

Werk

Titel: Jugendwerke des Benedetto da Majano

Ort: Berlin ; Stuttgart

Jahr: 1884

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0007|log47

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Jugendwerke des Benedetto da Majano.

Seine Thätigkeit in den Marken. — Ausführung des Grabmals der Maria von Arragonien in der Chiesa di Montoliveto zu Neapel.

Von **W. Bode.**

Die Marken Italiens haben an der Entwicklung der bildenden Künste nur einen unbedeutenden Antheil genommen; abgesehen vom Kunsthandwerk, von dem ein Zweig, die Majolicafabrication, hier ihren Hauptsitz hatte, kann dieser Theil Italiens nur Einen grossen Künstler aufweisen, den Melozzo da Forli; aber auch dieser ist nicht in den Marken, sondern wesentlich unter florentinisch-umbrischen und niederländischen Einflüssen gross geworden. Die politischen Verhältnisse dieser Provinz mussten jede gedeihliche Entwicklung unmöglich machen: die kleinen Tyrannen, die sich unter einander auf's heftigste befehdeten, und in deren Häusern heimtückischer Mord in allen Formen epidemisch war, mussten zu ihrem Schutz Bundesgenossen in ihren mächtigen Nachbarn suchen, deren Beute sie schliesslich wurden. Ehe jedoch diese Einverleibung der Marken in den Kirchenstaat, in das Herzogthum Urbino und in die Republik Venedig vor sich ging, entfaltete sich an den kleinen Tyrannenhöfen, deren Herrscher sich in ihren ununterbrochenen Fehden zu den gesuchtesten Condottieren Italiens ausbildeten, wenigstens vorübergehend ein gewisses geistiges Leben, an dem auch die Künste mit Theil nahmen; vornehmlich in Rimini, dem Sitz der Malatesta, des angesehensten Geschlechts in den Marken. Hier war es Sigismondo Malatesta, der um sich eine Reihe von Litteraten und Künstlern zu seiner Verherrlichung zu versammeln bemüht war. Der Antheil der bildenden Künste concentrirte sich auf seinen Tempel, auf den Umbau von San Francesco zu Rimini, zu dem ihm Leo Battista Alberti den Entwurf machte und dessen Ausführung Matteo de' Pasti leitete. Bei der Ausschmückung fiel der Löwenantheil der Plastik zu; für dieselbe

gewann Alberti ausschliesslich florentiner Künstler ¹⁾: den bejahrten Ciuffagni, Agostino di Duccio und wahrscheinlich auch den Simone Fiorentino (Simone Ferrucci) — freilich Künstler zweiten Ranges, denen es in Florenz selbst schwer wurde, sich neben ihren grossen Landsleuten glücklich zu behaupten, oder die, wie Agostino, ausser Landes verwiesen waren.

Neben dieser älteren, wesentlich unter Donatello's Einfluss gross gewordenen Gruppe florentiner Bildhauer finden wir etwas später zwei Bildhauer einer florentiner Künstlerfamilie, Giuliano und Benedetto da Majano, in den Marken thätig. Wie für jene, so besitzen wir auch für die Thätigkeit dieser Künstler bisher nur ganz geringen, oberflächlichen Anhalt; wir sind hier fast ganz auf einige wenige Notizen Vasari's angewiesen. In seinem Leben des Giuliano da Majano sagt derselbe, dass dieser Künstler im Auftrage des Papstes Paul II. den Umbau der Kirche von Loreto begonnen und dass Benedetto denselben vollendet habe durch Wölbung der Kuppel über der Kirche. Des Weiteren berichtet er im Leben des Benedetto, den er irrthümlich zum Neffen (statt zum jüngeren Bruder) des Giuliano macht, dieser habe schon als Jüngling in Loreto, als er mit seinem Onkel Giuliano dort war, für die Sacristei einen Brunnen mit Engeln aus Marmor gearbeitet (Vasari ed. Milanese, III. S. 335). Während er hier von Benedetto's Bauthätigkeit in Loreto nichts wieder erwähnt, sagt derselbe (S. 337 f.) über seine weitere Thätigkeit in den Marken: »In Faenza fece una bellissima sepoltura di marmo per il corpo di San Savino . . . Onde prima che partisse di Romagna, gli fu fatto fare il ritratto di Galeotto Malatesta.«

¹⁾ Dass gerade Agostino di Duccio am plastischen Schmuck von San Francesco hervorragend betheiligt war, habe ich in der letzten Ausgabe des Cicerone (1879) zuerst ausgeführt, soweit es in den Rahmen dieses Buches passte. Angedeutet hatte ich es schon in einem 1878 in der »Zeitschrift f. bild. Kunst« und kurz darauf in Uebersetzung in »l'Art« erschienenen Briefe über die Renaissancebildwerke der Trocadero-Ausstellung zu Paris, worin ich zugleich einige andere Werke des Agostino auf jener Ausstellung, in Florenz u. s. f., diesem Meister zurückzugeben versuchte. Auf eine Anfrage, welche Herr Charles Yriarte in Folge dieses Briefes an mich richtete, habe ich demselben ausführlich mitgetheilt, wesshalb ich gerade diesen Künstlern die Sculpturen in San Francesco zuschriebe, und wie sich diese unter ihnen vertheilen. In seinem 1882 erschienenen interessanten und anregend geschriebenen Buche »Rimini, Etudes sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta« hat Yriarte, wie ich sehe, seine eigenen, mir brieflich mitgetheilten, sehr abweichenden Ideen aufgegeben und jene meine Ansicht im Wesentlichen acceptirt, freilich mit starker Ueberschätzung des Agostino. Trotzdem gibt er sie als seine und obenein als völlig neue Ansicht; meine Arbeiten citirt er nur einmal, und zwar, um mir einen Irrthum in Bezug auf ein Jugendwerk des Agostino nachzuweisen.

Jener Sacristeibrunnen in Loreto ist uns erhalten; er befindet sich in der von Signorelli mit Fresken ausgeschmückten sogenannten hl. Capelle, welche Giuliano mit Intarsiageschränk von einfacher, vornehmster Zeichnung versah. Die beiden Engel, welche den plastischen Schmuck des Brunnens ausmachen, zeigen schon die schönen Formen und den lieblichen Ausdruck der jugendlichen Gestalten Benedetto's; nur erscheinen sie noch etwas befangener, weniger voll und weniger weich im Faltenwurf, als wir Benedetto zu sehen gewohnt sind. Dieser Charakter würde mit Vasari's Angabe, dass sie Jugendarbeiten des Künstlers seien, übereinstimmen²⁾. In Loreto befinden sich ferner aussen über der Thür dieser wie der übrigen Sacristeien die Gestalten der Evangelisten im Hochrelief; zwei derselben bemalt und glasirt (weiss auf blauem Grunde), die anderen beiden, wie es scheint, aus Thon oder Stuck und bemalt. Mit dem alten Luca della Robbia, dem sie zugeschrieben werden, haben sie nichts gemein; vielmehr scheinen sie mir die Hand des Benedetto zu verrathen, der freilich auch hier, wie in den Engeln des Marmorbrunnens, noch jugendlich befangen und herber erscheint als in seinen bekannten Werken in Florenz und San Gimignano. Dass zwei dieser Reliefs glasirt sind, hat durchaus nichts Auffallendes, und wir brauchen desshalb keineswegs anzunehmen, dass Benedetto in das Geheimniss der Robbias eingeweiht gewesen wäre. Denn wir haben eine Reihe von Beispielen, die uns beweisen, dass Luca sowohl wie sein Neffe Andrea gern bereit waren, gelegentlich die Arbeiten befreundeter Künstler in ihrer Werkstatt glasiren zu lassen.

Dass diese Werke Benedetto's in Loreto, wenn überhaupt in die Zeit der Regentschaft von Sixtus IV., so jedesfalls in den Anfang derselben fallen, beweist der Vergleich derselben mit einem anderen Jugendwerk Benedetto's in den Marken, das schon eines seiner Meisterwerke genannt zu werden verdient: der von Vasari beschriebene Sarkophag des hl. Savinus im Dom zu Faenza. Freilich macht G. Milanesi grade in seiner neuen Auflage des Vasari die Angabe, dass diese Arbeit im Jahre 1493 ausgeführt sei; doch sollen — nach mündlicher

²⁾ Ueber die Zeit der Entstehung dieser und der übrigen Arbeiten Benedetto's wie des Giuliano in Loreto fehlen uns genaue Angaben. Das Rovere-Wappen, welches, theils mit der Tiara, theils mit dem Cardinalshut, in sämtlichen Sacristeien, die capellenartig in den Pfeilern der Kuppel angelegt sind, angebracht ist, macht es wahrscheinlich, dass dieselben erst unter Papst Sixtus IV. entstanden oder wenigstens vollendet sind. Ricci's Angabe, dass wahrscheinlich Sixtus' Neffe, Giuliano della Rovere die Sacristeien im Jahre 1478 habe erbauen und ausschmücken lassen, ist sicher nicht richtig, da die Brüder da Majano von 1475—1481 urkundlich in Florenz nachweisbar sind, wo sie im Palazzo Vecchio thätig waren.

Mittheilung eines Domgeistlichen in Faenza — die Urkunden des Domes ergeben, dass das Werk 1468 durch Giovanna Manfredi gestiftet und etwa 1471 und 1472 durch Benedetto da Majano ausgeführt wurde. Damit stimmt der Charakter der Arbeit, welche durch die treffliche Photographie Alinari's jetzt hoffentlich mehr nach Verdienst gewürdigt werden wird. Die Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Heiligen sind von einer Frische in der Erzählung, sind so klar componirt und von einem so malerischen Reiz trotz der ausserordentlich fleissigen Ausführung, dass sie darin die verwandten und wohl nur wenige Jahre späteren Reliefs der Kanzel in Sta. Croce zu Florenz noch übertreffen. Die jugendliche Mässigung und Strenge in der Formenbehandlung und Gewandung zeigen am deutlichsten die beiden Heiligengestalten im Relief am Sarkophag, sowie die köstlichen Statuetten der Verkündigung, die auffallend an Bernardo Rossellino's gleiche Figuren in Empoli erinnern. Das Vorbild eines der beiden Rossellino macht sich auch in der Form des Sarkophags geltend, bei welchem Benedetto ein Jugendwerk des Antonio Rossellino (wie ich vermüthe) in nächster Nachbarschaft von Faenza, den jetzt im Museum des Ginnasio zu Forli aufgestellten Sarkophag des hl. Marcolinus vom Jahre 1458, sich zum Muster nahm. Besonders streng ist, den übrigen bekannten Werken Benedetto's gegenüber, namentlich auch die Decoration des Ganzen; doch erscheint der Künstler hierin mehr als Nachfolger des Desiderio wie der beiden Rossellino; die Pflanzen-decoration der Pilaster sammt ihren Vasen, aus welchen sie sich entwickelt, ist in der Zeichnung und den etwas mageren Formen ganz denen von Desiderio's Tabernakel in San Lorenzo zu Florenz verwandt; ebenso wie der Fruchtkranz, welcher das Halbrund schmückt, die Capitelle u. s. f. im Charakter der gleichen Decorationen Desiderio's in Sta. Croce und San Lorenzo gehalten sind. In der eigenthümlichen Bildung des Ränkenwerks am äussersten Pilaster, welcher rechts die Relieftafeln abschliesst, zeigt sich sogar noch der Einfluss von Donatello's wirkungsvoller, aber etwas schwerfälliger Decorationsweise.

Was aus der Büste (»ritratto«) des Galeotto Malatesta geworden ist, welche Benedetto nach Vasari's Angabe gleichzeitig ausgeführt haben soll, ist nicht bekannt. Muthmasslich hat sich Vasari — wie ich gleich ausführen werde — im Namen des Malatesta geirrt, da kein Galeotto Malatesta zu Benedetto's Zeit lebte. Seine Mittheilung, dass Benedetto für die Malatesta beschäftigt war und ebenso die Verbindung desselben mit der Herrscherfamilie von Faenza, mit den Manfredi, haben mich auf die Vermüthung gebracht, dass zwei andere etwa gleichzeitige Bildwerke in den Marken, das Grabmal der Barbara Manfredi in San Biagio zu Forli, sowie das Grabmal des Sigismondo Mala-

testa in San Francesco zu Rimini Jugendwerke des Benedetto da Majano sein könnten. Die junge Barbara, Gattin Pino's II. Ordelaffi, Herrn von Forli, starb 1466 im dreiundzwanzigsten Jahre. Ihre Mutter, Giovanna Manfredi, machte 1468 die Stiftung, aus welcher wenige Jahre darauf Benedetto der Auftrag auf den Altar und das Grab des hl. Lavinius ertheilt wurde. Der Gedanke, dass der Künstler des einen Monuments auch berufen wurde, ein zweites Denkmal für dieselbe Familie herzustellen, liegt also nahe. Es fragt sich daher nur, ob wirklich die künstlerische Eigenart des Grabmals der Barbara eine solche Annahme nicht ausschliesst.

Das Denkmal zeigt ein einfaches Nischengrab mit zierlicher Pflanzen-decoration, in einem Halbründ abschliessend, welches ein Madonnen-relief mit je einem Cherub zur Seite schmücken; in der Nische auf hohem viereckigem Untersatz, an dem zwei sitzende Putten die Inschrift halten, ruht die Todtè in sanftem Schlummer; die Wand ist mit einem gerafften Teppich bedeckt. Das Grabmal zeigt also durchaus den florentinischen Typus, wie er durch Bernardo Rossellino und Desiderio da Settignano ausgebildet war. Auf Desiderio's Vorbild insbesondere geht auch die ganze Decoration des Monuments zurück: das zierliche, noch etwas magere Pflanzengewinde der Pilaster, das sich aus einer schöngeformten Vase entwickelt, ist denen ganz ähnlich, die wir am Grabmal Marzuppini und am Tabernakel in San Lorenzo sehen. Die hängenden Fruchtgewinde am Sockel, der Fruchtkranz um das Madonnenrelief, der Palmettenfries und die spielend zierlichen Capitelle tragen in ihrer Erfindung wie in ihrer etwas scharfen, für den Standpunkt sehr fein berechneten Ausführung den gleichen auf Desiderio's Vorbild zurückgehenden Charakter. Dasselbe gilt aber auch von dem figürlichen Schmuck. Madonna und Kind nähern sich in Haltung, Anordnung, ja theilweise selbst in der Gewandung und im Ausdruck dem Madonnenrelief des Marzuppini-Grabes. Die holden Cherubim zur Seite des Reliefs hat der Künstler, statt der sonst gebräuchlichen verehrenden Engel, des beschränkten Raumes wegen gewählt, wie es auch Desiderio im Abschluss seines bekannten Tabernakels gethan hat. Die Anordnung der Gestalt der Todten, deren individuelle Bildung ebensoviel Geschmack als feinen naturalistischen Sinn bezeugt, entspricht der des Marzuppini. Auch die Engel am Sockel, wie so häufig in Florenz in ihrer Anordnung denen an Donatello's Grabmal Papst Johann's XXIII. im Battistero zu Florenz nachgebildet, verrathen in ihren etwas eckigen, aber lieblichen Formen Desiderio's Einfluss.

Damit, dass wir das Grabmal der Barbara Manfredi auf einen Florentiner und speciell auf einen Nachfolger des Desiderio zurückführen können,

ist allerdings noch keineswegs bewiesen, dass Benedetto da Majano der Verfertiger desselben sei. Denn von Benedetto ist es gar nicht einmal überliefert, dass er ein Schüler Desiderio's war; und aus seinen bezeugten Werken ist zwar abzunehmen, dass er unter dem Einflusse der beiden Rossellino sowohl als des Desiderio aufwuchs, aber zum eigentlichen Schüler des letzteren kann man ihn nach jenen Werken allein kaum erklären. Auch zeigt ja das Monument des San Savino, welches wir oben als das älteste zweifellose Werk des Benedetto nachzuweisen suchten, bereits sehr ausgesprochen den eigenartigen Charakter Benedetto's, wenn auch noch sehr gehalten, voll Maass und Ernst. Dem gegenüber müssen wir aber, glaube ich, daran festhalten, dass das Grabmal der Barbara etwa fünf Jahre früher entstanden ist als das des hl. Savinus, ein Zeitraum welcher in der Jugendzeit eines Künstlers einen wesentlichen Unterschied in seiner Entwicklung auszumachen pflegt. Wenn Benedetto mit vier- oder fünfundzwanzig Jahren das Grabmal der Barbara Manfredi ausführte, so hatte er damals gewiss noch nicht seine Eigenart scharf ausgebildet, zumal wenn er — wie Vasari, mit allem Anschein der Wahrheit, angiebt — unter der Aufsicht seines älteren Bruders Giuliano zunächst als Intarsiator ausgebildet und beschäftigt wurde. Wenn man dies berücksichtigt, lässt doch der Vergleich des Barbara-Grabes mit dem Monument des hl. Savinus, obgleich letzteres wesentlich als Altar gedacht ist, sowie selbst mit späteren Arbeiten Benedetto's soviel verwandte Eigenthümlichkeiten bestehen, dass ich meine Benennung nicht für zu gewagt halten möchte. Man vergleiche den Aufbau, die Decoration der Pilaster, welche dem des einen Pilasters links am San Savino-Denkmal fast genau entspricht; man bemerke, wie der Kranz um das Madonnenrelief dem Eichenkranz am Sarkophag des San Savino gleicht, und wie die beiden Cherubim daneben in beiden Monumenten in der gleichen Weise zur Raumauffüllung angebracht sind. Auch der figürliche Schmuck des Grabmals, das in seinen durchweg glücklichen Verhältnissen und seiner zierlichen Decoration trotz aller Verwandtschaft mit älteren florentiner Monumenten doch einen eigenartigen, hervorragenden Künstler verräth, lässt sich sehr wohl mit Benedetto's bekannten Bildwerken zusammenreimen. Die holden Engelsköpfe neben dem Madonnenrelief sind genau so angebracht wie am Deckel vom Sarkophag des hl. Savinus und haben einen ähnlichen Typus. Auch Maria und das Kind haben jenen lieblichen, schwärmerischen Ausdruck, der Benedetto eigenthümlich ist, freilich noch mit einer etwas herben Formenbehandlung und einem fast schüchternen Zug, der die Abhängigkeit von Desiderio verräth. Am abweichendsten sind die Engel, die wohl einer der ähnlichen unter Donatello's Vorbild entstandenen Arbeiten in

Florenz (etwa den Engeln am Sarkophag des Orlando de' Medici in der S^{ma} Annunziata) nachgebildet sind. Die Figur der schönen jungen Todten ist ganz ausserordentlich reizvoll in der Anordnung wie in der Durchführung, namentlich von Kopf und Händen. Grade Benedetto hat eine ganz ähnliche, freilich bisher nicht als sein Werk erkannte Gestalt geschaffen, die Grabfigur der Maria von Arragon in deren schönem, dem Antonio Rossellino zugeschriebenen Monumente der Ch. di Montoliveto in Neapel, auf das ich zum Schluss näher eingehen werde. Freilich zeigt diese um dreizehn oder vierzehn Jahre später entstandene Arbeit den Künstler schon in seiner vollen Weichheit und Fülle der Formen wie der Gewandung.

Der Besteller des Grabmals der Barbara Manfredi, ihr Gatte Pino Ordelaifi, liess gleichzeitig — wie das Alter des Dargestellten beweist — eine grosse Marmorbüste in voller Rüstung von sich ausführen, die in der Sammlung des Ginnasio zu Forli aufbewahrt wird. Dass sie der Künstler jenes Grabmals ausführte, also Benedetto — wenn ich ihm dasselbe mit Recht zuschreibe — ist schon desshalb sehr wahrscheinlich, weil die Marken selbst nicht über eigene Bildhauer verfügten und die Herbeiziehung eines tüchtigen Ausländers stets seine Schwierigkeiten hatte. In der That zeigt aber die Büste, trotz des erbärmlichen Zustandes, in dem sie sich befindet (Nase, Unterlippe und beide Augenbrauen sind modern ergänzt, die Haare und andere Theile arg zerstoßen), durchaus florentiner Charakter: freie Haltung, lebensvolle Anordnung, nur im Ausdruck noch etwas jugendliche Befangenheit. Am meisten erinnert sie mich, soweit jetzt noch ein Urtheil zulässig ist, an die irrthümlich dem A. Pollajuolo zugeschriebene Thonbüste eines jungen Mannes im Museo Nazionale zu Florenz, die gleichfalls mit Benedetto grosse Verwandtschaft zeigt.

Dem Meister des Grabmals der Barbara muss mit Bestimmtheit ein in Florenz erhaltenes Bildwerk zugeschrieben werden, das Marmorrelief der Maria mit dem Kinde in der Via della Chiesa. Dasselbe ist nämlich, worauf mich kürzlich Herr Dr. H. von Tschudi aufmerksam machte, eine treue Wiederholung des Madonnenreliefs in jenem Grabmal, nur dass letzteres in das Rund componirt ist. Ich habe dasselbe früher ⁸⁾ mit unter den Arbeiten der Werkstatt des Verrocchio aufgezählt, die auf dessen bekanntes Madonnenrelief im Bargello zurückgehen. Doch hat mich der wiederholte Vergleich desselben mit dem Madonnenrelief in Desiderio's Grabmal Marzuppini überzeugt, dass es vielmehr einem Nachfolger des Desiderio angehört, wenn derselbe auch — wie Benedetto

⁸⁾ Vgl. Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen 1882, S. 92.

namentlich in seiner vollen bauschigen Gewandung und dem schwärmerischen Liebreiz seiner jugendlichen Köpfe zu bezeugen scheint — einen gewissen Einfluss von Verrocchio mit in sich aufgenommen hat. Wir haben also auch dieses Madonnenrelief, wenn mein obiges Raisonnement richtig war, als eine Jugendarbeit des Benedetto anzusehen. Jedenfalls wird durch dasselbe der Beweis erbracht, dass der Künstler des Manfredi-Monumentes ein Florentiner war.

In den Marken, und zwar in unmittelbarer Nähe von Forli, ist noch ein zweites Grabmal, das gleichzeitig mit dem Denkmal der Barbara Manfredi entstand und demselben so ähnlich ist, dass es nicht nur zweifellos auf einen florentiner Bildhauer, sondern auch auf dieselbe Hand wie jenes schliessen lässt: das Grabmal des Sigismondo Malatesta in San Francesco zu Rimini. Dasselbe steht jetzt gleich beim Eingang in die Kirche, zur Rechten. Ob es von vornherein für diesen Platz bestimmt oder hier aufgestellt war, scheint mir zweifelhaft; jedesfalls ist dasselbe jetzt unvollständig, da für das unangenehm störende leere Halbrund sicherlich irgend ein Schmuck, wahrscheinlich ein Madonnenrelief, vorgesehen war. Inmitten der reichen und schwerfälligen Decoration Alberti's und seiner Mitarbeiter, welche — wie ich oben schon hervorhob — den massigen und derben Charakter der aus gothischen Elementen sich herausarbeitenden Decorationsweise Donatello's verräth und diese theilweise selbst in das Plumpe ausgeartet zeigt, fällt das Grabmal des stolzen Gründers dieser Kirche durch seine Einfachheit und seine zierliche Decoration sofort als das Werk einer neuen, der jüngeren florentiner, mit Desiderio voll in's Leben tretenden Künstlergeneration in's Auge. Charles Yriarte freilich urtheilt anders. Nach ihm (»Rimini« S. 207) soll Sigismondo sein Grabmal bei seinen Lebzeiten nach Alberti's Zeichnung haben errichten lassen; wenn man auch nicht jenes Zeugniß dafür hätte [dass Alberti's Bildniß, als Reliefportrait, über dem Grabmal gegenüber von dem Sigismondo's angebracht sein soll], so würde man doch schon die Signatur des Meisters in den Palmetten des Frieses erkennen. Diese »Signatur Alberti's« ist eine ganz neue Entdeckung Yriarte's; einen ähnlichen Palmettenfries wird man vergeblich sowohl in San Francesco als in allen anderen beglaubigten Bauten Alberti's suchen. Um Yriarte's Behauptung zu widerlegen, verweise ich nur auf die von ihm selbst gegebene Abbildung auf S. 272 seines Werkes⁴⁾.

⁴⁾ Yriarte stützt seine Behauptung, dass das Grabmal schon zur Zeit des Baues von San Francesco durch Alberti entworfen und damals ausgeführt worden sei, auf den Umstand, dass über dem Grabmal die Reliefbildnisse des Sigismondo und des Alberti als Gegenstücke angebracht seien. Aber abgesehen davon, dass

Das Grabmal des Sigismondo Malatesta ist ein Nischengrab, wie das der Barbara Manfredi, jedoch ganz ohne figürlichen Schmuck. Von den Abweichungen abgesehen, die dadurch bedingt und die wieder in durchaus künstlerischer und origineller Weise gelöst sind, zeigen sich beide Monumente im Aufbau wie in der Decoration auf's engste verwandt. In einzelnen kleinen Verschiedenheiten, wie in der Bildung des Fruchtkranzes um den halbrunden Abschluss, in den dicken Fruchtguirlanden, welche zur Seite des Monuments herabhängen, in der Gruppierung und im Binden des Fruchtkranzes am Untersatz des Sarkophags und in der Bildung der Capitelle ist die Verwandtschaft mit Desiderio's Werken womöglich noch grösser, als bei dem Grabmal der Barbara. Uebrigens stimmen die Zeichnung der Untersätze, die Profilirung und die meisten Details der Architektur beider Grabmäler, der Palmettenfries (die »Signatur« des Alberti, wie ihn Herr Yriarte nennt), die aus kleinen Vasen aufsteigenden Pflanzenornamente der Pilaster fast genau überein. Doch erscheint fast durchweg das Grabmal der Barbara in Zeichnung und Ausführung feiner und zierlicher, so dass demnach die frühere Ausführung des Grabmonuments in San Francesco und damit Yriarte's leider sonst durch keinen sicheren Anhalt zu stützenden Behauptung, Sigismondo habe sein Grabmal sich noch vor seinem Tode (1468) selbst errichten lassen, wahrscheinlich wird. Für meine Vermuthung, dass wir in beiden Denkmälern Jugendwerke des Benedetto da Majano vor uns haben, mache ich noch besonders auf die Verwandt-

ich das letztere nicht habe verificiren können, weil es hinter einem Thürvorbau versteckt ist, haben diese Reliefs, die nicht einmal als Gegenstücke gedacht sind, da sie sich nicht ansehen, gar keine Beweiskraft für das Grabmal, weil sie nicht in der geringsten Verbindung damit stehen. Ein eigenes Geschick hat der Verfasser übrigens mit seiner Abbildung dieser beiden Porträts gehabt: der Beschauer wird sich verwundert fragen, wo denn in diesen beiden kahlköpfigen Alten die Aehnlichkeit mit den bekannten Zügen von Sigismondo Malatesta und L. B. Alberti liegen solle? Das Räthsel löst sich sehr einfach: der Zeichner konnte auf der Photographie, nach der er zeichnete, das Reliefporträt des Sigismund nicht erkennen; das des sog. Alberti fehlte aber auf der Photographie, da es durch die Thür verdeckt wird; er nahm also das erste beste Porträt und zwar, wie es scheint, das des Federigo von Urbino, welches er gerade in Arbeit hatte (S. 276) und setzte es in beide Reliefs! Aehnliches Unglück scheint Herr Yriarte in der Wiedergabe der Inschrift am Sarkophag mit dem Setzer gehabt zu haben. Die Inschrift lautet:

SVM. SIGISMVNDVS. MALATESTE. E. SANGVINE. GENTIS.

PANDVLFVS. GENITOR. PATRIA. FLAMINIA. EST.

VITAM. OBIIT. VII. ID. OCTOB. ETATIS. SVE. ANN. I. ET. L. MENS. III. D. XX. ET
MCCCCLXVIII.

Damit vergleiche man Yriarte's Abschrift auf S. 207! Leider sind andere Inschriften seines Buches, die ich zufällig mit den Originalen habe vergleichen müssen, in ähnlicher Weise entstellt.

schaft aufmerksam, welche die Profilierung und die Erfindung der architektonischen Details des Malatesta-Grabmals mit bezeugten, obgleich wesentlich späteren Arbeiten Benedetto's aufweist, wie namentlich die berühmte Prachtthür in der Sala dell' Udienza des Palazzo Vecchio zu Florenz. Mit den Monumenten keines anderen Meisters dieser Epoche zeigt dasselbe auch nur entfernt solche Verwandtschaft. Selbst Benedetto's eigenthümliche sternartig an einander gereihte Blumendecoration und der Schmuck der inneren Leibung jener Thür finden sich auch schon am Grabmal Sigismondo's.

In Verbindung mit diesem Grabmal muss auch die bekannte Marmorbüste, jetzt im Campo Santo zu Pisa, welche man herkömmlich als die Büste von Sigismondo's Gattin Isotta bezeichnet, wenigstens erwähnt werden. Die Richtigkeit der Benennung dieser Büste ist neuerdings angezweifelt worden. Freilich mit jener anmuthigen Erscheinung der jungen Frau mit dem feuchten Blick, dem zierlichen Mund und den weichen, vollen Formen, wie wir sie aus den berühmten Medaillons des Matteo de' Pasti und des Vittore Pisano vom Ende der vierziger Jahre kennen, hat diese knochige Matrone mit ihren scharf ausgesprochenen, herben Formen, dem grossen Mund und den Glotzaugen keine Aehnlichkeit. Aber wenn wir das spätere Profilrelief der alten Sammlung Nani betrachten, das (nach der Abbildung, in welcher dasselbe allein bekannt ist; vgl. Yriarte, »Rimini« S. 153) mit Wahrscheinlichkeit schon durch Yriarte auf Agostino di Duccio zurückgeführt ist, so begreift man sehr wohl, wie dieselbe Frau etwa zwölf Jahre später die Formen zeigen konnte, welche die Pisaner Büste verewigt. Dass dieselbe nicht von Mino da Fiesole herrührt, der als Verfertiger der Büste genannt wird, beweist der Vergleich mit den sehr charakteristischen bezeugten Arbeiten aus dessen früherer Zeit. Mich erinnert die Auffassung und Behandlung vielmehr an den Künstler der Marmorbüste des Pino Ordellaßi und der Grabmäler Manfredi und Malatesta, die wir oben besprochen haben, also an Benedetto da Majano, wenn ich denselben richtig in diesen Arbeiten erkannt habe. Dafür spricht auch die etwas scharfe, kantige Behandlung, auch in dem Ornament des Costüms, das gleichfalls an die Decoration jener Denkmäler erinnert. Mit der Zeit der Entstehung der Büste würde diese Bestimmung sich gleichfalls sehr wohl vereinigen lassen, da die Büste die Isotta, welche (nach ihrem Alter auf den Medaillons von 1446) um 1420—1422 geboren wurde, als eine Frau von einigen vierzig Jahren erkennen lässt.

Wenn ich jene beiden Grabmäler und die anscheinend mit ihnen in Verbindung stehenden Bildwerke nur mit einiger Wahrscheinlichkeit

auf Benedetto, für den eine längere Thätigkeit in den Marken grade in seiner früheren Zeit bezeugt ist, zurückzuführen wage, so kann ich mit um so grösserer Entschiedenheit ein sehr umfangreiches und berühmtes Denkmal des Quattrocento, welches bisher unangefochten dem Antonio Rossellino zugeschrieben wird, das Grabmal der Maria von Arragon in der Chiesa di Montoliveto zu Neapel, für eine Arbeit des Benedetto da Majano erklären, und zwar für ein Werk aus dessen mittlerer Zeit. Freilich kann es mir nicht einfallen, dem Antonio die Erfindung dieses herrlichen Monuments zu bestreiten: ist dasselbe doch im Wesentlichen eine Copie vom Grabmal des Cardinals von Portugal in San Miniato über Florenz, das Antonio 1461—1466 ausführte, und wurde ausdrücklich als Copie nach diesem vom Gemahl der 1470 jung verstorbenen Tochter des Königs Ferrante bei Antonio in Auftrag gegeben. Aber wir wissen jetzt auch, dass Antonio diesen Auftrag nur theilweise oder überall nicht ausführte; denn wie eine Note in Milanesi's Ausgabe des Vasari (III. S. 95, Anm. 2) besagt, verlangte Antonio Piccolomini, Herzog von Amalfi, der Gemahl der Maria von Arragon, 1481 von den Erben des Antonio Rossellino die Auszahlung von 50 Goldgulden »in restituzione di quel di più che aveva pagato all' artefice pel detto lavoro«.

Diese Notiz veranlasste mich kürzlich, das Grabmal, dessen Gestalten ich schon früher gar nicht recht mit Rossellino's bekannten Bildwerken hatte zusammenreimen können, näher daraufhin anzusehen, wie weit Antonio's Arbeit darin zu erkennen sei, und wer etwa das Werk vollendet haben könne. Jetzt, wo ich nicht mehr von dem Vorurtheil beherrscht war, die Arbeit müsse von Rossellino sein, erkannte ich auf den ersten Blick den Verfertiger des Denkmals: jede Figur, jede Gewandfalte verräth Benedetto da Majano und zwar so unzweideutig, dass ich nur einige von dessen Werken, die etwa gleichzeitig entstanden, namhaft zu machen brauche, um — wie ich hoffe — für jeden Beschauer die gleiche Ueberzeugung zu erwecken. Die Madonna in einem Fruchtkranz, welchen zwei Engel schwebend tragen, ist zwar genau in Haltung, Anordnung und Gewandung nach Rossellino's Madonna am Grabmal in San Miniato copirt: dennoch gleicht sie ihr keineswegs; Mutter und Kind sind vielmehr nach denselben Modellen gearbeitet, nach denen Benedetto 1480 die Thonstatue der Madonna (unter dem Namen »Madonna dell' Ulivo« bekannt) fertigte, die jetzt im Dom zu Prato steht. Auch das Kind in dem Madonnenrelief des Fina-Altars zu San Gemignano zeigt noch fast die gleichen Züge. In den Engeln darunter, den schwebenden sowohl als den knieenden, hat sich der Copist schon weniger treu an sein Vorbild gehalten und lässt sich deshalb um so weniger in seiner scharf

ausgeprägten Eigenthümlichkeit verkennen. Wie für die Madonna, so fehlt es auch für die Engel nicht an unmittelbaren Vergleichen unter den verhältnissmässig zahlreichen Werken Benedetto's: man stelle mit den knieenden Engeln im Grabmal die Leuchter haltenden Engel neben dem Tabernakel in San Domenico zu Siena zusammen; die schwebenden Engel dort mit dem ähnlich bewegten Engeln an den Grabmälern der hl. Fina und des hl. Bartolus in der Collegiata zu San Gimignano oder auch mit den anbetenden Engelgestalten auf dem Tabernakel in der Badia zu Arezzo, in den mir gleichfalls die Hand des Benedetto nicht zu verkennen zu sein scheint, wenn auch ein Theil desselben von Handwerkern ausgeführt wurde. Am auffallendsten gleicht aber der eine der knieenden Engel wieder einer ähnlichen Engelsgestalt, wahrscheinlich aus der Capella dell' Ulivo in Prato, jetzt im Besitz des Herrn Senator Morelli zu Mailand⁵⁾. In dem kleinen Auferstehungsrelief, welches hier im Grabmal der Maria von Arragon an die Stelle jenes Schmuckthürchens aus orientalischem Alabaster im Grabmal des Cardinals getreten ist, lässt Benedetto noch weniger sich verkennen; man vergleiche zum Beweise das kleine Relief der gleichen Darstellung an Benedetto's Verkündigungsalter in derselben Kirche Montoliveto: die Figur des Christus mit seinem bauschig bewegten Gewande von dickem Stoffe, die schwärmerisch ihn verehrenden Engel, die schlafenden Kriegsknechte wie die Landschaft sind gleichmässig charakteristisch für Benedetto. Dies ist kaum minder der Fall in den Engelsköpfen wie in den nackten Putten, die das Tuch der Bahre halten, ja selbst — trotz der Rücksicht auf die Individualität — in der Gestalt der Todten; denn ihren Zügen ist unverkennbar ein gutes Theil des bekannten Typus von Benedetto's idealen jugendlichen Frauengestalten beigemischt. Die greifbarste Verschiedenheit in den Typen beider Meister sind aber, wie bekannt, bei Antonio Rossellino die mehr rundliche Kopfform, bei Benedetto dagegen das Oval des Kopfes, in ein langes Kinn auslaufend; statt Antonio's neckisch vorspringender Oberlippe und stark geschwungener, fein bewegter Linie des Mundes, dessen Bewegung beim Lachen ein reizendes Grübchen auf der Backe hervorruft, zeigt Benedetto eine viel geradere Linie desselben, während sonst seine Formen runder und fester sind als bei Antonio. Man sieht den Gestalten des Letztern schon in ihrer schlankeren, meist knochigeren Bildung das lebhafteste Temperament an, welches sie in jeder Bewegung bethätigen: seine

⁵⁾ Die ausserordentliche Verwandtschaft mit den Engelsgestalten am Grabmal der Maria von Arragon bestimmte wohl den Besitzer, seine köstliche Figur nach der alten Benennung jenes Monumentes dem Antonio Rossellino zuzuschreiben. Ich möchte darin einen jener beiden von Vasari (III, 344) beschriebenen Engel aus unbemaltem Thon vermuthen, die früher neben der Madonnenstatue aufgestellt waren.

schwebenden Engel machen im Fluge so kräftige Schwimmbewegungen, dass ihre Gewänder im Winde flattern, die Beine theilweise entblösst zeigen und dem Körper sich anschmiegen, dessen Formen durch reiche, mannigfaltig bewegte Gewandung stets gehoben, nicht verhüllt werden. Die gleiche Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit zeigt sich auch im Ausdruck, der von stiller schwärmerischer Andacht bis zu ausgelassener Kinderfreude sich steigert. Dagegen ist bei Benedetto der etwas einförmige, aber holdselige Ausdruck beschaulicher Glückseligkeit, mit dem die schönen offenen Augen seiner Gestalten unseren Blick unwillkürlich fesseln, auch in der grösseren Ruhe derselben bethätigt. Die weiten Gewänder mit ihren langen Falten bauschen sich bei rascherer Bewegung so massig zusammen, dass sie an den Beinen fast das Aussehen weiter Pluderhosen haben. Die Körper sind voller, die Köpfe weniger individuell und mannigfaltig, von regelmässiger Bildung, die Haare glatt gekämmt. Auch ein kleiner mehr äusserlicher Unterschied hilft mit zu ihrer Unterscheidung: die Fittige der Engel, die Rossellino gleichfalls naturalistischer bildet, lässt derselbe in seinen Reliefs, bei seiner stark ausgesprochenen malerischen Richtung, stets beide sehen, während Benedetto den hinteren Flügel in der Regel ganz fortlässt oder sehr versteckt. Die innere Verschiedenheit spricht sich auch äusserlich in der Behandlung der beiden Künstler aus: während diese bei Antonio gelegentlich etwas scharf ist und durch eine ausgesprochene Vorliebe für das Stehenlassen der Bohrlöcher zur Erhöhung der malerischen Wirkung gekennzeichnet wird, ist dagegen Benedetto's Behandlungsweise des Marmors auffallend weich und glatt, in seiner späteren Zeit geradezu weichlich.

In der Chiesa di Montoliveto lassen die beiden urkundlich auf Antonio und Benedetto zurückgehenden Altäre, beides Werke aus der letzten Zeit der Künstler (von denen wieder Benedetto's Arbeit nach dem Vorbilde des älteren Werkes von Rossellino bestellt und ausgeführt wurde), ihre Eigenart in besonders scharf ausgeprägter Weise erkennen und bieten die günstigste Gelegenheit zum Vergleich, sowohl unter einander als mit dem Grabmal der Maria von Arragonien. Letzteres hat jedoch vor Benedetto's Verkündigungsaltar die liebevollere und bescheidenere Auffassung und Behandlung, die tüchtigere naturalistische Durchbildung der mittleren Zeit des Künstlers voraus, der es nach dem Vergleich mit seinen übrigen Arbeiten offenbar angehört. Der Umstand, dass das Monument der, wie erwähnt aus dem Jahre 1480 datirten Madonna dell' Ulivo in Prato so ähnlich ist, dass augenscheinlich die gleichen Modelle für beide Arbeiten benutzt wurden, macht es mehr als wahrscheinlich, dass Benedetto im Jahre 1481, als der Herzog von

Amalfi sein vorausgezahltes Geld von den Erben des Antonio Rossellino zurückverlangte, bereits an der Ausführung des Grabmales beschäftigt war, welches von Antonio höchstens erst im Rohen begonnen sein konnte, da seine Hand in keiner der Figuren mehr herauszuerkennen ist.

Dass man in Neapel nach dem Tode von Antonio Rossellino zur Vollendung des unfertig von Antonio hinterlassenen Grabmales zunächst an Benedetto da Majano dachte, ist nach den urkundlichen Angaben, die wir über die Thätigkeit seines Bruders Giuliano in Neapel besitzen, sehr begreiflich: Giuliano war damals der bevorzugte Architekt von König Ferrante; und dass Benedetto auch sonst gerade mit dem Gemahl der Maria von Arragonien in Verbindung stand, beweist der Auftrag desselben auf jenen mehrfach erwähnten Altar mit der Verkündigung, der 1489 in derselben Kirche in Montoliveto zur Aufstellung kam, wie er später ebenda auch für die plastische Ausschmückung des Portals von Castelnuovo gewonnen wurde.

Fassen wir unser Urtheil über das Grabmal in der Kirche von Montoliveto zusammen, so werden wir zwar dem Antonio Rossellino die Erfindung desselben voll und ganz belassen müssen, welche sogar bei der Ausführung durch einen Dritten in ihrer Frische und Originalität theilweise beeinträchtigt ist: in seiner Ausführung gehört das Monument dagegen ganz dem Benedetto und darf in seinen einzelnen Gestalten als ein Werk seiner besten Zeit gelten, welches alle Vorzüge des Künstlers ebenso charakteristisch als reich und voll zur Geltung bringt.
