, während seiner Anwesenheit, die Gattin. In deren Grabkapelle in der Kirche Sta. Maria sopra Minerva malte unser Meister zwischen reicher Ornamentik Begebenheiten aus dem Leben Johannes des Täufers und der Madonna. Diese Darstellungen sind aber zu Grunde gegangen.

Außerdem zeichnete Domenico, wie alle Florentiner, die damals nach Rom kamen, fleißig nach der Antike, vor allen Dingen Architekturen, und er scheint eine besondere Geschicklichkeit, ein besonders treffliches Augenmaß in diesen Studien entfaltet zu haben. Vasari berichtet darüber: »Man sagt, er habe eine solche Sicherheit in richtiger Zeichnung besessen, als er die Alterthümer von Rom nachzeichnete, Triumphbögen, Thermen, Säulen, Colosseum, Pyramiden (Obelisken), Amphitheater und Wasserleitungen, daß er sie nach dem Augenmaße ohne Lineal, Zirkel oder Messungen machte; und wenn man sie nachher nachmaße, so fand sich, daß sie durchaus richtig

feien, als ob er sie gemessen hätte. Auch das Colosseum hatte er nach dem Augenmaße gezeichnet und eine stehende Figur unter demselben angebracht,



Anbetung der h. drei Könige. Ospizio degli Innocenti zu Florenz.

fodafs sie einen Maßstab für die Maße des ganzen Gebäudes abgab, und als die Künstler nach seinem Tode die Probe vornahmen, fanden sie, das Alles völlig richtig sei«.

Das größte Werk dieses ersten Jahrfünfts seiner beglaubigten künstlerischen Thätigkeit schuf Domenico aber in seiner Vaterstadt. Es ist der Freskenzyklus der Kapelle der Familie Saffetti in der Dreifaltigkeitskirche zu Florenz<sup>(4)</sup>. Da der Name des Bestellers Francesco war, so fiel dem Künstler die Aufgabe zu, die Wände der Kapelle mit den Geschichten des heiligen Franz von Assisi zu schmücken. Diese, welche in sechs Abtheilungen an den drei Seiten der Kapelle vertheilt sind, bilden in der That ihren Hauptschmuck. Außerdem stellte Domenico in den vier Feldern des Kreuzgewölbes vier Sibyllen und rechts und links vom Altar die äußerst sprechenden knieenden Porträtgestalten des Stifters und seiner Gemahlin dar. Von den historischen Fresken gewähren die beiden kleineren Gemälde, welche den heiligen Franz nackt vor seinem Vater zum Bischofe fliehend und die Feuerprobe vor dem Sultan darstellen, das geringste Interesse. Die vier Hauptbilder aber, welche 1) die Bestätigung der Ordensregeln der Minoriten durch Papst Honorius III., 2) die Stigmatisirung des Heiligen, 3) seine Erscheinung in Wolken zur Auferweckung des aus dem Fenster gefallenen Kindes, 4) seine Bestattung<sup>(5)</sup> darstellen, gehören zu den höchsten Meisterwerken, welche das fünfzehnte Jahrhundert geschaffen. Auf dem Bilde der Stigmatisirung fällt das Dominiren der Landschaft auf. Selbst Benozzo Gozzoli hat keinen landschaftlichen Hintergrund gemalt, der so sehr das Hauptinteresse in Anspruch nähme. Es ist eigentlich schon eine Landschaft mit historischer Staffage. Diese Landschaft nun, welche Pifa im Hintergrunde zeigt, ist, bei allem Realismus im Einzelnen, doch durchaus componirt. Die Gestalten des heiligen Franz und seines Begleiters sind lebendig und ausdrucksvoll mit ihr in Verbindung gesetzt. Das am Himmel erscheinende Crucifix ist merkwürdig klein, aber von großen geflügelten Engelköpfen umgeben. Das Auge des Beschauers wird durch die nicht zur Geschichte gehörigen Staffagefiguren des Hintergrundes, durch das Wild des Vordergrundes, durch alle Einzelheiten der reichen Landschaft von der Betrachtung der Hauptscenen abgezogen. — In ähnlicher Weise nimmt eine binnenstädtische Straßensansicht auf dem Bilde der Erweckung des Kindes ein bedeutendes Interesse in Anspruch, aber die viel figurenreichere Handlung hält hier doch entschieden die Hauptaufmerksamkeit zusammen. Hinten sieht man in perspektivisch vortrefflich verkleinerten Figuren das Kind aus dem Fenster fallen und erschrockene Leute herbeieilen. Vorn richtet das Kind sich auf seiner in offener, reichbelebter StraÙe stehenden Bahre vor der in Wolken erscheinenden, mild-verklärten, nur halb sichtbaren Gestalt des heiligen Franz zum Sitzen empor. Die zahlreichen Zuschauer zu beiden Seiten der Bahre machen hier, auf offener StraÙe, keineswegs einen überflüssigen Eindruck, wie auf anderen Bildern Domenico's; vielmehr erscheinen sie ganz an ihrem Platze; und der Künstler hat es vortrefflich verstanden, diese Situation auszubenten, um uns eine Reihe kerniger, kräftiger Porträtgestalten vorzuführen. — Bei den beiden anderen Bildern füllt eine überaus prächtige, in den Details klassisch stilvolle, im Ganzen großartig freie Architektur den Raum; und auf diesen beiden Bildern, sowohl der Bestätigung der Ordensregel, als der Bestattung des Heiligen, ist die figurenreiche Scene unauflöslich mit dem feinsten Gefühle für freie Symmetrie und schöne Gruppierung in den architektonischen Raum hineincomponirt. Besonders originell ist dabei

die Anordnung des Bestätigungsbildes, besonders schön aber diejenige der Bestattungsscene. Botticelli und die Lippi hätten nicht annähernd etwas Aehnliches leisten können, selbst Masaccio erscheint diesen Compositionen gegenüber befangen. Seine eigene Berufung der Apostel in der sixtinischen Kapelle hat Domenico hier wohl auch durch die Anordnung, mehr aber noch durch die Farbengebung übertroffen, welche dort noch trocken und flau ist, hier aber in tiefen, ernsten, wie ergreifende Musik zur Seele sprechenden Tönen die Harmonie des Gesamteindrucks vollendet. Nach meinem Gefühle sind diese beiden Bilder überhaupt das Schönste, was Domenico geschaffen, und nur wenige Gemälde seines (späteren großen Werkes in Sta. Maria novella können sich mit ihnen messen. Hat man von jenem römischen Bilde gesagt, es sei wie eine Vorahnung von Rafaels Fischzug, so muß man von diesen Gemälden sagen, sie seien eine Vorahnung der Schule von Athen. Vielleicht sind sie in ihrer Art sogar mehr, als das. Auch wird ihrer Frescotechnik nachgerühmt, daß sie das Höchstmögliche erreiche. Der Cyklus ist im Jahre 1485 vollendet worden.

So haben wir gesehen, wie Domenico sich im ersten Jahrzehnt seiner malerischen Thätigkeit aus bescheidenen Anfängen zum großen monumentalen Stile hindurchgearbeitet. Es darf uns daher nicht überraschen, daß das zweite Jahrzehnt seiner Künstlerchaft ihm noch größere Aufgaben brachte. Die Ausmalung des Chors der Kirche Sta. Maria novella in Florenz (6) ist das Hauptwerk, welches Domenico in diesem Zeiträume geschaffen; es gilt in der Regel sogar für das Hauptwerk seines Lebens. Und in der That kann ihm der Größe nach kein anderes Werk des Meisters, könnten ihm dem inneren Werthe nach nur die besten Bilder des zuletzt besprochenen Cyklus diesen Ruhm streitig machen. Die Geschichte der Uebertragung dieser Arbeit an Domenico und einiger mit derselben verbundenen Ränke erzählt Vasari ziemlich ausführlich. Zunächst berichtet er, daß es jener Francesco Tornabuoni in Rom gewesen sei, welcher Domenico seinem Verwandten Giovanni Tornabuoni in Florenz empfohlen habe. Als Domenico, reich an Ehren und an Geld, von Rom nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt sei, habe jener ihm einen Brief an Giovanni mitgegeben, in dem er geschrieben, »wie er bei jenem Werke sich von Ghirlandajo wohl bedient gesehen habe, und wie sehr der Papst durch seine Malereien zufrieden gestellt sei.«

»Als Giovanni dies vernahm,« fährt Vasari fort, »faßte er den Gedanken, dem Domenico ein großartiges Werk zu übertragen, um sein eigenes Andenken zu ehren und dem Künstler Ruhm und Gewinn zuzuwenden. Nun fügte es sich, daß die Hauptkapelle in dem Predikantenkloster Sta. Maria Novella, welche früher von Andrea Orcagna ausgemalt worden, da das Dach ihres Gewölbes schlecht gedeckt war, zum größeren Theile durch den Regen verdorben war. Deshalb hatten sich schon viele Bürger erboten, sie auszubessern oder neu ausmalen zu lassen. Aber die Patrone, welche der Familie Ricci angehörten, waren niemals damit einverstanden gewesen, da sie weder selbst die Kosten daran wenden konnten, noch sich entschließen wollten, die Herstellung Jemandem anders einzuräumen, damit sie nicht die Patronatsjurisdiction und das noch von ihren Vorfahren herführende Wappen dafelbst verlören. Da Giovanni nun aber fehnfüchtig wünschte,

Domenico zeigte ihm ein Anderes dieser Art an. Er suchte er verschiedene Mäße und Wege um zum Ziele zu gelangen und versprach schließlich den Fürst, er wolle alles auf eigene Kosten machen lassen, wolle die obersten einschneiden und würde ihr Wappen an dem angemessigsten und ehrenvollsten Platze der Kapelle anbringen lassen. So kamen sie überein und ließen darüber eine stange Vertragsurkunde belegen, welche mit Giovanni aber übertrug dem Domenico, hier dieselben Gebrüder zu malen, die früher dargestellt gewesen, und sie ließen den Preis auf 1200 Goldgroschen fest, wenn das Werk ihm aber gefalle sollte, es sei noch kein. Domenico legte darauf Hand an das Werk und arbeitete nicht bis er es zu Ende gebracht wüßte. Dies geschah im Jahre 1490. Das Datum 148; des Valaisischen Textes ist entweder ein Irrthum oder ein Schreib- oder Druckfehler. Vgl. Valais, Lemanica, T. 2, p. 11. Auch ein großer Unterschied Giovanni's. Dieser erklärte ihm für gut gesehen und gefand freiwillig, daß Domenico die 200 Dukaten mehr verdient hätte, hätte aber nicht, es würde ihm angenehmer sein, wenn er sich mit dem ersten Preise begnügen wolle. Domenico der Hahn und Hase viel höher schätzte, als Reichthum, schenkte ihm sofort das Uebrige und erklärte, es läge ihm viel mehr daran, ihm genug gegeben zu haben, als jene volle Bezahlung zu erhalten. Hiermit ließ Giovanni zwei große Steinwappen anfertigen, das eine für die Tomabronni, das andere für die Tomabocci, und dieselben an den Hauptpfeilern der Kapelle anbringen. Im Bogen aber an dem Wappen jener Familie, die sich in verschiedene Namen und Wappen verzweigt wie außer jenen beiden, die Guibonni, Popellin, Marabocci und Cardina. Als darauf Domenico das Abergemälde malte, ließ Giovanni in dessen vergrößerter Umrahmung unter einem in abschließenden Bogen ein sehr schönes Tafelmahl für das Sakrament anbringen, auf dessen Schmucke ein Schild gekleidet wurde, eine viereck. Elle groß, welches das Wappen der Fürstentherrscher von Valais war. Das Bild kam bei der Eröffnung der Kapelle. Denn die Bildhauer hatten jauch mit großen Lämmen ihr Wappen und da sie es nicht entdecken konnten, wandten sie sich mit ihrem Contract an den Fürst der Stadt. Die Tomabronni bewiesen nun, daß es an dem angemessigsten und ehrenvollsten Platze des Werkes angebracht sei, und zugleich jene nun zuweisen, daß man es gar nicht sehen könnte, wurde ihnen gesagt, daß die Tafel nicht hätte und daß sie sich damit zufrieden geben müßten, daß ihr Wappen an einem so ehrenvollen Orte, wie derjenige zunächst dem allerhöchsten Sakrament sei angebracht worden. Und so erlaubte der Magistrat, daß es bleibe, wie es noch heute zu sehen ist. Valart theilt diesen nicht uninteressanten Bericht mit der weisen Bemerkung, daß die Armen dem Sacrament nur Beine säße und daß Reichthum, mit Klingeln gepaart, leide und ohne Tadel nur gewöhnlicher Stuhl sitze.

Die Gemälde Domenico's (Hilfsbild) bedecken alle Wände des Chors. In der Decke sind die vier Evangelisten gemalt: an der Festerwand, unter anderem Bepflanztemen zur dem Leben des heiligen Dominicus und Bernus des Märtyrers. Im Hauptpfeiler aber befinden sich an den beiden Seitenwänden: zur Linken die Geschichte der Jungfrau Maria von ihrer Geburt bis zu ihrer Himmelfahrt, zur Rechten die Geschichte Johannes des Täufers von dessen Geburt bis zur Taufe Christi und dem Tode der heiligen Salome. Im Entzug.

weg ist nicht dargestellt. Märyeressenen. Ichent es wiederholen überhaupt dem guten Geschmacke Domenico's.

Die Eigenheiten dieser Gemälde sind im Wesentlichen dieselben, die wir schon in denen der Kapelle Sassetta kennen gelernt, nämlich prächtig ausgestaltete architektonische oder architektonische Hintergründe, häufig dargestellte Hauptbelegungen, eine Fülle von Nebenfiguren mit höchst charaktervollen physiognomischen Particularitäten. Um die Darstellung des historischen Vorganges ist es dem Meister an der Mehrzahl dieser Gemälde offenbar weniger zu thun gewesen, als um die Darstellung jener der unmittelbaren Gegenwart entnommenen Prachtarchitekturen und der ebenfalls unmittelbar der Gegenwart abgeleiteten Gegenstandsgruppen. Am augenfälligsten war das wohl auf dem Bilde hervor, welches die Verkündigung des Engels bei Zacharias darstellt. Die nur aus den zwei Personen bestehende Scene spielt im Hintergrunde in der Nische des Prachtbaues, der den Raum des Bildes einnimmt. Rechts und links im Mittelgrund und Vordergrunde aber stehen hohe Reihen vorzüglich charakteristischer Porträtfiguren, die erst auf höherem, die anderen auf niederen Stufen des selben Baues ohne die geringste Beziehung zu der Handlung, aber im vornehmlichsten monumental-malerischen Zusammenhang mit der großartigen Architektur. Wir denzweige Nebenfiguren weniger vollständig erscheinen, ist die Palastarchitektur der Renaissancezeit weder im der wenig im Plane, wie es noch sicher in höchster Grade ausbleibt, ist die Geburt der Maria in einem Renaissancepalaste wie kein ganz, wie ihn die vorzüglichste Architektur mit gleicher Pracht vielleicht jemals ausgeführt. Es ist die unmittelbare dieser «realistisch» genannten Kunstwerke an Idealismus eigener Art, den es allerdings gelangt, den Beschauer in andere Sphären zu hehleren Sphären zu verweisen. Es sollen diese Bemerkungen nicht keinen Tadel ausdrücken, sie sollen nur die Eigenheimlichkeit des Genueserpalastes nachweisen. Dagegen dürfen sich manche der Bewegungstheorie dieser Gemälde Tadel verhehlen, die sind nur als etwas geistig und manier vorgekommen. Besonders ist es die derbezielende oder theilhaft in Bewegung befindliche Figurengruppen, wie die Frau mit dem Fruchtsortie auf dem Kopf in der Geburt Johannes, die Wasser gießende Magd in der Geburt Maria's und die junge Maria mit der Tempeldecke, welche in ihren Bewegungen geistig sind und in ihren starr starr wie von Stein bewegten Gevierten sind an die Barockzeit erinnern. Das Strafen, das selbst zu übersehen, hat der Domenico die Art allen bereits auf ähnliche Bewegung geistig, wie sie ihrer ganze Generationen anhängen. Auch sind die einzelnen Köpfe noch nicht so plastisch modelliert, als später sie wie ein ungenaueres Relief wirken, nicht aber mindestens ihre Stelle im Ganzen einengen. Diese einzelnen Mängel oder Eigenheimlichkeiten sind der Gegensätze der Gesamtanwirkung jedoch keiner Abstraktion, und andere dieser Gemälde, wie insbesonders mit dem Zacharias darstellt, sind den Sohn Johannes dessen Seite wie immer die Veranstaltung der Jungfrau mit Jesus, die Taufe Christi und die Begegnung der Frauen, sind nicht als geistvollste Figurencompositionen von hoher Bedeutung im Allgemeinen nicht von gering, als Domenico in dieser Pracht die bewegte Gemälde weniger geistig sind, als die in ungenauer Kunst ungenauer Einzelfiguren oder Gruppen. Diese sind durchgängig mit einer Wärme mit der

heit ausgestattet und mit einer Kühnheit und Liebe zugleich durchgeführt, wie es nur einem Meister ersten Ranges gelingen konnte. Dafs Domenico ein solcher Meister war, dafs er es durch eifernen Fleifs geworden, wird Niemand zu leugnen wagen.

Die Fresken der Kirche Sta. Maria Novella sind 1450 vollendet worden. Vasari berichtet noch von anderen Arbeiten, die unser Künstler um diese Zeit ausgeführt, aber dieselben sind nicht erhalten; es hat daher keinen Zweck, auf sie einzugehen. Nur die Thatfache, dafs sie existirt haben, ist uns wichtig zur Beurtheilung des Riefenfleisses, dem es gelang, binnen zehn Jahren eine Reihe von Städten mit grossen Gemäldecyklen zu schmücken. Domenico war unermüdlich. Es wogte in seiner Brust etwas von dem titanenhaft gewaltigen Geiste seines Schülers Michelangelo, dem einzelne Figuren in den zuletzt besprochenen Bildern zugeschrieben wurden. Wie dieser ernstlich vorhatte, einen ganzen Marmorberg in ein plastisches Riefenbildwerk umzuschaffen, so äufserte Domenico, als er sich auf der Höhe seiner Schaffenskraft fühlte, sein Bedauern, dafs man ihm nicht eine ganze Stadtmauer überliesse, um sie ringsherum mit Gemälden zu schmücken. Dabei verschmähte er auch die kleinsten Aufträge nicht. Alles interessirte ihn; er gab Befehl, jeglicher Auftrag solle in seinem Atelier angenommen werden; und wenn seine Schüler sich für zu gut hielten, ihn auszuführen, so wolle er selbst es thun.

Kein Wunder, dafs Domenico unter diesen Umständen sich an der Frescomalerei nicht genügen liefs. Zu so hoher Vollkommenheit er und gerade er die Technik dieser Malweise auch gebracht, so schien sie ihm doch nicht dauerhaft genug zu sein. Sein Lehrer Aleffo Baldovinetti war ein hochberühmter Mosaikarbeiter. Von ihm hat Domenico die Kunst des Mosaicirens gelernt; und er soll gesagt haben: Malerei sei Zeichnung, Mosaik aber die wahre Malerei für die Ewigkeit. Die Wahrheit, die diesem Ausspruch zu Grunde liegt, wird man fühlen, wenn man die frühchristlichen Basiliken Roms und Ravenna's betritt. Gleichwohl ist von Domenico's derartigen Arbeiten nicht viel vorhanden. Die Mosaiken an der Front des Domes zu Siena, welche Vasari dem Domenico zuschrieb, sind neuerdings als Werke seines Bruders David erkannt worden. Der musivische Schmuck der Kapelle des heil. Zenobius im Dom von Florenz, welcher dem Domenico wenigstens in Gemeinschaft mit jenem Bruder David und anderen Künstlern übertragen ward, wurde nach dem Tode des grossen Lorenzo Medici nicht ausgeführt; und was begonnen war, hat sich nicht erhalten. Dagegen wird unserem Meister mit Recht, wie es scheint, ein vorzügliches Mosaik über einem der Portale der Baptistèriums neben dem Dome zugeschrieben.

Aus jenem ganzen Jahrzehnt von 1480—1490 sind uns aber auch Tafelgemälde Domenico Ghirlandajo's in recht beträchtlicher Anzahl erhalten. Wenn diese Bilder sich an Bedeutung seinen grossen Fresken auch nicht an die Seite stellen können, so verdienen doch auch sie die liebevollste Betrachtung. Die neu in Aufnahme gekommene Oelmalerei, mit der eine Reihe florentinischer Künstler des 15. Jahrhunderts bereits experimentirte, hat Ghirlandajo jedoch so wenig angezogen, wie die Lippi und Botticelli. Wie diese bediente auch er sich vorzugsweise der Temperatechnik für seine Tafelgemälde.

In fast allen Galerien Europa's existiren Bilder, die dem Domenico Ghirlandajo zugeschrieben werden. Einige derselben sind sicher echt; andere sind ebenso sicher unecht; noch andere scheinen Arbeiten feiner Schüler zu sein, oder solche, an denen der Meister gemeinsam mit den Schülern gearbeitet. Eine Aufzählung und Würdigung aller dieser Werke findet man in Crowe und Cavalcaselle's vortrefflicher Geschichte der italienischen Malerei (Engl. Ausg. II. S. 491 f., deutsche Ausg. III. S. 253 ff.), die Berliner Galerie allein zählt sieben Bilder, die ihm oder feiner Schule zugeschrieben werden. Eines derselben werden wir noch kennen lernen. Unsere Aufgabe kann es an dieser Stelle nur sein, die bedeutendsten und für seine Entwicklungsgeschichte bezeichnendsten echten Werke des Meisters hervorzuheben.

Natürlich geht die Entwicklung der Formengebung und Vortragsweise in seinen Tafelgemälden parallel mit derjenigen seiner Fresken. Dem Jahre 1480 etwa, also dem Beginn seiner malerischen Thätigkeit, werden zwei Madonnen zwischen Heiligen in der St. Annenkirche zu Pisa zugeschrieben, und ein zart empfundenes Madonnenbild in der Martinskirche zu Lucca wird einer nur wenig späteren Zeit angehören.

Ferner wären einige Bilder zu nennen, welche uns allmählich hinüberleiten zu den Werken seiner höchsten Vollendung. Das schöne Altarblatt der Dreieinigkeit mit der heil. Maria und Katharina in der Kirche Sto. Spirito zu Florenz wurde von Mündler für ein Jugendwerk Ghirlandajo's gehalten; Ernst Förster aber scheint dasselbe geradezu an die Spitze aller Tafelbilder des Meisters zu stellen, denn er sagt (Gesch. der it. Mal. III S. 372), »den feinsten Sinn, den innigsten, seelenvollsten Ausdruck, die reinste Formenschönheit und durchsichtige Farbenklarheit« habe Domenico in diesem wenig beachteten Altarbilde geoffenbart. Im Uebrigen gehören hierher: das ursprünglich für die St. Justus-Kirche bei Florenz gemalte, vornehm-prächtige, aber klar und streng komponirte Bild der Uffizien-galerie (Nr. 1297), welches die thronende Madonna mit dem eine Weltkugel haltenden Christuskinde zwischen Engeln und Erzengeln und die vor demselben knieenden Bischöfe Zenobius und Justus darstellt; ferner das ähnliche Bild der Akademie (Gall. dei quadri antichi Nr. 17), welches Papst Clemens und den heil. Dominicus knieend vor der thronenden Madonna, die Heiligen Thomas von Aquino und Dionysius Areopagita aber zu ihren Seiten stehend zeigt; endlich das herrliche, vollständiger Reife sich nähernde Gemälde der Abtei von Volterra, welches den schwebenden Heiland in einer Glorie von Engeln darstellt, wie er vier unten in der weiten Landschaft theils stehenden, theils knieenden Heiligen und Bekennerinnen den Segen ertheilt (?).

Mit dem Jahre 1485 beginnt dann eine Reihe inschriftlich datirter oder doch genau datirbarer Werke, welche als die vorzüglichsten Tafelgemälde unseres Meisters gelten können. Dieselben mögen hier der Reihenfolge ihrer Entstehung nach kurz bezeichnet werden.

Von 1485: Das Altargemälde, welches ursprünglich die malerische Ausschmückung der Kapelle Saffetti vervollständigte, gegenwärtig aber in der Akademie von Florenz (Gall. d. quadri grandi no. 50) sich befindet. Es stellt eine Geburt Christi, eine Anbetung der Hirten und den Zug der Könige dar <sup>(8)</sup>.

Von 1487: Das Rundbild der Anbetung der Könige, welches sich unter No. 1295 in der Uffziengallerie befindet (<sup>9</sup>).

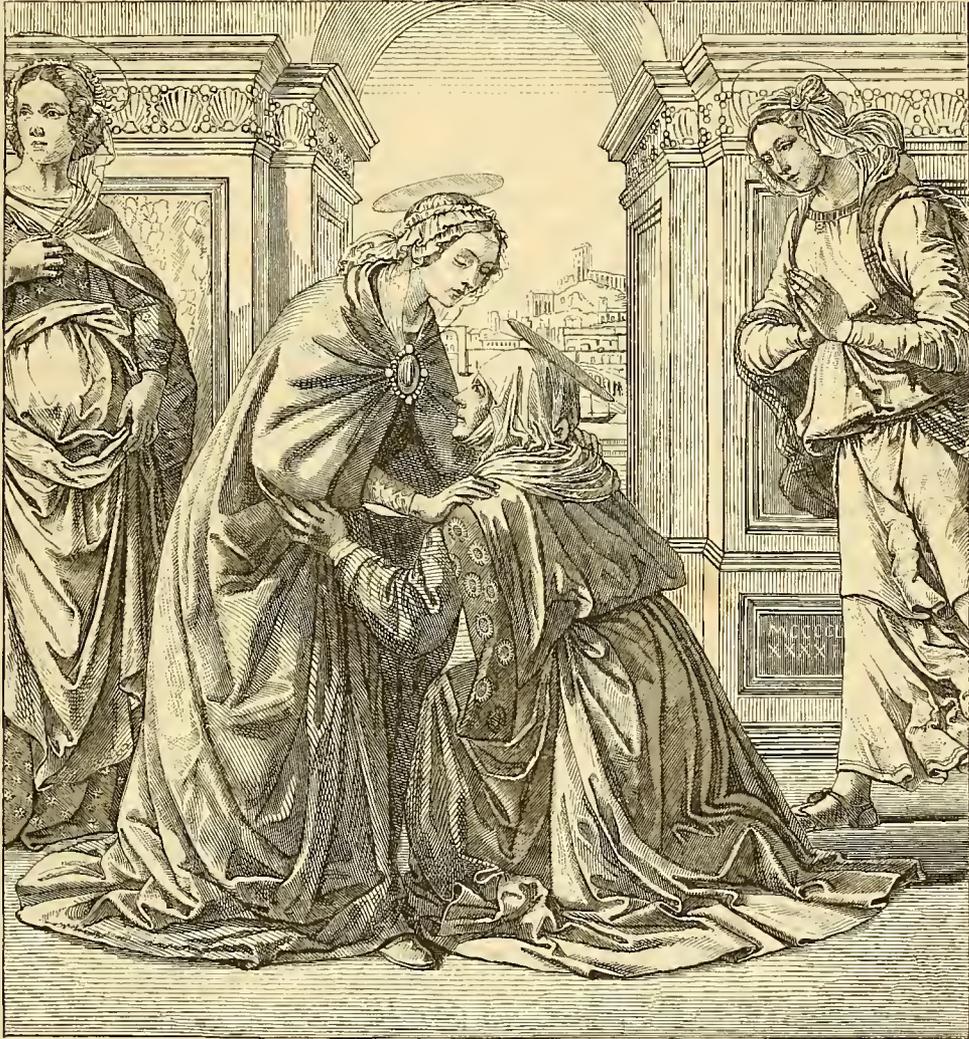
Von 1488: Eine dritte große Anbetung der Könige hinten im Chor der Findelhauskirche (Chiesa degli Innocenti) Abgeb. oben S. 69. (<sup>10</sup>).

Von 1490: Das ursprüngliche Altarstück des von Domenico al fresco ausgemalten Chores der Kirche Sta. Maria novella. Es wurde 1804 verkauft, und die eine Hälfte kam nach Berlin, die andere nach München. Es war ein Triptychon. In München befinden sich die Vorderseiten (Alte Pinakothek Saal 556, 557, 558), von denen das Mittelbild über einer Landschaft »Maria in einer Flammenglorie zwischen Seraphimköpfen und anbetenden Engeln« zeigt, wie sie von vier Heiligen verehrt wird, die Flügelbilder aber (rechts) die heil. Katharina von Siena in einer Nische, und (links) den heil. Laurentius mit seinem Rost und der Ueberwinderpalme ebenfalls in einer Nische darstellen. In Berlin befinden sich dagegen die Rückseiten des Altarwerkes (Gal. No. 74, 75, 76), von denen das Mittelbild die Auferstehung Christi in gebirgiger Landschaft giebt, die Flügelbilder aber, ebenfalls in Nischen, die Heiligen Vincentius Ferrerius und Antonius zeigen. Die Münchener Bilder sind von besserer Ausführung und ohne Zweifel eigenhändig von Domenico gemalt; an den Berliner Stücken aber erkennt man deutlich die Theilnahme der schwächeren Hände feiner Schüler und Brüder.

Von 1491: Das große Bild der Louvre-Sammlung zu Paris (No. 204), welches in lebensgroßen Figuren den Besuch der Maria bei der heiligen Elifabeth darstellt. Die Scene ist ganz im Sinne der späten Fresken Ghirlandajo's in eine prachtvolle, marmorgetäfelte Renaissancehalle verlegt, aus welcher sich gerade in der Mitte durch einen Rundbogen eine helle Aussicht in eine Landschaft mit städtischen Anlagen eröffnet. Vor diesem Durchblick kniet Elifabeth und scheint Maria im Begriff, dieselbe liebevoll aufzurichten. Rechts und links stehen die Prachtgestalten der Maria Kleophas und Maria Salome; diejenige zur Linken, die unbekümmert um den Vorgang zum Bilde herauschaut, ist von besonders imponanter Grofsartigkeit; diejenige zur Rechten, welche vorgebeugt mit wallendem Gewande der Begrüßungscene sich zuwendet, ist nicht frei von jener Maniriertheit, die ich an ähnlichen Gestalten der letzten Fresken Domenico's hervorgehoben. Uebrigens hätte der Meister, nach Vafari, dieses prachtvolle Bild nicht eigenhändig vollendet, sondern erst seine Brüder David und Benedetto hätten es nach seinem Tode zu Ende geführt. Abgebildet hierneben, S. 77.

Blicken wir zurück auf diese Reihe datirter Bilder des großen Meisters, so wird uns sofort die dreimalige Wiederholung der Anbetung der Könige auffallen: ja, wenn wir in Anschlag bringen, dafs von dem Rundbild der Uffzien eine möglicherweise eigenhändige, nur wenig verschiedene Wiederholung im Pal. Pitti (No. 358), von dem Bilde der Akademie (nach E. Förster, Gesch. d. it. K. III, S. 369, Anm.) ebenfalls eine etwas veränderte Wiederholung, deren Eigenhändigkeit wenigstens nicht durchaus unmöglich zu sein scheint, in Sta. Lucia al Prato zu Florenz existirt, so würden wir von unserem Meister fünf Darstellungen desselben Gegenstandes besitzen, den wir daher wohl als sein Lieblingsthema bezeichnen können. In der That bot derselbe dem Künstler eine besonders gute Gelegenheit, sein Compositionstalent und seine lebensvolle Charakteristik der

einzelnen Gestalten zu bewähren. Als selbständige, neue Compositionen können jedoch nur jene drei zuerst genannten »Epiphanien« von 1485, 1487 und 1488 gelten. Ihr Vergleich gewährt ein bedeutendes Interesse. Ohne Zweifel hat Domenico die Darstellung mit jeder Wiederholung vervollkommenet. Das Bild von 1485 faßt die Scene freilich anders auf, als die beiden anderen: es läßt



Die Heimsuchung. Galerie des Louvre.

die knieende Mutter von der einen Seite, die drei Hirten von der anderen Seite das vor einem antiken Sarkophag, der für Ochs und Esel als Krippe dient, auf dem Boden liegende Kind anbeten; und die heiligen drei Könige mit ihrem langen Reiterzuge kommen erst aus der reichen Landschaft des Hintergrundes heran. Auf den beiden späteren Bildern hält die Madonna dagegen das Kind auf dem Schoofse und die Könige verehren dasselbe knieend inmitten ihres reichen Gefolges. In der Landschaft des Hintergrundes sind in kleinen Figuren parallele

Begebenheiten dargestellt, auf dem letzten Bilde fogar der Bethlehemitische Kindermord. Die Landschaft spielt auf allen drei Bildern eine bedeutende Rolle, die wenigst bedeutende auf dem Rundbilde der Uffizien, dessen Hintergrund vielmehr im Wesentlichen durch eine ideale, leichte und prächtige Renaissancehallenruine ausgefüllt wird; die bedeutendste auf dem Bilde von 1488 in der Findelhauskirche. Hier sieht man unter dem zur Andeutung des Stalles dienenden auf vier Pfeilern ruhenden Dache hindurch in ein prächtiges, von Bergen mit Burgen und Städten nach Art des Rheines eingefasstes Flußthal. Gezinnte Mauern sind in den Strom hineingebaut; Schiffe beleben ihn. Auch die figürliche Composition dieses letzten Bildes gilt mit Recht für die bedeutendste und schönste. Hintergrund, Mittelgrund und Vordergrund mit ihren reichen Figurengruppen schließen sich auf dem Rundbilde der Uffizien weniger harmonisch zu einer klaren Gesammtcomposition zusammen. Obgleich das letzte Bild das Figurenreichste ist, wirkt es durch die verständnißvolle Gruppierung doch am klarsten und schönsten. Ueber alle diese Bilder aber ist bei aller Liebe, mit der die Details der Außenwelt beobachtet und wiedergegeben sind, doch eine großartige Würde und Ruhe ausgegossen, welche ähnliche Bilder der Vorgänger Domenico's nur allzu oft vermiffen lassen.

So sehen wir diesen Meister mit rastlosem Eifer nach immer größerer Vollkommenheit ringen. Das Können keines florentinischen Malers des 15. Jahrhunderts beruhte in gleicher Weise, wie das feine, auf einem allseitig umfassenden Kennen. Kein anderer war daher auch in gleicher Weise, wie er, geeignet, einer Schule vorzustehen. In der That knüpfen sich an den Namen Domenico's die Namen einer nicht unbeträchtlichen Reihe von Schülern und Genossen. Unter diesen befinden sich zunächst einige nahe Verwandte des Meisters: seine beiden Brüder David und Benedetto und sein Schwager Sebastiano Mainardi. Von seinen Brüdern scheint Benedetto, der neun Jahre jünger war, als Domenico, der unselbständigste gewesen zu sein; David dagegen, der elf Jahre jünger war, als sein berühmter Bruder, hat sich wenigstens als Mosaikarbeiter ausgezeichnet. Der bedeutendste war Mainardi, der eine Halbschwester Domenico's zur Gattin hatte. Von ihm existiren unter anderem schöne Fresken in seiner Vaterstadt S. Gimignano. Domenico's-Sohn Ridolfo war noch zu jung beim Tode seines Vaters, als daß er als dessen Schüler anzusehen wäre. Er ging aus der Schule des David und Benedetto Ghirlandajo später in diejenige des Fra Bartolomeo über und ward ein tüchtiger Künstler der neuen Aera. Von den übrigen Schülern Domenico's hat Jacopo del Indaco keinen bleibenden Ruhm hinterlassen, Fr. Granacci wurde ein gefuchter und achtungswerther Künstler, Michelangelo Buonarroti aber wurde der Riese, der alle seine Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger überragte und der Kunst des ganzen Erdballs neue Gesetze dictirte.

Michelangelo trat als vierzehnjähriger Knabe, also 1489, nicht lange vor der Vollendung der Fresken von Sta. Maria novella als Schüler in Domenico's Atelier ein. Aus dem erhaltenen Contract erfahren wir, daß Domenico und David damals gemeinsam der Werkstatt vorstanden, sowie daß der junge Michelangelo nicht nur kein Lehrgeld zu zahlen hatte, sondern auch von Anfang an ein mäßiges Honorar erhielt. Die Biographen Michelangelo's beschäftigen sich ziemlich ein-

gehend mit dem Verhältniß Domenico's zu dem nachmals so berühmten Schüler. Dafs der junge welterobernde Genius schon auf den Gerüsten der Kirche Sta. Maria novella Proben seiner bis dahin unerhörten Gestaltungskraft abgelegt, ja, dafs es ihm, dem eigenartigsten Künstler, der jemals gelebt, eingefallen, Gestalten des Domenico mit dicken Strichen in feiner Weise zu »corrigiren«, ist wohl glaublich. Condivi erzählt, Domenico der überhaupt neidischer Natur gewesen, habe darauf Michelangelo verweigert, ihm fernerhin Skizzen von sich zu leihen, ja dieser Schriftsteller geht so weit, es mit dürren Worten auszusprechen, dafs Michelangelo von Domenico sich gar keines Beistandes zu erfreuen gehabt habe. Vasari aber protestirt in der zweiten Auflage seines grossen Werkes feierlichst gegen diese Insinuation Condivi's. Freilich berichtet auch er, dafs Domenico beim Anblick einer Zeichnung des Knaben Michelangelo ausgerufen habe: »Der versteht mehr davon, als ich!« Aber er erzählt auch, dafs Domenico es gewesen, welcher dem grossen Lorenzo den jungen Michelangelo empfohlen, als es sich darum handelte, tüchtige junge Leute für die neu zu gründende Bildhauerschule von San Mareo anzuwerben. Und Vasari ist jedenfalls nicht der Ansicht gewesen, Domenico habe Michelangelo der Bildhauerschule zugewiesen, um einen Rivalen in der Malerei los zu sein; denn er erzählt die Geschichte gerade, um zu beweisen, dafs Ghirlandajo nicht eiferfüchtig gewesen sei.

Von Domenico's Privatverhältnissen wissen wir sonst wenig genug. Doch kann man zwischen den Zeilen der seine Berufsthätigkeit betreffenden Nachrichten lesen, dafs er eines glücklichen Familienlebens sich erfreut. Besonders mit seinem Bruder David, mit dem er eine Art Compagniegeschäft betrieb, scheint er sehr befreundet gewesen zu sein. Vasari erzählt, Domenico, dem häusliche Geschäfte zuwider gewesen seien, habe zu David gesagt: »Ueberlasse mir die Arbeit und kaufe Du ein!« Dafür aber habe auch David sich der Würde seines Bruders, als sie einmal in der Abtei von Passignano gemeinsam arbeiteten und von den Mönchen nicht anständig genug verpflegt worden, auf das Lebhafteste angenommen, indem er voll Zorns ausgerufen: Die Tüchtigkeit (virtù) Domenico's sei viel mehr werth, als alle Schweine von Aebten, wie deren Gleichen, die jemals in dem Kloster gelebt.

Domenico war zweimal verheirathet: Jene Costanza, die 1480 als seine neunzehnjährige Gattin genannt wird, starb 1485. Später verheirathete er sich zum zweiten Male mit einer Wittve Antonia aus S. Gimignano. Sein Sohn Ridolfo war 1483 geboren, also von der ersten Frau.

Sein Selbstporträt hat Domenico in jenen Bildern der Anbetung der Könige angebracht. Vasari berichtet, es befände sich auf dem Bilde aus der Kapelle Saffetti, welches jetzt in der Akademie ist. Dagegen leugnen Neuere dies und behaupten, es befände sich auf dem Bilde der Findelhauskirche, in der zurückstehenden Männerreihe zu viert links vom Rahmen. Ich mufs gestehen, dafs mir (wenigstens jetzt, nach der Photographie zu urtheilen) der zuvorderst knieende Hirt auf dem Akademiebilde dieselben Züge zu tragen scheint, und dafs ich das gleiche Gesicht auch auf dem Rundbilde der Uffizien zu erkennen glaube: es ist ein bartloser Kopf, mit energischen, ziemlich regelmässigen, länglichen Zügen,

was der Vorstellung, die wir uns von dem gediegenen, raftlos vorwärtsftrebenden Künftler machen, wohl entfprechen könnte.

Das Parifer Gemälde von 1491 ift das letzte, welches wir dem Meifter nachweifen können; zwar wiffen wir, dafs auch er in demfelben Jahre fich an der Concurrenz für die Domfaffade betheiligte; aber ausgeführte Werke aus diefer und fpäterer Zeit find von ihm nicht bekannt. Dafs er in feinen letzten Lebensjahren in Siena gearbeitet, wie Vafari berichtet, wird neuerdings ftark bezweifelt. Dafs er aber gekränfelt, fcheint fchon daraus hervorzugehen, dafs feine Freunde, die Tornabuoni, ihm einmal ein Ehrengefchenk von 100 Dukaten zugewandt. Die Angabe feines Todesjahres fchwankte zwifchen 1493 und 1498. Jetzt weifs man dafs Domenico Ghirlandajo am 11. Januar 1494 an der Pefi geftorben, und dafs er wegen diefer Krankheit heimlich um Mitternacht, in der Kirche S. Maria novella, die feine berühmteften Schöpfungen birgt, beigefetzt wurde<sup>(1)</sup>.

Was er geleiftet, erfcheint viel, wenn wir bedenken, dafs er kaum 45 Jahre alt geworden; aber unfere Bewunderung von dem Meifter steigt, wenn wir uns erinnern, dafs er alle jene grofsen Werke von denen wir wiffen, binnen elf Jahren feines Lebens vollendet. Wer feine Werke kennt, wird Vafari beiftimmen, der feine Lebensbefchreibung dieses Künftlers mit den Worten fchließt: »Wegen dieses Reichthums und dieses Andenkens in der Kunft, verdient er Dank und Ehre, verdient er mit mehr als gewöhnlichem Lobe nach dem Tode gefeiert zu werden!«

#### Anmerkungen und Nachbildungen.

- 1) Nachbildung in Aquarell im Mufeum Ramboux der Düffeldorfer Akademie No. 154.
- 2) Nachbildung in Aquarell im Mufeum Ramboux, No. 155. Abbildung bei Rofini, Storia etc. tav. CCXXII.
- 3) Das Mittelstück im Mufeum Ramboux No. 153. Abbildungen z. B. im Vaticano descritto etc. da Erasmo Pistolesi, tav. CXLII; bei Cr. u. C., engl., II, p. 467.
- 4) Die ganze Reihe ift in dem grofsen Sammelwerke von Lafinio, Tafel, IX ff, geftochen.
- 5) Chromolithographie: Arundel Society 1860.
- 6) Die Fresken des Chors der Kirche Sta. Maria novella zu Florenz find ebenfalls in dem genannten Werke von Lafinio, Taf. XVIII ff. geftochen.
- 7) Abbildung bei Ernst Förfter, Denkm. II, Taf. 49.
- 8) Abbildung z. B. bei Förfter, Denkm. II, Taf. 40.
- 9) Abgebildet z. B. bei Rofini a. a. O. Taf. LXVI.
- 10) Abgebildet z. B. in Perfetti's Galeriewerk der Florentiner Akademie.
- 11) Die Urkunde wird in der Tavola alfabetica zum Vafari Lemonnier, Florenz 1864, p. 20, mitgetheilt.

LI.

ANDREA MANTEGNA.

Von

Alfred Woltmann.

---





## Andrea Mantegna.

Geb. 1431; gef. in Mantua 1506.

Drei Meister der italienischen Frührenaissance nehmen vor allen anderen eine Stellung ein, durch welche sie zugleich zu Begründern der folgenden Epoche, der Hochrenaissance, werden: Andrea Mantegna, Luca Signorelli und endlich der große Leonardo da Vinci, der den vollendeten Stil, an dessen Schwelle jene stehen bleiben, wirklich erreicht. Gemeinsam ist ihnen eine ausgesprochen wissenschaftliche Richtung, ein auf Ergründung des menschlichen Körpers gerichtetes Studium. Mantegna's Bestrebungen gehen denen der zwei anderen Meister der Zeit nach voran, und wenn man sein Verdienst würdigen will, muß man noch in Anschlag bringen, daß er seinen Vorläufern weit weniger zu danken hatte, als jene.

Die oberitalienische Kunst besitzt im 15. Jahrhundert kein so großartiges Centrum, wie die mittelitalienische in Florenz. In verschiedenen Städten entwickeln sich Malerschulen von rein localer Bedeutung. Venedig bildet eine Welt für sich, aber noch lange nährt sich hier die Malerei von dem byzantinischen Import,

ohne jeden Einfluß des großen florentinischen Aufschwungs, der seit Giotto seine Wirkungen über die verschiedenen Theile von Italien erstreckt hatte. Nur eine Stadt des venetianischen Festlandes stand in der Malerei selbständiger da und war dann auch für die Ausbildung der venetianischen Schule maßgebend: Padua.

Während des 14. Jahrhunderts war hier viel producirt worden, fast ausschließlich aber von fremden Künstlern. Seit 1303 malte hier Giotto den Frescocyclus in der kleinen Kirche Santa Maria dell' Arena, sein wichtigstes noch erhaltenes Werk. Einer seiner späteren Nachfolger malte das Baptisterium neben dem Dom aus. Auf dem Anschluß an die gleiche Schule beruhen die Fresken des Altichieri von Verona in der Capelle San Felice im Santo zu Padua und in der nahegelegenen Capelle San Giorgio, die bedeutendsten norditalienischen Schöpfungen des 14. Jahrhunderts. Dann wurde dem stolzen Heranziehen der besten Kräfte von fernher eine Zeit lang Einhalt gethan. Nach anhaltenden Kämpfen war Padua im Jahre 1405 der venetianischen Herrschaft dauernd unterworfen worden. Erst im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts hob die Production sich auf's Neue. Hatte sie früher hier nicht eigentlich Wurzel fassen können, so geschah dies jetzt, und es entstand eine einheimische Schule, deren Gründer Francesco Squarcione war (geb. um 1394, gest. 1474). Seine Bedeutung als Künstler ist von der neueren Forschung (Crowe und Cavalcafelte) den bisherigen Vorstellungen gegenüber stark eingeschränkt worden, immerhin bleibt sein Verdienst, daß er in seiner Vaterstadt eine Anstalt für Lehre und Übung in der Kunst ins Leben rief. Er war der Sohn eines wohlhabenden Notars in Padua, betrieb von Hause aus das Geschäft eines Schneiders und Stickers und fühlte von früh an einen lebhaften Zug zur Kunst. Er machte in der Jugend größere Reisen, angeblich fogar nach Griechenland. In der Heimath richtete er dann eine Malerwerkstatt ein, zog viele Schüler, nach und nach 137 an der Zahl, und nahm zu ihnen eine Stellung ein, welche ihm den Beinamen des Vaters der Maler eintrug. Die älteren Berichterfatter stimmen darin überein, daß seine Bedeutung nicht sowohl in seiner eigenen künstlerischen Schöpferkraft lag, als in seinem Urtheil und in seiner Lehrbegabung. Durch die Werke, die unter seinem Namen in die Welt gingen und die unter sich außerordentlich verschieden sind, je nach den Gehilfen, die er beschäftigte, wird dieser Sachverhalt bestätigt. Er war Lehrer und Unternehmer in der Malerei, seine mächtige eigene Begabung wurde ergänzt durch sein Verständniß und durch die guten Vorbilder, die seine Sammlungen aufwiesen: Gemälde, Zeichnungen, Abgüsse nach der Antike, welche er theils schon auf seinen Reisen zusammengebracht hatte, theils später vervollständigte. Auch den Blick, Talente zu finden und zu verwerthen, befaß er, und er bewährte ihm namentlich, indem er Andrea Mantegna heran zu ziehen verstand.

Dieser, aus einer armen Familie auf dem Lande stammend, von der wir weiter nichts wissen, als daß sein Vater Blasius hieß, war im Jahre 1431 geboren und kam früh in Squarcione's Werkstatt, der ihn zum Adoptivsohn annahm. Als solcher wurde er schon 1441, zehn Jahre alt, bei der Bruderschaft der Maler eingeschrieben. Sein Talent war früh entwickelt. Aeltere Nachrichten erwähnen ein im Jahre 1448



Begegnung des Markgrafen Lodovico von Mantua mit seinem Sohne, dem Kardinal Francesco Gonzaga.  
Fresco in der Camera de' sposi des Castello di Corte zu Mantua.

für den Hochaltar von Santa Sofia gemaltes Bild, auf welchem der Jüngling ausdrücklich angegeben, daß er es im Alter von siebzehn Jahren gemacht. Da aber dieses schon im 17. Jahrhundert nicht mehr vorhanden war und da andere Bilder aus früherer Zeit meist in folchem Zustande sind, daß sie kein Urtheil mehr zulassen, kann man eigentlich ihn in seiner Thätigkeit erst bei seinem Hervortreten unter jenen Gehilfen des Squarcione kennen lernen, welche die Capelle Jacobus des Aelteren und des heiligen Christophorus in der Kirche der Eremitani zu Padua malten.

Diese Fresken sind die größte Leistung der Schule von Padua, das einzige Werk in Oberitalien, welches sich mit den großen Schöpfungen der Wandmalerei in Florenz von Masaccio bis Ghirlandajo zusammenstellen läßt. Die Capelle gehörte der Familie Ovetari, deren letzter Sprößling Antonio Ovetaro sie im Jahre 1447 dem Jacopo Leone unter der Bedingung vermachte, daß eine Summe von 700 Goldducaten verwandt werde, um unmittelbar nach seinem Tode in diesem Raume Darstellungen aus der Legende der beiden Heiligen ausführen zu lassen. Der Anfang des Bildercyclus ist damit festgestellt, nicht so das Ende, denn offenbar nahm das umfangreiche Werk mehrere Jahre in Anspruch, obgleich verschiedene Hände bei demselben beschäftigt waren.

Die Capelle, an dem südlichen Querhausarm der Kirche östlich angebaut, besteht aus einem im Kreuzgewölbe überdeckten Vorraum, welcher rechts und links zwei völlig geschlossene Wände darbietet, und einem fünfseitigen Chorschluss. Mit der Decke des Vorraums wurde offenbar der Anfang gemacht, dann an den Wänden, welche drei Bilderreihen enthalten, von oben nach unten gemalt, inzwischen auch die Apsis in Angriff genommen. Die vier Evangelisten vorn am Gewölbe, von Vasari irrtümlich dem Mantegna zugeschrieben, sind ziemlich rohe Producte der alten Richtung in Squarcione's Atelier, in den Formen und in der Gewandung trocken und häßlich, in den Köpfen ausdruckslos, aber mit einem gewissen Geschick in der Perspective und nicht ohne Studium, wenn auch nicht eben geschmackvoll in dem Ornamentalen.

Die große Wand zur Rechten enthielt die Bilder aus der Christophoruslegende, in der obersten Reihe zwei Darstellungen, in welchen der Heilige nicht als Riese, sondern als stattlicher junger Mann in weltlicher Tracht erscheint. In einer Landschaft begegnet er dem Könige zu Pferde mit seinem Gefolge; im Gemache des Königs disputirt er mit diesem, während ein Zwerg vor der Thür wartet. Die neuere Kritik schreibt sie dem Zoppo zu. Die Compositionen sind nicht ungeschickt, das Streben des Künstlers geht vor Allem auf energische Modellirung, aber die Gestalten nehmen sich wie Reproduction steifer plastischer Werke, nicht wie eine Wiedergabe des Lebens aus, was die kalte, metallene Farbe noch steigert. Dann kommt in der zweiten Reihe der von den Kriegern verehrte Riese Christophorus, nach der Inschrift ein Werk des Ansuino, erheblich besser, wenigstens in der Perspective recht geschickt und mit glücklicher Behandlung der architektonischen Scenerie. Das schwächste Bild aber ist das danebenstehende von Bono, Christophorus das Christuskind durch den Fluß tragend; die statuarische Auffassung zeigt sich hier in ihrer äußersten Plumpheit bei widerwärtigem Mißverhältniß zwischen den einzelnen Theilen des Körpers.

Neben diesen mittelmässigen und unfreien Kräften tritt aber plötzlich ein ungewöhnliches Künftlertalent auf, Niccolò Pizzolo. Er malte an der Wölbung der Apſis in fünf Feldern den thronenden Gott Vater in der Mandorla (d. h. mandelförmigen Glorie), die Heiligen Petrus, Paulus, Jacobus den Aelteren und Christophorus. Die vier Kirchenväter darunter, in kleinen Rundfeldern, sind wieder von anderer Hand, nach Crowe und Cavalcafelle wol Erfindungen des Holzmofaicisten Lorenzo von Landinaro. Dann erscheint aber Pizzolo von Neuem in den zwei oberen Bildern der Wand links im vorderen Theil der Capelle. Vafari misst sie ihm zwar nicht ausdrücklich bei, aber ihre Aehnlichkeit mit den oben erwähnten Deckenbildern ist sichtlich. Sie stellen die Berufung des Johannes und Jacobus zu Aposteln in einer wilden Felsenlandschaft und den Jacobus, welcher die Teufel der Befessenen austreibt, dar. Der einseitig plastische Zug der Schule in Körperformen und Gewandung tritt auch hier hervor, aber das Verständniß ist gröfser, die plastischen Vorbilder sind besser, die Einzelheiten sind grosentheils correcter, es fehlt nur noch an der vollen Harmonie aller Theile. Ein offeneres Auge für die Natur gibt dem Künstler die Fähigkeit, die Handlungen lebendiger zu entwickeln, die Typen werden edler, die Starrheit des Ausdrucks ist gelöst. Wenn auch die zeichnende Behandlung vorwiegt, so tritt doch zum erstenmal in der ganzen Schule ein Sinn für Verschmelzung der Töne, für ansprechende Gefammthaltung in einem kühlen, leichten Tone auf. Pizzolo bildet den Uebergang von der älteren Richtung der Schule zu Mantegna's Stil.

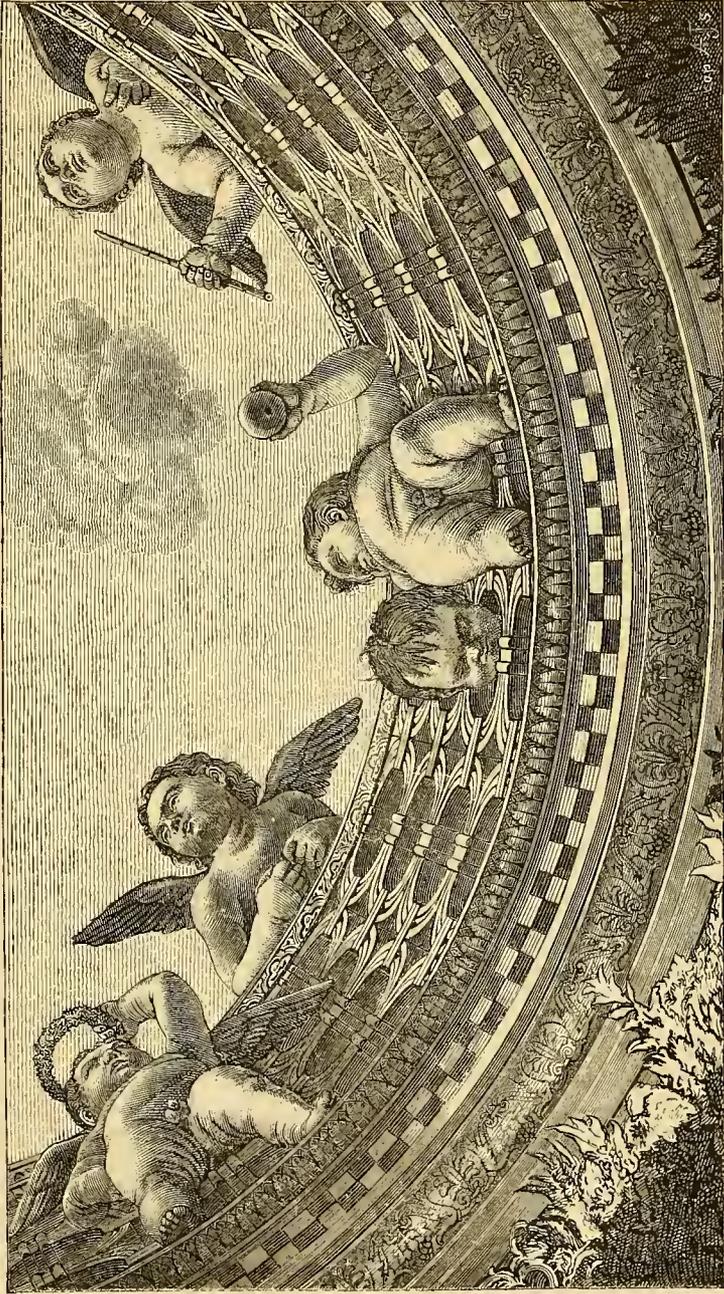
Was der Schule Squarcione's gemeinſam war, und was auf seine eigene Unterweisung zurückzugehen scheint, ist die Richtung auf das Plastische, das directe Arbeiten nach plastischen Modellen, das Ueberſetzen des Wirklichen und Lebendigen in die Sculptur, von der es dann erst die Malerei übernahm, aber zugleich verbunden mit reicher ornamentaler Ausstattung, die freilich oft in Gefuchtheit und Ueberladung verfällt. Squarcione dachte auf diese Weise der Form Herr zu werden, aber es fehlte ihm an Kenntniß wie an Naturgefühl, die Auswahl der plastischen Vorbilder war ungeschickt, die Benützung derselben befangen, und so kam eine abschreckende Plumpheit, eine starre Leblosigkeit zum Vorschein. Seine Methode war keiner weiteren Ausbildung fähig, nur solche Schüler, die durch andre Vorbilder einen Ausweg aus seiner Richtung fanden, konnten es zu etwas bringen.

Crowe und Cavalcafelle haben nachgewiesen, was das für Vorbilder waren: die Arbeiten einiger florentinischer Künstler, die damals eine Zeit lang in Padua beschäftigt waren. Am einflußreichsten war der grofse Bildhauer Donatello, der hier das Reiterſtandbild des Gattamelata und die Bronzereliefs im Santo schuf. Dann waren auch die Maler Paolo Ucello und Fra Filippo Lippi hier thätig, deren Arbeiten in Padua zwar nicht auf uns gekommen sind. Bei Donatello fanden die Paduaner das Studium der antiken Plastik, aber zugleich ein kühnes, lebhaftes Ergreifen der Natur; geläuterte Form, Rhythmus der Linien, zugleich aber Handlung und Affect. Seine plastische Herbheit hatte für sie nichts Abstoßendes, aber sie wußten sie mit innerem Leben und mit Ausdruck zu erfüllen. Sein Studium der Perspective förderte sie in ihrer Ausbildung des Architektonischen und Ornamentalen. Ganz unberührt von Donatello zeigt

sich vielleicht keiner der Maler, die hier gearbeitet. Erst Pizzolo aber gibt sich diesen Einflüssen unbefangener hin und besitzt hinreichendes eigenes Kunstgefühl, um sie aufzunehmen. Der anonyme Reisende aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, dessen Aufzeichnungen Morelli herausgegeben, berichtet, daß Pizzolo mit Fra Filippo Lippi in der Capella del Podestà zu Padua gearbeitet. Das Rechnungsbuch des Santo liefert die Notiz, daß in den Jahren 1446—1448 ein »Nicolò depentor« unter den Gehilfen Donatello's vorkomme. Auch diese Nachricht kann man vielleicht auf ihn beziehen, und so hätten wir Spuren seiner persönlichen Beziehung zu den florentiner Künstlern. Aber Pizzolo's Thätigkeit war von kurzer Dauer. Vasari nennt außer den Bildern in der Eremitani-Kirche nur noch ein einziges Werk von ihm. Wenig habe er gemacht, das aber alles gut. Hätte er sich mit der Malerei so viel abgegeben wie mit den Waffen, so würde er sich mehr vervollkommenet und länger gelebt haben. Er aber, rauflustig wie er war, habe natürlich viele Feinde gehabt, und so sei er eines Tages bei der Rückkehr von der Arbeit angefallen und ermordet worden.

Nun fielen die übrigen Arbeiten dem Mantegna zu, der in seiner Richtung offenbar von Pizzolo zunächst bestimmt, durch ihn zu den Florentinern geführt worden war. Er tritt uns in der zweiten Reihe der Jacobus-Fresken entgegen. Bei der Taufe des Hermogenes durch den Apostel fällt die schlichte Sachlichkeit des Hauptvorgangs auf, die etwas hageren, lang gestreckten Gestalten geben sich in großer Einfachheit und ziemlicher Correctheit, aber in ihren Geberden fast noch lahm, während den Köpfen keineswegs ernste Empfindung fehlt. In den Nebenfiguren erwacht zuerst das Leben, in den zwei neugierig zuschauenden Knaben, in einigen Umstehenden, namentlich einem vom Rücken gesehenen Manne. Hier tritt naive Belauschung der Wirklichkeit, auch porträtartiger Charakter mit der statuarischen Straffheit in Bund, die steinerne Härte der älteren Werkstattdgenossen ist überwunden, nur der Gewandung mit ihrem kleinen, scharfen Gefält sieht man noch das nach Art des Bildhauers betriebene Studium nach nassen Gewändern an. Der Anblick dieser Fresken veranlaßte Goethe in der italienischen Reise zu dem Bekenntnis: »Was in diesen Bildern für eine scharfe, sichere Gegenwart dasteht!« Nicht bloß scheinbar sei sie, sondern ganz wahr, gewissenhaft, sie habe noch etwas Strenges, Emsiges, Mühsames, sei aber die Voraussetzung aller späteren Entwicklung.

Ueberraschend sind sodann die Fortschritte in der Perspective, der Augenpunkt ist hoch gewählt, die städtische Architektur, welche den Hintergrund bildet, ist einfach aber trefflich gezeichnet und verkündet das bewusste Aufnehmen der Renaissance. Mantegna übertrifft in dieser Hinsicht seinen Genossen Ansuino. Das Beispiel, welches schon Altichieri's Fresken in San Giorgio mit ihren reichen Hintergründen darboten, ist bei ihm durch die florentinische Kenntniß classischer Formen ergänzt. Nun wächst seine Kraft von Bild zu Bild. Das nächste, Jacobus vor dem Richterstuhl des Herodes Agrippa, ist in Handlung und Geberden schon freier und nachdrücklicher. Die Hinneigung zum Alterthum tritt in der durchgehenden antiken Tracht, in der römischen Rüstung der Krieger zu Tage, während die Zeitgenossen sonst überall sich mit dem Zeitcostüm begnügten, und ein römischer Triumphbogen steigt im Hintergrund empor.



Theil der Deckenmalerei in der Camera de' sposi des Castello di Corte zu Mantua.

Bei den zwei untersten Bildern wechselt Mantegna plötzlich den Augenpunkt. Ihm scheint es rationell, den idealen Augenpunkt des Bildes mit dem wirklichen des Beschauers zusammenfallen zu lassen, er verzichtet für den ersteren auf die freie Wahl, die dem Maler zusteht. Donatello's Fähigkeit, jedes Bildwerk seinem Standort anzupassen, mochte die Veranlassung dieses Versuches sein, aber Mantegna verwechselte hier eben die Gesetze der Plastik mit denen der Malerei. Den Fußboden sieht man nicht, da sich das Auge des Beschauers etwas tiefer befindet. Die Füße der ganz vorn befindlichen Figuren stehen auf der Kante, die unteren Extremitäten der Fernerstehenden verschwinden mehr und mehr, je weiter sie nach der Tiefe des Bildes rücken. Er stellte sich dieses Problem aus wissenschaftlichem Interesse, unterwarf ihm zu Liebe die Freiheit der künstlerischen Conception einem Zwange, und dies ist um so auffallender, als die obere Bilderreihe, die eher einen niedrigen Augenpunkt verlangen könnte, einen hohen Augenpunkt hat, der plötzliche Wechsel also ganz unmotivirt erscheint. Aber er löste allerdings seine Aufgabe in dem Bilde des Jacobus, der auf dem Wege zum Tode innehält, um einen Bekehrten zu segnen, mit soviel Kenntniß und Geschick, daß dieses Gemälde dauernd als Experiment einer suchenden Zeit merkwürdig sein wird. In trefflicher Perspective ist das römische Bogenthor gezeichnet, aus dem der Zug sich entwickelt, ein ungeahntes Studium der Verkürzungen zeigt auch jede einzelne Figur, aber die Menschengestalt ist hier, wie Crowe und Cavalcaselle sagen, als eine bloße geometrische Einheit behandelt, denselben Gesetzen unterworfen wie die Architektur. Das sind lauter Modellstudien, meisterhaft durchgeführt von einem gegebenen Standpunkte aus, aber ihre statuarische Isotrieheit lähmt den Fluß der Handlung. Im gleichen Stil behandelte er die Hinrichtung des heiligen Jacobus. Maßvoller, feiner technischer Errungenschaften mehr Herr, erscheint er in der unteren Reihe der gegenüberliegenden Wand, in welcher die Hinrichtung des heiligen Christophorus und die Wegschaffung seines Leichnams in ein Bild zusammengezogen sind, das leider noch mehr als die übrigen gelitten hat. Wieder stellt er sich formale und perspectivische Probleme, aber das Naturstudium ist energischer, die Handlung entfaltet sich in größerer Unmittelbarkeit. Endlich darf man dem Mantegna wohl auch die Himmelfahrt der Maria an der abschließenden Wand der Apsis zuschreiben. Sie gilt für ein Werk des Pizzolo, aber Vasari wenigstens nennt sie nicht als solches, und die Uebereinstimmung mit Mantegna ist weit größer. In der oberen Gruppe der Madonna mit den Engeln waltet eine edle Feierlichkeit, die Bewegungen der Apostel in der unteren Gruppe, die leider sehr gelitten hat, sind frei und empfindungsvoll, der Faltenwurf ist reiner, eine Klarheit und Freudigkeit, wie hier, hatte in der Schule von Padua noch nicht gewaltet.

Während dieser Arbeiten entstanden noch einige datirte Staffeleibilder zunächst das 1453 für die Kirche Santa Giustina bestellte Bild, jetzt in der Brera zu Mailand; zwölf Abtheilungen mit Spitzbogenschluß in zwei Reihen, unten der schreibende Evangelist Lucas und vier stehende Heilige, oben die Pietas mit Maria und Johannes und vier Kniestücke von Heiligen. In einzelnen Figuren treten Affect und Realismus scharf hervor, aber das Statuarische ist gemäßig; durch feineres Abwägen in den Tönen, geringere Schwere der Schatten ist hier

ein weiterer Schritt zu besserer Farbenwirkung gethan. Die heilige Euphemia im Museum zu Neapel, 1454 bezeichnet, nimmt es in ihrem strengen classischen Adel mit den besten Figuren jener Wandbilder auf, ist jedoch schlecht erhalten.

Hatte Donatello auf Mantegna's Formeninn gewirkt, ihn zur Veredlung der alten plastischen Tendenz der Schule von Padua geführt, ihm zugleich den Weg zur energischen Auffassung der Natur eröffnet, so tritt doch zugleich in Mantegna's Streben ein doctrinärer Zug hervor, welcher aus dieser Anregung heraus nicht erklärt wird. Mantegna stand in enger Beziehung zu den gelehrten Kreisen der Universitätsstadt, sein Verhältniß zu manchem Gelehrten, wie zu dem Epigraphiker Felice Feliciano, wird durch Widmungen von Büchern an ihn, durch schmeichelhafte Lobgedichte bezeugt. Eine für seinen Stand ungewöhnliche Bildung eignete er sich an, die antiquarischen Interessen erfüllten ihn, an den Studien dieser Art nahm er Antheil, die Sammellust erwachte bei ihm. Die Bauwerke auf seinen Bildern sind oft Reconstructions im Geiste des Alterthums, antike Inschriften, wahrscheinlich oft neu aufgefunden, brachte er treu in seinen Gemälden an, den classischen Lebensformen in Tracht und Geräth suchte er nachzuspüren. In demselben wissenschaftlichen Sinne behandelte er das Studium der Perspective. Seine Bekanntschaft mit den classischen Schriftstellern, mit der antiken Mythologie tritt immer deutlicher bei ihm zu Tage. Die Begeisterung des italienischen Volkes für das Alterthum kommt bei keinem Maler des 15. Jahrhunderts so energisch zum Ausdruck wie bei ihm. Würde man an Mantegna allein denken, so könnte man vielleicht meinen, daß diese gelehrte Richtung nicht durchweg vortheilhaft für ihn war, daß sie ihn vielleicht hinderte, sich unmittelbar genug seinem schöpferischen Zuge hinzugeben. Aber sein Wirken war zugleich der Ausgangspunct für eine Summe von Bestrebungen Anderer.

Zugleich verstand aber der gelehrte Meister, seine praktische und zwar seine specifisch malerische Ausbildung zu vervollständigen, und in dieser Hinsicht war seine Beziehung zu Jacopo Bellini maßgebend. Der venetianische Meister, dessen Söhne Gentile und Giovanni später die Malerei in ihrer Heimath zur Vollendung führten, stand zu der florentinisch beeinflussten Richtung in Padua nicht von vornherein im Gegensatz. In seiner Jugend war er in Florenz gewesen, hatte den Einfluß der antikisirenden Richtung ebenfalls erfahren, aber sich zugleich eine kräftige Beherrschung des Lebens, Farbeninn, Fähigkeit echt malerischen Vortrags angeeignet. Während er längere Zeit in Padua arbeitete, trat Mantegna ihm und seinen Söhnen nahe, er heirathete seine Tochter, Niccolosia mit Namen, wann, ist nicht bekannt, doch gewiss noch vor Mitte der fünfziger Jahre, da ein Brief des Marchese von Mantua aus dem Jahre 1458 schon erkennen läßt, daß er Familie hatte; es ist von sechs Mündern die Rede, wouner unter allerdings auch Dienerschaft gewesen sein kann.

Vafari erzählt, daß die Heirath mit der Tochter eines Künstlers, den Squarione als einen Nebenbuhler anfah, diesen so heftig erzürnt habe, daß er von nun an seinem Adoptivsohn feind geworden sei. Seine frühere Anerkennung von Mantegna's Leistungen habe sich plötzlich in lauten Tadel verwandelt, den Bildern in der Eremitani-Kirche habe er vorgeworfen, sie seien harter Stein und es fehle ihnen der Reiz des Lebens. Das habe den Andrea gewurmt, aber er

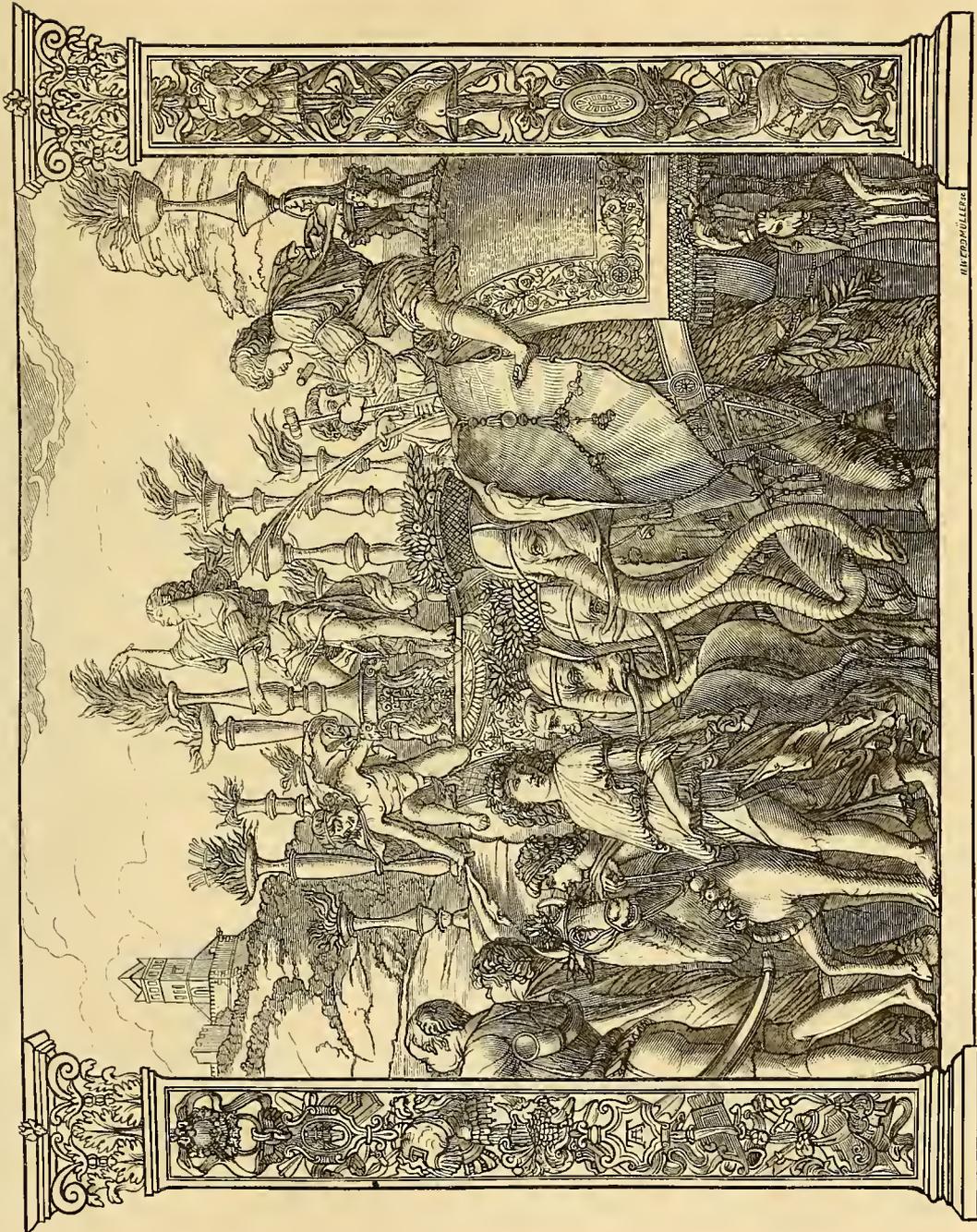
habe eingesehen, daß der Vorwurf nicht ohne Berechtigung sei, und so habe er in dem letzten Bilde der Kapelle, dem Tode des Christophorus, über jene Einseitigkeit hinwegzukommen gesucht, freilich ohne sein Studium des Alterthums aufzugeben, denn er sei immer der Ueberzeugung geblieben, daß die antiken Statuen vollkommener seien als die lebenden Gestalten.

Wir mögen allen Respect vor Vasari haben, wenn er das schildert, was er selbst gesehen hat, wir mögen ihn höchst beachtenswerth finden, wo er auf Grund älterer Quellen arbeitet, aber wir wissen auch, wie wenig er mit der strengen Genauigkeit des Historikers darstellt, wie sehr er der Phantasie freies Spiel läßt, um anschaulich zu erzählen und passend zu verknüpfen. Einer der zahlreichen Fälle, in denen das Willkürliche und Mythische bei ihm Platz greift, liegt sicher hier vor. Ob ein Bruch zwischen Squarcione und Mantegna wirklich eintrat, können wir nicht wissen, jedenfalls konnte aber der Meister nicht das, was ihm Vasari in den Mund legt, dem ehemaligen Schüler vorwerfen, denn das Statuarische war das Gemeinsame der Schule, aus der Mantegna hervorstach, das kräftige Ergreifen des Lebens gerade seine eigene schöpferische That.

Mantegna's Leistungen hatten ihm unterdessen einen wohlverdienten Namen gemacht. Lodovico Gonzaga, Marchese von Mantua, ein Feldherr von Ruf und ein tüchtiger Regent seines kleinen Staates, machte den Versuch, ihn an seinen Hof zu ziehen, den er durch die Aufnahme von Gelehrten, durch Förderung der Kunst zu verherrlichen strebte. Ein Brief vom 5. Januar 1457 beweist, daß damals die Unterhandlungen schon eine Zeit lang in Gange waren. Andrea war nicht abgeneigt, aber seine Uebersiedelung nach Mantua verzögerte sich noch lange, er gab die alte Heimath nicht leicht auf, andere Arbeiten hielten ihn noch eine Weile fest, namentlich ein Auftrag des Protonotars von Verona. Gegen Ende des Jahres 1459 scheint er endlich sich in Mantua niedergelassen zu haben. Der Marchese hatte ihm eine Barke für den Umzug zur Verfügung gestellt und ihm ein Monatsgehalt von fünfzehn Ducaten, Wohnung, Getreide und Holz zugesagt, ihm außerdem die Aussicht auf größere Aufträge, die dann auch nicht getäuscht ward, eröffnet.

Die Arbeit für den apostolischen Protonotar und designirten Abt von San Zeno zu Verona, Gregorio Carraro, wurde wahrscheinlich noch vorher beendet. Sie besteht in dem großen Altarbild in der Kirche San Zeno: Maria mit dem Kinde nebst mehreren Engeln, auf den Seitentafeln die Heiligen Petrus und Paulus, Johannes der Täufer und Laurentius. Der Stil, welchen Mantegna sich in Padua angeeignet, steht hier auf seiner Höhe, die Gestalten haben etwas Kolorites, jede einzelne aber ist von strenger Grobsartigkeit. Als das im Jahre 1797 nach Paris entführte Werk zurückkehrte, blieben die kleineren Tafeln der Predella in Frankreich. Zwei, Christus am Oelberg und die Himmelfahrt, befinden sich im Museum zu Tours, die dritte und schönste, Christus am Kreuz, im Louvre, eine figurenreiche Composition mit erhabenem Pathos und reichem dramatischem Leben.

Mit der Zeit von Mantegna's Uebersiedelung fällt auch ungefähr die dauernde Niederlassung seiner Schwäger Gentile und Giovanni Bellini in Venedig zusammen. Die Schule von Padua verlor nunmehr ihre selbständige Bedeutung, nach-



Aus dem »Triumphzug des Caesars«. Original im Schlofs Hampton court.

dem sie eine Zeit lang auf die künstlerischen Bestrebungen in Norditalien einen nachhaltigen Einfluß geübt hatte. Für Mantegna aber war die Loslösung von dem bisherigen Leben vorthellhaft, es wurde ihm leichter, manche Schroffheiten in feiner Richtung zu mäfsigen.

Der Meister wurde für den Schmuck mehrerer Schlösser des Marchese beschäftigt, hatte Altarbilder für die Capellen derselben zu malen, auch Zeichnungen für Gobelins zu entwerfen. Vafari, der über Staffeleibilder aus dieser Zeit nur wenig sagt, erwähnt ein Altarbild für die Kapelle des Kastells in Mantua mit Darstellungen in Figuren von mässiiger Gröfse aber von besonderer Schönheit. Es ist wahrscheinlich, dafs hiermit das jetzt in der Uffizien zu Florenz befindliche kleine Triptychon gemeint ist, das wenigstens aus dem Besitze des Hauses Gonzaga stammt. Es enthält in der Mitte die Anbetung der Könige, auf den Flügeln die Darstellung im Tempel und die Auferstehung Christi. Reiz und Geschmack der Anordnung verbinden sich hier mit zartester Durchführung, die Töne sind feiner gegen einander abgewogen, nur hie und da die Schatten noch schwer; die Behandlung ist miniaturartig, die Lichter sind zum Theil in Gold schraffirt. Bei aller statuarischen Strenge der schlanken Gestalten tritt zugleich der Realismus stärker in feine Rechte, frische, anmuthige Motive aus dem Leben sind eingewebt, wie auf der Darstellung im Tempel jener Knabe in der Zuschauergruppe, der den Finger an den Mund legt. Unter den übrigen Gemälden aus dieser Zeit ist wohl der heilige Sebastian im Belvedere zu Wien das bedeutendste. Mantegna hatte sich hier das Problem gestellt, die ganze Gestalt von der körperlichen Pein durchdrungen darzustellen. Trümmer antiker Plafik und Architektur in farbigem Marmor bilden hier die Scenerie, und ein Pilafter zur Seite enthält in griechischen Buchstaben die Inschrift, die den Künstlernamen nennt (*TO EPTON 'TOY ANAPEOY*). Von verwandtem Charakter ist die triumphirende Heldengestalt des heiligen Georg unter einer von Guirlanden geschmückten Steinumrahmung in der Akademie zu Venedig. Mantegna's Neigung, Schwierigkeiten aufzufuchen und mit diesen zu ringen, führte ihn zu der seltsamen Composition der Beweinung Christi in der Brera zu Mailand. Der in meisterhafter aber im Motiv unangenehmer Verkürzung von den Füfsen her aufgefasste Leichnam ist ein kühnes Studium nach der Natur; links erscheinen die Profile von zwei häfslichen alten Weibern in Thränen. Offenbar ist dies Bild mit »dem todten Christus in Verkürzung« identisch, der sich bei dem Tode Mantegna's in seiner Werkstatt befand. Es war keine Arbeit auf Bestellung oder zum Verkauf sondern um des Studiums willen gemalt. Im Berliner Museum ist gerade diese Periode reich vertreten durch eine sehr schlichte, ernste aber streng charaktervolle Darstellung im Tempel in Halbfiguren, durch den Bildniskopf eines alten Geistlichen von ergreifender Wahrheit und Energie des Ausdrucks, leider in der Farbe ziemlich trübe und schwer, endlich durch eine Madonna mit dem Kinde, die durch Engelfigürchen mit den Marterwerkzeugen auf dem Rahmen umgeben ist. Dafs die schöne Beweinung des todten Heilandes durch zwei Engel ebendasselbst, welche lange als ein Werk des Mantegna bewundert wurde, nicht von ihm herrühren kann, ist wohl jetzt von den Sachkundigen allgemein anerkannt. Wahrscheinlich ist dieses Bild eine Arbeit des Luigi Vivarini.

Neben der Malerei war Mantegna in einer anderen Technik thätig, die er im ganzen nördlichen Italien wahrscheinlich zuerst ausgebildet hat, im Kupferstich. Der Verkehr mit dem Norden, in welchem diese Technik ihre eigentliche Heimath hatte, war in Oberitalien lebhaft genug, um dem Künstler niederländische und

deutsche Kupferstiche zuzuführen, welche feine Vorbilder wurden. Während die meisten italienischen Stecher ihre Aufgabe darin sahen, die Werke anderer Meister zu vervielfältigen, ist Mantegna wirklich »Peintre-graveur«, seine eigenen Erfindungen verbreitet er in dieser Technik. Dafs er schon in seiner Paduanischen Zeit sich in ihr versuchte, zeigt das unvollendete Blatt: Christi Geißelung (Bartsch 1), das im Stil mit den Fresken der Eremitanikirche übereinstimmt. Auch Christus in der Vorhölle (B. 5), im Gefalt auffallend wulstig, gehört wohl noch in diese Periode. Anfangs ist seine Technik noch eine ziemlich unvollkommene, er begnügt sich mit einfachen schrägen Strichlagen, welche er auch in seinen Handzeichnungen anzuwenden pflegte, und welche er in älteren Holzschnitten aus den nordischen Ländern wieder fand. Diese etwas trockene Manier, welche Bartsch die »spiefsige« nennt, erfährt später eine gewisse Modification, indem Mantegna mit der Zeit bessere Muster in der Kupferstechtechnik, zum Beispiel wohl auch Blätter von Martin Schongauer, kennen lernte, aber im Ganzen liegt die Bedeutung seiner Stiche nicht sowohl im Technischen des Stichs als vielmehr in der Zeichnung und in der Erfindung, die uns neue Seiten seines Genius offenbart. Die Madonna, auf einen niedrigen Schemel sitzend, und das Kind in ihrem Schofse umarmend (B. 8), zeichnet sich durch die tiefe Innigkeit aus. Herber, aber von ergreifendem Ausdruck in der Bewegung der Hände, in der Neigung des Hauptes ist der auf dem Grabe sitzende Christus (B. 7). Die drei grofsartigen Einzelgestalten des Auferstandenen zwischen Andreas und Longinus (B. 6) kommen an monumentaler Würde den Bildern in San Zeno zu Verona gleich. Die Sebastiansgestalt (B. 10), in herrlich bewegter Haltung, übertrifft das Wiener Gemälde durch den Adel des Motivs. Die Abnahme vom Kreuze (B. 4) ist die erste grofsartige Feststellung eines Gedankens, der dann in der Kunstgeschichte immer wiederkehrt und unter zahllosen Wandlungen doch gewisse Züge von Mantegna's Erfindung nie verleugnet. Diese inspirierte dann Dürer's Zeichnung in der »grünen Passion« von 1504 (Albertina) sowie Luca Signorelli's Gemälde in La Fratta. Sie taucht wieder auf in einem Stich von Marcanton (B. 32), angeblich nach Raffael, in einem Blatte des Meisters mit dem Würfel (B. 4), bis ihr Daniele da Volterra in seinem berühmten grofsen Bilde in Santa Trinità zu Rom neues Leben verlieh und Rubens einen unverwiltbaren Eindruck von diesem mit heimbrachte. Mit diesem Blatte wetteifert dann namentlich noch eines an künstlerischer Zeugungskraft: die grofse Grablegung (B. 3), in welcher Mantegna's pathetischer Zug, seine Fähigkeit die äufsersten Affecte darzustellen, in gewaltiger Kühnheit, allerdings auch in furchtbarer Herbheit zu Tage tritt. Das Tragen des Leichnams durch zwei Männer, die sich Antlitz gegen Antlitz gegenüberstreiten, das Rückwärtsgehen des vordersten Trägers stellte er hier fest. Von ihm übernahm es Raffael in seiner 1507 für Perugia gemalten Grablegung (der sogenannten Borghefischen), Holbein für die letzte Scene seiner Baseler Passionstafel. Den laut aufschreienden Johannes mit den erhobenen und zusammengeprefsten Händen, in welchem die Leidenschaft des Schmerzes gipfelt, konnte Dürer nicht vergessen, und so stellte er ihn in einem kleinen Stiche von 1508 unter Christi Kreuz.

Eine ganze Schule von Kupferstechern bildet sich unter dem Einflufs Man-

tegna's, unter denen in erster Linie Zoan Andrea und Giovanni Antonio da Brescia, dann Nicoletto da Modena, Benedetto Montagna, Mocetto, die beiden Campagnola, endlich selbst Jacopo de' Barbari zu nennen sind. Diese Schule vervollkommnete sich in der Technik mehr und mehr, hängt aber geistig zunächst von Mantegna ab. Die Stecher reproduciren größtentheils feine Compositionen und Motive, arbeiten nach feinen Zeichnungen, bilden feine Stiche nach. Manche Erfindungen Mantegna's sind uns heut nur noch in den Arbeiten solcher Nachfolger erhalten, beispielsweise die schöne heilige Familie, gestochen von Giovan Antonio da Brescia (B. 5). Die Madonna, mit unendlich ahnungsvollem Ausdruck, hat das stehende Kind im Schooße, das sein linkes Aermchen um den Hals der Mutter legt und mit der Rechten nach einer Blume langt, die der unten stehende Johannesknabe ihm reicht; zu den Seiten Elifabeth bei ihren Sohne und Joseph auf den Stab gelehnt. Auch die ornamentalen Blätter dieser Stecher gehen wesentlich auf Mantegna zurück. Manchmal war ihr Entleihen ein Eingriff in sein geistiges Eigenthum, das ihn erbitterte. Da er sich rechtlich dagegen nicht schützen konnte, scheint er einmal sich dadurch gerächt zu haben, daß er Zoan Andrea durch einen seiner Gehülfen tüchtig durchprügeln ließ.

Das Hauptwerk endlich, das Mantegna unter der Regierung Lodovico's in Mantua schuf, ist die Ausmalung eines Saales im Castello di Corte, die er 1474 beendigte. Heut gehört der Raum zum Archive, die Bilder haben gelitten, zwei Wände sind gänzlich, die dritte beinahe zerstört, nur die vierte Wand und die Decke stehen uns noch erhalten vor Augen. Der Name des Gemaches »Camera de' sposi«, Zimmer der Ehegatten, kommt von den Gegenständen der Bilder her, die unten den Marchese und seine Gemahlin Barbara von Brandenburg nebst ihrem ganzen Haufe in verschiedenen Situationen darstellen. Die halbzerstörte Wand zeigt eine fürstliche Familiengruppe in einer offenen Halle, in der Mitte sitzen der Marchese und seine Gemahlin, andere Gestalten steigen die Stufen empor, einige Charakterköpfe sind noch zu erkennen. Die anstoßende Wand zeigt in der Abtheilung der Fenster zunächst eine andere Familiengruppe: die Begegnung des Lodovico mit seinem jungen Sohne dem Kardinal Francesco; zwei kleine Knaben begrüßen den halberwachsenen Bruder, den ein alter Geistlicher begleitet; andere Familienmitglieder schließen die Gruppe. Es sind Gestalten in dem etwas steifen Zeitcostüm, in kurzen gemusterten Röcken mit abstehenden Schößen, Mäntelchen mit scharf gebrochenen Falten und eng anschließenden Beinkleidern oder in langen geistlichen Gewändern, meist im Profil, alle im Benehmen ziemlich ungelent, aber scharf, treu, von eherner Wucht in der Charakteristik, die Köpfe bildnißartig und ausdrucksvoll. Eine ideale Ansicht von Rom bildet den Hintergrund. Jenseits der Thüre setzt die Composition sich fort. Da wartet das Gefolge des Marchese, Diener mit Pferden und Hunden, auch die Thiere trefflich nach der Natur studirt; in der phantastischen Landschaft Gebäude, denen ähnlich, welche später in der Hypnerotomachie des Polifilo auftreten.

Noch freier als in diesen realistischen Bildnißgruppen erscheint aber der Meister in den idealen Compositionen. Ueber der Thüre, welche diese beiden Felder scheidet, halten sieben stehende oder schwebende Flügelknaben eine Votivtafel mit der Inschrift:

ILL LODOVICO II M M  
 PRINCIPI OPTIMO AC  
 FIDE INVICTISSIMO  
 ET ILL BARBARÆ EIVS  
 CONIVGI MVLIERV M GLOR  
 INCOMPARABILI  
 SVVS ANDREAS MANTINIA  
 PATAVVS OPVS HOC TENVE  
 AD EORUM DECVS ABSOLVIT  
 ANNO MCCCCLXXIII

Als »fein Andrea Mantegna« nennt der Künftler ſich dem Fürſten in der Widmungsinfchrift; ein Beleg für ihr nahes perſönliches Verhältniß. Dieſe Kindergeſtaltungen ſind von ſolcher Formenkenntniß und echt claffiſcher Grazie, zugleich von ſo holdem Adel des Ausdrucks, daß ſie als die Vorahnung Raffaeliſcher Putti erſcheinen. Die Decke endlich enthält Medaillons römischer Kaiſer, Scenen aus den antiken Mythen des Hercules, Orpheus, Arion, grau in grau, täuſchend wie Reliefs wirkend, und in der Mitte einen runden Auschnitt, durch welchen man in die blaue Luft mit leichtem Gewölk hinauszufehen glaubt. Eine Balustrade baut ſich in die Höhe, auf der ein Pfau ſitzt und über welche Frauengeſtaltungen, unter ihnen eine Mohrin, in den Raum hinabſchauen, während lebhafternackte Knaben auf dem ſchmalen Rande vor dem Geländer balanciren, durch feine Oeffnungen den Kopf ſtecken, oder ſich über daſſelbe lehnen.

Schon in der Capelle zu Padua hatte Mantegna den Verſuch gemacht, den realen Augenpunkt des Beſchauers den Bildern ſelbſt, welche einen beſtimmten Raum ſchmücken, zu Grunde zu legen. Von dieſem Principe macht er hier eine neue Anwendung, die noch wichtiger durch ihre Folgen iſt. Es war hergebracht, die Deckenbilder ſo zu concipiren, als ob ſie auf einer Fläche gemalt und nachträglich an das Gewölbe angeſchmiegt ſeien. Mantegna verfährt anders, er leugnet die Decke als Grenze des Raumes, er behandelt die Bilder, als ſeien ſie wirkliche Geſtaltungen, die, von unten geſehen, in der Höhe ſich befinden und ſich da bewegen, nach oben gerichtet. Ein neues Princip der Deckenmalerei, das: „di ſotto in ſù“, die Untenſicht, tritt bei ihm auf, wird aber merkwürdigerweiſe ganz zur gleichen Zeit von einem anderen Meiſter, Melozzo da Forli, in Rom angewendet, der dort im Jahre 1472 die Tribuna der Kirche Santi Apoſtoli zu malen anſang, von welcher jetzt nur noch einige Fragmente in der Sacriſtei der Peterskirche und im Treppenhauſe des Quirinals vorhanden ſind. Ob ein Schulzuſammenhang zwiſchen beiden Meiſtern beſtand, iſt nicht nachweisbar. Der Schritt, den ſie thaten, wurde aber für die ſpättere Entwicklung maßgebend, er iſt die Vorausſetzung jenes auf Illuſion berechneten Stils der Deckenmalerei, zu welcher das damals lebhaft betriebene theoretische Studium der Perſpective führte, und den dann Correggio zur höchſten Vollendung brachte, während ihn in der Folge die Malerei der Barockzeit zum herrſchenden erhob.

In der Zwischenzeit haben wir noch manche Notizen über Mantegna's perſönliche Verhältniſſe, namentlich durch ſeine Correſpondenz mit ſeinem Herrn. Ende 1463 klagt der Maler in einem von dem Schloſſe Goito datirten Schreiben

über unregelmäßige Bezahlung, der Marchese läßt aber hierauf unverzüglich Abhülfe eintreten. Im Jahre 1466 machte der Meister einen Besuch in Florenz; Giovanni Aldobrandini, der dortige Agent des Marchese, schreibt demselben in Ausdrücken hoher Anerkennung über Mantegna, der nicht nur in der Malerei, sondern auch in vielen anderen Dingen Geist, Urtheil und Verständniß besitze. Dafs er ein Mann von Geist und ein guter Gesellschafter war, wird auch durch andere Nachrichten bestätigt. Als der fein gebildete Cardinal Francesco Gonzaga im Sommer 1472 nach Bologna zu kommen denkt, erbittet er sich aufser dem Sänger Malagista auch den Andrea Mantegna von seinem Vater zum Gesellschafter, es werde ihm Freude machen, diesem seine Cameen, Bronzen und Antiquitäten zu zeigen und sie gemeinsam mit ihm zu studiren. Dabei war aber Mantegna eine reizbare, argwöhnische Natur. Er gerieth leicht in Händel mit seinen Nachbarn, braufte auf, wenn er sich benachtheiligt glaubte, und bei solchen Gelegenheiten, ja einmal selbst, als ihm ein Schneider ein Stück Tuch zerschnitten, wendet er sich klagend an den Marchese, der ihm stets mit großer Nachsicht und Freundlichkeit begegnete. Im Jahre 1466 ließ ihm der Marchese eine Summe von 100 Ducaten für einen Erweiterungsbau in seiner Wohnung, um 1473 kam er, wie es scheint, für die Kosten eines Hauses auf, das sich der Maler durch den Architekten Giovanni da Padova bei der Kirche San Sebastiano erbauen ließ. Mantegna aber erhob stets seine Ansprüche an die Gunst des Fürsten in dem Gefühl, dafs dieser sich rühmen könne, durch ihn zu haben, was kein anderer Herr in Italien habe. Und in der That hatte er vor der Zeit, in welcher Leonardo da Vinci in den Diensten des Lodovico Sforza zu Mailand stand, zu dieser stolzen Behauptung Recht.

Am 12. Juni 1478 starb Lodovico II. Während der kurzen Regierung seines Sohnes Federigo erfuhr Mantegna von diesem die gleiche Gunst, ebenso von dessen Nachfolger, dem jungen Francesco II, der 1484 zur Regierung kam. Verschiedene Fürsten wendeten sich an den Hof von Mantua, um Werke Mantegna's zu erlangen. Als Lorenzo Magnifico von Medici im Jahre 1483 in Mantua war, besuchte er das Haus des Andrea und betrachtete dort mit größtem Interesse dessen decorative Malereien, sowie seine Sammlung von Antiken. Für Eleonore von Este, Herzogin von Ferrara, die Schwiegermutter des Marchese Francesco, vollendete Mantegna um 1485 ein Bild „die Madonna mit einigen anderen Figuren“. Das ist vielleicht das herrliche Gemälde mit fast lebensgroßen Halbfiguren im Besitz von Lady Eastlake in London. Das nackte Kind, mit vollendet durchgebildetem Körper, steht auf einer Brüstung vor der Mutter, deren Hals es umschlingt, rechts der heilige Joseph, links die ernst dreinblickende Elifabeth mit dem Johannesknaben, der zum Beschauer umblickt und auf den Heiland zeigt. Selten hat der Künstler einen so reinen, gedankenvollen Adel in einen Madonnenkopf gelegt, und einen so feinen geistigen Zusammenhang haben dann nur noch Leonardo und Raffael in ähnlichen Compositionen erreicht.

Sein Ruhm war unterdessen so gestiegen, dafs Papst Innocenz VIII. ihn nach Rom berief, wo er in den Jahren 1488—1490 die kleine Capelle der neu gebauten Villa Belvedere am Vatican ausmalte. Dies war sein Hauptwerk auf

dem Gebiete der kirchlichen Malerei, und um so mehr ist zu bedauern, daß es unter Papst Pius VI. einer Erweiterung des vatikanischen Museums zu lieb rücksichtslos zerstört wurde. Ueber der Thüre befand sich die von dem Papste verehrte Madonna; an den Seitenwänden Christi Geburt und die Anbetung der Könige, über dem Altar die Taufe Christi; in halbkreisförmigen Lünetten waren alttestamentarische Scenen grau in grau, in den Zwickeln die Gestalten der Tugenden und am Gewölbe die Evangelisten dargestellt. Vasari sagt, daß er hier mit miniaturartiger Vollendung gearbeitet. „*Eques armatae militiae*“ nannte er sich in der Inschrift. Die Standeserhöhung durch die Ritterwürde hatte er wohl seinem Landesherrn zu danken. Wir besitzen heut nur noch eine Leistung Mantegna's aus dieser römischen Zeit, die nach Vasari's Zeugniß damals für Lorenzo Magnifico gemalte ganz kleine Madonna in den Uffizien, die in wilder Felsenlandschaft sitzt und das schlafende Kind im Schoße hält; eine feiner zartesten Leistungen.

Um so besser, mehr als über irgend eine andere Periode seines Lebens, sind wir über diese Jahre aus Briefen unterrichtet. Die Correspondenz mit dem Marchese Francesco gibt Zeugniß von einem auf gegenseitige Verehrung und auf edle Vertraulichkeit begründeten Verhältniß zwischen dem Fürsten und dem Maler. Nichts kann ehrenvoller sein, als das Empfehlungsschreiben, welches ihm der Marchese an Innocenz VIII. mitgab und in welchem Mantegna „ein ausgezeichneter Meister“ genannt wurde, „der in unserem Zeitalter nicht seines Gleichen hat“. Aber auch der Maler zeigte sich am päpstlichen Hofe stolz auf das Haus, dem er diente. Dem Marchese berichtet er von allerlei wissenswerthen Dingen, er erzählt ihm ausführlich von dem Bruder des Türken, nämlich dem von den Rhodischen Rittern gefangenen und zu Rom in ehrenvoller Haft gehaltenen Zizim, Bruder des Sultans Bajazet, und schickt das Porträt dieser merkwürdigen Persönlichkeit, die oft in den Palaß gekommen war, in dem er malte. Mit dem Papste ist Mantegna nicht recht zufrieden, da er ihn nicht pünktlich bezahle, während er für Gelage Geld ausbebe. Manchmal sehnt er sich nach der Heimath, macht bittere Bemerkungen über den Unterschied zwischen dem was in Rom und was in Mantua üblich sei, und bittet den Marchese, ihm doch nur zum Trost ein paar Zeilen zu schreiben. Er empfiehlt dem Herrn seine Familie, erbittet die fürstliche Zustimmung zu einer Pfründe, die der Papst seinem Sohne Lodovico verleihen wolle, und seine warme Anhänglichkeit findet einmal in folgenden Worten einen köstlichen Ausdruck: „Ich bin, so zu sagen, ein Zögling des erlauchten Hauses Gonzaga und bin immer angewiesen worden, ihm Ehre zu machen, weshalb ich mich auch hier befinde.“ Der Marchese aber trifft in wohlthuender Herzlichkeit immer den rechten Ton, um mit ihm zu reden, spricht, da Mantegna einmal erkrankt war, die liebevollste Sorge für sein Ergehen aus, und wünscht dringend ihn zu seiner Hochzeit mit Isabella von Este wieder da zu haben, weil sein erfinderischer Geist bei diesen Festlichkeiten unumgänglich nöthig sei. Aber Mantegna konnte, da die Krankheit ihn aufgehalten, diesem Wunsche nicht entsprechen.

Als er wieder daheim war, erwartete ihn ein großes, schon längst geplantes und bereits begonnenes Werk: der Triumphzug des Cäsar. Es besteht aus

neun großen Bildern in Leimfarben auf Papier, das auf Leinwand gezogen ist, und war, als Ersatz gewirkter Teppiche, zur Decoration eines Saales in dem Schlosse San Sebastiano ausgeführt, kam später mit der ganzen Mantuanischen Sammlung in den Besitz König Karl's I. von England und befindet sich jetzt im Schlosse Hamptoncourt, leider in einem Zustande beklagenswerther Uebermalung. Durch die späteren Helldunkel-Holzschnitte von Andrea Andreani wurde das Werk allgemein verbreitet, einige Epifoden deselben hat auch Mantegna selbst in Kupfer gestochen.

Auf dem ersten Bilde eröffnet kriegerische Musik den Zug, es folgen Soldaten mit ihren Feldzeichen, Götterbilder, voran eine große Büste der Roma, werden feierlich einhergetragen, an Stangen sind Bilder befestigt, welche Schlachten und Eroberungen darstellen. Auf dem zweiten folgen riesige Standbilder von Göttheiten, vorn Jupiter und Juno, auf einem Wagen. Im Hintergrund ragen Kriegsergüsse, Belagerungsmaschinen, aufgeschichtete Massen erbeuteter Waffen in die Höhe. Auf dem dritten Bilde wird noch köstlichere Beute gebracht, kräftige Jünglinge schleppen mit voller Kraftanstrengung Gefäße mit Gold und anderen Kostbarkeiten. Diese Gruppen setzen sich auf dem vierten Bilde fort, und dann kommen die Stiere, die zum Opfer geführt werden, im Verhältniß gegen die Menschengestalten auffallend klein gehalten, wie das auch auf antiken Reliefs vorkommt. Derbe Priestergestalten und muthige Knaben wandeln zu den Seiten der Thiere. Nun folgt ein zweites Musikcorps, dessen kräftiger Tusch gewissermaßen die Steigerung in der Pracht des Zuges einleitet. Auf dem fünften Bilde kommen vier gewaltige Elephanten, mit Teppichen behangen, Blumenkörbe auf dem Haupte, lodernde Candelaber auf dem Rücken, deren Flammen von lieblichen, reizend bewegten Knaben genährt werden. Nun folgt auf dem sechsten Bilde der reichste Preis des Sieges, Prachtgefäße von Edelstein auf Tragbahnen, Rüstungen bezwungener Fürsten und Könige, von einzelnen Soldaten auf Stangen getragen. Die Last ist so groß, daß ein stämmiger alter Krieger sie auf einen Augenblick absetzen muß, um nicht zu erliegen. Auf dem siebenten Bilde eine ernste, tragische Gruppe, die Gefangenen, Matronen, die auch in der Erniedrigung ihre würdevolle Haltung bewahren, halberwachsene Mädchen und schöne Jungfrauen, Mütter mit ihren Kindern, hier namentlich eine rührende Epifode: ein Weib, das ihr kleinstes Kind auf den Armen hat, wird von dem etwas älteren Knaben, der sie an der Hand hält und der plötzlich nicht weiter will, aufgehalten, schon aber beugt sich die Großmutter beschwichtigend zu ihm herab. Dann schreiten die Männer schweigend, düster, aber gefaßt einher. Es wird ihnen nicht leicht, ihre Haltung im Unglück zu bewahren. Ihnen auf den Fersen treiben Poffenreifser, die sich in das achte Bild fortsetzen, ausgelassen ihr Wesen; sie schreien, springen und höhnen die Unglücklichen, von denen einige sich mit Blicken voll unfähiger Verachtung umschauen. Jetzt nahen wiederum Krieger, dicht geschaart, und auf dem letzten Bilde erscheint, umdrängt von der Menge, umschwirrt von jubelnden Kindern, der Triumphwagen, auf dem der große Cäsar in erhabener Ruhe thronet; vor ihm geht, halb sich umwendend, ein Jüngling mit der Standarte, welche die Worte: „Veni, vidi, vici“ enthält. Anfangs wollte der Künstler nicht gleich mit dieser Gruppe schließen, wozu ihn



Madonna mit Johannes und Magdalena. Nationalgalerie in London.



dann wohl räumliche Gründe nöthigten. In einem Kupferstich (B. 11) ist uns eine zehnte Abtheilung, in welcher der Triumphzug sanft ausklingen sollte, erhalten, Gefalteten aus allen Klassen des Volkes, die dem Triumphwagen folgen, und die ersten Reihen des nun in Masse aufmarschirenden Heeres.

Die Begeisterung des humanistisch gebildeten Italien für das classische Alterthum, sein Streben, es gewissermaßen lebendig wieder ins Dasein zu rufen, findet in diesen Compositionen ihren großartigen, festlichen Ausdruck. Noch kein Maler hatte sich mit so vollkommener Hingebung und Sicherheit in diese Welt versetzt. Auch manche florentinische Künstler, zum Beispiel Sandro Botticelli, hatten zu antiken Stoffen gegriffen, an denen die gebildeten Kreise Gefallen fanden; meist aber war das halb dilettantisch geschehen. Das wahre Sich-Hineinversetzen in Geist und Stil des classischen Alterthums lag gerade dem phantastischen, hastigen Sandro fern, seine Erfindungen, auch wo einzelne Motive aus antiken Kunstwerken auftauchen, haben ein durchaus modernes Gepräge. Mantegna dagegen hatte sich dem Alterthum gänzlich hingegeben und lebte in feiner Welt, war durch anhaltendes wissenschaftliches Studium mit feinen Quellen vertraut, soweit sie seiner Epoche bekannt waren, war tief in Stil und Charakter der antiken Kunst eingedrungen, mit deren Werken er täglich umging, und die ihm die Erscheinungsformen des antiken Lebens erschlossen hatte. Aber untrennbar war bei ihm die Hingabe an die classischen Vorbilder mit der Hingabe an die Natur verknüpft. Gewinnt er durch jene Haltung, Formenreinheit, Adel der Verhältnisse, ideales Gepräge, so gewährt ihm diese Kraft, Lebendigkeit, Unmittelbarkeit. Goethe, der dem Triumphzug des Cäsar einen inhaltreichen Aufsatz gewidmet hat, sagt sehr schön: „Das Studium der Antike gibt die Gestalt, sodann aber die Natur Gewandtheit und letztes Leben.“ Noch besteht freilich, fährt Goethe fort, ein nicht völlig aufgelöster Widerstreit zwischen beiden Elementen. „Indessen möchte es der höchste Conflict sein, in welchem sich jemals ein Künstler befunden,“ da er ihn zu bestehen hatte in einer Zeit, „wo eine sich entwickelnde höchste Kunst über ihr Wollen und Vermögen sich noch nicht deutliche Rechenschaft ablegen konnte.“

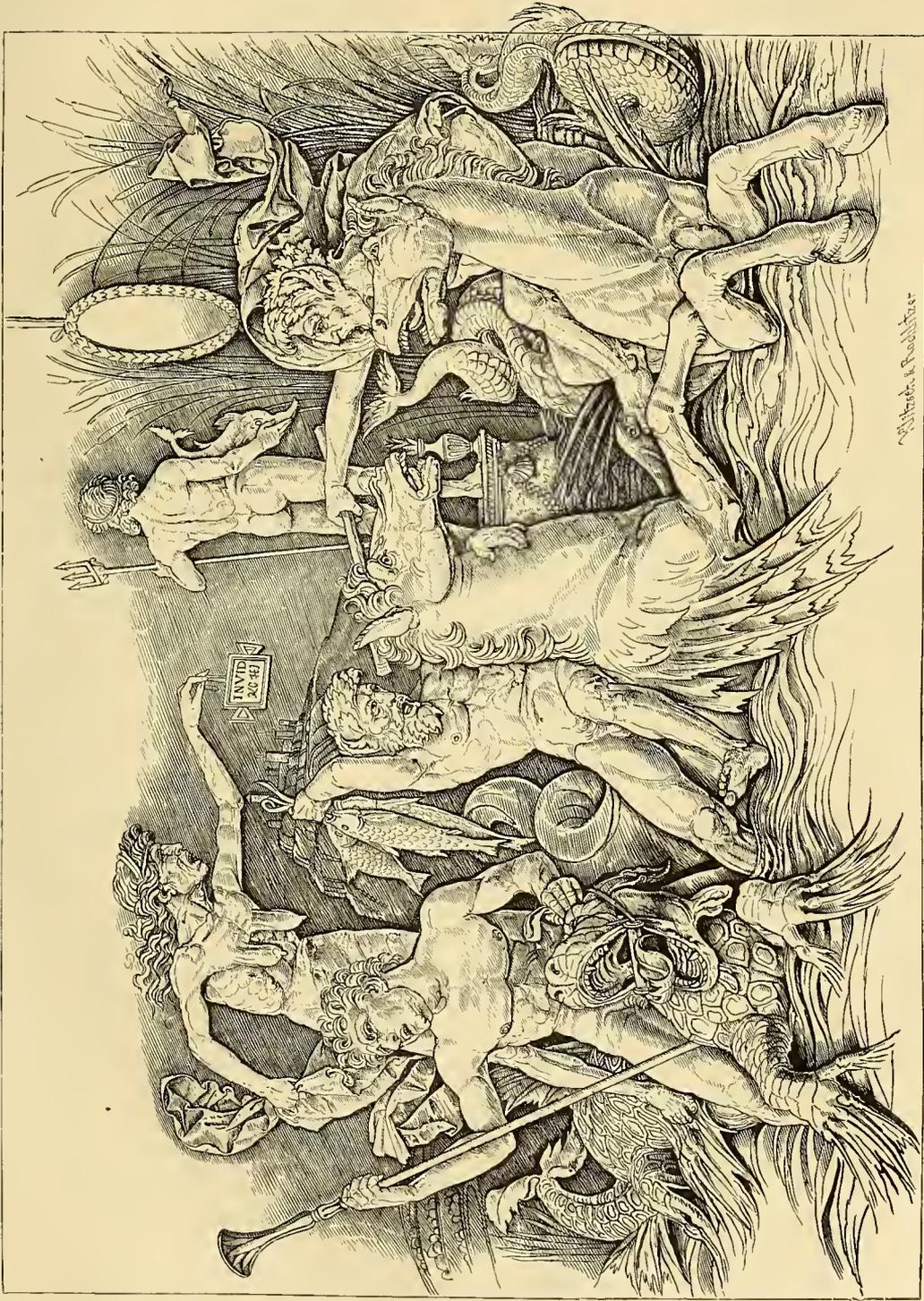
Ueberwiegend plastisch ist auch hier der Stil der Figuren wie der enggefalteten Gewänder, aber soweit gemäßiget, wie es der malerischen Darstellung entspricht. Die Composition selbst ist gewissermaßen im Relieffstil durchgeführt; und bei strengem Festhalten desselben, bei nur mäßigem in die Tiefe Gehen gewinnt die auch hier in der Perspective angewendete Untersicht, welche den Fußboden nicht sehen läßt und die Füße der vordersten Figuren auf der Kante zeigt, Berechtigung. Von den Willkürlichkeiten, den gesuchten Motiven der paduanischen Fresken ist hier keine Rede mehr. Innerhalb der einmal gewählten Bedingungen entfaltet sich das Ganze in edler, ungezwungener Freiheit, und diesen Relieffstil wahrt hier der Maler in voller Reinheit zu einer Zeit, in welcher die Bildhauer selbst sich im Relief so leicht zu wilder malerischer Anordnung hatten hinreißen lassen. Der Haltung des Ganzen war die Farbe, von der heute leider nur noch wenig unentstellt zu sehen ist, musterhaft angepaßt. Alles einfach aber leuchtend, in heiterer, festlicher Haltung, schillernde Stoffe in den Gewändern, reizvolle Zusammenstellung der Töne, vollendete Durch-

führung in den prächtigen Einzelheiten, aber vor Allem eine Wirkung die auf das Große zielte.

Von nun an kommen antike Gegenstände bei Mantegna immer häufiger vor. Eine Art Nachklang dieses großen Werkes ist der jetzt in der Nationalgalerie zu London befindliche Triumph des Scipio, grau in grau gemalt, eine Arbeit, deren Vollendung lange verzögert worden, und die sich dann bei dem Tode Mantegna's noch in feiner Werkstatt vorfand. Gleichfalls aus der späteren Zeit rühren die zwei herrlichen Gemälde des Louvre her, welche für die kunstliebende Marchesa Isabella gemalt waren zum Schmucke eines Gemaches im Palaste zu Mantua, zu dem dann auch Lorenzo Costa und Pietro Perugino allegorische und mythologische Bilder lieferten. Das eine: die Tugenden, welche die Laster verjagen, zeigt eine größere Verwandtschaft als gewöhnlich mit der Phantastik des Sandro Botticelli, ist aber höchst geistreich in der Charakteristik der oft abenteuerlichen Typen der Laster, frei und edel in den siegreichen Göttergestalten der Tugenden. Auf ganz anderer Höhe steht dann freilich das zweite Bild, der Parnass: Apoll mit der Leier, zu deren Tönen die Mufen ihren Reigen schlingen. Seitwärts Mercur mit dem Pegasus, unter dessen Huf die Hypokrene entspringt, Venus und Mars mit dem Amorknaben und der nahende Vulcan. Höchste Poesie der Empfindung verbindet sich hier mit einer Anmuth der Form und Bewegung, wie sie die moderne Kunst nie vorher entfaltet hatte, besonders in den tanzenden Mufen. In bewundernswerther Weise ist dabei der Reiz der Farbe gesteigert, die zart und leuchtend zugleich ist, während ein feines Helldunkel die Wirkung steigert. In beiden Bildern spielt zugleich die landschaftliche Umgebung haltungsvoll mit.

Vier jener tanzenden Mufen hat Mantegna auch gestochen, und unter seinen Kupferstichen kommen auch noch mehrere andere Darstellungen classischen Inhalts vor, sämmtlich aus seiner späteren Zeit: Hercules, der die Hydra besiegt, den Centaur bezwingt (B. 15, 16), dann zwei Blätter mit Tritonenkämpfen voll dramatischer Energie, und zwei Bacchanale, bei welchen das Aufblitzen eines derben Realismus in dem antiken Gegenstande höchst merkwürdig ist. Auch diese Blätter bilden wieder für Mantegna's fortwirkende Kraft einen Beleg; nicht nur, daß Dürer einen Tritonenkampf und eines der Bacchanale im Jahre 1494 in zwei Federzeichnungen copirte, welche die Albertina bewahrt, sondern Gestalten, wie der trunkene Satyr auf der Kufe, wie der aufgeschwemmte Silen, den seine Getreuen einher schleppen, und das sinnlos berauschte dicke Weib, das ein Satyr auf seinen Rücken geladen hat, zeigen, daß hier die Quelle sprudelt, aus welcher später Rubens die Anregung für seine Bacchanal-Gemälde schöpfte.

Dieser letzten Periode gehören aber auch einige von Mantegna's schönsten Arbeiten kirchlichen Inhalts an. Zunächst die Handzeichnung der Judith in den Uffizien zu Florenz von 1491. Unter den Gemälden ist ferner das wichtigste die „Madonna della Vittoria“, jetzt im Louvre, am 6. Juli 1496 in einer Capelle aufgestellt, die auf Grund eines Gelübdes des Marchese von Mantua zur Erinnerung an die Schlacht von Fornovo errichtet worden war. Dieser Kampf, welcher gerade ein Jahr vorher stattfand und in welchem Francesco II. mit großer



Tritonenkampf. Nach dem Kupferstiche.

Uebermacht dem weit schwächeren Heere König Karl's VIII. von Frankreich gegenüberstand, hatte freilich keineswegs mit einem Siege des Marchese geschlossen.

Die thronende Madonna ist als Mutter des Erbarmens dargestellt, ihr weit ausgebreiteter Mantel umfängt einerseits den knienden Marchese, eine Bildnissgestalt voll edler Simplicität und von realistischer Wucht der Erscheinung, andererseits die heilige Elifabeth mit dem Johannesknaben. Schützend hält Maria ihre Rechte über dem Haupte des Fürsten, während das in ihrem Schooße stehende Kind segnend die Hand erhebt. Die heiligen Krieger, Erzengel Michael und St. Georg, sowie die Schutzpatrone von Mantua, Andreas und Longinus stehen zu den Seiten; unter ihnen ist namentlich das von blonden Locken umschattete Haupt des Michael von wunderbarer Schönheit. Die Ausführung ist in allen Theilen fein bis zum Minutiösen, der Thron Maria's ist mit Reliefs geziert, mit edlen Steinen ausgelegt, ein Baldachin mit Frucht- und Blumenguirlanden und mit dem Durchblick auf den blauen Himmel wölbt sich über der Gruppe. Aber trotz der prächtigen Einzelheiten bringen es die sichere Linienführung, die zarte Stimmung der Farben mit sich, daß dennoch kein Eindruck des Ueberladenen entsteht. Nahe verwandt ist diesem Werke das Madonnenbild in der Londoner Nationalgalerie. Maria, auf deren Knien das Kind steht, ist sinnig und gedankenvoll, doch noch etwas befangen im Ausdruck. Ueberlegen in der Empfindung sind die zwei Gestalten, die ihr zur Seite stehen, Magdalena und Johannes der Täufer, beide schlank, hoheitsvoll, in ernster Begeisterung und überzeugungsfroher Weltentfagung. In allen Theilen ist hier die Zeichnung der Körper, wie der Gewänder bewundernswerth; trefflich sind die Extremitäten, namentlich auch die Füße, durchgebildet. Die Figuren, bei maßvollem Adel der Bewegung und in lichter Klarheit der Farbe, heben sich wahrhaft poetisch von dem Hintergrunde, dunkelgrünen Orangebäumen mit Goldfrüchten und dem Himmel mit feinen Silberwolken, ab. Vom Jahr 1497 endlich ist die Madonna auf den Wolken thronend, über vier erhabenen Gestalten von Heiligen, in der Casa Trivulzi in Mailand, datirt. Die Technik, welche Mantegna auch in diesen Bildern anwendet, ist Tempera, in der Oelmalerei scheint er sich niemals versucht zu haben.

Diese späteren Werke stehen alle auf des Künstlers voller Höhe, sie zeigen eine neue Ausbildung feines Stils, eine feine Milderung und einen weicheren Schmelz des früher oft spröden Colorits, eine zartere Modellirung, eine Neigung zur Grazie, die dabei immer männlich und charaktervoll bleibt. Das muß ausdrücklich im Gegenfatze zu der Darstellung von Crowe und Cavalcafelte hervorgehoben werden, welche diese Arbeiten aus Mantegna's letzter Periode großentheils unterschätzen und mithelfenden Schülerhänden in ihnen nachspüren, obwohl die vollkommene Harmonie, die in jedem Stücke durchaus empfundene Behandlung, die niemals getrübe Sicherheit in Zeichnung und Vortrag dem ausdrücklich widersprechen. Mantegna arbeitete mit äußerster Gewissenhaftigkeit, keinem lag das fabrikmäßige Produciren so fern wie ihm.

Ein Project, zu welchem ferner der Künstler in seiner letzten Zeit die Hand lieh, war die Errichtung eines Denkmals für Virgil in Mantua, welches die Marchesa Isabella und die humanistischen Kreise nahe und fern beschäftigte. Die

gelehrten Kreise in Neapel, welche befragt worden waren, nahmen an diesem Vorhaben freudig Antheil; ein am 17. März 1499 geschriebener Brief von Jacopo d'Hatri, Grafen von Pianella giebt hierüber genaueste Auskunft, und wiederholt ist in ihm von Andrea Mantegna die Rede, als ob es selbstverständlich sei, daß er die künstlerische Leitung in der Hand habe. Das Project kam nicht zur Ausführung, wohl aber ist die Zeichnung Mantegna's dafür vorhanden, in der Sammlung des Herrn His de la Salle zu Paris: der Dichter steht in classischer Gewandung, das Buch in den Händen, den Lorbeer auf dem Haupte, auf einem Piedestal, an welchem Flügelknaben sitzen und die Inschrifttafel halten. 2)

Malend, zeichnend und stechend war Andrea, nun schon betagt, unermüdlich beschäftigt. Seine Verhältnisse waren befriedigend, in ganz Italien und über die Grenzen des Vaterlandes hinaus war sein Name geehrt. Aber noch in den letzten Jahren wurde er plötzlich durch ungeahnte Sorgen gebeugt. Zunächst fiel sein Sohn Francesco, ebenfalls Maler, bei dem Marchese in Ungnade und mußte trotz der Fürbitte des Vaters eine Zeitlang in der Verbannung leben. Dann kamen finanzielle Verwickelungen, deren der Greis nicht Herr werden konnte. Nachdem er sein Haus bei San Sebastiano verkauft und eine Zeit lang zur Miethe gewohnt hatte, erwarb er später wieder ein neues Haus. Gleichzeitig wendete er große Summen auf die Erwerbung und den Ausbau einer Familien-capelle an der Kirche S. Andrea, über welche der Contract mit der Geistlichkeit der Kirche im August 1504 abgeschlossen wurde. Die Capelle Johannes des Täufers, links die erste vom Eingang — bisher nur im Rohbau fertig — ward ihm, gegen eine Stiftung von 100 Ducaten, zur Ausstattung, zur Anlage eines Erbbegräbnisses und zur Errichtung eines Monumentes abgetreten, ebenso der hinter der Capelle gelegene Raum, den er an sich bringen wollte, damit der Capelle nicht das Licht verbaut werde, und auf welchem er ein Gärtchen mit einer kleinen Zelle zum beschaulichen und zurückgezogenen Aufenthalt in seinen alten Tagen anzulegen wünschte. Das Denkmal mit der großartigen Bronzebüste Mantegna's von Sperandio bildet heut den Schmuck dieser Capelle, die Bilder, welche hier vorhanden sind, können aber nur als Schülerarbeiten gelten, erst nach Mantegna's Tode ausgeführt sind sie außerdem stark übermalt.

Durch das Zusammentreffen größerer Ausgaben gerieth aber Mantegna in Geldnoth. Anfang des Jahres 1506 war er in solcher Bedrängniß, daß er der Markgräfin Isabella eine seiner liebsten Antiken, eine Büste der Faustina, zum Verkauf anbieten mußte. Der Unterhändler, dem er diese dann auslieferte, schrieb der Fürstin, Mantegna habe das Stück so schwer fortgegeben, daß er die Trennung von demselben sicher nicht überleben werde. Und er hatte richtig geurtheilt. Der greise Künstler war ohnehin seit Monaten leidend. Während einer Seuche hatte er in Mantua, das damals von Allen verlassen wurde, die irgend fort konnten, ruhig bei der Arbeit ausgehalten. Jetzt aber war seine Kraft gebrochen, wenige Wochen später, am 13. September 1506, starb er. Sein Sohn Francesco, der dem Marchese das Ende des Vaters anzeigt, theilt noch mit, daß dieser kurz vor dem Tode lebhaft nach dem Fürsten verlangt habe. Francesco II. aber war gerade abwesend, um mit dem Papste Julius II. in Perugia zusammenzutreffen. Damals war Albrecht Dürer in Venedig, er hatte die

Abficht, nach Mantua zu kommen, um Mantegna, den Meifter, der einft fo ftark auf ihn eingewirkt, perfönlich kennen zu lernen, aber der Tod Andrea's trat dazwifchen.

Seine Richtung lebte eine Weile in Mantua weiter, Francesco Mantegna arbeitet mit fchwächeren Kräften in der Art des Vaters fort, einige andere Künftler dankten diefem ihre Ausbildung, doch war von einer fo umfangreichen und fo organifirten Schule, wie bei Squarcione in Padua, bei Mantegna in Mantua nicht die Rede. Um fo wichtiger und nachhaltiger ift der Einfluß, den er nur theilweife durch Lehre, mehr durch fein Beifpiel, durch feine Werke, in weiteren Kreifen übte. Die Schulen von Verona und von Vincenza, dort Cirolo, Bonfignori, Girolamo dei Libri, hier die beiden Montagna, beruhen auf feinem Vorgang. Die größten Venetianer feiner Zeit, die Brüder Bellini, Mantegna's Schwäger, waren von ihm beftimmt worden, aber auch ihr künstlerifcher Nebenbuhler Luigi Vivarini nähert fich Mantegna's Stil. Wohl wandeln nachher die Bellini neue Bahnen, der Anſchluß an die Antike tritt bei ihnen mehr zurück, fie gewinnen größere Selbftändigkeit; aber die formale Bildung, die Reinheit der Zeichnung, die ihnen Mantegna zunächft erfchloffen, kommen ihnen dauernd zugute. — Weiter füdlich, in Ferrara, finden fich ebenfalls Spuren feiner Einwirkung. Ein Band, das noch nicht nachgewiefen ift, befteht zwifchen Mantegna und einer beftimmten Gruppe umbrifcher Künftler, Pietro della Francesca, Melozzo da Forlì und Raffael's Vater, Giovanni Santi. Die Art, wie diefer in feiner bekannten Reimchronik dem Mantegna einen langen Erguß der Bewunderung widmet, zugleich aber feinen künstlerifchen Stil hier ganz richtig und verständnißvoll analyfirt, zeigt, dafs er aus eigener Anfchauung ein Urtheil über ihn befaß. Der künstlerifche Verkehr war eben im damaligen Italien ein lebhafter. Reifen, Berufungen zu Aufträgen da und dort machten die Künftler auch mit den Beftrebungen an entlegneren Orten bekannt. Außerdem wirkte auch Mantegna durch feine Stiche noch mehr in die Ferne. Selbft für eine jüngere Generation war fein Vorbild noch bedeutungsvoll. Raffael mochte fich ſchon durch die Tradition vom Vater her zu Mantegna hingezogen fühlen, an feiner Hand hatte er, wie wir gefehen, mit der Borghefifchen Grablegung den erften Schritt in das Dramatifche gethan, Mantegna's Formgefühl, feine Fähigkeit, Gegenftände der claffifchen Mythe wahrhaft im Geifte des Alterthums zu behandeln, feine mit Kraft gepaarte Grazie blieben ihm immer ein Mufter. Ferner ift Correggio's ganze Richtung, feine kühnen Experimente in der Perspective, in den Verkürzungen, feine Modellirung und feine Compoſitionsweiſe nur aus hingebendem Studium der Werke Mantegna's zu erklären. Was Andrea in Mantua, woher fich Correggio ſpäter feine Frau holte, geſchaffen, muß diefer gründlich gekannt haben.

Noch merkwürdiger ift aber Mantegna's Einfluß auf die Künftler des germanifchen Nordens, in erfter Linie auf Dürer und Holbein. Kein anderer Künftler Italiens war für die Entwicklung der deutſchen Kunft fo maßgebend wie er. Bei ihm fanden die Deutſchen zunächft einen ihnen innerlich verwandten Zug, das gewiffenhafte Fefthalten des Wirklichen, zugleich aber das, was ihnen

am meisten fehlte und was sie suchten, die theoretische Grundlage der Kunst, die geficherte Herrschaft über die Form, das Verständniß für die Proportionen des menschlichen Körpers, das Gefühl für den Rhythmus der Linien. Von seinen Wanderjahren an, seit 1494, kannte Dürer Arbeiten Mantegna's; er copirte ihn, er arbeitete eine Weile in seinem Geiste; aber auch, als er über alle Abhängigkeit von dem großen Italiener hinausgewachsen war, hatte er ihn nicht vergessen, wie schon die erwähnte Kreuzigung von 1508 beweist. Holbein hat die von Mantegna selbst gestochenen Theile vom Triumphzug des Cäsar in der Luzerner Fafsadenmalerei (1517), sowie in dem Entwurf für eine Dolchsheide frei reproducirt. Wahrscheinlich kannte er aber von ihm mehr als die Kupferstiche. Gestalten im Stil Mantegna's und im antiken Costüm, welches dieser eingeführt, kommen auf dem Passionsbilde in Basel und sonst vor. Die Untersicht in der Perspective, welche den Fußboden verschwinden läßt, wandte Holbein mehrfach an, in dem Eccehomo der Passionszeichnungen, in den Baseler Orgelthüren, dann auch in den Triumphen des Reichthums und der Armuth, die überhaupt eine — allerdings zu noch größerer Freiheit entwickelte — Consequenz aus Mantegna's Schöpfungen sind. Und gerade der Umstand, daß vorzugsweise Mantegna für das Verhältniß der deutschen Meister zur italienischen Renaissance maßgebend war, gereichte ihnen zum Vortheil. Er war für sie unendlich lehrreich, ließ ihnen aber noch den Weg zu eigener Entwicklung frei. Die Niederländer dagegen, die sich länger mit ihrer heimischen Kunstentwicklung begnügen konnten, erfuhren den Einfluß der Italiener, als bereits Michelangelo und Raffael herrschten, von diesen wurden sie hingerissen, überwältigt, sie vergaßen sich selbst und wurden dadurch haltlos dem Manierismus in die Arme getrieben.

Der Humanismus ist das bewegende Element in der italienischen Cultur des fünfzehnten Jahrhunderts, ist auch die Voraussetzung der neuen künstlerischen Entwicklung, welche mit dem Stil des Mittelalters bricht. Bei keinem andern Maler nun tritt das Streben, die Kunst in den engsten Zusammenhang mit der humanistischen Bildung zu setzen, so entschieden hervor, wie bei Andrea Mantegna. Daher die umfassende theoretische Vorbildung, die auf der Höhe der Zeit stehende Bekanntschaft mit dem Alterthum, seinen literarischen wie seinen künstlerischen Quellen, die Begeisterung für die Antike. Hiermit im Zusammenhang steht das vorwiegende Streben nach plastischer Auffassung, anfangs einseitig und schroff, dann gemäßig. Aber das Gegengewicht bildete ein kräftiger, gefunder Realismus, eine Natürlichkeit, die durch formale Läuterung ihre Unmittelbarkeit nicht verliert, und die nicht nur auf Wahrheit der Erscheinung sondern auch auf schlagende Wiedergabe des inneren Lebens, der Leidenschaften und Affecte ausgeht. Das Charakteristische, das Strenge sind bei Mantegna mit Anmuth und Schönheitsgefühl verbunden, und eine reiche Erfindungskraft ist ihm eigen, die doch vor dem Ausschreiten in das Phantastische durch seine immer gegenwärtige, bewusste geistige Herrschaft über die Sache bewahrt wird.

Wie hoch die Zeitgenossen den Andrea Mantegna stellten, darüber können wir nicht im Unklaren sein. Jener bewundernde Hymnus in den Terzinen des Giovanni Santi steht nicht vereinzelt. Wie dort in italienischer Sprache, so

wurde er in lateinischer von mehreren Humanisten gefeiert, ja schon im Jahre 1458 von Janus Pannonius, dem späteren Bischof von Fünfkirchen. Auch noch einen weiteren Zeitraum hielt diese Schätzung vor. Schon Vafari citirte jene Stelle aus Ariost's rasendem Roland (33. Gefang), in welchem Mantegna unter den größten Künstlern der eigenen Zeit, zwischen Leonardo und Giovanni Bellini, kurz vor Michelangelo und Raffael genannt wird. Uns, so hoch wir ihn immer stellen, scheint diese Geltung doch vielleicht überraschend. Wir Fernerstehende vergleichen ihn unwillkürlich mit den noch größeren künstlerischen Erscheinungen, die auf ihn folgten. Aber wir müssen uns klar machen, dafs er diesen erst den Weg ebnete, und dafs es ausserdem wirklich eine Zeit gab, in der er als der größte Künstler in ganz Italien daftand. Die Schritte, die er gethan hatte, erschienen den Zeitgenossen als die entscheidenden, in ihren Augen hatte er sich weit über alle Vorgänger emporgeschwungen und von den Jüngeren reichte Keiner an ihn heran, bis im Jahre 1498 Leonardo's Abendmahl und 1499 die Pietas von Michelangelo vollendet wurden.

#### Anmerkungen.

1) Der Anonymus des Morelli (S. 23) vertheilt die Bilder in den Eremitani in etwas anderer Weise zwischen die einzelnen Maler: „La capella a man destra dell' altar maggiore fu dipinta, la faccia sinistra tutta da Andrea Mantegna: la faccia destra la parte di sotto del ditto, la parte di sopra parte da Ansuino da Furl, e parte da Buono Ferrarese ovver Bolognese: la nostra Donna, che va in cielo con li Apostoli diedo l'altar, le figure in alto sotto la cupola da Niccolo Pizzolo Padoana, con li Evangelisti con li armari in prospettiva.“ Ihm folgen die meisten neueren Kunsthistoriker, so auch Crowe und Cavalcafelte. Wir glaubten aber der etwas zweifelhaften Autorität dieses unbekanntes Reisenden von höchst dilettantischer Kunstbildung gegenüber das Urtheil, welches eigene Prüfung der Bilder ergab, nicht unterdrücken zu sollen. Die Vertheilung, die wir im Texte vorgenommen haben, steht zwar im Widerspruch zu der feinigern, nicht aber zu der des Vafari.

2) Gest. in der Gazette des Beaux-Arts, Bd. XX, zu S. 486.

Literatur. Vafari, Ausgabe Le Monier, V, S. 157, mit den Anmerkungen und dem höchst werthvollen Commentar von Selvatico (1849). — Einzelnes bei dem anonymen Reisenden, dessen Berichte Morelli unter dem Titel: *Notizie d'opere di disegno u. s. w.*, Bassano 1800 herausgegeben. — Bern. Scardeonius, *De antiquitate urbis Patavii*, Basel 1560. Urkundliches Material bei Pasquale Coddè, *Memorie biografiche porte in forma di dizionario . . . Mantua* 1837; Gaye, *Carteggio etc.*, Bd. I und III; Carlo d'Arco, *delle arti e degli artificii . . . di Mantova*, 2 Bde. 1857, 1858; Armand Baschet, *Documents sur M.*, Gazette des Beaux-Arts, vol. XX.; K. Brun, *Neue Documente über A. M.*, Zeitschrift für bild. Kunst, XI, Heft 1 und 2. — Eingehende kunsthistorische Behandlung: Waagen, *Ueber Leben, Wirken und Werke der Maler Andrea Mantegna und Luca Signorelli*, Raumer's histor. Taschenbuch, 1850, und Waagen's kleine Schriften, Stuttgart 1875; Crowe und Cavalcafelte, *A History of painting in North Italy*, London 1871, vol. I, (Deutsche Ausgabe ihrer Gesch. der ital. Malerei von M. Jordan, Bd. V.).

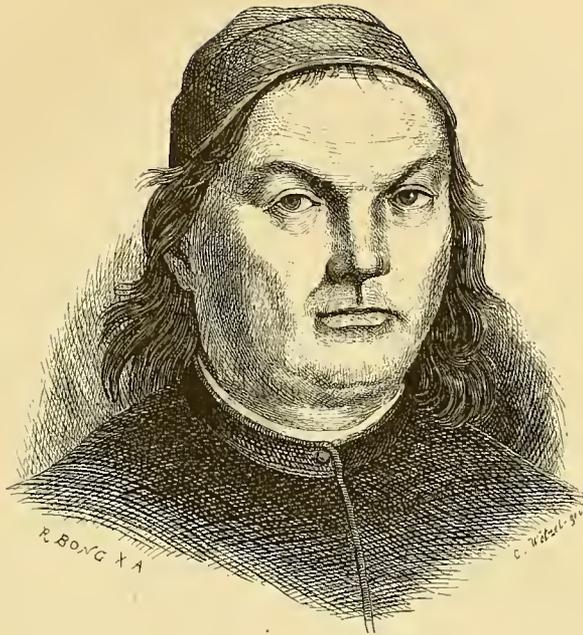
LII.

PIETRO VANNUCCI gen. PERUGINO  
UND DIE ÄLTEREN UMBRIER.

Von

Max Jordan.





## Pietro Vannucci gen. Perugino.

Geb. in Città della Pieve 1446; gest. in Perugia 1524.

Umbrien, die Heimath des heiligen Franz, hat am reinsten in der Kunstthätigkeit die Gelübde des Mönchs-Reformators zur Wahrheit gemacht. Als vollkommenes Binnenland förderte es von Alters her eine stille und gleichmäßige Entwicklung seiner Bewohner in wirthschaftlicher und in bildungsgechichtlicher Rücksicht, und der gemüthvolle Charakter des von den Tummelplätzen des modernen Culturlebens verhältnißmäsig abgeschlossenen Völkchens in den Vorbergen des hohen Apennins neigte von Natur zur Beschaulichkeit. Aus dem Tempel des seraphischen Heiligen zu Assisi, zu dessen Verherrlichung die besten Kräfte der mittelitalienischen Kunstschulen beigetragen, verpflanzte sich die andachtsvolle Richtung auf die Maler der umbrischen Lande.

Wie aber der mittelitalische Apennin hier eine Gruppe einzelner Thäler abzweigt, vollzog sich innerhalb der von Natur gebildeten Kantone wieder je ein eigenes Kunstleben. Man hat diesen umbrischen Partikularismus, vermöge dessen sich trotz des gemeinfamen Familienzuges und trotz unmittelbarer Nachbarchaft die einzelnen Lokalschulen von Gubbio, Foligno und Perugia doch unabhängig, ja fast unberührt von einander entfaltet, treffend mit der Eigenthümlichkeit des Flußnetzes der Provinz verglichen, dessen Gewässer getrennt entspringend und jedes eine abweichende Vegetation nährend scheinbar ziellos dahinfließen, aber endlich doch alle dem einen Tiber zueilen. Aehnlich der Weg, den bei all' ihrer Beharrlichkeit auch die umbrische Malerei genommen hat. Blieb ihre Heimath,

unfähig ein selbständiges Staatswesen zu bilden gleich Toskana und Rom, politisch und wirtschaftlich ein Hinterland der machtvolleren Nachbarprovinzen, so fand auch die Kunst Umbriens ihr Ziel oder richtiger ihr Ende in der toskanisch-römischen. Ihrem Wesen fehlt die Potenz, welche das absolute Kunstwerk hervorbringt; ihr größter Meister Pietro Perugino hat seine geschichtliche Bedeutung darin, daß er die Summe des umbrischen Kunstvermögens, die sich in ihm vereinigt, als ein unentbehrliches Erforderniß zur Erreichung höherer Ziele den Florentinern und seinem großen Schüler Rafael vermittelt.

Die frühesten Aeußerungen der Malerei in Umbrien finden wir auf dem Gebiete der Miniaturen. Die Kunstthätigkeit für den ritualen Bedarf der Klöster scheint sich hier zu größerem Selbstbewußtsein erhoben zu haben als anderwärts, wo frühzeitig öffentliche Aufgaben vorhanden waren. Bei den Hochmüthigen büßt Oderisio von Gubbio im Fegefeuer Dante's, er, der neben Cimabue und Giotto doch nur den bescheidenen Kunstzweig der Illuminatoren vertritt. Während aber zu seiner Zeit in Florenz die ersten Schritte geschahen, um die Malerei an der Natur zu erfrischen und so zum Ausdruck des Großen zu befähigen, blieb in Umbrien der »lächelnde Reiz« der Miniatur Grundlage und Ziel malerischer Wirkung. Guido Palmerucci tritt in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Gubbio als Frescant auf. In den Bildern, die mit seinem Namen verbunden werden, begegnen Züge, welche deutlich erkennen lassen, daß eine nahe Verwandtschaft so des Naturells wie der Kunstrichtung zwischen den Umbriern und den Sienesen bestand. Die Gebundenheit und Milde, die bedachtame Würde der sienesischen Trecentisten-Figuren erscheint hier in noch zarterer Form, in noch schüchternerer Lieblichkeit der Töne wieder: ein Streben nach Innerlichkeit des Ausdruckes und nach strahlender Farbe unter Vernachlässigung des Charakters und der Zeichnung. Diefelben Eigenschaften bewahrt Alegretto Nuzi, der vornehmlich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts thätig, ganz im Sinne der Gubbianer arbeitete, während er aus Fabriano gebürtig war, und nach ihm Ottaviano Nelli. Sie beide theilen sich angeblich in die Ehre, den Gentile von Fabriano unterrichtet zu haben, der den Glanz der Schule von Gubbio zu Gunsten seiner Heimath verdunkelt. Gentile war der erste umbrische Künstler, welcher durch ganz Italien Ruhm erlangte, aber er ist zugleich derjenige, in welchem sich die unanfechtbare Beharrlichkeit des heimischen Stiles auch gegenüber größeren und vollkommeneren Kunstleistungen offenbart. Seine Vorgänger übertrifft er nicht durch Neuerungen, sondern durch die gewissenhaftere Handhabung der echt umbrischen Eigenheiten in Auffassung und Colorit. Die besten seiner Bilder haben einen Reiz der Jugendlichkeit und einen Märchenzauber, welche noch heute ihre Wirkung nicht verfehlen, aber den Zeitgenossen imponirte er außerdem durch Eigenschaften, von denen wir uns angesichts seiner erhaltenen Werke keine Vorstellung machen können. Denn indem wir sein Talent in der Verfeinerung des Andachtsbildes und in der naiv-legendenhaften Behandlung religiöser Vorgänge wahrnehmen, befremdet es, ihn als Gesichtsmaler im profanen Sinne gepriesen zu hören. Er wurde nach Venedig berufen, um die Kämpfe gegen den Kaiser Barbarossa durch ein Gemälde im Dogenpalast zu verherrlichen, löste die Aufgabe

zur Bewunderung der Besteller und fein Erscheinen machte sichtbaren Eindruck auf die freilich noch ganz primitive Malerschule der Lagunen, aber weder aus dem mittelbaren Zeugnisse, welches venezianische Gemälde aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bieten, noch aus den später entstandenen Werken Gentile's läßt sich ein Schluß auf die Vorzüge dramatischen Ausdruckes und sprechender Naturbeobachtung ziehen, die ihm eigen gewesen sein sollen. Er verweilte am Beginn der Zwanziger-Jahre längere Zeit in Florenz, wohin ihm Jacopo Bellini, der Vater des berühmten Brüderpaares, als Schüler aus Venedig gefolgt war, der ihm das dankbarste Gedächtniß bewahrte, aber in denselben Tagen, die Donatello's und Masaccio's Auftreten sahen, blieb Gentile seiner alterthümlichen Weise treu, arbeitete seine Zierrathe auf den freundlich bunt bemalten Tafeln plastisch aus und gab dem Goldschmuck ein Uebergewicht, welches seine Figuren-Compositionen ins Enge und Kleinliche einschränkt. Man hat ihn in nahe Beziehung zu Fiesole gebracht und nur streitig gelassen, ob er diesen oder dieser ihn gelehrt, aber wenn die beiden Männer immerhin in der religiösen Neigung eine gewisse Aehnlichkeit haben, in der künstlerischen Gesinnung bleiben sie einander so fern, wie eben der Umbrier dem Florentiner. Während der Eine die Einfachheit und Größe des Stiles auch im bescheidenen Maßstab anstrebt, bietet uns der Andere in Wahrheit nur vergrößerte Miniaturen, denn der Geist seiner Kunst wächst weder mit dem Maß noch mit der Aufgabe. Gentile ging endlich über Siena und Orvieto, wo er ebenfalls gemalt hat, nach Rom und arbeitete für Papst Martin V. Seine dortigen Malereien sind zerstört. Sie haben das Lob zweier Zeugen vom denkbar verschiedensten Standpunkt erfahren: Van der Weyden erklärte Gentile angesichts der Fresken im Lateran für den größten Meister des damaligen Italiens; Michel Angelo sagte von ihm: »aveva la mano simile al nome« (seine Kunst ist so anmüthig wie sein Name), und diese »Gentilezza«, die der größte der Florentiner mit freundlichem Wohlwollen würdigte, während der Flamänder sie ehrlich bewundern konnte, wird auch Werth und Art derjenigen Werke des Meisters von Fabriano zutreffend bestimmt haben, die wir heute nicht mehr vorfinden.

Die ersten Schritte zu einer freieren Erfassung der künstlerischen Aufgaben geschehen in Perugia und Foligno: hier durch Niccolò di Liberatore Mariani, den die Kunstgeschichte bisher, in Folge eines Irrthums des Vasari, als »Alunno« kannte, während dieser vermeintliche Zunahme ihn nur als den Zögling (alumnus) von Foligno bezeichnen sollte. Der sogenannte Alunno ist in neuester Zeit Gegenstand erfolgreicher Studien seiner Landsleute geworden.<sup>1)</sup> Wir vermögen jetzt seine Lebensverhältnisse zu beurtheilen, sein Werk zu überschauen, und wenn wir auch oft Lücken treffen, wo die schriftlichen Urkunden die Ergänzung durch Bilder schuldig bleiben, gewinnt man doch eine ziemlich klare Vorstellung von seinem künstlerischen Wesen. Von einer unmittelbaren Wirkung auf die Umbrier durch Fiesole, der wenigstens als Jüngling kurze Zeit beim Aufenthalt in Perugia ihre Bahnen gekreuzt zu haben scheint, vermögen wir nicht zu reden, aber mittelbar ist sie bezeugt durch das Auftreten Benozzo Gozzoli's. Ihrem conservativen Wesen nach nahmen die Umbrier fremde Elemente fast nur dann auf, wenn sie etwas von ihrem eigenen Charakter an sich trugen. Das war der Fall bei Benozzo's Stil, der als der weltlich-heitere Schüler des gottseligen florentiner Mönches sofort Boden fand, seit er sich um 1450 in dem umbrischen Städtchen

Montefalco niedergelassen. Nicht die großen Eigenschaften seines Meisters brachte er mit, aber doch Fertigkeiten, welche für die Umbrier von wesentlichem Nutzen und gerade in der Anwendung, welche er ihnen gab, einleuchtend und willkommen waren. Was die Florentiner anderthalb Jahrhunderte früher durch Giotto erreicht, das vollzog sich jetzt in abgeschwächtem Grade auch bei den Umbriern: man entschloß sich, dem alterthümlichen Ueberfchwang der Ornamente zu Gunsten einfacherer Behandlung der Figuren zu entfagen und bei naturgemäßerer Zeichnung der Formen auch eine verständigere räumliche Anordnung der Composition anzustreben. Neben Pier Antonio von Foligno, der hierin stellenweise bis zur Copie Benozzo's greift, steht fein Zeitgenosse Niccolò als der begabtere Mann. Seit 1458 wird er uns in einer Reihe jetzt meist zerstückter und verstreuter Bilder bekannt, welche mit größerem und geringerem Erfolg jenes gefunde Streben an den Tag legen und wenn auch oft genug in unerfreulicher Härte und unharmonischer Färbung, doch fast immer das Gepräge einer bestimmten und energischen Persönlichkeit tragen. Er starb 1502 als angesehenener Bürger seiner Vaterstadt, die ihn wiederholt zu wichtigen Aemtern berief.

Mit Alunno schließt die Entwicklung der älteren Lokalschulen Umbriens ab; den Beruf; die heimische Kunstweise aus dem langen Stilleben in den größern Strom der italienischen überzuleiten, erfüllte Perugia. Ganz gleichzeitig mit Alunno arbeitet dort Benedetto Buonfigli in ähnlichem Sinne, aber auf Grund noch besserer Vorbilder und mit größerem Geschick. Perugia hatte schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Kunsteinwanderung vom Westen her erfahren. Im Jahre 1438 finden wir den Domenico Veneziano dort thätig, der mit Fiesole und Fra Filippo Lippi in naher Stilverwandtschaft stand und besser geeignet war, die höheren Grundsätze florentinischer Kunst zu verbreiten als Benozzo. Er hatte zum Schüler jenen Piero della Francesca von Borgo San Sepolcro, der, wenn auch weniger persönlich als durch seinen Einfluß auf Dritte, den Landesgenossen im eigentlichen Umbrien die Nothwendigkeit realistischen Studiums und aufmerksamster Beobachtung der Perspective eingepägt hat. Freilich war seine und Domenico's derbe Auffassung der menschlichen Figur nicht geeignet, zu einer harmonischen Umgestaltung des umbrischen Stiles zu führen; der Anlauf, diesen Anregungen zu folgen, erzeugte bei den Peruginern Zwittererscheinungen, denen die künstlerische Einheit mangelt, aber es ist ihnen ein frischer Zug natürlicher Empfindung eigen, die vor der Stagnation geschützt hat. Am sprechendsten offenbart sich dies vielleicht in dem Verkündigungsbilde Buonfigli's, das jetzt der für die Würdigung der früher umbrischen Schule höchst wichtigen Stadt-Galerie in Perugia angehört. Die Composition ist dadurch merkwürdig, daß zwischen Maria, die erwartungsvoll vor ihrer stattlichen Kammer kniet, und dem andächtig herzuschreitenden Gabriel der h. Lukas mit seinem Stier zur Seite sitzt, behaglich schreibend oder malend, während oberhalb der Marmorwand des Hintergrundes, an die sich ein perspectivisch gedachter Hochbau anschließt, Gott-Vater im Geleit fauber aufgeputzter Engel erscheint und den Strahl des heiligen Geistes mit der Taube herniederfendet. Der schlanke Wuchs der Gestalten, die Schärfe der Formbezeichnung, die ernsthafte Anmuth des Ausdruckes, die dünne und lichte Farbe, die reichliche Anwendung von Gold, und dem gegenüber wieder der edle Renaissance-Geschmack der baulichen Staffage geben dem Bilde etwas Kindlich-Fierliches und Frühlingshaftes. Wenn man zur Abschätzung der Fresken Buon-

figli's in der Kapelle des Stadthauses namhafte florentinische Künstler berief, wie Filippo Lippi, und der Meister überdies mit dieser Arbeit nicht zu Ende kommen konnte, ohne daß doch ein Anderer an seiner Statt beauftragt wurde, so schliessen wir daraus, daß sein künstlerisches Streben sehr tüchtig war, und daß er bei den Bürgern von Perugia in hoher Achtung stand.

Buonfigli wie Alunno scheinen Verdienst um Fiorenzo di Lorenzo zu haben, einen Meister, dessen Lebensgeschichte zwar noch wenig aufgeklärt ist, dessen Stilweise uns aber in die unmittelbare Nähe Perugino's führt. Die Verbesserungen der Zeichnung, die wir bei ihm bemerken, die lebensvolle frische Behandlung, die er den Bildern gibt, von denen freilich eine Anzahl nur aus der Uebereinstimmung allgemeiner Merkmale auf ihn zurückgeführt werden, sichern ihm eine Stelle unmittelbar neben Pinturicchio, dem betriebsamen Genossen Perugino's, der es sehr wohl verstand, die Talente Anderer zu benutzen. Jedenfalls hat er sich auferhalb seiner Heimath umgethan, hat in Florenz und in Rom, wo er vermuthlich zugleich mit Pinturicchio, Perugino und Signorelli war und im Zusammenhang mit ihnen arbeitete, Eindrücke empfangen und Werke hinterlassen, aber neben den bedeutenderen Rivalen ist er, wie wir annehmen müssen, so sehr in den Schatten getreten oder — gehoben, daß er allmählig vor den Augen der Forschung verschwindet. Bis genau an die Grenze des Jahrhunderts können wir ihn verfolgen, dann verlieren wir seine Spur zwanzig Jahre lang; erst 1520, unmittelbar vor seinem Tode, taucht sein Name wieder auf, sodas der Verdacht gerechtfertigt erscheint, er sei um die Ehre seiner Erfolge durch einen anderen Künstler betrogen, der sich gerade in dieser Zeit uns aufdrängt und auf den noch zurückzukommen ist.

In den zuvor genannten Meistern war die umbrische Schule, und besonders die von Perugia, zu der Erkenntniß gelangt, daß Vervollkommnung nur zu erlangen sei durch Anschluß an die Florentiner. Was die ringenden Talente, wie Alunno und Buonfigli instinctiv getrieben hatte, wurde von den Jüngeren mit Bewußtsein und systematisch fortgesetzt. Hatten sie einzelne Züge florentinischer Kunst in sich aufgenommen und mit den heimischen Gewohnheiten zu verquicken gestrebt, ohne zu einem einheitlichen Stile gelangen zu können, so galt es jetzt, sich dem mächtigen Lehreinfluß der Florentiner rückhaltlos hinzugeben und nicht bloß von ihnen, sondern bei ihnen zu lernen; sei es auch auf die Gefahr hin, sich selbst darüber zu verlieren. So hat sich Perugino gebildet. Aber er besaß die Energie, aus den Lehrmitteln einer Kunstwelt, deren Wesen die eigene, gleichsam angeborene Richtung aufzuheben drohte, eine Kraft zu schöpfen, welche ihn befähigte, das noch schlummernde Ideal der umbrischen Kunst zur Erscheinung zu bringen und zu einer klassischen Existenz zu erheben.

Sein erster Lehrer wird uns nicht genannt. Wahrscheinlich hatte Perugino in seiner Vaterstadt Città (ehemals Castello) della Pieve die ersten Anfangsgründe abgemacht und war in jungen Jahren schon nach Perugia in die Lehre gegeben worden. Buonfigli, an den man dann zuerst denken müßte, und Fiorenzo fallen, wie es scheint, außer Betracht; der letztere seiner Jugend halber, der erstere um deswillen, weil Vasari den Lehrer Perugino's ausdrücklich als einen in seinem Metier gerade nicht hervorragenden Maler bezeichnet, eine Charakteristik, die auf den auch von ihm geschätzten Meister Benedetto füglich nicht paßt. Wer er aber auch war, es ist jedenfalls ein klarblickender verständiger Mann gewesen. Der

Rath, den er seinem Schüler auf den ferneren Lebensweg mitgegeben hat, — umso merkwürdiger, wenn er bei der Annahme seiner eigenen Inferiorität sich als Erkenntniß der umbrischen Durchschnittskünstler ausweist — klingt wie das Testament der alten Schule. »Nur in Florenz — das soll er dem Jüngling eingefchärft haben — lasse sich in der Kunst überhaupt, und namentlich in der Malerei, das Höchste erlernen; denn dort wehe die scharfe Luft, die das Urtheil spitz mache, sodafs die Mittelmäßigkeit nicht bestehen könne; dort sporne die Bewegtheit des Lebens und die Schwierigkeit der Selbsterhaltung zu unablässigem Fleiße an und lehre die Menschen die Praxis des Verdienens; dort endlich herrsche ein Ehrgeiz, der strebsamen Geistern nimmer Ruhe läßt bis auch das Hervorragendste überboten sei, und der bei unedlen Naturen zur Gallfucht ausarte. Wer also seines Erwerbes an innerem und äußerem Besitz genießen will, der muß schliesslich wieder aus Florenz fortgehen. Denn diese Stadt verfährt mit ihren Künstlern wie die Zeit mit ihren Erzeugnissen: was sie hervorgebracht, scheidet sie auch wieder aus oder läßt es zu Grunde gehn.« Diese goldenen Worte, die Vasari als ein rückwärts gewandter Prophet dem Lehrmeister Perugino's in den Mund legt, haben sich in ihrem vollen Umfange, im Guten und Schlimmen, an diesem bewährt.

Aber nicht unmittelbar scheint der junge Perugino aus Perugia nach Florenz gegangen zu sein. Nur auf seine frühe Jugend will die Nachricht passen, daß er eine Zeit lang in Arezzo als Schüler des Piero della Francesca gearbeitet habe, wie Vasari in der Biographie dieses Meisters erwähnt. Vielleicht ist er dort mit seinem cortonesischen Landsmann Luca Signorelli zusammengetroffen, der, wie er als Persönlichkeit ein Gegenbild Perugino's war, so auch die Anregungen des gemeinsamen Meisters in ganz anderer Richtung verwerthete. Folgte er vornehmlich der Neigung zum Nacktstudium, das ihn in den Stand setzte, sich zu der großartigen Profan-Schilderei zu erheben, die vor allem seine Fresken in Orvieto an den Tag legen, so lernte sich Perugino bei Piero in die Geometrie und in die Anwendung der Perspektive ein, deren Verständniß er später oft zur Schau trug und die er, abgesehen von der Anwendung bei der baulichen Staffage seiner Bilder, zu einem wesentlichen Element der malerischen Wirkung zu machen lernte. Die Bedeutung der wissenschaftlichen Voraussetzungen seiner Kunst ging ihm jedoch erst in Florenz völlig auf, und zwar in der Schule jenes Mannes, der selbst nur nebenbei Maler, doch nichtsdestoweniger von einem seiner frühesten Verherrlicher, dem Dichter Verini, als der Quell gepriesen wird, aus dem alle hohen Meister toskanischer Malerei getrunken. Aus der Werkstatt des Bildhauers und Goldschmieds Verrocchio traten ebenso viele Künstler hervor wie Statuen oder Gemälde, und dem Ruhme, den er sich als schaffender Meister erworben, steht der andere gleich, der Erzieher einer Generation großer Talente gewesen zu sein. Es war das Geheimniß seines Genies, in Anderen mit sokratischer Kunst dem innersten Wesen zur Entfaltung zu verhelfen, und er gab ihnen zugleich die Mittel in die Hand, um sich der Aufgaben innerhalb ihres Metiers mit Erfolg zu bemächtigen. Dazu führte bei Perugino die Vertiefung in die chemische Beschaffenheit der Farben, welche seit den Versuchen der Peselli, Baldovinetti und Pollajuoli die Florentiner, unabhängig von den Entdeckungen der van Eyck, fortwährend beschäftigt hatten. Und in diesen Bemühungen, die Verrocchio zu wichtigen Resultaten leitete, fand Perugino den eifrigsten Genossen an Lionardo, welchen Giovanni Santi, der Vater Rafaels, in seiner Reimchronik in Einem Athem mit ihm nennt:

Zwei Jünglinge, an Alter gleich und Ehren,<sup>2)</sup>  
Göttliche Meister in der Malerei.



Verleihung der Schlüssel an Petrus.

Mittelgruppe aus Perugino's Freskobild in der Capella Sistina des Vatikans.

So begrüßt er sie in seinem Künstler-Katalog. Der gleiche Glanz der aufblühenden Namen hat ihn den Altersunterschied vergessen lassen; denn in Wahrheit war

Lionardo ungefähr 6 Jahre jünger als Perugino, da wir dessen Geburtsjahr 1446 aller Wahrscheinlichkeit nach festhalten dürfen. Wenn aber Lionardo's gigantischer Trieb, sich zum Adepten aller Geheimnisse der Natur zu machen, ihm gerade im Bereich der Malerei nachmals Täuschungen bereitete, die wir mit unerfetzlichen Opfern bezahlen, so liefs sich der kleinere Geist des Umbriers an den nächsten praktischen Ergebnissen genügen und formte nüchtern-betriebsam das gewonnene Gold zur Münze aus.

Vielleicht erklärt es sich zum Theil durch die überaus mühevollen Studien bei Aneignung der Farbengeheimnisse, die ihn lange in abhängiger Thätigkeit gehalten haben mögen, dafs wir von frühen Jugendwerken Perugino's kaum etwas mit Bestimmtheit aufweisen können, und überdies scheint sein Temperament ihm nur verhältnismäfsig langsames Fortschreiten gewährt zu haben. Hält man sich an unzweifelhafte Beispiele, so bietet das schöne Rundbild im Louvre (Maria mit dem Kinde, umgeben von der heiligen Rosa und Katharina und zwei Engeln) ausgiebige Gelegenheit zur Charakteristik seines Jugendstiles. Schon durch die Einheitlichkeit des Geschmacks kündigt sich bei aller Verwandtschaft mit den Erzeugnissen seiner Landsleute die bedeutendere Künstlernatur an. Der Maler hat genau gewufst, was er wollte und was er konnte. Mit gröfster Aengstlichkeit hält er sich an den symmetrischen Aufbau. Wenn man die obere Hälfte des Bildes in der Mitte zusammenklappte, würden die beiden Theile sich vollkommen decken, so identisch sind die Haltungen der Gestalten und der Zug der Silhouette. Die Standart der Figuren ist unfrei; man fühlt noch die schiebende und ordnende Hand des Künstlers, als er sich seine Modelle zurecht rückte, und die verschiedenen Pläne, die er im Bilde sichtbar machen will, sind nur durch Verkleinerung der zurückstehenden Figuren und zwar, wie es beim Anfänger verständlich, in stark übertriebener Weise veranschaulicht, keineswegs durch Farbenabtönung. Dabei ist ihm begegnet, dafs, als er die heilige Rosa, die, wie ihre Gegenfigur, ursprünglich auf gleicher Linie mit Maria gestanden zu haben scheint, zurückschob, um trotz der Rundform der Tafel die ganze Gestalt sehen zu lassen, er die Richtung ihrer niederblickenden Augen unverändert liefs, sodafs sie, während sie offenbar den Jesusknaben hat betrachten sollen, in Wahrheit mit voller Inbrunst der Mutter Gottes auf den Rücken schaut. Dasselbe begegnete den auf der Brüstung dahinter stehenden Engeln, die in Folge des Abstandes, den sie durch die Linienperspektive erhalten, vor sich hin in's Leere beten, weil auch ihnen der Gegenstand ihrer Andacht entrückt worden ist. Aber diesen Schwächen gegenüber steht eine Kraft der Selbstbeschränkung, ein Muth der Simplizität, welche umso stärker wirken, als sie Hand in Hand geben mit der tiefen Pracht der Farbe, die für ganz anderes als diese stillen Andachtsvorstellungen geschaffen scheint. Das Bild ist noch in Tempera gemalt, die zähe Substanz des Bindemittels macht sich bemerkbar, aber Perugino hat ihm Wirkungen abgezwungen, welche erstaunlich sind. In der Zusammenfassung dieser bunten Töne liegt keineswegs ein eigentlich coloristischer Reiz; aber das Materielle der Farben ist so stark herausgearbeitet, dafs wieder eine Art Harmonie entsteht, die überdies durch die den Gewandfarben entsprechende Stimmung des Fleisches befördert wird. Dargestellt ist auf der Tafel nichts als das Beisammensein holdseliger Wesen, die still, doch ohne Erwartung lauschend gleichsam ihre eigene fromme Stimmung genießen; den Reiz des Werkes bildet die Verbindung dieser feierlichen Seelenruhe mit sinnlicher Macht des Colorits.

Es fielt sich an, wie die grofsen buntglühenden Blumen, deren Geheimniß auch nur im vegetativen Leben beruht. Gewiffe Merkmale, wie die Behandlung der Gewänder, welche die eigenthümlich rundlichen Faltenbrüche des Doppelftoffes zeigen, und die feiste Gestalt des Kindes weisen augenfällig auf Verrocchio's Atelier hin, wie wir denn namentlich bei Lorenzo di Credi und auf Bildern, um deren Urheberfchaft dieser sich noch heute mit seinem Mitschüler Lionardo streitet, genau folche Züge wiederfinden.

Bis etwa zu seinem 40. Jahre hat Perugino offenbar ein sehr unftätes Leben geführt. Wir begegnen ihm öfter in feiner Heimath, wo er vielleicht den berühmten Lehrer der Mathematik, Luca Pacioli, kennen lernte, der 1478 in Perugia docirte; in diefem Jahre malte er Fresken in Cerqueto, die jedoch untergegangen find. Erst 1482 wird er urkundlich in Florenz erwähnt, hat sich aber wahrſcheinlich ſchon früher dort niedergelaffen, wie wir, abgesehen von inneren Gründen, daraus entnehmen dürfen, daß ihn, nach Vaſari's Andeutung, die Noth der Zeit aus Perugia verſcheuchte, womit vermuthlich auf die auch in Umbrien wüthenden Kämpfe der Curie gegen Florenz angeſpielt iſt, welche der Verſchwörung der Pazzi folgten. Bald aber zog Papſt Sixtus der IV. die beſten Künftlerkräfte des mittleren und nördlichen Italiens nach Rom. Melozzo da Forli hatte den Boden bearbeitet, jetzt in den 80er Jahren erſchien die Elite der Florentiner: Domenico Ghirlandaio, Botticelli, Roffelli, und mit ihnen Signorelli und Perugino. Bei Ausſchmückung der ſixtinifchen Kapelle und zwar ihrer hauptſächlichlichen Wandflächen, um die es ſich handelte, war eine Parallel-Behandlung der Stifter des ifraelitiſchen Gefetzes und des meſſianifchen Gottesreiches vorgeſchrieben. Nach welchen Grundſätzen die Vertheilung der 12 Gegenstände geſchah, wiſſen wir nicht. Von Botticelli, der 1481 berufen war, wird behauptet, er habe den Reigen geführt und eine Art Oberaufficht über die Arbeit gehabt; er malte drei Bilder und die Papſtporträts der Pilafter. Aber ein mindestens ebenſo groſſes Penſum wurde Perugino zu Theil, der ihn überdieß der Zeit nach abgelöst zu haben ſcheint, da wir ihn 1483 noch einmal in Perugia finden. Nach der Bedeutsamkeit der Aufgaben fiel ihm der Löwenantheil zu: auch er malte drei Reihen-Bilder, übernahm aber auferdem noch die Dekoration der Altarwand. Dieſe hatte er in drei Felder zerlegt, deren mittleres die Himmelfahrt Maria's enthielt mit der anbetenden Geſtalt Sixtus des IV., während zu den Seiten die Findung Moſis und die Geburt des Heilands angebracht waren, alſo die Ausgangspunkte der längs der Wände vertheilten Scenen des alten und neuen Teſtamentes und die Apotheoſe der neuen Eva, der Vermittlerin des göttlichen Gnadenschatzes. Auf dieſe Weiſe ſchloß ſich der Kreis von Vorſtellungen, welcher die päpſtliche Kapelle als den Mikrokosmos der bibliſchen Verheißungen auffaßte. Michelangelo führte nachmals den Gedanken weiter, indem er die Felder der Decke mit feinen erhaben-symboliſchen Darſtellungen der erſten Geſchicke von Welt und Menſchheit füllte und die architektoniſchen Uebergangsglieder mit Geſtalten belebte, welche uns das Ahnen feiner Offenbarung zeigen. Aber er griff um ſich und nahm zur Verſinnlichung des Schluffes der Menſchheits-Tragödie, deren irdiſchen Verlauf die Wandgemälde ſchilderten, jene Riefenfläche in Anſpruch, die Perugino bereits zu feinen drei Programm-Compoſitionen benutzt hatte. Nach ziemlich fünfzigjährigem Beſtand wurden ſie heruntergeſchlagen, um dem »jüngſten Gericht« Platz zu machen.

Die Nachbarschaft Michelangelo's ſchädigt die Wirkung der ſixtinifchen Wand-

gemälde über Gebühr. Dafs Cofimo Rosselli's schwächliche Leistungen verblassten, obwohl sie, ihrer vier, sich räumlich breit machen, dazu bedurfte es der Machtgebilde Buonarroti's freilich nicht, aber die Werke seiner Genossen halten mehr und minder Stand; nur muß man nicht vergessen, dafs sie einer Periode des Suchens und Tastens angehören, die mit ihren Vorzügen und Fehlern weit hinter dem großen Nebenbuhler lag. Wie man in Botticelli den Choleriker, in Signorelli den Sanguiniker, in Ghirlandaio den Phlegmatiker erkennt, steht Perugino mit feinem melancholischen Wesen hier Aufgaben gegenüber, in die er sich erst hatte einleben müssen. Man fühlt: unter den Genossen, mit denen er wetteifert, sind zwei, von welchen er lernt und vielleicht früher schon gelernt hatte. Zu dem kühn phantastischen Botticelli hat er kaum ein näheres Verhältniß gehabt, desto mehr zu Ghirlandaio und Signorelli. Zwischen ihnen arbeitend findet er hier in der Siftina auf dem Mittelwege zwischen beiden seine Richtung. Das erste seiner Bilder ist geradezu für Signorelli angesprochen worden. In der naiven Weise, die an Benozzo's pisanischen Fresken so anziehend wirkt und die bis hierher bei den Florentinern kanonisch bleibt, schildert er in räumlichem Nebeneinander die zeitlich auseinanderfallenden Begebenheiten auf der Reise des Moses mit der Zipora. Zwei compacte Hauptgruppen sind unterschieden: rechts die Vollziehung des Symbols der Aufnahme in den Judenbund an dem Sohne Moses, links der Religionsstifter mit seiner Sippe auf der Wanderschaft (er ist mit unverkennbarer Absicht beide Male dem Typus Christi überraschend ähnlich gebildet) plötzlich aufgehalten vom Gewaltigen des Herrn, der, genau in der Mitte des Bildes stehend, den erstaunten Moses am Brustplatz erfafst und mit dem Schwert bedroht. Diese vom Rücken gesehene Engelgestalt ist ganz und gar in Signorelli's Sinn gehalten. Nicht blos die Art, wie die Knie durchgedrückt sind, ist eine auffallende Abweichung von Perugino's weichlichen Beinstellungen, auch die flatternde Bewegung des Gewandes und zumal die Entschlossenheit des Gestus, welche beim Nachahmer eher noch etwas eckiger ausfällt, bestätigen den Einfluß des volksverwandten Genossen, welcher übrigens auch in dem ungewöhnlich hurtigen Tempo der schreitenden Figuren, namentlich in denen des Mittelgrundes durchblickt. Um hier eine Beziehung beider Meister zu vermuthen, bei welchem Signorelli der Gebende war, dazu bedurfte es der Mittheilung gar nicht, dafs Bartolommeo della Gatta, den man in Sonderheit an den Kinderfiguren wieder zu erkennen glaubt, Beiden dort als Gehilfe gedient.

Aber auch Ghirlandaio's Vorbild — er hatte die großartige Composition der Berufung der ersten Apostel ausgeführt — macht sich bereits bemerklich in der würdevollen Gruppe rechts und in den überwiegend massigen Gewandmotiven; und der reife und ruhige Geist des Epikers der florentinischen Schule des Quattrocento gewinnt zusehens das Uebergewicht. Auf seinen Einfluß zumeist dürfen die Züge zurückgeführt werden, welche das zweite Bild Perugino's die »Taufe Christi«, vortheilhaft vom ersten unterscheiden: neben den ganz umbrischen Eigenschaften der Hauptfiguren, zu denen uns ein schönes Studium in der Handzeichnungs-Sammlung des Louvre erhalten ist, erfreut die weiträumige Anlage der Scenerie, die gefammelte Haltung der Gruppen, die Betonung des Hauptvorganges, welchem die Epifoden taktvoll untergeordnet sind, wenn auch die Ausfüllung der Pläne in ihrer übertriebenen Figurenzahl noch etwas von der Unsicherheit des Lernenden verräth, der lieber zuviel geben, als leer erscheinen mag.

Diefes Bedenken nun überwindet Perugino in feinem letzten Bilde, der »Schlüsselweihe«, fo vollkommen, daß er hier ins andere Extrem fällt. Er hat jetzt das Recept des Ceremonien-Bildes gefunden, mit welchem fich zugleich die Schwierigkeiten der perspektivifchen Anordnung von felbft löfen. Dargestellt ift nicht der hiftorifche Moment der Anſprache Chriſti an Petrus — jenes ergreifende »Simon Johanna, haſt Du mich lieb?« wie es Rafael's Carton verherrlicht — fondern die ſymboliſche Handlung der Uebergabe des Amtes zu binden und zu löfen an den Fürſten der Apoſtel, den Ur-Papſt. Die Scene begibt ſich auf weitem marmorgetäfelten Platz in einer idealen Stadt, die vermöge dreier den Mittelgrund abſchließender Gebäude als eine Abbreviatur Roms erſcheint: inmitten ein Tempel, das Muſter eines Centralbaues, rechts und links ſtattliche monumentale Thore, renaissancegerecht zugeſtutzte Copien des Titusbogens, ſodaß neben der antiken Pracht die dominirende chriſtliche Kirche anſchaulich gemacht iſt. Im Vordergrund ſteht Chriſtus, ein blonder hochſchultriger Mann, und reicht dem vor ihm knieenden ernſtblickenden Petrus die Schlüssel; zu beiden Seiten, in gleichmäßigen Abſtänden reihenweiſe zwei und drei Mann hoch die übrigen elf Jünger, mit milden andächtigen Geſten die Handlung beobachtend; ihnen gefellt aber und unmittelbar ſich an ſie ſchließend eine Anzahl profaner Zeugen, offenbar meiſt Bildniſſe, unter ihnen wahrſcheinlich das Selbſtporträt des Meifters und zweier Architekten, die mit ihrem Handwerkszeug, Zirkel und Winkelmaß in Händen, ſich unterhalten. Der Nachdruck, den Perugino dadurch auf das Bauweſen und feine wiſſenſchaftlichen Bedingungen zu legen ſcheint, rechtfertigt ſich vollauf, wenn wir die Gefammtanordnung feines Bildes ins Auge faſſen: Der Aufriß der architektoniſchen Staffage tritt ſo anſpruchsvoll hervor, daß er für den Beſchauer faſt dieſelbe Bedeutung gewinnt wie die Perſonen. Theilt man das Bild in neun horizontale Schichten, ſo fallen genau die unteren vier auf den in geſchloſſener Zeile ſich aufreihenden Figurenſtreifen vorn, die letzten vier auf die bauliche Staffage, das fünfte Neuntel, alſo genau der Mittelſtreifen, iſt offen gelaffen und wird nur von ganz kleinen Geſtalten belebt, deren Handlung ſich einerſeits auf die Zinsgroſchen-Szene, anderſeits auf die Nachſtellungen bezieht, die Chriſtus durch die Pharifäer erleidet. Der räumlichen Anordnung nach ſtehen dieſe Zwifchengruppen gerade auf den Köpfen der Vorderfiguren und enden genau an der Fußeleiſte der Gebäude. Mit Hilfe dieſes Schemas, das er noch öfter angewendet hat, löſte Perugino das Problem der Raumgliederung ſtatt auf maleriſche vielmehr auf geometriſche Weiſe. Die Hauptſchwierigkeit der maleriſchen Compoſition, welche in der Beherrſchung des zweiten Planes liegt, iſt umgangen. Gleichwohl erreicht er durch dieſes künstlich naive Verfahren den Eindruck einer Feierlichkeit, welche durch die ruhige, fein abgewogene Stimmung der Farben erhöht, gerade dieſes Bild zum wirkungsvollſten des ganzen Cyklus macht.

Seit 1486, in welchem Jahre die ſixtinifchen Fresken allem Anſchein nach beendigt wurden, muß Perugino wieder geraume Zeit heimatlos gewefen ſein. Ein häßlicher Handel, bei dem er in Florenz theilhaftig war — wir haben noch das Protokoll der Vernehmung des Künſtlers inſolge eines brutalen Racheaktes — mag ihm die Stadt, in die es ihn doch am ſtärkſten zog, zunächſt verleidet haben. Er knüpfte mit dem Dombaurath in Orvieto an, wo der vor 50 Jahren, ſeit Fieſole's Tagen unterbrochene Schmuck der ſogenannten Neuen

Kapelle noch immer der Vollendung harrte, aber so lockend auch gerade diese Aufgabe schien, Perugino stellte durch fortwährende Winkelzüge die Geduld der Orvietaner dermaßen auf die Probe, daß es endlich der Intervention des Cardinals Giuliano Rovere, des nachmaligen Papstes Julius II. bedurfte, um sie gegen den wortlosen Künstler, der sie schließlicly doch zum Narren hatte, bei Gutem zu erhalten. Er war von Neuem nach Rom gegangen, hatte aber zuvor (1491) in Florenz an der wichtigen Künstlerberathung theilgenommen, welche unter dem Vorsitz des Lorenzo magnifico die Frage der Dom-Fassade lösen sollte, die jedoch erst nach weiteren 400 Jahren — in unseren Tagen — ihren Abschluß gefunden hat. In Rom, wo mittlerweile Pinturicchio, sein Gehilfe, in der Sixtina gewissermaßen als sein Stellvertreter weiter gearbeitet hatte, beschäftigten ihn Freskomalereien für den Cardinal von Ostia (Giuliano), die nicht auf uns gekommen sind; erhalten ist aus dieser Zeit (1491) ein Altarstück, jetzt in der Villa Albani, welches die hervorragende Begabung des Meisters für die Staffelei-Technik von Neuem an den Tag legt. Der bescheidene Maßstab der Figuren dieser mehrgliedrigen Tafel, deren Mittelfstück ein Presepe (Anbetung Jesu) bildet, läßt die Mängel seiner häufig etwas summarischen Naturauffassung zurücktreten hinter dem feinen Seelenausdruck und der liebevollen Sauberkeit der Behandlung. In richtigem Gefühl für die starke Seite seines Talentes, in welcher ihn die Tradition seiner Jugend und sein Naturell gleichmäsig unterstützten, wendete er sich jetzt bei der endgiltigen Niederlassung in Florenz mit größtem Eifer dem Studium der Technik wieder zu. Eben damals brach bei den Florentinern die Erkenntniß durch, daß der Oelmalerei die Zukunft gehöre. Ghirlandaio war der letzte Maler von der alten Observanz gewesen; es galt, ohne sein großes Beispiel für die Monumentalmalerei zu verleugnen, seine strenge Würde zu mildern, die Trockenheit seines Colorits zu erwärmen. Dazu war Perugino der rechte Mann. Sein künstlerisches Ansehen wuchs in Florenz mit jedem neuen Werke, seine Thätigkeit gewann immer mehr an Ausdehnung; aber während er Aufträge aller Art annahm und ausführte, blieb sein Hauptaugenmerk auf die Vervollkommnung in der neuen Malweise gerichtet. Die Erfolge dieser eifrigen Mühen setzten ihn in den Stand, Reize zu entfalten, in denen die still bewahrte Potenz des umbrischen Kunstgefühls unter der Bewunderung der Florentiner in die Blüthe trat.

Mit den Jahren 1494 und 95 erreicht Perugino den Höhepunkt seiner Kraft in den Schilderungen religiöser Schmerzensfeligkeit, welche verkörpert in der Darstellung der »Pietà«, dem melancholischen Hange der umbrischen Phantasie den reinsten Erguß gestattete. Es ist nicht zufällig, daß kurz zuvor der Künstler, welcher die größte Coloristenschule Italiens gebildet hat, Giovanni Bellini, an diesem nämlichen Gegenstande seine innere künstlerische Bildung vollzog, denn diesem Stoffe gegenüber bestehen nur die wahrhaftigen phrasenlosen Empfindungen, die mit dem Menschen den Künstler adeln. Die edelste Darstellung der Trauer um den todten Heiland gab Perugino, nach verschiedenen wahrscheinlich vorbereitenden Anläufen einfacherer Art, in der figurenreichen Composition, welche jetzt der Galerie Pitti in Florenz angehört. Trotz seiner 50 Jahre erscheint er hier so jugendlich und harmlos wie nur je auf früheren Bildern. Seine Auffassung entspricht der gläubigen Fiktion seiner Kirche, die in den großen Vorgängen der evangelischen Geschichte ewige Ereignisse sieht. Ihr Geheimniß beruht darin, daß sie fozufügen die Symbole ihrer selbst sind. An die Thatfache der Todes-

noth des Gottesohnes reicht keine gemeine Klage. Die Trauer verklärt sich zur Andacht, und diese Andacht wieder zur Seligkeit. So ist Perugino's Gemälde erfüllt von einer Poesie des Leidens und der kindlichen Ergebung. Bei aller Tiefe der Empfindung athmen diese Figuren Gelassenheit. Die Träger haben auf dem Wege zum Grabe den Todten noch einmal niedergelassen, damit die Mutter den letzten Abschied von ihm nehmen kann. Indem sie seinen Arm hält und eine ihrer Begleiterinnen den Kopf des Heilands stützt, scheint sie leise noch zu ihm zu sprechen; es ist als ob ihr Herz unbewußt laut würde vor diesem Anblick. An ihrer Seite kniet Magdalena betend und gleichfalls mit inbrünstig keuschem Blick die Züge des sanft hingestreckten jugend schönen Leichnams betrachtend, in denen sich der Ausdruck tiefster Ruhe nach langer Pein abprägt. Hinter Maria ist eine dritte der Freundinnen aufgestanden und erhebt in schmerzvollem Staunen die Arme. Ihre Gestalt bildet die Spitze der rechtwinkligen Pyramide, welche die Hauptgruppe darstellt. Auf gleicher Linie mit ihr sind links ein Jünger und ein betendes Weib, rechts Johannes und ein Zweiter angeordnet, welcher diesem die Nägel vom Kreuze zeigt; zwischen ihnen ein Greis, der betend auf die Marterzeichen niederschaut, indess Johannes selbst, die gefalteten Hände vor sich niederstreckend, mit stummfragendem Blick emporsehaut. Den Mittelgrund bilden einförmige, nach beiden Seiten aufgeschichtete Hügel; zwischen ihnen aber, genau in der Kopfhöhe der Figuren und so, daß die Silhouette des Pyramidal-Aufbaues der Hauptgruppe sich in Gegenbewegung der Linien wiederholt, ist offenes Land sichtbar, ein anmuthiges Flußthal mit einer thurmreichen Stadt am jenseitigen Ufer, das in sanften Wellenzügen der Berge am Horizont verläuft. Die feinen Schlangenlinien des Gewässers, das quer durch den Hintergrund rinnt und der Aufbau der bergigen Ferne, die derselben Richtung folgend den Blick nach rechtshin lenkt, mildern den Eindruck des streng symmetrischen Schema's der Figuren-Composition und der Massenanlage um so wohlthätiger, als dieser liebevoll durchgeführte Hintergrund mit einem Sinn für die landschaftliche Schönheit behandelt ist, welcher im damaligen Florenz hohe Schätzung erfuhr. Hierin hatte der Umbrier in der That den Florentinern etwas Neues zu bringen. Die Beobachtung der Landschaft, ihre Verarbeitung zu einem bedeutsamen Neben-Element im Bilde verrathen schon die heimischen Vorgänger Perugino's; er selbst erlangt in dieser Richtung einen Grad von Feingefühl, welcher die florentinischen Zeitgenossen ebenso wie die alten Flanderer übertraf; jene dadurch, daß er an Stelle der symbolisch-willkürlichen Behandlungsweise der Formen die naturtreue Zeichnung setzte; diese, indem er die naive Mannigfaltigkeit der fast selbständig als Bild im Bilde bestehenden Hintergründe taktvoll zu künstlerischer Angemessenheit verschönte. Aus der Erweiterung der Tiefe im Bildraum und aus der organischen Gliederung der Pläne, welche damit gefordert war, gewann auch das specifisch Malerische und sein technischer Vortrag mehr und mehr Abklärung. In anderen Gemälden Perugino's aus dieser Zeit, wie dem »Gethsemane« und der »Andacht am Kreuz« in der Akademie zu Florenz, offenbart sich die Wechselwirkung dieser Elemente und die Steigerung seiner künstlerischen Kraft auch an schwierigeren Problemen: beide Male beherrscht er die abendliche Stimmung meisterhaft und erhebt sie nicht blos zu einem erläuternden Moment für den dargestellten Vorgang, sondern zugleich zum Mittel der farbigen Gesammt-Harmonie des Bildes.

Ohne Zweifel war es diese Seite der Begabung des Künstlers, welche ein

späterer venezianischer Kunsftfchriftsteller im Sinn hatte, wenn er den Giorgione einen »anderen Perugino« nennt<sup>3)</sup>, ihn, der gerade durch die phantastische Verbindung von Landschaft und Figuren, durch den Reiz seiner Stimmungsbilder berühmt war. Ueberhaupt bieten sich zahlreiche Vergleichspunkte zwischen derjenigen Entwicklung florentinischer Kunst, welche Perugino anbahnte, und der gleichzeitigen in Venedig dar. In Fra Bartolommeo, der dem Perugino viel verdankt, reichen sich der norditalienische und der toscanische Kunstgeist die Hände. Jener flog auf leichten Fittichen einer reiferen und wirkungsvollen Technik, dem durch Antonello da Messina vermittelten Erbe des altflandrischen Geheimnisses, einer unvergleichlichen Prachtentfaltung zu; dieser eroberte mit schwererem Rüstzeug die Grundlagen, von denen aus die erhabensten Ziele der Kunst erreichbar wurden.

Perugino hat auch selbst Beziehungen zum italienischen Norden gehabt. 1494 lieferte er ein Madonnenbild für Cremona und eine Wunderdarstellung für die Scuola von S. Giovanni Evangelista in Venedig. Infolge dessen erhielt er vermuthlich den ehrenvollen Auftrag, zwei geschichtliche Gemälde für denselben Rathssaal des Dogenpalastes zu malen, für welchen sein umbrischer Vorfahr Gentile da Fabriano vor 80 Jahren thätig gewesen war. Die Verhandlungen scheiterten jedoch an den ungewöhnlich hohen Honorar-Ansprüchen, die Perugino erhob, ein Umstand, in welchem man wol ebenso einen Beweis dafür erblicken darf, daß mit dem »Petro Peroxino« der bezüglichen venezianischen Urkunde kein anderer als der berühmteste Träger dieses Namens gemeint gewesen ist, wie er anderseits zu erkennen gibt, daß der Meister damals in die Reihe der gefuchtesten und bestbezahlten seines Faches eingerückt war. Er durfte sich zur Ehre seines Nachruhms über den Mißerfolg jenes venezianischen Antrags trösten. Denn das fruchtbare Jahrfünft, welches vor ihm lag, wurde deshalb zur Festzeit seiner ganzen Künstlerlaufbahn, weil er in den anderweit an ihn herantretenden Aufgaben Gelegenheit fand, die eigentliche Stärke seines Talentes mehr und mehr zur Geltung zu bringen; so sehr, daß nachdem die Kraft erschöpft scheint und ein bloßes Vegetieren beginnt.

Den Erstlingen dieser Hochblüthe von Perugino's Stil, die wir erwähnt haben, gefellen sich eine Reihe Bilder, in denen vornehmlich die frommere Hingabe des Menschen an die göttlichen Mysterien den denkbar intensivsten Ausdruck findet. Das genießende Anschauen überirdischer Vorgänge, ich möchte sagen eine trockene Extase ist bei den Persönlichkeiten, die er uns vorführt, der natürliche Zustand. Wenn die florentinischen Realisten das Wunder im Gegensatz zum Erfahrungsmöglichen schildern, also in der aufregenden Wirkung auf den gewöhnlichen Menschen, gibt es Perugino mit einer Kindlichkeit der Auffassung, welche von dem Dualismus des Diesseits und Jeneseits scheinbar nichts weiß. In den Tagen, welche die erschütternde Tragödie Savonarola's erlebten, erneuert er die weihelichen ruheseligen Stimmungen Fiesole's und macht die gesteigerten Kunstmittel jener weit fortgeschrittenen Zeit einer anscheinend ganz naiven Phantasie dienstbar.

Hierhin gehört vor allem eine Reihe von Darstellungen der Himmelfahrt, die sich vermöge der aller dramatischen Unruhe abholden durchaus lyrischen Auffassung besser als Verklärungen bezeichnen lassen, und die in verschiedenen Uebergangsformen bis zum einfachen Madonnenbilde vorhandenen Verehrungen Maria's. Den Grundtypus der nachmals in zahlreichen Wiederholungen beibehal-

tenen Composition der Apotheose enthält das ursprünglich (1495) für die Kirche S. Pietro Maggiore in Perugia bestellte Bild, welches nach mannichfaltigen Schicksalen endlich (1815) als Geschenk Pius VII. in das Museum nach Lyon gekommen ist. Es war die Mitteltafel eines umfangreichen monumentalen Altarstückes, dessen Nebentheile in alle Welt verstreut sind. Die Anordnung ist ganz symmetrisch. Unten auf dem Wiesenplan inmitten Maria, ihr zu Seiten zunächst Petrus und Paulus, dann die übrigen Apostel dicht gedrängt, bis auf die beiden etwas hervortretenden Eckfiguren fast in ganz gerader Linie aufgestellt. Der Hintergrund besteht in ebenmäßig nach dem Flußthal der Mitte sich abdachenden Bergzügen. Mit der eigenthümlich müden Körperhaltung und Kopfbewegung, die Perugino liebt, schauen die Anbeter empor; über ihnen steht Christus (ob sie ihn sehen können, ist bei der fast ganz vernachlässigten Luftperspektive nicht überall klar) innerhalb der von Seraphköpfen getragenen Mandorla und blickt, indem er bei ganz gleichartiger Armbewegung mit der einen Hand gen Himmel deutet und mit der andern segnet, mild herab; neben ihm schweben im unteren goldigen Aether zwei Engel mit Spruchbändern, völlig identische Gestalten, der eine nach links, der andere nach rechts hin, und über diesen steht auf wagerecht von der Mandorla ausgehenden Wolkenstreifen in der blauen Luft des oberen Himmels ein Engel-Quartett (Bratsche, Viola, Mandoline und Harfe). Nicht die geringste Bewegung findet statt; der überirdische Theil der Composition steht ebenso ruhig wie der irdische; denn die scheinbar fliegenden Cherubim machen infolge ihrer vollständigen Gleichartigkeit nur die Wirkung eines Ornamentes. An einem so figurenreichen Bilde wird recht empfindlich, über wie wenig physiognomische Typen und Stellungs-Motive Perugino gebietet. Dafs die Engel alle daselbe Mädchengesicht haben, ist nicht verwunderlich, aber die Männer von Galiläa müssen sich in zwei, höchstens drei stabil wiederkehrende Gesichter theilen, eine bartlose Jünglingsphysiognomie und eine ältere bärtige; so dafs man lauter Brüder in ihnen vermuthen könnte; allen gemeinsam sind auch die breit ausladenden Backenknochen, die infolge der Verkürzung bei aufwärts gerichtetem Kopfe unangenehm auffallen. An Beinstellungen kennt Perugino fast nur zwei: die Parallele und das Grundphänomen von Stand- und Spielbein (wie die Malersprache sich ausdrückt), das er bis zum Unerträglichen wiederholt. So stehen hier Christus, Petrus, Paulus und Maria völlig identisch, was um so störender ist, als diese Gestalten in unmittelbarer Nähe zusammen gesehen werden. Die Art der Zeichnung dieses Bein-Motivs übrigens entspricht bei Perugino durchgehens mehr dem weiblichen Körper, die Breite der Hüften steigert die Spitzigkeit des Winkels an dem schlaff nach innen gebogenen Knie, was der zahllosen Anwendung dieser Positur bei den Männern etwas Weichliches gibt. Durch die ganze Figuren-Auffassung des Meisters geht ein femininer passiver Zug. Die männlichen Charaktere, auch wo sie nicht die Geschlechtslosigkeit des Mönchtums ausdrücken sollen, erscheinen mit wenigen Ausnahmen ziemlich fad; dagegen erheben sich seine Frauen oft zu untadelhafter Schönheit. Seine Maria ist ein kräftiges Weib von bürgerlicher Erscheinung, meist mit dem Ausdruck stiller Melancholie; den Zauber der blühenden Jugend ersetzt der Reiz einer durch Erfahrung geläuterten Reife. In der Gesellschaft ihrer stumm andächtig sie umstehenden heiligen Verehrer sitzt sie auf zahlreichen Bildern des Meisters, das Kind lässig im Schoofse haltend, mit einer Miene, als wären ihre Ge-

danken abwendend — so auf dem tiefernten Gemälde der Tribuna in Florenz und dem in der Haltung verwandten des Wiener Belvedere (beide noch von 1493) oder dem geistesverwandten überaus anmuthigen Altarstück in Fano. — Höheren Schwung gewinnt ihr Wesen, wo sie Gegenstand mythischer Feier wird. Auf den Darstellungen ihrer Himmelfahrt leuchtet ihre Seele freudig auf unter dem Klang himmlischer Musik, aber sie bleibt in aller Glorie doch immer die demüthige Gottesmagd. Die schönsten derartigen Darstellungen sind die der florentiner Akademie und der Galerie zu Bologna, in welchen auch den vier heiligen Zeugen eine Tiefe und Feinheit der Charakteristik gegeben ist, die den vornehmen Gebilden aus Rafael's erster Periode nichts nachgiebt. Daneben steht die »Affunta« der vatikanischen Galerie mit den vier Beschützern von Perugia (von 1500), doch ist hier der zauberhafte Schmelz und die tiefönige Farbengluth nicht mehr in dem Maße zu finden wie auf den früheren Werken.

Mit der Einfachheit der Aufgaben, die sich Perugino stellt, wächst die Intimität und Wärme der Behandlung. Selten hat er zarter und melodischer den Seelenaustausch himmlisch reiner Menschen zum Ausdruck gebracht, als in der Erscheinung Maria's vor dem heiligen Bernhard (in der Münchener Pinakothek): unter graziöser Säulenhalle, die den Blick auf umbrische Berglandschaft freiläßt, sitzt der Andächtige an seinem Pult und erblickt, die Hände im Staunen erhebend, vor sich die heilige Jungfrau selbst, die seine Gedanken erfüllt hat. Sie ist unhörbar herzutreten und spricht zu ihm, ein Urbild der Liebenswürdigkeit, begleitet von zwei taubenäugigen Engeln in Menschenkleid, denen auf der Seite des Heiligen die Gestalt des Bartholomäus und ein jugendlicher lockiger Himmelsbote entsprechen. Der Kopf Bernhards ist ein überaus feines Porträt, das an die schönen, oft für rafaelifch erklärten Bildnisse der Camaldulenser-Mönche in der florentiner Akademie erinnert.

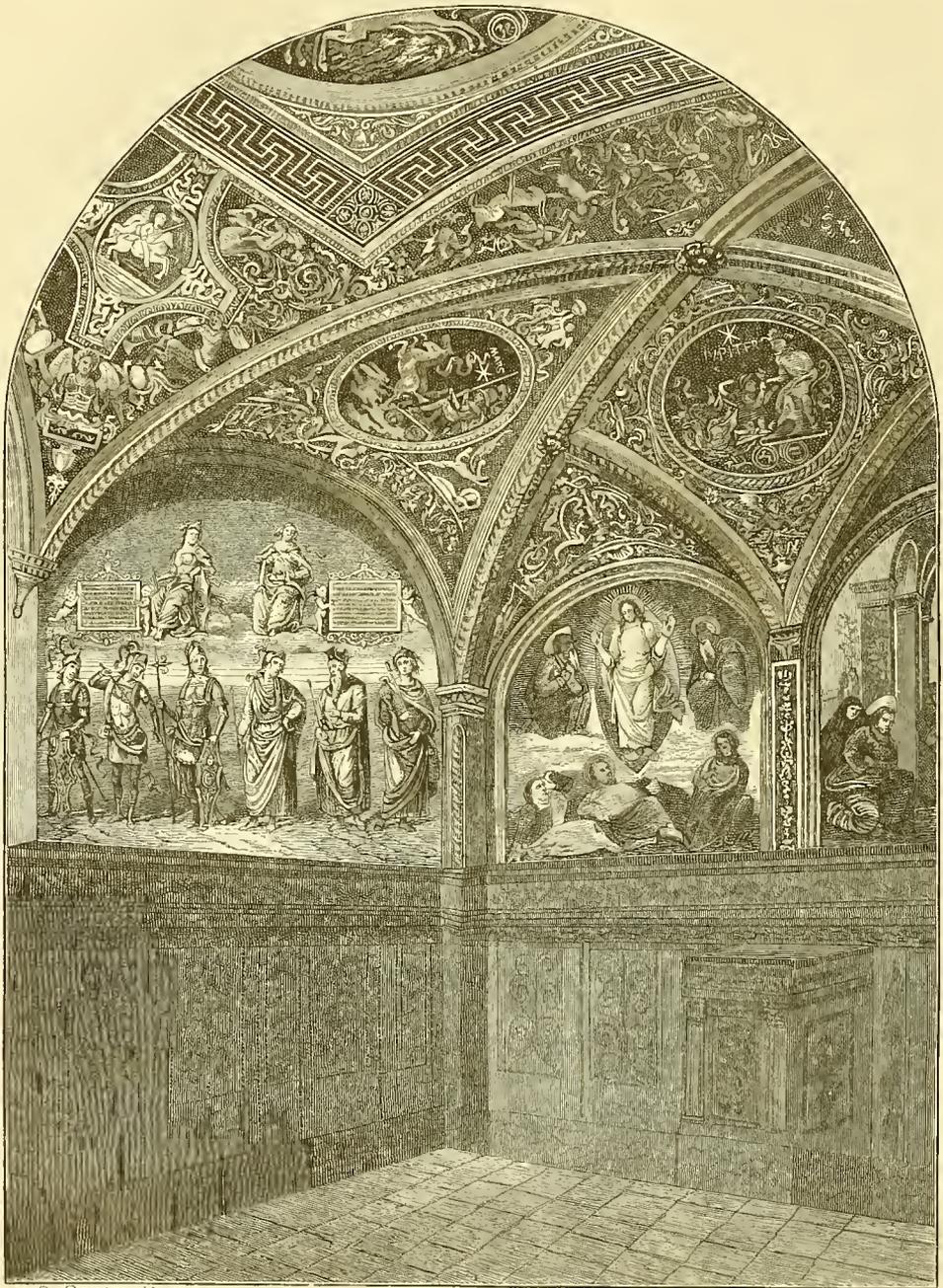
Und wieder wächst die Fähigkeit des Künstlers, indem er ganz ins Schlicht-Menschliche herabsteigt und Maria in Andacht bei ihrem Kinde schildert. Am Ende der Periode, von der wir reden oder vielleicht noch später, sodafs wir in ihnen Oasen in des Meisters schon öder gewordenem Altersleben zu erblicken hätten, entstanden das Prespepe in Nancy und die Madonna von Pavia, jetzt in London, die zartesten Enthüllungen weiblicher Holdseligkeit vor Rafael.

Haben wir in diesen Werken ebensoviele Zeugnisse für die zunehmende Bemästerung der neuen Staffelei-Technik, so hat doch Perugino gleichzeitig auch die monumentale Wandmalerei nicht vernachlässigt. Die bedeutendste Leistung dieser Art finden wir in dem Freskobilde der Andacht am Kreuz in Sta. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz. Drei Bögen gliedern die Wand: im mittelften steht in stiller menschenleerer Landschaft das Kreuz mit dem Heiland aufgerichtet. Er ist ganz jugendlich gebildet, bartlos, ein Körper voller Frische und Gesundheit, von keiner Spur des Leidens oder gar der Marter entstellt. Wie in den Kreuzesbildern der ältesten christlichen Künstler, die noch die Scheu vor der Antastung des Gottesohnes zurückhielt, spricht sich die Freiwilligkeit des Opfertodes rührend aus; der Mund ist verstummt, aber in den Augen scheint noch Leben; sie begegnen dem Aufblick Magdalena's, die knieend am Stamm des Kreuzes betet. In dem Bogenfeld zur Linken steht Maria, die herabgestreckten Hände gefaltet in stillem Sinnen gradaus schauend, während neben ihr der heilige Bernhard auf den Knien liegt; im dritten Feld Johannes; auffchauend zum Er-

löfer gleich dem knieenden weisbärtigen Benedikt zur Seite, der die Arme auf der Bruft kreuzt, streckt er die Hände herab zum Ausdruck hingebender Bewunderung. Keine Thräne fällt, kein Schmerzenslaut wird vernehmbar. Es ist die Sterbestunde Jesu; das Sakrament der Erlöfung vollzieht sich und ergießt seine Weihe. Betrachtet man das Bild in seiner Eigenschaft als malerische Leistung, so hat hier reifer künstlerischer Takt den Anschein vollkommener Naivetät angenommen, und darin liegt der Zauber der Wirkung. Die höchste Kunst löst sich gleichsam selber auf. Diese Gestalten, einzelne zum Theil von untadelhafter Schönheit (besonders gilt dies vom Johannes), werden zu Gefäßen für die Phantasie des Beschauers; sie sind von so frappanter Einfachheit, daß sie ihren Seelengehalt von dem Gemüthe des Beobachters zu erwarten scheinen; dies aber wird durch die geheimnißvolle Schlichtheit des Bildes, dessen mild-ernster Farben-Akkord in vollendet breiter Technik behandelt, unwiderstehlich anzieht, in seiner Tiefe gerührt.

Es ist oft über Perugino's persönliches Verhältniß zum Inhalte seiner Bilder gestritten worden, seit Vasari die verwunderliche Bemerkung niederschrieb, daß Vanucci ein religionsloser Mensch gewesen sei, der mit marmorner Stirn sich allen Heilsvorschriften widersetzt und es nie dahin gebracht habe, an die Unsterblichkeit der Seele zu glauben. Geldgier sei die alleinige Triebfeder seiner Handlungen gewesen, irdischer Erwerb seine ganze Hoffnung. Und an diese schmeichelhafte Charakteristik schließt der Biograph die Bemerkung, er habe — als älterer Mann, wie wir ergänzen müssen — ein junges schönes Mädchen geheirathet, in das er schier vernarrt gewesen sei, wie er sich denn u. a. darin gefallen habe, sie mit eigener Hand recht fauber herauszuputzen. Es wäre müßig, sich an der Hand der sehr dürftigen Nachrichten über das Privatleben Perugino's auf eine Widerlegung des Vasari einzulassen. Wenn der Geist, den seine Bilder athmen, sich nicht gedeckt hat mit seiner menschlichen Seelenverfassung, so beruht er doch auf poetischen Erfahrungen, die mit zu seinem Wesen gehören. Sie als bloße Anempfindung oder als Speculation auf die Neigungen der Zeitgenossen erklären zu wollen, scheint psychologisch höchst gewagt. Aber sie schließen nicht aus, daß der Künstler in seinen praktischen Kundgebungen die starken Mißverständnisse immerhin mag herausgefordert haben, denen Vasari, wie wir annehmen, zum Opfer gefallen ist. Die Erwähnung des zarten Verhältnisses zwischen Perugino und seiner Frau, die bei Vasari in Einer Zeile mit dem Verdikt über dessen Seelenrohheit steht, kann vielleicht dazu beitragen, den argen Widerspruch in etwas aufzulösen. Bei männlichen Naturen von starker Sinnlichkeit ist nicht selten der Kern des Wesens besonders zart. Sie schützen denselben instinktiv durch eine möglichst dicke Schale, neigen zum Bramarbasiren nach der entgegengesetzten Richtung, als müßten sie ihr Heiligthum sozusagen mit Knütteln vor Antastung schützen. Ihnen begegnet am leichtesten, durch die weibliche Liebe entwaffnet zu werden. Wir wissen jetzt, das Perugino die schöne Chiara, des florentinischen Baumeisters und Steinmetzen Luca Fancelli Tochter in seinem achtundvierzigsten Lebensjahre heimführte, und da von dieser selben Zeit sich der hohe Aufschwung seines Künstlerthums herschreibt, von dem wir zuletzt gesprochen haben, so wird es nicht ungereimt sein, wenn man eine urfächliche Beziehung zwischen diesen Thatfachen vermuthet, die seinem Herzen keine Unehre macht. Daß er trotzdem eine krause und täppische Natur blieb, wie er auch

notorisch nur ein sehr geringes Maß von allgemeiner Bildung in sich aufgenommen hatte (seine schriftlichen Aeußerungen gehören zu den unvortheilhaftesten,



R. BONG X A.

Perspektivische Ansicht der Audienzhalle des Wechselgerichts (Cambio) in Perugia mit Perugino's Wand- und Deckengemälden.

die sich bei solcher Lebensstellung in damaliger Zeit finden) ist nicht zu leugnen. Man kann das wohl aus seiner hausbackenen Physiognomie lesen, in der sich die

Derbheit und die Schlaueit eines bäuerlichen Naturells verbinden. Treffender noch geht es aus der gelegentlichen Aeußerung eines gebildeten Zeitgenossen, des Abtes Agostino Strozza von Fiesole hervor, wenn er von ihm sagt: »Mir ist noch kein Mensch vorgekommen, in welchem die Kunst so viel vermag, wo die Natur so wenig bietet«<sup>4)</sup>. Perugino hatte bis in seine Sechziger-Jahre mit größter Anspannung gearbeitet, wahrscheinlich im steten Kampf mit seiner schwerfälligen Natur; dann erschlaffte er plötzlich in einem solchen Grade, daß diese erklärliche Erscheinung des Marasmus als ein Gebrechen seiner künstlerischen Gefinnung aufgefaßt wurde.



Theil der Decke im Cambio zu Perugia.

Den Wendepunkt bezeichnet seine Thätigkeit im Cambio zu Perugia. Bis dahin, also bis hart an den Schluß des Jahrhunderts hatte er seinen ständigen Wohnsitz in Florenz. Wir hören von ehrenvollen Commissionen, die er übernahm z. B. bei Abschätzung von Gemälden anderer Künstler, bei Berathungen über Reparaturen am Dom, aus allem geht hervor, daß er eine Rolle spielte, die seiner künstlerischen Bedeutung entsprach, und nebenbei erfahren wir auch von dem Erwerb, den ihm die unermüdliche Thätigkeit einbrachte. Summirt man die massenhaften Aufträge, die im Laufe der neunziger Jahre an ihn kamen, so gewinnt man die Ueberzeugung, daß er eine sehr gute Einnahme gehabt haben muß, aber zugleich auch, daß er mehr und mehr genöthigt war, sich auf die Beihilfe Anderer zu verlassen. Nun war Perugino's geistiges Kapital nicht groß genug um in den Fällen, wo die Ausführung eines Werkes überwiegend Schülerhänden vertraut werden mußte, wenigstens selbständige und eigens für den Zweck erfundene Compositionen zu liefern. Dazu kam noch die zunehmende Bequemlichkeit des Alters, sodaß der Werth der von nun an unter seinem Namen entstehenden Gemälde wesentlich vom Talent seiner Gehilfen abhing.

Das Jahr 1498 brachte ihm die doppelte Ehre, zugleich in Orvieto und in Perugia begehrt zu werden. Wenn die Orvietaner noch einmal, nach so üblen Erfahrungen auf Perugino zurückkamen, so beweist dies ebenso sehr ihr richtiges Urtheil — denn von wem hätten sie eine übereinstimmendere Fortführung der durch Fiesole begonnenen Malereien erwarten können? — wie die hohe Achtung, in welcher

der Meister stand. Dieser aber verfaßte sich ihnen von Neuem, und man begreift, daß er seiner Heimath den Vorzug gab, umso mehr da er hier die Ausschmückung eines zwar nicht kirchlichen, aber immerhin solennen Raumes ganz und gar aus dem Frischen übernehmen sollte.

Die Gerichtshalle der Arte del Cambio d. h. der Wechsler-Gilde in Perugia war im J. 1453 ausgebaut worden. Sie liegt zu ebener Erde und ihre oblonge Grundfläche ist überraschend klein, sie mißt nur etwa 38 zu 25 Fufs, und dieser mäfsige Raum wird noch durch die längs der Wände hinlaufenden ungefähr anderthalb mannshohe Holzverkleidung eingeengt. Die Schmalseite nach der Straße zu ist fast ganz von Thür und Fenster eingenommen. Die erste Hälfte der Langwand rechts vom Haupteingange füllt das aus zwei Sitzreihen für die Richter und Notare sowie dem Pulte des Schreibers bestehende Tribunal; dieses zusammen mit den Thürverkleidungen und Paneelen Meisterarbeiten an Schnitzwerk und Intarsia, welche Domenico del Taffo und Mercatello von Massa geliefert haben. Den Hauptreiz des Raumes aber bildet in architektonischer und dekorativer Beziehung die Decke. Sie ist ein flaches Zwillings-Kreuzgewölbe ohne Theilungsgrat, sodaß sich in der Mitte ein sphärischer Spiegel und an den Schmalseiten ein System von Kappen bildet, ein Musterstück umbrisch-sienesischer Renaissance, welches nach Anlage und Ornamentation in der vielbewunderten Decke des Galatea-Zimmers der Farnesina von Peruzzi wieder anklingt. Noch besonders anziehend wird diese Construction durch die Verschiedenartigkeit der Gliederung beider Schmalseiten. Während nämlich das Deckengewölbe oberhalb der Eingangsthür regelrecht in einheitlichem Bogen abschließt, wird es an der Gegenwand von einem Schildbogen mit Pilafter abgefangen, welcher wieder zwei kleinere Kappen einfaßt. Dadurch entstehen an dieser inneren Schmalseite der Wand auch zwei Lünetten, welche kleiner sind als die vier der zweigetheilten Langseiten.

Perugino begann die Arbeit auf Grund eines genauen Programms, welches ohne Zweifel von dem anerkanntesten Humanisten der Stadt, dem berühmten Francesco Maturanzio verfaßt war.<sup>5)</sup> Es bestimmte nicht nur die Gegenstände, die an der Decke und den einzelnen Wandflächen darzustellen waren, sondern es schrieb sogar, wie es scheint, verschiedene Figurenmotive ausdrücklich vor. Die Decke sollte den Himmelsplan mit den sieben Planeten darstellen, die Wandbilder Verherrlichungen der antiken Tugenden, sodann die Propheten und Sibyllen, endlich zwei christliche Haupt-Mythien: Fleischwerdung und Verklärung des Heilands. Man sieht, es handelte sich um Aufgaben, auf deren Lösung Perugino unseres Wissens durch seine bisherigen Arbeiten nur theilweis vorbereitet war. Namentlich die mythologischen Gegenstände mußten ihm Schwierigkeiten bieten. Hier scheint deshalb der gelehrte Berater unmittelbar eingegriffen zu haben. Den Darstellungen der Planeten-Götter an der Decke des Cambio liegen nämlich die Figuren des Astrolabiums von Giovanni di Angelo zu Grunde, welches Johann von Speier in Italien wieder auflegte. Ihnen ist Perugino in der Wahl der Attribute, ja selbst in Einzelheiten der Motive treu gefolgt. Angebracht sind sie in schwarzgrundirten Medaillons, von denen das mittlere, die Sonne unter dem Bilde Apoll's, von einem rechteckigen Rahmen umschlossen, den Scheitelpunkt der Decke einnimmt, die übrigen, etwas kleiner gehalten, in die Gewölb-Abschnitten eingelassen sind; die Füllung bildet beim Spiegelfelde und den an die Schmalseiten anschließenden Compartmenten schwarzer, bei den übrigen goldener Grund,

der dort in reicher Buntheit, hier vorherrschend grau in grau mit ungemein phantastisch erfundenen Grottesken überspannt ist: ein höchst ansprechendes netzartiges Gewebe von Figuren- und Pflanzen-Elementen, bei welchem infolge der Farbwirkung bald der Eindruck des Ernstes, bald der Heiterkeit vorschlägt. Der ganz ornamentale Charakter dieses Deckenschmucks macht den Zweifel rege, ob Perugino wirklich der ausschließliche Urheber desselben war, und die Behandlungsweise des Figürlichen bestärkt ihn. Diese Planeten-Götter haben etwas ungemein Anziehendes vermöge der Schüchternheit der Formbehandlung und des Vortrags, in denen augenscheinlich jugendlicher Schönheitsinn mit den Schwierigkeiten der Technik ringt. Sie unterscheiden sich wesentlich von der breiteren und ausgeschriebenen Handweise der Wandbilder, und schon von Alters her hat man ihre Ausführung den Schülern Perugino's zugetheilt. Lagen, wie wir sehen, diesen Figuren zum Theil alte Vorbilder zu Grunde, so hat die Annahme umfomehr Schein, als die Bearbeitung der Decke besonders mühsam war und man sich auch aus diesem Grunde recht wohl vorstellen kann, der Meister habe lieber die Jungen sich dabei abquälen lassen. Sämmtliche Gottheiten fahren auf Wagen dahin: Apollo, ein knabenhafter Jüngling, scheint die stürmische Gangart seiner vier Roffe dadurch steigern zu wollen, daß er selbst laufende Bewegung annimmt; Mars in ritterlichen Zeitkostüm mit mächtigem Schwert auf dem Zweigepann und der greise Saturn mit der Sense, von zwei Drachen gezogen, sitzen gemächlich; ebenso Jupiter, der sich auf seinem Adler-Wagen vom knieenden Ganymed den Nektar kredenzen läßt, und Luna, die langsam von zwei kräftigen Nymphen gezogen wird; Venus und Merkur dagegen stehen vor ihrem Wagenfutz, jene, von Amor begleitet, der auf einem Wölkchen stehend den Pfeil nach ihr abschießt, hat Tauben vorgespannt, dieser zwei adlerartige Hähne, deren gravitatischen Marsch er mit dem Schlangensfabe regelt. Wenn nun auch allen diesen Figuren ein übereinstimmender Atelier-Duktus eigen ist, so sind sie darum doch nicht von gleichem künstlerischen Werth: Apollo, Merkur und Venus treten gegenüber den Anderen, die conventioneller behandelt sind, vortheilhaft hervor; auch die drei Frauengestalten des Mondbildes verrathen wackeres Naturstudium und durchgehends ist großer Fleiß auf die freilich bis zur Uebertreibung ausdrucksvolle Zeichnung der Gewänder gelegt. Zwei bis drei verschiedene Hände lassen sich unterscheiden; eine derselben zeichnet sich trotz mancher Fehlerhaftigkeit nicht bloß durch feineren Geschmack und einen gewissen Adel aus, sondern auch durch den bittern Ernst eines offenbar sehr jugendlichen Strebens. Zu allen Zeiten sind Vermuthungen über die Gehilfen Perugino's bei diesem Theile seiner Cambio-Fresken ausgesprochen worden, und da wir wissen, daß um die Zeit ihrer Entstehung der junge Rafael bei ihm in die Lehre getreten ist, so steht angefichts der oben bemerkten feineren Bestandtheile der Deckenbilder der bereits im 16. Jahrhundert ausgesprochenen Vermuthung nichts im Wege, daß er schon hier mit thätig gewesen sei. Ebenso kommt neben geringeren Genossen vielleicht Spagna in Frage, dessen Weise dem Jugendstile Rafaels bis zum Verwecheln ähnelt. Die überschwängliche Anekdote freilich, wonach Rafael durch seine Bethätigung an den Wandbildern der Halle und zwar an dem Christuskopfe die Bewunderung des Meisters erweckt und ihn übertroffen haben soll, muß zurückgewiesen werden, denn der damals erst 16—17 Jahr alte Jüngling hatte fürerst noch genug bei Perugino zu lernen.

Der Ideenzusammenhang in den bildlichen Darstellungen des Cambio ist ein klassisches Beispiel der Anschauungen des humanistischen Zeitalters der Renaissance, die mit einem Fusse im Heidenthum, mit dem andern auf christlichem Boden steht. Während zu Häupten des Beschauers die Gottheiten des Firmamentes einherkutschiren, die als Ueberbleibfel des damals noch in Blüthe stehenden astrologischen Fatalismus das Horoskop der Sterblichen beherrschen, sind an der hinteren Querwand zwei Hauptymbole der Offenbarungsreligion angebracht, welche hier die Weisheit predigen sollen: »wer sich selbst erniedrigt, wird erhöht werden.« Als Vermittlung zwischen Heidenthum und Christenthum aber werden auf zwei Hauptfeldern der Langwände die vier sogenannten antiken Tugenden mit je drei Helden der griechisch-römischen Vorzeit, auf dem dritten die Propheten und Sibyllen unter der Obhut Gott-Vaters vorgeführt, und als Einzelgestalt paradirt auf einem besonderen Wandstreifen nächst der Thür Cato, das Vorbild irdischer Gerechtigkeit, deren Pflege den hier sich Versammelnden anbefohlen ist. Perugino stellt ihn als unbärtigen Mann von zweifelhaftem Alter, mildäugig und in ziemlich unfechter Haltung dar; desto kräftiger ist der beigefschriebene Spruch in Distichen, welcher die Verbannung aller Leidenschaft vom Richter verlangt. Auch den allegorischen Gestalten der Tugenden, die paarweis zu Häupten ihrer Helden auf Wolken thronen, sind jedesmal zwei versificirte Legenden auf Tafeln beigefsetzt, die von Putten gehalten werden. Hier läßt Maturanzio, der Programmatar des Ganzen, das Licht seiner Latinität leuchten; ihm verdankte Perugino ohne Zweifel auch die Wahl der verherrlichten Persönlichkeiten. Den beiden ersten der langen Reihe sollen übrigens Vorbilder aus der mit Miniaturen französischen Ursprungs gezierten Handschrift des ciceronianischen Buches »De officiis« zu Grunde liegen, welches Prospero Podiani der Stadtbibliothek in Perugia gestiftet hat. Es sind die Gestalten des Fabius Maximus und des Socrates: jener ein feiner männlicher Kopf ohne Bart, und mit kräftigem Oberkörper, aber auf ganz zarten kleinen Füßen stehend, im Helm und langem Rock mit Mantel, abwärts zur Seite blickend; dieser, übereinstimmend kostümirte, auf der Brust ein gesticktes Kreuz, mit einem Buch in der Rechten, während er mit der Linken demonstirt; gänzlich abweichend vom historischen Bildnisse zeigt er ein schönes Greifengesicht mit langem Bart, und fast die nämliche Physiognomie kehrt bei seinem Nachbar Numa Pompilius wieder, einer stattlichen hochauferichteten Königsgehalt. Sie sind als Feldherr, Philosoph und Gesetzgeber Vertreter der Prudentia, die oberhalb sitzt mit dem Attribut eines von einer Schlange umwundenen Stabes, an welchem vier convexe Rundspiegel, das Symbol des vor- und rückschauenden Geistes, angebracht sind. Justitia, die mit Wage und Schwert in fast genau entsprechender, nur im Gegenfinne gefasster Haltung erscheint, waltet über Camillus, Pittacus und Trajan. Der Mittlere hat wieder die Physiognomie vom Sokrates und Numa geliehen, die beiden anderen sind als Römer unbärtig gebildet, das Kostüm aller ist von ein und demselben Schneider gemacht. — Fortitudo, eine geharnischte Amazone mit Streitkolben und Schild, und Temperantia, welche in der einen Hand eine Kanne Wein hält, in welche sie mit der anderen vorsichtig Wasser zugießt, überhöhen den zweiten Heldenreigen; jener, einer fast nur in's Schlanke überfetzte Wiederholung der Justitia, sind Lucius Sicinius, Leonidas und Horatius Cocles beigeordnet, drei schmucke Jünglinge in strotzenden Renaissance-Waffen mit ganz erstaunlichem Helmzierath. Vermöge der Aehnlichkeit ihrer Gesichtszüge erscheinen sie als Brüder,

wie denn ihr Typus das profane Wiederſpiel der zahlreichen Michaels-Figuren iſt, die theils Perugino ſelbſt, theils ſeine geſchmacksverwandten Zeitgenoffen dargeſtellt haben. Die Waffen gaben dem Meiſter hier Stoff zu etwas mannigfaltigeren Stellungs-Motiven; dennoch hat er vorgezogen, ſich an Vorhandenes zu halten: ſein Sicinius iſt Copie des berühmten Pippo Spano von Andrea del Caſtagno, der wieder Donatello's heiligem Georg in Orſanmichele entſpricht, und die Haltung des Horatius Cocles iſt weſentlich daſſelbe Motiv mit Vierteldrehung nach links. Daß Perugino gerade den Leonidas das Schwert einſtecken läßt, dafür wird Niemand innere Gründe aufreiben. Es folgen als Mufter der Selbſtbeherrſchung (unter der Temperantia) Scipio der Jüngere, der nur der verjüngte und umgekleidete Fabius der vorigen Reihe iſt (beide ſind wiederum der Cato von der Gegenseite), und Perikles, welcher mit Haut und Haar in demſelben Verhältniſſe zum Sokrates ſteht; endlich Cincinnatus, ein knabenhaftes Mittelding von Page und Kartenkönig.

Von Gruppierung iſt in dieſen Figurenreihen eigentlich keine Rede; auch hat Perugino eine Verbindung der Geſtalten augenſcheinlich gar nicht angeſtrebt, ſondern ſie ſchlechtweg aneinander gefügt, gleichviel ob das gewählte Bewegungsmotiv in ſich abgeſchloſſen war oder, wie es öfter der Fall iſt, eine Beziehung nach außen hatte. Vergleicht man ſeine Phantafie-Bildniſſe mit denen des Caſtagno oder Ghirlandaio und anderer florentiniſcher Künftler, ſo tritt eine faſt klägliche Erfindungsarmuth an den Tag. Die Unterſcheidung des Zeitalters, dem die einzelnen Männer angehören, wird man bei einem Maler der Renaissance überhaupt kaum verlangen können, wie man dergleichen auch meines Wiſſens nirgends antrifft, aber es fehlt bei Perugino auch beinahe jeder Verſuch der Charakteriſirung nach der Lebensſphäre oder der Gemüthsbeſchaffenheit; vom Individuellen gar nicht zu reden. Er kennt nur einen Unterſchied des Alters; es iſt der Jüngling, der Mann, der Greis ſchlechthin, was er darſtellt, und ſeine Perſönlichkeiten erheben ſich nicht über den engen Kreis milder und wohlwollender Empfindungen. Auch die Anordnung der Figuren innerhalb des Raumes iſt über Gebühr ſchematiſch. Da auf jedem Bilde zwei Themata behandelt ſind, zerfällt die Darſtellung in ganz gleiche Hälften und macht den Mangel eines compoſitionellen Mittelpunkts umſo empfindlicher, als die Form der Lünette die Betonung deſſelben dringend verlangt.

In dieſer Rückſicht nun, wie auch als Gruppen-Compoſition iſt das dritte Wandfeld, worauf die Propheten und Sibyllen erſcheinen, weit vorzüglicher. Hier kam dem Künftler einerſeits der Hinweis auf den einigen Geiſt des Chriſtenthums, welcher in Gott-Vater mit ſeinen Engeln verkörpert iſt, andererſeits die gröſſere Zahl der in dem Bilde zuſammenzudrängenden Figuren zu ſtatten. Das Grundſchema iſt zwar beibehalten: links ſtehen auf gleicher Linie Moſes, David und Salomo und in den Lücken zwischen ihnen werden in ganz gleichmäßigen Abſtänden Jeſaias, Daniel und Jeremias ſichtbar; auf der anderen Seite ſind übereinstimmend die ſechs Sibyllen aufgeſtellt, jene wie dieſe mit langen Spruchbändern in Händen, welche ſie wie einen Shawl um die Achſel geſchlungen haben. Aber trotz der wieder bis zum Unerträglichen oft wiederkehrenden Gleichartigkeit der Stellungen iſt doch etwas von Gemeinschaft unter den Figuren angedeutet; durch Blick und Handbewegungen ſcheinen ſie mit einander zu verkehren. So tritt die Erythraä mit einer gewiſſen Entſchloſſenheit auf den träumeriſchen Salomo zu

und die Cumäa folgt ihr mit den Augen, während andererseits David zu dem demuthvoll in sich verfunkenen, abgewandten Moses zu reden scheint. Gleichwohl sind die zwölf Gestalten, unter denen einzelne eingehend und schön behandelt sind, nur aufgestellt, nicht eigentlich gruppiert, aber es ist wenigstens der bloß spaliertartige Anblick vermieden, der die anderen beeinträchtigt. Vortheilhaft wirkt auch, daß Perugino den landschaftlichen Hintergrund, der dort in einen weiten nichtsfagenden Horizont verläuft, hier kompakter zusammengebaut hat, sodaß eine der malerischen Wirkung günstige Folie entsteht. Die Färbung, wenn auch an vielen Stellen beschädigt, ist durchweg kräftig und trägt auf ihre Weise dazu bei, die lockeren Compositionen zusammenzuhalten.

Aber Perugino's starke Seite kommt erst an den Schlußbildern zur Geltung. Zwar eigentlich Neues bieten sie nicht. Die »Geburt Christi« ist eine durch etliche Nebenfiguren erweiterte und infolge dessen lockerer gewordene Wiederholung des Presépe Albani, und für die »Verklärung« benutzte er ebenfalls Einzelnes aus früheren Bildern, aber die festliche strahlende Wirkung wird durch diese Erinnerungen nicht berührt. Der Meister wollte offenbar den starken Gegensatz, in dem die beiden Bilder zu einander stehen. Das erste öffnet dem Blick eine überaus anmuthige Landschaft mit ferner Stadt am Seegeftade; vorn die heilige Hütte von Bethlehem zu einer idealen Loggia ausgestaltet, in deren Wölbung drei holdfelige Engel das Gloria singen; im Vordergrund am Boden liegend das Kind, von Maria und Joseph und vier Hirten knieend angebetet, das Ganze in seinem klaren Licht und goldigen Ton ein schlichtes und rührendes Bild vom Morgen der neuen Menschheit. Die »Tränsfiguration« daneben ist im Gegensatz fast nächtlich gedacht: aus grauem Gewölk, auf welchem Moses und Elias knien, hebt sich vom tiefblauen Himmel, durch die Mandorla umschlossen, die Gestalt des Heilandes in weißen Gewändern ab, während die drei am Boden lagernden Jünger, geblendet von seinem mondhaften Silberglanze, empor schauen.

Endlich hat Perugino auf einem Pfeiler im Cambio sein Bildniß angebracht. Es ist der Kopf eines behäbigen Mannes, in dessen Ausdruck sich Verschlagenheit mit einer gewissen Bornirtheit verbindet. Lateinische Inschrift preist ihn als denjenigen Meister, der die Kunst der Malerei neu belebt und, wäre sie noch unerunden gewesen, geschaffen hätte — eine der Ueberfchwänglichkeiten, wie sie in diesem mit sich selbst so wohl zufriedenen Jahrhundert in Italien häufig begegnen. Die Leute von Perugia waren aber berechtigt zu diesem Lobe ihres Meisters. Denn er hatte ihnen durch die Malereien im Cambio nicht bloß einen eigenartigen, an Reichthum und Schönheit hervorragenden Schmuck geschenkt, sondern dadurch zugleich der heimischen Kunst ein überdauerndes Denkmal errichtet. Obwohl gereift durch die Berührung mit einer anderen Kunstwelt, ist doch der Charakter dieses Bilder-Cyklus mit allen Vorzügen und Mängeln so echt umbrisch wie nur je ein anderes Werk, mit dem Unterschiede aber, daß es alle früheren Erzeugnisse der Lokalkunst Perugia's übertrifft. Daneben kann nicht geleugnet werden, daß in den Bildern des Cambio die Manier stark hervortritt. War es gerade für Perugino die schwierigste Aufgabe, eine große Zahl von Charakterfiguren zu erfinden, so hat er es sich doch dabei in einer Weise leicht gemacht, welche seinem künstlerischen Gewissen ein bedenkliches Zeugniß ausstellt. Allenthalben finden wir gattungsmäßige Allgemeinheit, wo Individualität verlangt war, und auch die Zeichnung ist mit wenig Ausnahmen schlaff und unfrei. So viel auch der Künstler in

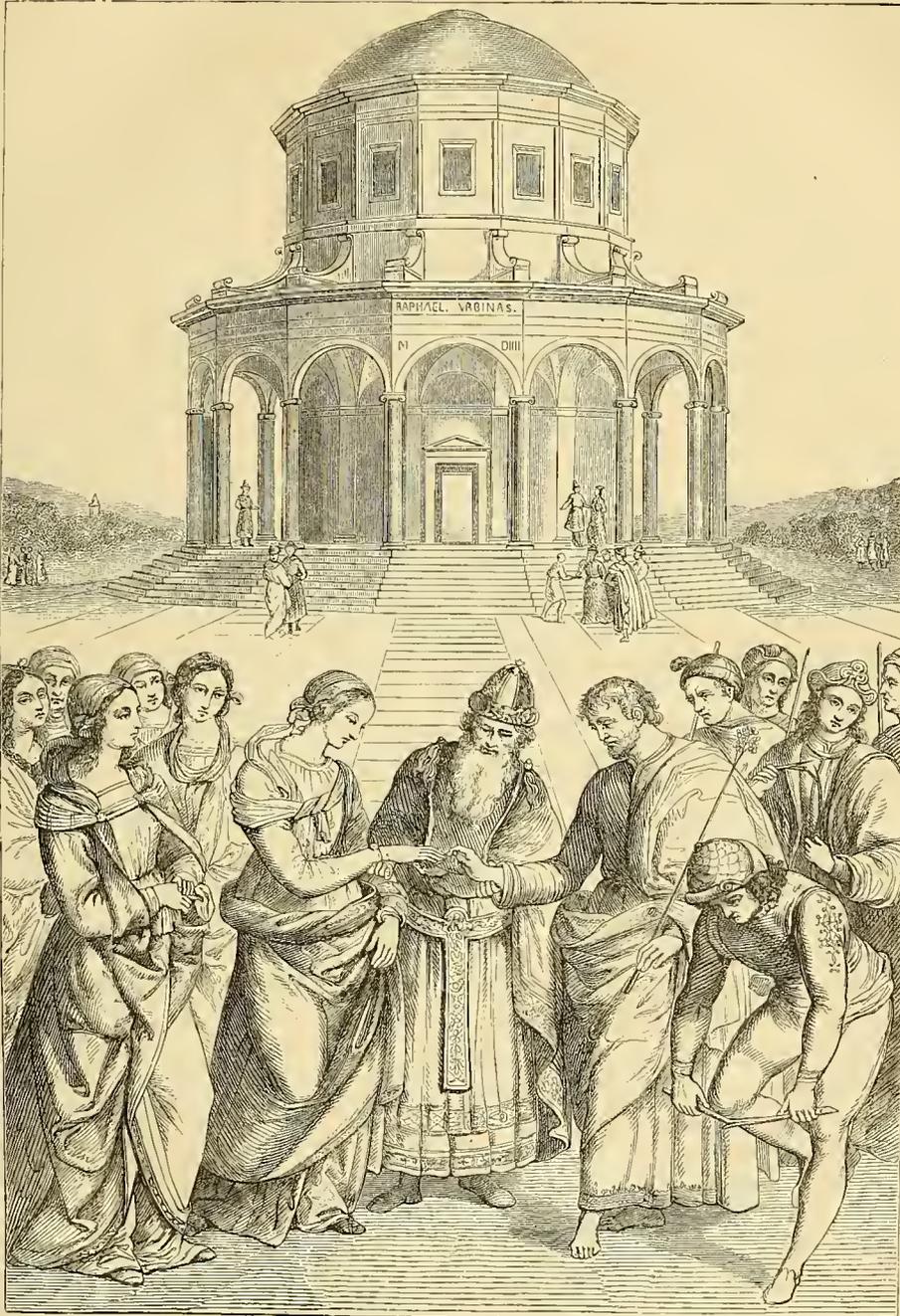
anderem Betracht in Florenz und auf der Wanderfchaft gelernt hatte, gewisse Fehler, wie z. B. das unfchöne Uebergewicht des Oberkörpers gegen den unteren, die Düntheit der Beine, die zimperlichen Fußstellungen, treten gleich einem organischen Fehler immer und immer wieder hervor, und wie wenig er darauf bedacht war, durch Mannigfaltigkeit der Haltung feinen Figuren Reiz und Befonderheit zu geben, ist zur Genüge betont worden.

Nun will uns aber die Ueberlieferung gar noch zumuthen, die besten Bestandtheile, namentlich auf dem Bilde der Sibyllen und Propheten, als Leistungen einer anderen Hand hinzunehmen. Rumohr hat zuerst in feinen Italienischen Forschungen die arge Confusion aufgedeckt, die sich an den Namen des Andrea Alovigi von Affisi, des sogen. »Ingegno«, knüpft. Wenn auch das wahre Wesen dieser fragwürdigen Persönlichkeit noch nicht hinreichend aufgeklärt ist, so scheint doch so viel festzustehen, daß seine Bedeutung als Künstler, wenn er anders als solcher zu betrachten ist, längst nicht darnach angethan war, um ihn zu einer Mitarbeiterfchaft mit Perugino zu befähigen, wie Vasari sie annimmt. Die urkundlichen Zeugnisse von seiner Existenz beziehen sich zwar zum großen Theil auf künstlerische Angelegenheiten, aber sie lassen zum mindesten zweifelhaft, ob er dabei eine andere Rolle als die des Vermittlers gespielt hat, abgesehen von einigen mehr handwerklichen Kleinigkeiten. Darnach zu schließen, mag Alovigi ein Mann gewesen sein, dessen »Ingegno« in einer Verbindung praktischer Metier-Kenntniß mit Geschäftstalent bestand, bei welcher das letztere vorschlug, sodas er schließlich wohl ganz und gar in amtlicher Thätigkeit bei der päpstlichen Kammer aufging. Ganz irrtümlich faßt ihn Vasari, dessen chronologische Angaben über Ingegno sich übrigens unlösbar widersprechen, als Alters- und Studiengenossen Rafaels auf. Den Zeitangaben nach, die wir über ihn besitzen, ist er nicht einmal als eigentlicher Schüler Perugino's zu betrachten, wenigstens nicht in den Jahren der Entstehung des Cambio-Cyklus. Viel eher hat er, allem Anscheine nach, mit Fiorenzo di Lorenzo Beziehung, und zwar dürfen die angeblichen künstlerischen Leistungen Alovigi's, von denen wir erfahren, füglich in den Zeitraum versetzt werden, in welchem die Kunde von Fiorenzo's Thätigkeit, wie früher bemerkt wurde, so auffälliger Weise schweigt. Die Malereien nun aber, die man ihm in Affisi zuteilt, deuten trotz ihrer Schadhaftheit auf Fiorenzo's Manier, und aus diesem Umstande haben Crowe und Cavalcaselle den sehr scheinbaren Argwohn geschöpft, in welchem man durch Nachprüfung an Ort und Stelle nur bestärkt wird: daß der Name dieses Bürgers von Affisi aus Lokalpatriotismus den Werken des Fremden untergeschoben worden sei, als welchen der stark ausgebildete umbrische Kantönligeist den Fiorenzo betrachten mochte.

Vollendet wurden die Malereien im Audienzsaale des Cambio i. J. 1500. Perugino hatte also die ansehnliche Arbeit innerhalb eines zweijährigen Zeitraumes bewältigt, war aber, wie auch früher bei feinen Malereien in Rom, so auch hier auf Ratenzahlungen eingegangen, die sich weit über den Termin des Abchlusses seiner Thätigkeit hinauserstreckten; denn erst 1507 stellt er bei Empfang des Restes Generalquittung über die 350 Dukaten aus, für welche das Werk verdungen war. Es mochte ein Ausdruck des Dankes sein, den die ganze Stadt gegen ihn empfand, daß er unmittelbar nach Beendigung der Fresken trotz seiner offenbar mangelhaften Bildung unter die Prioren der Gemeinde gewählt wurde.



und galt für verschollen, bis es in Caen in der Normandie wieder auftauchte. Wie oft auch die Vermählung der Jungfrau früher dargestellt worden war, stets



OM NK L I H G F D E C B

Vermählung der Maria. Oelgemälde Rafael's in der Brera zu Mailand.

ist der Vorgang entweder als Theil eines Cyklus zum Leben der Maria (so u. a. von Taddeo und Angelo Gaddi und Giovanni da Melano) oder in untergeordneter

Weife als Predellenbild behandelt. Für diese Form erscheint als Prototyp aller späteren Bilder die Tafel Fiesole's in der florentiner Akademie. Auch Perugino hielt sich im Allgemeinen an diese Composition, aber er ist meines Wissens der Erste, der den Gegenstand als selbständiges Hauptbild in Gestalt eines Altarblattes gemalt hat. Erklärt sich eine solche Anwendung des Stoffes durch die Besteller, die Josephs-Brüderschaft des Domes von Perugia, welche damit nicht sowohl die Jungfrau, als vielmehr ihren Patron verherrlicht sehen wollte, so widersprach ihr die Beschaffenheit des Vorganges. Denn dieser ist naturgemäß nur in der Breiten-erftreckung zu denken, nicht in dem überhöhten Aufbau, welchen die Gestalt des Altarbildes fordert. Perugino läßt diese Incongruenz auch sehr fühlbar werden. Er that Nichts, um das Hochformat, welches ihm vorgegeschrieben war, durch die Anordnung der Composition zu rechtfertigen. Da der Legende gemäß eine größere Anzahl von Personen anzubringen waren und Perugino sie in Eine Reihe stellte, so mußte das Maß derselben ziemlich gering sein und infolge dessen ein beträchtlicher Raum (in Wahrheit über die Hälfte) anderweit ausgefüllt werden. Statt nun diesen Theil etwa durch eine Gottvater-Erscheinung oder eine Engelglorie zu beleben und dadurch die himmlische Bestätigung der verheißungsvollen Ehe auszudrücken, verfiel er auf das nämliche Auskunftsmittel, das er bei seiner Darstellung der Schlüsselweihe in der Sistina angewendet hatte und zwar auch unter Beibehaltung desselben Schema's der Planvertheilung. Vorn, dicht gedrängt, erscheinen zwei bis drei Mann hoch die handelnden Figuren: genau in der Mitte der Priester, der die Hände der Brautleute zusammenführt; auf Seiten Maria's die fünf Gespielinnen in betrachtender oder andächtiger Geberde, hinter Joseph sechs Männer und Jünglinge, jene zuschauend oder auf die Handlung hindeutend, zwei von diesen im Begriff, ihre Stecken zu zerbrechen. Der ganze Mittelgrund ist leer; perspektivische Linien des geometrisch abgetheilten Plattenpflasters leiten den Blick zur Horizontlinie, auf welcher sich ein schöner achteckiger Tempel erhebt, dessen vier Eingänge je ein kapellenartiger Vorbau mit runder Bedachung zielt. Der schmale Zwischenraum zwischen den Tempelstufen und den Köpfen der Vorderfiguren ist, ebenfalls wie auf dem Bilde der Sistina, mit zerstreuten Gruppen kleiner Gestalten belebt.<sup>6)</sup>

Drei Jahre nach seinem Lehrer hat nun Rafael in seinem berühmten Spozalizio von 1504 denselben Gegenstand in gleicher Größe, gleicher Form und wesentlich gleicher Anordnung, unter gegenseitiger Vertauschung der Gruppen behandelt: übereinstimmend die Figurenzahl (bis auf den bei Perugino den linken Vordergrund abschließenden sechsten Begleiter Joseph's), wesentlich übereinstimmend auch die Figurenmotive und die Färbung, die Eintheilung der Pläne und der Abschluß durch den Polygonalbau — und dennoch unterscheiden sich die beiden Bilder wie die Verheißung von der Erfüllung. Das eine ist schlechterdings die Voraussetzung des andern. Selbst wenn es nicht so gut wie sicher wäre, daß Rafael das Bild seines Meisters hat entstehen sehen, könnte man bei so weitgehender Uebereinstimmung an die Selbständigkeit der Composition bei Rafael gar nicht denken. Gerade an der Wende des 16. Jahrhunderts kommt es öfter vor, daß Bilder nach Muster anderer bestellt werden, die aus irgend welchem Grunde besonders gefielen. Mit der Wahrnehmung dieser Vorliebe der Zeitgenossen für einmal Anerkanntes durfte sich Perugino bei seinen zahlreichen Selbstwiederholungen in gewissem Grade entschuldigen, wie er es denn auch einmal

ausdrücklich gethan haben soll, wemgleich er andererseits bei einem seiner besten Bilder (der Beweinung Christi von 1495) es angeblich ablehnte, eine Copie zu machen, da er sich nicht getraue, gleiche Wirkung zu erreichen. Perugino's Spofalizio nun zeichnete sich in der That durch originelle Behandlung eines gefeierten und besonders für die umbrische Gefühlsweise höchst dankbaren Stoffes aus. Was Wunder, wenn eine Wiederholung des Bildes begehrt wurde. Mir ist es nicht zweifelhaft, daß der Auftrag der Kirche S. Francesco in Città di Castello an Rafael, den damals zwanzigjährigen Schüler Perugino's, in diesem Sinne erging, und daß er die Ausführung mit demselben guten Gewissen versprach wie Signorelli, wenn er sich verpflichtete, die Vollendung der Malereien in Orvieto ganz im Geiste des Beginners, des gottseligen Fiesole zu halten. Der Erfolg war ein Werk, welches innerhalb der allgemeinen Unriffe des Vorbildes eine zwar verwandte Gefinnung, aber unendlich edlere Seele barg. Es ist von großem Interesse, sich Rechenschaft zu geben, wie sich Schritt für Schritt, hier mit pietätvoller Selbstbescheidung, dort mit freierem Bewußtsein die Vervollkommnung vollzog, die überall gerade so viel und gerade so wenig auf sich hat wie der Punkt über dem i. Schreitet man bei Vergleichung der beiden Bilder vom Allgemeinen zum Einzelnen und vom Nebenfächlichen zum Wichtigen vor, so bemerkt man zuerst, daß die Vertheilung der Hauptmassen der Composition zwar beibehalten ist — bei Rafael wie bei Perugino bezeichnet der Beginn der Tempelstufen fast genau die Mitte des Bildes — aber die Figuren sind bei Rafael ein wenig größer im Maßstab, der Tempel kleiner. Dieser selbst, aus dem Achteck ins Sechzehneck umgewandelt, wächst vermöge der dadurch entstandenen Verdoppelung der senkrechten Linien in der umlaufenden Bogenstellung, in welche die drei sichtbaren Portikus des Originalen aufgelöst sind, und Dank der doppelten Fensterzahl des Oberbaues schlanker empor und steigert auf diese Weise den Eindruck des runden Abschlusses der Gesamt-Composition, der überdies noch durch die bei Perugino fehlende Kuppel betont ist. Die schmalere Basis desselben hat sodann eine vollere Ausbildung der links und rechts anschließenden Hügel zur Folge gehabt, und entsprechend dem Bestreben, den ganzen Hintergrund leichter zu gestalten, sind die kleinen Zwischenfiguren, von denen etliche, der beabsichtigten Höhenbewegung gleichsam unwillkürlich folgend in die Umgangshalle des Tempels hinansteigen, enger gruppiert und mehr nach der Mitte zu gerückt. Den gleichen Zweck unterstützt auch die schmalere Täfelung des Fußbodens, dessen Strahlen ebenso wie die etwas höheren Treppenfluchten, gemäß der doppelten Zahl der Seiten des Gebäudes, an welche sie anschließen, verdoppelt sind und so das Auge stärker in die horizontale Richtung zwingen. Das Alles aber ist unbedeutend, verglichen mit der Umbildung, welche die Figuren erfahren haben. Bei Perugino herrscht in der Gruppierung derselben peinliche Symmetrie. Der vierchrötige Priester hat sich breitpurig hingestellt, um den Finger Maria's in den dargereichten Ring des Joseph gleichsam einzufädeln. Die Brautleute stehen dabei so, daß die Haltung des Einen genau die gegensinnige des Andern ist. Rafael dagegen hat die Gruppe aufs zarteste feilisch bewegt. Maria erscheint in demüthvoller Passivität, Joseph in überaus fein charakterisirter Doppelbewegung zwar handelnd, aber in sichtlicher Befangenheit so zurückhaltend, daß der Priester die Handlung unterstützen muß und dabei sich leicht nach der Seite neigt. Dadurch nun ist eine Verbreiterung der Hauptgruppe eingetreten und der Platz für die übrigen Figuren im Vergleich

zur Composition Perugino's beträchtlich eingeschränkt. Dort war noch für zwei volle Gestalten Raum, hier nur für Eine. Dort sind, fast auf gleicher Linie mit dem Brautpaar als Eckfiguren links ein Mann, rechts ein Mädchen, beide vom Rücken gesehen, in völlig gleicher Geberde angebracht; zwischen jenem und Joseph ein Jüngling, der den Stab auf seinem Beine zerbricht und dabei nach links blickt, zwischen dieser und Maria eine Jungfrau eingeschoben, die nach rechts schaut, beide ein wenig zurückstehend. Rafael ließ die weibliche Eckfigur unmittelbar neben Maria vortreten und brachte sie in volle Seitenansicht mit übereinandergelegten Händen, so daß sie unwillkürlich die Ceremonie des Ringempfanges nachzuahmen scheint; auf der anderen Seite schob er den bei Perugino in zweiter Linie stehenden Freier vor Joseph heraus, verbesserte das Motiv desselben, indem er ihn den Stab nicht über dem Schenkel, sondern mit dem Knie zerbrechen läßt, und gewann dadurch nicht bloß größere Mannichfaltigkeit im Lineament der Gruppe, sondern zugleich dramatischeren Ausdruck. Die Anordnung der hinteren Figuren, von welchen er den zweiten stabzerbrechenden Freier auch in seiner Stellung zu dem Vordermanne beibehielt, aber die Handlung desselben natürlicher machte, verschiebt sich infolge dessen ebenfalls mehr als im Original. Sie ist gedrängter als dort, aber es wird damit die künstlerische Absicht gefördert, die Hauptmotive räumlich hervorzuheben, während sie in der ebenmäßigen Aneinanderreihung bei Perugino abgeschwächt erscheinen. Des Adels zu geschweigen, der die rafaelifchen Persönlichkeiten vor denen seines Meisters auszeichnet, stellen sich alle diese compositionellen Veränderungen als ebensoviele Verbesserungen heraus. Nur über Einen Unterschied des Bildes ist bezüglich des künstlerischen Vorzuges ein Meinungsstreit möglich. Er betrifft die malerische Gesamtimmung. Im Colorit der Figuren zwar hat sich Rafael im Wesentlichen an sein Vorbild gehalten, wenn er auch mit Recht bestrebt gewesen ist, die Buntheit der Farbenfolge Perugino's zu mäßigen — die ziemlich harten Gegensätze, die sein Bild heute zeigt, sind zum Theil auf Nachdunkelung der tieferen Töne zurückzuführen —; aber während Perugino durch die gelbbraunliche Färbung des Flures im Mittelgrunde und durch den grau-braunen Ton des Tempels mit seinen lichtrothen Dächern eine farbige Verbindung der Staffage mit der Figurengruppe herzustellen suchte, ging Rafael darauf aus, diese Bestandtheile von einander loszusetzen, da er den architektonischen Hintergrund beträchtlich heller hielt. Wenn dabei aber der Meister seine vielleicht gerechtfertigtere Absicht nur sehr mangelhaft erreichte, hat der Schüler auf Kosten der coloristischen Einheit den Eindruck einer Idealität des räumlichen Beiwerkes erzielt, welche dem Mysterium des Vorganges höchlich zu statten kommt. \*)

\*) Zur Vervollständigung der vergleichenden Bemerkungen über die beiden Bilder mögen die folgenden Angaben über die Verschiedenheiten der Färbung bei Perugino und bei Rafael dienen:

|                                                                                                                                                                 | Sposalizio. |                                                       |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|-------------------------------------------------------|
| Bei Perugino:                                                                                                                                                   | Fig.        | Bei Rafael:                                           |
| <b>A</b> Hellgrüner Mantel mit carmoisinrothem Ueberhang, graue Hofen mit gelben Schuhen, Mützenkopf dunkelroth mit grauem Aufschlag und rothschillerndem Bund. | <b>A</b>    | fehlt bei Rafael.                                     |
| <b>B</b> Grauvioletter Mantel und gelbbraune Mütze.                                                                                                             | <b>B</b>    | Blaugrauer Rock mit gleicher Kappe, violetter Mantel. |

Vor dieses Werk aber — »des hellsten Tages schönste Morgenröthe« — durch welches sich der jugendliche Urbinata die Meisterfreiheit erwarb, fallen Arbeiten, welche die enge Beziehung zwischen ihm und seinem Lehrer offenbaren. Rafael's Madonnenbild mit zwei Heiligen in der Berliner Galerie steht im unverkennbarem Zusammenhange mit einer Zeichnung Vannucci's in der Wiener Albertina; seine Bekanntschaft mit dessen schöner, in verschiedenen Studien und Wiederholungen vorliegender Composition der »Taufe Christi« für S. Agostino ist durch kaum anzuzweifelnde Zeugnisse belegt; seine Betheiligung, sei es nun an der farbigen Ausführung oder an den Vorstudien der »Auferstehung Christi« im Vatikan war zu allen Zeiten erkannt, nur meist mit einer Betonung Rafael's, wie sie weit eher den beiden monumentalen Altarstücken in S. Francesco al Monte in Perugia zukommt, die durch einzelne anmuthig-herbe Züge und durch auffallend gestreckte Figuren-Bildung den Gegensatz der jugendlich kecken Hand des Einen neben der ausgefriebenen des Andern vor Augen führen. So weit hat man die Arbeitsgemeinschaft Beider ausgedehnt, daß die Frage aufgeworfen werden konnte, ob die verschiedenen als rafaelisch geltenden Studien, welche sich auf die von Vielen in diese Zeit versetzte Madonna von Pavia (in London) beziehen, nach dem Bilde oder nicht vielmehr für daselbst gemacht worden sind. Jedenfalls ist foviell offenbar: als sich Meister und Schüler zum ersten Male trennten — nach einem Zusammenleben von ungefähr dritthalb Jahren — blieb die treibende künstlerische Potenz bei Rafael zurück. Sein Spofalizio beweist, wie er den Lehrer bei Lebzeiten beerbte, indem er den Geist der umbrischen Kunst, der bislang in Perugia

## Fig. Bei Perugino:

- C Rofa-Rock, blaue Mütze mit schwarzbraunem Aufschlag.  
 D Dunkelvioletter Rock, goldgelbe Mütze mit carminrothem Aufschlag.  
 E Graues Wams mit rofa Schawl und rothen Schlitzärmeln, rothe Hofen, gelbe Schuhe, gelbe Mütze mit dunkelgrauem Aufschlag.  
 F Dunkelvioletter Rock, blauer Mantel, braunrothe Mütze mit rothschillerndem Bund.  
 G Hellblauer Rock, gelber Mantel.  
 H Trüb fastgrüner Rockelor mit schwarzbraunem Vorstof und Gürtel mit gelben Knöpfen, grau-violettes Unterkleid, schwarze Schuhe, blaue Mütze mit braunem Bund und carmoisinrothem Aufschlag.  
 I Rofa Kleid mit schwarzgranem Saum, blauer Mantel, durchsichtiger Schleier, schwarze Schuhe mit röthlichen Strümpfen.  
 K Dunkel-blaugraues Kleid mit rothem Aufschlag, Corallen im Haar.  
 L Gelbes Damastkleid mit dunkelgrauem Vorstof und blauem Untersaum, rofa Schleier, hell blaugrauer Mantel.  
 M Dunkelgrauer Capuzenmantel.  
 N Dunkelgrünes Kleid, hellrother Mantel, grau-violetter Schleier, violette Schuhe.  
 O Hellblaues Kleid und wäfferig rothgelber Mantel.  
 Dohme, Kunst u. Künstler. Nr. 52.

## Fig. Bei Rafael:

- C Braunes Wams, grauer Mantel, rothe Mütze mit blanem Aufschlag.  
 D Grauvioletter Rock mit gleicher Kappe.  
 E Graues Aermel-Wams mit gelber Stickerei, rothe Hofen mit gelbem Shawlband, gelbe Schuhe, grüne Mütze mit rothem Aufschlag.  
 F Rother Mantel, dunkelblaue Kappe.  
 G Grüner Rock, gelber Mantel.  
 H Grauvioletter Rockelor, orangefarbener Gürtel mit schwarzer Stickerei, carminrother Brnflatz, grüner Mantel, grün-graue gelbgestreifte Mütze mit granem Bund und orangefarbenem Aufschlag.  
 I Hellrothes Kleid mit schwarzem Saum und bräunlichem Schleier, blauer Mantel, blaue Schuhe.  
 K Braunviolettes Kleid mit schwarzem Saum, hellrothes Schleiertuch.  
 L Braunviolettes Kleid mit schwarzem Saum, blaues Schleiertuch, weißer Mantel.  
 M Blaues gelbgefäntes Kopftuch.  
 N Rofa Kleid mit schwarzem Saum, grau-violettes Schleiertuch, dunkelgrüner gelbgefütterter Mantel, rothe Schuhe.  
 O Zinoberrother Mantel und gleiches Kopftuch.

verkörpert war, davontrug und zur höchsten Blüthe brachte, dem Alten aber fast nur die äußerliche Geberde desselben übrig liefs.

Denn obwohl Perugino im Jahre 1502 wieder nach Florenz in die Berührung mit größeren Kunstkräften zurückkehrte, tritt von der Wirkung, die er früher dort erfahren hatte, jetzt das Gegenheil ein. Seine Leistungen werden von Stund an schwächer; es vollzieht sich bei ihm eine unaufhaltfame Auflösung, die etwas Tragisches an sich hat. Der Stern Michel Angelo's war aufgegangen; seine gewaltige Genialität rifs die Kunst in neue Bahnen. Wäre Perugino in seiner Heimath geblieben, wo sein Stil unmittelbares Verständniß fand, und hätte er des Vortheils der Gemeinschaft mit den jungen Talenten, die er herangebildet hatte, dort in stiller Arbeit ferner genießen können, vielleicht hätte er sich noch lange auf gleicher Höhe gehalten wie bisher. Allein dem neuen Aufschwung zu folgen, der sich jetzt bei den Florentinern vollzog, fehlten ihm die Organe und die Jugendkraft. Es wurde sein Verhängniß, daß er dem Anreiz dieser feinen ganzen Wesen fremden Macht gehorchte.

Außerlich zwar schien man ihm den Platz, den er vor wenigen Jahren verlassen, bewahrt zu haben. Sein Urtheil und seine Erfahrung wurden nach wie vor gebührend geachtet; nahm er doch u. a. Theil an den Berathungen auserlesener Meister, welche im Januar 1504 ihr Gutachten über die Aufstellung des David von Michelangelo abgaben. Aber diese heikle Angelegenheit erzeugte, wie es scheint, mancherlei persönlichen Verdrufs. Es kam eines Tages zum Zusammenstoß zwischen ihm und Michelangelo, der ihn und seine Kunst »veraltet und läppisch« schalt. Perugino war schwach genug, den Beleidiger bei Gericht zu verklagen und erfuhr die Demüthigung, abgewiesen zu werden. Ähnliche Erfahrungen scheinen sich wiederholt zu haben; kurz er wurde zur Seite gedrängt und sank nun wirklich. An Bestellungen fehlte es ihm dabei keineswegs, ja ihre Häufung minderte den Werth seiner Arbeiten nur noch mehr.

Es ist uns genaue Kunde vom Hergang einer Arbeit Perugino's aus diesen Jahren erhalten, die satifam beweist, wie hilflos er geworden war, wo es sich um etwas Neues handelte. Die Geschichte mag hier ausführlich erzählt werden, da sie nicht uninteressante Streiflichter auf damalige Kunstzustände gewährt.<sup>7)</sup> Die Marchesa von Mantua, jene glänzende Isabella von Este-Gonzaga, welche mit allen hervorragenden Geistern des damaligen Italien in Verbindung stand, hatte bereits seit d. J. 1500 den Wunsch gehabt, ein Bild von Perugino zu besitzen. Zu diesem Zweck wendete sie sich zuerst an Giovanna von Montefeltro, die Gönnerin Perugino's und Rafael's, doch war ihr von dieser nicht viel Aussicht gemacht, da der Künstler schwierig sei und sich nicht leicht auf Bestellungen einlasse, wie Isabella sie im Sinn hatte. Sie wollte nämlich für ihr »Camerino«, das kunstgezierte Boudoir, für welches Mantegna und andere Meister thätig gewesen, eine »Poesie« gemalt haben, d. h. einen Gegenstand nach ihrer eigenen Laune. Schwierigkeiten konnten aber die schöne Frau nur reizen. Im September 1502 kam sie auf die Sache zurück und beauftragte diesmal ihren Geschäftsträger Francesco Malatesta in Florenz. Auch er suchte mit Rücksicht auf die Eigenheit Perugino's Winkelzüge und schlug der Fürstin an dessen Statt mit gutem Verständniß den Filippino Lippi oder Botticelli vor; vergebens: Isabella wollte ihren Willen und wirklich gelang es Malatesta wider Hoffen, einen Vertrag in aller Form mit Perugino abzuschließen.

Es war eine Lieferungsfrist von wenigen Monaten bedungen, der Preis auf 100 Dukaten, eine für damalige Verhältnisse sehr hohe Summe festgesetzt. Perugino nahm 20 Dukaten Angeld und versprach, sich genau an das ihm vorgeschriebene Programm zu halten, welches Paris von Cerevara, der Hof-Gelehrte Isabella's ausgearbeitet hatte. Dieses besagte: »Dargestellt werden soll ein Kampf der Keuschheit gegen das Laster, d. h. der Pallas und Diana gegen Venus und Amor. Dabei nun hat Pallas als Siegerin über Amor zu erscheinen, was damit auszudrücken ist, daß sie dessen goldenen Pfeil und silbernen Bogen unter die Füße tritt und ihn mit der einen Hand an seiner Augenbinde erfafst, während sie mit dem Speer in der andern Hand ihn zu durchbohren droht. Diana muß der Venus ebenfalls siegreich zu Leibe gehen, doch soll sie dieselbe nur leicht etwa an ihrem Kranz oder am Schleier, den sie umgeschlungen hat, mit ihren Pfeilen verletzen und ihrerseits auch nur am Kleide durch die Fackel der Venus verfenget sein. Das Gefolge der vier Gottheiten, hier die keuschen Nymphen, dort die freche Sippe der Faunen, Satyrn und Amoretten muß ebenfalls in hartem Strauß begriffen sein, der aber im Einzelnen der Erfindung des Malers überlassen bleibt; nur müssen die Waffen dieses Liebesgefindels nicht von Gold und Silber, sondern von unedlem Material sein. Pallas wird noch bestimmter durch einen Oelbaum zu kennzeichnen sein, woran ihr Medusenschild aufgehängt ist, und in dessen Aesten die Eule sitzen mag; auf Seiten der Venus wäre entsprechend der Myrtenbaum anzubringen. Um aber der Darstellung mehr Reichthum zu geben, sei im Hintergrunde ein Fluß oder besser das Meer angebracht, über welches Faunen, Satyrn und andere lascive Brut ihrer Herrin zu Hilfe eilen, theils schwimmend, theils fliegend, theils auf Schwänen reitend. Und am Ufer dieses Gewässers werde Jupiter sichtbar und andere der Keuschheit feindliche Götter: dieser mit der geraubten Europa, und Mercur, wie er gleich einem Adler über seiner Beute schwebend der Nymphe Glaucera nachstellt, welche den Kasten mit den Heiligthümern der Pallas behütet; sodann Poliphem, der einäugige, in der Gier nach der schönen Galatea, Phöbus mit der in den Lorbeerbaum verwandelten Daphne, und Pluto, welcher Proserpina in die Unterwelt entführt; endlich Neptun mit der Nymphe, die unter seinen Händen zur Krähe wird.« Dazu war nun noch eine leichte Skizze der Composition gefügt, doch wurde ausdrücklich bemerkt, es stünde dem Künstler frei, ob er alle die angedeuteten Motive verwerthen oder das Ganze vereinfachen wolle: wegnehmen möge er aufer der Hauptgruppe, was er wolle, nur keinesfalls etwas Anderes hinzufügen.

Davor war aber die schöne Bestellerin sicherer als sie dachte, denn Perugino hatte die größte Mühe, sich nur überhaupt in einen solchen Gegenstand hineinzufinden. Verschiedene Briefe, die Isabella mit ihren Agenten wechselte, beweisen, daß bis Ende des Jahres 1503 nur erst die Zeichnung entworfen war. Und jetzt entstanden noch Zweifel bei Perugino über den Maßstab, weshalb ihm die Markgräfin im Januar 1504 nochmals die Größe der Vordergrund-Figuren des Bildes von Mantegna zusandte, als dessen Seitenstück das feinigere bestellt war. Fünf Wochen darauf schickte sie ihm neue Maße, da sie sich vermessen zu haben meinte und die Einrichtung des Zimmers sich mittlerweile geändert hatte. Gleichwohl schrieb sie, als zu Anfang April das Bild nicht fertig war, an Angelo del Tovaglia, sie habe nun das Warten satt; er möge bei Perugino die 20 Dukaten Anzahlung zurückfordern und im Weigerungsfall ihn beim Gonfaloniere belangen;

es sei denn daß er sich unwiderrufflich verpflichte, die Arbeit in Monatsfrist abzuliefern. Diefem oftensiblen Schreiben ließ sie bald ein zweites folgen, worin sie mildere Saiten aufzog. Ueberbringer desselben war ein junger Maler Lorenzo di Leombruno (oder Liombeni), welchen die Fürstin in einem besonderen Schreiben (16. April 1504) dem Perugino anempfahl; übrigens stellte sie ihm anheim, falls ihr Bild etwa noch gar nicht begonnen sei, das Angeld zurückzuzahlen. Wieder zog sich die Sache hin, da der Meister lange verreist war. Im November 1504 schreibt der Abt Agoftino Strozza, der ebenfalls mit der Sache betraut wurde, der Markgräfin, die Composition sei nun gerade erst auf die Leinwand gezeichnet, aber nach seinem Urtheil hübscher als im ersten Entwurf. In den letzten Tagen des Jahres hatte auch noch Luigi Ciocca den „Patriarchen“ (wie er Perugino nennt) heimgesucht, um ihm Vorwürfe über seine Faulheit zu machen. Ihm erklärte derselbe: er sei bislang genöthigt gewesen, von der Hand in den Mund zu leben und jeden Auftrag anzunehmen, der ihm sofort bezahlt werde; jetzt wolle er sich aber ernstlich daran begeben, das Bild zu vollenden und gedенke es bis Ostern zu liefern. An fleißigem Besuch im Atelier Perugino's werde er (Ciocca) es umsoweniger fehlen lassen, weil er dabei Gelegenheit habe, etliche hübsche Mädchen zu sehen, die in dessen Hause aus und eingingen. Verhehlen könne er aber nicht, daß auf dem Bilde mehrere Fauninnen angebracht seien, deren Beine ihm nicht richtig gezeichnet schienen. Auf seine Bemerkungen in Betreff dieses Punktes hätte Perugino ihn mit einem Unfehlbarkeitsdünkel abgepeift, der ihn, wenn die Mädchen nicht dabei gewesen wären, zu Grobheiten gereizt haben würde. Isabella nahm diese Mittheilung sehr ernsthaft. Sie bat Strozza, die Sache seinerseits als Kenner zu prüfen und nach Befinden einzuschreiten, damit das Bild lieber aufgegeben würde, ehe es zu ihrer und des Malers Unehre ausfiele. Ciocca selbst aber beruhigt die besorgte Herrin wieder. Er habe gemeinjam mit Seiner Ehrwürden dem Abt die fraglichen Stellen in Gegenwart Perugino's besprochen und dieser hätte mit Hilfe eines geschickten jungen Malers Salai, Schülers des Lionardo da Vinci, den Anstoß beseitigt. Strozza gab sein Gutachten noch besonders ausführlich ab: er habe sich nicht auf das eigene schwache Urtheil verlassen, sondern einen erfahrenen Maler zu Rathe gezogen. Dessen Meinung sei, das Bild verspreche so gut zu werden, wie Perugino es überhaupt leisten könne; nur dürfe man bei ihm nicht erwarten, daß ihm eine Composition von kleinen Figuren gerade hervorragend gelinge, da seine Stärke in der Behandlung lebensgroßer Gestalten liege. Aber noch ein Mal wurde Isabella kopfscheu gemacht. Es war ihr hinterbracht worden, Perugino habe die Venus auf ihrem Bilde ganz nackt dargestellt. Sie rief von Neuem die Intervention des hochwürdigen Abtes an, um zu verhüten, daß der Meister, aus Ehrgeiz, seine Kunst zu zeigen, von der programmgemäßen Toilette abweiche; »denn wenn eine einzige Figur geändert würde, sei die ganze Fabel ruinirt.« Darauf kam eine befremdliche Antwort. »Das Betragen Perugino's — schreibt der Abt am 22. Februar 1405 — ist mir räthselhaft. Ich fürchte, er macht mich zum Lügner. Jetzt sind es schon vierzehn Tage her, daß er von Florenz fortgereist ist und ich kann schlechterdings nicht erfahren, wo er steckt und wann er zurückkehrt. Seine Frau und seine Bekannten wissen es entweder selbst nicht, oder sie verheimlichen es; wahrscheinlich weil er irgendwo, zuwider seiner Zusäße eine andere Arbeit vorgenommen hat. Kein Tag vergeht, ohne daß ich nicht

hinschicke, um nach ihm fragen zu lassen, und so lange er arbeitete bin ich mindestens jede Woche einmal selber dagewesen. Sobald er zurück ist, lasse ich ihn nicht aus den Augen. Vielleicht wäre es gut, wenn man seinen Eifer durch ein Stück Geld anfeuerte, aber er ist ein unberechenbarer Kauz, der gar nicht weiß, mit wem er es zu thun hat.« Einen Monat später bestätigt Strozza nur das Gemeldete; Perugino blieb noch immer aus, doch habe er so viel wegbekommen, daß er in Perugia sei, um einen ärgerlichen Handel in Folge einer Bürgerschaft zu begleichen, die er für einen Freund übernommen. Noch ein weiterer Monat verging, da meldete endlich Ciocca, der wortbrüchige »Patriarch« sei wieder da. Er habe ihn gehörig fühlen lassen, »daß er es nicht mit Spoletanern oder Märkern« zu thun hätte, sondern mit einer erlauchten Fürstin; worauf denn der Maler alles Mögliche versprochen und nur eine letzte Frist von 14 Tagen erbeten habe.

Auf die Anspielung wegen des Geldvorschusses ging Isabella nicht ein. Am 7. Juni aber schreibt sie an Perugino selbst, den sie mit »sehr lieber berühmter Freund« anredete, um ihm die Anweisung der Restsumme anzuzeigen, vorausgesetzt, daß ihr Bild mit allem Fleiß beendigt sei. Dieser Brief war noch nicht in seinen Händen, als er dem mantuanischen Geschäftsträger anzeigte, er sei fertig. Am 14. Juni verfaßt er (mit Hilfe eines Schreibkundigeren) seine Dank-Epistel an Isabella, worin er über den Empfang des Restes von 80 Dukaten quittirt. Das Bild meinte er, sei zu ihrer und seiner Ehre ausgefallen, wie er denn stets den Ruhm höher geachtet habe als allen Vortheil. Ausgeführt hätte er es in Temperafarben, da ihm mitgeteilt worden, Meffer Andrea Mantegna habe sich dieser Technik ebenfalls bedient. Die Markgräfin antwortete (30. Juni): »Das Bild ist in untadeligem Zustande in meine Hände gelangt und gefällt mir wohl, da es gut gezeichnet und colorirt ist; für Euren Ruhm aber wäre es erspriesslicher gewesen, wenn Ihr es fleißiger durchgeführt hättet; denn es soll neben denen des Mantegna hängen, die mit außerordentlicher Feinheit behandelt sind. Es ist mir unlieb, daß der Maler Lorenzo (Leombruno) Euch widerrathen hat, Oel anzuwenden, denn ich hatte es in dieser Technik gewünscht, die mehr Euer Metier und zudem auch wirkungsvoller ist. Nichtsdestoweniger erkläre ich mich, wie gesagt, befriedigt und bleibe Euch wohlgewogen.« Perugino bedauerte in einem letzten Schreiben vom 10. August 1505, daß er die Malweise Mantegna's nicht gekannt habe, umso mehr, da ihm die Arbeit in Oel weit besser von der Hand gegangen sein würde als die Tempera, welcher die Textur der Leinwand und der Leim Hindernisse bereiteten. Er hoffe, der Fürstin eines Tages noch ein anderes und zwar delikates durchgeführtes Bild malen zu dürfen.

Perugino's Entschuldigung war ganz am Platze, aber sie bemäntelt nur die Gewissenlosigkeit. Wir besitzen das viel berufene Bild noch — es befindet sich im Louvre in Paris — und gehört zu den ärmlichsten Erzeugnissen seines Pinsels. An die Vorschrift, die ihm gegeben war, hat er sich allerdings gehalten, aber eigentliche Composition vermißt man. Das Ganze ist nur eine Anhäufung verzerrter Figurenmotive, von denen Eins eine überraschende Aehnlichkeit mit einer Gestalt im rafaellischen »Kindermord« hat. Die Episoden des Hintergrundes (Raub der Europa, Daphne u. a.) sind wieder auf der Kopflinie der vorderen aufgebaut; die Färbung ist flau und flüchtig, sodaß das Ganze einen skizzenhaften Eindruck macht. — Kurz, es sind alle Fehler Perugino's beisammen, ohne seine Vorzüge. Ob er den Unterschied seines Machwerkes und der charakter-

vollen Composition Mantegna's (Tugend und Lafter), die ebenfalls im Louvre hängt und offenbar das Seitenstück des feinigen war, gemerkt haben würde, wenn er sie hätte sehen können? — Man darf es bezweifeln. Denn die späteren Arbeiten seiner Hand zeigen, daß sich der Patriarch überlebt hatte, daß die Schärfe seiner Sinne dahin war.

Die Absicht, ein zweites Bild für Isabella zu malen, scheint Perugino wirklich ausgeführt zu haben. Am 6. Oktober 1524 bot seine Wittwe Chiara der Markgräfin ein nachgelassenes Werk ihres Gatten zum Kauf an. Es stellte die Scene dar, wie Vulkan Venus und Mars im Ehebruch ertappt, also einen mythologischen Gegenstand, dergleichen der Künstler sonst nicht behandelt hatte, und es ist deshalb wohl glaublich, wenn Chiara in ihrem Schreiben erklärt, ihr Mann habe das Bild in der Erwartung gemalt, Isabella werde es kaufen. Was daraus geworden ist, wissen wir nicht. Die Markgräfin scheint auf das Angebot verzichtet zu haben, schwerlich deshalb, weil ihr die Darstellung anstößig war; denn in dem Boudoir einer Fürstin jener Tage war Prüderie eine unbekannte Schwäche; sondern weil sie an dem Einen Stück, das Perugino ihr geliefert, genug haben mochte.

Die plötzliche Entweichung des Meisters aus Florenz, über welche die Berichterfatter Isabella's klagten, hängt wahrscheinlich mit einer grösseren Arbeit zusammen, die er im Frühjahr 1505 in seiner Vaterstadt Città della Pieve ausgeführt hat. Es ist ein Freskobild der Anbetung der Könige in der Kapelle der Disciplinati, das Perugino für den durch wiederholtes Feilschen Seitens der Besteller auf 75 Gulden herabgedrückten Preis vollendete, und zwar in erstaunlich kurzer Zeit: zwischen dem 1. und 25. März 1505 (alten Stiles 1504). Der Thatbestand der Verhandlungen darüber ist auf eine ganz seltsame Weise ans Licht gekommen. Zwei bezügliche Briefe nämlich fanden sich im Jahre 1835 bei Abräumung einer Erdschicht an der Mauer jener Kapelle wohl erhalten neben mehreren Maßtöpfen in einer Blechröhre vor.<sup>8</sup> Die Anordnung der Composition ist conventionell, die ausgedehnte Fläche durch bloße Vermehrung unbedeutender Figuren gefüllt, doch ist das Ganze nicht ohne Zartheit und Weihe.

Weit schwächer erscheint Perugino in dem Wandbild zu Panicale welches (1505) das Martyrium des heiligen Sebastian zum Gegenstand hat. Allem Anschein nach war bei Ausführung desselben Perugino's Schüler Spagna betheilig, dessen weichlich-gelben Ton die Malerei aufweist, wie andererseits auch die fleißig gezeichnete Architectur-Staffage auf die Geduld eines jungen Gehilfen hindeutet. Für die Erfindung der ganz mislungenen Figurengruppe aber wird der Meister selbst verantwortlich sein. Um das mit verzücktem Aufblick auf einem Postament stehende Opfer kreifen die Schergen in Gestalt zarter taubenäugiger Jünglinge mit tänzelnder Bewegung und schießen abwechselnd seelenvergnügt ihre Pfeile auf den Kameraden ab. Keine Spur von einem boshaften Affect ist in der Handlung angedeutet, sondern eitel Wohlgefallen. Dabei sind mehrere Figuren recht gut gezeichnet, aber die Composition ist gerade wegen ihrer anmuthigen Zierlichkeit, die in anderer Anwendung Lob verdienen würde, eine widrige Phrase.

Es erscheint unnöthig, die schiefe Ebene in allen ihren uns bekannten Stadien zu verfolgen, die Perugino's Kunst nunmehr hinabglitt. Weder die Figurengruppe, welche er dem von Filippino unfertig hinterlassenen Bilde der »Kreuzigung« (jetzt in der Akademie zu Florenz) im Jahre 1505 hinzufügte, noch die im Zusammenhang damit entstandene »Himmelfahrt« in der Serviten-Kirche bieten Eigenschaften,

die an des Meisters große Zeit erinnern, aber zwischendurch erfreut doch vereinzeltes Aufleuchten seiner Kraft, eine Wahrnehmung, die gerade in den letzten Altersstufen bedeutender Künstler nicht selten gemacht wird. In diesem Sinne interessant ist ein Madonnenbild mit den Heiligen Hieronymus und Franciscus in der Galerie Penna in Perugia, gemalt im Jahre 1507 aus der Stiftung eines dortigen Zimmermanns, und auch die vier Deckenmedaillons, welche Perugino bald darauf (1507 oder 1508) im Vatikan ausführte, gehören zu den wackeren Arbeiten dieser späten Tage. Noch einmal schien ihm Rom zur Heimath werden zu wollen, allein auch dort wurde er, gleich seinen ehemaligen Ruhmesgenossen, schnell verdrängt. Das Erscheinen Rafael's machte sie alle überflüssig. Der große Schüler achtete zwar seines Meisters Arbeiten in dem Zimmer des Vatikan, welches später nach seinem berühmten Wandbilde des Burgbrandes den Namen erhielt, aber die ursprünglich wohl beabsichtigte Weiterbeschäftigung Perugino's ward unmöglich.

Der Alte ging vermuthlich über Assisi, wo er einen Fassadenschmuck an der Kirche Sta. Maria degli Angeli malte, nach Siena, war dort ebenfalls thätig oder lieferte wenigstens ein paar Bilder ab — eins für die Kapelle der Cligi in S. Agostino — tauchte dann 1510 flüchtig in Florenz wieder auf und begab sich endlich nach Perugia heim. Den bescheidneren Ansprüchen seiner Landsleute genügten die fast nur aus abgeschwächten Selbstcopien bestehenden und zum Theil von Schülern vollendeten Gemälde, die er in dem Jahrzehnt bis 1520 lieferte, noch immerhin, aber ein erhebliches Werk finden wir nicht mehr darunter. Unklar bleibt, ob es Gutherzigkeit oder grobe Ueberschätzung war, daß er sich im Jahre 1521 herbeiliess, die Freskomalerei des eben verstorbenen Rafael in S. Severo zu Perugia zu vervollständigen, indem er der mächtigen Composition desselben eine Reihe langweiliger Heiligenfiguren hinzufügte. Wer unbefangen vor diese Wand tritt, möchte glauben, die Zuthaten Perugino's seien ein halbes Jahrhundert vor dem 1505 gemalten Hauptbilde entstanden, so weit steht seine Arbeit an Schwung und Kraft hinter der des zweiundzwanzigjährigen Schülers zurück.

Nur wenige Lichtpunkte durchbrechen die Dämmerung seiner letzten Jahre. Er malte in Perugia, Spello und Trevi Freskobilder und war nebenbei mit Altartafeln beschäftigt; der Tod erst nahm ihm den Pinsel aus der Hand. Während der Arbeit an dem Wandbilde für die Spitalkirche zu Fontignano, welches neuerdings abgefägt und nach England ins Kensington-Museum übertragen worden ist, wurde Perugino von der pestartigen Epidemie ergriffen, die damals in Umbrien ausgebrochen war, und erlag der Krankheit im Jahre 1524 im achtundsiebzigsten Lebensjahre. Das Nothgesetz, welches die kirchliche Beerdigung verbot, fand auch auf ihn Anwendung. Die pietätvollen Bemühungen seiner Söhne, den Leichnam des Vaters ausgeliefert zu erhalten, blieben erfolglos.

Zu lange zu leben ist für den Künstler besonders verhängnißvoll. Denn die in seinen Werken anschaulichen Zeugnisse der Schwäche bleiben im Gedächtniß der Menschen mit derselben Deutlichkeit haften, wie die Leistungen der Vollkraft. Aber so wenig man sich über den Werth der späteren Arbeiten Perugino's täuschen kann, so wenig darf man es ihm vergessen, daß er durch seine besten Werke der mittelitalischen Kunst zur Reife verholfen hat.

## Anmerkungen.

Bei meinem bekannten Verhältniß zu Crowe und Cavalcafelles Geschichte der italienischen Malerei, welche ich in deutscher Bearbeitung herausgegeben habe, glaubte ich auf die dort gebotene gleichmäßige Vollständigkeit der Schilderung Peruginos hier verzichten zu dürfen. Ich habe daher vorgezogen, neben den allgemeinen Umrissen einzelne Partien eingehender zu behandeln, als der Plan jenes großen Gesamttwerkes es zuließ, und auf diese Weise Ergänzungen auf Grund fortgesetzter unmittelbarer Studien und aus der mittlern Weise erschienenen Fachliteratur zu geben.

M. Jordan.

1) Aufser den von Crowe und Cavalcafelles »Geschichte der italienischen Malerei« verzeichneten Quellen über die älteren Umbrier muß hier noch besonders auf verschiedene mittlere Weise im »Giornale di erudizione artistica« veröffentlichte Urkunden-Sammlungen und deren Herausgabe durch A. Roffi hingewiesen werden.

2) Mit H. Grimm (Rafael, S. 57) glaube auch ich in den beiden Zeilen der Reimchronik Giov. Santi's »par d'onori« anstatt »par d'amori« lesen zu sollen.

3) Paolo Pino, Dialogo di pittura, Venedig 1548 (Neudruck 1872, nicht im Buchhandel) zählt als die f. Z. schon gestorbenen hervorragendsten Meister der Malerei auf: »il Peruggino, Giotto Fiorentino, Raphaello d'Urbino, Leonardo Vinci, Andrea Mantegna, Giovan Bellino, Alberto Duro, Georgione, l'altro Peruggino« u. A. Möglich allerdings, daß er mit diesem altro Peruggino einen anderen Maler dieses Namens oder derselben Herkunft meint (und dann wären die Acten über den nach Venedig berufenen Peroxino wieder aufzunehmen); wahrscheinlicher aber sollte der Beifatz nur ein Prädikat Giorgione's sein; umso mehr zwar, als Pino den Peruggino merkwürdiger Weise an die Spitze der aufgeführten Künstlerreihe stellt, ihm also besondere Auszeichnung giebt.

4) Diese Aeußerung befindet sich in dem Briefe des Abtes an Isabella von Mantua vom 22. Febr. 1505 (s. später Anm. 7.)

5) Ich verweise auf den ausführlichen urkundlich begründeten Bericht A. Roffi's über das Cambio im »Giornale di erudizione artistica«, welcher Marchesi's Buch vielfach ergänzt und berichtigt. Sämmtliche Fresken, auch die des Giannicola Manni in der Kapelle des Cambio, sind in Perugia nach trefflichen Zeichnungen photographisch herausgegeben. Die im Text enthaltene perspectivische Ansicht des Cambio-Saales verdanke ich der Güte meines Freundes des Baumeisters H. Stöckhardt in Berlin.

6) Von Peruginos »Spofalizio« befindet sich eine gute Copie von Quantin in der Sammlung der Academie des beaux arts in Paris.

7) Der Briefwechsel über die Bestellung des für Isabella von Mantua gemalten Bildes »Kampf der Keuschheit gegen das Laster« ist von Braghirolli aus dem Archiv in Mantua veröffentlicht im »Giornale di erudizione artistica«, Perugia, Jahrgang 1873, S. 73 ff., wo auch die Beweisstücke über Namen und Herkunft der Gattin des Meisters gegeben sind.

8) Siehe Mezzanotte, Vita di P., S. 114 und Marchesi, Cambio, S. 482 (Crowe und Cav., Deutsche Ausg. IV. S. 237, 238.)

LIII.

ANDREA DEL VERROCCHIO.

Von

Hans Semper.

---





## Andrea del Verrocchio.

Geb. in Florenz 1435, gest. in Venedig 1488.

In seiner letzten Lebensperiode hatten Donatello vorwiegend Erzarbeiten beschäftigt. Zugleich ist in seinen letzten Werken, z. B. den Kanzeln von S. Lorenzo und der Statue des heil. Ludwig in Sta. Croce, eine gewisse Steigerung und Uebertreibung seiner Prinzipien, sowohl in den übertrieben leidenschaftlichen Bewegungen der dargestellten Figuren, wie in der allzu bauschigen, faltenreichen und unruhigen Gewandung derselben, bemerklich. Zu dieser Manier mochten einmal sein Alter selbst, sodann die Konsequenzen der Bronzetechnik, endlich auch nordische Einflüsse beitragen, die damals durch niederländische und deutsche Gemälde in Italien Verbreitung fanden. Donatello, der als grösster und entschiedenster Vertreter der realistischen Zeitströmung in seinem Gebiete, stets eine grosse Zahl von Schülern um sich hatte, ja dessen Einflüssen sich kaum ein Bildhauer der italienischen Renaissance ganz entzog, fand auch in seiner letzten Lebensperiode in Florenz eine Gruppe von jüngeren Kräften, auf die er mit seinen gefundenen Prinzipien zugleich in gewissem Grade die Fehler seines Alters übertrug. Es sind dies Bertoldo, Antonio del Pollajuolo und Andrea del Ver-

rocchio. Nicht blofs waren auch sie als Bildhauer vorzugsweise tüchtige Bronze-techniker und Toreutiker, nicht blofs nehmen sie von Donatello die Prinzipien dramatisch bewegter Handlung sowie eines eingehenden Naturstudiums an, (Prinzipien, die sich besonders in ihrer gemeinsamen Vorliebe für nackte, bewegte Figuren mit kräftigem Muskelspiel äuferten), sondern auch in ihrer Gewandung macht sich der Einfluß des gealterten Donatello in der Tendenz zu manierterter Ueberladung geltend. Bei Antonio del Pollajuolo wird dieser Manierismus allerdings auch noch durch conventionelle Elemente verschlimmert, die sich theils aus seiner Goldschmiedstechnik, theils aus einem Einfluß des Ghibertischen, weicheren, idealistischen Faltenwurfs ergeben mochten.

Den reinsten und naturwahrsten Stil von diesen dreien erwirbt sich noch Verrocchio, obwohl auch seine Gewandung oft manierirt und gelegentlich schwülftig ist. Wenn man jedoch seine Thätigkeit im Ganzen betrachtet, nimmt er am vollständigsten und gründlichsten die fruchtbaren, umgestaltenden Tendenzen Donatello's wieder auf und erscheint somit als dessen bedeutendster und würdigster geistiger Erbe. Wenn er auch dessen Genie, poetische Auffassung und Stilgröße bei weitem nicht erreichte, so hat er dagegen das vor ihm voraus, daß er das Studium der Natur nicht mehr der blofs äufseren, künstlerischen Beobachtung und Wahrnehmung überläßt, sondern auf strenge, wissenschaftliche, constructive Gesetze zurückzuführen bemüht ist.

Wie er folchermaßen gleichsam als Erneuerer und Vertiefer wenigstens eines Theiles der Prinzipien Donatello's sofort in die Lücke eintritt, die dessen Tod hinterläßt, so übt er auch eine ähnliche schulbildende Wirkung auf die jüngere Künstlergeneration aus, ja hat das Glück auf den Entwicklungsgang eines der größten Geister der Renaissance, Lionardo's da Vinci, nachhaltigen und prinzipiellen Einfluß zu gewinnen. Und wenn Donatello als Zeichner und Plastiker auch auf die Maler seiner Epoche eine tiefgehende Wirkung äuferte, so tritt Verrocchio vorzugsweise auf dem Gebiete der Malerei als Neuerer auf, insofern er auch in der Technik des Oelmalens bisher nicht geübte exacte Prinzipien einführte.

Andrea di Michele di Francesco Cioni, genannt Verrocchio, wurde im Jahre 1435 zu Florenz geboren in der Kirchengemeinde S. Ambrogio, wo sein Vater Michele an der Ecke der Via dell' Agnolo ein Haus besaß. Schon diesem scheint der bewegliche Geist eigen gewesen zu sein, durch den sich nachmals sein Sohn auszeichnete. Er war Ofenmacher, liefs sich aber 1431 auch in die Zunft der Steinhauer aufnehmen, übte also auch schon die Kunst aus. In seinen alten Tagen (1456) begegnet man ihm als »venditore in dogana«. Andrea's Mutter, Madonna Gemma, starb vor dem Jahre 1446, in welchem Michele bereits mit einer zweiten Frau, Nannina, verheiratet ist, die in einer Vermögensanzeige ausdrücklich als Stiefmutter des Andrea bezeichnet wird. Andrea hat seine Mutter wohl kaum gekannt, vielleicht starb sie bei seiner Geburt. Jedenfalls war er das letzte der Kinder, mit dem sie ihren Gatten beschenkte. In einer Vermögensanzeige des Michele vom Jahre 1433 werden als Kinder aufgeführt: Apollonio 4 Jahre, Cione 10 Jahre, Tommaso 7 Jahre, Giovanni 3 Jahre, Margherita 1 Jahr alt. Zwei Jahre später kam Andrea hinzu. Andrea's Schwester

Margherita, abgekürzt Tita, zum Unterschied von der Großmutter Ghita, erscheint im Jahre 1456 als Frau des Barbiers Gregorio d'Andrea. Die zweite Frau Nannina schenkte dem Vater unfres Künstlers noch ein Söhnlein, Lorenzo. Allein sowohl dieses, wie mehrere Kinder der ersten Ehe verschwinden bald vom Schauplatz. Nur Andrea, dessen älterer Bruder Tommaso, sowie Tita erreichen ein reiferes Alter. Tommaso tritt im Jahre 1495 noch als Erbe seines Bruders mit einer Rechnung für Arbeiten des letztern an die Erben des Lorenzo de' Medici heran.

Die Schwester Tita heirathet später zum zweiten Mal, indem sie 1480 als Wittve des Commandanten Goro erscheint, dem sie zwei Töchter, Ginevra und Lucrezia, und einen Sohn, Michael, geboren hatte. Diese ganze Familie der Schwester verlor Andrea im Jahre 1480 in seinem Hause. Er selbst scheint nie verheirathet gewesen zu sein und folgte auch hierin, wie in der liebevollen Sorge für seine Schwester und deren Familie, dem Beispiel seines Lehrmeisters Donatello. Gerade bei den bahnbrechenden und unversalfen Künstlern der Renaissance finden wir häufig diese Ehelosigkeit; sie lebten nur ihrer Kunst.

Den Beinamen Verrocchio, den sich dann auch sein Bruder Tommaso beilegte, erhielt Andrea durch seinen ersten Lehrer, den Goldschmied Giuliano de Verrocchi.

Auch Verrocchio begann nämlich, wie so viele italienische Künstler des 14. und 15. Jahrhunderts, darunter sein Rivale, Antonio del Pollajuolo, seine künstlerische Laufbahn als Goldschmied. Vasari führt mehrere Werke der Goldschmiedekunst an, die Verrocchio in seiner Jugend ausführte, doch ist, bis auf eine Arbeit seiner späteren Zeit, nichts derartiges mehr erhalten. Für das florentiner Domcapitel soll er mehrere Knöpfe von Bischofsstäben hergestellt haben; vielleicht ist ein schöner Bischofsstab des 15. Jahrhunderts, der sich im Nationalmuseum befindet, sein Werk. Ferner führte Verrocchio mehrere gehämmerte Gefäße aus Silber und Gold aus, unter denen besonders zwei Tassen durch Reichthum und Anmuth der Ornamente, wie durch elegante Ausführung hervorgehoben werden. An der einen waren Thiere und Blattoornamente, sowie andre Phantasieformen angebracht; sie war allen Künstlern bekannt, und Abgüsse davon dienten ihnen als Muster für ähnliche Arbeiten. Auf der andern Tasse war ein sehr schöner Puttentanz in getriebenem Relief dargestellt. In diesem Puttentanz, einem Motiv, das Donatello zuerst in die Plastik wieder einfuhrte, und das dann von allen Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts, Malern wie Bildhauern, mit Vorliebe als Flächendecoration verwendet wurde, zeigte sich Verrocchio ohne Zweifel als getreuer Schüler seines Lehrers, dessen reizende Arbeiten in dieser Richtung stets mustergiltig bleiben werden. Verrocchio's Thätigkeit als Goldschmied scheint, wie gesagt, hauptsächlich in seine Jugendzeit zu fallen, wenigstens sagt B. Cellini, er habe die Goldschmiedekunst ausgeübt, bis er ein reifer Mann geworden sei. Hierdurch erklärt es sich denn auch, daß er erst als dreißigjähriger Mann mit statuarischen Werken hervortritt. Allein auch in späteren Jahren verschmähte er Aufgaben nicht, die ebensowohl in den Bereich des Goldschmieds als des Plastikers gerechnet werden können, wie wir noch sehen werden.

Vom Guß, dem Treiben und Cifeliren edler Metalle war es, bei dem damaligen innigen Zusammenhang aller Künfte untereinander, für Verrocchio nur ein Schritt zum Bronzeguß und zur Bronzetoreutik. Ebenso naheliegend war der Uebergang vom Modelliren in Wachs zum Modelliren in Thon. In der That erlangte er in allen diesen eng zusammenhängenden Kunstzweigen gleiches Geschick und gleichen Ruhm. Doch das Beispiel seines Meisters, wie der in ihm liegende Hang zur Universalität, führten ihn nothwendig auch dahin, die Lieblingsmaterialien der Bildhauer, Holz und Marmor, nicht ganz zu vernachlässigen, wiewohl die Metalltoreutik das Feld seiner bedeutendsten Leistungen blieb.

Wenn Donatello von feinen Schülern befragt wurde, wie sie am besten tüchtige Bildhauer werden könnten, erwiederte er ihnen lakonisch: »Zeichnet!« Dieses Axiom seines Meisters nahm sich auch Verrocchio zu Herzen, es war ihm in der That der Schlüssel zu den verschiedensten technischen Fertigkeiten. In seinen Zeichnungen strebte er nicht bloß nach scharfen, reinen und ausdrucksvollen Umrissen, sondern auch nach jener plastischen Wirkung, wie sie die feine Abstufung von Licht, Schatten und Halbtönen hervorbringt. So bot ihm, wie Donatello, der ebenfalls feinen Zeichnungen eine duftige Modellirung zu geben wußte, das Zeichnen auch die Brücke zur Malerei, welcher Verrocchio, wie es scheint, noch mehr Zeit und Mühe widmete als Donatello, indem er darin nicht bloß eine plastische Abstufung des Helldunkels, sondern auch Schmelz und Harmonie der Farben, sowie Vollendung und Dauerhaftigkeit der Mischungen des Auftrags anstrebte.

Als guter Zeichner konnte damals nur der noch gelten, der nicht bloß in naiver Weise die Natur abzubilden suchte, sondern der auch den Gesetzen der Linien und Luftperspektive, sowie der Schattenlehre, Disciplinen, die damals schon in feste Regeln gebracht waren, Rechnung zu tragen wußte. Auch diese Erfordernisse einer correcten Zeichnung eignete sich Verrocchio gründlich an und wurde dabei wohl auch auf architektonische Studien geführt, die er für Hintergründe seiner Reliefs in der Weise Donatello's zu verwerthen pflegte.

Um dem Studium der lebenden Natur mit möglichster Genauigkeit obliegen zu können, bediente sich Verrocchio eines Hilfsmittels, das heutzutage wohl kein Bildhauer mehr unbenutzt läßt, das damals aber immerhin nur von besonders ernsten Künstlern angewendet werden mochte, wiewohl es nicht richtig ist, daß Verrocchio der erste war, der es in Aufnahme brachte, wie Vafari berichtet. Wir meinen die Gypsabgüsse von nackten Körpertheilen, Armen, Beinen, Büsten etc., sowie die Todtenmasken von Gyps. Letztere mußten besonders der Porträtsculp- tur, wie sie damals so virtuos geübt wurde, großen Vorschub leisten, erstere gestatteten ein genaueres Studium der Formen, als dies bei einem Modell möglich, das doch in steter Bewegung begriffen ist. Daß schon vor ihm wenigstens Todtenmasken abgenommen wurden, beweist der einfache Umstand, daß in der Dom- bauhütte eine solche des Brunellesco aufbewahrt wird, der 1446 starb. Vielleicht rührt sie von dessen Pflegesohn und Erben, dem Bildhauer Andrea di Lazzero de' Cavalcanti her, der auch Brunellesco's Marmorbrustbild in Relief für den Dom her- stellte. Andrea war ein Schüler Donatello's. Dieser, bekannt als meisterhafter Gypsplastiker, wird auch schon die Eigenschaften des Gypses gekannt und benutzt

haben, die ihn zu Formabdrücken so brauchbar machen. Auch findet sich ein Gypsabguss vom Kopfe feines Marmor-Davids in dem um 1420 von Brunellesco erbauten Palazzo Quaratesi. Schliesslich ist es im hohen Grade wahrscheinlich, dass auch schon Verrocchio, wie die Pollajuoli, anatomische Studien am Leichnam gemacht hat, da wenigstens sein Schüler Lionardo diese mit besonderem Eifer betrieb. In solcher mannigfaltigen Weise ausgebildet und vorbereitet, auf festen technischen und wissenschaftlichen Grundlagen fussend, dabei, wenn nicht von hohem Genie, so doch von dem frischen, feinfühligen Sinne der Frührenaissance für das Charakteristische, Ausdrucksvolle und Anmuthige aller Lebenserscheinungen befeelt, musste Verrocchio Tüchtiges und Bedeutendes zu leisten im Stande sein.

Wie er, nachdem er seine ersten Lehrjahre in der Goldschmiedekunst zurückgelegt, ohne Zweifel bei Donatello in die Schule ging, so schliesst sich auch äusserlich sein erstes bildhauerisches Auftreten unmittelbar an Donatello's Wirken an. In seinen letzten Lebensjahren hatte dieser Meister im Auftrage Piero's de' Medici mehrere bedeutende Arbeiten, vorwiegend in Bronze, für die weitere Ausschmückung S. Lorenzo's, dieser edelsten Schöpfung der Medici, in Auftrag bekommen. Insbesondere wurde an dem plastischen Schmucke der alten Sakristei noch fort und fort gearbeitet. Ausser den beiden Bronzethüren, die trotz flüchtiger Ausführung herrliche, schon an Bandinelli gemahnende Gewandfiguren in Relief zeigen, hatte Donatello hier in den letzten Jahren auch den Wafchbrunnen in einem der Hintergemächer in Marmor auszuführen. Dieser Brunnen, von den alten Schriftstellern übereinstimmend dem Donatello und Verrocchio, nur von einigen neueren ohne Grund dem Brunellesco zugeschrieben, der zu der Zeit, da er diese Sakristei baute, wohl kaum noch Muse fand, sich bildhauerisch zu bethätigen, ist eines der edelsten Beispiele decorativer Frührenaissance-Sculptur und giebt sich auch durch das Vorherrschende figürlicher Motive als Erfindung des Bildhauers Donatello und nicht des einfacheren und strengeren Architekten zu erkennen.

Vor einer Wandbogentafel von weissem Marmor, die mit einem schönen Adler in flachstem Relief verziert, von einem Rahmen von Sandstein umgeben und unterhalb welcher noch eine Scheibe von schwarzem Marmor in weissem Blattkranz angebracht ist, steht das Becken in Form eines Schiffchens von geschweiften Formen, an dessen Aufsenseite sich zwei Sirenen mit Flügeln und Fischschwänzen tragend anschmiegen, während die Mitte desselben von einem herrlichen Löwenkopf in Hochrelief eingenommen wird. Innen im Becken liegen zwei den Rachen aufsperrende Delphine, die ihren Kopf gegen eine Urne erheben, welche aus dem Becken emporsteigt, und um deren schlanken Hals zwei Drachen ihre Schwänze wickeln, deren wasserspeiende Köpfe unter einem Kranz hervorschauen, welcher die Vase umgiebt. Die Ausführung ist von höchster Schärfe und Feinheit, zackige Formen wechseln aufs schönste mit rundlichen und geschweiften ab und geben dem Ganzen, bei aller griechischen Feinheit und Eleganz der Formen und Linien, eine decorativ phantastische Wirkung, wie sie nur der Barockstil auf Kosten der Stilreinheit wieder erreichte. Von Verrocchio scheint das Wandbogenfeld mit dem schönen Adler sowie das im flachsten Relief behandelte Laubwerk herzurühren, da der Marmor hier einen andern Ton zeigt und das

Ganze auch nicht die wilde Energie verräth, wie das Brunnenbecken mit seinem Figurenschmuck.

Da Donatello 1466 starb, so wird Verrocchio an der Vollendung dieses Brunnens in den unmittelbar darauf folgenden Jahren gearbeitet haben.

Um dieselbe Zeit mag er die einfache Grabplatte für das Grab Cofimo's des Alten hergestellt haben, der 1464 starb. Dasselbe befindet sich in der Gruft der Medici unter dem Hochaltar von S. Lorenzo; neben ihm ruht bekanntlich Donatello. Dafs Verrocchio der Meister dieses Grabes ist, geht aus der oben erwähnten Rechnung seines Bruders Tommaso Verrocchio hervor.

Das früheste authentische Document über Verrocchio's Thätigkeit fällt in der That kurz nach Donatello's Tod, steht jedoch in keiner Beziehung zu den erwähnten Arbeiten. Eine Urkunde des Domarchivs von 1467 meldet, dafs er für geliehenes Metall zum Gufs der zwei letzten Reliefs an der bronzenen Sakristei-thüre des Luca della Robbia bezahlt werden solle. Wahrscheinlich ist dies so zu verstehen, dafs Verrocchio den Gufs ausführte und dabei das nöthige Metall zunächst aus eignen Kosten bestritt. Es wäre dies ein Beweis dafür, dafs er vor Allem als Techniker Bronzegufs lieferte und sich so allmählich den Weg zu höheren Aufgaben erschlofs. Auch der nächste ihm zu Theil gewordene Auftrag, von dem uns Kunde ist, läfst vor Allem seine technische Geschicklichkeit als Erzgiefser in den Vordergrund treten. Es galt nämlich der bereits als achtetes Weltwunder angestaunten Kuppel des Brunellesco den letzten obersten Abschluß zu geben, nachdem die Laterne, die der Kuppel von oben das Licht zuführt, endlich im Jahre 1461 nach Brunellesco's Entwürfen glücklich zu Ende geführt worden war. Eine riesige vergoldete Bronzekugel sollte nach Brunellesco's Angabe die Laterne bekronen, sie selbst auf gleichfalls vergoldetem Bronzeknopf aufruhcn, und auf ihrem Scheitel ein vergoldetes Bronzekreuz tragen. Erst sechs Jahre nach Vollendung der Laterne, im Jahre 1467, stellten die Glockengiefser Giovanni di Bartolo und sein Gehilfe Bartolo di Frosino den Knopf her. Im nämlichen Jahre erhält Verrocchio den Auftrag, die hohle Bronzekugel aus einem Stück im Durchmesser von 4 Ellen zu giefsen. Lorenzo de' Medici, der sich bei der beschlußfassenden Versammlung befand und sich noch späterhin als grofser Gönner Verrocchio's herausstellte, mag ihm den Auftrag zugewendet haben. Die von Verrocchio hergestellte Kugel wog 4368 florentinische Pfund und fafste 300 Malter Korn. Ende Mai 1472 wurde sie auf dem Knopf befestigt und mit dem Kreuz versehen, worauf die Kanoniker oben ein Tedeum fangen. Aus diesen Detailangaben der gleichzeitigen Chronisten ist die Bedeutung ersichtlich, die man diesem Vorgang beilegte, durch welchen Brunellesco's geniales Werk erst seinen obersten Abschluß fand. Verrocchio's Kugel wurde am 17. Jan. 1600 vom Blitz herabgeschleudert und durch eine neue, gröfsere ersetzt. Obwohl bei dieser Arbeit von Kunstwerth keine Rede sein konnte, so machte sie doch Verrocchio's Namen, als den eines ausgezeichneten Erzgiefers, populär. Lorenzo de' Medici ist es vor allen, der ihn von jetzt an beschäftigt. Dieser hatte gemeinam mit seinem Bruder Giuliano von seinem Vater Piero, der schon lange vorher, durch die Gicht gelähmt, am 3 Dec. 1469 schmerzvoll verschieden war, die einflußreiche und in der That, wenn nicht im Titel, fürstengleiche Stellung in der florentinischen Republik

gleichsam erblich übernommen; und wenn schon Cosimo und Piero sich als Kunstmännere ausgezeichnet hatten, so suchte Lorenzo es ihnen womöglich noch zuvorzuthun. Zunächst ließen er und Giuliano es sich angelegen sein, ihrem Vater Piero sowie ihrem Oheim Giovanni ein Grabmonument zu errichten. Und zwar war es fast selbstverständlich, daß sie als Ort hiefür wiederum S. Lorenzo wählten und in dieser Kirche wieder die alte Sakristei. Dort ruhte, unter dem großen



Grabmal des Piero und Giovanni Medici.  
Alte Sakristei von S. Lorenzo in Florenz.

Marmortisch in der Mitte, der 1428 verstorbene Gründer der Sakristei, Giovanni di Averardo de' Medici, unter einer einfachen, doch edlen, erhöhten Grabplatte des Donatello. Cosimo der Alte war einige Jahre vorher, wie wir sehen, in der Gruft von S. Lorenzo, unter einer Grabplatte des Verrocchio beigesetzt worden. Niemand erschien nun auch geeigneter, als Verrocchio, die Sakristei durch ein neues Sculpturwerk, würdig des Brunellesco und Donatello, zu bereichern. Er erhielt den Auftrag wahrscheinlich im Jahre 1469 und vollendete das Monu-

ment im Jahre 1472. Daselbe ist links neben dem Eingang an eine bogenförmige Oeffnung angebaut, welche die Wand gegen die anstoßende Kapelle des Sakramentes hin durchbricht jedoch durch ein als Strickgeflecht behandeltes Bronzegitter verschlossen ist. Dieser offene Wandbogen ist durch einen abgechrägten Marmorrahmen mit prächtiger Blumenguirlande in Relief eingefasst, deren Umbiegung ganz stilgerecht erscheint, im Gegensatz zu den umgebognen Rankenornamenten mit Candelabern und Vafen dazwischen, wie ein solches z. B. am Grabmal des Franco Sacchetti in Sta. Trinità zu sehen ist. Bogeneinrahmung wie Sarkophag ruhen auf gemeinsamem Sockel. Auf diesem steht der Sarkophag selbst wieder mit eignem Postament, welches Schildkröten tragen. Letzteres Motiv erinnert an die Schnecken am Sebaldusgrabe des Peter Vischer. Der Sarkophag von rothem Porphyr steht feinerseits wieder mit bronzenen Löwenfüßen auf marmorern, an den Vorderseiten mit Inschriften, oben mit geometrischen eingelegten Mustern von dunklem Marmor geschmücktem Postament. Von den Löwenfüßen rankt sich prächtiges Akanthusblattwerk an den Kanten des Sarkophags empor, sich über dessen Wände ausbreitend. Die Mitte der Langseiten ist mit bronzenen Laubkränzen, welche Inschriften umschließen, geschmückt. Oben und unten ziehen sich strickförmige Rundstäbe hin. Der elegant profilirte Deckel von weißem Marmor, ziemlich ausladend, endet in einem karniesförmig gewölbten Dache mit Schuppenverzierung. Ueber diesem ruht ein wellenförmig profilirter Aufsatz mit bronzenen Akanthusblättern an den Ecken, sowie strickförmigen Rundstäben und Gitterverkleidung von Bronze. Hierüber eine prachtvolle Bekrönung von bronzenem Akanthus, der an beiden Seiten in Füllhörner mit Früchten ausläuft und nach oben auf korinthischen Voluten einen kleinen Obelisken, als verchrumpfte Andeutung eines Grabtumulus, trägt.

Marmor wie Metallornamentik sind an diesem Monument mit höchster Feinheit und Eleganz ausgeführt, und die bronzenen Theile, stellenweise tief unterhöhlt, in reicher Fülle kraus- und dünnblättrig durch- und übereinander vorragend, zeugen von einer staunenswerthen Meisterschaft des Gusses und der Ciselirkunst. Man erkennt an der, fast allzusehr in das kleine Detail gehenden Zierlichkeit dieses Blattwerks deutlich den Stil des Goldschmiedes; ja der ganze Sarkophag ist wie ein Schmückkästchen aus verschiedenen Steinen mit goldner Ornamenteinfassung behandelt; denn ohne Zweifel waren nach damaliger Sitte die Bronzetheile urprünglich vergoldet.

Das Werk mußte Lorenzo's Beifall in hohem Grade erregen, auch liefs er es mit diesem Auftrag nicht bewenden. Um diese Zeit etwa mag der Meister mit den Arbeiten für die Villa Careggi betraut worden sein. Cosimo der Alte hatte dieselbe im Jahre 1461 durch Michelozzo erbauen lassen und war am 1. August 1464 in ihr gestorben; sie bildete im 15. Jahrh. einen der Lieblingslandsitze der Medici. Aus der bereits wiederholt angeführten Rechnung des Tomaso Verrocchio wissen wir nun, das Andrea im Auftrage des Lorenzo für jene Villa vier marmorne Löwenköpfe, ferner drei Bronzeköpfe unbekanntem Charakters, sowie endlich: »il bambino di bronzo« auszuführen hatte. Ueber die vier Löwenköpfe wissen wir nichts Näheres. Zu den drei unbekanntem Bronzeköpfen gehören vielleicht jene zwei bronzene Reliefs, die Verrocchio dem Vafari

zufolge für Lorenzo herstellte, und wovon der eine Alexander's des Großen Porträt, der andere das des Darius darstellen sollte, beide allerdings frei nach des Künstlers Phantasie erfunden. Beide waren mit Helmen und reichen Rüstungen geschmückt, die gewiss dem Verrocchio schöne Gelegenheit gaben, seine Ciselirkunst zu zeigen. Wenn auch Lorenzo diese Köpfe an Matthias Corvinus von Ungarn schickte, der ein großer Kunstfreund war und zu Florenz in lebhaften Beziehungen stand, so schließt das doch nicht aus, daß sie ursprünglich für die genannte Villa bestimmt gewesen.

Unter dem »bambino di bronzo« ist endlich ein Brunnenfigürchen zu verstehen, welches später von Herzog Cosimo I. im Hofe des Palazzo vecchio auf einem marmornen, zierlichen Bassin aufgestellt wurde und noch dort steht. Es ist eines der gelungensten Werke des Verrocchio, wie der Frührenaissance überhaupt, und ist durch die harmonische Vereinigung von decorativer Grazie und unmittelbarem Leben den besten decorativen Bronzefigürchen des Alterthums, wie sie Herculanium und Pompeji uns schenkten, an die Seite zu stellen. Ein schalkhaft lächelndes Knäbchen erhebt sich, auf einem Fusse schwebend, inmitten des Marmorbeckens und drückt einen sich sträubenden kleinen Delphin, der Wasser speit, in seine Arme. Das wenige, den Knaben lose umflatternde Gewand zeigt ein geschmackvolles Naturstudium und ist noch frei von jener Ueberfülle an brüchigen Falten, wie sie späteren Werken Verrocchio's eigen ist. Die Zacken, welche den Schweif des Fisches sowie die Flügel des Knaben bilden, stehen, wie Rumohr treffend hervorhebt, im angenehmsten Contrast zu den weichen, rundlichen Formen des Kindes. Dieser Contrast erinnert an die ähnliche Behandlung des Sakristei-brunnens in S. Lorenzo. Auch ist in dem Kinde Donatello's Einfluß unverkennbar; es ist darin der ganze schalkhafte Muthwille, die ganze Lebensfülle und Wahrheit, aber auch der treffliche Stil ausgeprägt, der Donatello's beste Kindergestalten auszeichnet. Nur ist des Altmeisters Derbheit hier durch eine gewisse süße Grazie gemildert, die Verrocchio eigen war. Am meisten tritt die Verwandtschaft wie der Unterschied im Stil des Verrocchio und Donatello hervor, wenn man dieses Bronzeknäblein mit der räthelhaften Bronzefigur des Donatello vergleicht, welche einen tanzenden und mit den Fingern schnalzenden Flügelknaben darstellt, dessen Füße Schlangen umwinden, während seinen Leib ein mit Mohnblumen verzierter Gürtel umschließt: Vielleicht Amor, der der Gefahren spottet, die seinen Fuß umwinden.

Ungefähr um dieselbe Zeit, 1474, stellte Verrocchio eine reich mit Ornamenten und Figuren in Flachrelief verzierte Glocke für die Abtei von Montecalari her, die leider nicht mehr erhalten ist.

Im Jahre 1476 vollendete er für Lorenzo die Bronzestatue des David. (Jetzt im Nationalmuseum von Florenz.)

Wenn im Knaben mit dem Delphin anmuthige Natur mit decorativem Stil glücklich verschmolzen erscheint, so tritt am David der Realismus so entschieden hervor, wie selbst an wenigen Statuen des Donatello. Der David des Verrocchio unterscheidet sich vom Bronze-David des Donatello vor Allem durch eine, wir möchten sagen, triviale Auffassung. Während in der Statue des älteren Meisters, einem schönen Jünglingsknaben in echt monumentaler Auf-

faffung und in herrlicher Haltung, die Ruhe nach dem Kampfe, sowie das ernste, halb heroische halb mitleidige Nachsinnen über die eben vollbrachte That zur Anschauung kommt, so ist dagegen im David des Verrocchio nach der Bewegung des Kampfes das ebenfalls bewegte, prahlerisch triumphirende Einher-schreiten eines unreifen kecken Jungen dargestellt, dessen Respectlosigkeit vor dem erschlagenen Riesen fast verletzend wirkt. Indem Verrocchio die Größe des errungenen Sieges, sowie die Freude darüber möglichst anschaulich machen wollte, wurde er platt, während Donatello's geschlossene, geheimnissvolle Ruhe der That die wirkliche Weihe giebt. Auch in der verschiedenen Weise,



Brunnenfigur.

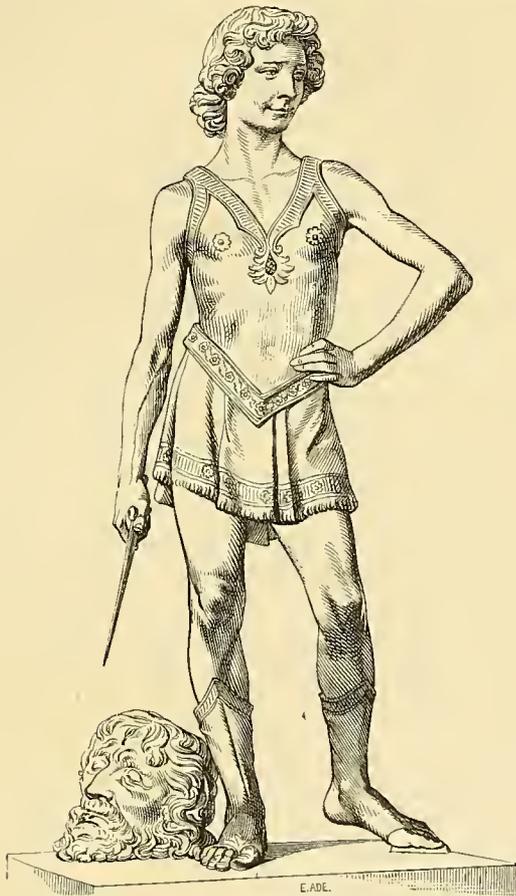
Hof des Palazzo vecchio in Florenz.

wie die Hände aufgestützt sind, verräth sich die Verschiedenheit beider Auffassungen.

Was die Ausführung betrifft, so theilt dieselbe zwar die Mängel der Auffassung durch die rücksichtslose Wiedergabe der magern und eckigen, ja selbst unproportionirten Formen (der grossen Füße!) eines unausgewachsenen Knaben, gewinnt aber durch die große anatomische Correctheit, das pulsirende Leben, sowie die, trotz der Ecken, zarte, elegante Modellirung einen hohen künstlerischen Werth. Der an-schmiegsame Lederpanzer, sowie dessen kurzer Schurz sind mit großer Sauberkeit, Einfachheit und selbst Noblesse behandelt, herrlich vor Allem aber ist der reichumlockte, lächelnde Kopf, der schon an Lionardo erinnert. Allerdings ist zu bemerken, daß schon seit Donatello fast alle Bildhauer des Quattrocento den Köpfen von Engeln, Mädchen, Madonnen, Kin-

dern ein holdes Lächeln zu verleihen wußten, allein bei Verrocchio und Lionardo nimmt das einen ganz befonderen, liebenswürdigen und feinen Charakter an.

Auch mit Marmorarbeiten beschäftigte Lorenzo den Künstler noch öfter. So liefs er, als Gegenstück zu dem von Donatello gut restaurirten Marfyas in weifsem Marmor, von Verrocchio einen Marfyastorfo von rothem Marmor er-



David.

Bronzestatue. Nationalmuseum zu Florenz.

gängen, eine Arbeit, die freilich keineswegs gut ausfiel, indem die angesetztten Arme lächerlich klein im Verhältnifs zu dem antiken Rumpfe erscheinen und auch der Kopf eine komische Grimasse macht. Bekanntlich dienten die antiken Sculpturreste damals in den Palästen der Reichen weniger als Studienobjecte denn als Decorationen von Sälen und Treppenhäusern, was die Abneigung jener Zeit gegen Fragmente und die Ergänzungswuth, der jedes in der Renaissancezeit gefundene gröfsere Stück zum Opfer fiel, begreiflich macht.

Dafs man dem Verrocchio damals ein eingehendes Verständnifs auch der Marmorsculptur zutraute, beweist ferner auch der Umstand, dafs er 1473 ein

Gutachten über die von Mino da Fiesolo und Antonio Rossellino gemeinsam hergestellte Marmorkanzel im Dom von Prato abzugeben hatte.

Um dieselbe Zeit begann er sich auch um die erste grössere Arbeit in Marmor zu bewerben. In Pistoja war im Jahre 1473 der Cardinal Niccolo Forteguerra gestorben. In Folge einer Concurrenz wurde Verrocchio's Modell für sein Grabdenkmal unter fünf andern zur Ausführung erwählt. Als man im Verlauf der Unterhandlungen aber nicht im Preise übereinkam, wurde auch noch Antonio del Pollajuolo zur Herstellung eines Modells veranlaßt, welches von Forteguerra's Verwandten bevorzugt wurde. Endlich gab Lorenzo de' Medici im Jahre 1477 den Ausschlag für Verrocchio, der selbst jedoch nur einen Theil der Hochrelieffiguren an dem bogenförmigen Wandfelde ausführte, das sich in der Nische hinter und über dem Sarkophag erhebt. Dieser, wie die Decorationen der Nische, sind ein barockes Werk des Gaetano Mazzoni aus dem 17. Jahrh. Auf dem oberen Theil des Wandfeldes tragen vier Engelknaben in reichen flatternden Gewändern eine Mandorla, in welcher Gottvater segnend sitzt. Ihm zu Füßen schwebt die Caritas, ein nacktes Kind auf dem linken Arm, eine flammende Lampe mit der rechten Hand erhebend. Unter ihr kniet der Verstorbene in faltigem Gewande, betend emporfchauend. Links schwebt ihm mit vorgehaltenem Kreuze der Glaube entgegen, rechts die Hoffnung im Begriff niederzuknieen, zum Himmel blickend. Von diesen Figuren rühren die Caritas, Fides und der knieende Cardinal nicht von Verrocchio, sondern von Lorenzo Lotto her, was sich an dem weniger reliefmässigen Stil wohl bemerklich macht.

Verrocchio's Figuren zeigen alle die reiche Lockenumrahmung der Gesichter, wie wir sie an David sehen. Ferner macht sich hier durchgehend eine auch sonst bei Verrocchio häufig wiederkehrende Gesichtsbildung geltend: breite Backenknochen, kräftiges Kinn, sanfte grosse Augen mit grossen Lidern und starken Brauen, endlich ein feingefchnittener, herzegewinnend lächelnder Mund. Die Bewegungen sind lebhaft und ausdrucksvoll; das Gewand, obchon in den Hauptmotiven schön angeordnet, zeigt doch jene Ueberfülle brüchiger Detailfalten, wie sie mehrere der bedeutendsten Werke dieses Künstlers beeinträchtigen. Die Composition des ganzen Reliefs hat grosse Verwandtschaft mit dem des Nanni d'Antonio di Banco über dem Portal des florentiner Domes gegen Via de' Servi, welches überhaupt eine Reihe verwandter Compositionen (des Filippino Lippi in Sta. Maria sopra Minerva in Rom, des Signorelli in Cortona etc.) zur Folge hatte. Ein Terracottamodell zu diesem Relief befindet sich im Kensington Museum.

Kurz nachdem er den Auftrag zu diesem Monumente erhalten hatte, mag ihm ein zweiter ähnlicher, ebenfalls für ein marmorernes Grabmal zu Theil geworden sein. Wenigstens starb am 24. Sept. 1477 die Gattin Giovanni Tornabuoni's, Francesca Pitti, an Geburtswehen in Rom, für welche Verrocchio ein marmorernes Monument zu errichten hatte. (Diese Berichtigung Vafari's, der den Gemahl „Francesco“ Tornabuoni nennt, entnehme ich A. v. Reumont's *Lorenzo il magnifico*.) Das Grabmal befand sich ursprünglich in Sta. Maria s. Minerva, wo auch noch ein andres Mitglied derselben Familie, der junge Francesco Tornabuoni, in einem herrlichen Monument, angeblich von Mino da Fiesolo durch

feinen Oheim Giovanni beigeſetzt wurde. Jener Auftrag ſcheint Verrocchio veranlaßt zu haben, eine Reihe von Jahren hindurch abwechſelnd in Rom und in Florenz zu leben. (Vafari wirft, wo er von Verrocchio's Aufenthalt in Rom ſpricht, alle chronologiſche Ordnung um.) Denn obwohl es kaum anzunehmen iſt, daß Verrocchio nicht nur das Grab der Tornabuoni, ſondern auch noch andre Aufträge für Rom, ſtets fern von dieſer Stadt ausgeführt habe, ſo zeigen andererseits die Daten, die ſeine Anweſenheit zu Florenz in dieſen Jahren bezeugen, keine bedeutende Lücke.

Nach Vafari hatte das Grabmonument folgenden Aufbau. Ueber dem Sarkophage von Marmor waren in Relief die Krankheit und der Tod Francesca's dargeſtellt. Daneben befanden ſich drei Figuren von drei Tugenden, »die für ſehr ſchön galten.« Leider iſt dieſe Schilderung nicht ganz klar und das Monument als Ganzes zerſtört. Dafür gelangte wenigſtens das Relief nach Florenz in's Nationalmuſeum.

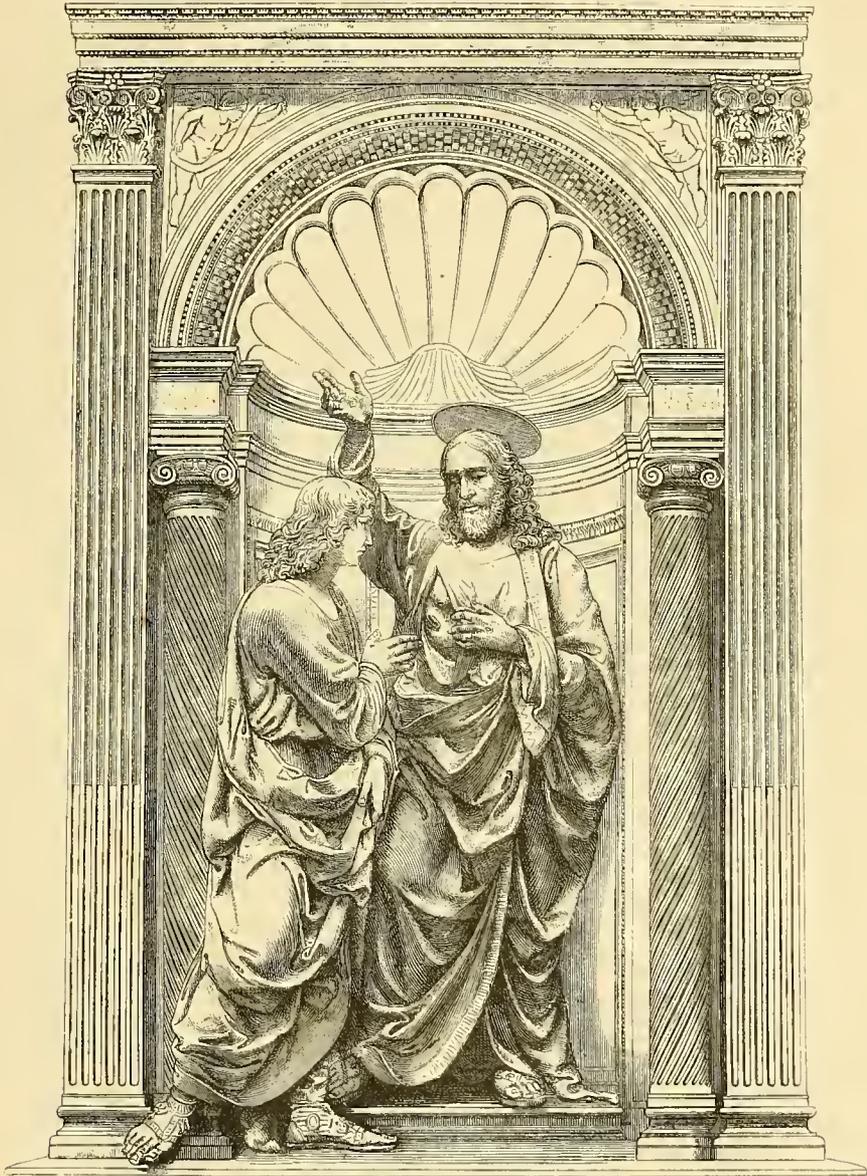
Daſelbe zerfällt in zwei Szenen, die nach Art römischer und altchriſtlicher Sarkophagreliefs architektoniſch nicht getrennt ſind, wohl aber zwei Gruppen von gleichem Umfange und gleicher Perſonenanzahl bilden, deren jede ihr eignes Centrum beſitzt, ſo daß ſie von einander abgewendet ſind. Hiedurch, wie durch einen kleinen leeren Zwischenraum zwiſchen beiden Gruppen, tritt eine klare Scheidung derſelben ein. Rechts bildet den Mittelpunkt der Gruppe die halb im Bett auferichtete ſterbende Wöchnerin. Zwei Frauen ſtützen ſie, von denen die jüngere am Kopfende ihr Bein in ziemlich ungeſchickter Weiſe herausdrückt. Andre Frauen, theils in lei denſchaftlichem Jammer wehklagend und ihr Haar zerrauſend, theils betend, theils in tiefes trauriges Brüten verfunken, umgeben das Bett. Zu äußerſt rechts ſitzt eine Frau mit dem Neugeborenen, deren Kopf jetzt abgebrochen iſt. Links wird das Kind von der Hebamme den Angehörigen gezeigt; ſie betrachten es mit trauriger Rührung. Zu äußerſt links ſteht ein lockiger Jüngling, neben ihm iſt der Kopf eines zweiten im Profil ſichtbar, vielleicht Brüder der Sterbenden.

Die Handlung iſt hochdramatiſch, der Ausdruck der Empfindungen von ergreifender Unmittelbarkeit und Gewalt. Eine jede Bewegung ſpricht deutlich die Sprache des Affectes, wenn auch in den haarraufenden Weibern in gar zu lei denſchaftlicher Weiſe. Ebenſo iſt das Mienenspiel ausdrucksvoll und mannigfaltig, ein jeder Kopf individuell. Die jugendlichen Lockenköpfe des Meiſters ſind hier auch vertreten. Wenn irgend ein Relief des Verrocchio, ſo ſtampelt ihn dieſes zu einem der treueſten Schüler des Donatello, deſſen energiſche, dramatiſch-pathetiſche und doch naturwahre Vortragsweiſe er ſich hier ganz aneignete. Auch einzelne Motive, wie die Klageweiber, die auf dem Boden ſitzende, in Trauer verfunkene Geſtalt, mag er zunächſt dem Donatello, ſtatt der Antike, woher ſie urſprünglich ſtammen, entnommen haben. In der Gewandung erſcheint hier Verrocchio's unruhiger Faltenwurf allerdings in's Extrem getrieben und giebt, zuſammen mit einigen gewaltſamen Bewegungen, dem Relief für den erſten Anblick ein wenig anziehendes Gepräge.

Für uns hat dieſes Relief noch eine beſondere Bedeutung, indem es das untrügliche Document dafür bildet, daß eine Reihe von anderen Reliefs und

Freifiguren von Marmor, die in den Grotten des Vaticans zerstreut sind, ebenfalls, wenn nicht Sculpturen des Verrocchio selbst, so doch unter seinem unmittelbaren Einfluß entstanden sein. Wenn Albertini's (de mirab. Romae) Angabe, daß diese Sculpturen ein Werk des Matteo, Bruders des Simone Pollajuolo sein, begründet ist, dann wäre dieser wenigstens ein unmittelbarer Schüler Verrocchio's gewesen, in dessen Atelier er sie wahrscheinlich ausführte. Bekanntlich liefs Bramante unter Julius die alte Basilica St. Peter abreißen, um einen neuen gewaltigen Tempel der Christenheit an derselben Stelle zu errichten. Dabei wurde eine große Anzahl der schönsten Monumente des Mittelalters und der Frührenaissance, von denen die alte Basilica voll sein mußte, erbarmungslos zertrümmert. Die architektonischen Theile wurden größtentheils gänzlich vernichtet, nur eine große Menge von Reliefs, Figuren, Mosaiken sind erhalten und in den unterirdischen Gängen unter der gegenwärtigen Kirche aufgestellt und eingemauert. So kam es, daß die reichhaltigste und interessanteste Sammlung von Sculpturen aller christlichen Zeiten bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts, die überhaupt existirt, im Schooß der Erde vergraben liegt. Sie verdiente wahrlich, endlich ans Licht des Tages gezogen und in einem eignen Museum aufgestellt zu werden! Es kann hier nur von den Sculpturen die Rede sein, die des Verrocchio Stil zeigen und die sämmtlich zur Ausschmückung des Altars und des Altartabernakels in der von Sixtus IV. gegründeten Kapelle gehörten. Sie bestehen in den halblebensgroßen Freistatuen der 12 Apostel und mehreren Relieftafeln. Unter ersteren ragen durch Schönheit St. Jacob der Jüngere (N. 2), St. Mattheus (227) und St. Johannes Evangelista (236) ganz besonders hervor. Ihnen zunächst stehen St. Thomas (238) und St. Andreas (234). Die Mehrzahl dieser Figuren zeigen die reiche Lockenfülle, die liebenswürdigen Mienen, wie wir sie bei Verrocchio schon mehrmals kennen lernten. Einige stellen Männer mit schön stilisirten Bärten und ausgeprägten Typen dar. Die Hände sind anatomisch genau, das Gewand realistisch, von feinsten Technik, hie und da verworren, aber doch schön in den Hauptmotiven. Schlagend in allen Einzelheiten ist die Uebereinstimmung Jacob's des Jüngern mit dem Jüngling links an der Ecke des Reliefs Tornabuoni. Die übrigen Apostelfiguren, St. Simon (226), St. Bartholomaeus (228), St. Jacobus der Aeltere sind weniger bedeutend.

Offenbar dem nämlichen Künstler, wie die besseren dieser Apostel, gehören ferner die zwei Relieftafeln, eine jede von 6 M. Länge und  $\frac{1}{2}$  M. Höhe an. Auf der ersten Tafel ist links der Empfang der Schlüssel durch Petrus, sowie die Heilung eines Lahmen durch denselben, rechts dessen Kreuzigung dargestellt. Die zweite Tafel zeigt links die Gefangennahme Pauli, dessen Hinrichtung vor Nero, sowie rechts den Sturz des Simon Magus vom Thurm. Auch in den Einzelheiten der Composition treten hier die Donatello'schen Prinzipien in Verrocchio's Auffassungsweise hervor. Den Vordergrund nehmen, möglichst symmetrisch gruppiert, die voll und ganz zur Geltung kommenden Hauptpersonen ein. Im Hintergrunde ist ein dichteres Gedränge von Figuren, in Flachrelief, oft bloß durch Köpfe angedeutet, die in reichem Wechsel bald die Vorderfront, bald das Profil, bald Dreiviertelprofil zeigen. Den übrigen leeren Raum füllen architektonische und landschaftliche Perspektiven aus. Die Be-



Christus dem Thomas das Wundmal zeigend.  
Bronzegruppe von Or San Michele in Florenz.



wegungen sind höchst ausdrucksvoll und energisch, die Musculatur der nackten Theile ist mit großer Bestimmtheit ausgearbeitet. Vorzüglich hierin sind besonders ein Lahmer, sowie einige Beine von trotzig dastehenden Soldaten. In den Köpfen herrscht die größte individuelle Mannigfaltigkeit. Liebenswürdige Lockenköpfe kommen mehrfach vor, daneben prächtige Senatoren- und Soldatentypen. Nero's Kopf verräth das Studium einer antiken Büste. Besonders schön sind einige zarte, weibliche Profilköpfe, entzückend einige naive Kinder mit einem Hündchen. Die Gewandung zeigt in den einzelnen Falten durchaus Verrocchio's Stil; nur macht sich hier mehr antikes Costüm und antiker Wurf geltend, als am Relief Tornabuoni. Doch sind die beiden alten Männer auf dem Relief Tornabuoni, besonders derjenige links, ganz verwandt mit einigen alten Römerfiguren auf unseren Reliefs, sowohl in den gedrungenen Verhältnissen, wie in der Form der vorge Streckten Beine, in der Art des Mantelhebens, in den Köpfen. Besonders zu betonen sind die goldschmiedartig ausgearbeiteten Rüstungen und Helme der Krieger.

Eine dritte Relieftafel deselben Charakters und vom nämlichen Monument zeigt endlich, durch Säulchen und Bogen in acht Theile getheilt, die Verurtheilung der Apostel Petrus und Paulus durch Nero. Nur einzelne Figuren werden jedesmal zwischen den Säulen sichtbar, sodafs der Vorgang als hinter denselben sich weiterfortspielend gedacht ist, ein rechter Goldschmiedseinfall. Die Figuren erscheinen in Folge dieser Anordnung etwas eingepfercht, zeigen im Uebrigen aber denselben Charakter und dieselbe Feinheit der Ausführung, wie die vorerwähnten Reliefs. Auch hier kommen fein ciselirte Rüstungen, sowie schöne Köpfe vor. Der Faltenwurf trägt ganz Verrocchio's Stil. Man vergleiche auch einen, die Arme über die Brust kreuzenden Apostel mit einer ähnlich bewegten Figur auf dem Relief Tornabuoni.

Diese Reliefs wurden, wie gesagt, für die Papstkapelle Sixtus' IV. ausgeführt, der 1484 starb. Für denselben Papst, für dieselbe Kapelle, für denselben Altar hatte Verrocchio aber auch einige silberne große Apostelstatuen herzustellen, welche erst im vorigen Jahrhundert geraubt wurden.

Verrocchio's Aufenthalt in Rom muß zwischen 1477—84, dem Todesjahre der Tornabuoni und dem des Papstes Sixtus IV. stattgefunden haben. Dafs er dazwischen jedoch auch öfter und länger in Florenz war, ist schon oben bemerkt worden. So lieferte er im Jahre 1477 zwei Modelle für getriebene Silberreliefs am Altar des florentiner Baptisteriums; Anfang 1478 wird ihm davon das Relief der Enthauptung des Johannes übertragen, und zwar blofs dieses. Bernardo di Bart. Cennini erhält die Verkündigung, Antonio Pollajuolo die Geburt, Antonio di Salvi und Francesco di Giovanni das Gastmahl des Herodes. Damit war für die zwei noch fehlenden Reliefquadratpaare der Seitenwände dieses prachtvollen Silberaltars gesorgt, der neben dem Altar von S. Jacopo in Pistoja ein Compendium der Geschichte der Goldschmiedkunst in Toscana bildet.

Verrocchio lieferte das Relief 1480 ab. Trotz der Kleinheit der Arbeit zeigt es doch eine erstaunliche Ausführung der Details, lebendige ausdrucksvolle Bewegung, bestimmt charakterisirte Köpfe, (darunter auch ein paar Lockenköpfe), treffliche Angabe der Muskeln an den nackten Theilen, schön ciselirte Rüstungen.

Die kecken Stellungen der Soldaten, sowie insbesondere die Bewegung des Henkers haben offenbare Verwandtschaft mit entsprechenden Figuren an den eben geschilderten Reliefs. Auch 1481 ist Verrocchio in Florenz anwesend; dies geht einmal daraus hervor, daß in diesem Jahre Lorenzo di Credi als sein Handlanger im Malen genannt wird, sowie aus einer Zahlung für Eisenankäufe, welche die Dombauehütte an ihn macht.

Am 21. Juni 1483 wird seine längst begonnene Bronzegruppe des h. Thomas, der die Wunden Christi berührt, aufgestellt. In dieser Gruppe entfaltet Verrocchio seine ganze GröÙe als Bronzetoreutiker, allerdings auch seine Mängel. Auf den ersten Blick faÙt abstoÙend durch das Faltenwirrwal, gewinnt sie doch bei näherer Betrachtung ungemein. Ja selbst das Gewand, trotz seiner baufchigen, knittrigen Fülle und Unruhe, interessiert durch das tüchtige darin niedergelegte Studium. Und trotz seiner widerpäÙftigen Einzelheiten läÙt es doch vollkommen klar die höchst edlen und ruhigen, an antike Vornehmheit erinnernden Bewegungen durchschimmern. Der Schönheit und Eleganz der gut gruppierten Bewegungen entspricht der lebendigste Ausdruck darin. Sanft neigt Christus das edle, wehmüthig schwärmerische Haupt, das von herrlichen Locken und Barthaaren eingerahmt ist; er zieht mit der einen Hand das Gewand vom Wundmal weg und erhebt den andern Arm, theils um die Wunde besser zu zeigen, theils vorwurfsvoll und doch zugleich segnend und verzeihend. Thomas neigt den herrlichsten Lockenkopf, den Verrocchio je bildete, bereits beschämt seitwärts, kann aber der Neugierde doch nicht entsagen, leise die Wunde anzutasten. Ein prächtiger Linienrhythmus durchzieht den schlanken, jugendlichen Leib vom Scheitel bis zur Sohle. Hier zeigt es sich deutlich, wie bedeutend Verrocchio Leonardo's Typen vorbereitete. Selbst der Christuskopf, seine Herbeheit der Bronzetechnik weggedacht, läÙt den Christuskopf am Abendmahl des Leonardo ahnen.

Von 1484—88 mag Verrocchio faÙt ausschließlich der Erfüllung seiner letzten und gröÙten Aufgabe obgelegen haben, der Herstellung der ehernen Reiterstatue des venezianischen Condottiere Bartolommeo Colleoni. Derselbe war 1476 gestorben und hatte die Republik Venedig zum Haupterben seines großen Vermögens eingesetzt, sich dafür jedoch eine Reiterstatue als Monument ausbedungen. Statt, wie er gewünscht, auf dem Platze S. Marco, beschloÙ man ihm das Monument auf dem Platze S. Giovanni e Paolo vor der Scuola S. Marco zu setzen.

Vafari erzählt, daß Verrocchio zweimal in Venedig war, um diese Reiterstatue zu gieÙen. Das erstemal hätte er sich mit dem Senat überworfen, weil der venezianische Lokalpatriotismus einiger Edelleute es durchsetzen wollte, daß dem unbedeutenden Donatellofschüler, Veffano von Padua, die Gestalt des Reiters übertragen würde und Verrocchio nur das Pferd zu gieÙen hätte. Unwillig habe Verrocchio sein Modell zerbrochen und sei abgereift. Wenn die Geschichte wahr ist, so wäre Verrocchio's römischer Aufenthalt vielleicht zwischen den ersten und zweiten venezianischen gefallen. Wie dem sei, gewiß ist, daß er seine Arbeit wieder aufnahm, und daß er sie, wie Vafari berichtet und wie es auch aus verschiedenen Gründen wahrscheinlich ist, faÙt vollendet hatte, als er sich

beim Guß erkältete und in wenigen Tagen starb. In seinem Testamente vom 25. Juni 1488 empfiehlt er seinen treuen Schüler und Liebling, Lorenzo di Credi, dem venezianischen Senat für die Vollendung der Statue; was er sich wohl schwerlich zu thun getraut hätte, wäre die Statue noch weit im Rückstande gewesen, da Lorenzo da Credi wenigstens durch kein Werk als selbständiger Bildhauer bekannt ist. Doch der Senat, unbekümmert um Verrocchio's letzten Wunsch, folgte vermuthlich abermals lokalpatriotischen Rücksichten, als er die Vollendung der Statue dem Aleffandro Leopardi auftrug.



Standbild Colleoni's.

Erzgufs. Piazza di S. Giovanni e Paolo in Venedig.

Auch Verrocchio's Wunsch, im Kirchhof von Sta. Maria dell 'Orto in Venedig beftattet zu werden, ging nicht in Erfüllung; Lorenzo di Credi brachte den Leichnam vielmehr nach Florenz und setzte ihn in der Familiengruft in S. Ambrogio bei, wo noch die Grabinschrift zu lesen ist. (S. [epulcrum] Micaelis de Cionis et fuorum. Andree Verrocchii Dominici filii Micaelis qui obiit Venetiis 1488.)

Den Ruhm Verrocchio's übertrugen die Venezianer auf Leopardi, den sie Aleffandro del cavallo nannten. Er selbst wagte es nicht, in ausdrücklichen Worten sich den Ruhm dieses Werkes zuzuschreiben, hoffte aber durch zwei-

deutige Inschriften (am Bauchgurt des Pferdes, sowie auf seinem Grabstein in Sta. Maria dell'Orto) die Nachwelt irrezuführen.

Auch Marino Sanuto schreibt das Werk dem Leopardi zu und erwähnt, daß er außer dem stipulirten Gehalt eine Lebensrente von 100 Dukaten jährlich dafür erhalten habe. Doch war Sanuto eben auch Venezianer. Die Erfindung trägt entschieden den straffen, fehnigen, energischen Stil der florentinischen Schule und speziell des Verrocchio an sich. Guß, Ciselirung und Vergoldung rühren dagegen jedenfalls von Leopardi her; außerdem ist fein großes Verdienst der herrliche Sockel. Ueber diesen und anderen gleichzeitigen Arbeiten konnten leicht sieben Jahre vergehen: 1495 wurde die Statue, der Inschrift am Sockel zu Folge, errichtet, am 21. März 1496 den Blicken des Volkes enthüllt.

Wiederum fordert hier Verrocchio zum Vergleich mit Donatello heraus. Die Reiterstatuen der Gattamelata und Colleoni, beides unschätzbare Charakterbilder von Condottieri des 15. Jahrhunderts, gehören zugleich zu den schönsten Reiterbildern, die seit dem Alterthume wieder geschaffen wurden. Der Wunsch, derartige Denkmale zu errichten, scheint gleichzeitig mit der Entwicklung des Condottieriwesens in Italien wieder aufgetreten zu sein. Die ersten Versuche hatten aber mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen. Im Dom von Florenz sollte 1367 dem florentinischen General Pietro Farnese vom Bildhauer Giusto di Bartolo da Gamberaia eine Reiterstatue von Marmor über seinem Monument errichtet werden, aber nur der Sarkophag kam zu Stande. 1395 sollen Agnolo di Taddeo Gaddi und Giuliano d'Arrigo Pefello nochmals das Reiterbild deselben Feldherrn, sowie des John Hawkwood an die innere Südwand des Domes malen. 1436 erhielt Paolo Uccello den Auftrag, das Reiterbild des John Hawkwood an die alte Stelle in terra verde von Neuem zu malen; ebenso malt Andrea del Castagno 1434—55 das Reiterbild des Niccolo da Tolentino. Diese beiden Fresken wurden 1812, auf Leinwand übertragen, an der innern Fassadenwand angebracht. Es sind gleichsam gemalte Programme in Stein auszuführender Reiterstatuen. An beiden sind die Pferde Pafsgänger, die Figuren zeigen schon die Energie und Liniencorrectheit der Renaissancekunst und bildeten offenbar die Grundlage auf der Donatello und Verrocchio weiterchufen. Die wirklich ausgeführten Reiterstatuen vom Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts, von denen uns Kunde ist, sind aus Stein, Holz oder Gyps; an den Metallguß wagt man sich für so neue und schwierige Aufgaben noch nicht. Giacomo della Quercia stellt Ende des 14. Jahrhunderts die Reiterstatue des sienesischen Generals Azzo degli Ubaldi aus einem mit Lumpen, Werg, Gyps und Leim bekleideten Holzgerüste her; das Grabmal des Königs Ladislaus in S. Giovanni a Carbonara in Neapel ist mit dem noch sehr steifen marmornen Reiterbilde des Königs bekrönt; in Venedig erhält im J. 1405 der General der Republik Paolo Savelli ein hölzernes Reiterbild in S. Giovanni e Paolo. Auch dieses zeigt trotz der Steifbeinigkeit des Pferdes für die Zeit schon ein auffallend ausdrucksvolles Leben; in feurigem Schritt stürmt das Ross vorwärts; spreizbeinig und trotzig sitzt der General aufrecht im Sattel.

Donatello war der Erste, der Reiterstatuen in Bronze, also das schwierigste Problem der damaligen Sculptur in der schwierigsten Technik, ausführte. Und

wenn uns leider die Reiterstatue des Alphons von Arragon, die er wahrscheinlich 1442 herstellte, nicht mehr erhalten ist, so steht die des Gattamelata doch noch in der ganzen ursprünglichen Pracht da. Während nun diese sich vor Allem durch Wucht und Würde bemerklich macht, zeichnet sich die Statue des Verrocchio durch schlankere Umriffe, fehnige Formen, ungestümes Feuer aus. Herrlich ist bei Donatello der Contrast zwischen dem wuchtigen, alles nieder-tretenden, gewaltigen Streithengst und dem von Statur kleinen, aber in impofanter Haltung und Ruhe mit durchdringendem Blicke Alles beherrschenden Feldherrn zur Anschauung gebracht. Die materielle Gewalt macht sich hier willig der geistigen Kraft dienstbar. Verrocchio führt uns mehr den ungestümen, trotzigem, verwegenen Haudegen vor, der mit eisenharten Zügen dem Feind herausfordernd entgegen schaut, aufgerichtet im Sattel, ihm auf feurigem Ross entgegenstürmt. Auch hier ist also Donatello's Auffassung gröfser, tiefer. Von den beiden Pferden erscheint das des Donatello der flüchtigen Betrachtung wohl plumper; allein verfolgt man dessen Gesamtmuriffe, wägt man dessen einzelne Parteen zu einander ab, so erscheint es wohlgestalter, abgerundeter, lebenswahrer und mehr aus einem Gufs als das des Verrocchio. Bei diesem treten wieder gewisse Ecken hervor, (an den Ellenbogen des David erinnernd) die bei dem kräftigen Bau des Pferdes ihm eine der Natur nicht entsprechende Härte der Formen geben. Auch wölbt sich bei Verrocchio's Pferd das Kreuz gar zu mächtig im Vergleich zu dem verhältnismäfsig kleinen Kopfe und schlanken Halfe, während bei Donatello der riesige Bau des Halfes zum Hintertheil in schönem Verhältnifs steht. Ferner stechen die grofsen ruhigen Massen und Flächen am Pferd des Donatello vortheilhaft von dem allzufehnig, mit kleinlichem Muskelspiel und Details behandelten Pferde des Verrocchio ab. Zumal sind die Falten am Hals des letzteren übertrieben. Man könnte sie als Analogon zu Verrocchio's Gewandfalten betrachten, ebenso wie die zierlich gekräufelte Mähne des Pferdes ein Pendant zu Verrocchio's menschlichen Lockenköpfen bildet. Bei Donatello's Pferd ist die Mähne kurz gefchoren, aufgerichtet, wie häufig an den antiken Pferden, so auch an denen des Parthenon. Donatello's Pferd verräth einen entschiedenen Anklang an die S. Marcus-Pferde in Venedig; Studium der Antike und der Natur sind aber an demselben in glücklicher Harmonie in einander verschmolzen. Bei Verrocchio's Pferde ist dagegen der Kopf vorwiegend antik, der übrige Körper der blofsen Natur entlehnt, daher herrscht hier nicht der einheitliche Gesamtkarakter wie dort.

Auffallend ist die Verwandtschaft von Verrocchio's Pferdekopf mit dem aus Casa Mataloni im Museum von Neapel, welchen Lorenzo de' Medici im Jahre 1471 einem Grafen Mataloni schenkte. Vafari schreibt ihn dem Donatello zu. (Siehe meine Schrift: Donatello, seine Zeit und Schule. Wien 1875, W. Braumüller, pag. 307 und 309.)

Von den urkundlich zwar nicht beglaubigten, aber doch dem Stil nach dem Verrocchio zuzuertheilenden Werken der Sculptur wollen wir wenigstens die wichtigste Kategorie noch in Kürze besprechen. Wir meinen die Madonnenreliefs, deren von Donatello festgestellter Typus dem ganzen 15. Jahrhundert zum Vorbild diente. Am Grabmonument des florentinischen Staatskanzlers Leonardo Aretino in Sta. Croce, einem Meisterwerk des B. Rossellino, soll nach Vafari das Basrelief

der Madonna mit dem Kinde in der Lünette ein Jugendwerk des Verrocchio sein. Maria ist hier mit dem Schleier um das Haupt und mit dem aufrechtstehenden, bekleideten Kinde in beiden Händen dargestellt. Das Gewand zeigt noch nicht die brüchige und schwülfige Behandlung wie an des Meisters späteren Werken; die ganze Composition bekundet eine gewisse jugendliche Befangenheit.

Ein unzweifelhaft echtes Werk des Verrocchio, und zwar eines seiner schönsten, ist das Terracottarelief der Jungfrau mit dem Kinde in Sta. Maria nuova zu Florenz. Auch hier ist das Kind stehend, jedoch nackt dargestellt; von unbeschreiblicher Lieblichkeit des Ausdrucks, Feinheit und Lebendigkeit der Modellirung. Das zarte, fettliche Fleisch, die Hautrunzeln des Kinderkörpers sind naturgetreu wiedergegeben; man findet hier das Vorbild zu Lorenzo di Credi's prächtigen, drallen Kindern. Die Jungfrau zeigt trotz des etwas hausbackenen Kopftypus, einen liebevoll lächelnden Ausdruck. Ein Schleier ist in ihr Haar gesteckt, ein beliebtes Motiv des Verrocchio. Das Gewand zeigt den, dem Meister eigenthümlichen, knittrigen Wurf. — Große Verwandtschaft in Stil und Anordnung weist ein unbenanntes Marmorrelief des florentinischen Nationalmuseums auf, das ich deshalb gleichfalls für eine Arbeit Verrocchio's halte.

\* \* \*

Auch als Maler nimmt Verrocchio eine bedeutende Stellung in der Kunstentwicklung des 15. Jahrhunderts ein. Und zwar war in dieser Hinsicht sein schulbildender Einfluss noch bedeutender als seine eigenen künstlerischen Leistungen. Von seiner großen Handfertigkeit im Zeichnen sind uns vorzügliche Proben erhalten. Seine Strichführung war die des Plastikers. Dieselbe offenbart einen bedeutenden Fortschritt gegenüber der flacheren Zeichnung eines Benozzo Gozzoli, Filippo, Filippino, Botticelli; er knüpfte wieder an die großen Principien eines Masaccio und Andrea del Castagno an. Lionardo's Schülerverhältniss zu Verrocchio offenbart sich am schlagendsten in beider Art zu zeichnen. Nur schwer lassen sich die Zeichnungen des Schülers von denen des Meisters unterscheiden. Besonders finden wir die poesievollen, feinen Köpfe von Kindern und Frauen mit den herrlichen Haar- und Lockenpartien und dem holden Liebreiz im Ausdruck, die oft als die Domäne des Lionardo betrachtet werden, bereits in schönster Entfaltung bei Verrocchio. Ebenso war er mit seinen fleissigen Aktstudien ein Vorläufer Lionardo's.

Das einzige authentische Bild, das von Verrocchio erhalten ist, befindet sich gegenwärtig in der Kunstakademie von Florenz; ursprünglich stammt es aus dem Kloster S. Salvi in der Nähe dieser Stadt. Es stellt die Taufe Christi dar. Eine Studie dazu befindet sich unter den Handzeichnungen des Verrocchio in den Uffizien. In einer Landschaft, an deren Horizont der Jordan sich zwischen Bergen verliert, sieht man den lebhaft ausschreitenden Täufer, wie er eine Schale Wasser über Christi Haupt ausgießt. Links hinter Christus knien zwei Engel, deren einer das Gewand Christi bereit hält. Die Bewegung des Täufers, sowie

fein bartlofes abgehärmtes Antlitz erscheinen hart, herbe, ja un schön; abgerundeter ist die Stellung Christi, wiewohl auch an dessen Körper, wie an dem des Johannes das anatomische Studium gar zu grell und hart hervortritt. Dagegen ist der Kopf Christi von bedeutender Schönheit. Voller Anmuth ist die



Madonna und Kind. Berliner Museum.  
Schule des Verrocchio.

Gruppe der Engel; der Kopf des weiter nach hinten knieenden ist ein schönes Beispiel jener Knabenhöpfe des Verrocchio mit reicher Lockenfülle, breiten Backenknochen und einem Ausdruck süßer Strenge. Der vordere Engel gilt als eine Leistung des jugendlichen Lionardo und soll den Meister, der sich von dem Schüler überholt sah, veranlaßt haben, von der Malerei fürder ganz abzustehen.

Das Bild ist in Oel gemalt und nicht ganz vollendet. Man sieht daran, daß Verrocchio mit der neuen Technik noch schwer zu kämpfen hatte und die Farben noch nicht mit genügender Geschmeidigkeit zu vertreiben wußte. Auf brauner Untermalung sind die Halbtöne durch Lafur aufgetragen, die Schatten mäßig, die Lichter scharf und trocken aufgesetzt; doch sind die Schattencontouren durch Reflexe gemildert. Es ist hier weniger eine harmonische Zusammenstellung von lebhaften Localfarben, als vielmehr eine möglichst reiche Abstufung von Hell und Dunkel und damit sowohl eine plastische Modellirung und lebensvolle Ausprägung der Formen, wie auch eine tiefe und gehaltvolle Stimmung angestrebt worden. Die feierliche Stimmung des Bildes wird durch die vorherrschend in braunen Tönen gehaltene Landschaft wesentlich gefördert. (Vergl. Crowe & Cavalcafelte, deutsche Ausg. v. M. Jordan III, 147 ff.; daselbst auch eine Abbildung.)

Als besonders geeignet die Eigenthümlichkeiten von Verrocchio's Stil zu erläutern geben wir in beistehender Abbildung die »Madonna mit dem Kinde« im Berliner Museum. Die Anordnung des Schleiers und Gewandes der Maria kehrt mehrfach auf den Reliefs des Meisters wieder, und das metallartig feste und straffe, im Original bräunlich getönte Incarnat läßt die Gewohnheit der Bronzetechnik erkennen. Es hat offenbar etwas mißliches auf die Autorität des einzigen urkundlich gesicherten Bildes, der »Taufe Christi« hin dem Meister selbst dies einem völlig andern Gedankengange angehörende Bild zuzuschreiben, daß es aber, wenn nicht von feiner Hand, so doch in feiner Schule und unter seinem unmittelbaren Einfluß entstanden, ist unzweifelhaft.

Wie bedeutend Verrocchio's Einfluß auf die Malerei der Folgezeit gewesen, bezeugen schon Ausprüche von Zeitgenossen, so eine Stelle bei dem Dichter Ugolino Verini, der den Meister dem Lyfippus gleichstellt und mit einer Quelle vergleicht, aus der alle berühmten Maler Toscanas getrunken. Der Ausspruch, wenn auch überschwenglich, findet bis zu einem gewissen Grade Bestätigung durch die Thatfache, daß Lionardo, Perugino und Lorenzo di Credi Verrocchio's Schüler waren. Lionardo's Univerfalgenie ist gleichsam eine Verwirklichung von seines Lehrers univerfellen Kunstbestrebungen.

Verrocchio trug durch sein Beispiel hauptsächlich dazu bei, daß der Ueberhandnahme des decorativen Elementes über das Figürliche, sowie dem Zuge zum Sinnlich-Reizenden, zu oberflächlicher Eleganz in der Figurendarstellung selbst, die durch Männer wie Mino einzureißen drohte, Einhalt gethan wurde. Er nahm somit Donatello's Mission wieder auf, die monumental-realistische Bedeutung der Figur selbst zur Geltung zu bringen und zu wahren. Ja, wenn Donatello die Natur wohl mehr nur durch äußere, formelle Beobachtung mit genialer Intuition erfaßte, so ging Verrocchio, ähnlich wie A. del Pollajuolo weiter und suchte der Nachbildung der Natur eine streng wissenschaftliche, constructive Kenntniß zu Grunde zu legen, womit er zugleich Lionardo's weitergehenden Bestrebungen die Bahn wies.

Der Antike gegenüber war Donatello entschieden glücklicher als Verrocchio, weil freier und genialer; sie ging ihm in Fleisch und Blut über, amalgamirte sich mit seinem Realismus und bildete dadurch ein echtes Stilgefühl in ihm aus. Bei

Verrocchio treten antike Reminiscenzen meist nur äußerlich, isolirt, in einzelnen Motiven, in Köpfen, Bewegungen, Gewandwurf etc. dicht neben derb realistischen Momenten auf. In der Gewandung erfuhr Verrocchio, wie erwähnt, den Einfluss von Donatello's spätestem übertriebenen Stil. Doch bleibt er in den Details, im Gegensatz zu dem conventionellen Manierismus der Pollajuoli, stets naturwahr und bietet dadurch trotz alles geschmacklofen Uebermaßes eine Fülle der Anregung und Belehrung. Das Studium der Natur mit neuem Ernste aufgenommen, auf feste Grundlagen gestellt zu haben, bleibt geschichtlich das Hauptverdienst des Verrocchio, ohne welches der rothe Faden der guten Tradition schwerlich bis zu Michelangelo ausgereicht, dieser nicht auf so sicherem Boden hätte fassen können.

\*  
\*  
\*

Verrocchio's Lieblingschüler Lorenzo di Credi zeigt in feinen Jugendwerken eine Anlehnung an Compositionen des Meisters oder auch Lionardo's. In feinen späteren Werken weisen besonders die bäusbäckigen, strampelnden Kinder mit den festen Gliedern und der schönen, sauberen und naturtreuen Zeichnung direct auf den Lehrer zurück. Dieser Schule mag es Lorenzo auch verdanken, dass er, obwohl in der Wahl seiner Gegenstände sehr beschränkt, doch stets naturfrisch bleibt.

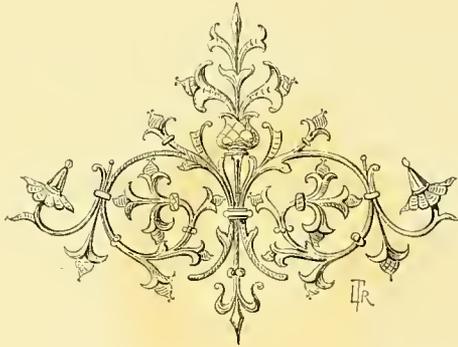
Nicht dasselbe lässt sich von Perugino sagen, der gleichfalls zeitweise unter Verrocchio arbeitete. Doch auch bei ihm gemahnt manches an diesen, so seine Meisterschaft im Porträt, seine Neigung zu scharfer Betonung der Muskelanatomie, seine brüchige Gewandung, endlich die bei seinen Figuren vorherrschende Stellung: ein feierliches Schreiten mit sinnend geneigtem Oberkörper.

Offenbar ist Verrocchio's Einfluss auch in der Sculptur tiefergehend gewesen, als sich heute beweisen lässt. Von Agnolo di Polo, den Vasari als bedeutenden Tonplastiker aus Verrocchio's Schule bezeichnet, sind uns keine Werke mehr bekannt: ebenfowenig von Nanni di Goffo. Von Francesco di Simone ist das Grabmal des Aleffandro Tartagni in S. Domenico zu Bologna vom Jahre 1477 erhalten, das jedoch eine freie Copie des Grabmals des Carlo Marzupini, eines Werkes des Desiderio da Settignano von c. 1453, darstellt. Ob sich am Monument Fiesco im Campofanto zu Bologna, von demselben Meister, ein Einfluss des Verrocchio nachweisen lässt, bleibe dahingestellt. Ein drittes Werk des genannten Francesco, das Grabmal des Pietro Minerbetti, das sich in S. Pancrazio zu Florenz befand, ist nicht mehr erhalten. — Deutlicher ist Verrocchio's Einfluss bei seinem Schüler Giovan Francesco Rustici erkenntlich, dessen Bronzegruppe über dem Nordportal des florentinischen Baptisteriums, die Disputation des h. Johannes mit einem Leviten und einem Pharifäer, sich entschieden als Werk der Schule kennzeichnet, sowohl in der trefflichen Bronzetechnik, als in der baufhigen Gewandung, der vorzüglich studirten Anatomie und den scharf charakterisirten Köpfen. Doch hatte auch Lionardo sein Theil an dem Werke, welches Rustici nach einem Modell seines Freundes ausführte. Mit der

Reiterstatue Franz' I., die er modellirte, hatte Ruffici gleiches Unglück, wie Verrocchio und Lionardo mit verwandten Schöpfungen. Nach dem Tode des Königs (1547) war von der Ausführung der Statue nicht mehr die Rede.

Auch bei Andrea Ferruccio von Fiesole scheint Verrocchio's Einfluss wirksam gewesen zu sein; ebenso bei Benedetto da Majano, dessen Faltenwurf, wie symmetrische Reliefcomposition deutlich auf Verrocchio hinweisen.

Schließlich sei des Orfino erwähnt als eines der Vielen, die damals Votivbilder in Wachs modellirten. Verrocchio veranlafte ihn dazu, seine Arbeiten in künstlerischer Weise, naturwahr in der Anatomie wie in der Gewandung, auszuführen. Nach der Verschwörung der Pazzi (1478) stellte er mehrere lebensgroße bemalte Wachsfiguren des Lorenzo her, die eine wahrhaft täuschende Wirkung ausgeübt haben sollen.



LIV.

LUCA SIGNORELLI.

LV.

GIOVANNI ANTONIO DE' BAZZI,  
GENANNT IL SODOMA.

Von

Robert Vifcher.



## Luca Signorelli.

Geb. c. 1441 in Cortona, † 1523 ebenda.



Grabender Mönch. (Mont' Oliveto.)

In jenem Grenzlande, wo Toscana und Umbrien zusammenlaufen, in den Marken von Arezzo, Borgo S. Sepolcro, Città di Castello, Cortona — auch das weiter abwärts liegende Urbino müssen wir hinzurechnen — lebt eine Bevölkerung, welche die Eigenschaften der beiden Stämme, die zweckvolle Energie, das fachliche Pathos der Florentiner und die träumerische Sinnigkeit der Umbrier in sich zu vereinigen und zu vermitteln scheint. Dies wird am meisten evident durch die deutlichsten Zeugen nationaler Individualität und Gefittung, durch die Werke der Malerei.

Es ist unverkennbar, daß hier im XV. Jahrhundert eine Kreuzung von umbrischen und florentinischen Stileinflüssen stattgefunden hat. Bald ist das Resultat derselben ein dualistisches Nebeneinander, bald eine innige Wechselfurchdringung beider Potenzen. Und doch dürfen die Vertreter dieses künstlerischen Zwischenlandes, ein Pietro degli Franceschi (c. 1423—1492), ein Melozzo da Forlì (c. 1438—1494), Luca Signorelli (1441—1523), Giovanni Santi (c. 1444—1494) und vollends ein Raphael (1483—1520) gewiß nicht Eklektiker genannt werden, denn sie erscheinen in der Gesamtheit ihrer Werke stets von selbständiger Bedeutung, eigenlebig mitten im offenen Geständnisse des Empfangenen. Die beiderseitigen Einflüsse geriethen eben hier mit energisch verarbeitenden Kräften zusammen und verloren dabei ihren extremen Charakter, sei dieser nun monoton mild und schwärmerisch, wie jener der lokal beschränkten umbrischen Kunst, oder weltmäsig herb und schneidig, wie der des rührigen, gefaltungskräftigen Florenz.

Sehr entschieden zum Wesen der florentinischen Fachgenossen neigt sich der große Meister von Borgo S. Sepolcro, Pietro degli Franceschi, den wir nicht nur als den ehrwürdigen Führer dieser sogenannten umbroflorentinischen Malergruppe zu betrachten haben, sondern zugleich als theoretisch-praktischen Pfadfinder der Malerei des Rinascimento überhaupt. Luca Pacioli, sein Landsmann und Zeitgenosse, nennt ihn einen »monarca della Pittura«, alle mitlebenden Maler überragend. Pietro's Hauptverdienst war seine wissenschaftliche Begründung der

malerischen Perspective. Die Ambrosiana in Mailand bewahrt von ihm einen Traktat »de Prospectiva pingendi« worin er — zum ersten Mal für die Oeffentlichkeit — die Lehre vom Distanzpunkte aufstellt. Er weist das Verhältniß der Distanz zum Durchmesser des gleichseitigen Strahlenkegels nach, welches er demjenigen ähnlich findet, das zwischen Höhe und einer Seite des gleichseitigen Dreiecks besteht. Auch spricht er schon von der Benutzung der Schnur zur Bestimmung der Interfectionen. Nähere praktische Auseinandersetzungen finden sich nicht; die damalige Malerzunft that hierin sehr geheim. Jedenfalls aber gibt er wenigstens resultativ den Nachweis in seinen Werken. Uebrigens — und das wollen die italienischen Kunsthistoriker immer noch nicht recht Wort haben — sind die ersten Bilder in Italien, welche correcte Raumdimensionen aufzeigen, aus der Van-Eyk'schen Schule. Es ist, wie mir scheint, fogar aus lokalen Gründen annehmbar, daß dieselben gerade auf Pietro Einfluß gehabt haben, ja vielleicht fogar auf seine coloristische Darstellungsweise, wenn auch diese an der italienischen Maltradition festhält und nichts von dem Van Eyk'schen Schmelz besitzt. Pietro's coloristische Bestrebung besteht zunächst darin, daß er im Anschluß an die festgestellten Linien der Tiefendimension auch die stufenmäßige Abtönung anzudeuten verstand, welche nach Maßgabe ihrer Entfernung in den Hintergrund die Lokalfarben durch den Luftschleier erfahren. Er suchte überhaupt und zwar mit einer vorsichtigen Beimischung grauer Farbe die Atmosphäre, in ihrer stimmenden und ausgleichenden Modification der Erscheinungen wiederzugeben. Hierin waren ihm vielleicht die Fresken Masaccio's in der Brancaccikapelle Vorbild. Aber auch das Licht als selbständige Erscheinung bildete sein Studium, er fällt merkwürdig auf durch Anfätze zum Helldunkel, zu Schlaglichtern und Schlagchatten. Dabei faßt er immer eine normale Anordnung von Licht und Schatten in's Auge und sucht nach diesem Gesichtspunkte die räumliche Stellung der Körper und Gestalten einzurichten. Doch behält seine Art zu harmonisiren ein allgemein vernünftiges, neutrales Gepräge und steht in keinem intimeren Zusammenhang mit dem geistigen Gehalt. Er erweist sich bereits in diesem elementaren Factor als entschlossener Naturalist, der Alles darstellen will, was seinen freien Blicken auffällt, dem diese Aufgabe für sein Können gerade als solche und weniger im stilkunstlichen Sinne willkommen ist. Wie nun überhaupt neue Gesichtspunkte auch Fortschritte in der Technik zur Folge haben, so erscheint auch in den Werken Pietro's die Methode der Maltechnik mit Originalität weiterentwickelt. Kurz er war ein richtiger Maler und zwar im eigentlichen engeren Sinne, ein solcher, der es auf farbige, scheinvolle Schilderung abgesehen hat, und hierin war er gewiß ebenso bedeutend wie in der correcten Raumdisposition und in der anatomischen Gestaltung.

Das Letztere nun, die umfassende, auf die organischen Ursachen zurückgehende Beobachtung des menschlichen Körpers ist ein Hauptverdienst Pietro's, das ihn zwar nicht in erster Linie auszeichnet — Andrea del Castagno, P. Uccelli und die Pollaiuoli sind hierin gleichfalls bedeutend, von Donatello und den Bildhauern zu schweigen — das ihn aber speciell zum Lehrer des jungen Signorelli stempelt; denn dieser hat sich vor Allem an die anatomische Vorbildlichkeit des Meisters gehalten. Das Uebrige hat er weniger beherzigt und für seine bestimmten Zwecke auch nicht im selben Grade von Nöthen gehabt. Pietro

hat ihn und andere vielleicht auf dem Campo santo in Arezzo hierin unterrichtet; denn damals wurde das Studium der Anatomie gewöhnlich ganz ungenirt auf den Friedhöfen betrieben. Pietro ist in anatomischer Hinsicht allerdings noch ungleich gebundener, alterthümlich befangener als sein lebhafterer Schüler, aber gewifs nicht kenntnisloser. Wenn auch manche der Gestalten in Pietro's Fresken zu Arezzo etwas Constructives, Unbefehltes haben, so sind sie gleichwohl meist höchst unmittelbar in der Wahl der Stellung und zeugen immer von ungewöhnlichem anatomischem Verständnifs.



Selbstportrait von Luca Signorelli. (Dom in Orvieto.)

Soviel steht fest, Pietro degli Franceschi ist ein epochemachender Meister, dessen Bedeutung wir uns um so eifriger bewusst machen müssen, je weniger dieselbe durch seine abseits von den modernen Bildungsstätten befindlichen Werke lebendig erhalten wird. Ein Genie im wahren, eminenten Sinne war er nicht, dazu fehlte es ihm ebenso an Feuer wie an Sensibilität, überhaupt an idealer Gelöstheit. Er zeigt sich immer gröfs, streng, klar und doch zugleich mürrisch, starrsinnig und schwer. Man sieht seinen Gebilden an, dafs sie Resultat ernster, mühsamer Fundamentalarbeit sind. Die principielle Anstrengung leuchtet heraus. Aber eben solchermaßen war er juist die rechte schulbildende Kraft, welche junge schwungvolle Talente erziehen konnte, ohne sie zu drücken und in ihrer Selbst-

ständigkeit zu verkümmern. Besonders fein bedeutendster Schüler, Signorelli war ihm wie vom Schicksal entgegengebracht als wahlgerechter geistiger Erbe. Beide wie geschaffen für einander.

Vgl. Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste, 2. Jahrgang 1856. E. Harzen: Ueber den Maler Pietro degli Franceschi und seinen vermeintlichen Plagiarius, den Franciskanermönch Luca Pacioli; sowie die eingehende Würdigung bei Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Mal. Bd. III. S. 294—325. Beiden Arbeiten verdankt der Verfasser werthvolle Winke zum Verständnisse Pietro's. — Nachforschungen in seinem Geburtsorte haben zweifellos festgestellt, daß er im Jahre 1492, also um ein Geraumes früher gestorben ist, als bisher nach einer Notiz des Luca Pacioli angenommen wurde: Vgl. Francesco Corraïni: Appunti storici e filologici della Valle Tiberina superiore. Sansepolcro, Becamorti, 1874. in 8<sup>o</sup>.

Luca (d'Egidio di Ventura) Signorelli ist wahrscheinlich im Jahre 1441 geboren zu Cortona, einem malerisch gelegenen Bergstädtchen, unfern vom See Trasimeno. Giorgio Vafari (sein Verwandter mütterlicherseits) berichtet, daß er seine Lehrjahre in Arezzo unter Pietro degli Franceschi zugebracht und seine ersten Arbeiten i. J. 1472 in S. Lorenzo daselbst ausgeführt habe. Darnach könnte man also annehmen, daß Signorelli bis zu seinem dreißigsten Lebensjahre, wenn nicht gerade Schüler, so doch noch unselbständiger Mitarbeiter Pietro's war. Er ist wohl bis in's Jahr 1473 in Arezzo geblieben und hat sich dann 1474 nach Città di Castello gewandt, wo er den Thurm der Piazza mit einer Madonna schmückte. Die nächsten Spuren seines weiteren Verbleibens finden wir in den Fresken zu Loreto, deren Ausführung ungefähr in das Jahr 1478 zu setzen sein wird. Wenn man nun bezweifelt, daß er schon in seiner früheren Jugend während seines Verhältnisses zu Pietro Studienreisen unternahm, so muß man nothwendig vermuthen, daß er dies zwischen den Jahren 1474 und 1478 that. Denn in Loreto zeigen seine Malereien bereits bestimmte florentinische Einflüsse. Daß er zuvor schon die Schule von Perugia, einen Fiorenzo di Lorenzo, Perugino, Pinturicchio, kennen gelernt und nicht ohne Einwirkung von ihr geblieben sei, dies ist aus der Nähe dieser Stadt mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zu schließen. Jedoch diejenige Kraft, welche in ihm vorherrschte und welche aus der Schmiede eines Pietro herkam, sie mußte ihn noch viel dringender nach Florenz weisen und dort mit Fra Filippo und Filippino, besonders aber mit Botticelli und den Pollaiuoli, überhaupt mit dem ganzen muthigen Kunstleben dieser Stadt in Fühlung bringen. Wahrscheinlich noch im Jahr 1478 ist er von Papst Sixtus IV. nach Rom berufen worden, um hier in der Sixtina neben einem Ghirlandaio, Botticelli, Perugino, Roselli ein Zeugniß seiner Kunst abzulegen. Das Bild seiner Hand in jenem großen Freskenzyklus schildert uns in alterthümlicher Simultanität die letzten Thaten und den Tod des Moses. Bei diesem römischen Aufenthalte hat wohl die Doppelwirkung von umbrischer und florentinischer Darstellungsart den Meister mit besonderer Kraft erfaßt. Auch mag dieser wahrscheinlich gleichzeitige Kunstwettbewerb Signorelli's Sinn für Anordnung und Gruppierung bei größeren Compositionen neu belebt und geklärt haben. Wie lange er in Rom geblieben, wissen wir nicht genau. Sechs Jahre später taucht er für unsere Blicke wieder in seiner Vaterstadt Cortona auf, wo er von nun als fester Bürger — häufig fogar als Prior und in anderen Amtswürden — mit nur vorübergehenden

Unterbrechungen gewohnt hat. Im Jahr 1488 erhielt er das Ehrenbürgerrecht von Città di Castello, nachdem er für eine Bruderschaft dieser Stadt ein Kirchenbanner gemalt hatte. Außerdem war er besonders für die Stadt Volterra thätig und zwar in persönlicher Anwesenheit. In Siena nahm er 1498 einen längeren Aufenthalt. Sein Auftreten daselbst muß auf den durch politische Ungunst und conservativen Eigensinn in gothische Traditionen gebannten Halbschlaf der Sienesischen Malerei wie ein Trompetenstoß gewirkt haben. Er war eigentlich dorten der erste vollgültige Vertreter des neuen Stils; denn Pinturicchio und Sodoma kamen erst nach ihm. Siena's »Magnifico«, Pandolfo Petrucci, ließ ihn in seinem Palaß mehrere Fresken von antik mythischem und historischem Inhalt ausführen, von welchen einige noch erhalten sind und einen sehr merkwürdigen Einblick in die Zeitphantasie gewähren. Außerdem war er für dortige Kirchen beschäftigt, besonders für das benachbarte Kloster Mont' Oliveto, wo er in einer Reihe von Fresken Vorgänge aus der Legende des heiligen Benedikt darstellte. Die letztere Arbeit fällt wahrscheinlich bereits in das Jahr 1497, überhaupt ist es möglich, daß er einen Theil dieser Sienesischen Arbeiten schon früher ausgeführt hatte, jedoch bestimmt überliefert ist sein bisheriger Aufenthalt in Siena nur aus dem Jahre 1498. »Von Siena ging Luca nach Florenz, um die Werke verstorbenen sowohl als lebender Meister zu sehen, dort malte er auf Leinwand für Lorenzo von Medici einige Göttergestalten.« So berichtet Vasari. Dies kostbare Bild, die sogenannte Schule des Pan ist neuerdings wieder aufgefunden worden und gehört in eine und dieselbe Kategorie mit den mythologischen Fresken für Petrucci. Aus derselben Zeit stammen wohl auch die florentinischen Madonnenbilder seiner Hand. Doch bereits im Jahre 1499 erscheint er in Orvieto, um hier im Auftrage des Dombaurathes als Nachfolger Fiesole's die Capella della Madonna di S. Brizio auszumalen. Diese weltberühmten Fresken in Orvieto sind es nun, welche ihn erst in seiner vollen feurigen Freiheit zeigen. Es ist merkwürdig, wie spät Signorelli's Genius seinen vorbestimmten Triumphtag erlebt. Er war damals sechzig Jahre alt. — Den Abend seines Lebens füllen eine Menge von Arbeiten aus, welche er namentlich für seine Vaterstadt Cortona oder für Nachbarorte malte. Er zeigt in diesen späteren Werken bei aller unveräußerlichen Energie ein Streben nach Sammlung und Harmonie, das besonders in der reineren Composition, im wärmeren Colorit hervortritt. Offenbar war er inzwischen von Fra Bartolomeo und Raphael inspirirt worden und versuchte nun in seiner Weise mit dem Gange der jugendlichen Cinquecentisten Schritt zu halten. Noch zweimal kam er nach Florenz, im Jahre 1508 von Amtswegen als Orator von Cortona und im Jahre 1512 mit zwei andern angeesehenen Cortonesen, um die Familie der Medici zu ihrer Rückkehr zu beglückwünschen. Dies sind die zwei einzigen urkundlich nachgewiesenen Besuche in Florenz. Vom Papst Julius II. berufen, reiste er im Jahre 1508 auch noch einmal nach Rom, um hier neben Perugino, Pinturicchio, Sodoma an der Ausmalung der vatikanischen Stanzen sich zu betheiligen. Doch alle vier konnten nicht gegen den jungen Raphael aufkommen und wurden bald wieder entlassen. Von seiner damaligen Arbeit findet sich keine Spur mehr, noch von derjenigen der übrigen Leidensgenossen; nur von der Sodoma's ist ein geringer Rest übrig geblieben. Im Jahre 1517 erschien der greife

Signorelli zum dritten Mal in Rom als Theilnehmer einer Gefandtschaft seiner Stadt, welche einem dortigen Cardinal ein Geschenk überbrachte. Was mag er sich gedacht haben im Anblick der Meisterwerke eines Raphael und Michelangelo? Ein großer Theil der Fresken in der Sixtina war von letzterem schon ausgeführt, freilich das jüngste Gericht noch nicht, das Signorelli's Einwirkung am unverkennbarsten trägt. Doch Angesichts dieser herrlich sprossenden Bilderwelt hatte er wohl nicht das Bewußtsein nöthig, daß er auch seinen verdienstlichen Antheil an ihrer Entwicklung habe. Er brauchte keinen Trost für die Zurücksetzung, die er hier vor neun Jahren in so kränkender Form erfahren. War es nicht seine Welt, nicht eine Erfüllung seines kühnlichen Trachtens? Wohl war er alt und vermochte es jenen Genien nicht mehr gleichzuthun. Doch war er frei genug, um die innere Erhebung vor all' dem Herrlichen sich nicht durch dumpfen Neid zu stören. Vafari sagt ausdrücklich: »Diese Sünde war in der That dem Luca von Cortona nicht vorzuwerfen, der immer seine Kunstgenossen liebte und diejenigen, welche zu lernen wünschten, gerne unterwies, wo er nur irgend hoffen konnte, der Kunst selbst nützlich zu sein.«

Die praktische Lebensführung Signorelli's steht überhaupt in einem merkwürdigen Gegenfatze zu seinem künstlerischen Charakter. Während in seinen Bildern häufig ein düsterer, jäher Geist waltet, war er selbst nach der Versicherung Vafari's ein jovialer Mann »von trefflichen Sitten, offen und liebevoll gegen seine Freunde, mild und freundlich in der Unterhaltung mit Jedermann. Er lebte splendid und kleidete sich immer in Seide.« Das gerade Gegentheil von seinem demokratischen, etwas vierchrötigen Geistesverwandten Donatello, welcher, als er von Cosimo Medici einen rothen Mantel und ein Festgewand nach Art der Vornehmen zum Geschenk erhalten, sich damit nicht bekleiden wollte »perchè gli pareva effere delicato.« Die Urbanität in Signorelli's Wesen muß mit einer Ursache gewesen sein, daß er so sehr geachtet war. Als er, schon hoch bejahrt, von Arezzo, wohin er wegen der Aufstellung eines von ihm gemalten Bildes gegangen war, nach Cortona zurückkehrte, »wurde er ein großes Stück Weges von vielen Freunden und Verwandten geleitet, eine Ehre, welche den Vorzügen dieses Meisters sehr wohl zukam, der immer mehr das Leben eines Edelmannes als eines Künstlers führte.« So erzählte Vafari, welcher damals zur selben Zeit in Arezzo anwesend war.

Uebrigens steht in dem Selbstbildnisse (vgl. die Abbild. S. 5), das er seinem Freskenzyklus zu Orvieto eingefügt hat, ein fester, tüchtiger Mann vor uns, mit offenem Blick, breitflirrig und blondhaarig, wie ein Deutscher.

Nur eine Stelle in der Lebensbeschreibung Vafari's gewährt einen tieferen Blick in sein Inneres. Als ihm, so erzählt er vom Hörenfagen, zu Cortona ein Sohn getödtet wurde, der gar schön von Angesicht und Körper war, und den er sehr liebte, liefs er ihn in seiner tiefen Betrübniß entkleiden, und mit größter Seelenstärke, ohne eine Thräne zu vergießen, malte er ein Bildniß von ihm, damit er, so oft er wollte, durch seiner Hände Arbeit das schauen könne, was die Natur ihm gegeben und ein feindliches Schickfal geraubt hatte. Es ist werth, den rührenden Wortlaut im italienischen Original zu lesen: »Dicesi, che essendogli stato occiso in Cortona un figliuolo che egli amava molto, bellissimo di volto e

di persona, che Luca così addolorato lo fece spogliare ignudo, e con grandissima constanza d'animo, senza piangere o gettar lacrima, lo ritrasse, per veder sempre che volesse, mediante l'opera delle sue mani, quello che la natura gli avea dato, e tolto la nimica fortuna.« Signorelli hörte auch in feinen letzten Jahren nicht



Altarbild. (Akademie in Florenz.)

auf zu malen, »da er an Mühen gewöhnt, nicht ruhig bleiben konnte,« bis Ende des Jahres 1523 der Tod seinem Streben ein Ziel setzte.

Schüler des Meisters im eigentlichen Sinne sind uns nicht bekannt. Er hatte wohl nur vorübergehenden Beistand nöthig. Solchen scheinen ihm geleistet zu haben: Francesco Signorelli (sein Neffe), Maso Papacello und Turpino Zaccagna; denn ihre Bilder in Cortona zeigen seinen Einfluß, sind im Uebrigen aber sehr unbedeutend. — Don Bartolomeo della Gatta (c. 1408—1491), wahrscheinlich aus

Florenz, ursprünglich Miniaturmaler, war mit Signorelli und Perugino in der Sixtina zu Rom beschäftigt. Manches Fremdartige in den dortigen Fresken der letzteren rührt vermuthlich von feiner Hand her. Seine späteren Bilder zeugen von dem beherrschenden Einfluß beider Meister. Allein die harmlose, zu wohliger Zierlichkeit neigende Natur dieses Malers war besonders für signorelleske Versuche gar nicht angelegt. Girolamo Genga (1476—1551) aus Urbino, welcher in Orvieto Signorelli's Gehülfe war, scheint keinen nachhaltigen Eindruck von ihm erfahren zu haben. Er repräsentirt sich in dem Bilde der Brera zu Mailand (Versammlung von Heiligen) als ein roher Manierist.

Signorelli's künstlerische Individualität war überhaupt so ausgesprochen und gewaltmäsig, daß sich trotz der wohlwollenden Neigungen seines Charakters eine eingehende Schulpflege nicht leicht denken läßt. Sein Geist wirkte resultativ ins Grobe.

Signorelli's Stil bietet sich mit schärferer Dualistik als der seiner Zeitgenossen in zwei verschiedenen Grundformen dar, entsprechend der Verschiedenheit der beiden wesentlichen Stoffgebiete der Zeit und der hiermit zusammenhängenden technischen Mittel. Ein anderer erscheint er im Andachtsbilde, in der repräsentativen Darstellung heiliger Personen, wie sie besonders auf Altargemälden in behutsamer Temperatechnik beliebt war, ein anderer in dem heroischen Bilde, welches bedeutungsvolle Ereignisse, ruhmwürdige Thaten, seien sie nun mythisch-allegorischen oder historischen Inhaltes, meist auf großen Wandflächen als fresco vorführt. — Das Andachtsbild mit seinem Minimum von Handlung gibt dem Künstler Gelegenheit zu zeigen, ob er die Stimmung einer typischen, einer heiligen Situation darstellen kann, und diesen Nachweis muß er hier mit Aufwand aller seiner Geschicklichkeit im Kleinen wie im Großen geben, in der Gründlichkeit der Modellirung, in der Feierlichkeit der Gewandung, im Einklang der Gruppen, im wehevollen Scheine der Farben, in dem gattungsmäßigen, gott-erfüllten und doch zugleich kräftig individuellen Lebensausdruck der Personen. Jedoch der cholerische, vorwärtsdrängende Phantasiewille Signorelli's, welcher besonders die Pracht des Menschenleibes in nerviger Bewegung und ohne Hülle zu verherrlichen strebte, er konnte sich auf diesem Felde wohl nicht so recht heimisch fühlen, wenn auch das kirchliche Bedürfnis und die allgemeine Zeitfittte ihn vorzugsweise dazu aufforderten. Indessen hatte er hiefür, abgesehen von den Inspirationen peruginesker Andacht und Lieblichkeit, einen so guten Halt an dem statuarischen Vorbilde Pietro's, daß er seiner Aufgabe trotzdem meistens mit wahrhafter, origineller Vertiefung gerecht zu werden pflegte. Ein charakteristisches Beispiel seiner Altargemälde ist dasjenige in der Florentiner Akademie d. sch. K. (N. 54. sala dei quadri grandi. Vgl. d. Abbild. S. 9.) Maria hält mit vorsichtiger, beinahe scheuer Geberde das nackte Kind auf ihrem Schooße. Zu ihren Füßen S. Agostino schreibend und S. Atanasio lesend, zu ihrer Rechten der gewappnete Erzengel Michael mit der Seelenwage, zu ihrer Linken der Erzengel Gabriel mit der Lilie, ernst, niederge schlagenen Auges. Die meisten Köpfe haben einen peruginesken Anhauch, ohne dadurch etwas Liebelndes zu bekommen, sie bleiben streng gefammelt. Die mächtige Gestalt des heiligen Athanasius mit ihrer einfach ge-

waltigen Draperie, in ihrer erhabenen, still vor sich niederblickenden Gelassenheit macht die eigene Art Signorelli's, solche Dinge aufzufassen, besonders einleuchtend. In der Farbe ist dieses Bild ziemlich bunt und von geringer Durchbildung, nahezu unharmonisch, in der Formenbehandlung dagegen breit, aber mit harten Uebergängen, so zu sagen von einer herben Grobheit. Am meisten malerische Wirkung hat noch die Figur des h. Augustin, namentlich sein innig aufblickendes Antlitz. — Die Madonnenbilder kleinerer Dimension, wie sie besonders in Florenz vertreten sind, zeigen, daß die breit ausgreifende Natur des Meisters sich im Allgemeinen mit solcher formalen Beschränkung nicht wohl vertragen konnte; doch hat zuweilen die hierdurch gebotene Penibilität ein besseres Colorit zum Resultat. Das saftige, in's dunkle gehende Braungelb, das in solchen Gemälden gewöhnlich herrscht, wirkt dann um so triftiger, je weniger man von der stämmigen, schroffen Grundhaltung innere Wärme erwartet. Das Bedeutendste dieser Gattung ist das Rundbild (N. 1291) in den Uffizien, welches die heilige Familie darstellt. Selten zeigt Signorelli eine solche Mäßigung, solch' eine Oekonomie und bequeme Fügung in der Composition, solch' eine Leuchtkraft in der Farbe und selten findet sich bei ihm ein so edel geformtes zartes Frauenantlitz, wie das dieser bleichen, lebenden Maria. Das Bild ist ein geistiger Ahne der ähnlichen Gemälde von Michelangelo und auch von Raphael.

Um einen guten Grad mehr in feinem Elemente scheint sich Signorelli zu fühlen, wenn der religiöse Gegenstand seiner Kunst Bewegung und Handlung enthält. Dies beweisen besonders seine Darstellungen der Geißelung Christi, wo er in der wilden Action der nackten Peiniger seine ganze Kraft entfalten kann. In der That ist er hierin auch wie in seinen Darstellungen der Kreuzabnahme prototypisch geworden. Aber auch die innere Dramatik hat er in der Pietà des Domes von Cortona meisterlich zu schildern verstanden. Der Schmerzensausdruck der Frauen ist hier von äußerster Intensivität und Keuschheit. Im Hintergrund auf einem Hügel sieht man Volk und groteske, speerstarrende Soldateska um das Kreuz geschaart. Die kühne Harmonie der Composition und der röthliche, warme Farbenton, der sich mildernd wie ein weicher Nebel über die scharfen Contouren legt, erscheinen hier wie eine innige Consequenz des Vorganges. Um dieselbe Zeit hat Signorelli (al fresco) den gleichen Gegenstand im Dome zu Orvieto gemalt. Die Composition ist hier dieselbe wie auf der Pietà in Cortona, nur einfacher, reliefartiger, der starre, herkulische Leichnam Christi (auf beiden Bildern fast identisch) mit seiner gefühlten Kopfneigung eine wahrhaft exemplarische Leistung malerischer Realistik, welche die höchste Bewunderung verdient.

Sehr der Mühe werth ist es auch, solche Darstellungen in Miniaturform auf feinen Predellen nicht zu übersehen. Hier kann er sich in energischer Skizzirung lebhafter Actionen ergehen. Besonders bei Altarbildern, welche eine bloße Repräsentation heiliger Personen enthalten, scheint er sich darin förmlich Luft zu machen.

Eigentlich ist es fremdartiges, heidnisch gemahnendes Raceblut, das solchermaßen pocht in den christlichen Gebilden, und man kann sich denken, wie sich der Meister in seinem Elemente fühlen mußte, als er für Petrucci und Lorenzo Magnifico Stoffe aus der antiken Mythologie behandeln und hiermit zum ersten

Mal feiner Freude am Nackten naturgemäßen Ausdruck geben durfte. Und doch macht sich in der sogenannten Schule des Pan (wahrscheinlich das von Vasari erwähnte Bild für Lorenzo, jetzt im Kgl. Museum zu Berlin) das Compositions-schema der gewohnten kirchlichen Repräsentationsbilder noch recht wohl geltend (vgl. d. Abbild. S. 12). In der Mitte der bockbeinige Pan nicht ohne die stereotype Kopfneigung der Madonna, aus welcher er sich entpuppt zu haben scheint; links und rechts neben ihm zwei Schäfer, vorne an den beiden Ecken des Bildes eine Nymphe und ein Greis. Zu den Füßen Pan's an Stelle des



Schule des Pan. (Berliner Museum.)

musizierenden Seraphs liegt ein Satyr. Der Hauptunterschied ist eigentlich nur die Nacktheit sämtlicher Personen. Gleichwohl treten die umrissenen Charakterzüge in einen eigenthümlichen Zusammenklang mit der Elegik, welche im Wesen des antiken Bukolikon liegt und welche dem Künstler vorgeschwebt zu haben scheint. Allerdings ist die gegenseitige Beziehung der Figuren kaum nothdürftig zum Ausdruck gekommen; diese Gestalten sind fast lediglich Acte! Aber was für Acte! die ganze würzige Frische der wieder erlösten Menschengestalt haftet ihnen an! Eine ähnliche, wenn auch weit schwächere Reminiscenz an das repräsentative Altarbild findet sich in dem Frescobilde der »Auslösung Gefangener« (N. 220 der Akademie von Siena, aus dem Cyklus für Petrucci, welches Signorelli wahrscheinlich mit Beihülfe von Girolamo Genga gemalt hat). Nur die Hauptfigur, der in

der Mitte thronende Feldherr, ist hier zum Unterschiede im Profile dargestellt. Im Hintergrund an Stelle der Heiligen und Engel berittene Saracenen, links der feindliche Unterhändler mit Gefolge, rechts die nackten Gefangenen.

Einen anderen Versuch, seiner Lieblingsneigung genug zu thun, macht Signorelli, indem er sich auf Figuren mit knapp anliegender Tracht verlegt. Dies bezeugen die zwei stark betonten prachtvollen Jünglingsgestalten auf feinem Fresco in der Sixtina, besonders aber die martialischen Landsknechte (vgl. d. Abbild. S. 13) auf den Fresken in Mont' Oliveto, (Scenen aus dem Leben des h. Benedikt), ferner mehrere Figuren auf den beiden ersten Fresken (Predigt und Sturz des Antichrist und der Bösen) in dem großen Cyklus zu Orvieto. Dort



Zwei Soldaten des Totila. (Mont' Oliveto.)

bildet dies aber nur die Einleitung zum Wahren, d. h. zum Nackten. Denn die Auferstehenden, die Verdammten und Seligen haben die Kleider füglich abgethan.

In der That, dies hatte für Signorelli keine geringe Bedeutung. Und in dieser Form das höchste Mafs der Dramatik, das fürchterlichste und das seligste Geschehen darstellen zu dürfen! Hier war der Weg zu seiner künstlerischen Offenbarung. Und im Contraste mit der stillen, andachtsinnigen Verklärtheit eines Fiesole mußte der stählerne Muskel seiner Phantasie um so kraftvoller seine Wirkung thun.

Das jüngste Gericht sollte er darstellen, sein Herannahen und das Walten seines Erfolges. Dies that er in 4 großen und 4 kleineren (durch das Eingangsthor und durch Altar und Fenster geschmälerten) Wandgemälden. Das erste stellt die Predigt und den Sturz des Antichrist dar. Rechts im Vordergrund steht derselbe predigend auf einem Piedestal, dicht hinter ihm soufflirend der

Teufel, vor ihm als lockendes Zeichen feiner Macht aufgehäufte Kostbarkeiten, Preciosen, Becher und dergl.; um ihn unruhiges Volk, theils feinen Worten laufchend, theils gierig feilschend. Weiter links inmitten von bereits Getödteten wird ein Märtyrer vom Henker erdroffelt. Im Mittelgrunde eine Gruppe disputirender Pfaffen. Unfern ein kranker Heiliger mit theilnahmsvoller betender Umgebung. Im linken Theil des Bildes bricht schon die Nemesis herein. Der Antichrist fährt köpflings vom Himmel, von einem schwertzückenden Engel verfolgt. Zugleich schießen tödtliche Strahlen aus der Sonne auf die Untenstehenden herab. Zu äußerst links das Selbstportrait des Malers. Der daneben stehende Mönch soll laut Ueberlieferung seinen Vorgänger Fiesole vorstellen.

Auf der von dem großen Eingangsthore getheilten Wand schildert der Maler rechts die ersten Vorzeichen des jüngsten Tages, zusammenstürzende Tempel, schreckliche Erscheinungen am Himmel, staunende, angstvolle Menschen neben getrosten, gottergebenen; dann links den Sturz der Bösen, welche theils von blutrothen Himmelsstrahlen, theils von herniederstürzenden Teufeln zu Boden geriffen werden. Das nächste Fresko stellt die Auferstehung der Todten dar, einige noch bemüht, aus der Erde hervorzusteigen, die meisten aber schon auferstanden, in der Freude des Wiedersehens sich umarmend, bang oder freudig zum Himmel blickend, wo zwei hühnengewaltige Engel mit Posaunenton die entscheidende Stunde verkünden. Folgt der Sturz der Verdammten (vgl. d. Abbild. S. 16) und ihre Gefangennahme durch höllische Dämonen. Oben vor den Augen der wachhaltenden gewäppneten Erzengel herunterstürzende Gestalten in kühn divinirten Bewegungen. In der Mitte fliegt ein Teufel, der sich ein wehklagendes Weib rittlings auf den Rücken genommen hat. Unten ein entsetzliches Getümmel, die Teufel in voller, wilder Beschäftigung, ihre Opfer zu knebeln und hinwegzuschleppen; die herkulischen Leiber dieser Unholde in giftigen Verwefungsfarben spielend, mit behaarten Hüften und einige mit Fledermausflügeln. — Auf der folgenden, durch den Altar und die Fenster coupirten Wand schließt sich zunächst (auf dem schmalen Wandreste rechter Hand) eine Höllenscene an. Charon in seinem Nachen auf dem traurigen Acheron hinfahrend, am Ufer die verzweiflungsvoll hin- und herrennenden Gestalten der Verdammten. Im Vordergrund eine Peinigungsscene. Darüber im Luftraum stehen die beiden Erzengel als unerbittliche Wächter, aber nicht ohne Mitleid. Gegenüber dem Fresko, das den Sturz der Verdammten darstellt, dasjenige, welches den Chor der Auserwählten zum Gegenstande hat. Inbrünstig aufblickende Gestalten, darüber sanfte Engel, theils muscirend, theils Blumen streuend und Kronen auf die Häupter drückend. Rechts weist einer hinweg nach dem Wege zum Paradiese. Auf dem linken Wandreste der Fensterwand die Emporführung gen Himmel.

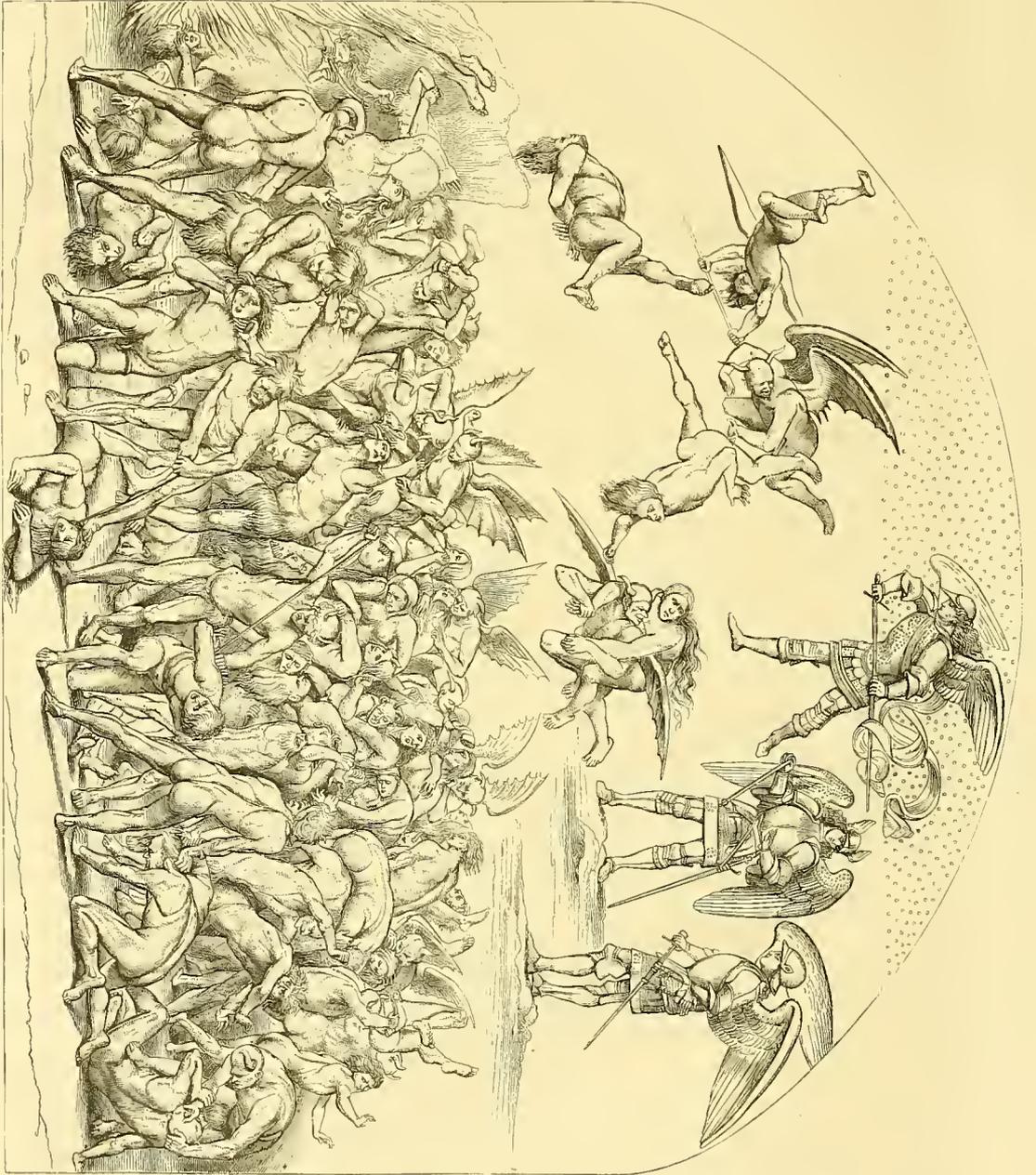
Um diese Wandgemälde schlingen sich reiche phantastische Grottesken auf Goldgrund. Alles ist bemalt. Auf den Brustfeldern sind noch in geistreicher Skizzirung grau in grau Darstellungen aus Dante's und Virgil's Dichtungen und auf Medaillons Portraits bedeutender Männer (leider meist übermalt) angebracht.

Die sechs Deckenfelder, welche Fiesole übrig gelassen, — er hat nur zweie gemalt, auf dem einen Christus als Weltrichter, auf dem zweiten sechszehn Propheten — schmückte Signorelli mit mächtig thronenden Heiligengestalten.

Wenn wir im Geiste zurückblicken nach den früheren Schilderungen dieses Gegenstandes, so bemerken wir, daß Signorelli denselben in völlig neuer Weise zu erschöpfen versuchte. Es ist zunächst einfach das Princip der Vieltheilung, wodurch er sich die Entwicklung so vieler markiger, ächt bildartiger Motive ermöglichte. Signorelli hat das cyklische, schrittweise Princip, wie es bisher nur bei Schilderungen der heiligen Geschichten und auch hier nur mit halber Consequenz üblich war, zum ersten Male mit klarer Sonderung auf die Idee des jüngsten Gerichtes angewandt. Die stille Aufforderung dazu lag schon in den gegebenen Bedingungen der angewiesenen Räumlichkeit. Der innerliche Motor aber war Niemand anders als Dante, sein dichterisches Vorbild. Signorelli wollte ein Gedicht und zwar ein dramatisches mit bestimmt markirten Acten malen. Wohl konnte er nicht dieselben Personen, wie der Dichter von einem Ereigniß zum andern, sichtlich von einem Bilde in's andere marschiren lassen. Aber er konnte immerhin eine sinnvoll zusammenhängende Vielheit von Bildern malen. Und er gewann so in jedem einzelnen eine bestimmte abgegrenzte, individuelle Scene, deren Sinn und äußere Configuration nicht gestört war durch die unmittelbare schrankenlose Nachbarchaft einer anderen. Nur noch ein ganz geringfügiger Rest der alten Simultanität findet sich in dem Bilde vom Walten des Antichrist, auf welchem derselbe predigend und herrschend und zugleich vom Himmel stürzend dargestellt wird.

Und gerade diesen Rest möchte man nicht entbehren; er bildet einen wesentlichen Factor in dem eigenen Reize dieses Bildes, weil der innere Contrast dieses Zugleich hier mit wahrhaft künstlerischer Verwerthung behandelt ist. Die Composition ist überhaupt vortrefflich, vielleicht die freieste, welche Signorelli je geschaffen hat. Mehr als auf irgend einem anderen Bilde geht er hier in die Tiefe des Raumes und gewinnt so Platz zu vielfältiger kräftiger Entwicklung der Gruppen.

Ganz archaisch erscheint im Vergleich hiermit die Art, wie er in der Auferstehung der Todten und im Chor der Auserwählten die Figuren anordnet. Eine Reihe neben einander stehender Gestalten, mit zaghaften Ansätzen zur Einbuchtung in den Hintergrund. Jede dieser einzelnen Gestalten erscheint wie ein Act. Doch wahrhaftig wie ein gefühlter Act, der als solcher keineswegs störend zum Bewußtsein kommt! Der unflüchtige Zusammenhang der Gestalten untereinander bekommt hier durch den Charakter der Situation eine gewisse Selbstverständlichkeit und Berechtigung. — In diesen standfesten Urmenschen ist nun die Mischung von umbrischen und florentinischen Eindrücken vollkommen ausgeglichen und zeigt sich wie bei einer chemischen Umsetzung als ein völlig Neues. Nur in den Gesichtern taucht manchmal etwas Peruginisches auf. Das Erhabenste aber, was der Meister gemalt hat, sind die zwei posaunenblasenden Engel. Diese Himmelsrecken, welche mit ihren stracken Beinen auf den Wolken fußen, als ob es die Pfeiler der Welt wären, sie können uns als die würdigsten Herolde seiner Größe gelten. Dagegen ist die Gruppe der Glückseligen (Chor der Auserwählten) im obern Theile zu schematisch in der Anordnung, im untern Theile zu confus, überhaupt mit Ausnahme der zwei, welche in der Mitte schweben, von ziemlich flüchtiger Arbeit. Der eine dieser beiden in feiner anmuthigen



Höllenfürz der Verdammten. (Fresco in Orvieto.)

Wendung zeigt den Einfluß Botticelli's, wie überhaupt Signorelli, wenn er auf hurtige, graziöse Bewegung ausging, diesen Meister zum Vorbild nahm. Der Rapport der Engel mit den harrenden Auserwählten ist unklar, ja unbehilflich dargestellt. Solch' eine duftige Aufgabe ist nicht Signorelli's Sache. — Die vortrefflichen Figuren der Auserkornen sind völliger, fleischiger behandelt und haben weniger den Charakter des Präparierten als die übrigen im Cyklus. Diese anatomische Bloßlegung der Muskeln, welche auch in ähnlicher Weise bei Michelangelo vorkommt, ist sowohl aus dem principiellen Interesse des Meisters für die Sache als aus dem unbewußten Kraftbedürfnisse seiner Phantasie zu erklären. Sie ist mit feiner Energie unzertrennbar verbunden.

Am Schärfften ist sie daher auch auf der Darstellung des Höllensturzes der Verdammten betont (vgl. d. Abbild. S. 16). Dieses Fresco ist in jeder Beziehung die bedeutendste Leistung des Meisters. Nie ist er in der Gruppierung sowohl als im Ausdrucke der Action so concentrirt und nie so losgebunden. Der ganze ideale Grimm, der in seiner Seele lodert, thut sich hier in breiter prachtvoller Wallung genug. Und doch bleibt er mehr als in irgend einem der übrigen Fresken in feinem Anschluß an die gebotene Form der Bogenwand. Die Figuren im Luftraum bilden im Ganzen bei aller Unmittelbarkeit wiederum eine Art Bogen um den in der Mitte mit dem Weibe herabfliegenden Teufel. Der Gestaltenknäuel am Boden, nicht etwa wieder wie auf den genannten Compositionen ein horizontales Nebeneinander, scheint den oberen Figuren in kräftiger Schwellung entgegenzukommen. Und obgleich dieses Getümmel am Boden eine Durcheinanderwürflung von Menschenleibern darstellt, wie sie in dieser Kühnheit kein Werk des Quattrocento aufzuweisen hat, so herrscht doch ein rhythmischer Grundzug darin.

Es ist ein Gefühl tiefer Erschütterung, womit wir von diesen Wandgemälden hinweggehen. Wie hold und kindlich sieht uns noch der Frieden eines Fiesole in's Gesicht, und nun ersteht daneben und reckt sich mit gespannten Sehnen ein Titanengeist, der nur in unerhörtem Kampfe sein wahres Leben gewinnen will. Signorelli ist nach Giacomo della Quercia und Donatello der ahnungsvollste Vorbote des prometheischen Ideals, das in den Werken des Michelangelo pulst. Selbst seine Technik hat etwas Unwirfches, Gewaltfames. Das Lächeln der Seligkeit ist ihm nicht gegeben. Auf seinen andachtsvollsten Altarbildern behalten die Gesichter einen Ausdruck herber Verschlossenheit. Sein Genius ist ein Held. Wohl kann er auch stille sein vor dem Herrn, doch sein bestes Leben ist dort, wo es Feinde giebt. — Stets aber ist er groß, ob er nun feierlich ernst vor uns stehe im schweren Priestermantel, oder als reifiger Kriegermann mit der Hellebarde, oder nackt als höllischer Dämon, mit erhobener Keule, bereit, jede Verruchtheit niederzustricken. —

Außer den bereits im Text erwähnten sind noch folgende Werke Signorelli's als besonders wichtig hervorzuheben:

## I. Altarbilder.

a) Darstellungen der Madonna mit Heiligen: 1) im Dom zu Perugia, vom Jahr 1484. 2) in der städt. Galerie zu Volterra, v. J. 1491. 3) in den Uffizien zu Florenz. (Nr. 36. urfpr. in der Mediceischen Villa zu Castello.) 4) im Museum zu Berlin, Flügelbilder zu dem verlorenen Altarwerk aus S. Agostino in Siena, v. J. 1498. 5) in S. Metardo zu Arcevia, großes Altarwerk, v. J. 1506 (seit 1857 verkauft, vgl. Crowe und Cavalcaffelle, Gesch. d. ital. Malerei, Bd. IV., S. 28. Wohin ist hier nicht angegeben.) 6) in der städt. Galerie zu Arezzo, (urfpr. in S. Girolamo. Signorelli kam behufs Aufstellung des Bildes eigens aus Cortona herüber, vgl. Seite 8), v. J. 1520.

b) Darstellungen der heiligen Familie: 1) in der Galerie Ginori zu Florenz 2 Rundbilder. 2) im Museum zu Dresden (Nr. 21.) 3) in der Galerie Rospigliosi zu Rom.

c) Darstellung der Geburt Mariä auf einem Staffeldbchen im Louvre (Nr. 402) zu Paris.

d) Darstellung der Verkündigung in der Domsakristei zu Volterra, v. J. 1491.

e) Darstellung der Geburt Christi bei Signor Mancini in Città di Castello.

f) Darstellung der Beschneidung im Schloß Hamilton bei Glasgow (c. 1491), von Sodoma übermalt.

g) Darstellung des Gastmahls beim Pharifäer in Glentyan (Schottland) bei Capt. Stirling.

h) Darstellungen der Geißelung: 1) in der Brera zu Mailand. Auf Staffeln: 2) im Pohlhof (Lindenau-Stiftung) zu Altenburg (Nr. 112). 3) in Sta. Margherita zu Cortona unter dem Bilde der Pietà, v. J. 1502. 4) in der Akad. d. sch. K. zu Florenz. (sala dei quadri piccoli Nr. 1.)

i) Darstellungen der Kreuzigung: 1) in Sto. Spirito zu Urbino, Kirchenbanner (auf der Rückseite, Ausgießung des heiligen Geistes) v. J. 1494. 2) im Pohlhof zu Altenburg (Nr. 113) Staffeldbchen. 3) in der Compagnia di S. Antonio Abbate zu Borgo S. Sepolcro, Kirchenbanner (auf der Rückseite Heilige).

k) Darstellung des Gekreuzigten mit der h. Magdalena in der Akad. d. sch. K. zu Florenz (galleria dei quadri antichi N. 6).

l) Darstellungen der Kreuzabnahme: 1) in der Compagnia della Sta. Croce zu La Fratta, v. J. 1513. 2) in der cappella del Sacramento zu Castiglione Fiorentino.

m) Darstellungen der Pietà: 1) in Keir (England) bei W. Stirling. 2) in der Compagnia di S. Niccolò zu Cortona, Leichnam Christi am Rande des Grabes, von einem Engel und von Heiligen angebetet.

n) Darstellung der Martyrien der h. Katharina, bei Lord Taunton in London.

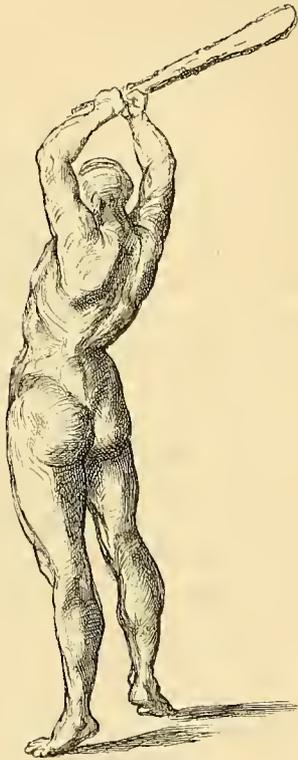
## II. Allegorische und (mythisch-)historische Bilder.

1) In der Nationalgalerie zu London zwei Fresken, Triumph Amors und Coriolan, aus dem für Petrucci's Palaß (c. 1498) gemalten Cyklus (vgl. Seite 12).  
2) Bei Sign. C. Tomasi in Florenz: Krönung des Reichthums.

## III. Portraits.

1) In der Galerie Torrigiani zu Florenz ein Mann mit rother Mütze. 2) in der opera del duomo zu Orvieto, Brustbild seiner selbst und des Niccolò di Francesco, v. J. 1503.

Alles Uebrige findet sich verzeichnet bei Crowe und Cavalcafelle, Gesch. der ital. Malerei, Bd. IV. S. 1—55. Dasselbst auch S. 38. Angabe der von Vasari erwähnten Werke, welche verloren sind.



Dämon.

(Nach einer Handzeichnung im Louvre.)

## Giovanni Antonio de' Bazzi,

genannt il Sodoma.

Geboren c. 1477 in Vercelli, † 1549 in Siena

Das Gestirn, welches über dem Leben der Künfte waltet, liebt es zuweilen, die Doppelform des Phantase-Ideals, deren Spaltung und Ausgleichung wir mit mehr oder weniger Evidenz in jedem Kunstwerke unterscheiden können, nämlich den Ausdruck der kämpfenden und den der harmlosen oder verführten Schönheit in zwei ausgesprochenen Repräsentanten persönlich zu verdeutlichen. In diesem Sinne müssen wir einen Michelangelo mit einem Raffael, einen Pouffin mit einem Claude, einen Beethoven mit einem Mozart vergleichen. Die Antithese, welche in Orvieto der Stil des Signorelli zu dem des Fiesole bildet, hinkt ein wenig, da der letztere einer älteren Zeit angehört und lediglich das kirchliche Ideal frommer Seligkeit zu verherrlichen trachtet. Dagegen reihen wir unwillkürlich Sodoma neben Signorelli. Ihre Fresken in Montoliveto sind unmittelbare Nachbarn und beide Maler Zeitgenossen, Sodoma freilich der jüngere und schon ein halbes Kind der Hochrenaissance. Aber frühreif und schnellfertig hält er nicht ganz, was er versprochen, und bleibt so gleichwohl mit einem Fuß auf der Schwelle stehen, worauf der alte Signorelli bereits auch den feinigsten gesetzt hat.

Sodoma scheint spielend zu schaffen. Die wonnige Schönheit seiner Gestalten hat etwas Müheloses, oft aber auch etwas Wohlfeiles. In Signorelli arbeitet ein vulkanischer Wille mit schweren Hindernissen; selten überwindet er sie völlig, doch auch im Banne fester Erdschichten empfängt er den Zoll unserer Ehrfurcht. Sodoma's Technik ist geschmeidig, angenehm, fein Colorit warm verschmolzen. Signorelli's Pinfelschrift hat etwas Sprödes, Starrköpfiges, fein Colorit manchmal eine trockene Herbe. Er malt oft haftig, doch nie liederlich wie zuweilen Sodoma. Jener ist erhaben, dieser lieblich. Jener im Leben geordnet, anständig, weltmännisch, auf solider Grundlage fußend, deshalb ein freier, ficherer Mann. Sein Alter friedlich mild und ehrenreich. Sodoma dagegen ein lustiger Kumpan, zu allerlei närrischen Poffen neigend, ein heißes, begehrlisches, capriciöses Künstlerblut, ein talentvoller Windbeutel, der mit sorgloser Emancipation von bürgerlicher Ehrbarkeit seinen alkibiadischen Liebhabereien nachging, dem aber der Mangel an ernstem, gesammeltem Streben schließlich ein ödes Alter bescheerte.

Der schlechte Leumund, welchen er bei Vasari hat, beruht gewiss zu einem gutem Stück auf Voreingenommenheit. Neuerdings jedoch könnte man das Gegentheil hiervon in Bezug auf ihn constatiren, denn er ist ein Liebling der Kunsthistoriker, namentlich der italienischen, geworden. Dies hängt wohl mit einer etwas conventionellen Geschmacksvorliebe für die »soave grazia«, für den leicht eingehenden, schmeichlerischen Reiz zusammen, von welchem sich der moderne Kunstsin immer noch einigermaßen beherrschen läßt, zumal in der Heimat eines Canova.



Selbstportrait von Sodoma. (Mont' Oliveto.)

Die Literatur über ihn ist besonders in den letzten Jahren fleißig angebaut worden. Hervorzuheben sind die Monographien: 1) Luigi Bruzza: *Notizie intorno alla patria e ai primi studj del pittore G. A. Bazzi detto il Soddoma*, 1862; 2) Albert Jansen: *Leben und Werke des Malers Giovannantonio Bazzi von Vercelli, genannt il Soddoma*, Stuttgart 1870; 3) eine Abhandlung von Gustavo Frizzoni: »Giovanni Antonio de'Bazzi detto il Sodoma« in der *Nuova Antologia*, Firenze, Agosto 1871.

Sodoma ist wahrscheinlich im Jahre 1477 geboren zu Vercelli, einem piemontesischen Städtchen zwischen Turin und Mailand. Sein Vater, Giacomo di An-

tonio dei Bazzi, war Schuhmacher, sein erster Lehrer ein gewisser »Martino de' Spanzotis«, von dem uns keine Werke bekannt sind. Als dreizehnjähriger Knabe kam er in dessen Werkstätte und blieb dort sechs Jahre. Dann verließ er seine Vaterstadt, und es ist, wenn auch keineswegs positiv erwiesen, so doch kaum zu bezweifeln, daß er nun nach Mailand ging und dort ein Schüler des Lionardo da Vinci wurde oder zum Mindesten dessen Kunstweise in seinen Werken aufs Genaueste studirte. Zu dieser Annahme sind wir durch den entschieden lionardesken Stilcharakter gezwungen, der ihm in ähnlicher Uebertragung eigen ist wie dem Bernardino Luini, Andrea Solari und Cesare da Sesto. Jedoch lange hat jedenfalls dieser Aufenthalt und sein wohlthätiger Einfluß nicht gedauert; denn das Jahr 1501 zeigt bereits die Spur des Malers in Siena, wohin er nach dem Berichte Vasari's »durch mehrere Kaufleute, Agenten der Spannochchi, berufen wurde.«

Mit Sodoma's Eintritte in Siena kommt der verkümmerte Baum der dortigen Malerei noch einmal in's Blühen. Signorelli's und (1502—1507) Pinturicchio's vorübergehende Anwesenheit hat wohl ansehnliche Beispiele des Rinascimento hinterlassen; doch dies ist nur von halbem Belang im Vergleich mit der Thätigkeit des dort angesiedelten Sodoma. Nun verlohnt es sich wieder, von einer Sienesischen Schule zu reden, wenn auch in ganz anderem Sinne wie von der alten gothischen. Lag es im Wesen jener, innerhalb einer fast noch byzantinischen Compositionsweise einem tiefen, intimistischen Gefühlsleben scheuerregten, geheimnisvollen Ausdruck zu verleihen, so erscheint uns diese als ein offenes, raschblütiges, gerne lächelndes Weltkind. — So kann man sich auch aus den Werken Sodoma's die bekannten Worte Lanzi's: »Lieta scuola fra lieto popolo« einigermaßen erklären, welche mit Rücksicht auf die alten Meister gewiß verfehlt sind. —

Vasari sagt: »In den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Siena malte er viele Bildnisse nach der Natur in dem glühenden Colorit, welches er sich in der Lombardei angeeignet hatte, und schloß viele Freundschaften, mehr weil die Bewohner jener Stadt Fremden sehr geneigt sind, als wegen seiner Verdienste als Maler.« Von diesen Portraits findet sich in Siena und anderen Ort's keines mehr. Das stark nachgedunkelte Selbstportrait des Malers in den Uffizien zu Florenz stammt bereits aus dem Mannesalter.

Sodoma hielt sich überhaupt in seinem Jugendstil noch ziemlich treu an den mailändischen Brauch und liefs nur sparsame Einflüsse der toskanischen und umbrischen Kunstweise zu. Lionardo — freilich auch ein Toskaner — erscheint wie sein guter Genius. So lange er ihm folgt, hat er auch Theil an seinem soliden und doch zugleich so feinen, delikaten Formensinn, sobald er sich von ihm entfernt, um sein Wesen frei und wahrhaft zu entfalten, beginnt er leichtsinniger zu werden. — Solch ein im strengeren Sinne mailändisches Gepräge zeigt das Tafelgemälde der Kreuzabnahme, welches, ursprünglich in der Kirche S. Francesco, jetzt in der Stadtgalerie (N. 377) zu Siena sich befindet. Es ist die beste Composition Sodoma's. Nie hat er später wieder eine Mehrzahl von Figuren so streng und zugleich natürlich gruppiert. Die Mannigfaltigkeit im Ausdruck des Schmerzes, der tiefe Ernst, der ihm zu Grunde liegt, verdient aufrichtige Bewunderung. Voll Großheit ist besonders die Gestalt der zusammenbrechenden

Maria. Ein weiterer Vorzug des Bildes ist die sorgsame plastische Modellirung. Leider kann man das Colorit nicht mehr recht würdigen; es ist stumpf geworden und der gelbbraune Ton, der es beherrscht, hat nun etwas Schmutziges.

Im Jahre 1503 erhielt Sodoma den Auftrag, das Refectorium des Klosters Sta. Anna in Creta bei Pienza mit Fresken auszufschmücken. Es war dies wohl fein erster größerer Versuch in dieser Technik; denn vordem hatte er sich, scheint es, als echter Lombarde hauptsächlich in der Tafelmalerei geübt. Es ist wohl möglich, wie Janfen in seiner Monographie über Sodoma vermuthet, dafs er hiefür von Pinturicchio, welcher wahrscheinlich im Jahre 1503 in der Dombibliothek zu malen begonnen, Manches gelernt hatte. Es finden sich auch Anklänge an denselben im decorativen Theile jener Malereien. Die Typen der Figuren erinnern dagegen vorwiegend an den lombardischen Landsmann Luini. Gegenstand ist, wie häufig in Refectorien, das Wunder der Fische und Brode, eine etwas roh gehäufte Composition; am besten die Mittelgruppe, Christus, dem ein Engelchen einen Brodkorb hinreicht. (Vgl. den Farbendruck der Arundel Society). Das Uebrige dafelbst zum Theil ruinirt, Manches jedoch auffallend durch Lebendigkeit und warmes Colorit.

Ungleich selbständiger im guten und auch im mislichen Sinne sind schon seine Wandgemälde im Kloster Montoliveto maggiore bei Buonconvento. Vafari erzählt: »Als Sodoma dorten den Lombarden Fra Domenico da Lecco, welcher zum General der Mönche ernannt war, auffuchte, gelang es ihm, denselben zu überreden, dafs er ihm den Auftrag ertheilte, die Bilder aus dem Leben des h. Benedict zu vollenden, von denen L. Signorelli auf einer Wand einen Theil gemalt hatte. Er übernahm diese Arbeit gegen geringen Lohn —; die Mönche aber hatten durch ihn so viel Spafs, dafs es sich nicht sagen läfst und nannten ihn um seiner Thorheiten willen Mattaccio, d. h. den Erznarren. Was die Arbeit selbst betrifft, so führte er einige Bilder mit fertiger Hand, aber ohne Fleifs aus und äufserte, als der General sich darüber beschwerte, er arbeite nach Laune und sein Pinsel tanze nach dem Klange des Geldes. — Als hierauf der General ihm fortan reichlicheren Lohn zusagte, malte Sodoma drei noch fehlende Bilder in den Ecken und zwar merklich mit dem Fleifs und Studium, welche den ersteren abgingen, so dass sie um ein Bedeutenderes schöner gelangen.« — Dieses Urtheil Vafari's, dessen Wortlaut eine ganz bestimmte Sachkenntnifs verräth, ist vollkommen gerecht. Die meisten jener Wandgemälde fräppiren durch eine gewisse Leichte und Mediocrität der Empfindung. Die Bildlichkeit der Handlung ist gewöhnlich matt entwickelt in stumpfer, stimmungsloser Anordnung. Auch an nichts sagenden Köpfen fehlt es keineswegs und zwar oft gerade da, wo es auf Leben ankommt. Im Uebrigen flossen wir auf allerlei Fehler, welche einem seiner Natur nach so aufgeklärten und wenig befangenen Erstlingsboten der Hochrenaissance schlimm und fremdartig anstehen. Häufig ist die Perspective und Skurzirung mangelhaft, desgleichen die Proportionen der Figuren. Am schlimmsten steht es mit der Draperie. Ueberall launische Ungleichheit; coloristische und zeichnerische Auffassung, Flüchtiges und Wohlausgeführtes, Weihevolltes und Saloppes, Decorativ-Typisches und Naturalistisches hart nebeneinander. — Ja, gerade vor diesen halb tastenden und unentschloffenen, halb schwungvollen und doch auch wieder lumpigen Fresken seiner

Jugend kommt man dem »Sieneſiſchen Raphael« auf die Fährten. — Doch es iſt gut, nachdem man ſich einmal mit ſolchem Sachverhalt vertraut gemacht, die Minderheit des Gelungenen nach Gebühr zu würdigen. Vafari bezeichnete die beſſeren Bilder (»in den Ecken«) genau. Sie ſind gediegener, forgfältiger in der Zeichnung, tiefer im Colorit. Zwei davon zeigen einigermaßen den Einfluß der Fresken Signorelli's, beſonders in der Darſtellung der Soldateſca. Uebrigens muß dieſer Gegenſtand damals mehr als einen Malerkopf angeregt und beſchäftigt haben. Die geſpreizten Landſknechtsfiguren, welche Gaudenzio Ferrari (1484—1550) in der Capella dei rè magi zu Varallo gemalt hat, ſind nicht unähnlich. Doch auch in Anderem, wie ſchon Mündler mit Rückſicht auf das erwähnte Bild der Kreuzabnahme bemerkt, erinnert Gaudenzio an Sodoma, beſonders in ſeiner Neigung zu barocken und carikirten Einſchiebſeln. Auf vielen Bildern Gaudenzio's iſt ein kropfiger Cretin angebracht. Sodoma dagegen liebt in den vorliegenden Fresken dem und jenem der Benedictiner ein übertriebenes Kinn oder eine abnorm lange und dicke Naſe hinzumalen. Vielleicht iſt auch dies eine Nachwirkung Lionardo's, unter deſſen Handzeichnungen ja häufig ungeheuerliche Fratzenköpfe vorkommen. Wäre es irgendwie ſchon ein dringendes Bedürfniß der Zeitſtimmung geweſen, ſo hätte ſich wohl aus dieſen Anfätzen eine rechte Caricaturalerei entwickelt.

Zum Beſſeren gehört hier auch das (nach Vafari) zuletzt gemalte Bild, die Vorführung der Mönche (vgl. den Farbendruck der Arundel Society), wobei der Maler in den Geſtalten der Mädchen ſchon ſeine ganze Begabung für weibliche Anmuth zeigt; ferner die Einkleidung des jungen Benedict (vgl. die Abbild. S. 25), deſſen blühende Knabenschönheit entzückend iſt. Auch auſerdem finden ſich in dieſem Freskencyclus Jünglingsgeſtalten von ähnlichem beſtechendem Liebreiz, von einer allgemeinen Reinheit, welche bereits der Muſe Raffael's nahe kommt, wenn ſie auch einer ernſtlichen Vergleichung ſich ziemlich obligat, marklos und füßlich erweiſen würde. Es iſt ja immerhin möglich, daß Sodoma von Raffael in der Dombibliothek zu Siena, wo dieſer unter Pinturicchio beſchäftigt war, bereits etwas gelernt hatte, ehe er denſelben als ausgeſeigten Meiſter in Rom vor Augen bekam.

Ueber manches im Kleinen, über die graziöſen Arabesken und landschaftlichen Hintergründe wäre noch Rühmendes zu ſagen. Man kann die techniſche Gewandtheit dieſes Malers da am Leichteften genieſſen, wo er ſkizzenhaft iſt, ohne deshalb fehlerhaft zu ſein, wo überhaupt keine ſo ſtrenge fachliche Controle zu walten braucht. Doch auch im Großen und Monumentalen genieſſen wir dieſen offenen weichen, animirten Vortrag aufs Reinfte in ſeinem Bilde des kreuztragenden Chriſtus, welches ſich an einem Gangpfeiler des Kloſterhofes gegenüber einem geringeren und wohl auch früher gemalten »Chriſtus an der Säule« befindet. Dieſes Fresco iſt das Bedeutendſte, was Sodoma in Montoliveto gemalt hat. Vor dieſem tiefgefühlten Antlitz verſtummt das Urtheil mit ſeinen Einwendungen gegen ſonſtige Schwächen des Künſtlers und beugt ſich andächtig wie vor jeder claſſiſchen Leiſtung.

Vafari erzählt: »Während Mattaccio zu Mont' Oliveto dieſe Bilder malte, traf es ſich, daß ein Edelmann aus Mailand daſelbſt als Mönch eingekleidet

wurde, der nach damaliger Sitte eine gelbe Kapuze mit schwarzer Pofamentverzierung trug. Nachdem derselbe Mönch geworden, gab der General die Kapuze an Mattaccio ab und dieser malte sich damit in dem Bilde, worin S. Benedict, fast noch ein Kind, den Weihkeffel der Abtei, den er zerbrochen, wunderbar wieder herstellte. Sich selbst zu Füßen brachte er seinen Raben, einen Affen und andere seiner Thiere an«. Das treffliche Selbstporträt (vgl. die Abbild. S. 21) ist noch leidlich gut erhalten und giebt eine Vorstellung von der



Einkleidung des jungen S. Benedetto (Mont' Oliveto).

Person des Malers, welche im Ganzen mit dem Eindrucke seines Wefens in Leben und Kunst recht wohl zusammenstimmt. Ein echtes talentvolles und zugleich etwas leichtfinniges Künstlergeficht, weich, empfindungsvoll, mit sinnlichen Lippen und schelmischen Augen. — Dafs er ein Thierfreund war, ist für seine phantastereiche, spielfröhliche Sinnesart bezeichnend. Besonders an Pferden scheint er Vergnügen gefunden zu haben. Er betheiligte sich gerne bei Rennen. Einmal, erzählt Vasari, als er gerade damit beschäftigt war, in einem Kloster vor Porta San Fiano von Florenz Wandgemälde auszuführen und hiebei so wenig Fleifs

und Sorgfalt an den Tag legte, dafs er Hohn und Spott ertete, da liefs er ein Berberpferd, welches er mit nach Florenz gebracht hatte, an dem Wettlaufe von Sta. Bernaba theilnehmen, und fein gutes Glück wollte, dafs er den ersten Preis gewann. Als nun die Knaben, welche nach altem Brauche hinter den Trompetern den Namen ausrufen, den der Befitzer des siegreichen Pferdes führt, Giovannantonio frugen, wie er heifse, da antwortete er: »Sodoma! Sodoma!«, und die Knaben riefen fo. Diefes Schmutzwort hatten aber einige ehrbare Greife gehört und fingen an, darüber zu murren und Lärm zu schlagen: »Was für eine Zuchtlofigkeit ift das? Welche Sauerei, einen folchen Schandnamen durch unfere Stadt zu fchreien!«, und es fehlte wenig, fo wäre der arme Sodoma fammt feinem Pferd und Affen, den er mit fich hinter dem Sattel hatte, von den Buben und vom Volke gefteinigt worden. Er hatte im Verlaufe mehrerer Jahre eine grofse Zahl folcher Preisgaben (in reichen Stoffen bestehend), die er mit feinen Pferden gewonnen hatte, in feinem Haufe aufgefpeichert, und er that fich nicht wenig zu gute darauf, zeigte fie jedem Befuche, ja er hing fie auch öfter an feinem Fenster zur Schau aus. — Von feinem Raben erzählt uns Vafari, dafs er von feinem Herrn trefflich im Reden unterrichtet war, und deffen Stimme in Vielem täufchend nachzuahmen verstand, zumal wenn er einem Gafte, der an die Thüre pochte, Antwort ertheilte; „dies klang juft, als ob Giovannantonio felbft rief, wie alle Sienefer wiffen. Auch die übrigen Thiere waren fo zahm, dafs fie ftets bei ihm im Haufe waren, dafelbft die feltfamften Spiele trieben und die tollften Concerte aufführten. Kurzum, fein Haus glich wahrhaftig einer Arche Noah.“ — Aus dem Jahre 1531 ift ein Document von ihm erhalten, in welchem er, wie fämmtliche Bürger vom Magiftrate zur Verzeichnung der Habe aufgefordert, feiner Thiere umftändlich erwähnt. Es verdient im vollen Wortlaut (nach der Uebersetzung Janfen's) beachtet zu werden:

»Kund und zu wiffen Euch, meinen ehrfamen Mitbürgern, thue ich, Meifter Johann Sodom von Lochstopfer, in Anbetracht meines Befitzpfennigs hiemit wie folgt:

Erfstens also habe ich einen Garten am Neubrunnen, wo ich fäe und andere Leute ernten.

Dann in Vallerozzi zu meiner Wohnung ein Haus mitfammt einem Proceffe gegen Niccolo de' Libri.

In meinem Stalle acht Pferde, welche man als meine Lämmer und als deren Leithammel man mich felbst bezeichnet.

Ferner habe ich einen Affen; dazu einen Raben, der fprechen kann, und den ich mir darum halte, weil er einen gottesgelahrten Efel im Käfig das Reden lehren foll.

Ueberdies habe ich eine Eule, um Hexen grufeln zu machen, zwei Pfauen, zwei Hunde, zwei Katzen, Sperber und andere Raubvögel, sechs Hennen und achtzehn Küchlein, zwei maurifche Hühner und noch viele andere Vögel, die aufzuzählen nur Confufion machen würde.

Noch habe ich auch drei fcheußliche böfe Bestien und das find meine drei Frauenzimmer.

Endlich besitze ich dreifsig erwachfene Kinder, und was nun diefe Ladung

betrifft, so werden Eure Excellenzen wohl zugeben, dafs ich darin Engros-Befitzer bin. Wer nun Vater von zwölf Kindern ist, der darf laut Gefetz nicht zu den Communallasten herangezogen werden. Damit will ich mich Euch denn zu Gnaden empfohlen haben. Lebt wohl!

Sodoma, Sodoma derivatum M. Sodoma«.

Im Jahre 1507 oder 1508 begab er sich auf Veranlassung des reichen Agostino Chigi nach Rom. Dort wurde er neben Anderen vom Papst Julius II. mit Ausmalung der vatikanischen Stanzen beauftragt. Was davon in der camera della segnatura erhalten ist, zeigt wenig Fleifs. Er mußte dem Raffael weichen; Vafari giebt ihm selbst die Schuld: »Weil diefer Viehkerl («questo animale») mit feinen Bestien und Poffen viele Zeit vertrödelte und die Arbeit nicht vorwärts brachte«. Aus derselben Zeit stammt vielleicht ein Bild in der Galerie Borghese, eine sehr empfundene Pietà (No. 7. Saal 1), von G. Frizzoni mit vollem Rechte dem Sodoma vindicirt (die Handzeichnung dazu in den Uffizien von Florenz). Das Bild der Leda in demselben Saale (No. 56), wenn es, wie J. Lermolieff will, wirklich von Sodoma herrührte, müßte jedenfalls um ein Gutes früher gemalt sein, da es noch sehr an die Typenwahl und das Stilgepräge des Mailänder Meisters erinnert. — Diesen lionardesken Schulcharakter streift nun Sodoma seit feinen römischen Eindrücken mehr und mehr ab, er verbreitert und beschwingt feinen Stil in modernem Geiste nach dem Vorbilde des Raffael und gelangt folchermaßen zu einer freien Entfaltung feines wahren Wesens, wie es, voll von lebenswarmer Anmuth, sorglos und übermüthig hingeleitet über die Wellen der Formenwelt, bis ihm schließlich die Flügel feucht und lahm werden.

Doch nicht nur dem Einflusse Raffael's darf der Impuls diefer Umwandlung zugeschrieben werden. Vafari berichtet, dafs er in Siena die Arbeiten des Giacomo della Quercia (1371—1438) nachzeichnete, welche damals sehr beliebt waren. Außerdem ist bekannt, dafs er eine Sammlung von Sculpturen besafs und selbst in der Plastik sich versuchte. Gewifs blieb er nicht ohne Einflufs von der Antike, überhaupt von dem Geiste der Sculptur, und Frizzoni hat wohl Recht, wenn er »die natürliche Fülle und Rundung feiner Formgebung« hiermit in Zusammenhang bringt.

Wie lange er das erste Mal in Rom blieb, wissen wir nicht genau, nur so viel, dafs er im Jahre 1510 in Siena Beatrice, die Tochter des Luca de' Galli, des Kronenwirthes, zur Frau nahm, »una fanciulla nata di buonissime genti«. Es ist anzunehmen, dafs er nun vier oder fünf Jahre in Siena verweilte. In diese Zeit fällt auch die Entstehung feines Spitznamens Sodoma; denn vor dem Jahre 1513 kommt er in den Urkunden nicht vor.

Vielleicht ist auch noch vor dem zweiten römischen Aufenthalt das Fresco des Christus an der Säule (No. 205 in der Stadtgalerie zu Siena, ursprünglich in S. Francesco) entstanden; eine Darstellung von ungewöhnlicher Inspiration, jedoch wieder mangelhaft in der Durchführung des Einzelnen, besonders des feelen-

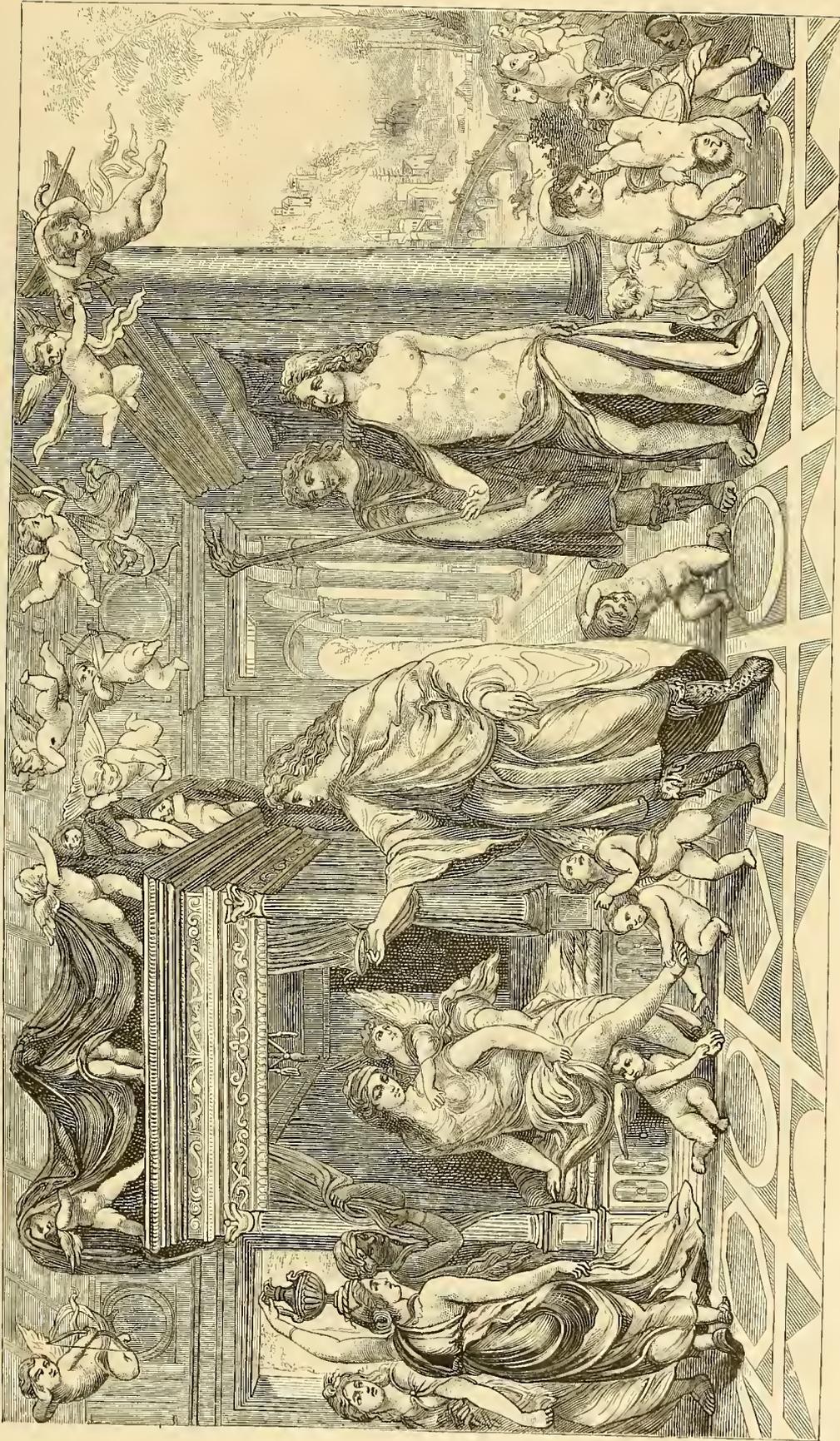
vollen Antlitzes. Dagegen gilt das Letztere keineswegs von der nackten Brust, deren fleischwarne Modellirung volle Bewunderung verdient.

Im Jahre 1513 begab sich Sodoma zum zweiten Male nach Rom. Um dieselbe Zeit kam auch der Humanist Pietro Aretino dahin zu seinem Freunde Agostino Chigi, und Sodoma lebte mit ihm bei ebendenselben in sehr freundschaftlichem Verkehr. — Er führte nun in der Villa Chigi's (Farnesina) sein größtes Werk aus, das ihm, obgleich es seinem malerischen Werthe nach nicht



Kopf der Roxane (Farnesina in Rom).

das bedeutendste genannt werden kann, vermöge seiner allgemein ästhetischen Gefälligkeit am meisten Ruhm verschafft hat: die Hochzeit des Alexander mit Roxane (vgl. die Abbild. S: 29). Zu Grunde liegt Lucian's Beschreibung eines Gemäldes des Malers Action: »Es stellt ein außerordentlich schönes Gemach mit einem Brautbett vor. Roxane, eine unbeschreiblich reizende Gestalt, sitzt, jungfräulich züchtig zur Erde blickend, vor dem ihr gegenüberstehenden Alexander. Das Paar ist von lächelnden Liebesgöttern umgeben. Einer derselben steht hinter ihr, zieht ihr den Brautschleier vom Kopfe und zeigt sie dem Bräutigam; ein zweiter ist sehr dienstfertig beschäftigt, ihr die Sandalen von den Füßen zu nehmen, damit sie sich niederlegen könne. Ein dritter hat Alexander beim



Hochzeit des Alexander mit Roxane. (Farnesina in Rom.)

Mantel gefasst, und zieht ihn mit allen Kräften zu Roxane hin. Er selbst, der König, reicht der Jungfrau einen Kranz dar. Als Bräutigamsführer steht Hephästion neben ihm mit einer brennenden Fackel in der Hand und auf einen gar zarten blühenden Jüngling gelehnt, den Hymenäus, wie ich vermuthete; denn der Name steht nicht dabei. Auf einer andern Seite des Bildes spielen Amoretten mit Alexanders Waffen« etc. — Sodoma hat sich ziemlich genau an diese Schilderung gehalten; im Uebrigen, namentlich was die Amoretten betrifft, eine Fülle von eigener Poesie eingefügt. Diese Putti des Schlafzimmers waren überhaupt zu jener Zeit schon stark in Schwang gekommen, wie wir aus den häufigen Darstellungen heiliger Geburtsfcenen erfelen; das reichste Exempel ist aber entschieden Sodoma's Composition in der Farnesina. Die munteren Bübchen bilden ein geistreiches Orchester zu dem Vorgang, eine paraphrasirende Symbolik der sinnigsten Art. In ihrem Spiele mit dem Vorhang auf dem Baldachin spiegeln sich die verschiedenen Stadien und Launen, die Neckerei, die Scham, die Sehnsucht, das Mysterium, der Triumph der Liebe. — Die Gestalt der Roxane ist leider wieder leichtsinnig verfehlt. Ihr Kopf, ein ächtes Meisterstück feiner füssen Auffassung, enthält noch viel von der eigenartigen Romantik des lionardesken Schönheitsideals (S. Abb. S. 28). Schon um einen Grad selbständiger ist das wie von Himmelsthau verklärte Antlitz des nackten Hymenäus, vielleicht überhaupt das jugendlich schönste, das er je gemalt hat. Leider ist diese apollinische Figur in der Stellung nicht ganz fest. Die edle Gestalt des Alexander in ihrer sanft darbietenden Bewegung, trotz der etwas ungeschickten Draperie bewundernswerth, ist, wie mir scheint, nicht ohne den Einfluß Raffael's entstanden. In seiner Befreiung Petri (gemalt zwischen 1513 und 1514) hat die herrliche Figur des geleitenden Engels unverkennbare Aehnlichkeit. Ueberdies wäre darauf hinzuweisen, daß in jenem Bilde des Herrn Moris Moore (»Apollo und Marfyas«), welches von den Einen dem Raffael, von den Anderen dem Timoteo della Vite zugesprochen wird, der nackte Apollo, abgesehen von der noch peruginesken Körper-Modellirung, gleichfalls hiermit sehr übereinstimmt. Besonders das Antlitz erinnert an die Typen Sodoma's.

Das ganze Gemälde ist jedenfalls ein höchst bedeutendes Werk feiner noch jugendlichen Mannesblüthe. Es scheint ihm ganz besonders wohl darin zu sein, und in der That muß er sich bei der Schilderung eines solchen Gegenstandes auch zu Hause fühlen; denn er ist in seinem tiefsten Wesen ein Erotiker. Und er verläugnet diese Eigenschaft selten; immer tauchen wieder ihre Zeichen auf, üppige Wendungen, durchwärmte Weichheit der Glieder und jenes rosige, heimlich trunkene Lächeln. Im Verlaufe freilich wird dann der Künstler durch diese bald entfesselte, bald latente Weibseligkeit mehr und mehr effeminirt und entnervt. Seine Kunst wird matt, flau und herzlos. Zeigen sich doch schon die Consequenzen dieses Mangels an Strenge mitten in seinen besten Jugendleistungen. Es wäre nicht schwer, auch in seiner Hochzeit des Alexander eine Menge von malerischen Nachlässigkeiten aufzuweisen. Noch viel gravirender kommt dies zum Ausbruch in seinem zweiten farnesinischen Fresco, welches die Familie des Darius vor Alexander darstellt. Hierin ist das Meiste wie von einem recht gedankenlosen Anstreicher mit einer wahren Rohheit hingeschmiert. Nur eine der Frauengefalten (mit den Gerstenhalmen im Haar) strahlt wieder in einer milden ele-

gischen Schönheit, daß man alles Uebrige vergeffen kann. Ihr Gesichtstypus erinnert mich merkwürdig an denjenigen von Raffael's Madonna di Fuligno (v. J. 1511), noch mehr aber an die freilich erst fpäter von G. Romano oder F. Penni nach Raffael's Carton in Oel ausgeführte Comitas (stanza del Constantino), welche selbst in Gepräge der Gestalt Aehnlichkeit hat. Möglich, daß hinter diesen Dreien ein und dasselbe Modell steht.

Außerdem hat Sodoma in diesem Gemache noch einen pfeilschmiedenden Vulkan gemalt, ein Werk, das nach Vasari »damals geachtet und gelobt wurde.« — Vasari läßt sich bei dieser Gelegenheit zu folgender allzu mürrischer Bemerkung hinreißen: »Ja, hätte Mattaccio, dem es an sehr guten Einfällen durchaus nicht fehlte, und der von der Natur auf's Beste unterstützt war, sich den Studien ergeben, so würde er den größten Gewinn gehabt haben. Sein Sinn stand aber immer auf Thorheiten, er arbeitete nach Laune und achtete auf nichts mehr als auf seine prächtige Kleidung, trug Jacken von Brocat, Mäntelchen ganz mit Goldstoff besetzt, reiche Mützen, Ketten und andere Lappalien, gut für Poffenreißer und Bänkelfänger; freilich zum größten Spafs von Agostino (Chigi), dem solcher Humor gefiel.« — Er berichtet ferner über Sodoma, daß er von Papst Leo X., welcher sehr großes Wohlgefallen an einer von ihm gemalten Lucrezia gefunden habe, zum Ritter ernannt worden sei. Das Bild ist wahrscheinlich identisch mit der jetzt in der Kestner'schen Sammlung zu Hannover befindlichen Lucrezia.

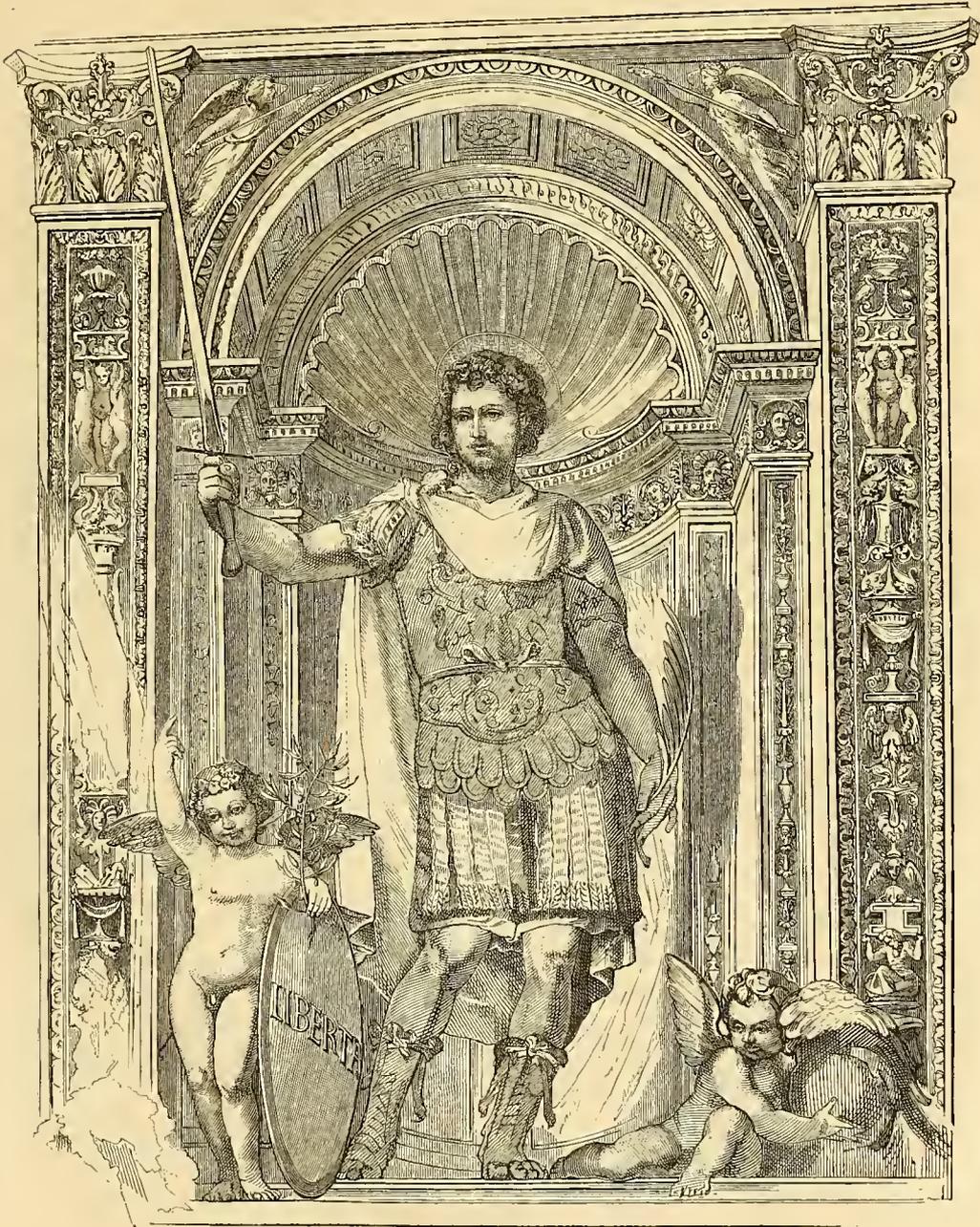
Aus dem herrlichen römischen Leben kehrte Sodoma im Jahre 1515 wieder in sein stilleres Siena zurück. Das wichtigste Werk, das wir aus den folgenden Jahren von ihm zu verzeichnen haben, ist ebendort die Ausmalung des Oratorium von S. Bernardino. Er hat mit starken Unterbrechungen daran gearbeitet. Fertig damit wurde er erst im Jahre 1532. — Während der Zeit von 1518 bis 1525 verfallen uns gänzlich die Nachrichten über ihn. Vielleicht sah er sich doch einmal näher in Florenz um. Die Annahme, daß er nicht ohne Berührung mit der Kunst eines Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto geblieben, hat sehr viel für sich; er nimmt ja überhaupt eine ähnliche (wenn auch keineswegs ebenso grandiose) Stellung in Siena ein, wie jene zwei in Florenz. — Die Malereien in S. Bernardino sind nun wieder sehr ungleich, einzelne Gestalten von großer Schönheit, die Gruppierung aber meist schlecht und formwidrig. Als das beste und anscheinend auch am frühesten gemalte Bild aus dem Cyklus ist die Darstellung Mariä im Tempel hervorzuheben: links vor einer Schaar von lieblich naiven Freundinnen eine ungemein zart empfundene Mädchengestalt. Man kann sagen, daß dies die schönste weibliche Gewandfigur ist, welche er je gemalt hat. — Zum Besseren gehört auch die Krönung Mariä; die Gruppierung ist hierin ziemlich wohlthuend, die edle Figur Johannes des Täufers bedeutend durch die Gluth in Ausdruck und Farbe. — Dagegen gehören die Heimfuchung und die Himmelfahrt Mariä entschieden zu den flüchtigen Leistungen des Malers. Am ehesten

erfreulich ist im letzteren Bilde die Beigabe der hübschen Engelchen. — Außerdem sind noch von feiner Hand drei würdige Heiligengestalten, worunter besonders das Antlitz des S. Francesco von Vafari mit Recht gepriesen wird. — Die übrigen Fresken des Cyklus von Pacchia und Beccafumi gewähren die unmittelbar durch Vergleich zu gewinnende Ueberzeugung, wie Sodoma auf die Genannten eingewirkt hat.

Aus dem Jahre 1525 stammt das herrliche Bild des h. Sebastian auf einer Kirchenstandarte, ursprünglich für die Compagnia di San Bastiano in Camollia gemalt, jetzt, eingerahmt, in den Uffizien. Diese zarte, auf's Liebevollste durchgeführte Jünglingsgestalt ist neben dem mehr decorativen, pastos behandelten Sebastian (al fresco) in Sto. Spirito zu Siena (vom Jahre 1530), wie J. Burkhardt mit Recht sagt, »vielleicht der schönste, den es giebt, zumal mit den absichtlichen Schaufstellungen der späteren Schulen verglichen; hier ist wahres, edles Leiden in der wunderbarsten Form ausgedrückt.«

Um dieselbe Zeit begann er nun auch mit der Ausführung seiner berühmten Fresken in der cappella di S. Caterina der Dominikanerkirche zu Siena. Das Bedeutendste darunter ist die (im Jahre 1527 gemalte) Darstellung der ohnmächtig in die Arme ihrer Klosterschwester hinsinkenden Heiligen (vgl. den Farbendruck der Arundel Society). B. Peruzzi, der ja als Maler nicht wenig von Sodoma gelernt hat, sagte darüber, daß er Niemanden kenne, der ohnmächtige Personen besser darzustellen wisse als Giovannantonio. Die ganze Gruppe dieser Drei hat auch eine edle Rhythmik der Composition, wodurch sich der Künstler sonst selten auszeichnet. Schlimm und plump ist dagegen der zu ihren Häupten schwebende Christus, wie denn Sodoma überhaupt schwebende Figuren nicht gut malte. Nur mit feinen Putten gelingt es ihm zuweilen. Mit diesem Bilde, welches sich linker Hand von einem Marmortabernakel des Giovanni di Stefano (v. J. 1466) befindet, correspondirt rechter Hand die Darstellung, wie ein Engel der knieenden, verklärt emporblickenden Heiligen die Hostie darreicht. Neben demselben erscheint ihr ein anderer in Puttengestalt mit einem Kreuz in der Hand (vgl. Abb. S. 38); darüber Gott Vater, Maria mit dem Kinde und der Heilige. Alle diese Figuren ziemlich gering und mit wenig Feingefühl in den Raum gefügt. — Die Grottesken auf den decorativen Flankenpfeilern dieser beiden Bilder erinnern wieder sehr an die raffaelischen und mittelbar an die antiken der Titusthermen. Auf einer Seitenwand ist die Enthauptung eines Verbrechers gemalt, dessen trotzige Seele kraft der Fürbitte Katharina's zum Himmel geführt wird. Vafari tadelt mit Recht die leichtsinnige Conception und Vollendung dieses Fresco's. Eine überfüllte Composition, worin eine Figur der anderen im Wege steht. Das Bild wimmelt vor dem Blick und sieht man näher zu, so wimmelt es auch an Fehlern. Der klaffende Rumpf des Enthaupteten ist in koketter Verkürzung dem Beschauer zugekehrt. Ein dabei stehender Krieger macht eine fragliche Beibewegung, welche halb ausieht wie ein Wanken, halb wie ein Treten nach dem Daliegenden. Neben dieser Hervorhebung des Gräßlichen, echt romantisch wie sie ist und zugleich echt charakteristisch für die entwickelte Renaissance, führt nun Sodoma eine Menge platter Beschönigungen, einen Aufwand von anmuthigen Geberden und Wendungen her, welche theils wegen ihrer oberflächlichen Durch-

führung, theils wegen ihrer Incongruenz mit dem Vorgang, geradezu verstimmend wirken. Zu Aeuferst linker Hand kniet die betende Katharina, ihr inbrünstiges



S. Vittorio (Rathhaus in Siena.)

Antlitz ist wieder mit vieler Bravour gemalt, bedeutender jedoch ist Gestalt und Antlitz eines Mädchens, das rechts vorne kniet, die Hände über die Brust gekreuzt.

In ihr klingt wieder mit nothdürftiger Perfection eine Totalität von Leidenschaft und entwirrter Grazie an, das man sogleich an Raffael denken muß. Besonders ihr Antlitz hat die edle Durchgeiffung, wie sie zuweilen dem Künstler in seinen reineren Momenten eigen ist. — Die Kapelle ist außerdem noch mit reicher Scheinarchitektur decorirt, worin es nicht an netten Putten fehlt. In der inneren Laibung des Durchgangsbogens fällt die Figur des Evangelisten Matthäus durch ihren michelangelesken Anflug auf. — Beachtenswerth ist hier auch auf dem erstgenannten Fresco, wie überhaupt auf vielen Bildern Sodoma's, der landschaftliche Hintergrund. J. Lermolieff (*Zeitschr. f. b. K.* Bd. IX, S. 178 und 251) spricht von der Aehnlichkeit der Landschaften des Sodoma mit denen des Giampietrino und des Cesare da Sesto und vermuthet, das alle Drei in diesem Fache Schüler des Mailänders C. Bernazzano gewesen seien. Doch nicht nur den beiden Erfteren gleicht Sodoma hierin, sondern auch dem Luini. Mehr aber als irgend ein Anderer erinnert er in seinen Landschaften außerdem an antike Wandgemälde. Die sorglose Art, wie er die Perspective behandelt, den Hintergrund in die Höhe schiebt, wie er überhaupt die Gegenstände anbringt, die ornamentartige Behandlung der fernen Pferdchen, Schwäne, Hunde, die Farbenwahl, die ganze decorative Haltung ergibt den Eindruck dieser merkwürdigen Verwandtschaft, sei dieselbe nun wirklich Folge einer aufgefrischten Tradition oder eine zufällige. Abgesehen aber von der Frage des historischen Zusammenhangs muß hervorgehoben werden, wie liebenswürdig er häufig in diesen Beigaben ist, wie heiter und ächt idyllisch. Besonders die Fresken in Montoliveto zeichnen sich hierdurch aus. — Auch auf seiner Hochzeit des Alexander öffnet er rechts einen sinnigen Ausblick auf den Aventin und Tiber, auf welchen man in Wirklichkeit durch die Fenster des Gemaches hinausieht. —

Im Jahre 1527 ward Sodoma krank und kam ungeachtet seiner Ritterwürde in's Gemeinde-Spital von Siena. Zwei Jahre später begann er mit der Bemalung der Sala del mappamondo im dortigen Rathhaus; fertig wurde er erst im Jahre 1534 damit. Diese Fresken haben den Vortheil, das sie lediglich isolirte Figuren repräsentiren. Sie ersparen daher ebenso wie die einzelnen Heiligengestalten in S. Bernardino die Störung, welche der Künstler sonst in seinen größeren Compositionen durch unharmonische Stauung der Gruppen bewirkt. Das Vorzüglichste darunter ist S. Vittorio (vom Jahre 1529), eine Figur von raffaelischem Schwunge, der nur in den Beinen etwas in's Schlangenhafte getrieben ist (S. Abb. S. 33). Der kleine blumenbekränzte Putto zur Rechten (mit Schild und Lorbeer) erinnert an den Putten mit Laubgewinde neben dem Propheten Jesajas, den Raffael im Jahre 1512 in S. Agostino gemalt hat. Die Pinselschraffirung ist hier wieder von sehr wohlthuender Milde. Der röthlich dämmernde Grundton ist nur leicht gekühlt durch ein ruhiges pflaumenfarbiges Graublau, das Sodoma gerne anwendet, und das vielleicht auf einen Einfluß von Fra Filippo zurückzuführen ist. In seinen besten Bildern vereinigt sich dieser Ton mit der lombardischen Gluth zu einem sehr wohlthuenden Einklange, und so ist auch dieses Bild des S. Vittorio von einer in der Frescomalerei kaum übertroffenen Satttheit.

In der innern Kapelle des Rathhauses befindet sich ferner ein wahres Kleinod von seiner Hand, ein Tafelbild der heiligen Familie, ursprünglich für den Dom

gemalt. Dieses ernste Werk mit seiner stillen, reinen Haltung, seiner breiten ächt coloristischen Behandlung der Licht- und Schattenmassen gehört gewiss in die gute Zeit seiner Reife und ist einer der Hauptbelege für seine Anlage zum Helldunkel, zu natürlicher Vermittelung der Uebergänge, wodurch er ja gleich zu Anfang seines Auftretens in Toscana sich auszeichnet. In diesem Bilde ist nun freilich der lombardische Charakter nahezu ganz abgethan und verräth sich vielmehr eine leichte Anlehnung an Andrea del Sarto.

Schließlich ist noch das im Jahr 1536 gemalte Tafelbild in S. Agostino zu Siena, die Anbetung der Könige, trotz der überfüllten Composition als eine der gediegensten Leistungen des Malers hervorzuheben. Die liebevolle Behutsamkeit, womit es gemalt, womit besonders auf die Modellirung geachtet ist, läßt es ungleich alterthümlicher erscheinen als das zuvor genannte vom Rathhaus. Auch Vafari spricht mit Bewunderung von diesem Bilde. Man sieht, der Maler hat sich hier einmal fest zusammengenommen, vielleicht zum letzten Mal; denn nun geht es bald reisend bergab mit seiner Kunst und seinem Ruhm.

---

Gewiss hat der alternde Sodoma durch seine wachsende Faulheit, durch sein lässiges Säumen im Ausführen der ihm übertragenen Werke die Sienerer mehr geärgert und sich entfremdet als durch die Schwächen in seinen Werken selbst. Sein schlimmster Streich knüpft sich aber an das elende Fresco der Marktkapelle. Im Jahre 1537 verpflichtet er sich zur Ausführung. Er beginnt damit, legt aber bald seinen Pinsel hin und begibt sich an den Hof Giacomo's V., des Fürsten von Piombino, malt daselbst Einiges, wird von dem Fürsten reichlich belohnt und wie ein Gast mit Freundlichkeiten überhäuft, erhält u. A. auch eine Menge kleiner Thiere von der Insel Elba, die demselben gehörten, zum Geschenk, kurz er läßt sich's trefflich wohl sein und denkt nicht mehr an die Marktkapelle. Die Signoria von Siena schickt ihm endlich nach einem Jahre einen Mahnbrief. Der Fürst verwendet sich für ihn und bittet sie noch um einen Monat Aufschub. Der Monat ist längst vergangen, und Sodoma noch nicht da. Die Signoria schreibt einen zweiten, strengen Brief an ihn, zugleich einen dringenden an den Fürsten. Sie erhält keine Antwort. Endlich, vier Monate nach ihrem ersten Briefe, nachdem sie sich zum zweiten Mal an den Fürsten mit Appellation an seine Ehre gewandt, kommt Sodoma mit einem begütigenden Schreiben seines Gönners zurück und malt in zerstreuter Hast das leidige Bild. — Diese Geschichte hat ihm ohne Zweifel außerordentlich geschadet und war gewiss ein Hauptanstoß dazu, daß nun an seiner Stelle der in seinem Stile schon manieristisch gefärbte, aber fleißige und zuverlässige Beccafumi in Gunst kam.

So ging er bald einsam und wohl wenig froh seinen Weg. Im Jahre 1540 hielt er sich bei Lorenzo di Galeotto di Medici in Volterra auf und malte dort ein paar schlechte Bilder, darauf ging er nach Pisa, wo er von dem Dombaumeister Bastiano della Sete einige größere Aufträge bekam. Schließlich führte er noch ein Fresco in dem Lucchesischen Kloster S. Ponziano aus, dessen

Abt sein Freund war. Dann kehrte er (1543) nach Siena zurück, lebte noch einige Jahre still dahin und starb im Jahre 1549.

Sein letztes besseres Bild ist ein Altargemälde, welches er bei seinem Aufenthalte in Pisa für das Kirchlein Sta. Maria della Spina gemalt hat (jetzt in der dortigen Stadtgalerie). Im Allgemeinen aber ist sein Altersstil stumpf und nichtig. Die verklärte Milde erblindet, die frühere Biegsamkeit wird lotterig, eine allgemeine Knochenerweichung greift um sich. Seine Kunst hatte eben wie seine Persönlichkeit nicht das Zeug dazu, um sich zu reformiren und mit neu Erworbenem zu schmücken. Das Alter stand ihm nicht an. Er malte sich aus.

Eine Schule von erheblicher Bedeutung hat Sodoma nicht gegründet, dazu war er nicht stet genug. Seine Schüler Girolamo, genannt Giorno del Sodoma, Lorenzo Brazzi, genannt il Rustico, Bartolommeo Neroni, genannt il Riccio, sind sehr untergeordnete Künstler. Jedoch ist es unverkennbar, daß Girolamo del Pacchia (1477—c. 1540), Baldassare Peruzzi (1481—1537) und Domenico Beccafumi (1484—1549) entschieden unter seinem Einflusse standen, wenn auch keineswegs lediglich unter demselben.

Zum Schlusse noch ein Wort über Sodoma's »Schönheitsinn«, der ihm ja insgemein mit so viel Bewunderung zugesprochen wird. Es ist wahr, er befaßt ihn im engeren Begriffe, d. h. mit Bezug auf die einzelne Menschengestalt im Bilde, nicht aber eben so zweifellos im totalen Begriffe, mit Bezug auf das Bild als Ganzes. Auch sein Colorit ist in den Fällen, wo er bei der Sache war, »schön« zu nennen und ebenso sein Vortrag als solcher. Unschön jedoch und ohne alle Phänomenalität ist die Art, wie er componirt; häßlich, träge, schlammartig meistens die Draperie; störend und abscheulich vor Allem das häufige Nachlassen im Durchführen der vorschwebenden Ideale, die Menge von Fehlern und Liederlichkeiten in der Zeichnung. Was aber die Ideale selbst betrifft, seine anmuthigen Frauen und niedlichen Putten, so ist zu bemerken, daß sie uns lange nicht so gefangen nehmen würden, wenn sie nicht etwas Modernes hätten. Sodoma hat allerdings einen neuen Typus eingeführt, dessen Ausdruck die rein menschliche Lebenswonne, das Hingebende, Genußfähige, Blühende, in der Menschenerscheinung ist, ächt im Geiste der sonnigen Hochrenaissance, doch nur eines ihrer Elemente. Dieser Typus hegt aber zugleich schon von Haufe aus einen conventionellen Keim in sich; er ist oft zu schön, zu süß. Es fehlt ihm an innerem Gegendrucke, an Knochen. Auch die milde Schönheit kann nicht ohne den Contrast auskommen; sonst wird sie eitel Schaum.

Doch nicht nur von der Wahl des Typus gilt dies, sondern auch eben gerade recht von der Art, wie er repräsentirt wird. Abgesehen von gelegentlichen Leichtfertigkeiten liegt schon a priori in seiner künstlerischen Bewegungsform, in seinem Stile ein Hang zur Oberflächlichkeit eine angeborene Anlage zur unreellen Plausibilität. Und eben diese schwächere Seele in ihm läßt die Natur, welche doch immerdar und unerbittlich pocht auf ihre festen Gesetze, auf ihre bestimmten,

streng organisch aus selbständigen Kräften herausgeformten Erscheinungen, nicht pietätvoll zu ihrem vollen Rechte kommen; sie vergiftet den Respect vor der nothwendigen, ausnahmslosen Individualität, vor der geistig sinnlichen Eigenart des Objectes und nimmt es kurzweg in Bauch und Bogen. Es handelt sich ja nur um den beliebten Schein. So wie er ihm ungefähr vorzuschweben pflegt, so will ihn der Künstler ungefähr darstellen und begnügt sich mit dem angenehmen Herschauen seiner halben Andeutung. In Wahrheit bringt er dann eine phrasenhafte Gefälligkeit zu Stande, welche das Auge eines ernstern Betrachters keineswegs zu bestechen vermag.

Auch das ist eigentlich zurückzuführen auf einen Mangel an Männlichkeit. Eben weil Sodoma's vorwaltende Sinnesweise zu weichlich ist, um ernsthaft in das Wesen einzudringen, bekommt er oft etwas von einem banalen Schönmacher, von jener bekannten Künstlergattung, welche wir aus unserer Lyrik und auch immer noch aus unserer bildenden Kunst, welche wir vor Allem von der italienischen Oper her kennen.

Das Alles steht übrigens auch in einem eigenthümlichen Zusammenhange mit den Schattenseiten der Frescomalerei, welche die Technik seiner meisten Werke war. Sie geht in's Große und hat daher viel Großes gewirkt, auch feinem Stile mehr Zug verliehen. Sie hat aber gleichzeitig geschadet, indem sie vermöge der Haft des Malprocesses eine gewisse summarische Oberflächlichkeit in Schwung brachte. Besonders den geschickten Sodoma, der gleich frischweg auf die nasse Wand concipirte und in seinem Uebermuth nicht einmal durchweg die vorgeritzten Umrisslinien einhielt, mußte dies nicht wenig demoralisiren. Ja, es ist eigentlich zum Verwundern, daß er's nicht schlimmer machte, daß er dennoch so manches Werk mit einer Liebe vollendete, welcher die Palme der Bewunderung gebührt. Seine Fresken der letzteren Art und seine Staffeleibilder, werden denn auch ihren wahren Werth für alle Zeit behalten, die Menschen werden sich stets daran erlaben und der Kunstforscher wird nicht verfehlen, ihre allgemeine und historische Bedeutung vollauf zu würdigen.

---

Außer den bereits im Text erwähnten sind noch folgende Werke Sodoma's als besonders wichtig hervorzuheben:

#### Jugendperiode.

Im Besitz des Herrn G. Morelli in Bergamo ein kleines Bild der Maria mit dem Kinde, umgeben von drei Engelsköpfen (angeblich Arbeit des Sodoma).

Rundbild der Geburt Christi in der Stadtgalerie zu Siena (No. 58).

Himmelfahrt Christi in der Kirche des Castells Trequanda in Valdichiana.

#### Mannesperiode.

Altartafel mit Heiligen in der Turiner Galerie (No. 5, Saal II), ursprünglich in Colle di Val d'Elfa (c. v. J. 1513).

In der compagnia laicale di S. Giovanni e S. Gennaro zu Siena zwei Paar Sargziertafeln, enthaltend zwei Madonnen, einen todten Christus und ein Crucifix über Schädeln und Knochen und dem Porträt eines Klosterbruders im Vordergrunde (v. J. 1527).

In der Cappella degli Spagnuoli in Sto. Spirito zu Siena ein Tafelbild des S. Domenico und S. Michele, oben im Halbrund Maria und S. Alfonso, Sta. Cecilia und Sta. Lucia. An der umgebenden Altarwand Fresken, zu oberst S. Jago di Compostella, im Kampfe dahinreitend, links neben dem Altar S. Sebastian (vgl. Seite 32), rechts S. Antonio Abbate (v. J. 1530).

Straßenfresken in Siena: An einer Ecke der Piazza Tolomei die Madonna der Schusterzunft, an der Porta di S. Viene eine Geburt Christi (1530—1531).

Fresken für die Comp. d. Sta. Croce in Siena, drei davon jetzt im Kloster S. Eugenio, zwei davon und zwar die befferen in der Stadtgalerie (No. 341 u. 342), darstellend Christus im Oelgarten (flüchtig) und Christus in der Vorhölle. In Letzterem Alles ziemlich gering mit Ausnahme der anmuthigen Gestalt der Eva. Ihr Gesichtstypus erinnert (wie auch der mancher Chorknaben in den Fresken zu Montoliveto) an den von Francesco Francia angewandten.

Tafelbild der Auferstehung Christi in der Pinakothek zu Neapel (v. J. 1535).

Fresco der Auferstehung Christi im Rathhaus zu Siena (c. v. J. 1535).

#### Altersperiode.

Im Dom zu Pisa eine Opferung Isaak's und eine Grablegung Christi (v. J. 1541).



Engelchen.

(S. Domenico in Siena.)

LVI.

LEON BATTISTA ALBERTI.

Von

Rudolf Redtenbacher.

LVII.

DONATO BRAMANTE.

Von

Hans Semper.





## Leon Battista Alberti.

Geb. in Genua 1404; gest. in Rom 1472.

Leon Battista Alberti, der Sohn des Lorenzo di Benedetto und Neffe des Cardinals Alberto degli Alberti wurde den 18. Februar 1404 zu Genua geboren, wofelbst sein seit 1387 aus Florenz vertriebener Vater in der Verbannung lebte. Die Alberti gehörten zu den vornehmsten Familien von Florenz, ihre Herkunft leiteten sie von den Herrn von Catenaja ab, welche schon im 11. Jahrhundert genannt wurden. Ein Zweig der Alberti da Catenaja wohnte nach der Zerstörung ihres Besitzthums in Florenz, ein anderer in Arezzo; jener nannte sich von nun an blos degli Alberti, dieser da Catenaja. Die florentiner Familie degli Alberti stand seit 1304 in großem Ansehen und glänzte als solche bei den Festen nach der Einnahme von Arezzo durch fürstlichen Aufwand. In den Jahrbüchern der Republik bekleiden ihre Mitglieder neun Mal die Stelle eines Gonfaloniere, das höchste in Florenz zu eringende Ehrenamt. Reichthum und Machtfülle vereinigten sich namentlich in Leon Battista's Großonkel Benedetto; wie sie ihn selbst aber und seinen Anhang zu politischen Machinationen gegen die herrschende Partei verleiteten, so erzeugten sie ihm zugleich die Eiferfucht seiner Mitbürger und deren nicht ganz ungerechtfertigte Furcht vor etwaigen Tyrannengelüsten. In einer durch Verrath mißglückten Verschwörung der sogenannten »Weisen« gegen Maso degli Albizzi und seine Partei, welche Florenz zur Zeit beherrschte, entschied sich das Geschick Benedetto's; er wie seine Brüder Lorenzo, der Vater Leon Battista's und Cipriano's wurden in Gemeinschaft mit anderen Verschworenen

aus den edelsten florentinischen Geschlechtern der Medici, Ricci, Strozzi u. a. verbannt; und auf Entdeckung von neuen Verschwörungsverfuchen der Partei wurden dann endlich alle Familienmitglieder der Alberti die über 15 Jahr alt waren, des Landes verwiesen. Erst 1434, unter Cofimo de' Medici durften sie zurückkehren. — Die Familie der Alberti ist auch noch nach Leon Battista zu hohem Ansehen gelangt, so stammt der Herzog von Luynes, dieser grösste und edelste moderne Kunstfreund, in gerader Linie von einem Blutsverwandten unseres Alberti ab.

Die Jugendjahre Leon Battista's bis zu dem 1422 erfolgten Tode seines Vaters waren seinen eigenen Berichten nach eifrigen Studien gewidmet: Im Anfang der Schrift »De commodis litterarum atque incommodis« richtet er an seinen Bruder Carlo die Worte: »Unser Vater Lorenzo Alberti, ein Mann, der seiner Zeit, wie du dich erinnerst, bei weitem der Erste von den Unfrigen in allen Dingen war und namentlich in der Kunst seine Familie zu erziehen, liefs uns in einer solchen Zucht grosfs werden, dafs wir niemals müfsig waren.« Aus Alberti's Schrift wissen wir auch, dafs er einen zweiten Bruder Bernardo hatte, der, wie J. Meyer wahrscheinlich gemacht, sich den Geschäften widmete. Springer theilt mit, Carlo habe sich speziell um die häuslichen Geschäfte gekümmert, Leon Battista ausschliesslich dem Bücherstudium und der Entwicklung seines Geistes gewidmet. Wenn der erstere Autor eine gleichmäfsige humanistische Ausbildung bei allen drei Brüdern voraussetzt, so möchten wir glauben, dafs Leon Battista auch den Geschäftsangelegenheiten nicht fremd blieb; spricht ja doch sein durchaus praktischer Sinn ebensowohl hiefür als ein Theil seiner späteren, den verschiedensten Lebensfragen gewidmeten Schriften, war ja auch zu seiner Zeit eine scharfe Trennung von commerziellen, staatlichen und politischen Interessen nicht vorhanden und strebte er nach Aussage seines anonymen Biographen von früher Jugend nach Allem, »was Ruhm und Ehre bringt«. Vielseitigkeit der Begabung musfte in einer Zeit der regsten humanistischen Bestrebungen den Drang nach vielseitiger Ausbildung erwecken; ein unendlicher Wissensdurst befeelt Leon Battista, ein mächtiger Trieb zur Kraftäufserung auf allen Gebieten menschlichen Könnens beherrscht ihn, alle Beschwerden und Entbehrungen des Lebens erträgt er, nur von dem einen Gedanken auf eine harmonische Durchbildung seiner Persönlichkeit erfüllt.

Nach dem Tode des zu Padua verstorbenen Vaters bezog Leon Battista die als Rechtschule schon im Mittelalter berühmte Universität Bologna und betrieb hier seine juristischen Studien mit solchem Eifer, dafs er bald den Doktorhut beider Rechte und die Priesterweihe erlangte, aber auch trotz seines kräftigen Körpers durch Ueberarbeitung nervenleidend wurde. Damals, in seinem zwanzigsten Jahre, schrieb er eine Comödie Philodoxos, freilich mehr ein Zeugnis seiner Gewandtheit in der lateinischen Sprache, als ein poetisch bedeutames Werk. Diese Erholungsarbeit erlebte ein ähnliches Schicksal wie eine Jugendarbeit Michelangelo's, sie wurde von den Zeitgenossen für ein Werk des klassischen Alterthums gehalten. Alberti hatte sie unter dem Namen eines Komikers Lepidus geschrieben und sie auf neugierige Fragen nach dem Original als einem uralten Pergament entnommen hingestellt. Trotzdem Alberti das durch fehler-

hafte Abschriften verbreitete Manuscript dreizehn Jahre später, 1437, in einer Widmung an den Marchese Leonello d'Este als seine eigene Arbeit bezeichnete, widmete noch der jüngere Aldus Manutius seine Ausgabe vom Jahre 1588 als die Schöpfung eines bisher unbekanntem römischen Dichters dem Ascanio Persio; er hat demnach die Autorchaft Alberti's nicht gekannt oder angezweifelt.

Von seinem Leiden wiederhergestellt kehrte Leon Battista zu den Rechtsstudien zurück, erkrankte aber nach vier Jahren abermals so heftig, daß er auf Rath der Aerzte zur Schonung seines Gedächtnisses sich mehr den Geist und Phantafie belebenden Studien hingab. So kam der Vierundzwanzigjährige von der reinen Fachwissenschaft zur Beschäftigung mit Mathematik, Naturwissenschaften, Philosophie und Poesie.

Nach Beendigung seiner Studien entwickelte Alberti eine lebhaft schriftstellerische Thätigkeit, zunächst in Ferrara, wofelbst er bald darauf weilte, dann in Florenz und Rom. Wenn wir dieser an äußeren Erlebnissen und Eindrücken ebenso inhaltsreichen als für das künstlerische Schaffen anregenden Zeit ausführlicher gedenken, so müssen wir zunächst daran erinnern, daß 1428 das Verbot zur Rückkehr der Alberti in ihre Heimath aufgehoben wurde; nichts lag daher für Leon Battista näher, als der Wunsch, endlich einmal die Stadt seiner Väter kennen zu lernen, in welcher indeffen Brunellesco den Riefenbau seiner Domkuppel gefördert hatte. Dieser selbst war es wohl, welcher Alberti veranlafte, von hier aus Rom aufzufuchen, um die Baudenkmäler des Alterthums kennen zu lernen. Wir treffen ihn daselbst von 1434 an mit der Abfassung seiner drei ersten Bücher »über die Familie« dann mit der italienischen Uebersetzung seines zuerst lateinisch geschriebenen Traktates über die Malerei beschäftigt. Schon in Florenz war diese hervorragende Schrift abgeschlossen gewesen, weshalb sie in keiner Weise auf Alberti's Kenntniß der römischen Baudenkmäler durch Autopsie hindeutet, und nur Brunellesco zu Ehren hat er sie in die Muttersprache übertragen, wie er in seiner Widmung vom Jahr 1436 selbst ausspricht. Der lateinische Text des Traktates ist dem Marchese Giovanni Francesco von Mantua gewidmet.

Die Widmung an Brunellesco ist für Leon Battista Alberti so charakteristisch und als kunsthistorisches Document so werthvoll, daß wir sie hier in wörtlicher Uebersetzung wiedergeben wollen.

»Leon Battista Alberti an Filippo di Ser Brunellesco. Ich pflegte mich über die jetzige Vernachlässigung, ja den fast gänzlichen Verfall so vieler herrlichen und göttlichen Künfte und Wissenschaften zu verwundern und gleichzeitig zu betrüben, deren Pflege zur Zeit des Alterthums wir aus den auf uns gekommenen Schöpfungen und der Geschichte ersehen: Maler, Bildhauer, Architekten, Musiker, Geometer, Redner, Auguren und ähnliche edle und bewundernswerthe Geister findet man heut zu Tage überhaupt sehr selten, geschweige denn hervorragende Kräfte der Art. So dachte ich denn, durch die Ausfagen Vieler in diesem Glauben bestärkt, die Meisterin in allen Dingen, die leider alt und müde gewordene Natur bringe keine solche Genien wie keine Giganten mehr hervor, welche sie in ihren, sozuzufagen jugendlichen und ruhmreichen Zeiten in bewundernswerther Fülle gebar. Als ich aber nach langer Verbannung, in welcher wir Alberti gealtert sind, in dieses unser, vor allen anderen ausgezeichnetes Vaterland zurückgekehrt bin,

habe ich eingesehen, daß in Vielen, besonders aber in dir Filippo und in unserm am nächsten befreundeten Bildhauer Donato (Donatello), jenem Nencio (Lorenzo Ghiberti), Luca (della Robbia) und Masaccio jener zu allen hervorragenden Dingen befähigende, den berühmtesten des Alterthums nicht nachzusetzende Geist lebt. Nun weiß ich aus eigener Erfahrung, daß nicht weniger Pflichterfüllung und Betriebsamkeit als Naturanlagen und Gunst der Zeiten einem die Macht verleihen, nach allen Seiten seiner Begabung hin Hervorragendes zu leisten. So bekenne ich dir, Angesichts der geringeren Schwierigkeit, welche für die, von einer Menge des Lehrreichen und Nachahmenswerthen umgebenen Alten bestand, um zur Virtuosität in jenen höchsten, für uns heute so mühevoll zu erlernenden Künsten zu gelangen, daß ich unser Verdienst viel größer erachte, die wir ohne alle Lehrmeister, ohne irgend ein Vorbild früher niemals gehörte oder gesehene Wissenschaften und Künste hervorbringen. Welcher, auch noch so streng Urtheilende oder Neidische vermöchte es, dem Architekten Filippo angesichts dieses großartigen Baues sein Lob vorzuenthalten, des Himmelerhabenen, hinreichend Weiträumigen, um mit seinem Schatten alle Völker Toskana's zu bedecken, der errichtet ist ohne Hilfsconstructionen oder Mengen von Rüsthölzern, ein Kunstwerk welches nach meinem Dafürhalten, vielleicht dem Alterthum ebenso unfassbar und unbekannt war, als es in unsern Zeiten für undurchführbar galt. Doch dein Lob und zugleich die Tüchtigkeit unseres Donato und der Anderen zu verkünden, die mir wegen ihrer Bestrebungen äußerst schätzenswerth sind, wird bei anderer Gelegenheit sich schicken. Du aber fahre immer so fort, wie du thust, von Tag zu Tag Dinge zu erfinden, durch welche dein bewundernswerther Genius sich ewigen Ruhm und Namen erwirbt: und wenn du gelegentlich Muße findest, so wird es mich freuen, wenn du dieses mein Werkchen über Malerei durchlesen wirst, welches ich dir zu Ehren in unsere Muttersprache übersetzte. Du siehst es in drei Bücher eingetheilt; das erste, rein mathematische, lehrt dich, welchen natürlichen Wurzeln diese anmuthige und edelste Kunst entspringt. Das zweite Buch legt in des Künstlers Hände die Kunst, und erläutert alle ihre unterschiedenen Theile. Das dritte Buch lehrt den Künstler Mittel und Wege zur Erlangung der vollkommensten praktischen Fertigkeiten und theoretischen Kenntnisse des Gesamtgebietes der Malerei. Möchtest du denn mit Eifer mein Buch lesen, und verbessern, was dir berichtenswerth erscheint. Kein einziger Schriftsteller war je so gelehrt, daß ihm nicht unterrichtete Freunde hätten förderlich sein können; und vor Allem wünsche ich von dir verbessert zu sein, um nicht von Verläumdern durchgehehelt zu werden.«

Alberti's Klage, die Natur scheine zu alt und müde geworden zu sein, um Genien und Giganten in Masse hervorzubringen, in welchem Glauben ihn die Ausagen vieler bestärkt hätten, bis sein Landsmann Brunellesco in ihm die Hoffnung auf eine Wiederbelebung der guten Kunst erweckt habe, erinnert lebhaft an Vasari's Kunsttheorie, welche dieser in der Einleitung seiner Biographien an der Stelle entwickelt, an welcher er zum ersten Mal den Ausdruck »Renaissance« gebraucht. Vasari's Ansicht war wohl diejenige des Cinquecento überhaupt und läßt uns verstehen, warum die Künstler sich bald streng an die Antike angeschlossen, bald sich ihr sehr selbständig gegenüber stellten; sie strebten

nach Naturwahrheit als der Grundbedingung wirklicher Kunstvollendung und betrachteten die Antike als die beste Vermittlerin und Lehrmeisterin zur Erreichung ihres Zieles, stellten aber ihr gefundenes Kunstgefühl in den Vordergrund, wenn ihnen die Schriften oder Denkmäler der Alten nicht genügten.

Vafari's Theorie ist etwa die folgende:

Gott hat den Menschen aus Thon geformt, um dem Künstler den Weg anzuzeigen, wie er durch Hinwegnahme und Hinzufügung den rohen Stoff umbilden solle; diese Gestalt schmückte Gott mit lebendigen Farben, und dieselben hat später die Malerei den Schichten der Erde entnommen. Gott selbst hat demnach den Menschen zur Naturnachahmung veranlaßt. Die ersten Menschen übten als vollkommene Geschöpfe die Kunst mit Vollendung aus, und von ihnen wurde die Kunst auf die ältesten Völker übertragen, auf die Chaldäer, Israeliten und Antiochier. Die Aegyptier lernten die Kunst von den letzteren und theilten sie ihrerseits den Griechen mit, von diesen und von den Toskanern entnahmen sie die Römer. So ist also anzunehmen, daß die Kunst desto höher stand, je näher sie der Schöpfung war. Aus den Schriftstellern des Alterthums ist zu schließen, daß die griechische Kunst noch viel vollendeter war als die römische, und in dieser selbst zeigt sich schon ein entschiedener Verfall, der unter Constantin dem Großen und in den barbarischen Zeiten der Gothen seine äußerste Grenze erreicht. In Toskana zuerst, unter Karl dem Großen, finden wir die Keime eines Aufschwunges der Künste im Anschluß an den antiken Geschmack, und in dem Bestreben vieler Einzelner sich der Natur zu nähern, entspringt die Wiedergeburt der wahren Kunst, *il rinascimento*, die Renaissance.

Wir sehen in Vafari's Worten denselben Localpatriotismus sich äußern, von welchem Alberti befehlt war, und der die Florentiner niemals verließ; die Toskaner, die Vorfahren der Florentiner im Alterthum, werden absichtlich zu großen Künstlern hinaufgeschraubt, den Gothen und dem ungefügen Eifer der christlichen Lehre, welche die ehrwürdigen Denkmäler des Alterthums aus verzeihlichen Gründen verheerten, wird der Verfall der Kunst in die Schuhe geschoben und nur die verfeinernde Luft Toskana's konnte den angeborenen Kunsttrieb der Menschen wieder zur Blüthe treiben. Aus Vafari's Kunsttheorie, deren Einzelpunkte er allerdings nicht mit voller Bestimmtheit ausspricht, sondern die er häufig genug als Vermuthung, als Möglichkeit oder Meinung Vieler kritiklos hinstellt, läßt sich die merkwürdige Consequenz ziehen, daß die Renaissance ebenfowohl eine solche der griechischen oder ägyptischen Kunst hätte werden können, falls man deren Werke gekannt hätte, weil man nur den Naturalismus zunächst im Auge hatte. Wir begegnen diesem Streben nach Naturwahrheit in allen Kunstschriften Alberti's wieder.

Mit seinen oben genannten Zeitgenossen fühlt sich Alberti namentlich in dem Streben nach Naturwahrheit in der Kunst eins, theilt auch ihre Begeisterung für das klassische Alterthum. Wie später Vafari, so schreibt schon er der Natur die erste Anregung zur Entstehung der Kunst zu, indem sie bald Felsen von menschenähnlicher Gestalt hervorbringt, bald im Wasserspiegel das menschliche Antlitz abbildet und so den Menschen selbst zur Naturnachahmung treibt. Brunellesco aber bewundert er vor Allem als großen Constructeur, der das große Problem

der Kuppelwölbung von Sta. Maria del Fiore gefunden. Ueberhaupt waren die Architekten der Renaissance stets stolz darauf, tüchtige Constructeure und Ingenieure zu sein, und es ist eine Verdrehung des Thatbestandes seitens vorurtheilsvoller Gothiker, wenn sie in einseitiger Ueberschätzung der mittelalterlichen Leistungen auf dem Gebiete der Bauconstruction die Baumeister der Renaissance zu bloßen Decorateuren herabzusetzen suchten, denen der constructive Sinn gefehlt hätte. Selbst Bramante hatte in seinem St. Petersbau die kühnsten Constructions-Gedanken im Auge, und wie übel wurde es ihm verdacht, daß ihre Durchführung nicht gelingen wollte, wie sehr Michelangelo gerühmt, daß er sie endlich verwirklichte!

So hatte denn Leon Battista Alberti bei seinem ersten Auftreten in Florenz nicht bloß Gelegenheit, in lebhaftem Verkehr mit geistreichen und nach gleichen Zielen strebenden Künstlern sich selbst auszubilden, sondern auch die Erstlingsproducte der neuen Kunst zu bewundern; unter diesen ragt ganz besonders die damals schon vollendete Capella dei Pazzi hervor, welche uns am besten den ganzen Umfang der Kunstbegabung Brunellesco's kennen lehrt, der nicht nur Uebergewaltiges sondern auch anmüthig Reizvolles im Verein mit dem kindlich naiven Lucca della Robia zu schaffen wußte. Aber nicht bloß receptiv verhielt sich Alberti in Florenz, sondern ebensoviel Anregung konnte der vielseitig gebildete, reichbegabte Mann seinen geistesverwandten Freunden bieten. In den Künstlerwerkstätten wurde neu Begonnenes wie in lebhaftem Fortschreiten Begriffenes betrachtet, durch Kritik und Rathschläge in die Entwicklung der Bildwerke eingegriffen, eigene Ideen vor den erstaunten Zuhörern ausgebreitet, kurz nach allen Richtungen hin Leben entzündet. War er doch Meister in der Dichtkunst nicht minder als in der Musik, in der Beredsamkeit eben so gewandt wie in den zeichnenden Künsten; in allen körperlichen Uebungen stand er kaum Einem nach; im Ringkampf und Wettkampf, im Ball- und Wurffspiel, im Tanzen und Fechten, als Reiter und Bergsteiger war er geübt; »er sprang mit geschlossenen Füßen über einen aufrechtstehenden Mann, durchschloß mit dem Pfeil einen ehernen Harnisch, warf, auf dem linken Fusse stehend, an die Außenmauer des florentiner Domes gelehnt, einen Apfel über das höchste Dach und schnellte vom Fußboden des Domes eine Münze in die Höhe, so daß man sie an den Gewölben anklingen hörte.« So meldet sein anonymer Biograph.

Ueber Alberti's feitherige literarische Thätigkeit berichten ausführlicher Springer und Julius Meyer. Uns interessiert hier zunächst sein Traktat über die Malerei. Theilweise schließt sich Alberti in demselben den Kunstlehren des Alterthums an, theilweise geht er über sie hinaus oder steht sogar zu ihnen in directem Widerspruch. Was Alberti unter Malerei versteht, geht sehr deutlich aus seinen eigenen Erklärungen hervor, aber auch aus manchen Eigenthümlichkeiten seiner Ausdrucksweise; so wenn er mehrmals sagt, er spreche hier nicht als Mathematiker sondern als Maler, so wenn er Phidias als »pictore« bezeichnet. Wir möchten nun nicht mit Janitschek annehmen, Alberti habe unter »pictore« und »pictura« überhaupt den bildenden Künstler und die bildende Kunst verstanden, sondern ganz bestimmt die zeichnenden Künste, welche die Zeichnung, die Licht- und Schattenwirkung, die Farbengebung und die Composition umfassen, also die Grund-

lagen für alle bildenden Künfte. Alberti selbst war ja in den zeichnenden Künften sehr bewandert, aber kein Maler in unserem modernen Sinne. Er übte sich auf fleißigste in feinen Mußestunden in allen den Dingen, die er für einen vollendeten Maler als nöthig und unentbehrlich erachtete, er zeichnete »Portraits« sogar fein Selbstportrait, »architektonische und perspectivische Ansichten«, er soll sich in der Technik der Bildhauerei geübt, mit dem Grabstichel versucht haben; zu Vafari's Zeit befand sich von ihm im Besitze der Rucellai ein »grau in grau gezeichnetes Bild mit ziemlich großen Figuren«, sodann »in einer Kapelle bei der Brücke alla Caraja zu Florenz auch eine mit dem Pinsel gemalte Tafel mit drei biblischen Geschichten«; doch waren diese Arbeiten laut Zeugniß des Vafari, mehr Studien und Skizzen als Malereien; sie machten wohl Alberti's Conceptionen deutlich, waren aber doch nur von geringem Kunstwerth.

Einen wichtigen Ausspruch Alberti's: »der Architekt entnahm, wenn ich nicht irre, einzig und allein vom Maler seine Architrave, die Basen und Kapitelle, die Säulen, Giebel und alle ähnlichen Dinge,« faßten Burckhart und Janitschek »als das stärkste Zeugniß für den malerischen Standpunkt der Frührenaissance gegenüber den Bauformen« auf, während wir aus dieser Stelle nur die Forderung herauslesen können, daß der ausübende Architekt als Künstler sowohl der Formgebung, als der plastischen und malerischen Erscheinung, endlich der Composition Rechnung tragen müsse, um sich vom Ingenieur zu unterscheiden, wie ja auch Alberti kurz vor und nach diesem Ausspruch das Kunsthandwerk ganz von der Berücksichtigung dieser Grundlagen der bildenden Künfte abhängig erklärt, wenn es sich über das reine Handwerk erheben will. Ganz in demselben Sinne gebrauchte auch später Michelangelo Biondo in seinem Traktat über Malerei fast dieselben Worte wie Alberti »Und dennoch behaupte ich noch eine größere Sache von der Malerei, von der ich bekenne, daß sie alle anderen Künfte meistert. Und wenn ihr dies nicht sagen wollt, so werdet ihr doch sprechen, daß die Malerei die schönste Zierde sei, welche sich in der Welt findet. Denn, wenn ihr die Kunst der Architektur betrachtet, werdet ihr finden, daß die Kapitelle, die Epistyle, die Kugeln, die Säulen, die Giebel sammt all' dem, was für diese Kunst erforderlich ist, vorher durch die Malerei hervorgebracht werden, was sich deutlich in der Art und Weise zeigt, wie wir auch nur das kleinste Haus herstellen. Mit dem Pinsel oder mit der Kohle macht der Architekt seine Skizze, und ist diese entworfen, so geht es an die Ausführung nach dem gemalten Modell.« Alberti's Ausspruch bleibt noch heutigen Tags eine Wahrheit, insofern schlechte Zeichner keine guten Architekten und überhaupt keine bildende Künstler sein können, womit freilich nicht umgekehrt der gute Zeichner schon ohne weiteres als produktionsfähiger Künstler hingestellt sein soll.

Wie wenig übrigens Alberti Colorist war, zeigt besser als Vafari's und Anderer Urtheil, die von ihm aufgestellte Farbenscala, Roth, Blau, Grün, Grau, welche er als die, den vier Elementen zukommenden Grundfarben betrachtet; so kommt es, daß er gelegentlich Rosa, Grün und Himmelblau einen schönen Farbenakkord nennt, indem er die Farben der höheren Elemente der grauen Erscheinung der materiellen Erde gegenüber stellt.

Die Anfangsgründe der Geometrie, welche Alberti als unentbehrliche Grund-

lage feinen Bemerkungen über die Malerei vorausschickt, sind in den Definitionen wie in der Fassung häufig uncorrect und unbehülflich, was bei einem so hellen Geiste, wie derjenige Alberti's, auffallen müßte, wäre nicht die Ausdrucksweise in technischen Fächern überhaupt erst neu zu schaffen gewesen. Er ist sich der Sache wohl klar, doch oft fällt es ihm schwer, sie richtig in Worte zu fassen; er versteht es besser, einen Gedanken durch ein Bild zu veranschaulichen, als ihn in kurzen, bündigen Worten auszudrücken. Die uns aus der Perspektive geläufige Vorstellung der Bildebene, wird mit großer Weiterschweifigkeit erläutert, welche etwas an die unbeholfene Darstellungsweise in Roritzers Fialengerechtigkeit erinnert; er stellt sich nämlich die Bildebene wie ein geöffnetes Fenster vor, wie einen, zwischen Object und Auge gespannten durchsichtigen Schleier, und sucht das alles in so complicirter Weise auseinander zu setzen, (wo uns der Ausdruck Normalschnitt auf eine Centralprojektion genügt) daß man deutlich erkennt, wie wenig feiner, vorwiegend durch die Wahrnehmung auffassenden Zeit, die prägnante Ausdrucksweise für die Veranschaulichung geometrischer Vorstellungen gelingt. So sagt er beispielsweise: »Die sphärische Fläche gleicht dem Rücken einer Kugel; Kugel aber nennt man einen runden, in jedem Theile drehbaren Körper, in dessen Mitte ein Punkt sitzt, von dem jeder äußere Theil dieses Körpers gleichweit entfernt ist.« Wir würden einfacher und correcter die Kugel als eine Fläche von constanter Krümmung definiren; das Centrum gehört nicht direkt zu den Eigenschaften der Kugel, sondern ist, unter vielen möglichen, eine besondere Beziehung der Kugelfläche zu außen oder in ihr gelegenen Punkten, es ist ein spezieller Fall.

Sind die theoretischen Erläuterungen mangelhaft, so sind um so vortrefflicher Leon Battista's praktische Methoden. Das Quadratnetz, das er beim Zeichnen einführt, verbunden mit seiner vollkommenen Einsicht in das Wesen der Uebertragung gegebener Größen in einen anderen Maßstab deutet darauf hin, daß er mit den »Dimostrazioni«, welche er erwähnt, und die Vasari als eine der Guttenberg'schen gleichwichtige Erfindung hinstellte, das Schattenspiel und das Zeichnen mit dem Storchschnabel oder auch der Camera obscura meinte; mit Recht hat Janitschek in dem Satz »trovò Leon Battista . . . per via d'uno strumento il modo di lucidare le prospettive naturali e diminuire le figure ed il modo parimente da potere ridurre le cose piccole in maggior forma e ringrandirle« das Wort lucidare mit durchpausen übersetzt. Schattenspiel und Storchschnabel sowie der »Guckkasten«, den der anonyme Biograph im Auge hatte, sind so verwandte Sachen, Leon Battista's Geist ein so ernster, Vasari's Urtheil so gesund in verwandten Fällen, daß man wohl unter Dimostrazioni die vielseitigste praktische Anwendung eines klar erkannten Prinzips verstehen darf, wobei der anonyme Biograph ihren Luft erregenden Theil hervorhob, Vasari die für die Kunst nützliche Seite, Niemand aber Alberti der Zerplitterung seiner Kräfte um der Erfindung nichtiger Spielereien willen zeihen darf, wie Julius Meyer gethan.

Etwas Hinreißendes hat Alberti's Begeisterung für die Malerei, die Kunst von göttlicher Kraft, die dem Menschen alle nur erdenklichen Güter und Genüsse gewährt. Er spricht am Schlusse seiner Arbeit die Freude aus, der Erste zu sein, welcher über diese hochedle Kunst zu schreiben versucht habe und

wünscht, die Maler möchten, als Zeichen ihrer Dankbarkeit für seine Bemühungen, nun in ihren Werken sein Portrait anbringen, — eine Ehre, deren er nicht theilhaftig wurde.

Die zweite Periode einer reichen schriftstellerischen Thätigkeit in Alberti's Leben umfaßt die Jahre von 1436 bis 1451, das Datum einer abermaligen Romreise; in diese Zeit fallen auch seine ersten baukünstlerischen Leistungen. Welchen Ruf er sich damals schon als Schriftsteller erworben hatte, dafür haben wir zunächst einen Beweis in dem, ihm 1438 auf dem Conzil zu Ferrara ertheilten Auftrag, das Leben mehrerer Märtyrer zu schreiben; von diesen Biographien ist indessen nur diejenige des hl. Politius zu Stande gekommen. Ein weiteres Zeugniß für Alberti's literarische Bedeutung ist uns in dem Bericht über einen eigenthümlichen Wettstreit überliefert. 1441 nämlich kam Papst Eugen IV. nach Florenz; diesem zu Ehren veranstaltete Leon Battista im Verein und unter dem Protectorat von Pietro de' Medici in der festlich geschmückten Domkirche ein dichterisches Turnier. Es sollte nicht allein der florentinischen Universität die Gelegenheit geboten sein, sich in ihrem Glanze und ihrer Herrlichkeit zu zeigen, sondern auch durch das prunkvolle Schauspiel die Lebenslust geweckt werden. Die Rektoren der Universität schrieben den Wettkampf aus; als Thema war das Lob der Freundschaft gewählt, zum Preis ein silberner Lorbeerkranz bestimmt und die päpstlichen Geheimschreiber zu Preisrichtern ernannt worden. Ob sich die Zuhörer besonders angeregt gefunden haben bei dem Anhören der Producte von acht Poeten, welche am 22. October ihre Gedichte vor den Signoren der Stadt, dem Erzbischof, dem venezianischen Gefandten, vielen Prälaten, den Nobili und dem Volk verlesen, wissen wir nicht, wohl aber, daß die Jury sich dahin entschied, den Preis nicht zu ertheilen sondern ihn der Stadt zu schenken. Alberti brachte darauf ein zweites Wettspiel in Vorschlag, das aber nicht zur Ausführung kam; diesmal sollte der Neid und die Habgucht im Gewande der Poesie behandelt werden.

In jenen Jahren war Alberti auch allmählig in den Besitz kirchlicher Würden und Pfründen gelangt; so wurde er 1447 Canonicus von Sta. Maria del Fiore und Priester des Stadtviertels von San Lorenzo, später Rector der Probstei San Martino in Gangalandi und Abt von San Savino und San Ermete in Pifa.

Im selben obengenannten Jahre 1447 folgte er dem Rufe des Sigismondo Malatesta nach Rimini, um dort bis 1450 den Ausbau der Kirche San Francesco zu leiten, deren Fassade motiv er dem in der Nähe befindlichen Augustusbogen entlehnte. Von Rimini kehrte er wahrscheinlich nach Florenz zurück, denn daselbst begann man 1451 im Auftrage des Marchese Ludovico Gonzaga nach seiner Zeichnung den Chor der Kirche dell' Annunziata. Von hier wurde unser Meister durch den Sekretär Nicolaus' V., Flavio Biondo aus Forli, nach Rom berufen, um dem Papste bei der Ausführung der gewaltigen vatikanischen Neubauten und der Peterskirche seine Rathschläge zu geben und den päpstlichen Baumeister Bernardo Rossellino zu unterstützen. Bei dieser Gelegenheit, 1452, überreichte Leon Battista dem Papste sein Werk »De re aedificatoria«.

Die direkte Veranlassung zur Abfassung dieser »Lehre der Baukunst« müssen wir in dem Streben Alberti's suchen, anstatt des schwerverständlichen und nicht

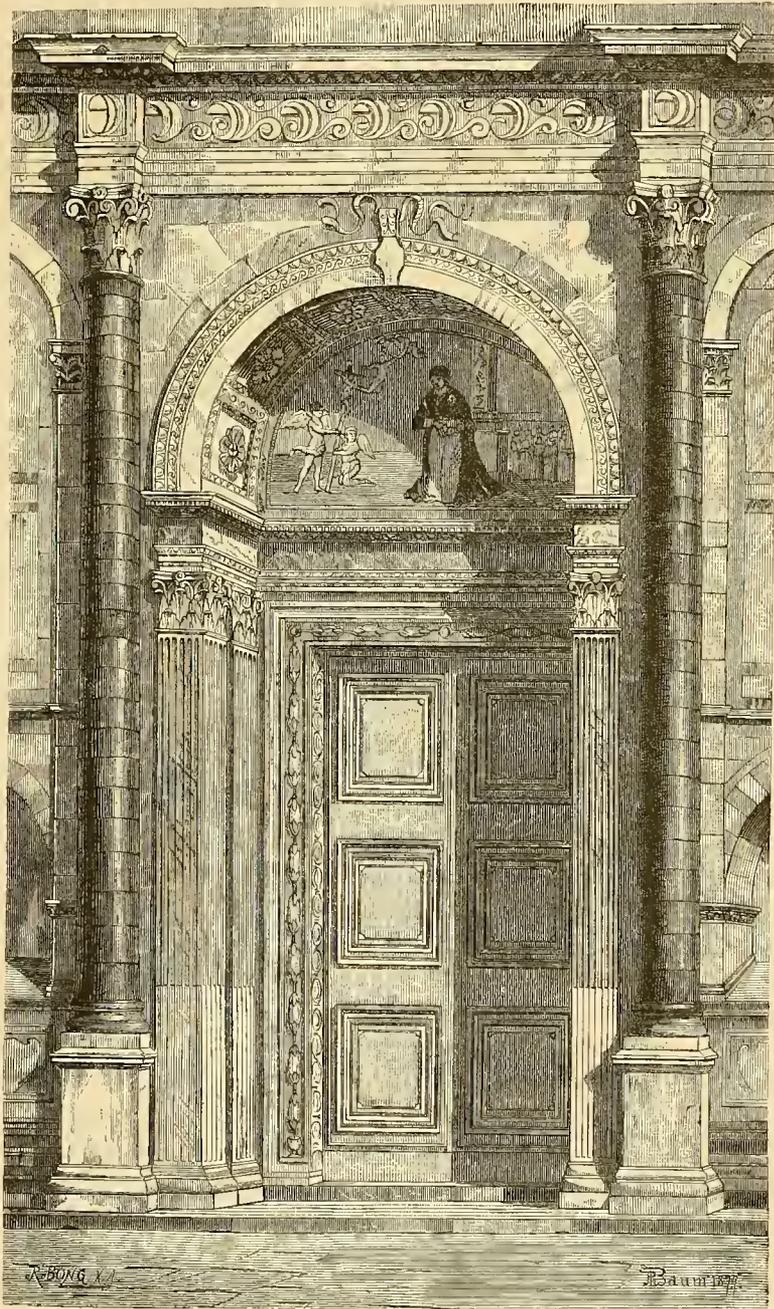
Allen zugänglichen Vitruv dem Künstler ein vollkommeneres Lehrbuch als jenes in die Hand zu geben. Vitruv bedurfte ebenfowohl der Ergänzungen als der Correcturen und enthielt Manches, was für die neue Zeit werthlos war, schwieg auf der andern Seite über wichtige Dinge, welche den Meistern der Renaissance vor Allem am Herzen lagen; Alberti hatte ebenfowohl wie Brunellesco die Denkmäler des alten Rom gründlich studirt und wie dieser fogar die Fundamente aufgegraben, um über die Bedeutung der Monumente Aufschluß zu gewinnen; es war ihm nicht entgangen, daß die Proportionen ihrer Säulenordnungen mit den Vitruvischen Angaben nicht übereinstimmen; dem an technischen Vorschriften sonst so reichen Werk Vitruv's fehlten ferner vollständig Mittheilungen über den Gewölbebau, in welchem ja die Meister der Renaissance das wesentlichste Hilfsmittel für ein unbefchränktes baukünstlerisches Schaffen erblickten; es fehlte weiter eine concretere ästhetische Theorie, die sich nicht bloß mit einigen allgemeinen leitenden Gedanken begnügte, sondern für die Vertheilung der Massen, die Proportionen der Räume und die Verwendung der architektonischen Hilfsmittel zur Charakterisirung eines Bauwerkes feste Anhaltspunkte gab.

Die Schönheit der Architektur erblickt nun Alberti in einer so vollkommenen Harmonie aller Theile, daß sie fowohl durch jeden Zusatz wie irgend welche Hingewerfung gestört würde; die architektonischen Verhältnisse im Großen und Kleinen sind ihm die Grundbedingung, das Ornament dagegen nur ein Complement der Schönheit,<sup>1</sup> weshalb der Schmuck zu maßigen und weise abzustufen sei.

Mit voller Begeisterung giebt sich Alberti der Lehre von den Säulenordnungen hin, die er fowohl auf Grundlage der Vermessungen römischer Baudenkmäler als auch nach eigenen ästhetischen Prinzipien vorträgt.

Alberti ist der erste, welcher eine Gewölbelehre aufstellte. Er bespricht fowohl die drei römischen Gewölbearten, das Tonnen-, Kreuz- und Kuppelgewölbe als auch die cassettirten Gewölbe und erörtert deren geometrische Construction wie ihre technische Ausführung. Obgleich jedoch Alberti die Wölbung für den Kirchenbau und das Erdgeschoß der Paläste wegen der Würde und der Dauerhaftigkeit verlangt, so hat er, das Kuppelgewölbe bei seinem Chorbau der Sta. Annunciata zu Florenz ausgenommen, bei seinen eigenen Bauausführungen nichts Wesentliches zur Förderung der Gewölbebaukunst beigetragen.

Der monumentale Sinn Alberti's spricht sich am stärksten bei seinen Anforderungen an den Kirchenbau aus. Der Tempel soll durch seine Erscheinung das Gemüth erfreuen und durch Bewunderung fesseln; der Eintretende soll von Erstaunen und Schauer hingerissen sein, so daß er laut ausrufen möchte: dieser Ort ist Gottes würdig. Der monumentale und der Kunst-Sinn müssen sich im Kirchenbau zu überbieten suchen. Die Kirche soll von den menschlichen Wohnungen isolirt auf freiem Platze oder in breiter Straße über einem hohen Unterbau sich erheben. Einem Altar giebt Alberti vor vielen Altären den Vorzug, da er ja als Tisch des Herrn von den ersten Christen eingeführt worden sei, während man erst später alles mit Altären vollgepfropft habe. Um die Würde des Kirchenbaues zu erhöhen, sei eine maßige Innenbeleuchtung zweckmäßig, weil der Schauer des Halbdunkels die Andacht vermehre; daher em-



Portal von Sta. Maria Novella in Florenz.

pfecht er mäfsig grofse Fenster in der Höhe, fo dafs durch fie nur der Himmel fichtbar fei; auch gefattet er im Sinne des Alterthums nächtliche Beleuchtung mit duftpendenden Flammen. Für den Schmuck des Innern zieht er, wohl um der Unvergänglichkeit halber, Tafelbilder und Statuen fowie Mofaiken den Fresken vor, die er auf die Vorhallen verweist. Vor der Hauptfaffade der Kirche wünscht er Portiken, deren Mitte zum dominirenden Motiv erhoben werden foll; am Dom zu Mantua hat er felbft eine folche Vorhalle erbaut. Bei dem Centralbau, wie fchon am Pantheon, bildeten diefe Vorhallen fogar die eigentliche Faffade. Obgleich Alberti, wie fchon erwähnt, gewölbte Kirchen der Würde und Sicherheit wegen den Basiliken mit Holzdecken vorzieht, fo hebt er doch die beffere Akustik bei den Letzteren hervor und gefattet bei ihnen, in fcheinbarem Widerspruch zu früheren Vorfchriften, Bögen über Säulen, ja fogar Emporen und durch Metallgitter getheilte grofse Fenster in den Obermauern; er hatte nämlich den Bogen nur über Pfeilern, nicht über Säulen gelten laffen, auch die eingefchobenen Gebälkwürfel nicht annehmen wollen und fogar gefagt, für Loggien vornehmer Bürger gezieme fich gerades Gebälk, für diejenigen mittelmäfsiger Familien feien Bogen zuläffig. Die Cafettendecken (die gewölbten?) wünscht er der angenehmen Abwechfelung wegen mit Rundfenstern durchbrochen. Die Kapellen, welche fich dem Kirchenbau anfhließen, verlangt er in ungerader Anzahl und von bestimmten Breitereverhältniffen.

Ganz abfonderlich erfcheinen uns Alberti's Vorfchriften über den Thurmbau: viereckige Thürme follen fechs, runde vier Durchmeffer Höhe haben, oder jene mindestens vier, diefe drei; der fhönfte Thurm aber fei aus beiden Formen fo zu combiniren, dafs über einem quadratifchen Sockel und Erdgefchofs drei runde Stockwerke, darüber ein quadratifches von 4 offenen Bogen, endlich ein Rundtempelchen mit Kuppel folgen foll.

Ueber die Eintheilung der Paläfte und Villen fowie über die Gröfsenverhältniffe ihrer Räume, der Fensteröffnungen und Wandflächen verbreitet fich Alberti ausführlich und ftellt Compositionsprinzipien auf, wie fie nach ihm ftets die Architekturſchriftſteller der Renaissance nach der jeweiligen Entwicklungsſtufe der Palaſtarchitektur mittheilten. Befonders für die Anlage der vorſtädtiſchen Villa giebt er berückſichtigenswerthe Winke; für fie wünscht er eine maleriſche Gruppierung, reichen Wechsel verſchiedener Räume, die ſich um einen Rundhallenhof als Mittelpunkt anordnen; ferner fordert er viel Licht und Luft, eine Ausſchmückung der Räume mit Landſchaften nebf Staffagen, und vor Allem eine annuthige Lage, womöglich auf fanftem Bergabhang.

Von den öffentlichen Gebäuden zu reden war nach dem Vorbild Vitruvs ſelbſtverſtändlich; die Spitäler wie die Brücken, das Forum wie die Anlage der Strafen, ja ganzer Städte beſchäftigen Alberti; auch die Gartenanlagen mit all dem dekorativen Zubehör und den ſpäter üblichen Ueberrafchungen, mit den Tuffſteingrotten und den Vexirwaffern, den Alleen immergrüner Bäume, Pergolen und Roſenhecken, den Statuen und Gartenmalereien werden beſprochen.

Nicht minder wird den Grabdenkmälern ein Wort gewidmet und merkwürdiger Weiſe nicht nur aus Gefundheitsrückſichten gegen die Anlage von Gräbern in den Kirchen geredet; fondern fogar für die Leichenverbrennung geſprochen und

unter den Denkmalformen auch die Pyramide empfohlen. Hier mehr wie an andern Stellen verräth sich bei Alberti eine gewisse heidnische Färbung feines Geistes. Endlich äußert sich unser Autor über die Dekoration im Inneren und Aeußeren der Gebäude; er gedenkt der Marmorcandelaber wie der Mosaikfußböden, der Kirchthüren und der Stukkaturen für Wände und Caffettendecken.

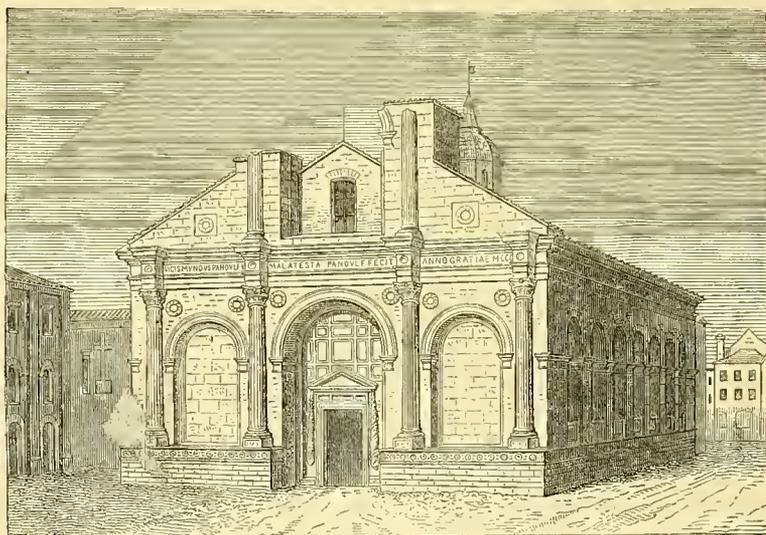
Wie weit die Zeitgenossen und Nachfolger Alberti's durch sein Lehrbuch der Baukunst beeinflusst wurden, wie weit er selbst seine Regeln und Vorschriften bei seinen Bauten befolgt hat, bedarf noch gründlicher Untersuchungen; ein so wichtiges Werk konnte nicht ohne Wirkung bleiben, selbst wenn es zunächst nur als Handschrift bestand; die ersten gedruckten Ausgaben datiren aus dem 16. Jahrhundert.

Dafs ein so baulustiger Papst wie Nicolaus V. den hervorragend begabten Mann in seine Dienste zu ziehen suchte, mußte man von vornherein vermuthen; und in der That beschäftigte er ihn während seines Aufenthaltes in Rom mannigfaltig, u. a. mit der Wiederherstellung der zerstörten Aqua vergine, sodann mit der alten Fonte Trevi, die mit Marmorzierrathen, den Wappen des Papstes und der Stadt Rom geschmückt wurden; auch betraute Cardinal Prospero Colonna, Herr von Nemi, Alberti mit der Wiederausgrabung des einst im Nemisee untergegangenen großen Schiffs Trajans. Augenzeuge dieser Ausgrabungen war Biondo, und Alberti selbst erwähnt ihrer mit kurzen Worten.

1453 erlebte Alberti in Rom die Verschwörung des Stefano Porcari gegen Nicolaus V., die er auch beschrieb. Ein weiteres Lebenszeichen von ihm aus Rom haben wir vom Jahre 1454, in welchem er eine neue, von dem früheren Projekt abweichende Fassadenzeichnung für die unvollendete Kirche San Francesco nach Rimini sendete. Von 1458—64 fungirt er unter Pius II. als Scrittore abbreviatore der päpstlichen Breven. Nur spärlich fließen, wie diese Notizen zeigen, die Nachrichten über Alberti's Lebenslauf, höchstens eine Reihe dürftiger und unermittelter Nachrichten ließen sich aneinander reihen; auch hier wieder wie so oft müssen wir uns damit begnügen den Mann in seinen Werken, den Schriften und Bauten kennen zu lernen. Nur eine Anekdote finde deshalb hier noch Platz: Im Jahre 1469 genossen Lorenzo und Giuliano de' Medici mit einigen Genossen in dem Camaldulenkloster bei Florenz über dem Casentinerthal die Sommerfrische, um sich hier an philosophischen Disputationen zu ergötzen. Landino hat diese Unterhaltungen zum Gegenstande einer besonderen Abhandlung gemacht, die er unter dem Titel *Disputationes camaldulenses* 1472 dem Herzog Friedrich von Montefeltro widmete und die später ohne Datum und Ortsangabe vermuthlich zu Venedig im Druck erschienen.

In der Zwischenzeit war Alberti aber auch als praktischer Architekt in seiner Vaterstadt thätig gewesen: Wahrscheinlich 1460—66 entstand der Palaß Rucellai und die diesem gegenüberliegende Loggia, 1470 die Marmorincrustation der Fassade von Sta. Maria novella gleichfalls im Auftrage von Giovanni di Paolo Rucellai. Mit Recht rühmt Vasari an diesem Werk namentlich die schöne Eingangsthür. (Vgl. die Abbildung.) Derselbe Marchese Lodovico Gonzaga, in dessen Auftrag Alberti einst den Chor der Annunziata gebaut hatte, berief ihn später nach seinem Herrscherfize Mantua und beauftragte ihn, die dortige Kirche San

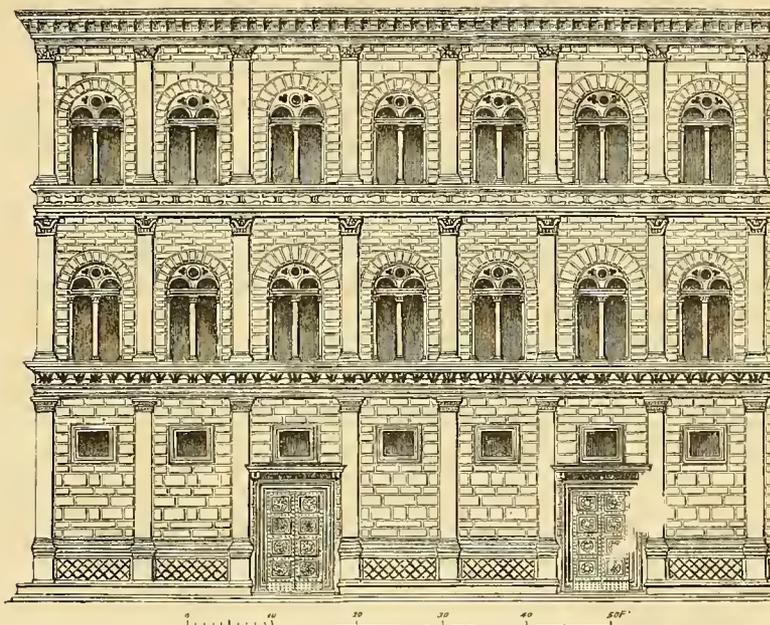
Andrea zu entwerfen, welche 1472 begonnen wurde; dafelbst entstanden auch die Zeichnungen der kleinen Kirche San Sebastiano »sowie zu einigen anderen Gebäuden« wie Vafari sagt: »man findet auf dem Wege von Mantua nach Padua einige Kirchen, die in feiner Manier gebaut find.« Als den ausführenden Architekten von Alberti's Plänen in Florenz nennt Vafari den Silvestro Fancelli, als denjenigen, welcher im Gebiete von Mantua Alberti's Entwürfe verwirklichte, einen Florentiner Luca Fancelli, welcher dort geblieben sei. Das ist derselbe Luca Fancelli, der für Brunellesco den Palazzo Pitti, für Alberti den Chor der Annunziata ausführte und, wie Vafari im Leben des Brunellesco selbst sagt, von Lodovico Gonzaga nach Mantua gebracht wurde. (Nach Gaye wäre der Chor der Anunziata von dem Florentiner Antonio Manetti ausgeführt worden.)



S. Francesco in Rimini.

Als ein wichtiges Moment für die Beurtheilung von Alberti's künstlerischer Bedeutung wird man es anzusehen haben, daß er der erste Architekt der Renaissance war, welcher das Problem der Kirchenfassade löste, wobei er das Motiv der antiken Triumphbögen zum Vorbild nahm. Auch für die Bildung der Langfassade führte er einen glücklichen Gedanken ein, indem er frei vor die Mauer der Seitenschiffe eine mit Bogen überspannte Pfeilerreihe anordnete, in deren nischenartige Zwischenräume er Sarkophage stellte. So wird der alte Gebrauch, Grabdenkmäler an den Kirchenwänden einzumauern, in ganz neuer und origineller Weise umgebildet, damit eine reiche und charakteristische Gliederung der Seitenfassaden erzielt und zugleich ein Motiv geschaffen, dessen volle Ausbildung noch heut lange nicht erreicht und dessen Brauchbarkeit keineswegs vollständig erkannt ist. Alberti's Aufgabe war, eine mittelalterliche Kirche in ein neues Gewand zu kleiden; er hatte die Wahl, entweder im Aeußeren die unentbehrlichen Strebe-  
pfeiler zu lassen, wie sie vorhanden waren und mit Marmor zu incrustiren, oder die Seitenschiffsmauern zu durchbrechen und Kapellen anzuordnen, die Strebe-

pfeiler also damit nach innen zu ziehen, er konnte schliesslich die Strebe-  
pfeiler, wie später Peruzzi bei seinem Restaurationsplan zu S. Domenico in  
Siena that, durch halbrunde Nischen zusammensaffen. Auch das wäre nichts  
Neues gewesen, schon die Römer hatten das gethan. Alberti kann übrigens  
sein neues Motiv nicht eingeführt haben, ohne sich über den Verlauf der Ge-  
wölbedrucklinien vollständig klar gewesen zu sein, während aufer ihm und Bru-  
nellesco zu seiner Zeit kein Mensch eine deutliche Vorstellung von den eigent-  
lichen Wirkungsweisen der Kräfte in einem Gewölbesystem hatte.



Palazzo Rucellai in Florenz.

Leider ist der Bau unvollendet geblieben, aber was besteht, ist in jeder Be-  
ziehung eine Leistung ersten Ranges, als Composition wie in den Verhältnissen,  
und höchstens sind die Einzelheiten vielleicht in späteren Perioden der Renaissance  
an Vollendung und Schönheit übertroffen worden. So nennt denn auch Vasari  
San Francesco in Rimini mit Recht «sicherlich eine der berühmtesten Kirchen in  
Italien.»

Im Chorbau der Sta. Annunziata, einer grossen Rotunde mit neun halbkreis-  
förmigen Nischen, unternahm es Alberti, einen Kuppelbau von bedeutenden  
Dimensionen auszuführen; der Auftrag zu diesem Chor wurde ihm 1451 ertheilt,  
der Bau selbst erst 1476 durch Antonio Manetti vollendet, der seit 1460 in den  
Rechnungsbüchern der Bauverwaltung als «architetto del nostro lavoro del tondo»  
bezeichnet wird. Alberti schuf in diesem Werk die erste kreisförmige Kuppel  
der Renaissance von bedeutenden Dimensionen, gewiss eine kühne That.

Alberti's hervorragendste bauliche Leistung, Palazzo Rucellai in Florenz, ist  
um so merkwürdiger, als er einen ganz neuen, in Florenz niemals mehr in dieser

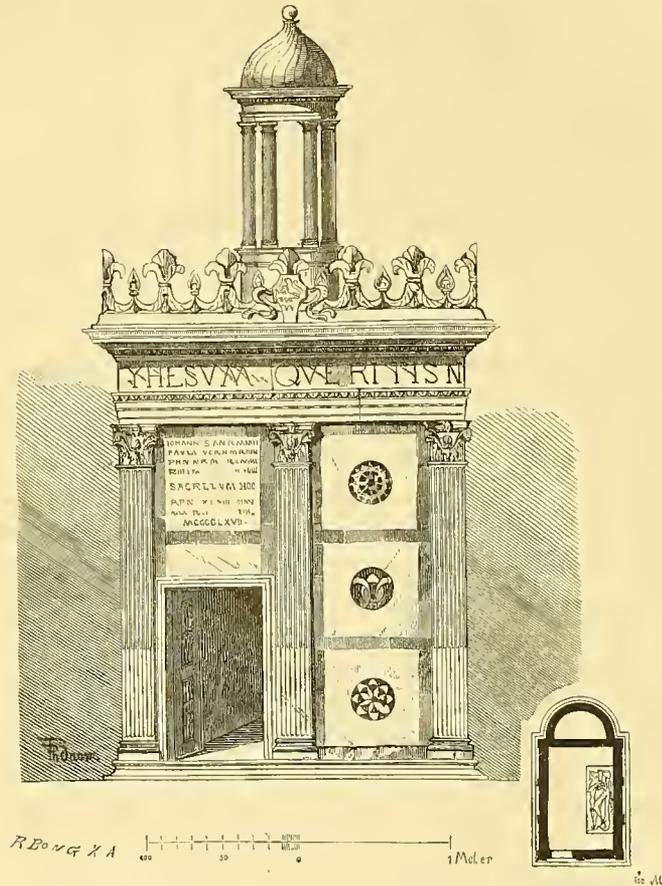
Weise zur Erfcheinung kommenden Charakter trägt, später aber zum Vorbild wurde für Bernardo di Lorenzo's Palazzo Piccolomini in Pienza. Was dem Erbauer des Palazzo Riccardi nicht so recht gelingen wollte, das Quadermauerwerk der Stockwerke richtig abzustufen, erreichte Alberti vortrefflich, sowohl durch Vermeidung des gewaltfamen Unterschieds im Relief der Rustica, welcher am Palazzo Riccardi störend wirkt, als auch durch einen reicheren Wechsel der Steinfichtenhöhen, die dem Quaderbau ein malerisches Gepräge verleihen. Ganz neu ist die Einführung der Pilaster in den drei gleich hohen Stockwerken als Fassadengliederung, schön sind die Verhältnisse und elegant ist das Detail. Die Fenster sind noch in der Art der altflorentinischen Paläste durch Mittelfälchen abgetheilt.

Nach Alberti hat wie gesagt dieses Palastrmotiv in Florenz keine Erweiterung oder Nachahmung gefunden. Wie es möglich war, daß Benedetto da Majano in seinem berühmten Strozzipalast den Fortschritt der Profanarchitektur durch einen Alberti geradezu ignoriren konnte, nach ihm ebenso Cronaca im Palast Guadagni und Giuliano da San Gallo im Palazzo Gondi, läßt sich vielleicht am besten dadurch erklären, daß Alberti in dem Hause für die Rucellai seiner Zeit vorausgeeilt, ehe noch die ältere Palastrarchitektur zur vollsten Entwicklung und zu ihrem Abschluß gekommen war. Auch in der Kunstentwicklung wie in der Natur sind feine Uebergänge nachweisbar, und wo wir unvermittelte Sprünge zu bemerken glauben, fehlt es uns in der Regel nur an der Kenntniß des geistigen und künstlerischen Zusammenhanges der Monumente. Ein solcher unerklärlicher Sprung, ist der Uebergang vom Palazzo Riccardi zu dem Palazzo Rucellai. Wie kam Alberti zu dem Gedanken einer durch Pilaster gegliederten Fassade? Wollte man fragen, er wurde durch das Colosseum in Rom dazu angeregt, so entstände die Frage, warum hat denn Brunellesco, welchen doch ebenfalls das Colosseum begeisterte, keine Palastrfassaden mit Halbfäulen oder Pfeilern erdacht? Bramante's Paläste in Rom sind unzweifelhaft von Alberti's Palazzo Rucellai abhängig, sie behandeln das gegebene Motiv in erweiterter Form und im denkbar größten Maßstab. Ein Gesetz aber, welchem sowohl die Naturerzeugnisse wie die technischen und künstlerischen Schöpfungen des Menschen unterworfen sind und das von der ästhetischen Theorie niemals klar ausgesprochen wurde, wird uns über manches dunkle in der Beurtheilung gerade der Architekturwerke Licht geben: Mit der Größe der Aufgabe, des Maßstabes ihrer endlichen Lösung mindert sich im umgekehrten Verhältniß die Möglichkeit vieler Varianten der Erfcheinung. Nehmen wir ganz allgemein das Problem vor, eine Wirkung  $W$  sei die Resultante von einer Ursache  $u$  und einer Bedingung  $b$ , welche letztere wieder die Resultante sehr vieler Einzelbedingungen sein kann, also mathematisch formulirt das Problem:  $W = F(u, b)$ , die Wirkung ist eine abhängige Größe, Function von  $u$  und  $b$ , so wird die Anzahl der möglichen Lösungen der Aufgabe sich stets vermindern, je mehr Nebenbedingungen diejenige Hauptbedingung beeinflussen, die wir vor Allem erfüllt wissen wollen; in der Natur ist diese Hauptbedingung die Existenzfähigkeit der Geschöpfe, bei den Artefacten ist sie die Zweckdienlichkeit, in der Kunst ist sie die Schönheit. Wie überreich an Species sind die niederen Pflanzen und Thiergeschlechter, wie zahlreich die möglichen Anordnungsweisen einer ein-

pferdigen Dampfmaschine oder eines Kuppelbaues von 20 Fufs Durchmesser und ebensoviele Höhe, wie viele Variationen lassen sich über ein einfaches musikalisches Thema componiren! Die Bäume würden aber in den Himmel wachsen oder von dem leichtesten Wind umgeworfen, wenn sie wie die Gräser gebaut wären, die Insekten in Elephantengröße weder Flügel noch Beine bewegen können, Dampfmaschinen von 1000 und mehr Pferdekräften ihren Dienst versagen, wenn sie nach dem Modell einpferdiger Maschinen construirt würden, und Kuppelbauten, welche für 20 Fufs Durchmesser erdacht waren, würden bei 100—150 Fufs Spannweite und gleicher Construction einstürzen. So wäre, um das Architekturgebiet weiter zu verfolgen, Palazzo Pitti in halber Naturgröße immer noch ein respectabler Bau, aber seine Boffagen würden unpassend erscheinen, trotzdem sie kräftig genug wären, Palazzo Rucellai aber würde, in allen seinen Dimensionen um die Hälfte vergrößert, so daß er sich dem Pittipalast näherte, ein Unding. Der letztere repräsentirt in seinem Maßstab das Aeußerste, was für einen von Menschen bewohnten Palaß überhaupt zulässig ist; wir sehen die Quadern in förmliche Felsbänke verwandelt, und die Hausthüren sind so groß, daß man ein schmales, zweistöckiges holländisches Familienhaus bequem durch sie hineinschieben könnte; die Umrahmungsprofile der hölzernen Thürflügel endlich überschreiten so ziemlich das größte Format aller Steinprofilirungen der Renaissance; sie würden, in ein Viertel ihrer Größe in Marmor ausgeführt, immer noch groß sein. Palazzo Rucellai dagegen ist zwar in den Dimensionen groß, aber in menschlich bescheidenen Verhältnissen entworfen, und gerade deshalb liefs er eine reichere Gliederung der Fassade zu; das Größte muß im Princip einfach, das Kleinere darf reich gestaltet sein, das ist ein allgemein gültiges Gesetz für die Kunst. Jeder Künstler befolgt diese Prinzipien instinctiv, selbst ohne sie sich klar zum Bewußtsein gebracht zu haben; Alberti freilich scheint letzteres gethan zu haben. Er befaß eine Vorliebe für die Pilafter, gedenkt ihrer in seinem Lehrbuch an verschiedenen Orten und empfiehlt sie als Dekorationsmittel bei Fenstern und Thüren.

Eine eigenthümliche Aufgabe hatte Alberti in der Marmorincrustation der Kirche Santa Maria Novella zu Florenz zu lösen. Aufser dem schönen Portal ist von ihm namentlich der Giebelaufbau der Fassade, welchen er in zierlichster Weise mit Einlagen von schwarzem und weißen Marmor schmückte. Auch hier finden wir ihn wieder nach neuen Motiven suchend, indem er, anstatt die Abchlusswände der Seitenschiffe wie feither durch halbe Giebel zu charakterisiren, sie durch die nachmals in der Spätrenaissance so beliebten Voluten schmückte, welche die Ecken des Baues, besser als jene, mit dem Mittelgiebel in Verbindung bringen und das starre System durch ihre geschwungene Form mildern. Wenn man einerseits diese Scheidekoration zu tadeln sich erlauben darf, so ist auf der anderen Seite nicht zu vergessen, daß die Renaissancezeit in der, der antiken Console entlehnten Volutenform überhaupt die Gestaltung erblickte, welche am besten das Gegenstreben gegen den Seitenschub auspricht; daher verwandelt sie den mittelalterlichen Strebebogen in große Voluten, die gleichsam wie elastische und doch starre Federn jeder Verschiebung entgegenwirken. Deutlich wird diese Auffassung in den Werken über Maschinenbau aus dem 16. Jahrhundert erkenn-

bar; die Meister des Cinquecento können sich ebenfowenig eine Maschine unge schmückt denken, als ein Gebäude. Da wird z. B. ein Krahn zum Aufziehen und Transportiren schwerer Lasten als tragende Säule gestaltet, der darauf ruhende Balken endigt mit geflügelten Köpfen, die Streben werden zu Voluten, die Unverschieblichkeit der Zapfen gegen ihre Lager wird durch kleine Voluten angedeutet, alle verbindenden Theile als Bänder dekorirt, alles Stangenwerk von Löwenköpfen oder Adlerkrallen festgehalten etc. Kurz die ganze Maschine wird



Heiliges Grab in S. Pancrazio zu Florenz.

als ein tektonisches Problem aufgefaßt, und mit grösster Consequenz der Unterschied von tragenden und strebenden Theilen durch Anwendung der Kapitell- und Volutenformen veranschaulicht.

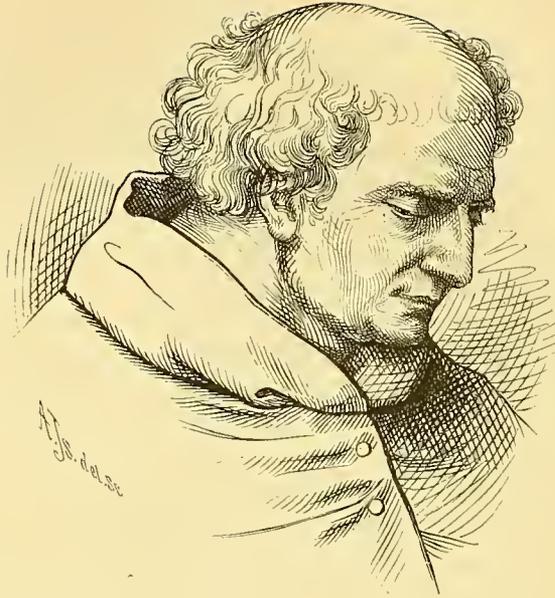
Die grosartige Kirche San Andrea in Mantua wurde erst 1472 im Todesjahre unseres Meisters begonnen. Auch dieser Bau ist eine durchaus neue und originelle Anlage, zu welcher vor Alberti kaum ein Vorbild existirte. Lübke giebt in seiner Geschichte der Architektur folgende Beschreibung: „Ein Langhaus von 53 Fufs Weite, mit reich kassettirtem Tonnengewölbe, 95 Fufs hoch, auf beiden Seiten niedrige Kapellen, rechtwinklig, abwechselnd mit Tonnen oder

Kuppeln gewölbt; Querarme, mit Tonnengewölbe und ähnlichen Kapellen, auf der Mitte eine hochaufliegende runde Kuppel; der Chor mit einer Apsis geschlossen. Vor die Fassade tritt eine tonnengewölbte Vorhalle, nach außen mit großem Mittelbogen zwischen Pilastern sich öffnend und mit einem antiken Tempelgiebel bekrönt, auf die Großartigkeit des Innern würdig vorbereitend.« Dieser Vorbau ist charakteristisch für Alberti's Auffassung der Fassade als einer Prachtdekoration, welche nicht das constructive System des Inneren im Aeußeren ausprechen sondern verdecken soll, eine falsche Ansicht, der nur zuehr die Verfallszeit der Renaissance huldigte.

Vafari widmet Alberti die folgenden Schlussworte: »Leon Battista war ein Mann von durchaus geläuterten und lobenswerthen Sitten, ein Freund edler Menschen, zuvorkommend und liebenswürdig gegen Jedermann; er lebte stets geehrt, wie es solchem Edelmann gebührt. Endlich zu ziemlich hohem Alter gelangt, ging er ruhig und zufrieden in ein besseres Leben über und hinterließ von sich ein ruhmreiches Andenken.« Alberti starb 1472 in Rom im Alter von 68 Jahren.

Was Alberti für seine Zeit geleistet hat, ist bis jetzt ebensowenig vollständig erkannt worden, als was ihm die Culturgeschichte der Menschheit überhaupt verdankt. In seine Fußstapfen tritt Lionardo da Vinci. Von beiden Meistern erzählte man sich eine Menge eigenthümlicher Anekdoten, die mehr mit bizarren Einfällen sonderbarer Käuze Aehnlichkeit haben, als daß sie auf die immense Geistesarbeit solcher Genien hinweisen. Lionardo da Vinci machte man zum sentimentalen modernen Thierschutzvereinler, der um theures Geld Singvögelchen ankaufte, um ihnen wieder die Freiheit zu schenken. Daß er sich mit der Construction von Flugmaschinen abgab und, um zu einer richtigen Einsicht in die Grundbedingungen des Fliegens zu gelangen, gerade das Aufsteigen der Vögel studirte, zu diesem Zweck auch Geld ausgab, das ist erst durch die Forschungen Grothe's über Lionardo als Philosoph und Ingenieur verständlich geworden. Ebenso sind die *dimostrazioni* Alberti's gewiß nicht zur Unterhaltung des Publicums erfundene Spielereien eines capriciösen Kopfes gewesen, sondern sie bedeuteten eine wichtige Entdeckung auf dem Gebiete der Optik, welche in Vafari's Augen der Erfindung der Buchdruckerkunst gleichwerthig war.

In der Geschichte der Philosophie würden beide Männer eine wichtige Rolle spielen, wären ihre literarischen Leistungen zum Gemeingut Aller geworden; aber das Schicksal hat es anders gewollt und die besten Gedanken dieser großen Geister müssen jetzt erst mühsam an's Tageslicht gebracht werden, während sie in ihrer Zeit ohne Wirkung blieben. Hundert Jahre erst nach Lionardo da Vinci wurden dieselben großartigen naturphilosophischen Wahrheiten wieder entdeckt, die er in viel vollendeterer Form klar ausgesprochen hatte, im vorigen Jahrhundert erst die Dampfmaschine erfunden, die Lionardo in etwas anderer Form als Dampfkanone construirt hatte, und erst unsere Zeit hat Alberti's Erfindung der Camera obscura in vollstem Maße ausgenützt durch die Photographie. Die Welt hat eine Ehrenschuld an diesen Männern abzutragen durch Veröffentlichung ihrer werthvollsten Werke. Möchte sie das bald thun.



## Donato Bramante.

Geb. in Urbino 1444, gest. in Rom 1514.

Wiewohl Bramante dem Namen nach vielleicht der bekannteste und gefeiertste aller Architekten der Renaissance ist, und mit Recht als Schöpfer und Hauptvertreter einer ganzen Richtung der Renaissancearchitektur gilt, so herrschen doch kaum bei einem andern hervorragenden Künstler seiner Zeit so viele Ungewissheiten und Streitfragen in Bezug auf Leben und Werke als gerade bei ihm. Schon Herkunft und Geburtsort waren lange Zeit streitig. Jetzt wissen wir, daß er nicht aus Casteldurante stammte, nicht mit seinem Familiennamen Lazzari hieß, sondern daß Urbino sein Geburtsort, sein Vater Angelo Bramante, Sohn des Renzo von Castell Farneta war. Seine Mutter Vittoria, Tochter eines Pascuccio, stammte von Monte Asdrualdo, daher auch Bramante häufig Asdrualdino genannt wird. Bramante's Vorname war Donato oder Donnino. Völliges Dunkel herrscht über den Verlauf seiner ersten Lebensperiode, ferner über den ersten künstlerischen Unterricht, den er genoß. Da er sich aber noch in späteren Jahren vielfach als Maler bethätigte, so ist es wohl möglich, daß er als solcher seine künstlerische Laufbahn, und zwar wie Vasari angiebt, bei Fra Bartolommeo Corradini, genannt Carnevale, begann. Daß aber Scirro Scirri von Casteldurante, jetzt Urbania, ein bedeutender Festungsarchitekt seiner Zeit, dem Bramante die Elemente der Zeichenkunst beigebracht habe, (wie ein alter Chronist und Pagave wollen) ist unmöglich, weil Scirro Scirri, der im Dienste des Königs Alphons

von Aragon in Neapel gelebt hatte, erst 1481 nach Urbino berufen wurde, zu einer Zeit als Bramante schon ein fertiger reifer Künstler und nicht mehr in Urbino war. Wahrscheinlicher dagegen ist es, daß der seit dem Jahre 1468 unter dem Architekten Luciano Laurana in Urbino begonnene Bau des Schlosses der Herzöge Montefeltro einen bedeutenden Einfluß auf Bramante's Entwicklung als Architekt geübt habe.

Das Dunkel, welches über Bramante's erster Thätigkeit ruht, suchen zahlreiche unbegründete Traditionen und Hypothesen aufzuhellen. Aber selbst wenn auch das eine oder andere der vielen ihm in Umbrien zugeschriebenen Bauwerke von ihm herrühren sollte, so stammt daselbe dann doch wahrscheinlich aus seiner späteren Zeit. Keinesfalls rühren die Dome von Città di Castello, Faenza und Fuligno, sowie die Kirchen Madonna del Monte in Cesena, Sta. Chiara in Urbino, Madonna del riscatto am Metauro bei Urbino von ihm her. Noch unbekannt ist auch der Anlaß, welcher Bramante in die Lombardei führte. Vasari berichtet uns, lombardische Meister, welche die Kirche Sta. Maria in Casale bei Urbino restaurirten, hätten Bramante veranlaßt, in ihre Heimath zu gehen. Pungileoni, ein sehr vorsichtiger Schriftsteller, läßt ihn schon in früher Jugend die Lombardei durchwandern, und sich dort als Maler und Architekt betheiligen, ohne aber seine Quelle für diese Behauptung anzugeben. Dem gegenüber müssen wir uns mit der Thatfache begnügen, daß Lodovico il Moro, der sich 1479 der Herrschaft Mailands bemächtigte, Bramante zu seinem Hofarchitekten machte, wobei wohl vorausgesetzt werden muß, daß Bramante sich schon vorher als Baumeister hervorgethan habe; in der That werden wir noch sehen, daß er wenigstens schon um die Mitte der siebziger Jahre in Mailand mit einem Bau beschäftigt war, der ihm Ruhm und Anerkennung eintrug.

Ehe wir jedoch auf Bramante's Bauthätigkeit, die in Mailand und der Lombardei feste Gestalt gewinnt, eingehen, sei mit einigen Worten seiner Thätigkeit als Maler daselbst gedacht, durch welche er nicht viel weniger als in der Architektur Einfluß auf die lombardische, specifisch mailändische Kunstentwicklung übte. Nach dem Anonymus des Morelli soll er um 1486 die Fassade im großen Saal des Palazzo del Podestà in Bergamo mit Frescobildern von Philosophen Grün in Grün geschmückt haben; nur schwache Spuren sind davon erhalten. Auch die Pietà in S. Pancrazio derselben Stadt ist zu Grunde gegangen. In Mailand malte er an Sta. Maria della scala vier Evangelisten, die durch ihre Verkürzungen berühmt waren, im 17. Jahrhundert aber übertüncht wurden; ebenda an den Flügelthüren einer Orgel zwei Apostel, deren kräftige, sorgfältige Ausführung und große Weichheit in den Uebergängen der Töne, trotz der Schwierigkeiten des complicirten Faltenwurfs von P. Resta gelobt ward. An der Piazza de' Mercanti waren Frescomalereien, darunter ein Weiser von ihm zu sehen. Andere Frescobilder von ihm befanden sich an einem Hause gegenüber S. Michele, welche in mehreren Abtheilungen zahlreiche Figuren in lebhaften Bewegungen, beim Gastmahl, bei Gericht u. s. w. darstellten. Auch hier sollen die Verkürzungen vortrefflich, dagegen die Gewandungen arm an Erfindung gewesen sein. Noch an anderen Palästen befanden sich Gemälde von ihm. Von allen diesen sind jedoch nur einige verdorbene Bruchstücke im Palaste Panigarola, jetzt Prignetti, erhalten,

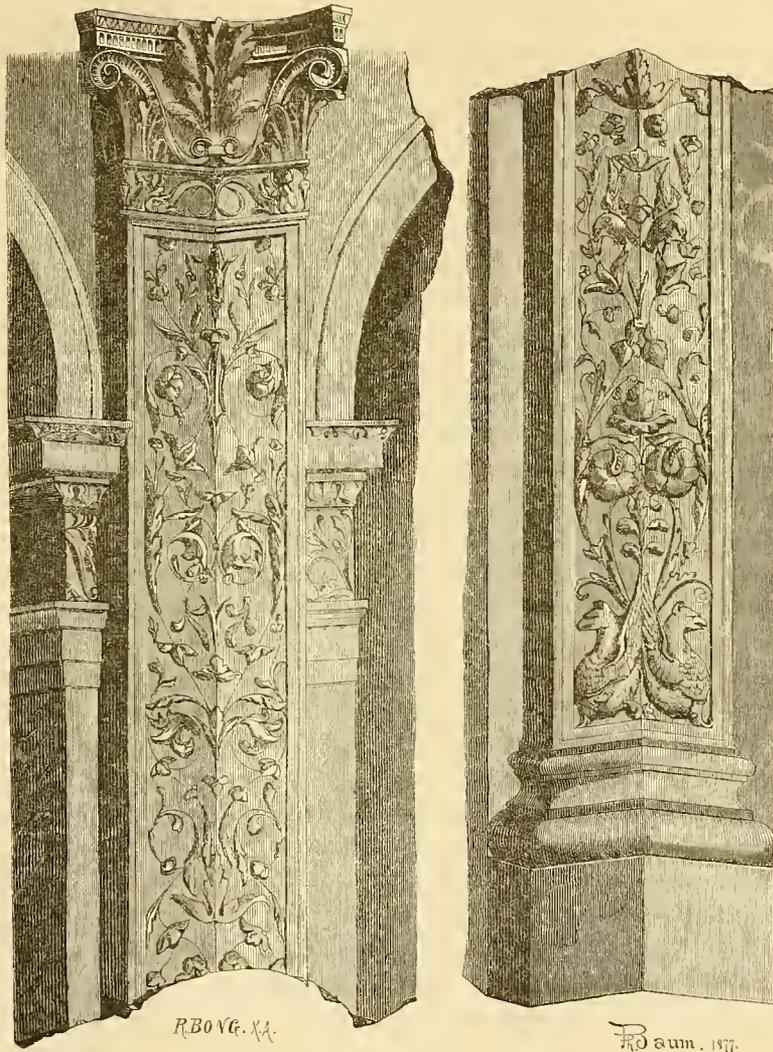
welche ursprünglich deffen Fassade schmückten, fpäter, theilweise als Fragmente, übermalt und überfirnist, an den Wänden eines Saales dafelbst eingelassen wurden. Sie stellen acht zum Theil gepanzerte Figuren dar, darunter die Porträts des Pietro Suola, des Giorgio Moro und des Malers Boltraffio, außerdem Demokrit, den lachenden, und Heraklit, den weinenden Philosophen. Von diesen acht Figuren find nur noch zwei ganz, die übrigen blofs als Brustbilder erhalten. Die ganzen Figuren stehen etwas unsicher, und find langgestreckt, die Köpfe find charakteristisch behandelt und kräftig modellirt, doch etwas grofs. Zwei Jünglinge zeigen reichen Lockenschmuck, grofse offene Augen, ernsten Ausdruck. So verdorben diese Gemälde find, so zeigen sie doch deutlich, dafs Bramante als Maler jener umbro-florentinischen Richtung angehörte, die durch Piero della Francesca begründet, durch Luca Signorelli weiter ausgebildet wurde, und an die sich auch Melozzo da Forli und Fra Carnevale angeschlossen. Namentlich mit des Letzteren Bild in der Brera zeigen die Malereien Bramante's Verwandtschaft.

Vor allem als Maler (doch auch als Architekt) übte Bramante entscheidenden Einflufs auf seinen Schüler Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino, deffen Schöpfungen oft dem Bramante, und umgekehrt, zugeschrieben wurden. Viel Verwirrung hat gerade dieser Bramantino in der Biographie Bramante's angerichtet, seit schon Vafari gelegentlich beide verwechselt, oder man, wie noch Ricci (*Storia dell' architettura italiana*) gethan, Bramantino zum Lehrer Bramante's gemacht hat.

Die früheste nachweisliche Bauthätigkeit Bramante's bezieht sich auf S. Satiro in Mailand. Ausdrücklich nennt ihn sein Schüler Cesare Cefariano (in seinem Commentar zum Vitruv) als Baumeister der Sacristei dieser Kirche, schweigt aber an dieser Stelle von seinem Verhältnifs zu letzterer selbst, während Vafari, Lomazzo, Sormanni und Andere dieselbe ausdrücklich als Werk des Bramantino bezeichnen. Unter diesem Bramantino verstehen nun die Einen (wie Ricci) wieder einen älteren fabelhaften Bramantino, und führen diese Kirche als Beweis für Vafari's Angabe an, dafs Bramante von ihm seinen Stil erlernt habe; Andere betrachten den sog. jüngern Bramantino, d. h. Bartolommeo Suardi, als den Erbauer der Kirche. Dem entgegen steht jedoch der frühe Beginn des Baues (um 1470), der aus Documenten hervorgeht. Auch findet sich an einer andern Stelle des Cefariano, da wo er von den Peripteralbauten redet, in nicht mißzuverstehender Weise die Angabe, dafs der Chor der Kirche selbst von Bramante herrühre.

Die Baugeschichte dieses ersten nachweisbaren Baues Bramante's ist ziemlich sicher gestellt. Im Jahre 1470 nämlich wurde beschloffen, zu Ehren eines Marienbildes, welches seit 1242 in der Nähe der jetzigen Kirche aufgestellt war, der Jungfrau eine Kapelle zu errichten, ein Unternehmen, deffen sich der junge Herzog Gian Galeazzo Maria Sforza mit grofser Wärme annahm. Am 28. Juni 1479 erteilt der Erzbischof die Erlaubnifs, in seiner ganzen Diözese milde Spenden für die Förderung des Baues zu sammeln, »wovon ein grofser Theil ehrenvoll und würdig in kurzer Zeit ausgeführt worden sei.« Am 3. Juli desselben Jahres giebt der Herzog diesem erzbischoflichen Erlafs seine Bestätigung »damit

der Bau der ehrwürdigen Kapelle schneller und besser vollendet werden könne.« In einem weiteren Erlaß vom Jahre 1480 heißt es, daß der Bau »durch seine wundervolle Kunst dieser unserer hochberühmten Stadt nur zur höchsten Zierde gereichen könne.« Wenn also um 1479 der Bau erst seit Kurzem begonnen, aber doch schon ziemlich weit geführt worden war, so dürfen wir seine Entstehung



Pilafterornament in S. Satiro zu Mailand.

auf ungefähr 1475 datiren. Allerdings geht anderseits aus einer Inschrift hervor, daß 1495 noch an der Sacristei gebaut wurde. Am 6. Juli 1523 erst wurde die Kirche eingeweiht.

Wenn man nun Kirche und Sacristei in Bezug auf ihr künstlerisches Gepräge mit einander vergleicht, so springt freilich die Inferiorität der ersteren in's Auge. Ihre Anlage läßt deutlich das Streben erkennen, bei sehr beschränkten Raum-

bedingungen eine möglichst imposante Wirkung zu erzielen, und zwar besonders durch Rundwölbungen, Bögen, Tonnengewölbe und Kuppel. Letztere bildet den Glanzpunkt der Anlage. Auf vier Pfeilern ruht der niedrige, gebälkartig reichgegliederte Tambour, in dessen Fries acht Rundnischen mit Büsten angebracht sind. Die sphärische Kuppel ist durch reiche Kassettirungen mit Rosetten in Stuck verziert. Durch eine schlanke Laterne mit oblongen Fenstern dringt das Licht von oben herab. An die Tragebögen der Kuppel legen sich die Tonnengewölbe des Mittelschiffs sowie der beiden Querschiffsarme. Das Tonnengewölbe des Mittelschiffs setzt auf Gebälken an, die zu beiden Seiten auf je fünf Pfeilern ruhen, welche durch Pilaster maskirt sind und ist, entsprechend den unteren Stützen, durch fünf Gurtbögen gegliedert. Im Querschiff setzen sich die Seitenschiffe dem Langhaus zunächst durch noch je zwei Quadrate fort; an der Chorseite fehlt ein entsprechendes Seitenschiff.

Der Chor selbst besteht nur dem Scheine nach, d. h. in einer sehr wenig vertieften, coulissenartig sich verjüngenden, flach abgefloffenen Nische, die durch Bögen, Pilaster, Nischen, Tonnengewölbe und Apsis in bloßem, perspektivisch gezeichnetem Relief den Eindruck eines tiefen Chorraumes mit Apsis erweckt. Das Licht fällt durch Rundfenster in den Seitenschiffen, sowie ein großes in der Fassade, endlich durch halbrunde, von fünf runden umgebene Fenster in den Schlußwänden des Querschiffes ein. Raummangel, bei gleichzeitigem Wunsch nach möglichst imposanten Tonnen und Kuppel war es, was Bramante veranlafte, sowohl am Querschiff die Seitenschiffe nur an einer Seite fortzuführen, wie auch die Chornische gleichsam als bloße Theaterdecoration anzudeuten. Die Mauer mit dem Marienbilde, das die einzige Ursache des Baues gewesen, befand sich nämlich unmittelbar hinter der Chorseite, und Gian Galeazzo's Frömmigkeit hatte deren Niederreißung nicht zugegeben. Es fragt sich nun, ob unter solchen Umständen nicht überhaupt die Seitenschiffe lieber ganz weggeblieben wären? Allerdings ist es dem Künstler mit ihrer Hülfe gelungen, wenigstens im Langhaus malerische und wirksame Durchblicke zwischen Pfeilern, Tonnen und Archivolten auf die imposante Kuppel zu erzielen, was bei einer einschiffigen Anlage nicht möglich gewesen wäre. Außerdem hat er die, der Begleitung durch Seitenschiffe entbehrenden Wände beim Chor, zum Ersatz dafür abwechselnd mit runden und flachen Nischen möglichst reich belebt. Je eine flach abgefloffene Nische an der Chorseite bildet den Vorraum für Portale, während das Hauptportal dem Chor gegenüber in das Mittelschiff führt.

Die Einzelheiten der Kirche tragen zwar im großen Ganzen den Bramantischen Kunstcharakter, lassen aber in der Ausführung jene Feinheit und Weichheit vermiffen, wie sie den Arbeiten dieser Art des Meisters eigen ist, vor allem der anstossenden Sacristei. Wenn wir daher auch bestreiten, daß Bramantino der Urheber des Baues sei, so vermuthen wir dagegen, daß er denselben, der ja auch erst im 16. Jahrh. nach Bramante's Weggang von Mailand vollendet wurde, ausgeführt habe. Unbestreitbar rühren wenigstens die Gemälde in den Zwickelmedaillons der Kuppel von ihm her. Ausschließlich unter des Meisters Leitung entstand dagegen die im Winkel des Langschiffs und des rechten Querschiffarmes der Kirche liegende herrliche Sacristei. Dieselbe ist achteckig und über zwei

Pilasterordnungen von einem achtfeitigen Klostergewölbe überdeckt, von dem allein das Licht herabströmt, da der Raum von allen Seiten durch Bauten umschlossen ist. Im unteren Geschofs nehmen acht stumpfwinklig eingezogene Pilaster die Ecken des Raumes ein und tragen das gebälkartig gebildete Gefims. Die umrahmten Pilasterfchäfte sind mit Rankenornamenten des edelsten Stiles in Stucco verziert; an den Kapitellen ist durch einen Rundstab der Hals vom eigentlichen Knauf getrennt, und mit horizontal laufenden Ornamenten von Flechtwerk, Palmettenreihen oder Thieren mit Rankenschwänzen in Basrelief verziert. Die Knäufe selbst, im Schema sich an das korinthische Kapitell anschliessend, zeigen den reichsten Wechsel von Phantasieformen. Die Ecken sind von Akanthusblättern eingenommen, die Spiralen darüber entpringen in der Mitte zwischen den Blättern, und sind bald volutenartig, bald als Füllhörner, Seepferde, Adler, Sphinx u. s. w. charakterisirt. In der Mitte spriest ein Blatt oder ringeln sich die Schwänze der Thiere zum Abakus empor. An einigen Kapitellen nehmen den unteren Mittelraum auch Panzer, Thierschädel oder Palmetten ein. An die Hauptpilaster legen sich seitlich niedrigere Seitenpilaster ohne Basen, mit gebälkartigen Kämpfern (wie in der Kirche) welche die einfachen Archivolten der Nischen tragen und sich in letzteren herumziehen. Diese sind theils halbrund mit Muschelwölbung, theils flach abgeschlossen. Die eine Nische ist tiefer und bildete einst den Chorraum, jetzt dient sie als Vestibül des neu eröffneten Eingangs, während der alte geschlossen wurde.

Das zweite, bedeutend niedrigere, aber eben so reich mit ornamentalem Detail ausgestattete Geschofs, bildet eine das ganze Achteck umlaufende Arkadengalerie von sechzehn Bögen, welche auf Hauptpfeilern über den unteren Pilastern und auf Nebenpfeilern über den unteren Bogenaxen ruhen. Die achtfellige Kuppel mit acht breiten Bändern als Rippen öffnet sich an den untern Seiten in acht Rundfenstern, durch welche das Licht schräg herabgeleitet wird. Ueber der obern Lichtöffnung erhebt sich eine schlanke, achtfellige Laterne, die durch acht oblonge Fenster das Licht herabfendet. Das Ganze ist aus Backstein mit Stuckverzierung hergestellt und war ursprünglich ohne Zweifel durchaus polychrom gehalten, während es durch den neuen Anstrich mit gelblich weisser, sowie an den Reliefs mit schwarzer Oelfarbe erheblich an Wirkung eingebüßt hat. Aber auch in der gegenwärtigen farblosen Erscheinung entzückt dieser kleine Raum als eine der edelsten und reinsten Blüten aller Renaissancearchitektur. Mit glücklichem Griff hat hier Bramante aus dem wuchernden Formenreichtum lombardischer Frührenaissance die edelsten Motive herausgefucht, und sie theils durch ein vollendetes Stilgefühl verfeinert, theils durch die eigene reiche Phantasie weiter entwickelt. Aber der festliche Reichtum an sinneschmeichelndem Zierath ordnet sich hier im Ganzen einem strengen wohldurchdachten System unter; in voller Klarheit tritt der Aufbau und die Function der einzelnen Theile hervor, kaum ein Glied ist überflüssig; der Zierrath tritt im Ganzen nur als Füllung oder zur symbolischen Hervorhebung der Bedeutung und Thätigkeit der Bauglieder auf. Flaches zartes Ornament wechselt in schönster Vertheilung mit kräftig plastischem oder durchbrochenem; wirkungsvolle Massen mit ruhigen Wandflächen. Dabei beherrscht das Ganze eine Zartheit und doch Bestimmtheit

der Profile, ein Adel und eine Feinheit der Proportionen, eine wahrhaft klassifcheitere, wonnige, künstlerische Empfindung.

Die Außenseite der Kirche ist nur an der Chorseite sowie an der (restaurirten) Fassade sichtbar. Das Uebrige ist in Häuser eingebaut. Die architektonische Gliederung der ersteren ist fast ganz in Backstein, theils durch Ziegellagen, theils durch modellirte Details in grösster Feinheit und Eleganz durchgeführt. Nur der kräftige Sockel und die zwei zierlichen dorischen Portale im Querschiff zu beiden Seiten des Chors sind von Marmor. Der Chor tritt als schwaches Rifalit mit dreieckigem Giebel hervor, ebenso endet das Querschiffdach in solchen Giebeln, (an deren nördlichen sich eine, in ihrer Anlage wie es scheint, sehr alte, vermuthlich aber von Bramantino später restaurirte kleine Rundkapelle mit inneren und äusseren Nischen, Zeltdach und Laterne anschliesst) die Chorrifalite wie die Wände des Querschiffs sind mit korinthischen Pilastern gegliedert, welche ein gebälkartiges Hauptgesims (mit zweizonigem Architrav, Fries mit canaliculi, kräftiger Perlenchnur und Eierstab am Gesims) tragen. Zu beiden Seiten der Chorrifalite streben noch grössere Pilaster auf, welche das in der Scheitelhöhe des Giebels sich hinziehende reich verzierte Hauptgesims des Kuppelvierecks tragen. Ueber diesem erhebt sich der, durch acht korinthische Pilaster und Rundfenster belebte Mauercylinder, der die Kuppel umgiebt und mit Zeltdach und schlanker gekuppelter Laterne schliesst. Aehnlich ist die Sacristei abgeschlossen. Die Außenform dieser Kuppel gemahnt offenbar an Michelozzo's Kapelle in S. Euforgio. Ob dieser Typus, der seitdem heimisch in der Lombardei blieb, es erst wieder durch Michelozzo's Anstofs wurde, lassen wir dahingestellt; jedenfalls kommt er auch schon an römischen, altchristlichen und romanischen Bauwerken, besonders auch der Lombardei, vor.

In der Kirche und der Sacristei von S. Satiro verfolgte Bramante zwei Typen von Kuppelräumen, denen er in seinen übrigen lombardischen Bauten im wesentlichen treu blieb. Es sind dies: die Kuppel auf vier Pfeilern mit Tragbögen, Zwickeln und Tambour und die Kuppel über einem achteckigen Unterbau. Betrachten wir zuerst die Bauten Bramante's und seiner Schule, die sich dem letztgenannten, d. h. dem Typus der Sacristei mehr oder weniger anschliessen.

Sta. Maria Incoronata von Lodi wird übereinstimmend von älteren Schriftstellern und Zeitgenossen des Bramante, als ein, nach Bramante's Entwurf von dessen Schüler Giovanni Bataggio vom J. 1487 an ausgeführter Bau bezeichnet, und die Vergleichung mit S. Satiro und den übrigen authentischen Bauten Bramante's bestätigt diese Angabe vollkommen. In der That schliesst sich das Innere dieser in reicher Polychromie prangenden (jetzt leider unter Restauration befindlichen) Kirche genau an das Vorbild der Sacristei von S. Satiro an; das untere Geschofs öffnet sich in halbrund und flachabgeschlossenen Nischen, im oberen Geschofs läuft eine Galerie von sechzehn Arkaden herum, nur dass hier das obere Pilasterystem mehr dem unteren entspricht als in S. Satiro, und dass hier auch die Galerie von je zwei Bogenfenstern an jeder Seite Licht erhält. Die achtseitige Kuppel ist durch breite, sich nach oben verjüngende Rippen in acht Felder getheilt, welche mit reicher (leider auch restaurirter) Ornamentik, Gold auf Blau, geschmückt sind: Durch acht Rundfenster sowie eine Laterne wird die

Kuppel erleuchtet. Formen, Kapitele, Profile, in größter Feinheit in Stuck modellirt, sind durchaus mit den entsprechenden Theilen von S. Satiro im Stil verwandt, ja zum Theil identisch.

In dieselbe Classe gehört die Kirche Sta. Maria in Canepanuova zu Pavia, welche Bramante im Auftrage des Gian Galeazzo Visconti und seiner Frau Isabella von Aragon, sowie seiner Mutter Bianca von Savoyen im J. 1492 entwarf. Der Name Canepanuova stammt von einer Familie, welche zuvor an derselben Stelle ein Haus besaß. Obwohl sich dieser Bau im Ganzen ebenfalls genau an den Typus von S. Satiro anschließt, macht sich doch, wie in den meisten übrigen Oktogonbauten Bramante's und seiner Schule in der Lombardei, auch der Einfluß der Anlage von San Lorenzo in Mailand, einer der interessantesten altchristlichen Centralkuppelbauten, geltend. Während vier der Rundbögen sich theils gegen die, durch eine Kuppel überwölbte Chorkapelle, theils gegen das Eingangsvestibül sowie zwei seitliche Flachnischen öffnen, liegen hinter den vier andern Bögen dreieckige Räume, welche die Last der Kuppel zwar nicht auf einen gegenüberliegenden Pfeiler, wie bei S. Lorenzo, wohl aber auf die denselben vertretende Umfassungsmauer überleiten.

Das Obergeschloß des Oktogons nimmt ebenfalls eine Galerie von sechszehn Arkaden ein, die hier jedoch abwechselnd auf Pfeilern und Säulen ruhen. Die Gliederungen und Details schließen sich völlig denen der Kapelle von San Satiro an. Auch hier an den Ecken die eingeknickten Pilastrer mit schönen Kapitellen, auch hier die gebälkartigen Kämpfer der Nebenpilastrer, auch hier die achtseitige Kuppel mit schlanker Laterne. Leider ist der Raum durch Bemalungen einer spätern Epoche in seiner ruhigen Wirkung sehr beeinträchtigt worden. Die Chorkapelle trägt auf vier Bögen und Zwickeln mit niedrigem gebälkartigem Tambour eine sphärische Kuppel.

Entschiedener noch tritt das Vorbild von S. Lorenzo in einer Reihe von Oktogonbauten der Lombardei hervor, welche zum Theil durch feste Tradition dem Bramante zugeschrieben werden, und auch theilweise so entschieden, selbst an den feinsten Details den Stil an sich tragen, den er in S. Satiro typisch feststellte, daß sie bestimmt als nach seinen Entwürfen oder doch als unter seinem unmittelbaren Einfluß entstanden zu betrachten sind. Diese in ein Viereck gestellten Oktogone treten theils selbständig als Haupträume von Kirchen, theils nur als Kapellen oder Kuppelräume von Langkirchen auf. Das einfachste Beispiel der ersteren Gattung zeigt uns die Kirche der Madonna in Busto Arsizio bei Mailand, der sich die Hauptkirche von Legnano anschließt.

Ähnliche Anlagen sollen die kleine Kirche der Madonna di Diolosà in Parabiago, ferner ein Tempelchen in Casa Vidassi zu Pavia, sowie S. Stefano in Faenza sein. Von einem Schüler Bramante's Cristoforo Solari ist Sta. Croce in Riva (Kanton Tessin), die sich im Grundriß an die letzt geschilderten Kirchen anschließt; ebenso gehört hierher des Letzteren Sta. Maria della Passione in Mailand. —

Auch bei Langbauten des Bramante und seiner Schule kommen, wie wir erwähnten, außerdem ähnliche Anlagen vor; so ist der Mittelraum des Doms von Pavia ganz nach demselben, von S. Lorenzo entnommenen Prinzip gebildet; ebenso bildet den Chor der Kirche zu Cannobbio am Lago maggiore sowie den

Kuppelraum der Kirche in Saronno bei Mailand ein Oktogon. — Oktogonalbauten Bramante's und seiner Schule, fanden noch in späteren Jahrhunderten in der Lombardei und selbst in Tirol, was ihre Anlage und Raumdifposition betrifft, fast genaue Nachahmung, wie die bereits barocke Madonna inviolata zu Riva am Gardasee von David Reti sowie selbst eine Kirche beim Schloß von Clausen beweisen.

Das Hauptbeispiel für die zweite Classe Bramantefcher Kuppelbauten, in denen sich über vier Tragebögen eine Zwickelkuppel erhebt, ist die Kirche Sta. Maria delle grazie zu Mailand. 1464 begann hier Boniforte Solari einen gothifchen Bau dessen Chortheil Lodovico il Moro wieder abtragen liefs, um im J. 1492 ein Gutachten der hervorragendsten Architekten, unter ihnen Bramante, einzuholen. Bramante erhielt den Bau.

Der Kuppelraum bildet hier ein mächtiges Quadrat, an dessen vier Ecken mit Pilaftern maskirte Pfeiler weit gefpannte Tragebögen stützen, die, durch Zwickel verbunden, den mäfsig hohen cylindrischen Tambour tragen, auf dem sich die hemisphärische Kuppel wölbt. Die Tragebögen werden verstärkt durch concentrisch darunter befindliche engere Bögen, welche mit ersteren durch Mauerwerk, das mit kreisförmigen Füllungen verziert ist, verbunden sind. Diese niederen Bögen bilden die Oeffnungen zum Mittelschiff des Langhauses, zum Chor, sowie zu zwei Seitenapsiden, welche Räume von nicht ganz der halben Breite einer Quadratseite an die Mittelpartie einer jeden solchen mit mächtigen Pfeilern angrenzen. Somit ruht auch hier die Kuppel eigentlich auf acht, nicht auf vier Pfeilern, insofern die letztgenannten vier Pfeiler mit ihren Bögen zur Kräftigung der Tragebögen wesentlich beitragen. Die halbkreisförmigen Seitenapsiden sowie der Chor, der aus einem quadratischen, durch eine Hängekuppel überspannten Raum mit Apsis besteht, verräth eine Vorliebe Bramante's für halbrunde Abschlüffe, der sich im Verlauf seiner Thätigkeit immer entschiedener geltend machte. Die Gliederungen und Details zeigen dieselbe Feinheit und denselben Charakter, den wir an den bisher genannten Bauten Bramante's sehen. Ein getäfelter Marmorsockel umzieht alle Räume; die Sockel der einzelnen Pilafter, welche daraus hervorgekröpft sind, haben eine entsprechende Bildung. Die Pilafter haben eingerahmte Schäfte und Kreisfüllungen, sowie schöne korinthische Kapitelle. Die Kämpfergesimse, ebenfalls über den Pilaftern verkröpft, zeigen die bekannte Profilirung, der Fries daran ist gleichfalls mit viereckigen Rahmen und Scheiben verziert. Die Archivolten sind architravförmig profilirt. In den Wänden zwischen den höheren und niederen Bögen befindet sich oben je ein Rundfenster, denen zu beiden Seiten Rahmenmedaillons entsprechen. Die Zwickelmedaillons sind mit Evangelistenfiguren in Stuck ausgefüllt.

Der quadratische Chorraum öffnet sich sowohl gegen den Kuppelraum wie gegen seine Apsis mit Archivolten auf Wandpfeilern, welchen an den beiden Wänden Lünettenbögen entsprechen, die ebenfalls mit Medaillonfüllungen belebt sind. Die mit acht starken, etwas gothifch profilirten Rippen verfehene Hängekuppel setzt über Schildkappen an.

Das fast durchaus in Backstein hergestellte Äufere des Chorbaues von Sta. Maria delle grazie bildet eines der reichsten und zierlichsten Beispiele der

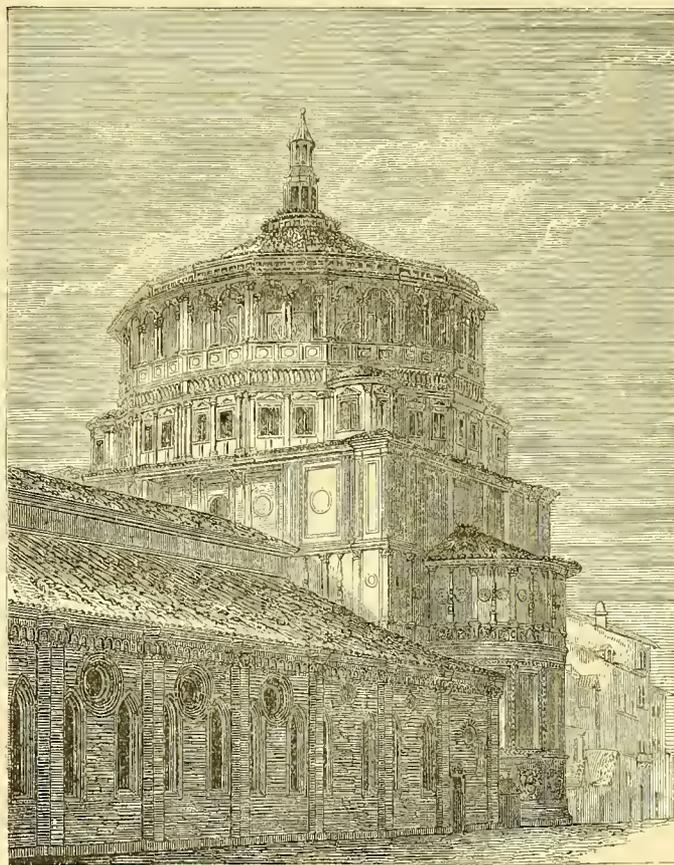
lombardischen durch Bramante geklärten Frührenaissance und prägt das System des Innern deutlich in den außen sichtbaren Massen aus. Statt näheren Eingehens, auf die hier auftretende Formgebung aber sei auf die umstehende Abbildung dieses Bauwerkes verwiesen.

Von der reichen Fülle bramantesken Charakter an sich tragender, in diese Gruppe gehörender Schülerarbeiten, denen mitunter wohl noch eine Zeichnung des Meisters zu Grunde liegen mag, müssen wir hier absehen. Alle diese Bauten bieten neben der eleganten Schönheit der Gliederungen und Details durch die in ihnen weiter geführte Entwicklung des von Brunellesco angebahnten Centralbaues ein besonderes Interesse; sie bilden die Zwischenglieder zwischen Brunellesco's und Michelangelo's großen Domen.

Im Anschluss an Bramante's kirchliche Bauten seien zunächst einige Klosterhöfe erwähnt, die eine deutliche Anschauung seiner Formensprache gewähren. Im Jahre 1492 erhielt der Kardinal Ascanio Sforza, Bruder des Lodovico, die Abtei von S. Ambrogio in Mailand. Da die Gebäude baufällig waren, verwandte er auf Veranlassung Lodovico's die Einkünfte des Klosters zum Wiederaufbau derselben. Schon am 17. Febr. 1492 erhielt Bramante Bezahlung für Zeichnungen. Am 19. Sept. desselben Jahres ertheilte ihm dann Ascanio Sforza in Gegenwart der Kanoniker den Auftrag zum Neubau der Kanonika nach seinem Belieben. Dennoch vollendete er in Folge der Gefangennahme des Moro im Jahre 1499 den Bau nicht. Nur eine Seite des Kreuzgangs zur Linken von S. Ambrogio kam zur Ausführung. Ein mittlerer großer Bogen öffnet sich vor einem Seitenportal der Kirche und ist zu beiden Zeiten von je sechs niedrigeren Bögen eingefaßt. Er ruht auf Pfeilern mit Postamenten die durch kanellirte Pilaster maskirt sind, und mit Wandpilastern zusammen auf Quer- und Wandbögen eine Hängekuppel tragen. Kapitelle und Bogenfüsse sind durch gebälkförmig gegliederte Kämpfer vermittelt. Die Archivolten sind architravartig, die Leibungen der Bögen mit Rosetten geschmückt. Die niedrigeren Bögen zu beiden Seiten, ähnlich gegliedert, ruhen auf kleineren Säulen mit attischen Basen von Marmor, Schaften von grauem Granit und prachtvoll gehauenen Phantasi Kapitellen von schwarzem Marmor, deren ein jedes vom andern abweicht, und die als Kanon Bramantescher Kapitelle gelten können. An dem einen streben die Akanthusblätter empor, an dem andern neigen sie sich, nach romanischer und auch Brunellesco'scher Weise von oben mit den Spitzen herab. An Stelle der Voluten treten hier und da Füllhörner oder Widderhörner, diese wie jene unten frei durchbrochen. Einige der Kapitelle sind mit Wappen verziert, die sich auf die verschiedenen Stifter der einzelnen Säulen beziehen. Eigenthümlich ist es, daß die Schäfte der zwei äußersten Säulen mit Knorren versehen sind, eine in Praxis umgesetzte naive Theorie über den Ursprung der Säule. Auch hier setzen die Bögen auf gebälkförmigen Kämpfern über den Kapitellen an. Den Säulenkapitellen entsprechen an der Wand feingebildete Anfänger mit gebälkartigen Kämpfern, die aus dem Kämpfergefäms, das sich längs der Wand hinzieht, herausgekröpft sind. Ebenso zieht sich außen über den Bögen, die mit mannigfach verzierten Schlusssteinen versehen sind, ein gebälkartiges Kämpfergefäms hin, das sich über den Mittelpfeilern als Kämpfer verkröpft.

Wenn irgend ein Bau so zeigt dieser, wie Bramante hauptsächlich durch eine Vereinigung Brunellesco'scher mit mailändischen Architekturformen zu einer Veredlung und Vereinfachung der letzteren gelangte. — Durch die Schönheit dieses, damals im Werden begriffenen Baues war Lodovico Sforza so entzückt, daß er Bramante, den »herzoglichen Architekten« auch mit dem Neubau des anliegenden Klosters von S. Ambrogio (jetzt Militärhospital) beauftragte.

Wieder befricht Ascanio Sforza, von seinem Bruder genöthigt, die Hauptkosten des Baues. Vier kolossale Klosterhöfe waren projectirt, nur zwei aber



Sta. Maria delle grazie.

wurden von Bramante begonnen. Gleichzeitig jedoch fertigte er ein Holzmodell des Ganzen an, woran sich nach seinem Abgang von Mailand die späteren Architekten hielten, wennschon sich immerhin deutlich genug erkennen läßt, was noch unter Bramante selbst und was später ausgeführt wurde. Weiter rührt von Bramante selbst wohl eine Reihe von Archivolten, sowie das darüber liegende breite Gebälk an der rechten Seite des mittlern großen Hofes im Ospedale maggiore her. Andere Klosterhöfe sind Arbeiten seiner Schüler, so der von S. Simpliciano (jetzt Kavalleriekaferne), die beiden Höfe von S. Pietro in Gessate, der nur auf drei Seiten ausgeführte Kreuzgang des mächtigen Lazarethhofes u. a. Dem Meister

selbst sind wir aber zuzuschreiben geneigt den Rest eines Klosterhofes, links vom Querschiff des Domes in Reggio, bestehend aus sechs Säulen mit ihren Bögen, welche sehr schön gearbeitete korinthische Kapitelle von echt Bramanteskem Charakter zeigen.

Die Säulenhöfe der Klöster und Kirchen führen uns von selbst auf die Palastbauten des Bramante in Mailand und Umgebung, bei denen gleichfalls die Säulenhöfe eine wesentliche Rolle spielen, und sich auch, wenigstens in Bezug auf die Säulen und Arkaden selbst, in denselben Formen bewegen, wie die Klosterhöfe. Leider fehlen in Betreff der Bramanteschen und Bramantesken Palastbauten, so schlagend und überzeugend auch einige derselben den Stempel des feinen, harmonischen und reichen Geistes des Meisters an sich tragen, fast alle Urkunden, welche seine Urheberschaft actenmäsig beweisen würden. Am besten documentirt ist in dieser Hinsicht Bramante's Bauthätigkeit am erzbischöflichen Palast (1493—97), doch sind von ihm daselbst nur noch die prachtvollen Säulen eines Hofes erhalten, die sich freilich dem Schönsten anreihen, was der Meister in dieser Beziehung geschaffen. — Auch die schönen Säulen des Broletto weisen historisch wie stilistisch mit ziemlicher Sicherheit auf Bramante hin. Noch in anderen Palästen haben sich derartige spärliche aber edle Reste einstiger Thätigkeit des Bramante erhalten, die wir hier übergehen müssen. Mehr hat sich von seiner reichen Wirkksamkeit in Vigevano, der Vaterstadt des Moro, erhalten. Ueber dem Hauptthor des dortigen Kastells liest man die Inschrift: »Nachdem Lodovico Maria Sforza Visconti die Herrschaft seines Neffen Giovan Galeazzo vor innern und äußeren Unruhen gesichert, das verumpfte Gebiet von Vigevano durch Kanalisierung fruchtbar gemacht, stellte er als freiwilligen Zufluchtsort in diesem Kastell den alten Fürstenpalast wieder her, umgab ihn mit neuen Gebäuden und schützte ihn auch durch einen stattlichen Thurm. Auch die ungünstig situirten und verfallenen Wohnungen des Volkes verwandelte er durch passende Strafsenanlagen in einen angenehmen Aufenthalt, er rifs die alten Gebäude um den Marktplatz herum nieder, erweiterte denselben und schmückte ihn auf allen Seiten mit Säulenhallen. Im Jahre 1492 nach Christi Geburt.«

Dafs Bramante der Meister dieser Bauten gewesen, verbürgen sowohl Cesariano als erhaltene Documente. Auch auferhalb Vigevano's liess Lodovico, jedenfalls von Bramante, vier Paläste erbauen, die er jedoch im Kriege gegen Frankreich bis auf einen, den stattlichen Palast des Galeazzo Sanseverino, Feldherrn und Schwiegersohn's des Lodovico, wieder zerstören liess. Dieser letztere wurde seit 1496 besetzt und erhielt den Namen Rocca Nuova. Das Kastell und der Marktplatz der Stadt selbst tragen noch in unverkennbarer Weise die Spuren der Bramanteschen Bauthätigkeit an sich. Das Kastell liegt von Mauern rings umgeben mitten in der Stadt; zwei Thore, ein südliches und ein nördliches führen auf dessen weiten Hof, nach welchem die Schlofsfassade gewendet ist. Dieses Schlofs ist ein höchst stattlicher und malerischer Ziegelbau des 14. Jahrhunderts, daneben und gegenüber liegen die Gebäudegruppen, die Bramante's Spuren an sich tragen, vor allem an den herrlichen luftigen Loggien mit weiten Archivolten auf Säulen des edelsten Bramanteschen Stils. Das eine dieser Gebäude gegenüber dem Schlofs umfasste die Stallungen für 400 Pferde, deren Arkaden leider übermauert

find. Ein stattliches Thor mit einem höchst malerischen aus Gothik und Renaissance zusammengesetzten Thurm darüber (an dem Bramante wie aus obiger Inschrift hervorzugehen scheint, gleichfalls baulich bethätigt war) führt auf Stufen zu dem tiefer liegenden weiten viereckigen Platz herab, dessen Granit-Säulen mannigfach in einfacheren und reicheren Motiven wechselnde Kapitellformen zeigen, die zum Theil Bramanteschen zum Theil einen älteren Stil an sich tragen.

Zur Vervollständigung des Bildes von Bramante's Thätigkeit in Mailand und Umgebung bleibt noch eine Reihe von Privatpalästen und Häusern zu erwähnen übrig, die zum Theil zum Feinsten und Besten gehören, was Bramante und seine Schule geschaffen haben, und deshalb, auch ohne durch Documente als seine Werke gesichert zu sein, hier nicht ganz übergangen werden dürfen.

Als von ihm selbst erbaut möchten wir unter den mailändischen Palästen die Casa Fontana (später Castiglione) jetzt Silvestri am Corso Cavour in der Nähe der Porta orientale, ferner die Casa dei Castani, jetzt Zucchi, gegenüber der Rückseite der ambrosianischen Bibliothek, sowie vielleicht die einstige Casa Griffi, jetzt Albergo del Ponzone bezeichnen. In Pavia zählen wir zu diesen Bauten die Casa Botigella, Casa Cinifelli und Casa Orlandi auf Piazza del Carmine. Die Casa Silvestri, und nur auf diese sei hier näher eingegangen, ist zunächst interessant durch ihre Fassade. Die viereckigen Fenster des Erdgeschosses und die rundbogigen des Piano nobile sind von Rahmen in Terracottaplastik eingefasst, deren feine Zierglieder und Ornamente in Basrelief eine entschiedene Verwandtschaft mit den Terracotta-Verzierungen von Sta. Maria delle grazie zeigen. Ein Mezzanin unter dem Dache ist mit Rundfenstern versehen. Besonders präziös ist auch das Portal. Zwei edel stilisirte Kandelaber auf Sockeln tragen auf Kragsteinen einen Balkon mit prächtigem alten Eisengitter. Das Portal selbst ist rundbogig und durch einen Streifen mit Fruchtschnüren im Basrelief eingerahmt, der wieder durchaus an Fensterverzierungen der genannten Kirche erinnert. Oben am Bogen befindet sich ein echt Bramantescher Schlussstein. In den Zwickeln sind die üblichen Portraitsmedaillons angebracht. Zu den plastischen Gliederungen dieser Fassade trat noch einst eine reiche architektonisch gehaltene Bemalung, von der noch heute interessante Reste erhalten sind. Ueber dem Erdgeschosse zieht sich ein breiter Fries von Kindern, die in elegante Ranken auslaufen, hin, welche paarweise einen Stierschädel halten. Das Mittelfenster mit dem Balkon war von bemalten Pilastern flankirt, das Mezzanin über dem Piano nobile war gleichfalls als breiter Fries bemalt, mit medaillonhaltenden Sirenen etc. Die Art dieser gemalten Friese stimmt überein sowohl mit Motiven in S. Satiro wie mit den Füllungsornamenten am Hofe des Ospedale maggiore, von welchem letzteren die Abbildung auf S. 36 eine Probe giebt. Nächste der Fassade ist aber auch der Säulenhof mit seinen echt Bramanteschen Kapitellen und im oberen Geschosse mit Pilastern, die durch Kandelaber in Relief verziert sind, von hohem Interesse.

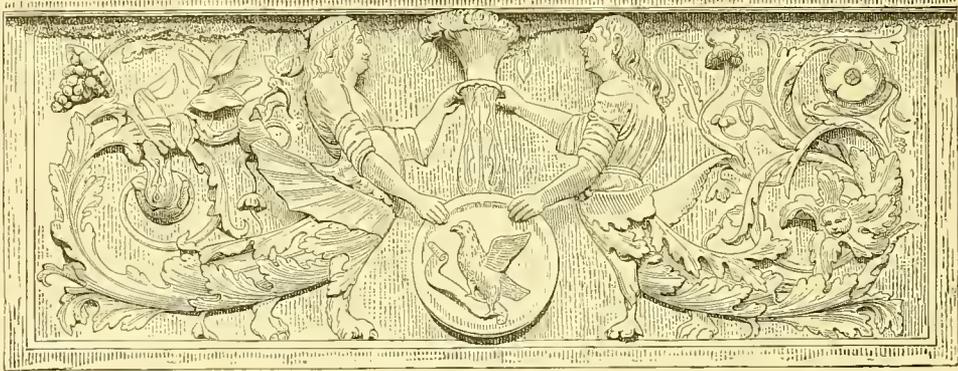
Wie wir sahen, muß Bramante um die Mitte der siebziger Jahre in Mailand als Architekt aufgetreten sein, als welcher er sich dort schnell ein bedeutendes Ansehen bei den Großen wie bei den Künstlern erwarb. So wie letztere einerseits ihm vorgearbeitet hatten und er unfreiwillig viele Motive von der kurz vor seinem

Auftreten in Mailand zur Herrschaft gelangten vorwiegend decorativen Frührenaissance in feine Kunst aufnahm, indem er auch nicht weniger schon vorhandene Kräfte, wie des Ambrogio Foppa, des Cazzaniga, des Omodeo und Anderer sich bei der Ausschmückung feiner Bauten bedienen mochte, so nahm er sie alle unter seine, vermuthlich in Umbrien erworbene künstlerische Zucht und brachte in die üppig überwuchernde lombardische Decoration ein System der Einfachheit, Klarheit, strengen Begründung, das mit Beibehaltung der Neigung zu Schmuck ein architektonisches Gesamtergebnis von ebenso hoher Eleganz und Schönheit der Verhältnisse wie der Anmuth und Heiterkeit hervorbrachte. Bald erwarb er sich die hervorragende Gunst des kunstfinnigen Ufurpators Lodovico il Moro, desselben der auch Leonardo da Vinci an seinen Hof berufen hatte, so wie die Bildhauer Giacomo, Ambrogio Foppa und den Steinbildhauer Giacomo da Trezzo. Wie Leonardo Hofmaler, so wurde Bramante herzoglicher Architekt, und die meisten Bauten verdankte er in der That theils dem Herzoge selbst theils dessen Hofleuten. Unter diesen finden wir Gaspare Visconti, Bernardo Bellincioni, Taffoni, Lancino Corti. Auch Lodovico's Gemahlin Beatrice war dem gesellschaftlich gewandten Architekten gewogen, der überhaupt am Hofe Lodovico's nicht bloß die rein amtliche Stellung einnahm, die ihm sein Beruf zuwies, sondern, ähnlich wie Leonardo, an der Gefelligkeit des engeren herzoglichen Kreises hervorragenden Antheil hatte. Auch brachte er außer seiner Kunst noch andere Gaben mit, die ihn, der damaligen Mode gemäß, im Umgang mit den Großen empfahlen. Wie Leonardo neben seiner Malerei Musik und Dichtkunst pflegte und die Mussestunden des Herzogs damit erheiterte, so bethätigte sich auch Bramante als Dichter besonders von Sonetten, in denen er bald den ersten Ton des Dante, bald eine witzige satirische Saite anzuschlagen pflegte. Auch ein Gedicht auf's Schachspiel schrieb er. In einigen seiner Gedichte spielt er auf schlechte Bezahlung von Seiten des Hofes an; ein andermal verlangt er darin Geld um sich Kleider und Schuhe zu kaufen. Bramante war gut bezahlt vom Herzoge; ob daher obige Anspielungen in seinen Gedichten wirklich auf Habgucht schließen lassen, die ihm von zeitgenössischen Schriftstellern mehrfach vorgeworfen wird, lassen wir dahingestellt. Gewiß ist, daß er es in Mailand verstanden, sich viele Freunde zu erwerben. So hatten ihn seine poetischen Neigungen mit Gaspar Visconti zusammengeführt, der mehrere Gedichte an ihn richtete, und in seiner Poesie Giulio e Daria vom Jahre 1495 ihm fünf Oktaven des glänzendsten Lobes spendet. Auch Leonardo's sowie des Malers Bernardino Zenale von Treviglio Freundschaft soll er sich besonders durch seine dichterische Begabung erworben haben. Ebenso stand er in freundschaftlichen Beziehungen zu zahlreichen Gelehrten am Hofe Lodovico's, wie Giacone Maini, Giorgio Merula, Ambrosio da Rosato und Anderen.

Wie man ihn in jenem Kreise schätzte, das zeigen — freilich in der rhetorischen Ausdrucksweise des damaligen Humanismus — deutlich einige Stellen in dem erwähnten Lobgedicht des Gasparo Visconti. »Welch feltner Mann auf der Welt Bramante sei, ein jeder sieht und hört es heutzutage. Leichter ließen sich jene Spiegel, welche die Sonne uns des Nachts anzündet, oder alle Sandkörnchen des Meeres, so tief das Auge dringt, oder die Seligen im Himmel

zählen, als die Kenntnisse, die Bramante in sich faßt.« — »Dir mein Herzog, ruhmwürdiger Moro, fehlt nie der Wunsch nach ewigem Ruhm, seitdem Du die Regierungsforgen für ganz Europa übernahmst, das Dich verehrt und liebt; hier suchst Du die Ruinen wieder zu restauriren, Du richtest sie neu auf und kein Anderer wird von Dir dazu berufen als dieser, dessen Leitung Du Dich vertrauſt, den großen Werth erkennend der in ihm liegt« u. f. f.

Im Jahre 1499 wurde Lodovico il Moro im Kriege gegen Ludwig XII. beſiegt, und als Gefangener nach Frankreich abgeführt. Der Sturz des Gebieters trieb den Kreis von Künstlern und Gelehrten, die er um ſich verſammelt hatte, nach allen Richtungen auseinander. Lionardo da Vinci begab ſich nach Florenz, Bramante ging vielleicht gleichfalls über Florenz, wo er neue Eindrücke von der einfach ernſten Würde der toscanischen Baukunst in ſich aufnehmen mochte, nach Rom.



Ornament vom Ospedale maggiore.

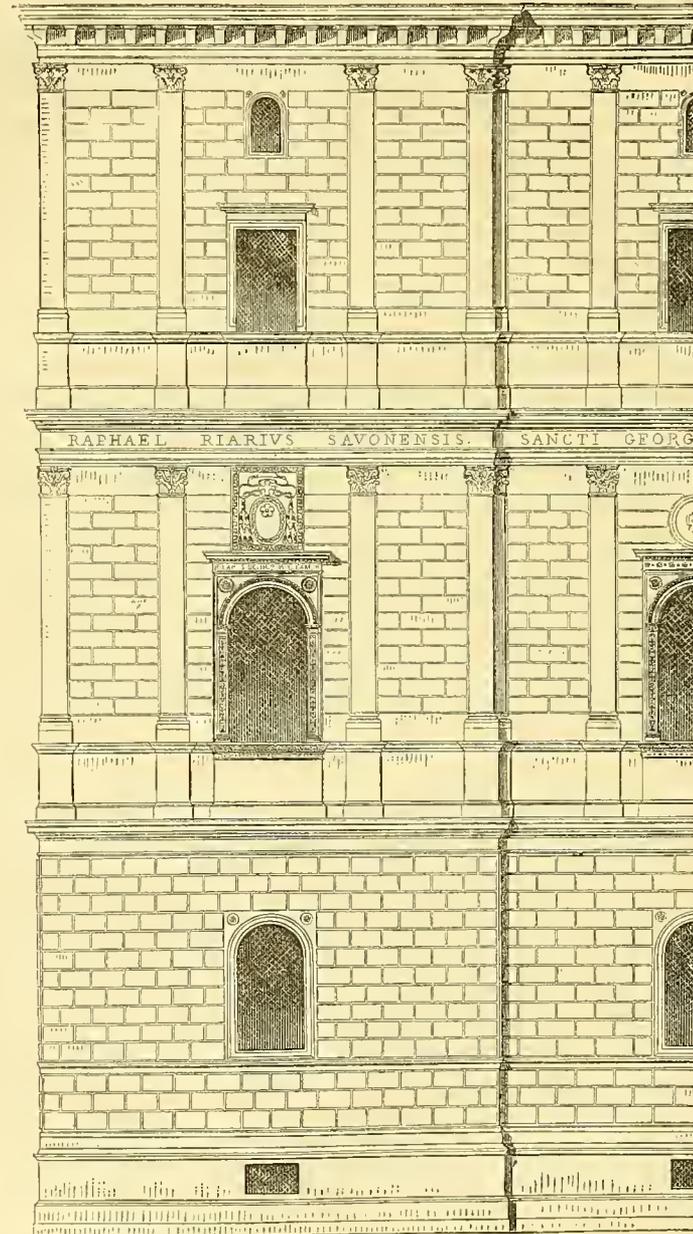
Die Ueberſiedlung dorthin bildet eine Epoche im künstlerischen Bildungsgange des Meisters. Von nun an tritt der, oft bis an Spielerei grenzende Reichthum an feinen Details und Gliedern, wie er ihn offenbar der herrschenden Geſchmacksrichtung der Lombardei zu Liebe angenommen hatte, und welcher auch mit der dort üblichen Terracottaplastik ſowie mit der, von Bramante in Zusammenhang mit dem Ziegelbau zu einem hohen Grad der Vollendung geführten Stuckplastik zusammenhing, in feiner Kunſtübung mehr und mehr zurück. Durch das Studium der vor allem auf groſartige Maſſenwirkung gehenden römischen Monumente gelingt es ihm, auch ſeinem Stil einen groſartigeren mehr monumentalen Charakter als vordem zu verleihen. Dabei bewahrt er aber auch in ſeiner römischen Periode jene ihm ganz beſonders eigene feine Empfindung für edle harmonische Verhältniſſe ſowie für Anmuth der Formen. In die erſte Zeit ſeines römischen Lebens fällt das Studium der antiken Ueberreſte, welche er damals noch in großer Fülle dort vorfand; ſeine Forſchungseifer führte ihn auch zu den Bauten der Campagna, nach Tivoli (wo er die Trümmer der Hadriansvilla genau aufnahm) fogar bis nach Neapel, wo beſonders am Golf von Bajae noch intereſſante Römerbauten ziemlich wohl erhalten, zum Studium einluden. Vornehmlich beſchäftigte ihn die Anlage der römischen Grabkapellen und an-

derer Rundtempel wie sie in großer Anzahl über die Campagna (zumal längs der Gräberstraße) verstreut liegen; neben den Grundrissen waren es insbesondere auch die fertigen Stuckaturen der Decken, welche fein Interesse erwecken mußten, indem sie feinen früher schon entwickelten Neigungen entsprachen.

Seine ersten eigenen Arbeiten in Rom fallen noch in die Regierungszeit Alexanders VI., als dessen »Unterarchitekt« er zwei Brunnen auf dem Platze von Trastevere und auf dem Petersplatze (die jedoch später anderen weichen mußten) errichtet haben soll. Um die Wende des Jahrhunderts scheint er dann mehrere Privathäuser und Paläste in Rom begonnen und zum Theil ausgeführt, und sich durch deren Schönheit wie durch feinen längst begründeten Ruhm das Vertrauen Julius' II. erworben zu haben. Zu diesen frühesten römischen Werken möchten wir besonders den Palazzo della Cancelleria mit der anstossenden Kirche S. Lorenzo in Damaso rechnen. Seit Clemens VII. diente ein an derselben Stelle befindlicher Palaß als Wohnung des Kardinal Vicekanzlers sowie als Sitz der päpstlichen Kanzlei. Im J. 1435 liefs ihn Kardinal Lodovico Scarampi-Mezzarota von Padua restauriren. In feiner gegenwärtigen Gestalt wurde er jedoch erst vom Kardinal Raffaele Riario, dem Neffen Sixtus' IV. errichtet. Nun giebt eine Inschrift allerdings das Jahr 1495 als das der Erbauung an; Bramante hatte also entweder den Auftrag dazu schon in Mailand erhalten, oder er ist nur als Erbauer eines Theils des Palaßes, wie auch Vasari hervorhebt, zu betrachten. Gleichwohl dürfen wir als gewiß annehmen, daß der künstlerische Theil des Palaßes und der Kirche, ihre architektonische Gliederung, die Details u. s. w. (abgesehen von späteren Zusätzen) von Bramante herrühren, dessen Stil sie, wenn auch in einer neuen Phase, doch unverkennbar tragen. Dieser Palaß, dessen Fassade ganz mit Travertinquadern, angeblich Bruchstücken des Colosseums, des Gordianischen Bogens, sowie antiker Thermen bekleidet und mit marmornen Profilirungen verziert ist, gehört zu den großartigsten und schönsten Bauten seiner Art in Rom. Der Grundriß zeigt die Aufgabe, bei unregelmäßigem Terrain einen Bau von monumentaler Wirkung mit einer Menge kleiner Räume, die unter sich in bequemer Verbindung stehen sollen, zu schaffen und außerdem eine schon bestehende Kirche, sowohl in künstlerische wie praktische Verbindung mit dem Palaß zu bringen, auf's Glücklichste gelöst. Die Fassade der Kirche und des Palaßes stehen in einer Flucht, indem sie nur an beiden Enden schwache Risalite bilden, wodurch die Eintönigkeit einer zu langen Fassade glücklich vermieden wird. Die ganze gemeinfame Front von c. 90 M. Länge (die Risalite sind etwa  $7\frac{1}{2}$  Meter breit und springen einen halben Meter vor) ist in drei mächtige Geschosse getheilt, deren unterstes auf edel profilirtem Sockel sich erhebt. Zwölf Rundbogenfenster mit einfach architravartig profilirten Rahmen sowie Rosetten zu beiden Seiten darüber, ferner zwei Portale, deren eines in das Innere des Palaßes, das andere in die Kirche führt, unterbrechen die Quaderfläche.

Leider wurden beide Portale erst später ausgeführt und stören durch ihre abweichende Formbehandlung nicht wenig die Harmonie der Fassade. Um sich den harmonischen Eindruck vorzustellen, den Bramante beabsichtigt hatte, muß man die Entwürfe des letzteren zu den Portalen betrachten, welche Letarouilly in einem Manuscript gefunden und auf Tafel 351 Vol. III. seines Werkes ver-

öffentlich hat. Ein schön profilirtes Gesims schließt das Erdgeschofs gegen den Piano nobile ab. Dieser, wie das obere Geschofs, zeigt einen wundervollen Wechsel von Fenstern und Pilastern. Ein jedes Fenster wird von eigenen Pilastern

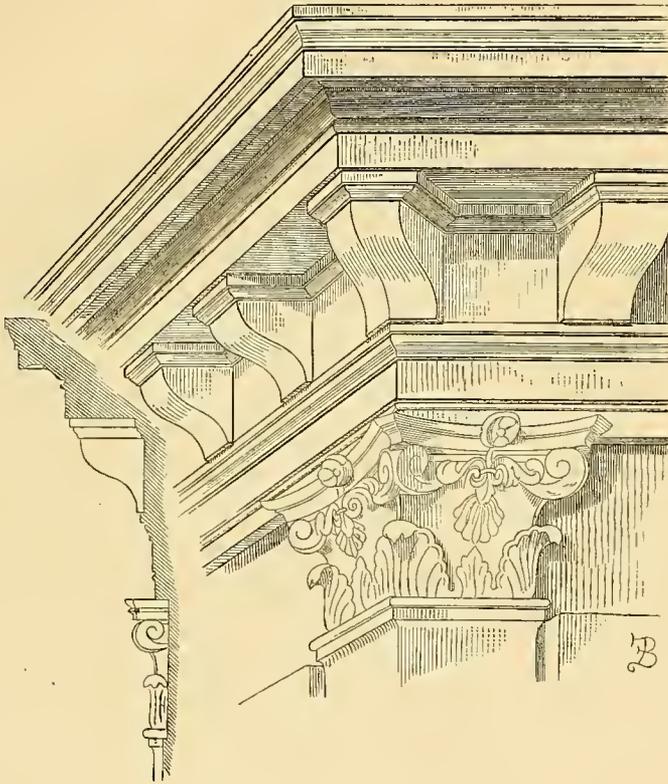


Von der Fassade der Cancellaria.

flankirt, so daß also immer zwei Pilaster zwischen zwei Fenster kommen; an den Rivalitenfronten ist ein Fenster von je zwei Pilastern eingeschlossen. Fenster und Pilaster des Piano nobile heben diesen besonders hervor durch ihre reiche

wahrhaft prächtige Ausschmückung, die bei aller Fülle des Details doch stets jene, man möchte sagen unschuldige Einfachheit, sonnige Klarheit und Eleganz bewahrt, wie sie Bramante's Zierformen eigen ist.

Vielleicht der bewunderungswürdigste Theil des Baues ist jedoch der große viereckige Hof, zu welchem das Hauptportal des Palastes durch einen gewölbten Korridor führt. Hier tragen dorische Säulen und Eckpfeiler mit gleichverzierten Kapitellen die fein profilirten Bögen, über denen eine zweite Säulenloggia mit noch reicher verzierten kleineren dorischen Säulen wiederum den Piano nobile



Detail von der Cancellaria.

bezeichnet. Das dritte Geschoß zeigt durch herrliche korinthische Pilaster gegliederte Wände mit horizontal verdachten Fensteröffnungen, die auf der Brüstung aufsitzen, und darüber Bogenfensterchen. Die Ecken der Hallen nehmen am Erdgeschoß wie am Piano nobile kräftige, durch Pilaster gegliederte Pfeiler ein, um dem Schub der Bögen bessern Widerstand zu leisten. Ihre Kapitelle sind entsprechend denen der Säulen, jedoch mit Hinzufügung eines zweiten Halbes unter dem ersten, gebildet; die Mitte des Stammes umgiebt ein mit Ornamenten und Rosetten verzierter Gurt, der die Verstärkung symbolisiren soll, und an ähnliche Glieder an den Säulen der Vorhalle von Sta. Maria delle grazie in Mailand erinnert. In den Zwickeln der Hallenbögen befinden sich Medaillons mit Rosetten.

Der Palaſt der Cancellaria ſteht noch in direktem geiſtigen Zuſammenhange mit Bramante's mailändiſchen Bauten, die durch ihren, oft an's Spielende grenzenden Reichthum an zartem und edlem Schmuck, bei einer gewiſſen Schlankheit der Hauptformen und Verhältniſſe mit Recht noch der Frührenaiffance, wenn auch als reinſter veredelter Ausdruck derſelben, zugezählt werden. In der Cancellaria vereinigt ſich die ältere Richtung mit dem Streben nach imponanter einheitlicher Wirkung durch groſſe Maſſen und Verhältniſſe, wie es ſich an Bramante's mailändiſchen Bauten im Ganzen noch weniger ausſpricht, als das ſchon früher durch Brunellesco geſchehen war. Brunellesco hatte durch ſeine Schule ſchon auf Bramante's erſte Bauepoche eingewirkt, was die Canonica von S. Ambrogio deutlich darthut; die Einwirkung mochte ſich bei Bramante's Reife nach Rom, auf der er Toscana nicht unberührt laſſen konnte, wieder neu belebt haben.

Ein anderer kleiner Palaſt in Rom erinnert nicht minder lebhaft an Bramante's mailändiſche Epoche. Es iſt dies das Haus des apoſtoliſchen Notars Sander von Nordhauſen, welches im J. 1506 vollendet wurde. Dasſelbe ſteht neben der Faffade von Sta. Maria dell' Anima, die gleichfalls Bramantesken Charakter verrieth, wie wir denn auch wiſſen, daſs Bramante für den Bau dieſer Kirche von der deutſchen Nation in Rom zu Rathe gezogen wurde. Auch dieſer Palaſt zeichnet ſich durch die ſchönen Fenſterverkleidungen, ſowie durch echt Bramantiſch componirte Sgraffitofrieſe aus.

Nahezu identiſch mit dem Hofe der Cancellaria iſt ferner der Hof des Palazzo Doria-Pamfilii, welchen in der That Kardinal Fazio Santorio unter Julius II. errichten lieſs, alſo zu Bramante's Zeit, ſo daſs wir mit Sicherheit annehmen dürfen, auch dieſer Hof ſei ein Werk des genannten Architekten. Dasſelbe gilt von dem zur nämlichen Zeit erbauten prächtigen Stalle dieſes Palaſtes, der ein längliches Viereck bildet, deſſen Gewölbe zwei Reihen von je acht toscaniſchen Säulen tragen. Die übrigen Theile des Palaſtes ſind bekanntlich ſpäter zu verſchiedenen Zeiten ausgebaut worden, weſhalb ihm die Harmonië eines einheitlichen Entwurfes abgeht. — Von dem Palaſte bei S. Biagio in Via Giulia, welchen Bramante dem Vaſari zufolge für Papſt Julius II. erbauen ſollte, der aber nie vollendet wurde, ſind nur noch wenige Reſte der Grundmauern erhalten; in Florenz befindet ſich unter der Sammlung von Handzeichnungen ein Grundriſs dafür.

Die ovale, durch gekuppelte Säulen getragene Wendeltreppe im Palazzo Borghese iſt, wenigſtens in ihrer jetzigen Geſtalt, kein Werk des Bramante, als welches Vaſari ſie bezeichnet, ſondern, wie es ſcheint, eine Kopie nach einer ähnlichen Treppe, die er im vaticaniſchen Palaſte erbaute.

Wenn nun Bramante in den erſten Bauten, die er ſeit ſeiner Niederlaſſung in Rom ausführte, noch ziemlich treu an ſeinen mailändiſchen Traditionen feſthält, ſo machte ſich doch bald das Studium der cläſſiſchen Alterthümer in entſchiedener Weiſe bei ihm geltend und brachte eine ſolche Umgeſtaltung, man kann ſagen Umwälzung ſeines Stiles hervor, daſs er in derſelben Weiſe wie er der Frührenaiffance den edelſten Abſchluss gab, ſo nun auch die cläſſiſche Epoche der Renaiffancearchitektur weſentlich durch ſeine Thätigkeit begründete.

Diese Stilverwandlung zeigt sich in deutlichster Weise bereits in dem kurz nach der Cancellaria 1504 begonnenen heutigen Palazzo Giraud.

Die Formen der Cancellaria sind hier zu einfach edler Wirkung abgeklärt. Es zeigt sich ein größeres Maßhalten in den Zierformen, eine vollständigere Unterordnung derselben unter die Wirkung der Hauptglieder und Massen. Der plastische Schmuck ist hier im Wesentlichen auf die korinthischen (denen der Cancellaria durchaus verwandten) Kapitelle der Pilafter, sowie auf höchst edel componirte Füllungsornamente an den Zwickeln der Fensterbögen am Hauptgeschoß beschränkt. Im Uebrigen müssen allein die wundervollen keuschen Profilierungen, sowie die herrlichen Massenverhältnisse der Fassade Leben, Schmuck, Grazie verleihen — und wie gelingt es ihnen!

Der Palaß, den Bramante für Raffael, seinen Freund und Landsmann, wie wohl nicht Verwandten, am Platze von St. Peter erbaut hatte, wurde 1661, als Bernini die mächtigen Säulengänge zu beiden Seiten des Platzes anlegte, niedergedrückt. Letarouilly (I. 346) und Ferrerio bringen eine Ansicht davon nach alten Kupfern. Der Charakter des Palaßes muß demnach ungemein festlich gewesen sein. Er verräth übrigens eine Vermählung Bramantefchen und Raffaelischen Stiles (wie dieser z. B. am Palazzo Ugucioni und Pandolfini in Florenz sich ausdrückt).

Die großartigste Palaßanlage aber, die Bramante in Rom begann, wurde ihm vom Papste Julius im Vatican selbst übertragen. Er sollte die durch ein kleines Thal vom alten apostolischen Palaß getrennte Villa Belvedere, welche einst von Antonio Pallajuolo unter Innocenz VIII. angelegt worden war, mit ersterem durch mehrere Geschoße von Portiken und Loggien, die eine colossale Längenausdehnung (über 1000 P. F.) erhalten hätten, auf beiden Seiten in Verbindung setzen, so daß auf diese Weise ein ungeheurer länglich viereckiger Raum für Festspiele entstand. In dem Thal in der Mitte zwischen Papstwohnung und Belvedere sollte eine prachtvolle Fontaine angelegt werden, und von dieser aus eine doppelte, mehrfach sich windende Treppe zu dem hohen Terrain der Villen führen. Letztere schmückte Bramante mit einer ungeheuren Nische in ihrer Mitte, die auf eine großartige Wirkung vom entgegengesetzten Ende des Hofes aus, berechnet war. In kleineren Nischen, innerhalb dieser großen, stellte er mehrere der besten damals gefundenen Sculpturen auf. Noch unter Bramante wurde der größte Theil des unteren dorischen Geschoßes der langen Portiken erbaut, vom oberen ionischen, das sich mit Loggien nach außen hin öffnen sollte, errichtete er nur einen kleinen Theil. Aber er verfuhr hier so eifertig, verlegte so wenig Sorgfalt auf gute Fundirung, daß diese Portiken in der Folgezeit wiederholt verstärkt werden mußten.

Die Wirkung dieser großartigen Anlage vernichtete später Sixtus V. wieder, indem er dicht vor der schönen Treppe einen Querflügel, die Biblioteca Vaticana erbauen ließ. In Folge dessen ist Bramante's riesiger Hof in zwei Theile ohne Wirkung und Zusammenhang zerfchnitten. Die Nische erscheint jetzt, da der genügende Abstand für den Beschauer fehlt, übertrieben groß. Besonders prachtvoll ist sodann die Wendeltreppe, die von Säulenpaaren dorischer, ionischer und zu oberst korinthischer Ordnung getragen wird, und herrliche Verhältnisse

zeigt. Sie stellte die Verbindung der verschiedenen Geschosse her, und soll nach Vafari, nach dem Muster einer Wendeltreppe, angeblich des Niccolò Pisano in Pisa ausgeführt worden sein.

Auch in seinen Kirchenbauten erlangt der Stil Bramante's auf Grundlage der schon in Mailand für ihn charakteristischen Gedankenwelt erst in Rom die volle Reife der Ausbildung. Der Centralbau ist auch hier sein Lieblingsmotiv, und zwar gibt er nunmehr, wohl unter dem Einfluß des Pantheons, der sphärischen Kuppel, die auch nach außen als solche ausgesprochen ist, den Vorzug, im Gegensatz zu den achtseitigen Klostergewölben mit äußerem Zeltdach, die er während seiner mailändischen Bauhätigkeit, an alte lombardische Traditionen anknüpfend, liebte. Freilich tritt diese Umwandlung nur allmählig ein. Anfänglich finden wir ihn noch in der bisherigen Weise thätig, so in dem in die römische Zeit fallenden Kuppelbau der Kirche von Loreto, an der er, wie es scheint, seit 1508 im Auftrage Julius' II. baute. Schon unter Alexander VI. finden wir ihn in Loreto thätig, jedoch nicht an der Kirche, sondern an den mit zwei Geschossen prächtiger Loggien versehenen Palästen für die Canonica sowie für die Aufnahme der Pilger, welche den großen Platz vor der Kirche zu zwei Seiten flankiren. Auch diese Gebäude führte er aber unter Julius II. und Leo X. noch weiter fort. Julius II. erst ließ Bramante den Kirchenbau selbst wieder aufnehmen, der von Giuliano da Majano begonnen, sodann von Giuliano da S. Gallo fortgesetzt worden war. Letzterer schloß sogar die Kuppel schon im J. 1500, wie aus seinem Tagebuche hervorgeht: Bramante scheint jedoch an den Arbeiten seiner Vorgänger wieder bedeutende Veränderungen vorgenommen zu haben. Wenigstens meldet der damalige Ceremonienmeister Julius des Zweiten, Paride Grassi, unter dem J. 1509, der Papst sei nach Loreto gekommen, um die Ruinen und Bauten zu betrachten, die durch seinen Architekten Bramante, »oder besser Ruinante, wie man ihn seiner Zerstörungen wegen zu nennen pflegt,« zu besichtigen. Der Sculpturenschmuck des Innern der Kirche wurde theils zu Bramante's Lebzeiten, besonders aber seit 1514 durch Andrea Sanfovino, Baccio Bandinelli und zahlreiche andere Bildhauer ausgeführt. Als Architekt folgte dem Bramante Boccacino von Carpi.

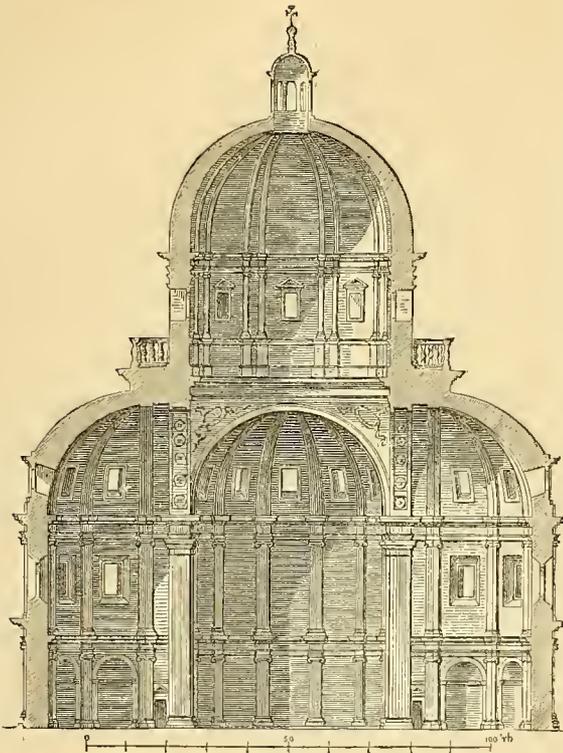
Die Kirche bildet ein Kreuz mit dreischiffigen Armen, die von zahlreichen Kapellennischen belebt sind, und einen achteckigen Kuppelraum, in dessen Mitte sich das »heilige Haus«, eine prachtvoll mit Sculpturen geschmückte, oblonge, freistehende Kapelle erhebt. Die achteckige Kuppel ruht auf acht bogentragenden Pfeilern. Der achtseitige Tambour derselben ist von Fenstern durchbrochen. Nach außen ist die Kuppel jedoch nicht zeltförmig, sondern gewölbt, während in Mailand Bramante selbst seine sphärischen Kuppeln, wie in Sta. Maria delle grazie und S. Satiro (Kirche) außen durch ein Zeltdach abschloß.

Bramante's Neigung für das Achteck klingt auch noch in einer Kirchenhöpfung von ihm nach, die zu einer der reinsten und gelungensten Central-Hochbauten gehört. Es ist dies die Consolazione in Todi. Im Jahre 1504 beschloßen die Bürger von Todi, der Jungfrau Maria als Trösterin eine Kirche zu bauen. Bramante lieferte den Entwurf, sein Schüler Ventura Vitoni von Pistoja führte den Bau für ihn aus, und legte am 7. März 1504 den Grundstein.

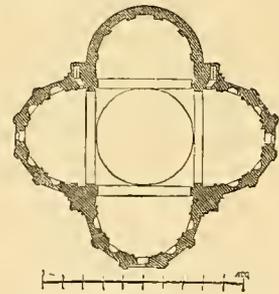
Bis 1547 blieb der Bau unvollendet. Von da an führte ihn Ippolito Scalza binnen zehn Jahren seinem Abschluß entgegen. Wenn die Kirche somit in den Einzelheiten kaum dem Bramante angehört, wiewohl diese von großer Schönheit sind, so ist dagegen der Plan sein unbefrittenes Eigentum. Und zwar bildet den Grundriß ein Quadrat, an dessen vier Seiten sich unmittelbar vier aus dem Achteck gebildete Apfiden legen. Das Quadrat markieren mächtige dorische Eckpilaster, welche über verkröpftem Kämpfergesims die caffettirten Tragebögen stützen. Die Apfiden sind mit zwei Ordnungen ionischer

Pilaster, unten mit Nischen und Thüren, oben mit rechteckigen Fenstern dazwischen gegliedert.

Auch den Tambour gliedern im Innern ionische Pilaster, während dessen Fensterverkleidungen aus späterer Zeit stammen. Eine herrliche, innen wie außen sphärische Kuppel mit Laternen erhebt sich darüber. Auch die Außenseite der Kirche zeichnet sich sowohl durch die schöne Correspondenz mit der inneren Anlage wie durch ihren



Sta Maria della Consolazione. Durchschnitt.



Sta Maria della Consolazione. Grundriß.

prächtigen pyramidalen Aufbau aus. Die Außenwände der Apfiden sind durch zwei Ordnungen von Compositpilastern belebt; über den Apfiden ragt der, mit schönem Balustradengeländer bekrönte Vierungswürfel empor, an den sich die Halbkuppeln der ersteren legen. Darüber erhebt sich, etwas eingezogen, der freie, schöngegliederte Tambour mit der Kuppel, deren 16 breite Rippen unten in dreistufigen Ringen nach Analogie des Pantheons ein Widerlager finden.

Das Juwel eines Centralbaus, welches vielleicht Bramante's vollendetste Schöpfung und ein Muster der besten classischen Renaissancearchitektur ist, bewundern wir aber in dem sogenannten Tempietto von S. Pietro in Montorio zu Rom. Dieser kleine köstliche Bau, der künstlerisch wie kunsthistorisch, in eine Reihe mit der Capella Pazzi des Brunellesco zu stellen ist, wurde von Bramante

im Auftrage Ferdinands IV. und der Königin Isabella von Spanien im Jahre 1502 begonnen.

Er ist fast ganz aus Travertin gebildet, nur die Schäfte der Säulen sind aus Granit, ihre Bafen und Kapitelle aus Marmor. Eine Colonnade von sechzehn römisch-dorischen Säulen auf gemeinsamem kreisförmigen Sockel, um den sich noch drei Stufen rings umlegen, umgeben die Kapelle, indem sie über dorischem Gebälk eine Balustradengalerie tragen, welche ringsum läuft. Den Säulen entsprechen an der Wand Pilaster, zwischen denen abwechselnd neun Nischen und vier viereckige Fenster angebracht sind. Ueber der schönen Balustradengalerie ragt noch das obere Geschoß des Tambours durch viereckige Fenster abwechselnd mit Muschelnischen zwischen lifenenartigen Wandstreifen belebt, empor und trägt die herrlich geschwungene leise elliptische Kalotte, die durch sechzehn Rippen getheilt ist und einen pyramidalen Aufsatz mit Kugel und Kreuz trägt. Die ganze Kapelle bildet einen prächtig abgestuften Hochbau. Die Treppe als breite Basis oder Fuß des Ganzen erhöht nicht wenig diese Wirkung, ebenso wie das Verhältnis des weiteren Säulenumgangs (der auch statisch als Widerlager von Wichtigkeit ist) zum darüber aufragenden Cylinder mit der weichgeschwungenen Kuppel. Das Innere des Tempelchens correspondirt vorzüglich wenn auch nicht pedantisch mit der äußeren Gliederung des Baues.

Nicht nur durch die classisch vollendete Einfachheit, man könnte sagen Natürlichkeit des Grundrisses und Aufbaues sowie durch die herrlichen Verhältnisse der Gliederungen, sondern besonders auch durch die Strenge und Reinheit, mit welcher hier das römisch-dorische System durchgeführt wurde, übte dieser Bau als vielbewundertes Vorbild einen tiefgreifenden Einfluß auf die Weiterentwicklung der Architektur. Hatte sich gelegentlich schon in Mailand Bramante's Liebe für das dorische geäußert, welches er hier freilich noch selten rein anwendet, so ist es in Rom wesentlich sein Einfluß, der dem dorischen System im 16. Jahrhundert den Vorrang über das korinthische verleiht, welches im fünfzehnten das bevorzugte ist. Peruzzi war hierin sein treuer Nachfolger. Ursprünglich sollte dieser Rundtempel auch noch durch einen kreisförmigen Säulenhof umgeben werden. Derselbe hätte sich auf's Harmonischste dem Tempel allseitig angeschlossen, und da er ihn ziemlich eng umgürtet hätte, so wäre die richtige vom Künstler beabsichtigte Verkürzung der Kuppel eingetreten, die jetzt, von gewissen entfernteren Punkten des wirklich gebauten länglich viereckigen Hofes, etwas schwer im Verhältniß zum Unterbau erscheint.

Es bleibt uns noch von dem großartigsten Bauproject Bramante's zu sprechen übrig, mit dessen Ausführung er seiner Lebensthätigkeit den gewaltigsten Abschluß gegeben hätte, wäre der Tod nicht hindernd dazwischen getreten.

Die älteste und größte der christlichen Basiliken, St. Peter zu Rom, war trotz der wiederholten Reparaturen im Laufe der Jahrhunderte immer baufälliger geworden. Nach Leon Battista Alberti's Angaben hatten sich ihre Mauern um 3 Braccien (c. 2 Meter) gesenkt, sodas das nächste Erdbeben genügt hätte, den Bau zu zerstören. Deshalb beschloß Nicolaus V. um die Mitte des 15. Jahrhunderts einen Neubau und beauftragte B. Rossellino nach seinen eigenen Angaben das Project auszuarbeiten, bei dem ihm vermuthlich auch L. B. Alberti

rathend zur Seite stand. Die Bauausführung gelangte nicht weit. Bei Nicolaus' Tode war der Chor allein etwa 2 Meter aus der Erde gewachsen; den folgenden Päpsten aber fehlte der großartige Baufinn ihres humanistischen Vorgängers. So blieb das Project liegen, bis endlich Julius II. den Plan des ihm geistesverwandten Nicolaus wieder aufnahm, und mit der ihm eigenen Leidenschaftlichkeit in's Leben rief. Den Anlaß hierzu soll nach Condivi der Wunsch des Papstes gegeben haben, sich von Michelangelo bei Lebzeiten schon ein coloffales Monument errichten zu lassen. Michelangelo wünschte daselbe in einer eigenen Kapelle aufstellen zu können, zu deren Bau er die alten Chorfundamente zu verwenden gedachte. Hierdurch kam der Papst auf die Idee, Nicolaus' V. Vorhaben nun feinerseits auszuführen. Mehrere Architekten bewarben sich um den Auftrag. Bramante aber, der eine ganze Reihe von Projecten dafür machte, erhielt wie berichtet wird, zum Theil auch durch Intriguen den Vorzug. Am 18. April 1506 legte er unter großen Feierlichkeiten den Grundstein und obfchon er nicht hoffen konnte, die Vollendung des Baues zu erleben, fo betrieb er gleichwohl, um ihn wenigstens für alle Zeiten zu sichern und annähernd festzustellen, die Arbeiten dafür mit einem solchen Eifer, dafs, nach Vafari, bei feinem Tode am 11. März 1514 doch schon die vier großen Kuppelpeiler errichtet und mit ihren Bögen überspannt, ferner die Chorkapelle überwölbt und das linke Seitenschiff begonnen war. Freilich hatte diese Eile der Ausführung auch manche Mißstände im Gefolge. So erwiesen sich bei fortfcreitender Arbeit die Kuppelpeiler als nicht hinreichend stark fundamentirt; noch während des Baues bekamen sie und die auf ihnen ruhenden Bögen Riffe, welche mühselige Verstärkungsarbeiten nöthig machten.

Noch ist die Frage nach dem Antheil welchen die einzelnen Baumeister an der Entwicklung des Grundriffes von St. Peter haben, eine strittige, und vor allem sind Bramante's Entwürfe, selbst sein letzter endgültiger Plan aus dem Schatze erhaltener Zeichnungen nicht mit Sicherheit nachgewiesen. Damit fehlt natürlich auch der Nachweis, in wiefern die späteren Architekten der Kirche auf ihm fußen. Die Frage gipfelt in dem Punkte, ob Bramante einen Langhausbau oder einen Centralbau habe errichten wollen. Unter den erhaltenen Zeichnungen nun tritt zunächst ein mit seinem Namen bezeichneter Grundrißentwurf auf Pergament (Jovanovits I.) hervor, welcher eine Centralanlage mit Hauptkuppel, vier Nebenkuppeln, innen halbrund, außen viereckig gefchlossenen Kreuzarmen, achteckigen Sacristeien an den Ecken der Chorfeite, sowie Vorhallen zwischen den vorfpringenden Sacristeiräumen und Kreuzarmen zeigt. Diese Anlage stimmt fo ziemlich mit einer Ansicht des von Bramante projectirten St. Peter auf einer von Caradoffo geprägten Medaille überein.

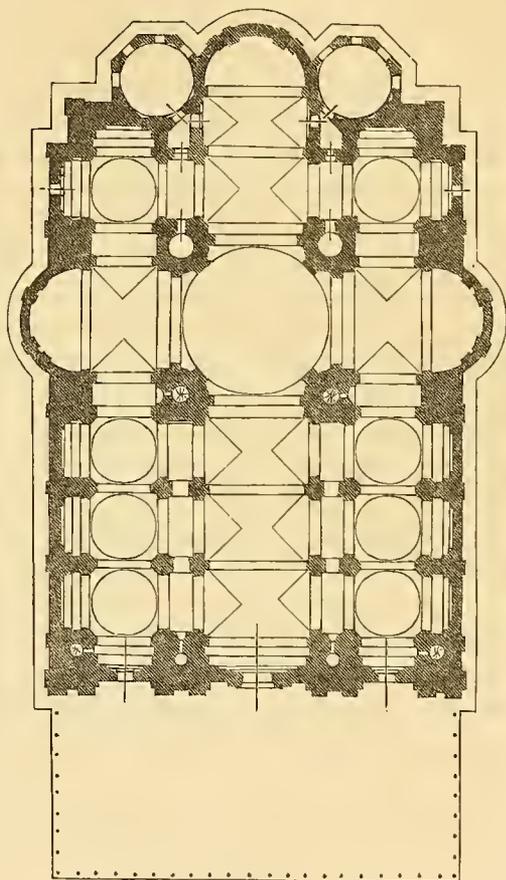
Wenn es hiernach scheint als habe Bramante seiner bekannten Vorliebe nach auch bei diesem wichtigsten Bau seines Lebens die Centralanlage in besonders reicher Ausbildung geplant, fo steht dem wieder entgegen, dafs unmittelbar nach Bramante nachweislich ein Langhausbau beabsichtigt war, namentlich von Raffael, welchen Bramante selbst als seinen Nachfolger empfohlen. Der ältere Meister würde aber doch schwerlich Julius einen Künstler ausdrücklich zur Weiterführung seines Werkes empfohlen haben, wenn er nicht sicher war, dafs dieser

den Bau auch in feinem Geiste fortführen würde. Noch wichtiger aber für unsere Frage ist Serlio's Angabe in Bezug auf Peruzzi's Project, an dem er ausdrücklich hervorhebt, daß es eine Centralanlage, »mit vier Thoren und dem Altar in der Mitte« darstellte. Vafari aber berichtet, Bramante's Entwurf sei zu großartig gedacht gewesen, weshalb Leo X. dem Peruzzi den Auftrag zu einem neuen Entwurf ertheilt habe. Da sich aber Peruzzi in diesem reinem neuen Entwurf natürlich dem bereits bestehenden, also auch den vier Bramantefchen Kuppelpeilern anschließen mußte, so konnte seine Verkleinerung des Planes hauptsächlich nur in einer Streichung des Langhauses bestehen. Endlich sagt ein Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, Panvinio, vom Entwurf Raffael's, Letzterer hätte Bramante's Spuren nicht verlassen, und das Ganze vortrefflich ergänzt; von dem des Peruzzi dagegen, er wäre Bramante's Spuren zum Theil gefolgt, und hätte dessen Projekt verkürzt, aus einem oblongen quadratisch (d. h. central) gemacht. Diesen Beweisgründen dafür, daß Bramante in der That einen Langbau geplant hatte, schließt sich ein weiterer an, den der Grundriß des Domes von Carpi bietet. Dieser Bau wurde im nämlichen Jahre 1514, in dem Bramante starb, und Raffael sein Project ausarbeitete, nach einem von Rom durch Alberto Pio, den Fürsten von Carpi, eingefandten Modell begonnen, und zwar war der Bau noch bei Lebzeiten Bramante's in's Auge gefaßt, wahrscheinlich auch schon entworfen worden. Verschiedene ältere Schriftsteller und Chronisten Carpi's bezeichnen die Kirche als eine im Auftrage des Alberto Pio von Peruzzi vorgenommene Reduction des Bramantefchen Petersprojectes, eine Angabe, die durch die chronologischen Daten wie durch die Thatfache, daß Alberto Pio, kaiserlicher Gefandter am päpstlichen Hofe, und Vertrauter Julius' II. wie Leo's X, das Modell dazu von Rom geschickt hat, jedenfalls hohe Wahrscheinlichkeit erlangt. Vafari nennt bloß Peruzzi als Erbauer.

Was nun die Anlage dieses in seinem Grundriß getreu nach dem Modell (nur mit Weglassung eines Systems des Langhauses) ausgeführten Baues betrifft, so stellt sie sich in der That als zweifellos zur Familie der Petersprojecte gehörig heraus. Und zwar zeigt dieselbe zunächst große Verwandtschaft mit dem Raffaelischen Project, von dem sie sich im Wesentlichen nur dadurch unterscheidet, daß die Sacristeien neben die Chorapsis gelegt sind, und dadurch mächtige Streben derselben gegen den Schub der Kuppel bilden, in Folge dessen der Säulenumgang wegbleiben konnte. Das Fehlen des letzteren in den Querschiffapsiden wurde durch kräftige Mauermassen zu beiden Seiten derselben gut gemacht. Wurde dieser Bau nun auch erst im Todesjahr Bramante's begonnen, so war er doch, wie wir wissen, schon bei seinen Lebzeiten beabsichtigt und vorbereitet. Wenn schon sich dem gegenüber nicht leugnen läßt, daß es immerhin noch möglich wäre, wir hätten es hier mit einer Vereinfachung des Raffaelischen Planes zu thun, so erscheint es uns doch viel wahrscheinlicher, der Dom zu Carpi biete eine dem verlorenen Bramantefchen Entwurf noch näher stehende Anlage als es der Raffaelische ist. All diese Gründe vereint lassen uns aber die Ansicht, Bramante habe abweichend von seiner Gewohnheit, für den Bau des St. Peter ein Langhaus geplant, als die richtige erscheinen.

Was die Form der Kuppel selbst betrifft, welche Bramante für St. Peter

entworfen hatte, so ist uns durch Serlio der Aufriss, Durchschnitt und Grundriss davon erhalten. Dieselbe sollte auf einem Tambour eine sphärische Aufsenkuppel und eine terrassenförmig verjüngte zweigeschoffige Laterne mit kleiner Kuppel und Knopf tragen. Der Tambour sollte aussen durch eine doppelte Reihe (hintereinander) korinthischer Säulen mit horizontalem Gebälk, innen durch etwas tiefer stehende Pilaster mit Fenstern dazwischen verziert sein. Die äußere Kuppelwölbung sollte auf einer Attika eine treppenartige Abstufung nach Art der Pantheonskuppel bis zu etwas mehr als der halben Höhe zeigen. So sichtbar hier Bramante's Studium der römischen Alterthümer hervortritt, er stellte gleichsam die Pantheonskuppel auf den Tempel der Vesta, so hätte diese willkürliche Zusammenfetzung antiker Bauideen der Kuppel einen decorativ spielenden Charakter gegeben, der die imponante Wirkung der Kuppel Michelangelo's nicht von ferne erreicht hätte. Antonio da San Gallo der Jüngere, ein Schüler Bramante's, trieb die von letzterem angebahnte Spielerei in der Ausbildung der Kuppel noch weiter, indem er nicht nur den Tambour terrassenförmig in zwei Arkadengeschoffe theilte, sondern auch statt der Laterne wieder einen ganzen Säulentempel, mit kegelförmigen, an etruskische Grabbauten erinnernden Ab schlüssen aufsetzte, so das der geringe Rest von Kuppelwölbung, der zwischen beiden Bau theilen übrig geblieben sein würde, in der Perspektive von unten aus gänzlich verschwunden wäre. Wie nun aber die Frage über Bramante's Projekte zu St. Peter entschieden werden möge, dadurch das seine Kuppel Pfeiler bei allen späteren Projekten, sowie schliesslich bei der Ausführung des Baues beibehalten wurden, hat er jedenfalls einen entscheidenden Einfluss sowohl auf die Mafsverhältnisse zumal des Kuppelraumes, wie auch, im Verein mit seinen Projekten, auf die weitere Entwicklung der Baugeschichte des St. Peter gehabt. Und dies um so mehr, als er (selbst für den wahrscheinlichen Fall, das Raffaels Plan und der Dom von Carpi seinem Schlufsprojekt am nächsten stehen) immerhin der Chor- und Kuppelpartie eine derartige centrale Ausbildung gab, das Peruzzi und



0 10 20 30 40 Meter.

Grundriss des Domes von Carpi.

werden möge, dadurch das seine Kuppel Pfeiler bei allen späteren Projekten, sowie schliesslich bei der Ausführung des Baues beibehalten wurden, hat er jedenfalls einen entscheidenden Einfluss sowohl auf die Mafsverhältnisse zumal des Kuppelraumes, wie auch, im Verein mit seinen Projekten, auf die weitere Entwicklung der Baugeschichte des St. Peter gehabt. Und dies um so mehr, als er (selbst für den wahrscheinlichen Fall, das Raffaels Plan und der Dom von Carpi seinem Schlufsprojekt am nächsten stehen) immerhin der Chor- und Kuppelpartie eine derartige centrale Ausbildung gab, das Peruzzi und

Michelangelo ihre Centralanlagen daraus ableiten konnten. Hiermit steht auch in Zusammenhang, daß Michelangelo, als er später zur Leitung des Petersbaues berufen wurde, einmal schreibt, er sei wieder zur Schönheit und Einfachheit des Bramantefchen Entwurfes zurückgekehrt, wobei er diesem Meister zugleich nachrühmt, »er sei einer der tüchtigsten Architekten seit dem Alterthume gewesen.«

Dieses Lob fällt um so schwerer in's Gewicht, als beide Künstler, so lange sie neben einander lebten, sich nichts weniger als freundlich gesinnt waren. Nicht nur aus den Berichten Vasari's und Condivi's, sondern auch aus Michelangelo's Briefen selbst erfahren wir, daß Bramante keine Intriguen unterliefs, um Michelangelo zu schaden, und ihm die Gunst Julius' II. zu entziehen, um diese theils sich selbst, theils seinem Freunde Raffael zuzuwenden. Wenn auch diese Erzählungen parteiisch gefärbt sein mögen, ganz erfunden können sie nicht sein. Ueberhaupt scheint sich damals eine Art von Landsmannschaft unter den Künstlern gebildet, und sich die Umbrier besonders eng an einander geschlossen zu haben. Ausser Raffael befanden sich zu Anfang des Jahrhunderts in Rom Pietro Perugino, Luca Signorelli, Bernardino Pinturicchio, mit denen Bramante in freundschaftlichem Verkehr stand. So erzählt uns der Architekt Gianbattista Caporali in seinem Commentar zu Vitruv, er sei einmal mit allen diesen Malern zusammen bei Bramante zum Essen eingeladen worden. Unläugbare Geistesverwandtschaft aber zog namentlich Bramante und Raffael zu einander hin. Ersterer veranlafte die Berufung Raffael's nach Rom, und ertheilte ihm manche wichtige Lehre in der Architektur und Perspektive, wie er ihn auch die Eintheilung der menschlichen und der Pferde-Figur in Quadrate lehrte.

Auf Bramante's Einfluß weist die vortrefflich perspectivisch gehaltene und edel stilisirte Architektur in der Schule von Athen hin, wo auch Bramante's Portrait in einer sitzenden Figur mit dem Cirkel in der Hand von Raffael verewigt wurde. Aber nicht ausschliesslich mit Landsleuten, auch mit Künstlern anderer Gegenden Italiens stand Bramante auf gutem Fusse. So mit Jacopo Sanfovino, einem Feinde Michelangelo's, so besonders mit seinem alten mailändischen Freunde und Genossen Ambrogio Foppa, genannt Caradoffo, der zu Anfang des 16. Jahrhunderts sich gleichfalls in Rom niederliefs und mehrere Medaillen auf Bramante und den Petersbau schnitt.

Ausser mit Künstlern verkehrte Bramante wie auch früher schon in Mailand in vertrauter Weise mit den höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträgern, wozu ihn sein feines Benehmen, seine Heiterkeit und Liebenswürdigkeit vorzüglich eigneten. Auch darin war er dem Raffael verwandt, dem Abgott der Großen wie der meisten Künstler. Aber bei Bramante mag die Geschmeidigkeit der Sitten mehr auf kluge Berechnung und Welterfahrenheit zurückzuführen sein, bei Raffael war sie der natürliche und unmittelbare Ausdruck eines lebenswürdigen Charakters. Vasari weiß viel von Bramante's Liebe zum Luxus und seiner durch diese hervorgerufene Geldgier zu erzählen, während umgekehrt Caporali seine Freigebigkeit rühmt und ausdrücklich sagt, er habe nie nach Reichthümern gestrebt. Caporali freilich war ein Freund unfers Künstlers, Vasari, der Schüler Michelangelo's gehörte in's gegnerische Lager. Die Versicherungen beider

werden also nicht frei von subjectiver Färbung sein, und mögen daher auf sich beruhen.

Bramante schrieb außer Sonetten, von denen eine Anzahl erhalten ist, auch eine Reihe von Werken, die seine Kunst betrafen, und zwar nach Gian Fr. Doni (Libreria 1551) ein Werk über die Civil- und Militairarchitektur, das nach den fünf Ordnungen in fünf Bücher zerfiel; ferner nach Mazzucchelli noch ein Buch über architektonische Praxis. Beide Werke erwähnt auch Ang. Vannuti von Urbino in seiner *Chorographia sive theatrum metropolitanum*. Außerdem führt Doni noch zwei Schriften »Ueber deutsche Arbeit«, und über die »Gewölbe mit modellirtem Stuck,« Mazzucchelli noch eine Schrift über die Befestigungskunst an. Ein Theil dieser Werke wurde sammt dreißig Sonetten zu Mailand im Jahre 1756 gedruckt. Ebenso befinden sich in einer Sammlung von C. Guasti (*Poesie italiane inedite*, Prato 1847, p. 84—96) dreizehn Sonette von ihm.

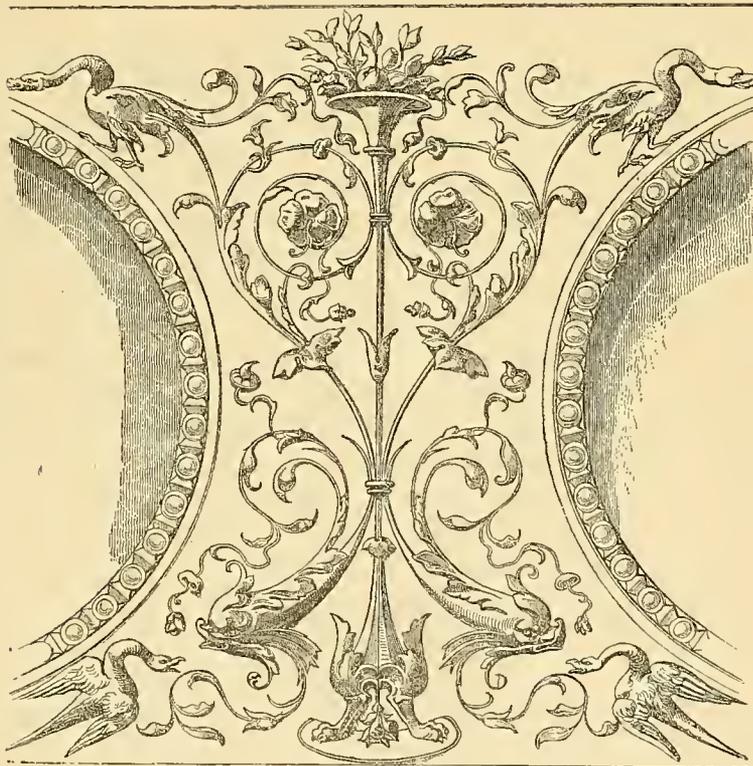
Bramante starb am 11. März 1514 und wurde unter großem Gepränge vom päpstlichen Hofstaat, sowie von allen in Rom weilenden Künstlern zur letzten Ruhestätte begleitet, die ihm in den von ihm angelegten Grotten, d. h. Substructionsängen von St. Peter gewährt ward. Sein Portrait soll dort in einfachen Umrissen eingegraben gewesen sein mit der Inschrift: Bramante da Urbino, anno 1514; doch findet sich keine Spur mehr davon. Zahlreich waren die Grabchriften und Distichen, die ihm gespendet wurden. »Sein Ruhm war groß als er lebte, und stieg nach seinem Tode, denn lange Zeit blieb der St. Petersbau im Argen liegen.« Diese Worte Vasari's kennzeichnen am besten die Lücke, die Bramante's Tod in Rom hinterließ, und die darauf folgende Rathlosigkeit, wie sein gewaltiger Entwurf zum Petersbau, für den er nicht einmal ein vollständiges Modell hinterlassen hatte, auszuführen sei.

Wenn wir zum Schluss Bramante's hervorragende Stellung und Verdienste in der Geschichte der Architektur noch einmal kurz und zusammenfassend bezeichnen wollen, so ist zu betonen, dass er, seit Brunellesco's Auftreten wieder den ersten schärferen Abschnitt in der Entwicklung der Renaissancearchitektur herbeiführte und als Hauptbegründer der Hochrenaissance gelten kann. Und zwar fällt ihm diese Rolle erst seit seinem Auftreten in Rom zu, wo er, sich an den antiken Ruinen begeisternd und neue Kenntnisse sammelnd, einen so staunenswerthen Umschwung in seinem Stile durchführte, dass häufig selbst seine beglaubigsten Werke in Mailand ihm abgesprochen werden, weil sie so verschieden von seinen römischen Bauten sind. In Mailand giebt er der Frührenaissance den vollendetsten glänzendsten Abschluss; er verfeinert ihre vielfach spielenden und gehäuften Motive bis zur höchsten Stufe der Anmuth, und beherrscht sie trotz ihres Reichthums durch eine einfache Gesamtmgliederung und wundervolle zart und rein empfundene Musik der Verhältnisse. In Rom dagegen bringt er die strengeren römischen Ordnungen und Formen zur Geltung, vor allem wendet er dem dorischen System, das fortan mehr und mehr herrschend wurde, seine Sorgfalt zu. Aber auch seine römischen Bauwerke durchdringt dieselbe Feinheit der Empfindung für den Werth der einzelnen Theile und ihr Verhältnis zum Ganzen, für die harmonische Wirkung des letzteren, wie seine mailändischen Bauten; dieser Adel, diese Feinheit der Verhältnisse, der Ausdruck eines harmonischen

fein empfindenden Künftlergemüths ist eben der gemeinfame Stempel, der feinen Schöpfungen hier wie dort unverkennbar aufgeprägt ist. Außerdem behält er trotz feines Stilumschwungs im Ganzen doch in feiner römischen Epoche zahlreiche Einzelheiten in den Gliederungen feiner Gebäude bei, die ihm schon in Mailand eigenthümlich waren. Ein Zusammenhang feiner mailändischen und römischen Epoche ergibt sich ferner und vor allem aus der fortschreitenden Entwicklung, welche der Centralbau durch ihn erfährt. Es war der letztere seit Brunellesco eine Lieblingsaufgabe der Architekten; wie Brunellesco's Capella Pazzi so blieben Bramante's achteckige Räume, wie die Sacristei von S. Satiro, sein Rundtempel von S. Pietro in Montorio, seine Kuppelbauten mit halbrunden Ab schlüssen wie die Consolazione von Todi typische Vorbilder für unzählige Schöpfungen späterer Jahrhunderte. Besonders aber gab Bramante auch der Chorpartie der Langkirchen eine selbständige centrale Ausbildung, und regte, unserer Ansicht nach, hierdurch erst seine Nachfolger Peruzzi und Michelangelo an, auch für große Cultkirchen, ja für die größte der Christenheit, den St. Petersdom, eine durchaus centrale Anlage zu wählen, während bis dahin eine solche nur für Kapellen und kleinere Kirchen angewendet worden war. Auch durch die Art der Kuppelanlage ist sein Entwurf zu St. Peter epochemachend in der Geschichte der Baukunst. Der einzige frühere Kuppelbau des christlichen Abendlandes, der sich in seinen Dimensionen mit dem Petersbau vergleichen läßt, ist der Dom von Florenz; aber hier ruht das Kloftergewölbe, welches die Kuppel bildet, auf achtseitigem, durch Kapellenkränze gestütztem Unterbau; in Bramante's Plan zu St. Peter sollte aber auf vier freistehenden Pfeilern auf hohem Tambour eine sphärische Kuppel aufgethürmt werden. Erst Michelangelo gab der Bramantischen Idee die einzig ausführbare Verwirklichung durch seine Doppelkuppel, in der er Bramante's Streben nach Schönheit mit Brunellesco's genialer Construction in Harmonie zu bringen wußte.

Schließlich ist hervorzuheben, daß auch die technische Seite der Architektur durch Bramante große Förderung erfuhr. Abgesehen von seinen kühnen Constructionen, an denen er nicht immer die Tragfähigkeit und Widerstandskraft der stützenden Massen genau berechnete, soll er, nach Vafari, der andererseits dieses Verdienst allerdings auch dem Giuliano da S. Gallo zuschreibt, die Gussgewölbe seit dem Alterthum zuerst wieder eingeführt haben. In Verbindung damit führte er die in Stuck modellirten Rosetten mit Cafetten für die Gewölbe wieder ein, wie überhaupt die Stuckbekleidung und Modellirung, die er allerdings in der Lombardei, der Heimat des Ziegelbaues, schon vorfinden mußte, durch ihn jedenfalls eine bedeutende Ausbildung und Verfeinerung empfing, die sogar auf den Stil feiner Decoration einen bedeutenden Einfluß übte. Die Stucktechnik ging bei ihm, der ja selbst Maler war, Hand in Hand mit der Polychromie und decorativen Frescomalerei. Die Entwicklung, welche die decorative Wand- und Hausmalerei in Oberitalien erfuhr, verdankt Letztere neben Mantegna wohl am meisten Bramante und seiner Schule. Auch auf Raffael's und Giovanni da Udine's Stil in ihren farbigen Stuckaturen der Loggien mag Bramante neben der Antike eingewirkt haben. Giulio Romano nahm diese Technik mit besonderem Eifer auf.

Bramante's Ornamentik, die er theils in farbigem Stuck und Fresco theils in Stein, besonders während seiner lombardischen Periode in reichlichem Mafse zur Ausschmückung seiner Bauwerke verwendete, hatte nicht blofs in ihrer technischen Behandlung einen sozusagen fleischigen und doch zarten eleganten Charakter, der an die Stucktechnik erinnert, sondern auch in den darin verwendeten Motiven befaß sie unverkennbare Eigenthümlichkeiten. Mit Vorliebe vereinigt er thierische Figuren, Delphine, Schlangen, Drachen und Ungeheuer sowie andererseits Engel und jugendliche Gestalten mit vegetabilischem, vor allem Akanthusrankenwerk, sowie fleischigen Rosetten.



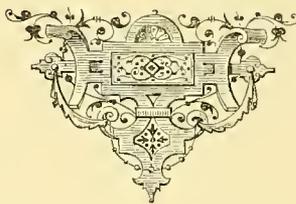
Ornament von Sta. Maria della Pace zu Rom.\*)

Sein Ornamentenstil unterscheidet sich hierdurch bestimmt von dem venezianischen der Lombardi, bei denen das naturalistisch-vegetabilische Element vorwiegt. Bramante führt ein neues phantastisches Element in die lombardische Ornamentik ein, welches an Verwandtes der umbrischen Schule erinnert, und ein Erbtheil fein mag, das er von seiner Heimat nach der Lombardei brachte, jedoch noch durch die eigene Phantasie verstärkte. Besonders die mailändische Malerschule eignet sich seine Ornamentik an, zunächst Bramantino, sodann B. Luini und Andere. Sein Ornamentenstil findet sich auch in verschiedenen Städten der

\*) Aus der »Gewerbehalle« (Stuttgart, Engelhorn) entlehnt.

Emilia, wie z. B. in Carpi, Coreggio (Schloß der Grafen mit prachtvoller durchaus Bramantesker Decke und Fries.

Bramante's Anhang und Schule war feiner sich über einen großen Theil von Italien verbreitenden Wirkfamkeit entsprechend. In Mailand sehen wir den oft mit ihm verwechsellten Bramantino, (Bartolommeo Suardi, von dem ein früher dem Bramante fälschlich zugeschriebenes Skizzenbuch mit zahlreichen Aufnahmen nach römischen Centralbauten erhalten ist) ferner Gian Giacomo Dolcebuono, Cristoforo Rocchi, Cristoforo Solari, in einer der des Meisters verwandten Richtung weiter arbeiten; in Rom war Antonio Picconi, genannt S. Gallo, sein Schüler, der in Bramante's späteren Jahren dessen Zeichnungen ausführte, dessen Geist er aber doch trotz des intimen Umgangs mit dem Meister nicht erfafste, wie er durch sein verkünsteltes Project und Modell zu St. Peter bewies. Auch Girolamo Genga, Erbauer des Palaftes Imperiali in Pefaro, Giuliano Leno, Ventura Vitoni von Pistoja werden unter seinen Schülern genannt. Der letztere, der wie wir sehen, die Confolazione von Todi nach Bramante's Plänen ausführte, ist eigentlich nur wegen seiner schönen von Vafari verdorbenen Madonna dell' Umiltà zu Pistoja bekannt, in deren Anlage und Einzelheiten er eine glückliche Mischung Brunellescoscher und Bramantescher Formen und Motive durchführte. Daselbe gilt von seinen übrigen Kirchen in Pistoja, so besonders den schönen kleinen Kuppelkirchen S. Giovanni und Sta. Maria delle grazie. Beide schliessen sich im Grundriß wesentlich der Cappella Pazzi an, in den Einzelformen und Gliederungen ist auch Bramantescher Einfluß sichtbar. Endlich dürfen Raffael und Peruzzi als Architecten bezeichnet werden, die wenn sie nicht durchaus Bramante's Schüler waren, so doch wesentlich unter seinem Einfluß standen.



LVIII.

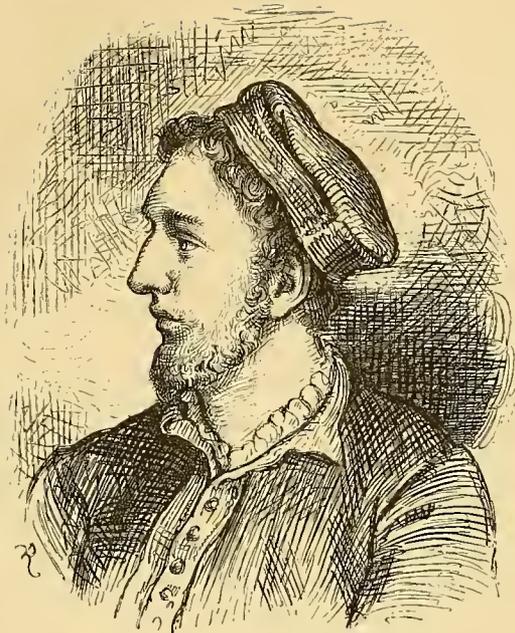
BALDASSARE PERUZZI.

Von

R. Redtenbacher.

---





## Baldassare Peruzzi.

geb. in Siena 1481; gest. in Rom 1536.

Die Werthschätzung der künstlerischen Bedeutung aller großen Architekten der italienischen Renaissance hing bisher von der Beurtheilung ihrer ausgeführten Bauwerke ab; wer das Glück gehabt, seinen Namen in einer großen Anzahl von Bauausführungen der Nachwelt zu überliefern, wie Bramante, verdunkelte neben sich alle Strebensgenossen. Wäre aber alles das verwirklicht, was einst geplant wurde, aber unvollendet geblieben ist, gar viele Architekten müßten noch bei weitem mehr unsere Bewunderung erwecken, als jeither. Bramante würde noch größer erscheinen, die ganze Schaar der Trabanten aber, welche ihn umgaben oder die er zurückließ, ebenfalls an Bedeutung gewinnen. Bilden ja doch Bramante, Raffael, Baldassare Peruzzi, Giuliano da San Gallo, sein Neffe Antonio, endlich Michelangelo eine Glorie um die drei baulustigen Päpste, Julius II., Leo X. und Clemens VII., deren einzelne Sterne fast mit gleicher Lichtstärke glänzen, wenn auch ihre Färbung eine verschiedene ist.

Bramante's kaum über Sockelhöhe gekommene »Uffizien« für Julius den Zweiten, bei der Kirche della Pagnotta in Rom, den Rundfäulenhof, welcher den Tempietto bei San Pietro in Montorio umgeben sollte, die Vollendung des Vatikans und die Ausführung der St. Peterskirche nach den Plänen ihres Schöpfers ermiffen wir um so schmerzlicher, als die theilweise noch erhaltenen Entwürfe

zu diesen Bauten uns die ganze Gröfse des Meisters ahnen lassen; der Mediceerpalast des Giuliano da San Gallo, dessen Fassade für San Lorenzo in Florenz, eine mächtige Triumphbogenfassade, die er unter Julius II. entwarf, erheben aber auch diesen Rivalen Bramante's auf eine ungeahnte Höhe; die Villa Madama und der zerstörte Palast Branconi d'Aquila würden Raffael's Verdienst um die Baukunst noch steigern; und wenn Perruzzi's und des jüngeren Antonio da San Gallo unerfchöpfliche Baugedanken und Alles, was Michelangelo an Architekturwerken erfand, als ausgeführte Werke uns vor Augen gestellt würden, so müfste uns wahrlich die Entscheidung darüber in einige Verlegenheit bringen, wem der Ehrenkranz zu verleihen sei. Am liebsten würden wir ihn vielleicht theilen, Bramante mit dem gröfsten, Peruzzi mit dem edelsten Zweig schmücken, den Rest unter die Anderen, nach Mafsgabe, um wie viel jeder zu kurz kam durch des Schicksals Ungunst, ungleich austheilen. Die Thätigkeit dieser Männer steht in so engem Zusammenhang zu einander, dafs wir Aller gedenken müssen, wenn wir das Leben des Baldassare Peruzzi schildern wollen. Ohne Berücksichtigung aber der für die Ausführung bestimmt gewesenen, jedoch nur auf dem Papier gebliebenen Pläne dieser Meister vermögen wir es weder, ein richtiges Bild ihrer gleichzeitigen Bestrebungen zu entwerfen, noch über den Kampf der Meinungen und Richtungen uns klar zu werden, der da ausgefochten wurde.

Man braucht wahrlich keine Ehrenrettungsversuche zu Gunsten Bramante's gegenüber den Angriffen, die er schon von Vafari erfahren, vorzunehmen, wie Manche möchten, wird vielmehr immer eine glückliche Schicksalsfügung in dem Zusammentreffen Julius' II. und gerade dieses Meisters erblicken müssen. Stets wird man Bramante zwischen Brunellesco und Michelangelo stellen, die beiden Männer, deren reformatorische Bedeutung schon Vafari erkannt hatte. Will man aber gerecht sein, so mufs auch den andern Künstlern, welche um und neben Bramante lebten, die gebührende Stellung in der Kunstgeschichte angewiesen werden.

Bei dem grofsartigen Ereignifs der Grundsteinlegung von St. Peter mögen unter den Zuschauern Bramante's Schüler Peruzzi, sowie die von ihm angefeindeten Rivalen, Giuliano da San Gallo und Michelangelo sich befunden haben; unter den Leidtragenden bei seinem Begräbnifs dürfen wir dieselben, unter Hinzutritt von Raffael und Antonio da San Gallo d. J. vermuthen mit Ausnahme des Michelangelo, der damals abwesend von Rom war.

Den Baldassare Peruzzi haben seine Zeitgenossen wie die Epigonen stets für einen der gröfsten Künstler gehalten; freilich gehört er nicht unter die kleine Anzahl der bahnbrechenden Genien, dafür aber zu den ebenso seltenen, welche in einer vorgezeichneten Richtung das Höchste vollbringen. Er ist immer der bescheidene Künstler gewesen, der dem geringsten Werke seine ganze Hingabe zuwendet, um ihm den Stempel der Vollendung aufzuprägen; ein gemüthstiefer, poetischer und sinniger Meister, weifs er auch das Kleine zu adeln und strebt stets nach der vollendetsten Abrundung aller seiner Werke.

Dafs er von den kühnsten Ideen beseelt, von den erhabensten Gedanken erfüllt war, erfahren wir mehr aus seinen erhaltenen Plänen als aus seinen Bauten. Kaum hat das Schicksal jemals einen Künstler so stiefmütterlich bedacht, wie ihn, seine höchsten Wünsche blieben unerfüllt; immer und immer wieder stellt

es ihm vielverheissende Ausichten vor Augen, schiebt ihm die herrlichsten Aufgaben zu, an denen er sich abmüht, um ihn dann enttäuscht an undankbaren Arbeiten seine Kraft abnützen zu lassen. Wie so viele der grossen Künstler der Renaissance war er ein vielseitig begabter und geübter Mann, in allen Zweigen der Zeichenkunst und der Malerei, in der Mathematik und Astrologic, als Festungsbaumeister und Ingenieur erfahren; in der Perspective und Baukunst übertraf er seine Zeitgenossen oder stand ihnen zum mindesten gleich. Er war ein ebenso erfinderischer Kopf wie ein feinsinniger, eigenartiger Künstler. Wie sehr ihn die Mit- und Nachwelt zu schätzen wufste, geht am besten aus der Thatfache hervor, dafs drei edle toskanische Städte, Florenz, Siena und Volterra mit einander um die Ehre stritten, Peruzzi den Ihrigen nennen zu dürfen.

Die Herausgeber der Vafariausgabe Le Monnier entschieden sich für die Meinung, Giovanni di Salvestro di Salvatore Peruzzi, ein Weber aus Volterra, sei von da nach Siena übergesiedelt, wo sein Sohn Baldassare den 7. März 1481 geboren worden sei. In seiner Jugendzeit gab sich dieser den zeichnenden Künsten und der Malerei mit so viel Erfolg hin, dafs er nach dem Tode seines Vaters für sich, seine Mutter und Schwester Lavinia zeichnend und malend den nöthigen Lebensunterhalt erwerben konnte. Nach Pini (Facsimilé photographique d'artistes italiens du XIV au XVII siècle) verdankte Peruzzi die erste Anleitung in der Kunst dem Bernardino Fungai (geb. 1460, gest. 1516), der als Schüler und Nachahmer des Benvenuto di Giovanni der jüngeren sienesischen Malerschule angehörte; er mag da mit dem nur vier Jahre älteren Pachiarotti gleichzeitig studirt haben. Ferner hat Bazzi, genannt Sodoma, der, ein Jahr jünger als Peruzzi, Ende des 15. Jahrhunderts von der Lombardei auf Anlafs eines Geschäftsträgers der Spannocchi nach Siena gekommen war, aller Wahrscheinlichkeit nach gleichfalls einen mächtigen Einflufs auf Peruzzi's Malweise ausgeübt. Um 1501 arbeitete dieser an der Rundkapelle San Giovanni am Dom zu Siena; kurz danach finden wir ihn unter Pinturicchio beschäftigt, der 1502 von Perugia nach Siena berufen worden war und die besten Kräfte aus Pietro Perugino's Werkstatt, darunter vielleicht den jungen Raffael, mitgebracht hatte, um die Dombibliothek mit Fresken zu schmücken.

Die wundervoll gelegene Stadt Siena war in Peruzzi's Jugendzeit in kräftigem Aufschwung, reichgeschmückt mit den herrlichsten Bauwerken, die theilweise noch in der Ausführung begriffen waren. Die dortige Frührenaissance ist weniger imposant als diejenige von Florenz, die Paläste sind weniger ausgedehnt, die Kirchen und Kapellen bescheidener; dagegen zeichnet sich die sienesische Architektur zum gröfseren Theil durch eine so edle Haltung, so glückliche Verhältnisse aus, dafs sie kaum der Vermittelung Roms und Bramante's bedurfte, um der besten Hochrenaissance ebenbürtig zu werden. Auch hat Siena schon frühzeitig eine Backsteinarchitektur ausgebildet, die mit Auschlufs aller mittelalterlichen Formen sich streng an die Renaissance anschliesst. Vortreffliche Arbeiten dieser Gattung sind erhalten, ja man kann sagen, wer die Renaissance-Architektur im Ziegelrohbau mit Auschlufs alles Haufteins ausüben will, mufs sie in Siena studiren. Vielleicht hat Baldassare Peruzzi schon in seiner Jugendzeit in Siena dort einige kleinere Architekturwerke aus-

geführt, jedenfalls aber mehr, als bekannt ist, während seines späteren Verweilens in der Vaterstadt. Man darf ihm wohl so ziemlich alles Gute zuzählen, was zwischen 1526 und 1535 entstanden dort ist.

Nach einem längeren Aufenthalt in Siena drängt sich uns unwillkürlich das Gefühl auf, als ob wir jetzt erst Peruzzi so recht verstehen gelernt hätten; der *genius loci* hat etwas dem Wesen Peruzzi's durchaus Entsprechendes und ist ganz verschieden von demjenigen der Städte Florenz und Rom; die Stadt ist so eigenartig in ihrer Lage und Bauart, daß sie sich mit keiner anderen vergleichen läßt. Ihre Vorzüge vor anderen Städten lernt man nur allmählich ganz kennen und schätzen. Siena ist zwar schon entzückend für den flüchtig Reifenden, bietet aber auch unerfchöpflich Neues dem, der länger dort verweilt. Von der Abgeschlossenheit der Stadt gewinnt man erst eine richtige Vorstellung, wenn man die nächsten beiden Eisenbahnstationen gen Florenz und Rom erreicht hat; hierhin drei Viertel, dorthin mehr als eine ganze Stunde Fahrzeit, ohne daß man ein Haus, ein lebendes Wesen erblickt hat. Siena ist eine wirkliche Oase in jenem sterilen Theile Toskana's, einem wilden Hügengewirr abgewaschener und zerriffener, vollständig vegetationsloser Sandaufhäufungen, die sich meilenweit nach allen Richtungen hin erstrecken.

Den höchsten Punkt dieses Hochplateaus nimmt die Stadt selbst ein, die sich wie auf dem Rücken einer vierarmigen, polypengefaltigen Insel ausbreitet. Keine Stadt Mittelitaliens liegt so abgeschieden, keine hat eine so wunderbar freie Aussicht, keine zeichnet sich durch so glückliche klimatische Verhältnisse aus. Sie ist so recht geeignet, einen kräftigen Lokalpatriotismus zu erwecken und zu nähren; ihre landschaftliche Umgebung ist von bezaubernder Feinheit, von reicher und edler Gestaltung; der Blick gen Südost weidet sich an dem geheimnißvoll anziehenden Monte Amiata, dem höchsten vulkanischen Berge des italienischen Festlandes, und hinter ihm in schnurgerader Linie liegt Rom. Die sienesische Kultur gilt heute noch für die höchste Blüthe Toskana's; die ganze Situation der Stadt hat ohne Zweifel von jeher auf die Bevölkerung eine spezifische Wirkung ausgeübt. Daß eine reichbegabte Künstlernatur, wie Baldassare Peruzzi, in dieser durch Kunst und Natur gefegneten Stadt mächtige Anregung empfing ist selbstverständlich; nicht nur innerhalb der Mauern, sondern auch in der Umgebung, waren interessante Bauwerke älterer und neuerer Zeit vorhanden.

Die 22 Jahre, welche er in seiner Heimath verlebte, boten ihm reiche Gelegenheit, sich auf allen Kunstgebieten zu unterrichten, nicht minder in denjenigen Wissenschaften, welche dem angehenden Künstler zunächst lagen, der Geometrie und der Mathematik, endlich auch in den humanistischen Fächern und dem klassischen Alterthum. Seine großen Gaben waren frühzeitig gereift durch unermüden Fleiß, und was ihm zu seiner weiteren Ausbildung noch fehlte, was sich zur Tiefe seines Wesens gefellen mußte, um es zur vollendeten Entwicklung zu bringen, den hohen Aufschwung der Seele, brachte ihm Rom, das er nun aufsuchte.

Der Veranlassungen zu Peruzzi's Uebersiedlung nach Rom mag es verschiedene gegeben haben; ohne Zweifel war er von derselben Sehnsucht nach der Weltstadt durchdrungen, welche alle Künstler des Cinquecento beherrschte. Ein Meister Pietro del fu Andrea da Volterra, der sich meist in Rom aufhielt

und gerade durch Alexander VI. beschäftigt war, hat nach Vafari's Angabe Peruzzi, der eben damals in Volterra ein Kapellchen am Florenzerthor mit sehr anmuthigen figürlichen Darstellungen geschmückt hatte, zur Reife nach Rom bewogen. Die ewige Stadt trug um 1500 noch einen durchaus mittelalterlichen Charakter; einige Renaissance-Neubauten des Giuliano da Majano und Baccio Pintelli waren vereinzelt Erscheinungen in dem Gesamtbilde, wie es uns Gregorovius mit lebhaften Farben schildert. Peruzzi mag damals schon sein lebendiges Interesse den Baudenkmalern des römischen Alterthums zugewendet haben, die in viel bedeutenderer Anzahl und weit vollständiger als jetzt erhalten waren, abgesehen von den erst in späteren Zeiten ausgegrabenen Resten. Nach Alexander's VI. Tod im August 1503, so meldet Vafari, habe Meister Pietro da Volterra Rom verlassen, Peruzzi aber (der bis dahin vermuthlich Gehilfe desselben gewesen) habe sich dem Atelier des wenig berühmten Vaters eines Malers Namens Maturino zugewandt. Bei seiner Aufnahmeprüfung, welche Vafari ausführlich erzählt, habe er dann durch seine Geschicklichkeit seinen Meister und andere Maler so sehr in Erstaunen gesetzt, daß ihm die Ausmalung der Hauptaltarkapelle von S. Onofrio übertragen wurde. Danach führte Baldassare einige Malereien in Santa Rocca a Ripa aus. Reste dieser Erstlingsarbeiten in Rom sind, wenn auch durch spätere Uebermalung arg entstellt, noch erhalten. Einige Zeit später wurde er nach Ostia geschickt, um daselbst zwei Zimmer im Festungsthurm unter Beihilfe des Cesare da Sesto aus Mailand, Leonardo da Vinci's Schüler, in *chiaroscuro* auszumalen. Der ganze, lange Aufenthalt in Rom war aber für Peruzzi eine ebenso werthvolle Lehrzeit als eine Periode fruchtbarer künstlerischer Schaffens: seit Brunellesco, Donatello und Alberti war es die erste Aufgabe aller sich für die Baukunst interessirenden Künstler, welche die ewige Stadt betraten, die Denkmäler des Alterthums zu untersuchen, zu zeichnen und zu messen, sie sodann nach Mafsen aufzutragen und endlich die Reinzeichnungen mit Vitruv zu vergleichen. Peruzzi betrieb diese Studien mit Bramante um die Wette, der im Jahr 1499 im reifsten Mannesalter nach Rom gekommen war und bald darauf seine großartige Wirksamkeit begonnen hatte. Zweck und Methode solcher Alterthumsstudien waren sehr verschiedene; man zeichnete die Monumente bloß nach Augenmaß, um sich die Formen einzuprägen, man machte Messungen, um sich über die Verhältnisse Rechenschaft zu geben, man benutzte die Veduten als Hintergründe von Gemälden, man entwarf selbst Phantasiebilder im Sinne der Bauwerke der Römer. Bramante und seine Schüler Peruzzi, Raffael und Antonio da San Gallo der Jüngere, die wir direct als des Ersteren Hilfskräfte betrachten dürfen, legten sich vor Allem die Aufgabe vor, den künstlerischen Geist der Monumente des Alterthums zu erkennen, mit Hilfe von Messungen und durch Vergleichung mit Vitruv's Lehren sich über das Normale und die Abweichungen von der Norm eine Meinung zu bilden, einen Canon der fünf Säulenordnungen zur Bewältigung der Detailarchitektur festzustellen und sich über das Maß der erlaubten Freiheit in der Anwendung dieser Normen klar zu werden. Man schloß sich möglichst enge an Vitruv an, bildete aber die Architekturformen und Verhältnisse nach eigenem Geschmack und Gutdünken, wo es die baulichen Er-

fordernisse geboten erscheinen ließen. Selbst Serlio, Peruzzi's späterer Schüler, ein fanatischer Anhänger des Vitruv stützt sich in seinen Erörterungen nicht selten auf die Monumente selbst, auch wenn sie der Lehre Vitruv's nicht entsprechen, und vertheidigt ihre Verhältnisse gegen übereifrige Vitruvianer. In der Zeit nach Bramante vermehrte sich einerseits die Anzahl der strengen Anhänger Vitruv's, andererseits gewann eine neue Auffassung der Baukunst des Alterthums mehr und mehr Boden, die wohl schon vor Bramante's Tode in ihrer ganzen Bestimmtheit sich geltend gemacht und von den Antipoden desselben, Giuliano da San Gallo und Michelangelo ihren Ausgang genommen hat.

Die Worte Raffael's in einem Briefe von 1514 oder 15: »Ich möchte gerne die schönen Formen der antiken Gebäude wieder finden, weiß aber nicht, ob mein Flug nicht ein Icarus-Flug sein wird; Vitruv giebt mir viel Licht, aber nicht soviel, als genug wäre« — und was Vasari von Michelangelo sagt, sein Streben sei dahin gegangen, »die Ketten und Schlingen wieder zu zerreißen«, welche die Baukunst sich hatte anlegen lassen, und er habe sich weder durch ein früheres noch modernes Gesetz der Baukunst verpflichten lassen, bezeichnet am besten den Gegensatz der Bestrebungen der beiden Künstlergruppen, die einander gegenüberstanden. Die Regeneration, welche Bramante mit der Architektur vornahm, um sie über eine Krisis hinwegzubringen, wurde von Giuliano da San Gallo und Michelangelo durch die entgegengesetzten Mittel herbeigeführt, wie wir später zeigen wollen. Strebten jene Künstler danach, die ästhetischen Gesetze, den Kunstgeist der antiken Gebäude aufzufinden, nach dessen Erkenntniß man im Sinne der Alten neu schaffen konnte in Uebereinstimmung mit den Anforderungen der Gegenwart, so wollten Giuliano da San Gallo und Michelangelo sich nicht an die Gesetze und Vorschriften der Zeitgenossen und des Alterthums binden, sondern von den Monumenten nur die Gestaltung im Großen entlehnen, in der Verbindung der Einzelmotive und in der Behandlung der Säulenordnungen aber sich lediglich durch die Gesetze der malerischen und plastischen Wirkung leiten lassen. Das wird später an concreten Beispielen deutlicher werden. Kehren wir vorerst zu Peruzzi zurück, so war außer den Studien des Alterthums die Erkenntniß der Gesetze der Perspective und ihre Anwendung auf die Decorationsmalerei sein Hauptstreben. Durch seine Fassadenmalereien erwarb er sich bald großen Ruf; der jüngere Maturino und Polidoro da Caravaggio erlernten von ihm diese Kunst, welche einentheils in der Sgraffitto- und der Chiaroscuromalerei bestand, unter welcher letzterem Ausdrucke wohl alle Darstellungsarten schattirter Zeichnungen verstanden werden dürfen im Gegensatz zu der Contourzeichnung, anderentheils in der Anwendung der perspectivischen Architekturbegründe, dem hauptsächlichsten Felde von Peruzzi's Geschicklichkeit.

Auf die vollständige optische Täuschung durch richtige perspectivische Zeichnung war es insbesondere abgesehen, und Peruzzi's berühmte Decke in der Farnesina, eine Composition, welche fast mehr wegen der perspectivisch verkürzten Gliederungen und der dadurch bedingten täuschenden Wirkung, der selbst Tizian sich nicht erwehren konnte, als wegen ihrer glücklichen Vertheilung und Farbharmoneie bewundert wurde, bildet den Anfang zu all den vielen Deckenkunststücken, in welchen später Pocetti und seine Nachahmer glänzten. Die Freude

an künstlich erzeugten perspectivischen Wirkungen war damals so groß, daß nicht nur das Relief seit Ghiberti's Vorgang oft völlig perspectivisch behandelt wurde, sondern daß man die optische Täuschung, auf der ja doch die perspectivische Wirkung beruht, gelegentlich in Architekturen zur Wirklichkeit machte.

Schon Bramante bediente sich, wie Burckhardt an zwei Beispielen nachwies,



Studienzeichnung nach dem Marc Aurel. Bibliothek in Siena.

der Scheinerweiterung eines Raumes durch perspectivisch einwärts vertiefte Verzierung der Wand. Weiter wendet Antonio da San Gallo der Jüngere dieses gefährliche Hilfsmittel an seinem Palazzo Farnese an, und die Zeit des Barocco trieb den erdenklichsten Unfug mit der perspectivischen Architektur, die höchstens für Theaterzwecke Berechtigung hat, wie sie denn auch in Palladio's teatro olympico zu Vicenza mit Meisterschaft ausgeführt wurde; ja ein «Domenico Rignano Bolog-

nese Scultore» ist in den Uffizien durch den Plan eines Rundtempels vertreten mit sieben dreitheiligen Eingangshallen, welche, nach dem Centrum gerichtet, nicht nur allmählich schmaler werden, sondern deren Säulendicken und -höhen abnehmen, so daß die perspectivische Wirkung zum Hauptmotiv der ganzen fonderbaren Architekturcomposition wird. —

Jacob Burckhardt stellt an die Spitze seines Capitels VII. der Geschichte der Renaissance in Italien den Satz: »Mit dem Eintritte des XVI. Jahrhunderts vereinfacht und verstärkt sich das bauliche Detail.« Diese Thatfache ist noch von größerer Bedeutung, wenn man nicht nur die vorhandenen Bauwerke betrachtet, sondern auch die architektonischen Handzeichnungen der Uffizien heranzieht. Die Vereinfachung des Details, mit welcher bei Bramante und seinen Nachfolgern eine Veredelung desselben Hand in Hand ging, beruht in einem Verzichtleisten auf alle die kleinen Schmuckformen der spätrömischen Architektur; sie hatten die Architektur häufig überwuchert, besonders in Oberitalien, wo die überreich decorirten Beispiele römischer Baukunst zum Vorbild dienten. Die Vereinfachung der Architekturformen und der Decoration beruht ferner in ihrer Concentration auf diejenigen Punkte, welche des Schmuckes besonders bedürftig sind, und in ihrer Beschränkung auf ein äußerstes zulässiges Maß, das allerdings ebenso sehr vor Ueberschwänglichkeit schützt, wie es — und das ist bei Bramante's eigenen Bauten der Fall — zu kalter Vornehmheit, ja Nüchternheit der Erscheinung führt. Das Arbeiten im Großen, wie es Bramante gewohnt war, ließ ihn leicht im Detailwerk ein Hinderniß für die rasche Bewältigung seiner Aufgaben erblicken, und was er einerseits durch das Streben, die schönen Verhältnisse in ihrer ganzen Reinheit wirken zu lassen, gewann, büßte er durch eine gewisse Interesselosigkeit und Lieblosigkeit gegen das Detail ein. Er war nicht der Mann, der sich in die Detailarbeit vertiefte, und nichts ist verkehrter, als die Dürftigkeit seiner Architekturformen nachahmen, sich die Magerkeit seiner Ausladungen zum Muster nehmen zu wollen, die seiner vielgepriesenen Cancelleria als Mängel nachzufügen sind. Die unbedingte Bewunderung, welche man diesem Werke zu zollen pflegt, ist um so unbegreiflicher, da hier unverkennbare Schwächen in die Augen springen, die bei dem Palast Giraud vermieden sind und Vafari ausdrücklich Bramante nur die Zeichnung der Cancelleria, die Ausführung aber dem Antonio Montecavallo zuschreibt. Das Ueberschätzen der edeln Einfachheit verführt zu einer ungerechten Beurtheilung aller Künstler, die, Dank ihrer Fähigkeit, die Massen zu beherrschen, im noch so reichgeschmückten Werk doch die edelsten Verhältnisse zur Geltung zu bringen wissen. Wer würde unbedingt eine durchaus reich detaillirte, klarvertheilte Beethovensche Symphonie als Kunstwerk unter ein Volkslied stellen wollen, wer möchte es wagen, einem Prachtbau, wie der Bibliothek von San Marco in Venedig, oder den von Detail überdeckten Zwingerpavillons in Dresden die guten Verhältnisse abzuspochen? Er müßte wahrhaftig blind sein gegen die Schönheit eben dieser Verhältnisse, die zwar in den verschiedenen Bauteilen eine anderartige ist, im Wesentlichen aber immer »tutta quella musica« bleibt, welche durch die geringste Aenderung gestört würde, wie Alberti sagt. Bramante rief eine lebhaft Reaction gegen seine Regeneration der Baukunst hervor, er fühlte auch selbst

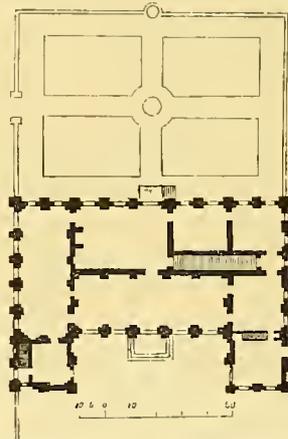
sehr wohl, daßs mit der Vereinfachung des Details und einer fast nackten Architektur, wenn man so sagen darf, allein nicht viel gewonnen sei; seine früheren römischen Paläste mochten ihm zuletzt selbst etwas zu wirkungslos erschienen sein, und er griff in seinem Palaß bei der Kirche San Biagio alla Pagnotta und bei seinem Neubau des Vatikan zu den Mitteln, in welchen Jacob Burckhardt eine Verstärkung der Formen erblickt. H. v. Geymüller und ich haben, ganz unabhängig von einander und von den verschiedensten Anhaltspunkten ausgehend, dieselbe Ueberzeugung gewonnen, daßs jener Palaß die Vermittelung zwischen den frühern Bauten Bramante's und den beiden Raffaelischen Palästen, d'Aquila Branconi in Rom und Pandolfini in Florenz bilden müsse; waren die Paläste Alberti's und Rosselino's in Florenz, Siena und Pienza die Vorläufer zu Bramante's Palazzo Giraud und der Cancelleria, so treffen wir bei Raffael die Fortbildung der Bramante'schen Palaßfassade; die florentinische Rustica im Erdgeschoß oder die mächtigen Bögen auf Pfeilern zwischen kräftigen Halbfäulen werden beim Palaß d'Aquila Branconi verwendet, wir finden die stärkere Fensterumrahmung mit Halbfäulen über Postamenten und den abwechselnden flachrunden und stumpfwinkligen Giebeln, wir sehen die Figurennischen, die aufgehängten Guirlanden, Medaillons und Reliefs zwischen und über den Fenstern. Die Nische spielte früher schon, mehr aber noch von da an, ebenso die Fensterumrahmung in der Form der Baldachinaltäre des Pantheon eine wichtige Rolle in der Architektur der Hochrenaissance. Peruzzi, stets im Anschlusse an Bramante neben Raffael fortwirkend, hielt sich von den Einseitigkeiten des Ersteren fern, indem er bei aller Reinheit der Composition, Formgebung und Verhältnisse, doch nie auf das zulässige Mafß malerischer und plastischer Wirkung verzichtete.

Die Reaction gegen den Bramantestil, welche von Giuliano da San Gallo ausgeht, von Michelangelo fortgeführt wird und vielleicht am schlagendsten den Gegensatz des ehrgeizigen Bramante gegen diese beiden Nebenbuhler bezeichnet, ist schon um 1505 urkundlich nachweisbar; in diesem Jahr entwarf Giuliano eine Fassade mit der Ueberschrift: »Julius II. pont. max. locum tibicinum adversus injurias celi munivit anno sal. MDV. pont. sui II.« In der Composition dieser Fassade schon, welche den Uebergang zwischen Giuliano's Triumphbogenstudien früherer Jahre, die er seinem Codex auf der Barberiniana einverleibt hat, und seinen späteren Fassadenentwürfen zu S. Lorenzo in Florenz bildet, erkennt man, daßs der ehemalige Erbauer des Palazzo Gondi nicht nur aus der florentinischen Frührenaissance vollständig herausgetreten, sondern weit über Bramante hinausgegangen war. Es ist der Anfang der Spätrenaissance, die sozusagen mit Uebersprung der Bramante'schen Hochrenaissance und schon vor ihrer völligen Ausbildung im Keime vorhanden war. Die Bestimmung dieser schönen Fassade ist unbekannt, vielleicht gehörte sie zu den Bauten, die Julius II. bei San Pietro in Vincoli durch Giuliano ausführen liefs. Der Triumphbogen des Septimius Severus in theils vereinfachter, theils veränderter Durchführung, überdeckt mit einem Giebel, bildet ihr Motiv; Figürchen krönen die Ecken, ein Baum mit verschlungenen Aesten ziert die Mitte des Giebels; eine Composition voll Adel und Schönheit.

Während später die Hochrenaissance auf ihrem Höhepunkt stand, konnte 1516 Giuliano da San Gallo seine sechs Fassaden für S. Lorenzo in Florenz

componiren, die, wieder mit Benutzung des Triumphbogenmotivs, aussehen, als wäre von der Hochrenaissance nie die Rede gewesen, als seien sie Compositionen des Michelangelo selbst. Da ist keine Spur einer Reminiscenz an Bramante nachzuweisen; zwar sind die »Verfärbungen« der Architekturformen vorhanden, welche wir bei Raffaels Palästen erwähnten, zugleich aber auch noch alles dasjenige der römischen Baukunst, was Bramante über Bord geworfen hatte, nicht minder durchaus neue Motive, die bei Michelangelo und seinen Nachfolgern reichlich zur Verwendung kamen und der Anfang der Barockarchitektur sind.

Man glaubt fast, daß Michelangelo, welcher selbst sich an der Concurrenz für San Lorenzo betheiligte, diese Fassaden Giuliano's beeinflusst hat, so sehr sind sie in seinem Geiste entworfen. Vielleicht sind aber die Fassaden Giuliano's für St. Peter und diejenigen Michelangelo's für San Giovanni de' Fiorentini in Rom in ganz ähnlichem Charakter gedacht gewesen.



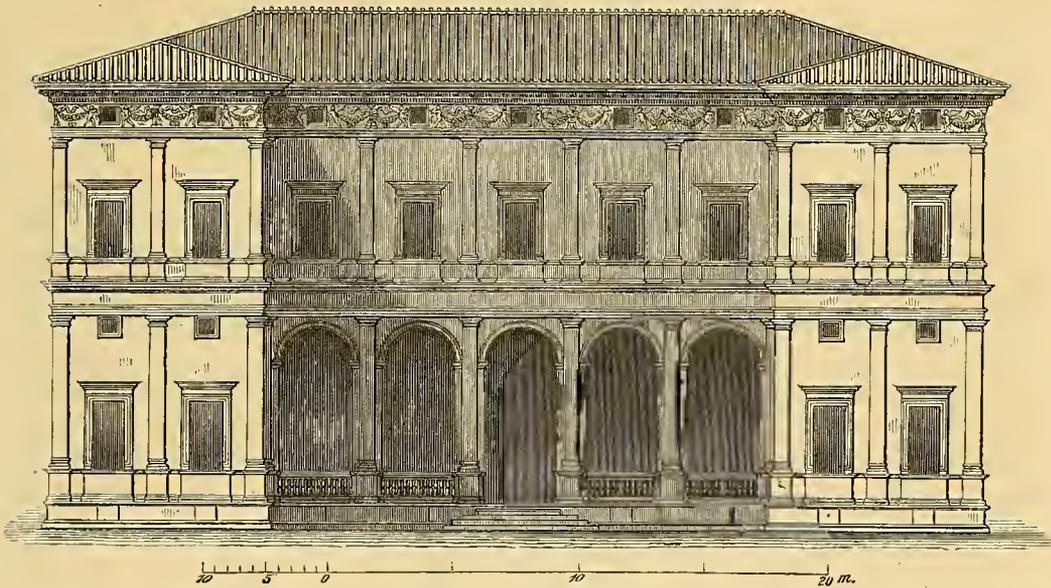
Grundriß der Villa Farnesina in Rom.

Diese gegen Bramante gerichtete Reaction betont vor Allem die malerische und plastische Wirkung der Architektur, und sie ging denn auch von einem Künstler aus, der durchaus im Stande war, ein großartiges Motiv in kräftiger Gliederung und klarer Massenvertheilung zu beherrschen und es zugleich mit dem reichsten bildnerischen und malerischen Schmuck zu beleben; man gewinnt Angesichts dieser Compositionen die Ueberzeugung, daß Bramante hier einen völlig ebenbürtigen, wo nicht ihm überlegenen Rivalen gefunden hatte.

Falls Bramante seinen Bauten reichen bildnerischen Schmuck zugeordnet, wer anders als sein Rivale Michelangelo hätte wohl die Ausführung erhalten, so lange Julius II. lebte? War Jener deshalb so karg mit figürlicher Ausstattung seiner Werke?

Der alte Giuliano da San Gallo hat umgekehrt gerade in der Hoffnung auf den Sieg bei dieser Concurrenz danach getrachtet, durch seine sechs schönen Entwürfe der Bildhauerei zu ihrem verdienten Recht zu verhelfen, oder mit anderen Worten, seinem Freunde Michelangelo ein neues großes Feld der bildhauerischen Thätigkeit zu eröffnen. Die sechs verschiedenen Compositionen sind nicht etwa einem unfertigen Geiste entsprungen, der sich noch nicht klar darüber

ist, was er will und deshalb experimentirt, sondern zur Auswahl für Leo X. angefertigt; da ist eine zweithürmige Fassade, die wohl die Beste der Renaissance geworden wäre mit ihren originellen Thürmen, würdig, nach Vollendung des Florentiner Domes verwirklicht zu werden; sie könnte dem Platz vor San Lorenzo einen höchst imposanten Abschluss geben; da sind vier Andere, die das gegebene Motiv in bald einfacherer, bald reicherer Gestaltung verwerthen, endlich, falls Leo X. sehr viel Geld aufwenden wollte, eine wundervolle Prachtdekoration mit nicht weniger als acht Nischen- und fünf Giebelfiguren, sieben figürlichen und



Fassade der Villa Farnesina.

sechs ornamentalen Reliefs, drei großen Historien-Malereien über den Portalen, sechs Engelreliefs in den Bogenwinkeln und einem mächtigen Giebelrelief.

Die zwei Architekturnrichtungen, welche fast noch in ihren letzten Ausläufern unsere Zeit berühren, der Frühclassicismus des Bramante und der Phantasiestil des Giuliano da San Gallo, wenn man sich dieser Ausdrücke bedienen darf, gehen also von vornherein parallel neben einander her; beide Richtungen versuchten die Renaissance über die ihr bevorbestandene Krisis hinwegzubringen; zum hohlen Formalismus führte später jene, zur phantastisch barocken Architektur diese durch einseitige Uebertreibung. Bramante's Erben waren Peruzzi und Raffael, Giuliano's Erben Michelangelo und nach ihm Galeazzo Alessi, der erst recht verstehen läßt, was Michelangelo in der Architektur wollte. Zwar muß zugestanden werden, daß auch an Michelangelo's Sagrestia nuova neben San Lorenzo in Florenz schon Spuren des später so nüchternen Classicismus hervortreten, wie auf der anderen Seite auch die hervorragendsten Beförderer der strengeren Richtung Bramante's sich nie ganz gegen die Infiltration seitens der anderen wehren konnten noch wollten.

Baldassare Peruzzi nun, der Bramante die gute Schulung verdankt, blieb bei

deffen Bestrebungen nicht stehen, sondern suchte sie weiter zu führen, deffen baulichen Motive in eigenem Sinne auszubilden. Dafs er unter Bramante's Hilfskräften sich befand, ist urkundlich nachgewiesen<sup>1)</sup>. Der erste grössere Bau, welchen er selbständig ausführte, war der für seinen Gönner und Freund, Agostini Chigi 1509—1510 errichtete Palaft, die jetzige Villa Farnesina. Agostino Chigi, wie Peruzzi aus Siena gebürtig, war im Bankhause der Spanocchi ausgebildet worden, welches Geschäft er 1509 selbst übernahm. Sein durch glückliche Spekulationen und die Verbindung mit der Curie erworbener Reichthum verlieh ihm eine bedeutende Stellung in der römischen Gesellschaft; seine Geistesbildung und geläuterter Geschmack machten ihn zum gefeierten Mäcen. Chigi liefs bekanntlich durch Raffael, Giulio Romano, Peruzzi und Sodoma die Villa ausschmücken; sie galt bei den Zeitgenossen, wie bei der Nachwelt für eine Schöpfung von unvergänglichem Kunstwerthe. Uns ist sie besonders wichtig als einer der ersten Beweise, mit wie wenig Mitteln Peruzzi etwas zu machen wufste, denn ohne Zweifel follte der Bau nicht allzuviel kosten, auch ein bescheidenes Aussehen haben, weshalb selbst die Eckpilafter nicht von Haustein, sondern zum Theil aus Backstein aufgeführt wurden; vielleicht nur um der Sparsamkeit willen hat Peruzzi in beiden Stockwerken die dorische Ordnung beibehalten, die Quatremère de Quincy und Andere als einförmig tadelten; der einzige Reichthum des Baues ist sein Fries unter dem Hauptgesims, Früchteguirlanden von Genien und Kandelabern getragen zwischen kleinen Fenstern des oberen Mezzanins; früher schmückten Malereien »in terretta« die grossen Zwischenräume zwischen den Fenstern beider Stockwerke; (auf einer Zeichnung des Peruzzi steht über den Fenstern im rechten Flügel von seiner Hand geschrieben: »un quadro in questo mezzo.«) Verwandt mit der Farnesina scheint eine ähnliche kleine Villa am Flüßchen Salone zu sein, das sich unterhalb Tivoli's in den Anio ergiefst, ein noch zu erhoffender Fund für die Kunsthistoriker und vielleicht eine der letzten Bauausführungen Peruzzi's (siehe Tafel 26, Fig. 2, meiner Mittheilungen aus den Uffizien, Carlsruhe, Veit, 1875). Peruzzi's späterer Palaftbauten haben wir noch weiterhin zu erwähnen Gelegenheit.

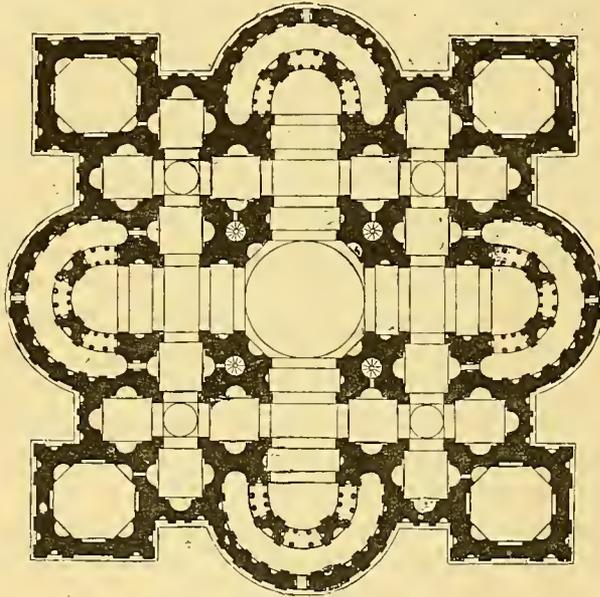
Der Baukunst unserer Zeit fehlt vollkommen ein Zug, der für alle Epochen einer mächtigen Architekturentwicklung charakteristisch ist, nämlich der historische Zusammenhang der Baudenkmäler unter einander, der stetige Fortschritt in ihrer Entwicklungsreihe. Im Vorstehenden wurde von dieser schrittweisen Entwicklung des Palaftbaues zu Peruzzi's Zeiten gesprochen, die eine so regelmässige ist, dafs wir die beiden verlorenen und uns unbekanntenen Paläste Raffaels und Bramante's mit ziemlicher Sicherheit an der Stelle einreihen konnten, wo wir in diesem allmählichen Werden eine Lücke, einen Sprung bemerkten. Die Architekten der älteren Zeiten schlossen sich stets eng an die Baugedanken ihrer Vorläufer an, bearbeiteten die gegebenen Motive unter neuen Gesichtspunkten, schieden das Unbrauchbare aus, welches man erfahrungsgemäss als solches erkannt hatte, flochten neue Ideen dem Ganzen ein, und das Neugeschaffene wurde so eine Entwicklungsstufe in der Kette, unterschied sich verhältnissmässig nicht allzusehr

1) Nach einer mündlichen Mittheilung meines Freundes H. v. Geymüller.

von den nächsten Gliedern. Dies gilt auch von den Leistungen Peruzzi's im Kirchenbau im Hinblick auf seine Vorgänger. In Rom ist es vor Allem das Pantheon, welches den Kirchenbaumeistern den mächtigsten Anstoß gab. So hatte Bramante in seinem St. Peter den Gedanken gefaßt das Pantheon dadurch zu überbieten, daß er es auf die Constantinsbasilika setzen wollte; Peruzzi war kaum minder kühn, wenn er in seinem Projekt (Mittheilungen, Tafel 3, Fig. 3 und 4) zu einem ähnlichen Bauwerk wie das Pantheon dieses um fast 7 Meter Durchmesser und wohl ebensoviele Höhe übertreffen wollte. Das Motiv des Tempels der Minerva Medica in Rom, welches schon in S. Vitale zu Ravenna verwendet war, ein regelmäßiges Polygon mit gleichartigen Nischen, verwerthet Peruzzi in einem der Pläne zu einer Klosteranlage. Das Motiv der Dreiconchenanlage in der Art von Santa Maria im Kapitol zu Köln findet man, sicherlich ganz unabhängig von diesem Bau und wohl aus dem Motiv des entwickelten St. Peter-Grundrisses abgeleitet, in vier Plänen wieder, (drei davon siehe: Mittheilungen; Tafel XI, Fig. 1, 2, 3) einmal sogar als gleicharmigen Kreuzbau ergänzt. Mit diesem verwandt ist wieder die Consolazione in Todi, ein Grundrisschema in der Form des vierblättrigen Kleeblattes; denselben Gedanken, aber aufs äußerste erweitert, treffen wir in Peruzzi's und Anderer Entwürfen zu St. Peter, ja noch überboten durch denselben Kirchenplan in der Sammlung der Uffizien (Mittheil. III, 2) In diesem Mustergrundriss sind die höchsten Ideen, welche St. Peters Neubau anregte, zu einem unvergleichlichen Ganzen vereinigt; es sind dieselben Gedanken, die bei S. Lorenzo in Mailand angedeutet waren. Ich möchte in ihm, nicht in Serlio's angeblichem Grundriss Peruzzi's zu St. Peter den berühmten Plan erblicken, der laut Vafari's Zeugniß anderen Künstlern als eine ergiebige Quelle der Anregung diene. Hier ist die herrliche Halle der Villa Madama schon vollständig ausgebildet, alle von Bramante angeschlagenen Töne zum schönsten Akkord vereinigt. — Die charakteristischen Eckpfeiler des Cancellariahofes finden bei Peruzzi's, wohl für Siena bestimmten vier Kirchenplänen, deren wir erwähnten, Wiederverwendung, ferner bei seinem Plane zu St. Peter auf der Academie von San Luca zu Rom, welchen H. v. Geymüller veröffentlichte, endlich in den drei Klosteranlagen der Uffizien. Bramante hatte einen Rundhallenhof mit kleeblattförmigen Ecknischen bei San Pietro in Montorio beabsichtigt als Umgebung seines niedlichen tempietto daselbst, dem Objekt unbedingter Schwärmerei der Renaissance; nun führt Peruzzi sogar bei seinen großartigen Klosteranlagen und dem Palazzo für den Grafen Orsini di Pitigliano, einem seiner letzten Werke, achteckige und kreisrunde Kreuzgänge ein, bald als Säulen- bald als Pfeilerhallen gedacht.

Den Gedanken der Langhauskirche hat Peruzzi häufig zu bearbeiten Gelegenheit gehabt, besonders aber bei dem Umbau von S. Domenico in Siena, einer mittelalterlichen Kirche von etwa 20 Meter lichter Weite, einem ebenso breiten Querschiff, an das sich ein quadratisches Chor und beiderseits je 3 quadratische Kapellen anschließen. Die erhaltenen Pläne sind voll der schönsten Gedanken. Dem Chor gegenüber gen Westen ordnet er eine mächtige, halbrunde Nische an; für die Ueberdeckung des Raumes wählt er in einem Falle ein Tonnengewölbe, das auf mächtigen Dreiviertel Säulen aufruht. Die äußeren Strebpfeiler

verbindet er paarweise durch halbrunde Nischen. Beim zweiten Projekt sind innenliegende Strebepfeiler eingeführt, die in Form von Pilastern Querbögen aufnehmen und darüber Kuppeln von abwechselnd 16 und 20 Meter Durchmesser. Der dritte, schönste Entwurf löst die Aufgaben in der Weise, daß die lichte Weite der Kuppeln bedeutend verringert ist und sie sich über Tonnengewölben erheben, deren Stützpfilergruppen kleine offene Kapellen zwischen sich haben. Nischen, Wandarkaturen oder Tabernakelaltäre steigern den Eindruck des Reichthums dieser vorzüglichen Anlagen. Leider blieben sie, wie so viele andere, unausgeführt. Meisterwerke sind auch Peruzzi's erhaltene Pläne zu einer Klosteranlage; in zweien derselben liegt auf der Mittelaxe hinter der Kirche ein großer



Peruzzi's Plan zu St. Peter.

Beetfaal, neben diesem rechts und links die Kreuzgänge, um welche sich alle zu einer Chorherrenrefidenz gehörigen Räume anschließen. Der dritte Entwurf auf unregelmäßigem Bauplatz zeichnet sich durch die vier kreuzgangartigen Höfe aus und ist zugleich dadurch interessant, daß er zeigt, wie der Meister Gartenanlagen behandelte. In den beiden Plänen für das Spital San Giacomo degli incurabili, die seine hervorragende Fähigkeit, unregelmäßige Bauplätze schönheitlich auszubilden zeigen, begegnet man zuerst in der Renaissance einem elliptischen Raum. Vor ihm waren die wichtigeren Bauten stets auf regelmäßigem Terrain errichtet worden oder, wenn dies ausnahmsweise nicht möglich war, dafür herzlich ungeschickt disponirt gewesen. Er zuerst machte aus der Noth eine Tugend, indem er die Unbequemlichkeiten der Situation zu den geistreichsten Motiven ausnutzte. Späterhin übertraf noch Antonio da San Gallo der Jüngere, der Peruzzi so vieles verdankt, auch in der Kunst der Plananlage auf möglichst verschobenem Terrain seinen Meister.



Kaiser Augustus und die Sibylle. Wandgemälde in der Kirche Fontegiusta in Siena.  
Dohme, Kunst u. Künstler, No. 58.

Unter den Entwürfen zu Palaſtbauten, welche meiftens in Peruzzi's reiftem Mannesalter geſchaffen wurden, ſind zu erwähnen diejenigen zur Villa Belcaro bei Siena, zum Palaſt für den Cardinal Ricci oder »del Monte«, auch »del Montepulciano« genannt, der 1536 Cardinal wurde und 1550 als Julius III. den päpſtlichen Thron beſtieg, endlich die Pläne zum Schloß Caprarola und dem prächtigen Palaſt des Grafen Orſini di Pitigliano.

Kehren wir wiederum zurück zur Mittheilung über Peruzzi's Lebenslauf, ſo finden wir unfern Meiſter nach ſeinem erſten größeren Bau, der Villa Farnefina bis zum Tode Raffael's, 1520, vielbeſchäftigt mit der Ausmalung von Faſſaden und mit allerlei kleinen Arbeiten, deren Vaſari gedenkt, die aber ſämmtlich verloren gegangen ſind. Er betheiligte ſich auch in Concurrenz mit Raffael, Antonio da San Gallo dem Jüngeren, Michelangelo und Jacopo Sansovino an den Entwürfen für San Giovanni de' Fiorentini in Rom und malte die Theaterdekoration zu der Comödie Calandra des Cardinals Bibiena, welche unter Leo X. zweimal, zuletzt 1520, aufgeführt wurde.

Nach Raffael's Tod ernannte Leo X. den Baldassare Peruzzi mit einem Jahresgehalt von 150 Dukaten zum Dombaumeiſter (1. Juli 1520), welche Stellung er bis zum 6. Mai 1527 bekleidete. Von nun an war alſo er der künſtleriſche Oberleiter des Baues, während Antonio da San Gallo der Jüngere ſchon ſeit dem 1. Mai 1518 als Bauführer fungirte. Als aber Leo X. im Dezember 1521 geſtorben und der den Künſten nicht freundlich gefinnte Hadrian VI. ſein Nachfolger geworden war, gab es beim St. Peter kaum mehr etwas zu thun. So mußte es Peruzzi ſehr gelegen kommen, als ihn die Vorſteher des Kirchenbaues von San Petronio in Bologna beriefen, um ſeine Meinung in dem Kampfe über die Art und Weiſe der Vollendung der Kirche abzugeben.

Er fertigte zwei Pläne, den einen in italieniſch-gothiſchem, den anderen im Renaissance-Stil. (Vaſari gebraucht die Ausdrücke »deutſcher« und »moderner« Stil.) Doch wurden weder ſeine Entwürfe ausgeführt, noch die vielen anderen, welche der damalige Parteiftreit der Gothiker und Renaiffanceler hervorgerufen hatte. (vergl. Springer: Bilder aus der neueren Kunſtgeſchichte. Bonn 1867. S. 147 ff.) Die Zeit ſeines Aufenthaltes in Bologna aber brachte Peruzzi immerhin reiche Gelegenheit für anderweitige Arbeiten der Malerei und Architektur.

Außer ſeiner Thätigkeit für Giov. Bat. Bentivogli, in deſſen Hauſe er wohnte, war er im Auftrage der Olivetanermönche von San Michele in Bosco vor der Stadt thätig und lieferte Pläne und ein Modell für den Dom in Carpi, welcher »nach ſeinen Angaben und den Regeln des Vitruv ſehr ſchön ausgeführt worden ſei«, endlich für die Kirche San Nicola und einige Palaſtbauten.

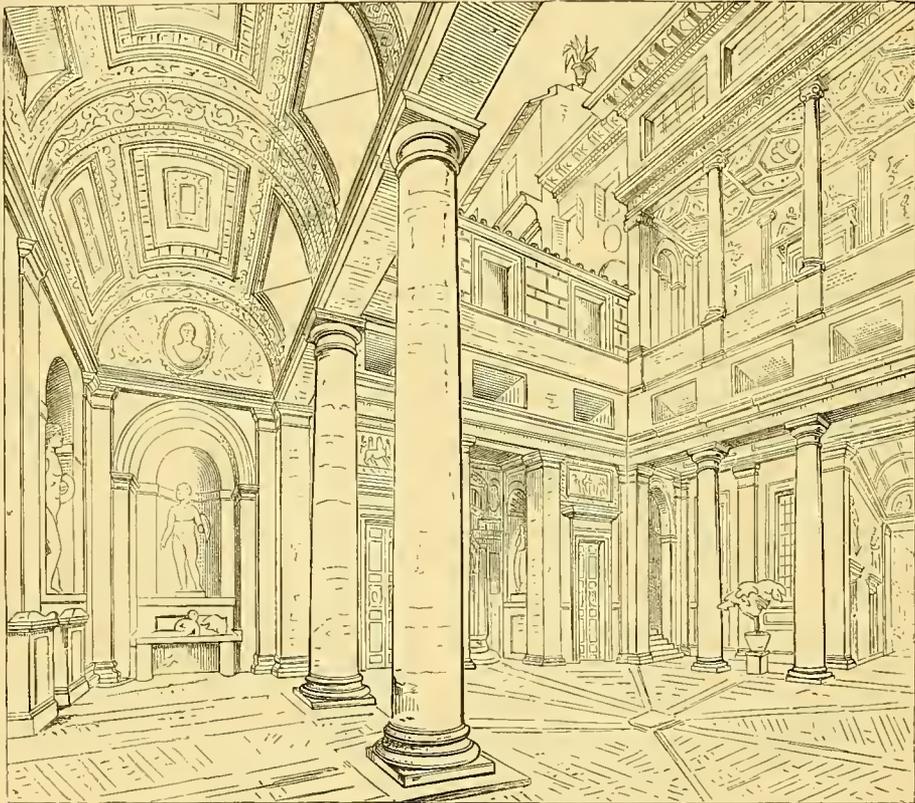
Auf der Rückkehr nach Rom 1523, wohin ihn die mit dem Tode Hadrian's wiederkehrenden beſſeren Zeiten lockten, beſuchte er ſeine Vaterſtadt Siena, wo er die Zeichnungen für die Feſtungswerke der Stadt entwarf. Bei der Krönungsfeierlichkeit zu Ehren Clemens' VII. war er dann ſchon wieder in der ewigen Stadt und leitete die Feſtdekorationen. Auch nahm er ſeine Thätigkeit am St. Peter wieder auf. Damals entſtanden die Zeichnungen für das Grabdenkmal Hadrian's VI. in Sta. Maria dell' Anima, für den kleinen Palaſt Oſſoli und mehrere Häuſer in der Stadt, darunter eines gegenüber Palazzo Farnese. Auf

das Schwerfte traf ihn aber bald darauf wie alle in Rom lebenden Künstler die Plünderung der Stadt, im Mai 1527. Bei seiner Flucht von dort erlebte er allerlei Abenteuer, deren Vafari ausführlich gedenkt und kam endlich, all seiner Habe beraubt, nach Siena, wo er ehrenvolle Aufnahme fand und von seinen Freunden neugekleidet wurde. Hier war er von nun an eine Reihe von Jahren als Festungsbaumeister in Diensten der Sienesischen Republik thätig; 1529 wurde er zum Dombaumeister ernannt. Unter seinen vielen Arbeiten dieser Zeit ragt ganz besonders das Frescobild in der Kirche Fontegiusta „Sibylla, dem Kaiser Octavian die Ankunft des Herrn weisfagend“ hervor.

Wenn wir Peruzzi's Entwicklung als Maler, die in dem Bilde der Sibylle ihre letzte Stufe erreicht, zusammenhängend betrachten, so muß zunächst hervorgehoben werden, daß er, wie erwähnt, in seiner Jugend den Einfluß des Sodoma erfuhr, von dem er wohl die ihm eigenthümliche Verwandtschaft mit den Lionardesken erbt, und später den des Pinturicchio, als dieser in der Dombibliothek von Siena arbeitete. Dem Letzteren verdankt er die gleichfalls seiner Kunst eigenen Anklänge an die Umbrier. Zur vollen Höhe aber reifte er erst in Rom aus. Um das Jahr 1510 entstanden hier, um nur diese hervorzuheben, die mythologischen Scenen, mit denen er die Decke eines Saales seiner Farnesina schmückte: „Nicht Stück für Stück“, so urtheilen Crowe und Cavalcaffelle, „wollen diese Arbeiten beurtheilt sein, sondern in ihrem organischen Zusammenhang mit dem Bauwerke, in ihrer Austheilung auf die Flächen und ihrer Anordnung im Einzelnen. Die Einheit des Geschmackes, der sich dann ergibt, läßt den Peruzzi als Meister der Perspektive und der Mathematik, als einen Mann von classischem Maßgefühl erkennen. Was Raffael in späteren Jahren nur zu erreichen hoffte, „die schöne Form antiker Bauverhältnisse“, das hatte Peruzzi schon damals in hohem Grade inne. Die nothwendige Abhängigkeit der Malerei und Bildnerei von der Baukunst war ihm zum Grundsatze geworden. Aus seinen Arbeiten der reiferen Zeit, den Malereien der Capella Ponzetti in Sta. Maria della Pace (1517) leuchtet dann das offenbare Bestreben hervor, „es in der Würde der Formgebung, des Ausdrucks und des Lebens, in der Breite der Behandlung und in edler Einfachheit der Gewänder Michelangelo und Raffael gleich zu thun“, freilich auf Kosten seiner ursprünglichen Richtung, aber zu seinem eigenen Gewinn. So stieg er allmählich auch in dieser Kunst zu einer Höhe, daß ihm der Platz gleich hinter den ersten Meistern gebührt. Das Bild in Fontegiusta aber zeigt schon in seinem theatralischen Pathos und der affectirten Geberdensprache den Anfang der einreisenden Verwilderung, die den höchsten Errungenschaften der Kunst so schnell folgte.

1535 kehrte Peruzzi nach Rom zurück, und ist vom März dieses Jahres an zum zweiten Mal als Dombaumeister von St. Peter, aber nun mit 25 Dukaten Jahresgehalt, bis zu seinem Tode angestellt. Wieder war er Antonio da San Gallo's des Jüngeren Colleague. Dieser viel zu wenig geschätzte Künstler theilt mit Peruzzi das Geschick, daß seine besten Entwürfe auf dem Papier geblieben sind. Der zierliche Palazzo Linotte in der Nähe des Palazzo Farnese ist wahrscheinlich sein Werk, und zwar zweifellos unter dem Einfluß des Baldassare Peruzzi entstanden, wenn auch die Formenbehandlung und die Verhältnisse des

Palastes mir nicht gediegen genug erscheinen, um den Bau Peruzzi selbst zu schreiben zu können, wie vielfach gethan wird. Antonio weiß gelegentlich großartig wie nur die besten Meister der Hochrenaissance zu disponiren, er zeichnet sich durch eine ungeahnte Fülle schöner Gedanken aus und ist ein Meister, wenn es gilt, die Sünden Anderer wieder gut zu machen; seine Restaurationsentwürfe für die Kirche von Loretto bei Ancona und für die Villa Madama in Rom sind mustergiltige Lösungen. Häufig schöpft er seine Gedanken aus dem reichen Nachlass seines Onkels, doch mehr noch aus den unverfälschten Quellen, den Bauten des Alterthums. Unermüdlich ist er in der Durchbildung des Planes zu St. Peter, immerfort strömen ihm neue Gedanken zu, so daß er



Hof des Palazzo Massimo alle Colonne in Rom.

kaum damit zu Ende kommen kann; so wollte er die Mittelkuppel außer den 4 Absiden, wie sie Peruzzi's Plan zuletzt enthielt, noch durch runde Eckthürme umgeben anstatt der viereckigen Sakristeibauten; endlich gab er auch diesen Gedanken auf und legte eine zweithürmige, mächtige Vorhalle vor den Centralbau, ein immer noch gewaltig gedachtes Projekt. Mit Antonio da San Gallo giovane stirbt so zu sagen die Hochrenaissance in Rom aus. Nach ihm blieb Michelangelo der einzig Tonangebende.

In seinem letzten Lebensjahr 1535—1536 schuf Peruzzi sein bedeutendstes

Werk, feinen Palazzo Maffimi alle Colonne für Pietro Maffimi, und daneben einen zweiten Palaſt für Angelo Maffimi; bei den Fundamentirungsarbeiten entdeckte er eine Menge von Bruchſtücken des Marcellustheaters, welche hinreichende Anhaltspunkte boten, um das Denkmal feinem Plane nach zu reconſtruiren. Peruzzi's Schüler Serlio hat uns dieſe Zeichnungen in feinen 5 Büchern der Architektur übermittelt. Die noch vorhandenen Pläne zum Palazzo Massimi alle Colonne beweifen, daß die Grundriſsdiſpoſition urſprünglich infofern eine andere war, als das Motiv der herrlichen Eingangshalle zwar ſchon vorhanden, dieſe Vorhalle aber gerade geſtreckt war; erſt nach einer Aenderung der Straſſenflucht und damit des Winkels der Ecke benützte Peruzzi dieſe, um die gekrümmte Säulenhalle anzuordnen, von der man durch ein reiches Veſtibul in den reizenden kleinen Hof tritt. Die einfache Faſſade von würdig ernſter Haltung und edelſter Durchbildung iſt nur durch die genannte Halle geſchmückt; deren Niſchen und Caſettendecken aber verrathen den Reichthum des ſchönen Hofes ſchon im Aeufseren. Unvergleichlich wirkt dieſer Hof mit feinen tonnengewölbten Hallen dorischer und der oberen Loggia jonischer Säulenordnung; ich verſtehe es nicht, wie man Bramante's Cancellariahof über dieſes mit unendlich größerer künſtleriſcher Phantaſie concipirte Werk ſtellen kann, wie gelegentlich geſchieht. Der Hof des Palazzo Massimi alle Colonne iſt zweifellos der ſchönſte Hof in ganz Rom.

Leider hatte Peruzzi nicht das Glück, ſein herrliches Werk vollendet zu ſehen. Inmitten der Ausführung wurde er krank und bettlägerig. Trotzdem er ſtets in Dienſten der Päpſte, reicher und angeſehener Cardinäle, Grafen und Banquiers gearbeitet, ſah er ſich doch nie nach Verdienſt belohnt. Schüchternheit und allzugroße Beſcheidenheit verhinderten ihn, von den nicht allzu freigebigen Herren das zu fordern, wozu er ein Recht hatte. So verbrachte er die letzten Tage bei zunehmender Krankheit in Armut und durch die Sorge um ſeine Familie bedrückt. Zu ſpät erſt bereute Paul III. den großen Künſtler vernachläſſigt zu haben und ſendete ihm durch den Rechnungsführer von St. Peter, Jacopo Melighi, 100 Ducaten mit den freundlichſten Verſicherungen. Die Krankheit wuchs, ja man glaubte fogar an Vergiftung durch feindliche Nebenbuhler; tief beweint von ſeiner Familie und den Freunden ſtarb Baldassare Peruzzi am 4. Januar 1536 (1537 stilo comune) in ſeinem 56. Lebensjahre und wurde im Pantheon neben Raffael von Urbino beigesetzt. Seine Grabſchrift iſt nur noch durch Vaſari's Abſchrift erhalten, ſie lautet:

Baldassari Perutio Senensi, viro et pictura  
et architectura aliisque ingeniorum artibus  
adeo excellenti, ut si priscorum occubisset  
temporibus, nostra illum feliciter legerent.

Vix. Ann. LV. mens. XI. Dies XX.

Lucretia et Jo. Salustius optimo conjugii  
et parenti non sine lachrymis Simonis,  
Honorii, Claudii, Aemiliae ac Sulpitiae  
minorum filiorum, dolentes posuerunt.

Die IIII. Januarii M.D.XXX.VI.

Die Bedeutung des Todes dieses Mannes erkannte Paul III. sofort, als er die Weiterführung des St. Peter-Neubaues beschloß, denn Antonio da San Gallo, der nächstberechtigte Erbe von Peruzzi's Stellung, krankte zeitlebens an einer gewissen Unselbständigkeit seines Wesens, die ihn bei allem Talent zu einer so bedeutenden Stelle nicht recht geeignet machte.

Den künstlerischen Nachlaß Peruzzi's erbte größtentheils sein Sohn Giovanni Salustio, eigentlich Giovanni Salverio oder Salvestro genannt, der ein tüchtiger Architekt wurde; Sebastiano Serlio, Baldassare's Schüler erhielt einen Theil von dessen Alterthumsstudien, die er für sein Werk benutzte, Jacopo Melighino und Peruzzi's Schüler Francesco da Siena erbten die meisten seiner Schriften über die römischen Alterthümer.

Unter seinen weiteren Schülern verdient der sienefische Maler Riccio, der später in die Fußstapfen Sodoma's trat, hervorgehoben zu werden. Wie uns Vafari berichtet, entsprach Baldassare Peruzzi's edle Erscheinung, sein ernstes aber angenehmes Gesicht vollständig seinem leutfeligen, bescheidenen und liebenswürdigen Wesen. Möchten die Sienesen, die Volterranner und Florentiner diesem Edlen zu Ehren nachträglich noch einige seiner großartigen Entwürfe verwirklichen!

### Uebersicht über die Arbeiten des Baldassare Peruzzi.

#### I. Siena. 1481—1503.

1501. Beschäftigung in der Rundcapelle San Giovanni Battista am Dom zu Siena. Arbeiten unter Pinturicchio an der Dombibliothek zu Siena(?).  
1501—1503. Malereien in einem Capellchen in Volterra beim Florenzerthor.

#### II. Rom. 1503—1511.

1503. Frescomalereien in S. Onofrio unterhalb des Hauptgesimfes der Altarnische; erhalten, aber arg entstellt durch falsche Restauration. Ausmalung zweier Capellchen in Santa Rocca a Ripa, die eine noch erhalten aber stark verdorben durch die Auffrischung des Baciccio.  
Zeichnungen für die Gewölbemosaiken derselben Kirche im Auftrag des Cardinals Bernardino Carvajal.  
Ausmalung des Festungsthurmes von Ostia in Chiaroscuro.  
Ausmalung eines Vogelhauses für Julius II., mit den Symbolen der zwölf Monate und Architekturhintergründen.  
Ausmalung der Zimmer des Bischofs von Ostia, Raffaello Riario.  
Fassadenmalerei des Palaftes des Herrn Ulisse in Fano, sowie des gegenüberstehenden Hauses, Odysseusfage.  
1509—10. Villa Farnesina für Agostino Chigi; noch erhalten. Malereien an der Fassade derselben und Decke im Saal; letztere noch erhalten.  
Zeichnungen zu dieser Villa in den Uffizien zu Florenz; noch erhalten.  
Fassadenmalerei in teretta am Weg von Campo fiore nach piazza Giudea, mit Perspectivesn.

- Malereien links vom Eingang von Santa Maria della Pace im Auftrag des Meffer Ferrando Poncetti.  
 Madonnenbild in derselben Kirche für Meffer Filippo Sergardi aus Siena, mit bemaltem Stuckrahmen.
1515. Bild von 7:3 $\frac{1}{2}$  canne Gröfse zu den Festdekorationen auf dem Capitol, welche das römische Volk Giuliano de' Medici zu Ehren veranstaltete.  
 Thür in dorischer Ordnung für Meffer Francesco de Norica auf Piazza Farnese.  
 Fassadenmalerei für Meffer Francesco Biccio bei Piazza degli Altieri.  
 Wappen al Fresco Leo's X. bei den Banchi.  
 Hl. Bernhard, Malerei in teretta für Mariano Fetti im Garten auf monte Cavallo.  
 Todtenbahre für die Bruderschaft der hl. Katharina von Siena in strada Giulia.  
 Zeichnung der Orgel der Kirche del Carmine in Siena.  
 Entwürfe für San Giovanni de' Fiorentini.
- 1520—27. Betheiligung am St. Peter. Zeichnungen zu St. Peter; erhalten. Theaterscenerie zu der Comödie Calandra des Cardinals Bibiena.

### III. Bologna. Siena. Rom. 1522—1527.

- Pläne für S. Petronio zu Bologna, noch erhalten in Bologna.  
 Zeichnung in Chiaroscuro der Anbetung der Könige für den Grafen Bentivogli; erhalten in der Nationalgalerie zu London.  
 Kirchthür von San Michele in Bosco.  
 Zeichnung und Modell zum Dom von Carpi.  
 Kirche San Nicola.  
 Zeichnungen zu den Festungswerken in Siena.  
 Zeichnung der »badia San Salvatore presso Sangusme«, erhalten in den Uffizien zu Florenz, dafelbst.
1523. Krönungsscenerien zur Papstwahl Clemens' VII.  
 Fassade der von Bramante begonnenen Capelle in St. Peter vollendet.  
 Malereien in der Capelle des Grabmales Sixtus in St. Peter; St. Petrus noch erhalten in den grotte nuove des Vatikan.  
 Zeichnung des Grabmals Hadrian's VI. in Santa Maria dell' Anima, im Auftrag des Kardinals Hinkworth.
1525. Pläne und Ausführung des Palaftes Ossoli; die Pläne erhalten in den Uffizien zu Florenz, der Palaft besteht noch.  
 Haus gegenüber Palazzo Farnese »und einige andere in der Stadt.«  
 Pläne für St. Peter; in den Uffizien zu Florenz.  
 Pläne zu drei Centralbauten nach dem Motiv des Pantheon, von S. Vitale zu Ravenna und S. Lorenzo' zu Mailand.  
 Viele Studien zu Centralbauten.  
 Zwei Pläne eines Langhausbaues.  
 Zwei Pläne zum Hospital degli Incurabili. Alle diese Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz.

## IV. Siena. 1527—1534.

- Baut 7 Bollwerke zur Befestigung der Stadt; eines davon erhalten bei Porta Pispini.
1528. Kirche der Immacolata. Privathäuser.
1528. Restaurirt die Stadtmauern von Ascanio.
1529. Zeichnungen zum Dom in Siena.
1529. Zeichnung für die Wiederherstellung der Mauern von Torita.
1530. Palazzo Altemps in Rom wird dem Peruzzi theilweise zugeschrieben; nach Letarouilly 1530 begonnen.  
Palazzo Costa in via di Borgo nuovo in Rom, ebenfalls von Letarouilly 1530 datirt und dem Peruzzi zugeschrieben; dürfte aber kaum von ihm sein.
1531. Reparatur der Kafematten von Porto Ercole.
1532. Zeichnung zum Hauptaltar des Domes in Siena.  
Zeichnung, Bauausführung und Malereien auf Villa Belcaro; der Bau erhalten, die Zeichnung in den Uffizien, die Malereien sind erneuert.  
Frescobild der Sibylla in Fontegiusta in Siena, erhalten und restaurirt.  
Drei Restaurationspläne für San Domenico in Siena; in den Uffizien erhalten.  
Plan einer kleinen einschiffigen Kirche; erhalten in den Uffizien.  
Drei Pläne zu einer Drei- (Vier-) Conchenanlage; erhalten in den Uffizien.  
Drei Pläne zu einer Klosteranlage; erhalten in den Uffizien.  
Großer Plan einer dreischiffigen Kreuzkirche, vielleicht von ihm; erhalten in den Uffizien.

## V. Rom. 1535—1536.

1535. Betheiligung an St. Peter. Pläne zu Palästen für die Orfini und zu Bauten in Apulien.
1535. Pläne und Ausführung der Paläste für Pietro und Angelo Massimi. Die Pläne erhalten in den Uffizien.

---

Plan zum Palaft Caprarola.

Plan einer Villa am Flusse Salone.

Plan einer Kuppelkirche.

Vier Pläne für den Palaft des Grafen Ricci in Montepulciano.

Plan einer Kirche, Centralbau.

Plan zum Palaft des Grafen Orsini di Pitigliano.

Diese sämtlichen Pläne erhalten in den Uffizien.

Skizzenbuch auf der Stadtbibliothek in Siena.

---





