

Werk

Titel: Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari / per Giuseppe Colombo

Autor: Brun, Carl

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1883

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0006|log135

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Webekette bildet in der Schule von Athen die Darstellung der sieben freien Künste, die Einschlagsfäden die Verherrlichung griechischer Philosophen.« Die Namen der einzelnen Philosophen nennt Springer nur da, wo sie unwiderleglich feststehen — viel wichtiger erscheint es ihm, darauf hinzuweisen, wie bestimmt und klar Raphael die Vertreter der einzelnen Disciplinen charakterisirte — zunächst im Vordergrunde die Grammatiker — dann in einer Gruppe die Arithmetik und Musik — dann rechts die Geometer und Astronomen — oben aber auf der Plattform Dialektik und Physik — dann Alles überragend Platon und Aristoteles. Ich möchte sagen: in der Springer'schen Formel ist das Gesetz ausgesprochen, in welchem alles Unanfechtbare früherer Erklärungsversuche, geläutert von ihren Irrthümern, zum Ausdrucke gekommen ist.

Möge Springer's Schrift populär werden; jedes Kunstwerk erklärt sich zunächst durch sich selbst — aber ein Werk wie die Schule von Athen, in dem sich so viel künstlerische Weisheit, aber auch so viel Gehalt und Inhalt der Zeit offenbart, wird doch erst ganz genossen, wenn es ganz verstanden wird. Und Springer's Schrift ist der beste Schlüssel zu diesem Verständniss.

H. J.

Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore. Con documenti inediti per **Giuseppe Colombo**, socio corrispondente della R. deputazione sovra gli studi di storia patria. Roma, Torino, Firenze: Fratelli Bocca librai di S. M. 1881. Prezzo L. 7. 1 Bd. in 8° von 382 Seiten.

Wer je Gaudenzio Ferrari und seinen Werken näher nachgegangen ist, weiss, wie schwer es hält, sich von diesem Künstler ein klares Bild zu machen. Jeden Augenblick sieht man sich genöthigt, sein Urtheil über denselben zu modificiren, und so gewinnt man schliesslich die Ueberzeugung, dass eigentlich nur diejenigen ein Recht haben, über Ferrari mitzusprechen, welche seine monumentalen Arbeiten aus eigener Anschauung kennen. Gaudenzio gehört zu jenen Meistern, bei denen im Alter eine bedeutende Abnahme der Phantasie und eine oft bedenkliche Lüderlichkeit in der Ausführung zu bemerken ist. Steht man z. B. vor den Fresken aus der Leidensgeschichte Christi in der vierten Capelle rechts von Sta. Maria delle Grazie in Mailand, so wird man von dem Künstler keine hohe Idee bekommen, suchen wir ihn dagegen in Varallo, seiner Heimat auf, wo er 1513 die kleine Kirche des Franciscanerklosters mit 21 Scenen aus dem Leben Jesu schmückte, dann staunen wir über sein dramatisches Talent und sein technisches Können. In Varallo erst wird man sich dessen bewusst, was der Meister zu leisten im Stande war, wenn er sein künstlerisches Gewissen zu Rathe zog.

Aus dem Gesagten allein schon erklärt sich die Thatsache, dass Ferrari in der Kunstgeschichte noch heute nicht den Platz einnimmt, der ihm gebührt. Von den Einen wird er kurzweg zu den Manieristen und Eklektikern gezählt, von den Andern bis in den Himmel gehoben. Ja, Lomazzo nennt ihn in seinem Buche »Idea del Tempio della pittura« sogar in einem Athemzuge mit den Allergrössten, mit Mantegna, Lionardo, Michelangelo, Raphael, Correggio und Tizian. Lomazzo war überhaupt, dies muss von vorne herein bemerkt werden, derjenige, welcher am besten für den Ruf seines Lehrers

sorgte; in seinem »Trattato della pittura« kommt derselbe nicht weniger als 43 mal vor. Was die späteren Kunsthistoriker wie Bordiga und Rio über Ferrari geschrieben haben, ist im Wesentlichen aus der Quelle des älteren Lombarden geschöpft.

Auch Colombo fusst, was die künstlerische Kritik der Werke Ferrari's betrifft, im Grossen und Ganzen noch auf Lomazzo und Bordiga, mit deren Aussprüchen er sich in den meisten Fällen zu decken sucht. Der Werth seines Buches liegt also nicht sowohl im ästhetischen, als im archivalischen Theile. Für die am Schlusse publicirten 28 Documente, die der Autor, wie er selbst in der Vorrede erzählt, dem gelehrten Pater Bruzza verdankt, können wir ihm nicht genug Anerkennung zollen. Durch sie ist manche Annahme, welche bisher allgemein Glauben fand, endgültig beseitigt worden. So wird z. B. jetzt, da man die Actenstücke XII, XIII, XIV und XXIV kennt, Niemand mehr die Behauptung Bordiga's, Ferrari habe als Junggeselle gelebt, wiederholen können. (Vgl. Notizie intorno alle opere di G. Ferrari. Milano 1821. Seite 49.)

Gaudenzio Ferrari wurde in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts, 1484 oder 1481, zu Valduggia, einem kleinen Orte im damaligen Mailändischen geboren, den man berührt, wenn man vom Ortasee über Gozzano nach Varallo geht. Sein Vater hiess Messer Antonio Lanfranco, seine Mutter stammte aus der Familie der Vinci. Das Malen lernte Gaudenzio, wie Lomazzo im Trattato berichtet (S. 421), bei Stefano Scotto und Bernardino Luini, von welchem Letzterem auch mehrere Motive auf den Schüler übergegangen sind. Die Behauptung, er sei vorher bei Gerolamo Giovenone in die Lehre gegangen, basirt auf keinerlei Aeusserung eines zeitgenössischen Schriftstellers, sondern ist lediglich auf eine Tradition zurückzuführen, welche sich in Vercelli, der Geburtsstadt Giovenone's, gebildet hat (cf. Lanzi, Storia pittorica dell' Italia. Edizione terza. Bd. IV, S. 186 u. 209). D'Azeglio — s. La Reale Galleria di Torino incisa e illustrata, fascicolo 1^o, Torino 1836, gr. Fol. — weist zwar auf ein Bild Giovenone's hin, welches, seiner Zeit bei einem gewissen Gian Antonio Ranza in Vercelli, »Jeronimus Juvenonis maestro di Gaudencio« bezeichnet gewesen sein soll; dasselbe fällt für uns jedoch ausser Betracht, da es heute spurlos verschwunden ist. Die Echtheit der Inschrift muss aber mindestens bezweifelt werden, denn es ist schlechterdings nicht denkbar, dass ein Meister, um sich zu empfehlen, auf sein Werk den Namen seines Schülers setzte (cf. Vasari, Ed. Le Monnier, Bd. XI, S. 275, Anmerk. 2). Auch das Verhältniss Gaudenzio's zu Perugino und zu Raphael's Atelier in Rom ist durch keine Documente, weder durch archivalische noch durch künstlerische, festzustellen. Lomazzo, der als sein Schüler (s. Tratt. S. 112 u. 372) gewiss wie kein anderer Zeitgenosse über den Künstler Bescheid wusste, sagt nichts von solchen Beziehungen. Und was mich betrifft, so ist es meine feste Ueberzeugung, dass Ferrari sich weder in Florenz noch in Rom je aufgehalten hat, und dass er überhaupt nie über die Apenninen hinaus gekommen ist. Aber, wird man fragen, so ganz ohne Grund haben die Gelehrten Beziehungen Ferrari's zu Perugino und Raphael doch wohl nicht angenommen? Allerdings nicht! Sie

glaubten eben ihre Behauptung genügend zu begründen, indem sie auf die Stilverwandtschaft hinwiesen, welche bisweilen zwischen Ferrari's Werken und denen Perugino's und Raphael's besteht. Das allein beweist jedoch nichts. Wollten wir uns nach solchen Indizien Schlüsse erlauben, so liesse sich auch mit Leichtigkeit feststellen, dass Ferrari zu dem Cremoneser Maler Altobello Melone und zu den Florentinern Mariotto Albertinelli und Sogliani, mit deren Werken die Seinigen gelegentlich verwechselt werden (vgl. Crowe und Caval-caselle, Geschichte der ital. Malerei, Bd. VI, S. 521 und Bd. IV, S. 499), in einem Schulverhältniss gestanden, dann liesse sich auch beweisen, dass er zu Spagna, dessen Engeltypus nicht selten an ihn erinnert, Beziehungen hatte (Crowe, Ital. Malerei, Bd. IV, S. 335). Wir bleiben also dabei: was Ferrari geworden, verdankt er sich selbst, den Unterweisungen, die er in den Ateliers Scotto's und Luini's erhielt, und indirect den guten Principien, welche auch nach dem Fortgange Lionardo's noch auf der von Lodovico Sforza gegründeten Mailänder Akademie herrschten.

Im Folgenden sei nun auf den positiven Theil im Buche Colombo's näher eingegangen. Es fällt auf, dass aus der Jugendzeit des Meisters, die er wahrscheinlich in seiner Heimat verlebte, kein einziges Document existirt. Die ersten uns mitgetheilten Actenstücke zeigen uns Ferrari bereits in Vercelli. Am 26. Juli 1508 erhielt er daselbst von den Brüdern der Congregation der hl. Anna den Auftrag, für ihre Kirche ein Tafelbild zu malen. Dasselbe sollte bis Ostern fertig werden und 240 Gulden kosten. Ferrari scheint auch wirklich den Termin eingehalten zu haben, wie zwei Quittungen vom 7. Mai und 30. Juli 1509 beweisen. Das Gemälde selbst ist leider heute verschollen. In den Jahren 1510 und 1511 war Gaudenzio für Arona thätig, wo noch heute eine »Gaudentius Vincius« bezeichnete Tafel in 9 Abtheilungen den Beschauer mit Bewunderung erfüllt. Laut Instrument vom 25. Febr. 1510 sollte das Werk um Ostern 1511 vollendet sein, und wurden dem Meister für dasselbe 150 Dukaten zugesprochen. Charakteristisch ist die Klausel, nach welcher ihm, im Falle Minderwerthes der Ancona, eine gewisse Summe abgezogen werden soll, ehrenvoll allerdings wiederum der Umstand, dass die Abmachung vom 5. Juni 1511 am 26. Juli schon wieder annullirt wurde. 1514 begab sich der Meister nach Novara, um dort am 20. Juli einen für ihn sehr wichtigen Contract zu unterzeichnen. Es handelte sich in demselben um die Herstellung des schönen Tafelbildes in sechs Abtheilungen, welches sich in der Basilika di S. Gaudenzio, in der zweiten Capelle links vom Eingang befindet. Ferrari sollte für dasselbe 1250 Lire erhalten, eine Summe, die ihm nach und nach ausgezahlt wurde. 300 Lire waren sofort fällig, je 300 auf Ostern und St. Martini 1515, 350 endlich nach der Ablieferung des Bildes. Es scheint, dasselbe reifte sehr langsam und war weit davon entfernt, in den gewünschten 18 Monaten fertig zu sein, wenigstens fanden die Zahlungen in mehr als vier Raten statt und erstreckten sich über das Jahr 1515 hinaus bis in die Jahre 1516, 1517, 1518 und 1521. Die letzte Quittung datirt vom 21. März 1521. 1521 war es auch, als Ferrari am 9. Januar den Giuseppe di Amedeo Giovenone auf sechs Jahre zu sich in die Lehre nahm. Die folgenden Actenstücke aus

den Jahren 1525, 1528, 1529, 1530, 1531, 1532 und 1534 sind sämmtlich aus den Archiven von Vercelli geschöpft, wo der Künstler bis zum Herbst 1534 seinen ständigen Wohnsitz hatte. Den 9. Mai 1525 war er bei der Theilung der Hinterlassenschaft des Giovenone unter dessen Söhne Giampietro, Gerolamo und Giuseppe zugegen, und am 24. Juli 1528 fungirte er in der Familie Giovenone von Neuem als Zeuge bei der Schliessung eines Vertrages. An den 13. October sodann knüpft sich die Bestellung eines Tafelbildes für die jetzt nicht mehr vorhandene Chiesa della Trinità. Dasselbe musste bis zum August 1529 fertig sein und wurde mit 36 Scudi bezahlt. Da nicht gesagt wird, was das Bild vorstellte, ist es heute nicht mehr nachzuweisen. Auf festerem Boden stehen wir glücklicherweise in den Documenten IX, X und XI, die über Gaudenzio's Arbeiten in S. Cristoforo näheren Aufschluss geben. Zunächst erfahren wir, dass das berühmte Tafelbild im Chor und die Fresken zum Theil am 27. Juni 1529 bestellt wurden. Der Contract, in welchem dem Meister 150 Scudi und drei Säcke Korn zugesichert werden, ist zwischen ihm und Giovanni Angelo dei Corradi di Lignana abgeschlossen. Der Rahmen zu dem Bilde, welcher, beiläufig bemerkt, heute verschwunden ist, wird unter dem 3. Juli Meister Nikolaus de Vailate um den Preis von 35 Goldgulden vergeben. Was die Fresken in der sogenannten Cappella dell' Assunta betrifft, so sei bemerkt, dass dieselben erst aus dem Jahre 1533 stammen; in der betreffenden Urkunde vom 3. Nov. 1532 heisst es ausdrücklich: »incipiat laborare tempore veris prox. venturi«. Wir haben des Zusammenhangs halber vorgegriffen und wenden uns wieder um einige Jahre zurück. Am 2. December 1530 bestellte ein gewisser Troilo Avogadro di Collobiano ein Tafelbild bei Ferrari für die Cappella di S. Antonio in S. Marco. Der Meister verpflichtete sich, dasselbe bis zum 24. Juni 1531 zu liefern und zwar um den Preis von 50 Scudi, welche ihm in Raten von je 10 Scudi abbezahlt werden sollten. Eine Quittung vom 23. Febr. 1531 liegt noch heutigen Tags im Archive zu Vercelli. Aus dem XII. Document erfahren wir, dass Ferrari mit Zustimmung seines Sohnes Gerolamo, welcher, wie aus einer Urkunde von 1530 hervorgeht, schon länger volljährig war, seiner Tochter Margarethe am 2. Nov. 1532 500 mailändische Lire mit in die Ehe gab, aus dem XVII. endlich, dass die Gebrüder De Nanis in Casale bei ihm ein Bild bestellten. Die uns mitgetheilten Quittungen datiren vom 14. und 15. Januar 1532, sowie vom 9. Juli 1534.

Die Zeit der Uebersiedelung Ferrari's nach Mailand ist nicht festzustellen. Sicher scheint, dass der Meister von Ostern bis zum Herbst 1535 die Kuppel im Sanctuarium zu Saronno ausmalte, dass er den 4. Oct. 1535 wieder in Vercelli war und von 1539 an seinen Wohnsitz definitiv in Mailand genommen hat. Da jedoch der Vertrag für Saronno vom 28. Sept. 1534 im Archiv zu Mailand liegt, ist die Wahrscheinlichkeit nicht ausgeschlossen, dass er zeitweise sich bereits früher dort aufgehalten.

Während die Urkunden von Vercelli sich meistens auf Arbeiten Ferrari's beziehen, geben diejenigen von Mailand zum grossen Theil Auskunft über seine Privatverhältnisse. Nur über ein Werk seiner letzten Periode, über das Abend-

mahl in Sta. Maria della Passione sind archivalische Aufzeichnungen erhalten. Doch gehen wir der Reihenfolge nach. Am 8. Aug. 1539 bestätigte Ferrari ein im März desselben Jahres aufgesetztes Instrument seiner Frau Maria de la Foppa aus Morbegno, und am 22. Sept. ernannte er sogar einen Procurator für seine dortigen Interessen. In das gleiche Jahr fällt der Verkauf seines Hauses in Varallo an die Gebrüder de Agno. Aus dem Vertrag vom 5. Aug. geht hervor, dass die Abzahlung eine ratenweise war, und dass Ferrari 1541 und 1542 noch Geld auf seinem früheren Besitzthum stehen hatte. Ebenfalls 1539 fällt der Streit zwischen Gerolamo Carcano und Francesco Pessina, in dem Ferrari und Nicolo da Piacenza als Schiedsrichter zu fungiren hatten. Es handelte sich dabei um die Schätzung von Malereien des Pessina, mit denen der Auftraggeber nicht zufrieden war. Der Streit wurde am 8. October zu Gunsten des Malers entschieden. Das folgende Document, vom 20. Januar 1540, ist eine dem Francesco Belinzago ausgestellte Quittung über 50 Lire, das XXIV., vom 27. März 1540, die Zustimmung zu der Procura, welche Ferrari's Frau einem gewissen Gio. Pietro de Ulmo ertheilt hatte. Nun kommen die drei Actenstücke, welche sich auf das Bild in Sta. Maria della Passione beziehen. Ferrari's Fresken in Sta. Maria delle Grazie rühren von 1542 her, ein Bild für S. Paolo malte er im Jahre 1543, und die Cena in der Kirche della Passione 1544, der Auftrag für letztere wurde ihm jedoch schon im Jahre 1543 ertheilt. Die 40 Scudi, welche ihm am 17. April 1545 dafür ausbezahlt werden sollten, wie unter dem 18. Febr. 1544 stipulirt war, sind jedenfalls nur als ein Theil der ihm zuerkannten Summe zu betrachten. An die Cena knüpfte sich später ein wunderbarer Streit, der erst nach dem Tode des Meisters geschlichtet wurde. Der Pater Aurelio hatte dieselbe unrechtmässigerweise der Kirche S. Ambrogio de Merate geschenkt und sah sich 1549 genöthigt, seinen Schenkungsact zu widerrufen. Dass die Bürger von Merate das Bild nicht gerne herausgaben, lässt sich denken, erst am 10. Nov. 1551 wurden sie durch ein Decret förmlich dazu gezwungen. Das letzte Document, aus dem Jahre 1543, ist von geringer Bedeutung, wir erfahren aus demselben, wie Ferrari mit seinem Kunstgenossen Giovan Battista della Cerva zusammen auf drei Jahre ein Haus miethete, welches dem Gerolamo Busti gehörte. Busti liess sich für dasselbe 137 Pfund 10 Soldi bezahlen, wovon die eine Hälfte auf Ostern, die andere auf Michaelis fällig war.

Wir wenden uns jetzt zum exegetischen Theile im Buche Colombo's. Es muss betont werden, dass nicht alle Bilder, die der Verfasser Ferrari zuschreibt, wirklich von ihm herrühren, und dass auf der andern Seite authentische Gemälde des Meisters zuweilen von Colombo übergangen werden. Es sei hier nur ein Beispiel angeführt. In der Sacristei von S. Andrea zu Vercelli — vgl. Colombo, S. 172—173 — wird ein Fresko gezeigt, auf welchem die Mutter Gottes mit dem nackten Christuskinde auf dem Schoosse dargestellt ist, umgeben von Engelsköpfen auf rothem Grunde. In der Lünette darüber gewahren wir drei musicirende Putten, eine nett in den Raum hineincomponirte Gruppe. Der schlechte Zustand des Bildes, welches sich früher an einer anderen Stelle befand, die theilweise pietätlose Ueberschmierung der Fleischtöne

und der Draperien erschwert ein Urtheil sehr, immerhin möchte ich mit Bestimmtheit behaupten, dass dieses Fresko von Bernardino Lanini, einem Schüler Ferrari's herrührt. Die Form der Hände, die runden Gesichter, das dem Lanini eigenthümliche rothe Haar scheint denselben deutlich zu verrathen. Ein Vergleich mit dem auf Holz gemalten Madonnenbilde in Turin — Nr. 54 bis im Katalog der Pinakothek von 1871, Phot. von Brogi, Nr. 2306 — ergibt überdies, dass wir es in Vercelli nur mit einer Copie zu thun haben. Zu den Gemälden, welche der Verfasser unberücksichtigt liess, gehört ein Bild in Bellagio am Comersee. Dasselbe schmückt die kleine Kirche S. Giovanni. Es ist auf Holz gemalt, aber auf Leinwand übertragen, und mir durch einen von Frizzoni in Mailand gütigst mitgetheilten Stich Pianazzi's bekannt. In einer Hügellandschaft gewahren wir auf Wolken thronend, die Füße auf einen Engelskopf gestellt, den Heiland, umgeben von Engeln mit den Werkzeugen der Passion. Unten links Johannes der Täufer und Petrus mit acht knieenden Donatorinnen, rechts Stephanus und Paulus mit sechs Donatoren, die sich ebenfalls auf die Kniee geworfen haben. Das Bild, in der Composition streng symmetrisch, in den Linien harmonisch, gehört zu den bessern Werken Ferrari's und dürfte in die Zeit fallen, wo er noch kein Compagniegeschäft mit Giovan Battista della Cerva hatte. (Vgl. Archivio storico lombardo vom 31. Dec. 1882. Anno IX, Fasc. IV: Di alcune pitture esistenti nel territorio di Bellagio.)

Schliesslich sei noch auf einige Irrthümer hingewiesen, die sich in das Buch Colombo's eingeschlichen haben. Der Verfasser begeht auf Seite 167, in dem Capitel, wo er von den Fresken Ferrari's in der Kuppel der Wallfahrtskirche zu Saronno spricht, einen Fehler, indem er als Mitarbeiter Ferrari's auch Cesare da Sesto nennt. Nicht Cesare da Sesto hat in Saronno gemalt, sondern Cesare Magno, wie aus der Inschrift: Caesar Magnus faciebat 1533 deutlich hervorgeht (vgl. Dohme's Kunst und Künstler, Bd. V, S. 71 und 84 und Neujahrsblatt der Züricher Künstlergesellschaft von 1880, S. 11 u. 22). — S. 39 Zeile 3 von unten ist anstatt 1543 1843, S. 229 Zeile 6 von unten statt 37 137 und S. 86 Zeile 9 von unten für 13 del Dicembre 23 del dicembre zu lesen. S. 86 correspondirt der Text überhaupt nicht genau mit den Documenten. — Entschieden falsch commentirt Colombo, nach meiner Ansicht, den Ausdruck de Varali (cf. S. 41 und S. 104), derselbe bezeichnet nicht den Wohnsitz, sondern nur die Herkunft Ferrari's. Bekanntlich pflegten sich ja auch andere Künstler, wie z. B. Andrea Previtali aus Bergamo, bloss in dem Fall nach ihrer Vaterstadt zu nennen, wenn sie nicht in derselben wohnten. — Im letzten Capitel endlich stellt Colombo die Behauptung auf, Ferrari's Züge seien uns nur auf einem Bilde Bernardino Lanini's in S. Nazzaro in Mailand erhalten. Dies ist entschieden ein Irrthum, ich fand bei einem aufmerksamen Vergleiche, dass die von der Tradition in S. Cristoforo zu Vercelli als Ferrari bezeichnete Gestalt sich durchaus mit derjenigen in S. Nazzaro deckt und befreie nicht, wie Colombo sagen kann (S. 274), das Bildniss in Vercelli sei »in tutto differente dal ritratto di Milano«.

Der langjährige Aufenthalt Ferrari's in Vercelli gab Anlass zu einem Missverständniss, von verschiedenen Seiten wurde der Künstler in Folge dessen