# FRA BARTOLOMMEO DELLA PORTA.

---

STUDIE

UEBER DIE RENAISSANCE

VON

E. FRANTZ.


REGENSBURG.

DRUCK UND VERLAG VON GEORG JOSEPH MANZ.

1879.

# Vorrede.

In der ruhmvollen Geschichte der Florentiner Kunstentwicklung ist die Erscheinung Fra Bartolommeo's della Porta eine der glänzendsten. Die mächtigen Strömungen, welche das geistige Leben seiner Zeit bestimmen, vermögen nicht, seine geniale Künstlernatur zersetzend zu berühren, und sein Ruhmesstern vollendet in ungetrübter Klarheit seine Bahn, während das ungestühme Meer des von der Skepsis erfüllten Zeitgeistes unter ihm dahinfluthet. Seine edel angelegte, grosse und harmonische Natur beherrscht mit der nur dem Genie eigenen Kraft die ihm nahe tretenden Richtungen der Kunst, um sie seiner Originalität dienstbar zu machen. Er ist in seiner Zeit der Erbe der grossen Trecentisten, deren Ideentiefe die Frucht ihres Anschlusses an den im Lichte des Glaubens Alles der Vollendung zuführenden Geist der Kirche ist. Schon Rumohr hatte richtig empfunden, dass in den Kunstschöpfungen des Mittelalters das, was

dem Begriffe angehört, die Wahl und Beziehungen des Gegenstandes mehr dem Urtheil der Gelehrten, d. h. der kirchlich geheiligten Tradition angehören, als der Empfindung des Künstlers. Hat sich auch in Italien das Kunstleben freier und reicher gestaltet als in Griechenland, so ist immerhin glaublich, dass auch unter den Lateinern ein überlieferter Canon für die Darstellung der heiligen Geschichte bestanden hat, oder mehrere, wie die „ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς" vom Berge Athos, welche Didron an's Licht befördert hat, für die Griechen. Die unstreitig vorhandene Verwandtschaft zwischen den Vorschriften dieses Handbuches der Kunstübung und den in den Kunstdenkmalen der Lateiner auftretenden Begriffen und Compositionsgesetzen deutet auf die gemeinsame Quelle kirchlicher Tradition, auf den lebendigen Anschluss an das Pulsiren kirchlichen Lebens, bis schiesslich durch die Trennung des Ostens von dem lebenspenden Mittelpunkte der Glaubenseinheit dort auch das Kunstleben zu leeren Formen erstarrte.

Die an der Hand der Kirche erworbenen Errungenschaften der Kunst gingen, als man im fünfzehnten Jahrhundert das Formleben einseitig zu betonen anfing, vielfach für diese verloren, und indem die Kunst sich fast gänzlich ihrer Aufgabe entzog, im höheren, ethischen Sinne an der Erziehung des Menschengeschlechtes mitzuwirken und dasselbe für höhere Ideale zu begeistern, als das verfallende Heidenthum darzubieten vermochte, verliess sie die gesunde Quelle ihres Lebens. Es ist unzweifelhaft, dass auch die grossen Meister der Renaissance ihre reifsten, tiefsten und schönsten Ideen aus dem Glaubensleben der Kirche schöpfen. Hier ist die Quelle ihrer Unsterblichkeit und ihrer Grösse, denn wahre, sittliche, ideale Grösse ge-

deiht wie im Leben der Wissenschaft, so im Kunstleben nur auf dem positiven Boden des Glaubens. Rafaels edelste Schöpfungen wachsen aus dem Geiste der Kirche hervor. Wenn er in der Schule von Athen die Strahlen des alle Welt erleuchtenden Logos schildert, welche im Heidenthum aufblitzen, so schildert er in der Disputa diese Strahlen concentrirt in dem grossen Geheimniss des Glaubens, welches das Lebensprincip der Kirche ausmacht und eine neue geeinigte und geheiligte Menschheit im Frieden des höheren Lebens um sich versammelt. Das „Zu uns komme dein Reich“ hat er in der Verklärung in künstlerische Form gegossen, und von seinen Madonnen überragt die des heiligen Sixtus durch ihre ideale Auffassung alle übrigen. Hier hat er mit den Augen der Kirche die „Virgo et mater“ angeschaut, deren Aufgabe ganz geistig, deren Leben ein höheres, deren Thron über allen übrigen Geschöpfen erhaben, deren Reich die Menschheit umspannt. Darum erschliesst sich das Verständniss für dieses Werk nur der idealeren Geistesrichtung, während das Familienleben der anderen Madonnenbilder, in denen rein menschliche Seiten auftreten, leichter einem allgemein menschlichen Standpuncte zugänglich ist. Dilettanten der Kunstgeschichte pflegen erst von dem Erwachen des Subjectivismus, d. h. mit Michel Angelo eine wirkliche Kunst zu datiren und lassen bis auf diesen hin nur ein Handwerk der Kunst bestehen. Sie vergessen, dass auch Michel Angelo da, wo er tiefere Ideen entwickelte, aus dem Glaubensleben heraus gestaltet. Sein letztes Gericht in der Sixtina ist aller christlichen Auffassung baar, und ein Gigantensturz hätte dieselben Dienste gethan; aber die höhere Gedankeneinheit in den Bildern der Decke, das Aufrollen der göttlichen

Werke entstammt doch nur der kirchlichen Auffassung. Die Begriffe, die Beziehungen der einzelnen Factoren zum Ganzen gehören dem Glaubensschatz der Kirche an und bilden die Seele des Ganzen; nur ersetzt die Wucht der Michel Angelo eigenen Formgebung nicht immer das Geistige, sondern drängt es vielfach zurück; aber das Unsterbliche, das in diesen Werken lebt, ist der abgründliche Geist der höheren Offenbarung. Man hat die Erschaffung des Adam, der Eva als ein unvergleichliches Werk erhabener Grösse und Einfachheit gepriesen. Ein Blick auf die herrliche Arbeit Andrea Pisano's am Campanile zu Florenz wird uns offenbaren, wie wenig Michel Angelo im Stande gewesen ist, die grossartige Idee Giotto's zu übertreffen trotz aller Mittel seiner Formgebung. Aber der grossen Menge wird immer das reichere Formleben der neueren Zeit fast das einzige Kriterium für die Beurtheilung des Kunstwerkes bleiben, und die hohe, edle, unvergleichliche Kunstsprache des Trecento, zumal der Florentiner wird sich nur dem höheren geistigen Verständniss erschliessen. Die Venetianischen Cinquecentisten, die Bologneser Eklektiker, Michel Angelo, Rafael in seinen heiligen Familien und heiteren mythologischen Compositionen treten mit mehr Ueberredungskunst den Menschen entgegen, als die grossen Meister des Mittelalters in dem erhabenen Flug zum Göttlichen hin, in der Tiefe der Idee, der Macht und Einfachheit ihrer Kunstsprache.

Das Verdienst Fra Bartolommeo's liegt darin, dass er das Idealschöne da suchte, wo es allein untrennbar von der Idee des Guten und Wahren gefunden wird, auf dem Boden des Glaubens. Er schöpfte mit Begeisterung aus dieser reinen Quelle, welche in seinem Jahrhundert von so Vielen ver-

lassen war. Er ist der Erbe der bildnerischen Kraft Masaccio's, aber in edlerem Sinne als Ghirlandajo es gethan, erfasst er die Persönlichkeit als Träger der christlichen Idee, wie sie im Dogma Gestalt und Leben gewonnen hat. Die Vertiefung in den Geist der Kirche macht Fra Bartolommeo zum Geistesverwandten Savonarola's, durch dessen Berührung seine gross und edel angelegte Künstlernatur zur harmonischen Vollendung heranreifte. Die charactervollen Gestalten der Propheten, Apostel und Heiligen, die Fra Bartolommeo in so markigen Zügen vorführt, in ihrem tiefen Ernst, der pathetischen Geste, der getragenen Majestät ihres Wesens, predigen Umkehr zu den grossen Zielen der Vergangenheit mit jener Tiefe sittlichen Ernstes, wie sie aus den Predigten des grossen Dominicaners uns entgegen tritt. Der seichte Pantheismus, dem seine Zeit zusteuerte und der die Kunst verflachte, ist dieser Künstlernatur ferngeblieben. Nur vorübergehend hat die Berührung mit den Werken Michel Angelo's, die für Viele verhängnissvoll werden sollte, auch in Fra Bartolommeo Schwankungen hervorgerufen, die ein Betonen der Form auf Kosten des Ideeninhalts zur Folge hatten. Aber dieser Einfluss vermochte nicht, den Flug der genialen Kraft zu hemmen. Auch Rio lässt dem Künstler Gerechtigkeit widerfahren, indem er von diesen Schwankungen sagt: „Il y eut des moments où ces influences diverses et parfois contradictoires donnèrent lieu à des oscillations qui rassemblaient à des faiblesses; mais il finit toujours par recouvrer son équilibre, et la conscience de ses forces, comme coloriste et comme dessinateur, l'empêcha de s'égarer trop loin dans la poursuite du coloris des Vénitiens et du dessin de Michel-Ange“ Art chrétien, T. II, 452. Fra Bartolommeo gab der Kunst re-

ligiöse Ideale zurück, indem er die Gestalten des Herrn, der Madonna, der Propheten, Apostel und Heiligen ihrer inneren Würde entsprechend ausstattete, mit reinerer, abstracterer Formgebung versah, die Beziehungen des Menschen zur Heilsökonomie im Lichte der Offenbarung auffasste, zu den einfach grossartigen Drappirungen der Trecentisten zurückkehrte, seine Compositionen von überflüssigem Beiwerk an Architectur und Landschaft frei hielt. Indem er so die religiöse Idee in den Vordergrund stellte, ihre Integrität wahrte, ist er auch in der glänzenden Formgebung seiner Zeit ein christlicher Künstler geworden. Der Renaissancegedanke, der das verherrlichte Menschenthum, den Cultus des Geistes und der schönen Form auf den Thron erhob, ist ihm fern geblieben.

Rio, der im Allgemeinen den Verdiensten Fra Bartolommeo's Gerechtigkeit widerfahren lässt, obwohl er ihm oft zu den Höhen der Inspiration nicht zu folgen vermag, lässt ausser Fra Bartolommeo noch andere Künstler sich um Savonarola schaaren. Aber fast alle diese sogenannten Schüler Savonarola's haben der antikisirenden Richtung gehuldigt, ohne sonderlich zur Vertiefung der Kunst beigetragen zu haben. In auffällige Widersprüche verwickelt sich Rio Sandro Botticelli gegenüber. Er berichtet von ihm Folgendes: „Celles (tâches) que lui imposa le patronage des Médicis, semblaient devoir être plus difficiles; car on lui demandait d'appliquer aux fables gracieuses de la mythologie grecque, la magie de son pinceau. Il peignit donc pour eux Vénus et les Grâces, Bacchus et Pallas, et il le fit avec un tel succès, tout en répudiant les modèles antiques, que ces oeuvres païennes ne furent pas moins admirées que les autres, bien que, dans cet ordre de représentations,

il semblât plus difficile de se faire pardonner la sécheresse des contours ou la monotonie des types. Sous ce dernier rapport, il est impossible que l'observateur attentif, en visitant la galerie des Uffizj, ne soit pas frappé de la rassemblance sous les yeux, savoir, celui de la Vierge, celui de Vénus et celui de la Vérité, si belle et si pure malgré la nudité, dans ce ravissant chef-d'oeuvre connu sous le nom de la Calomnie d'Apelles." l. c. p. 400. Wie man da noch von einer Schule Savonarola's sprechen kann, erscheint völlig unerfindlich. Die zwischen michelangelesker Derbheit und der Sentimentalität Filippino's, zwei Richtungen, wie sie das gestörte Gleichgewicht der Kunst entstehen liess, einherschwankende Natur Botticelli's hat mit dem Reformgedanken Savonarola's Nichts zu thun. Leider ist die Chronik Botticelli's verloren gegangen, die werthvolle Aufschlüsse hätte geben können. Lorenzo Violi, der als Augenzeuge der Ereignisse so viel Material für die Geschichte Savonarola's geliefert hat, erzählt auch, dass Doffo Spini, der erbitterte Führer der Arrabbiati, mit vielen Müssiggängern in der Werkstatt Sandro Botticelli's zusammen zu kommen pflegte, und — „wenn dort das Gespräch mitunter auf den Tod des Frate kam, so sagte Doffo, dass es nie ihre Absicht gewesen sei, den Franciscaner in's Feuer zu schicken, und dass sie ihm dies versichert; es habe ihnen vielmehr genügt, dass er das Spiel so lange fortsetzte, bis sie durch das Hinausschieben der Entscheidung ihre Absicht, Savonarola und seine Partei zu vernichten, erreicht hätten." Dies hatte Violi in einer jetzt verschollenen Chronik Sandro Botticelli's gelesen. Villari, Gesch. Sav's. D. Uebers. II, 229 Anm. 1. Wie man bei einem Künstler, der dieselben Modelle für

lig
He
He
sta
sah
ökc
den
tist
flüs
frei
Vor
auc
ein
ged
Cul
Thr

Bart
woh
nich
lomn
scha
Savo
huldi
beige
verwi
Er b
que
blaien
manda
mythol
pergmit
Vall

# Inhaltsverzeichniss.

[illegible] Dominicaners.

[illegible] Dominicaner.

## II. Abtheilung.

## Druckfehler-Verzeichniss.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Seite | 28 | Zeile | 5 | von | oben | lies: | pasto statt paste. |
| „ | 30 | „ | 6 | „ | unten | „ | vigna posta statt vignas porta. |
| „ | 90 | „ | 9 | „ | „ | „ | Hermaphroditus statt Hermophroditus. |
| „ | 95 | „ | 2 | „ | „ | „ | risorgimento statt risergimento. |
| „ | 118 | „ | 17 | „ | oben | „ | Rosso statt Rozso. |

# Einleitendes.

## Der Geist der christlichen Florentiner Malerei und des Quattrocento.

Die Mosaiken des Baptisteriums zu S. Giovanni bezeichnen den eigentlichen Anfang der Florentiner Kunstentwicklung. Aber die handschriftliche Kunde reicht bis in die Mitte des XI. Jahrhunderts hinab, wo als erster Maler ein Cleriker genannt ist. Auch Andrea Tafi ist mehr als Gehülfe denn als selbstständiger Arbeiter thätig gewesen, da Fra Jacopo Francescano sich schon 1225 mit dem Mosaik der Tribuna als Künstler einführt.[1]) Die Kunst, welche ihren Ideeninhalt aus dem Glaubensschatz der Kirche empfangen hatte, blieb auch als erziehendes

---

[1]) Sancti Francisci frater fuit hoc operatus,
Jacobus in tali precunctis arte probatus.

Inschrift des Mosaik der Tribuna. Siehe den Commentar zum Leben des Andrea Tafi in der neuesten Ausgabe des Vasari von Milanesi, Firenze 1878, p. 339 f., wo die Frage über Jacopo Francescano und Jacopo Torriti scharfsinnig erörtert ist. In der That, wenn Tafi 1250 und nicht, wie Vasari will, 1213 geboren ist, so kann er nicht Lehrer des Fra Jacopo sein, der sich schon 1225 als Meister einführt.

und belehrendes Moment derselben nahe und war grösstentheils in den Händen der Geistlichen. Man hat das Mittelalter vielfach beschuldigt, dass es den Unterricht der Völker vernachlässigt und sein Wissen auf die Kaste der Mönche und Cleriker beschränkt habe. Gerade die frühe mittelalterliche Kunstentwicklung ist ein sprechender Beweis dagegen. Die Wände der Kirche bildeten das aufgeschlagene Buch, den Bilderkatechismus des Volkes, und die volksthümliche, einfache und eindringliche Kunstsprache des Mittelalters mit ihren trefflichen Symbolen war dazu angethan, den verschiedensten geistigen Bedürfnissen Rechnung zu tragen.

Giovanni Cimabue, der zuerst den alten Schulen, die überall thätig waren, ein neues Lebenselement zuführt, wächst aus den ihn umgebenden Richtungen hervor und obgleich der Schritt, den er that, uns nicht allzugewaltig vorkommt, ist seine Bedeutung doch hervorragend und seine Leistungen verkünden den Anbruch einer neuen Zeit. Der Beifall, den er bei Fürsten wie Carl von Anjou und dem jubelnden Volke fand, das seine grosse thronende Madonna, die für die Cappella Rucellai bestimmt war, im Festzug geleitete, ist sowohl für ihn als für das Volk ehrenvoll, das diesen Fortschritt mit lebendigem Antheil begleitete. Dass es die Heiligthümer des Volkes waren, deren Verehrung lebendig war, und die den besten Theil seines Fühlens und Denkens in Anspruch nahmen, gab diesem Werke seine hohe Bedeutung für die Zeit.

Giotto übernahm von seinem Lehrer wichtige Errungenschaften, sonst wäre seine Erscheinung unerklärlich. Das Verständniss für das Leben des körperlichen Erscheinens war gegeben, der grosse Schritt, der die alte starre, teppichartige Formgebung durchbrach, war gethan und eine neue Perspective öffnete sich. In Giotto entwickelt sich von den Bildern der Franciscuslegende in der Ober-

kirche zu Assisi zu den Allegorien der Unterkirche sein grosser historischer Stil. Er ist es, der der ganzen Schule jene Erhabenheit verleiht, die auch minder bedeutende Werke in eine höhere Sphäre erhebt. Es giebt Naturen, in denen das Streben und Ringen von Jahrhunderten zur Reife kommt, und in deren Universalität sich alle Richtungen vereinigen, um mit der Kraft und Originalität des Genie's zu harmonischer Anschauung zu gelangen. Dem Adler gleich ziehen diese Geister ihre Kreise in dem lichtvollen Aether höherer Intuition, und in ihrem klaren Auge spiegeln sich die Dinge des weiten Gesichtsfeldes.

Die volle Harmonie ihres Wesens erhebt sie auf den Thron der geistigen Führer der Menschheit und lässt ihre Mission als eine wahrhaft apostolische erscheinen, die Erziehung des Menschengeschlechtes zu vollenden. Savonarola hatte Recht, als er, seine Mission als eine allseitige betonend, auch der Kunst mit warnender Stimme zurief, sie möchte sich erinnern, dass sie eine höhere Aufgabe zu erfüllen habe, als die Darstellung der sinnlichen Schönheit und dass sie, zurückkehrend zu den reinen Quellen ihrer göttlichen Inspiration, in Vertiefung der Ideen Leben und Kraft wiederfinden würde. Die Idee des Schönen, sagt er, ist nicht von der des Wahren und Sittlichen zu trennen. Die Weihe des religiösen Gedankens und der Anschluss an den Dienst der Gottheit hat die Blüthe griechischer Kunst hervorgerufen, und wenn den Wallfahrern zum Olympischen Tempel das erhabene Bild, das Phidias von dem Lenker der Geschicke gefertigt, voll unvergleichlicher Majestät und Würde erschien, so dass Homers plastische Verse verkörpert schienen, so kam es daher, weil diese Kunst im Schatten des Heiligthums geboren und erzogen war.

Giotto ist nicht denkbar ohne das Heiligthum des Glaubens, in dem seine reine und starke Empfindung Vertiefung, sein Wesen Klarheit und Harmonie gewonnen

hat. Wie Dante ist er der erhabenste Dolmetscher der religiösen Idee, ein Apostel des Glaubens geworden, und innige Freundschaft führte die grossen Geister an der Schwelle der ehrwürdigen Basilika von S. Peter im grossen Jubiläum des Jahres 1300 zusammen. Die Weihe dieser Stätte hat über ihnen geruht und sie zu geistigen Führern ihrer Zeit herangebildet. Von den römischen Arbeiten entwickelt sich der Stil Giotto's in dem Freskocyclus der Kapelle des Podesta zu Florenz zu freier, geistreicher, universaler Charakteristik. In den Arbeiten der Arena zu Padua wird seine Kunstsprache reich und volltönend; voll köstlichen dramatischen Lebens und goldreinen Tönen schildert sie mit danteskem Schwunge die Werke Gottes auf Erden in der Vorbereitung der Erlösung in Maria und im Leben des Erlösers selbst bis zur Wiederkehr im Gerichte. Daran schliesst sich in trefflicher Symbolik der Weg des Heiles und der Weg des Verderbens, dessen Endpuncte in der Verherrlichung und in der Strafe des letzten Gerichtes zusammenlaufen. Die Einheit der göttlichen Werke, des Weltplanes, kommt in knapper, erschütternder Sprache zum Ausdruck; die hergebrachte Erzählung ist voll Originalität, Würde und überirdischer Ruhe vorgetragen, so dass die Bilder Visionen gleich, die einer höheren Sphäre angehören, vorüberziehen, und die Fülle inneren Lichtes sie vergeistigt.

Die zarten symmetrischen Verhältnisse der Architectur, mit denen die monumentalen Malereien zusammengewachsen sind, geben hier mit der Erhabenheit der Ideen, der Fülle der Linienanmuth und der Transparenz und Leuchtkraft des Colorits einen unvergleichlichen Hymnus voll überirdischen Wohlklanges. Auf die Fresken der Arena folgen naturgemäss die Arbeiten der Kirche von S. Croce zu Florenz. Sie bezeichnen den Gipfelpunkt der Kunstsprache des XIV. Jahrhunderts.

Die höchste Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die grösste Durchsichtigkeit der Composition, vollendete Abwägung der Massen, hinreissende dramatische Gewalt und Züge rafaelischer Schönheit, die ganz dem folgenden Jahrhunderte angehören, Alles in göttliche Ruhe und Würde getaucht, das ist der Character dieser Fresken. „Die Erweckung der Drusiana“ im Leben des heiligen Johannes ist vielleicht ein unerreichbares Vorbild einer Composition überhaupt, und Rafael konnte nichts Höheres geben.

Giotto hat eine grosse Schule mit seinem Geiste erfüllt. Sie ist getragen von seinen idealen und grossen Anschauungen und diese haben ihr Erhabenheit und Würde verliehen, die auch über den minderen Werken wie ein Abglanz höheren Lichtes ruht.

Die Freskotechnik, das Colorit, fanden in Giotto den vollendeten Ausdruck, den das folgende Jahrhundert übernahm. Schon in Cimabue tritt eine geläuterte Anschauung der Farbe zu Tage. Die zähen Bindemittel der Griechen weichen in der Temperamalerei der geklärten Milch junger Feigensprossen, die mit geschlagenem Ei vermischt, den Farben Transparenz und Frische verleiht und sie vor dem Verdunkeln schützt.[1]) Giotto übernahm von seinem Lehrer diese reinere und mildere Farbengebung und erhob sie als wesentliches Moment zu der Höhe seiner Kunstsprache und zum Gesammtausdruck seines künstlerischen Fühlens. Dieses echt giotteske Colorit geht durch Masolino und Masaccio in das Quattrocento über. In Fra Angelico erhält es seine Vergeistigung, Ghirlandajo, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto bilden es fort, und so ist es das geistige Eigenthum der Florentiner Schule geblieben.

Giotto malt mehr mit der Seele als mit der Hand. Seine Gedanken stehen frisch, gross, überzeugend und so

---

[1]) Cennini, Trattato della Pittma, Firenze 1859, Cap. 72.

sanft geneigtem Haupte, geschlossenen Augen, ohne auffällige Zeichen der Marter schildert Giotto den Tempel der Gottheit. Die Opferidee erfasst er mit der Kraft des Glaubens und stellt sie in Andacht erweckender Form dar. Um die göttliche Würde zu betonen, musste er die realistischen Züge der Zertrümmerung des heiligen Leibes entfernen und erhabene Ruhe über die Gestalt ausgiessen. So wächst seine Darstellung aus dem Geiste der kirchlichen Idee des Erlösers heraus und ist sein Crucifixus in seiner monumentalen Einfachheit und Grösse die Hülle unsterblichen Lichtes, dessen Strahlen aus den grossen Zügen der Formgebung hervorschimmern.

Den Höhepunct dramatischen Lebens, durch himmlische Ruhe gesänftigt, erreicht der Meister in der Pietà der Arena zu Padua. Hier entfesselt er gewaltige Klage und wogende Schmerzen; aber aus der Mitte seiner wunderbaren Gruppe strahlt in der Gestalt des Erlösers Würde und sanfte Verklärung aus wie die Sonne, die sich über die Wogen des Meeres erhebt. Mit sicherer Hand lenkt der Meister hier die Kräfte, die er entfesselt, wägt er die Theile seiner Composition, weiss er Affect und Leben glücklich zu vertheilen. Dies ist der Zweck des wahren Kunstwerkes im höheren Sinne. Der Himmel berührt die Erde, das Unvollkommene findet seine Lösung, Gegenwart und Zukunft berühren sich im göttlichen Geiste.

Der Name Andrea's di Pontedera ist von der Wirksamkeit Giotto's in den letzten Jahren unzertrennlich. Giotto's einfache und durchsichtige Compositionen sind an sich ungemein für das Relief geeignet. In den herrlichen Thüren des Baptisteriums und den Reliefs des Campanile hat Andrea Pisano den Ideen Giotto's plastische Gestalt gegeben und zwar so glücklich, dass seine eigene keusche und anmuthige Formgebung mit der Originalität Giotto's sich zu köstlichem Wohlklang vereinigt. Ein wahrer

Frühlingsmorgen mittelalterlicher Glaubensinnigkeit und gesunder Empfindung liegt über diesen Werken.

Es ist der Character der alten Kunst, dass die anspruchslose Form, in der sie ihren geistigen Inhalt vorträgt, mehr und mehr fesselt, je eingehender man sich mit dieser Formsprache beschäftigt. Ihr keuscher Adel, ihre Bescheidenheit erschliessen sich erst demjenigen, der sich ungetheilt in Leben und Denkweise der Zeit versetzt. Die Reize, die sie im Keim enthält, haben wie die Knospe vor der Blüthe den Zauber voraus, die Phantasie zu beschäftigen und anzuregen. Der Schritt von diesen Reliefs der Broncethüren bis zu den Erzmalereien Ghiberti's ist innerlich ein grosser, wenngleich sie sich so nahe sind.

Zur Höhe christlicher Weltanschauung erhoben zieht in den Reliefs des Campanile das Ringen und Streben der Menschheit an uns vorüber. An Lebenswahrheit, grossartiger Abstraction der Formen gehören sie zu den erhabensten Denkmälern des Trecento. Weder Michel Angelo noch Rafael haben die Erschaffung des Menschen, die Bildung der Eva an Reinheit der Form, Grossartigkeit der Beseelung bei der höchsten Einfachheit der Mittel der Darstellung übertroffen. Hier glauben wir die Worte der heiligen Urkunde selber in Stein verkörpert zu sehen oder die plastischen Verse Homer's wie die Ursprache der unverfälschten Menschennatur zu hören. —

Die in Cimabue sich regende künstlerische Empfindung für die Schönheit und Grazie der Engelsgestalt ist erst in Giotto zu bewusster, freischaffender und grossartiger Herrschaft gelangt. Er malt das Reich der geistigen Potenzen mit jenem Feingefühl für das Angemessene, dass er wesenlose Schatten und irdische Schwere glücklich vermeidet. Den Ausdruck des Schwebens und der Bewegung unterstützt er durch reiche wallende Drappirung. In den jugendlichen Typen weiss er hohe Grazie zur

Erscheinung zu bringen. Männliche Kraft und weibliche Zartheit in reicher Scala der Entwicklung stehen ihm zu Gebote. Kein Maler hat eine besser characterisirte Engelwelt geschaffen als Giotto. Wenn Fra Angelico das Geistige betont und das Schweben zum höchsten Eindruck der Körperlosigkeit steigert, so fehlt ihm die reiche Characteristik, mit der Giotto die himmlischen Schaaren ausstattet. Durch ein heiteres Colorit vollendet er den Eindruck jener Potenzen, auf denen der Abglanz der Schönheit Gottes ruht wie die Morgenröthe des Paradieses.

Giotto's Geberdensprache ist immer würdevoll und richtig, erst bei seinen Schülern wird sie zuweilen zum leeren Pathos. Er versteht es, seine Figuren zu beleben und den richtigen Ausdruck für ihre Beseelung zu geben. Er ist eine ganz harmonische, einfache und grosse Natur. Die Gewandung wird, zur Höhe seines Stils erhoben, ein lebendiger Factor seiner Kunstsprache und bis auf Rafael hin sind seine Drappirungen an Ernst und Fluss, Breite und Noblesse unerreicht. Im Quattrocento hat ihn ausser Fra Angelico nur Fra Bartolommeo in der Pracht seiner Gewandung zu erreichen versucht.

In Giotto's Schülern treten verschiedene Richtungen zu Tage; aber das ganze Jahrhundert lebt von der Grösse des Meisters und bildet sich an den Werken, die er mit den Zügen höchster Meisterschaft ausgestattet hat. In Giovanni da Milano tritt eine entschieden naturalistische Richtung auf, die das religiöse Element abschwächt. Durch Starnina geht der Naturalismus noch entschiedener aufwärts zu Masolino und Domenico Veneziano hin; sie vermitteln das Trecento mit dem folgenden Jahrhundert. — Giottino hat am meisten von der Natur des Meisters an sich, aber an Erhabenheit der Idee, Macht der Beseelung, Einheit und Klarheit der Composition ist Giotto unerreicht geblieben. Die Strahlen, die von Giotto's gewaltigem

Künstlergeiste ausgingen, riefen in weiten Kreisen Leben und Gedeihen hervor. Das XV. Jahrhundert, das so ganz anderen Zielen nachstrebt, empfängt doch den besten Theil seines künstlerischen Empfindens von dem Altmeister, dessen gewaltige Hand die Bahn vorzeichnete, auf der die Schule von Florenz in Masaccio, Fra Angelico, Fra Bartolommeo, Ghirlandajo, Lionardo und Rafael ihren glänzenden Lauf vollendet. Der hohe Adel, die göttliche Weihe sind das Erbtheil dieser Schule geblieben und auch unter dem materialistischen Balast des XV. Jahrhunderts schimmern die jugendlichen, unsterblichen Züge, womit Giotto's Meisterhand die christliche Kunst ausgestattet. Noch in späteren Jahrhunderten leuchtet ihr sanfter Schimmer und die zopfigen Bilderreihen der Florentiner Klöster tragen in aller Entartung des Stils die Spuren ihrer edlen Herkunft an sich. Die Künstlerfamilie der Gaddi, mit Giotto eng befreundet, hat in Taddeo und Agnolo dem Meister zwei Schüler gegeben. Taddeo's Art ist uns aus dem grossen Freskencyclus in S. Croce und aus den Arbeiten in Pisa hinlänglich erschlossen; von Agnolo ist das Beste in der Cappella della sacra cintola in der Pieve zu Prato. Frei von krassem Naturalismus erzählt er hier die Legende des heiligen Gürtels in einfacher und zu Herzen gehender Sprache. Taddeo strebt an Energie des Ausdruckes den Meister zu erreichen, aber seine Geberdensprache ist oft übertrieben, die Compositionen sind überladen und unruhig, die Figuren hart, die Typen oft gering: dazwischen sind hochpoetische Gedanken verstreut und herrliche Details, aber Einheit des Stils und Gleichmässigkeit der Durchbildung sucht man vergebens. Seine Werke wirken mehr von Ferne durch majestätischen Ernst als sie in der Nähe zu befriedigen im Stande sind.

Während die Tradition Giotto's unter den Händen der Naturalisten mehr und mehr an Inhalt verlor, ersteht in

[illegible]

caners lassen sich auf das Studium in seiner Ordenskirche S. Maria Novella zurückführen, wo in der Cappella Strozzi Orcagna im letzten Gericht und im Reiche der Seligen die Grösse seines Stils in erhabenen Zügen entfaltet hat.

In dem Reiche der Seligen hat Orcagna die Stadt Gottes geschildert, wie die Offenbarung sie erzählt. Voll kristallner Klarheit ohne Schatten, voll ewiger Harmonie ohne Missklang tragen diese Schaaren den Abglanz der göttlichen Ruhe an sich.

Die Thätigkeit als capomaestro des schönen Werkes von Or. S. Michele hat Orcagna auch als Architect und Bildhauer berühmt gemacht. In dem Tabernakel hat er im Rahmen strenger Architectur, im Vortrag des Reliefs Züge höchster Meisterschaft entfaltet. An melodischem Schwung der Linien und höchstem Adel der Formgebung gehört dieses Werk echt nationalen Geistes zu den besten Leistungen der Florentiner Schule.

Die Gruppe der zum Himmel aufschwebenden Madonna ist an Rythmus der Bewegung und Milde des Ausdruckes ein religiöses Werk von höchstem Adel. Auch die Characteristik ist hier vollendet, dem Marmor die Weichheit des Lebens abgerungen. Das irdischere Moment in härterer Linienführung und kräftigerer Formgebung ist in der Gruppe der um den Sarkophag versammelten Apostel betont, während nach obenhin alle Härten sich schmeidigen, alle Strenge sich in köstliche Milde und Wohlklang auflöst; ein wahres in Stein verkörpertes: per Aspera ad astra! Hier ist Giotto und seine bedeutungsvolle Sprache: von den Erscheinungen des irdischen Lebens steigt der Gedanke zum Reiche der Vollendung und ewigen Harmonie empor.

Vor diesem Werke dürfen wir bekennen, dass die Kunst des Trecento in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nichts Aehnliches aufzuweisen hat.

[illegible] Linearperspective ist der Ausdruck seiner geläuterten Inspiration. Sämtliche Linien seiner Compositionen müssen [illegible] mit innerer mathematischer Reinheit über den strengen architektonischen bau. Harmonie ist wie die Seele der einzelnen seiner inneren Wesens. Er sieht die Dinge in ihren Zusammenhängen nach höherem Plan; das Gleichmass ist ihm der Ursprung und die Vollendung aller Kunstleistungen. [illegible] das Element seiner [illegible] die Harmonie der Form mit Bewegung. Seine [illegible] klassische Begabung offenbart sich in dem massvollen Zeichnen der Individuellen mit der Beherrschung der Erscheinungen des Lebens. Nicht nur die Linear-, auch die Luftperspective verdanken ihm wesentliche Fortschritte. Das Element der Luft umhüllt den Umriss und giebt ihm [illegible] [illegible] Bestimmtheit eine Milde, wie sie bei Giotto noch nicht eingebildet ist. So [illegible] in Orcagna [illegible] [illegible] die Vertreter des reifen Florentiner Stils zu [illegible] auf. Sein Erbe ist Fra Angelico, der letzte Meister der mittelalterlich-christlichen grossen Stilisten.

Über Masolino wusste man bis zur Aufdeckung der Fresken in Castiglione d'Olona nur die dürftigen Nachrichten, welche Vasari gegeben hatte. Milanesi's Forschungen haben neue Daten hinzugefügt, und so ist uns das Bild dieses Meisters näher gerückt. Ferner haben die Fresken in Castiglione es fast bis zur Gewissheit erhoben, dass Masolino in der Brancaccikapelle nicht betheiligt war, da der Abstand zwischen beiden Freskencyclen für den vierzigjährigen Meister ein zu grosser ist, und sich in Wahrheit in den Arbeiten Masaccio's eine stufenweise Entwicklung innerhalb des stilistischen Rahmens nachweisen lässt, wie die trefflichen Ausführungen von Crowe und Caralcaselle beweisen. Selbst das Bild der Heilung des Lahmen durch die Apostel in der Cappella Brancacci, das am meisten dem Masolino verwandt ist, erhebt sich durch die Richtig-

keit der Perspective und die glücklichen Verhältnisse der Personen zu ihrer Umgebung weit über Masolino, der nicht über Andeutungen hinausgeht und in letzterer Beziehung noch ganz auf dem Standpunct der alten Schulen steht. Die Kirche von Castiglione d'Olona, den heiligen Stephanus und Laurentius geweiht, enthält Darstellungen aus dem Leben derselben. Zunächst fällt in dieser ruhigen und zarten Malerei eine Stilverwandtschaft mit Fra Angelico auf. Holdseligkeit und Milde des Ausdruckes, schlanke Formgebung, ruhiger Vortrag, sorgfältige Detailbehandlung und das rosige Colorit gemahnen an Fra Angelico.

Das Aufgeben der grossen Compositionsprincipien Giotto's deutet hier das XV. Jahrhundert und seine Bestrebungen an. Die Idee mit aller Unmittelbarkeit in knapper, geschlossener Form künstlerisch zur Anschauung zu bringen, war die Aufgabe der alten Schulen gewesen. Die Composition, die in ihrem durchsichtigen, architectonischen Aufbau sich dem Rahmen der wirklichen Architectur anschloss, hatte diese Aufgabe gelöst. Die menschliche Figur, bei Giotto einfach aber treffend, mit gutem Verständniss für die Anatomie characterisirt, erhielt ihre Bedeutung in und mit der Composition. Aber auch in der Einzelfigur hatte Giotto das Höchste geleistet, was der Kunst beschieden ist. Die Sculpturen am Campanile und seine Crucifixe zeigen ihn als Künstler auf der Höhe für alle Zeiten. An Macht und Einfachheit der Kunstsprache ist er hier wahrhaft überwältigend, weil er ganz aus dem Geiste der Kirche heraus und von ihren Ideen befruchtet sein Werk sprechen lässt. Die Form ist mit der Idee geboren, und gewaltiges Leben erfüllt sie ganz; sie ist die Hülle für den abgründlichen Geist, der in den monumentalen Worten der heiligen Schriften fluthet und dessen Licht die Form erglühen macht.

Im XV. Jahrhundert löst sich das Gefüge des strengen Aufbaues der Composition. Die Zeit steht nicht mehr unter der Herrschaft weltgeschichtlicher Ideen, das Individuelle drängt sich mit seinen Ansprüchen hervor. So auf den Gebieten der Politik, des bürgerlichen Lebens und der Kunst. Mit der Herrschaft des modernen Geistes schwindet auch die fromme Inspiration, von der die alten Schulen erfüllt sind, und die in Fra Angelico ihren letzten Vertreter gefunden hat. Man sieht die Dinge der Welt unter anderen Gesichtspuncten sich ordnen, und mit dem Aufgeben des höheren Einheitsgedankens der Völkerfamilie tritt die Zersetzung auch in die Kunstidee ein. Die Interessen fallen auseinander und die bahnbrechende Arbeit des Einzelnen beginnt, um der Kunst in der Erforschung der natürlichen Erscheinung des Körperlichen eine neue Lebensquelle zuzuführen. Auch das Trecento hat seine Naturalisten, aber unter der Herrschaft grosser Stilgesetze ist ihre Wirksamkeit nur der eingehenden Forschung deutlich.

Eine Zeit, die von christlichen Ideen getragen und beherrscht wird, prägt in allen Erscheinungsformen des Lebens, zumal in der Kunst, dem eigentlichen Heiligthum des Empfindungslebens, dem Erblühen geistiger Cultur, ihren Character aus und giebt den wirkenden Kräften ideale Ziele. Das XV. Jahrhundert verlegt den Schwerpunct seiner Gedanken in die Welt und in das allseitig verherrlichte Menschenthum. Im Mittelalter war die Kunst in der Betrachtung des Sinnlichen zum Transcendentalen aufgestiegen und hatte die göttlichen Ideale auf die Erde gebracht und verherrlicht; im Quattrocento löschen diese göttlichen Züge mehr und mehr aus. Aber wenn die Sonne am Horizont gesunken, ist der Dunstkreis noch längere Zeit von ihrem Lichte erfüllt. So schimmern diese idealen Reste einer grossen Kunstanschauung noch lange

aus dem Ballast hervor, den der Naturalismus geschäftig aufhäuft. „Bewunderung classischer Gediegenheit," sagt Rumohr mit Recht, „hatte die Italiener jener Zeit gegen die minder scheinbaren Vorzüge der christlichen Lebensansicht verblendet, in Vielen Gleichgültigkeit, in Einigen sogar Hass gegen die sittlich-religiöse Richtung des Christenthums hervorgerufen." [1])

Die Kirche hatte lange Zeit hindurch die Kunst erzogen und ihr jene höhere Würde verliehen, welche sie zur Theilnehmerin an der Weltmission der Kirche selbst machte. Ein Apostolat war ihr zugetheilt und sie trug alle Züge ihres himmlischen Ursprunges an sich. Wie streng man noch in den ersten Decennien des XV. Jahrhunderts daran festhielt, dass die Würde der Kunst durch das Urtheil erleuchteter Gelehrter erhalten bliebe, davon ist ein interessantes Document Zeuge, das Richa (Chiese fiorent. T. II., p. XXI) anführt.

Leonardo Bruni von Arezzo, der edle Gelehrte und Staatsmann, der vielfach bei Verdingung von Kunstarbeiten zu Rathe gezogen wurde, war von dem Ausschuss, welcher die Anfertigung der mittleren Thür des Baptisterismus leitete, um ein Urtheil angegangen worden. Er antwortete folgendermassen:

„Io considero che le 10. storie della nuova porta, che avete deliberato, che siano del vecchio testamento, vogliono avere due cose, e principalmente l'una, che siano illustri; l'altra che siano significanti. Illustri chiamo quelle, che possono ben pascer l'occhio con varietà di disegno; significanti quelle, che abbiano importanza degna di memoria. Presupponendo queste due cose, ho eletto secondo il giudizio *mio 10 istorie, quali vi mando notate in carta.* Bisognerà, che colui, che le ha a disegnare, sia ben istrutto

[1]) Rumohr, It. Forschungen, II, 264.

di ciascuna Historia, sicchè possa ben mettere e le persone e gli atti occurrenti et che abbia del gentile, sicchè gli sappia ben ornare.

Oltre alle dieci Historie *ho notato otto Profeti, come vedrete nella carta.* Non dubito punto, che questa opera, come io ve l'ho disegnata, riuscirà eccellentissima. Ma ben vorrei essere *presso a chi l'avrà a disegnare, per fargli prendere ogni significato,* che la storia importa."

Von der richtigen Andeutung seiner eigenen Gedanken, bemerkt Rumohr zu diesem Document, erwartete Bruni die begehrenswerthe Bedeutung des vorhabenden Kunstwerkes; vom Künstler hingegen bloss eine gewisse sinnliche Annehmlichkeit der Manier. Uebrigens erhellt aus diesem an sich selbst zu billigenden Gebrauche über Solches, was in Kunstwerken dem Begriffe ganz angehöret, die Meinung und Ansicht des Gelehrten einzuholen, dass in den Kunstwerken des Mittelalters die Wahl und Beziehung des Gegenstandes, auf welche neuere Kenner nicht selten alles Gewicht legen wollen, selten, ja vielleicht nirgend dem Künstler selbst angehört.[1])

Die Betrachtung Masolino's hat diesen Gedankengang entstehen lassen. In seinen Malereien kündet sich das Quattrocento in der Abschwächung des einheitlichen Gedankens, der religiösen Inspiration, in der Betonung des Details auf Kosten der Gesammtwirkung mächtig an.

Die lockere Composition löst sich vom Rahmen der Architectur ab, an die Stelle dramatischen Lebens, energischen Gefühls, strenger Characteristik der Seelenstimmungen tritt eine gewisse Milde, träumerische Ruhe und Grazie der Erscheinung. Die Abstraction der Form, die Stilisirung der Gewandmotive sind durch genaueres Studium des Modells und durch moderne Costümirung ersetzt.

---

[1]) Rumohr, II, 355.

Die Zeit wendete sich mit Vorliebe der Wiedergabe des Lebens zu, sie denkt ihre heiligen Gestalten in moderner Erscheinung und trägt ihr eigenes Empfinden in sie hinein. In der Bildung des Nackten ist fleissiges Actstudium ersichtlich, aber der vorgetragene kühle Naturalismus erhebt sich nicht über das Modell und die Zufälligkeiten der Erscheinung.

So treten in diesen Arbeiten die Grundzüge der modernen Geschmacksrichtung der Florentiner Malerei deutlich zu Tage: Anmuthige Schilderei eines ruhigen, heiteren Genusslebens in moderner Ausstaffirung, durch prächtige Architectur und reiche landschaftliche Ferne eingerahmt. Das Kunstwerk im höheren Sinne mit seiner Mission als Träger göttlicher Ideen tritt in den Hintergrund. In Fra Filippo Lippi, Filippino, Benozzo Gozzoli erreicht die Schilderung dieses weltlichen Lebens seine glänzende Ausbildung, während in Ghirlandajo der vornehme, grosse, historische Stil als Verherrlichung des Renaissancegedankens, des verklärten Menschenthums seine Triumpfe feiert.

Der eigentliche Begründer der modernen Malerei ist Masaccio. Er bildet zuerst den Menschen in seiner individuellen Persönlichkeit mit der Kraft des Bildhauers. Die Wucht und Breite seines Vortrages erinnern an Donatello, Licht und Schattengebung sind an Thonmodellen studiert, das Raumgefühl ist in hohem Masse ausgebildet. Er führt zuerst das malerische Element, Licht- und Schattenmassen zur Unterstützung der Composition zu benutzen, in die Kunst ein, um Einheit und Vollendung zu erreichen. Unter der Kraft seiner Plastik, die die Figuren wie mit dem Meissel von der Wand lösst, schwindet die Weihe giottesker Ruhe und Verklärung, und die bedeutende Persönlichkeit tritt mächtig hervor.

In seinen Erstlingswerken in S. Clemente in Rom, in denen er die heilige Katharina verherrlicht, ist nur eine schwache Anlage von den Zügen enthalten, die in der

Brancaccikapelle sich mit aller Kraft der Originalität entfalten.[1]) Er offenbart hier Züge hinreissender Schönheit und hat in der heiligen Katharina selbst eine der schönsten Gestalten der begeisterten, jugendlichen Martyrin geschaffen, die die Kunst überhaupt besitzt. Diese Heilige, voll höchster Einfachheit und jungfräulicher Würde, ist an Bestimmtheit der Characteristik weit über Masolino's Können erhaben. Ihr leuchtendes, reines Profil zum Himmel gerichtet, von innerem Lichte durchstrahlt, in sanftem Goldton gehalten, wird Jedem unvergesslich sein, der sich in diese Schöpfungen versenkt hat. Hier ist das Ideal jungfräulicher Bescheidenheit und heldenmässigen Glaubensmuthes zu einer Perle verschmolzen, auf welche die christliche Kunst stolz sein darf. In der Cappella di S. Giorgio in Padua ist in den Fresken der Veroneser Trecentisten eine heilige Justina geschaffen, die aus gleichem Geiste hervorgegangen ist, und in der Demuth, Reinheit und Glaubensmuth zu köstlicher Harmonie vereint sind.

Unter diesen Zügen rührender Einfalt und geistiger Grösse, die ganz dem Trecento angehören, ist eine gewisse Unsicherheit in der Formgebung unverkennbar, die den Totaleindruck beeinträchtigt. So in der Kreuzigung an der Hauptwand der Kapelle, die als Composition ohne innere Einheit, in der Formgebung noch sehr giottesk ist.

Masaccio's rapide Entfaltung, sein Contact mit verschiedenen Strömungen, die ihn alle berührten, nöthigt uns, Ungleichheiten der Auffassung zuzulassen. So vor Allem in der Cappella Brancacci. Die Neigung zu geringeren Typen in der Heilung des Lahmen dürfen wir getrost auf eine Concession an die Art Masolino's auf-

---

[1]) Von Lübke merkwürdigerweise dem Masolino zugeschrieben. Siehe: Jahrbücher für Kunstwissenschaft, III. Jahrgang, 280. Doch nicht hinreichend motivirt.

fassen. Reine Linearperspective und die Richtigkeit der Verhältnisse der Personen zur Umgebung erheben dieses Bild über die Fresken von Castiglione d'Olona, wenngleich es nicht die grossen breiten Züge der übrigen Werke an sich trägt.

Von jedem Bilde zum andern ist ein grosser Schritt vorwärts, scheint das Genie neue Flugkraft und weitere Gesichtspunkte gewonnen zu haben. Das kühne Werk des Zinsgroschens, mit breitem Pinsel und flüssiger Farbe gemalt, ist ein monumentales Werk, aus dem Rafael's historische Compositionen [1]) herauswachsen. Masaccio lehnt sich hier an die grossen Stilgesetze der Altmeister an; zumal in der Auffindung des Zinsgroschens ist er an Durchsichtigkeit und rythmischem Wohlklang der circularen Composition ganz den Principien Giotto's gefolgt. Der Befehl des Herrn, die Erwiederung Petri, das Fangen des Fisches und die Auszahlung des gefundenen Geldes an den Boten erscheinen wie ein Moment der göttlichen Wirksamkeit.

Steht Masaccio hier noch in der Tradition des Mittelalters, so sind auf dem Fresko der Trinità zu S. Maria Novella die Donatoren, ein prächtiges Paar, in den Vordergrund gestellt. Hier offenbart er eine Anschauung und Umschreibung der Form, wie sie Michel Angelo besessen, so breit, wuchtig und sicher ist seine Pinselführung. Aber die dürftige Gestalt des Herrn am Kreuze, den der ewige Vater an den Kreuzesarmen hält, Maria und Johannes verrathen den Geist des Naturalismus, der die edlen Züge der christlichen Ideale verlöscht und sich an geringen Typen begnügt, nachdem er sich an der malerischen und bildhauerischen Erfassung der Persönlichkeit gesättigt hat.

Der letzte grosse Maler des Mittelalters ist Fra An-

---

[1]) Rafael übernahm die Vertreibung aus dem Paradiese fast unverändert in die Loggien.

gelico da Fiesole, in dem die giotteske Richtung ihren Abschluss findet [1]) und ihre mystische Verklärung feiert. Und doch hat er in der sorgfältigen Durchbildung der Gesichtsformen, dem Reichthume der Typen nicht unwesentlich an der Fortbildung der Malerei mitgewirkt, indem er deren mannigfaltige Abstufungen benutzte, seinen Darstellungen eine grössere Fülle und Deutlichkeit zu geben. Durch eine Unermesslichkeit von Abstufungen führte er den einen Character milder Seelengüte hindurch. [2])

Es ist unzweifelhaft, dass Masolino's Stil, wie er in den Fresken von Castiglione d'Olona hervortritt, mit dem des Fra Beato Angelico grosse Aehnlichkeit hat. Die Zartheit, müde Anmuth, das weibliche Element in den Engelsgestalten, das milde heitere Colorit ohne Kraft der Schatten, die feine, zierliche Architectur sind verwandte Momente zwischen beiden. Baldinucci, der noch Freskomalereien des Gherardo Starnina sehen konnte, sagt ausdrücklich, dass Fra Angelico als sein Schüler zu betrachten sei. So kommen wir auf die gemeinschaftliche Quelle des Antonio Veneziano, dessen Tradition Starnina lebendig erhalten hat, denn der letztere bildet die Verbindung mit der Schule Giotto's. Dass Angelico die Fresken der Cappella Strozzi in S. Maria Novella eifrig studirt hat und auch Masaccio's Arbeiten würdigte, ist unzweifelhaft. Die heitere, vornehme Anmuth Orcagna's, seine fürstlichen Gestalten mit kleinen Köpfen, der breite Fluss der Drappirung und der feine, die Form mit grosser Zartheit und Sicherheit umschreibende Contur kehren in Fra Angelico's

---

[1]) L' idéalisme ne gagna rien à toutes ces conquêtes, et l'on peut dire qu à dater du départ de Fra Angelico pour Rome, départ qui coïncide avec la mort de Masaccio, cet élément disparut presque entièrement de l'école Florentine. Rio, Art chrétien, Tom. I, p. 400, Paris 1874.

[2]) Rumohr, II, 255.

Werken wieder. Auch die köstliche Sabbathstille, die wie ein Paradiesesmorgen über Orcagna's Werken liegt, die heilige Freudigkeit der Erlösten, die massvolle, vornehme Ruhe der Heiligen, der weiche musikalische Schwung der Linien sind Züge, die Fra Angelico in den ihm eigenen Stil aufnahm.

Seine theologisch-mystische Anschauung deckt sich so vollkommen mit der Form, dass er eben ganz nur er selber ist. Alle künstlerische Anschauung haftet an gewissen Formen, aber die Form wird bei Fiesole so ganz von der Idee beherrschet, dass sie mit dieser zugleich geboren scheint, und aus seiner Seele hervorwächst. Die Seele ist bei ihm das gestaltende, bestimmende Princip des Körperlichen; man könnte ihn deshalb den Scholastiker der Malerei nennen. Giotto und Orcagna bilden zweifellos seine Hauptquelle, aber die kraftvolle, dramatische Kunstweise der alten Meister wird bei ihm zum sanften Hymnus der Liebe.

Wenn Giotto an Kraft und Tiefe zuweilen den Propheten des alten Bundes gleicht, oder dem Sänger der Psalmen, der erschütternde Poesien ausströmt, oder dem Moses, dessen Angesicht die göttliche Herrlichkeit wiederstrahlt, so gleicht Angelico dem Jünger der Liebe. Er ist der Maler der ewigen Liebe, wie Giotto und Orcagna die Maler des Glaubens sind. Wie im Geiste des heiligen Franz von Assisi gestaltet sich bei ihm Alles zu einem grossen Hymnus, und aus allen Dingen leuchtet ihm das Bild der unerschaffenen Liebe des Schöpfers entgegen. Ueberall sieht er die goldenen Strahlen derselben das Weltall durchdringen und Leben und Wärme spenden. Wie Franciscus steht er so ganz den Disharmonien der Erde fern, dass auch das Böse bei ihm noch durch einen Reflex der Geistersonne erhellt wird; durch alle Kreise der Sphären dringt der demüthige Geist des Fra Angelico

gel e
Ab
Und
Ge
we
ind
Da
ge
fl

d

sionen, und das Gebet ist einer unendlichen Fortbildung fähig.

Der menschlichen Figur gibt Fra Angelico die edlen Proportionen Orcagna's, oft vom höchsten körperlichen Reiz umflossen. Seine Anatomie ist verständig, der Organismus der Bewegung verstanden, das Körperliche aber nicht betont. Die Härten des Knochenbaues, der Muskulatur schmeidigen sich in dem höheren Geistesleben, das alles Irdische aufzuzehren und zu durchdringen scheint. Man könnte von ihm sagen: er malt das verklärte Fleisch, die Zustände der dereinstigen Auferstehung anticipirend. Seine Figuren sind mehr mit den Augen des Geistes als mit den leiblichen geschaut, mehr im Gebete erfasst, in der Vision verstanden, als mit menschlichem Mass gemessen. Dass er seine Arbeit mit Gebet begann und in der Darstellung des Leidens Christi Thränen vergoss, braucht uns Vasari nicht zu versichern, das erzählen seine Bilder. Mit Vorliebe schildert er die von Gott erfüllte, in seiner Liebe gesättigte und gefriedigte Menschenseele, in der alle Triebe der Herrschaft der Gnade unterworfen sind, einen paradiesischen Zustand, in dem alle Dissonanzen des Erdenlebens verhallen. Somit hatte er den Ordensstand im edelsten Sinne aufgefasst als ein Reich, das die Selbstsucht ausschliesst.

„Nie fand man ihn in Unwillen mit seinen Brüdern," sagt Vasari, „und seine Mahnung an die Freunde geschah stets unter Lächeln. Sein einziger Ehrgeiz war, der Hölle zu entfliehen und sich im Paradiese einzubürgern. Wollte Gott, dass alle Mönche ihre Zeit so anwendeten, wie dieser in Wahrheit engelhafte Pater es that, dessen ganzes Leben dem Dienste Gottes, dem Segen der Welt und des Nächsten gewidmet war."

Bezeichnend für die Auffassung des Fra Angelico ist die Darstellung des Gekreuzigten. Giotto hatte den Ver-

zerrungen der griechischen Malerei und dem derben Naturalismus eines Margaritone, Giunta und Anderer gegenüber eine weihevolle Gestalt geschaffen, in der die Erhabenheit der Opferidee zur Darstellung kommt. Giotto hat in diesem Werke ein Bekenntniss gleich dem des Petrus ausgesprochen; mit ihm verglichen dürfen wir die Darstellung Fra Angelico's die Auffassung im Geiste des Johannes nennen. Wie eine Vision steigt sein Bild aus der Tiefe seines liebenden Gemüthes hervor. Auch er erbaut einen idealen Leib ohne die derben Züge der erlittenen Marter, aber er stellt ihn lebend dar, mit fliessenden Wunden, in ruhiger Haltung, liebevoll auf den heiligen Dominicus herabsehend, der den Fuss des Kreuzes umklammert hält und hinaufsieht. Hat Giotto in der Form das Grosse, Erhabene betont, so ist hier Milde, Zartheit, weicherer Fluss des Conturs der Idee der ewigen Liebe, die den Menschen nahe getreten ist, entsprechend. Mit Johannes schildert Fra Angelico das göttliche Wort als die ewige Liebe, welche Alles an sich zieht Giotto's Christus ist imposant, erhaben, Angelico's Werk ist die Erfüllung und Vollendung des Glaubens in der Liebe, darum ist es von dem des Altmeisters nicht zu trennen, denn es ist seine Vollendung, wie die Liebe die Blüthe des Glaubens ist.

Auch das Freskocolorit, das in Giotto seine Bahn angewiesen erhielt, steigert sich in Fra Angelico's Gesammtanschauung zum lebendigen Factor des Ausdrucks innerlichen Lebens. Die Transparenz und Leuchtkraft der Farbe, die Giotto's Arbeiten über alle Werke der Schule erheben, werden in Angelico's Stil zum Bilde innerer Harmonie, denn in grossen künstlerischen Naturen wird auch die Farbe zum Ausdruck ihres geistigen Lebens gestaltet. Die Farbe des leuchtenden Edelsteines ist immaterieller als die jener Stoffe, die erdiger und weniger lichtbrechend sind; ihr Reiz ruft höheres Wohlbehagen

hervor, weil er geistig ist. So ist auch in Giotto's und Fra Angelico's Colorit eine vergeistigte Farbe vorhanden, die, lichtgesättigt, einen höheren Reiz, ein gesteigertes Wohlbehagen hervorruft. In der Schilderung himmlischer Zustände lässt Fra Angelico seine Engel und Heiligen in lichtreichen und verklärten Farben strahlen, die an die Lichtbrechung des Edelsteines oder des Regenbogens erinnern.

Er fasst die Farbe als Reiz in einer mehr immateriellen Erscheinungsform auf und ruft desshalb jenes höhere Behagen hervor, das uns der strahlende Regenbogen gewährt. Daher ist die Aureola um den thronenden Erlöser in der alten Kunst dieser zarten Lichterscheinung nachgebildet. Den Engeln als immateriellen Substanzen kommt eine ideale lichtreiche Farbengebung zu. Ueber Giotto's prächtigen Himmelsschaaren liegt ein wahrer Regenbogenschimmer zarter und duftiger Töne. Die kristallene Klarheit, welche die Offenbarung dem himmlischen Jerusalem zuschreibt, und die durch farbige Edelsteine anmuthige Reize erhält, findet so in der künstlerischen Empfindung des Mittelalters ihre Würdigung.

# I. Abtheilung.

## Fra Bartolommeo's Lehrjahre und Entwicklung bis zum Eintritt in's Kloster. Savonarola und seine Reform. Geist des Quattrocento.

Solo lo studio della virtù e pasto dell' anima e del corpo. Lionardo.

Die Tradition des Dominicanerordens besagt, dass Bartolommeo della Porta in Savignano, einer kleinen Ortschaft im Pratesischen geboren sei.[1]) Die beiden Brüder

[1]) Die Angabe Vasari's wird durch P. Serafino Razzi bestätigt. (Istoria degli Uomini illustri etc., pag. 353, Nr. VIII.) Ferner liest man in den „Miscellanee del Martini" (in der Bibliografia Pratese pag. 115). pag. 36: „Ricordo come hoggi 28 di settembre 1560, io Alessandro Guardini, essendo ito in San Marco di Firenze, convento de' Frati Predicatori, a ricercare alcune cose di Fra Bartolommeo pittore di quell' Ordine; il r. fr. Onofrio Dazzi di Firenze, presente Fra Niccolò Pandolfi de' loro, e messer Piero Perondini mio compare, disse che si ricordava che Fra Bartolommeo pittore si vestì nel convento di Prato, che erano corsi molti anni, e Fra Onofrio ne ha ora 86, oggi questo dì 28 di settembre 1560. E tornando in Prato, cercando la Cronaca del convento di San Domenico di Prato, Fra Cherubino dal Borgo San Lorenzo quivi superiore mi mostrò alcuni frammenti e pezzi della detta Cronaca, nella quale si leggeva: Fra Bartolommeo

seines Vaters waren in Suffignano ansässig und die Angaben zum Cataster ergeben folgendes Resultat: [1])

In Suffignano bei Florenz lebten i. J. 1469 zwei Brüder Jacopo und Giusto di Jacopo als einfache Landleute. Der dritte Bruder, Pagholo del Fattorino zubenannt, hatte, wenn wir der Tradition des Ordens folgen, seinen Wohnsitz in Savignano, einem Oertchen zwischen Florenz und Prato, das im Jahre 1556 bis auf vierundachtzig Einwohner reducirt war.

Paolo, ein fleissiger und sparsamer Mann, war Maulthiertreiber, führte die Landesproducte in die Stadt und besorgte Commissionen. Es bedurfte gewiss beharrlicher Anstrengung und des Rufes besonderer Zuverlässigkeit, um in dieser an sich mühseligen und ärmlichen Beschäftigung nicht nur lohnenden Erwerb zu finden, sondern auch derartige Ersparnisse zu machen, dass Paolo zum

---

pittore eccellentissimo, che così haveva ancor nome al secolo, fu di Savignano, villa del contado di Prato, e prese l'habito di quella religione in Prato, nel detto convento, del quale era figliuolo; e fu l'anno 1500 a dì 26 di luglio, e l'anno seguente fece professione, siccome quivi largamente si legge." Siehe P. Marchese, Memorie, Firenze. 1854. Vol. II, p. 28, nota 1.

[1]) Die Angaben Giusto's zum Catasto (nach Milanesi's Mittheil.) v. J. 1469 u. 87 und die des Paolo v. J. 1480—81 ergeben: Piero's Sohn ist Jacopo, dessen Söhne aus zweiter Ehe mit Margaretha sind Paolo, geb. 1418, † 1487, Giusto, geb. 1433, Jacopo, geb. 1435 (vermählt mit Maddalena, geb. 1445). Paolo's Frau heisst Andrea, ihre Kinder sind: Bartolommeo, geb. 1475, † 1517, Piero, später Cleriker, geb. 1477, Domenico, geb. 1479, † 1486, und Michele, geb. 1480. Der Steuerzettel Paolo's 1480/81 giebt Bartolommeo als sechsjährig an, sein Geburtsjahr war also 1475. Der Zuname del Fattorino stammt von Giacomo, dem Vater Paolo's, und ist wohl von seiner Arbeitsamkeit und Rührigkeit abzuleiten. Im Originalcontract zwischen Fra Bartolommeo und Albertinelli (Doc. I in fine) heisst Bartolommeo: „Frate Bartholommeo di Paulo del Factorino."

[illegible] Protocoll [illegible] de Camerozzi Arch. [illegible] anno 1478 die octava Sep. [illegible] populi S. Petri in Selva de Camerozzi [illegible], vendidit Paulo Jacob Pan[illegible] [illegible] natea emenri pro se atque su[illegible] [illegible] omnibus solis, camineris et horto, [illegible] populo S. Petri in Gattolino. [illegible] pretio et nomine pretii flor. auri centum [illegible] unius florenii.

[illegible] populo di San Piero Gattolini et un[illegible] [illegible] Poggio, con altri pezzi di terra la[illegible] populo, et un' altra vigna et terre et bosci [illegible] Radigneve, et fiorini cento undici di [illegible] del comune di Firenze.

[illegible] Frato B. della Porta e Mariotto Alber[illegible] [illegible] Marcinus, Mamaccio etc.

toscanischem Gebrauche Baccio genannt, war im Jahre 1475 geboren. Den Namen della Porta erhielt er von der elterlichen Wohnung vor Porta S. Piero und er ist ihm als Beiname in seiner späteren ruhmvollen Laufbahn geblieben, während er selbst sich „Pictor Florentinus“ nennt und als solcher auch in den Annalen des Convents von S. Marco verzeichnet ist.[1]) Der zweite Sohn, Piero, der sich später ebenfalls in der Malerei versuchte und eine Zeit lang als Mariotto Albertinelli's Lehrling fungirte, war im Jahre 1477 geboren. Als die Familie in besseren Verhältnissen im Gebiete der Stadt wohnte, folgten noch zwei Söhne nach, Domenico, 1479, und Michele, der letzte, 1480 geboren. Des kleinen Baccio erste Jugend verfloss in ländlicher Umgebung und unter den Augen vortrefflicher Eltern, deren Arbeitsamkeit und Frömmigkeit ihren Kindern den Weg durch's Leben vorgezeichnet hatte.

Das Talent des jungen Baccio muss früh erwacht sein. Der sorgsame Vater, der es beobachtete, sah sich deshalb nach einer Werkstatt um und wir besitzen ein Document, das schon im Jahre 1484 „Bartolommeo di Pagholo del Fattorino“ als Lehrling in der Werkstatt Rosselli's bezeichnet. Als solcher hatte er kleine Commissionen zu besorgen und holte Gelder für seinen Meister ab, der damals im Kloster S. Ambrogio zu Florenz beschäftigt war. Es ist anzunehmen, dass Paolo mit Benedetto da Majano bekannt war oder besonderes Vertrauen zu dem berühmten Kunsttischler besass, denn von diesem ging die Wahl des Ateliers aus, in dem Bartolommeo seine Lehrzeit verbringen sollte. Benedetto selbst stand zu Rosselli in nahen Beziehungen, weshalb auch Rosselli bei dem 1497 erfolgten Tode Benedetto's zum Verwalter des Nachlasses bestellt wurde. Dieses freundschaftliche

---

[1]) Annali di S. Marco, fol. 231.

Verhältniss erklärt es, dass Benedetto, anstatt Ghirlandajo's berühmte Schule vorzuschlagen, den mittelmässigen Rosselli als Lehrer für Bartolommeo erwählte. Die Familie der Rosselli erfreute sich allerdings seit längerer Zeit eines gewissen Rufes solider Arbeit auf den Gebieten der Malerei und Sculptur und war reichlich mit Bestellungen versehen. Fleissige Ausführung und mässige Forderungen gaben diesen handwerksmässigen Leistungen in den Augen der Menge gewissen Werth, und klösterliche Genossenschaften bedienten sich gern der Hand des Cosimo, ihre Altäre mit Bildern versehen zu lassen. Ausserdem darf man nicht vergessen, dass die Fülle des Lehr- und Lernmaterials in allen einigermassen renommirten Werkstätten eine solide war, und dass mittelmässige Talente oft gute und solide Lehrer abgaben. Seit Masaccio's Riesenarbeiten, die menschliche Figur mit bildhauerischer Kraft zu erfassen und sie in richtigen Verhältnissen zur Umgebung zur Anschauung zu bringen, hatten die verschiedenen Richtungen des Naturalismus auf dieser Basis fortgearbeitet und einen Reichthum der Entwicklungsformen hervorgebracht, wie ihn keine Schule der Welt wieder aufzuweisen hat.

Die Familie Rosselli's war seit längerer Zeit in verschiedenen Zweigen des Kunstfaches thätig gewesen. Cosimo's Vater war Maurermeister, seine übrigen Verwandten grösstentheils Maler, durch seine Nichte, welche Simone Pollajuolo geheirathet hatte, trat er mit diesen berühmten Künstlern in Verwandtschaft.[1]) Ein wahrer Unstern führte

---

[1]) Gaye, Carteggio, II, pag 457. Testament des Cosimo vom 25. Nov. 1506. „Cosimus olim Laurentii de Rossellis, pictor. et civis florentinus, populi Sci Ambroxii de florentia.“ Cosimo ist nicht, wie Vasari sagt, 1416, sondern 1439 geboren, wie die zwei Denunzien seiner Familie beweisen. Im Archivio delle Decime, Quartiere S. Giovanni, Gonfalone Drago: 1457 Jachopo, Chosimo,

Cosimo Rosselli als Lehrling in die Werkstatt eines viel producirenden Handwerkers, wie Neri di Bicci war, denn Baldinucci's Ansicht, dass Cosimo Rosselli aus Baldovinetti's Schule komme, ist durch die Notiz im „Libro de' ricordi" hinlänglich widerlegt.[1]) Selbst das Erbtheil der traditionellen Florentiner Grazie ist einem Manne wie Neri di Bicci versagt, und der trockene Vortrag seiner schablonenmässig wiederholten Gruppen voll bäuerischer Gestalten ist wahrhaft abstossend. Man hat Rosselli auch zu Gozzoli's Schüler machen wollen, nachdem er 1456 die Werkstatt dieses Handwerkers verlassen hatte. Richa und Lanzi haben in der Krönung Mariä in S. Maddalena zu Florenz, einem der am sorgfältigsten durchgeführten Bilder des Meisters, sogar ein Werk des Fra Giovanni Angelico sehen wollen. Aber die Aehnlichkeiten, die sich in Rosselli's Typen etwa auffinden lassen, sind doch nur derartig, dass sie Bekanntschaft mit den Werken des Frate oder seines Schülers erkennen lassen. Ein so mittelmässiges Talent wie das Rosselli's war den Einflüssen leicht zugänglich, ohne sie seiner Eigenart völlig einverleiben zu können. Benozzo Gozzoli war im Jahre 1459 mit der Ausmalung der Mediceerkapelle beschäftigt.[2]) Dass das anmuthige Werk mit seiner graziösen Art, einen der heiligen Geschichte angehörigen Vorgang in das höfische Ceremoniell der Zeit zu übersetzen, viel Aufsehen erregte

---

Lorenzo, Francesco, frategli e figlioli di Lorenzo di Filipo di Roseli, maestro di murare. Una chasa per nostro abitare per noi e per la nostra famiglia, posta nella via del cochomero etc.

[1]) Vasari, II, 258.

[2]) Siehe die interessanten drei Briefe an Piero de' Medici. Gaye, Cart. I, 191, 192, 193. Ebendas. p. 271 die Denunzia zum Catasto. Dort heisst es: „Benozo di Lese di Sandro del popolo di Sca. Maria in verzaia".

und von Künstlern viel besucht wurde, ist wohl glaublich. Aber eben von dieser heiteren, anmuthigen Art des Erzählens ist in den Werken Rosselli's keine Spur zu finden, und er beschränkt sich, seine Eindrücke durch die Wiedergabe einzelner jugendlicher Typen erkennen zu lassen. Fast in allen seinen Arbeiten, man könnte vielleicht das an Ghirlandajo's vornehmen, historischen Stil hinanragende Fresko in S. Ambrogio ausnehmen, ist der Mangel an Einheit des Gedankens, der das Ganze beherrschenden Idee für seinen Stil characteristisch. Er führt Massen von Figuren dem Auge vor, oft von plastischem Eindruck und sorgfältiger Modellation, aber er versteht nicht, diese Massen zu beherrschen. Das Zusammenhanglose dieser Compositionen wird durch den Mangel an einheitlicher Licht- und Schattenführung zu wahrer Auflösung gesteigert. So anmuthig er Einzelnes auszustatten weiss, zumal die Kindertypen, in denen am meisten die Schule des Fra Giovanni anklingt, so dürr und kalt ist im Allgemeinen sein Vortrag. Er vermag niemals durch die Kunstsprache zu überzeugen, zu erwärmen und die Stimmung des Beschauers sich dienstbar zu machen. Auch sein Farbensinn ist dürftig, seine Palette arm an verbindenden und versöhnenden Tönen.

Die Faltenmassen erscheinen brüchig und erschwerend für das Verständniss der Körperform, die Extremitäten plump, der geistige Inhalt der Köpfe meistens gering. Die beste Leistung Rosselli's ist, selbst seine römischen Arbeiten nicht abgerechnet, jenes vorerwähnte Fresko in der Kirche von S. Ambrogio zu Florenz. Hier haben wohl die Fresken der Cappella Sassetti in S. Trinità, die im Jahre 1485 vollendet waren, anregend auf ihn eingewirkt. Die Darstellung der Uebertragung eines wunderthätigen Kelches durch den Bischof nach S. Ambrogio ist trotz der Verdunkelung durch Kerzenrauch ein bedeutendes

Bild.[1]) Leider ist ihm durch den Oberbau das für seine dunkle Farbe nöthige Oberlicht entzogen, so dass es nur bei Sonnenlicht erkennbar ist. Die Composition ist hier verständig und übersichtlich geordnet. Von der Procession in der Mitte sondern sich einzelne Gruppen, durch Licht- und Schattenführung unterstützt, geschickt ab; die Bewegungen sind freier und natürlicher als sonst, die Gruppe der drei weiblichen Gestalten im Mittelgrunde ist wahrhaft anmuthig gebildet.

In diesen Schilderungen irdischer Gegenstände ist Rosselli glücklicher als da, wo er himmlische Vorgänge erzählt. So in der Krönung Mariä in S. Maria Maddalena de' Pazzi. Bei aller angewandten Sorgfalt für das Detail und fleissiger Modellirung leidet das Bild an auffallenden Schwächen.

Die untere Partie der versammelten Heiligen, in flauem, erkältendem Colorit, macht den Eindruck einer sich auflösenden Versammlung. Die posaunenblasenden Engel haben Nichts von den Gebilden des seligen Fra Giovanni an sich, die gleich rosigen Abendwolken im lichten Aether einherziehen, ohne die Gesetze irdischer Schwere zu fühlen.

Man begreift kaum, wie die Heiligen, welche der Krönung anwohnen, ohne recht mit dem Vorgange, der sich oben vollzieht, in Verbindung zu stehen, auf den kleinen, postamentartigen Wolken den Schwerpunkt bewahren können. Die Madonna, die an ein derbes Modell erinnert, ist wohl eine Erinnerung aus Neri's Werkstatt und mit ausgesucht schwerfälligen Extremitäten ausgestattet.

Die Kirche enthält noch ein zweites Bild des Meisters: die Jungfrau auf blumiger Wiese, dem göttlichen

---

[1]) Das hier dargestellte Wunder ist erzählt bei: Malespini, Storia c. 118, Villani, lib. VI., Richa, Chiese fiorent. II, 244. Es fand im Jahre 1230 statt.

[illegible]

[illegible] Medicis,

Vorliebe für Gold und bunte Farben, die den Papst bewogen, den bedeutenden Melozzo da Forli an sich zu ketten. Das wahrhaft grosse Historienbild der Uebergabe der Bibliothek, von strenger und kühner Zeichnung, eines der schönsten Werke der vaticanischen Gallerie, giebt ein besseres Bild von dem Mäcen der Gelehrsamkeit und Kunst als die immer wieder aufgewärmte, kritiklose Anecdote des Künstlerbiografen.

Merkwürdiger Weise nennt Vasari als das letzte Werk Rosselli's das Fresko der Einkleidung des heiligen Filippo Benizi im chiostrino der SS. Annunziata in Florenz, welches er nicht einmal habe vollenden können.

Eine oberflächliche Betrachtung des strengen und trockenen Stils dieses Werkes verweist es sofort unter die frühen Werke des Meisters. Auch hier ist die Dürre der Auffassung bezeichnend für Rosselli. Die nackte, knieende Figur des Heiligen, welchem der Ordenshabit übergelegt wird, ist ein mittelmässiges Modell von sehniger Bildung und geistig leerem Ausdruck. Der religiöse Inhalt der Handlung ist gar nicht zur Anschauung gebracht.

Ueber die letzten Jahre des Meisters, der bis 1507 lebte, steht urkundlich nur fest, dass er 1491 noch mit als Schiedsrichter für den Bau der Domfaçade fungirte[1]) und 1496 bei der Abschätzung der jetzt nicht mehr vorhandenen Fresken Baldovinetti's in S. Trinità betheiligt war. Vasari's Behauptung, dass er sich durch alchymistische Versuche in seinem Vermögen zu Grunde gerichtet habe

---

ne serait pas réfutée par les peintures encore subsistantes de Cosimo Rosselli, la contexture seule du récit suffirait pour prouver que le biographe a voulu donner carrière à son imagination rancunière. Art. chrétien, Tom. II, p. 73. Sixtus IV. hat auch die prächtigen Gesänge der Kapelle eingeführt. Siehe Ciaconius, Vitae Pontificum, tom. III.

[1]) Vasari, VII, 247; VIII, 255.

und endlich in grösster Armuth gestorben sei, wird durch sein vom Jahre 1506 datirtes Testament widerlegt. Im Ganzen ist wohl Vasari's Urtheil über seine Leistungen zu rechtfertigen: „Non fu molto raro et excellente pittore sentendosi debole d' invenzione e di disegno."

Es ist keinerlei Document erhalten, das über die Bedingungen Auskunft gäbe, unter welchen Bartolommeo als Lehrling aufgenommen wurde. Nur jene bereits erwähnte Notiz in der Quittung über die vom Kloster an Rosselli gezahlten Summen giebt Nachricht, dass „Bartholommeo di Pagholo" im Februar 1480 die Zahlung von 1 Flor. an Cosimo für einen Monat Arbeit in Empfang genommen hat. Dabei erfahren wir zugleich, dass der Meister für sein Fresko der Procession des wunderbaren Kelches die Summe von 155 Flor. erhalten hat.[1])

Bartolommeo fand den weit älteren Pier di Cosimo und den etwa gleichaltrigen Lehrling Mariotto Albertinelli in der Werkstatt vor. Der erstere, nicht nach seinem Vater, sondern nach seinem Lehrer zubenannt, war der Hauptgehülfe und bei allen grösseren Arbeiten, zumal den römischen, stark betheiligt. Wie lange Pier di Cosimo mit Rosselli in Verbindung geblieben ist, erscheint ungewiss, glaublich aber ist, dass er nicht bis zu seinem 1506 in seltsamer Abgeschiedenheit von der Welt erfolgten Tode als Gehülfe fungirt habe.

---

[1]) Arch. di stato di Firenze (Corp. relig. soppr.) Mon. di S. Ambrogio, Entrata e uscita del 1479 al 1485. S. 167.

„1484 5. A Chosimo dipintore a dì VIIII. di Febraio fior. uno largho d' oro in oro, portò Bartolommeo che sta con esso lui."

1485. „A Chosimo dipintore a dì XVII di Magio fior. uno largho portò Bart. di Pagholo del Fattorino." (p. 171.)

Quittung über die Zahlung an Cosimo für das Wunder von S. Ambrogio vom 7. Aug. 1486 (Corp. relig. soppr.). Mitgetheilt von Milanesi.

Trotz Vasari's Uebertreibungen ist im Leben dieses phantastischen, geistreichen Dilettanten des psychologisch Interessanten genug vorhanden. Er ist Landschafts- und Thiermaler in erster Linie. Seine Neigung führt ihn in einsame Bergschluchten und Wälder, wo ihn die Grossartigkeit der Natur- und Pflanzenformen fesselt und seine empfängliche Einbildungskraft reizt, sie mit phantastischen Thiergebilden zu bevölkern. Diesen Zug theilt er mit Lionardo, aber er ist nicht wie bei diesem durch die Intuition der idealen Schönheit und Harmonie ausgeglichen. Seine Ungethüme, mit denen er seine Zeichenbücher füllt, um sie auf Hausgeräth, Tapeten, Möbeln als erwünschte Decoration zu verwenden, sehen zahm aus, wenn man sie mit den Ausgeburten nordischer Phantasie vergleicht, welche in Zusammenstellung und Uebertreibung von Naturformen das Höchste geleistet hat.

Piero ist cynischer Philosoph, oft ausgelassen, bei öffentlichen Festen, Maskenspielen, wo es gilt, seiner Phantasie freien Lauf zu lassen, unentbehrlich für seine Mitbürger und stets ein erwünschter Festordner. Sein Triumpf des Todes muss von packender Wirkung gewesen sein. Der Zug der mit Todtengerippen auf schwarzem Grunde bemalten Reiter, bei Fackelbeleuchtung die Stadt durchziehend, machte einen erschütternden Eindruck und hielt Florenz lange in Aufregung. Dass er sehr populär wurde und in reichen Bürgerhäusern viel beschäftigt war, ist dem Vasari wohl zu glauben.[1])

Piero's phantastisch-mythologische Bilder, welche die Gallerie der Uffizien bewahrt, zeigen eine Neigung zu der Manier des Andrea del Sarto. Die übermässige Weichheit der Conturen, zumal in der „Befreiung der Andromeda“

---

[1]) Vas. VII, 112. Im Index des Vasari ist der Steuerzettel, wonach Piero 1462 geboren ist.

giebt ihnen ein ziemlich verschwommenes Ansehen, dabei ist die Zeichnung höchst fehlerhaft.[1] Von den drei Bildern dürfte wohl nur die für Filippo Strozzi gemalte Andromeda echt sein. Gezwungene, verrenkte Stellungen geben den Figuren etwas Zopfiges und gemahnen an eine viel spätere Zeit. Dass er übrigens mythologische Objecte mit wahrem Gefühl und Ernst zu behandeln wusste, davon giebt sein bestes derartiges Bild „Tod der Procris" im Londoner Museum Zeugniss.[2])

Durch seine Werke gehen verschiedenartige Einflüsse. Lionardo, Filippino, Lorenzo di Credi influenziren ihn abwechselnd. Für das Andachtsbild geht ihm jegliches Verständniss ab. Er wählt seine Modelle ohne Geschmack und versteht nie, die Natur mit dem Gegenstande künstlerisch zu versöhnen. Der gedrungene Körperbau, die gemeinen Züge müssen unverändert auf der Tafel erscheinen. So auf dem Bilde der „Immaculata" in den Uffizien: die heilige Jungfrau knieend auf einem Postament, das Antlitz zum heiligen Geiste emporgewandt, von Heiligen umgeben.[3]) Hier befriedigt Nichts als die sorgfältig durchgebildete Landschaft, denn die Heiligen, deren triviale Erscheinung durch rohe, ziegelrothe und blaue Töne in der Gewandung noch herabgedrückt wird, sind zusammengebaute Modelle.

Sein bestes Altarbild in der kleinen Sammlung des Hospitals der „Innocenti" zu Florenz, in Credi'scher Technik von harziger, gussartiger Flächenbehandlung, leidet an gleicher Derbheit der Gestalten.[4]) Die dem Filippino abgelauschte, müde Holdseligkeit der Madonna contrastirt

---

[1]) Vas. VII, 119. Ufficien Nr. 21. N. 28. N. 38. (Corridor) N. 1246.

[2]) Nationalgallerie, N. 698.

[3]) Uffiz. N. 1250. Vas. VII, 118, Früher in der S. Annunziata.

[4]) Vas. VII, 121.

seltsam mit der Gedrungenheit der um sie versammelten Gestalten, die, aller höheren Weihe baar, in gar keinem inneren Zusammenhange mit dem Hauptgegenstande aufgebaut sind. Die sechs kränzehaltenden Engelsgestalten sind von besserer Formgebung und erinnern an Rosselli; vortrefflich ist auch hier die tiefgestimmte, abendliche Landschaft, in der allein künstlerisches Empfinden zu Tage tritt. Trotz des Eifers, mit dem der Maler die emailartigen Flächen Lorenzo's di Credi zu erreichen strebt, zeigt die sorgfältig vertriebene Farbe vielerlei Rauhigkeit. Das Colorit des Fleisches erscheint besonders in den Schatten glasartig und todt, in der Gewandung herrschen auch hier seine beliebten, ungebrochenen Töne vor. So kann man von allen religiösen Bildern dieses Dilettanten behaupten, dass sie sich nicht über das Handwerksmässige erheben und dass der stark hervortretende Mangel an höherem Inhalt, Adel, Würde und Poesie der Auffassung durch das in dem landschaftlichen Beiwerk vorwaltende Naturgefühl und die sorgfältige Ausführung nicht versöhnt und aufgewogen wird.

Wenn man Vasari's Beschreibung von den letzten Lebensjahren des Malers Glauben schenkt, so hat er sie in beklagenswerther Verfassung zugebracht. Eine auf's Höchste gesteigerte Nervosität liess ihn, in seine cynische Philosophie eingehüllt, das Menschenantlitz fliehen und in seinem verödeten Hause mit ganz verwildertem Hausgarten ein einsames Leben führen, nachdem er selbst seine garzoni fortgeschickt hatte. Dass er ein phantastischer Sonderling gewesen, ist wohl anzunehmen.

Hat Pier di Cosimo in der Geschichte der Florentiner Malerei keine höhere Stellung als die eines geschickten Dilettanten eingenommen, so hat er als Lehrer Andrea's del Sarto, des ersten Coloristen im modernen Sinne an dessen Ruhm theilgenommen. Wie die „Befreiung der

Andromeda" zeigt, hat er selbst versucht, das „Sfumato" seines Schülers in seine Malerei einzuführen. Noch mehr davon hat das Bildniss eines jungen Mannes, das in neuerer Zeit dem Piero zugeschrieben ist und das im Corridor der Uffizien hängt.[1]) Der röthliche Fleischton, der mit zarten, braunen Lasuren übergangen ist, die fehlerhafte Zeichnung der Nase, die weiche, etwas unsichere Umschreibung der Form weisen es an einen Nachahmer Andrea's, da die Zeichnung für Francia Bigio zu schlecht ist.

Bartolommeo ist dem ersten Gehülfen, der ihm an Jahren so überlegen, an Character so verschieden von ihm war, wohl niemals nahe getreten, während er sich an den fast gleichaltrigen Mariotto Albertinelli mit aller Wärme seines weichen Herzens anschloss. Dagegen deuten die Landschaften Bartolommeo's daraufhin, dass Piero, der mit wahrem Naturgefühl für Wald und Berg und die Abstufungen der Ferne unter dem Einfluss von Luft und Licht begabt war, anregend auf ihn gewirkt hat. Das schöne, miniaturartig feine Werk der Geburt und Beschneidung Christi in den Uffizien zeigt in der Darstellung der Geburt eine Landschaft, die mit der Sorgfalt der niederländischen Meister gemalt ist und den Einfluss Piero's andeutet. Auch die Vision des heiligen Bernhard in der Florentiner Akademie hat einen vortrefflichen Hintergrund mit Architectur und Staffage, der in der silbernen Verschleierung des Nebels, der zarten Beschreibung der Formen Rafaels und Perugino's würdig ist. Die trefflichen Landschaften auf den Bildern der heiligen Familien des Palazzo Corsini in Rom und des Earl Cowper zu Panshanger zeigen denselben Geschmack, der an die flämische Schule erinnert, während in anderen Werken die Einflüsse der Venetianer, Giorgione's und Tizians, hervortreten. Auch

---

[1]) Corridor, Nr. 23.

auf Albertinelli's Art im Auffassen landschaftlicher Formen und Farbenstimmungen ist Piero nicht ohne Einfluss geblieben. Die köstliche Landschaft auf dem lieblichen Tondo der „Madonna, das göttliche Kind anbetend“ im Palazzo Pitti in Florenz erinnert lebhaft an die Art des Pier di Cosimo, während zugleich der feine, vornehme Zug Rafaels hindurchgeht.

In Albertinelli fand Bartolommeo trotz seiner verschiedenen Characteranlage einen aufrichtigen Freund, der sich auf's Engste an ihn anschloss. Vasari nennt ihn: „inquietissimo“, während er dem jungen Bartolommeo das Zeugniss ausstellt, dass er mehr in Kirchen und Klöstern seine Erholung gesucht als in den Zerstreuungen seiner jungen Kunstgenossen, denen die mediceische Maxime, das „corrumpere et corrumpi“, eine ziemlich rohe Färbung gegeben hatte.[1])

Für Albertinelli ist dieser Anschluss heilsam und für seine Leistungen als Künstler bestimmend gewesen. Seine schönsten Werke wachsen so ganz in Empfindung und Formgebung aus dem Stil Bartolommeo's heraus, dass man die Begeisterung herausfühlt, mit der er den Schritten der Entwicklung des grossartigen Talentes seines Freundes gefolgt ist. Die „Visitatio“ in den Uffizien, die Krone seiner Arbeiten und ein Werk, das ihn den ersten Florentiner Malern an die Seite stellt, ist nur in dem Mangel an Fluss der Bewegung und Geschmeidigkeit der Form von Bartolommeo's Stil zu unterscheiden. Das wunderliebliche, schon erwähnte Rundbild in der Gallerie des Pittipalastes, die „Madonna, das Kind anbetend“, während ein Engel demselben die drei Nägel reicht, ist ein tiefpoetisches, noch nicht genug gewürdigtes Werk, dessen gemüthvoller Inhalt

---

[1]) Vasari übertreibt, wie auch später betont werden wird, in der Characterzeichnung Albertinellis.

ganz in der Art Bartolommeo's geschildert ist; zumal der Madonnentypus ist von grosser Aehnlichkeit mit dem auf der Anbetung in dem feinen Bildchen der Uffizien. Die innige Empfindung, mit dem Ernst und der Weihe Bartolommeo's vorgetragen, der poetische Hauch, die tiefe harmonische Farbe geben hier jenen feierlichen Accord, der uns aus den Werken des grossen Dominicaners später so majestätisch entgegentönt, und verrathen die Wärme, mit der Albertinelli sich in das Empfindungsleben seines Freundes hineinversetzt. Auch die „Trinitas“ in der Gallerie der Akademie zu Florenz offenbart grosse Stilverwandtschaft; darum ist es schwer, bei den in der Marcuswerkstatt entstandenen, gemeinschaftlichen Werken die Thätigkeit Albertinelli's abzugrenzen, und kann man hier nicht viel über Vermuthungen hinausgehen. Im Allgemeinen geht man wohl richtig, wenn man da, wo Härten der Zeichnung oder der Farbe auftreten, die Hand Albertinelli's vermuthet.

Dass dieser trotz seines leichteren Sinnes dem ernsten und der Welt abgekehrten Genossen mit aufrichtiger Liebe zugethan war, zeigt sein an Verzweiflung grenzender Zustand, als letzterer sich entschloss, nach dem Ende seines Freundes Savonarola die Ruhe des Klosters zu suchen. Wenn wir Vasari glauben dürfen, befand sich Albertinelli damals auf dem Wege, es Bartolommeo nachzuthun.

Es erscheint natürlich, dass Bartolommeo in Rosselli's Werkstatt sich an den fast gleichaltrigen Gefährten anschloss, da weder des Meisters trockene Art, noch Piero's Sonderlingslaunen ihm recht behagen mochten. Die Verschiedenheit der Charactere der beiden angehenden Künstler fand in dem aufrichtigen Ringen nach den Idealen der Kunst ein neutrales Feld, auf dem die Seelen zusammenflossen, und sie sich über den Wechsel der Neigungen hinaus verstehen konnten. Bartolommeo gehörte zu jenen

glücklichen Naturen, die, frühzeitig weise geworden, aus innerem Drang heraus den sichern Weg durch's Leben finden und in der ruhigen, consequenten Entwicklung die Harmonie ihres Wesens offenbaren. Aus dieser inneren Harmonie des Heiligthums der Seele ist die Kunstsprache Bartolommeo's so volltönend und überzeugend geworden. Darum ist das Andachtsbild, das er vorführt, nicht die Wiederholung eines durch Tradition ererbten Gefühlsinhaltes in schematisch gewordener Compositionsweise, sondern ein Product einer aus lebendigem Glauben erwachsenen Andachtsstimmung. Es ist der natürliche Ausdruck seines inneren Lebens und echt künstlerischen Empfindens und deshalb von zwingender Wirkung. Seine Bilder passen weniger als alle übrigen Kunstproducte der letzten Decennien des XV. Jahrhunderts in die modernen Gallerien. Zumal die grösseren Werke der letzten Jahre seines Lebens rufen in dem Herzen des Beschauers die Stimmung des Gotteshauses hervor und erinnern an die ernsten und feierlichen Töne Palästrina's. Verwaist trauern sie in dem hellen Licht der Prunksäle und sehnen sich zurück in die weihevolle Dämmerung der Kirche, in die Atmosphäre des Gebetes, der Berührung des Ewigen und Göttlichen mit dem Menschen, wo sie die ganze Pracht ihrer weihevollen Schönheit entfalten und in dem Hymnus der kirchlichen Festfeier ihre sonore und feierliche Stimme in reinen Accorden ertönen lassen.

Die glänzenden Zeiten der Verweltlichung religiösen Lebens liessen die Darstellung der heiligen Vorgänge zum Ceremoniell höfischer Etiquette herabsinken, wie es die Ausbildung der Fürstenhöfe als Centralisationspunkte geistigen Lebens mit sich brachte. Zumal der Einfluss der Mediceer wirkte verderblich auf den religiösen Geist, so weit er überhaupt noch in der Malerei thätig war. Die antikisirende Richtung, wie sie in Donatello, Paolo

Uccelli,[1]) Ghiberti, Sandro Botticelli, den Pollajuoli u. A. zu Tage tritt, fand eine eifrige Beförderung seit des alten Cosimo de' Medici glanzvollen Tagen. Donatello war Hausfreund und Vertrauter Cosimo's, und die Bank zahlte ihm, nachdem er das Landgut zurück gewiesen, soviel er und seine garzoni bedurften.[2]) Es ist bezeichnend für die im mediceischen Hause gepflegte Richtung, dass die jede religiöse Weihe ausschliessende Kunstweise Donatello's, dessen originelles Talent Werke antiken Geistes producirte, wie es der Natur ihre feinsten Züge ablauschte und sich in derbem Realismus erging, ihre besondere Förderung in den Mediceern gefunden hat. Paolo Uccelli, Antonio Pollajuolo,[3]) Sandro Botticelli arbeiteten für die Mediceer und huldigten ihrem Geschmack für die Antike.

---

[1]) Fu grande imitatore degli antichi. Cod. 17 Magliab. Cl. XVII, p. 110.

[2]) ordinò al banco (sc. Cosimo), ogni settimana, che avesse una certa quantità di danari, tanto che bastassino a lui e a quattro garzoni che teneva, e a questo modo lo mantenne. Vespasiano fiorent. Vite di uomini illustri. Ed. di Firenze 1859, p. 259.

[3]) Pollajuolo fertigte auch die Gedenkmünze auf die Verschwörung der Pazzi und die Rettung seines Gönners.

Interessant das Manuscript des Staatsarchivs zu Florenz: „Inventario del palagio di Firenze et sua masserizie," woran sich das Inventar der Villa zu Chareggi anschliesst. Darin ist erwähnt beispielsweise:

p. 6. uno (quadro) della storia di paris dimano di pagholo Uccello.

p. 13. b. Uno panno di br. 6 chorniciato intorno et messodoro dipintovi Ercole che scoppia anteo tutte queste fatiche derchole sono di mano del pollajuolo.

Sandro malte beispielsweise für die Villa zu Castello die Allegorie des Frühlings. (Gallerie der Akademie zu Florenz). Die drei mythologischen Bilder, welche Antonio P. für den Mediceerpalast anfertigte, wurden in kleinen Dimensionen wiederholt, weil sie den höchsten Beifall fanden. Zwei dieser kleinen Bilder sind

Benozzo Gozzoli entfaltete in dem Zug der drei heiligen Könige im mediceischen Palast die Pracht eines Jagd- und Festzuges voll höfischer Eleganz der Costüme und voll fröhlichen Lebensgenusses; Filippo Lippi's herrliches Talent, wie es in seinen frühen Bildern mit aller Weihe der Ascese des Klosterlebens zu Tage tritt, wandelt sich, nachdem er das Kloster verlassen und für hohe Gönner zu arbeiten angefangen hat, in einer Weise, dass man die zarten und poetischen Züge seiner Madonnen, die so ganz im Geiste Fra Angelico's geschaffen sind, in den fleischigen und unschönen Modellen vergebens sucht. Die ewigen Klagebriefe, mit denen er seine Gönner anruft, ihn aus pecuniären Verlegenheiten zu retten, nehmen sich höchst sonderbar aus, wenn wir Ordensmänner wie Fra Angelico und Fra Bartolommeo in ihrem demüthigen Verzicht und begeisterten Wirken an das Beispiel dieses hochbegabten Mannes halten, der in klösterlicher Abgeschiedenheit eine Zierde seines Ordens geworden wäre.[1])

Wenn in Botticelli's,[2]) Filippino Lippi's, Ghirlandajo's

---

in den Uffizien. Viel richtiger wurde Pollajuolo von Sixtus IV. betrachtet, der in ihm nur den Goldschmied und Sculptor aus der Schule Ghiberti's sah. Religiöse Motive verstand P. gar nicht zu behandeln, wie das Relief der Kreuzigung im Bargello (Zimmer der kleinen Broncen) beweist. Die Typen sind hier gemein.

[1]) Wie leicht die Mediceer den Fehltritt der Entführung der Lucrezia Buti nahmen, ersehen wir aus einem Briefe des Giovanni de' Medici an Bartolommeo Serragli, „et così dello errore di Fra Filippo naviamo riso un pezzo.“ Gaye, I, 180.

Durch die Mediceer erhielt Fra Filippo auch den Auftrag für den Chor des Domes von Spoleto, wo ihm Lorenzo de' Medici später ein Grabmal setzen liess.

[2]) Von Botticelli sagt Vasari „Fece femmine ignude assai.“ Ausser zahlreichen Nuditäten malte er für die Mediceer eine Reihe von Porträts, so auch das der Simonetta, Geliebten Giuliano's. In der Anbetung der drei Könige, dem eigentlichen Familienbilde der

Arbeiten in der Schilderung heiliger Vorgänge des Cultus sinnlicher Schönheit, des glänzenden Menschenthums die Stimmung religiöser Andacht verdrängt hat, bleibt in Bartolommeo's Bildern die Würde höherer Inspiration, geläuterter Anschauung gewahrt. —

Während Bartolommeo eifrig den Aufgaben seines Kunststudiums oblag, die damals vielseitiger und erfolgreicher waren als in moderner Kunstbildung, richtete er Auge und Herz auf die lebendige Quelle alter Kunst, wie sie in zahlreichen Monumenten erhalten war. Keine Stadt der Welt darf sich einer gleichen Fülle mittelalterlicher Denkmäler rühmen, Dank ihrer glücklichen Erhaltung in den Zeiten äusserer und innerer Kämpfe. Während die Stürme, welche über Rom dahingegangen sind, seinen mittelalterlichen Character verlöscht und den der späten Renaissance und des XVII. Jahrhunderts an seine Stelle gesetzt haben, ist Florenz eine mittelalterliche Stadt geblieben. Seine Kirchen, Convente, Kapellen und Oratorien, die Paläste seiner alten Familien, seine Stiftungen und öffentlichen Gebäude enthalten eine ruhmvolle Kunstentwicklung in stolzen und kühnen Zügen niedergeschrieben. Der Schmuck seiner Strassen sind die Façaden der Paläste, von den Thürmen des XI. Jahrhunderts bis zu Brunellesco's und Michelozzo's vornehm einfachen Werken der frühen Renaissance, die in der Reinheit der Verhältnisse, dem Rythmus der Linien und Profilirungen Alles hinter sich lassen, was eine spätere, mehr decorativ und nach malerischen Gesetzen gestaltende Zeit in angehäuftem Schmuck geleistet hat. Der Dom, dem Giotto's Campanile schützend zur Seite steht, mit dem unvergleichlichen Kranz seiner

---

Mediceer, sind alle Porträts derselben vereint. Die „Calumnia des Apelles", von höchst barocker Zeichnung in den Uffizien, die Venus in der Muschel u. a. zeigen den Geschmack für die Antike.

altchristlichen Sculpturen wie mit unsterblichen Blüthen geschmückt, das Baptisterium mit den Anfängen der Mosaikmalerei sind drei herrliche Museen der Sculptur. Die Kirchen von S. Croce, S. Spirito, S. Maria Novella, S. Trinità, S. Marco, S. Lorenzo mit ihren wunderbaren Chiostri voll edler Freskowerke, strahlten am Ende des XV. Jahrhunderts noch in der unentweihten Pracht ihrer Malereien. Hat auch Vasari's und Buontalenti's Hand mit den Giottesken Fra Angelico's, Masaccio's gründlich aufgeräumt, und sind die edlen, gothischen Kirchen von S. Croce und S. Maria Novella, S. Trinità, sowie S. Marco durch barbarische Steinklumpen entstellt, so ist doch unter der Tünche manches edle Freskowerk an's Licht getreten und hat von der ehemaligen Herrlichkeit Zeugniss abgelegt.

Die schlanke, jungfräuliche Kirche S. Maria Novella, eine Perle italienischer Gothik, in den kühn und leicht aufsteigenden Gewölben in deutschem Geiste gedacht, war von Taddeo Gaddi, Orcagna und dem seligen Fra Giovanni mit Fresken versehen. Das Jahr 1565 brachte den Ruin für diese Werke, und was nicht der Tünche zum Opfer fiel, verdeckten die massigen Altäre. In S. Croce hatten Giotto selbst, beide Gaddi u. A. die imposanten Räume bemalt. Die Phantasie kann mit Hülfe der an's Licht getretenen Malereien, die uns die letzten und herrlichsten Werke Giotto's erschlossen haben, sich ein Bild machen, was diese Kirche einst war, ehe auf Cosimo I. Befehl die Deformationen begannen. Gewiss wären diese Fresken ein würdigeres Monument für die hier ruhenden grossen Florentiner gewesen, als es jetzt die zopfigen Mauermassen bilden, welche kaum im Stande sind, die harmonischen Verhältnisse des edlen Baues zu beeinträchtigen.

Von den Werken, welche Cimabue, Duccio, Puccio Capanna, Giovanni del Ponte, Don Lorenzo Monaco, Fra

Angelico, Andrea del Castagno, Baldovinetti in S. Trinità geschaffen, ist heute Nichts verblieben. Auch hier hat Buontalenti's Hand aufgeräumt. Nur Ghirlandajo's Fresken entschädigen für das Verlorne.

In der Kirche der Karmeliter hatten Giotto, Agnolo Gaddi, Spinello, Masaccio und Filippino vereinigt gemalt. Hier hat nicht nur die Restauration, sondern auch der Brand des Jahres 1771 Alles ausser der Brancaccikapelle mit Masaccio's und Filippino's Arbeiten vernichtet.

Welche traurigen Veränderungen Gian Bologna's Thätigkeit in S Marco hervorgerufen, wo der Contrast der Steinmassen mit der einschiffigen Kirche ein bedeutender ist, kann man leicht ermessen. Von den Fresken des frommen Cavallini sieht man nur einen kläglichen Rest über der Ruhestätte Pico's della Mirandola und Girolamo Benivieni's. San Miniato, mit den Arbeiten Spinello's, die heute noch den Schmuck seiner Sakristei bilden, war damals noch reich an Fresken, die jetzt verschwunden sind; auch die Kirche der Ognissanti war mit Giottesken versehen, die später den Bilderreihen des XVII. Jahrhunderts weichen mussten. Und doch enthalten die weiten Chiostri mit ihren Kapellen und Freskocyklen noch immer ein gutes Theil Florentiner Kunstentwicklung.

Wer in den prächtigen Höfen von S. Maria Novella, S. Marco, S. Croce, S. Lorenzo die architectonische Schönheit ihrer wie versteinerte Musikwellen wirkenden Bogenstellungen und Profilirungen in sich aufgenommen und die poetischen Reize dieser vom klaren Blau des Himmels überspannten, in ihrer Stille mit ihren reichen, historischen Erinnerungen wie eine köstliche, bilderreiche Chronik erzählenden Räume gewürdigt hat, wird sich diese Hallen im Glanz der Freskomalerei am Ende des XV. Jahrhunderts als jene natürlichen Museen denken können, in denen alle Reize der Kunst und Poesie den Künstler umgaben

und, auf die grosse Vergangenheit hinweisend, zu neuem Schaffen anregten. Wenn wir die modernen, kalten Hör- und Studiensäle der Akademien mit ihren todten Gypsmasken dagegen halten, an denen die modernen Kunstjünger heranreifen und sich für antike Ideale begeistern, so ist es allerdings erklärlich, wenn in diesen Kunsthallen eine entsetzliche Nüchternheit gross wird, für welche später die Photographie die einzige Zuflucht ist, nachdem sie eine Zeit lang die Verkaufshallen der modernen Kunstproducte mit ihren Erzeugnissen überschwemmt hat. Ihre Ideale erheben sich nicht über die Schilderung der Bauernstube und des Gemüsemarktes, und dorthin möchten wir sie auch in Zukunft verweisen.

Bis hinauf zu den Schnellmalern des XVII. Jahrhunderts hat die Florentiner Kunstentwicklung einen weiten, ruhmreichen Weg zurückgelegt, und doch lebt in diesen Bildercyklen Poccetti's, Ligozzi's, Salimbeni's eine Leichtigkeit, Originalität und Schaffensfreudigkeit, dass sie als entartete Kinder stolzer Vorfahren das edle Blut verrathen, von dem sie herstammen. Sie verschwenden, oft in geistreicher Weise, das Erbtheil einer grossen, mühevoll ringenden Vergangenheit.

Bei dem kurzen Ueberblick über diese Florentiner Museen des XV. Jahrhunderts, in dem wir uns an die Seite des jungen Bartolommeo versetzten, dessen reine, für die erhabenen Ideale christlicher Kunst erglühende Seele diese Herrlichkeit in sich aufnimmt, und unter ihrem befruchtendem Einfluss selbst gestaltend heranreift, drängt sich uns noch eine Betrachtung auf.

Wir hatten diese flüchtige Wanderung am Campanile begonnen, der kühn emporstrebend erzählt, wie die glänzendsten Zeiten der Republik auch verknüpft sind mit reiner Begeisterung für das Heiligthum des Glaubens. Der edelste Schmuck des Campanile wie des gegenüber

liegenden Baptisteriums sind ihre herrlichen Sculpturen, in denen der unvergleichliche und universale Geist Giotto's fortlebt. Diese Werke gehören zu dem Schönsten und Edelsten, was die christliche Kunst überhaupt aus nationalem, echt künstlerischem Empfinden und unter dem Wehen religiösen, mittelalterlichen Geistes hervorgebracht hat. Andrea Pisano wächst mit seiner Formgebung, seinem künstlerischen Fühlen und Denken ganz mit Giotto zusammen und ganz aus nationaler Entwicklung heraus. Seine Werke sind einfach, grossartig, wie die Ursprache der unverfälschten Menschennatur, wie Offenbarungen göttlichen Geistes, und alle folgenden Zeiten haben nichts Besseres hervorgebracht. Origenes nennt als Haupteigenschaften Gottes Einfachheit und Macht; sie bilden den Hauptcharacter der göttlichen Urkunden, in denen der Geist Gottes lebt, und die Menschennatur nimmt um so mehr von diesen Grundzügen des Urbildes an, je reiner sie es wiederspiegelt, je mehr sie davon erfüllt ist. Alle ursprüngliche, originale Kunst, sobald sie die Form beherrscht und ihren reinen, mächtigen Impulsen folgt, welche sie aus dem Heiligthum des Glaubens, der Verehrung des Uebersinnlichen mitbringt, trägt in ihrer absichtslosen, unschuldigen Würde diese Züge an sich. In ihnen offenbart sich die Grösse der Menschennatur in ihrem und durch ihr lauteres Verhältniss zu ihrem Schöpfer und Erzieher. Die reinen, ungestörten Beziehungen zu ihm geben ihr wie der Natur des Kindes jene unantastbare Heiligkeit und Grösse, die uns ehrfurchtsvoll die Werke des Schöpfers verehren lässt und wie ein Hymnus auf seine Herrlichkeit an das Wort erinnert „Te saxa loquentur“. In diesen Zügen liegt die Aehnlichkeit aller ursprünglichen Kunstübung beschlossen. Auch die griechische Kunst bis auf Phidias hin trägt als ein Theil der Offenbarung des alle Welt erleuchtenden Lichtes weihevolle Züge an sich. In

der christlichen Kunst, welche am reinsten und vollkommensten die Züge des himmlischen Ideales offenbart, dem sie nachstrebt und das sie verherrlicht, liegen alle Momente selbstständiger Entwicklung und Ausgestaltung des Formlebens beschlossen. Denn die Kunst gestaltet auf Grund der Betrachtung der natürlichen Formen aus der inneren Anschauung heraus, aus ihrer Erkenntniss von dem Wesen der Dinge, welches unter dem Wechsel des Zufälligen unverändert bleibt. Eine von reiner und erhabener Inspiration getragene Kunstanschauung gestaltet das Formleben rein, gross, in edler Abstraction von den Zufälligkeiten der Erscheinungsformen. Dies ist die künstlerische Anschauung, welche von dem religiösen und philosophischen Erfassen des Wesens der Dinge nicht zu trennen ist. Die religiöse und philosophische Idee bilden die Seele der künstlerischen; von ihnen getrennt, stirbt sie dahin und vergeht unter dem Ballast der blossen Naturnachahmung, welche der Todfeind aller wahren Kunstübung ist. So trägt die Kunst, welche sich von der sicheren Hand der Glaubenslehre und der Philosophie abwendet, den Verfall schon in sich; die Form kann ohne Seele nicht bestehen und zerfällt zu Ruinen, welche in dem Beschauer die Erinnerung an die verlorene Herrlichkeit wecken. Nicht umsonst schrieb Michel Angelo am Ende seines Lebens die bedeutungsvollen Verse nieder:

Giunta è già l' corso della vita mea
Con tempestoso mar per fragil barca
Al comun porto, ov' a render si varca
Giusta ragion d'ogni opra trista e pia.

Onde l'affettuosa fantasia,
Che l'arte si fece idolo e monarca,
Conosco ben quant' era d'error carca,
Ch' errore e ciò che l'uom quaggiù desia.

Sonetto LVI.

Die Kunst erhält durch die Beseelung in der Religion auch ihren wahren, poetischen Inhalt, das gesunde, volksthümliche Element. Die heilige Geschichte ist an sich die erhabenste und rührendste Poesie, die an alle unverfälschten Menschenherzen sich wendet, sie veredelt und harmonisch erklingen lässt. Die Religion vertieft die Empfindung, und aus ihrer Befruchtung erblüht der himmlische Garten volksthümlicher Poesie und Kunst auf demselben Boden. Diese zarten Blumen des Paradieses erschliessen sich nur im Himmelslichte, von ihm berührt hauchen sie ihren zarten Duft aus, erstrahlen sie in den reinsten Farben. Die Religion erzeugt die goldene Legendenpoesie, das echte dichterische Moment der Kunst, die Quelle ihrer zartesten und reinsten Begeisterung nach der heiligen Geschichte selbst. Wenn man ihr diese Schätze raubt, an denen sie sich zu dichterischem, poetischem Erzählen begeistert und, immer neue Seiten ihren Objecten ablauschend, ihre Kräfte allseitig entfaltet, dann stösst man die Tochter des Himmels aus dem Paradiese, aus ihrer wahren Heimath in die unfruchtbare Welt der Dienstbarkeit und des harten Joches, lässt sie betteln an den Häusern der Grossen, und beraubt sie ihrer Würde, entkleidet sie ihres himmlischen Characters. Die Kunst, wenn sie religiös ist, ist auch echt national. Sie entwickelt sich folgerichtig aus den Bedingungen heraus, welche der Character des Volkes und Bodens, wo sie erblüht, ihr anweisen. Sie begleitet die nationale Entwicklung, feiert durch ihre Werke die Erhebung der Nation und weist sie auf die echten Quellen der Grösse und auf die idealen Ziele hin, welche die edelsten Kräfte des Volksgeistes rege und fruchtbar erhalten.

So erfüllt die Kunst die Aufgabe, die ihr schon Aristoteles in der „κάθαρσις τῶν παθημάτων“ zuwies unter dem Walten religiösen und echt nationalen Geistes. Nur unter glücklichen Bedingungen, in der Freiheit des gött-

lichen Geistes reift sie zu jener idealen Schönheit heran, die die Züge göttlicher Herrlichkeit reflectirt. Unter glücklichen Bedingungen entstand einst unter Griechenlands mildem Himmel eine religiöse und nationale Kunst und erzählte von dem hohen Aufschwung des Volkslebens. Auch unter dem hochbegabten Volke Toscana's entstand unter dem Wehen christlichen und echt nationalen Geistes eine grossartige, nationale und monumentale Kunst, welche mit dem Erblühen dieses künstlerisch glücklich begabten Volkes zu frühem, politischem Selbstbewustsein Hand in Hand geht und dasselbe begleitet. Ernst und Würde der Idee, mit echt plastischem Fühlen vereint, bilden den Character dieser Kunst. In der Grazie des Formlebens gestaltet sie die ihrem inneren Wesen adäquate Form.

Dass unter gleichen, glücklichen Bedingungen gleiche Erscheinungen auftreten, ist erklärlich. Man hat Athen und Florenz in Vergleich gebracht und mit Recht, warum sollte nicht der plastische Sinn, das künstlerische Empfinden in Toscana rein nationale Kunstformen aus sich heraus gestaltet haben, wie es einst in Griechenland der Fall war?

Wir legen diese Frage vor, weil Vielen eine derartige, aus dem plastischen Empfinden herauswachsende Form ohne die Beihülfe und Vollendung durch die Antike unmöglich erscheint. Ueberall, wo reicher entwickeltes Formleben, leichterer Fluss der Drappirung, feineres Ebenmass der Proportionen, grösserer Rythmus der Bewegung sich ankünden, ist die Antike bei der Hand, die Solches vollbracht hat, als ob der glückliche Himmel Toscana's mit seinem Dichter- und Künstlervolke, das zuerst in Italien als das geistig regsamste erwacht und nach politischer Selbstständigkeit ringt, nicht auch Kunstwerke ohne die Beihülfe eines aufgegrabenen spätrömischen Torso erzeugen könnte, denn griechische Statuen waren noch zur Zeit der Mediceer selten vorhanden. Das Volk mit lebendigem

Schönheitsgefühl, glänzender Phantasie, dessen Sprache schon Poesie ist, hat auch die Fähigkeit besessen, künstlerisch aus eigener Anschauung heraus zu gestalten. Aber schon in Niccolò Pisano macht sich ein derber Realismus breit und ein Anknüpfen an spätrömische Muster und einzelne griechische Reliefs, aus denen er Figuren in seine Werke übertrug. Durch ihn geht die Linie aufwärts zu Donatello hin, in dem der eigentliche Gegensatz der christlichen Kunstrichtung sich ausbildet. Nachahmung der Antike und Realismus gehen bei ihm Hand in Hand.

Aber die eigentliche nationale Florentiner Kunst feiert in Andrea Pisano eine reine, geläuterte, ideale und nationale Anschauung. Giotto's Geist durchdringt hier Alles. Seine Strahlen wecken ein reiches, organisches Leben auf diesem Boden, und folgerichtig wächst die Kunst auf diesem Fundamente fort.

Auch ohne die sogenannte Renaissance in Italien würde die Kunst ihre Entwicklung glänzend vollendet haben, nachdem sie einmal solche Fundamente gelegt und solche Kunstblüthe im Mittelalter gefeiert hatte.[1]) Der Ideenreichthum der alten Meister erfüllte die kommenden Jahrhunderte, welche daran arbeiteten, die Keime auszugestalten, den Reichthum der Kunstsprache zu vergrössern. Als in Folge der grossen Kämpfe auf politischem und kirchlichem Gebiet im XIV. Jahrhundert in dem folgenden eine Erschlaffung des religiösen und moralischen Bewusstseins auftrat, griff man zur antiken Cultur zurück, weil

---

[1]) Rio bezeichnet die 23 Jahre der Regierung Lorenzo's de' Medici als eine Zeit des Triumfes für den Paganismus, den Naturalismus und den Sensualismus. „on avait encore à déplorer les entraves que le culte trop exclusif de l'antiquité classique avait mises au développement regulier de la langue nationale.“ Siehe Ugo Foscolo, Prose letterarie. Vol. III, p. 65—67. Rio, Art. chrétien, I, 401.

man sich ihr innerlich verwandter fühlte. Aber es ist die Cultur einer sinkenden Zeit, der man sich zuwendet, einer Cultur, die den Verfall religiösen und staatlichen Lebens bezeichnet. Sowie in den Staatenbildungen des Quattrocento die Künstelei, das politische System, die raffinirte Selbstsucht und Selbstverherrlichung sich breit machen, und aus dem Condottierenthum die kleinen Tyrannen blitzartig auf einem Boden emporschiessen, der im Innersten durchwühlt ist, so leidet auch die Entwicklung der Kunst an Künstelei, indem ihr gesunder Boden zerstört, ihr Heiligthum verwüstet, der Schatz echter, volksthümlicher Poesie durch die Skepsis des krassen Realismus zersetzt wird. Die Principien der Plastik und Malerei werden durcheinander geworfen, ihre natürlichen Grenzen verrückt, man malt in Erz und Stein, und in die Malerei dringen die Gesetze statuarischer Kunst, das Handwerk der Metallkünstler. Die Kunst löst ihre gesunden Wurzeln aus dem Leben des Glaubens und der kirchlichen Ueberlieferung, an denen sie gross geworden, und der durch Arbeit und Selbstverläugnung gewonnene Himmel des Christenthums wird durch die üppigen Gebilde des Olymps ersetzt, wie er im Geiste der Griechen des Perikles und der Römer des Augustus sich gestaltet hatte. Auf dem Boden, den diese Strömungen durchwühlen, und den die üppige und heisse Luft aus den Gräbern des entarteten Heidenthums überströmt, wachsen die Talente fast über menschliches Mass hinaus, gleich den Pflanzen des Treibhauses; aber über dieser ganzen Cultur liegt eine erschreckliche Vergessenheit aller höherer Ziele des Völkerlebens. Das Menschenthum in seiner allseitigen Vergötterung tritt hervor und nimmt in den Gebilden der Kunst die Stelle ein, wo die Helden der heiligen Geschichte und Legende dem Volke als Leiter und Führer zum Paradiese entgegenstrahlten. Nicht umsonst wendet sich Savonarola, in dem

das Gewissen Italiens so mächtig erwacht, auch an die Kunst, indem er ihr warnende und erschütternde Worte zuruft: „Die Bilder eurer weiblichen Götzenbilder lasst ihr als Heilige in den Kirchen malen. Dann kommen die jungen Männer und sagen: dieses Mädchen sieht der heiligen Magdalena gleich und jenes dem heiligen Johannes etc. — Ihr handelt unrecht, wenn ihr das Göttliche in den Staub zieht. — Ihr Maler handelt unrecht und ihr würdet wohl von solchem Thun abstehen, wenn ihr die Strafgerichte, welche dem folgen müssen, so kenntet wie ich. Weltliche Eitelkeit bringt ihr in den Tempel des Herrn. Glaubt ihr, dass die Jungfrau Maria so gekleidet war, wie ihr sie malt? Ich sage, sie ging im Gewande der Armuth, ehrbar verhüllt einher, so dass man kaum ihr Antlitz sehen konnte und ebenso die heilige Elisabeth. — Ihr würdet gut thun, solch' unehrbare Malereien zu vernichten —".[1])

Die Kunst des XV. Jahrhunderts ist von dem Geiste des Humanismus geleitet, dessen verschiedene Strömungen endlich in Plato ihre Vereinigung feierten. Das Durcheinanderwogen mittelalterlicher, antiker, moderner Ideen spiegelt sich auch in der Kunst und giebt den Hauptvertretern der neuen Richtung ihren eigentlichen Character. Die eigentliche Spitze derselben ist in Lionardo zu suchen. Fast mit neuen Sinnen ausgestattet dringt er in die geheimnissvollen Werkstätten der Natur, um die Quintessenz der Schönheit in ihrem innersten Wesen zu erfassen und mit den feinsten Fühlfäden künstlerischer Empfindung zu berühren. So destillirt er aus den Erscheinungen jene Ideale heraus, die doch nur wie eine Frage nach dem ungelösten Räthsel aussehen, und deren geheimnissvolles, wehmüthiges Lächeln, wie in der Mona Lisa, ein Bekennt-

---

[1]) Ed. di firenze ad instantia di ser Lorenzo Vivoli, 1496, III, fol. p. terg.

niss der Ohnmacht des menschlichen Geistes ist. Nur mit den Augen des Glaubens und im Lichte göttlicher Offenbarung ist es dem Menschen beschieden, das Uebersinnliche zu berühren, das unter dem Messer des Arztes aus dem Leibe entflieht und der Ohnmacht spottet. Lionardo ist die eigentliche geistige Spitze des XV. Jahrhunderts und mit der subtilsten Empfindung ausgestattet. Seine Werke können nur im Zusammenhange mit den geistigen Strömungen der Zeit begriffen werden, und darum entzieht er sich dem oberflächlichen Urtheil, während Rafael in den meisten seiner Werke, in seinem Wollen und Empfinden näher an die Menschen herantritt. Wie Lionardo selbst aus der Herbigkeit Verrocchio's als reife Frucht des Baumes herauswächst, so laufen in ihm die Strömungen wie in einem Centrum zusammen. Dass er als echter Sohn seiner Zeit, in dem auch das philosophische Speculiren mächtig nach Idealen rang, dem positiven Glauben entfremdet war, ist nicht zu erweisen, wohl aber, dass das Problem der Schönheit in erster Linie seines Ringens steht.

Die Verheissungen des „Eritis sicut Deus“ haben sich niemals erfüllt, am wenigsten in den Errungenschaften, welche die Kunst der Renaissance bestimmen und ihr neue Pfade gewiesen haben. Verfall begleitet schon ihre ersten Schritte, während die christliche Kunst fast zwei Jahrhunderte lang ihre unsterblichen Reize entfaltete. Wenn man Donatello studirt, wird man in den Kanzeln der Kirche S. Lorenzo in Florenz eine Auflösung aller Stilgesetze finden, die noch über die Leistungen seines grossen Schülers hinaus geht. So vollzieht sich in einem Menschenleben mit Nothwendigkeit das unerbittliche Gesetz des Verfalls, das der Entfernung von den Gesetzen göttlicher Ordnung und naturgemässer Entwicklung im Lichte des Glaubens, als des wahren Erziehers des Menschengeschlechtes zu den höheren Zielen hin, consequent folgen muss.

---

Wir nehmen den Faden der Erzählung wieder auf, nachdem wir den jungen Bartolommeo auf seinem Wege durch die Kirchen und Klöster begleitet und uns den Betrachtungen überlassen haben, zu denen sie uns anregten, und von denen uns nur ein geringer Theil, dem Plane dieser Schrift angemessen, niederzuschreiben vergönnt ist. Bartolommeo verlor noch in jungen Jahren seine Eltern. Sein weiches Gemüth war durch den Verlust tief verwundet. Das Haus vor Porta S. Pier Gattolini, wo er im Kreise der Seinigen von seinen Fortschritten auf dem Wege der Kunst, von den Empfindungen und stillen Freuden im Anschauen der alten Meisterwerke erzählen durfte und sicher war, herzliche Theilnahme zu finden, stand nun verwaist und die Geschwister bedurften seines Schutzes und Rathes. Anhänglichkeit mag ihn nicht an seinen Lehrer gefesselt haben, dessen geistige Trockenheit seinem warmen Fühlen fern stand, noch weniger behagten ihm wohl Piero's phantastische Richtung und seine cynische Denkweise. So kehrte er der Werkstatt den Rücken und zog sich mit seinem Freunde Albertinelli in das eigene Haus zurück, wo sie ein Atelier zum gemeinschaftlichen Gebrauch einrichteten. An Bartolommeo's junge Kraft war der ganze Ernst des Lebens herangetreten. Er sollte Vormund seiner Brüder sein, ihnen die Liebe und Fürsorge der Eltern ersetzen; Kraft zu Erfüllung dieser Aufgabe suchte er in den Uebungen der Religion, wozu ihn sein frommes Herz antrieb, im Besuche der Kirchen, im Umgange mit ernsten Männern. Mit Vorliebe suchte er die Klöster auf und unterredete sich gern mit den Söhnen des heiligen Dominicus.

Das Studium der beiden Freunde in ihrem gemeinschaftlichen Atelier, das sie sich eingerichtet hatten, wurde ein ernstliches und eingehendes. Die Zeit drängte zu gründlichen Formstudien. Mit dem Ringen nach den

Idealen, die diesem Jahrhundert vorschweben, geht in der Malerei die Vervollkommnung der technischen Hülfsmittel Hand in Hand. Anatomie und Perspective in erster Linie wurden seit Masaccio's und Paolo Uccelli's bahnbrechenden Arbeiten fortgebildet. Zumal des letztern wissenschaftliche Arbeiten, die das künstlerische Empfinden zurückgedrängt hatten, wurden von Vielen fortgesetzt und in den Vordergrund gebracht, bis sie in Ghirlandajo's und Fra Bartolommeo's grossen Werken mit höchster, künstlerischer Freiheit vollendet in die Erscheinung traten. Nicht umsonst gehörten die Maler in Florenz zur Gilde der „Speziali", der Aerzte und Apotheker. Mit Vorliebe wandte man sich den Arbeiten des Laboratoriums zu, um neue Farben aus metallischen Verbindungen herzustellen, Firnisse und Lacke zu verbessern.

Dazu kam, wie schon vorhin bemerkt, dass die Schwesterkünste sich gegenseitig durchdrangen, und dass man die Gesetze der Plastik in die Malerei, die der Malerei in die Plastik einführte. Die Arbeiten Ghiberti's an den Thüren des Baptisteriums sind ein sprechender Beweis dafür, wie wenig man die alten, soliden Gesetze des Reliefs achtete und den Masstab für das Angemessene verloren hatte.[1]) Linearperspective, reiche, prächtige Interieurs und Hallen, weite, landschaftliche Hintergründe treten in diesen Erzmalereien an die Stelle der alten, bescheidenen und durchsichtigen Kunstsprache des Reliefs, wie sie in

---

[1]) Rumohr, It. For. II, 233, sagt: „Ghiberti verdrängte allerdings seine zahlreichen Mitbewerber, er zeigte schon in diesem frühen Jugendwerke Erfindungsgabe etc., doch scheint dasselbe in mancher Beziehung dem älteren Thore des Andrea von Pisa nachzustehen, welches in der sparsamen, haushälterischen Wahl der Mittel der Berechnung und des Ausdrucks seiner Aufgaben, wie überhaupt musterhaft, so besonders der zwecklos überhäuften, verworrenen Anordnung des Ghiberti weit überlegen ist.

Andrea Pisano entzückt. Wenn man Verrocchio's und Antonio Pollajuolo's Bilder studiert, bekommt man einen Begriff von der Höhe des anatomischen Studiums und glaubt es dem Vasari, wenn er erzählt, dass Antonio menschliche Körper secirt habe. Auch Gypsabgüsse einzelner Körpertheile pflegte man zu benutzen. Muskelfiguren von Holz oder Bronce dienten dazu, den in der Action fixirten Organismus zu studieren.[1]) Dass auch Puppen zum Studium der Gewandmotive, der Verkürzungen und Ueberschneidungen der Linien gebraucht wurden, ersehen wir aus den Handzeichnungen.[2]) Seit Masaccio studierte man Licht- und Schattenwirkung an Thonmodellen, die man in Gruppen ordnete, um Breite der Licht- und Schattenmassen zu erzielen. So berichtet auch Vasari, dass Bartolommeo und Albertinelli im gemeinschaftlichen Atelier Thonmodelle gefertigt hätten, was der Kraft der Plastik Bartolommeo's gegenüber ganz natürlich erscheint. Durch diese frühzeitige Berührung mit den Formen lernte der Kunstjünger sie leicht auswendig und nahm sie so in seine künstlerische Empfindung auf, dass er sich mit Leichtigkeit derselben bedienen konnte. Daher die enorme Productionskraft dieser Meister, welche spielend das Gelernte wiedergaben. Dass Antonio Pollajuolo für fast alle Handwerke Zeichnungen entwarf, ist demnach leicht erklärlich. Correggio mag Lichter- und Schlagschatten für seine Kuppelmalereien ebenfalls nach Thon studiert haben. Die Errungenschaften des modernen Classicismus haben leider die unschuldige Verbindung zwischen Kunst und Handwerk zerstört, darum erscheint uns die Formkenntniss

---

[1]) Vasari im Leben Verrocchio's.

[2]) Schon vor Bartolommeo, den Vasari als den Erfinder der Gelenkpuppe nennt. Das von B. gebrauchte Exemplar ist noch vorhanden.

der Alten, das Fühlen der inneren Gesetze so ausserordentlich. Die Verbindung der Plastik und Malerei bekam durch den Einfluss der Goldschmiedekunst, welche die Malerei beeinflusste, eine ganz besondere Richtung. Man sah schliesslich den malerischen Vorwurf wie ein mit Email, façettirten Steinen, Perlen und kostbaren Säumen bedecktes Metallwerk an, eine Neigung, die bei den Malern, welche vom Goldschmiedehandwerk herkommen, wie Baldovinetti, die Pollajuoli, Ghirlandajo erklärlich ist. Zu dieser Richtung zum Kleinlichen, welche eine wahre Erstarrung des geistigen Aufschwungs herbeiführte, trug zweifellos das Altarwerk des Hugo van der Goes im Hospital S. Maria Nuova das Seinige bei.[1]) Die Künstler wallfahrteten um die Mitte des Jahrhunderts zu diesem Werke, und das Glasgefäss mit den Blumen, der Teppich spielen seitdem eine Rolle, zumal bei Ghirlandajo. Pelzbesätze, reiche Brocatstoffe, schwerer Sammt werden mit aller Betonung des Stofflichen nachgeahmt, und die Figuren erliegen unter dem Ballast, den man ihnen aufladet, wie denn auch schon bei Baldovinetti völlige Perücken die Kopfform entstellen.

Die zersetzenden Elemente, welche die Gestaltungskraft des Mittelalters lähmten, haben auch die Kunst von dem gesunden Boden des Innungslebens fortgerissen und sie allmählich der Knechtschaft der Fürstengunst in die Arme geworfen, die sie nach Laune und Willkühr behandelte. Auch Michel Angelo, der sich der vollsten Freiheit subjectiver Willkühr erfreute und alle Reste christlicher Tradition über den Haufen warf, hat die Launen der

---

[1]) Siehe auch Rumohr, II, 263.

Um die Mitte dieses Jahrhunderts kamen viele Bilder der niederländischen Schule nach Toscana, welche dort ansässige Italiener hinsandten. S. Waagen, Hubert und Johann van Eyck, p. 182 ff.

Grossen bitter empfunden, und sie haben ihm so ziemlich sein ganzes Leben verbittert. Das Bewusstsein, stets nur an seinen eigenen Weltschmerz und wenig an die Ehre Gottes und Veredlung des Nächsten gedacht zu haben, presste ihm am Ende seines stürmischen Lebens bittere Seufzer aus. Hätte er dem Fra Angelico gleich nur das eine grosse Ziel vor Augen gehabt und sein Talent in die Schranken der christlichen Glaubensnorm gewiesen, sein Bekenntniss wäre wahrlich ein anderes geworden.

Das Innungsleben war der volksthümliche Boden der Kunst, auf dem sie fortschreitend erstarkt ist. Die blühenden Innungen von Florenz, die nach dem Sturze der ghibellinischen Partei, des alten, stolzen Feudaladels auf dem Boden gesunden Volkslebens sich erhoben, verliehen mit ihrer politischen und socialen Bedeutung auch dem Kunsthandwerk seine Ehre. Mit dem Abnehmen der Freiheit des Volkes unter der Corruption des mediceischen Zeitalters schwindet diese Würde und das Bewusstsein eigener Lebenskraft. Wie die alten Formen des staatlichen Lebens zu blossen Schemen herabsinken, das Gold der Mediceerbanken die Massen beherrscht, und Feste und Wohlleben den Widerspruch bändigen, tritt auch die Kunst in dieses Abhängigkeitsverhältniss. —

Die ersten Werke, die von der Kunstthätigkeit Bartolommeo's Zeugniss ablegen, und in denen sein inneres Leben und künstlerisches Empfinden zu Tage tritt, sind seine Handzeichnungen. Das feine Lebensgefühl, das in den Studien und Entwürfen der Florentiner Schule pulsirt, macht das Studium derselben zu einem höchst anziehenden. In den mit feinem Silberstift oder der Feder hingeworfenen Gedanken, Act- oder Gewandzeichnungen lebt das Erbtheil der Florentiner Kunstrichtung, die Grazie. Oft übersteigt der Genuss, den diese kleinen Werke bieten, den der fertigen Bilder, weil das reine, unmittelbare Empfinden in

ihnen am treuesten wiedergeben. Hier spricht oft die unbelauschte Poesie des Herzens, die nicht für die Kritik der Welt bestimmt ist, und wir fühlen den lebendigen Herzschlag künstlerischen Lebens. Es giebt eine Fülle von Handzeichnungen Lionardo's, Rafaels, Filippino's, Ghirlandajo's, die den Genuss fertiger Bilder gewähren, weil sie den ursprünglichen Künstlergedanken rein und frisch wiedergeben, während er unter den Mühen der Ausführung oft seine besten, ursprünglichen und originellen Reize verloren hat. Für die Beurtheilung einer Künstlerindividualität ist darum ein eingehendes Studium der ersten Entwürfe, Studien und Compositionen nicht nur unerlässlich, sondern auch höchst belehrend und genussreich. Die plastischen, leicht hingeschriebenen, geistreichen Gedanken sind oft Lichtstrahlen gleich, die uns das Dunkel der geheimen Werkstatt künstlerischen Schaffens erhellen und eingehender von dem Ringen und Streben erzählen, als vollendete Werke. Ausser auf Lionardo, von dem die kleinsten Entwürfe werthvoll sind, da sie uns diesen merkwürdigen Geist besser zugänglich machen, als die wenigen fertigen Bilder, die er hinterlassen hat, ist auch auf Rafael hinzuweisen. Die Venetianische Sammlung vor allen, die wahre Kunstperlen bietet, giebt über das Werden und Wachsen des Genie's die werthvollsten Aufschlüsse. Wer hätte nicht in Rafaels Handzeichnung zur Grablegung, welche die Florentiner Sammlung der Uffizien bewahrt, Reize gefunden, welche im Bilde selbst erloschen sind? Es ist ein Aufleuchten zarter Empfindung, ein Dichten des Herzens, eine Offenbarung, und Alles dieses verschwindet, wenn der Gedanke unter anderen Bedingungen, anderen Stimmungen, ganz besonders unter dem Einfluss der Berechnung technischer Nothwendigkeiten auf die Tafel übertragen wird.

In Bartolommeo's frühen Entwürfen lebt ein Etwas,

das vielleicht keines seiner Bilder wieder aufweist. Nur die feinen Miniaturbildchen in den Uffizien, die augenscheinlich noch der Zeit vor dem Eintritt in's Kloster angehören, tragen diesen Geist in sich.[1]) Sicher gehören sie in die Zeit der Entstehung des letzten Gerichts, obgleich man sie in das Jahr 1506 zu setzen pflegt, wo Bartolommeo seine Thätigkeit als Maler wieder aufgenommen hatte.[2]) Aus der Werkstatt Rossellli's brachte der Künstler gewisse Typen mit sich und die überlieferte Formengrazie, die der Schule angehört. Aber der sich regende Künstlergenius hat noch sein eigenes Leben, und eine originelle, tief und warm empfindende, von höherer Inspiration getragene Künstlernatur prägt sich frühzeitig in solchen Ergüssen aus.

Bartolommeo's frühe Arbeiten, Entwürfe mit der Feder oder dem Stift, poetische Gedanken, unbelauscht niedergeschrieben, haben den Characterzug eigenen Lebens an sich. Eine thaufrische Zartheit und Unschuld verklärt diese kleinen Werke. Sie erscheinen zuweilen wie goldene Legenden, Mährchen der Kindheit, oft wie ein frommes Gebet, ein Erguss der Seele. Mit entschiedener Strichführung umschreibt die Hand die Form, sucht sie nach anmuthiger Beugung, melodischem Schwung der Linie. Die ovalen Köpfe sitzen auf schlankem Hals, die Bewegung ist lebensvoll und verständig in der Action fixirt, so dass sie den Eindruck der Lebenswahrheit niemals verfehlt. Meistens sind es Federzeichnungen, oft mit ein wenig Weiss gehöht, aber überall verräth sich in der

---

[1]) Siehe den Aufsatz von A. v. Zahn in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, III. Jahrgang, 1870, p. 174 ff.

[2]) Auch Crowe und Caralvaselle setzen sie in die Zeit nach dem Eintritt in's Kloster.

Geschichte der ital. Malerei, IV, 2 H. p. 452.

Umschreibung der Form der plastische Sinn, der Bartolommeo's Künstlerindividualität auszeichnet. Hier sehen wir die Madonna mit dem göttlichen Kinde, von Engeln umgeben und begrüsst, zuweilen das göttliche Kind in freudigem Spiel mit dem kleinen Johannes, oder seinen dienenden Geistern. Dann ist es ein fröhlicher Reigentanz von Engelsgestalten, den er leicht und mit trefflicher Characterisirung des Schwebens vorträgt, oder Magdalena zu den Füssen des Herrn, die er mit grosser Wärme und Innigkeit schildert, oder es sind einzelne Heilige, Kinderfiguren, Gewandstudien etc. Das lang wallende Gewand, von edelstem Fluss, über den Boden hingebreitet, ist schon hier ein characteristisches Merkmal seines Stils und verräth die vornehme Auffassung der alten Florentiner. Die schlanke Gestalt der Madonna trägt das würdevolle, ernste Wesen an sich, das in den grösseren Werken zum Majestätischen sich steigert; die Engel sind in freudiger Bewegung; das Schweben, mit wahrem Feingefühl ausgedrückt, verräth schon hier jene Meisterschaft, die sich dereinst zu unerreichter Höhe steigert; die länglichen Körper erinnern im Allgemeinen an Filippino, aber, ohne dessen kränklichen Anflug, offenbaren sie gesundes Leben. Der Sinn für Grazie ist gleichzeitig mit dem für die strenge Ordnung des architectonischen Aufbau's der Composition vorhanden: durch die knieenden Engel führt er die Linie zu der thronenden Madonna empor, seine Heiligen ordnet er mit dem Gefühl für Rythmus um die pyramidal aufgebaute Hauptgruppe herum, durch das Spiel der Linien die geometrische Form belebend. Durch weitausladende Theile der Gewandung, Festons, leichte, fliegende Stoffe belebt er den Ernst eines Gruppenbaues. In der Bildung der Engel tritt schon hier jene feine, vornehme Grazie auf, die aus den alten Schulen, vornehmlich Orcagna herüberklingt und die besonders in der Vision des heiligen Bern-

hard echt rafaeleske Schönheit offenbart. Die schönen Wellenlinien der Bewegung, von musikalischem Fluss, die sich leicht im Winde bauschenden Gewänder verrathen Lebensgefühl und künstlerischen Geschmack. Später tritt jene künstlerische Freiheit auf, welche die völlige Herrschaft über die Form bezeichnet.

Ueber ein persönliches Verhältniss Bartolommeo's zu Lionardo ist keine Nachricht vorhanden. Wie sehr Lionardo's Principien der Composition, in denen er übrigens nur den alten Meistern, besonders Orcagna folgte und auf ihnen weiter baute, für den Stil Bartolommeo's bestimmend waren, liegt überall zu Tage. Das starke bildnerische Element, das in Verrocchio sich bemerkbar macht und seine Malereien herb erscheinen lässt, tritt in Lionardo und Lorenzo di Credi mit grösserer malerischer Freiheit verbunden hervor. Lionardo ist die milde Frucht, welche der herbe Saft des Baumes hervorgebracht hat, und seine Berührungspuncte mit dem Meister treten am besten auf dem Bilde der Taufe Christi in der florentinischen Akademie hervor, wo Lionardo den Engel und die dämmrige, bräunliche Landschaft, die in der Mona Lisa wiederkehrt, neben die Arbeit seines Meisters setzte. Ein aufmerksames Studium des interessanten Bildes ergiebt aber auch, dass der frühere Contur der Christusfigur stark verändert ist und unter der Uebermalung hervorragt; wir haben also wahrscheinlich auch den Christus als von Lionardo übermalt zu betrachten, wozu die Aehnlichkeit der etwas ältlichen Züge mit denen der Handzeichnung zum Christus im letzten Abendmahl einen weiteren Anhalt giebt.

Die forschende und grübelnde Richtung seines Lehrers leitete den jungen Lionardo an, den inneren Gesetzen des menschlichen Organismus nachzugehen,[1]) um die Form,

---

[1]) Rumohr, II, 305.

deren Action sie zu Grunde liegen, mit besserem Verständniss gebrauchen zu können. Er ist der eigentliche Begründer systematischen künstlerischen Wissens, indem er die Bestrebungen seiner Zeit zu bewusster Erscheinung bringt und gleichsam die Quintessenz aller künstlerischen Bestrebungen seiner Zeitgenossen darstellt. Deshalb war er selbst weniger schaffend und bahnbrechend, als anregend.

Ueber dem Bestreben, die Form als solche nach den Gesetzen der Gestaltung in ihrem Wesen zu verstehen und wiederzugeben, entflieht ihm die Farbe. Das Coloristische tritt bei ihm überall vor der Schärfe und Wahrheit der Modellation zurück. Aus dem derben Naturalismus seiner Zeitgenossen erhob er sich wieder zu geläuterter Anschauung heiliger Gestalten, reinerer Formgebung, idealer Gewandung und befreite die Kunst von dem Ballast des Nebensächlichen, unter dem sie fast erlegen war. Wenn auch das Suchen nach Grazie seinen Gestalten zuweilen etwas Gezwungenes verleiht, das den reinen Genuss beeinträchtigt und, an die Mühe des Künstlers erinnernd, die höhere Freiheit vermissen lässt, so dürfen wir seine hohe Wichtigkeit auch für die Kunst, soweit sie religiöse Vorgänge schilderte, nicht vergessen. Seine Erscheinung wirkte wahrhaft befreiend auf die Florentiner Schule, die sich von den Bahnen ihrer alten Würde in die Armseligkeiten des bürgerlichen Lebens verirrt hatte. Lionardo sucht in erster Linie nicht die christliche Idee, sondern die Schönheit, welche ihm als Harmonie aller Theile seiner Composition, als höchster Wohlklang der Linienführung und Formgebung erscheint, aber schon dieses Moment allein sicherte den Idealen des Christenthums eine Art Auferstehung. Filippo, Filippino, Ghirlandajo, noch mehr die Herren von der Goldschmiedeinnung hatten diese Ideale in das bürgerliche Leben herabgezogen und Savonarola's oben citirte Worte hatten ihre volle Berechtigung, dass

das Haus Gottes von den Götzenbildern der Maler entweiht sei. Lionardo erhob sich wiederum zu jener Abstraction der Formen, die eine geläuterte Anschauung bekundet. Dabei dürfen wir nicht verhehlen, dass seine Grazie, sein süsses Lächeln, das er seinen Madonnen giebt und womit er die innere Heiligkeit und die höhere Inspiration der alten Schule im Geiste seiner Zeit zu ersetzen versucht, ein krankhaftes Moment in sich trägt, das in seinen Schülern sofort zur Carricatur geworden ist.

Lionardo's durch und durch künstlerische, sensible Natur, seine ideale Richtung, seine universale Begabung, sein Alles durchdringendes Wesen mussten auf Bartolommeo eine gewaltige Anregung äussern, dessen bildnerische Begabung, Sinn für Rythmus der Composition, für Form- und Linienschönheit mit jener Eigenschaft gekrönt waren, die nur dem Genie eigen ist: die seinem inneren Wesen verwandten Richtungen in sich aufzunehmen und zum künstlerischen Gesammtausdruck wahrer Freiheit und höchster Originalität zu gestalten. Bartolommeo, als Vertreter des hohen Stils, der an die Altmeister sich anlehnt, ist dem Lionardo an Feingefühl für das Körperliche nicht immer gleich, seine Anschauung und seine Ziele sind andere, aber an charakteristischer Schönheit des Aufbaues seiner Compositionen, an musikalischem Schwung der Linie, an Flüssigkeit der Bewegung ist er ihm gleich, an Tiefe der Idee, Wärme der Auffassung, an Begeisterung und dramatischer Kraft des Vortrags überlegen. Lionardo malt in erster Linie die Schönheit als geistige und körperliche Harmonie in jenem Sinne, wie sie die christlich gefärbte platonische Philosophie seiner Zeit als Ideal hervorbrachte; Bartolommeo knüpft an die Würde der alten christlichen Meister an und wird zum Herold echt gläubiger, dogmatisch-christlicher Auffassung in der Kunstsprache seines Jahrhunderts.

Man nimmt an, dass Lionardo 1483 sich an den Mailänder Hof begeben habe; eine directe Berührung mit Bartolommeo wäre vielleicht bei dem durch Savonarola in Angriff genommenen Bau des mächtigen Saales, der „Sala del consiglio“, anzunehmen. Savonarola's Persönlichkeit vor Allen ist es, deren Contact in Bartolommeo mächtig wirkt und ihn endlich in die Mauern des Klosters führt, wo sein Künstlergenius, nachdem er sich in den Tiefen der Betrachtung und des Gebetes geläutert, jenen edlen Flug zum Erhabenen und Göttlichen hin beginnt, den ihm sein grosser Vorgänger im Orden, der heiligmässige Fra Angelico, vorgezeichnet.

Savonarola gründete seine Anschauung von der Kunst auf die schon von Campanella betonte Verbindung des Schönen mit dem moralisch Guten, eine Idee, welche den Alten bekannt war und die bei Plato und Aristoteles sich ausgesprochen findet. Plato bezeichnet die Schönheit als eine physische und moralische Erscheinung, welche Liebe einflösst und zur Tugend führt. Von Aristoteles spricht Savonarola in einer seiner Predigten selber:[1]) „Aristotele, che era pagano, dice nella Politica che non si debba fare dipingere figure disoneste, rispecto a' fanciulli, perchè vedendole diventano lascivi; ma che dirò di voi, dipintori christiani, che fate quelle figure spettorate che non sta bene? non lo fate più. Voi a chi si appartiene dovresti far incalcinare et guastare quelle figure che havete nelle case vostre, che sono dipinte disonestamente, et faresti un' opera che molto piaceria a Dio et a la Vergine Maria.“ Sermone della prima domenica di Quaresima del 1495.[1])

In seiner kräftigen Art und als gewandter Scholastiker entwickelt Savonarola seine Ansicht von der Schönheit:

---

[1]) Ed. di firenze ad instantia di Ser Lorenzo Vivoli, 1496, p. III. fol. d terg.

„In che consiste la bellezza? Nei colori? no: nella effigie? no: ma la bellezza è una forma che resulta dalla proportione et corrispondentia di tutte le membra, et de' colori: et di questa tale proportione ne risulta una qualità dai philosophi chiamata bellezza. Ma questo è vero nelle cose composte, ma nelle semplici la bellezza loro è la luce. Vedete il sole; la bellezza sua è haver luce: vedete gli spiriti beati, la bellezza dei quàli consiste nella luce. Vedete Dio, perchè è lucidissimo, è ipsa bellezza. Tanto sono belle le creature, quanto più partecipano, et sono più appresso alla bellezza di Dio: e ancora tanto più è bello il corpo, quanto è più bella l'anima. Togli qua due donne che sieno belle ugualmente di corpo, e l'una sia sancta e l'altra sia captiva; vedrai che quella sarà più amata da ciascuno che la captiva; et tutti gli occhi saranno volti a lei. Jo dico degli uomini carnali. Togli qua un huomo sancto, il quale sia brutto di corpo, vedrai che par che ognuno lo voglia veder volontieri; et pare (benchè brutto) che quella sanctità risalti et faccia gratia in quella faccia. Hor pensa quanta bellezza havea la Vergine, che havea tanta Sanctita che risplendeva in quella faccia, della quale dice San Tommaso, che nessuno che la vedesse, mai la guardò per concupiscentia, tanta era la sanctita che rilustrava in lei. Pensa ad Christo, quanto era bello, il quale era Dio et huomo."

Die wuchtige Beredsamkeit des grossen Dominicaners tönt uns aus den inhaltsvollen Worten entgegen, die, um die Originalität nicht zu verwischen, im Urtext wiedergeben sind. Wie Blitze schlagen seine vollwichtigen Worte ein und dringen bis auf den Kern und das Wesen der Dinge, den Flitterglanz abstreifend, den die Cultur der Renaissance auch dem Prediger vielfach in den Mund gelegt hatte.

Savonarola sieht in der relativen Schönheit nur einen Abglanz der absoluten Schönheit Gottes. Nach dem

paulinischen Wort: „Das Unsichtbare an Ihm ist seit Erschaffung der Welt in den erschaffenen Dingen kennbar und sichtbar, nämlich seine ewige Kraft und Gottheit,“ [1]) ist ihm die Welt ein Spiegel der Herrlichkeit Gottes, und die Dinge, je näher sie der absoluten Schönheit Gottes stehen, haben um so mehr Theil an ihr. Gott ist das Ideal, und die Dinge sind es nur so weit, als sie erfüllt sind von diesem Lichte. Er ist die Sonne, deren Strahlen durch alle Welt gehen und deren Kraft sich in den Erscheinungen des Lebens wiederspiegelt.

Wenn also die schöne Kunst die Aufgabe hat, das Ideal in schöner Form zur Anschauung zu bringen, und der Genuss, den sie erwecken soll, in erster Linie ein geistiger sein muss, so folgt daraus, dass das rein sinnliche Vergnügen nur per accidens das geistige begleiten darf. Eine einseitige Betonung des sinnlichen Momentes in dem Ganzen der Schönheit ist ein Abfall von der Idee der Kunst, der sie schnell der Auflösung entgegenführt und selbst ihr Formleben krankhaft gestaltet und verwüstet. Das Kunstwerk kann keinen anderen Zweck haben, als den aller relativen Schönheit überhaupt: den Geist durch das Sichtbare zum Unsichtbaren zu erheben. Dadurch ist die nothwendige Beziehung der Kunst zur Religion gegeben, die sie nicht aufgeben kann, ohne sich von den Quellen ihres Lebens zu entfernen und ihrer Würde beraubt zu werden.

Man hat verständigerweise in neuerer Zeit die haltlose und tendenziöse Ansicht bei Seite gelegt, dass Savonarola den klassischen Studien, der Poesie und Kunst als Barbar gegenüber getreten sei. Gab es doch eine Zeit, da man den Florentiner Reformator für jede verlorene Handschrift oder für die Seltenheit alter Ausgaben des

---

[1]) Römerbrief I, 20.

Boccaccio verantwortlich machte.[1]) Man beklagte die Unsumme von Kunstwerken, welche der Wuth der Piagnoni zum Opfer gefallen, die kostbaren Handzeichnungen, die in's Feuer gewandert, die Statuen, die zertrümmert und vom Scheiterhaufen geschwärzt waren. Nach dem Klagebericht Vasari's sollte auch Bartolommeo della Porta alle seine Nacktstudien dem Feuer überantwortet haben, obgleich gerade von diesem Künstler in Florenz, Venedig, Weimar, Paris und Wien eine verhältnissmässig grosse Anzahl von Zeichnungen vorhanden ist, unter denen sich auch Nacktstudien befinden. Aber man kümmerte sich eben weder um die Berichte der Chronisten, noch um die in den Predigten des Frate in klaren Zügen angedeuteten Grundzüge seiner Reform.

Savonarola's Reformgedanke war ein universaler und umfasste ebenso das sociale Leben, als Wissenschaft, Litteratur und Kunst. Das geistige Leben seiner Zeit wollte er zurückführen an die verschütteten Quellen des Wahren, Guten und Schönen. Der christlich gefärbte Platonismus, in dem schliesslich alle philosophischen Richtungen zusammen liefen, hatte die Stelle des positiven, dogmatischen Glaubens eingenommen; der Paganismus zersetzte die geistigen Schöpfungen des Mittelalters, und seine farbenreichen Giftblumen in Litteratur und Kunst überwucherten die Ruinen einer grossen Vergangenheit.

In der Tirannis der Mediceer trat die dem positiven Christenthum feindliche, philosophisch, künstlerisch und litterarisch gefärbte Idee in glänzendem Gewande der Reformidee Savonarola's entgegen; darum war sein Kampf ein politischer. Sein schroffes Auftreten gegen Lorenzo de' Medici, die Verweigerung der Huldigung als Prior von S. Marco und des Besuches am Krankenbette, bis

---

[1]) Villari, Gesch. Savonarola's, deutsche Ausg. 2. B., p. 107, 108.

Lorenzo den Willen zu erkennen gab, sich der Auffassung Savonarola's zu fügen, gingen aus den Principien des Reformators hervor, nach denen sich die Corruption auf allen Gebieten auf das Mediceerregiment stützte. Der „Tratatto del Governo" enthält das Bild des Tyrannen, der als „quasi sempre incorrigibile" von Schmeichlern umgeben, von lauen Religiosen absolvirt und bis zur letzten Stunde in Täuschungen erhalten wird, „e poi ne va all' inferno nell' altro (mondo), dove ha gravissima pena più degli altri uomini." [1]) Ein wahrhaft erschütterndes Bild, das den entstellten Bericht Polizian's zurückweist und die alte Tradition des Dominicanerordens bekräftigt, dass die beiden gewaltigen Gegensätze, Lorenzo de' Medici und Savonarola bis zum Tode unversöhnt geblieben sind. [2])

---

[1]) Del Reggimento degli Stati. Pisa 1818, p. 64.

[2]) Noch immer wird der Brief Poliziano's an Jacopo Antiquario (Tiraboschi, Storia della Lett. it., Tom. VI., lib. 1, cap. 2, 15) als Quelle für die letzten Augenblicke Lorenzo's citirt, obgleich aus dem ganzen Verhältniss dieses Mannes zum mediceischen Hause hervorgeht, dass er die Wahrheit nicht sagen konnte noch durfte, ohne seine Stellung zu verlieren. Auch v. Reumont (Lorenzo de' Medici, 2. B., S. 559 ff. und 590 ff.) hält sich an diesen Bericht und erklärt, dass derselbe mit dem Pico's und Burlammachi's nicht in Uebereinstimmung zu bringen sei. Die Schwierigkeiten entstehen daher, dass man einmal den Besuch Savonarola's bei Lorenzo als eine wirkliche Beichte auffasst, während es in der That nur ein religiöses Gespräch, eine Art Untersuchung über die Disposition des Sterbenden war. Jeder Priester weiss, dass solche Besuche am Krankenbette, wobei es sich darum handelt, Hindernisse hinwegzuräumen, die einer gültigen Beichte entgegenstehen, oft genug vorkommen. Ein solches Gespräch hat auch hier stattgefunden, sonst hätte Savonarola sich nicht offen über die schlechte Disposition Lorenzo's zu seinem Begleiter äussern können, ohne das Beichtgeheimniss zu verletzen. Wohl konnte er aber ruhig, nachdem er Lorenzo nicht disponirt fand, die Forderungen der Religion, die Restitution ungerecht erworbenen Gutes betreffend, (wozu auch

Florenz war für Savonarola der Mittelpunct, von dem aus, gleich den Kreisen der Wellen, sein Appell an das

---

die Freiheit der Stadt und ihrer Verfassung gehörte), zu erfüllen, über das Vergebliche seines Besuches sich äussern, wie er denn auch selbst im Trattato del governo (Pisa, 1818, p. 63, 64), nachdem er ein Bild des Tyrannen entworfen, von den Schmeichlern spricht, welche die Sünden des Sterbenden vertuschen: „i quali allegeriscono i suoi peccati, anzi gli danno ad intendere essere bene quello, che è male, onde etiam i tepidi Religiosi lo confessano, ed assolvono, dimonstrandoli il bianco per il nero: e però è misero in questo mondo, e poi ne va all' inferno nell' altro.“ Savonarola kam, nachdem ihm Lorenzo hatte sagen lassen, er wolle sich ihm fügen, sonst wäre die Erscheinung des strengen Dominicaners an diesem Sterbebette, das so viel Lüge und Schmeichelei umgab, geradezu ein Unding, eine Unconsequenz, wie sie im Character Savonarola's nicht möglich ist.

Poliziano's Bericht enthält Wahrheit und Fälschung vermischt und ist deshalb zu seciren. Im Ganzen macht er, obgleich nicht ohne Gefühl vorgetragen, den Eindruck eines humanistischen Aufsatzes und officiellen Berichtes, wie er von einem solchen Hofmanne nicht anders zu erwarten ist.

Nachdem er genau berichtet, wie Lorenzo sich nach Pico's Gegenwart gesehnt habe und ihn habe rufen lassen, lässt er plötzlich unangemeldet Savonarola im Sterbezimmer erscheinen. „Dieser ermahnte ihn, im Glauben auszuharren, worauf Lorenzo erwiderte, er verbleibe dabei unerschütterlich: er möchte den Entschluss fassen, darnach ein tugendhaftes Leben zu führen, was er bejahte. Endlich möchte er den Tod, wenn er käme, mit Ergebung hinnehmen. Nichts, sagte Lorenzo, ist mir so willkommen, wenn Gott es so beschlossen hat. Der Mann entfernte sich schon, als Lorenzo ihn um seinen Segen bat, ehe er ginge. Dann neigte er das Haupt und mit frommem Gesichtsausdruck antwortete er aus dem Gedächtniss und dem Ritus gemäss, ohne sich durch die Klagen der Seinigen stören zu lassen.“

Naturgemäss drängt sich hier Jedem, der unbefangen und kritisch diesen Erguss ansieht, die Frage auf, wie kommt auf einmal der alte unversöhnliche Gegner Lorenzo's hier herein? Wie ein Deus ex machina steigt die ernste Gestalt dieses Busspredigers an

christliche Bewusstsein der Nationen erfolgte. Sein „Evviva Christo“ sollte von Mund zu Munde gehen und eine Reaction

---

dem Sterbebette eines Mannes auf, der ihm der verkörperte Gegensatz seiner Reformidee, die Seele der Corruption sein musste, die er bekämpfte. Lorenzo hat bei seinem Hoftheologen gebeichtet, hat die Sterbesacramente empfangen, als plötzlich ungerufen der Mönch eintritt. Poliziano hat soeben erzählt, dass Lorenzo nach Pico geschickt habe, er verschweigt uns aber bei dem höchst detaillirten Bericht, wie auf einmal Savonarola erscheint, da er doch sonst die Stimmungen des Sterbenden genau verfolgt. Savonarola, der so beharrlich jede Berührung mit Lorenzo vermieden hatte, der seine Bestechungen zurückgewiesen, ihm die Huldigung als Prior verweigert, der von der Kanzel herab gegen ihn gepredigt hatte, steht plötzlich ungerufen vor dem Sterbebett. Savonarola giebt dreierlei Ermahnungen und entfernt sich, nachdem er den Sterbenden gesegnet. — So der Bericht eines der intimsten Freunde Lorenzo's und lasciven Dichters, der schon früher im Prolog zu den Darstellungen des Plautus (Prose volgari inedite, p. 213) gegen die Kutten gewüthet hatte, „welche scheinheilig und tyrannisch die Freude zu stören wagten, die nicht nach ihrem Schema wäre.“ Die von diesem unhistorischen Bericht abweichende Auffassung, die im Dominicanerorden erhaltene Tradition, ist demnach die richtige, und wenn wir die Fälschungen Poliziano's entfernen, auch mit dessen Bericht, soweit er Wahrheit enthält, zu vereinigen. Es liegt nicht im Character Savonarola's, in seinem schroffen Auftreten gegen Lorenzo, in dem er die dem Christenthum feindliche Richtung des Humanismus und Paganismus verkörpert sah, plötzlich eine Aenderung eintreten zu lassen, einige allgemeine Trostgründe zu stammeln, den Segen hurtig zu ertheilen und wieder zu verschwinden. Wer dem Reformator dies zumuthet, hat kein richtiges Verständniss für diesen merkwürdigen, eisernen Mann, dessen wunderbarste Eigenschaft die Consequenz seiner Entwicklung bildet, wie sie in seiner Zeit ohne Gleichen ist. Wie im Krystall sind alle Seiten im Wesen dieses Mannes nach mathematischen Gesetzen, durchsichtig und organisch aus ihm herausgewachsen und alle Strömungen der Zeit prallen an diesen Seiten ab; nur das Licht des Glaubens scheint hindurch und erhellt diese Seele mit Feuerglanz. So, wie Poliziano ihn schildert,

gegen den Geist der Lüge und des Zerfalls anzünden, der seine Drachenflügel über die Länder gebreitet hatte und

---

handelt der Mann nicht, der seine Principien gegen die Welt vertheidigt und sein Leben dafür einsetzt und der Lorenzo durch die Commission, die ihn herbeiholen soll, sagen lässt, er möge Busse thun, denn seine Tage seien gezählt. Lorenzo hatte gebeichtet, wozu erscheint der Prior von San Marco? der gar nicht sein Gewissensrath ist; ist er gekommen, als ob sich das von selbst verstünde, dass man dem sterbenden Lorenzo seine Huldigung darbringen müsse? Lorenzo war also im Gewissen beunruhigt. Vor den Pforten des Todes fiel ein Weniges der Vorhang der Lüge und Selbsttäuschung, der dieses glänzende Dasein mit seinem Schimmer umkleidet hatte. Lorenzo war nicht ohne Regungen des Gewissens, denn in seiner Jugend hatte er guten Unterricht genossen und war von seiner Mutter zu den Uebungen der Religion angehalten worden. Er fühlte in dieser Stunde, wo ein Strahl höheren Lichtes in seine Seele fiel, dass die Creaturen, mit denen er sich umgeben hatte, schlechte Berather für die letzten Stunden wären, darum trieb ihn die Angst zu Savonarola hin, dessen unbestechliche Redlichkeit er achten musste. Vor dem Blick des Sterbenden erhoben sich anklagend die Plünderung Volterra's, dessen Unglück zumeist sein Werk war, die Beraubung der Staatskassen, des Monte di pietà, die viele Mädchen dem Laster in die Arme geworfen und die öffentliche Moral geschädigt hatte, die Verbannungen, die Ammonitionen, die Grausamkeiten in der Zeit der Verschwörung der Pazzi, die falsche, heuchlerische Politik gegen Sixtus, der Ehrgeiz Innocenz VIII. gegenüber, die Corruption der Massen; das waren die Bilder, die keine platonische Philosophie, keine Verse hinwegdisputiren konnten.

Als echter Diener Gottes war Savonarola bereit, dem Sterbenden die letzte Stunde zu erleichtern, aber er musste Restitution fordern für das Veruntreute, den ganzen Willen, Alles von sich abzuthun, was den Forderungen der Moral, den Gesetzen Gottes und der Kirche widersprach. Zur Restitution gehörte auch die Freiheit der Stadt, und es liegt consequent im Charackter Savonarola's, dass er dieses forderte. Lorenzo wies diese Bedingung unwillig ab und starb unversöhnt mit den Anklagen seines Gewissens. Poliziano war in Verlegenheit, dieses Factum derartig zu

alles höhere Leben in Finsterniss erstarren liess. Die Nationen sollten aufstehen und sich zum Bruderbunde die Hand reichen; das göttliche Gesetzbuch sollte die höchste Norm des politischen und socialen Lebens sein. Das göttliche Wort musste von Neuem alle Verhältnisse durchdringen und sich so das Ideal einer christlichen Völkerfamilie verwirklichen, wie es die Kirche im Mittelalter erstrebt hatte.

Seiner glühenden, von Idealen beherrschten Seele fehlte nicht ein eminent praktischer Blick für die politischen und socialen Schäden, historischer Sinn für die Entwicklung des Volksgeistes und ein weiches, poetisch und künstlerisch empfindendes Gemüth. Der Gluth der Phantasie, genährt an den erhabenen Bildern der heiligen Schriften, entsprach die treffliche Schulung des Gedankens durch die Scholastik, welche einschlagende Logik und das Sublimiren des Gedankeninhaltes zur Gewohnheit machte.

---

verhüllen, dass er den Hass der Familie vermied und auch die letzten Stunden Lorenzo's mit dem nöthigen Glanz umkleidete. Er lässt deshalb plötzlich und ungerufen Savonarola erscheinen und drei Ermahnungen aussprechen. Schon das müsste Jeden aufmerksam machen, dass hier eine Fälschung zu Grunde liegt, dass es gerade drei Ermahnungen sind. Warum drei? Poliziano konnte die drei Bedingungen nicht ganz hinwegläugnen, deshalb macht er drei Ermahnungen daraus. Dann lässt er schnell den Dominicaner abtreten, denn seine Gegenwart macht ihm augenscheinlich Schwierigkeiten und fährt fort in seinem Berichte. Wie man Savonarola eine solche Rolle in der That zuerkennen kann, wie sie Poliziano ihm anweist, ist unerklärlich und steht im Widerspruch mit dem Character Savonarola's, wie ihn die documentirte Geschichte kennt. Es heisst, diesen merkwürdigen Mann gar nicht verstehen, wenn man ihm Inconsequenz seiner Principien zumuthet, um das Sterbebett Lorenzo's mit einem Glanze zu umgeben, der diesem Gottesgerichte nicht zukommt. Man mag Sympathien für Savonarola haben oder nicht, jedenfalls muss man ihn aus seinem inneren Wesen heraus beurtheilen.

Gekrönt wurde eine so wunderbar ausgestattete Natur durch eine volksthümliche Beredsamkeit von solcher Wucht und Originalität, dass man noch heute aus dem Originaltext der Predigten den Donner des Wortes zu hören vermeint und die Spitzen der glühenden Pfeile haften fühlt. Unwillkührlich steigt die hagere Gestalt mit dem bedeutungsvollen Kopfe, den blauen, feuerstrahlenden Augen, die in der Erregung sich verdunkelten, den feinen, durchsichtigen Händen, die sich drohend und warnend erheben vor dem geistigen Auge empor, wenn man sich nur in eine Seite seiner aufgeschriebenen Worte vertieft, denn Savonarola ist auch in der Rede nur er selber. Welche Wirkung musste ein solcher Mann üben, der seine ganze Persönlichkeit und ein makelloses Leben einsetzte, wenn Gefühl und Phantasie zuweilen alle Schranken durchbrachen und sich wie ein Strom, der die Dämme bricht, in Fluthen ergossen? Savonarola, eine tiefpoetische Natur, war selbst ein eifriger Verehrer des Schönen in Poesie und Kunst, wie es die Tradition seines Ordens mit sich brachte, welcher der Kirche und den Städten treffliche Baumeister und Ingenieure, Maler und Miniaturisten gegeben hat. Seit den Tagen des Niccolò Pisano war der Dominicanerorden in den drei Schwesterkünsten thätig. In dem Grabdenkmal des heiligen Dominicus und der Façade des Doms von Orvieto hat der Meissel Fra Guglielmo's bedeutungsvolle Monumente hinterlassen. Florenz, Rom, Pisa, Venedig sahen dann eine grosse Zahl Architecten und Ingenieure entstehen, die im Dienste des Ordens und der Staaten ihre Kräfte entfalteten und selbst für profane Bauten und militärische Befestigungen Hervorragendes leisteten. Unter den späteren Architecten sind die Namen Colonna, Fra Giocondo, Danti, die sich durch grossartige Bauten für die Communen einen populären Namen schufen, hervorragend. Mit dem Aufschwung der

Kunst in Giotto begann im Dominicanerorden die Miniaturkunst zu erstehen, begleitet von der Glasmalerei, welcher der selige Jacob von Ulm und Wilhelm von Marcillat besonderen Glanz verliehen haben. An die bedeutenden Talente des Fra Angelico und Fra Bartolommeo schliessen sich dann noch die Maler Corradini, Buonsignori, Maraveja, Signoracci, die Nelli, Magno und André an.

Im Kloster von S. Marco war die Kunstübung durch Fra Angelico geheiligt. Die prächtigen Miniaturen der Chorbücher und Missalien hatte sein Bruder Fra Benedetto del Muggello mit seinen Gehülfen gefertigt. Der Erzieher von Heiligen, der selige Lorenzo di Ripafratta, unter dessen Leitung der apostolische heilige Antoninus zur Zierde des erzbischöflichen Stuhles von Florenz heranreifte, hatte das unvergleichliche Talent des Fra Beato Angelico erkannt und ihm seinen Flug zum Himmel angewiesen, um mit dem sanften Apostolat der Sprache christlicher Kunst in einer sinkenden Zeit an die Herzen zu appelliren. In solchen Traditionen stand Savonarola, selbst eine sensible Dichternatur von tiefem Wohlklang, der seine Novizen zum Gesange anleitete und dem Gesange der „laudi“ in seinen Processionen ihre Stelle wies. Die Freude an der Poesie, die ihn antrieb, dem Volke an Stelle der bedenklichen Carnevalslieder heilige Poesie zu geben, wie sie das Volk liebte und die alten Laudendichter, wie Feo Belcari, zu ergreifenden Tönen zu stimmen wussten, bildet einen wesentlichen Zug seines Characters. Auch die bildenden Künste standen ihm nahe. Er duldete nicht nur die vorhandenen Künstlerwerkstätten im Kloster, sondern er sah sie als Quelle des Erwerbs an, dem Kloster Unabhängigkeit von Wohlthaten zu sichern. Auch hier stand er auf der Höhe der Zeit und wollte umbilden, aber nicht zerstören; auch hier dürfen wir seinen Riesengedanken nicht die Fesseln anlegen, die engherzige, nordische Geister

getragen haben, indem sie sich vom Boden der Kirche und der kirchlichen Autorität losrissen und dem Eigennutz huldigten.

Seiner wissenschaftlichen und literarischen Reform diente für die Gelehrten die Akademie von S. Marco, die nach dem Tode Lorenzo's die Besten unter den Platonikern wie Pico und Benivieni aufnahm. Für das Volk waren seine populären Predigten in S. Maria del Fiore. In der Akademie wurden die grossen religiösen Wahrheiten, die Angelpuncte der Civilisation eifrig discutirt, und die Nothwendigkeit der göttlichen Offenbarung als Grundlage alles menschlichen Strebens und Wissens betont. Die wahre Glückseligkeit und den wahren Ruhm eines Volkes setzte Savonarola nur in seinen moralischen Werth, nicht in die Entwicklung des Handels, des wissenschaftlichen und literarischen Lebens. Glücklich, sagte er, sei diejenige christliche Republik, in der die Bürger sich mit wenigen, aber nützlichen Studien befassten.

In der Kunst hat Savonarola nie das Schöne bekämpft, sondern jene Richtung, die das Sinnliche einseitig betonte und dadurch die Keime des Verfalls in die Kunst hinein trug. Er wollte sie zurückführen zu den Quellen lebendigen Wassers und reiner Inspiration, um neue und gesunde Lebenselemente ihr zu geben. Als die Stimme des Gewissens Italiens suchte er auch hier durch Erinnerung an die glorreiche Vergangenheit und Hinweis auf Ideale dem Verfall zu steuern.[1]) Savonarola wusste, dass die Kunst als Ausdruck des inneren Lebens und Fühlens der Nation Blüthe und Verfall derselben begleitet, und dass sie hinwiederum ein mächtiges Erziehungsmittel des Volkes ist. Das XV. Jahrhundert zeigt die Corruption von oben her.

---

[1]) S. auch Montalembert, Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art, p. 114.

Auch die Kunst litt durch Protection, die sie zur Schmeichlerin erniedrigte und ihre Würde schädigte. Sowie die Freiheit und Menschenwürde in der Hand der Tyrannen dieser Zeit gebrechliche Dinge waren, und sie ihre Usurpation mit Glanz, Verschwendung und eitler Selbstvergötterung überkleideten, musste die Kunst helfen, die Lüge zu verherrlichen. Auch in das Heiligthum der Tempel drang der unheilige Strom der Welt mit seinen Disharmonien und seinem ewigen Fluctuiren, wo die stille, selige Anschauung des Reiches christlicher Ideale gewaltet hatte, welche die Herzen friedigte, die Seele zum Reiche der Vollendung emporzog, Trost und Ruhe in die Schmerzen des Erdenlebens träufelte. [1])

Mit der erhabenen Auffassung des Göttlichen schwindet aus der Kunst in erschreckender Weise das Gefühl für das Schickliche, da der Subjectivismus der unheiligen Auffassung die Thore öffnet. Die Religion wurde in das Mythologische übersetzt, die heilige Geschichte in das bürgerliche Leben; das Bedürfniss für das Symbolische verkehrte sich in das Interesse für die Fabel. Die heiligen Figuren sanken zur Staffage herab, um Interieurs, kostbare Architecturen, reiche Landschaften zu schmücken. Malerische Probleme wurden an den Wänden der Kirche gelöst, und der Festjubel des Olymps verdrängte die stille Feier und Andacht vor der Gegenwart des Ewigen. Savonarola sah die Wege voraus, die die Kunst in den folgenden Zeiten gehen würde und die Consequenzen der abschüssigen Bahn, auf der sie haltlos weiterstürmte, der Willkühr des Genie's preisgegeben. Wie sehr der Zeit der späten Renaissance jedes Gefühl für das Altehrwürdige abgeht, zeigt am besten Vasari selbst, der, nachdem er den alten Werken Lob gespendet, sie kaltblütig übertüncht

[1]) S. den schönen Passus bei P. Marchese, Memorie, II, p. 6 f.

und mit Steinmassen zudeckt, oder seine noch schlimmeren Malereien an ihre Stelle setzt, die heute Niemand eines Blickes würdigt. Bezeichnend ist ein Document aus der Zeit, wo Bandinelli's Ehrgeiz in Florenz herrschte. Das Volk beklagt sich bitter über die schamlosen Figuren des Adam und der Eva, welche im Dom zu Florenz aufgestellt sind, und die ganze Stadt ist entrüstet über diese Entweihung, aber die Figuren blieben noch lange stehen, weil es dem Grossherzog so beliebte. [1])

Auch die alte christliche Kunst hatte die Darstellung des Nackten im und am Gotteshause zugelassen, aber nur da, wo es wesentlich zur Characteristik gehörte und in bescheidener, decenter Form auftrat. Ein Betonen desselben in unheiliger Absicht lag ihr ganz fern. Die Figuren des ersten Menschenpaares werden nicht nur an den Aussenportalen der Dome, sondern in den Mosaiken und Fresken in aller Einfalt zum Vortrag gebracht. Das göttliche Kind wird, um seine Entäusserung und Hingebung zu betonen, ganz oder theilweise entblösst dargestellt; ebenso der Erlöser bei der Taufe, im Leiden, am Kreuz, im Tode, aber immer in gewisser Decenz und Ehrfurcht vor der Erhabenheit des Gegenstandes. Bei den Heiligen werden Job, Johannes der Täufer, die heilige Maria von Aegypten, die heilige Magdalena, Onuphrius der Einsiedler, die heiligen Martyrer in der Action des Leidens, besonders Sebastian theilweise entblösst geschildert. Auch bei der Auferstehung der

---

[1]) Gaye II, 500.

„19 di Marzo 1549 si scoprì le lorde et sporche figure di marmo in S. Maria del fiore di mano di Baccio Bandinello, che furono un Adamo et un' Eva, della qual cosa ne fu da tutta la città biasimato grandemente, et con seco il Duca comportassi una simil cosa in un Duomo dinanzi al altare, e dove si posa il Sanctissimo Sacramento."

Leiber lässt die kirchliche Kunst unbedenklich der Wahrheit zu Liebe den entblössten Körper zu, ebenso, wenn sie die Seele schildert, die dem Munde als kleine Figur entsteigt und von Engeln oder bösen Geistern davon getragen wird. In der Schilderung der Hölle ist das Nackte der Ausdruck der höchsten Beraubung aller Güter und äussersten Pein der Verlassenheit, während das Paradies in den reich und schön bekleideten Figuren die Fülle aller Güter, das Ueberfliessende der Belohnung, die Macht und königliche Würde im Sinne der heiligen Schrift darstellt. In allen Fällen, wo Busse, Entäusserung, Leiden zur Erscheinung kommen, ist die körperliche Entblössung, durch den Ernst und die Würde der Idee verklärt, zugelassen und alt traditionell.

Wenn also Savonarola gegen die Darstellung des Nackten geeifert hat, so kann man es nicht als ein Eifern gegen jede Vorführung desselben auffassen. Die lächerliche Klage, welche man dem Vasari nachspricht, dass die Künstler ihre Nacktstudien dem Feuer überliefert, darf bei der antikisirenden Richtung des Biografen nicht in's Gewicht fallen. Savonarola eiferte gegen die schlüpfrigen Bilder, aus denen das Gift der Verführung in die Herzen der Jugend dringt, gegen die Entweihung der Kirche durch Ueppigkeit weltlichen Apparates, da die kirchliche Malerei in erster Linie die Erbauung des Volkes bezwecken und die Herzen zum Uebersinnlichen leiten soll, also den Unterricht, den die Kirche ihren Kindern giebt, vollendet und verschönert. Er eiferte gegen die Verletzung der öffentlichen Moral. Die Schäden lagen so offen zu Tage; die wüsten Orgien der Carnevalsfeier Lorenzo's de' Medici, mit denen er die unruhigen Köpfe einschläferte und den Widerspruch gegen die Willkühr seines Regiments, die Beraubung der öffentlichen Kassen, der wohlthätigen Stiftungen, die schamlose Verletzung der alten Constitutionen

erstickte,[1]) hatten eine Jugend herangebildet, welche sich im „Giuoco de' sassi" mit Steinen die Köpfe einwarf und nach der Pazzi'schen Verschwörung barbarische Rohheiten verübte, so dass eine Abhülfe dringend noththat.[2])

Studien nach dem Nackten wurden schon im Trecento gemacht. Giotto besass eine für seine Zeit vortreffliche Kenntniss der Anatomie. Die Bewegungen seiner Figuren sind so richtig und so aus dem Verständniss des Organismus des Körpers heraus gegeben, dass man überall befriedigt wird. Giottino bildet die Modellation noch sorgfältiger durch; in Andrea Pisano, (man sehe nur den schönen Christus in der Taufe an der Broncethüre des Baptisteriums), tritt eine keusche und edle Formgebung zu Tage, die die sorgfältigsten anatomischen Studien verräth. Im Rahmen der Stilgesetze des alten Reliefs ist sie mit solcher Bescheidenheit und zarter künstlerischer Empfindung vorgetragen, dass sie das höchste Wohlgefallen erregt. Er versteht es, seine Gewandmotive vom reinsten Fluss und trefflicher Characteristik um und über die Form zu ordnen, so dass diese überall klar und verständig zu Tage tritt. Schon bei Giotto und Orcagna wird die Form plastisch herausgebildet; der Contur ist flüssig und rein, und das Körperliche wird nicht durch gehäufte Gewandmassen oder schwere brüchige Falten wie bei den Naturalisten erstickt. Noch ehe Lionardo seine Principien aufstellte, hatten die Alten sie meisterhaft ausgeübt.[3]) Alles

---

[1]) Diarii di Alamanno Rinuccini, Firenze, 1840, p. 110—112.

Ueber die Art, wie die Gelder des monte di pietà in Lorenzo's Hände übergingen, siehe die Istorie di Giovanni Cambi, Firenze, 1785, ad ann. 1490. Ebenso Nardi und Cerretani, in der Handschr. der Bibl. nazion. zu Florenz. Vor allen Guicciardini in den Opere inedite, Firenze, 1858, Vol. II. Del reggimento di Firenze.

[2]) Diario di Luca d'Antonio Landucci. Cod. 26 bibl. Marucell.

[3]) „I panni che vestono le figure debbono avere le lor pieghe

dieses setzt Studien nach dem Nackten voraus. Unter Fra Bartolommeo's Entwürfen zu seinen grösseren Werken sind viele mit nackten Figuren componirt, um die Bewegung zu fixiren, ehe das Gewand darüber gelegt wird; auch Studien nach dem Modell sind darunter. Bekanntlich malte er den heiligen Sebastian, der dann nach Frankreich wanderte, in aller Pracht des jugendlichen Leibes, so dass er das höchste Lob erfuhr. Das sind Dinge, die Savonarola nicht gerügt hätte. Wenn Fra Bartolommeo, der eifrige, ernste Ordensmann aus der Schule Savonarola's sich nicht scheute, seine heiligen Gestalten zuvor nackt zu entwerfen, um die Bewegung zu fixiren und die Gewandmotive über dem Körperlichen zu ordnen, so wird er auch vor seinem Eintritt in's Kloster derartige Zeichnungen nicht dem Feuer geopfert haben. Die blühenden Kinderfiguren, welche er in unerreichter Grazie des Schwebens als Träger des Baldachins oder der Krone über der Gruppe der Madonna und des göttlichen Kindes verwendet, sprechen ebenfalls für ein gründliches Studium des Nackten, denn wenn ihm auch ein Abguss von Desiderio's da Settignano reizvollem Putto vom Grabmal Marsuppini's zu Gebote stand, wird dieser kaum genügt haben. Am Ende des XV. Jahrhunderts war das Studium des Körpers nach der Natur, dem Gypsmodell, der Bronce oder dem Relief zur Nothwendigkeit geworden, und Savonarola verwies nur die „Pitture lascive“ in das Feuer, welche ebenso wie die Obscönitäten der Novellisten in den Familien und Frauen-

---

accommodate a cignere le membra da loro vestite.“ Ferner sagt er: „Sempre le pieghe de panni situati in qualunque atto delle figure debbono con i suoi lineamenti monstrare l'atto di tal figura, in modo che non diano ambiguità e confusione della vera attitudine a chi le considera: e che nessuna piega con l'ombra tolga alcun membro. Trattato della pittura. Ed. di Firenze 1792, p. 84.

klöstern ein Sinken des allgemeinen moralischen Geistes bekunden und begleiten. Wenn also Vasari sagt, dass man „Pitture ignude“ verbrannt habe, so handelt es sich um Darstellungen, in denen das Nackte als sinnlicher Reiz auftritt und die Moral verletzt, wenn er aber fabelt, dass Baccio della Porta „Tutto to studio de' disegni“ auf den Scheiterhaufen geworfen, so ist es eine einfache Unwahrheit, die ein Blick auf die zahlreichen Handzeichnungen des Frate widerlegt.

In derselben Zeit, in der Savonarola dem entsittlichenden und verweichlichenden Treiben der Mediceischen Carnevalsorgien entgegentrat, wurden, wie Villari gebührend hervorhebt,[1]) die Contracte über den Kauf der reichen, kostbar ausgestatteten Mediceischen Bibliothek unterzeichnet. Finanzielle Noth veranlasste die Commune, sich dieses Schatzes zu entäussern, in dessen Besitz sie nach der Vertreibung Piero's getreten war. Der Convent von S. Marco entlieh von den Verwandten seiner Religiosen 2000 Goldgulden; das dritte Tausend wurde durch den Kauf der Besitzungen in Pian di Mugnone flüssig gemacht, und so konnte man mit einer Summe von 3000 Goldgulden den Kauf abschliessen. Es war leider nur auf kurze Zeit, denn im Jahre 1498 nahm die Republik mit Gewalt den Dominicanern nicht nur die eben verkaufte Sammlung, sondern auch einen Theil der im Jahre 1445 erworbenen Bücher. Die Barbarei lag also viel weniger auf der Seite Savonarola's, der kein Bedenken trug, dem Kloster Schulden aufzubürden, um kostbare Bücherschätze zu erwerben, die nicht nur in kirchlicher, sondern auch in klassischer Litteratur bestanden, als auf Seite seiner Gegner. Rio in seiner Geschichte der christlichen Kunst hat die Inten-

---

[1]) Villari, Gesch. Savonarola's, D. Uebers. II, 111.
P. Marchese, Scritti vari, I, 52.

tionen Savonarola's der Kunst gegenüber in das gebührende Licht gestellt, wofür ihm Montalembert Lob spendet. Aber er übertreibt, wie Villari mit Recht betont, den Einfluss Savonarola's auf die Kunstrichtung seiner Zeit. Seine Reform, die acht Jahre lang ein politisches Werk aufrecht hielt, hat hier wohl am wenigsten Boden und Verständniss gefunden. Savonarola fand in Künstlern, wie Lorenzo di Credi, Sandro Botticelli, den Robbia, Bartolommeo della Porta, Baccio da Montelupo, Giovanni delle Corniole, Baldini aufrichtige Verehrer, aber er hat keine eigentliche Schule gegründet. Unter seinem Einfluss und theilweise von ihm selbst aufgenommen traten in den Dominicanerorden die Miniaturisten Fra Benedetto oder Bettuccio, Fra Filippo Lapaccini und Fra Eustachio aus Florenz, ferner die Maler Fra Agostino di Paolo del Muggello, Fra Agostino de' Macconi aus Pistoja, Fra Andrea aus Florenz und Fra Bartolommeo della Porta. Dann die Architecten Fra Domenico di Paolo aus Florenz, Fra Francesco di Prato und endlich der Plastiker Fra Ambrogio della Robbia, ein Mitglied der berühmten Künstlerfamilie.[1]) Auch für die weiblichen Ordensmitglieder wünschte Savonarola die Beschäftigung mit der Kunst als einer idealen, veredelnden, und als Mittel, ihre Unabhängigkeit zu sichern.[2]) Im Kloster der heiligen Katharina in via Larga zu Florenz, wo strenge Observanz herrschte, waren auf Anregung Savonarola's die Miniaturkunst und die Malerei eingeführt. Sowohl Plantilla Nelli, die bekannte Malerin, als ihre Schwester Petronella, Töchter des Florentiner Patriciers

---

[1]) P. Marchese, Memorie, I, 395, 396.

[2]) Siehe: Lettere e documenti inediti di Fra Girol. Sav. publicirt von P. Marchese im Tom. VIII des Appendix zum Arch. stor. it. lettera XIII, p. 66.

Barsanti, vita di Fra Girol. Sav. Livorno 1782, lib. II, p. 146.

Piero di Luca Nelli, zeigten Neigung dafür und bildeten eine Schule, in der Richa einige tüchtige Miniaturmalerinnen erwähnt. Auch das Modelliren in Thon wurde hier betrieben. Von der heiligen Katharina de' Ricci ist bekannt, dass in ihrem Convent die Malerei eifrig gepflegt wurde.

Zur Charakteristik Savonarola's haben wir noch einen Blick auf die Processionen zu werfen, die er an Stelle der Carnevalsumzüge gesetzt hat, und woran sich die Verbrennung der „Vanità" anschloss. In diesen Processionen mit heiligen Gesängen, Tänzen und schliesslichem Verbrennen eines mit Objecten der Weltlust besetzten Scheiterhaufens spricht sich sein der Zügellosigkeit der früheren Wirthschaft schroff gegenübertretender Sinn aus. Das Volk sollte einen lebendigen Eindruck erhalten, der den Armen und Geringen zugleich Genugthuung gewähren und die Besitzenden auf die Eitelkeit der Vergeudung ihres Ueberflusses hinweisen sollte, der den Armen zukam, wie es die christliche Heilsordnung forderte. Derartige Verbrennungen waren im Mittelalter häufig. Ihr Vorbild liegt schon in dem Zerstören des goldenen Idols durch Moses, der dem Volke durch das Zerstören des Bildwerkes die Armseligkeit des Götzendienstes vor Augen hielt. Im Mittelalter waren es ausser dem heiligen Bernardin noch andere Bussprediger, die in solchen Verbrennungen einen lebhaften Protest gegen das Reich der Sünde erblickten. Unsittliche Bücher, wie der Hermophroditus des Beccadelli wurden in einzelnen Städten öffentlich den Flammen übergeben. Dass Savonarola im Geiste des Mittelalters zu solchen Mitteln griff, Eindruck auf die Volksmenge zu machen, die weniger der Schärfe der Argumente, als den Eindrücken, die auf das Gefühl wirken, zugänglich ist, erscheint also nicht ungewöhnlich.

Vespasiano da Bisticci hat uns eine Schilderung von dem Auftreten des heil. Bernardin gegen das Laster hinterlassen:

„Venendo a Firenze, la trovò molto corrotta ne' vizi; attese a fare come aveva fatto negli altri luoghi, ch'era detestargli e dannargli; di natura che, sendo i Fiorentini assai bene disposti alla via della verità, dannando ogni vizio nella sua natura, condusse in modo questa città, ch'egli la mutò, e fella, si può dire, rinascere. E per levare via i capegli alle donne che li portavano, che non sono loro, e giuochi e vanità, fece fare uno capannuccio in su la piazza di Santa Croce, e disse a ognuno che aveva di quella vanità, che ve la portasse, e così feciono; misevi fuoco, e arse ogni cosa; che fu cosa mirabile a vedere di mutare gli animi di chi s'era vôlto in tutto alle pompe e fasti del mondo.“ [1])

Man sieht, es handelt sich hier nur um Gegenstände, welche der Eitelkeit dienen und zwar zunächst der weiblichen Toilette.

Benivieni hat eine detaillirte Schilderung der Carnevalsprocessionen Savonarola's hinterlassen. Schicken wir voraus, dass die Kinder angewiesen waren, Frauen und Mädchen, die in üppiger Weise gekleidet erschienen, bescheiden anzureden und sie um Ablegung der „Eitelkeit“ zu bitten und in den Häusern gleichfalls um Auslieferung solcher Dinge anzuhalten, so haben wir auf das Hauptmaterial der Verbrennung hingewiesen. Es ist nicht zu läugnen, dass Benivieni in seiner Beschreibung des Scheiterhaufens, der in Form einer achteckigen Pyramide gebaut ist und auf seiner Spitze ein Ungethüm trägt, das den „Principe e Capitano“ der sieben Hauptsünden vorstellt, auch „lascive pitture e sculture“ aufzählt, aber sie sind gegen die musikalischen Instrumente und Toilettengegenstände, welche als „Vanità innumerabile“ angeführt sind, verschwindend. Dazu kommen die Schach, Würfel und Karten-

---

[1]) Vespasiano fior. Vite, ed. Bartoli. Firenze 1859, p. 187.

spiele, Spieltische „senza numero.“ Ein Biograf Savonarola's aus S. Marco betont ebenfalls Karten, Würfel, Spieltische, musikalische Instrumente, Wohlgerüche, Schminke, Masken, falsche Haare, schlüpfrige und gefährliche Poesien, wie den Morgante und Boccaccio und erwähnt nur nebenbei unsittliche Malereien und Sculpturen, welche auf einem grado postirt waren. Man muss sich den Scheiterhaufen in fünfzehn gradi getheilt denken, welche achtseitig sich zur Pyramide zuspitzen. Demnach hätten die Kunstgegenstände nur den fünfzehnten Theil des Ganzen eingenommen.[1])

Daraus, sowie aus den Schilderungen des Piero di Marco Parenti u. A. erhellt, dass die Klagen über die durch Savonarola angerichtete Zerstörung in Kunstobjecten keineswegs begründet sind. Der Classicismus, der die Wände der Kirchen übertünchte und in die gothischen Kirchen die Steinhaufen Vasari's versetzte, war barbarisch, und die Verluste, die die alte Florentiner Kunst dadurch erlitten, sind unersetzlich. Dagegen vernehmen wir nicht von einem einzigen bedeutenden Werke, das auf dem Scheiterhaufen verloren gegangen sei. Dass einige lascive Bilder von untergeordnetem Werthe verbrannt sind, ist wohl zu ertragen.[2])

---

[1]) Canzona d'un piagnone pel bruciamento della vanità nel carnevale del 1498 in „Descrizione del bruciamento fatta da Girol. Benivieni, Firenze, eredi Grazzini, 1864.

Siehe auch: Batines, bibliografia delle rappresentationi, p. 84. (Brunet, manuel du libraire. Tom. I, col. 1555.)

[2]) Cod. 1885 dei Conv. oppr. bibl. Nazionale di Firenze.

Ferner: Piero di Marco Parenti: Istorie fiorentine. Cod. 130, Tom. II, p. 90, ad ann. 1496.

„Certe depinte lascive, capegli da donne, specchi, lisci, bambole, profumi, pitture in tavola, sculture, carte da giuochare, dadi tavolieri, scachieri, liuti et altri musici instrumenti, libri di diversi poeti etc.“

Bartolommeo della Porta gehörte zu den eifrigsten Anhängern Savonarola's. Die Neigung zur Contemplation und zu stiller Einkehr, die ihn durch die Klippen des leichtbeweglichen Künstlerlebens geleitet, liessen den Gedanken an vollständige Weltflucht allmählich in ihm reifen. Der Verlust der Eltern trat hinzu, ihn trübe zu stimmen, und das verwaiste Haus, wo er mit Albertinelli einträchtig studierte, wird ihn oft an den Verlust gemahnt haben. „Er war geliebt in Florenz, sagt Vasari, denn er war tüchtig und unermüdlich in der Arbeit, sanft und gut von Gemüth. Er lebte in der Furcht Gottes, floh allen leichtfertigen Umgang und hatte seine Freude am Anhören der Predigt und am Umgang mit gelehrten und gesetzten Personen."

Die erschütternden Worte des grossen Reformators fielen auf ein empfängliches Gemüth. Phantasie und Gefühl, mit denen Savonarola so reich ausgestattet war, sicherten ihm Einfluss über einen Künstler, aus dessen frühesten Geistesblüthen schon eine fast mystische religiöse Innigkeit spricht, das eigentliche Element, aus dem die Seele, welche sich von der Welt und ihren Bestrebungen trennt, Nahrung und Begeisterung schöpft.

Feind alles rohen und sinnlichen Treibens, wie es unter Lorenzo de' Medici sich entfaltet hatte, um die Gemüther von den egoistischen Zielen der Politik abzulenken, fühlte Bartolommeo, dass Savonarola's Appell allen besseren Elementen galt, und seine Erscheinung der Prüfstein war, an dem die Gedanken der Menschen sich offenbarten.

---

Villari, II, 108, 109. Landucci in seinem Diarium berichtet: E adì 27 di febbrajo „fu carnasciale e fecesi in su la piazza de' Signori un cappannuccio di cose vane, di figure ignude et di tavolieri, libri eretici, Morganti, specchi e molte cose vane etc. p. 138." Wie übertrieben Burlamacchi's Schilderungen von dem Werthe der verbrannten Dinge sind, ist bekannt.

Bartolommeo hat zwei Portraits seines Lehrers und Freundes Savonarola hinterlassen. Das eine, im Besitz des Herrn Ermolao Rubieri, gehört dieser Zeit an und zeigt den Reformator im Profil, mit der Kapuze bis zur halben Stirn verhüllt, in ruhigem Ausdruck. Aber man fühlt es diesen Zügen an, welch' gewaltiger Geist darin lebt, und das gerade hin blickende Auge glüht in innerem Feuer. Die Formen sind mit Sorgfalt und grosser Einfachheit behandelt und bringen den Character zum vollgültigen Ausdruck. Das Gesicht, von gelblichem Fleischton, erscheint durchgeistigt und erzählt von Sorgen, Ascese und Kämpfen, an denen dieses Leben so reich war.[1]) Das Bild kam zunächst nach Ferrara, kehrte dann nach Florenz zurück und zwar in den Besitz des Averardo di Alamanno Salviati, der ein glühender Verehrer Savonarola's und ein grosser Wohlthäter der Kirche und des Klosters von S. Vincenzo in Prato war, die dem dritten Orden des heiligen Dominicus zugehörten. Von hier gelangte es nebst anderen Andenken an Savonarola in die Zelle der heiligen Katharina de' Ricci in Prato, die es in hohen Ehren hielt. Nach der Unterdrückung des Klosters durch die Invasion erwarb es dann Herr Rubieri.

Wenn diese mit grossem Naturgefühl und sorgfältiger Umschreibung der Form vorgetragene Darstellung ein characteristisches Bild Savonarola's giebt, so erscheint die spätere Darstellung desselben, als Petrus Martyr gedacht,

---

[1]) Unterschrift: Hieronymi Ferrariensis a Deo missi Prophetae effigies.

E. Rubieri: Il rittrato di Fra Girolamo, Firenze 1855.

Mit Recht sagt P. Marchese in den Memorie, II, 21 f. „non dubito asserire, non potersi vedere un ritratto che meglio di questo rappresenti i varj effetti onde l'animo e compreso nello svolgere un grande concetto."

wie eine Glorification, mit den grossen breiten Zügen und dem venetianischen Colorit des Sebastiano del Piombo hingeschrieben. Er ist hier mit zurückgeschlagener Kapuze dargestellt; eine lange Kopfwunde ergiesst Tropfen Blutes über die Schläfe herab, der Blick ist wehmüthig nach der Höhe gerichtet, ein Heiligenschein umgiebt das Haupt.[1]) Unter der Breite und Kühnheit des Vortrages sind die feineren Züge der Aehnlichkeit verloren gegangen, aber der Gesammteindruck ist ein gewaltiger. Bartolommeo hat dieses Bild während seiner Zurückgezogenheit in Pian di Mugnone gemalt, als die Züge des geliebten Lehrers verklärt sich seiner Erinnerung darstellten. Nebst den feinen Cameen von Giovanni delle Corniole in Florenz und Rom, die vielleicht am besten die Persönlichkeit Savonarola's überliefert haben, geben diese beiden Portraits seine Züge am sichersten wieder.

Das Bild Savonarola's war zur Zeit Clemens VIII. überhaupt allgemein verbreitet, nachdem einmal der heilige Philippus Neri sich für die Heiligkeit desselben erklärt hatte und wurde immer mehr Gegenstand der Devotion der Gläubigen.[2]) Monsignor Ozovius erzählt von diesem Factum: Cujus personam ut et doctrinam magni fecit Sanctissimus D. Clemens VIII., Florentinus, ita ut anno 1600 Romae in officinis publicis, venales extare viderim imagines in aere insculptas cum hac inscriptione „B. M. Hieronymus

---

[1]) Gallerie d. Akad. d. K. Saal d. kl. Gem. Nr. 28.

[2]) Der Protestant Sismondi sagt von der Reform Savonarola's: non deviava in modo alcuno della cattolicità, non si faceva lecito l'esame del dogma, restringeva i suoi conati alla restaurazione della disciplina, all' amendamento de' costumi del clero, al richiamo non meno dei sacerdoti che del rimanente degli uomini alla osservanza dei precetti evangelici. Storia del risergimento etc. della libertà in Italia, cap. XIII.

Savonarola Ordinis fratrum praedicatorum Virginis, Doctoris et martiris vera effigies.“ [1])

Zu dieser Zeit, wo man am Processe der Heiligsprechung des Philippus Neri arbeitete, traten die Kundgebungen um so freier hervor, da man die Gesinnungen gegen Savonarola kannte.[2]) Ein anderes Bildniss mit dem Heiligenschein umgeben erwähnt der P. Razzi. Es war vielleicht eines von denen, welches Philippus Neri bei sich zu tragen pflegte. Es zeigt die Umschrift B. Hieronymus Savonarola, Ferrariensis, Ordinis Praedicatorum und die Verse

Salve praecellens vates, salve inclite Martyr,
Et nostrae Doctor fidei, morumque Magister.

Dass die Verehrung des populärsten aller Heiligen Roms, des heiligen Philippus Neri gegen Savonarola diese Ansichten beförderte, liegt auf der Hand. Der heilige Stifter des Oratoriums hatte ein Bild des grossen Florentiners in seiner Zelle aufgehängt,[3]) aber seitdem einmal nach dem Vorgange Papst Julius II. und Clemens VIII. die Stimmung gegen Savonarola günstiger geworden war,

---

[1]) S. Pietro Malpeo, Palma fidei.

[2]) Benedict XIV. führt die Zeugnisse der Postulatoren für die Unschuld Savonarola's auf:

„Tum ad ulteriora procedentes et omissis quae pro innocentia Savonarolae vindicando a pluribus scripta sunt, dixerunt eum, dum viveret, Sanctitatis fama claruisse teste Philippo Comineo in Memoriis lib. 8, cap. 2. Hoc ipsum fusius scriptum est a Gotofredo in observat. ad dictum lib. 8, a pag. 418, ad pag. 435. n. 2, a Francisco Guicciardino in hist. Italiae, a Scipione Ammirato in historia florentina, ab Antonio Maria Gratiano in lib. de casibus virorum illustr., a Cardinali Roffensi Joanne Fischerio oper. p. V, a Timoteo Botonio Perusino in Vitae Sav., a Sixto Senensi in bibliotheca, a Rainaldo demum, a Spondano.“

[3]) S. Philippum Nerium imaginem Savonarolae in Sacrario sui cubiculi radiis in capite circumdatam retinuisse.

Bzovius ad ann. 1497, num. 19.

störte dieser Umstand nicht im Geringsten den Gang der Heiligsprechung des seligen Philippus.[1]) Immer häufiger wurden jetzt auch Medaillen in Bronce geprägt, welche folgende Inschrift trugen: Hieronymus Sav. Fer. Vir doctissimus Ordinis Praedicatorum. Auf der anderen Seite ist die Stadt Florenz, darüber die mit einem Dolch bewaffnete Hand, die Spitze nach unten gerichtet, mit der Prophezeiung: „Gladius Domini super terram cito et velociter."

Eine andere, etwas grössere Medaille enthält dasselbe Brustbild Savonarola's, in der Hand ein Crucifix haltend, mit der Umschrift: Hieronymus Sav. Fer. Ord. Pred. Vir doctissimus. Die Rückseite enthält zwei Abtheilungen, in einer derselben sind die Stadt, die Hand mit dem Stilet und die oben erwähnten Worte, in der anderen eine Stadt mit einer Friedenstaube und folgenden Worten: Spiritus Domini sup. terram copiose et habundat. Im „Museo Marucelliano super numismata virorum doctrina praestantium" ist noch eine andere Medaille erwähnt ohne Rückseite, nur die Büste Savonarola's enthaltend, mit folgender Inschrift: Hieronymus Ferrariensis, Ord. Pred. Propheta et

---

[1]) Gallonius, Vita di S. F. Nerio. Approbirt von der heiligen Congregation. Siehe: De Serv. Dei Beatif. lib. II, c. 11, n. 13.

Francesco Zagara a. d. Oratorium, bei Fontana, Monumenta dominicana ad ann. 1498.

Als i. J. 1559 vor Paul IV. die Angelegenheit des Verbotes der Schriften Savonarola's verhandelt wurde, und in der Dominicanerkirche zu S. Maria sopra Minerva deshalb das Sanctissimum ausgesetzt war, ging auch Philippus Neri hin, um zu beten. In dem Augenblick, als der Papst die Sentenz zu Gunsten Savonarola's aussprach, rief der Heilige: „Victoria, exaudita est oratio nostra. Vittoria, abbiamo vinto, o Padri miei, abbiamo vinto: finalmente il Signore mosso alle preghiere dei suoi servi, ha fatto conoscere l'innocente." So Ricci, im Leben d. Heil., lib. III, cap. 1. Vincenzo Barone, vol. II, Apologia, lib. IV, sec. 2, art. 4, §. 1.

P. Marchese, Scritti vari, I, p. 197, in nota.

Martyr. Eine weitere, nicht im Museo Marucell. erwähnte Medaille nennt Burlamacchi, welche im Besitz eines Herrn Antonio Talenti gewesen sein soll. Um die Büste Savonarola's hatte sie die Inschrift: Hieronymus Sav. Fer. Vir Doctiss. et Propheta Sanctissimus; die Rückseite enthält die Stadt, das umgekehrte Stilet und die Worte: Gladius Domini etc.

Ausser dem heiligen Philippus Neri haben noch andere, von der Kirche verehrte Personen das Andenken des grossen Dominicaners hochgehalten. Von der seligen Colomba da Rieti, welche von Urban VIII. canonisirt wurde, erzählen Pico im Leben Savonarola's[1]) und Bzovius:[2]) „Mira de eo etiam vivente pronuntiavit.“ Derselbe berichtet von der Schwester Caterina da Raconigi:[3]) „Ore suo, citra velamen, significavit mihi, dum praesens eam alloquerer, non semel a se visum Hieronymum aliis cum Coelitibus beatorum gloria perfusum, et radiis fulgentibus redimitum. Elapsoque hinc quinquennis, dum eam in hospitem iterum nactus essem nonnihil mihi ejusmodi de illo revelavit quem tribus insignem coronis dicebat perspexisse alba, rubea, aurea.“ Im Leben der seligen Maria Bagnesi[4]) liest man, dass einige Schwestern den Gebrauch der Reliquien des Savonarola dem Gebete beigesellt hätten: „In qua oratione monachae praedictae adhibuerunt etiam reliquias nonnullas R. P. F. Hieronymi Sav. Ferrariensis et in hoc datur intelligi, quomodo Sancti alios Sanctos juvent adhuc in vita existentes.“

Unter dem späteren Benedict XIV., als es sich um die Seligsprechung der Caterina de' Ricci handelte, war einer der

---

[1]) In vita cap. 25.

[2]) Ad ann. 1492.

[3]) Cap. 27. l. c.

[4]) Acta Sanctor. Tom. VI. Mense Maji.

Puncte, welcher der Prüfung unterstand, der, dass die Betreffende eine Gebetsanrufung zur Erlangung der Gesundheit an Savonarola gerichtet hatte.[1]) Lambertini, procurator fidei im Processe, setzte entgegen, dass die Dienerin Gottes gefehlt habe, einen Mann zu verehren, der „legittimis constitis documentis nec non ipsius Rei confessione, illum Pontificis non obtemperasse mandatis, audientes e suggestu saepius concitasse adversus Romanae Curiae vitia, se Prophetam a Deo missum dixisse et alia nonnulla peregisse de quibus apud Rainaldum etc.“[2])

Der Process ging seinen Gang fort; die Postulatoren bemühten sich, Savonarola's Andenken zu reinigen und es gelang ihnen, so dass Lambertini selbst referiren konnte:

---

[1]) Siehe die „Lauda composta per ricognoscimento del primo e secondo miracolo fatto dal Signore sopra Suor Caterina de' Ricci, mediante le prece delli vittoriosissimi Martiri Beato Jeronimo, Beato Domenico, Beato Silvestro.“

P. Marchese, Scritti vari, Tom. II, p. 171.

„Quel vivo amor che ti commosse 'l petto
„A rendere alla ancilla sanitade
„Quello ti muova, Padre mie 'diletto,
„Acrescer nella figlia la bontade.“

Burlamacchi, Vita del Sav. p. 210 erzählt die wunderbare Heilung, welche die Heilige selbst so schön besungen hat, wie folgt:

„Suor Caterina di Pier Francesco de' Ricci, trovandosi inferma idropica, et essendo già stata due anni con la febbre continua ne fu in questo modo miracolosamente sanata. L'anno 1540, alli 21 di maggio, fu fatto voto al Padre Fra Girolamo et suoi compagni, che se ella guariva ... infra tre giorni ... si cantérebbero successivamente tre messe in onor loro, e si guarderebbe il giorno della lor festa tre anni continui.“ Dann erzählt er den Traum, in dem die drei Martyrer erschienen, worauf die Heilige sofort geheilt war, wie sie selbst in dem citirten Gesange bezeugt hat. Das Factum ist bezeugt auch von Fra Timoteo de' Ricci, dem Oheim und Beichtvater der Heiligen.

[2]) De Serv. Dei Beatif. lib. 3, cap. 7, num. 17.

„Major suffragantium numerus et quidem fere unanimis vim responsionis agnoscebat et confitebatur.“

Nach dem Tode Savonarola's unternahm Bartolommeo im Auftrage Gerozzo Dini's für den kleinen Friedhof im Hospital von S. Maria Nuova das Fresko des jüngsten Gerichtes, das seinen Namen an die Spitze der Florentiner Künstlerschaft emportrug.[1])

In einem Halbkreise führt Bartolommeo, anknüpfend an Giotto, Orcagna, Masaccio und Ghirlandajo mit hohem Verständniss der alten Compositionsgesetze und voller künstlerischer Freiheit der Bewegung eine in allen Theilen harmonisch abgewogene Composition vor, die als der höchste Ausdruck der malerischen Bestrebungen im Quattrocento und als das erste monumentale Werk gilt, in dem die künstlerischen Principien des folgenden Jahrhunderts klar hervortreten. Rafaels Fresko in Perugia und die Disputa wachsen ganz aus diesem Werke heraus. In der Architectonik des Aufbaues und dem Rythmus der Linienführung schliesst sich Bartolommeo an Giotto, Orcagna, Ghirlandajo an. Wie Ghirlandajo's letztes Gericht im Chor von S. Maria Novella aus dem Werke Orcagna's in der Cappella Strozzi hervorgeht, so vereinigt Bartolommeo diese Bestrebungen und giebt, zumal in der halbkreisförmigen Anordnung der Apostel um den thronenden Richter, die schon bei Giotto's Darstellung in der Arena zu Padua

---

[1]) Die Ausgaben für dieses Fresko im Cassenbuch des Hospitals von S. Maria Nuova. P. Marchese, Memorie II, p. 23 in nota. Daraus erhellt: Bartolommeo, dort als „Bartolomeo di Pagholo detto Baccino“ bezeichnet, hat im Anfang des Jahres 1499 dort gearbeitet. Am 22. April desselben Jahres ist sein Name ein zweites Mal erwähnt. Die anderen Ausgaben laufen bis zum 3. October 1499. S. Vasari, VII, p. 152.

Bartolommeo hatte den Auftrag schon vor dem am 23. Mai 1498 erfolgten Tode Savonarola's erhalten.

perspectivische Verschiebungen zeigt, einen solchen Reichthum an Form- und Linienschönheit, so fein abgewogene Massen und so treffliche Verkürzungen und Ueberschneidungen der Linien, dass wir darin den höchsten Ausdruck künstlerischen Empfindens dieses Jahrhunderts erkennen müssen, der ganz aus den hohen Vorbildern des grossen historischen Florentiner Stils hervorgeht, von dem Geiste rafaelesker Anschauung durchweht. Der Florentiner Stil, dessen Character Adel des Empfindens, Würde und Erhabenheit der Auffassung sind, war in Ghirlandajo in's Weltliche übersetzt worden. Als echter Sohn seiner Zeit brachte er den Renaissancegedanken in nobelster Form des grossen Stils zur Anschauung, aber die vornehme Kälte, mit der er die glänzenden Schaaren seiner Patricier und edlen Frauen in kostbaren Brocatgewändern aufmarschiren lässt, erstickt völlig das religiöse Moment, das zur blossen Formalität herabsinkt. Das Ceremoniell seiner feierlichen Besuchs- und Empfangsscenen hätte besser die Wände des grossen Rathssaales geschmückt, als den Chor einer Ordenskirche, wo die Nähe des Ewigen den Prunk des Menschenthums nicht duldet; aber wir dürfen nicht läugnen, dass Ghirlandajo als Historienmaler die alten grossen Züge Giotto's und Orcagna's, die seit Fra Angelico begraben waren, mit einer Kühnheit in den Geist seiner Zeit übersetzt und seine Compositionen mit so sicherer Linearperspective, so breitem und wuchtigem Vortrag ausgestattet in die Erscheinung treten lässt, dass wir den Erben Masaccio's in ihm erkennen. Seine Malereien sind erfüllt vom Zeitgeiste einer christlich gefärbten Philosophie; ihr Evangelium ist der Humanismus des mediceischen Zeitalters.

Auch Bartolommeo ging zu den Alten zurück, aber er nahm nicht nur ihren grossen Stil, ihre Compositionsgesetze in sich auf, sondern auch der Geist einer grossen

Vergangenheit befruchtete sein künstlerisches Schaffen. Die Strömungen der Zeit gingen an ihm vorüber, und er erhob sich in diesem Werke nicht nur stilistisch, sondern auch seiner Inspiration nach über den Geist des philosophischen Jahrhunderts.

Den oberen Theil des Bogenfeldes nimmt der thronende Erlöser ein. Auf Wolken sitzend hat er die Rechte erhoben, während die Linke auf der Seitenwunde ruht. Sein Ausdruck ist ernst, vorwurfsvoll, als ob er den Sündern seine Wundmale entgegenhielte und sie an die zurückgewiesenen Gnaden erinnerte. Ein weiter, rother Mantel umgiebt in breitem Wurf die charactervolle Gestalt. In hoffnungsloser Selbstanklage haben die Sünder ihre Augen zu ihm erhoben, während die Gerechten trostvoll ihm nahe treten. Die Durchbildung der Form ist im Geiste Lionardo's, von grosser Kraft der Modellation, die Geberde ist feierlich, die Linienführung flüssig und schwungvoll. Es ist nicht der majestätische Richter der Welt, wie ihn Giotto und Orcagna schildern, denn das Quattrocento hat keine Sprache mehr für solche Ideen, die mit aller Frische und Kraft aus dem Boden der kirchlichen Lehre und Ueberlieferung herauswachsen und wie die Worte der Schrift voll des göttlichen Geistes sind, der das Gestaltungsprincip des ganzen künstlerischen Ausdrucks bildet, aber es ist eine ehrwürdige Gestalt, mit gläubigem Herzen erfasst.

Der linke Fuss ruht auf dem Haupte eines Engels, der in seinen Händen den Hammer trägt, während rechts und links je ein anderer Zange und Nägel vorweist. Ein vierter sieht halbverborgen aus dem Mantel hervor, zwölf umgeben den Richter der Welt im Kreise, während andere in den Wolken vertheilt sind. In ihren anmuthigen Stellungen und der feinen Durchbildung der Köpfe verrathen sie ganz die Schule Rosselli's. Das Quattrocento besitzt in Fra Angelico, dessen Künstlergenius ganz dem Mittelalter angehört,

den letzten Maler, der das Reich der geistigen Potenzen im Lichte der christlichen Offenbarung als jene glänzende und mächtige Welt schildert, auf welcher die Herrlichkeit Gottes ruht, und deren Repräsentanten als Boten und Vermittler zwischen ihm und der Menschenwelt Heiligkeit und Würde an sich tragen müssen. In den lichten, ätherischen Farben des Regenbogens strahlend, wie Krystalle, in denen die Strahlen der ewigen Geistersonne sich brechen, ohne die Gesetze irdischer Schwere, athmend in höherem Medium sind diese Engelsschaaren der sublimste Ausdruck der Malerei überhaupt und insbesondere der religiös-mystischen Richtung des frommen Dominicaners. Giotto und Orcagna gaben eine reichere Abstufung der characteristischen Merkmale als Ausdruck der verschiedenen geistigen Kräfte des himmlischen Reiches. Die kriegerischen Schaaren Giotto's, die wie Sturmeswolken heranziehen unter dem Panier des Kreuzes und mit den Leidenswerkzeugen, um Theil am Gerichte zu nehmen, sind in Wahrheit die Mächte und Kräfte, die für das Reich Gottes gekämpft haben, und für welche der Tag des Gerichtes der Tag der Vollendung im Guten und der Belohnung ihrer Beharrlichkeit ist. Mit der Emancipation der Kunst von der kirchlichen Idee schwindet auch hier der höhere Gesichtspunct. Die Kunst wirft keinen Blick mehr an der leitenden Hand der Offenbarung in die unermesslichen Räume des Geisterreiches, sich an dieser ersten und herrlichen Schöpfung Gottes zu begeistern, sondern begnügt sich, das Unbewusste, Heitere, Spielende der Kindesnatur mit mehr oder weniger Anmuth gepaart wiederzugeben. Die schöne, bedeutungsvolle, reiche und tiefe Kunstsprache des Mittelalters ist verklungen, und die Bildungen nähern sich immer mehr den der Amoretten und Grazien des Olymps, in denen gewisse Seiten der Menschennatur idealisirt auftreten. Auf der einmal eingeschlagenen Bahn der Emancipation von der leitenden

Idee musste die Kunst endlich zu den kleinen fettsüchtigen Ungethümen anlangen, die sich in den Wolken umhertummeln, und deren derbe Bildung der directe Gegensatz ihres luftigen Mediums ist.

Die grandiose Characteristik Giotto's, die pathetische Würde Orcagna's, die religiöse Poesie Fra Angelico's gehen unter den Meisselschlägen der Bildhauer verloren, die seit Masaccio die Figur in der Wucht der Erscheinung von der Wand oder Tafel lösen. Unter ihren Streichen fallen die Züge des himmlischen Bildes in Trümmer, der Glanz der Verklärung erlischt, die Poesie der Hymnen verklingt, und der Mensch tritt hervor ohne jene Beziehungen, die ihm das Licht der göttlichen Offenbarung erschliesst, und in denen er zu übermenschlicher Würde erhoben wird.

Die zweite Abtheilung des Bildes nimmt die im Halbkreise auf Wolken geordnete Schaar der Apostel mit der heiligen Jungfrau an der Spitze ein, welche durch drei Engel, Kreuz, Dornenkrone und Lanze tragend und im Halbkreis geordnet, mit dem unteren Theile des Bildes vermittelt ist. Maria zunächst dem Weltenrichter ist mit erhobenen Händen in flehender Geberde als Fürbitterin und Vermittlerin der Gnade gedacht. Sie trägt blaues Kleid, violetten Mantel und ist weniger gelungen, als die Apostel, denn ihr etwas schwerfälliger Typus und das Ungefüge der Geberde erinnern lebhaft an Rosselli. Unter den reichen und ehrwürdigen Typen der Apostel ragt Johannes hervor, dessen Gewand, weit ausladend, in breitem Wurf die blühende Gestalt umhüllt. Echt rafaelisch erscheint auch der ihm entsprechende Apostel auf der andern Seite. Die Verkürzungen und Verschiebungen sind mit höchster Freiheit und Sicherheit entworfen; die Kraft der Plastik erinnert an Masaccio und Donatello. Linear- und Luftperspective sind mit grösster Sicherheit gehandhabt. Seit Giotto den grandiosen Senat seiner Apostel um den

Weltenrichter auf goldenen Thronen wie Könige des Erdkreises vorführte, und Orcagna in der Cappella Strozzi seine grossartig einfachen und vornehmen Gestalten geschaffen, war kein monumentales Werk wie dieses entstanden. Die Schule Rosselli's trat hier ganz in den Hintergrund, und nur wenige unfreie Züge erinnern an ihn. Der Genius entfaltet seine ureigenen Schwingen, und man vernimmt die Kunstsprache Bartolommeo's in ihrer tiefen und vollen Harmonie. Es sind die ernsten, feierlichen Klänge, die zum erstenmal aus diesem Werke als der ihm eigene künstlerische Ausdruck entgegen tönen und sich immer harmonischer gestalten, je mehr die grosse Künstlernatur in den Werken des hohen Stils dem Höhepunct ihrer Entfaltung nahe kommt.

In der Gruppe der Engel erscheint der mittlere in ruhiger Haltung, das jugendlich schöne Gesicht vorwurfsvoll den Verdammten zugekehrt. Die zwei Engel ihm zur Seite, welche Posaunen blasen, sind als Boten des göttlichen Willens in schnellerer Bewegung und deshalb in flatternden Gewändern. Ihre Köpfe sind von guter Modellirung, der mittlere, mit fliessendem Haar und holden Zügen von hervortretender Anmuth. Das Studium Orcagna's ist auch hier in den Engelsfiguren bemerkbar.

Die Gruppen, welche den unteren Theil des Bildes einnehmen, sind durch die auf dem Boden stehende Figur des heiligen Michael getrennt, der mit erhobenem Schwert einen Verdammten, der sich zu den Seligen flüchten will und zusammengesunken ist, zurückweist. Neben ihm auf Seite der Verdammten eine nackte Figur, die verzweiflungsvoll mit den Händen den Mund aufreisst; dabei ein Mönch, mit grimmiger Klage den Kopf nach oben gewandt, beide Hände verzweiflungsvoll von sich streckend. Eine Frau von schöner Körperbildung verdeckt schamvoll das Gesicht, während vor ihr ein auf beide Hände sich stützender

Mann finster aus dem Bilde heraussieht. Bemerkenswerth ist eine mit dem Rücken sich präsentirende Gestalt von trefflicher Durchbildung; dahinter drei andere Figuren schreitend, die vorderste von zwei Teufeln ergriffen; den Hintergrund auf dieser Seite bildet ein Felsenberg, mit Teufelsgestalten besetzt, aus dem die Flammen herausschlagen. Feuerflämmchen regnen auf dieser Seite über die Verworfenen herab. Michael in der Mitte ist jugendlich, gerüstet und mit wallendem Mantel angethan. Zwischen ihm und der knieenden Figur, die den Verurtheilten überwiesen wird, ist eine andere Gestalt, die abwehrend die Linke erhebt und entsetzt den Mund öffnet.

Unter den Gerechten zeichnen sich zwei Greise aus, in reicher Gewandung von breitem Fluss, welche die Hände bekräftigend auf das heilige Buch legen, dessen Verheissungen sie jetzt theilhaftig werden. In der äussersten Ecke kniet ein Dominicanermönch; dahinter erscheint der Donator mit Frau. Geöffnete Gräber schliessen den Vordergrund ab. Hinter den Seligen bildet ein terrassenartiger Berg den Hintergrund. Der untere Theil des Fresko, der durch Feuchtigkeit sehr gelitten hat, ist durch massvollen Ausdruck der Leidenschaft und gute Characteristik ausgezeichnet, sowie durch Klarheit des Gruppenbaues, Bestimmtheit der Gestensprache und ein kräftiges, gesättigtes Colorit.

Es ist zweifellos, dass Bartolommeo in diesem Bilde alle seine Zeitgenossen übertraf und die herrschenden Kunstrichtungen zur Reife brachte. Rafaels Fresko in Perugia, im Jahre 1505 gemalt, lässt vermuthen, dass dieser schon früher in Florenz war, denn sowohl dieses, als die Disputa haben in Bartolommeo's monumentalem Werke ihre Wurzeln. Die Kette von Masaccio, Ghirlandajo geht so zu Rafael hin. Es ist wunderbar, wie Rafael die überlieferten perugineskеn Typen abstreift und sich zu grossartiger und freier Auffassung der Persönlichkeit erhebt. Die rundlichen

Köpfe mit schwärmerischem Ausdruck wandeln sich in charactervolle Typen mit dem Ausdruck der Kraft und Entschlossenheit, die Umschreibung der Form geschieht mit jener Breite, die nur die grossen Züge in's Auge fasst, wie wir sie bei Masaccio und Ghirlandajo sehen, Licht und Schatten werden als massige Flächen in characteristischen Formen gesehen, die Gewandung schmilzt aus dem Herkömmlichen zu freiem, grossartigem Fluss dahin. Rafaels Originalität erwacht erst an Bartolommeo's Stil zu der Grossartigkeit, in der sie bis zu der „Befreiung Petri" hin immer an Kraft, Kühnheit und Freiheit gewinnt. Bartolommeo ist der eigentliche Wegweiser Rafaels zu den Höhen des grossen Stils hin geworden.

Bartolommeo colorirte nur den oberen Theil des Bildes selbst und überliess den unteren seinem Genossen, der sich selbst, den Bugiardini, den Hospitalverwalter und einige tüchtige Chirurgen porträtirte. Ueberhaupt liegen sorgfältige Naturstudien zu Grunde.[1])

Aus der Aehnlichkeit der Handzeichnungen schliessend dürfen wir in diese Zeit, wie schon bemerkt, auch die Entstehung des feinen Doppelbildchens versetzen, das eine wahre Perle der Uffizien bildet und das, von Piero del Pugliese als „sportellini" zu einem Relief Donatello's bestellt, später in den Besitz des Herzogs Cosimo gelangte; ein mit miniaturartiger Feinheit vollendetes kleines Werk voll Grazie und zarter Empfindung.[2]) Es steht in der Empfind-

---

[1]) Eine eingehende Beschreibung bei Bocchi in den „Bellezze della città di Firenze." Studien zum letzten Gericht in Weimar und in Florenz. In den Uffizien unter dem Namen Albertinelli zu dem unteren Theil. Die Zeichnung in Venedig ist falsch.

[2]) Die Entwürfe zum letzten Gericht in Weimar gleichen auch in der Ausführung des Estompirens den Zeichnungen zu diesen kleinen Werken, so dass sie in dieselbe Zeit zu versetzen sind wie

ung den frühen Handzeichnungen nahe, aber die freie Grossartigkeit der Figuren, der breite Wurf der Gewänder weisen es in diese Zeit. Es enthält rechts die Geburt, links die Beschneidung, auf der Aussenwand grau in grau die Verkündigung. In der Darstellung der Geburt kniet Maria vor dem auf ausgebreitetem Mantel ruhenden Kinde, das die Händchen an die Brust gedrückt hält und heiter nach oben sieht. Joseph sitzt, die Augen auf dasselbe gerichtet; dahinter sind zwei Engel sichtbar, ein Stück der Architectur ragt herein, den Hintergrund bildet eine feine Landschaft mit Figuren als Staffage. In der Klarheit des Tons und der Zartheit der Ausführung erinnert es an Rafael und die Niederländer. Die Madonna hat hier den Typus, der auf dem Bilde der Vision des heiligen Bernhard wiederkehrt; ihr Gewand ist von breitem Wurf, die Modellation von ausserordentlicher Sorgfalt, die Farbe gesättigt, der Florentiner Stil von umbrischer Weichheit gemildert. Durch den freien Wurf der Drappirung erhält die kleine Darstellung ganz die vornehme Breite der grösseren Werke Bartolommeo's.[1])

In der Beschneidung bringt Maria das göttliche Kind, welches den lieblichen Kopf voll heiteren Lächelns dem Beschauer zuwendet; Joseph hält die Kerze, rechts erscheint Anna, links eine andere Person en face. Der Priester, eine ehrwürdige Gestalt, unterstützt das Kind mit beiden Händen. Die Liebenswürdigkeit des Christuskindes ist höchst anziehend, das Ganze sinnig und warm empfunden.

Die Verkündigung, grau in grau auf der Aussenseite, enthält links den kniecnden Engel, rechts die Madonna am

---

das letzte Gericht. Es sind im I. B. N. 18, 23, 32, 33, 59 verso, 60, 65, 95. II. B. N. 18, 21, 23, 37, 53, 54, 59, 60, 67, 70, 77. (175 ?)

[1]) Handzeichnungen in Weimar. I. B. 20, 29, 30, 31, 34, 46, 58, 59, 105.

Betpult ebenfalls knieend, die Rechte mit dem Buche ruht auf dem Pult, die Linke ist gegen die Brust gelegt. Die Mitte nimmt eine Thür ein, rechts schliesst ein Vorhang die Scene ab. Die Madonna im Profil zeigt das Oval, das Bartolommeo seinen Köpfen zu geben liebt. Auch hier ist die Modellation sehr sorgfältig und von niederländischer Feinheit.

Wohl schon während Savonarola am jüngsten Gericht arbeitete, erinnerte er sich des am verhängnissvollen 8. April in der Erstürmung des Convents von S. Marco gethanen Gelübdes, sich dem klösterlichen Leben zu weihen, wenn er glücklich dem Tode entrinnen würde. Mit dem Hinscheiden Savonarola's, in dem er den gottgesandten Propheten verehrte, kam ein mächtiges Gefühl der Vereinsamung über ihn und ein Ekel vor dem Geiste der Welt. In der von Parteien zerrissenen Stadt war ihm der Aufenthalt verleidet, und der Druck, der auf den Piagnonen lastete, liess ihm die einsame Klosterzelle mit ihren inneren Tröstungen als Hafen des Heils erscheinen. Auch Botticelli, Lorenzo di Credi und einige Andere hatten zeitweise die Kunstübung niedergelegt, weil sie unter dem Eindruck des schrecklichen Todes ihres verehrten Lehrers allen Aufschwung der Phantasie gelähmt fühlten.

Es fesselte ihn jetzt Nichts mehr an die Welt, als die Sorge für seinen Bruder Pietro, denn der jüngste, Michele, war bereits den Eltern nachgefolgt. Nachdem er mit dem berühmten P. Santi Pagnini in S. Marco Rücksprache genommen, erklärte sich dieser bereit, so lange die Vormundschaft für den unmündigen Piero zu übernehmen, als Bartolommeo im Noviziat und fern von Florenz sein würde.[1]) Deshalb verzichtete dieser auf jeden Antheil

---

[1]) Jo Frate Sancti di Paulino Pagnini da Lucca, Priore al presente di S. Marco di Firenze per certa autorità la quale mi

am väterlichen Erbe und beauftragte Albertinelli, das letzte Gericht zu vollenden, wofür er schon einen Theil des bedungenen Preises oder Alles erhalten hatte, und reiste nach Prato ab.

---

lasciò Frate Bartolommeo di Paulo del Fattorino sopra Piero suo fratello, quando gli fece donatione della parte sua."

Doc. I. aus P. Marchese, Memorie II, 359.

# II. Abtheilung.

**Fra Bartolommeo della Porta im Kloster. Seine Entwicklung bis zur Höhe seines Stils. Reise nach Venedig. Einflüsse der Venetianer auf seine Malweise.**

Bartolommeo ward in Prato in das dortige Noviziat aufgenommen und wurde mit Beibehaltung seines Namens unter die Chorbrüder eingereiht. Im folgenden Jahre legte er die feierlichen Gelübde ab[1]) und kehrte nach Florenz zurück, wo er im Convent von S. Marco seine Einkehr hielt, der ihm durch das Andenken an grosse und heiligmässige Männer, wie S. Antonino, Fra Angelico und seinen so warm verehrten Lehrer Savonarola theuer war. In den Räumen, wo er einst unter dem Lärm der Waffen das Gelübde abgelegt, die Welt zu verlassen, wandelte er jetzt selbst im Kleide des heiligen Dominicus. Wir dürfen dem Vasari wohl glauben, wenn er von der Bestürzung der Freunde Bartolommeo's berichtet und von Albertinelli erzählt, er wäre nahe daran gewesen, dem Freunde in's Kloster nachzufolgen. Die spätere Genossenschaft der Beiden ist ein Beweis für die Anhänglichkeit Albertinelli's und für das Eingehen in die Art seines Freundes. Bar-

---

[1]) „professus in Conventu Pratensi". Doc. IX.

tolommeo hatte die Hinfälligkeit aller menschlichen Bestrebungen kennen gelernt; auch seine Neigung zur Kunst schien mit dem weltlichen Kleide abgelegt wie seine irdischen Wünsche. Die reine Welt, von Angelico's Hand an die Wände seines Klosters gezaubert, war nun sein Erbtheil geworden, und sein Geist stieg in der Meditation zur schrankenlosen Freiheit der Kinder Gottes auf. Mehr und mehr sänftigte sich unter dem Einfluss dieses geistigen Fluges zu den himmlischen Idealen hin die erregte Welt der Gefühle, und die Uebungen der Ordensregel, das Studium heiliger Wissenschaft bereicherten seinen Geist mit neuen Anschauungen, vertieften und läuterten seine Empfindung. Er stieg allmählig in den heiligen Weihen bis zum Diacon empor, wo er verblieben ist.[1])

Sechs Jahre lang hat Fra Bartolommeo nur seinen Ordenspflichten obgelegen. Im Juni des Jahres 1504 war indess der P. Santi Pagnini aus Lucca, ein vortrefflicher Ordensmann und tüchtiger Gelehrter, zum Prior erwählt worden, der für Bartolommeo, wie einst der heilige Antoninus für Fra Angelico, ein Förderer des Talentes werden sollte. Es ist den heiligen und erleuchteten Geistern der Kirche eigen, befruchtend und befreiend, der Sonne gleich, auf die Keime des Guten und Schönen zu wirken, die sie auf ihrem Wege antreffen. Auch der selige Giovanni Dominici, der strenge Erneuerer der Regel des heiligen Dominicus, hatte die Kunst zumal in den weiblichen Congregationen seines Ordens gefördert, wie er selbst ein eifriger Miniaturmaler war.[2]) Der selige Lorenzo di Ripafratta hatte das Talent des Fra Angelico erkannt und

---

[1]) Erat autem Diaconus. Necrolog des Fr. B. Doc. IX. Razzi, Storia degli uomini illustri.

[2]) Regola del Governo di cura familiare dal beato Giovanni Dominici, ed. Salvi, Firenze 1860. In prefazione.

gefördert,[1]) der heilige Antonin setzte das verdienstvolle Amt des Beschützers in Florenz fort. So erblühen auf dem Wege, den die Heiligen durch's Leben gehen, überall die edelsten Blüthen empor und legen Zeugniss ab von dem Geiste, der sie erfüllt. Die Harmonie ihres eigenen Innern weckt überall reine Klänge, und der Frieden des Paradieses, der sie umgiebt, vertreibt die Geister der Finsterniss. Welche herrliche Kunstblüthe hat der grosse Apostel des Mittelalters, Franz von Assisi, gezeitigt, und wie hat seine harmonische Dichternatur göttliche Poesien in allen verwandten Herzen erklingen lassen! Unter jedem seiner Schritte sprossten diese Blumen empor, und der Hügel des Paradieses ist bedeckt davon und hat Jahrhunderte mit seinem Duft erfüllt. Generationen von Künstlern haben mit den Engeln, die über dem Sterbelager des Heiligen ihre Klänge ertönen liessen, um die Wette ihre Hymnen auf die göttliche Liebe gedichtet und unvergleichliche Kränze um dieses Grab geflochten, deren Schönheit noch heute berauschend ist, deren Duft uns wie Himmelsluft umfächelt. Auch für Fra Bartolommeo war die Berührung mit P. Santi Pagnini eine befreiende und für die Kunst segensreiche. Unterdess hatte sich auch in Piero, dem jüngeren Bruder des Frate, Talent für die Malerei gezeigt, und Fra Bartolommeo beschloss, ihn der Leitung Albertinelli's anzuvertrauen, den er zugleich zum Vormund und Verwalter des Vermögens ernannte. Ein öffentliches Document vom 1. Januar 1505 setzt uns von dem Inhalt eines darauf bezüglichen Contractes in Kenntniss, der zwischen Fra Bartolommeo di S. Marco, dem Prior P. Santi Pagnini, Mariotto Albertinelli, Biagio, dem Vater desselben, und Piero del Fattorino geschlossen wird. Der Contract giebt

---

[1]) Siehe P. Marchese, Cenni storici del Beato Lorenzo da Ripafratta, domenicano, e tre lettere inedite di Sant' Antonino, Firenze 1851.

uns zugleich Sicherheit darüber, dass im Jahre 1505 Fra Bartolommeo die Malerei noch nicht wieder aufgenommen hatte.[1])

In diesem Contracte wird Piero dem Mariotto „per anni sei proxime avenire“ anvertraut, um die Malerkunst im ganzen Umfange zu erlernen „cioè di metter d'oro et altre cose mazonerie.“ Alle Güter, welche Pagolo di Jacopo del Fattorino hinterlassen hat, und welche durch Erbschaft an Piero allein übergegangen sind, hat Mariotto als treuer Haushalter zum Besten des Piero zu verwalten und zwar auf sechs Jahre, wie oben. Diese Güter bestehen in einem Hause vor S. Pier Gattolini und einer vigna zu S. Donato in Poggio nebst anderen Stücken urbaren Landes zu S. Pier Gattolini und einer zweiten vigna nebst Ackerland bei Castellina di Valdigneve, an baarem Gelde in hunderteilf Gulden, mit sieben Procent im Monte del Commune zu Florenz angelegt.

Mariotto verpflichtet sich, besagten Piero in seinem Hause zu behalten, zu verpflegen und zu bekleiden, wie es das Bedürfniss erfordert; an baarem Gelde braucht er ihm nicht mehr als sieben soldi im Monat zu zahlen, wenn er solches verlangt. Alle Jahre soll in der Pfarrkirche zu S. Pier Gattolini Gottesdienst für die Seele des Pagolo del Fattorino gehalten werden, wofür Mariotto dem Priester zwei Lire und zwei Pfund Kerzen zu geben hat. Es liegt ihm ob, Schulden einzulösen und zu bezahlen und am Ende der sechs Jahre Rechnung über die Verwaltung abzulegen. Will einer der beiden Contrahenten von dem Vertrage zurücktreten, so hat der Prior von S. Marco das Recht, die Entschädigung zu bestimmen, die dem in seinem Interesse beeinträchtigtem Theile zu leisten ist. Uebrigens hat Piero nicht das Recht, wenn er vor Ablauf der sechs

---

[1]) Doc. I.

Jahre sich von Mariotto lossagen will, die vigna von Valdigneve an Jemand anders zu verpachten oder zu verkaufen, als an diesen; stürbe er, ohne rechtmässige oder natürliche Kinder zu hinterlassen, innerhalb oder nach den sechs Jahren, so soll der Erbe besagter vigna sie an Mariotto oder seine Erben verkaufen, denen hinwiederum das Verkaufsrecht freisteht. Uebrigens hat der Prior von S. Marco das Recht, den Vertrag zu reguliren, wenn in dieser Zeit irgend Etwas zum Schaden des Piero oder Mariotto sich ereignete. Unterschrieben ist das Instrument von Niccolò di Piero di Bartolo Ligi, frate Sancti di Paulino Pagnini da Lucca, Priore di San Marco, frate Bartholomeo di Pagulo, Piero di Pagolo del Fattorino, Mariotto di Biagio dipintore und Biagio di Bindo, dessen Vater.

Aus dem Contract geht zunächst hervor, wie nahe Albertinelli dem Fra Bartolommeo gestanden haben muss, um einen derartigen Vertrag zu ermöglichen. Aber auch eine Frage ist natürlich, wie er einem so erklärten Anhänger des mediceischen Hauses, als welchen Vasari den Albertinelli schildert, die Vormundschaft über einen jüngeren Bruder übertragen konnte, eine Frage, die auch den gewissenhaften P. Marchese beschäftigt. Gewiss bleibt für dieses Factum nur die Annahme übrig, dass der alte Schwätzer Vasari, der für die Beurtheilung moralischer Qualitäten gänzlich unzuverlässig ist und stets bereit, mit Anecdoten auszuhelfen, auch hier übertrieben hat. Zwei sittlich so ernste Männer wie der Prior von S. Marco und Fra Bartolommeo, der ganz aus dem Geiste Savonarola's hervorwächst, entschiedene Vertreter der strengen Richtung im Dominicanerorden, hätten nicht einem sittlich verkommenen Menschen die Erziehung und Ausbildung eines jungen Mannes, der dem Einen als Bruder, dem Andern als Bruder eines Freundes und Ordensgenossen theuer sein musste, anvertraut. Es liegt kein Anhalt in sämmtlichen

bekannten Werken Albertinelli's vor, ihn für den leichtsinnigen Mann zu halten, als den ihn Vasari schildert. Mit Ernst und Würde weiss er oft ein so edles religiöses Gefühl zu vereinen, lebt er sich so in die Art Fra Bartolommeo's hinein, wie es für einen ganz von den Zerstreuungen des mediceischen Kreises absorbirten Geist nicht möglich ist. Mögen wir ihm ein unruhiges Temperament vindiciren, einen wirklich leichtsinnigen Character hätte weder der gewissenhafte Bartolommeo in sein Haus aufgenommen, noch dem einzigen Bruder als Vormund und Lehrer bestellt, noch endlich das strenge Kloster in die Marcuswerkstatt zugelassen und in der Gesellschaft der dort thätigen Ordensglieder geduldet. Dass es für Vasari höchst pikant war, an die Seite des frommen und eingezogenen Bartolommeo einen Vertreter der verweltlichten Richtung zu setzen und schliesslich denselben in das Kloster in die Marcuswerkstatt zu verpflanzen, ist leicht ersichtlich. Vasari war erklärter Gegner Savonarola's und seiner Reform sowie des Klosters von S. Marco.

Wir dürfen annehmen, dass Fra Bartolommeo durch die Beziehungen zu Albertinelli im Contact mit den Ereignissen der Künstlerwelt geblieben ist. Eines der Hauptereignisse jener Zeit war der Concurs für die Ausschmückung des Rathssaales in Florenz. Pietro Soderini, seit dem Sturze der Mediceer und dem Tode Savonarola's Gonfaloniere von Florenz, hatte den Wettkampf der Maler angeregt. Lionardo's Reiterkampf hatte bereits allgemeines Aufsehen erregt wegen der Kühnheit der Darstellung und der vollkommenen Herrschaft über die Action,[1]) als Michel

---

[1]) Gaye, II, p. 87, 88. Die Ausgaben an Lionardo betr. Am 9. October schreibt Pier Soderini:

„Anchora ciscusa la S. V. in concordar un di Leonardo da Vinci, il quale non si è portato come doveva con questa republica;

Angelo durch Soderini eingeladen wurde, eine zweite Composition zu liefern. Michel Angelo, um zu zeigen, was ihm der Aufenthalt in Rom genützt hatte, wählte ein Ereigniss aus dem Kampf zwischen Pisa und Florenz.

Lassen wir den Varchi selbst erzählen, wie sehr die Künstlerwelt von diesem Werke berührt wurde.[1])

„Während die Krieger des Marzoccho um der Hitze, welche sehr gross war, zu begegnen, im Arno badeten, vernahmen sie plötzlich, wie die Trommeln zu den Waffen riefen. Indem man das Ueberfallen und unverhoffte Anstürmen der Feinde sieht, steigt ein Theil allein oder mit Hülfe der Anderen heraus, ein Theil ist schon aus dem Wasser herausgekommen, mit grossem Muthe, Schreien und Tumult. Dieser strengt sich an, die Stiefel auf die Beine zu ziehen, Dieser warf die Kleider über, ohne einen Sattel zu haben, Der rannte davon, indem er sie am Haupte oder unter den Armen trug, in der Richtung, wo er den Lärm hörte, Der suchte eifrig um sich zu waffnen oder zog sich die Beinschienen an oder heftete den Kürass an oder knüpfte die Sturmhaube fest, Dieser hastete sich, um irgend ein Schwert, eine Lanze, eine Balästra oder welche andere Waffe immer, die erste beste, die ihm zu Handen käme, zu erfassen, auf dass er den Genossen zu Hülfe eilen könnte. Während dem kämpften einige Reihen Reiter, in mehr Gewänder gehüllt, um den Angriff aushalten zu können, indem sie sich in's Handgemenge einlassen, auf's Muthigste. Es erschienen die Figuren auf diesem grossen Carton in verschiedenen aussergewöhnlichen und seltsamen

---

perchè ha preso buona soma di denari e dato un piccolo principio a una opera grande doveva fare."

[1]) In der Leichenrede auf Michel Angelo. Siehe das Leben desselben von Condivi in der Ausgabe Wien, 1874, wo die Leichenrede als Anhang gegeben ist. Uebers. von Ilg, p. 111 f.

Stellungen, Der lebend, Der todt, Der auf den Boden gestreckt, Der knieend, Der aufrecht in mannigfacher Weise. Viele schlugen sich, der Eine den Andern, Viele standen in Gruppen zusammen, Viele waren ausgeführt, Viele bloss skizzirt, Einige sah man in Conturen mit der Kohle, Andere mit Strichen entworfen etc."

Alle waren von der Kunst betroffen, ergriffen, erstaunt, und Alle von Verwunderung erfüllt. Dies war jener Carton, welcher allen Denen, die ihn studierten — jetzt dies, jetzt ein Anderes nachahmend —, das Zeichnen und Malen durch viele Jahrhunderte hindurch lehrte. Deren waren Unzählige, und zwar unter den Andern (und von den Ausländern nicht zu reden, die aus verschiedenen Theilen der Welt kamen) Aristotele da San Gallo, Giuliano Bugiardini, Francesco Granacci, Francia Bigio, l'Indaco vecchio, Agnolo da Damiano, Lorenzo del Campanojo, Jacopo di Sandro, Ridolfo di Domenico Ghirlandajo, il Rozso, Andrea del Sarto, Perino del Vaga, Jacopo da Puntormo, Jacopo Sansovino etc."

Aus den bei Gaye erwähnten Documenten über die Zahlungen an Michel Angelo erfahren wir, dass um 1505 der Carton fertig war, und der Künstler Vorbereitungen trifft, ihn in Malerei auszuführen, was durch seine Reise nach Bologna dann verhindert wurde. Das Jahr 1512 hat dann auch den Carton selbst zerstört, dessen Trümmer nach Mantua in den Besitz der Strozzi übergingen, wo sie ebenfalls später verloren gegangen sind. [1])

Die Ankunft Rafaels in Florenz im Jahre 1504 war ein anderes Ereigniss von Bedeutung in den Kreisen der Künstler

---

[1]) Gaye, II, 92, 93.

Document vom 31. October, 31. December 1504 und vom 20. Februar und 20. August 1505. Wir besitzen nur die Stiche von Marc Anton und Antonio Veneziano.

und musste in die Einsamkeit Fra Bartolommeo's dringen. Vielleicht dass schon jetzt der jugendliche Rafael das Kloster aufsuchte, um den Maler des jüngsten Gerichtes kennen zu lernen, das für ihn von epochemachendem Einfluss werden sollte. Die Eindrücke dieses Bildes liegen in dem Fresko zu S. Severo in Perugia offen zu Tage, das den ersten Entwurf zu dem oberen Theile der Disputa bildet. Die edle und charactervolle Christusfigur, die schwebenden Engelsgestalten, die sechs Heiligen von energischer Characterzeichnung, breiter und freier Behandlung der Gewandung bilden den Uebergang zu der Reife der römischen Arbeiten. Kein anderes Werk konnte auf Rafael so befreiend wirken, als das letzte Gericht Fra Bartolommeo's. Die Linear- und Luftperspective waren hier völlig durchgebildet, die Principien Lionardo's mit künstlerischer Freiheit zur Anschauung gebracht, das Colorit tief, harmonisch. Alles musste Rafael, der nach bestimmterem Wissen strebte, gewaltig berühren. Hier war die bildnerische Kraft Lionardo's durch ein energisches, gesättigtes Colorit zum harmonischen Vortrag gebracht, die Erzählung im grossen Rahmen der Architectonik war breit, von leichtem Fluss und hatte Viel von dem pathetischen Zug der Altmeister an sich. Alles Umstände, die dem Geiste Rafaels, der seine Fühlfäden aussandte, um neue Quellen des Wissens zu suchen, anregend entgegentreten mussten.

Fra Bartolommeo fand im Convente selbst mancherlei Anregung, sich der Kunst wieder zuzuwenden. Fra Angelico's Bilder, die Kreuzgang, Refectorium und die Zellen bedeckten, mussten ihn mit ihrer sanften und überirdischen Sprache harmonisch berühren. Dann waren, seitdem Savonarola im Kloster den Künsten eine Stätte eröffnet, Maler und Bildhauer thätig, denen er nicht ganz fern bleiben konnte. Vielleicht hätte Fra Bartolommeo, der in den Uebungen des Gehorsams, in Gebet und Betrachtung

sein Genügen fand, trotz dieser Anregung und des Zuredens seiner Freunde die Kunst nicht wieder aufgenommen, wenn nicht der Prior selbst seine eigenen Wünsche in die Wagschale gelegt hätte. Diesem trefflichen Ordensmann verdankt die Kunst die Reihe jener glänzenden Werke, die den Namen des Frate neben den Lionardo's und Rafaels gesetzt haben, und in denen die grossen Traditionen des Mittelalters noch einmal aufleuchten, ehe die Malerei des XVI. Jahrhunderts sie auf immer verbannt. Als das erste Bild, das aus den Händen des Frate hervorging, wäre die Tafel des heiligen Bernhard zu betrachten, ein Werk, das seinem Empfindungsleben nach ganz dem XV. Jahrhundert angehört. Mit der Kraft der alten Florentiner vereinigt dieses grossartige Bild die Schwärmerei und Zartheit Perugino's. Bernardo del Bianco hatte nach Vasari in der Badia zu Florenz eine Capelle von Benedetto da Rovezzano ornamentiren lassen, wofür er von der Hand Fra Bartolommeo's ein Altarbild wünschte.[1]) Wie P. Marchese mit Recht bemerkt, hat sich der Künstler in den Geist des seligen Fra Angelico versenkt, als er dieses Werk schuf, das selbst in seinem Formleben noch ganz in das vorige Jahrhundert sich einreihen lässt. Der Geist der Contemplation, der den Fresken Fra Angelico's die tief innerliche, ergreifende Stimmung giebt, ist auch hier vorwaltend und die Formgebung beherrschend. Mit grosser Ueberzeugungstreue und aus tiefstem Fühlen des Herzens heraus schildert der Maler die Wonne der Beschauung und den Trost des höheren, geistigen Lebens. Die in Entsagung gereifte Seele versenkte sich hier ganz in das schöne, der inneren Sammlung entsprechende Motiv, in dem sie ihrer eigenen Hinkehr zu den himmlischen Idealen begeisterten Ausdruck gab.

---

[1]) Doc. II.

Der „Doctor angelicus“, der liebeglühende Verehrer Mariens kniet vor seinem Pulte, an dem er das Lob der himmlischen Mutter niedergeschrieben und sich in die Betrachtung ihrer Herrlichkeit versenkt hat, (davon zeugt das aufgeschlagene Buch), als das Urbild, das er geistig angeschaut hat, sich von Engeln getragen und geleitet auf die Erde herablässt und ihrem Verehrer das göttliche Kind darreicht, um ihn zu belohnen. Die heiligen Benedict und Johannes stehen zur Seite und freuen sich der Herablassung der Himmelskönigin. Im Hintergrund öffnet sich eine prächtige Landschaft mit Stadt und kleiner Staffage, deren Ferne in zarte Nebelschleier gehüllt ist. Der heilige Bernhard, dessen ascetischer Kopf voll geistigen Lebens die innere Sammlung und glühende Andacht ausstrahlt, ist in ein weites, weisses Gewand von prächtigem Wurf gehüllt, seine Hände sind leicht bewegt, die ganze Erscheinung macht den Eindruck der Ekstase, des inneren Schauens.

Dieser charactervollen, ascetischen Gestalt, welche die Conception Perugino's auf dem ehemals in S. Spirito befindlichen Bilde durch Kraft des Ausdrucks und tief innerliches Leben weit überragt, steht die reich bewegte, in flüssigen Linien wogende Gruppe der Engel gegenüber, aus deren Mitte die hoheitsvolle Gestalt der Himmelskönigin hervorragt. Ihr Fuss ruht auf der Schulter eines Engelknaben, ihre Hände reichen ihrem Verehrer das segnende göttliche Kind dar. Das Schweben der Jungfrau ist hier durch ihre Haltung, die weich und edel sie umfliessenden Gewänder, die von der Luft nach hinten sich bauschen und den schönen Contur des Körpers frei lassen, mit künstlerischem Geschmack dargestellt. Demuth und Würde zieren ihre Gestalt. Auch in den Putten ist das flüssige Spiel der Linien in den wogenden Gewändern mit höchster Freiheit entworfen. Der etwas strenge Typus der Madonna

mit stark zurücktretendem Kinn, im Profil etwas scharf markirt, erinnert an die kleinen Darstellungen der Geburt und Beschneidung in den Uffizien.[1]) Die erhabene Gestalt der Madonna, von dem spielenden Element der Engel umkreist, zeigt alles Geistige concentrirt, denn das Quattrocento hat keinen Ausdruck mehr für die feierliche Anbetung und Stille, womit die alten Meister die Erscheinung des höchsten Königs umgeben. Der Aufbau dieser Gruppe ist von lionardeskem Schwung der Linien in geschlossenem Rahmen; in den Putten ist viel von der Art Rosselli's.

Die unglücklichen Reinigungsprocesse, denen dieses Werk ausgesetzt gewesen, haben die zarten Häutchen der Lasuren fortgenommen und die Oberfläche rauh gemacht. Aber nicht nur die Lasuren, auch ein Theil der dünnen Uebermalung ist verschwunden, Vieles durch ungeschicktes Restauriren verdorben. Dabei ist uns ein Einblick in die Technik des Malers erschlossen worden. Fra Bartolommeo untermalt in braunem Lasurton, welcher durch Halblasuren und Lasuren verstärkt wird. Die kräftigeren Schatten werden durch kälteres Grau gegeben, der Localton mit halbdurchsichtiger Farbe darübergelegt, Lasuren verschmelzen Halbtöne und Schatten. Dabei ist die Farbe oft so dünn, dass die Umrisszeichnung durchschimmert. Gut erhalten ist der Kopf des heiligen Bernhard, weniger der der Madonna und die Figur des Kindes. Stark und ungeschickt übermalt sind, wie sich aus der Vergleichung mit anderen Parthien, noch besser aus der Photographie des Bildes ergiebt, welche die Durchsichtigkeit der alten Oelfarbe am besten reproducirt, ein Theil vom Gewand des heiligen Johannes, der blaue, grüngefütterte Mantel der Madonna. Das ursprüngliche Faltenmotiv ist hier nicht mehr erkennbar, und nur

---

[1]) Der Kopf ist leider so arg verputzt, dass man die Formgebung nicht mehr recht würdigen kann.

der Contur giebt die Form wieder. Gut conservirt ist dagegen die Engelsfigur, die, halb von der Madonna verdeckt dem heiligen Bernhard ein offenes Buch entgegenträgt. Die Verkürzung des Körpers ist ungemein geschickt gezeichnet. Der zarte, um das Christuskind wehende Schleier ist fast hinweggewischt, die Landschaft im Ganzen erhalten. Der Kopf des heiligen Johannes ist durch grelle Uebermalung aller feineren Modellationen beraubt.[1])

Aus der Badia kam das Bild in die Gallerie der Künste in Florenz, und an seine Stelle trat das Werk Filippino's, das denselben Gegenstand mit weniger Geschmack und mit rein weltlicher Empfindung wiedergab.

Bei der Betrachtung der Madonna, in deren Darstellung seit Fra Angelico wieder die Würde und Hoheit der Jungfrau und Mutter des Erlösers in erster Linie hervortritt, drängt sich uns eine Betrachtung auf. Die höhere Einheit, die aus den göttlichen Ideen quillt, giebt den mittelalterlichen Werken jenen unerreichten Adel, der mehr ein Product grosser innerer Anschauung, als das Resultat der Naturbeobachtung ist. Giotto gestaltet aus dieser grossen Anschauung heraus, in der alle Dinge Grund und Ziel im göttlichen Wesen finden, seine Composition. Mass und Ziel ist ihm der göttliche Gedanke, das Einzelne lehnt sich an ihn an und erhält von ihm seine Bedeutung. Giotto ist wie Dante der Philosoph der Kunst, in dessen Anschauung sich die Dinge zum göttlichen Drama ordnen und um das Centrum der göttlichen Sonne kreisen. Seit Masaccio wandelt der Naturalismus seine Wege, und nur hin und wieder fällt ein Schimmer der alten Herrlichkeit darauf, aber die grossen Formen sind gelöst, und kleine Geister nisten in den erhabenen Ruinen, ihr Stillleben fortspinnend

---

[1]) Handzeichnungen in Weimar I. B. N. 21, 69, 70 verso, 193; II. B. 2, 43, 49, 73.

an der kleinen Welt, die sie umgiebt. Noch in Andrea's del Castagno ungeschlachten Werken ist trotz aller Rohheit des Gefühls eine Empfindung für das Grosse, das Gleichgewicht der Massen, wie ein Nachklang der alten Schule vorhanden. Baldovinetti giebt in seinen Heiligen triviale und ängstlich nachgebildete Modelle, an denen kein Zug den künstlerischen Geschmack verräth, aber in seinen Madonnen weiss er noch eine gewisse Schlankheit, Würde und Andacht vorzutragen, die sie weit über die Umgebung erhebt. Es ist als ob die Kunst sich scheute, an das holdselige Bild der Gebenedeiten ihre Hand anzulegen, deren Schönheit so ganz geistig und innerlich ist. Noch bei Baldovinetti ist sie ganz in die Anbetung des göttlichen Kindes versunken, die wie ein heiliger Schauer vor der Gegenwart des Ewigen ihre schlanke Gestalt durchzieht. Allmälich, und für diesen Uebergang sind Filippo Lippi's Werke instructiv, schwindet die Weihe aus diesem zarten Verhältniss, das durch die Religion gehütet ist, und blosse Mutterzärtlichkeit, Spiel und Tändelei treten an die Stelle jener zauberhaften Vereinigung von Anbetung, Hingebung, jungfräulich-mütterlicher Liebe und bekümmerter Zärtlichkeit, womit das Mittelalter in immer neuem Reiz die Mutter des Erlösers in seinen künstlerischen Werken ausgestattet hat. Filippo Lippi's, an Masolino's und besonders an Fra Angelico's Stil gemahnende frühe Madonnenbilder sind von jener Zartheit der Empfindung durchweht, wie sie die Ascese des Klosters und die alten Traditionen in ihm erzogen. Aber dicht neben dieser thaufrischen jungfräulichen Gestalt, die wie eine Waldblume in der Waldeinsamkeit erblüht ist und in rosigen Farben leuchtet, tritt in der Bildung des göttlichen Kindes eine so derbe und massige Formgebung, ein so gedankenloses, spielendes und tastendes Kindesleben auf, dass wir die Wirkung des Naturalismus empfinden. Der schwere Kopf sitzt fast ohne Hals

auf den Schultern, die kindlichen Glieder haben Anlage zur Fettsucht. Man sehe die schönen, weihevollen Darstellungen des Erlösers als Kind in den Fresken Giotto's zu Padua, wie es mit feierlichem Ernst die drei Könige segnet, oder wie es still, klug und ergeben aus der Umhüllung herausschaut, in der es in der Krippe ruht, oder aus dem Mantel der Jungfrau, die es in Anbetung versunken wie ein grosses, unfassbares Geheimniss durch den Sand der Wüste trägt; immer sind die zarten Formen von höherem Leben erfüllt, und Anbetung umgiebt den menschgewordenen Gott. Man sehe auch die liebliche Gestalt des Kindes Johannes in den Fresken von S. Croce, welches dem stummen Zacharias gebracht wird, wie es mit reizvoller Wendung dem Vater sich zukehrt und die rechte Hand erhebt, als wollte es auf seine höhere Sendung von oben her hinweisen. Hier empfinden wir jene echte und duftige Poesie des kindlichen Lebens, wie sie aus der Weihe des religiösen Gedankens erwachsen ist.

Das Quattrocento hat für diese feinen, psychologisch bedeutsamen Züge keine Empfindung mehr. Mit der religiösen Poesie schwindet der höhere Reiz, und der Naturalismus quält sich ab, in der Schilderung des hülflosen Kindesleibes das Mögliche zu leisten, bis diese Gebilde zu ausgestopften Puppen herabsinken. Schon bei Filippo Lippi beginnen diese Deformationen in höchst bedenklicher Weise. Verrocchio's Kinderleiber haben richtigere Anatomie, bessere Verhältnisse und mehr Frische der Bewegung, aber die Extremitäten sind plump, und die von Einschnitten durchsetzten, aufquellenden Glieder haben etwas Krankhaftes, das sich bei Lorenzo die Credi und Botticelli zur Geschwulst ausbildet. In Donatello findet das Kinderleben, soweit die Büsten in der Kirche der Vanchettoni und der Casa Martelli, sowie im Bargello dasselbe vorführen, einen frischeren Ausdruck, der von Manier frei ist.

Der Schmelz der Ausführung zumal in dem Giovannino der Casa Martelli ist gross. Ueber den weichen Muskellagen, die das zarte Knochengerüst umspannen, liegt die sammtne Haut, und das Blut scheint die zarten Wangen zu heben. Das Lächeln dieses Kopfes ist erfrischend wie ein Frühlingshauch. In der Darstellung der Madonna tritt bei den späteren Quattrocentisten mehr und mehr das Modell in den Vordergrund, so bei Filippino, Botticelli und Ghirlandajo. Die alte einfache, ideale Gewandung der alten Schulen geht in modernes Costüm über, höchst verwickelte Kopftücher streifen an das Barocke und werden von Michel Angelo mit Vorliebe weiter gebildet. In den grösseren Figurenbildern, deren Mittelpunct die Madonna mit dem göttlichen Kinde bildet, schwindet der Vorgang zum Hofceremoniell zusammen, die Engel gerathen immer mehr in derbe Körperlichkeit hinein und können sich naturgemäss mit den Flügeln nicht mehr erheben; auch hier dienen die Lehrlinge des Ateliers zum Vorbilde, und ihre Porträts werden in den Schulen ausgebeutet. Filippino ersetzt die Würde der Himmelskönigin durch eine überschlanke, erschöpft blickende Gestalt, die ein krankhafter Zug entstellt, der den Verfall der Kunst andeutet. Wir schliessen diese Betrachtung mit den Worten Rumohr's, die sehr bezeichnend sind:

„Besonders missglückte ihnen (den Naturalisten) die Madonna, deren leicht verletzliche Idee von den Giottesken ungleich reiner aufgefasst worden. Die bestimmtere Darstellung der späteren Florentiner erhebt über alle Zweifel, dass die Madonnen des Fra Filippo meist gemein sind, des Cosimo Rosselli abscheulich, des Sandro und Domenico Ghirlandajo ehrliche Bürgerfrauen, des Filippino liebliche Dirnen.“ [1])

---

[1]) Ital. Forschungen, II, 309.

Die Leistung Fra Bartolommeo's gab Veranlassung zu einem langen Streite. Da über den Preis Nichts festgesetzt war, blieb er dem Ermessen des Malers vorbehalten. Er forderte 200 Ducaten, von denen er bereits 40 erhalten hatte. Bernardo hielt die Forderung für zu hoch und setzte sie auf 80 herab, doch wollte Fra Bartolommeo nicht über 160 hinabgehen. Nach mehrfachen Berathungen beschlossen die Väter von S. Marco, die Sache dem Ermessen des Abtes der Badia zu überlassen, zumal da Bernardo als streitsüchtiger Mensch bekannt war.[1]) Es blieb nun noch das Rechtsmittel des Appells an die Innung der Medici e Speziali übrig, aber auch hier führten die Vorberathungen der vier Estimatori zu keinem Resultat. Da die Brüder nicht vor einem weltlichen Gericht erscheinen wollten, und der Convent des Geldes bedurfte, wandte sich der Syndicus Fra Roberto an Francesco Magalotti, einen Schwager Bernardo's und guten Freund des Convents, dem aus Vollmacht des Generalvicars und des Priors die Bestimmung des Preises übertragen wurde. Am 17. Juli erschien dieser mit weiteren 60 Ducaten, die mit den erhaltenen 40 acceptirt wurden, und er durfte das Bild hinwegtragen. So wurde dieser Streit in gutem Vernehmen beendet.

In diese Zeit gehört wohl auch das kleine Fresko in einer Lünette über dem Eingang zum kleinen Refectorium. Es ist ein schönes Gegenstück zu dem Fresko des Fra Angelico über der Thür der Foresteria, das an Wärme, Innigkeit und Einfachheit der Darstellung sich ihm würdig an die Seite stellt. Das Motiv ist die Scene von der Herberge zu Emaus, mit höchster Noblesse zur Anschauung gebracht. Der jugendlich blühende Kopf des Herrn[2]) mit

[1]) „huomo lungo et litigoso" heisst er im Document.

[2]) Rio bemerkt hierzu mit richtigem Gefühl: „Jamais il n'a donné à la tête de l'Homme Dieu un caractère qui exprime si bien sa double nature. Art chrétien, Tom. II, p. 427.

kurzem Bart und weichem Lockenhaar, voll Sanftmuth des Ausdrucks und klarer Formgebung vereinigt die Zartheit Angelico's mit der Bestimmtheit Lionardo's. Die breiten Gewandmassen steigern den feierlichen und ernsten Eindruck. Auch die Freskotechnik ist hier zu einer Sicherheit und Klarheit des Vortrags gediehen, dass man den seiner Herrschaft bewussten Künstlergeist herausfühlt.[1]) Hier hat Rafael die breiten Züge seiner römischen Freskobilder studiert. Nach Vasari trüge die Profilgestalt mit vollem und röthlichem Gesicht das Portrait des Fra Niccolò della Magna, welcher dem Fra Santi Pagnini im Juni 1506 im Priorat von S. Marco gefolgt war, im folgenden Jahre zum Generalprocurator des Ordens erwählt und später Erzbischof von Capua und Cardinal wurde.[2]) P. Marchese glaubt in dem andern Jünger das Bild des P. Santi Pagnini zu erkennen.

Denken wir uns in jener Zeit den jugendlichen Rafael in der Mitte der zwanziger Jahre an der Seite des ernsten und gereiften Dominicaners, dessen Ruhmesstern in der Florentiner Schule glänzend sich erhob, so haben wir ein anmuthiges Bild jener glänzenden Zeit vor uns.[3]) Rafaels jugendliches Wesen vertiefte sich, indem es die ernsten

---

[1]) Handzeichnungen in Weimar I. B., 167, II, 140.

[2]) Nicolaus von Schomberg, einer schwäbischen Adelsfamilie angehörig, aber zu Meissen geboren, kam jung nach Rom, trat in den Dominicanerorden und gehörte im Marcuskloster zu Florenz zu den Anhängern Savonarola's. Als er sich später der mediceischen Partei anschloss, musste er vom Volke sich „Judas" nennen hören. Unter Julius II. Generalprocurator wurde er von Leo X. sehr begünstigt, mehr noch von Clemens VII., der ihm grosses Vertrauen schenkte. „Fra Niccolò," sagt Contarini von ihm, seinem nachmaligen Collegen, „ist wohlgesinnt, theilnehmend, mildthätig, aber ein schlauer Mann." Reumont, Gesch. d. St. Rom. 3. B. 2. Abth. p. 165, 166.

[3]) Pungileoni, Elogio di Raffaello, p. 71, 72.

Züge Fra Bartolommeo's in sich aufnahm, welche den Grundton seiner römischen historischen Arbeiten ausmachen. Dieser jugendliche Geist reifte unter dem Einfluss der in Fra Bartolommeo neu erstandenen Würde und Hoheit des alten historischen Florentiner Stils schnell zu grossartiger Entfaltung. Indem er die perugineske Anschauungsweise ablegte, erblühten die reichsten Seiten seines Wesens; seine Ideen gewannen an Vertiefung, und die Formgebung erhielt jene Grossartigkeit und Breite, von der wir in Perugia die ersten Spuren finden, und die sich durch die Disputa bis zur Befreiung Petri immer künstlerisch freier entwickelt.[1]) Hier wäre vielleicht ein Moment der Wirksamkeit Savonarola's zu suchen. Sein Andenken war lange in Florenz lebendig[2]) und auch in Künstlerkreisen noch erhalten. Es hat den Verfall der Kunst nicht aufhalten können, aber es hat schützend und bewahrend über den edleren Geistesblüthen gewaltet, die auf dem Boden der Florentiner Kunst erwachsen sind.[3]) In Fra Bartolommeo lag die religiöse Richtung der Kunst schon von Anfang an beschlossen; aber der Geist Savonarola's hat sie zu jener reifen und ernsten Schönheit erblühen lassen, die den Meister auf dem Boden des XVI. Jahrhunderts wie einen Lehrer der glühenden Beredsamkeit seines grossen Lehrers erscheinen lässt. Fremd stehen die Werke des Fra Bartolommeo in dem kalten Licht der Gallerien neben denen Andrea's del Sarto und anderen Werken rein welt-

---

[1]) S. Quatremère de Quincy im Leben Rafaels.

[2]) Bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts war der Platz vor der Signorie am Todestage mit Blumen bestreut.

[3]) Rio übertreibt, wenn er sagt:

Ce réveil, commencé par Pérugin et achevé par les prédications de Savonarole, donna lieu à un mouvement d'oscillation remarquable dans l'école Florentine. Art chrétien, Tom. I, p. 401. Paris 1874.

licher Richtung, weil der Geist des Predigers in der Wüste in ihnen lebt und sie über die Richtungen der Zeit stellt. Sie sind aus gläubiger Anschauung hervorgewachsen, und die Gewalt der Idee beherrscht sie ganz. Sie sind Wegweiser zum Erhabenen, Ueberirdischen hin und erfüllen in der Kunst des XVI. Jahrhunderts eine ähnliche Aufgabe, wie die Werke Fra Angelico's im vorhergehenden. Auch Rafael hat in jener Luft geathmet, in der noch die Erinnerungen Savonarola's lebten, und die ernsten tiefen Klänge, die uns aus vielen seiner römischen Arbeiten entgegentönen, den Aufschwung zum Erhabenen, Grossen hin hat nicht nur die Berührung mit den Werken Fra Bartolommeo's gezeitigt, sondern auch der Aufenthalt in S. Marco, der persönliche Umgang mit Fra Bartolommeo, der Austausch der Ideen, die Berührung mit den Erinnerungen an den Reformator, der Verkehr mit den gelehrten Dominicanern, und endlich die Versenkung in jenes Reich himmlischer Schönheit, wie es aus den Werken Fra Angelico's von den Wänden des Convents herabstrahlt. Wie oft mögen der ernste Mönch und der jugendliche Rafael diese Räume durchwandert und sich in Anschauen dieser Schönheiten versenkt haben. Auch die technischen Fortschritte der Kunst bildeten, wie wir annehmen dürfen, den Gegenstand, der von beiden lebhaft discutirt wurde. Fra Bartolommeo konnte mit seinen Erfahrungen der Freskotechnik Rafael zur Seite stehen, und da er sich schon im letzten Gericht als ersten Coloristen gezeigt hatte, musste es für die vielseitige Natur Rafaels überaus anziehend sein, sich in die Farbengebung Fra Bartolommeo's hineinzuleben und für seine eigene Entwicklung jene reichen Mittel zu erwerben, die wir ihn später in verschwenderischer Fülle anwenden sehen.

Aus dem Studium der Werke Fra Bartolommeo's heraus begann Rafael jene Altartafel der Madonna del

Baldacchino, die er unfertig hinterliess und die dann später durch einen unbekannten Maler des XVII. Jahrhunderts durch Anwendung von Lasuren den Schein der Vollendung erhalten hat.[1]) Nach Vasari war das Bild von der Familie Dei für ihre Capelle in S. Spirito in Auftrag gegeben, aber unfertig zurückgelassen worden. Herr Baldassare Turini hat es später in der Pfarrkirche seiner Vaterstadt aufstellen lassen. Gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts kauften es die Mediceer von den damaligen Besitzern und liessen es in den Pittipalast bringen. Leider haben gerade diese Uebermalungen die ursprüngliche Anlage sehr entstellt. Das Motiv ist die unter einem Baldachin sitzende Madonna, dessen Vorhang von zwei Engeln, in schwingender und verkürzter Stellung, gehalten wird. Rechts und links vom Thron sind Heilige aufgestellt, und zwei Putten sitzen auf den Stufen. Der symmetrische Aufbau der Gruppe, die Bewegung der Madonna, die Anordnung der Heiligen zu den Seiten des Thrones, die den Vorhang haltenden Engel, die beiden Putten zu den Füssen der Madonna sind deutliche Anklänge an Fra Bartolommeo; aber die vornehme Ruhe, das Gedrungene der Compositionen, die feierliche Stimmung seiner Werke gehen diesem Bilde ab. Die Madonna in der ihr eigenthümlichen Bewegung könnte ganz von Fra Bartolommeo gezeichnet sein; in den Heiligen, die zu schlank ausgefallen sind, treten perugineske Typen und Bewegungen auf. Der Wurf der Gewandung ist vielfach dem Stil des Frate nachgebildet.

Aus dem Document über die Beilegung des Streites zwischen Fra Bartolommeo und Bernardo del Bianco erfahren wir, dass der Convent von S. Marco mit dem in Venedig Verkehr unterhielt. Der Syndicus Fra Roberto war in Geschäften dort gewesen und hatte Schilderungen

[1]) Richa, Chiese di Firenze, IX, p. 20.

von der Lagunenstadt mit gebracht, die den Wunsch in Fra Bartolommeo rege machten, den Geist der venetianischen Kunst durch eigene Anschauung kennen zu lernen. Ohne Zweifel hat zu diesem Entschlusse auch der Bildhauer Baccio da Montelupo mitgewirkt, der in Venedig in der Verbannung lebte.[1]) Im April des Jahres 1508 langte Fra Bartolommeo in Gesellschaft des Syndicus in Venedig an, begrüsst von dem alten Kunstgenossen, der einst mit ihm unter dem Banner Savonarola's gestritten hatte. Mit ihm besuchte er die Kunstschätze der Stadt und durchwanderte die Werkstätten. Auch im Kloster von S. Piero Martire in Murano sprach er vor, wohin ihm der Ruf seiner Kunst schon vorausgeeilt war. Man wünschte dort für die neugebaute Kirche ein Altarbild und bat ihn, ein solches auf Leinwand im Werthe von 70—100 Ducaten zu malen. Drei Ducaten wurden ihm gleich ausgezahlt, um Material anzuschaffen, und ein Handgeld von weiteren 25 Ducaten für das Bild selbst vorausbestimmt. Diese 25 Ducaten sollten theils von Baccio da Montelupo ausgezahlt werden, theils durch die Hände des Fra Barnaba in Florenz, der von Fra Bartolommeo Dalzano, Vicar des Convents in Murano, einen Band Briefe der heiligen Katharina von Siena besass, die er verkaufen sollte.

Fra Bartolommeo's Geist versenkte sich lebhaft in die Farbenpracht, die ihm in den damaligen Ateliers von Venedig wahrhaft bezaubernd entgegentrat, und die das eigentliche

---

[1]) Burlamacchi, Vita di Fra Girol. Sav. p. 166.

„Mentre ardeva la fiamma della persecuzione contro il Padre Girolamo, molti dei seguaci suoi fur costretti lasciar Firenze, et mutar paese: tra' quali fu uno scultore molto eccellente, domandato Bartolo da Monte Lupo, il quale volendo andarsene a Venezia, quando fu a Bologna, un canonico del duomo di quella città lo ritenne in casa sua, et gli fece fare gli dodici Apostoli di rilievo, tanto mirabili, che tutta la città corse a vederli etc.“

Element dieser Schule ist. Die Pracht des Orients, aus dem Venedig seine Schätze geholt hat, bringt erst den eigentlichen Character dieser Malerei zu glänzender Entfaltung. Fast spurlos geht das XIV. Jahrhundert, das in Florenz die reichsten Früchte nationaler Kunst zeitigt, an Venedig vorüber. Der Wellenschlag der Kunstbewegung reicht von Florenz bis hinauf nach Padua, wo Giotto Unsterbliches geschaffen hat, und später die Veroneser Altichieri und d'Avanzo eine prächtige Nachblüthe des giottesken Stils hervorriefen; aber für Venedig ist erst das XV. Jahrhundert die Zeit des Erwachens seiner Kunst geworden. Es scheint, dass der weiche, träumerische Volkscharacter, und die durch die Berührung mit dem Orient für den Sinnenreiz genährte Phantasie der geistigen Strömungen des XV. Jahrhunderts bedurft haben, um zum nationalen künstlerischen Empfinden zu erwachen. Erst Gentile da Fabriano bringt in das Handwerksmässige der venetianischen Trecentisten durch die umbrische Kunstweise neues Leben, aus dem die Schule der Muranesen hervorgeht; aber erst in den Bellini erscheinen die eigentlichen Grundzüge der venetianischen Kunst. Est ist unzweifelhaft, dass der Wellenschlag des toscanischen Kunstlebens erst den eigentlichen Impuls zur nationalen Entwicklung gegeben hat. Gentile war vor dem Jahre 1420 in Venedig thätig, und Jacopo Bellini wurde sein Schüler, der dem Meister nach Florenz folgte und 1422 als Geselle im Atelier Gentile's arbeitete. So nahm er die Florentiner wie die umbrische Kunstanschauung in sich auf und verpflanzte sie in seine Heimath. Noch ein anderer Einfluss wirkt auf die Familie der Bellini, in denen zuerst die venetianische Malerei ihre eigentliche Auferstehung feiert. Durch Donatello hat auch Mantegna die mächtige Anregung der Florentiner Kunst empfunden, die ihn bis zum Uebertragen der Gesetze statuarischer Bildung in die Malerei

fortriss und seine ganze bildhauerische Anschauung formte. So kommt durch Gentile da Fabriano das weiche umbrische Element, das dem venetianischen verwandt ist, in die Lagunenstadt, während durch Mantegna und Jacopo Bellini von Padua aus der Classicismus Donatello's eindringt. Die Frucht dieser sich berührenden Richtungen, die sich durchdringen, erscheint erst in Gentile und Giovanni Bellini, während in Jacopo bei allem Fleiss der Naturbeobachtung die Formgebung zwischen der byzantinischen verknöcherten Tradition und dem Classicismus die Mitte hält.

Gentile und Giovanni Bellini, deren Blüthe in den Anfang des XV. Jahrhunderts fällt, erhalten von ihrem Vater die Neigung für die Florentiner Kunstweise, durch ihren Schwager Mantegna die Vorliebe für das plastische Element und die antikisirende Richtung. Aus der Trockenheit der ursprünglichen Richtung erheben sie sich allmählig zum feinsten Gefühl für das Leben der Farbe und überflügeln durch genauere Erfassung der perspectivischen Gesetze, Harmonie der Farbengebung, Characteristik des Lebens schnell die Richtung der Schule von Murano, Giorgione und Tizian vorbereitend.

Der Volkscharacter, die orientalische Pracht der reichen Handelsstadt, die in solcher Abgeschlossenheit zu eigenartigem Leben erblühte, die prächtige Lichtwirkung auf die aus dem Meere steigenden Dünste, die malerische, von der Feuchtigkeit gebräunte Architectur geben der Malerei des XVI. Jahrhunderts ihren Character. Hier war nicht die Linienschönheit classischer Höhenzüge, die den Horizont begrenzt und den Sinn für die Bewegung der Linie weckt, bestimmend, sondern das Meer mit dem Farbenspiel der Sonne und des Mondes, mit der Verschleierung der Ferne und den farbenglühenden Segeln darauf. Hier war die Piazza, wo sich der Reichthum der Stoffe entfaltete, und man die Wonne des Daseins in heiterem Genussleben kostete.

Darum bildet sich bei den Malern des Cinquecento in Venedig das Gefühl für die Schilderung des Genusslebens aus, und die Kunst erhält einen rein weltlichen Character. Ihre farbenglühenden Gebilde sind in den Kirchen sowohl, wie in den Palästen der Grossen nichts Anderes, als die Verherrlichung der Macht, des Reichthums, des genussvollen Daseins, des üppigen Sinnenlebens.

Fra Bartolommeo musste in Venedig auch der Kunstthätigkeit seiner Ordensbrüder begegnen. Fra Francesco Colonna als Architect, Fra Giocondo als Ingenieur hatten einen bedeutenden Namen.[1])

Die prachtvolle Kirche S. Giovanni e Paolo und der Convent waren von Architecten des Ordens erbaut worden, und zwei Priester, P. Marco Pensaben und M. Maraveja waren vielleicht schon damals als Maler bekannt. Mit den Eindrücken der bellinesken Schule kehrte Fra Bartolommeo nach Florenz zurück. Der Auftrag für die Kirche des Convents in Murano beschäftigte ihn zuerst, und seine erste Aufgabe war, die Werkstatt des Klosters auf einen besseren Fuss zu setzen und Kräfte heranzuziehen,[2]) die ihn bei seinen grösseren Arbeiten unterstützten. Zunächst zog er seinen alten Freund Albertinelli als Gehülfen heran und schloss mit ihm einen Contract, der eine artistische Genossenschaft bekräftigte. Das von P. Marchese in S. Marco

---

[1]) Fra Giocondo war ebenso berühmt durch seinen Eifer für classische Gelehrsamkeit wie als Architect. Als Gelehrter war er Mitglied der von Aldo Manuzio gestifteten Akademie für die Textkritik griechischer und römischer Classiker.

[2]) Gehülfen waren Fra Paolino da Pistoja, Benedetto Cianfanini, Gabbrielle Rustici, Cecchino del Frate und Fra Andrea, von dem die Miscellaneen des Convents berichten, dass er den Fra B. bei der Herrichtung der Tafeln unterstützte.

Miscellanea Nr. 2, vol. in fol. ms. ad. ann. 1512.

P. Marchese, Memorie II. p. 61 in nota.

gefundene Document aus S. Marco vom Jahre 1512 spricht die Trennung einer dreijährigen Genossenschaft aus, deren Beginn in das Jahr 1509 zu setzen wäre, also bald nach der Rückkehr Fra Bartolommeo's aus Venedig.[1]) Diese mit Zustimmung des Priors im Interesse des Convents begonnene Societät war im Kloster nicht neu. Auch Fra Giovanni Angelico hatte den Benozzo Gozzoli als Gehülfen bei sich gehabt. Der Convent übernahm dabei alle laufenden Ausgaben zum Besten der Societät, an deren Schluss der Gewinn nach Verkauf der Bilder und Abzug der Ausgaben getheilt wurde; wobei natürlich auf Seiten Fra Bartolommeo's der Convent allein den Gewinn erhielt. Vom Chordienst waren die Patres, die zugleich Künstler waren, dispensirt, das Officium durften sie privatim recitiren.[2])

Dass bei der gemeinschaftlichen Arbeit Fra Bartolommeo das Meiste selbst entworfen und schliesslich durch die letzten Ueberarbeitungen und geeignete Retouchen den Werken Einheit des Characters gegeben, erscheint in dem Verhältniss der beiden Künstler begründet. Wo übrigens Fra Bartolommeo die Hauptarbeit zugefallen ist, hat er seinen eigenen Namen hingesetzt. Er wählte für das Altarbild der Kirche von S. Piero Martire in Murano das schöne Motiv des Padre Eterno mit der heiligen Magdalena und Katharina von Siena, ein Werk, das nie seinen Bestimmungsort erreichte, sondern eine Zierde von S. Romano

---

[1]) Doc. V. bei P. Marchese.

[2]) Razzi, Uomini illustri, p. 353, N. IX.

„E si dee notare come questi padri dipintori erano dispensati dal coro, onde dicevano l'ufficio da per loro; e i danari che guadagnavano, andavano alla comunanza del Convento, rattenendosi solamente quanto faceva di bisogno per comprare i colori, e altre cose necessarie all'arte."

in Lucca wurde und jetzt in der städtischen Gallerie daselbst bewahrt wird.[1])

Den oberen Theil des Bildes nimmt die thronende Gestalt Gott Vaters ein. Ein rother Mantel umfliesst in gewichtigen Falten seine Gestalt; seine Rechte segnet die knieenden Heiligen, während die Linke sich auf ein geöffnetes Buch stützt, das das Alpha und Omega enthält;[2]) eine Schaar Engel umgiebt ihn, von denen zwei Blumen als Zeichen der himmlischen Gnaden auf die Heiligen herabstreuen, andere eine goldene, mit Perlen besetzte Kette und eine Krone halten, und wieder andere aus dem Gewande des ewigen Vaters spielend herausschauen. Derjenige, auf dessen Kopf der Fuss Gott Vaters ruht, breitet eine Rolle aus mit der Inschrift: „Divinus amor extasim facit."[3])

Im unteren Theile knieen auf Wolken, die sich zu Engelköpfen gestalten, Magdalena und Katharina, erstere voll überirdischer Ruhe und ganz in inneres Schauen versunken, mit der Linken den Schleier raffend, mit der Rechten das Salbgefäss haltend. Ihr Antlitz ist mehr aus dem Bilde herausgewendet, während Katharina, nach oben sehend, in ekstatischem Schauen ganz absorbirt erscheint. Die Inschrift daneben: „Amore langueo", sowie die neben der heiligen Magdalena: „Nostra conversatio in coelis est", findet in der That ihren lebendigen und ergreifenden Ausdruck. Die Characteristik ist fein und überaus genau. Das Erglühen der jungfräulichen Liebe, die sich in aller

---

[1]) Als der Verfasser das zweite Mal Lucca besuchte, wurden den beiden grossen Bildern des Fra B. zwei Wände des Hauptsaales überwiesen, wodurch diese Meisterwerke sehr gewonnen haben, denn sie litten augenscheinlich durch die Nachbarschaft und ungünstiges Licht.

[2]) Zeichnung dazu in den Uffizien.

[3]) Dionysius Areop. De divinis nominibus, lib. IV.

Pracht in den Strahlen des Himmelslichtes entfaltet, spricht aus der ganz nach oben gewendeten Bewegung der seraphischen Katharina. Magdalena, in rothem Untergewand mit tiefbraunem Mantel, zeigt den seligen Frieden der Büsserin, deren Herz nach den Kämpfen der Erde zur Ruhe gekommen ist.[1]) Ueber dem feinen Kopf mit goldigem Fleischton und transparenten Schatten liegt ein leiser Hauch des Ernstes, wie eine Erinnerung an die Busse, die sie in das Reich des Friedens versetzt hat. Ihr Antlitz ist demüthig abgewendet, das Auge nach unten geschlagen, als ob die göttliche Barmherzigkeit sie mit Anbetung und Staunen erfüllte. Die Bewegung ihrer Hände ist leicht und selbstvergessen und unterstützt den Eindruck der Verinnerlichung.

Die Reinheit der Busse und die Reinheit der Unschuld sind hier in psychologisch wahren und feinen Zügen geschildert. Während die Busse sich bescheiden dem Throne des Ewigen naht, wendet sich die Unschuld vertraulich und mit aller Kraft der Empfindung ihm zu ohne die Schatten der Erinnerung.

Dem unteren Theile des Bildes, das an geistigem Inhalt, Feinheit der Auffassung und Leuchtkraft des Colorits zu den grössten Leistungen des Frate gehört, entspricht der obere nicht ganz. Wir dürfen es uns vor den vollendeten Figuren der beiden Heiligen nicht verhehlen, dass die Figur Gott Vaters, die lebhaft an das Atelier Rosselli's erinnert, weder an höherer Weihe noch in der Malerei ihnen gleichsteht. In den Putten sind auffällige Härten in der Modellirung und in der Farbe, die schon Rumohr, der die Societät der beiden Künstler nicht kannte, auf

---

[1]) Cartonzeichnungen zu beiden Figuren in dem letzten Zimmer der Gallerie der Akademie d. K. in Florenz. Entwürfe in Weimar I. B. N. 76, die übrigen vier zweifelhaft (101, 102, 124; II. B. 94).

den Gedanken brachten, dass hier zweierlei Hände gewaltet hätten. Er vermuthete die Hand Rafaels. „Beide Engel," sagt er, „sind gegenwärtig ihrer Velaturen gänzlich beraubt, so dass zu Tage liegt, wie die Unterlagen behandelt worden. Ihre Schattenseiten, in der Carnation, sind stark impastirt, leicht grau im Tone. Diess ist Rafaels Methode; Fra Bartolommeo aber ging in den Schatten der Carnation von braunen Lasuren aus, welche er aber auch in der Folge durch Halblasuren und Lasuren verstärkte, nie mit einem sie ganz verdeckenden Impasto überlegte.[1])

Dass die Hand Albertinelli's im oberen Theil thätig gewesen ist, erscheint bei eingehender Vergleichung ganz unzweifelhaft. Nicht nur die Putten, auch die Gestalt Gott Vaters trägt härtere Züge an sich, als irgend ein anderer Theil des Bildes. Die ganze untere Hälfte mit der schönen tizianischen Landschaft ist dagegen im Geiste der Venetianer gemalt und zeigt keine Anklänge an die Werkstatt des Rosselli mehr. Die Gestalten der beiden Heiligen sind von solcher Zartheit der Farbenbehandlung, in den flüssigen Lasuren, goldigen Fleischtönen und durchsichtigen Schatten erscheinen sie so weich in die Luft eingebettet, dass wir einen Meister herausfühlen, der in Giorgione's geheime Werkstatt eingedrungen ist. Wenn der Blick von diesem unteren Theile des Bildes emporsteigt, fühlt der Beschauer, dass er sich mehr der Florentiner Anschauung und Technik genähert hat.

Die Art und Weise, die Dinge malerisch zu erfassen, ist in beiden Schulen verschieden. Die Venetianer offenbaren das feinste Gefühl für das Verhalten des Stofflichen dem Lichte gegenüber. Je nach der Art der Zusammensetzung der Atome reflectiren die Stoffe das Licht mehr oder weniger, je nach ihrer Kraft, es zu absorbiren. Dieses

---

[1]) Ital. Forschungen, III, p. 71, 72.

Empfinden für das Verhalten des Stofflichen dem Lichte gegenüber durch die Farbe und die technische Behandlung wiederzugeben, ist der venetianischen Schule eigen. Correggio geht der Wechselwirkung von Licht und Schatten nach; ihre geheimnissvollen Beziehungen zu einander, ihr gegenseitiges Verhalten hat er, wie kein Anderer, zur künstlerischen Darstellung gebracht. Die Venetianer malen den Stoff, so dass wir die Porosität des Fleisches mit seinen darin fluthenden Blutwellen,[1]) das Starre der Brocatgewänder, das Harte des Metalls zu fühlen glauben, oder des Feuchten und Dämmernden der Landschaft mit Auge und Nervenreiz inne werden. Fra Bartolommeo hatte in diesem schönen Bilde die Vielseitigkeit seiner genialen Natur hervorgekehrt. Mit künstlerischer Freiheit, wie es nur den grössten Talenten verliehen ist, hatte er den malerischen Ausdruck des Kunstwerks, wie er in Venedig sich herausgebildet, in seinen Stil aufgenommen und zur Harmonie verschmolzen. Darin steht er dem Rafael gleich, dass seine grossangelegte Natur die Strömungen, die sie berühren, in sich aufnimmt, ohne die künstlerische Herrschaft zu verlieren.

Als das Bild vollendet war, erhielt der Convent von S. Piero Martire in Murano Nachricht davon; doch verzögerten sowohl die unruhigen Zeiten als der Tod des Vicars Dalzano die Abholung. Dann erschienen zu Florenz zwei Brüder aus Murano, um nochmals über den Preis zu verhandeln. Von den 100 Ducaten, welche festgesetzt waren, hatte das Kloster bereits 28 ausgezahlt. Fra Bartolommeo erklärte sich nun bereit, mit noch weiteren 70 zufrieden zu sein, aber auch diese Forderung erschien den Brüdern noch zu hoch, und mehrere Jahre lang blieb das

---

[1]) Der eigentliche Maler des Fleisches ist Rubens, der die Venetianer noch übertraf.

Kloster S. Marco ohne weitere Nachricht.[1]) Der Fall ist übrigens dadurch zu erklären, dass in Folge des Kirchenbau's die finanzielle Lage des Klosters eine höchst armselige war. Verfasser dieses fand unter den Documenten des Klosters zu Murano mehrere, die von grosser Verlegenheit Kunde geben, so dass die Brüder sich an das Staatsoberhaupt wenden mussten, um Nachsicht bittend, da sie die Weintaxe nicht bezahlen konnten. „Serenissimo principe. Li frati de sancto petro martire da Murano se ritrovano in tanta necessitade che alo presente non pono simul comprare lo vino per provisione di questo anno, e pagare lo datio del dicto vino, per la qual cossa humilmente supplicano ala vostra sublimitade se degna di concederge termino quanto alo pagamento delo datio del dicto vino per tutto lo tempo deli presenti dacieri infra el qual tempo li dicti frati indubitatamente satisfaranno a denari contadi etc.“[2])

Obgleich für den Neubau der Kirche zu Murano, sowie des Glockenthurms und der Sacristei reichliche Almosen geflossen waren, überstiegen die Kosten doch die Kräfte der Brüder.[3]) Diese Umstände erklären hinlänglich das Schweigen des Convents hinsichtlich des bestellten Bildes, das dann, wie bemerkt, nach S. Romano in Lucca kam, wo damals P. Santi Pagnini Prior war. Die Neigung Fra Bartolommeo's für diesen seinen Gönner mag ihn bewogen haben, das Bild nach Lucca zu schicken. Die Inschrift lautet: Orate pro pictore. 1509.

---

[1]) Doc. III. bei P. Marchese enthält den Protest gegen den Convent von Murano im Jahre 1511.

[2]) Archivis di Venezia, Convento di Murano, N. 58, Scritture varie.

[3]) Die Geschichte des Baues ist erzählt in den Annali del convento di S. P. M. da Fra Vinc. Relucenti d'Ascolo, ad ann. 1498 p. 39. Cod. in fol. im Archivio di Venezia, Convento di Murano, scritture varie.

Das zweite bedeutende Werk, das in Gemeinschaft mit Albertinelli entstand, ist die thronende Madonna zwischen zwei Heiligen, eine Zierde des Doms von Lucca. Auch hier ist aus der Unterschrift zu ersehen, dass die Hauptarbeit Fra Bartolommeo zugefallen ist.

Es ist die thronende Madonna mit den Heiligen Johannes der Täufer und Stephanus zur Seite. Ueber ihrem Haupte halten zwei schwebende Engel Krone und Schleier; auf den Stufen des Thrones sitzt ein lautenschlagender Engelknabe; den Hintergrund bildet eine abendliche Landschaft.[1]) Die Haltung der Madonna in der sittsamen Verhüllung des blauen Mantels zeigt von Andacht und innerer Anbetung des göttlichen Kindes, das auf ihren Knieen liegt und sich in anmuthiger Bewegung zu dem spielenden Engel hinwendet, indem es die Rechte zum Segnen erhebt. Die ehrfurchtsvolle Berührung der Hand, die tiefe Sammlung, die aus der Haltung der Madonna spricht, das schwermüthige Lächeln zeigen den Ernst der Auffassung und die Andachtsstimmung des Künstlers, welcher die Kraft und Frische der jungfräulichen Würde mit der Anmuth der mütterlichen Hingebung zu vereinen wusste. Zu beiden Seiten stehen der Täufer und Stephanus, der letztere kenntlich durch die Steine auf seinem Haupte. Auch hier ist inneres Leben und ein Zug hingebender und tiefgefühlter Andacht. Die schön bewegte, blühende Jünglingsgestalt mit demüthiger Geberde, die Palme des Sieges dem göttlichen Kinde darreichend, von dem aller Sieg ausgegangen ist, steht in prächtigem Gegensatz zu der reifen Männergestalt des Täufers der mit der Rechten auf die Quelle des Heils deutet. Der Ernst verklingt in dem kleinen Engel, der musicirend auf den Stufen des Thrones sitzt. Die tiefe Farbenstimmung vermehrt den Eindruck

---

[1]) Handzeichnungen in Weimar, II. B. 82, (95, 108)? 120, 140, 150.

feierlicher Ruhe und Sammlung. Im Aufbau der Composition, feiner Abwägung der Verhältnisse, Flüssigkeit der Bewegungen, geht dieses Werk ganz aus den Anschauungen des Lionardo hervor. Die energische Farbe, saftig und tief gestimmt, lehnt sich an die Venetianer an; die meisterhafte Behandlung des Helldunkels erinnert an Correggio. Grosse Weichheit und Linienanmuth geht durch die Mittelgruppe hin, die ein Zauber von Milde und Reinheit wie ein Lichtschein umgiebt, der über die beiden heiligen Gestalten hinstrahlt. Auch die Reize der Farbe sind dem feineren künstlerischen Gefühl erschlossen. Aus dem durchsichtigen Blau der Luft treten weich umhüllt die Leiber der Engel hervor. Gegen die Luft setzt sich das mehr körperliche Blau des Mantels ab, aus dem das Incarnat goldig und rein hervorschimmert. Die rothe Tunica des heiligen Stephanus mit dem weit ausladenden weissen Unterkleid entspricht der Reinheit und Liebe des jugendlichen Martyrers, während der dunkelviolette Ueberwurf des Täufers dem Ernst des Busspredigers zukommt. Die Sicherheit, mit der der Meister die neugewonnene Anschauung des Farbenlebens hier seinem Stil einverleibt, zeigt ihn im ruhigen und vollen Besitz seiner Mittel. Hier fühlen wir, dass es dem Genie allein verliehen ist, Alles, was es in den Bereich seiner Kraft zieht, zu durchdringen und zur Einheit zu gestalten. Die günstige Aufstellung des Bildes in der Capelle, dessen einfache Marmorarchitectur einen passenden Rahmen bildet, vermehrt ohne Zweifel den weihevollen Eindruck dieses Meisterwerkes. Die Milde der Stephanusfigur, die strenge Würde des Täufers, die Begeisterung des die Laute spielenden Engels sind wie reine Klangwellen, welche die Mittelgruppe umfluthen und sich zu vollen Accorden vereinigen, welche die Seele in reine Höhen zur Anschauung himmlischer Ideale emporführen. Das Bild trägt auf der Stufe des

Thrones die Inschrift: „Fratris Bartholomei Florentini Ordinis Praedicatorum.“ 1509.[1]) Das Talent des Malers erhebt sich von diesen Werken zu grösseren Compositionen, in denen er immer mehr die ihm eigene Kraft entfaltet, das Andachtsbild zum würdigen und feierlichen Ausdruck seines inneren tiefreligiösen Lebens stilvoll zu gestalten. Die Meisterschaft im architectonischen Aufbau seiner Gruppen, die Leichtigkeit, zahlreiche Figuren in dem strengen Organismus mit Freiheit zu ordnen, ohne den Ausdruck des Ganzen aus dem Auge zu verlieren, das Raumgefühl, mit dem er diese Gruppen ausbreitet, der Adel und Schwung der Linienführung in dem Durchweben des geometrischen Rahmens, die Durchbildung der Luftperspective, die Kraft und Sicherheit der Characterisirung des Seelenlebens in dem Ausdruck und Gestus des Körpers, das zunehmende Naturgefühl, mit dem er den knieenden, stehenden und schwebenden Leib vorführt, sind in dieser Epoche seines Lebens nur mit der künstlerischen Kraft Rafaels und Lionardo's zu vergleichen, und Pietro da Cortona hatte Recht, als er das schöne Bild der Vermählung der heiligen Katharina in S. Marco als das edelste Werk der neueren Kunst in Italien gepriesen hat. Er schrieb es dem Rafael selbst zu.[2])

Man hat gezweifelt, ob das Talent des Dominicaners ausgereicht hätte, sich zu grossen historischen Compositionen zu entfalten, wie sie Rafael in den Stanzen geschaffen hat. Zweifellos enthält das jüngste Gericht des Frate die Keime einer grossen Zukunft. Er offenbart darin ein Verständniss der alten Meister und ihrer Principien, eine Freiheit und Sicherheit im Gebrauch der Linear- und Lichtperspective,

---

[1]) Gestochen von Samuel Jesi di Correggio auf Veranlassung von Artaria in Mannheim. Später von Moriz Steinla. Eine Federzeichnung in den Uffizien.

[2]) Baldinucci, Bottari und Masselli (Note al Vasari) sowie Lanzi.

eine Wahrheit und Lauterkeit in der Auffassung der menschlichen Gestalt und eine solche Fülle der Charakteristik mit der Kraft der Beseelung verbunden, dass wir nicht zweifeln dürfen, dass er auch im monumentalen Freskowerk grösserer Räume Herrliches geschaffen hätte. Wenn ihn der Stand des Ordensmannes später auf das Andachtsbild verwies, so giebt er diesem ein so grossartiges, freies künstlerisches Leben, eine solche Orginalität der Beseelung, einen solchen Adel der Empfindung, dass wir ihn der höchsten Aufgaben des monumentalen Stils für völlig gewachsen halten müssen. Er ist so sehr und ein so kühner und vornehmer Architect, dass er über den Kleinkram der Quattrocentisten hinweg wieder grosse, einfache Räume schafft und wie Orcagna in diesen fürstlichen Bau hinein seine malerischen Gedanken legt, die ihn mit eigenartigem Leben erfüllen und gleich duftenden Blumen umranken. Das Massvolle, in dem er alle Fluthen des Lebens bändigt, die edle Harmonie geistigen Lebens und körperlichen Ausdrucks, stellen Fra Bartolommeo den Ersten gleich. Man muss ihn auf der Höhe der „Madonna della misericordia" sehen, um die Kraft dramatischen Lebens zu verstehen, die er entfesseln kann und dem Altmeister Giotto gleich durch das höhere Moment verklärt und sänftigt. Hier wird auch die Kraft seiner coloristischen Begabung deutlich. Mit kühner Hand bringt er seine leuchtenden Farben durch die Pracht der Halbschatten zur Einheit des malerischen Ausdrucks und zu solcher Breite der Licht- und Schattengebung, dass wir Tizians und Correggio's Originalität zu sehen vermeinen. Hier ist Leben und Characteristik bis zur geringsten der zahlreichen Figuren herab, und wir müssen bekennen, dass, wenn Fra Bartolommeo einen Papst gefunden hätte, der nicht in den Traditionen des mediceischen Hauses stand, er auch in den grössten malerischen Aufgaben sein unvergleichliches Talent entfaltet

hätte. Ein Eugen IV. oder Nicolaus V. hätte ihn verstanden und gleich seinem Vorgänger, dem seligen Fra Angelico nach der ewigen Stadt gerufen, um durch seine Werke dem Vatican unvergleichliche Zierden christlicher Kunst zu geben.

Zu den frühesten der grösseren religiösen Compositionen gehört das Bild der Madonna mit vier Heiligen in S. Marco, der heiligen Katharina gewidmet und durch Conventsbeschluss vom 3. Februar 1534 an Messer Giovanni Maria Benintendi zu Florenz aus dem Kirchspiel von S. Marco überlassen, um es auf dem der heiligen Katharina geweihten Altar aufzustellen.[1]) Das Gegenstück, der Verherrlichung der heiligen Katharina von Siena geweiht, erhielt der Monsignor Milanesi im Jahr 1588.[2]) Leider ging es 1690 in den Besitz Ferdinands, des Sohnes Cosimo's über, der das Original aus der Kirche fortnehmen und durch eine Kopie ersetzen liess.

Die Madonna mit vier Heiligen, oder die Tafel der heiligen Katharina der Martyrin, ist eine circulare Composition, deren Mittelpunct die unter einem Baldachin stehende und das göttliche Kind haltende Madonna ausmacht. Ein blaues Gewand umhüllt vom Haupte herab in breitem Wurf ihren Körper, so dass nur die Hände frei bleiben, die das Kind halten. Mit holdem Lächeln sieht es aus dem Schutz der mütterlichen Arme heraus. Der durchsichtige Schleier, der vom Baldachin ausgeht, wird von zwei Engeln gerafft und emporgehalten, deren Leiber sich in Verkürzung präsentiren. Aus dem goldigen Duft des Hintergrundes treten die Figuren in grosser pla-

---

[1]) Doc. VI. bei P. Marchese.

[2]) Ex libro di Ricordanze. Cesare Guasti ist der Ansicht, dass dieser der Bischof von Prato gewesen ist, der 1594 starb.

P. Marchese, Memorie II, p. 77, in nota.

stischer Deutlichkeit hervor, obwohl der Gesammtton ziemlich dunkel ist. S. Dominicus, eine markige Gestalt, erscheint durch die Madonna ganz in Schatten versetzt. An der anderen Seite steht der heilige Benedict, mehr nach vorn der Täufer und S. Nicolaus in rothem breitgefaltetem Pluviale. Im Vordergrunde knieen die heilige Katharina und Magdalena. Die erstere, im gelben Gewand, welches das rothe Oberkleid bis auf den halben Oberkörper und rechten Arm verhüllt, hat die Hände auf der Brust gekreuzt und sieht mit Hingebung empor. Der zarte jungfräuliche Kopf, von reinstem Oval, hat wie der der heiligen Magdalena ungemeine Verwandtschaft mit den Typen Rafaels, und keine der weiblichen Figuren Fra Bartolommeo's erinnert mehr wie diese an die Jugendideale des grossen Urbinaten. Die heilige Magdalena, mit der Linken das Salbgefäss haltend, die Rechte leicht an die Brust gelegt, das schöne Profil andächtig und demüthig geneigt, ist eine ganz im Geiste religiöser Andacht erfasste Figur. Ihrer Bussstimmung entspricht das dunkelviolette Gewand von saftiger Farbe, auf welchem das reine Profil von goldigem Ton mit röthlichem Haar in tizianischer Klarheit leuchtet. Noch mehr wie auf dem Bilde von S. Romano in Lucca hat der Künstler in dieser heiligen Magdalena jene zweite Seelenschönheit verherrlicht, die aus der Busse durch die Kraft der himmlischen Liebe erblüht ist.

Dem von rechts eingeführten Licht entspricht die Breite des Schattens, welcher der Composition jene Ruhe und Einheit verleiht, die der Feierlichkeit der Stimmung entsprechend sind.

Das Jahr 1510 hindurch war Fra Bartolommeo mit einem Auftrage des Giuliano da Gagliano beschäftigt, auf welchen hin er am 2. November 1510, 70 Ducaten und am 14. Januar 1511, 84 Ducaten, also im Ganzen 154 Ducaten

erhielt; eine für jene Zeit sehr bedeutende Summe, die ein grösseres und mühevolles Werk voraussetzt, von dessen Inhalt Nichts bekannt ist.[1])

Fruchtbar war das folgende Jahr. Es entstand ein Rundbild der Geburt Christi, die Kreuztragung, eine Annunziata für den Gonfaloniere und ein angefangenes Bild für die Certosa von Pavia, das wahrscheinlich später von Albertinelli vollendet wurde.[2]) Das grösste Werk aber war die Verlobung der heiligen Katharina von Siena, eine Composition, die mehrmals mit kleinen Variationen aus der Marcuswerkstatt hervorgegangen ist.

Die Republik kaufte dieses Werk für 300 Ducaten an und machte damit im April 1512 dem französchen Gesandten Jacques Hurald ein Geschenk, um sich die Gunst Ludwig XII. zu sichern. Der Gesandte, der zugleich Bischof von Antun war, nahm das Bild nach Frankreich

---

[1]) Vom Syndicus unter dem 2. November 1510 erwähnt „Ricevuto da Giuliano da Gagliano, per conto di un quadro gli dipinse Fra Bartolommeo nostro Frate, ducati 70—14 gennaio 1511. Da Fra Bartolommeo, per conto del quadro dipinse a Giuliano da Gagliano, ducati 84."

[2]) Der Syndicus berichtet: 1511. „Da Fra Bartolommeo nostro e Mariotto dipintori a dì 3 Luglio, ducati 12 d'oro in oro, sono del conto di danari hanno havuti da quelli della Certosa di Pavia per dipinture hanno fatto loro."

Dann wird noch eine Tafel erwähnt, welche später nach Flandern gelangte. Unter d. J. 1511 heisst es:

„Da messer Ferrino Inghilese ducati 20 d'oro in oro contanti nelle mani di Fra Bartolommeo dipintore, p. la metà di ducati 40 dati fra lui e Mariotto dipintori compagni per arra del lavoro ha loro allogato a fare, come tra loro sono accordati." Diese Tafel wird zum zweiten Mal erwähnt am 29. November 1512: „da Fra Bartolommeo dipint. a dì 29 detto, avuti da M. Ferrino per la nostra parte della seconda paga della tavola di Fiandra, ducati 140." Auch die Annalen des Convents erwähnen diese Tafel.

mit und übergab es seiner Kathedrale, von wo es in den Louvre gekommen ist. Es enthält die Ueberreichung des Verlobungsringes an die heilige Katharina. In einer mit Pfeilern abschliessenden Nische sitzt die Madonna, über deren Haupt schwebende Engel einen Baldachin halten. Sie trägt blauen Mantel und rothes Gewand, ihre linke Hand ruht im Schooss, während sie mit der rechten den in graziöser Bewegung sich umwendenden Christusknaben berührt. Die heilige Katharina kniet im Halbprofil; die Umgebung bilden die heiligen Dominicus, Franciscus, Bartholomäus, Petrus, Vincentius und Andreas [1]) Die Breite der Licht- und Schattenführung, die freie und grandiose Behandlung, die Fülle der Motive in Stellung und Bewegung sind bemerkenswerth. Meisterhaft ist die Perspective; die Gewandung erscheint vom edelsten Fluss; die Details werden mehr und mehr von der allgemeinen Breite des hohen Stils absorbirt. Die Unterschrift dieses Bildes lautet „Orate pro pictore. 1511. Darunter: Bartholome. Floren. or. prae. Auf dem Rahmen stand die Widmung: Jacopo Huraldo Heduorum Episcopo Ludovici XII. Francorum regis legato fidissimo senatus populusque florentinus dono dedit. Anno 1512.“ [2])

Die günstige Aufnahme, welche dieses Meisterwerk fand, in dem der zarte Vorgang der christlichen Legende in so reizvoller und erhabener Auffassung neu erschien, zeigen die Wiederholungen dieser Composition an. Die Werkstatt von S. Marco setzte alle Kräfte in Thätigkeit. Die Gehülfen des Frate, Fra Paolino, Fra Benedetto u. A. waren bemüht, die grossen Züge dieses Werkes nachzu-

---

[1]) Handzeichnungen in Weimar I. B. N. 49, 52, 57, 64, 70a, 137, 198 (84, 114, 119, 178, 184) ? II. B. N. 48, 55, 56, 102b, 110, 121 a b, 139 verso.

[2]) Vasari, vol. VII, p. 158, nota 1.

nahmen; aber die Copie der Akademie der Künste in Florenz beweist, wie wenig sie dieser Aufgabe gewachsen waren. Fra Bartolommeo hatte in diesem Bilde seinen Stil zur reifen Entwicklung gebracht. Das historische Andachtsbild, aus der hohen und originellen Inspiration seines kräftigen und frommen Geistes heraus gewachsen, tritt hier, in seinem Jahrhundert ohne Gleichen, in seine vollen Rechte. Der Gedanke dieses Werkes ist die Verherrlichung der auf die Erde herabgekommenen göttlichen Liebe, die sich vertraulich den Menschen naht und ihm ihre Geheimnisse aufschliesst. Wie Fra Angelico es gethan, hat auch Bartolommeo hier die Vermählung Christi mit der des Irdischen entkleideten Seele schwungvoll gefeiert.

Dem Jahr 1511 gehört auch das Altarbild der ehemaligen Dominicanerkirche S. Caterina in Pisa an, das mit Albertinelli's Beihülfe gemalt ist.[1]) Es trägt ganz die grossen, edlen Züge des Bildes im Louvre an sich. Die Jungfrau, das göttliche Kind im Arm haltend, sitzt auf einem Thron ähnlich dem auf dem Dombilde zu Lucca; die Bewegung ist ruhig und majestätisch, das segnende Kind von grossem Liebreiz der Geberde. Die beiden Figuren der heiligen Petrus und Paulus zu Seiten des Thrones sind von grossartiger Würde und übertreffen die beiden Apostelgestalten, die Fra Bartolommeo später in Rom entworfen hat an weihevollem Inhalt. Eine Feuersbrunst im XVII. Jahrhundert zerstörte einen Theil der Kirche und verdunkelte die Farben des Bildes.

---

[1]) Auf dem Basament befindet sich das eigenthümliche Monogramm der Marcuswerkstatt, zwei Ringe mit durchgestecktem Kreuz. Ebenso auf dem Bilde der Belvedere Gallerie in Wien, Saal IV, N. 42, und auf dem in Genf, wo ausser dem Monogramm die vereinigten Namen von Bart. und Albert. und ein Spruch vorkommen. S. Crowe und Cavalcaselle IV, 2 H., p. 464.

Im Verzeichniss der Werke Fra Bartolommeo's findet sich eine Bemerkung des Syndicus unterm 3. October dieses Jahres: „Da Fra Bartolommeo nostro dipintore e Mariotto suo compagno a dì 3 ottobre, fiorini 7 larghi d'oro in oro, per loro da Mariotto, per parte de ducati 30 ebbe da Pisa per la tavola di Michele Mastiani."

In diese Zeit der Societät der beiden Künstler müssen wir auch den Anfang der grossen Composition für den Rathssaal verlegen, welche nie vollendet worden ist.[1]) Soderini in seinen Hoffnungen, Lionardo's und Michel Angelo's Werke an den Wänden des von Savonarola erbauten grossen Saales zu sehen, getäuscht, hatte sich, nachdem auch durch den Tod Filippino Lippi's der diesem ertheilte Auftrag für ein Altarbild erloschen war, an die Marcuswerkstatt gewandt und eine Altartafel bestellt, die die Verherrlichung der Jungfrau Maria als der Schutzherrin von Florenz und der übrigen Patrone der Stadt enthalten sollte.

Diese Tafel sollte über dem Altar als der geistige Mittelpunct des Rathssaales ein Denkmal der Verehrung der Stadt gegen seine Patrone sein; aber merkwürdiger Weise sind weder Michel Angelo's noch Lionardo's Cartons, noch die untermalte grosse Altartafel Fra Bartolommeo's je vollendet worden, als habe der Himmel nach dem Tode des Propheten, der diesen Bau als ein Zeichen der Freiheit errichtet, alle weiteren Huldigungen verschmäht.

In die Zeit der Societät der beiden Künstler gehört noch das von Crowe und Cavalcaselle in das Jahr 1509,

---

[1]) Im Theilungsinstrument verzeichnet als „la tavola grande che anderà in consiglio in sulla sala, disegnata di spalto di mano di Fra Bartolommeo." Doc. V. P. Marchese.

Der Syndicus P. Girolamo Dandi Dini verzeichnet unter dem 17. Juni 1513, 100 Ducaten, welche die Signorie auf Rechnung dieser Tafel gezahlt hat.

also in den Anfang derselben verlegte Bild der heiligen Familie in der Sammlung des Earl Cowper von Panshanger.[1]) Es ist ein kleines zartes Familienbild von lionardeskem Aufbau der Gruppe und gemüthvollem Reiz. Die sorgfältige Zeichnung und feine Modellirung weisen es in eine frühe Zeit der gemeinschaftlichen Wirksamkeit. Den Mittelpunct der Gruppe bildet die auf der Erde sitzende Madonna, deren Mantel in reichen Falten über Unterkörper und Erdboden hingebreitet ist. Mit zarter Berührung hält sie das Kind, das sich dem kleinen Johannes zuwendet und die Linke nach dem Rohrkreuz ausstreckt, das dieser ihm präsentirt. Ernst und Grazie verschmelzen in dieser, in einer reinen Pyramide kunstvoll aufgebauten Gruppe zu schönem Wohlklang. Die verständnissvolle Geberde des Christusknaben, der nach dem Kreuze verlangt, die andächtige Haltung des anbetenden kleinen Johannes, die majestätische Haltung der Madonna, die mit wehmüthigem Lächeln auf diese bedeutungsvolle Handlung herabsieht, geben Zeugniss, wie gemüthvoll und gläubig der Maler seine Aufgabe erfasst hat. Hinter dieser Gruppe sitzt der heilige Joseph, der von der Seite dem Spiele der beiden Kinder zusieht. Links ragen Palmen in das Bild; rechts ist eine Ruine und Gebüsch, im Hintergrunde eine ferne Stadt. Auf dem waldigen Terrain zur Rechten sieht man in kleinen Figuren die reisende heilige Familie dahinziehen. Das Ganze ist also wohl als eine Rast im Schatten aufgefasst. Die Malerei ist vom zartesten Auftrag; die Töne sind flüssig und durchsichtig übereinandergelegt und durch Lasuren vollendet. Zum Theil wirkt noch die Zeichnung durch die Farbe hindurch.[2])

Am 5. Januar 1512 wurde die Societät aufgelöst und

---

[1]) Geschichte d. ital. Malerei IV. 2. H. p. 459.

[2]) Handzeichnungen in Weimar I. B. N. 40, 54 verso.

ein gerichtlicher Act darüber aufgenommen. Man schritt zur Theilung des Geldes, sowie der übrig gebliebenen Bilder und des Malgeräthes. Nach Abzug aller Kosten betrug die zu theilende Summe 424 Ducaten. Das Kloster erhielt von Bildern: „1. Die gedachte grosse angefangene Altartafel, das Bild des ewigen Vaters mit der heiligen Magdalena und Katharina, einen Christuskopf, von den Religiosen an Lionardo Bartolini gegeben, ein Rundbild der Geburt Christi.“ Albertinelli erhielt „ein Rundbild (di braccia dua), einen das Kreuz tragenden Christus mit den Schächern, zwei Bilder (di br. 1 $^1/_2$ forniti, dipinti), eine Annunziata, welche der Gonfaloniere erhalten hat.“ In compenso der grossen unvollendeten Altartafel erhielt Albertinelli „eine Tafel gezeichnet von der Hand des Filippo (Filippino Lippi?), welche nach der Certosa von Pavia bestimmt war, ferner eine von der Hand des Frá Bartolommeo für die Certosa und ein gezeichnetes (circa 2 br.), sowie ein skizzirtes Bild mit Adam und Eva.“ In Betreff des Malergeräthes kam man überein, dass es dem Frate auf Lebenszeit zur Benützung überlassen bleiben und erst nach seinem Tode Mariotto oder dessen Erben zufallen sollte; dazu gehörte eine hölzerne Modellfigur in Lebensgrösse, eine andere Holzpuppe mit beweglichen Gliedern, etwa eine Elle hoch, ein paar grosse Zirkel von Eisen und ein Gypsabguss des putto vom Grabmal Marsuppini's in S. Croce.

Die Ursache dieser Trennung mag mehr in der natürlichen Unruhe Albertinelli's gelegen haben, als in wirklichen Differenzen. Dass er eine Zeit lang die Kunst mit dem Gewerbe des Gastwirths vertauscht habe, weil ihn die Kritik muthlos machte, ist eine Erzählung Vasari's und sonst nicht bestätigt. Der Act der Auflösung der Societät ist von Fra Santi Pagnini aus Lucca mit unterschrieben, der damals zum zweiten Mal Prior von S. Marco geworden

war. Wenn dieser Act am 5. Januar 1512 erfolgte, so kann das Bild der Vermählung der heiligen Katharina, das jetzt in der Pittigallerie ist, nicht aus der Zeit der Gemeinschaft der beiden Maler stammen. Es ist eine reich bewegte dramatische Composition von guter Characteristik und grosser Linienschönheit. In dem Motiv der Bewegung in der Hauptgruppe hat der Künstler neuen Reiz entwickelt. Der Christusknabe hat den Schooss der Mutter verlassen und reicht, die Stufe herabsteigend der an der Seite des Thrones knieenden heiligen Katharina den Verlobungsring, während Maria sich nach der Seite wendet, ihn mit der einen Hand am Arm hält. Die Divergenz der Bewegung zeigt grosse künstlerische Freiheit und Leichtigkeit der Phantasie und verleiht der Gruppe neuen Reiz, wie ihn Rafael nicht gemüthvoller hätte erfinden können. Der links knieenden heiligen Katharina von Siena entspricht rechts die heilige Martyrin gleichen Namens, so dass die Mittelgruppe sich zum pyramidalen Aufbau gestaltet, um welchen die circulare Anordnung der übrigen Heiligen einen Kranz bildet. Es sind je sechs, links durch den heiligen Michael in Rüstung und mit Fahne, rechts durch den heiligen Bartholomäus abgeschlossen. Zwei musicirende Engelknaben vorn auf den Stufen des Thrones sitzend geben der grossartigen Auffassung der Composition einen gemüthvollen Abschluss.[1])

Dass Fra Bartolommeo in diesem Werke an kunstvollem Aufbau, genauer Massenvertheilung, Flüssigkeit der Bewegungen, Wohlklang des Linienspiels dem Rafael sich würdig an die Seite stellt, erscheint zweifellos. Von den vier Engeln herab, die in leichtem melodischem Schwung

---

[1]) Handzeichnungen in Weimar I. B. N. 49, 52, 57, 64, 70a, 137, 198, (84, 114, 119, 178, 184) ? II. B. N. 48, 55, 56, 102b, 110, 121ab, 139 verso und in Florenz.

den Baldachin tragen, bis zu den markigen Figuren des heiligen Michael und Bartholomäus ist die Characteristik unvergleichlich. Alle Härten scheinen gelöst, alles Strenge der Zeichnung fliesst in Wohlklang zusammen. Das feierlich Erhabene des Ceremoniells ist durch heilige Freudigkeit verklärt. Maria und das göttliche Kind bilden hier nicht nur den Mittelpunct der Verehrung, sondern, indem sie sich liebevoll ihren Verehrern zuwenden, geht durch die Versammlung das Band zarter Freundschaft wie eine Welle freudiger Bewegung. Diese Idee, in welcher der Meister sich über das Ernstfeierliche früherer Werke zu der lichten Vorstellung der Alles verbindenden und zur Harmonie gestaltenden göttlichen Liebe erhebt, giebt ihm Gelegenheit, in der Schönheit der Motive der Bewegung, dem Schwung der Linien seine ganze künstlerische Freiheit zu entfalten. Wie ein „Gloria“ steigt es aus diesem Bilde himmelwärts und trägt die Seele in das Reich ewiger Harmonien empor. Eine heilige Vertraulichkeit verknüpft diese ehrwürdige Versammlung, die als ein lebendiger Ausdruck von des Meisters geistiger Vollendung und innerer Harmonie um so mächtiger und ergreifender zu unserem Herzen spricht.

Auch hier hat die Untermalung eine tintenartige Verdunkelung in den Schatten herbeigeführt, die den coloristischen Eindruck beeinträchtigt. Aber die Breite der Licht- und Schattenmassen, die Vertiefung des Raumes durch Linear- und Luftperspective wirken noch immer imponirend. Das Licht steigt spielend an den Figuren zu den schwebenden Putten empor, auf deren Leibern es kunstvoll vertheilt, dieselben aus dem dämmernden Grunde heraushebt. Alles ist leicht und echt künstlerisch empfunden und spielend hingeworfen, so dass man nirgends die Arbeit des Ateliers empfindet. Wie ein Guss ist es aus der künstlerischen Empfindung heraus geboren. Das Meisterwerk Bartolommeo's wäre zweifellos die grosse Tafel

geworden, die er für den Rathssaal begonnen hatte, und worauf am 17. Juni 1513 der P. Girolamo Dandi als Syndicus des Klosters bereits 100 Ducaten verzeichnet hatte, welche die Signorie für dieses Bild zahlte. Dieses grandiose Werk könnte man ein Glaubensbekenntniss Fra Bartolommeo's nennen, so begeistert ist der Vortrag, so hinreissend die Kunstsprache desselben. Das Ganze erscheint wie ein Hymnus auf die in Maria erschienene Vermählung des Himmels mit der Erde und die Mysterien der Menschwerdung.

Aus der Tiefe der unerschaffenen Dreieinigkeit, welche durch das dreifach gebildete Haupt, von Engeln umkreist, symbolisch angedeutet ist, steigt die Offenbarung als göttliche Thätigkeit nach aussen auf die Erde herab. Die geheimnissvollen Räume des Himmels erschliessen sich, und die Offenbarung, in dem von Engeln getragenen Buche dargestellt, verkettet sich mit dem Menschengeschlechte. Von Geschlecht zu Geschlecht entwickeln sich reicher die Verheissungen bis zu derjenigen hin, welche als das letzte Glied in der langen Kette die Erfüllung in sich trägt. Mit der Immaculata ist die Herrschaft der Gnade über die Natur gegeben, und erfüllen sich alle Bilder und Verheissungen, hat sich das Göttliche auf die Erde herabgelassen und mit dem Fleische vermählt. So erscheint in der wundervollen Mittelgruppe auf einem Thron, zu dem sechs Stufen hinanführen, die heilige Anna in lebhafter, entzückter Geberde, danksagend die Hände nach oben breitend, von wo sie die Fülle des Segens in sich aufgenommen hat.[1]) Die Geberde der emporgehobenen Hände, nach den Katakombenbildern der begeisterte Ausdruck des Gebetes der

---

[1]) Florenz feierte dankbar den Tag der heiligen Anna, denn am 26. Juli 1343 als am Feste dieser Heiligen hatte es die Tyrannei des Herzogs von Athen abgeworfen.

ersten Christen, fasst die Hinkehr des ganzen Menschen zu Gott in sich. Aus dem begeisterten Ausdruck des Kopfes spricht Jubel und Lobpreisung über die empfangene Gnade, und eine helle Andachtsflamme schlägt aus ihr zum Himmel empor, als ob sie den Dank der Menschheit dem Ewigen darbringen wollte. Fra Bartolommeo liess den Jubel seines eigenen gläubigen, in Gott zur Ruhe gekommenen Herzens in dieser Figur ausströmen.

Vor der heiligen Anna, die sich von dem oberen Theil des Thrones erhoben hat, sitzt die Madonna dem Johannesknaben zugewendet, der auf den Stufen kniet und mit der Rechten das Rohrkreuzchen hält, während er die Linke dem göttlichen Kinde hinreicht, das sich segnend zu ihm niederbeugt. Um diese streng pyramidal erbaute Mittelgruppe schaaren sich im Kreise die heiligen Patrone der Stadt Florenz in prächtigen Motiven[1]) geordnet und bewegt und von grösster Lebenswahrheit der Erscheinung. Durch die zwei knieenden Gestalten an den Stufen des Thrones, deren weitausladendes Gewand über den Boden hingeht, wird der Kreis geschlossen. Auf den Stufen sitzen zwei Engelknaben.[2])

Innerhalb des geometrischen Rahmens einer Pyramide, die ein Kreis umschliesst, der sich im oberen Theile der Composition wiederholt, ist eine reiche Fülle von Formen- und Linienanmuth ausgegossen. Die Linien steigen leicht und graziös an den knieenden Gestalten empor und vereinigen sich zum Ausdruck höchsten Wohllautes. Der

---

[1]) Es sind die heiligen Joh. Bapt., Joh. Gualbertus, Sancta Reparata, S. Zanobius, S. Barnabas, S. Vitus, S. Antoninus, neben ihm eine Gestalt mit den Zügen des Malers, wie Vasari berichtet.

[2]) Handzeichnungen in Weimar I. B. N. 9, 22, 66, 118, 157 verso, 163, (128 verso) ? II. B. N. 33, 102a, 109 verso, 111, 117, 130, 172, 173, 174.

Vorgang ist hier wieder vor eine mit Pilastern abgeschlossene Nische versetzt, die den Raum vertieft, und aus dessen Dämmerlicht die Figuren plastisch heraustreten, während die einfache Architectur als Rahmen dient. Durch diese Nischen wird die Luftwirkung ungemein betont. Die Untermalung dieser grossen Tafel ist mit braunem, asphaltartigem Ton auf den Gypsgrund gemalt, nachdem der Contur mit dunklerer Farbe gezogen. Der Grund, weshalb dieses Werk nicht über die Untermalung hinaus gediehen ist, liegt wohl in der Ueberbürdung des Künstlers, der nach der Trennung von Albertinelli nur über geringere Kräfte verfügen konnte, und dessen Schaffenskraft mit jedem neuen Werke zunahm. Dazu traten spätere Störungen der Gesundheit, die ihn nöthigten, sich auf das Land zurückzuziehen.

Im Jahre 1512 trat im Convent von S. Marco die Absicht zu Tage, die Kirche, welche noch im gothischen Stil gehalten war, zu restauriren. Die Anwesenheit einiger Oberen der Convente von Toscana, welche zum Capitel versammelt waren, gab Veranlassung, die Sache zur Sprache zu bringen. Es war am 27. April gedachten Jahres, als der Prior Pagnini dieses Project vortrug und zugleich Baccio d'Agnolo und Cronaca, welche den Bau des Rathssaales unter Savonarola geleitet hatten, als Architecten vorschlug. Um einen Theil der Kosten abzuwälzen, wurde vorgeschlagen, das Patronatsrecht der Kapellen an einige Bürger zu vergeben. Sowohl der Bau als die Wahl der Architecten wurde acceptirt; dennoch folgte der beifälligen Aufnahme dieses Planes ein Beschluss der Patres Definitoren des Capitels, dass man die endliche Entscheidung bis zur neuen Generalversammlung verschieben solle. Indess hatte der Neubau des Noviziates starke Kosten verursacht, so dass man nicht mehr an den Bau der Kirche dachte, welche erst im Jahre 1580 von Gian Bologna modernisirt

und ihres ehrwürdigen Freskenschmuckes entkleidet wurde. Weder Santi Pagnini noch Fra Bartolommeo hätten diese Verwüstung zugelassen.[1])

---

**Fra Bartolommeo in Rom. Seine Berührung mit den Werken Rafaels und Michel Angelo's. Entwicklung seines Stils zum Grossartigen, Dramatisch-Bewegten. Letzte Werke und Tod. Epilog.**

Die wachsenden Erfolge Rafaels, der Ruf seiner historischen Compositionen erweckten in Fra Bartolommeo den Wunsch, den Freund wieder zu sehen; denn es mussten sich, wenn nicht bei der ersten so doch bei der zweiten Anwesenheit Rafaels in Florenz innige Beziehungen zwischen Beiden angeknüpft haben. Seit Rafaels Einführung am päpstlichen Hofe durch Bramante war sein Ruf schnell gestiegen, und einem Könige gleich schien er nach den ersten grossen Fresken der Stanzen die Malerei zu beherrschen. Die Gerüchte davon mussten auch in die Marcuswerkstatt dringen, und das Verlangen Fra Bartolommeo's wurde rege, in der grossartigen Entwicklung seines jüngeren Freundes die Züge wieder zu finden, die ein Resultat ihres Verkehrs in Florenz waren und die Verkörperung der hohen Ideen, die im Gedankenaustausch über die Ideale der Kunst zu Tage getreten waren. Im Jahre 1514 erhielt Fra Bartolommeo die Erlaubniss des Priors, nach Rom zu gehen und gelangte über Siena, Viterbo, in die ewige Stadt. Es scheint, dass er im Convent zu S. Maria della Quercia in Viterbo sich aufgehalten und auf Bitte des Klosters zwei Bilder zu malen unter-

---

[1]) P. Marchese II, 84 ff.

nommen hat, von denen er das eine vollenden konnte, das andere aber unfertig zurück lassen musste. Aus den Aufzeichnungen des Convents geht hervor, dass diese von Fra Bartolommeo begonnene Tafel von seinem Schüler Fra Paolino vollendet wurde.[1]) Sie enthält die Jungfrau von Heiligen des Dominicanerordens verehrt, während das von Fra Bartolommeo vollendete Bild die Erscheinung des Auferstandenen vor Magdalena zum Vorwurf hat.[2])

Fra Bartolommeo fand in Rom einen Ordensgenossen aus S. Marco vor, der unter Savonarola das Kleid erhalten hatte, den Fra Mariano Fetti. Nach dem Fall Savonarola's hatte er nicht den Muth gehabt, der Sache der Piagnonen treu zu bleiben, sondern schlug sich zur Gegenparthei, wo ihm sein gefälliges Wesen, sein natürlicher Witz die Gunst des Cardinals Medici gewonnen hatte. Am Hofe Leo X. machte er den Possenreisser und erhielt zum Lohn die Kirche von S. Silvestro auf Monte Cavallo.[3]) Später bat er um das Amt des Piombatore und erhielt auch dieses, das sonst nur an verdienstvolle Männer gegeben wurde, und womit die Einkleidung in den Cisterzienserorden verknüpft war. Am 11. März 1514 war Bramante gestorben

---

[1]) P. Marchese, II, 87 Anm. 1.

[2]) Libro delle Chroniche della chiesa e sacristia del conv. della Quercia; Ms. fol. 9 „la cappella che seguita è della chiesa, e non ha padrone; vi è una bellissima tavola di mano dell' eccellente Fra Bartolommeo, che è Nostro Signore quando in forma di ortolano si appresenta alla Maddalena."

P. Marchese, II, 87 in nota.

[3]) Im Bericht des Ferrarischen Gesandten Alfonso Paolucci vom 8. März 1519 an Alfonso von Este über die Aufführung eines ariostischen Lustspiels heisst es:

Als alle sassen, begannen die Pfeifer zu spielen, und man liess den Vorhang fallen, auf welchem Fra Mariano einer der päpstlichen Spassmacher von einer Schaar Teufel gequält, abgebildet war. S. Reumont, Gesch. d. Stadt Rom. III, 2 p. 134.

und Fra Mariano Fetti wurde sein Nachfolger im Amte. Am 30. Mai erhielt er in Matteo Strozzi einen Gehülfen und einen zweiten in Fra Bernardo.[1]) Sein Nachfolger war hinwiederum Sebastiano Luciani, als Sebastiano del Piombo bekannt.

Fra Mariano Fetti beschäftigte für seine Kirche auf Monte Cavallo verschiedene Künstler, wie Baldassare Peruzzi, Polidoro da Cararaggio, Albertinelli; auch für Fra Bartolommeo trat er als Mäcen auf und bestellte die beiden Apostelbilder der heiligen Petrus und Paulus. Aber sie waren noch nicht vollendet, als Fra Bartolommeo von Rom abreiste. Vielleicht zeigten sich die ersten Spuren der Krankheit, die ihn frühzeitig dem Grabe entgegenführte und über seine letzten Lebensjahre den Schleier der Melancholie ausbreitete. Er liess die Figur des heiligen Petrus unvollendet in Rom zurück. Sein Aufenthalt daselbst kann nicht länger als einige Monate gedauert haben; denn in Mitte des Sommers 1514 war er wieder in Florenz. Seine Gesundheit schien ernstlich bedroht, und so ging er im Monat Juli in das Kloster von Pian di Mugnone, um in der frischen Luft der Berge und der Stille des Landlebens sich zu erholen. Zwei seiner Schüler begleiteten ihn.

Die beiden in Rom begonnenen Apostelfiguren wurden,

---

[1]) Gaye II, 135.

Brief des Baldassare Turini an Lorenzo de' Medici vom 12. März 1514.

Mo. Bramante morì hiermattina; et Fra Mariano nro. ha hauuto il loco suo —

30. Mai. „Macteo strozzieri questa matina è stato facto coadjutore di Fra Mariano et Fra Bernardo al piombo conprovisione di X ducati doro il mese, perfino che ne more uno; che adesso sono tutti dui malati.“

Die Einkünfte des Amtes der Piombatori betrugen nach Benv. Cellini (Vita, lib. I, p. 121, ed. le Monnier) 800 scudi d'oro.

da die eine unvollendet geblieben war, für 25 Ducaten, anstatt des ursprünglichen Preises von 30 an die Kirche von S. Silvestro übergeben, aus welcher sie später in den Quirinal übergingen.[1]) Die Originalcartons befinden sich in der Gallerie der Akademie der Künste in Florenz;[2]) die Studien sind in den Uffizien.[3]) Petrus hält in der Linken das Buch, rechts die Schlüssel, in kräftiger Bewegung nach rechts gewandt; der Mantel in breitem Wurf verhüllt die Hälfte des Körpers und legt sich in reichem Gefälte über den leicht eingezogenen Arm; der Körper ruht auf dem rechten Fuss. Der heilige Paulus hält links ein Buch, die Rechte stützt sich auf das Schwert, der rechte Fuss auf den Säulenstumpf. An beiden Figuren, deren Fleischton dunkel und röthlich ist, sind sowohl am Kopf wie an den Händen Spuren von fremder Uebermalung sichtbar.

Wegen der Stilverwandtschaft mit Rafael hat man sie seiner Zeit für Werke desselben gehalten[4]) und aus den freundschaftlichen Beziehungen beider Männer schliessend, die Restauration an der Petrusfigur der Hand Rafaels zugewiesen. Beide Figuren sind aus den Eindrücken, die der Frate aus Rafaels und Michel Angelo's Werken empfangen, hervorgegangen und tragen die breiten und grossen Züge an sich, welche die Propheten und Sybillen der Sixtina aufweisen, gemildert durch das Massvolle rafaelischer Anschauung.[5])

---

[1]) Notiz des Syndicus darüber. P. Marchese II, 94, 95, nota 2.

[2]) Letztes Zimmer. N. 1. und 4.

[3]) Corridor d. Handzeichnungen Cassetta 3. Handzeichnungen in Weimar I. B. N. 55, 70b und in Paris.

[4]) So der P. Pungileoni im Elogio di Raffaello, p. 237 in der Anmerkung. Auch die Restauration ist nicht von Rafael.

[5]) Petrus gestochen im Umriss von Rosini, beide auf Grund einer Zeichnung des Padre Guglielmi auf Tafel IV der ape italiana.

Durch den Aufenthalt in Rom fühlte sich Fra Bartolommeo zu neuer Wirksamkeit angeregt. Rafaelische Züge treten in seinen Werken auf; die Stilisirung gewinnt an Breite und Mächtigkeit, die Detailzeichnung wird von dem allgemeinen Ausdruck aufgezehrt, die Kunstsprache wird gewaltiger, dramatischer, hinreissender; aber das schöne Gleichmass, die feierliche Ruhe und Sabbathstille seiner früheren Werke leidet unter der Wucht des Vortrags und der Kühnheit der Formgebung. Man fühlt, wie die Eindrücke aus den Stanzen des Vaticans und der Deckenbilder der Sixtina in dem Künstlergeiste des Frate gähren, bis er auch diese Strömungen überwindet und durch die Genialität seiner Natur in seine Eigenart aufnimmt.

Es entsteht nun eine Reihe von Gemälden, in denen die Universalität Fra Bartolommeo's mit unwiderstehlicher Kraft hervortritt und ihm die höchste Bewunderung der Zeitgenossen einträgt. In dem heiligen Sebastian erschliesst er die Solidität seines anatomischen Wissens und die Pracht seines an Giorgione erinnernden Incarnats. Dieses Bild, das den höchsten Beifall fand, wurde aus der Kirche von S. Marco in den Capitelsaal übertragen, von wo es von dem Kunsthändler Giovanni Batista della Palla erworben und an den König von Frankreich geschickt wurde. Nach dem Vermerk des Syndicus war dieses reizvolle Werk 4 1/2 br. hoch und enthielt ausser der Figur des Martyrers einen Engel, der ihn krönte; sein Werth belief sich auf 20 Ducaten.[1])

---

Die beiden Originalcartons sind von Antonio Tricca gezeichnet, von Cesare Ferri für die Illustration der Gallerie di belle arti gestochen, welche Antonio Perfetti und seine Schüler herausgaben. P. Marchese II, 94.

[1]) Der Heilige stand in einer Nische. Dieses verloren gegangene Bild ist in Frankreich mehrfach als wiedergefunden bezeichnet worden. Siehe darüber P. Marchese, II, p. 100, 101 in nota. Auch inner-

Gegen Ende des Jahres 1514 oder am Anfange des folgenden suchte Fra Bartolommeo den alten Freund P. Santi Pagnini in Lucca auf und schloss, als er Pistoja berührte, am 17. Februar 1515 einen Contract über die Lieferung einer Altartafel in S. Domenico ab, durch Vermittlung von Jacopo Panciatichi, des Pfarrers von Quarrata.[1]) Man wünschte auf diesem Bilde die Figuren der Jungfrau mit dem Kinde, umgeben vom heiligen Paulus, dem Täufer und S. Sebastian. Der Preis dafür sollte 100 Ducaten betragen, wovon am nächsten März 10 Ducaten zur Bestreitung der laufenden Ausgaben gezahlt werden sollten.[2])

Der Lieferungstermin war vom Datum der ersten Auszahlung ab auf zwei Jahre festgesetzt. Als diese Verabredung getroffen war, setzte der Frate seinen Weg nach Lucca fort. Dort handelte es sich um ein grösseres Altarbild für S. Romano, dessen Kosten, sowie die für die Herrichtung der Capelle der Religiose Fra Sebastiano Lambardi de' Montecatini zu tragen sich bereit erklärte.[3])

---

halb der letzten vier Jahre ist in den Annalen der Dominicaner davon abgehandelt worden. H. Grimm, Künstler und KW. II, 107 giebt Auszüge aus Daelli's Carte Michelangiolesche, wonach das Bild von Tomaso Sartini für 300 Ducaten erworben und an den König von Frankreich verkauft war.

[1]) Doc. VIII. P. Marchese. Das Document sagt „oggi questo dì 17 di febb° 1512" und nicht 1515; demnach liegt entweder ein Druckfehler vor, oder der P. Marchese hat sich geirrt, und der Abschluss dieses Contractes muss drei Jahr zurückverlegt werden. Crowe und Cavalcaselle folgen der Erzählung des P. Marchese.

[2]) „la quale tavola fa ad instanza di M. Jacopo Panciatichi pievano di Quarati; il quale M. Jacopo promette dare in pagamento della detta tavola, ducati cento d'oro, per legname, colori e pictura di d° tavola, e gli danari hanno da cavarsi di una sua cosa."

[3]) Im Liber Cronicorum Conv. Sancti Romani de Luca Ord. Praedic. Ms. p. 36 „Laudabile est quod subdo, suo tempore et forte

Dieser Dominicaner lebte, wie es in jener Zeit vorkam, ausserhalb seines Convents, nachdem er dazu von Alexander VI. Erlaubniss erhalten hatte und war seit 1498 erwählter Prior von Loppeglia. Nach dem Sommario dei depinti und den Ricordanze des Klosters S. Marco ist dieses schöne Bild in der Marcuswerkstatt gemalt worden. Es trägt die Unterschrift F. S. O. P. nebst dem Wappen der Montecatini, zwei schwarzen Löwen in silbernem Felde. Dass Fra Bartolommeo sich nach Lucca begeben habe, um auf Ansuchen des Priors von S. Romano das Bild an Ort und Stelle zu malen, wie der P. Marchese angenommen hat, widerspricht der Notiz des Syndicus von S. Marco, wonach es in der Marcuswerkstatt gemalt und nach Lucca geschickt worden ist. Eine Reise, um an Ort und Stelle Licht und Schattenwirkung zu studieren ist leicht denkbar; denn gerade nach dieser Richtung hin gingen die Künstler damals sehr sorgfältig zu Werke.[1])

Dieses gewaltige Bild, von dem einst Canova sagte, dass es, nebst der Himmelfahrt Tizians, den anderen Meisterwerken an die Seite gestellt, sie kühnlich an Verdiensten überragen würde, hat die Höhe von 6 $^1/_2$ und die Breite

---

ipso adjuvante, Fr. Sebastianus de Montecatino sacellum quod primum ingredienti ecclesiam per portam que ex oppositae sacristiae occurrit, instauravit, exornans fesulanis lapidibus, fenestra vitrea, lignisque circumquaque sedibus, et quod majus ac melius fuit, insigni tabula ac pulcherrima, quae nunc ibi extat, quam Frater Bartholomeus de Florentia Ordinis et congregationis nostrae pinxit.“ Im Catalog des Syndicus von S. Marco „Item una tavola che andò a Luccha, fece fare Fra Sebastiano da Monte Cathini, andò in chiesa nostra a Luccha, dette duc. centotrenta.“

P. Marchese II, 109 in nota.

[1]) Vasari VII, 184, 185.

So stellte Albertinelli seine Tafel auf den Altar, als er die Verkündigung vom Jahre 1510 für die Compagnia di Zorabi malte, um Licht- und Schattenwirkung sowie die Perspective zu studieren.

von 4 ½ Ellen und schliesst oben im Halbkreise ab. Es enthält 41 halbe oder ganze Figuren und ist auf Leinwand gemalt, die über eine Holztafel gespannt ist.

Den Mittelpunct des grossartigen Werkes bildet die Madonna als „Mater pietatis et misericordiae“ gedacht. Als Vermittlerin zwischen Himmel und Erde hat sie sich von ihrem Thron erhoben und die Rechte zum Himmel erhebend und das Antlitz aufwärts kehrend, scheint sie mit unwiderstehlichem Appell an die Barmherzigkeit des Sohnes, der von breitem Mantel umwallt auf Wolken daherschwebt, sich zu wenden. Der lange und weite Mantel, der von ihren Schultern fliesst, von zwei Engeln auf jeder Seite gehalten, bedeckt die Schaar der treuen Verehrer Mariens, des gläubigen Volkes von Lucca, das sich um seine Königin schaart und unter ihren Schutz flüchtet. Das alte Motiv der mittelalterlichen Kunst, den Schutz Mariens durch einen weiten Mantel zu symbolisiren, unter dessen Dach die Verehrer sich schaaren, hat Fra Bartolommeo mit künstlerischer Freiheit in die Sprache des XVI. Jahrhunderts übersetzt.

Der Einfluss michelangelesker Kraft des Ausdrucks tritt hier auffallend zu Tage. Auch Michel Angelo versucht es, momentane übernatürliche Vorgänge durch die Kraft der Bewegung zu verdeutlichen. Die gewaltige, übermenschliche Sprache in der Figur der Madonna, der ihr entgegenkommende Christus, dessen Mantel vom Sturme gebauscht ist, und dessen Geberde der Madonna antwortet, ist der Sprache Michel Angelo's verwandt. So sind in dessen Erschaffung des Menschen die im Sturm daherkommende Gestalt Gott Vaters und die ihm correspondirende Geberde der zum Leben erwachenden Adamsgestalt der Ausdruck für das Momentane eines göttlichen Actes. In Masaccio's Fischzug Petri ist dieselbe Gewalt der Characteristik. Der Befehl Christi, die antwortende

Geberde des Apostels, das Fangen des Fisches und das Finden und Auszahlen der Münze fliessen in Eins zusammen, um die Unwiderstehlichkeit des göttlichen Willens auszudrücken. Fra Bartolommeo wollte aussprechen, dass der Fürbitte Mariens das Wollen der Gottheit entgegenkommt, dass sie momentan eins sind, dass Maria Nichts will, was nicht dem göttlichen Willen entspricht. Die Vereinigung dieser beiden Momente ist von unwiderstehlichem Eindruck, und die Malerei hat uns Weniges von gleicher übermenschlicher Kraft der Sprache aufzuweisen. Wie mächtige Orgeltöne lässt der Maler seine Empfindung dahinströmen und zu einem gewaltigen Hymnus auf die Macht und Güte Mariens sich gestalten. An den schönen Gruppen, die mit höchster Meisterschaft um die Stufen des Thrones geordnet sind, und in denen Frieden, Beseligung, Vertrauen und Zuversicht in guter Characterzeichnung sich darstellen, steigt der Blick zu Maria empor, deren von rothem Gewand umflossene Gestalt mächtig nach oben weist und Himmel und Erde verknüpft. Ihre Formen sind kräftig, das Gesicht von grosser Energie des Ausdrucks und hinreissender Beseelung; denn im Bewusstsein ihrer Würde, ihres Amtes, mit der Fülle ihrer Vollmacht wendet sie sich an die Gottheit. Der weite, nach hinten wallende Mantel, die Drappirung, aus welcher die Körperform einfach und gross hervortritt, steigern den majestätischen Eindruck. Nur die Figur des segnenden Erlösers mit den Evangelisten ist an Erhabenheit der Geberdensprache dieser Madonnengestalt zu vergleichen.[1])

Das XVI. Jahrhundert hat die Kraft und Unwider-

---

[1]) Handzeichnungen in Weimar I. B. N. 1, 5, 6, 82 verso, 107 verso, (121 verso)? 126, 149 verso, 162, 197. II. B. N. 128. In Florenz die prächtige Federzeichnung der Hauptgruppe, in Paris eine Gruppe.

stehlichkeit der Fürbitte Mariens nicht wieder mit so gläubiger Ueberzeugung künstlerisch gestaltet. Der Geist des heiligen Bernardus, des grössten Verehrers Mariens im Mittelalter, scheint den Künstler zu diesem Werke inspirirt zu haben, so dass er das „Sub tuum praesidium confugimus," das jener einst in Begeisterung gesprochen, hier in künstlerische Form gegossen hat.

In den Gruppen des Volkes entwickelt Fra Bartolommeo eine treffende Seelenmalerei. Der Grundgedanke ist hier der, dass das Leben im Glauben Halt und Ruhe für die Seele ist und seinen verklärenden Schimmer über die Pfade der Erde wirft. Die ruhende Frauengestalt, die dem Kleinen frühzeitig den Namen der Himmelskönigin in's Herz pflanzt, der Alte mit seiner Frau, die den lieblichen Knaben zur Madonna hinführen, deren Schutz sie erprobt haben, die vornehme Profilgestalt des Donators in rothem Mantel, den S. Dominicus zur Hingabe auffordert, sind schön beseelte Figuren, die aus der Menge hervorragen. Man glaubt, der heilige Dominicus habe die Züge des Frá Sebastiano und der Donator die des Gonfaloniere Montecatini an sich.[1])

Die Anordnung der Gruppen ist klar und nirgend belastet; Alles ordnet sich natürlich, und man hat die wohlthuende Empfindung, dass alle diese Figuren wirklich auf ihrem Platze stehen und sich bewegen. Die Farbe ist harmonisch und kraftvoll; etwaige Härten dürften nur auf die Reinigungen der Oberfläche zu setzen sein. Das Verhältniss des eingeführten Lichtes zu den transparenten breiten Schatten ist fein abgewogen. Auf dem milden

---

[1]) Eine Schrift über dieses Bild ist: Di un quadro insigne rappresentante la Madre delle Misericordie di Fra Bartolommeo di San Marco, e dell' incisione eseguitane da Giuseppe Sanders, Firenze, 1834, per Leonardo Ciardetti.

Grün der Innenseite des Mantels leuchten die Köpfe in goldigem Ton; die Wirkung der Halbtöne ist unvergleichlich, die krystallne Klarheit der Schatten des Correggio würdig. Wie zarte Schleier liegen sie über den Figuren und verbinden sie zur Einheit. Wie die Reflexe des Lichtes auf dem durchsichtigen Meere tauchen die Lichtmassen aus dem Schatten empor und verhallen in zarten Tonwellen. Die Unterschrift am Throne lautet: 1515. Frater Bartholomeus Ord. Praedicator. Pictor Florentinus. Die Federzeichnung zu diesem Bilde, in markigem Strich, gehört zu den schönsten Entwürfen seiner späteren Zeit; sie befindet sich in den Uffizien. Eben daselbst ist auch die Handzeichnung zu der schönen Frauengruppe, deren Aufbau so ungemein an Rafaels Linien- und Formenschönheit erinnert.[1])

Dem Jahre 1515 gehören inschriftlich noch an: „Die Madonna mit Kind im Stil der Fresken von Pian di Mugnone und der Madonna del Giovanato in der Sammlung der Ermitage zu S. Petersburg,[2]) und die Verkündigung im Louvre.“ Das erstere, in breitem und kühnem Vortrag der nachrömischen Zeit gehalten, bringt die mütterliche Zärtlichkeit Mariens in jener Weise der Auffassung zur Erscheinung, wie es Rafael in der Madonna della Sedia gethan hat, aber in höherem Geiste und voll religiöser Wärme. Die Verkündigung[3]) zeigt die Madonna auf einem Throne sitzend und von Heiligen umgeben, den

---

[1]) Gestochen von Sanders und Samuele Jesi di Correggio.

Bei Signor Mansi in Lucca befindet sich eine Copie, eine zweite in der Gallerie Leuchtenberg in Petersburg.

Crowe und Cavalcaselle IV, 2. H., p. 473.

[2]) N. 20 der Gallerie der Ermitage. Unterschrift Bart. Florns. ord. P. dicatorum, oben auf einer Tafel „Mater Dei 1515.“

[3]) N. 64. Gez. F. Bart. Flor. oris. pre. 1515.

Handzeichnungen in Weimar I. B. N. 84, 178; II. B. N. 129.

Gruss des daherfliegenden Erzengels empfangend. Die Figuren der knieenden und stehenden Heiligen sind in der Erfindung vortrefflich; das Colorit ist warm und einheitlich durchgebildet. P. Marchese hebt mit Recht das Ungeeignete der Bezeichnung „Verkündigung“ hervor, während Rio den geistreichen Gedanken des Frate betont, die Jungfrau nicht in hergebrachter Weise knieend und in der Einsamkeit, sondern auf einem Throne von Heiligen umgeben darzustellen. Viel richtiger würde man das Bild als „Verherrlichung des Geheimnisses der Menschwerdung“ oder der „Virgo et mater“ bezeichnen; denn es leuchtet ein, dass hier nicht von einem wirklichen Vorgange die Rede sein kann, sondern von einem Geheimniss des Glaubens, das von Heiligen verehrt wird. Fra Bartolommeo hat also nicht, wie Rio meint, eine neue Auffassung der Annunziata gegeben, sondern er schildert die „Gnadenvolle“ im Kreise ihrer Verehrer, welche dem Geheimniss, das durch den Engel angedeutet ist, ihre Huldigung darbringen. Fra Bartolommeo darf also nicht bizarrer Auffassung beschuldigt werden. Er hat die Verkündigung mehrmals in hergebrachter Weise dargestellt, hatte also hier, vielleicht mit Rücksicht auf den Auftrag, der ihm geworden, besondere Intentionen.

In den Jahren 1514 und 1515 entstanden im Hospiz von S. Maria Maddalena zu Pian di Mugnone mehrere Fresken, die hier ihre Würdigung finden sollen. Unterhalb der Badia von Fiesole zieht sich, den Windungen des Mugnone folgend, der Weg in die Berge hinein, und das hochragende Fiesole hinter sich lassend, steigt er aufwärts. Dort an der Lehne des Höhenzuges liegt der Convent von Pian di Mugnone in friedlicher Abgeschiedenheit. Die Strasse, die unterhalb vorbeiführt, ist einsam, und nur das leise Rauschen des Bergwassers tönt herauf und erzählt von der verrinnenden Zeit, ohne die Ruhe zu stören.

Die Kirche ist ein einschiffiger Bau, deren kleiner Hauptaltar eine Copie der Pietà von Fra Paolino besitzt. Im Juli 1514 war Fra Bartolommeo mit seinen Gehülfen Agostino und Fra Paolino zu seiner Erholung hierher gegangen und beendigte am 10. Juli eine Madonna in der Cappella del monte, eine zweite am Fuss der Treppe des Convents, während seine Gefährten Geschichten aus dem Leben der Väter malten. Am 15. fertigte er die Madonna im Speisesaale des Krankenhauses. Die Oberen des Convents waren damals Fra Filippo Strozzi, Prior, und Fra Antonio da Radda, Vicarius.[1])

Im October desselben Jahres war Fra Bartolommeo abermals seiner schwankenden Gesundheit halber genöthigt, die Ruhe und Frische der Berge aufzusuchen. Am 4. October vollendete er auf Kosten des Fra Roberto Salviati in dem Bogenfelde des Altars, rechts vom Haupteingang der kleinen Kirche, die Verkündigung. Zum letzten Male sehen wir ihn dann im Jahre 1517 diese Zuflucht suchen, wo er die Keime der Auflösung schon in sich trug und seine kunstfertige Hand in dem prächtigen Fresko des „Noli me tangere“ in rührender Innigkeit seinen letzten Gruss an die Welt niederschrieb. Von diesen Madonnenbildern des Frate sind zwei in S. Marco in dem zu den Zellen Savonarola's führendem Vorzimmer in die Wand eingelassen. Sie sind beide durch Zerkratzen und Feuchtigkeit vielfach beschädigt; aber aus der Zerstörung leuchten immer noch Züge hoher Schönheit und Innigkeit des Gefühls. Die Anschauung der Form ist breit und grossartig, aber lebensvoll und frei von aller Schaustellung und Künstelei. Die Holdseligkeit des Christusknaben, der liebevoll von den Armen der Mutter umschlossen im Mantel ruht, ist von rührender Zartheit. Es sind wahre Idyllen, die in der Stille der

---

[1]) Doc. VII. P. Marchese.

Berge entstanden und um so werthvoller sind, weil sie uns in das innere Fühlen eines edlen Künstergemüths einen Blick verstatten. Hier nöthigt sich uns vor Allem eine Betrachtung auf. Es ist eine Eigenthümlichkeit dieses hochbegabten Malers, dass seine Schaffenskraft keine Abnahme zeigt, seine Empfindung niemals altert. Hier berührt er sich mit seinem grossen Ordens- und Kunstgenossen, dem Fra Angelico. Sie haben Beide aus den reinen Quellen des Glaubens die Unschuld des Gefühls, die Frische ewiger Jugend geschöpft, welche die Jahre des Lebens und die Mühen der Arbeit nicht schwinden machen. Fra Angelico und Fra Bartolommeo stehen auf der Höhe des Lebens unberührt von dem zerstörenden Geiste der Zeit. Die Freudigkeit ihres Schaffens, die Unmittelbarkeit ihres Empfindens, die Erhabenheit der Auffassung erblühen immer mehr, je näher sie dem Hingange stehen, um in der Unsterblichkeit die Ideale ganz zu besitzen, denen sie im Leben nachgestrebt haben.

Während Fra Filippo Lippi's Jugendideale voll giottesker Weihe und Zartheit in einem unsteten Leben ausserhalb der Mauern seines Klosters verfallen, und selbst die Anschauung der Form, die nicht von Idealen getragen wird, zum Trivialen herabsinkt, schwingt sich der Genius des Fra Bartolommeo frei zum Göttlichen empor, und auch aus seinen reifsten Werken leuchten die Züge seiner Jugendideale, weil sie auf dem Boden eines reinen Künstlergemüthes gewachsen und durch die Weihe frommgläubiger Gesinnung geheiligt, jene Grösse und Erhabenheit an sich tragen, die die Berührung mit dem Ewigen allein zeitigen und bewahren kann. Unter den übrigen kleinen Arbeiten im Convent zu Pian di Mugnone ragt die Verkündigung hervor, die in $^3/_4$ lebensgrossen Figuren in der Lünette über dem Altar als Fresko gemalt ist. Sie gleicht in der Composition dem kleinen Bildchen in den Uffizien. Der

Engel, eifrig der Madonna sich zukehrend und die Rechte emporhebend, ist von lieblichem erregtem Ausdruck, die Bewegung lebhaft; während Maria in jungfräulicher Scheu die Augen niederschlägt, mit der Linken den Mantel raffend, mit der Rechten ein Buch haltend. Der Typus der Madonna entspricht demjenigen auf dem kleinen Tondo in der Gallerie der Akademie der Künste zu Florenz, sowie auch die kleinen, etwas flüchtig gezeichneten Hände. Das Antlitz ist wie das des Engels im Wesentlichen erhalten, ebenso der violette Mantel; das weisse Untergewand, das Costüm des Engels und der Hintergrund sind durch einen Tüncher übermalt. Ein warmes und sonniges Gefühl strahlt aus dem Ganzen; das jungfräulich Reine in der Erscheinung der Madonna, der kindlich freudige Blick des Engels athmen eine grosse Unschuld des Gefühls.

Steigt man vom Convent aus in den Garten herab, so sieht man an der Wand auf einem Absatz der Treppe den kreuztragenden Erlöser, ein sehr verdüstertes, etwa $^1/_2$ Meter hohes Fresko. Die traurigen Augen sehen noch ergreifend aus dem Dunkel hervor; auch die rechte über das Kreuz gelegte Hand ist noch erkennbar. Ehe man dann in den Garten tritt, erblickt man oberhalb der Thür, ebenfalls schwer erkennbar, ein dem schönen Christuskopf in der Pittigallerie ähnliches Bild des dornengekrönten Herrn. Am Ende dieses Gartens liegt die kleine Kapelle, dessen Fresko später gewürdigt werden wird.

Der Character aller dieser kleineren Werke, wozu man die Madonna del Giovanato in der Gallerie der Akademie zu Florenz und das andere Rundbild, sowie die Madonna der Ermitage zu S. Petersburg rechnen kann, ist grosse Breite der Formgebung, Sicherheit der Pinselführung und eine Gefühlspoesie, die wohlthätig anmuthet, weil sie absichtslos hervorquillt. Die Halbfiguren von Dominicus und Franciscus, die sich umarmen, in der

Thürlünette im Klosterhof rechts vom Eingang, sind fast gar nicht mehr kenntlich und entziehen sich dem Urtheil.

Fra Bartolommeo sah in diesem Jahre nach langer Trennung auch seine Verwandten wieder. Die rührende kleine Episode ist uns im Berichte eines Chronisten enthalten. In Begleitung eines Ordensbruders war Fra Bartolommeo nach Prato gegangen und besuchte von hier aus die Umgegend. Er wollte seinen alten Oheim Giusto überraschen und sprach ihn, ohne dass dieser ihn erkannte, an einem kühlen Platz im Schatten einer Eiche bei einer sprudelnden Quelle. Er hatte sich schon eine Weile mit dem alten Manne unterhalten, als er im Laufe des Gespräches fragte: „Giusto, habt Ihr nicht einen Ordensbruder zum Neffen?“ Als Giusto dieses bejahte, fragte der Mönch weiter: „Und würdet Ihr ihn denn auch wiedererkennen, wenn Ihr ihn vor Euch sähet?“ Da rief der kleine Pagolo di Vito, der neunjährige Grossneffe des Frate, der auch zugegen war: „Ihr seid es selber!“ So begrüssten sie sich mit herzlichen Umarmungen als Verwandte. Einige Zeit verweilte Fra Bartolommeo dort, dann sagte er zum Abschiede, es könne nun eine gute Weile dauern, ehe sie sich wiedersehen würden, denn der König von Frankreich habe nach ihm geschickt, um sich seiner Kunst zu bedienen.[1]) Es ist diese die einzige Notiz darüber, dass Franz I. den Frate noch vor Lionardo da Vinci eingeladen hatte, nach Frankreich zu kommen. Ein Jahr später, im Januar 1516 reiste Lionardo ab, und im Frühjahr 1518 liess der König bei Andrea del Sarto anfragen, der auch wirklich im Juni dahin abging, ohne durch sein Verhalten dem König gegenüber seinem Vaterlande besondere Ehre zu machen. Auch Benvenuto Cellini, Rosso, Primaticcio haben Einladungen erhalten.

---

[1]) Bibliografia pratese, p. 116. Prato, 1844.

Während Fra Bartolommeo in Prato weilte, erhielt er den Auftrag für die Assunta, deren Ausführung dem folgenden Jahre angehört. Es ist zweifellos, dass dieses für verschollen gehaltene Bild, durch den Umbau des Monsignor de' Ricci, Bischofs von Pistoja und Prato, vertrieben, nach langer Wanderung im Museum zu Neapel eine Stätte gefunden hat. [1])

Es enthält die aus der offenen Tomba, welche mit Blumen bestreut ist, zum Himmel aufschwebende Jungfrau, während zwei Engelknaben und der heilige Joh. Baptist nebst der heiligen Katharina von Alexandrien am Grabe in Verehrung des Geheimnisses verweilen. Trotz der Beschädigungen der Oberfläche, welche Einheit und Transparenz des Colorits beeinträchtigen, sind die Originalzüge Fra Bartolommeo's auf der Himmelfahrt Mariä im Museum zu Neapel ganz unverkennbar. Die Inbrunst und Andacht in der auf Wolken getragenen Gestalt der Jungfrau, die ein weites Gewand umfliesst, kennzeichnen das Bild als der letzten Epoche der Entwicklung Fra Bartolommeo's angehörig. Die Bibliografia Pratese erwähnt dieses Bild als mit der Inschrift 1516 versehen. [2]) Es war für die Kirche S. Maria in Castello bestimmt und wurde bei der Aufhebung derselben dem Commissär des Hospitals von

---

[1]) Siehe die Notiz bei P. Marchese, II, 118, Anm. I, wonach das Bild von Pius VI. für 3000 Scudi angekauft wurde. Die Beschreibung daselbst stimmt genau mit dem Bilde in Neapel, das der P. Marchese nicht kennt.

„contenente l' Assunta con vestito sciolto, con sotto un' urna, o sepolcro, con fiori, a destra San Giovani Batista, a sinistra Santa Caterina vergine e martire."

Der erste Verkaufspreis betrug „scudi sei compresa altra robba."

[2]) Crowe und Cavalcaselle haben die Inschrift wegen des hohen Platzes nicht lesen können, ebenso wenig der Verfasser dieser Schrift.

Prato in Verwahrung gegeben, von wo es durch verschiedene Hände gegangen zu sein scheint. Im Katalog des Syndicus von S. Marco finden sich noch zwei Bildchen erwähnt, auf 5 Ducaten geschätzt, darstellend einen Christus- und einen Madonnenkopf, welche der Maler seinem Convent geschenkt hat, wohl aus alter Anhänglichkeit an das Jahr seines Noviziates. — Im October dieses Jahres verlor der Frate seinen alten Freund und Kunstgenossen Albertinelli. Im October 1515 war er erkrankt und sogleich eilte Fra Bartolommeo an sein Krankenbett, ihn selbst zu verpflegen, aber schon am 5. November schied er aus diesem Leben.

---

## Leo X. in Florenz.

Als die Dispositionen beendet waren, welche auf die projectirte Unterredung Leo's mit Franz I. in Bologna Bezug hatten, theilte der Papst seine Intentionen dem Cardinals-Kollegium mit, welches einige Bedenken hatte, dass der Empfang eines Königs ausserhalb Roms der päpstlichen Würde Eintrag thun könnte. Ohne ihre Einwürfe zu beachten, ordnete er an, sich mit ihm zu Viterbo für das nahe Fest aller Heiligen einzufinden. Er verliess die Stadt mit der Absicht, Florenz zu besuchen, ehe er nach Bologna ginge und bevollmächtigte den Cardinal Soderini, Bruder des letzten Gonfaloniere als seinen Legaten, vielleicht auch, um den Florentinern nicht die Erinnerung ihrer alten Freiheit wachzurufen, wenn jener ihn nach Florenz begleitete. Die Absicht des Papstes war, von Rom nach Siena zu gehen; aber die Zahl seiner Begleiter, es waren 20 Cardinäle mit Gefolge und viele Prälaten, erschreckte die Einwohner jener Stadt, die eine Deputation an den Papst sendeten, um ihm sagen zu lassen, dass es ihnen bei dem Mangel an Vorräthen unmöglich wäre, ein

so zahlreiches Gefolge aufzunehmen und zu erhalten. Er änderte desshalb seinen Plan und ging nach Cortona, wo Giulio Passerini ihn drei Tage glänzend bewirthete. Dort gab er auch sechs vornehmen Florentiner Gesandten Audienz, die gekommen waren, ihn zu begrüssen und die Huldigung der Stadt zu überbringen. Ueber Arezzo kam er am 26. November in die Nähe von Florenz, wo er einige Tage in der Villa des Giacomo Gianfigliazzi in Marignolle verweilte, bis die Vorbereitungen für seinen Eintritt in die Stadt beendet sein würden. Trotz des ungünstigen Wetters, das eine abermalige Verzögerung eintreten liess, hatten die Einwohner ihre ganze Kunst- und Prachtliebe entfaltet, den Papst königlich zu empfangen. Die Republik hatte die bedeutendsten Künstler eingeladen, durch künstlerische Erfindungen in dekorativem Schmuck den Einzug zu verherrlichen, wovon der Papst ein grosser Liebhaber war. Andrea del Sarto, Granacci, Rosso, Sansovino, Bandinelli, Baccio da Montelupo wetteiferten in der Erfindung solchen Schmuckes; an Pontormo und Ridolfo Ghirlandajo war die Verzierung der Capelle des Convents von S. Maria Novella anvertraut, wo der Papst celebriren sollte. Die Façade des Domes hatte Jacopo Sansovino gezeichnet und mit Statuen und Basreliefs decorirt, während Andrea sie täuschend bemalt hatte. Korinthische Doppelsäulen stiegen von einem Sockel auf, zwischen welchen Nischen mit Figuren der Apostel sich präsentirten, Alles durch Gliederungen belebt und durch ein Frontispiz gekrönt. Das Ganze war aus Holz und Gyps leicht gebaut und täuschend durch die Malerei die Wirkung des Marmors erreicht.

Bei der Annäherung des Papstes an die Thore der Stadt wurden diese und ein Theil der Mauer niedergelegt, und unter endlosem Jubel des Volkes zog der Papst in seine Vaterstadt ein. Am Eingang war ein mächtiger

Triumpfbogen errichtet, mit Reliefs bedeckt, ein Werk des Jacopo di Sandro und Baccio da Montelupo.[1])

Die ceremonielle Anordnung des Zuges wurde mit grosser Fürsorge vom Ceremonienmeister Paride de' Grassi, dessen genauen Aufzeichnungen wir die Details dieser päpstlichen Reise verdanken, angeordnet,[2]) anfangend von den geringeren Ordnungen der Hausbeamten, Herolde und Stallmeister bis zu den höchsten Chargen, dem hohen Adel, den Gesandten und Fürsten. Dieses Amt war in der That nicht leicht; so machte z. B. der spanische Gesandte Schwierigkeiten, sich der Rangordnung zu fügen, die ihn nach den französischen in den Zug einreihte, und verliess missvergnügt den Festplatz. Hinter den Gesandten kamen die Magistratspersonen von Florenz zu Fuss, die Garden des Papstes, und Lorenzo de' Medici mit 50 Personen. Die Procession[3]) begann mit dem Clerus und dem heiligen Sacrament, welchem Kerzenträger voranschritten; den Baldachin darüber trugen die Canonici des Domes. Dahinter kamen die Cardinäle, ihrem Range gemäss geordnet, welchen hundert junge Edelleute aus den ersten Familien folgten, alle reich und gleichmässig gekleidet. Unmittelbar vor dem Papst ging der Ceremonienmeister, Bischof von Pesaro mit seinen Assistenten. Der Papst wurde unter einem Baldachin von den ersten obrigkeitlichen Personen von Florenz getragen; dahinter folgten die päpstlichen Capelläne, Aerzte, Secretäre und der Schatzmeister, der während

---

[1]) S. Vas. VIII, 183. IX, 69. 218. 224. 266. XI, 38. 203. 293.

[2]) Die Erzählung des Paride de' Grassi wurde veröffentlicht von Dom. Moreni unter dem Titel:

De ingressu summi Pontificis Leonis X. Florentiam descriptio Paridis de Grassi, civis Bononiensis, Pisauriensis episcopi ex Cod. Mss. nunc primum in lucem edita et notis illustrata a Domenico Moreni etc. Florentiae 1793.

[3]) S. Fabronius, Vita Leonis X, p. 94, 95.

der ganzen Dauer der Procession Geld unter das Volk austheilte, wozu der Papst sich die Summe von 3000 Zechinen aufgespart hatte. Dann kam eine lange Reihe von Prälaten und Kirchenbeamten, zuletzt die Garden des Papstes zu Pferde. Der Papst, in Pontificalgewändern mit dem triregnum, zeigte ein heiteres Antlitz und segnete freundlich das Volk.

Der Zug war durch die porta a S. Gaggio eingetreten,[1]) wo ihn die Signorie mit dem Baldachin erwartete; von da ging er nach der Piazza S. Felice. Als der Papst das Bild seines Vaters erblickte, das in einem Triumpfbogen angebracht war, und die Inschrift las, liess er halten und Rührung übermannte ihn; von hier zog man durch die via Maggio nach dem ponte S. Trinità, wo zwei Gerüste standen, das eine, am Eingang, ein Triumpfbogen, das andere eine Pyramide, beide mit Inschriften. Bei der porta Rossa war ein Tempel errichtet, davor ein halbkreisförmiges vestibulum, an dessen Front eine schmeichelhafte Begrüssung stand.[2]) Durch porta Rossa kam man auf den Mercato nuovo, wo eine hohe Säule errichtet war, dann auf die piazza, wo unter der Loggia der grosse Hercules mit der Keule auf der Schulter postirt war, und an der Ecke der Tribüne vor der Signorie der reiche viertheilige Triumpfbogen mit cannelirten Säulen stand, auf dessen Stirnhöhe die Widmung an Leo erglänzte. Am Palazzo Gondi vorüber kam der Zug zum Palazzo del Podestà, wo gegenüber der Badia ein anderer prächtiger Bogen errichtet war mit der Inschrift Leoni X. Pont. Max. fidei cultori. An der

---

[1]) Die folgenden Schilderungen ex relat. Anonymi Cod. 17. Magliab. Cl. 25. Moreni giebt einen Auszug davon.

[2]) Sie lautete, die Stadt schätze sich glücklich, unter der Protection zweier Leo und Giovanni zu stehen, indem man auf den Täufer und den Mediceer anspielte. l. c.

Badia selbst hatte man der Symmetrie wegen ein scheinbares Eingangsportal errichtet, weil das wirkliche nicht der Strasse gegenüber lag. Von hier aus näherte man sich dem Dome, in dessen Nähe an der Ecke des Platzes, wo die Kuppel mit dem Capellenkranze imponirend dem Blicke sich darbietet, noch ein Triumpfbogen stand, der ganz von rothem Porphyr erbaut schien und für den schönsten von allen gehalten wurde; an seiner Höhe stand: Spes ejus in Domino, Leo X. P. M. Dann gelangte man auf die piazza S. Giovanni, wo die Façade des Domes, scheinbar von hellem Marmor erbaut, einen glänzenden Anblick gewährte. Ihre ursprüngliche Weisse war freilich, wie der Chronist sagt, in Folge der Zeit und der vielen Regengüsse gedämpft, aber sie hatte jetzt den zarten Ton der orientalischen Perlen und erschien um so natürlicher wie Marmor, der den Einwirkungen der Luft ausgesetzt wird.

Der Dom selbst strahlte im reichsten Festgewande. Von der Pforte zog sich durch die Mitte der Kirche bis zum Hochaltar eine drei Ellen hohe und zwölf Ellen breite Tribüne hin, auf welcher der Papst mit seinem Gefolge ging, und von wo er den Segen an das dicht gedrängte Volk spendete. Langsam schritt er bis zum Hochaltar, wo er seine Andacht verrichtete und der feierlichen Messe beiwohnte, die der Cardinal Giulio de'Medici, Erzbischof von Florenz, abhielt. Er hatte den schweren päpstlichen Ornat und die Krone abgelegt und blieb in weissem Rochett mit dem Purpurmäntelchen und dem Sammtbirett, wie er auf dem Porträt Rafaels erscheint. Nach beendigter Messe ertheilte er dem versammelten Volke den Segen und vollkommenen Ablass und verliess dann zu Fuss den Dom, um sich nach seiner Wohnung im Kloster S. Maria Novella zu begeben und dort von den Anstrengnngen auszuruhen. Auch auf diesem Wege harrten seiner manche Ueberraschungen; so war an der Ecke der via Carnesecchi

ein Bogen mit zwölf Nymphen errichtet, welche sangen; ausser anderen Dingen war da auch ein Bild, einen Löwen darstellend, der einen Verwundeten mit der Zunge beleckt, mit dem Motto: Omne dulce in ore leonis. Auf der piazza von S. Maria Novella stand in der Mitte ein mächtiges Pferd ähnlich dem von Monte Cavallo in Rom. Von hier trat er durch die Via della Scala in den Convent ein, wo im grossen Saale eine wahrhaft glänzende Pracht der Decoration entfaltet war. Die ganze Nacht dauerte der Lärm und das Schiessen der Kanonen, das der Ceremonienmeister vorsichtigerweise am Tage untersagt hatte, um die Pferde nicht scheu zu machen.

Am folgenden Tage besuchte der Papst die Kirche der SS. Annunziata, wo er Anfangs im Zweifel war, ob er das berühmte Bild der Madonna sollte aufdecken lassen. Nach Berathung mit den Cardinälen entschloss er sich, den Vorhang dreimal in kurzen Intervallen heben zu lassen. Von da aus machte er einen Besuch in seinem väterlichen Hause, wo er Giuliano an's Bett gefesselt antraf. Den dritten Tag nach seiner Ankunft, welcher der erste Sonntag im Advent war, eröffnete er mit einer Messe in der Mediceercapelle zu S. Lorenzo. Am Ende wandte er sich zu dem Grabe, das die Ueberreste seines Vaters barg und während er sich niederliess, bemerkte sein Gefolge, dass er Thränen vergoss. Am Abend dieses Tages reiste der Papst nach Bologna weiter und gelangte am 5. December dort an. Die Gesandten und viele ansehnliche Bürger hatten ihm ein Stück Weges das Geleit gegeben. Zwei Tage später erschien Franz I. in Bologna, begleitet von den Cardinälen de' Fieschi und de' Medici, apostolischen Legaten, und mit stattlichem Gefolge. Drei Tage blieben sie zusammen in freundschaftlichem Verkehr, worauf der König von Lorenzo de' Medici begleitet nach Mailand, ging und Leo nach Florenz zurückkehrte. Von neuem festlich in Florenz em-

pfangen, kehrte Leo in sein früheres Absteigequartier zurück. Am 25. December hielt er das Pontificalamt im Dom in Gegenwart aller Cardinäle und einer unermesslichen Volksmenge. Die Feier dauerte drei Stunden. Am 6. Januar ritt er durch die Stadt und besuchte mehrere Kirchen und andere Orte und hielt am 2. Februar selbst die Kerzenweihe in S. Lorenzo. Auch S. Marco hatte der Papst an Epiphanie des Jahres 1516, dem Dedicationstage der Kirche besucht und mit seinem Hofe der feierlichen Messe beigewohnt. Die Religiosen von S. Maria Novella waren gekommen, bei den Zurüstungen zu helfen. Der Papst, sein Hof und die Schweizergarde blieben im Convent zur Tafel, und der Annalist von S. Marco bemerkt bei dieser Gelegenheit: magnus infernus extitit nobis illa dies.[1]) Nach dem Mahl besuchte Leo die Bibliothek und liess sich die schönen Miniaturen vorlegen, von denen er ein grosser Verehrer war; dann wurden die Religiosen zum Fusskuss zugelassen, und beim Abschied versprach er, sich die Canonisation des heiligen Antoninus angelegen sein zu lassen; eine Angelegenheit, die den Söhnen des heiligen Dominicus sehr am Herzen lag. Das Wohlwollen Leo X. gegen die Brüder von S. Maria Novella und S. Marco ist um so bezeichnender, als er andern regulirten Orden, die ihn ersucht hatten, bei ihnen Aufenthalt zu nehmen, solche Gunstbezeigungen abgeschlagen hatte. Es ist erklärlich, dass Leo X. für den Ordensmann aus der Schule Savonarola's, wie Fra Bartolommeo, kein besonderes Interesse besass, wenngleich ihm seine künstlerische Bedeutung nicht entgehen konnte. Die Mischung von Geistlichem und Weltlichem in der strahlenden und vielseitigen Natur Rafaels musste einem Papste mehr zusagen, dessen Hof ganz von humanistischer Bildung durchdrungen war, und den die

---

[1]) P. Marchese II, 120.

Strömungen seines Jahrhunderts an die Spitze der geistigen Bewegung getragen haben.

Die glänzende Umgebung von Staatsmännern, Gelehrten und Dichtern bildete das eigentliche Lebenselement, in dem sich Leo X. bewegte. Er war getragen von seiner Zeit und hatte ihren Geist voll in sich aufgenommen. Sein Hof war ein Centralpunct geworden, in dem die verschiedenen philosophischen und literarischen Strömungen zusammenflossen, denen sein Name Glanz und Unsterblichkeit verlieh. Die ernste Richtung Fra Bartolommeo's, als Vertreter des hohen Stils, der den dogmatischen und moralischen Inhalt der alten Schulen in glänzender Form wieder aufnahm, fand hier keinen rechten Boden. Die Verse der Dichter und die Improvisationen der Schmeichler, die auf allen Schritten den Papst begleiteten, haben seinem verwöhnten Ohr keine Zeit gelassen, auf die ernste und weihevolle Sprache zu hören, die wie alte Kirchenmusik, getragen und feierlich aus den Werken des Dominicaners in sein glänzendes Jahrhundert hinein tönte;[1]) denn es ist unzweifelhaft, dass der grosse Maler auch im glänzendsten Gewande der Formgebung seiner Zeit niemals das höhere Moment vergessen hat, das seine Schöpfungen in eine reinere Sphäre emporhebt, als die seines geniessenden glänzenden Jahrhunderts ist.

---

Das Jahr 1516 sah aus der Werkstatt von S. Marco Meisterwerke hervorgehen, von denen jedes dem Frate einen Platz neben den ersten Künstlern Italiens gesichert

---

[1]) Aus dem Catalog des Syndicus von S. Marco erhellt, dass Leo X. von den Brüdern ein Bild Fra Bartolommeo's erhalten hat. „Item un quadro, circa d'un braccio, nel quale era una Natività et Angioli et paesi, di prezzo di ducati 50, donato al Cardinale de Medici, hora papa, el quale gli donorono el padre priore et padri."

hätte. Es ist hier vor allen übrigen eines Bildes zu gedenken, dessen Entstehen in den Anfang des Jahres zu versetzen ist, da es im Verzeichniss des Syndicus von S. Marco seine Stelle gefunden hat, das in diesem Jahre entstanden ist.

Der Florentiner Kaufmann Salvator Billi hatte zur Verherrlichung des Erlösers, dessen Namen er führte, für seine Capelle der SS. Annunziata zu Florenz bei Fra Bartolommeo ein grosses Altarbild bestellt. Für entsprechende Ornamentirung desselben hatte Pietro Rosselli gesorgt, der die Marmordecoration der Capelle übernommen hatte. So entstand dieses grandiose Bild, das die Idee des Erlösers als des Lehrers der Welt, den die Propheten verkündigt haben und den das Evangelium bezeugt, in einfachen und grossartigen Zügen zur Darstellung bringt. Dass die Propheten Job und Isaias dazu gehören, ist sowohl der Vollständigkeit des Gedankens, als der Einheit der Auffassung wegen selbstverständlich. Man fühlt es den beiden aus dem Organismus herausgerissenen Gestalten an, dass sie nicht bestimmt waren, ein vereinzeltes Dasein zu führen, sondern dem ganzen Ausdruck und der Characterisirung nach als Theile einer höheren Idee bestanden. [1]) Fra Bartolommeo hat nur wenige Einzelgestalten als Tafelbilder geschaffen, und dann sind sie so characterisirt, auch durch den Rahmen der Architectur, dass sie selbstständiges Leben erhalten haben.

Fra Bartolommeo versetzte in den oberen Theil seiner Composition [2]) Job und Isaias als die mächtigen Erneuerer und Träger der Messiasidee im alten Bunde. Die Characteristik ist in Ausdruck und Farbengebung gross, einfach und würdevoll. Das Düstere, Leidende in der von dunkel-

---

[1]) Sie sind in die Tribuna der Uffizien versetzt, während das Hauptbild im Pitti sein Dasein fristet.

[2]) Handzeichnungen in Weimar I. B. 28 verso, 86, 87, 111, 148, 149, 111 verso.

rother Draperie umflossenen Figur des Job, der das Vorbild der Leidensthätigkeit des Erlösers ist, der schwermüthige Ernst des Gesichts, nur durch die aufgerollten Worte der Verheissung gemildert, sind von erhabenem Eindruck. Der Geist ergreifender und tiefernster Poesie, wie sie das Buch Job erfüllt, lebt auch in dieser Gestalt.

Von Isaias sagt der heilige Hieronymus, dass er nicht sowohl Prophet als Evangelist zu nennen ist. „So durchsichtig ist das Bild, das er von den Geheimnissen Christi und der Kirche entworfen hat, dass er mehr Vergangenes geschichtlich zu erzählen, als Zukünftiges zu weissagen scheint. Klar im Gedanken, von edler, vornehmer Beredsamkeit und classischer Sprache ist sein ganzes Wesen von Licht erfüllt.“ So schildert ihn auch der Künstler. Jugendlich und feurig, in Geberde und Ausdruck bestimmt und klar, von lichter Farbe der Gewandung. Sein rothes Kleid, oben blau, ist von einem gelben Mantel gehoben; auch die Kopfbedeckung ist doppelfarbig und von frischem Colorit. In beiden Figuren ist das Körperliche, durch den edlen Fluss der Gewandung, der sich weich um die Formen legt, unterstützt, mit der Kraft des Bildhauers herausgemeisselt. Aus dem warmen Goldton des Hintergrundes treten beide Figuren mit solcher Leuchtkraft des Colorits hervor, wie sie nur in Giorgione, Tizian und Bonifazio zur Erscheinung kommt. Der Auftrag ist dünn, lasurartig; die Gewandung mit Lackfarben behandelt, giebt den vom Licht durchschienenen Stoff in prächtigem Farbenreiz. Vornehme Haltung und Breite des Vortrags, melodischer Fluss der Linien und dramatische Kraft erfüllen dieses Werk und zeigen den Frate auf der Höhe seiner künstlerischen Entwicklung.[1])

---

[1]) Beide Figuren im Umriss gestochen im I. B. der 1. Serie der Gallerie di Firenze. T. 34, 35.

Das Hauptbild ist die jetzt in die Pittigallerie versetzte Composition des Auferstandenen mit den vier Evangelisten. Auf einem Basament ist die vorwärts schreitende majestätische Gestalt des Erlösers postirt, die Rechte zum Segnen erhoben, in der Linken einen Kreuzstab. Ein weisses Gewand, auf der rechten Schulter geknüpft, verhüllt den unteren Theil des Körpers; um ihn sind die vier Evangelisten geordnet, welche sich zu ihrer evangelischen Mission bereiten. An dem Basament ist ein Rundbild mit einer Landschaft; [1]) darüber steht ein Kelch; zwei Engel halten Bild und Kelch zugleich. Der dieser Composition zu Grunde liegende Gedanke tritt mit der höchsten Einfachheit und überzeugender Gewalt hervor. Von den Propheten verkündet ist in Christo das Heil, der erhabene Lehrer der Welt erschienen, der durch die Evangelisten Allen gepredigt ist, und dessen Gnade in dem sichtbaren Gottesreiche auf Erden, dessen geheimnissvollen Mittelpunct das heilige Messopfer bildet, Allen zugänglich geworden ist. Der Erlöser ist der Mittelpunct alles religiösen Lebens; in seiner Erscheinung schmelzen die beiden Testamente zusammen; das ewige Wort ist Anfang, Mitte und Vollendung alles irdischen Seins, Grund und Eckstein alles wahren Heils. In der unvergleichlichen und grossartigen Geberde des Segnens liegt die göttliche Würde und Macht beschlossen. Er segnet die Welt, der er für alle Zeit angehört, dem alten Bunde durch die Verheissung, dem neuen durch das Evangelium und das mystische Opfer in der Kirche, das bis zum Ende der Welt dauern wird.[2])

---

[1]) Das Rundbild bedeutet die Welt, welche der Erstandene segnet. Denn durch die Auferstehung fliessen ihr alle Gnaden der Erlösung zu und diese erscheinen gesammelt im Kelche, als dem neuen Opfer auf der entsühnten Erde.

[2]) Nicht ohne Bedeutung ist auch der scepterartige Stab in der linken Hand, der oben ein Kreuz und eine Kugel trägt; denn

P. Marchese erklärt es für einen grossen Fehler dieser Composition, dass die vier Evangelisten, mit Ausnahme eines einzigen, nicht auf den Erlöser sehen und des auf sie bezüglichen Segens nicht achtsam sind.[1]) Es ist gewiss nicht nöthig, dem Künstler diesen Vorwurf zu machen; denn die Geberde des Segnens bezieht sich hier nicht auf die Apostel, sondern auf die Welt, wie durch das Rundbild angedeutet ist. Der Herr segnet die Welt; denn durch die Apostel wird ihr das Heil gebracht. In der Lehre des Evangeliums, in der Gründung der Kirche fliesst den Menschen der Segen des Lebens und Sterbens Christi zu; daher der Kelch als Mittelpunct alles kirchlichen Lebens. Die Apostel rüsten sich zu dieser Aufgabe; der Segen des Herrn eilt ihnen voraus und bereitet ihnen die Wege.[2])

Wie die Mater „della misericordia" in Lucca zeigt dieses Werk eine fast stürmische Gewalt des Ausdrucks. Die Einflüsse des römischen Aufenthalts treten sichtbar zu Tage, und es ist nicht zu läugnen, dass das Bemühen, den Ausdruck zu steigern, fast gewaltsam erscheint. Neben der unvergleichlichen Heilandsfigur sind die Evangelisten bedeutende Erscheinungen. Matthäus weist aus dem Bilde heraus, gleichsam auf das weite Arbeitsfeld deutend, indem er mit Johannes im Gespräch begriffen ist; Lucas hat sich vertraulich auf die Schulter des Marcus gestützt. Einzelne Mängel der Zeichnung treten hier hervor. Augenscheinlich ist der rechte Arm des Erlösers im Verhältniss zu dem mächtigen Oberkörper zu klein. Die gehäuften Gewandmassen der Apostel lassen die Figuren etwas kurz

---

der Herr ist im Begriff, die Herrschaft des Kreuzes über dem Erdkreise aufzurichten, von dem aller Segen ausgeht.

[1]) Rio spricht ihm diesen Vorwurf nach. Art chrétien, Tom. II, p. 442.

[2]) Handzeichnungen in Weimar I. B. N. 7, 8, 145 verso, 195, 195 verso; II. B. N. 105, 115.

und gedrückt erscheinen und beeinträchtigen die Herausbildung der Form. So treten die für die Stilentwicklung des Malers bezeichnenden Mängel in Begleitung eines gewaltigen Ringens nach Macht und Breite des Ausdrucks, Wucht der Formgebung und Dramatik des Lebens deutlich zu Tage. Die ruhige Abwägung der Massen, die feinere Linien- und Formenschönheit, der klangvolle Schwung der emporsteigenden Linien der Composition, das feinere Naturgefühl in den Details treten vor den Anforderungen des grossen Stils zurück, und der Künstler hat noch nicht die volle Herrschaft über seine neuen Kunstmittel und die in ihm fluthende Kraft der Phantasie und die neue Formanschauung gewonnen.[1])

Diese wundervolle Tafel wurde durch den Cardinal Carlo de' Medici im Jahre 1618 von den Serviten der SS. Annunziata erworben und nach dem Tode des Cardinals 1663 in die Gallerie des Pitti übertragen, wo sie ein trauriges Dasein fristet.[2]) Die ergreifende und hinreissende Predigt dieses Werkes, die in stürmischen Accorden dahinbraust, verlangt eine mächtige Kirche und den erhabenen Standpunct eines Altars, um ihren Zauber zu entfalten. Dort unter modernen Werken weltlichen Geschmacks trauert sie über die verlorne Heimath im Dämmerlichte der Kirche, von Weihrauchduft umhüllt, in der Atmosphäre des Gebetes und der Andacht. Welche Wirkung muss dieser segnende Christus, der so ganz aus gläubigem und begeistertem Herzen und edler Phantasie heraus geschaffen

---

[1]) Der Catalog des Syndicus sagt: „Item una tavola alta br... che va nella Nuntiata de' Servi, àlla fatta fare Salvadore di Giuliano Billi, dettene duc. cento d'oro in oro lar. al d° libro ... 100."

[2]) Im Jahre 1799 wurde sie nebst der Kolossalfigur des heiligen Marcus nach Paris übertragen, von wo sie nach vierzehnjährigem Aufenthalt nach Italien zurückkam. Fra Bart. hatte 100 Ducaten dafür erhalten.

ist, im Hause Gottes gemacht haben, wo man die weihevolle Schönheit seiner Geberde und den milden Ernst seines Antlitzes ganz verstanden hat. Während Rafaels Madonnen als Kinder eines glänzenden Zeitalters in den Gallerien zu Hause sind und als die Blüthe der sie umgebenden Werke überall Sonnenschein verbreiten, der von den Meisten verstanden und genossen wird, sind Fra Bartolommeo's Werke, die Kinder des Gebetes und der Meditation, erfüllt von dem Weihrauchduft des Klostergeistes, der Menge, die den Reiz der Sinne verlangt, schwerer zugänglich. Aus den ernsten, schwermüthigen Köpfen seiner Heiligen predigt ein Geist, der nicht von dieser Welt ist, und aus ihren dunklen Augen leuchtet die Gluth Savonarola's.

In diese Zeit fällt auch die Farbenskizze zum heiligen Antoninus, eine Composition, in der dem Verlangen nach der Heiligsprechung des Erzbischofs Ausdruck gegeben wird.[1]) Durch die Verheissung Leo X. war die Hoffnung des Ordens auf baldige Erfüllung ihres Wunsches von neuem belebt, und Fra Bartolommeo nahm dieses Motiv zum Vorwurf einer Skizze, die wohl für ein grösseres Bild dienen sollte. Sie zeigt den Erzbischof inmitten seiner Ordensbrüder auf der Bahre hingestreckt, während von verschiedenen Seiten das Volk heranströmt. Die Scene spielt im Klosterhof; im Hintergrund öffnet sich der Ausblick auf Gärten und Berge; im oberen Theil die Aufnahme des Seligen in den Himmel.

Zu diesen letzten Werken gehört der Stilisirung nach auch die kleine aber geniale Skizze in den Uffizien N. 1152, welche die Halbfigur des segnenden Christus mit zwei posaunenblasenden Engeln enthält. Ein rother Mantel zu beiden Seiten wie im Sturm sich aufbauschend und Brust und Arme freilassend, umrahmt ihn. Der Kopf ist von

---

[1]) Beschrieben bei Crowe und Cavalcaselle IV, 2 H. 475.

mildem und gütigem Ausdruck; die Engel sind schlank und graziös bewegt, mit durchsichtigem Gewand bekleidet. Die Energie des Ausdrucks erinnert wiederum an Michel Angelo; die Malerei ist skizzenhaft und augenscheinlich aus der letzten Zeit der Stilentwicklung des Malers.

Die Figur des heiligen Marcus, von Lanzi als Meisterwerk der Kunst gepriesen, erinnert von allen Werken Fra Bartolommeo's am meisten an die Formgebung Michel Angelo's in den Malereien der Propheten und Sybillen. Eine Einzelfigur von so bedeutenden Dimensionen mit individuellem Leben zu erfüllen und ihr statuarische Bedeutung zu geben, war keine leichte Aufgabe; hier erscheint in der That der innere Gehalt der Formgebung geopfert. Der Evangelist sitzt in einer Nische, hält auf dem linken Knie aufrecht ein Buch, auf das er die Hände stützt. Das rechte Bein ist verkürzt, das linke ausgestreckt; die Haltung mit dem Ausdruck der Energie, und schwellender körperlicher Kraft deutet die Bereitwilligkeit an, für das Evangelium Zeugniss abzulegen. Aber wir dürfen uns nicht verhehlen, dass der Typus des Kopfes ein keineswegs edler ist, und dass der stilvolle Aufbau den Hauptzweck des Bildes ausmacht. Es ist Etwas von der verhaltenen Kraft des Moses Michel Angelo's in dieser Gestalt, und mit jenem Werke hat sie auch den unedlen, rein körperliche Kraft andeutenden Kopf gemeinsam. Hier wie dort ist die gespannte Gewitterwolke, das innere Fluthen der Affecte characterisirt. Um die gewaltigen Glieder legt sich das Gewand in musterhaftem Zug, so dass jede Falte bedeutungsvoll ist; aber das ist auch das Beste des ganzen Werkes.[1])

Das Bild war für die Kirche von S. Marco bestimmt und sein Platz ursprünglich über dem Eingang zum Chore,

---

[1]) Handzeichnungen in Weimar B. I. N. 77 verso.

als dieser noch inmitten der Kirche war; der Preis dafür betrug 40 Ducaten. Aus dem Besitze des Grossherzogs Ferdinand ging es nach Paris und kam nach dem Friedensschlusse zurück, wonach es in der Pittigallerie seine Stelle gefunden hat. [1])

Dieser letzten Zeit gehören ferner an: „Das Bild des heiligen Vincenz, in Halbfigur, mit kraftvoller Geberde lehrend, von warmem und kräftigem Colorit, aber leider sehr verdunkelt und in den Lasuren zerstört. Verfasser dieses sah es zuletzt in einer Kammer der Accademia di belle arti in Florenz, wohin es mit anderen Werken für eine Restauration beiseite gestellt war. Der Ton im Schatten war brandig verdunkelt, die feinen Lasuren verschwunden, die Oberfläche vielfach zersprungen.[2])

---

[1]) Gestochen von P. Lorenzini. Eine weitere Publication in Galerie de Florence et du Palais Pitti, dessinée par G. B. Wikar. Paris 1789—1807. 4 vol. Auch von Bardi in der Illustration der Gallerie und von Rosini.

„Una tavola di br. 6 alta, nella quale è un S. Marcho, fatta qui in S. Marcho nella chiesa nostra, di valuta di duc. 40.

Item un San Vincentio posto sopra alla porta da ire in sagrestia, di stima di duc. 16.“

Sommario dei dipinti di Fra Bartolommeo.

[2]) Vasari berichtet: „Fece sopra l'arco di una porta per andare in sagrestia in legno a olio un san Vincenzio dell' Ordine loro, che figurando quello predicar del giudizio, si vede, negli atti e nella testa particolarmente, quel terrore e quella fierezza, che sogliono essere nelle teste dei predicanti, quando più si affaticano con le minaccie della giustizia di Dio ridurre gli uomini ostinati nel peccato alla vita perfetta.“ P. Serafino Razzi berichtet, dass dieser S. Vincenz das Portrait des berühmten Predigers P. Tommaso Cajani aus Florenz ist. Cronaca della Provincia Romana. Ms. p. 123 a tergo in fine. Citirt von P. Marchese, Memorie II, p. 59, in nota. In den Memorien des Syndicus ist diese Tafel mit 16 Ducaten angesetzt. Rio vermuthet, dass Fra Bartolommeo sich in diesem energischen Prediger Savonarola vorgestellt habe. Hand-

Hierher müssen wir auch die Halbfiguren von Heiligen rechnen, welche im zweiten Chiostro von S. Marco, da wo jetzt die Accademia della Crusca ihren Sitz hat, über den Eingängen al fresco gemalt sind. Das saftige, tiefe Colorit, die breite und massige Behandlung, der wuchtige Formvortrag weisen sie in diese Zeit. Inschriftlich gehört dem Jahre 1516 die Madonna des Palazzo Corsini in Rom an, welche F. B. or. pr. 1516 signirt ist. Dieses Bild zeigt die Madonna im Profil auf einer Wiese sitzend, den Christusknaben auf dem Schooss haltend, der sich zu dem anbetenden kleinen Johannes, ihn umarmend, liebreich herabneigt. Dahinter kniet der heilige Joseph. Der Aufbau der Gruppe entspricht den Principien Lionardo's in seiner strengen Geschlossenheit und geschickten Massenvertheilung. Die Linie steigt in den Köpfen der beiden Knaben zum Haupt der Madonna und dann zum heiligen Joseph empor. Die Madonna, von weichen, rundlichen Formen erinnert an die Maddalena Doni und scheint Vasari's Behauptung zu rechtfertigen, dass wir hier das von dem kunstsinnigen Florentiner bestellte Tafelbild besitzen.[1])

---

zeichnungen zum heiligen Vincenz in Weimar I. B. N. 128; II. B. N. 48.

[1]) Gallerie Corsini, Zimmer III, 20. Vasari sagt: „Dipinse per Agnolo Doni un quadro di una nostra Donna, che serve per altare d'una cappella in casa sua, di straordinaria bellezza.“ Monsignor Bottari berichtet, dass dieses Bild in die Gallerie des Cardinals Corsini übergegangen ist. Gleichzeitig erwähnt Vasari einige Bilder für Giovanni, Cardinal de' Medici, von denen eins auch im Catalog der Bilder des Frate erwähnt ist: „Item un quadro circa d'un braccio, nel quale era una Natività et Angioli et paese, di prezzo di ducati cinquanta, donato al cardinale dei Medici hora papa, il quale gli donorono el padre priore et padri.“

P. Marchese, Memorie, II, p. 48, nota.

Dass Fra Bartolommeo die Gestalt der Maddalena Doni ge-

Die Innigkeit mütterlichen Gefühles, die reizvolle Bewegung der Kinder zu einander hin sind hervorragend und müssen den feineren und strengeren Adel der Formgebung ersetzen. Eine blumige Wiese und eine einfache Landschaft im Hintergrunde vollenden das Idyllische des Motivs. Meisterhaft ist der Vortrag der Malerei. Der Farbenauftrag ist dünn und lässt die Conturen hindurchschimmern; die Schatten sind warm, klar und leuchtend, die Lichter gelblich und von grosser Breite. Die zarten Farbenschichten sind vielfach zerstört, und hässliche kalkige Töne darüber gemalt, viele Stellen sind verkittet. Der Kopf des Johannesknaben ist fast nur Untermalung, etwas besser der Zustand des Christuskindes, dessen Körper, von durchsichtiger Klarheit des Colorits, die Art der Technik gut erkennen lässt. Ueberall wirkt die braune Untermalung durch den flüssig aufgetragenen Lokalton des Fleisches hindurch und lässt die Formen ungemein plastisch wirken, wenngleich die Restaurationen viel von den ersten Ueberzügen und feinen Modellationen hinweggewischt haben. Fast scheint es, als wäre dieses Bild überhaupt nicht ganz vollendet gewesen, was bei der überhäuften Arbeitskraft des Frate auch ganz natürlich erscheint.

Auch der Madonnenkopf hat sehr gelitten und erscheint hart im Contur. Das Obergewand, roth mit gelben Lichtern, ist im Aermel sehr beschädigt, der blaue Mantel ist besser erhalten. Der Kopf des heiligen Joseph ist, durch Verdunkelung entstellt, von brandigem Ton. Im Hintergrunde ist noch eine kleine Gruppe, der heilige Johannes von einem Engel geleitet. Die Landschaft ist weich und stimmungsvoll gehalten und erinnert an die Niederländer.

---

zeichnet hat, beweisen die Handzeichnungen. In Weimar I. B. N. 56, 99. Die in Florenz im Corridor der Uffizien ist unächt.

Fast dieselbe Composition in umgekehrter Ordnung enthält die heilige Familie im Pitti. Durch die Figuren der heiligen Anna und des heiligen Joseph, die körperlich zu gross erscheinen, wird hier die Hauptgruppe sehr beeinträchtigt. Der Hintergrund ist ein grüner Vorhang; das Ganze erscheint befangen, ohne den Fluss der Linienführung und die geniale Freiheit, die in den Werken dieser Epoche sichtbar wird. [1])

Eine Reihe von kleinen Werken, die jetzt, zu zwei Gruppen geordnet und von je einem Rahmen umschlossen, in der Gallerie der Akademie der Künste in Florenz aufbewahrt ist, schliesst sich an die vorgenannten Bilder an. Sie sind nicht alle von der Hand Fra Bartolommeo's; eines davon ist in Oel gemalt und gehört dem Jahre 1514 an. Unter N. 78 des Saales der grossen Florentiner Gemälde sind als echt zu bezeichnen: I. Der Christuskopf, II. die heilige Katharina, von zartem und lieblichem Ausdruck, an Fra Angelico's Heilige gemahnend, III. der heilige Vincenz (Sonne auf der Brust), mit ausdrucksvollem Kopf, aber restaurirt, IV. der heilige Dominicus (Stern über dem Haupte), von kräftiger Modellation und warmen Colorit. Nicht von Fra Bartolommeo ist V. die heilige Clara, von geringerem Ausdruck, kalter Farbe und mangelhaft modellirt. Von Nr. 2 sind echt: I. Das Brustbild des kreuztragenden Herrn auf Leinwand in Oel, ähnlich dem Fresko auf der Treppe des Convents in Pian di Mugnone, von dünnem Farbenauftrag und sehr verdunkelt. Ein Theil der Schulter und die rechte Hand sind sichtbar. Hinten

---

[1]) Die Madonna trägt den Christusknaben, dem der kleine Johannes Blumen und Früchte anbietet. S. Anna hält indess das kleine Rohrkreuzchen, während Joseph, sitzend, sich auf einen Sack stützt in ähnlicher Position wie bei Andrea del Sarto's Gruppe im Chiostro der Annunziata. Handzeichnungen in Weimar I. B. N. 53, 53 verso, 184 verso, 194. II. B. N. 52 verso.

eine Landschaft. Die Inschrift: Orate pro pictore. 1514. II. Johannes Bapt. III. Die heilige Magdalena mit Salbengefäss. Der moderne Johannes B. ist viel später.

Auch die Darstellung im Tempel, für den Altar des Noviziats gemalt, gehört dieser Zeit an.[1]) Die Mitte des Bildes nimmt die Figur des greisen Simeon ein, der das Christuskind auf den Armen trägt. Neben dieser schönen Greisengestalt steht rechts Maria, links Joseph, mit den Tauben in der Rechten. Vor Simeon kniet die Prophetin Anna; die heilige Katharina, begeistert nach dem Kinde sehend, steht hinter der Madonna. Den Hintergrund bildet ein einfacher Altar mit zwei Leuchtern; das Altarbild stellt Moses dar. Die Erzählung ist einfach, würdig und voll feierlicher Ruhe. Durch das Abputzen haben die Lasuren sehr gelitten, und ist die Farbe mehrfach hart und unharmonisch geworden. Auffällig erscheint in diesem Bilde die Gedrungenheit der Figur des heiligen Joseph, während Maria übermässig schlank gebildet ist und ihn überragt. Auch die Ueberladung durch Faltenmassen ist hervorstechend und ein Kennzeichen der letzten Stilepoche Fra Bartolommeo's, das schon in den vier Evangelisten um den segnenden Erlöser auftritt. Diese Ungleichheiten der Bildung abgerechnet, sind der feierliche Ernst, die religiöse Stimmung dieses Bildes von mächtigem Eindruck. Der Geist Fra Angelico's weht hindurch und giebt jene sanfte Verklärung, die wie der Frieden des Paradieses auf seinen Werken ruht und die Sehnsucht nach der Vollendung rege macht. Das Bild trägt die Unterschrift „Orate pro pictore olim sacelli hujus novitio. 1516.“[2]) Es ge-

[1]) Handzeichnungen in Weimar I. B. N. 24, 46, 151, 176 verso, 185. II. B. N. 42, 46 verso.

[2]) Gestochen von Ant. Perfetti 1825, Firenze, und in „Galerie Imperiale-Royale au Belvedère à Vienne. Vienne e Prague 1821—28, vol. IV.

langte 1781 in die Gallerie der Uffizien und wurde vom Grossherzog Leopold I. dem Kaiser Joseph II. überlassen. Das Noviziat von S. Marco erhielt eine schlechte Copie[1]) und als Ersatz für das Bild sechs silberne Leuchter, zwei grosse Gefässe, zwei Crucifixe und einen Kelch ebenfalls von Silber und mit plastischer Arbeit verziert.[2])

Wir stehen vor dem letzten Lebensjahre des Meisters. Im Sommer 1517 scheint er Ferrara besucht zu haben, denn er malte für Lucrezia Borgia einen Christuskopf.[3]) Dann trat sein körperliches Leiden wieder hervor, und er suchte die Brüder von S. Filippo[4]) auf, um Heilung zu finden. Aber die Heilung scheint nur vorübergehend gewesen zu sein, denn er zog sich von Neuem in die Einsamkeit des Convents von S. Maria Maddalena in Pian di Mugnone zurück. Hier entstand das letzte Fresko seiner Hand in der kleinen Capelle am Ende des Gartens. Das Motiv ist die Erscheinung des Erstandenen vor Magdalena im Garten, in der freien breiten und leichten Weise des Vortrags seiner letzten Zeit behandelt. Magdalena hat sich voll Ueberraschung und Verlangen auf das rechte Knie niedergeworfen, während sie die Linke mit dem über-

---

[1]) Jetzt im Durchgang zur Sacristei.

[2]) Arch. di San Marco. „A di primo octobre 1781. Era richi esto da S. A. R. la tavola che stava alle altare del noviziato, opera delle Frate Barlomeo (sic) Porta e che rappresenta la Presentazione del Tempio, e il quadro piccolo che fattura di Carlino Dolci, e il suddetto giorno furono portati in Galleria di S. A. R. etc.

P. Marchese II, 122, nota.

[3]) Crowe und Cavalcaselle IV, 2 H. p. 479, Citat aus Campori, Relazioni degli studi fatti nel Archivio palatino di Modena presentate etc. nella tornata del 17 gennaio 1862, p. 3. Dieser Kopf ist verloren gegangen. Siehe den Brief vom 14. Juni 1517 von Fra Bartolommeo an den Herzog von Ferrara am Ende der Documente.

[4]) Cum redisset ex balneis S. Philippi. S. Doc. IX. Articolo necrologico.

geworfenen Mantel dem Herrn entgegenstreckt und sich mit der Rechten auf einen Stein stützt, der die Inschrift aus dem hohen Liede trägt: Inveni quem diligit anima mea. 1517. Das Gesicht, im Profil, ist lieblich und seelenvoll im Ausdruck, die Bewegung stürmisch und lebenswahr, das Gewand einfach und leicht geordnet. Tiefes Gefühl durchzittert ihre Gestalt. Der Erlöser, die Gärtnerhacke in der Hand tragend, ist wie auf dem Bilde des Erstandenen unter den vier Evangelisten im unteren Theil des Körpers durch ein lichtes Gewand verhüllt, das sich in breitem Faltenzug vornehm und leicht über die kraftvollen Glieder hinlegt, die Brust freilassend, deren voller Bau die breite Formgebung zeigt, wie sie die Heilandsgestalt unter den Evangelisten an sich trägt. Während seine Rechte die stürmische Freundin abzuwehren scheint, ladet der liebevolle Blick sie ein, sich ihm zu nahen. Die Farben sind verblichen, aber doch glücklicherweise von aller Roheit späterer Uebermalung freigeblieben. In dieser edlen Gruppe findet der friedvolle Character dieses Ortes seine höhere Weihe. Es ist die aus den Stürmen des Lebens zum Erlöser flüchtende Seele, welche dort ihre volle Ruhe gefunden hat.

Den Hintergrund bildet eine breite Landschaft in leichtem Ton gehalten mit dem Calvarienberg, der die drei aufrecht stehenden Kreuze trägt; rechts sind die drei heiligen Frauen, die mit Salbgefässen zum Grabe eilen, links das offene Grab mit dem davorliegenden Grabstein.

Der feine Kopf der Magdalena mit röthlichem, in leichtem Fluss herabfallendem Haar, hat reinen und innigen Ausdruck. Der rothe Mantel ist zurückgesunken und geht über den Oberkörper und den Boden hin, ein Theil ist über den Arm geworfen, das violette Untergewand, mit gelben Lichtern gehöht, freilassend. Der nackte Oberkörper Christi ist, wie bemerkt, von kühner Breite der Formgeb-

ung, aber Arm und Hand wie auf dem Bilde des segnenden Erlösers zu schwach gebildet. Das den Körper in breitem Faltenzug durchschneidende weisse Gewand hat violette Schatten wie auf den Bildern Fra Angelico's, wo er den verklärten Körper schildert.

Als habe der Künstler seinen nahen Abschied von der Welt geahnt, legte er in diesem Werke das Höchste, was seine Kunst bewegt hat, nieder. Mit festen Zügen durfte er am Ende einer ruhmreichen Laufbahn es niederschreiben „Inveni quem diligit anima mea.“ Der mächtige Aufschwung zum Göttlichen, der seine Bilder wie Himmelsaccorde durchweht, entströmte einem gläubigen Künstlergemüth, wie es seit den Tagen seines grossen Vorgängers im Dominicanerorden Italien nicht mehr gesehen hatte, und friedlich durfte seine Seele hingehen zum Vollbesitz himmlischer Ideale. Es war am 3. August 1517, als dieser seltene und unvergleichliche Mann im Convent von S. Marco seine Augen schloss. Er hatte nur das 42. Lebensjahr erreicht und stand in der Vollkraft seines Schaffens. Wie einst am Todtenbette Rafael's „die Verklärung“ unvollendet gestanden, so blieb in S. Marco die grandioseste Composition Fra Bartolommeo's, die „Immaculata“ zurück, bestimmt, ein Denkmal der Verehrung der Stadt Florenz für die Himmelskönigin zu bilden und sicher ein unvergleichliches Monument seiner erhabenen gläubigen Gesinnung.

Von allen Werken Fra Bartolommeo's ist die Pietà dasjenige, das in der Empfindung sich am meisten an die grossen Trecentisten anlehnt und das an Tiefe religiösen Gefühles, Geschlossenheit der Composition, Reinheit und Adel der Formgebung und Linienführung sich der Pietà Giotto's in der Arena zu Padua, dem schönen Bilde Giottino's in den Uffizien und dem herrlichen Werke Fra Angelico's in der Gallerie der Akademie der Künste zu Florenz würdig an die Seite stellt. Wir betrachten es deshalb

gesondert als das Testament des grossen Dominicaners, in dem er die herrlichsten Züge seines innersten Empfindens der Welt aufschloss, und in dem seine innere Verwandtschaft mit den Altmeistern der Florentiner Kunst am reinsten zu Tage tritt.

Die Pietà Giotto's in der Capella dei Scrovegni zu Padua bedeutet den Höhepunkt seines dortigen Schaffens. Er hat darin eine vielleicht unerreicht gebliebene Darstellung des ehrwürdigen Gegenstandes gegeben, der nur der mittelalterlich-gläubigen Kunstrichtung in seiner ganzen Schönheit und abgründlichen Tiefe sich erschlossen hat. Giotto, als echter Dramatiker der Kunst, dem nur Dante an Kraft des Ausdrucks gleich steht, öffnete in seinem Meisterwerke die tiefen Schmerzensbrunnen des Gefühls, aber in der Mitte seiner wunderbaren Gruppe strahlt in der Gestalt des heiligen Leichnams sanfte Verklärung über das wogende Meer des Schmerzes und der Klage, der Sonne gleich, die über den Fluthen strahlend sich erhebt. Mit sicherer Hand lenkt er die Kräfte, die er entfesselt, wägt er die Theile seiner Composition, weiss er Geist, Leben und Affect zu concentriren und verhallen zu lassen, wie es seinen grossen Ideen dient, die er mit kühner Hand vorführt. Alle Härten und Dissonanzen schmeidigen sich unter der Kraft seines Geistes und der gewaltigen und sicheren Künstlerhand und vereinigen sich geläutert zu vollen Accorden, die zum Ewigen emporsteigen. Das ist der Zweck des echten Kunstwerkes und der höchste, der ihm gegeben ist. Die Seele fühlt das Leid und die Dissonanzen der Erde, sie klagt und trauert, aber die Wege ebnen sich vor der göttlichen Hand, und es wird eine grosse Stille. Der Himmel berührt die Erde, das Unvollkommene findet seine Vollendung, die Conflicte ebnen sich, Gegenwart und Zukunft fliessen im Ewigen zusammen. Der wahre und grosse Künstler hat die erhabene Aufgabe, das

Göttliche auf die Erde herabzuziehen und es in künstlerischer Form zu offenbaren, damit der Gedanke durch das Kunstwerk als einer Offenbarung höheren Geistes sich über das Irdische erhebe und zum Ewigen emporsteige.

Damit haben wir das Wollen und Ringen der grossen christlichen Meister der Florentiner Kunst bezeichnet, und wer Giotto, Giottino und den letzten Repräsentanten mittelalterlichen Geistes, den seligen Fra Angelico im Ausdruck dieser Composition der Pietà aufmerksam betrachtet, wird bald von der Grösse und Heiligkeit ihrer Anschauung hingerissen werden.[1]) Er tritt in das Heiligthum, in dem diese reinen Geister schaffen und weben, und Himmelsluft umweht ihn; die Pfeiler streben kühn und leicht empor, der Weihrauchduft wallt, und auf den Tonwellen überirdischer Accorde schweben verklärte Gestalten einer höheren Welt, um die Seele hinaufzuziehen in das Reich der Vollendung. Himmel und Erde berühren sich, und die Seele fühlt es, dass Gott Mensch geworden ist, um Alles an sich zu ziehen. Da lindern sich die Schmerzen der Erde, die Busse wird zur Unschuld, das Gebrochene richtet sich auf, und die Blumen des Paradieses erschliessen sich der Geistersonne, die sie mit ihrem warmen Strahl berührt. Das ist der Geist der mittelalterlichen Kunst. Es ist ein kühner, schaffender, aufstrebender Geist. Wie an den gothischen Domen ragt seine Spitze in die Wolken empor, und Alles, was er in seinen schöpferischen Bereich zieht, trägt er aufwärts, dem Göttlichen zu. Es ist ein vielgestaltiger Geist. Die Formen der Dinge werden unter seinem Walten zum Symbol, zum bedeutungsvollen Laut seiner Kunstsprache; die Schöpfung

---

[1]) Die Pietà Giotto's in der Arena zu Padua, Giottino's in dem schönen Bilde im Corridor der Uffizien, Fra Angelico's in der Gallerie der Akademie d. K. zu Florenz im Zimmer der kl. Florentiner Gemälde. Die Pietà Fra Bart.'s its gestochen von Steinla 1830.

wird zum Hymnus; Alles ordnet sich kunstvoll um das Centrum, welches das untheilbare Wesen Gottes ist.

Sei es in der Wissenschaft, sei es in der Kunst, die Dinge haben ihre Bedeutung in und mit dem kunstvollen Organismus, der das Mass ihrer Freiheit bedeutet und ein Abbild der ewigen Ordnung im Universum ist. Dieser schöpferische Geist der mittelalterlichen Kunst ist von jenem Geiste erfüllt und getrieben, der einst brütend und gestaltend über dem Chaos webte, und unter dessen Walten die Erde zum Wohnsitz des Menschengeschlechtes geworden ist. Wo er waltet, gestaltet und ordnet sich Alles unter dem einen grossen Gedanken der höheren Einheit. Darum hat die mittelalterliche Kunst sich eine reiche herrliche Formenwelt geschaffen und den ihren Ideen adäquaten künstlerischen Ausdruck gesucht. Mit dem Verlassen der höheren Inspiration musste die Kunst von menschlichen Idealen erfüllt werden, die entstehen und verfallen. Die naturgemässe Entfaltung der Kunst wurde im XV. Jahrhundert unterbrochen und von dem ihr feindlichen Geiste des Paganismus, des Platonismus, des Skepticismus durchsetzt, die für den Ausdruck ihres inneren Lebens die entsprechende Form suchten und Zügellosigkeit und Auflösung herbeiführten. Das XV. Jahrhundert zeigt diese durcheinander fliessenden Strömungen und den traurigen Zersetzungsprocess des Ehrwürdigen, Ueberlieferten. Die Ungeheuerlichkeiten, die in dem Verhältniss des Darzustellenden mit dem Dargestellten zu Tage treten, zeigen in ihren vielen Modificationen die geistigen Strömungen an, die überall herein brechen, bis Michel Angelo die letzten Mauern des Heiligthums einreisst, und Willkühr und Gesetzlosigkeit ein Chaos von Deformationen schaffen.

Das Verdienst Fra Bartolommeo's liegt in der Rückkehr zu dem alten ehrwürdigen Geiste der Ordnung und Gesetzmässigkeit. Er schöpfte aus den reinen Quellen der

Begeisterung, und darum haben auch die Richtungen der Kunst, die ihn berührten, sein inneres Wesen nicht zerstören können. Er nahm sie in sich auf und verband sie zum Gesammtausdruck seiner grossen und reinen harmonischen Künstlernatur. Wie aus Fels gebildet steht seine ehrwürdige Gestalt in seinem glänzenden Zeitalter, das so tiefes moralisches, politisches und wissenschaftliches Elend, wie einst die Zeit des Perikles, unter dem Singen der Dichter und dem Philosophiren der Gelehrten verhüllt, und dessen innerster Kern die Auflösung der gesellschaftlichen Ordnung bedeutet, welche im Mittelalter unter der Aegide des Papstthums zur Einheit und Grösse herangereift war.

Fra Bartolommeo's Kunstsprache hat die Vollendung der Form, die sein Jahrhundert zur Reife brachte, aber diese Form, die ihm ungerechterweise von Einzelnen als Classicismus vorgeworfen ist, ist niemals zum Selbstzweck erniedrigt. In erster Linie steht ihm die Erhabenheit und Würde der Idee, und seine Werke bieten keine von jenen Ungeheuerlichkeiten der Vertreter des Naturalismus mit seinem Flitter von Aufputz, seiner bäuerischen Derbheit, noch des Sensualismus, wie er bei Botticelli mit Urkraft vermengt, bei Filippino als krankhafte Sehnsüchtelei auftritt, noch endlich jener stolzen Weltpracht, in der Ghirlandajo seine reichen Zeitgenossen aufmarschiren lässt. Mathematiker, Goldschmiede, Broncekünstler, wie sie das Quattrocento erstehen lässt, reichen dem grossen Stilisten Fra Bartolommeo ihre Resultate dar, auf denen er seine Meisterwerke rein und klangvoll aufbaut wie tönendes Erz, dessen Stimme in den Flimmer und Rausch der Zeit hineinschallt wie die Glocke von S. Marco, welche das Volk zur Predigt Savonarola's rief. Fra Bartolommeo's Stil ist nicht hohler Classicismus, wie der Unverstand es nennen mag, sondern aus seiner harmonischen, gross angelegten Anschauung der Formen und Dinge heraus-

gewachsen, erfüllt, beseelt und getragen von geistigem Leben, dessen Quelle ein von der Religion genährtes und geläutertes edles Künstlergemüth bildet. Rio hat, wie bereits früher bemerkt, geirrt, wenn er an eine Schule Savonarola's glaubt und im 13. Cap. des 2. Bandes seiner Geschichte der Kunst von den „Disciples de Savonarola" des Weiteren abhandelt. Cronaca war Vertreter der classischen Architectur, wie seine „bella villanella" zeigt, Sandro Botticelli hat, obgleich er Savonarola's Werke illustrirte, für die Medici vielfach mythologische Dinge gemalt und ihrem Geschmack gehuldigt, bei den Robbia's fällt die Entstehung ihrer Richtung in frühere Zeit, und selbst bei Bartolommeo kündigt sich frühzeitig ein dem Religiösen, Ernsten und Stilvollen geneigter Sinn heraus. Michel Angelo, der Savonarola sehr schätzte, ist der Vater einer massa perditionis in der Kunst geworden, und selbst im Kloster von S. Marco kann man nicht von einer Schule Savonarola's sprechen, obgleich er eine Reihe von Künstlern dahin aufnahm und mit allen Kräften nach Veredlung und Verinnerlichung der Kunst strebte. Er hat Keime des Guten gelegt; vielleicht ruhte sein Geist auch über Verrocchio, Lorenzo di Credi, Lionardo und Perugino, um die Blüthe zu zeitigen, die ihre Richtung hervorgebracht hat; aber nur in Bartolommeo bringt eigentlich der Einfluss Savonarola's die Anlagen seiner Künstlernatur so zur Reife, dass er als Erbe der erhabenen Anschauung des Lehrers gelten kann, der die Kunst zu den reinen Quellen der Inspiration zurückführen wollte. So ist die Kunstsprache Fra Bartolommeo's der Ausdruck des Weckrufes seines Lehrers in der geklärten Formgebung seiner Zeit geworden.

Wir kehren zur Besprechung der Pietà des Frate zurück! „Auf einem Stein, mit weissem Tuche bedeckt, ruht der Leichnam des Herrn von dem knieenden, aus dem Bilde herausgewendeten Johannes gestützt, während Maria

sich über ihn beugt, mit der Rechten das Haupt, mit der Linken den Arm des Sohnes haltend. Magdalena, über die Füsse geworfen und sie umarmend, überlässt sich ganz der Heftigkeit ihres Schmerzes. Wenn in der zarten und ehrfurchtsvollen Haltung Mariens mütterliche Liebe mit innerer Ehrfurcht vor der göttlichen Würde sich ausspricht, so zeigt die Figur Johannis in ihrer ganzen Haltung den tiefen Schmerz um den hingeschiedenen Meister und Freund. Die stumme Klage des jugendlichen Kopfes ist von ergreifender Wirkung. Wenn die schönen Profilköpfe Christi und der Madonna in der höheren Einigung zusammenfliessen, und die ganze Bedeutung des Opfers in dem erhabenen Geiste Mariens sich reflectirt, so klagt Johannes, tief erschüttert von der Bosheit der Welt, um den Tod des unschuldigen, geopferten Gottessohnes. Magdalena ist gebeugt nicht nur von Mitleid, sondern vom Gefühle der Schuld, das sie reuig auf die durchbohrten Füsse niederwirft. Selbstanklage mischt die höchste Bitterkeit in ihren Kelch. Die feine Abwägung der Affecte, das künstlerische Gleichmass der in allen Theilen vollendet ausgebauten Composition, die wieder die Pyramidenform ausspricht, der keusche Adel der Formgebung, stellen dieses Bild an innerer und äusserer Harmonie über alle übrigen Werke des Künstlers. Die Behandlung des nackten Christuskörpers ist von edler, grandioser Breite und Abstraction, der Contur ist rein, und melodisch der Schwung der Linien im strengen Rahmen der Composition. Die in Magdalena auftretende Verkürzung des in Schmerz herabgebeugten Leibes ist kühn und sicher gegeben, die Bewegung Johannis massvoll und edel. Da in Maria die starkmüthige Mutter des Menschengeschlechtes, die „Virgo et mater“ zur Darstellung kommen sollte, ist ihre Figur von grosser Bestimmtheit des Conturs, und die Formen haben die strenge Schönheit der früheren Zeit, der Vision des heiligen Ber-

nardus u. a. Sollte in der That von Bugiardini dieser schönen Composition etwas hinzugefügt sein, so könnten es nur die beiden Figuren von Petrus und Paulus sein, die dann bei späterer Restauration übermalt wurden, weil ihre Malerei nicht dem Uebrigen entsprach. Ueberhaupt hat Fra Bartolommeo diesen Gegenstand öfter behandelt.[1])

Vor diesem Werke müssen wir bekennen, dass jener Zug von Unschuld und frommer Innigkeit, der durch die frühen Handzeichnungen des Fra Bartolommeo weht, hier mit der reifen Empfindung und den Idealen des im Kampf und der Entsagung gestählten Herzens zu einem wunderbaren Accord zusammenschmilzt. Ein wahrer Paradiesesglanz liegt über diesem weihevollen Bilde.

Das Verdienst dieser Composition tritt um so mehr hervor, wenn wir die beiden Werke Perugino's, die denselben Gegenstand behandeln, in Betrachtung ziehen. Die erste Pièta malte er für die Kirche der Gesuaten in Florenz und zwar unter Florentiner Einfluss auf die weiche umbrische Kunstweise.[2]) Der Leichnam Christi ruht auf dem Schooss Mariä und wird von Joseph von Arimathäa mit den Schultern gestützt, während die Füsse im Schoosse Magdalena's der Gegenstand ihrer schmerzlichen Betrachtung sind. Johannes steht links, betend zum Himmel schauend; ihm entsprechend rechts ein anderer Heiliger in Andacht versunken. Der Leichnam des Herrn ist ungefüge, der Schmerzensausdruck Mariens ohne die höhere Weihe; nur in Joseph von Arimathäa spricht sich die Idee des treuen anhänglichen Freundes ganz aus. In dem späteren Bilde vom Jahre 1495 ist der heilige Leichnam flüssiger, er ruht auf dem über einen Stein gebreiteten Lein-

---

[1]) Handzeichnungen in Weimar I. B. N. 121. II. B. N. 52.

[2]) Gallerie der Akademie der Künste in Florenz, Saal der grossen Florentiner Gemälde.

tuch und wird wiederum von dem knieenden Joseph von Arimathäa gehalten.[1]) Magdalena richtet den Kopf empor, Maria hält den linken Arm; eine andere Maria, sich über die Gruppe neigend, bildet die Spitze der Composition; Johannes sieht schmerzversunken aus dem Bilde heraus. Perugino giebt hier einen edleren und schmiegsameren Christuskörper; Maria ist verklärter im Ausdruck, aber ihr inniges und besonderes Verhältniss zum Sohne, ihre geistige und leibliche Theilnahme am Opfer tritt nicht hervor; sie hält den Arm, während Magdalena den Kopf aufrichtet. Es hätte dem Character der Magdalena besser entsprochen, ihr die Füsse zu überlassen und Maria dem Sohne näher zu bringen. Johannes erscheint, wenn gleich schmerzvoll, doch unthätig und entspricht nicht dem liebenden Freunde, der sich von der Leiche des Meisters nicht trennen kann. Wie tief und gefühlvoll ist Fra Bartolommeo's Characteristik, wie grandios erscheint Maria in ihrem verklärten Schmerz, wie innig Johannes, den Körper stützend, als wäre er leidend oder verwundet, und das Antlitz mit stummer Klage erhebend, wie richtig ist Magdalena gezeichnet, welche über den Füssen weint, während die Mutter allein ihr Antlitz ganz und voll dem Sohne zuneigt; denn es trägt mehr wie jedes andere irdische Gesicht den Abglanz seiner Leiden und seiner Herrlichkeit! Darum nimmt in der Pietà Fra Bartolommeo's Maria als die „Mater dolorosa“ die Spitze seiner Gruppe ein; sie steht zunächst dem Herzen und dem Haupte des Erlösers durch ihre Hingabe an die göttliche Heilsidee. Ergebenheit in das höhere Wollen muss ihren Mutterschmerz verklären. Ihr zunächst muss der Jünger der Reinheit dem Meister und Herrn nahe sein, während die Busse Magdalena's sich zu den Füssen wendet; denn durch die Salb-

---

[1]) Im Pittipalast.

ung der Füsse ist ihr die Friedensbotschaft zu Theil geworden.

Von den verlorenen Bildern Fra Bartolommeo's scheint der „Ratto di Dina“ hervorragend gewesen zu sein.[1]) Ein Brief von Paolo Mini an Bartolommeo Valori vom 8. October 1531 berichtet darüber Folgendes: „El bugiardino à una opera degnissima, che fu disegno del frate di san marcho, finicielo lui; e michel agnolo non si può saziare di chomendarlo. è quando la figlia di Jacobe fu rapitta, detta dina, chel testamento vecchio nenara sì bela Istoria. V. S. qui sarà a dio piaciendo, vorà tale vegiate, chè chosa mirabilissima, e da esserne vagho ogni gran principe; e se deto duca dalbania o altro navesi nottizia, par nulla nolo lacierobono; non è finito“.[2]) Die Memorien des Convents erwähnen dieses Bild nicht, aber Masselli[3]) schreibt, dass es von Ranieri, für den es gemalt wurde, an einen Bischof de' Ricasoli verkauft wurde, von dem es in englischen Besitz überging. Auch das Fresko des heiligen Georg zu Pferde in der Casa Botti zu Florenz, der heilige Georg in Oel gemalt für Francesco del Pugliese,[4]) das der Syndicus erwähnt, sowie das Fresko des heiligen Michael sind untergegangen.[5])

---

[1]) Die Zeichnung in den Uffizien ist unächt.

[2]) Gaye II, 231.

Bugiardini hat also das Bild vollendet und nicht, wie eine Note zum Vasari besagt, bloss copirt. Jetzt in der Gallerie des Belvedere zu Wien. 28 Figuren.

[3]) Nota 41 alla Vita di Fra Bartolommeo.

[4]) Item un San Giorgio disegnato a olio in casa Francesco del Pugliese non è finito.

[5]) Fra Barth. fiorent. dipinse in Firenze le cose infrascripte:

Un San Michele che posa l'anime, con un angiolo che piglia l'anima buona et un demonio che piglia la cattiva, dipinto similmente a fresco sopra l'uscio del carnaio di detto chiostro.

## Schule des Fra Bartolommeo.

Mariotto Albertinelli entwickelt sich als Künstler so ganz aus den künstlerischen Principien seines Freundes heraus, dass er mit Recht als ein zweiter Fra Bartolommeo gegolten hat.[1]) Mit Vasari's Characterschilderung haben wir uns bereits nicht einverstanden erklärt, da sie gar zu anectotenhaft und unwahrscheinlich klingt.

Es ist ganz unglaublich, dass der Prior Santi Pagnini, ein ernster und frommer Mann, wie er in den Annalen der Dominicaner erscheint, in Vereinigung mit Fra Bartolommeo den jungen Bruder des letzteren einem wüsten Menschen, wie Vasari den Albertinelli zu schildern beliebt, überlassen haben sollte, ihn zu erziehen und für ihn zu sorgen. Noch unglaublicher ist, dass das Kloster einen Wüstling in seine Mauern aufgenommen und in der Gesellschaft der Brüder in der Marcuswerkstatt geduldet haben sollte. Demnach weisen wir die Characteristik Vasari's, die vielleicht einem Anderen gegolten hat oder aus Maldicenz entstanden ist, zurück.

Das schöne Werk der „Visitatio" ist bereits erwähnt und gewürdigt worden. Es entstand im Jahre 1503, als Fra Bartolommeo die Malerei noch nicht wieder aufgenommen hatte und verdankt gewiss dem Rathe und der Inspiration desselben ein guter Theil seines schönen

---

Un San Giorgio a cavallo che uccide il Drago di chiaro et scuro in casa de Botti in testa di scala. Cod. Riccard. N. 2591.

Die Entwürfe zum heiligen Georg in Weimar I. B. N. 88, 90, 91. II. B. N. 7. Vgl. Vasari VII, 168.

[1]) Lanzi sagt mit Recht von den Beiden „pajono due rivi usciti di una stessa sorgente, per divenire l'uno un fiume da guadarsi, l'altro un fiume reale."

Storia Pittorica, Scuola Fiorent. ep. 2ª.

inneren Lebens.[1]) Die offene Halle mit ornamentirten Säulen, welche den mittleren Theil frei lässt, bildet einen geschmackvollen Rahmen für die zwei ehrwürdigen Gestalten, der jugendlich schlanken Madonna und der älteren, ehrerbietig sich nahenden Elisabeth. Die feinen Predellenbildchen enthalten die Verkündigung, Geburt und Darstellung im Tempel. An Schmelz, Kraft und Harmonie der Farbe stellt sich Albertinelli in diesem Werke den ersten Coloristen an die Seite. Die vornehme Haltung und gemüthvolle Stimmung, die Feiertagsruhe dieses Bildes sind von grossem Reiz und machen es zu einer Perle Florentiner Kunst.

Auch das Rundbild im Pitti ist von hohem poetischen Zauber und gemüthvoller Auffassung.[2]) Die Malerei von tiefem, sattem Ton ist harmonisch und leuchtend, die Formen sind weniger schlank als auf dem vorigen Bilde, aber das Ganze ein Idyll von religiösem Hauche durchweht, der des Fra Bartolommeo würdig ist. Das Bild ist gut erhalten, aber ungünstig postirt.

Die Kreuzigung in der Certosa bei Florenz, inschriftlich vom 5. September 1505,[3]) ist aus der Zeit, da Albertinelli bereits Vormund und Lehrer des jungen Pietro del Fattorino war; denn der Contract datirt vom 1. Januar 1505. Das Fresko steht gegen die vorgenannten Werke bedeutend zurück, da es an auffälligen Mängeln der Zeichnung leidet. Magdalena kniet, Johannes ist betend rechts vom Kreuz postirt, Engel fangen das Blut von den Wunden der Hände auf. Das Altarbild, vom Jahre 1506, enthält

---

[1]) Uffiz. N. 1259. Am Pilaster MDIII. Das Bild war für die Bruderschaft des heiligen Martinus bestellt.

[2]) Gall. Pitti N. 365.

[3]) Mariocti Florentini opus pro quo patres Deus orandus est D. MCCCCCV: Men. Sept.

die Madonna mit dem Kinde, auf einem Basament stehend, vor dem Hieronymus und Zenobius knien. Es ist seit 1813 im Louvre.[1]) Die Verkündigung, in der Akademie der Künste zu Florenz, zeigt das energische Bemühen des Meisters nach Plastik, ist aber nicht frei von Manier.[2]) Mit grösserer Breite und mehr im Geiste Fra Bartolommeo's ist die heilige Dreieinigkeit behandelt: Gott Vater den gekreuzigten Sohn haltend, darüber der heilige Geist, zu den Füssen des Gekreuzigten zwei Engel mit Palmen. Der vornehme Zug erhebt es zur Stilhöhe Bartolommeo's. Gott Vater ist eine Reminiscenz an Rosselli. Leider ist durch Abputzen die Lasur zerstört, und die vielen Ausbesserungen haben den Farbenton unrein gemacht.[3]) Eine zweite Trinität im Berliner Museum zeigt Gott Vater mit der Rechten segnend, während er mit der Linken das Kreuz hält; er ist von Cherubim umgeben; unten sind wieder zwei Engel. Die Farbe ist reiner und glühender, vielleicht in Folge besserer Erhaltung.[4])

Aus der Zeit der gemeinschaftlichen Thätigkeit der beiden Freunde lassen sich nur durch die hervortretenden Verschiedenheiten Schlüsse auf Albertinelli's Betheiligung ziehen. In dem Bilde des „Padre eterno" in Lucca ist augenscheinlich der untere Theil ganz im Geiste der Venetianer gemalt, und der Beschauer fühlt, dass er, den Blick aufwärts lenkend, sich mehr der Florentiner Anschauung und Technik nähert. Die Farbentöne sind schroffer; es fehlt die Verschleierung des Conturs, und die Reminiscenzen an Rosselli sind nicht nur in den Putten, sondern auch im

---

[1]) Nach Vasari für Zanobi del Maestro gemalt. Inschrift Mariocti Debertinellis opus A. D. M. D. VI.

[2]) Gall. d. gr. Gem. N. 73.

[3]) Akad. d. K. Gall. d. gr. Gem. N. 70.

[4]) Berl. Mus. N. 229.

Padre eterno hervortretend, dessen Kopf ein Typus aus der Werkstatt des gemeinschaftlichen Lehrers ist, wie ihn Albertinelli auf der Trinità wieder anwendet. Da es nicht glaublich erscheint, dass Fra Bartolommeo auf einem Bilde nicht nur verschiedene Technik, sondern auch verschiedene Anschauung des Farbenlebens angewandt habe, so ist hier wohl auf Albertinelli zu schliessen.

Noch entschiedener tritt Albertinelli's Thätigkeit in dem Berliner Bilde der Assunta hervor. Es ist das Bild, von dem Lanzi schreibt, dass es seiner Zeit sich bei dem Marchese Acciajuoli befunden habe. Das Bild, eine Assunta, sei im oberen Theile von Fra Bartolommeo, im unteren von Albertinelli colorirt gewesen. Er glaubte irrthümlich, es sei das für Prato bestimmte Werk. Diese Tafel, über 9 Fuss hoch und über 6 Fuss breit, ging durch die Hände des Florentiner Restaurators und Bilderhändlers Acciai im Jahre 1825 in den Besitz des Berliner Museums über.[1])

Sie enthält die auf dem Halbmond zum Himmel aufschwebende Jungfrau von fünf musicirenden Engeln umgeben. An dem Grabe sind Dominicus, Petrus und Johannes B. links, rechts Petrus Martyr, Paulus und Magdalena postirt. Die Unterschrift lautet: „Orate pro pictore".

Eine weitere gemeinsame Thätigkeit ist nach Crowe und Cavalcaselle in dem in der Villa Saltocchio bei Lucca vorhandenen Rundbild der Geburt Christi vorhanden, welches nach dem Catalog des Syndicus an „Giovanni Bernardini lucchese" für 20 Ducaten verkauft wurde.[2])

In der Trennung der Societät vom 5. Januar erhielt Albertinelli die schon oben erwähnten Bilder. Crowe und Cavalcaselle glauben in dem in Schloss Howard in England befindlichen Bilde von Adam und Eva die von Fra

---

[1]) Berl. Mus. N. 249.

[2]) P. Marchese II, 144.

Bartolommeo gezeichnete Skizze, von Albertinelli ausgeführt, zu erkennen und loben es, sowie die dortselbst befindliche Darstellung des Opfers Isaacs als Werke von feinem Ton und sicherer Zeichnung.[1]) Diesen Werken schliesst sich endlich das Münchener Verkündigungsbild an. Vasari erzählt, dass Albertinelli zeitweise die Malerei niedergelegt und sich dem Gewerbe des Gastwirths hingegeben habe, da er durch die Kritik verletzt worden sei. Doch sei er bald zurückgekehrt und später über Viterbo nach Rom gegangen, in Viterbo habe er das von Fra Bartolommeo begonnene Bild im Convent von S. Maria della Quercia vollendet, sei aber hier erkrankt, nach Florenz gebracht worden und dort gestorben. Fra Bartolommeo eilte an sein Krankenbett, aber schon am 5. November 1515 schied der Freund und Kunstgenosse aus diesem Leben.

Unter den Künstlern der Marcuswerkstatt ragt Fra Paolino aus Pistoja, der Sohn Bernardino's del Signoraccio als der bedeutendste hervor. Geboren 1490 wurde er von seinem Vater selbst in der Kunst unterwiesen.[2]) Ueber seinen Eintritt in den Orden ist kein Document erhalten, doch ist es wahrscheinlich, dass er sein Noviziat in Prato vollendet hat. Nach P. Seraphino Razzi begab er sich 1503 nach Florenz, um die Kunstübung fortzusetzen. Die Plastik war im Kloster durch Fra Ambrogio della Robbia vertreten, und Fra Paolino widmete sich zunächst dem Modelliren in Thon. Der erste bekannt gewordene Versuch sind die beiden Figuren von Dominicus und Maria Magdalena, die er für die kleine Kirche in Pian di Mugnone, vielleicht nach Zeichnungen Fra Bartolommeo's aus-

---

[1]) Gesch. der ital. Malerei, IV, 2 H., p. 497.

[2]) P. Marchese VI, 204 f. Tolomei, Guida di Pistoja 1821. a pag. 109.

Fra Paolino war der letzte Spross seiner Familie.

führte und bemalte.[1]) (Im Jahre 1516.) Als Fra Bartolommeo seine Kunst wieder aufnahm und ein Atelier einrichtète, nahm Fra Paolino mit Fra Andrea und Fra Agostino Theil an den Arbeiten desselben. Fra Andrea und Fra Agostino waren schon im Jahre 1502 in Siena beschäftigt, wo der Convent von S. Spirito sich ihrer Kunstfertigkeit bedient hatte, um in der Kirche einige Fresken zu malen.[2]) Im Jahre 1514 begleiteten zwei Maler den Fra Bartolommeo nach dem Convent von Pian di Mugnone, von denen der eine sicher Fra Paolino war.[3]) Ihre Malereien daselbst sind nicht mehr erhalten; nur in einem Gemache des oberen Stockes, vielleicht der Wohnung des Priors, ist ein Fresko des heiligen Thomas erhalten. Er kniet vor dem Crucifix, von dem die Worte ausgehen: Bene scripsisti de me, Thoma etc. Die sehr mangelhafte Perspective des Altars und des Zimmers auf diesem Bilde entspricht nicht der Gestalt des heiligen Thomas, die viel Gutes hat. Der Kopf erinnert ein wenig an Fra Angelico's Typen.

Im Jahre 1516 lud der Convent von S. Spirito zu Siena den Fra Paolino und Fra Agostino nach Siena ein, um für das Grabmal des Maestro Cherubino Ridolfini ein Fresko zu fertigen, für welches der Bruder des Verstorbenen eine Summe angewiesen hatte. Sie malten daselbst ein Crucifix mit der Madonna und S. Johannes an den Seiten und der knieenden heiligen Maria Magdalena und Katharina von Siena in Lebensgrösse; ein Werk, das dem

---

[1]) Libro Debitori e Creditori dell' Ospizio di Santa Maria Maddalena in Pian di Mugnone de' Frati di San Marco. P. Marchese II, 207, nota.

[2]) Chronica Conv. S. Spiritus de Senis a fol. 14.

P. Marchese II, 209, nota.

[3]) Doc. VII. „con dua sua discipuli, e quali depinsono quell' historie de' Sancti Padri: anno Domini 1514.

Fra Bartolommeo zugeschrieben wurde.[1]) Die Bildung des Christuskörpers zeigt hier am meisten die Schwäche des Künstlers. Von der grossartigen Plastik Fra Bartolommeo's, dem genauen Studium der Licht- und Schattenwirkung auf dem Thonmodell ist hier keine Spur; die rothen Fleischtöne und schwärzlichen Schatten sind leblos; dem Ganzen fehlt innere Haltung und Einheit. Grossartige Reminiscenzen aus der Schule geben dem Fresko einen gewissen gehaltvollen Anstrich, aber er entschwindet, wenn man das Einzelne wirken lässt. Das Bild wurde im September und October gemalt, und da der dafür gezahlte Preis gering erschien, gab der Convent den Brüdern einige Kleidungsstücke als Extragabe.[2]) Ein Jahr darauf verlor Fra Paolino seinen verehrten Meister, unter dessen Leitung er die besten Seiten seiner Natur entfaltet hatte. Ihm verblieben jedoch die Zeichnungen und Cartons, nach denen er seine meisten Gemälde ausgeführt haben mag, so die Pietà für den Convent zu Pian di Mugnone welche am 21. Juli 1519 auf den Hauptaltar der kleinen Kirche des Convents übertragen wurde.[3])

Am 15. September 1524 erhielt Fra Paolino einen Auftrag von Bartolommeo Baldinotti, der ihm ein grosses Bild für die Kirche der Serviten in Pistoja in Auftrag gab;

---

[1]) „si fece un Crocifixo con quattro figure da canto, a capo el chiostro allato alla porta che entra in chiesa: et lo dipinse Fra Paolo da Pistoja, et ebbe in Compagnia Fra Agostino converso“ libro segn. H. VII. del Conv. di S. Spirito cit. P. Marchese II, 211, nota.

[2]) „el quale Crocifixo sarebbe costo molto più; ma per lo aver lo dipinto li nostri Frati, non si spese più denari, excetto alcuni vestimenti che decte el convento ai decti Frati Paolo et Fra Agostino, in segno di gratitudine della loro fatica.

Dipinsesi el septembre et octobre 1516.“ l. c.

[3]) Libro Debitori et Creditori etc. A fol. 112.

P. Marchese, II, 212, nota.

der Preis war auf 50 Ducaten festgesetzt, der Lieferungstermin auf zwei Jahre ausgedehnt. Der Originalcontract nennt den Maler Frate Paulo di Bernardino di Antonio del Signoraccio da Pistoja. Da Baldinotti am 16. Februar 1525 starb, kam das Bild nicht zur Ausführung.[1]) Zu seinen grösseren Werken gehört die Assunta, welche die Dominicaner in S. Maria del Sasso bei Bibbiena besitzen. Aus den Untersuchungen des P. Fischi erhellt, dass Fra Paolino hier eine Zeichnung Fra Bartolommeo's colorirt hat. Von ihm rührt auch die Tafel auf dem Altar der heiligen Lucia in der Unterkirche her, welche die Jungfrau mit dem Kinde im Arm, die knieende heilige Lucia und einige Dominicanerheilige vorstellt; sie trägt die Initialen seines Namens F. P. O. P. und die Jahreszahl 1525. In demselben Jahre fertigte er für das Noviziat des Convents von S. Domenico in Fiesole eine Tafel mit der das Kind anbetenden Jungfrau, welches ein Engel schützt, nebst den Figuren des heiligen Joseph und der heiligen Agnes.

In das Jahr 1525 wären auch die beiden grossen Bilder des Convents von S. Domenico in Gemignano zu setzen, von denen eines in der Kirche von S. Agostino, das andere in die von S. Lucia a Babiano übergegangen ist. Sie stellen beide die Jungfrau auf dem Thron dar, von Heiligen umgeben; auf dem Bilde in S. Agostino auf den Stufen des Thrones ein lautenschlagender Engel. Augenscheinlich liegen hier die Zeichnungen Fra Bartolommeo's zu Grunde.

Ein längerer Aufenthalt in seiner Vaterstadt wurde von Fra Paolino benutzt, um für die dortigen Kirchen thätig zu sein. In der Kirche von S. Domenico befinden sich im Chor die aus der Sacristei übertragene „Verlobung der heiligen Katharina", mit S. Domenico, Pietro Martire,

---

[1]) Doc. X. P. Marchese.

S. Apollonia und S. Cecilia, anklingend im Stil an Fra Bartolommeo. Die Farbenoberfläche hat sehr gelitten. Das zweite Bild ist ein Kruzifix mit Maria, Johannes und Thomas von Aquin, aber sehr beschädigt und schlecht restaurirt. Mehr Beachtung verdient die Anbetung der Könige in der Sacramentscapelle. Die Jungfrau sitzt hier auf einem Basament von Stein und reicht das nackte Kind den Magiern hin. Maria ist von anmuthiger Bildung und Grazie der Bewegung, das Kind von freundlichem Ausdruck, aber fehlerhaft in der Zeichnung. Hinter dem Thron ist das Gefolge in lebendiger Gruppirung geordnet. Die Schatten sind dunkel, die Farbe ist vielfach abgerieben, aber Gruppirung und Zeichnung sind im Allgemeinen besser, als sonst auf den Bildern des Frate.[1])

In S. Paolo befindet sich eine Tafel, die der obengenannten wohl an Verdienst gleich zu stellen ist. Die Composition ist nicht Original, sondern in den Grundzügen dem Fra Bartolommeo entlehnt. Auf einem Thron, dessen Vorhang von zwei nackten Engeln gehalten wird, sitzt die Madonna mit dem nackten Christuskinde von vier Heiligen verehrt, zwei auf den Stufen und zwei in der Ebene. Um den Thron eine Corona von Heiligen, zu den Füssen ein lautenschlagender Engel. Der Vortrag erhebt sich hier zu grösserer Breite und Kraft der Farbengebung. Bezeichnet Opus F. Pauli. De Pist. Or. Prae. 1528.

Aus dem Jahre 1543 haben wir nach der Chronik des Convents der Dominicaner zu Siena ein Werk Fra Paolino's, das ihm 45 Scudi in Gold einbrachte. Im unteren Theile war die knieende Jungfrau von Engeln umgeben dargestellt, wie sie von Christo gekrönt wird, verehrt von knieenden Heiligen aus dem Dominicanerorden, wohl nach

---

[1]) Der junge Mann an der Seite links im Profil, soll nach Tolomei (Guida di Pistoja) das Porträt des Malers an sich tragen.

Entwürfen Fra Bartolommeo's gemalt. Ein weiterer Auftrag erfolgte für die Capelle hinter derjenigen von Val di Marco, wo Messer Caprino di Mont'alto Padron war. Wahrscheinlich bezieht sich diese Notiz der Chronik auf die Altartafel, die jetzt im Chor befindlich ist.[1])

Fra Paolino starb in seiner Vaterstadt. Von dem Ertrage seiner Arbeiten liess er im Convente zu S. Domenico in Pistoja einen Klosterhof erbauen, sowie ein Hospitz errichten, die Orgel restauriren etc. Er war, wie sein Necrolog sagt,[2]) „ein eifriger und gerader Mann, andächtig, gottesfürchtig und gehorsam, emsig und erfahren in seiner Kunst, wenn auch nicht besonders ausgezeichnet. Seine Bilder sind sehr zahlreich.“ „Ich,“ fährt der Verfasser fort, „der ich dieses schreibe, habe ihn vier Jahre zum Beichtkinde gehabt und glaube wohl, dass seine Seele nun im Himmel weilt. Dafür ist auch die Schwester Katharina de' Ricci Zeuge, welche dem Maler befreundet war, so dass kaum ein Monat verging, ohne dass er von ihr einen eigenhändigen Brief, eine Nachricht oder ein Geschenk erhielt. In der Vigilie des Festes des heiligen Jacobus wurde er, da die Brüder in Procession zum Convent des heiligen Franciscus gingen, in Folge der grossen Hitze von heftigem Kopfschmerz befallen und zehn Tage darauf schied er aus diesem Leben. Er ist in unserer Kirche unter den jungen Männern beigesetzt worden, weil er nur Diacon war; aber sowohl die Brüder als die Bürger und Frauen der Stadt geleiteten ihn mit Thränen zum Grabe.“ [3])

Ein allgemeines Urtheil über Fra Paolino zu fällen und seiner eigenen Leistungsfähigkeit als Künstler gerecht

---

[1]) Libro delle Chroniche della chiesa e sacrestia del convento della Quercia; a carte 4. P. Marchese II, 217, nota.

[2]) Doc. XI. P. Marchese.

[3]) „in omnibus benivolus et maxime secularibus“ l. c.

zu werden, ist schwierig, da er sich meistens innerhalb des gegebenen Rahmens und in Reminiscenzen an Fra Bartolommeo bewegt. Seine Malweise ist dabei so ungleich, dass er oft kaum wieder zu erkennen ist. Das Colorit erhebt sich zuweilen zu gewisser Kraft und Harmonie, aber im Allgemeinen ist es flau und hart. Von der Technik Fra Bartolommeo's besitzt er Nichts; sein Auftrag ist zumeist schwer, undurchsichtig, die Schattengebung schwärzlich und kalt im Ton; die malerischen Principien, durch Licht und Schattenfärbung Einheit der Composition zu erzielen und bedeutsam den Hauptgedanken zu unterstützen, wie sie Masaccio anstrebte und Fra Bartolommeo vollendete, bleiben ihm fremd. In seinen Madonnen weiss er zuweilen liebliche und höchst anmuthige Züge zu entwickeln und jenen Geist der Frömmigkeit, der ihn selbst beseelte, zu wohlthuender Erscheinung zu bringen.

Zu den Schülern und Nachahmern des Fra Bartolommeo gehört auch eine Ordensschwester, Suor Plautilla Nelli.[1]) Ihr Vater war Piero di Luca Nelli, Florentiner Patrizier, 1523 das Jahr ihrer Geburt. Sie hatte eine Schwester Costanza, die in's Kloster voranging und unter dem Namen Petronilla eingekleidet wurde. Im November 1537, im 14. Jahre ihres Alters erhielt Pulisena Nelli unter dem Namen Plautilla das Kleid des heiligen Dominicus.[2]) Im Kloster der heiligen Katharina in via Larga zu Florenz, einem Convent der strengen Observanz, war auf Anregung Savonarola's die Malerei und die Miniaturkunst eingeführt worden.[3]) Beide Schwestern zeigten dafür eine Neigung. Von Petronilla besitzen wir auch ein handschriftliches Leben Savonarola's, den sie sehr verehrte;[4]) von Suor Plantilla

[1]) P. Marchese II, 260 f.

[2]) Belege bei P. Marchese in der Notiz p. 261, 262.

[3]) Barsanti, Storia di Fra Gir. Sav. Livorno 1782, lib. II, 146.

[4]) Citirt von Moreni in der Bibliografia vol. II, p. 231.

berichtet P. Seraphin Razzi, dass sie sich mit dem Copiren guter Bilder abgegeben und mit einigen Arbeiten hohes Lob errungen habe, dabei sei sie Antodidactin gewesen. Wahrscheinlich ist, dass Fra Paolino sich ihrer Ausbildung angenommen hat, wie sie denn auch nach seinem Tode die Handzeichnungen Fra Bartolommeo's von ihm erbte. Ein bedeutendes Hinderniss für einen wirklichen Fortschritt in der Kunst blieb immerhin die Clausur, wodurch ihr das Studium der Natur und der Entfaltung des Lebens verschlossen war. Bei der Darstellung männlicher Heiligen dienten ihr deshalb die Porträts ihrer Mitschwestern, weshalb ihr der Ausdruck der Kraft und Energie versagt blieb. Nichtsdestoweniger unternahm sie grössere, figurenreiche Compositionen und schreckte nicht vor den Schwierigkeiten zurück. Im Refectorium von S. Maria Novella ist eine grosse Leinwand, das letzte Abendmahl enthaltend, die für ihr eigenes Kloster bestimmt war. Mangel an Characterisirung und grosse Härte der Conturen sind hier hervortretend, obgleich das Ganze den breiten Vortrag Fra Bartolommeo's nicht ungeschickt nachzuahmen versucht. Besser in der Composition ist die Abnahme vom Kreuz in der Akademie der Künste in Florenz in lebensgrossen Figuren; aber die Formgebung und Farbe sind äusserst schwach. Grosse Schwierigkeiten hat der Malerin augenscheinlich die Darstellung des nackten Christuskörpers gemacht, wofür sie kein rechtes Verständniss besitzen konnte. Die Anbetung der Magier, von der Lanzi berichtet, dass sie ganz ein Werk eigener Erfindung gewesen sei, musste ihr nicht weniger Schwierigkeiten darbieten.

Im Jahre 1554 wurde ihr von einem Bürger in Perugia eine Herabkunft des heiligen Geistes zu malen übertragen, welche jetzt in S. Domenico daselbst aufbewahrt wird. Schwester Plautilla erfreute sich wie Fra Paolino

des Rufes der Frömmigkeit und wohlbegründeter Tugend. Ihrer Tüchtigkeit halber wurde sie mehrmals zur Würde einer Oberin erhoben. Im Jahre 1588 schied sie aus diesem Leben[1]) und hinterliess einige Schülerinnen und Erbinnen ihrer Kunst. Es waren die Schwestern Prudenza Cambi, Agata Trabollesi, Maria Ruggeri und Veronica. Richa erwähnt auch noch als tüchtige Miniaturistinnen Suor Felice Lupini und Angela Minerbetti.[2]) Auch unter der heiligen Katharina de' Ricci wurde, wie bereits oben erwähnt, die Malerei gepflegt. „Im Kloster von S. Vincenz in Prato," berichtet Razzi, „giebt es viele Schwestern, die sich mit der Malerei befassen. Eine gewisse Art von Engeldarstellungen geht von hier durch ganz Italien und ist sehr geschätzt." Dass im Kloster von S. Katharina in Florenz auch das Modelliren in Thon Sitte war, berichtet derselbe Ordenschronist. „Schwester Dionysia Niccolini, sagt er, arbeitete in Thon religiöse Figuren. Eine ihrer Compositionen sah ich vor einigen Monaten in Florenz im Hause der Madonna Laura de Gaglieto; sie stellt die Madonna mit Kind im Arm vor und ist schön zu nennen. Schwester Angelica Razzi, die leibliche Schwester des Schreibers dieser Chronik, arbeitet in Thon Madonnen, Engel und Heilige. Von ihr sieht man in Perugia in der Capella del Rosario eine Madonna mit dem Kinde, das schlafend in ihren Armen ruht, eine andere ist in S. Marco."

---

Nach dem Tode Fra Bartolommeo's ging sein künstlerischer Nachlass in die Hände des Fra Paolino über. So lange dieser lebte, bediente er sich der zahlreichen Handzeichnungen und Entwürfe, um darnach seine eigenen Bil-

---

[1]) Razzi, Istoria degli nomini illustri dell' Ordine dei Predicatori — Monache pittrici, n. 1, 2.

[2]) Richa, Chiese fior. Vol. VIII, p. 283.

der auszuführen, und übermachte sie noch vor seinem Tode der Schwester Plautilla Nelli. Nach Baldinucci erhielt der Cavaliere Gabburri ungefähr 500 dieser Handzeichnungen, welche er von der Schwester Plautilla Nelli auf Grund der Andeutungen Vasari's erworben hatte. Aber es blieb noch eine ziemliche Anzahl zurück, welche leider durch den Unverstand der Nonnen, welche sie zum Einwickeln der Scheidemünze oder Anmachen des Feuers benützten, verringert wurde, bis irgend Jemand auf den Werth dieser Handzeichnungen aufmerksam geworden, dieselben erwarb und an den Grossherzog von Toscana verkaufte.[1]) Aus der grossherzoglichen Bibliothek wanderten sie nach England in die Hände des Sir Benjamin West, aus dessen Nachlass sie Sir Thomas Lawrence erwarb.

Bei Gelegenheit der Ausstellungen von Handzeichnungen der „Lawrence Gallerie", welche der Kunsthändler Samuel Woodburn veranstaltete, erschienen auch 25 Zeichnungen Fra Bartolommeo's, und die Vorrede des Catalogs (The Lawrence Gallery, Seventh Exhibition, April 1836. London p. 20.) berichtet[2]) . . that he (Fra Bartolommeo) was most indefatigable in his studies this matschless collection gives sufficient proof, for notwithstanding the number of drawings he destroyed, the Lawrence Gallerie contains no less than 430, including two volumes, of wich the history is very interesting." Il Fratè had an acquaintance, a nun named Suor Plautella who learned painting from him, and to judge from one or two drawings by her in this collection, was possessed of great talent. When il Fratè died, he left her all his drawings, and they

---

[1]) Vasari VII, p. 168.

[2]) Dr. A. von Zahn: „Die Handzeichnungen des Fra Bartolommeo im Besitz der Frau Grossherzogin Sophie von Sachsen-Weimar." Jahrbücher für Kunstwissenschaft. III. Jahrgang. Leipzig, Seemann 1870, p. 174 f.

remained in the convent the belonged to until thy were forgotten. The ignorance of the nuns was so great, that these fine desings were used to make up parcels or light the fire until by accident one of them was seen by a person who was aware of their importance, and the remainder were rescued. They were purchased by the Grand Duke of Tuskany and bound in two volumes, which were kept in the Duke's library with the rest of the drawings by the old masters until about thirty years ago, (also wohl 1799) when by some unaccountable means they came to England, and fell into the hands of the late Benjamin West, Esq. who fully appreciated their value, and indeed his works prove se use they were of to him. At his demise they were bought by private contract by Sir T. Lawrence, and thus came into this collection."

Diese zwei Bände von Handzeichnungen gelangten durch Woodburn in den Besitz des Königs Wilhelm II. der Niederlande, des Vaters der jetzigen Besitzerin.[1]) Der erste Band umfasst 201, der zweite 190 Handzeichnungen Fra Bartolommeo's.

Der Character der frühesten Handzeichnungen ist bereits am Eingange besprochen worden, da sie den einzigen Anhalt für die frühe Kunstentwicklung des Frate bilden können, ehe er in dem letzten Gerichte sich zur Höhe der grossen Arbeiten emporschwang. Das Zarte und Anmuthige dieser ersten Entwürfe in Verbindung mit dem lionardesken Aufbau der Gruppen, dem Rythmus der Composition verräth schon hier den Meister ersten Ranges. Unschuld und Kraft des Gefühles bilden wie bei den Altmeistern der Florentiner Schule den Grundzug seines Wesens und die Seele seiner Kunst. Von diesem Jugend-

---

[1]) Erwähnt bei Waagen, (Kunstwerke und Künstler in England, I, 443.

ideale, auf dem der Duft eines reinen Herzens liegt, erhebt sich der Genius des Malers in der spätern Periode seines Lebens, in den Studien zum jüngsten Gericht und den kleinen Werken der Geburt und Beschneidung Christi [1]) zu breiterer und grösserer Auffassung der Natur, zu Naturstudien, die sorgfältig nach dem Gliedermann und gelegten Faltenmotiven gemacht sind. In den Entwürfen zum heiligen Bernhard beginnt er seine eigentliche Entfaltung des hohen Stils, des kirchlichen Andachtsbildes. In diese Zeit fallen die Entwürfe zu seinen Madonnenbildern mit knieenden und stehenden Heiligen, Baldachinen und schwebenden Putten, heilige Familien, in denen er lionardesken Gruppenbau und rafaelische Anmuth vereinigt. Die Gestalten erblühen jetzt zu reiferer und vollerer Schönheit, werden gedrungener, das Formleben gestaltet sich immer weiter, der Contur wird biegsamer, die Drapperien ausladender und von weicherem Flusse. Mehr und mehr schwindet das Detail unter der Betonung der grossen Licht- und Schattenmassen und der Herausbildung der Compositionsgesetze des hohen Stils. Das schönste aus dieser Zeit sind die Entwürfe und Nacktstudien mit Rothstift von Acten, Köpfen, Putten und ganzen Motiven der Gruppirung, welche rafaelische Formen- und Linienschönheit offenbaren; zumal die Kinder sind mit höchster Meisterschaft gezeichnet. Dabei ist die Form so leicht und mit solcher Sicherheit umschrieben, das Knochengerüst, wo es mehr an die Oberfläche tritt, so sicher markirt, die Muskellagen sind so weich und lebensvoll, dass wir sie nur mit den Handzeichnungen Rafaels in Vergleich setzen können. In seinen späteren Jahren entwirft er mit schwarzer Kreide lebensgrosse Köpfe mit leichtem Contur und nur andeutender Mo-

---

[1]) Bei A. von Zahn als Darstellung bezeichnet, die es in der That nicht ist.

dellirung. Die Genialität, mit der seine Hand das Individuelle den Anforderungen des hohen Stils unterordnet, ist hier bewunderungswerth.

---

## Verzeichniss der Handzeichnungen Fra Bartolommeo's in den Uffizien zu Florenz.

### Santarelli'sche Sammlung.

1. Enthält drei Studienblätter, das mittelste mit drei Figuren. Alles männliche, bekleidete Figuren. Scheint nicht echt. (?)

2. 6 Blätter. Oben links weibliche Halbfigur. Schlechte Copie; darunter zwei Acte für heiligen Sebastian. Bleistift mit aufgesetztem Licht. Der todte Christus in der Mitte unten ist leblos im Contur und nicht echt. Die beiden Putten, leicht in Bleistift angelegt, echt, ebenso die Costümstudie, rechts oben.

3. 4 Blätter. Die grosse Composition der die Madonna verehrenden Heiligen ist des Frate unwürdig. Die Zeichnung zum Erstandenen zwischen den vier Evangelisten ist eine Copie der Zeichnung in Weimar. Die beiden Putten darunter, leichte Zeichnung mit aufgesetztem Licht, sowie der Reiter auf bäumendem Pferde echt. Das Letztere genial und frisch aufgefasst.

4. 6 Blätter. Links oben männlicher Act von hinten, leicht angelegt, daneben knieende, nackte Figur, echt. Die stehende Heilige ist characterlos, ebenso die drei unten befindlichen Figuren, männliche Acte, unecht.

5. 3 Blätter. Zwei lebensgrosse Köpfe; in der Mitte ein kleiner männlicher Act. Der Kopf links ist wohl nur eine Reproduction oder Copie des oben im Corridor der Uffizien befindlichen. (?) Der Kopf rechts unecht, der kleine Act echt.

6. 6 Blätter. Kleine Composition der heiligen Familie, flüchtig entworfen, aber wohl echt. Dann zwei Studien zum heiligen Joseph für die Darstellung im Tempel (Wien), beide unecht; die eine, des Frate gänzlich unwürdig, zeigt einen verdrossenen vierschrötigen Alten. Die kleine Zeichnung der Madonna, von Verehrern umgeben, könnte eine flüchtige Idee sein, während die Gruppe der heiligen Familie darunter (im Contur durchpunctirt) schlechte Schularbeit ist. Das Blatt in der Mitte enthält zweimal eine leicht skizzirte Madonna mit Kind.

7. 5 Blätter. Oben links knieender Heiliger mit Schwert in der Hand ist unecht, noch mehr die weibliche knieende Figur. Das Blatt rechts in der Ecke ist überschmiert und nicht mehr klar: es soll wohl die Taufe Pauli vorstellen, denn der Täufling trägt das Schwert in der Hand, unecht. Die sitzende Madonna mit prächtigem Gewandmotiv ist echt. Auf dem Gewande Licht aufgesetzt.

8. 5 Blätter. Das mittlere grössere Blatt, die Himmelfahrt Mariä, unecht. Links oben Christus, der in die Vorhölle eintritt: Adam und Eva eilen ihm entgegen. Feines und zartes Blatt aus früher Zeit, mit altflorentiner Grazie entworfen; Christus in weit ausladendem Gewand reicht Eva die Hand, links hält er die Fahne, Adam und Eva drängen sich freudig ihm entgegen. Das darunter befindliche Blatt enthält vier kleinere Figuren, darunter Madonna mit Kind, und ist unecht. Der Kinderkopf oben rechts echt. Die heilige Familie rechts unten kaum erkennbar.

9. 3 Heilige, unecht.

10. 4 Blätter. Heilige, unecht. Madonna mit Kind und heilige Anna; dahinter ein Versuch für die „Conceptio“ der Uffizien. Rechts sitzende, männliche Figur (von Sogliani)?

11. 4 Blätter. Oben eine knieende männliche Ge-

wandfigur, von der Seite und von hinten gezeichnet, Licht aufgesetzt, Arbeit der Schule. Ebenso links der Evangelist, und rechts S. Bartholomäus. In der Mitte zwischen beiden ist eine in Rothstift leicht entworfene Madonna, den Knaben auf dem Arm, Johannes an der Rechten führend, nackt. Genial entworfen und echt.

### Corridor der Uffizien.

Rechts, 1. Cassetta oben. Zwei knieende Figuren, eine dritte im Hintergrund laufend. Feine Federzeichnung mit Weiss gehöht, von zarter Empfindung.

Darunter die Studie zum heiligen Bartholomäus in Rothstift.

2. C. Zeichnung einer Antike in zwei Posen mit schwarzer Kreide, bei aller Breite der Auffassung gefühllos im Contur, kaum echt. (?) An der Wand weiblicher Kopf: der Typus der heiligen Katharina in der Reihe der kleinen Fresken in der Gallerie der Akademie di b. a., schön. Studie zum heiligen Paulus, schwarze Kreide mit Weiss gehöht (?). Darunter zwei feine Zeichnungen der älteren Zeit, ein heiliger Johannes, die Hände an das Haupt gelegt, und knieende weibliche Figur mit daneben stehendem Salbgefäss, wohl Magdalena.

3. C. Epiphanie. Federzeichnung aus früher Zeit: Architectur, Landschaft mit Figuren, im Hintergrunde eine Stadt. Daneben Doppelzeichnung von grosser Lieblichkeit: oben Verkündigung, daneben zwei Engel; die untere links enthält dasselbe Motiv, im Hintergrund drei zuschauende Engel. Darunter zwei Kreidezeichnungen, mit Weiss gehöht: Job, zu dem Bilde in der Tribuna; daneben eine sehr verwischte Zeichnung zum ewigen Vater mit Putten. (?) Sogliani vielleicht.

4. C. Die sitzende Madonna mit Kind, in Rothstift, zweimal gezeichnet, das Kind in verschiedener Stellung.

Weibliche Figur von hinten, in faltigem Costüm. (?) Christus am Oelberg: drei Jünger vorn, hinten die Stadt und die herankommenden Häscher, oben ein Engel mit Leidenskelch. Federzeichnung.

5. C. Madonna von Heiligen umgeben, schwarze Kreide. (?) Darunter auf röthlichem Papier zwei ältere Federzeichnungen, der todte Christus von Heiligen betrauert; oben zwei schwebende Engel in flatternden Gewändern, daneben Christus, von den Jüngern umgeben, die Kinder segnend. Unten drei männliche Gestalten.

6. C. Kinderkopf, über die Schulter sehend, voll Lebensgefühl, späte Zeit. Daneben weibliche Gestalt, nach unten schauend, stärker schattirt und mehr ausgeführt. (Sogliani?) Darüber die Verkündigung, der Darstellung in Pian di Mugnone entsprechend, schwarze Kreide mit Weiss gehöht.

7. C. Zeichnung zum heiligen Stephanus vom Dombilde in Lucca mit aufgesetztem Weiss und quadrirt, leichte Gewandstudie. (?) Darunter eine feine Federzeichnung aus früher Zeit, die heilige Magdalena vor Christus, gefühlvoll und lebendig im Ausdruck, die Züge enthaltend, die später in dem Fresko in Pian di Mugnone reifer zu Tage treten; zweimal entworfen mit Veränderung der Stellung Christi, das Gewand ist reich ausladend.

8. C. Die schönen Blätter zur Mater della misericordia von Lucca. Federzeichnung voll Kraft und Genialität, vielleicht die schönste aus seiner späteren Zeit, mit markigem Strich, voll Lebensgefühl entworfen. Das andere Blatt in gleicher Behandlung mit der Feder enthält in der Mitte den segnenden Erlöser mit den vier Evangelisten, von grosser Kraft, in der Weise Michel Angelo's gezeichnet. Rechts in der Ecke Madonna mit Kind, oben Petrus und Paulus. B. OR. P. Fiorenti.

9. C. Männlicher Kopf, gross und breit entworfen

aus späterer Zeit. Darunter die Federzeichnung der Madonna mit Kind, stehend, von vier Engeln und zwei Heiligen verehrt, aus früher Zeit. Rechts Madonna mit Kind, stehend.

10. C. Madonna auf dem Thron sitzend, von Engeln und Heiligen umgeben: Die Madonna betet das Kind an, das ein Engel ihr darreicht. Darunter eine sehr innig und zart entworfene Madonna mit Kind, das auf ihren Knieen steht und sich an sie lehnt, in Federzeichnung, aus alter Zeit. Daneben in Rothstift knieende männliche Figur, zu der eine andere sich herabneigt. Oben rechts Kinderkopf mit Theil des Rückens.

11. C. Weiblicher Kopf, lebensgross und leicht schattirt.

12. C. Madonna, aufschwebend; darunter Engelreigen, von zarter Empfindung und aus früher Zeit. Darunter die Darstellung im Tempel, ebenso, und der ewige Vater, eine gut durchgeführte Federzeichnung.

13. C. Johannes zum Dombilde in Lucca, schwarze Kreide mit aufgesetztem Weiss. (?) Darunter ein feines Blättchen voll Anmuth, sechs weibliche Figürchen in prächtiger Drappirung.

14. C. Verkündigung. Aeltere sehr zarte und feine Zeichnung mit aufgesetztem Weiss. Darunter die heilige Magdalena, mit Salbgefäss, knieend, Federzeichnung. Madonna mit Kind und Johannesknaben in Rothstift.

15. C. Heilige Familie. Zwei Engel im Hintergrund halten den Vorhang; S. Anna und Joseph nebst den drei Engeln scheinen später hinzugefügt.

16. C. Madonna mit Kind und Johannes, hinten Joseph, aufgesetztes Weiss, durchpunctirt zum Uebertragen. (?) Darunter feine Federzeichnung „Frau mit Kindern", Tonpapier, vielleicht eine Caritas.

17. C. Zwei Gewandfiguren, heilige, schwarze Kreide mit Weiss, unecht.

18. C. Zeichnung zum heiligen Marcus; daneben ein anderer knieender Heiliger, Kreidezeichnung.

19. C. Zwei Madonnen mit Kind, sitzend, Kreidezeichnung mit Weiss gehöht.

20. C. mit 6 Bl. 1) Angetuschte Federzeichnung aus früher Zeit, Christus und die Samariterin am Brunnen, fein und zart. 3 Blätter in Rothstift. 1) Studie zu einer sitzenden Madonna (nackt), einem fliegenden Putto; zwei nackte Kinderfiguren, genial gezeichnet. 2) Zwei nackte Madonnenstudien mit Kind, sitzend. 3) Madonna mit Kind, bekleidet, und Putto. (?) Das mittlere Blatt ist nur halbecht, denn die eine sitzende Madonna ist eine Copie der auf dem ersten Blatt befindlichen Studie. In der oberen Reihe Studie und Federzeichnung zur „Conceptio" Uffiz, alle Figuren nackt gezeichnet und leicht schattirt. Das letzte Blatt enthält eine leichte Federzeichnung tanzender Engel, von hoher Lieblichkeit und zarter Auffassung, weiss gehöht.

21. C. mit 6 Bl. Alle sehr feine Federzeichnungen aus früher Zeit. Oben Christus am Oelberg mit den Jüngern. Madonna mit Kind und Johannes, das Kind den knieenden Johannes segnend, rechts zwei Putten. Drei weibliche Profilköpfe, eine Hand und ein Stück Gewandung; links weiblicher Kopf mit Heiligenschein. Eine spätere Hand hat die Madonna und die beiden Kinder conturirt. Zeichnung etwas hart. Drei Blätter oben enthalten einen männlichen Heiligen, sich auf einen Stab stützend; darunter das göttliche Kind, [1]) ein Kreuz in der Linken, von Gewand umflossen, daneben die schönen Verse Savonarola's:

---

[1]) Nicht „Johannes", wie ihn A. von Zahn bezeichnet. l. c. p. 203. Der Abdruck des „Gedichtes" daselbst fehlerhaft, so z. B. vorletzte Zeile „sa questa" für s' acquesta. Im Original steht *saqsta*. In der drittletzten Zeile steht deutlich „si trova", dort ist das zweite Wort ausgelassen, das leicht durch den Sinn zu ergänzen war.

Omnipotente padre etterna alteza
O sapientia immensa o figlinolo vero
spirito sancto infinita dolceza
o tre persone et uno dio sincero
tu se la somma ineffabil belleza
tu se el mio dio nel quale icredo e spero
i priego te mie dolce e gran signore
che mi perdoni et tragha d'ogni errore
Tutto se dolce idio signore etterno
lume e comforto e vita del mio core
quando ben mitacosto allor discerno
che llalegreza è sanza te dolore
se tu non fussi il ciel sarebbe inferno
quel che non vive teco sempre muore
tu se quel vero e sommo bene perfecto
senza l'qual torna impianto ogni dispecto
quanto è ignorante stolto cieco e pazo
chi ua cercando fuor didio letizia
qual cosa è più bestiale ch'esser ragazo
del mondo e del dimon pien di tristitia
el vero galdio et maximo sollazo
si trova solo in divina amicitia
la qual s'acquista per fede operata
servando bene la sua sancta mandata.[1])

finis.

Folg. Cassetta rechts enthält 7 Bl. Rechts Christus am Kreuz auf Tonpapier, Federzeichnung. Madonna mit Kind, von neuerer Hand ungeschickt construirt (?). Drei sitzende Putten und ein Stück Gewand, leichte Federzeichnung (?). Das vierte Blatt enthält die pietà in feiner alter Federzeichnung: Christus im Schoosse der Mutter, Johannes gleicht der Figur auf dem Bilde im Pitti, ebenso Magdalena, über die Füsse gebeugt; im Hintergrund eine weibliche Figur, leicht angedeutet. Die Zeichnung, welche der frühen Zeit angehört, zeigt, wie der architectonische

[1]) Siehe die Poesie di Fra Girolamo Savonarola. Firenze 1862. Ant. Cecchi N. XIX.

Bau der Gruppen in Fra Bartolommeo schon frühzeitig ausgebildet ist. Auf demselben Blatt einige sitzende Figuren, leicht mit schwarzer Kreide entworfen, spätere Zeit. Untere Reihe: 3 Bl. Weibliche Figur, von hinten gesehen, gleicht der Maddalena Doni in den vollen Formen, ist aber nicht echt. Dann Anbetung des göttlichen Kindes in der Mitte, rechts und links Madonna mit Kind, alt und echt. Rechts Familiengruppe; unten ein todter Christus ausgestreckt. Das letzte Blatt ist eine weibliche Gewandfigur, unecht.

Gegenüberliegende Wand. Letzte Cassetta, mit 6 Bl. oben. 1. Kreuzabnahme in Kreide mit Weiss gehöht, viel Figuren, unecht. 2. Raub der Dina, zweimal dargestellt, der Kopf des Mannes apart rechts unten, ganz unecht. Letzte Zeichnung oben, Madonna mit Kind und Heil. von Paolino da Pistoja, Kreidezeichnung. Unten 1) Entwurf zur Madonna des Domes von Lucca, unecht, 2) knieender Donator, 3) Madonna mit Kind, beide unecht.

Zweite Cassetta mit 6 Bl. 1) Kostümfigur (Sogliani?) 2) Faun, eine Nympfe umfassend, knieende halbkostümische Figur in lebhafter Bewegung, beide unecht. 3) Kostümfigur (Sogliani?) Unten 1) Urtheil Salomonis, 2) Paulus, kleine Skizze in Kreide, beide falsch, ebenso 3) Entwurf zur Madonna, um welche sich das Volk schaart, die Figuren nackt.

Dritte Cassetta, 8 Bl. Oben 1) kleine Federzeichnung älteren Stils, Michael gegen Dämonen kämpfend(?). 2) Madonna mit Kind und drei Heiligen, unecht, 3) Madonna mit Kind und Johannes, unecht. Verkündigung, unecht; ebenso die kleine Madonna mit Kind auf Tonpapier und die zum Himmel auffahrende Madonna. Die Composition in der Mitte zur Himmelfahrt Mariae mit Johannes und Katharina, unecht. Das letzte Blatt enthält Nacktstudien zur Madonna, unecht.

Letzte Cassetta enthält 6 Bl., von denen keines echt ist. Es sind oben 1) drei Figuren, 2) Studie zu einem Aermel, zweimal, 3) drei Putten. Unten 1) S. Katharina, 2) der ewige Vater, 3) Johannes. .

Von Albertinelli ist die Studie zum letzten Gericht und eine Zeichnung von zwei Figuren, eine männliche und eine weibliche, an der Wand rechts. Im selben Corridor links, zweiter Tisch, ist eine dem Fra Paolino da Pistoja zugeschriebene Zeichnung, eine Kreuzigung mit vier Personen darstellend. Es ist ein schwacher Entwurf, aber interessant, da er den Schlüssel für viele, unter dem Namen Fra Bartolommeo's passirende Blätter giebt.

Ausser den vielfachen Nachbildungen Seitens der Schüler, die die weichen und rundlichen Formen der späteren Zeichnungen des Frate stets gefühllos und ohne die feinen Schwingungen des Conturs wiedergaben, sind Zeichnungen von Sogliani und seiner Schule vielfach unter Fra Bartolommeo eingereiht. Hier sind die überschlanken Leiber und die Manier entscheidend, die zuweilen an das Barocke streift.

In Paris (Louvre) sind folgende Handzeichnungen unter Fra Bartolommeo: Eine Geburt Christi, frühe Federzeichnung. Krönung Mariae, mit zwei knieenden, zwei musicirenden Engeln, auf einer Seite, unten vier stehende Heilige, ebenso; die Heiligen sind Franciscus, Augustin und Katharina von Alex. Heilige Familie, vier Personen, Federzeichnung. Heilige Familie, vier Personen und zwei Engel, welche den stehenden kleinen Johannes halten. Madonna sitzend, laufender Engel, beides mit der Feder gezeichnet. Heilige Familie von drei Personen, sitzend, zwei stehende Engel, zwei Madonnen. Vermählung der heiligen Katharina. Skizze zur rechten Hälfte der Madonna della Misericordia in Lucca. Kreuzigung, zwei stehende und zwei knieende Heilige in Halbrund in

Kreide mit Weiss gehöht. Thronende Madonna unter einem von zwei Engeln getragenen Baldachin, S. Stephanus, S. Hieronymus, musicirende Engel, ebenso. Madonna mit zwei Kindern an der Erde sitzend, von sechs Kindern und stehenden Heiligen umgeben, unter einem Baum, mit Rothstift gezeichnet. Madonna, Halbfigur, flüchtig gezeichnet. Ferner männlicher alter Kopf, lebensgross, nach unten verkürzt, Rothstift. Gewandstudien: Maria knieend und betend, nach links gewendet. Madonna, Kniestück in Kopftuch, von vorn, das Kind unbekleidet, zum Dombilde in Lucca, quadrirt. Stehende Figur mit erhobenen Händen von vorn, in Kopftuch. Entwurf zum Apostel Paulus im Quirinal. Männliche Figur, stehend, mit Buch und Mantel. Alle in Kreide mit aufgesetztem Weiss.[1])

---

Zu den Nachahmern Fra Bartolommeo's gehörte Francia Bigio, der Gefährte Bugiardini's in der Werkstatt des Albertinelli. Hat sich Bugiardini nie über die Ausführung fremder Entwürfe erhoben,[2]) ohne je selbständige Kraft zu entwickeln, wie die schwache Ausführung des „Raubes der Dinah" beweist, so tritt in Francia Bigio ein talentvollerer Künstler auf, in dessen Malweise sich die Art Andrea's, seines Freundes, mit der Fra Bartolommeo's vermischt. Seine Erfolge sind zunächst auf dem Gebiete der Bildnissmalerei zu suchen, wie das unter Rafael bezeichnete Porträt eines jungen Mannes im Louvre beweist.[3]) Giovanni Antonio Sagliani bildet sich ebenfalls im Anlehnen an die Vorbilder der grossen Künstler seiner Zeit, nachdem er lange bei Lorenzo di Credi, seinem Lehr-

---

[1]) Der Raum gestattet nicht, auf die in Modena, Venedig, Wien und andern Orten vorhandene Zeichnungen kritisch einzugehen.

[2]) Vasari X, 348.

[3]) Crowe und Cavalcaselle IV, 2 H., 512.

meister thätig gewesen ist. Er liebt es, das Nackte vorzuführen, worin er seinen Vorbildern Albertinelli, Andrea und Francia Bigio in der Art des Vortrages nachgeht. Sein Naturstudium ist gut und gründlich; aber die Anklänge an die grosse breite Behandlung Fra Bartolommeo's sind nur gering, zumal in der Gewandung. Seine Technik ist die der Marcuswerkstatt; aber in seinen Typen erhebt er sich nicht sehr über das Gewöhnliche: die Figuren sind lang, zuweilen robust und von wuchtiger Formgebung, ohne die feinere Grazie in Bewegung und Ausdruck. Von Ridolfo Ghirlandajo behauptet Vasari, dass er bei Fra Bartolommeo gearbeitet habe, als dieser mit Rafael in Verkehr trat. Die Einflüsse der Schule Rosselli's sind indess wohl ein genügender Grund für eine gewisse Verwandtschaft. Die directe Einwirkung Fra Bartolommeo's und Albertinelli's lässt sich deutlich in der Umbildung seiner Gestalten verfolgen, in denen er zuerst den schlankeren jugendlichen Bildungen Rafaels nachgeht, später aber, zwischen 1504—1508 sich mehr den gedrungenen Figuren zuwendete und bald sich auch als würdigen Nachahmer Fra Bartolommeo's documentirt. Die schönen Flügelstücke zu Mariotto's Altarbilde für die Compagnia di S. Zanobi, welche zwei Vorgänge aus dem Leben des heiligen Bischofs schildern, sind wahrhaft grossartig und edel empfundene Compositionen, in denen Ridolfo auf der Höhe seiner Kraft steht und sich nicht nur als bedeutenden Coloristen, sondern auch als tieffühlenden religiösen Maler den besten Meistern an die Seite stellt. Seine Farbengebung, in der der vornehme Accord schwarz, roth, weiss, wie ihn Domenico in den Fresken von S. Maria Novella anwendete, mit der Technik der Marcuswerkstatt sich vermählt, ist wahrhaft vornehm und grossartig. Die Art, wie die schönen und ausdrucksvollen Köpfe von dem weisslichen Ton des Hintergrundes sich absetzen, verräth

das höchste malerische Geschick. Einheit, Ruhe und stimmungsvoller Ernst geben diesen Werken viel von dem Character der Schöpfungen Fra Bartolommeo's, wie denn Ridolfo in keinem anderen Werke sich als so würdigen Nachfolger des grossen Dominicaners gezeigt hat, als in diesem.[1])

Trotz seiner Leistungen, die den verdienten Beifall fanden, blieb der Meister bescheiden und arbeitsam, ein trefflicher Familienvater und bedacht, seine 15 Kinder gut zu erziehen. So war er denn auch stets mit kleineren Arbeiten, wie Fahnen, kirchlichem Geräth, Kreuzen etc. beschäftigt, wie sie in der Werkstatt bestellt wurden. Beim Einzuge Leo X. war er mit an den Schaugerüsten thätig und übernahm mit seinen Schülern die Herrichtung der päpstlichen Wohnung in S. Maria Novella. Er starb, 70 Jahre alt, im Jahre 1561.

---

## Documenti. P. Marchese. Memorie II. p. 357 seg.

### Documento I.

Contratto originale tra Frate Bartolommeo della Porta e Mariotto Albertinelli, con il quale questi si obbliga di tutelare gli averi di Pietro del Fattorino, fratello di Fra Bartolommeo, o insegnargli la pittura.

YHS.

„Al nome di Dio et della gloriosa vergine Maria. Adì primo di gennaio 1505, sia manifesto a qualunche persona vedrà o leggerà la presente scripta, come egli è vera cosa che Frate Sancti da Luca dell'ordine di San Domenicho, Priore oggi in Santo Marcho di Firenze, alluoga overo aconcia Piero di Pagolo del Fattorino con Mariotto di Bia-

---

[1]) Florenz. Uffiz. N. 1275 u. N. 1277.

[illegible] avvenire, cominciando
[illegible] primo di gen-
[illegible] insieme el Priore
[illegible] a imparare l'arte del
[illegible] altre cose di mazonerie,
[illegible] porrà et piacerà
[illegible] per tutto so-
[illegible] le sopraddetta
[illegible] della heredità di
[illegible] reda il detto Piero,
[illegible] procuratore et conser-
[illegible] come gli parrà et piacerà
[illegible] cura che detti beni non
[illegible] fedele et buono ministro di
[illegible] frutti et rendite di detti beni
[illegible] Mariotto, durante detti anni sei
[illegible] questi, cioè:
[illegible] popolo di San Piero Gattolini et
[illegible] in Poggio, con altri pezzi
[illegible] detto popolo, et un'altra vigna
[illegible] alla Castellina di Valdigneve,
[illegible] sette per cento in sul monte del
[illegible]

[illegible] Mariotto abbia a tenere in casa sua
[illegible] le spese et calzarlo et vestirlo
[illegible] stato suo: et così ancora, se Piero
[illegible] volta danari, che Mariotto non sia
[illegible] soldi septe el mese, in caso che
[illegible] et non gliene chiedendo, non
[illegible] obligato a dargniene o farg-
[illegible] detto tempo. Et ancora detto
[illegible] anno uno uficio per l'anima di
[illegible] chiesa di San Piero Gattolino,
[illegible] detto uficio lire dua et libre dua di

candele di cera come è consueto. Et più sono d'accordo le sopra dette parte, che tutti e debitori et creditori della detta heredità et ancora del detto Piero si truovono al presente, che il detto Mariotto come procuratore predetto attenda a riscuotere et pagare come accadessi, et che detto Mariotto possa piatire et fare ogni cosa come parrà et piacerà a lui, et tenerne diligente conto di tutto quello che riscoterà et pagherà, per potere renderne conto alla fine di detti sei anni. Et ancora sono d'accordo le sopradette parte, che detto Mariotto cavi tanti danari da questi debitori, che lui comodamente in questo principio rivesta Piero sopradetto, et così ancora si aconci el verone della casa et del terreno, et ancora per aconciare un poco la casa della Castellina; et ogni altra cosa che si havessi aconciare per l'avrenire, cavandone le dette tre cose di sopra, detto Mariotto sia tenuto aconciarle di sua danari; et in caso che detto Mariotto non riscotessi tanto quanto spendessi nello aconciare dette tre cose, che alla fine di detti sei anni Mariotto habbia a essere rifatto in quel modo et tempo che parrà al Priore che si truoverà in San Marco di Firenze a quel tempo. Et in caso che a Mariotto o sua heredi non paresse et non gli piacesse che detto Piero stesse con lui, vuole poterlo licentiare et rinuntiare a'sopra detti pacti detti di sopra; ed ancora se al detto Piero non piacesse stare col detto Mariotto, o volessisi partire da lui o da sua heredi, et non volessi finire detti sei anni, allora detto Piero habbia a rifare a detto Mariotto di tanto quanto parrà al Priore che si trovassi in quel tempo in San Marcho di Firenze: et questo, perchè se el detto Piero volessi malignare contra al detto Mariotto, o vedessi havere imparato presto, detto Mariotto non si perdi la sua fatica d'avergli insegniato. Et ancora il detto Piero, con licentia di decto Priore, et ancora presente Frate Bartolommeo suo fratello, prometta et cosi vuole, che finiti i

detti sei anni o prima, se lui si partissi da detto Mariotto o sua heredi che la vignia della Castellina di Valdigneve volendola lui affittare, che detto Piero non la possi affittare a nessuno se none al detto Mariotto per prezo giusto che sarà giudicato; ed in caso che lui la volessi vendere, non la possi vendere se none al detto Mariotto per uno prezo giusto giudicato da quattro huomini del paese chiamati dua per parte; et se ancora detto Piero si morissi senza figliuoli legittimi et naturali infra detti sei anni o dopo detti sei anni, vuole che chi redassi la detta vignia sia obligato a venderla al detto Mariotto o a sua heredi per il giusto prezo come è detto di sopra. Et in quanto a detto Mariotto et a sua heredi non piacesse comperarla, sieno liberi di venderla et tenerla come piace a loro. Et ancora sono d'accordo, che se infra detto tempo accadessi cosa alcuna che fussi in grande danno di Mariotto o di Piero, che tutto quello sia rimesso nel Priore detto, et lui rifacessi nuovi capitoli come bisogniasse secondo il suo judicio, per correggere il dannò che fussi seguito. Et di tutti questi sopra detti pacti sons d'accordo et vogliono che si observino l'uno a l'altro, et sottomettonsi a ogni luogo o statuto dove ragione si tenessi: et per fede di ciò il Priore di San Marco di Firenze si sottoscriverrà sotto questa scripta di sua propria mano, et così detto Mariotto ed ancora Piero di sua mano si obligerà, et ancora Frate Bartholomeo suo fratello si soscriverrà per modo di testimonio et di consiglio del detto Piero suo fratello; et farassi dua scripte delle quali una ne terrà Mariotto per detto, et l'altra el convento di San Marco, cioè el sindico.

„Jo Niccolò di Piero di Bartolo Ligi ho facto questa presente scripta di mia propria mano a preghiera delle sopra dette parte, oggi questo dì primo di gennaio 1505; et loro si soscriveranno qui dapiè di loro propria mano.

„Jo Frate Sancti di Paulino Pagnini de Lucca, Priore

al presente di San Marco di Firenze, per certa auctorità la quale mi lasciò Frate Bartholomeo di Paulo del Factorino sopra Piero suo fratello quando li fece donatione della parte sua (Rogato Ser Lorenzo Vivoli), consento et confermo che si facci et observi quanto di sopra si contiene. Et per fede di ciò ho facto questi versi di mia propria mano nel sopradecto anno, mese et giorno.

„Jo Frate Bartholomeo di Pagulo, fratello di Piero decto di sopra, consento a questi pacti decti di sopra. Et così giudico sia il bisogno di Piero quanto è decto di sopra. Et per fede di ciò ho facti questi versi di mia propria mano, hoggi decto dì.

„Jo Piero di Pagolo del Fattorino sopra detto sono contento e obligomi a tanto quanto he detto di sopra apartenente a me. E anchora mi obligo di observare quanto ha fatto el Priore detto con Mariotto, he così di consiglio di Fra Bartholomeo mio fratello, mi obligo generalmente a quanto di sopra si contiene, e per fede di ciò ho facti questi versi di mia propria mano, oggi detto dì primo di gennaio 1505.

„Jo Mariotto di Biagio dipintore sopradetto son contento e hobrigomi a quanto di sopra si contiene di licenzia di Biagio mio padre, el quale si soscriverrà qui dappiè di sua propria mano, e per fede di ciò ho fatti questi versi di mia propria mano, hogi detto dì di sopra.

„Jo Biagio di Bindo sopra detto sono contento e così do licenzia al obrigo di Mariotto mio figliuolo sopra detto, e per fede di ciò o fatti questi versi di mia propria mano oggi dì detto di sopra.“

(Miscellanea segnata di N. 2. Un. vol. in fol. Ms. nell' Archivio di San Marco, §. 5.)

detti sei an
o sua here
volendola
tare a nes
che sarà
non la p
prezo giu
mati dua
senza fi
dopo de
sia obli
per il
a dett
sieno
ancor
cosa
Piero
rifac
judi
tutt
che
luc
il
q
e
I

leva che la tavola havendosi a stimare, voleva che a modo si cavassi di casa nostra et ponessisi o in lia decta, o in altro tertio luogo: et questo el nostro tore non voleva, et diceva non essere nè consueto nè , et che perdeva la tavola di suo honore et reputa- , et molte altre ragione. In effetto, tutto fu rimesso ramente in detto Abbate: per che ne vene qui a par- a' frati, et intromessesi offerendosi volerla achonciare, do a effecto che la tavola si conducessi nella cappella suo luogo; ma di poi havuta la commessione libera da , referì essere stato con Bernardo, et non havere de lui e parole, nè vederlo in tal disposizione, che lui si per- adessi poterla accontiare. Pertanto dixe detto Abbate: ndate a seguire vostre ragione et ordini. Onde havendo io havuto a ire in questo tempo a Venetia per cagione del condurci M° Martino a leggere, et per comprare rasce etc., e Frati comissono a Fra Giovanni de' Medici et Fra Niccolò di Bartolo, che lo convenisseno a l' arte degli Speziali a chi s'appartiene el guiditio di tale extime, et così feciono. Il che partorì che si fece uno compromesso in 2 amici comuni secondo la scripta per comandamento de' Consoli: et lui chiamò Giovanni di Piero di Giovanni Franceschi, et noi chiamammo Mariocto dipinctore, et depositossi la taxa della estimatione debita secondo e loro statuti, et par partito si fece dare licentia da' Consoli a Mariocto che potessi estimare et dare informatione et juditio di detta tavola, non obstante la prohibitione di decto statuto. Tandem non si accordorono a judicare, et expirò el compromesso, et noi rihavemmo la tassa decta.

„Richordo come per cagione della differentia che nella faccia al di rimpecto si dice nella tavola dipinta da Fra Bartholomeo nostro Frate per Bernardo di Benvenuto del Biancho, essendo seguite le cose infino al termine che di

là si è narrato, et parendo al Priore nostro et a' Padri che noi in tal cosa più presto perdiamo che acquistiamo, avendo a comparire innanzi a ufficj, judici et corte per cagione di litigj con huomini seculari per cose temporali; et essendo detto Bernardo huomo lungo et litigioso, come si dice esser rapportato da alcuni, et che per la necessità che in Convento è di danari, che si trova haver molti debiti et essere achattati per bisognio del Convento danari in su lo assignamento di detta tavola; per uscir di questa briga el Priore comisse, di consiglio d'alcuni de' Padri, a me Fra Ruberto sindico, dopo la mia tornata da Venetia, et a detto Fra Giovanni de' Medici, che noi rifacessimo detto compromesso ne' sopradecti Mariocto dipinctore et Giovanni Franceschi, et che per tertio gli dessimo lo abbate della Abbatia di Firenze: et così facemmo detto di XVIIII di giugnio, rogato Ser Bonachorso notaio degli Offitiali della Torre, d'accordo con detto Bernardo, et multum amicabiliter; et lo Abbate acceptò di judicare, etc.

„Di poi lo Abbate referì a Fra Giovanni de' Medici, che non potea havere informatione di queste cose da nessuno dipinctore, nè etiam dagli extimatori dell' Arte, et così quelli dipinctori che da detto Abbate erano stati richiesti di parere, et venuti a vedere detta tavola su in Convento, et a detto Fra Giovanni et a Fra Bartolomeo dipinctore riferito, el quale molto havea per male che tale juditio si havessi a dare per uno che dell' Arte non si intendessi, nè havessi da chi se ne intende informatione. Per tanto Fra Giovanni essendo con lo Abbate in familiare locutione, quasi exhortando disse: habiate buona informatione acciocchè judichiate rectamente; et non la potendo havere, credo farete bene lasciarla agli extimatori dell' Arte, perchè non satisfarete a' Frati nè a Bernardo, perchè lui dixe Bernardo havergli detto che per lui si

faceva che la fussi extimata dall' Arte et non dallo Abbate. Onde o per questo o per altro passò el compromesso et non si lodò, chè havevano tempo tutto dì 30 di giugnio 1507.

„Onde perchè non essendo io in Firenze, el detto compromesso expirò; et tornando adì 1 di luglio trovai che adì 30 di giugnio lo Abbate havea a San Marco mandato per me, et de commissione del Vicario del Convento, in absentia del Priore che era ito col Generale a Roma, andai con Frate Giovanni sopradetto a lo Abbate, con animo di rifare el compromesso, secondo che Giovanni Franceschi, chon Lorenzo di Credi dipinctore, et Gherardo Gherardi, havea richiesto etiam per parte di detto Abbate e Frati in mia absentia l'ultimo dì del termino, ovvero protestato a' Frati, che per Bernardo non stava che non si lodassi, che voleva prorogare qualche dì acciocchè lo Abbate potessi avere informatione per certo modo che diceva di nuovo tenere, col quale sperava haverla, etc. Ma lo Abbate ci mandò a rispondere, essere occupato et non potere attendere a noi, et che el dì di innanzi havea mandato per me, perchè allora accadeva: hora era passato il tempo, et più non bisognava. Il che tutto riferito a Giovanni detto, et dichiaratogli che etiam per noi non stava, et lui justificato, rimanemmo in nuova conventione, cioè che Giovanni decto insieme con Lorenzo di Credi dipinctore si convenghino et accordinsi del prezo di detta tavola, et senza dir nulla, a noi solo ci dichino: noi siamo d' achordo. Allhora noi ne faremo in loro commissione per contracto, et ratthificheremo el loro juditio. Onde detto Giovanni questo approbò et acceptò, et andò a trovare detto Lorenzo; et tandem non si convennono a fare detta extimatione, per rispecti della legge dell' Arte: unde fu necessario andare a l'arte degli Speziali, et facemo citare detto Bernardo, et fu da' Consoli fatto partito che si dovessi extimare dagli extimatori dell' Arte: et così de-

positamo ducati cinque per gli ordini che sono in detta Arte di pagare denari IX per lira. Et perchè non pare conveniente a religiosi stare alla civile nelle loro cause, parlando insieme el sindico del convento con Francesco Magalocti, amicissimo del convento et cognato di detto Bernardo, tandem de commessione et voluntà del R. Vicario Generale, et del Priore et Vicario del convento, et Padri, si rimisse tutta la causa et il prezo, per la parte del convento et di detto Bernardo, in detto Francesco Magalocti; et lui fece che detto Bernardo ci dovessi dare, altre a quelli ducati quaranta che già havea pagato al convento, ducati sexanta larghi d'oro in oro, et quel più che parrà al detto Bernardo et sua discretione; et noi fumo contenti et d' achordo al suo judictio, et non si fece dipoi altro rapporto o stima. Unde a dì XVII di luglio venono qui al convento detto Francesco Magalocti et Giovanni di Piero Franceschi; et Giovanni mi annoverò sexanta ducati d'oro in oro, et portorono via la tavola, et fra Giovanni de' Medici rihebe el deposito dell' Arte, pagando però prima a quelli extimatori 4 grossoni: per uno per loro fatica, che erano venuti più volte a vederla per extimarla; et uno grossone a' famigli dell' Arte. In tutto L. 4. s. XI piccioli. Et chosì è stata tractata et terminata con buona concordia et amicizia questa causa, per grazia di Dio."

(Libro delle Ricordanze del Convento di San Marco, cod. cart. segn. di lettera D, un vol. in fol. — Da pag. 34 tergo a 32 tergo).

## Documento III.

Protesta fatta a' Frati di Murano, l'anno 1511, a cagion della tavola dipinta per la loro chiesa da Fra Bartolommeo.

„Richordo come già più anni sono, che stimo fussi nel 1508 d'aprile, essendo Fra Bartolomeo nostro dipinctore a Venetia, et il sindico del nostro convento di Sancto Marco con lui, tolse a dipingere una tavola in panno da

Fra Bartolomaeo Dal Zano Vicario del convento di San Piero Martyre del nostro Ordine de Murano; et prese tempo a expedirla; et pacti feciono che si dovessi pagare secondo che fussi extimato el valore da amici comuni. Fu data intentione che passerebbe ducati 70 infino in cento o più, et fu data arra per allora a la mano per comperare colori a Vinegia certa quantità, et ordinato che per infino in ducati XXV d'oro tra quivi et altrove, et per mano di Bart° de Monte Lupo dipinctore ovvero sculptore, che si trovava alora a Venetia, et per mano di Fra Barnaba di Cante a Firenze, che haveva in mano di detto Fra Bartolomeo Dal Zano libri di Pistole di Sancta Katherina da Siena stampate a vendere, che si traessi per arra di detta pittura decti danari: et così fu fatto infra certo tempo, et tenuto conto, fattone creditore detto Fra Bartolomeo Dal Zano, al libro del Convento qui Debitori et Creditori segnato C., a car. 84. Et la pictura fu expedita tutta et bellissima in breve tempo; ita che, quanto alla stima di chi ha di decte opere judicio, era stimata meglio che cento ducati d'oro: et fu dato di tutto avviso al decto Convento di San Piero Martyre, et a decto Fra Bartolomeo Vicario. Di che, per rispetto di guerre seguite in detti luoghi, et di poi per la morte di detto Fra Bartolomeo Vicario, per la parte di detti Frati et Convento di Murano non si è mai eseguito la presa di detta tavola, ma bene si sono havute lettere responsive di volerla, et simile cosa et imbassiate; et di poi mandorono qui due Frati di decto Convento con commissione di comporre col convento nostro: co' quali havuti più ragionamenti, fu largito loro che pagando altre la somma che habiamo havuti, che in tutto sono circa ducati XXVIII, come appare a detto libro C., a car. 84, anchora ducati cinquanta d'oro, la tavola sarebbe a loro posta; et quanto che no, che se gli serverebbe loro uno mese dal dì della partita loro de

qua. Et differirono el rispondere, et poi non servati tempi et parti, più volte s'è et avisato et protestato che habiamo chi la vuole; tamen, per esser fedeli et per amore, che vogliamo più presto sia dell' Ordine per manco, che di altri pel più; tandem, visto che non si fa conclusione alcuna, et noi volendo valerci del nostro, et perchè la tavola perde assai stando così; de commissione prioris et consilii passati molti lunghi termini, di tutto questo sopra scripto tenore si fece loro lettera protestativa adj XV del mese di gennaio 1511, mandata per lo banco di Nic. del Nero, che se infra tempo determinato, cioè per di qui a tutto dì XXV di febbraio 1511 proximo futuro, non mandavano per detta tavola et il prezo debito sopra detta arra, che la venderremo ad altri per quello troverremo, et che della arra non renderemo niente; ma, secondo che è costume et ragione, la riterremo per noi."

(Libro delle Ricordanze del Convento di San Marco, citato, pag. 47 tergo).

## Documento IV.

### YHS. MARIA.

Ricordo della tavola cominciata a dipingere da Fra Bartolommeo per la sala del Consiglio di Firenze.

„Ricordo chome addì di giugnio 1513 fu fatto uno stantiamento della Magnifica et Excelsa Signoria die Firenze al chamarlingo del Monte, che ci dovessi pagare fiorini cento larghi d'oro in oro per conto della tavola cominciata per la sala del Consiglio, chome habbiamo strumento di mano di publicho notajo; e quali ducati ci debbe pagare per tutto ottobre proximo advenire 1513. — duc. 100 larghi d'oro in oro.

„El sopradetto stantiamento hebbi io Fra Gerolamo d'Andrea Gini, come sindacho et procuratore del Convento addì 17 di giugnio 1513. Et addì 19 di luglio giunse

detto stantiamento dagli ufficiali del Monte et dal loro Cancelliere sottoscritto.

„Et più, di poi fu sopto scripto dal proveditore di detti Dieci et da Giovanni Nicolini uno degli ufficiali. — Posto debitore el Camarlingo al libro segnato C., a car. 129.“

(Libro delle Ricordanze del Convento di San Marco, Cod. cit. a car. 53).

## Documento V.

Atto di divisione della compagnia artistica tra Fra Bartolommeo della Porta e Mariotto Albertinelli.

1512.

„Copia del ricordo della divisione della Compagnia fatta Fra Bartholomeo dipintore et Mariotto di Biagio dipintore, d'accordo con consentimento del priore di Sancto Marcho, come sotto scritto si vedrà, el quale è al libro Debitori et Creditori et Ricordanze segnato A., a car. 60.

„Ricordo come hoggi questo dì 5 di gennaio 1512 Fra Bartolomeo dipinctore, insieme col padre priore Fra Santi da Luccha di Sancto Marcho, e io Mariotto di Biagio dipintore siamo d'accordo di dividere la Compagnia e finire la scripta abbiamo insieme, come appare la copia in questo, a car. 53. E diviso colori e masserizie, lavori cominciati di pitture fatte e quali si nomineranno qui dappiè; eppoi questo saldo e divisa, Fra Bartolomeo dipintore, e il priore si soscriverrà di lor propia mano. E prima quelle cose che toccano a' Frati di Sancto Marcho, cioè:

Una tela di braccia sei e larga 4, drentovi un Dio padre et una Sancta Maria Magdalena et Sancta Caterina da Siena, di prezo di fior. sessanta larghi d'oro in oro, sbattutovi duc. ventotto; restano a detti Frati duc. trentadua, e tanto si contano detta tela. E ancora siamo d'accordo che venendo per caso che detta tela si vendessi più che duc. sessanta larghi d'oro in oro, quel più

siano mezzi de' Frati, et mezi di Mariotto, quello prezo si vendessi più che ducati sessanta larghi d'oro in oro: non si vendendo più, sia liberamente de' Frati tutta la detta tela . . . . . fior. 32

„Una testa d'un Cristo in uno quadro, el quale dettono e Frati a Lionardo Bartolini . . . . . „ 4

„Un tondo d'una Natività di braccia dua . „ 12

„Queste sono che toccano a Mariotto, cioè:

„Uno tondo di braccia dua dipinto . . fior. 17

„Uno Cristo che porta la croscie co'ladroni e adornamento . . . . . „ 12

„Dua quadri di braccia 1 1/2 l'uno, forniti, dipinti „ 12

„Una Nuziata che à il Gonfaloniere in un quadretto „ 6

„Ancora siamo d'accordo insieme dei lavori cominciati e non finiti si dividino insieme fra noi; et d'accordo facciamo che questi tocchino a' Frati di Sancto Marcho e a Fra Bartolomeo dipintore, cioè: la tavola grande che andava in Consiglio in sulla sala, disegnata di spalto di mano di Fra Bertolomeo, sia de'detti Frati.

„Ancora siamo d'accordo insieme che detti lavori cominciati e non finiti che saranno qui dappiè, in compenso della tavola del Consiglio tocchi a' Frati. E questi tocchino a Mariotto e siano sua, e prima: Una tavola disegnata di mano di Filippo (Filippino?), che andava alla Certosa di Pavvia; ancora un'altra tavola simile a quella disegnata di mano di Fra Bartolomeo che va a Pavia alla Certosa; e uno quadro disegnato circa dua braccia, e uno quadretto bozato di mano di Fra Bartolomeo, drentovi uno Adamo a sedere e una Eva ritta, circa uno 1/2 braccio, siano tutti di Mariotto questi di sopra.

„Ancora siamo d'accordo che queste masserizie che restono a comune, l'abbi adoperare Fra Bartolomeo a servirsene mentre che vive, e dopo la morte sua siano dette

masserizie liberamente di Mariotto dipintore et sue rede: cioè uno modello di legno quanto el naturale, cioè una figura; e ancora uno altro modello circa d'un braccio ghangherato. Un paio di seste grande di ferro circa d'un braccio, e un bambino di gesso formato da uno di quegli di Sancta Croscie di Desidero.

„Copia della soscrizione di mano di Fra Sancti Priore sopradetto e di Fra Bartolomeo.

„Jo Fra Sancti di Luccha al presente priore di Santo Marcho, rettifico e approbo la sopra detta divisione della Compagnia facta tra Fra Bartolomeo e Mariotto sopra scritti nel modo e forma si contiene nel sopra detto ricordo di mano di sopra detto Mariotto, che comincia: Ricordo come oggi, ec. a car. 59 insino a: questa nostra sottoscrizione, la quale ho fatta di mia propia mano, nell' anno e giorno sopra scritti.

„Jo Fra Bartholomeo dipintore sopradetto sono contento di quanto di sopra si contiene, e in Fede mi sono sottoscritto di mia propia mano questo dì sopra detto."

(Miscellanea N. 2, cit. §. 5).

## Documento VI.

I Religiosi del convento di San Marco donano a Giovanni Benintendi una tavola dipinta da Fra Bartolommeo della Porta.

Die 3. Februari 1534, more Florentino, hora 1ª noctis, F. Felix Dominici de Florentia Prior hujus conv. cum omnibus vocalibus etc., qui fuerant numero XXVIII congregatis etc., sponte et mera voluntate, non coacti sed libere, omnes concorditer dederunt, largiti sunt, et concesserunt Johanni Mariae Filio quondam spectabilis viri Laurentii Nicolai de Benintendis civi Florentino, populi S. Marci Florentiae, praesenti et acceptanti, unam tabulam seu anconam pictam manu egregii pictoris Fratris Bartholomei de Florentia Ordinis S. Dominici, positam in

Ecclesia S. Marci in parte inferiori ex parte occidentali, intitulatam nomine S. Catherinae de Senis: in qua tabula sunt multa figurae diversorum Sanctorum. Quam donationem concesserunt praefato Johanni Mariae et ejus heredibus de domo et familia de Benintendis, et quod ipse et ejus heredes ad omne suum et eorum beneplacitum dictam tabulam ornent et dotent, et omnia alia faciant ad honorem et laudem dictae S. Catherinae, prout sibi et ejus heredibus melius videbitur. De qua concessione et largitione, et omnibus supradictis, rogatus fuit ser Bartholomeus Antonii de Meis civis et notarius Florentinus, dicta die 3. Febr. 1534.

(Annalia Conv. S. Marci de Florentia. — Un vol. in fol. Ms., a fol. 34).

## Documento VII.

Ricordi della pitture di Fra Bartolommeo nell' Ospizio di Santa Maria Maddalena in Pian di Mugnone.

„Ricordo come oggi X di luglio 1514 si finì di fare dipignere la Madonna della cappella del monte, et questa apiè della scala del Convento per Frate Bartholomeo nostro pictore, per suo spasso essendo qui a ricreatione et per sublevarsi dalla sua infermità, con dua sua discipuli, e quali depinsono quell' historie de' Sancti Padri: anno Domini 1514.

„E a di 15 di decto depinse el sop. decto Frate Bartholomeo quella Madonna della infirmaria dove mangiano l'infermi, di sua p. p. mano; et essendo Priore di Sancto Marco, Frate Philippo Strozzi, et Vicario di S. M. Magdalena, Frate Antonio da Radda.

„Ricordo come quella Adnuntiata che è nell'arco del Presepio è di mano di Frate Bartholomeo, et quella fu facta adì 4 d'otobr. 1515 sotto e sopradecti prelati, a prece e spesa del sopra decto Frate Roberto Salviati.“

(Libro Debitori e Creditori dell' Ospizio di S. M. Maddalena in Pian di Mugnone. — Un vol. in fol. Ms., dal 1482 fino al 1528, nell' Archivio del Conv. di San Marco. A fol. 112 recto, e 112 tergo.)

„Jo Jacopo Panciatichi affermo etc.

„Jo Frate Bartolom° sopra d° sono contento di quanto di sopra è decto, e per fede di ciò mi sono soscritto di mia mano oggi decto di sopra."

(Libro de' Morti del Conv. di San Domenico di Pistoja.)

## Documento IX.

Articolo necrologico di Fra Bartolommeo.

F. Bartholomeus Pauli Jacobi de Florentia professus in Conventu Pratensi; sua aetate in pictura et prospectiva supremum locum tenens, sicut testantur plura opera ob eo facta, Florentiae, Lucae, Pistorii et Romae, tum etiam ad Gallias ac Flandriam multas tabulas ab eo pictas. Cum redisset ex balneis S. Philippi, mortuus est in hoc Conventu die ultima Octobris 1517, cujus obitus propter eximiam ejus virtutem in arte pictoria, magno fuit omnibus detrimento. In omnibus benedictus Deus. Obiit vero aetatis suae an. 46. Erat autem Diaconus.

(Annalia Conv. S. Marci. A fol. 231.)

---

## Sommario dei Dipinti di Fra Bartolommeo della Porta.

Cavato da un antico manoscritto dell' Archivio di San Marco di Firenze, intitolato Ricordanze B., che dal 1493 si conduce fino al 1516. Un. vol. in fol.

A fol. 127. MDXVI. Ricordo si fa qui di sotto in tutte le seguente carthe di tutte le dipinture che farà Fra Bartholomeo di Pagholo da Firenze frate di San Marcho di Firenze, le quali lui ha dipinte tanto in tavole di legno, come di tela, o vero in muri, ò in quadri grandi et piccoli. Et in una faccia saranno e lavori fatti de' quali se n'è cavato el prezzo; et nell'altra faccia al dirimpetto, tutti e lavori che sono fatti per lui, di che lui non ha cavato prezzo alcuno, e quali si sono fatti per le nostre chiese,

o vero si sono donati a diverse persone: et questo ad perpetuam rei memoriam, et acciochè e frati presenti et futuri vegghino le opere sua, et come non è stato otioso, et che utilità ha fatto et (Domino concedente) farà, et che honore al convento et frati. Dominus qui incepit ipse perficiat. Et tutte le infrascripte dipinture sono segnate a un libro che tiene detto Fra Bartholomeo dipintore s. (segnato) A. a'luoghi sua et carthe diffusamente qui dette.[1]) Et io frate Bartolommeo Cavalcanti syndico del detto convento et frati ho fatto questa scriptura, et tutte le infrascripte tavole et lavori di mia propria mano per fede del vero ho scripto.

Dipinture che se n'è tratto danari.

Im primis el detto Fra Bartholomeo di Pagholo dipinse dua quadri di circa d'un braccio l'uno, ne' quali una testa di Jhesu, nell' altro la Vergine, a M. Hyeronimo da Casi bolognese per prezzo di duc. quindici d'oro in oro larghi:[2]) al libro del detto Fra Barthol. s. A. duc. 15

Item dipinse un quadro di circa d'un braccio, nel quale era santa Maria Magdalena cum Yhesu nell' orto, fu venduto a Domenicho Perini duc. XLIIII. d'oro in oro larg. al detto libro . . . . . „ 44

Item dipinse un quadretto circa d'un mezzo braccio, nel quale era una Natività a Domenicho Perini per in Francia: ébbene duc. XXX, come appare al detto libro „ 30

Item una Tavola circa di braccia quattro a Bernardo del Biancho per in Badia, ébbesene duccento d'oro in oro lav, come appore al lib. detto s. A. . . . „ 100

Item una Tavola nella Compagnia de' Contemplanti, della

---

[1]) Ist verloren gegangen.

[2]) Der scudo d'oro galt im XVI. Jahrhundert 7 Florentiner Lire, der scudo d'oro in oro 7 ½ Lire.

quale pagorono tutte le spese che vi andorono, et duc. cinquanta d'oro in oro lar. al detto lib. . duc. 50

Item una Tavola circa di br. 4 1/2 alta, nella quale era la Vergine et Santa Katherina da Siena con molti altri Santi, la quale donò la Signoria di Firenze a uno imbasciadore franzese domandato Monsygnor di Otton .... vescovo di . . .; et fu del mese di aprile 1512, et la Sygnoria dette per prezzo di detta Tavola duc. ducento lar. d'oro in oro, benchè più valessi, come ne appare al libro Debitori et Creditori del convento a c. 123, et al lib. di Fra Barthol. s. A. . . . . „ 200

Item d'una Compagnia fatta con Mariotto di Biagio dipintore se n'è cavato duc. dugento dodici d'oro in oro lar., nella quale compagnia . . . . fu la Tavola che andò in Fiandra che fece fare un M. Ferrino, et una che andò nel duomo di Luccha, et una nel convento nostro di Pisa, et il quadro di Averardo Salviati, et il quadro di Giuliano da Gagliano, che fanno in tutto la somma della sua parte che toccava infin che la durò, che durò circa di anni tre, nel qual tempo dipinse di molte cose che andavano in corpo di compagnia, come di tutto appare al lib. detto s. A. . . . . „ 212

Item per arra della Tavola che va nella sala della Signoria in palagio, per essere disegnata hanno havuto i frati duc. cento d'oro in oro lar. al detto libro duc. 100

Item un Tondo di dua br. nel quale era una Natività, venduto a Giovanni Bernardini lucchese, duc. XX d'oro in oro lar. al detto lib. . . . . „ 20

Item una Tavola alta circa di br. 4 coll' ornamento, fatta a ser Martino de Lunigiana, stava a Santo Stephano in Pane, ébbesine duc. XXVII. lar. d'oro, come al d°. lib. . . . . „ 27

Item una Tavola che andò a Luccha, fece fare Fra Sebastiano da Monte Cathini, andò in chiesa nostra a Lucca;

dette ducati cento trenta d'oro in oro lar. al detto lib. . . . . duc. 130

Item un quadro d'un braccio et $^1/_3$ a Stephano Spila (?) lucchese, dettene duc. XVI d'oro in oro lar. „ 16

Item un quadro al Generale di Valombrosa in tela, dettene duc. XII al d°. lib. . . . . „ 12

Item una Tavola alta br. . . ., che va nella Nuntiata de' Servi, àlla fatta fare Salvadore di Giuliano Billi, dettene duc. cento d'oro in oro lar. al d°. libro . „ 100

Dipinture delle quali mon s'è cavato danari.

In primis al detto Fra Bartholomeo dipinse un quadro circa d'un braccio, nel quale era una Sammaritana cum Yhesu, el quale pervenne nella mani a M. Hyeronymo da Casi bolognese, et vendello al Signor di Mantova duc. LX. al d°. libr. . . . . „ 60

Item dua quadretti a uso d'un libretto, ne'quali era in uno lato una Natività et nell' altro lato un Crocifisso colla Vergine et San Giovanni: fu donato a Zanobi Gaddi dal priore Fra Santi da Luccha; di valuta di duc. XVI: al d°. libro. seg. A. . . . . „ 16

Item un quadro a mess. Baldo Inghilanj, donatogli; di valuta di duc. XV: al d°. libr. . . . . „ 15

Item dua quadri circa d'un braccio l'uno, ne'quali era una testa die Yhesu, nell' altro una Vergine, di prezzo di duc. XIIII, donato a Piero Soderini quando era Gonfaloniere, quando ci rendè la campana: al d°. libr. segn A. . . . . „ 14

Item un quadro circa d'un braccio, nel quale era una Natività et Angioli et paesi, di prezzo di ducati cinquanta, donato al Cardinale de' Medici hora papa, el quale gli donorono el padre priore et padri: al d°. lib. s. A. . . . . „ 50

Item una tela di circa di dì due braccia, nella quale di-

pinse una Vergine col Bambino et Joseph, di prezzo di duc. VIII, donata alle monache di Santa Lucia: al d°. lib. . . . . duc. 8

Item dua quadretti inequali era una testa di Yhesu, nell' altro una Vergine, di duc. V di prezzo, donata al convento di Prato . . . . . „ 5

Item dua quadretti a uso d'un libretto, ne'quali era un Crocifixo colla Vergine et San Giovanni, nell' altro una Nativita, di prezzo di duc. XVI, el quale donò Fra Bartholomeo da Faenza priore a un suo fratello: al d°. lib. s. A. . . . . „ 16

Item dipinsi (sic) una Tavola di circa br. 4 1/2 alta a Piero Cambi, di valuta di duc. 130, la quale è in San Marcho a l'altare di San Piero Martire: al d°. lib. „ 130

Item dua quadri di circa br. 4 alti, ne'quali è in uno San Piero, nell' altro San Paulo, di valuta di circa duc. XXX; ma perchè el San Piero è un pocho imperfetto, però non gli metto se non duc. XXV: furono donati a San Sylvestro . . . . . „ 25

Item un San Giorgio disegnato a olio in casa Francesco del Pugliese: non è finito, però non si cava fuori: al detto lib. s. H.

Item una Tavola alta br. 6 1/4, nella quale è Sancta Katerina da Siena et Sancta Maria Magdalena et Dio Padre con 4 Angioli, la quale haveva a ire a Murano, oggi è nel conv. nostro di Luccha, di stima di duc. novanta d'oro in oro: al d° lib. s. A. . . . „ 90

Item una tavola di circa br. 6 alta con venti figure, la quale è in San Marcho allo altare di Sancta Katherina da Siena, di valuta di circa duc. quattrocento o più doro in oro: al d° lib. s. A. . . . . „ 400

Item un San Vincentio posto sopra alla porta da ire in sagrestia, di stima di . . . . . „ 16

Item un quadro circa due br. et 3/4, nel quale è nna

mezza Vergine col Bambino in collo, el quale donò el padre priore a ser Bernardo Cancelliere de' Medici duc. 16

Un quadro di br. 3 et $^1/_4$ per ogni verso coll' ornamento, donato al Magnifico Lorenzo de' Medici, con Madonna et Angeli, di valuta di duc. cento d'oro in oro lar. „ 100

Una Tavola di br. 6 alta, nella quale è un San Marcho, fatta qui in San Marcho nella chiesa nostra, di valuta di duc. XL . . . . . „ 40

Un Crocifixo di circa di br. dua et $^1/_2$, el quale de. Fra Filippo Strozzi a Francesco del Pugliese, di valuta di duc. venti . . . . . „ 20

Un quadretto di circa dua terti alto, evvi un San Hyeronimo, el quale ebbe Fra Hyeronimo de' Rossi, allora priore di san Marcho, di valuta di duc. VII „ 7

Un quadro di br. $2^1/_2$ alto, drentovi una Madonna col Bambino, donata a madonna Alfonsina, di valuta di duc. XXV. lar. d'oro in oro . . . „ 25

---

## Lettera del Fra Bartolommeo al Duca di Ferrara. [1])

Illmo. Domino suo Domino Alfonsio Extensi Duci Ferrariae.

Illme Princeps ac Domine mi plurimum observande in Domino semper salutem. Non prima ho potuto satis fare ad V. S. per le troppe occupatione, le quale per la mia professione non debbo nè posso recusare, et anchora per la ordinaria et debile valetudine. Al presente con questa mando ad V. S. uno quadro della Vergine con altre figure ad judicio comune degli Artefici et intelligenti magistrale et grato. Et quando in epso nò sia tutte le

---

[1]) Dieser Brief wurde vom Marchese Giuseppe Campori gefunden und in der Gazzetta di Modena N. 862 publicirt.

parte et qualità che desidera et prevede la intelligentia di V. S. restavreremo quella nella proxima pictura et panno che già ho ordinato et havuto da quella. Reservando non dimanco la istoria ad più quieto et commodato tempo. Con questa ancora mando una Testa del Salvatore alla Illma S., della quale sendo io costi da epso fui richiesto. E se forse non sia depicta con quella affectuosa devotione qual lei desiderava, attribuisca alla mia arida mente. Nemo etenim dat quod non habet. Resta solo che la V. et sua Illma Sig. mi riceva et conservi nel numero di sua servitori.

E. D. S.

Die 14. Junii 1517.

„F. Bartolemeus pictor
„Or. praed. Florentiae.