

Werk

Titel: Die Cappella dell' Assunta im Dom zu Prato

Autor: Schmarsow, A.

Ort: Berlin ; Stuttgart

Jahr: 1893

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0016|log37

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Die Cappella dell' Assunta im Dom zu Prato.

Von **A. Schmarsow**.

Im Dom zu Prato befindet sich neben dem Chor, der durch Fra Filippo's Freskenschmuck berühmt geworden ist, zur Linken vom Kirchenhaupte aus (also rechts für den Besucher) eine andere Capelle, deren Malereien in solcher Nachbarschaft kaum die Aufmerksamkeit der Kundigen fesseln. Und doch dürften auch sie, sobald das Ergebniss unserer eingehenden Prüfung als richtig anerkannt würde, in der Geschichte der toscanischen Kunst eine wichtige Stelle behaupten.

Die Capelle trägt wie alle übrigen, die zu beiden Seiten des Chores in das Querhaus münden, an ihrer Stirn das Wappen der Familie, die sie einst gestiftet hat, deren Namen jedoch der Beschreiber des Domes nicht mehr anzugeben weiss¹⁾. Der Altar hat neuerdings die Bezeichnung »del Sacro Cuore di Maria« erhalten, nachdem er in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts »dell' Angelo Custode« benannt war. Ursprünglich hiess er »dell' Assunta«, und da uns nur die zugehörigen Fresken beschäftigen sollen, die zur Zeit dieser ersten Benennung entstanden, so dürfen wir kurzweg mit den kirchlichen Urkunden von der »Cappella dell' Assunta« sprechen.

Seitdem die Malereien in unserem Jahrhundert von der Tünche, unter der sie lange begraben waren, befreit worden, haben auch Archivforscher sich bemüht, ihren Urheber zu entdecken. Cesare Guasti hat in dem Briefwechsel des angesehenen Kaufmanns Francesco di Marco Datini, dem das Spital von Prato so viel verdankt, auch einige Schreiben von Niccolo di Pietro Gerini und seinem Sohn Lorenzo veröffentlicht, in denen sich diese Maler 1395 an Datini wenden, um auf seine Empfehlung den Auftrag zur Ausmalung einer Capelle im Dom zu erhalten²⁾. Nur fehlt der Angabe: »la quale è ne a lato a la Chapella magore«, die nähere Bezeichnung, ob rechts oder links vom

¹⁾ Baldanzi, Della Chiesa Cattedrale di Prato, Descrizione corredata di Notizie storiche e di Documenti inediti, . . . Prato MDCCCXLVI, S. 50.

²⁾ Ser Lapo Mazzei, Lettere di un Notaro a un Mercante del sec. XIV . . . per cura di Cesare Guasti. Firenze, Lemonnier 1880. II. 410; vgl. S. 395; und C. Guasti, La Cappella de' Migliorati in Prato, già capitolo dei Francescani, 1871.

Hochaltar. Und der Zusatz »che l'ufica ser Filippo chapellano« führt uns nicht weiter, so lange nicht aus den Kirchenbüchern festgestellt werden kann, an welchem Altar Ser Filippo damals als Caplan fungirte. Dennoch bezieht Guasti die Bewerbung der Gerini auf unsere Cappella dell' Assunta, nachdem er seine eigene kurz zuvor gedruckte Notiz, es sei die Cappella Sta. Margherita (vom Hochaltar rechts) gemeint, widerrufen hat. Eine nähere Begründung dafür gibt er nicht an, und die Schlussfolgerung, als seien die beiden Gerini nun wirklich als die Urheber der Malereien zu betrachten, um deren Ausführung sie sich 1395 bei Datini, der nicht einmal Patron oder Stifter war, bemühen, wäre jedenfalls unerlaubt, so lange der Charakter der Malereien sie nicht bestätigt. Dagegen lassen in der Cappella Manassei die Geschichten der hl. Margarethe auf der einen und des hl. Jacobus auf der anderen Seite durchaus die Manier der Gerini erkennen, die dem Angelo Gaddi und Spinello Aretino nahe standen ³⁾, und es könnte darnach ihre Bewerbung, wenn sie von Erfolg gewesen, zunächst nur auf diese Capelle rechts neben dem Hochaltar bezogen werden ⁴⁾.

Daneben hatte Gaetano Milanesi schon 1878 im ersten Bande seiner Vasari-Ausgabe zum Leben des Orcagna angemerkt ⁵⁾, die sechs Geschichten in der Capelle zur Linken des Hochaltars in der Cathedrale zu Prato seien von Tommaso del Mazza, einem sonst wenig bekannten Maler, der 1377 bei den Medici und Speziali zu Florenz immatriculirt ward. Fragen wir, woher diese bestimmte Angabe genommen sei, so erkennt man in Milanesi's früherer Notiz zu Pini's »Scrittura di Artisti Italiani, riprodotta con la Fotografia«, dass er im neuen Vasari nur als feststehende Thatsache wiederholt, was er ehemals bei der Publication eines Briefes von Tommaso del Mazza an Francesco Datini in Prato ⁶⁾ als leichte Vermuthung hingeworfen hatte. Der Inhalt dieses Briefes vom 22. Januar 1384 berechtigt aber ohne Weiteres nicht zu solcher Behauptung. Tommaso del Mazza will mit Angelo Gaddi zu einer Abschätzung von Malereien nach Prato kommen und bittet, dass auch der Canonicus Ranieri sich dazu einfinde. Es ist möglich, dass diese Arbeit von Tommaso herrührte und Angelo Gaddi als Sachverständiger berufen ward. Der Canonicus Ranieri kann ein zweiter Vertrauensmann sein und Francesco Datini der Besteller oder umgekehrt. Aus dem Brief geht das nicht hervor. Aus anderen, neuerdings von Guasti publicirten Rechnungen Datini's ergibt sich wenigstens, dass Tommaso del Mazza für Datini auch sonst gearbeitet hat. Die Möglichkeit, dass der Canonicus des Domes der Besteller gewesen, und dass es sich um Vollendung einer Capelle gehandelt habe, steht also höchstens erst in zweiter Linie, und Milanesi's Angabe, der auch Crowe und Cavalcaselle als

³⁾ Cavalcaselle e Crowe, Storia della Pittura in Italia. II. (1883) S. 471 f.

⁴⁾ Die Notiz Baldanzi's, dass im Jahre 1442 ein Manassei testamentarisch eine Summe »ad ornandam capp. S. Margheritae de Manasseis . . .« aussetzt, braucht sich nicht auf die Ausmalung zu beziehen, und hat ihn irrthümlich auf Bicci di Lorenzo geführt, wie sie meines Erachtens auch Guasti irre gemacht hat.

⁵⁾ Vasari, Opere I, p. 609, 3.

⁶⁾ Ser Lapo Mazzei, Lettere . . . II. p. 383.

einer neuen Thatsache vertrauen, bleibt für unsere Untersuchung vorerst ganz ohne Werth.

Bis auf diese einander entgegengesetzten Nachweise der beiden Archivforscher, Guasti und Milanesi, schrieb eine Tradition, die ebenso der Bestätigung entbehrte, den Freskencyclus der Cappella dell' Assunta dem Antonio Vite von Pistoja zu, der Gehilfe des Gherardo Starnina gewesen sein soll. Aber schon Baldanzi, der in seiner Beschreibung des Domes diesen Namen nicht erwähnt, hat die Erkenntniss ausgesprochen, dass sich mit Einem Autor allein kaum auskommen lasse. Er sieht in den Malereien hier zunächst »einen Quattrocentisten, der unsicher in seinem Verfahren, bald den Spuren der Giottesken folgt, bald davon abweicht, um einen neuen Weg zu versuchen«, — fügt jedoch hinzu: »beim Betrachten steigt der Zweifel auf, es sei die Arbeit zweier verschiedener Hände«. Damit ist wenigstens ein Problem hingeworfen, das auch Milanesi und Guasti erwähnen, aber nicht aufnehmen. Hier beginnt also die eigentliche Aufgabe des Kunstforschers⁷⁾.

Crowe und Cavalcaselle haben in ihrer Geschichte der italienischen Malerei nicht verfehlt, bei diesem Zweifel gegenüber dem Befund an Ort und Stelle einzusetzen, und sprechen in jeder Ausgabe ihres Werkes die Scheidung der beiden Hände immer klarer aus. Zu einer befriedigenden Erklärung des Abstandes und Bestimmung der Entstehungszeit sind allerdings auch sie nicht gelangt, obwohl sie sogar den andern Künstler selbst zu fassen glaubten. In der jüngst erschienenen italienischen Ausgabe (1883, II, 236) heisst es: hier seien einige Fresken geringen Werthes mit anderen viel besseren in Einer Capelle zusammen erhalten. »Drei der Darstellungen gehören einem rohen Künstler aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, dessen mangelhafter Stil, obwohl moderneren Charakters, an den der Viti zugeschriebenen Arbeiten erinnert, wie z. B. der Fresken in der ehemaligen Kirche S. Ant. Abbas (jetzt Privathaus) zu Pistoja, — während die übrigen Darstellungen von einem viel trefflicheren Meister als Viti herrühren müssen.«

An dem Kreuzgewölbe der Capelle sieht man in den sphärischen Dreieckfeldern vier Halbfiguren christlicher Tugenden: Glaube, Liebe, Hoffnung und Stärke. An der Leibung des Eingangsbogens stehen in Nischen vier ganze Figuren von Heiligen (nicht Halbfiguren wie bei Crowe und Cavalcaselle angegeben wird), und dazu gehört, wie wir sehen werden, noch die abgenommene Figur des Jacopone da Todi⁸⁾, die, jetzt im Capitelsaal bewahrt, neben dem Fenster der Altarwand gesessen haben muss, wo nun von der Hand des modernen Restaurators S. Petrus und S. Paulus hinzugefügt sind. Die beiden Hauptwände links und rechts enthalten in je drei Reihen übereinander sechs Darstellungen: die drei Bilder der einen Seite sind der Geschichte des Protomartyrs Stephanus entnommen, die drei anderen der Marias. In dem Bogenfelde oben ist dort die Disputation des Stephanus vor der Synagoge, im zweiten Streifen die Steinigung, im untersten Felde die Auffindung seiner

⁷⁾ Die Phot. Alinari (11519—11523) sind für das Folgende unentbehrlich.

⁸⁾ Phot. Alinari 11496.

Ueberreste (nicht die Wehklage über seinen Tod oder sein Begräbniss) dargestellt. Hier dagegen beginnt die Reihe mit der Geburt Marias, es folgt der Gang zum Tempel und zu unterst die Vermählung mit Joseph, während wir die Himmelfahrt Marias, nach der die Cappella dell' Assunta hiess, wohl nur im Glasfenster suchen könnten, wie in dem modernen heute (über Tobias mit dem Engel), es sei denn eine Altartafel mit dieser Darstellung vorhanden gewesen, von der keine Nachricht mehr vorliegt.

Cavalcaselle schreibt nun die beiden unteren Bilder aus der Geschichte S. Stephans und das Sposalizio della Madonna gegenüber, sowie sämtliche Einfassungen und Medaillons zwischen den Pilasterfüllungen dem geringeren Maler zu, wie etwa Antonio Viti oder Tommaso del Mazza, während die übrig bleibenden oberen Stücke dem überlegenen Meister gehören sollen. Er fasst die unteren Theile eben als Fortsetzung der unvollendeten Bilderreihe eines anderen und fähigeren Künstlers auf, und weil die Tradition Antonio Viti, den Gehilfen Starnina's nennt, möchte er diesem letzteren den Beginn der Arbeit beimessen. »Bei dem Grade von Originalität und bei den auffallenden Vergleichungspunkten mit Gemälden von Quattrocentisten, deren Zusammenhang mit Antonio Veneziano durch Starnina vermittelt war, wird man diesen von Vasari so hochbelobten Künstler wohl als Urheber der genannten Bilder anzusehen haben«, schloss die deutsche Ausgabe (1869). In der italienischen drückt sich Cavalcaselle (1883) viel vorsichtiger aus und gibt den Namen Starnina eigentlich auf. »Wegen aller dieser Beobachtungen haben wir die Malereien am Ende des Abschnittes über Gherardo Starnina erwähnt. Ohne behaupten zu wollen, dass wir die Wahrheit treffen, würde uns doch die Annahme nicht widerstreben: Starnina könnte, wäre er länger am Leben geblieben, diesen Cyclus begonnen und in den bezeichneten Stücken vollendet haben, für den Abschluss der noch fehlenden wäre dann ein anderer Maler, wie etwa Viti (oder Tommaso del Mazza) berufen. Vielleicht kommt einmal ein Document zum Vorschein, mit dessen Hilfe die Frage sich besser aufklärt.«

Ein neues Document haben auch wir nicht aufzuweisen; aber trotzdem glauben wir auf dem Wege, den die kritische Kunstforschung eingeschlagen, einen Schritt weiter vordringen zu können. Crowe und Cavalcaselle hängen sich zu sehr an die Tradition des Namens Antonio Viti und damit an Starnina. Dies hindert sie an einer völlig vorurtheilsfreien Prüfung des Sachverhalts, und deshalb begehen sie drei Irrthümer, die den Zugang zu einer befriedigenden Aufklärung versperren. Sie irren meines Erachtens in der Abgrenzung der Theile, die der einen oder anderen Hand gehören sollen, wenn auch nur in Kleinigkeiten, damit vielleicht auch in der Reihenfolge der Entstehung und jedenfalls in der chronologischen Bestimmung, die sie doch selber nöthigt, den Namen Starnina schliesslich nur in der Luft schweben zu lassen⁹⁾. Das Erscheinen des V. Bandes der Storia della Pittura in Italia

⁹⁾ Nachdem die ganze Capelle von Alinari photographirt worden (unter den Namen Ant. Vite und Gherardo Starnina), ist die Vergleichung im Einzelnen viel besser möglich, als an Ort und Stelle, wo die Enge und Höhe das Studium erschwert.

ist ein willkommener Anlass, mit einem Forschungsergebnis hervorzutreten, das dem »Nonum prematur in annum« Stand gehalten hat, also auch bei Anderen wohl der Probe ausgesetzt werden darf.

I.

Dem rohen und ziemlich ungeschickten Meister, der die Steinigung Stephans, die Auffindung seines Grabes und das Sposalizio der Madonna gemalt hat, schreiben Crowe und Cavalcaselle, wie gesagt, auch sämtliche Einfassungen der historischen Szenen zu, weil sie annehmen, dass dieser Urheber der unteren Stücke eine unvollendete Arbeit weitergeführt und abgeschlossen habe. Genauere Prüfung dieser decorativen Bestandtheile führt jedoch zu dem Ergebniss, dass das Verhältniss der beiden Hände zeitlich jedenfalls nicht so gedacht werden kann, wie Crowe und Cavalcaselle meinen, sondern dass sie entweder gleichzeitig mit und nebeneinander gearbeitet haben müssen, oder geradezu in umgekehrter Reihenfolge.

Die einheitliche Ausführung eines Freskens Schmuckes in solcher hohen Capelle wie diese wird allerdings in der Regel von oben nach unten stattgefunden haben. Man musste aus praktischen Gründen mit der Deckenwölbung beginnen, um mit dem Gerüst von Stockwerk zu Stockwerk herunterzusteigen, sonst wurden die unteren Bilder wieder gefährdet und beschmutzt. Diese Reihenfolge der Arbeit wird um so nothwendiger in einem schmalen Raum gewaltet haben, wo der Abstand der beiden gegenüberstehenden Hauptwände nicht die Anbringung selbständiger Gerüste für die eine und die andere Hälfte wünschenswerth oder unumgänglich machte. Dennoch will der Sachverhalt in den vorhandenen Malereien der Cappella dell' Assunta mit dieser gewöhnlichen Regel nicht stimmen. Bevor wir jedoch diese Widersprüche nachweisen, muss noch eine andere auffallende Thatsache in den unteren Darstellungen selbst, die der kritischen Forschung bis dahin entgangen ist, hervorgehoben und womöglich erklärt werden.

Die Vermählung Marias zunächst ist, abgesehen von Auffrischungen und Ergänzungen des modernen Restaurators, schon ehe es unter der weissen Tünche begraben ward, nicht ganz von einer Hand gewesen, sondern zeigt noch jetzt erkennbar einen oberen und einen unteren Streifen ganz verschiedener Malerei. Gerade über den Köpfen der versammelten Festgenossen beginnt auch technisch abweichend von diesem figürlichen Hauptbestandtheil ein andersartiger Zusatz in der Darstellung des umgebenden Schauplatzes. In correcter Perspective, wie es kein Meister vor Uccello und Masaccio vermochte, werden im Hintergrund eine Kirchenfassade mit Glockenthurm und links und rechts benachbarte Bauten, die den freien Raum vor dem Tempel einschliessen, vor Augen gestellt. Und die Architektur, die hier gemalt ward, gehört ihrem entscheidenden Charakter nach mindestens der Mitte, ja eher noch der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Sie setzt auf jeden Fall die Wirksamkeit des Filippo Brunellesco voraus, scheint sogar mit Leon Battista Alberti und Bernardo Rossellino nicht unbekannt zu sein. Sie ist wirklichkeitstreuer nachgeahmt als bei Benozzo Gozzoli, dessen Architekturbilder uns das geträumte

Ideal im Sinne dieser Zeit, wenn auch mehr im Geschmack eines unklaren Kopfes wie Antonio Filarete, so phantasievoll schildern.

Die Kirchenfassade mit dem an einer Ecke angebauten Glockenthurm kann als Beispiel des engen Anschlusses der Frührenaissance an die niedrigen Säulenhallen romanischer Basiliken gelten. Wir sehen Verhältnisse, wie S. Jacopo sopra Arno und S. Miniato al Monte sie noch heute darbieten, mit unverkennbaren Zuthaten des Quattrocento verquickt. Die Zwickel zwischen den drei kleinen Blendarcaden sind mit kreisförmigen Medaillons oder tellerförmigen Vertiefungen ausgelegt, und über dem geraden Gebälk, das auch den Unterbau des Glockenthurms abschliessend umfasst, erhebt sich ein Giebel, dessen niedrige Abseiten eine tabernakelartige Attica als Schlusswand des Lichtgadens in die Mitte nehmen. Die cannellirten Pilaster dieses Aufsatzes tragen wieder gerades Gebälk und einen kleinen Giebel, während sich zwischen ihnen in der Wand ein ähnlich eingefasstes Fenster von halber Höhe und darüber noch eine flache rechteckige Nische öffnet, so dass das Ganze einem Sacramentshäuschen ähnelt. Der Glockenthurm steigt in zwei Geschossen bis zur Höhe dieses Fassadengiebels empor, ebenso durch Eckpilaster mit geradem Gebälk gegliedert, von Fenstern durchbrochen, die im unteren Absatz rechtwinklig und offen mit Giebel bekrönt, im oberen durch ein Mittelsäulchen mit kleinen Rundbogen darüber getheilt sind, d. h. dort an römische, hier an romanische Vorbilder anschliessen. Die etwas gedrückten Renaissancefassaden in Rom, wie Sto. Spirito und Sta. Maria del Popolo, kommen dem Gesamtbild am nächsten, weil sie in freiem Aufbau wiederholen, was hier als Compromiss mit einem älteren Unterbau verstanden werden könnte. An der linken Seite des Platzes liegt eine offene Loggia, wie Kreuzgang oder Vorhalle der anstossenden Kirche sich ausnehmen würde, nur mit auffallend gestelzten Rundbögen über den Säulen, so dass man deutlich merkt, wie der spätere Maler die überkommene Coulisse in richtigerem Verhältniss zu den Personen und in Rücksicht auf seine Perspective nachträglich überhöht hat; das Obergeschoss, das wieder ihm allein gehört, ist durch cannellirte Pilaster zwischen den Fenstern gegliedert. Gegenüber bleibt neben dem Campanile eine Oeffnung als Zugang zu dem Platze frei, während rechts ein stattlicher Palast die Bühne schliesst. Das untere Stockwerk besteht aus Rustica mit gewölbtem Thorweg und quadratischen Fensteröffnungen, das obere setzt auf starkem Gesims glatt an und hat schlanke Mittelsäulen in geradlinig geschlossenen Fenstern. Wir sind also in der geschichtlichen Entwicklung der toscanischen Architektur, die hier vorausgesetzt wird, um einen entschiedenen Schritt über Brunellesco und Michelozzo hinaus zur strengeren Nachahmung der Antike gelangt, wie Leon Battista Alberti und die San Galli sie erstrebten.

Der Gegensatz des architektonischen Schauplatzes zu den Figuren des Sposalizio wird erst recht zum Bewusstsein gebracht, wenn unser Blick sich zur anderen Seite der Capelle hinüberwendet zur Vergleichung der untersten Scene aus der Geschichte S. Stephans. Eine völlig andere Bauphantasie, eine völlig unentwickelte Raumanschauung begegnet dem Auge des Beschauers, der nun nicht mehr weiss, wie weit er sie ernst nehmen darf oder nicht. Es ist

die luftige, schwanke, unwirkliche Darstellungsweise von Architekturtheilen, wie sie am Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts im Schwange war. Die Innenräume bei Spinello Aretino entfalten sich wie diese Kirchenhalle, in die wir hineinblicken, um der feierlichen Handlung am Grabe des Protomartyrs beizuwohnen. Aber auch Lorenzo Ghiberti bleibt in seinen früheren Arbeiten auf dieser Stufe stehen. Auch hier ist schon die classische Säule beliebt, wenn auch in zarter Schlankheit, und das gerade Gebälk, das allzu dünn einem weiteren Aufbau nicht mehr als Unterlage dienen kann. Deshalb beginnen wir zu zweifeln, ob die selbe Hand die sorgsam aufgerissene Ansicht der kreuzgewölbten Decke des Mittelschiffs darauf gesetzt habe, die für solche Träger zu schwer erscheint. Auch mit der Frontlinie der vier Säulen vorn, die den Tempel in drei Schiffe theilen, wird es nicht so streng genommen, z. B. wenn es gilt, zur Linken noch Personen davor aufzustellen, und ebenso weichen die Umfassungsmauern, wenn der Zudrang der Augenzeugen von beiden Seiten gefordert wird. Der Maler, der den Hintergrund des Sposalizio mit Baulichkeiten der Frührenaissance gefüllt hat, kann diese schwächliche Leistung über dem Grabe S. Stephans nicht gezeichnet haben, ebensowenig wie umgekehrt dieser letzte Ausläufer des Trecento jenen städtischen Prospect aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.

Diesen perspectivischen Zuthaten auf der Vermählung Marias verwandt sind auf der anderen Seite wenigstens ein paar Einzelheiten in der Steinigung des Stephanus, also wieder an der Grenze, wo sich nach Crowe und Cavalcaselle der Antheil beider Hände scheiden würde. Die figürliche Composition lassen wir als Werk eines Uebergangsmeysters, der den Vorgang schriftgemäss vor den Stadtmauern von Jerusalem geschehen lässt, vorerst ausser Betracht. In der dargestellten Architektur könnte das Auge leicht über die Unterschiede hinwegsehen; denn es bietet sich zunächst nur die glatte Aussenwand der Mauern dar mit dem schlicht gehaltenen schmalen Thore, das sich thurmartig vorlegt. Nur das Wappenschild und die fliegenden Putten, die es tragen, sind mit plastischer Sicherheit aufgesetzt und zeugen bei all ihrer Kleinheit von der Hand eines geübten Malers, der sich in solchen Gelegenheitsproben seiner überraschenden Geschicklichkeit gefällt. Eine schräg gestellte Mauer am Meeresstrand rechts, wo ein Schiff mit vollen Segeln naht, und die streng perspectivisch gezeichneten Kronen des Martyriums, die zwischen Strahlen vom Himmel fallen, sind ähnliche Beispiele, die mit der kindlichen Architektur der Stephansbasilika unten nicht wohl mehr zusammengehen. Ueber den Zinnenkranz der Stadt Jerusalem gucken vollends die unverkennbaren Zeugen der Renaissance. Da sehen wir neben dem spitzen Helm einer gothischen Kirche die Trajans- oder Antoninssäule aus Rom mit ihren spiralförmig gewundenen Reliefstreifen und einem Schirmdach, das sich in ähnlichen Windungen zum Kugelknopf hinandrehet. Auf einem hohen Palastthurm erhebt sich eine luftige Pergola, deren Dach, auf vier Pfosten aufragend, wir von der Innenseite erblicken. Neben ihm streckt eine schlanke Pyramide sich gleich der Nadel der Cleopatra empor und erinnert wieder an die Guglia di Nerone. Vor allem aber fällt, meisterhaft in scharfer Beleuchtung gemalt, statt des Pantheon eine Kuppelkirche in

reinsten Frührenaissance auf, die wir zu kennen glauben. Sie zeigt uns nur den Tambour mit seinen weissen und grünschwarzen Streifen, seiner Reihe kreisrunder Fenster, seinem rothen Zeldach, aus dessen Mitte, von einer Balustrade umgeben, die Laterne mit ihrem Helm hervorragt. Genau so erblickt man über den Mauern von Prato das wohlbekannte Wahrzeichen: die Madonna delle Carceri. Dies kleine Meisterstück eines reizenden Centralbaues in der bescheidenen Provincialstadt entstand nun aber erst, von Grund auf neu, in Folge eines Wunders, das mit dem alten Frescobild der Madonna an der Kerkermauer am 6. Juli 1484 geschehen war ¹⁰⁾. Und im Mai 1485 erhielt Giuliano da San Gallo den Auftrag, seine vorgelegte Zeichnung in dem Neubau auszuführen, den er vom October 1485, mit einer empfindlichen Unterbrechung, bis 1492 vollendete. Ist hier also, wie auf den ersten Blick unzweifelhaft erscheint, ein Conterfei der Kuppelkirche delle Carceri in Prato gegeben, so könnte nur an eine Zuthat durch irgend welchen Restaurator, und zwar frühestens vom Ende des Quattrocento gedacht werden. Indessen, da die kleine Kuppel, wie sie hier auftaucht, keine ungewöhnliche Erscheinung in der Bauphantasie der Frührenaissance bedeutet und hier nicht in einem Stadtbild von Prato mit sonstigen Porträtzügen, sondern in einem Idealbild von Jerusalem vorkommt, das nach dem Herzen des Quattrocento mehr an die Kaiserstadt Rom erinnert als an irgend etwas Anderes, so bleibt die zweite Möglichkeit offen, dass wir auf diesem Fresco ein Bauideal verherrlicht sehen, wie es nach Brunellesco's Pazzi-Capelle im Kopf und in den Zeichnungen seiner Nachfolger mehrfach vorhanden sein mochte. Jedenfalls aber versetzt uns dieses Architekturstück, dessen malerische Ausführung durchaus mit der Behandlungsweise des oberen Meisters in unserer Cappella dell' Assunta übereinstimmt, mitten hinein in die entwickelte Frührenaissance Toscana's und weist uns von dem »rohen Maler aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts«, den Crowe und Cavalcaselle in der Steinigung Stephans erblickten, mit aller Entschiedenheit auf den Urheber des Tempelgangs der Maria gegenüber, der nun entweder mit dem älteren und altmodischen Maler der unteren Hauptstücke gleichzeitig als Arbeitsgenosse gewirkt oder aber eine Weile später Erneuerungen vorgenommen haben muss, die durch irgend welchen mit den Bildern des Vorgängers geschehenen Unglücksfall veranlasst waren.

So wundern wir uns nicht, wenn in der Einfassung desselben Gemäldes, links neben der Steinigung ein Medaillonbild ins Auge fällt, das mit den dargestellten Personen im Tempelgang gegenüber so unleugbar übereinstimmt, dass Cavalcaselle's Zutheilung dieses ornamentalen Nebenwerks an den ungeschickten Gesellen, der die Capelle fertig gemacht haben soll, an entscheidender Stelle durchbrochen wird. Und die Behandlungsweise dieser Rundöffnungen für kleine Bildnissköpfe, deren Rahmen zwischen festen Leisten eingespannt sind, leitet unsern Blick zu verwandten Bestandtheilen der Decoration an der Leibung des hohen Spitzbogens, mit dem sich die Capelle ins Querhaus des

¹⁰⁾ Amadio Baldanzi, *Ristretto delle Memorie della Città di Prato, che conducono all' origine della chiesa di S. Maria delle Carceri*. Firenze 1774.

Domes öffnet. Hier sind gleich Standbildern vier einzelne Heiligenfiguren aufgestellt, und zwar nicht in flachen Tabernakeln nach Art der Trecentisten, sondern in vollauserundeten Nischen, deren Calotte mit einer tiefgefurchten Muschel ausgelegt ist, nach römischem Vorbild. Neben dem zackigen Rand der plastisch gemalten Muschelschale begegnen wir in den Zwickeln wieder jenen tellerförmigen Scheiben, die wir an der Kirchenfassade auf dem Sposalizio fanden, und die roth grundirte Wandvertiefung ist dermassen täuschend, dass trotz aller Beschädigung, die diese Stücke erlitten haben, über die Absicht des Künstlers durch perspectivische Illusion mit seinen Gestalten darin eine völlig statuarische Wirkung zu erzielen, kein Zweifel aufkommen kann. Wir haben einen ausgebildeten Quattrocentisten vor uns, dessen Arbeit hier genau mit den Altarnischen übereinstimmt, die Paolo Uccello auf seinem Predellenbilde für Corpus Domini in Urbino (1468?) gemalt hat, also nun und nimmer einen Uebergangsmaler wie Antonio Vite, den 1403 Gherardo Starnina als seinen Ersatzmann nach Pisa geschickt haben soll, oder wie Tommaso del Mazza, der mit den Gerini und Pietro Nelli gemeinsame Sache macht. Der Antheil des Meisters, den Crowe und Cavalcaselle in der Geburt Marias und im Tempelgang wie in der Disputation S. Stephans anerkannt haben, dehnt sich also jedenfalls auf die einrahmenden Theile der ganzen oberen zwei Drittel, einschliesslich des Eingangs der Capelle aus. Und zu diesen Heiligenfiguren in Nischen an der Leibung des Spitzbogens gehört, wie gesagt, auch der Beato Jacopo da Todi im Capitelsaal¹¹⁾, der an der Fensterwand seitwärts über dem Altar gesessen haben muss, — und zwar (wie jetzt S. Petrus und S. Paulus) nebst einer zweiten ähnlichen Figur, die verloren gegangen. Wir rücken also noch weiter herab in die Region der unteren Wandgemälde, die, der früheren Annahme gemäss, von dem ungeschickteren Nachfolger hinzugefügt wären. Erst die Betrachtung dieser Compositionen kann über die Herkunft und Kunstweise dieses Malers Aufschluss geben, und ein Vergleich der figürlichen Theile mit den Leistungen des oberen vermöchte vielleicht auch den Abstand zu erklären, der nach den architektonischen und decorativen Zuthaten schon zwischen beiden Personen bestehen muss.

Wenden wir uns der Betrachtung der dargestellten Gegenstände selber zu, so wird sich nicht minder unsere Ansicht bestätigen, dass für das Verhältniss beider Maler eine andere Erklärung als die von Crowe und Cavalcaselle gegebene versucht werden muss.

Die Vermählung der Jungfrau wird auf freiem Platz vor dem Tempel durch den Hohepriester vollzogen, der in vollem Ornat die Hände der beiden Verlobten zu einander führt, dass Maria den Trauring von Joseph empfangen. Diese drei Personen nehmen genau die Mitte ein. Kinder, die sich neugierig herzugedrängt, verdecken nur den unteren Theil der Figuren und lassen die symbolische Handlung klar als Hauptsache hervortreten. Und dennoch droht hier der feierlichen Ceremonie eine Störung. Der rohe Bube, der von links

¹¹⁾ Phot. von Alinari »Ignoto del XV. secolo«.

heraneilt, hebt die Faust wie zum Stosse, so dass Maria unwillkürlich ihre Linke schützend vor den Leib hält. Und die Männer hinter Joseph, die in reichen pelzgefütterten Gewändern herumstehen, erheben die Hände ebenso, wenigstens zu schlimmer Geberde, während die abgewiesenen Freier links unmuthig genug ihre dürren Stäbe zerbrechen. Selbst die Jungfrauen und Gevatterinnen, die sich rechts hinter Maria aufgestellt haben, bleiben nicht unberührt von diesen Ausbrüchen. Während die nächste mit andächtig gefalteten Händen den Ring auf Marias Finger gleiten sieht und andere mit frommem Ausdruck die Köpfe neigen, erhebt eine Dritte vor Scham oder Entrüstung beide Hände an die Ohren, wie Benozzo Gozzolis Vergognosa di Pisa vor dem Anblick des trunkenen Noah ihre Augen bedeckt. Bei den letzten zu äusserst wird sogar eifrig gezischelt, als hörten wir die Nachbarinnen am Brunnen. Die burlesken Nebendinge dürfen uns nicht verwundern, wo Boccaccio und die zahlreichen Novellisten ihre Erzählungen erhörcht und verbreitet hatten, und selbst Geistliche im Vatican sich an Facetien wie die Poggios ergötzen. Auch der milde Fra Angelico, der sein Sposalizio der Madonna so rein und weihvoll zu halten weiss, ist nicht frei von kleinen Zugeständnissen an den Zeitgeschmack. Hier dagegen will der Spott und Hohn fast die Hauptsache überwuchern; denn die Neigung des Malers geht nach stärkerer Bewegung, auch wenn er sie noch nicht genügend darzustellen weiss. Er wahrt in den biblischen Personen selbst den hergebrachten Zug der Formen und Gewänder, sogar die sorgfältig gerillten Heiligenscheine, die mit punktirtem Rande sich als flache goldene Scheiben hinter den Köpfen ausbreiten; aber seine Typen sind ältlich und unschön, ohne Adel. Die genrehaft hinzugefügten Zuschauer entschädigen aber keineswegs durch individuelle Züge und frisches Leben. Seine Köpfe haben allesammt eine und dieselbe Form. Unter einem breit gedrückten Schädel läuft das Gesicht schnell zur Spitze des Kinnes zu, das winzig gebildet, etwas vorsteht. Kleine Augen, zwischen deren schräg verlaufenden Brauen eine dreieckige Stirnfläche liegt, kleine gerade Nasen und ein spitzes Mündchen geben fast allen ein kretinartiges Aussehen, das durch die mangelhafte Wiedergabe des Hinterkopfes und die Vorliebe für plattgedrückte Schläfen über abstehenden Ohren noch verschlimmert wird.

Das Unvermögen des Malers, die Körperformen voll und richtig aus der Fläche herauszumodelliren, verletzt noch mehr bei dem gegenüberstehenden Bilde, das nicht ganz so, wie das Sposalizio, von dem Urheber des Hintergrundes und dem modernen Restaurator übergangen ist, wenn es auch durch die Ueberweissung viel eingebüsst hatte. Hier machte der darzustellende Vorgang grössere Ansprüche an die Erfindungsgabe und Selbständigkeit des Künstlers; aber seine Composition lässt in Zweifel, welche Scene ihm eigentlich aufgetragen war. Crowe und Cavalcaselle nehmen sie für das Begräbniss des hl. Stephan nach seinem Martyrium, das darüber dargestellt ist, oder für die Wehklage um seinen Tod, die auch Fra Filippo im Chor des Domes als feierliche Exequien geschildert hat, während nach der Legende die Leiche des Gesteinigten heimlich bei Seite geschafft und fern von der Stadt begraben wurde. Allein wir sehen keinen Todten aufgebahrt, sondern zwei Leichname über einem

offenen Sarkophag von vier Kirchenfürsten gehalten; desshalb ist diese Deutung jedenfalls unzulässig. Monsignore Baldanzi gibt in der Beschreibung der Kathedrale an, es sei die Auffindung der sterblichen Reste des Protomartyrs gemeint, die im Jahre 405 bei Jerusalem stattfand und am 3. August als Kirchenfest gefeiert wird. Die Legende erzählt, dass dem Priester Lucianus dreimal die Gestalt Gamaliels erschienen sei, der sich als Lehrer des Paulus bezeichnete und angab, er habe die Leiche des Stephanus auf seinem Grund und Boden begraben, wie die des Nicodemus, der einst Christus bestattet. Lucianus habe dann die Stätte dem Bischof Johannes von Jerusalem bezeichnet und dieser in Gegenwart der Bischöfe Eleutherius von Sebaste und Eleutherius von Jericho die Gebeine des Stephanus gehoben, mit denen man auch die Körper des Gamaliel, des Nicodemus und des Abibas im selben Felsengrabe fand. »Der heilige Priester Lucianus, dem das Vorhandensein des Grabes offenbart war, und der Patriarch Johannes sind bei der Ceremonie gegenwärtig,« schreibt Baldanzi von unserm Fresco. »Die benachbarten Bischöfe haben sich eingefunden, und eine grosse Menge Volks erstaunt über die werthvolle Aufdeckung und verehrt die wunderthätigen Reliquien.« Befremdend bleibt es allerdings, dass der Maler diesen Vorgang statt ins Freie, wie den Besuch der Marien am Grabe Christi oder die Auferweckung des Lazarus, vielmehr ins Innere einer Basilika verlegt hat, und dass er die Wunder der Krankenheilung, welche der Staub und Duft sogar aus dem Sarg des Stephanus gethan haben soll, für seine Darstellung unbenutzt gelassen. Ausserdem scheint auch der zweite der aufgefundenen Körper ausser dem Heiligenschein die Diakonentracht mit Stephanus zu theilen, und nach dem Benehmen, in dem hier drei Bischöfe und sogar ein Cardinal beschäftigt gezeigt werden, glaubt man sie vielmehr bemüht, die Körper der Heiligen auf den Bahrtüchern vorsichtig und ehrfurchtsvoll in den Steinsarg hinabzulassen, der quergestellt die ganze Breite des Mittelschiffs einnimmt. Darnach dürfte man eher die feierliche Beisetzung der Reliquien in prachtvollen Sarkophagen bei der Uebertragung nach Jerusalem oder gar nach Rom vermuthen. Dazu stimmt auch die Geberde des Kirchenfürsten, der in erzbischöflichem Ornat den Segen ertheilt, ursprünglich übrigens mit Heiligenschein ausgezeichnet war, wie sein jugendlicher Nachbar, der in mönchischer Tracht die Hände zum Gebet gefaltet hält. Ihm lässt sogar ein Cardinal den Vortritt am Grabe, während auf der anderen Seite des Patriarchen der langbärtige Mann mit hoher Mitra und pelzverbrämtem Gewande offenbar einen weltlichen Fürsten vorstellen soll. In diesen drei Personen am Grabe mag der Künstler den Priester Lucianus, den Patriarchen Johannes von Jerusalem und das weltliche Oberhaupt der Stadt gedacht haben, wenn er das Ganze auch wie kirchliche Ereignisse seiner Zeit mit römischen Cardinälen und dem byzantinischen Kaiser ausstaffirt. Auch zur Rechten gewahren wir einen bärtigen Mann im rothen Hut wie Bessarion, neben einem Fürsten in Hermelin und einem vornehmen Bürger im beliebten Capuccio, während links ein paar oberflächlich behandelte Zuschauer mit ungeschickten Geberden die Theilnahme der Gläubigen vertreten. Nur eine Gestalt im Vordergrund der Kirche konnte veranlassen, hier eine Wehklage zu suchen: der junge Geistliche, der

kniend sich über den Rand des Sarkophages beugt, als schäue er hinein. Es ist die bekannte Figur des Ungläubigen, der bei der Einsegnung des heiligen Franciscus die Seitenwunde betastet, oder bei der Himmelfahrt Marias die Rosen und Lilien hervorspriessen sieht, also eine Reminiscenz des Malers aus anderen Darstellungen, die er ebenso bei jeder Beweinung verwerten mochte. — Ganz vorn endlich, schon ausserhalb der Kirche, sind links und rechts noch einige unbetheiligte Zeugen dargestellt. Rechts treten zwei ältere Männer auf, der eine mit dem Falken auf der Hand, und beide so porträtmässig individuell, wie nur irgend die Kräfte des Malers reichen. Wir zweifeln nicht, in ihnen mit Baldanzi die Stifter zu erkennen. Und ebenso ist zur Linken eine Reihe von drei Bildnissen eingeführt, derentwegen sogar der untere Theil der Säule geopfert ward, die nun hinter diesen Figuren nicht mehr in gerader Linie mit den übrigen dasteht. Es ist ein Patrizier im Capuccio, ein Canonicus des Domes in seiner Kappe und ein Dritter in turbanartiger Mütze, der nur noch den Kopf zwischen diesem Paar und dem äussersten Statisten in der Kirche eindringen kann, um mitconterfät zu werden.

So schwach wie es mit diesen Bildnissen lebender Personen bestellt ist, war auch die Fähigkeit des Künstlers, den Vorgang, der ihm aufgetragen war, verständlich zu erzählen und eindrucksvoll zu gestalten. Bei aller Mühe, die er sich in der Composition einer feierlichen Scene gegeben hat, bleibt die Wirkung armselig, und die Versammlung nachlässig durchgeführter Missbildungen, die nur einen flüchtigen Dutzendmaler verräth, vermag unser Interesse nicht dafür zu erwärmen, was eigentlich mit den Leichen der beiden Heiligen vor sich geht ¹²⁾.

Desto mehr überrascht den Blick, der diesem untern Fresco etwas abzugewinnen bemüht gewesen, darüber die dritte Scene, die dem selben Meister gehören soll. Die Steinigung des Protomartyrs war allerdings ein Gegenstand, wo das Streben nach drastischer Lebendigkeit, das im Geschmacke der Zeit lag, sich geltend machen konnte, ohne den Inhalt zu gefährden wie beim Sposalizio. Freilich artet auch hier die Bewegung der fanatischen Juden, die den frommen Anhänger Christi zu Tode bringen, zum Theil in eine Heftigkeit aus, die mit dem Vermögen des Künstlers nicht recht im Einklang steht, und so scheinen einige Figuren in übermässiger Hast mit Armen und Beinen um sich zu schlagen, während andere nur lahm und traurig dazwischen stehen. Denken wir jedoch daran, wie solche Aufruhrscenen, wie z. B. der Kindermord oder der Raub der Sabinerinnen, noch bei Malern am Ende des 15. Jahrhunderts, bei Domenico Ghirlandajo und Piero di Cosimo ausfallen, so nöthigt uns dieser Anlauf alle Anerkennung ab.

Dicht vor dem Thore der Stadt, durch das man ihn hinausgeführt, ist Stephanus in die Kniee gesunken und hebt betend Hände und Augen zum

¹²⁾ Eine Möglichkeit weiterer Bestimmung gibt nicht nur die Uebertragung nach S. Lorenzo in Lucina zu Rom, sondern auch die Angabe des Hippolyt über einen Todesgenossen des Stephanus. Ribadaneyra, Flos Sanctorum z. 3. August. Invent. S. Steph. (ed. Canisius. Colon. Agr. 1700).

Himmel empor, indem er sein Ende erwartet. Von beiden Seiten stürmen rohe Kerle auf ihn ein, die Feldsteine schleudern oder vom Boden aufraffen und in ihrem Rockschoß sammeln. Hinter dem Heiligen stehen drei Gestalten als Zuschauer. Der Eine in der conventionellen Draperie biblischer Personen scheint von Rührung oder Staunen erfasst; aber nach dem Mantel eines Anderen, den er über Arm und Schulter trägt, müssten wir ihn als Paulus erkennen, da er noch Saulus war, der beim Tumult die Kleider der Genossen bewahrte. Der langbärtige Jude in pelzverbrämter Mütze neben ihm würde der Vorstellung von Herodes entsprechen, und der Dritte, in der bürgerlichen Kleidung aus der Zeit des Malers, vielleicht Gamaliel bedeuten, fällt aber als bildnissähnliche Erscheinung auf, je mehr in der Darstellung des wüthenden Pöbels die freie Phantasie gewaltet hat. Wer die historischen Darstellungen des Spinello Aretino kennt, wird sich über die seltsamen Trachten ebensowenig verwundern, wie über die römischen Krieger, die auch Lorenzo Ghiberti in Geschichten des Johannes oder Christus vorführt. Der Drang nach heftig ausgreifender Bewegung, nach überraschender Schilderung eines plötzlichen Ausbruchs religiöser Leidenschaft, bei dem ein armes Opfer gesteinigt wird, hat hier schon einzelne ausserordentlich lebendige Gestalten hervorgebracht, denen nur die wahrheitsgetreue Durchführung fehlt, um auf die Dauer zu überzeugen, hat aber ebensoviel Spuren von Flüchtigkeit und Nachlässigkeit in der übereilten Malerei hinterlassen, die das Auge verletzen, je mehr der Versuch, das Leben selber in höchster Erregung zu fassen, unseren Anspruch steigert, den Schein der Wirklichkeit zu sehen. Jedenfalls darf sich die Leistung dieses Meisters in Prato der Taufe Christi in Castiglione d'Olonza zur Seite stellen, die Masolino um 1435 gemalt hat, und die neben den biblischen Personen eine Gruppe von Täuflingen in hastigem Bemühen mit ihren Kleidern zeigt. Dieselbe Mischung heterogener Bestandtheile, die nicht harmonisch verarbeitet und künstlerisch gleichmässig bewältigt sind, charakterisirt auch dieses Werk wie alle übrigen Symptome des Uebergangs im Einzelnen. Die Vergleichung der Typen mit denen der beiden unteren Fresken lässt kaum dem Zweifel Eingang, dass wir es nicht mit demselben Meister zu thun hätten, der das Schlussbild der Stephanslegende und das Sposalizio der Madonna gemalt hat. Und mehr als in feierlichen Szenen, die dem Talent des Epigonen wenig anstehen, erkennen wir in diesem Auftritt die Fortsetzung eines Strebens, das auf Antonio Veneziano zurückführt. Wie dieser wenigstens in Genrefiguren seiner Fresken im Camposanto zu Pisa eine Bereicherung der giottesken Tradition mit Motiven des Alltagslebens versucht, so ist es wohl die Steinigung in Prato gewesen, die den Gedanken an seinen Nachfolger Gherardo Starnina und dessen Anhang erweckt hat. Indess der Vergleich mit jenen Täuflingen Masolino's von 1435 und der Steinigung Stephans, die Fra Angelico am Ende seiner Wirksamkeit in der Capelle Nicolaus V. zu Rom gemalt hat, veranlasst zu ernstlichen Bedenken gegen allzu frühe Datirung, wenn ein anderer Schüler des Starnina, Antonio Vite da Pistoja, als Urheber dieser Stücke genannt wird.

Da die beglaubigten Malereien in S. Niccolò zu Pisa, die Antonio Vite nach Vasari um 1403 als Stellvertreter des Starnina ausgeführt haben und

nach Mansi's Zeugniss mit dem vollen Namen »Antonius Vite de Pistorio pinxit« bezeichnet haben soll¹³⁾, völlig untergegangen sind, so ist eine zuverlässige Feststellung vom Standpunkt der kunsthistorischen Wissenschaft aus abgeschnitten. Mit den Ueberresten im ehemaligen Kirchlein S. Antonius Abbas zu Pistoja, die traditionell mit Antonio Vite in Zusammenhang gebracht werden¹⁴⁾, besteht aber keine nähere Verwandtschaft, die uns berechtigte, mit Crowe und Cavalcaselle ihren angeblichen Autor auch für die besprochenen Theile der Cappella dell' Assunta in Anspruch zu nehmen.

II.

Merkwürdigerweise ist bei Crowe und Cavalcaselle von den Deckengemälden der Capelle fast gar nicht die Rede. Mit ihnen hätte doch jedenfalls der obere Meister, dem die Disputation S. Stephans, die Geburt und der Tempelgang Marias gehören, seine Ausmalung des Raumes begonnen. Hier ragen über die Grundlinien der sphärischen Dreiecke vier weibliche Halbfiguren fast von den Knien an hervor und heben sich vom sternbesäeten Himmel ab, der zwischen den reichgemusterten Rippen des Kreuzgewölbes hereinschaut. Die Gestalten dieser christlichen Tugenden, die mit dem Heiligenschein um das Haupt als überirdische Wesen gekennzeichnet werden, wachsen aus mandelförmigen Sphären heraus, die scharf umrandet und perspectivisch vertieft den Körper wie eine Schale umgeben.

Sie sind bei aller plastischen Bestimmtheit doch von ätherischer Schönheit, wie die Engel und Jungfräulein des Masolino in Castiglione d'Olona. Die Fides mit dem Crucifix, das sie inbrünstig anschaut, und die Caritas, mit einer Flamme in der erhobenen Hand, haben leider von Feuchtigkeit gelitten. Ihre zarten Köpfe zeigen ein längliches Oval, das bei der Caritas wohl erhalten, ganz von vorn gesehen besonders rein hervortritt. In der Mitte gescheiteltes, hellblondes Haar umgibt es in leicht gewellter Fülle; ein schlanker jugendfrischer Hals hebt es leicht über Brust und Schultern, die ein feines Gewand verbirgt. Scharf von der Seite erscheint die Spes, mit gefalteten Händen dem Lichte zugekehrt und mit wehendem Schleiertuch, wie ein frommes Gebet in engelhafter Leiblichkeit. Das schlichte, kurz gehaltene Flachshaar wird von einem Perlenband umschlossen; das Auge blickt so treuherzig vertrauend aus dem Orcagnaprofil, als wollte sich dem zarten Gebilde Fra Angelico's die glücklichste Kinderfreude des Nanni d'Antonio und Luca della Robbia gesellen. Sie trägt um den Nacken eine Schnur mit grossen Perlen, fast wie ein Rosenkranz, dessen Kugeln täuschend gerundet sind. Ihre langen schmalen Hände theilt sie mit Masolino's Mägdlein, wie mit ihrer Gefährtin »Fortitudo«, die als letzte über dem Eingang thront. Diese kriegerisch gewappnete Heldin berührt mit den feinen schlanken Fingern die kleine Säule im rechten Arm, ein Marmorwerk von einfach classischer Form, und blickt gefassten Muthes, wie Donatello's David oder Georg über die Linke hin, an der eine silberne

¹³⁾ Note zu Balducci IV, p. 537.

¹⁴⁾ Vergl. besonders die Photographien von Brogi Nr. 6257—60.

Armschiene und ein rundes Schildchen uns überraschend genug entgegenschimmern. In ihrer statuarischen Erscheinung tritt das Streben des Meisters, durch scharfe Beleuchtung und sorgfältige Modellirung seiner Malerei den Schein voller Körperlichkeit zu geben, am deutlichsten hervor, und wir erkennen in der wohlberechneten Lichtführung, selbst in diesen idealen Regionen und trotz aller Verwandtschaft mit Angelico und Masolino, schon den Anhänger des plastischen Realismus, der von dem Maler der unteren Bilder hier durch eine völlig andersartige Schulung getrennt ist. Es kann daher Angesichts dieser Deckenbilder schon behauptet werden, dass schwerlich mit Cavalcaselle ein Vorgänger Masolino's wie Starnina hier zu suchen sei, sondern vielmehr ein Genosse oder Nachfolger, der dem Piero dei Franceschi vorangeht; denn dieser hätte eine solche dem Fenster der Capelle gegenüber befindliche Figur an der Wölbung, wie die Fortitudo, genau so von der Lichtquelle her beleuchtet, wie es hier ein zarterer Kenner des nämlichen Problems gethan hat.

Gleich scharf ist die seitliche Beleuchtung vom Innern der Capelle her auch in den Nischen am Spitzbogen des Eingangs durchgeführt, bis hinauf unter den Scheitel, wo sich durch Reflexe das Licht durchkreuzt und breiter sammelt. So erscheinen Paulus und Hieronymus in erster Reihe oben, Franciscus und Dominicus in zweiter einander gegenüber, in vollem Licht über Stirn und Schulter. S. Paulus in seiner geschwungenen Haltung mit dem abgetrepten Faltengehänge des weiten Mantels, dessen geringelter Saum auf einer Seite herniederströmt, hat noch die entschiedenste Aehnlichkeit mit Ghiberti und dem Erbtheil des Trecento, das dieser in der feierlichen Gewandung seiner Figuren geschmackvoll zum Ausdruck idealer Hoheit zu verwerthen weiss. An die Arbeiten des Niccolò d'Arezzo, wie die Verkündigung über Ghiberti's Matthäus an Orsanmichele, Moses und Elias auf dem Portalgiebel des Campanile erinnert in seinem kurzen Rock, dessen starre, scharfgeränderte Falten wir in Untersicht zu sehen bekommen, auch S. Hieronymus. Als Büsser hat er die wallende Cardinalstracht abgelegt und einen ärmellosen Kittel angethan, der nur wenig über die Kniee reicht. Desto charakteristischer hat die plastische Durchführung des Körpers Gelegenheit, uns die Richtung des Malers zu offenbaren, der hier mit den Bildnern wetteifert. In der Linken den Rosenkranz, in der Rechten einen Stein, mit dem er an die Brust schlägt, biegt auch er den Leib in starker Curve heraus, gleicht aber sonst in Allem schon mehr den statuarischen Malereien des Andrea del Castagno, z. B. den Einzelfiguren aus Villa Pandolfini, ist nur nicht so starkknochig und schwerfällig gebaut wie jene. S. Franciscus zeigt an beiden erhobenen Händen die Wundmale, noch jugendlicher und lebenswärmer gebildet, als in den abschreckenden Asketenbildern der Folgezeit. S. Dominicus steht in ruhiger Haltung mit dem Lilienstengel im Arm, ernst und gedankenvoll, wie Fra Angelico ihn im Kloster S. Marco geschaffen.

An diese Heiligengestalten an der Bogenwölbung schliesst sich, wie kurz erwähnt worden, auch das abgenommene Fresco im Capitelsaal des Domes an, das in gleicher Nische den »Beato Jacopo da Todi« vorstellt. Die Erscheinung des alten begeisterten Mönches trägt durchaus die nämlichen Eigenthümlich-

keiten an sich, die zur bestimmten Charakteristik des Quattrocentisten zusammengehören. Völlig statuarisch, wenn auch feinknochig und hager, steht die Figur in der täuschend gemalten Nische und ist dem Standort des Beschauers in der Capelle entsprechend für Untersicht berechnet. Die Vorzüge, die Vasari an Masaccio's verlorenem Bilde des heiligen Ivo von Bretagne am Pfeiler der Badia in Florenz hervorhebt: »Figurando lo dentro a una nicchia perchè i piedi scortassino alla veduta di sotto«, fallen auch hier ins Auge und bezeugen den Abstand von den flach umrahmten Silhouetten der Trecentomaler. Der eine Fuss tritt ziemlich weit hinter den anderen zurück, und die schwer herabfallenden Falten der kurzen Kutte zeigen ihre geschlängelten Ränder, bis in die Schatten hinein vom Widerschein des Bodens erhellt, und die Sohlen treten fest auf, dass ein Theil der Füße sich dem Blick entzieht. Die Beleuchtung der Nische und der darin stehenden Gestalt ist so scharf von der linken Seite durchgeführt, dass wir mit Hilfe dieser Localeffecte noch heute den Standort anzugeben vermögen, wo sich das Bild ursprünglich in der Capelle befunden hat. Es sass ohne Zweifel an der Altarwand, zur Rechten des Glasfensters, durch das die Tageshelle hereinströmt. Mit derselben Sorgfalt ist das offene Buch, das er in beiden Händen stehend vor sich hält, mit seinen Pergamenträndern und Schliessen gemalt, so dass man auf den erhellten weissen Blättern die grossen Buchstaben des Textes lesen konnte. Die Worte: KE FA | RAI · F | RATE | JAPO || NE · hO | R SE · GI | VNTO · | ALPARA | ONE || klingen freilich fast wie eine burleske Frage an den seligen Laudensänger. Die Hände sind durch ihre langen, stark verjüngten Finger und doch weiche Modellirung bemerkenswerth, der energische Kopf des Alten, mit seinen tief liegenden Augen, langer gerader Nase und etwas aufgeworfenen, in der Mitte eingedrückten Lippen, durch den Ausdruck glühender Schwärmerei und schmerzlich entsagender Askese. Die starken Gegensätze von grellem Licht und durchleuchteten Schatten vereinigen ihren Reiz mit denen der Farbe: die bräunlich weisse Einfassung hat unter der tief gekehlten Muschel in der Nische dunkelrothen Grund; darauf hebt sich die Gestalt, deren nackte Theile ein röthlich braunes Incarnat haben, in hellgrauer Kutte und silbrigem Haar mit den weissen Blättern des hellgrün gebundenen Buches wirksam und doch harmonisch heraus. Hier ist nicht allein ein Künstler, der die strenge Modellirung des Paolo Uccello und Andrea del Castagno zu erreichen weiss, sondern überraschende Lichtführung mit natürlicher Färbung und wohlthuender Auswahl der Töne vereinigt, so dass wir die erfreulichsten Eigenschaften wiederfinden, die Piero dei Franceschi seinen Wandgemälden in Arezzo und Borgo S. Sepolcro zu geben wusste, während die Formbildung schlanker und feinknochiger bleibt wie bei Alesso Baldovinetti, und auch in dieser volksthümlichen Erscheinung des schwärmerischen Bettelmönches nicht zu bäurischer Rohheit hinabsteigt.

Haben wir damit schon die historische Stellung des entwickelten Quattrocentisten ebenso bestimmt, wie den ursprünglichen Platz seines Jacopo da Todi in der Cappella dell' Assunta bezeichnet, so kann die Betrachtung der zuge-

hörigen Wandbilder diese Charakteristik nur bestätigen und im Fortschritt der Arbeit entwickelt nachweisen.

Den Deckenbildern schliesst sich zunächst die Geburt Marias an, die das Bogenfeld zur Rechten einnimmt. Die Wochenstube der heiligen Anna ist, der Mannigfaltigkeit der Motive wegen, halb ins Freie verlegt. Als Schlafkammer wenigstens kann nur die erhöhte Behausung der Bettstatt gelten, wo die Wöchnerin liegt. Sie ist, soeben aufgerichtet, im Begriff, sich die Hände zu reinigen, indem eine junge Magd ihr Wasser über die Hände giesst, indess eine andere Dienerin, schon hoch erhoben eine Platte mit Erfrischungen tragend, am Fussende des Lagers erscheint. All diese häuslichen Gegenstände, die gläsernen Flaschen, der Wasserkrug und die Linnentücher mit ihren Kanten sind, wie die geschäftigen Motive, der Wirklichkeit des bürgerlichen Lebens abgelauscht und mit einer Sauberkeit wiedergegeben, wie wir sie an Ghirlandajo's Abendmahl in Ognissanti auf der gedeckten Tafel bewundern. Und nur einer anderen, noch bewegteren Genrefigur zuliebe ist am Kopfe des Gemaches draussen eine Stiege gezeigt, auf der die sorgliche Schleusserin mit eilemdem Schritt und mit wehendem Kopftuch daherkommt, um andere gute Gaben der Küche auf Tiegel und Teller herbeizutragen. Sie huscht zu den Wartefrauen im Vorraum, die mit dem Neugeborenen beschäftigt sind. Die Eine von diesen sitzt auf dem Boden und prüft die Wärme des Wassers im Becken, die Andere auf der Truhe oder Bettstufe hält das fest gewickelte Töchterlein im Arm, und beide unterbrechen ihre Arbeit, um den Besuch zu grüssen und das Kind zu zeigen. Voran schreitet von rechts her eine junge Tochter, die den Wärterinnen in verhüllter Schale Backwerk und Eier mitbringt, dann folgen drei vornehme Frauen, eine junge in vollem Schmuck und zwei ältere mit ihrem Mantel über dem Kopf. Sie freuen sich kommend schon über den Anblick der lang ersehnten kleinen Maria, bewahren aber das würdevolle Auftreten der Damen hohen Standes, die gewiss in Bildnisstreue hier erscheinen.

Erkennbar genug wächst auch hier der Künstler erst allmählich aus der Ueberlieferung der Trecentomalerei heraus, besonders die Wärterinnen geben die wohlbekannteste Gruppe, doch in Gestalten, die an Lorenzo Ghiberti's erste Thüren wie an die Marmorfiguren des Niccolò d'Arezzo eng genug anschliessen. Die Wöchnerin auf ihrem Lager und die Besucherinnen gemahnen an Masaccio's kleines Rundbild im Berliner Museum, wo ein ähnliches Familienereigniss sogar mit Trompetenschall gefeiert wird. Und die hastige Schaffnerin auf der Stiege verräth bei aller Entschiedenheit des Strebens, Form und Bewegung der Gliedmassen auch unter der Kleidung klar zu legen, doch eine gewisse Heftigkeit des Gebahrens, geschwungene Haltung und ungleichen Faltenfluss, wie wir sie bei Paolo Uccello in den Bogenfeldern des Chiostro verde von Sta. Maria Novella treffen. Im Uebrigen aber liegen hier durchaus realistische Leistungen vor, mit wohlverstandnem Fortschritt auf der Bahn des Quattrocento und sorgfältiger Durchführung des Einzelnen. Das Ganze bereitet uns unverkennbar auf die genaue Schilderung florentinischen Lebens, die Domenico Ghirlandajo mit so voller Sachlichkeit im Chor der letztgenannten Kirche gegeben hat. So steht die Composition, die hier in schmalere

Capelle und dem Auge kaum erreichbarer Höhe versteckt ist, genau in der Mitte zwischen Masaccio und Ghirlandajo. Und die Verwandtschaft mit der idealeren Kunst des Trecento sichert auch ihr noch in der Hauptsache einen Vorzug vor der allzu emsigen Kleinkrämerei und Stoffimitation der späteren Florentiner. Die Frauen mit ihren schleppenden Mänteln und fließenden Falten kommen eben erst von Masolino her, aber sie drängen sich mit ihrer Toilette auch nicht anspruchsvoll auf wie eine Herodias und sind nicht allein gekommen, um abconterfeit zu werden in ihrem Staat. Sie nehmen lebenswürdigen Antheil in dem Hause der Hochbeglückten, und die Kinderfrauen erwarten das nicht anders. So geht die Stimmung der Freude über die Ankunft dieses Töchterleins, ohne Ueberschwänglichkeit, aber festlich und warm durch Vornehm und Gering, gleich wie das helle heitere Sonnenlicht, das durch das Fenster der Capelle hereinströmt, hier alle Winkel der reinlichen Wohnung durchleuchtet und die offene Scene selbst mit häuslichem Behagen durchwärmt.

Die nämliche ausserordentliche Fähigkeit des Malers, eine wonnig klare und doch milde Helligkeit um Körper und Raumgebilde seiner Hand zu giessen, bewährt sich auch im folgenden Bilde, das den Gang der kleinen Maria zum Tempel darstellt. Das Heiligthum Jehovah's erhebt sich auf einem Platz, dessen offene Seite hinten den Ausblick in Berglandschaft gewährt. Zu einem terrassenförmigen Unterbau führt vorn eine Treppe hinan, deren schlichtes Geländer auch das ganze Podium umzieht. Auf dieser erhöhten Bühne steht mit mehrstufigem Untersatz der kreisrunde Tempietto, ringsum offen. Seine niedrigen Säulen haben — gewiss im Anschluss an die traditionelle Beschreibung des Tempelschmucks in Jerusalem — gewundene Cannellirung, dazu aber classisch einfaches Gebälk und tragen ein schlichtes Schirmdach mit dem Ansatz einer Laterne darauf. Der vollen Ueberschau und der perspectivischen Darstellung wegen, welche die plastische Einheit dieses Bauwerks zur Geltung bringen, sind die Verhältnisse kleiner genommen, besonders niedrig im Vergleich zu dem Privatpalaste links, dessen Rusticageschoss bis zum Mezzanin sichtbar wird, aus dessen Fenster ein neugieriges Weib auf den Vorgang herunterschaut.

Der Zusammenhang mit der Raumdarstellung der Trecentomalerei bleibt auch hier noch fühlbar; aber welch ein Fortschritt, seit dem Spielzeug des Taddeo Gaddi, in der Wiedergabe der ganzen Architektur, mit ihrer leisen seitlichen Verschiebung, und in der vollendeten Meisterschaft der Verkürzung und der Beleuchtung all dieser Einzelformen. Es ist ein festlicher Anblick im Sinne der Frührenaissance, wie sie von Brunellesco's Cappella Pazzi bis zu Bramante's Tempietto in Rom sich ausspricht, und zwar in einer Sicherheit der Raumentfaltung, die weder Masolino noch Fra Giovanni Angelico zu Gebote stand.

Unter der Tempelhalle wartet der Hohepriester in vollem Ornat, ein Greis mit langem weissem Barte, umgeben von Geistlichen und Bürgern, in deren Schutz bereits eine Schaar von anderen Mägdlein erzogen wird. Eilenden Schrittes, wie vom inneren Drang zum Ziele der Sehnsucht getrieben, steigt die kleine Maria mit betend erhobenen Händchen die Stufen der Frei-

stungen des Paolo Uccello, wie nur die Geschichte Noah's im Chioostro verde von S. M. Novella gewesen sein mag, neben unverkennbaren Anklängen an Alesso Baldovinetti und Andrea del Castagno ¹⁵). Stephanus, wie verzückt durch eine Vision von oben, erhebt beide Hände predigend nach der einen Seite, während das Antlitz sich nach der anderen wendet. Hier stürmt sein Gegner, ein langbärtiger Greis in Pelz und Hermelinkappe, so heftig auf ihn ein, als wollte er im Eifer des Demonstirens mit dem Zeigefinger ihm ins Auge fahren. Nur mühsam wird der Alte von den Genossen daran gehindert, seine Wuth schon handgreiflich an ihm auszulassen. Die prächtige Eckfigur in voller Draperie und energischem Profil und drei Andere dahinter sind voll Leben und Bewegung. Aber man sieht an den bedenklichen Mienen, es wird nicht helfen, dem Sturm zu wehren, der hier verhängnissvoll gegen den Bekenner Christi losbricht. Drüben steht dem Heiligen zunächst ein anderer langbärtiger Mann, im prachtvollen Pelzgewand, der die Hände faltet und inbrünstig nach oben schaut, wie Uccello's Noah beim Dankgebet; aber der wohlbeleibte Canonicus links, der scharf aufhorchend die Rede prüft, bläht hier als Oberrabbiner so autoritativ die Backen auf und presst die Lippen so streng verurtheilend zusammen, dass sein Verdict nicht zweifelhaft bleibt. Und die Anderen sehen den verhaltenen Zorn des Mächtigen und hangen an seinen Mienen, in jedem Augenblick den Bannspruch erwartend, der den jungen Irrlehrer dem Fanatismus der Menge überantwortet. Der Ausdruck leidenschaftlicher Erregung und grimmiger Rechthaberei, die Grossartigkeit der Bewegung und die Macht der Geberde sind unleugbar, und vereinigen sich mit dem Geschick der Composition zu einem Ganzen, das leider an der hohen, für das Auge mühsam nur erreichbaren Stelle nicht so zur Geltung kommen kann, wie es verdiente.

Fassen wir darnach den Antheil dieses Meisters an der Cappella dell' Assunta im Dom von Prato zusammen, so erscheint seine Leistung jedenfalls der vollen Beachtung werth und nimmt, auch wenn sie nicht so früh datirt werden darf, wie Crowe und Cavalcasselle meinten, in der historischen Entwicklung der toscanischen Malerei eine wichtige Stelle ein. Wäre diese Capelle zu Florenz, in Sta. Croce oder Sta. Maria Novella, im Carmine oder in Sta. Trinità vorhanden, so wäre der Künstler, der hier gemalt hat, längst bekannt und berühmt neben Uccello und Castagno, neben Baldovinetti und Piero dei Franceschi, zwischen die er mitten hinein gehört. Nach unserer Untersuchung der dargestellten Architektur, der entwickelten Raumperspective, der plastischen Modellirung aller Körper, kann dieser Maler nur einer Generation angehören, die in den vierziger und fünfziger Jahren ihre beste Thätigkeit entfaltet. Er offenbart hier in Prato unter ungünstigen Bedingungen alle Eigenschaften eines bedeutenden Mitarbeiters am Fortschritt der realistischen

¹⁵) An Baldovinetti's laufenden Engel in der Verkündigung (Uffizien) streift die Bewegung des Disputanten, an Castagno die Gewänder, besonders des Canonicus links, und ganz hinten rechts ein Kopf, der auch die Werke des Ansuino da Forli in den Eremitani zu Padua ins Gedächtniss ruft.

Darstellungsweise des Quattrocento. Es drängt uns zur Frage, wer mag es sein? — Zwischen dem Tempelgang Marias, wo die Stifter knieen, und dem Sposalizio, wo die Arbeit des anderen Malers ansetzt, findet sich mitten in der Einfassung ein Porträtkopf mit runder, turbanähnlicher Mütze ganz von vorn, als hätte der Meister hier als Signatur sein eigenes Bildniss angebracht.

Die Betrachtung des meisterhaften Bildnisskopfes mitten über dem Tempel des Sposalizio führt uns zu den decorativen Zuthaten zurück, die Crowe und Cavalcaselle sammt und sonders dem roheren Künstler beimessen, der den Freskenschmuck der Capelle vollendet haben soll. Das Rankenwerk scheint überall gleich zwischen den festen Randleisten der Einrahmung um sämtliche Darstellungen sich hinzuziehen. Es ist allerdings noch nicht im reinen Stil der Renaissance nach classischen Mustern gebildet, sondern gleicht noch mehr jenen Marmorarbeiten des Uebergangs am Nordportal des Domes zu Florenz, wie sie Nanni d'Antonio's Himmelfahrt der Maria umgeben; aber es ist auch nicht flächenhaft behandelt wie das Laubwerk der Trecentisten, sondern mit seinen Windungen in die Tiefe des Rahmens hineingelegt und, wo es gut erhalten, wohl im Stand, mit seiner vollen plastischen Körperlichkeit das Auge zu täuschen. Ebenso sind die Köpfe, je nach dem Standort in verschiedener Verkürzung und mancherlei Drehung gezeigt, wie an den Bronzethüren des Luca della Robbia oder in Baldovinetti's Einfassung der Geburt Christi im Vorhof der Annunziata. Neben dem mittleren Kopf über dem Sposalizio, in dem wir gern den Maler selbst erkennen würden, befinden sich auf der Grenzlinie gegen den Nachbar noch zwei andere von ähnlicher Schönheit, wenn auch nicht so guter Erhaltung. Dann zu den Seiten des Tempelgangs wieder zwei, einander zugekehrt wie die Bildnisse eines Ehepaars. Die Dame mit dem Schleiertuch ganz in Profil erinnert an die Medaillen des Vittor Pisanello, und die Modetracht, in der uns die Este und Malatesta oder Isotta da Rimini überliefert sind. Der Maler muss sich an diesen Beispielen auch für seine Kunst ein Muster genommen haben, das er mit Vorliebe selbst bei bescheidener Gelegenheit wie hier mitten in der Decoration befolgt. Die Dame in scharfem Profilschnitt, wie der früher schon erwähnte Knabekopf neben der Steinigung Stephans gerade gegenüber, knüpfen so augenfällig an eine Reihe von Bildnissen an, die als Gemälde, aber auch in Kupferstich erhalten sind. Sie werden nach dem Doppelporträt Federigo's von Urbino und seiner Gemahlin Battista Sforza von der Hand des Piero dei Franceschi in den Uffizien, gewöhnlich in Galerien (wie z. B. in London) unter diesem Künstlernamen ausgestellt, während sie zum Theil, wie hernach begründet werden soll, gewiss dem Meister gehören, der hier in Prato gemalt hat. Einige andere Köpfe in unserer Capelle kommen, wie der des Malers selbst, dem Uccello nahe, und besonders auffallend gleicht der reizende Knabekopf gegenüber dem jugendlichen Galeazzo Malatesta in der Schlacht von St. Egidio, Uccello's Hauptbild in der Nationalgalerie zu London. Er theilt aber die Zartheit der Modellirung und die Milde der durchsichtigen Fleischttöne wie mit den besten

Leistungen Masolino's, so mit den Stifterfiguren beim Tempelgang Marias, besonders mit dem jungen Knieenden, dem auch die Züge ähnlich sind, dass wir nicht zweifeln können, hier die Hand desselben vorgeschrittenen Quattrocentisten zu erkennen, der nach unserer Darlegung auch die Deckenmalerei und die Nischen mit Heiligenfiguren gemalt hat. Dieser blonde Knabe findet sich aber, wie gesagt, neben der Steinigung Stephans, einem Bilde, das unzweifelhaft der anderen Hand gehört, und darunter, in der Umrahmung der untersten Scene, wie drüben zur Seite des Sposalizio, zeigen die ähnlichen Medaillons viel weniger erfreuliche Gebilde einer ungeschickteren Hand, die mit diesen Historien leidlich übereinstimmen, aber auch dem Gehilfen des Oberen gehören könnten.

So kämen wir wieder auf die Frage, wie das Verhältniss beider Meister in der Ausführung des Freskenschmuckes gedacht werden könne, und damit auf die Datirung ihres Antheils an der Ausmalung des Ganzen. Wenn wir in dem einen der beiden Meister einen vorgeschrittenen Quattrocentisten erkannt haben, der wohl ein Zeitgenosse Uccello's und Castagno's, aber nie der Vorgänger eines Masolino gewesen sein kann, wie wäre dann die Fortsetzung dieses von ihm begonnenen Cyklus durch einen Maler zu denken, der unleugbar weit zurückgeblieben, noch halb wenigstens in der Schule des Trecento befangen ist, so dass ihn Cavalcaselle mit Antonio Vite von Pistoja verbinden kann? Bei dem innern Abstand ihres Könnens scheint auch chronologisch ein solcher Zwischenraum erforderlich, dass fast Alles dahin drängt, die Reihenfolge, die bei früheren Erklärern angenommen wird, geradezu umzukehren. Es wäre also nur so zu denken, dass die Capelle der Assunta ursprünglich am Ende des Trecento oder in dem ersten Jahrzehnt des folgenden Jahrhunderts ausgemalt worden, dann durch irgend ein Unglück, einen Bruch der Wölbung etwa oder das Durchdringen der Nässe von Regen und Schnee, so zerstört sei, dass eine Erneuerung der oberen Theile nothwendig wurde. Diese würden, nebst der Ergänzung der unteren Stücke, die im Wesentlichen stehen blieben, somit einer späteren Hand zufallen. Der innere Gegensatz zwischen der Kunstweise der unteren Compositionen und unserem entwickelten Quattrocentisten wäre befriedigend erklärt. Für einen solchen historischen Sachverhalt spricht fast zwingend auch ein auffallender Umstand. Wenn wir nämlich in der letzten Darstellung der Stephanslegende, zuunterst an üblicher Stelle, die Bildnisse der damaligen Auftraggeber erkennen sollen, so hätten wir auf dem untersten Bilde des oberen Antheils, dem Tempelgang Marias, wiederum eine unverkennbare Porträtgruppe, mindestens den knieenden Stifter mit seinen Angehörigen, die hinter ihm stehen. Und die Personen hier sind nach Costüm, Alter u. s. w. nicht die nämlichen, wie die unten links. Wir könnten in ihnen nur eine jüngere Generation, wenn nicht einen anderen Zweig der Familie vermuthen, deren Patronat inzwischen durch Erbschaft weiter gegangen wäre. Zwei Stiftergruppen, an den beiden Abschlussstellen der beiden künstlerischen Antheile, sind wohl ein starker Beweis für unsere Annahme, besonders da die Zeittracht, in der sie erscheinen, einen ebensolchen chronologischen Abstand bezeugt, seien die oberen beim

Tempelgang Marias auch nur zwei oder drei Jahrzehnte jünger als die unteren bei der Uebertragung der Märtyrer oder »Inventio Sti. Stephani«.

Nur der fortschrittliche Charakter der Steinigung Stephans und die Bildnissköpfe der unteren Rahmen könnten veranlassen, an einen Künstler wie Neri di Bicci zu denken, der auch um die Mitte des 15. Jahrhunderts noch derartige Leistungen hervorgebracht, die den führenden Meistern in Florenz gegenüber stets wie Anachronismen erscheinen. Dann aber fehlte eine Erklärung für die Unterbrechung der Arbeit oder die Art des Zusammenwirkens, falls sie gleichzeitig zu denken, dann fehlte die Erklärung für den chronologischen Abstand im Costüm der Stifterbildnisse und ebenso für die architektonischen Zuthaten in der Steinigung und im Sposalizio, für die geradezu eine dritte Hand, als Restaurator am Ende des 15. Jahrhunderts, postulirt werden müsste.

Erst nach genauer Erwägung dieses Befundes an Ort und Stelle und der Möglichkeiten, die unter diesen Umständen für die historische Erklärung übrig bleiben, verlohnt es sich, die einzige urkundliche Nachricht zu erörtern, die über die Cappella dell' Assunta aus jenen Zeitläuften auf uns gekommen ist.

Bei Gelegenheit eines gerichtlichen Streites zwischen den Canonikern des Domes von Prato und ihrem gestrengen Proposto Niccolò Milanese, der ihnen von 1425 bis 1448 vorstand, verfassten die Domherrn im Jahre 1447 eine Klageschrift, in der als einundzwanzigste Beschwerde Folgendes gegen ihr Oberhaupt vorgebracht wird:

»Dicunt quod in dicta Plebe pratens. ad Cappellam Assumptae, positam juxta altare majus, fuerunt et erant duo fenestrae magnae et pulchrae vitrorum plurium colorum ad figuras storiarum et columna in medio cum armis dñi Rainerii de Prato olim canonici dictae plebis, quia dictus Rainerius eas fieri fecerat, jam sunt anni quadraginta et ultra pro ornatu dictae cappellae, et ex illis fenestris ipsi canonici consequebantur commoda et emolumentum, maxime quia resplendebant versus chorum . . . et quod jam sunt anni duo vel circa dictus praesens Praepositus removit et removeri fecit eas dictas duas fenestras valoris florenorum quadraginta et ultra . . .«¹⁶⁾.

Dieser Angabe der Domherrn vom Jahre 1447 zufolge hätte der Canonicus Ranieri vor 1407 schon die Glasfenster der Capelle gestiftet, die zwischen Heiligenfiguren gewiss die Darstellung der Assunta selber enthielten. Ranieri ist nach den Rechnungsbüchern der Propositura im Juli 1412 gestorben¹⁷⁾. Es wäre also möglich, dass wir ihn wie als Stifter der Glasfenster, in denen er sein Wappen anbringen liess, auch zu der ursprünglichen Ausmalung der Capelle in persönlicher Beziehung zu denken hätten. Dann würde man in dem Bildniss des Domherrn auf dem untersten Fresco zur

¹⁶⁾ Bei Baldanzi, Descrizione della Cattedr. S. 47 nota 1, nur zur Feststellung des Namens der Capelle herangezogen, wird diese Nachricht gar nicht weiter verwerthet.

¹⁷⁾ Ser Lapo Mazzei, Lettere . . . del sec. XIV per cura di Cesare Guasti. II, p. 383, Anmerkung.

Linken die Züge dieses Geistlichen erkennen dürfen, der eine angesehene und in künstlerischen Dingen bewanderte Persönlichkeit gewesen sein soll. Es ergäbe sich sogar die weitere Wahrscheinlichkeit, dass er ein Glied der Familie gewesen sei, die diese Capelle im Dom einst gestiftet und geschmückt. Und endlich gewönne die Conjectur Gaetano Milanesi's, hier sei schon 1384 der Maler Tommaso del Mazza im Spiel gewesen, wenigstens für die »Inventio S. Stephani« einen neuen Anhalt, der uns indess auch so noch zu unbestimmt scheint, um ihn weiter zu benutzen.

Dagegen ergibt sich aus der Nachricht von 1447, der Proposto des Domes habe zwei Jahre oder länger vorher diese vom Canonicus Ranieri in der Cappella dell' Assunta gestifteten Glasfenster herausnehmen und sie noch 1447 immer nicht an ihrer Stelle wieder einsetzen lassen, für uns wohl eine Handhabe, die Geschichte der Capelle weiter zu reconstruiren. Ohne Veranlassung, ohne Vorwand konnte eine solche Entfernung kostbarer gemalter Scheiben doch nicht erfolgt sein. Um 1445 oder etliche Jahre früher muss den Praepositus Niccolò Milanesi, einen sittlich strengen und kunstverständigen, für seinen Dom sonst hochverdienten Mann, dem sein widerspännstiger Clerus nur mit allerlei Gezänk das Leben verbitterte, irgend ein ernster Grund bestimmt haben, das zwifache Glasfenster aus der Cappella dell' Assunta herausnehmen zu lassen. Abermals führen uns diese Spuren zu der Annahme zurück, dass die ursprüngliche Ausschmückung durch einen Zwischenfall gelitten habe, und dies Ereigniss würde die Massregel, das kostbare Glasfenster in Sicherheit zu bringen, wohl motiviren, wenn nicht etwa die Rücksicht auf den Maler hinzutrat, der die oberen Theile der Capelle aufs Neue mit seiner Kunst zu zieren übernahm. So konnten Jahre vergehen, in denen bei guter Jahreszeit die Fensteröffnung den freien Eintritt des Tageslichtes gestattete, im Winter jedoch mit Brettern verschlossen, die spärliche Helligkeit dieser Theile des Domes vollends verminderte. Ueber solchen Zustand der Dunkelheit beklagen sich die Domherrn, die im Chor nicht sehen konnten, gegen den Proposto Milanesi, der dann das Fenster wieder einsetzen liess¹⁸⁾. Da er ausserdem mit diesen Glasgemälden keine schlechten Absichten gehabt haben kann, wie die Domherrn insinuiren möchten, so bleibt seine persönliche Verantwortlichkeit für ihre zeitweilige Entfernung nur erklärlich, wenn er selbst mit der Herstellung der Capelle um 1445 in Verbindung stand. Jedenfalls hätten wir einen Anhalt für die Zeitbestimmung der oberen Malereien gewonnen, wenn zwischen ihrer Ausführung und den Ueberresten des ursprünglichen Schmuckes ein solcher Abstand liegt, wie wir anzunehmen Ursache haben.

III.

Fragen wir darnach abermals, wer um jene Zeit in dem scharf umgrenzten Abschnitt der historischen Entwicklung als Maler dieser oberen Theile in der Cappella dell' Assunta zu Prato angesehen werden darf, so verdient vor

¹⁸⁾ Baldanzi a. a. O.

allen Dingen die malerische Behandlung entscheidend mitzusprechen. Denn wir beobachten an diesen Wandgemälden ein besonderes Moment, das sie nicht nur durchgehends, auch im heutigen Zustande noch, von den Nachbarn unterscheidet, sondern ebenso von den Arbeiten der Mehrzahl jener florentinischen Zeitgenossen, die wir als nächst verwandte Künstler bezeichnet haben. »Ein Glanz und Schimmer des Tones, ein eigenthümliches Leuchten, das die Gestalten umfluthend ihre festen Formen wie im Lichte schweben und doch körperlich rund hervortreten lässt,« — so charakterisirt Julius Meyer im Berliner Galeriewerk die Tafelmalerei eines Quattrocentisten, der nur mit einem kleinen Predellenstück dort vertreten ist: Domenico di Bartolommeo da Venezia. »Es ist, wie wenn in dem Talente dieses Meisters, der mit Vorliebe seinen venezianischen Ursprung betont, das leuchtende Colorit, das bald die Kunst seiner Heimath mehr und mehr auszeichnen sollte, im Voraus sich ankündigte. Dies eben ist jener Zug, der den märchenhaften Berichten Vasari's über die Kenntniss des Oelverfahrens, die Domenico besessen haben soll, zu Grunde liegt. . . Die ausgebildete Technik, welche der venezianischen Malerei ihre eigenthümliche Entwicklung gab, musste dem Domenico unbekannt sein, aber schon wirkte in ihm die Anschauung, welche jene Entwicklung herbeiführte, wie ein geheimer Trieb.«

Was hier ausserordentlich treffend von der Tafelmalerei des Venezianers gesagt wird, dessen ganze nachweisliche Thätigkeit der Kunst Toscanas angehört, gilt mit geringer Veränderung auch von den Wandgemälden des Mannes, der in Florenz heimisch geworden, doch über die toscanische Technik hinausgreift und seinen Schüler Piero dei Franceschi in die neue Bahn gelenkt hat, die dieser eifrigst weiter verfolgte, wie er auf Melozzo da Forli und die Pollajuoli, auf Perugino und Lionardo da Vinci nicht ohne Einfluss geblieben. In dem ganzen Antheil zu Prato, in der Geburt Marias und im Tempelgang, wie an den Deckenbildern und der Einzelfigur des Jacopo da Todi, musste als auffallende Eigenthümlichkeit hervorgehoben werden, dass alle Körper in ein schimmerndes Medium getaucht erscheinen, das selbst die Schatten der Räume durchsichtig macht und als leuchtendes Helldunkel für den malerischen Reiz des Ganzen verwerthet wird. Und da die persönlichen Nachrichten wie die Werke, die wir von Domenico Veneziano besitzen, ihn mit Andrea del Castagno und Baldovinetti, mit Bicci di Lorenzo und Piero dei Franceschi, mit Fra Angelico und Fra Filippo zusammenbringen, so dürfen wir kaum zweifeln, wie mit unserer obigen Zeitbestimmung und kritischen Zergliederung so auch mit der Erkenntniss dieser unterscheidenden Eigenart den einzigen Künstler getroffen zu haben, der in der Cappella dell' Assunta in Betracht kommen kann. Es käme nur auf eine nähere Prüfung seines Lebensganges und seiner beglaubigten Gemälde an, die volle Gewissheit zu gewinnen.

Ob Domenico in Venedig selbst oder in irgend einem anderen Orte des venezianischen Gebietes geboren sei, ist ebenso wenig bekannt, wie die weitere Frage ohne Antwort geblieben ist, ob er noch in der Heimath einen Theil seiner künstlerischen Ausbildung empfangen habe oder ganz in florentinischer Schulung aufgewachsen sei. Nur jenes leuchtende Erbtheil seiner Herkunft

scheint beredt genug, seine Namensbezeichnung »de Venetiis« zu ergänzen. Die erste Nachricht, die schriftlich auf uns gekommen, ist ein eigenhändiger Brief, den er am 1. April 1438 an Piero di Cosimo Medici nach Ferrara geschrieben hat, um sich für Aufträge Cosimo's zu empfehlen, wie deren Fra Filippo und Fra Giovanni schon empfangen hätten. Er schreibt aus Perugia, und hier ist es, wo er, wie Vasari erzählt, seinen Ruhm als Künstler begründet und, wie wir heute noch an Buonfigli's Wandmalereien im Stadtpalast erkennen, deutliche Spuren eines Einflusses hinterlassen hat. Das Werk, von dem Vasari wenigstens zu berichten weiss, obschon es bereits unterging, war in der prächtigen Halle der Casa Baglioni eine Reihe von 25 Gestalten berühmter Männer: »qui vel in re militari fuerunt egregii duces, vel in philosophia, aut jure civili principes sunt habiti«, wie Jacopo Antiquario an Francesco Maturanzio schrieb, der zu diesen Idealbildern die Epitaphien verfasst hatte¹⁹⁾. Es war also ein echtes Renaissance-Thema, das er behandelte, wie ein anderer Künstler (den Vasari gewiss irrtümlich schon in dem Giottisten Tommaso di Stefano sucht, hernach aber Masolino nennt) in der »sala piena di uomini famosi« der Casa Orsini auf Monte Giordano zu Rom, und später Andrea del Castagno in den Malereien der Villa Pandolfini zu Legnaja bei Florenz, um von Anderen zu schweigen²⁰⁾. Kurz darauf, zwischen 1439 und 1445, arbeitete Domenico Veneziano in Florenz mit Bicci di Lorenzo als Gehilfen und seinem Lehrling Piero di Benedetto da Borgo S. Sepolcro an Wandgemälden im Chor von S. Egidio in Sta. Maria Nuova und wendete, wie aus den Rechnungen des Spitals hervorgeht und Vasari ausdrücklich bezeugt, einen starken Zusatz von Leinöl an, gewiss um auch hier den emailartigen Glanz der Farbe zu erreichen, der seine Tafelbilder auszeichnet. Da seine Darstellungen sämtlich, wie die später von Andrea del Castagno hinzugefügten und schliesslich von Alesso Baldovinetti abgeschlossenen Fresken untergegangen sind, so haben wir nur Vasari's Angabe, uns wenigstens von ihrem Inhalt eine Vorstellung zu bilden. »Dall' altra parte fece Maestro Domenico, a olio, Gioachino che visita Sant' Anna sua consorte, e di sotto il nascere di Nostra Donna, fingendovi una camera molto ornata ed un putto che batte col martello l'uscio di detta camera con molta buona grazia. Di sotto fece lo Sposalizio d'essa Vergine, con buon numero di ritratti di naturale: fra i quali è messer Bernardetto de' Medici, conestabile de Fiorentini, con un berettone rosso; Bernardo Guadagni che era gonfaloniere; Folco Portinari ed altri di quella famiglia. Vi fece anco un nano che rompe una mazza, molto vivace; ed alcune femmine con abiti indosso vaghi e graziosi fuor di modo, secondo che si usava in que' tempi.«

Entspricht schon hier die Ausstattung der Compositionen mit Genrefiguren und Bildnissen im Costüme seiner Zeit den Szenen aus der Marien-

¹⁹⁾ Vergl. Giornale di Erudizione artistica 1874, S. 10, und A. Fabretti, Capitani venturieri dell' Umbria. Note.

²⁰⁾ Vergl. Gaye, Carteggio I. zu Dom. Ghirlandajo, und Schmarsow, Melozzo da Forli, Die oberen Gemächer des Vaticans.

legende, die wir in Prato betrachtet, gerade in den wirksamsten Reizen, die auch Vasari noch besonders Eindruck machten, so haben wir in einem anderen Wandgemälde wenigstens Gelegenheit, ein Werk Domenico's selber zu sehen. Es ist das Tabernakel von der Ecke der Carnesecchi, unweit S. Maria Novella, das Vasari erwähnt, und dessen Hauptstücke, wenn auch von dem ursprünglichen Platz entfernt und auf Leinwand übertragen, doch ausreichend erhalten in der Londoner Nationalgalerie vereinigt sind ²¹⁾. Das Aussehen der Farbe, wenn auch gewiss heller gewesen, lässt vermuthen, dass auch hier dasselbe technische Verfahren gewaltet hat, wie im Chore von S. Egidio.

Die Madonna thront auf einem steinernen Sitz von beträchtlicher Tiefe, der mit farbigen Marmorplatten und Mosaikstreifen nach Art des Opus Alexandrinum ausgelegt ist. Auf der Spitze der vier Ecken seiner stark perspectivisch gezeichneten Lehnen ist eine Kugel aus gelbem Marmor angebracht und unten schiebt sich eine Fussplatte von gleicher Steinarbeit in drei Absätzen vor, deren vorderster kreisrund, aber in der Mitte zugespitzt, an die Zinnen venezianischer Bauten erinnert, wie der ganze kostbare Thron auf blumiger Wiese, durchaus venezianischem Geschmack entspricht. Am untersten Rande steht die Bezeichnung DOMINICVS D. VENESIIS P. — Maria ist eine majestätische Frauengestalt, überlebensgross und schlank gebildet, die ganz von vorn gesehen wird. Ihr runder Kopf hebt sich auf schlankem Halse und zeigt uns zarte, regelmässige Züge, eine kleine Nase und hochgeschwungene Brauen über den gesenkten Augenlidern; das blonde Haar, in der Mitte gescheitelt, ist in Flechten herumgeschlungen und von einem dünnen, mit Goldfäden durchzogenen Schleier bedeckt, der eben nur den Nacken berührt. Das schlichte, rothe Kleid ist um die Taille gegürtet, der blaue Mantel fällt glatt auf die Schultern und beide Oberarme herab, während er über den Schooss geschlagen die Beine ganz verhüllt. Nur ein schmaler Besatzstreifen zieht sich am Halse hin und die engen Aermel sind unten aufgeschlitzt und über dem hervorquellenden Linnen wieder zusammengefasst. Maria hält mit den langen, spitzen Fingern ihrer weichen Hände das Christkind an Brust und Hüfte, so dass es gerade auf ihrem rechten Knie steht. Der nackte Knabe stützt sich mit der Linken an ihrem Arm und erhebt die Rechte segnend, indem er vor sich hinausblickt. Der kleine Körper ist wohlgebildet und sorgsam durchmodellirt, das Köpfchen mit hellblonden Haaren von lieblichem Ausdruck. Beide Heiligenscheine reflectiren das Licht vom Scheitel ihrer Träger. Ueber Maria schwebt die Taube des hl. Geistes, und aus Wolken im Strahlenkranz beugt sich Gottvater mit ausgebreiteten Armen vom Himmel herab, so dass sein härtiges Antlitz in starker Verkürzung gesehen wird.

Auch die lebensgrossen Köpfe der beiden Heiligen sind absichtlich in starker Drehung genommen. Der Eine, ein härtiger Einsiedler oder Mönch, wie S. Antonius Abbas, neigt sein greises Haupt, indem er lesend in ein Buch blickt; der Andere, ein bartloser Dominicaner, hebt es gerade empor,

²¹⁾ Eine nicht besonders glückliche Abbildung gibt Cavalcaselle im soeben erschienenen V. Bd. der italienischen Ausgabe.

aber wendet sich lebhaften Blickes seitwärts zum Beschauer hinaus. Der Eine ist kraftvoll und wettergebräunt, mit starkem Knochenbau und tiefen Furchen, aber weichem Herzen dargestellt; der Andere bleich und asketisch, ein Eiferer der Religion in dem edeln Sinne, wie Fra Angelico die ernstesten Verehrer des Gekreuzigten ergriffen zeigt. Und wirklich erinnert dieser Mönch mehr an die Charaktertypen in S. Marco, der Eremit dagegen an jene des Andrea del Castagno auf dem Fresco in S. Matteo (aus dem Spital S. M. Nuova).

Durch Namensinschrift des Künstlers beglaubigt ist auch das Tafelbild in den Uffizien, das Vasari als Altarstück in S. Lucia de' Magnoli in Via de' Bardi erwähnt, aus der es 1862 in die Galerie übertragen ward. Es trägt an den Stufen des Thrones in Schriftzeichen und Abkürzungen jener Zeit die Worte AVE. MARIA und darunter »OPVS. DOMINICI. DE. VENETHS. || HO. MATER. DEI. MISERERE. MEI. || DATVM EST«, leider ohne Angabe des Entstehungsjahres. Cavalcaselle berichtet, die Tafel, die er noch in der Kirche sah, habe bei der Ueberführung in die Uffizien durch eine unglückliche Reinigung und Ausbesserung viel von dem ursprünglichen Charakter eingebüsst und mache nun mit dem kalten Ton, der übrig geblieben, und mit dem ungleichmässigen Bestand der Farbschichten einen unangenehmen Eindruck, den man ehemals an ihrem Bestimmungsort nicht empfand. Die Uebermalung ist indess wieder beseitigt, und je länger man das Bild, ohne Hinblick auf die Nachbarn in der Galerie, allein betrachtet und das Auge an die Helligkeit gewöhnt, die Anfangs bleich erscheint, desto mehr gewinnt es an Wirkung wieder ²²⁾.

Sehr auffallend ist die gemalte Architektur, in der die schlichte Versammlung von Heiligen stattfindet. Marias Thronstuhl steht unter der mittleren Arcade einer Loggia, die sich auf erhöhtem Podium zwischen festen Seitenmauern öffnet. Vier schlanke Marmorsäulen mit rothen Capitellen in der Mitte und ebenso viel links und rechts an die Wand gelehnte Halbsäulen tragen die beiden Reihen von je drei Spitzbögen, zwischen denen sich die Kreuzgewölbe spannen, die wir von unten sehen. Die Bogenfassung ist hellroth, die Deckenwölbung hellgrün gefärbt. Hinter dieser Loggia liegt eine Art Exedra, deren drei Seiten mit rundbogigen Nischen ausgelegt sind, so dass die mittlere Concha sich gerade hinter dem Thronsitze wölbt, während links und rechts gleich hohe Bogengänge in diese fünfeckige Erweiterung einmünden, über deren Kranzgesims die Wipfel wohlgepflegter Orangenbäume hervorsehen. — Die luftige Halle mit ihren Spitzbögen und dünnen Säulen baut sich nur leicht wie ein Baldachin auf, ganz im Geschmack Ghiberti's und der anderen Künstler des Uebergangs, während die hintere Umfassungsmauer mit ihren Nischen und Arcaden von bescheidener Höhe dem ausgebildeten Stil der Frührenaissance angehört. Beide Theile sind aber als Einheit gedacht, mit der gleichen Marmorincrustation überzogen und gerade dadurch ein Zeugniss, dass wir uns noch in der ersten Hälfte des 15. Jahr-

²²⁾ Katalog Nr. 1305. Vortreffliche Photographie von Alinari Nr. 561 und in Braun's Ausgabe der Uffiziengalerie.

hunderths befinden. Die Darstellung einer solchen festlichen Architektur überhaupt, mit der sichtlichen Vorliebe für perspectivische Schwierigkeiten, aber auch für die Reize eines solchen Durchblicks in mannigfaltige Raumformen und ihrer malerischen Beleuchtung erweisen den Meister als glücklichen Nachfolger des Masaccio und Paolo Uccello.

Und vor dieser bunten, aber harmonisch gefärbten Architektur stehen auf einem ebenso farbigen Mosaikfußboden mit geometrischer Zeichnung die Figuren der Heiligen ungefähr wie die Statuen an Orsanmichele; aber die klare, lichte Farbe des Gesteins und der Gewandstoffe, der Einklang in mannigfaltigem Reichthum ist geschmackvoller als in den Altarwerken florentinischer Künstler jener Tage, und erinnert vielmehr an Eindrücke in Oberitalien, wie etwa die Malereien des Altichiero und Avanzi sie darbieten, während die wirklichkeitstreue Durchführung des Einzelnen bis in alle Feinheiten des Schmuckes, der Goldschmidsarbeit, der Stickereien und Gewebe einen Gesinnungsgenossen des Alesso Baldovinetti und Fra Diamante erkennen lassen. Das bestätigt auch die Körperbildung und Gewandung der Figuren, die zu Zweien vor den Arcaden links und rechts symmetrisch aufgestellt sind, iness Madonna mit dem Kinde dazwischen auf dem Podium thront. Sie sind etwas unter Lebensgröße, aber mit gewissenhafter Nachahmung bestimmter Modelle gegeben. Eine sehr aner kennenswerthe Leistung ist das nackte Christkind, das, von der Seite gesehen, gegen die Mutter gewendet dasteht, mit dem einen Arm ihren Nacken umschlingt, mit der Rechten an ihren Brustlatz greift, aber den Kopf nach dem nebenstehenden Täufer wendet. Der Körper ist wohlgebildet und die Modellirung der rundlichen Formen ausserordentlich genau, so dass wir bereits an Verrocchio's Kinderfiguren denken. Die Mutter stützt das Knäblein mit der Rechten am Schenkel, während die Finger der anderen Hand das Füsschen auf ihrem Schooss berühren. Maria ist eine unter setzte Frauengestalt von keiner besonderen Schönheit, in einer Kleidung, die sich der Zeitmode näher anschliesst. Ihr hellrothes Kleid hat orientalische Besatzstreifen an den engen Aermeln und am Ausschnitt des Halses; der hellblaue Mantel mit gelber Innenseite fällt über die Schulter und beide Kniee. Ihr Kopf mit den blonden Haaren, die in der Mitte gescheitelt und strähnig gekämmt, an den Seiten wulstig abstehen, mit der hohen, runden Stirn, den feinen, hochgezogenen Brauen über kleinen Augen, dem unbedeutenden Näschen und dem spitzen Munde, geht nicht über den Ausdruck der zierlichen Bürgersfrau hinaus, wenn schon aus der ganzen Haltung und Bewegung eine milde Freundlichkeit zu uns redet. Es ist übrigens ein Frauentypus, der auch auf der Predigt des Petrus in der Brancacci-Capelle und in S. Clemente zu Rom als hl. Katharina vorkommt. Weit anziehender ist das nämliche Modell in Profil gesehen, wie es Domenico Veneziano als hl. Lucia rechts hinstellt, mit der **Martyrpalme** in der einen Hand und einem Teller, auf dem sie ihre Augen darbringt, in der anderen. Sie steht in dem gleichen, nur blauen Kleide, mit geschlossenen Füßen in scharlachrothen Schuhen, etwas ängstlich da und hat mit der flachen Brust und dem runden Rücken einen Anflug von Zaghaf tigkeit behalten, als sei sie nicht gewohnt, mit so köstlichen Dingen

in der Hand auf glattem Marmorboden zu wandeln. Aber die Draperie ihres hellrothen Mantels mit grüner Innenseite fällt in sorgfältig geordneten Falten, wie bei den Bronzefiguren Ghiberti's, nieder, die feinen Hände sind in zierlicher Haltung gezeichnet, und das scharf geschnittene Profil des Kopfes, der auf langem, schlankem Halse wie eine Blume auf zartem Stengel schwebt, erinnert an die duftigen Gebilde eines Fra Angelico und Masolino, über deren Durchführung das Antlitz doch weit hinausgeht. Wenig majestätisch erscheint trotz dem kostbarsten Bischofsornat auch S. Nicolaus, der mit Hirtenstab in der Linken und segnend erhobener Rechten in der Mitte zwischen Lucia und dem Thron hervortritt. Es ist die unersetzte Gestalt eines alten Mannes, den die Jahre noch dazu gebeugt haben, ernst und bescheiden in seinem Pomp, aber in auffallendem Gegensatz zu den derberen, doch imposanten Kirchenfürsten des Fra Filippo. Sein prachtvoller Chormantel aus grünem Seidenamast mit eingewirkten goldenen Früchten, dessen breite Kante vorn mit reicher Stickerei und aufgenähten Perlen geschmückt ist, erinnert an die künstlerische Ausstattung jener geistlichen Gewänder in S. Giovanni, für die Pollajuolo die Geschichten des Täufers gezeichnet und ein geschickter Ricamatore von Venedig verschrieben ward, um sie in Stickerei auszuführen. Auch die Agraffe an der Brust und die Mitra auf dem Haupt sind Kunstwerke aus dem Kirchenschatz, deren gewissenhafte Wiedergabe mit den Wundern niederländischer Kleinmalerei wetteifert, wie irgend Verrocchio und Baldovinetti es versuchten. Desto mehr aber vermischen wir den bedeutenden Charakter des Trägers, der, nachdenklich und bekümmert, doch auch etwas kümmerlich erscheint und mit der sorgfältigsten Durchführung der Züge, bis in die Falten der Haut auf Wangen und Hals, nicht aufkommen kann gegen die äusserlichen Abzeichen einer Würde, die dem Menschen hier nicht innewohnt. Es ist das unverkennbare Vorbild des Benedetto Buonfigli in Perugia geworden, als er in den Fresken des Stadtpalastes S. Ercolano verherrlichen sollte.

Dagegen weist Johannes der Täufer, der dem Bischof auf der anderen Seite gegenüber steht, schon auf ähnliche Typen eines anderen Schülers, des Piero dei Franceschi von Borgo S. Sepolcro hin, dessen braune Gesellen mit zottigem Haar und schwarzen, stechenden Augen, mit breiter Nase und wulstigen Lippen hier beinahe ihr Urbild finden. Und der geistige Ausdruck ist so gering, dass an der abschreckenden Erscheinung des halbverwilderten Wüstenmenschen die sorgsame und richtige Darstellung der nackten Glieder, die emsige Nachbildung des Fellkleides, der schmutzigen Zehen und Fussnägel uns kaum die Anerkennung abgewinnt, die sie verdienen möchte. Dagegen überrascht die Verbindung dieses dunkeln Körpers in seinem Kittel von Kameelhaar mit einem farbenprächtigen rothen Mantel, dessen blaugraue Kehrseite, ins Grüne hinüberspielend, den coloristischen Sinn des Malers neben seiner strengen plastischen Schärfe sehr lebhaft vor Augen stellt. Der silberne Stab mit Kreuz darauf lässt schon die herrschende Farbe der letzten Gestalt anklingen. Dies ist ein Bettelmönch in hellgrauer Kutte, in dem wir S. Franciscus erkennen sollen, aber sichtlich ein Modell, das dem Künstler daneben auch als S. Nicolaus gedient hat. Er steht gesenkten Hauptes, ganz vertieft

ins Lesen eines Buches, wie der bärtige Eremit vom Tabernakel der Carnesecchi, und berührt mit den zusammengedrückten Fingerspitzen der Rechten die Brust, wie zu eindringlicher Beherzigung des Inhalts, den die Blätter im rothen Einband vor die Seele rufen. Wie hier das Scharlachroth vom Mantel des Täufers als leichte Note im Silberton und lauter in den Schuhen Lucia's drüben wiederkehrt, so spielen die Farben roth, grün, blau wie ein schillernder Regenbogen an den Stufen des Thrones bis hinein in die Nischen der Exedra im Hintergrund. Dieser Maler, der mit eifrigster Treue die Nachbildung der Wirklichkeit fast über Alles stellt, hat noch ein weiteres Streben, das ihn von seinen realistischen Gesinnungsgenossen in Florenz eigenthümlich unterscheidet: er sucht in seinen Farben befriedigende Harmonie und glaubt, wie seine Nachfolger auf diesem Wege, kein besseres Vorbild zu finden, als die Farbenbrücke, die am regengrauen Himmel erscheint, bei seiner hohen Meisterin Natur. Wer dies beachtet, wird auch in dem abgeriebenen Tafelbilde noch gern der Führung des Lichtes nachgehen und nicht unbeachtet lassen, dass über der Loggia, wo Madonna thront, die Sonne steht und ihren lichten Schein über das Dach hinein sendet gegen den Garten zu, so dass die Rückmauer mit den Nischen durch eine schräge Linie in eine voll beleuchtete und eine beschattete Hälfte getrennt wird, und vorn die Körper der hl. Lucia und des Bischofs einen kurzen Schlagschatten auf den glänzenden Boden werfen.

Wesentlich naiver erscheint allerdings das kleine Predellenstück in Berlin, das den Tod der hl. Lucia darstellt und unzweifelhaft zu diesem Altarwerk gehört hat²³⁾. Im Innern eines Palasthofes knieend, wird die Heilige durch einen Dolchstoß in den Nacken von Henkershand hingemordet, indess vom Söller eines Vorbaues der Statthalter von Sicilien herabschaut. Die Bewegung des Schergen ist lebhaft und sicher erfasst, die Haltung der frommen Jungfrau, die sich selbst schon ihrer Augen beraubt hat, rührend in ihrer Einfalt, und bis in die betend erhobenen Hände in ihrer weichen Bildung und eigenthümlichen Zuspitzung verräth sich die persönliche Ausführung des Meisters wie seine lichte, heitere Färbung. — Die drei anderen Stücke des Gradino; mit Geschichten der übrigen Heiligen, sowie das Mittelstück unter der thronenden Madonna scheinen verschollen oder zerstört zu sein²⁴⁾.

Die drei männlichen Gestalten des Hauptbildes in den Uffizien weisen aber mit aller Entschiedenheit noch auf ein anderes Werk desselben Meisters hin: auf ein stark beschädigtes Wandgemälde im Seitenschiff von Sta. Croce zu Florenz. Neben Donatello's Verkündigungsalter erkennt man bei gutem Licht in einer gemalten Bogenöffnung, durch die man scheinbar ins Freie

²³⁾ Vergl. Bode im Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen V, 89 f., wo auch eine Abbildung, und Meyer im Berliner Galeriewerk (1890) »Die florentinische Malerschule des 15. Jahrhunderts«.

²⁴⁾ Zur Vervollständigung des beglaubigten Werkes sei aus dem Inventar des Lor. Medici erwähnt: »Uno panno dipintovi una figura a sedere in uno tabernacolo mezza nuda con uno teschio in mano, di mano di maestro Domenico da Vinegia, colorita a olio, contraffatta a marmo«, fol. 10 (E. Müntz, Les Collections des Médici, S. 84). Ueber eine andere Arbeit fol. 8, vergl. unten.

blickt, das nämliche Paar von Heiligen, das auf dem Altar aus S. Lucia zur Seite des Thrones gesellt ist: S. Johannes den Täufer mit S. Franciscus von Assisi. Vasari schreibt das Bild schon in der ersten Ausgabe seiner Vite dem Andrea del Castagno²⁵⁾ zu, während eine andere Tradition den Pollajuolo als Autor erkennen will²⁶⁾. Beide Urtheile, die nicht auf urkundlichem Beweis beruhen, sind durch die neuere Kritik aufgehoben, die sich auf Grund genauester Vergleichung für Domenico Veneziano entscheidet. Neuerdings neigt auch Cavalcaselle, der es noch im Leben Castagno's erwähnt²⁷⁾, unverkennbar dieser Einsicht zu, die Morelli ausgesprochen hatte²⁸⁾.

Johannes der Täufer steht links, mit der Schulter fast an die innere Wandung des Durchgangs stossend, in dem die beiden Asketen, der Heilige der Stadt und der Heilige des Klosters, hier erscheinen. Sein Körper lastet auf dem linken Bein, dessen Fusssohle, fest auf dem Boden auftretend, für das Auge verschwindet, während das rechte Bein, leicht vorgesetzt, die Zehen über den Rand der fensterähnlichen Wandöffnung schiebt. Der rechte Arm hängt gerade herunter und in den Fingern der rückwärts gestreckten Hand spielt die Geberde des hingebenden Bekenners nach, in der sich die Linke mit zusammengelegten Fingerspitzen, genau so wie bei S. Franciscus im Bilde der Uffizien, an die Brust drückt, während der Blick des aufwärts gerichteten Hauptes sich verehrend zum Himmel wendet. Die nackten Formen des hageren, aber muskelkräftigen Körpers entsprechen dem gleichen Streben wie der Johannes des Domenico Veneziano im Altarwerk von S. Lucia, nur sind sie im Sinne Donatello's noch genauer ins Einzelne durchgearbeitet und geben gewissenhaft das Aussehen eines gealterten Lastträgers mit seinen wulstigen Gelenkkapseln und seinen krampfartig geschwollenen Adersträngen unter der ledernen Haut. Auf den breiten Schultern sitzt ein starker Hals, sonnenverbrannt und durchfurcht wie das Antlitz, das ein Schwall zottigen Haares nur noch wüster erscheinen lässt. So erklärt sich wohl Vasari's Zuschreibung an Castagno; aber es fehlt die ungeberdige Grossheit und derbere Wucht dieses Contadino unter den Malern, während die Energie des seelischen Affects, die Innigkeit der Verzückung, die alle Glieder dieses gestählten Körpers durchbebt, über das Ausdrucksvermögen dieses Zeitgenossen hinausgeht. Und wie diese Ergriffenheit des ganzen Menschen spricht für Domenico Veneziano auch die Eigenschaft der Malerei, die ihm allein damals gegeben war. Das Fellkleid, dessen rauhe Seite nach innen gekehrt ist, zeigt die glatte Oberfläche der Thierhaut mit ihrem fettigen Glanz trotz aller Unbilden, die das Gemälde erfahren hat, noch so meisterhaft wiedergegeben und seine Falten wie alle plastischen Formen von einem Lichtschimmer umspielt, wie Castagno ihn überhaupt nicht versucht hätte. Noch mehr ist dies bei dem braunen Mönchsgewand des Klosterbruders der Fall, der hier als Stifter seines Ordens auftritt, und der malerische Reiz der Lichter und Schatten überwindet die Einförmig-

²⁵⁾ Vergl. Cavalcaselle e Crowe, Storia della Pitt. in Italia V (1892), S. 105, 2.

²⁶⁾ Bei Cavalcaselle a. a. O. S. 107, 1.

²⁷⁾ A. a. O. S. 104 ff.; vergl. aber 106, 1 und 130.

²⁸⁾ Die Werke italienischer Meister, 1880, S. 239, 1.

keit dieser langen, wenn auch faltenreichen Tuchhülle. Die dunkle Gestalt steht, gesenkten Hauptes herabschauend auf die betend gefalteten Hände, gerade vor der Oeffnung in der Kirchenwand, die den blauen Himmel und die grüne Landschaft hereinschauen lässt. Nur die hellbeleuchtete Stirn und der goldene Heiligenschein stehen vor der Tonnenwölbung, unter der die beiden Körper in doppelter Beleuchtung zum Vorschein kommen. Der Typus des heiligen Franciscus ähnelt derselben Person auf dem Bilde der Uffizien, in der Drehung des Kopfes aber noch mehr dem Bischof Nicolaus, während die Faltengebung der Kutte vielfach an die des Mönches anklingt. Sehr charakteristisch sind die zugespitzten Finger der Hände, obgleich auch sie breiter, ausgearbeiteter und unedler erscheinen, gleich dem verwetterten Antlitz mit seinen starken Backenknochen unter dem mächtigen Ohre. Aus den Wundmalen gehen drei goldene Strahlen hervor, wie auf dem Fresco in London aus dem Munde Gottvaters und dem Wolkenkranz. Die ganze Beschaffenheit der Malerei in ihrem jetzigen Zustand, der es nur bei hellstem Tageslicht völlig erkennbar macht, scheint für starke Zuhilfenahme des Leinöls zu sprechen, die nach Allem nur Domenico damals, nicht Andrea del Castagno verstand²⁹⁾.

Wie Donatello's plastische Gestalten solcher Büsser wird man auch diese beiden Asketen des Domenico Veneziano einer vorgerückten Zeit seines Lebens zuschreiben müssen, das im Mai 1461 geendet hat³⁰⁾. Dagegen gehört nach seinem einfacheren Charakter einer etwas früheren Periode wohl noch ein Beispiel seiner schlichtesten Wandmalerei an, das ebenfalls unter fremdem Namen geht. In den Uffizien ist im schmalen Zimmer neben der Tribuna der Kopf eines alten Mannes in grosser Mütze und weissem Rock ausgestellt, der auf einen Ziegelstein gemalt, bei Gelegenheit einer Frescoarbeit entstanden sein mag, wie das Bildniss Signorelli's und des Operajo von Orvieto. An den Namen Masaccio, den das Werk trägt (Kat. Nr. 1167), glaubt die kritische Forschung wohl nicht mehr, sondern wird eher geneigt sein, der Breite und Energie des Ganzen wie dem grossen Ohr zu Folge an Fra Filippo zu denken. Mir scheint die Helligkeit der Farbe, die scharfe Beleuchtung und plastische Strenge des bartlosen Angesichts und die tief eingegrabenen Linien der Gesichtstheile wie der Hautfalten vielmehr für Domenico Veneziano zu zeugen³¹⁾. Doch das nebenbei! Mit den spärlichen Merkmalen, die ein solcher Porträtkopf allein gewährt, ist die Entscheidung naturgemäss nicht so sicher möglich, wie bei dem Fresco in Sta. Croce, wo zwei ganze Gestalten von Heiligen dastehen, die auch sonst in dem beglaubigten Werk des Meisters vorhanden sind.

Eine neue Bestätigung für das Eigenthumsrecht des Domenico Veneziano an dem Heiligenpaar in Sta. Croce finden wir endlich im Dom zu Prato, in dem abgenommenen Wandbild des Beato Jacopo da Todi und den zugehörigen Nischenfiguren der Cappella dell' Assunta, die wir, auf zahlreiche Beweisgründe

²⁹⁾ Phot. Brogi 6963.

³⁰⁾ Domenico wurde am 15. Mai 1461 in S. Piero Gattolino bestattet.

³¹⁾ Phot. Alinari 675.

gestützt, für diesen Quattrocentisten in Anspruch nehmen. Die ganze Art, wie der Minoritenmönch von Todi in seiner Nische dasteht, indem der Fuss des Standbeins hinter den anderen zurücktritt, die Zehe des vorderen etwas über den Rand der Schwelle sieht und der vordere Theil des linken Fusses nicht mehr gesehen wird, weil der Augenpunkt tiefer liegt, die überraschende lichtumflossene Rundung aller Formen im Dunkel der Wandvertiefung, selbst die Strahlen, die hier die Stelle der goldenen Scheibe bei wirklichen Heiligen vertreten, — all' diese Eigenthümlichkeiten stimmen zu charakteristisch und ausschliesslich mit dem Fresco in Sta. Croce (wie dem Tabernakel in London) überein, dass wir zu dieser vermuthlich letzten Leistung des Meisters, die wir in Florenz besitzen, wohl die Einzelgestalt des Jacopo da Todi als ziemlich weit vorausliegende Vorstufe betrachten dürfen. Das abgenommene Wandbild im Capitelsaal zu Prato hängt durch ein äusserliches, aber darum nicht weniger willkommenes Kennzeichen auch mit den beglaubigten Arbeiten des Domenico Veneziano zusammen, — durch eine Nebensache, die mehr als jede noch so exacte Vergleichung menschlicher Formen und malerischen Verfahrens überzeugen mag, wo wir es nicht mit geschulten Kunsthistorikern zu thun hätten. Das ist die aufgemalte und wohlerhaltene Inschrift unter der Nische, deren Buchstaben mit der Bezeichnung Domenico's auf seinem Altarwerk in den Uffizien identisch sind ³²⁾. Die gleiche Verwendung zeitüblicher Schrift würde an sich nicht viel besagen, vielleicht nur der näheren Abgrenzung der Entstehungszeit dienen können. Hier jedoch kommt eine Absonderlichkeit hinzu, die persönlich scheint. Nicht nur das schmale E, das breite O und der gebrochene Querbalken des A sind in der Inschrift am Thron der Madonna gleich, sondern auch das seltsame D mit oben eingedrücktem Bogen, durch den es Verwandtschaft mit der umgekehrten Form des ebenso eigenartigen P bekommt, dessen stark geschweiften Bogen unten durch den senkrechten Strich hindurchgezogen ist, — eine Kleinigkeit, die leider an der Inschrift der Uffizien- tafel verlöscht, aber sichtlich abgerieben oder absichtlich verbessert ist.

Eine ähnliche äusserliche Uebereinstimmung findet zwischen dem geometrisch gemusterten Marmorboden auf der Altartafel und der Ornamentation der Gewölbrücken unserer Cappella dell' Assunta statt, — der Beweis einer Vorliebe für eingelegte Kanten aus kostbaren Steinsorten, die wir auch im Tabernakel der Carnesecchi zu London als Erbtheil der venezianischen Heimath Domenicos bezeichnet haben, während diese vermeintlich *cosmatenähnliche* Musterung der Rippen in Prato wohl Crowe und Cavalcaselle veranlasst hat, in der ganzen Decoration dieser Theile die Hand eines Anhängers der Trecentoschule zu erblicken. Wir indessen sehen uns dringend genug auf die sonstige Vergleichung der Fresken in Prato mit den anerkannten Arbeiten des Domenico gewiesen, auf dessen persönliche Stellung zwischen Paolo Uccello und Piero de' Franceschi schon bei der Analyse des ganzen Cyclus alle historischen Erwägungen über den Urheber hingedrängt hatten. Wie am Eingange der Capelle S. Hieronymus als Büsser durch die Bildung des Nackten an Johannes

³²⁾ Vergl. die Photographie von Alinari Nr. 11496 und 561.

den Täufer auf dem Altarwerk aus S. Lucia dei Bardi gemahnt; wie S. Franciscus hier in Prato sich zu demselben Heiligen des nämlichen Werkes gleichsam als ein jüngerer Bruder verhält, während das Fresco in Sta. Croce ihn vollends gealtert zeigt, — indess seine erhobenen Hände wieder denen Gottvaters über der Madonna in London gleichen; so hat Jacopone da Todi die »weich gebildeten, spitz zulaufenden Hände, die dem Meister eigenthümlich sind«, und die ganze untere Partie seines Gesichtes, von der Nase abwärts, stimmt mit Johannes dem Täufer in den Uffizien überein, besonders in dem Schnitt des Mundes, den wir vorhin charakterisirt haben. Und hier begegnen wir einem unschönen Fehler, der bei Domenico Veneziano sich leicht überall einstellt, wo er die Mundpartie von vorn zeigt: in der Mitte der Oberlippe liebt er, wo er Profile zeichnet, eine vorspringende Zuspitzung, hier dagegen an derselben Stelle eine Abplattung, als sei die natürliche Rundung der vollen Lippen eingedrückt oder weggeschnitten.

In den decorativen Einfassungen sonst, die wir im Gegensatz zu Crowe und Cavalcaselle dem Urheber der oberen Theile zuweisen mussten, begegnet jene Reihe mannigfaltig gestellter Köpfe, die nun mit ihren schwierigen Verkürzungen die perspectivischen Kunststücke des Domenico Veneziano bereichern. Hier erscheinen aber auch die reizenden Bildnisse in scharfem Profil, die sich aufs Engste der hl. Lucia im Altarwerke der Uffizien anschliessen, d. h. einem Gebilde unseres Meisters, das immer als besonders charakteristische Aeusserung seiner Kunst gegolten hat. Hier ruft die verschleierte Dame neben dem Tempelgang Marias eine Gruppe verwandter weiblicher Profilköpfe ins Gedächtniss, in denen man früher schon den Einfluss der Medaillen eines Vittore Pisanello oder Matteo de Pasti gespürt hat, ohne einen Künstlernamen für sie zu wissen. Es sind ausserordentlich sorgfältige Tafelbilder von hellem Ton und doch emailartigem Schmelz der Farbe, die gewöhnlich unter dem Namen des Piero de' Franceschi gehen, da man sie mit dem Bildniss der Battista Sforza von Pesaro, der Gemahlin Federigo's von Urbino, in den Uffizien verglich, — nicht mit Unrecht bis zu gewissem Grade, und wir brauchen statt dieses Meisters von Borgo S. Sepolcro, der bei Domenico Veneziano gelernt, nur diesen Lehrer selbst in seine Ansprüche wieder einzusetzen. Ich meine besonders eine ältere Dame mit Perlhaube und Schleier in der Nationalgalerie zu London ³³⁾, die jedenfalls ebenso viel Aehnlichkeit mit der »gealterten Isotta von Rimini« hat, wie jene Marmorbüste im Camposanto zu Pisa, die wohl am ehesten Matteo Civitali gehören wird. Dann das anmuthige junge Mädchen im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand, das dort als Fra Filippo gilt, auch mit diesem Namen nicht weit von ihrem eigentlichen Urheber entfernt, den auch Bode schon als Domenico Veneziano bestimmt hat ³⁴⁾. Wie beim Ornat des hl. Nicolaus auf der Altartafel in den Uffizien malt er auch hier mit Vorliebe

³³⁾ Nr. 585. Vergl. Nr. 758.

³⁴⁾ Phot. Marcozzi unter dem Namen Fra Filippo. Vergl. Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen V, p. 89 f. und dazu den von Lippmann im I. Bd. publicirten Kupferstich eines solchen Frauenkopfes im Berliner Cabinet.

und Virtuosität die ganze Zier des Zeitcostüms mit Perlen, Gewandstickerei und Goldschmiedsarbeit, so eingehend und genau, wie nur je Pisanello, Baldovinetti, Verrocchio oder Pollajuolo gethan, und besonders wirksam erscheint am Halse des jungen Mädchens in Mailand die Perlenschnur, die wir, einem Rosenkranz ähnlich, schon bei der Hoffnung an der Decke der Capelle in Prato treffen. In der Einzelbildung des Profils bis hinein in die Zeichnung des vorstehenden Lippenrandes und des geblähten Nasenflügels finden wir die Weise desselben Künstlers in den weiblichen Köpfen der Wochenstube S. Annas wieder, wie auf dem Bildniss des knieenden Stifters beim Tempelgang, während jenes Londoner Bild sich den älteren Gevatterinnen in der Geburt Marias anreihet. Das sind jedenfalls Erscheinungen, wie sie Vasari in den Wandgemälden unseres Meisters im Chor von S. Egidio gesehen hat, während im Besitz der Familie Medici wenigstens »un colmetto con dua sportelli« erwähnt wird, »dipintovi dentro una testa di una dama, di mano di maestro Domenico da Vinegia«, und in den Uffizien jenem oben besprochenen Greisenkopf gegenüber noch das Profil einer solchen Dame hängt, das in dem abgeriebenen und von moderner Hand wiederhergestellten Zustand der Malerei, doch immer noch am meisten Anrecht auf denselben Künstlernamen hat, da bei dem lichten, durch und durch heiteren Ton der Farbenreste wohl an die Hand des Antonio Pollajuolo nicht zu denken ist³⁵⁾. Ueberall die nämliche runde Stirn mit dem straff zurückgezogenen, wenn nicht gar wegrasirten Haar, das die Kugelform noch stärker hervorbringt; die nämliche Eigenthümlichkeit in der Linie des Nackens und der ganzen Silhouette auf blauem Grund. Wie die erste unter den Besucherinnen bei S. Anna als Vorstufe der hl. Lucia im Altarbilde der Uffizien gelten darf, so stimmt auf dem Tempelgang auch der Kopf des alten Joachim überzeugend genug mit dem bärtigen Eremiten überein, der vom Tabernakel der Carnesecchi als Fragment in London erhalten blieb.

Darnach wird auch die letzte Darstellung, die Disputation S. Stephans vor der Synagoge, in der wir so viel Verwandtschaft mit Uccello und Castagno erkennen, von demselben Künstler herrühren, wie die eben genannten; der malerischen Behandlung nach können sie alle nur diesem Einen gehören. Die architektonische Anschauung, der Aufbau der Bühne für die Historien hier haben zu viel innerliche Uebereinstimmung mit der auffallenden Ausstattung des Altarwerkes in den Uffizien, dass in richtiger Erwägung dieser Besonderheit allein schon auf den Namen des Künstlers geschlossen werden müsste, der sich dort am Thron der Madonna bezeichnet hat. Denn nehmen wir all' diese architektonischen Einzelformen zusammen, so gehen sie, wie bereits gesagt worden, über die Periode des Starnina weit hinaus und zeugen in mehreren Theilen von der entwickelten Renaissance, die der Maler vor Augen hatte, während in anderen doch noch die Unentschiedenheit des Uebergangs hervortritt, in dem sich gothische Schlankheit, Spitzbogen und Strebesysteme ganz friedlich mit classischem Gebälk, Rundbogen und cannellirten Pilastern vertragen, so dass wir die Namen Masolino, Fra Angelico und Ghi-

³⁵⁾ Katalog Nr. 1204. Photographie Alinari 983.

berti zur Vergleichung riefen. Eine solche historische Stellung entspricht aufs Genaueste der des Domenico di Bartolommeo da Venezia. Zum Ueberfluss finden wir in dem Strebewerk über dem Dach der Synagoge, vor der Stephan predigt, die starke Flucht der Linien wie am Thron der Madonna dei Carnesecchi in London, und die schmückenden Kugeln, die hier auf den Eckpfosten stehen, ragen ebenso auf den Fialen des Polygons und den Spitzsäulen der Kuppel dieses Baues auf, während sie auch drüben an der Stiege beim Stübchen S. Anna's und an der Freitreppe, auf der die kleine Maria zum Tempel hinaneilt, nicht fehlen. Und die Anbringung einer erhöhten Bühne in dem Schauspielplatz des Bildes selbst, auf der die Priester und Schriftgelehrten in entsprechend kleinerem Maassstab und doch neben der kindlichen Hauptperson bedeutsam hervorgehoben werden, zeugt ebenso wie die umständliche Erhöhung der sitzenden Madonna zwischen den stehenden Heiligen des Altarwerks eine Kunst der Raumwirkung, die nicht unterschätzt werden sollte, und diesen Meister in die Reihe Derer stellt, die den Compositionsstil eines Ghirlandajo und Fra Bartolommeo und damit auch Raphael's begründet haben.

Wenn es mit diesem Anweis zu vergleichender Betrachtung, der nicht nur gelesen, sondern wenigstens mit Hilfe der Photographien ausgeführt sein will³⁶⁾, gelingen sollte, der Ueberzeugung Eingang zu verschaffen, dass die oberen Theile der Cappella dell' Assunta im Dom zu Prato niemand anders als Domenico Veneziano gehören, so hätten wir damit den Bestand des Lebenswerkes, das von der Hand dieses Meisters nach so viel Verlusten übrig geblieben, um das Doppelte vermehrt und damit einen Ertrag gewonnen, der die eingehende, fast allzu minutiöse Untersuchung der Fresken wohl verlohnt. Fast wichtiger erscheint uns der Zuwachs an historischer Erkenntniss, der mit Einordnung dieser Malereien sich für die Geschichte der florentinischen Malerei und für den Entwicklungsgang des Malers ergibt.

Bis dahin wussten wir aus den beiden bezeichneten Arbeiten nur wenig über das künstlerische Herkommen des Mannes zu entnehmen, der ein Vierteljahrhundert an dem Fortschritt der toscanischen Schule mitgearbeitet hat. Die Fresken in Prato geben mehr Auskunft als der Beisatz »Veneziano« bei seinem Namen. Nicht umsonst sind Crowe und Cavalcaselle auf Gherardo Starnina als Urheber verfallen, weil sie aufs Bestimmteste an dessen Schüler Masolino und zugleich an Fra Angelico gemahnen. Nachdem nun die historisch späteren Elemente in der Kunst, die hier gewaltet, nachgewiesen worden, können jene älteren Anklänge nur als Erbschaft aus der Schule Starnina's erklärt werden. Sie sind also Zeugnisse für die Gemeinschaft des Domenico mit Masolino und Fra Angelico. Dafür spricht besonders die Gestaltenbildung, die in unserer Capelle einer fühlbaren Wandlung unterliegt, oder in dem Neben-

³⁶⁾ Auf einen wichtigen Theil meiner Beweisführung muss ich hier dagegen verzichten, weil er sich nicht wohl schreiben und noch schlechter lesen lässt: auf die Vergleichung der Farben, die eigentlich nur überzeugend gemacht werden könnte, wenn man die Altartafel der Uffizien in der Capelle zu Prato hätte. Wer die Controle an Ort und Stelle nicht scheut, wird mit gutem Farbengedächtniss auch da wohl zu unserer Ansicht gelangen. Die Gesichtspunkte sind bestimmt genug hervorgehoben.

einander zweier verschiedenen Proportionen eine Uebergangsphase in dem Schaffen des Meisters bekrundet. An der Decke und in der Geburt Marias haben wir die schlanken und gestreckten Figuren, die bei Masolino auffallen und immer als Aehnlichkeit mit Fra Angelico bezeichnet worden sind; wir haben sogar seine langen, schmalen Hände mit ihren dünnen, fast knochenlos beweglichen Fingern³⁷⁾ und daneben die demselben Geschmack entsprechende Gewandung mit ihren fließenden Falten, deren schlichtes, feierliches Wallen gelegentlich durch kunstvoll abgetreppte Quergehänge abgelöst wird, die noch Ghiberti's Täufer an Orsanmichele nahekommen. Weiterhin aber, in der Priesterschaft unter dem Tempel und den Stiftern zur Seite, ganz besonders endlich in der Disputa S. Stephans drüben bevorzugt der Maler in verschiedenen Bedingungen des Raumes die kurzen, gedrunghenen Typen, die durch römische Reliefstudien und Rücksicht auf die perspectivische Construction der Bühne immer mehr in Aufnahme kamen. Den nämlichen Gang beobachten wir auf den Wandgewälden Uccello's im Chioströ verde, wo die Schöpfungsgeschichte mit länglichen Trecentofiguren im Sinne Ghiberti's und Masolino's beginnt und die Geschichten Noah's mit gedrunghenen breiten Römertypen schliessen.

Das streng realistische Streben und der Eifer, mit dem er Paolo Uccello's perspectivischen Künsten nachgeht, entfernt auch Domenico Veneziano Schritt für Schritt von der idealeren Weise Angelico's. Und wie schon Starnina spanische Trachten in seiner Capelle im Carmine dargestellt und Masolino im Baptisterium zu Castiglione d'Olonä die Prachtcostüme der vornehmen Gesellschaft abconterfeit, so mischt auch Domenico in Prato getreue Nachbildungen der Zeitmode unter die selbsterfundenen oder überlieferten Typen der biblischen Geschichte bis zu gewissenhafter Wiedergabe des gemusterten Stoffes oder der Pelzverbrämung, wie z. B. in Stephanus und seinen Widersachern. So könnte der Venezianer ebenso gut mit Masolino, der noch 1435 in Castiglione war, aus Oberitalien gekommen sein, bevor er sich 1438 in jenem Brief aus Perugia an Pier di Cosimo Medici wendete, wie andererseits mit Paolo Uccello, der schon 1425 ebenfalls nach Oberitalien gegangen war, in Venedig gearbeitet hatte, wo er sich auch 1432 aufhielt und dann nach Florenz zurückkehrte, um im Auftrag seiner Vaterstadt thätig zu sein. War doch zur selben Zeit, wie diese Florentiner nach Norden zogen, schon Gentile da Fabriano mit seinem Gehilfen Jacopo Bellini von Venedig nach Florenz gekommen und hatte hier Arbeiten hingestellt, deren Einfluss auf die toscanische Malerei nur kurzzeitigen Localpatrioten verborgen bleiben konnte. Das eifrige Studium der natürlichen Erscheinung, die Wiedergabe statuarischer Bestimmtheit der Formen in allen Gestalten, die Durchführung des umgebenden Raumes nach den Grundsätzen der Linearperspective und der Beleuchtung der Körper in diesem Ausschnitt der Wirklichkeit, die emsige Verwerthung der wissenschaftlichen Grundlagen solcher Darstellungsweise, die in Florenz erarbeitet wurden, verbindet Domenico Veneziano ebenso unweigerlich mit Paolo Uccello und

³⁷⁾ Man sehe nur die Dienerin, die das Tablet mit Flaschen u. s. w. hereinbringt.

Masaccio, und da der letztere schon 1428 zu Rom gestorben ist, so bleibt Paolo als nächster Nachbar für Domenico's weitere Entwicklung bedeutsam.

Wenn die Madonna dei Carnesecchi in London durch ihren Marmorhron mit ausgeschweiften Fussplatte auf blumigem Wiesengrund die Wahrzeichen des oberitalienischen Geschmacks zwischen Venedig und Verona zu tragen schien; wenn der schimmernde Mosaikfussboden aus kostbaren Steinsorten auf dem Altarbilde der Uffizien nicht minder als die mannigfaltige Färbung der Architektur, die sich darüber aufbaut, und endlich die überraschende Wiedergabe der Luft als leuchtenden Mediums, das die Körper im sonnen-erhellten Raum umfluthet, — da sich in Florenz damals nicht Ihresgleichen findet, — auf venezianischen Ursprung zurückgeführt werden musste: so erhält das Alles seinen natürlichen Zusammenhang und erklärlichen Fortgang in den Wandgemälden unserer Capelle zu Prato, wo ebenso unzweifelhaft die Schulverwandtschaft mit Masolino und die persönliche Verbindung mit Paolo Uccello wie die nachbarliche Nähe des Masaccio und Castagno hervortreten.

Mit der Entstehungszeit dieser Arbeit des Domenico Veneziano kämen wir nach der stilistischen Schätzung, die mit bisherigen Anhaltspunkten im Leben des Künstlers und im Gange der toscanischen Malerei möglich wäre, in die nämlichen Jahre, in denen sein Antheil an der Ausschmückung des Chores von S. Egidio zu Florenz ihn im Auftrage des Spitals beschäftigt haben muss, da die Zahlungsvermerke von 1439 bis 1445 reichen. Mit den Gegenständen, die Vasari nennt: der Begegnung Joachims und Annas an der goldenen Pforte, der Geburt Marias und dem Sposalizio, berühren sich die Darstellungen in Prato nahe genug. Mit seinem Schüler Piero de' Franceschi soll der Meister dann in der Mark Ancona gewesen und von der Pest aus Loreto verjagt sein, und nach dem Auftreten dieser Krankheit hat man auf 1447 oder 1452 geschlossen. Jedenfalls malt Domenico 1448 in Florenz zwei Brautruhen für Marco Parenti, wird 1454 als Schiedsrichter für die Malereien des Buonfigli im Stadthaus von Perugia neben Fra Filippo und Fra Angelico in Aussicht genommen und ist am 15. Mai 1461 in Florenz zu S. Piero Gattolino bestattet worden.

Die chronologische Erwägung auf Grund des einzigen über die Cappella dell' Assunta in Prato vorhandenen Actenstückes würde damit leidlich genug übereinstimmen. Es bezeugt im Jahre 1447, dass einige Jahre vorher die kostbaren Glasfenster entfernt werden, die der Canonicus Rayner im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts gestiftet hatte. Und der Proposto Milanese, den das Domcapitel für diese Entfernung verantwortlich machte, ist 1448 gestorben, nachdem er die Fenster wieder an ihrem Standort hatte einsetzen lassen. Eine genauere Entscheidung ist überhaupt kaum erreichbar, da die erhaltenen Werke des Meisters, nach denen wir urtheilen müssen, kein Datum bei der Namensinschrift tragen. Jedenfalls gehören die Wandgemälde der Capelle in Prato noch in die frühere Entwicklungsperiode Domenico's, so dass sie sowohl für das Altarwerk in den Uffizien wie für das Fresco in Sta. Croce zu Florenz als lehrreiche Vorstufe gelten dürfen.
