Werk

Titel: Piero di Cosimo. Mit einer Tafel in Heliographie und acht Textabbildungen

Autor: Ulmann , Hermann

Ort: Berlin

Jahr: 1896

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0017|LOG_0032

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Moroni nach Moretto angesehen wird.[1]) Endlich muss ich noch den sehr naiv aufgefassten, ja bäuerischen Christus als Gärtner mit Magdalena als ein Frühbild Mombellos erwähnen, das mit der Galerie Locatelli neuerdings in die Akademie Carrara gekommen ist.

Von anderen Schülern Bonvicinos: Agostino Galeazzi (geboren in Brescia 1523) und Francesco Richino (aus Bione in Val Sabbia) findet sich kein authentisches Werk in Brescia.

Als ein schwacher Nachfolger Morettos kann noch Girolamo Rossi (geboren 1547) genannt werden, von dem in der Galerie Martinengo ein figurenreiches, manieriertes Bild (Nr. 20) und aufserdem in den Kirchen Brescias zahlreiche Altargemälde sich befinden.

Endlich möchte ich noch Gratio Cossali anführen, der eine Beschneidung Christi im Chor der Madonna dei Miracoli gemalt hat. Die reiche, sehr glückliche Komposition ist signiert:

GRATIUS COSSALIS
FAC MDXCIIII

Andere Bilder des farbenprächtigen Künstlers sind in Santa Maria delle Grazie und in Sant' Alessandro.

PIERO DI COSIMO

VON HERMANN ULMANN

Die Werkstätten des Andrea del Verrocchio und des Cosimo Rosselli sind zu wahren Pflanzstätten Florentiner Kunst geworden. Aus ihnen wuchs eine Schar führender Geister hervor, die bis in die Mitte des folgenden Jahrhunderts hinein nicht nur in der engeren Heimat, sondern weit über ihre Grenzen hinaus der Malerei der Zeit das bestimmende Gepräge verliehen. Während dort Leonardo da Vinci und Lorenzo di Credi ihre künstlerische Ausbildung erlangten, Botticelli, Ghirlandajo und Perugino die für ihre spätere Thätigkeit mafsgebenden Eindrücke erhielten, wurden hier neben anderen Piero di Cosimo, Fra Bartolommeo und Albertinelli in die Kunst eingeführt.

Man würde jedoch die Bedeutung Cosimo Rossellis überschätzen, wollte man ihm darum einen gleichen Einfluss auf die unter ihm heranwachsende Generation beimessen, wie ihn Verrocchio ausübte. Hier ein vielseitiges, auf verschiedenen Gebieten der Kunst in gleich hervorragendem Mafse thätiges, allerorten befruchtend wirkendes Genie, dort ein einseitiges, kaum über das Durchschnittsmafs emporragendes, in ausgetretenen Bahnen wandelndes Talent. Dieser ein Künstler ersten Ranges, der sich durch Selbstzucht und unermüdliche Studien zur Höhe durchringt, jener ein fleifsiger und gewissenhaft arbeitender Malermeister, der trotz eines gewissen technischen Könnens sich über das niedrige Niveau seiner natürlichen Beanlagung

[1]) In der Galerie zu Parma wird Mombello mit einem sehr berechtigten Fragezeichen die nackte Halbfigur einer Magdalena zugeschrieben.

nicht zu erheben vermag. Rosselli ist keine erfreuliche Erscheinung in der glänzenden Reihe der Florentiner Meister des Quattrocento. Kein merklicher Fortschritt bei ihm. Kaum der Versuch, die in der Werkstatt eines Stümpers, wie Neri di Bicci, empfangenen ersten Eindrücke zu überwinden. Kein beharrlicher Anlauf, durch engeren Anschluss an Meister wie Andrea del Castagno und Domenico Veneziano, die er sich zeitweilig zum Muster genommen hat, seinen Stil monumentaler zu gestalten, oder in Nacheiferung seines späteren Vorbildes Benozzo Gozzoli sich eine gröfsere Leichtigkeit der Darstellung anzueignen.[1]) Während seine verknöcherte Kunst sich ganz vorteilhaft neben den altertümlichen Erzeugnissen der Sieneser Malerschule des XV Jahrhunderts ausnimmt und dort in minderwertiger Gesellschaft auch eher Anerkennung finden würde, erregt sie nur Missbehagen inmitten des reichen, frischen Kunstbetriebes seiner Vaterstadt.[2]) Man wundert sich, dass er einem schnell reifenden Talente, wie Baccio della Porta, genügen und junge Kräfte an sich fesseln konnte, wo doch ganz andere Lehrer zu Gebote standen. Wir irren daher kaum in der Annahme, dass es nicht Rosselli selbst war, der seiner Bottega bei Sta. Maria in Campo diese Anziehungskraft gab, sondern sein als Gehilfe bei ihm weilender Schüler Piero, dessen Anregung die Anfänger suchten.

Piero di Cosimo, nicht Rosselli, ist als eigentlicher Lehrer Fra Bartolommeos und Albertinellis zu betrachten, wie er auch der Lehrer des Andrea del Sarto und Jacopo Pontormo war. Seinen Einfluss zeigen ihre ersten Werke. Die von ihm erhaltenen Eindrücke verlieren jene Künstler selbst in ihren späteren Arbeiten niemals ganz. Auch auf Franciabigio, Ridolfo Ghirlandajo und Bugiardini hat Piero bestimmend eingewirkt. Leonardos Errungenschaften auf formalem wie technischem Gebiete hat zum guten Teil er der jüngeren Generation übermittelt. Der eigenartige Charakter seiner Kunst macht ihn zu einer der anziehendsten Persönlichkeiten unter den zeitgenössischen Malern. Piero ist somit ein wichtiger Faktor in der Entwickelung der florentinischen Malerschule. Ihm eine eingehende Betrachtung zu widmen, erscheint

---

[1]) Beziehungen zu Andrea del Castagno treten in den wenig beachteten Decken- und Wandgemälden der Cappella Salutati im Dom zu Fiesole hervor, die aus stilistischen Gründen für Werke Rossellis zu gelten haben. Ihre Entstehung fällt aller Wahrscheinlichkeit nach in das Jahr 1466, in welchem Bischof Salutati, wie eine Inschrift besagt, die Kapelle ausschmückte und sein von Mino gemeifseltes Grabmal errichtete. Besonders in den stehenden Figuren des hl. Leonhard und Johannes des Täufers neben dem Fenster ahmt Cosimo Andrea nach. Sein Vorbild war auch für die Köpfe, den Gliederbau und die Gewandung der Propheten an der Decke mafsgebend. Auch das frühe Bild Rossellis mit der hl. Barbara zwischen Johannes und Paulus in der Akademie zu Florenz zeigt in den klotzigen, grobgefügten Männergestalten, in der wulstigen Gewandung und im Typus der Barbara Beziehungen zu Castagno. Dagegen lassen die Cosimo zugeschriebene Anna selbdritt zwischen vier Heiligen von 1471 in Berlin (Nr. 59A), sowie ein seit kurzem im ersten Korridor der Uffizien aufgestelltes unbenannt gebliebenes Madonnenbild mit Engeln besonders in der hellen Färbung Zusammenhang mit Domenico Veneziano erkennen. Mit Benozzo Gozzoli teilt Rosselli mehr einen inneren gleichartigen Zug in der Darstellung historischer Begebenheiten als äufserliche Stilmerkmale. Dass er als Gehilfe Benozzos im Campo Santo zu Pisa mitbeschäftigt gewesen sei, wie angenommen wird, ist jedoch nicht wahrscheinlich, da sich seine Arbeit in keinem jener Fresken nachweisen lässt.

[2]) Dass Rosselli einige Eigenschaften mit den Sieneser Zeitgenossen gemein hat, zeigt der Umstand, dass die von Fungai herrührende Krönung Mariä in den Uffizien noch immer als ein Werk seiner Hand ausgestellt ist.

um so mehr angezeigt, als er in der einschlägigen Litteratur bisher allzu stiefmütterlich behandelt worden ist.[1])

Unsere Aufgabe ist es, im folgenden durch den Versuch, die Werke Pieros auf Grund stilistischer Kriterien in der Folge ihrer mutmaſslichen Entstehung zu besprechen, ein Bild seiner künstlerischen Entwickelung zu geben und die Stellung zu kennzeichnen, die er seinen älteren und jüngeren Zeitgenossen gegenüber einnimmt.

Wir sind dabei ausschlieſslich auf die Werke selbst angewiesen, denn die Urkunden lassen uns völlig im Stich. Alles, was wir aus ihnen erfahren, ist, dass Piero zu Florenz 1462 geboren wurde und ebenda 1521 starb, dass er 1480 ohne Lohn als Lehrling in der Werkstatt Cosimo Rossellis arbeitete und 1503 sich in der Schar der Künstler befand, die über die Aufstellung von Michelangelos Davidstatue ihr Gutachten abzugeben hatten. Sein Vater hieſs Lorenzo; der Familienname, den kein Biograph überliefert, war vermutlich Chimenti, wenigstens wird Lorenzo so in dem Register der Florentiner Malergilde genannt, wo er und sein Bruder Balbo als Maler aufgeführt sind.[2]) Daraus geht hervor, dass Pieros Vater nicht nur Goldschmied war, wie Vasari berichtet, sondern, einer verbreiteten Sitte der Zeit gemäſs, nebenbei auch das Malerhandwerk betrieb. Seinen Beinamen erhielt Piero nach seinem Lehrer Cosimo Rosselli, der ihm ganz besonders zugethan war und ihn wie einen eigenen Sohn hielt. Dies überliefert Vasari, unsere einzige Quelle, da der Anonymus Magliabechianus und Antonio Billi über unseren Künstler schweigen. Seine Angaben verdienen besondere Beachtung, da sie von Zeitgenossen und Schülern Pieros, wie von Francesco da San Gallo, Andrea del Sarto und Andrea Feltrini herrühren. Jedoch zum Teil stark anekdotenhaft und bis zu einem gewissen Grade tendenziös gefärbt, müssen sie mit Vorbehalt aufgenommen werden. Immer spricht der zu Ehren und Würden gelangte glatte Höfling, der auf den reich begabten, gesellschaftlich jedoch unmöglichen Sonderling herabblickt.

Während Vasari ausführlich all den Klatsch berichtet, den man sich über die Lebensgewohnheiten Pieros erzählte, macht er keine oder nur ganz nebensächliche Angaben, die zur Datierung seiner Werke dienen können. Hier kommt uns nun der bisher ganz unbeachtet gelassene Umstand zur Hilfe, dass wir ein mit Namen und Jahreszahl bezeichnetes Bild besitzen, das einen sicheren Ausgangspunkt für die Untersuchung über seinen Entwickelungsgang bildet. Es ist ein um so wertvolleres Dokument, als es nicht nur das einzige bezeichnete, sondern auch das vermutlich früheste uns erhaltene Werk seiner Hand ist. Das Bild hängt jetzt im Chor der Klosterkirche S. Francesco auf der Höhe von Fiesole. Ursprünglich schmückte es den Hochaltar, musste aber bereits im vorigen Jahrhundert einem späteren Machwerk, der Stigmatisation des hl. Franz, weichen.

Dargestellt ist die Krönung der Maria, aber etwas abweichend von der gewöhnlichen Auffassung. Nicht die Krone setzt der greise Gottvater der links vor ihm

[1]) Das Kapitel bei Crowe und Cavalcaselle ist eines der ungenügendsten in dem sonst so vortrefflichen Buche. Auch im Cicerone ist Piero unter Gebühr schlecht weggekommen. Julius Meyer (Jahrbuch d. K. Preuſs. Kunstsamml. XI S. 30 ff.) hat ihn im Zusammenhange mit seinen Zeitgenossen ebenfalls nur kurz behandelt. Das gröſste Verdienst um die Bestimmung seiner Bilder hat sich Frizzoni erworben (Arte italiana del Rinascimento, saggi critici, Milano 1891). Auch Morelli (Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom etc.), J. P. Richter (Italian Art in the National Gallery, London 1883) und Schmarsow (Melozzo da Forli, Stuttgart 1886) haben zur Kenntnis seiner Werke beigetragen.

[2]) Vergl. die Mitteilung Milanesis bei Crowe und Cavalcaselle IV S. 433.

auf Wolken knieenden Maria aufs Haupt, sondern mit einem stabartigen Scepter berührt er ihre Stirn. Rechts in gleicher Höhe mit ihr kniet ein Engel, in den Händen ein Schriftband mit Worten zu ihrem Lobe, dessen Enden zwei nur mit dem Oberkörper aus den Wolken hervorragende Engel halten. Ein ähnliches Engelpaar, ebenfalls mit einem Schriftband, wird hinter Maria sichtbar. Gottvater hat ein offenes Buch auf das Knie aufgestützt. Cherubim säumen die Wolken zu ihren Häupten. Unten auf Erden sind sechs Heilige versammelt, die durch Wort und Schrift ganz besonders die Jungfrau verherrlicht haben. Sie tragen Tafeln, Bücher und Bandstreifen mit diesbezüglichen Äufserungen und Stellen aus ihren Werken. In der Mitte auf einem Postamente, vor den anderen ausgezeichnet, knieen Franz und Hieronymus. Der Mönch wendet sich zu seinem mit dem Büfserhemd bekleideten Nachbar und deutet mit den nägeldurchbohrten Händen nach oben, während der Kirchenvater auf eine Stelle seiner Tafel hinweist. Neben ihnen auf beiden Seiten sieht man stehend gedacht je zwei Heilige, nur in halber Figur von den Hüften aufwärts. Der eine rechts in Bischofstracht herausschauend ist Augustin, der andere in der Kutte begeistert nach oben blickend ist Thomas von Aquino. Von den beiden zur Linken ist der Mönch in weifsem Gewand Bernhard, der lesende Bischof neben ihm vermutlich Bonaventura. Die Bezeichnung des Bildes, die jetzt vom Rahmen verdeckt wird, befindet sich unten links in der Ecke und lautet:

Pier di Cosimo 1480.

Vasari erwähnt das Werk nicht, sondern an seiner Stelle eine Conceptio nel tramezzo della chiesa. Man möchte annehmen, er habe sich hier, wie so manches Mal, in der Angabe des Gegenstandes geirrt, ein leichterklärliches Versehen bei der ungewöhnlichen Art der Darstellung. Wenn er die Figuren non molto grandi nennt, so soll das wohl heifsen, dass sie unter Lebensgröfse sind. Im vorigen Jahrhundert wird das Bild als Werk Pieros von Bandini[1]) und Moreni[2]) schon an seinem jetzigen Platze erwähnt. Rumohr ist der erste und einzige unter den Neueren, der es anführt und die Bezeichnung gelesen hat.[3]) Da er jedoch den Gegenstand des Bildes nicht angiebt, so konnten es Crowe und Cavalcaselle, denen die unter dem Rahmen versteckte Bezeichnung verborgen blieb, nicht auffinden.[4])

Lange Jahre hindurch auf seinem ursprünglichen Platze dem Kerzenqualm ausgesetzt, hat es durch eine vermutlich bei der Übertragung stattgefundene Reinigung seine Farbe fast völlig eingebüfst und macht zuerst einen fremdartigen Eindruck. Man versteht, wie Rumohr wohl speciell im Hinblick auf das schwere und fahle Kolorit darauf verfiel, eine frühe Berührung Pieros mit lombardischen Malern zu vermuten. Die scheinbar lombardischen Züge erklären sich jedoch einfach aus den Beziehungen Pieros zu Leonardo. Sie treten in der Form und dem Ausdruck der Köpfe der Engel und in dem gesteigerten Gefühlsleben bei den Heiligen merkbar hervor, wenn auch lange nicht in so starkem Mafse wie später. In der Künstlerinschrift die Ausstofsung des Endvokals bei Piero ist ebenfalls nicht specifisch lombardisch, wie Rumohr glaubt. Sie findet sich im florentinischen Dialekt sogar sehr häufig, z. B. in

[1]) Angelo M. Bandini, Lettere XII ad un amico, nelle quali si ricerca e s' illustra l' antica e moderna situazione della Città di Fiesole, Firenze 1776, S. 139.

[2]) Domenico Moreni, Notizie istoriche dei Contorni di Firenze, Parte terza, Firenze 1792, S. 205.

[3]) Italienische Forschungen II S. 352.

[4]) Geschichte der italienischen Malerei, deutsche Ausgabe, IV S. 438 Anm.

Namen wie Pier Francesco de' Medici, Pier Soderini, Pier Crescenzi, Pier Giambullari u. a.

Ein Zusammenhang mit Cosimo Rosselli giebt sich in dem Stil des Bildes kaum zu erkennen. Und doch befand sich Piero gerade damals, der Katasterangabe seines Vaters gemäfs, in der Werkstatt Cosimos. Ja er weilte, falls die Mitteilung Vasaris in der ersten Auflage seiner Viten auf Wahrheit beruht, schon seit seinem zwölften Jahre dort. Nur Gottvater ähnelt etwas den Greisengestalten seines Lehrers, sonst wird man bei einzelnen Köpfen, wie bei dem Bischof links, an Filippino — aber auch nur entfernt — erinnert. Man möchte vermuten, Piero habe die ersten Jahre seiner Lehrzeit bei seinem Vater oder Oheim durchgemacht, die ja beide Maler waren. Freilich sind von ihnen nachweisbare Werke nicht erhalten, aus denen man ihren Stil kennen lernen könnte. Aufserdem erinnert unser Gemälde an Jugendarbeiten Fra Bartolommeos und Albertinellis, wie an das 1498—1499 gemeinsam vollendete Jüngste Gericht in Sta. Maria Nuova und an des ersteren Vision des hl. Bernhard in der Florentiner Akademie vom Jahre 1507. Eine Mitarbeit des einen oder anderen ist jedoch durch das frühe Datum des Bildes ausgeschlossen. Man ersieht daraus eben, woher ihnen die mafsgebenden Einwirkungen während ihrer Lehrzeit bei Cosimo Rosselli kamen.

In der Marienfigur, in der Art, wie ihr Mantel und die Gewänder der übrigen knieenden Gestalten geordnet sind, in den rotblonden Engelköpfen mit dem träumerischen Blick und lächelnden Munde, in dem durchfurchten Greisenantlitz des Hieronymus mit den fein gehöhten Haaren, in der Form der Hände, den sorgfältig ausgeführten edelsteingeschmückten Broschen und Agraffen thut sich der Zusammenhang der Krönung mit anderen bekannten Arbeiten Pieros kund. Auch die tiefgrünen, hellroten, violetten und orangefarbigen Gewandstoffe, die bunten Flügel der Engel, die schwarzbraunen Schatten und warmen Lichter im Fleisch sind ihm in seinen sonstigen Werken eigentümlich. Desgleichen zeigt die Landschaft, zwar stark verblasst und nur mit Mühe in den Details noch zu erkennen, die bei Piero gebräuchlichen, hellen, mit Gestrüpp bewachsenen Felsen und die dazwischen eingestreuten einzelnen Häuser.

Unter dem Namen Albertinellis befinden sich in den Uffizien zwei verwischte und überarbeitete Rötelzeichnungen, die ursprünglich zweifellos ein Ganzes bildeten, ein Entwurf zu einer Krönung Mariä in einer unserem Bilde sehr ähnlichen Form. Das gröfsere der beiden Blätter (Rahmen 107 Nr. 552 phot. Brogi 1819) zeigt die obere Gruppe fast übereinstimmend mit dem Bilde in S. Francesco. Nur findet sich an Stelle des Engels rechts eine nicht näher kenntlich gemachte knieende Gestalt in devoter Haltung, auch die beiden Engelpaare sind etwas verändert. Das kleinere Blatt (Nr. 555 Brogi 1717) enthält sechs Heilige in gleicher Anordnung wie auf dem Gemälde, in Haltung und Kopfbildung dagegen abweichend. Franz und Hieronymus bilden, auf einer Art Erhöhung knieend, auch hier den Mittelpunkt. Es liegt daher nahe, in diesen beiden Blättern eine vorbereitende Skizze Pieros zu seinem Bilde zu vermuten, um so mehr als die Gewandbehandlung bei Maria und die Form der Hände die seinigen sind. Die Technik ist der des Fra Bartolommeo und Albertinelli sehr ähnlich. Man ersieht daraus, dass auch hierin für sie das Vorbild Pieros mafsgebend war.

Die landläufige Darstellung der Krönung Mariä bringt ein Bild im Louvre (Nr. 289),[1]) dort Piero zugeschrieben. In der Höhe Gottvater inmitten einer musi-

[1]) Phot. Neurdein Frères, Paris, 2524.

zierenden Engelschar, der vor ihm auf Wolken knieenden Jungfrau die Krone aufsetzend, während unten Franz und Hieronymus, Bonaventura und Ludwig von Toulouse stehen. Dies aufserordentlich schwache Gemälde trägt keineswegs einen einheitlichen Charakter wie das soeben erwähnte, sondern zeigt deutlich mehrere Hände; die Pieros möchte man am ehesten noch in den Engeln oben erkennen. Besonders ähnelt der Knabe neben Gottvater in der Art, wie er die Lilienstengel in der Luft schwingt dem jungen Mädchen mit dem Olivenzweig links hinter Andromeda

Piero di Cosimo.
Entwurf zu der Krönung Mariä in S. Francesco.
Rötelzeichnung in den Uffizien.

auf der Darstellung ihrer Befreiung durch Perseus in den Uffizien (Nr. 1312). Die Faltenmotive der Gewandung finden sich sehr ähnlich auch dort; die Handform ist dieselbe, die wir bei der gefesselten Andromeda beobachten. Die musizierenden Putten zu Füfsen Mariä erinnern dagegen mehr an die pausbäckigen Knaben, welche die Jungfrau dem Bernhardin entgegentragen, auf Fra Bartolommeos Bilde in der Florentiner Akademie. Einen von dem der oberen Hälfte abweichenden Stil bemerkt man in den unteren Partien des Bildes. Die beiden Heiligen links rufen die Erinnerung an verwandte Gestalten auf Filippinos und seiner Schüler Bilder wach. Bei den Bischöfen rechts denkt man an ähnliche Figuren auf der Übertragung der Arca des hl. Zenobius von Ridolfo Ghirlandajo in den Uffizien. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass

dieser Maler selbst irgend welchen Anteil an der Ausführung dieser Krönung im Louvre nahm. Sie ist vielmehr ein Produkt aus der Werkstatt Pieros von sehr ungleicher Qualität, bei dem bestimmte Namen besser nicht genannt werden. Ihre Entstehung wird demnach eine geraume Zeit später anzusetzen sein als die des Bildes, mit dem wir Piero seine Thätigkeit beginnen sahen.

Diesem stilistisch aufs engste verwandt ist ein Rundbild in der Galerie Borghese (Nr. 343). Maria betet im Beisein des Johannesknaben und zwei flötenblasender Engel das auf einem Sack am Boden liegende Kind an. Durch das Stallthor blickt man in eine Landschaft, wo Joseph die beiden Tiere hütet.[1]) Früher galt das Bild für eine Arbeit aus der Schule Raffaels; Morelli hat zuerst Pieros Autorschaft behauptet.[2]) Durch die enge stilistische Verwandtschaft des Tondo mit der Krönung Mariä wird diese Zuschreibung nicht nur aufser allen Zweifel gesetzt, sondern auch eine sichere Datierung ermöglicht, denn es gehört der nämlichen frühen Schaffensperiode an und

Piero di Cosimo.
Studienblatt mit Heiligen zur Krönung Mariä.
Rötelzeichnung in den Uffizien.

ist aller Wahrscheinlichkeit nach noch vor der Reise nach Rom entstanden. Zu dieser Datierung berechtigen neben der Übereinstimmung im Einzelnen — wie in der Madonnengestalt, den Engelköpfen, den Farben und Falten der Gewänder, der Form der Hände und der Landschaft — der fahle Gesamtton, das blasse Inkarnat mit den braunen Schatten, der dünnflüssige Farbenauftrag und die rauhe der Temperatechnik eigentümliche Oberfläche der Tafel. Die aufserordentlich schlechte Erhaltung verleiht ihr ein fremdartiges Aussehen und kann im ersten Augenblick Zweifel an der eigenhändigen Ausführung aufkommen lassen; aber die duftige Landschaft mit der Staffage, das einzige noch intakte Stück, giebt noch einen Begriff von der zarten Luft-

[1]) Phot. Anderson, Rom, 4245.

[2]) Die Galerien Borghese und Doria Panfili S. 149. Nach einer mündlichen Mitteilung des Herrn Dr. Harck befindet sich unter Bugiardinis Name eine scheinbar eigenhändige Wiederholung des Tondo in der Eremitage zu Petersburg (Nr. 29).

stimmung, die in diesem Bilde ebenso wie in der Krönung Mariä in S. Francesco einst herrschte.

Der schlechten Erhaltung allein kann man jedoch nicht die Schuld an dem unerfreulichen Aussehen beider Bilder beimessen. Vermutlich liegt der Grund zum Teil in der Zusammensetzung der Farben, mit denen Piero, wie später auch, gern experimentierte. Es scheint, dass er durch diesen hellen Fleischton die Durchsichtigkeit und den Schmelz der Schöpfungen Leonardos zu erreichen suchte. Noch andere Merkmale in dem Rundbilde weisen auf einen schon damals ziemlich innigen Zusammenhang Pieros mit Leonardo hin. Die rotblonden Engel, die denen rechts oben auf der Krönung Mariä vollkommen gleichen, zeigen einen von Leonardo herkommenden weichen, zarten Typus, den Piero auch späterhin bei mehreren Gestalten auf der Befreiung der Andromeda, bei den Engeln auf dem Gemälde in den Innocenti und bei dem Johannes auf der »Conceptio« in den Uffizien anwendet. Die ganze Komposition ist leonardesk, sie erweckt den Anschein, als ob Piero hier Skizzen seines älteren Zeitgenossen vorgelegen hätten. Ich erinnere an die bei L. Bonnat befindliche Zeichnung Leonardos zu einer Anbetung der Hirten;[1] rückt man nämlich die dort in der Mitte knieende Madonna mehr nach links und denkt sich die übrigen Figuren bis auf das Christuskind, den Johannesknaben und die beiden rechts stehenden Hirten weg, so hat man die Komposition unseres Bildes. Im einzelnen hat Piero allerdings wesentliche Änderungen vorgenommen. Die beiden nackten Jünglinge rechts wurden zu Engeln, dem Kinde gab er eine andere Lage, ähnlich wie auf einem Blatte Leonardos mit Madonnenstudien in Windsor,[2] wo der Knabe statt des Rohrkreuzes eine Katze hält. Auch Leonardo hat das Motiv des mit dem Kreuze spielenden Jesusknaben verwendet auf einem nur in Kopien erhaltenen Kniestück der Madonna vor einer Gebirgslandschaft.[3] Das Kind ist dort in ähnlicher Haltung aufgefasst wie bei Piero, nur ist die momentane Bewegung bei Leonardo durch das Motiv, das Streben des Knaben vom Schofse der Mutter weg nach dem Kreuze zum Ausdruck zu bringen, bedingt, während sie bei dem am Boden liegenden Kinde auf dem Tondo unnatürlich wirkt. Der Johannesknabe ähnelt derselben Figur auf Leonardos Madonna in der Grotte, besonders auf dem Londoner Exemplar, wo er nur in etwas stärkerer Bewegung dargestellt ist.

Vasari erzählt, wie Piero, durch die Erfolge Leonardos in der Ölmalerei angeregt, sich der neuen Technik befleifsigte; wie er sich abmühte, da Vincis Helldunkel nachzuahmen und auch sonst auf alle mögliche Weise versuchte, es jenem gleich zu thun. Baldinucci sagt sogar direkt, Piero habe sich Entwürfe Leonardos verschafft, um sie in Öl auszuführen.[4] Dies wird durch eine Notiz in dem alten Inventar der Uffizien vom Jahre 1589 bestätigt, wonach Piero sich zu der Befreiung der Andromeda (Nr. 1312)[5] wirklich einer Zeichnung Leonardos bediente. Dadurch erklären sich gewisse stilistische Eigentümlichkeiten in diesem Bilde. Der äufserste Termin seiner

[1] Müller-Walde, Leonardo Abb. 68.

[2] Ebenda Abb. 58.

[3] Eine Kopie im Besitze des Lord Battersea war als Werk Leonardos in der New Gallery 1895 ausgestellt (Nr. 194). Eine andere, vermutlich von einem niederländischen Nachahmer herrührend, befindet sich in Montagu House.

[4] Capitategli alle mani alcune cose di Lionardo da Vinci, diedesi a colorire a olio: e benchè non giugnesse di gran lungo al segno si affaticò più molto per imitare quella maniera.

[5] Phot. Alinari 881.

Entstehung ist durch die Mitteilung Vasaris fixiert, dass es für Filippo Strozzi den Alten gemalt war, der am 15. Mai 1491 starb, nachdem er 1466 aus der Verbannung zurückgekehrt war.

Der Stil des Bildes passt nicht besonders zu den von Piero nach seiner Rückkehr aus Rom in den achtziger Jahren geschaffenen Gemälden, hat dagegen manches mit den Jugendwerken gemein, so dass wir auch dieses eigenartige Bild in die erste Periode seiner künstlerischen Thätigkeit setzen müssen. Vor allem sind es die helle kühle Färbung und die tiefen schweren Schatten, die ihm einen von den späteren Werken abweichenden Charakter verleihen, dann ist es die Formengebung im einzelnen, in der sich die Zusammengehörigkeit mit jenen frühen Arbeiten zu erkennen giebt. Man vergleiche den Kopf des jungen Weibes hinter Andromeda mit dem des Engels rechts auf dem Rundbilde der Borghese-Sammlung und das halbnackte, am Boden hockende Weib links im Vordergrunde des Andromeda-Bildes mit dem Engel rechts oben auf der Krönung und dem Engel links auf dem Tondo. Ferner beachte man die gleichartige Behandlung der nackten Körperteile, besonders der Beine, hier und auf der Anbetung des Kindes, das gleichmäfsige Vorkommen der stahlblauen, lilafarbigen und schillernden Gewandstoffe, die Bildung und Färbung der Hügel und die sorgsame Ausführung der kleinen Staffagefiguren im Hintergrunde. Leonardos Anteil an der Komposition des Bildes tritt in dem wohlgegliederten, nach den Ecken zu allmählich ansteigenden, halbkreisförmigen Aufbau der Gruppen hervor, welcher der Formation der Landschaft so gut Rechnung trägt. Seine scharfe Beobachtungsgabe in der Darstellung der Gefühlsäufserungen lässt sich auch hier in der fein variierten Schilderung des lähmenden Schreckens beim Anblick des Untergang drohenden Ungeheuers auf der einen, und der hellaufjauchzenden Freude bei der unerwarteten Errettung des Opfers auf der anderen Hälfte des Bildes deutlich verfolgen. Nur ist das Mienen- und Gestenspiel von Piero etwas karikiert worden; auch die monströse und doch wohl verstandene Bildung des Meerdrachens und die phantastisch geformten Musikinstrumente rufen die Erinnerung an ähnliche Dinge auf Leonardos Zeichnungen wach.[1]) Man vergleiche auch den Gesichtsausdruck der Andromeda und die flatternde Gewandung mit Leonardos Zeichnung eines jugendlichen Weibes in Windsor (Müller-Walde Abb. 39) und den tanzenden Mädchen auf einem Blatte des Meisters in der Akademie zu Venedig (Abb. 40). Den Leonardos jugendlichen Köpfen eigenen schwärmerischen Ausdruck beobachten wir hier bei mehreren Gestalten, wie bei der im Vordergrunde am Boden kauernden Harfenspielerin und bei einigen Frauen weiter hinten auf der rechten Seite des Bildes. An seine Skizzen zur Anbetung der Hirten denkt man bei der anmutigen Gruppe zweier, in gegenseitiger Umarmung Trost und Schutz suchender, jugendlicher Gestalten links oben am Abhang. Auch in der Malweise hat Piero sein Vorbild nachzuahmen versucht, aber mit wenig Erfolg, und es gelingt ihm nicht, das Sfumato des Meisters wiederzugeben. Seine Halbschatten sind schwer und haben nichts von der Transparenz, welche die Zeitgenossen in den Schöpfungen Leonardos bewunderten. Zudem sind die Schatten in einzelnen Partien des Bildes durchgewachsen und verleihen den nackten Figuren ein krankhaftes, ja fast leichenartiges Aussehen. Diese Mängel, zusammen mit der grellen Buntfarbigkeit und dem phantastischen Schnitt der Gewänder, deren seltsamer Aufputz an Filippinos Fresken

[1]) Die bei Vasari erwähnte, von Piero dem Giuliano de' Medici geschenkte Darstellung eines Meerungeheuers sowie ein ganzes Buch mit Federzeichnungen solcher Monstra, im Besitze des Herzogs Cosimo, sind jetzt nicht mehr nachweisbar.

in Sta. Maria Novella erinnert, machen einen unharmonischen, koloristisch nicht vorteilhaften Eindruck, der durch die gute Wiedergabe der Luft und die subtile Ausführung des Beiwerkes nicht völlig ausgeglichen wird. Man begreift, dass ein Künstler, der sich solche abenteuerliche Gestalten und märchenhafte Kostüme ausdenken konnte, zur Inscenierung von Karnevalszügen schon in jungen Jahren gesucht war.[1])

In späteren Jahren hat Piero den Andromeda-Mythus nochmals in drei Bildern behandelt, die sich ebenfalls in den Uffizien befinden (Nr. 21, 28, 38).[2]) Vermutlich sind es Teile einer geschlossenen Serie, die er als Wandverkleidung eines Zimmers im Hause des Francesco del Pugliese ausgeführt hatte und die schon zu Vasaris Zeiten in alle Winde zerstreut waren. Ihre dekorative Verwendung erklärt die flüchtige Ausführung, die wenig von der intimen Sorgfalt des für Filippo Strozzi gemalten Bildes hat. Besonders eintönig wirkt die Landschaft, obwohl gerade ihr die Hauptbedeutung für die Komposition des Bildes eingeräumt ist, und die Figuren eigentlich nur als Staffage dienen. Die Farbe ist stumpf und schwer und hat durch Einbufse der Lasuren obendrein gelitten. Die Scene, wo Perseus den Phineus und dessen Begleiter, die sein Hochzeitsmahl zu stören wagen, durch den Anblick des Medusenhauptes versteinert (Nr. 21), zeichnet sich noch am meisten durch Anmut der Erfindung und koloristische Qualitäten aus. Hier allein möchte ich an eigenhändige Ausführung denken, während die beiden anderen Bilder das Gepräge von Werkstattsarbeit tragen. Die besenartig geformten Büsche, die bunten Trachten, besonders die Figur eines Jünglings im federgeschmückten Barett links im Vordergrund auf der Darstellung des Dankopfers an Zeus (Nr. 28) erinnern an Andrea del Sartos Apollo und Daphne in der Sammlung Corsini zu Florenz. Besonders tüchtig sind bei dem Hochzeitsmahl und dem Dankopfer die Architekturprospekte behandelt. Sie haben Franciabigio für seinen Tempel des Herkules (Uffizien Nr. 1223) und für die Gebäude auf einem kleinen Hochbilde der Beschneidung Christi, das sich zur Zeit unter Pieros Namen im Florentiner Kunsthandel befindet, zum Vorbilde gedient.

Die Architektur ist auch das beste auf dem kleinen »Urteil des Salomo« in der Galerie Borghese (Nr. 329), dessen kindlich gezeichnete Figürchen und naiv unbeholfene Komposition — die Gestalten der einen Seite sind einfach im Gegensinne auf der anderen wiederholt — nicht auf Rechnung Pieros selbst zu setzen sind.

Der Bottega des Meisters gehört ferner eine leider ganz ruinierte Darstellung aus der Prometheussage an, dem Format nach wohl als Schmuck eines Möbels bestimmt. Sie ist kürzlich in England für die Galerie in Strafsburg erworben worden.

Pieros Urheberschaft ist im Cicerone auch für die beiden Längstafeln mit Darstellungen aus der Geschichte Josephs (Uffizien Nr. 1249 und 1282) in Anspruch genommen worden, die im Katalog Pontormo heifsen und von Morelli Franciabigio zugeschrieben werden.[3]) Es sind jedoch zweifellos Werke Granaccis und werden als solche schon von Vasari erwähnt. Mit anderen Bildern desselben Sagenkreises von Andrea del Sarto, Pontormo und Bacchiacca schmückten sie das Ehegemach der Margherita Acciajuoli und des Pierfrancesco Borgherini im Borgo SS. Apostoli.[4])

---

[1]) Man lese bei Vasari die diesbezüglichen Bemerkungen und die ausführliche Beschreibung des von Piero inscenierten »Zug des Todes« nach.

[2]) Phot. Alinari Nr. 878—880.

[3]) Phot. Alinari Nr. 515 und 516.

[4]) Vasari (Milanesi) V S. 343. Granaccis Studien zu den Köpfen Josephs und der ihn fesselnden Schergen auf der Gefangennahme befinden sich in den Uffizien (R. 171 Nr. 347 F

In Vasaris Bemerkungen über die Fresken Cosimo Rossellis in der Sixtinischen Kapelle tönt der ganze Spott und Hohn nach, der von den damals mitbeschäftigten Meistern über die Arbeiten des minderbegabten Genossen ausgegossen wurde. Dass er trotz alledem über seine Mitbewerber triumphierte und sich zu ihrem Ärger das besondere Lob und die Ehrengabe des Papstes zu erringen wusste, wird von Vasari in einem, wenn auch nicht wahren, so doch hübsch erfundenen Geschichtchen erzählt. Wichtiger ist seine Mitteilung, dass Rosselli den Piero als Gehilfen mit nach Rom nahm und dass der Schüler dem Meister bei der Ausführung der Wandgemälde zur Hand ging.

Dieses Zusammenarbeiten von Meister und Schüler wird in dem kürzlich bekannt gewordenen Kontrakte,[1]) den Giovanni de' Dolci, der Erbauer der Kapelle, im Namen seines päpstlichen Herrn am 27. Oktober 1481 mit den zur Ausmalung berufenen Künstlern schloss, als ein zu Recht bestehender Brauch anerkannt. Die darin namhaft gemachten Künstler Cosimo Rosselli, Alessandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo und Pietro Perugino verpflichten sich, die von ihnen und ihren *familiares* begonnenen Arbeiten bis zum 15. März des folgenden Jahres, also innerhalb weniger denn 5 Monaten, zu vollenden. Doch ist dieser Termin nicht eingehalten worden; erst am 15. August 1483 konnte der greise Papst die vollendete Kapelle einweihen. Cosimo scheint als letzter der Florentiner Meister nach Rom gekommen zu sein. Er malte als Fortsetzung der von seinen Genossen[2]) geschilderten Ereignisse aus der Thätigkeit Mosis links die Gesetzgebung auf dem Sinai und die Anbetung des Kalbes, rechts aus dem Leben Christi die Bergpredigt und Heilung des Aussätzigen. In dem hinter den Schranken liegenden Raume schliefst er die Schilderungen aus dem Leben Christi mit der Darstellung des Abendmahles auf der rechten Wand ab. Die Bergpredigt und das Abendmahl erwähnt schon Vasari als Arbeiten Rossellis, nennt aber an Stelle der Gesetzgebung den Durchzug durchs rote Meer als sein Werk.

Die Landschaft auf der Bergpredigt, nach Vasaris Zeugnis von Piero di Cosimo, zeigt nicht jene phantastisch gebildeten Hügel, die wir auf dem Borghese-Tondo und der Befreiung der Andromeda kennen lernten, sondern bewachsene, mit Gebäuden gekrönte Höhen, wie wir sie ähnlich auf dem noch zu erwähnenden Rundbilde Pieros in Casa Ginori, auf der Geburt Christi in der Berliner Galerie und auf der Verlobung der hl. Katharina im Hospital der Innocenti sehen. Piero konnte bei der Ausführung seinem Hange zum Absonderlichen um so weniger nachgehen, als er auf die Landschaft in dem angrenzenden Bilde Ghirlandajos mit der Berufung der Apostel Rücksicht nehmen musste und den sämtlichen Darstellungen in diesem Raume gleichartigen landschaftlichen Charakter nicht stören durfte. Immerhin finden wir seine Formen in dem bewachsenen Hügel in der Mitte, in dem engen vom Gewässer durchzogenen Flussthal links mit der zinnenbekrönten Stadt und dem überragenden Felsen, sowie in dem leicht ansteigenden, in nebliger Ferne sich verlierenden Gelände zur Rechten. Einen phantastischen Zug wenigstens verleiht er diesem einfachen Landschaftsbilde durch die Hinzufügung eines Windgottes, der die dunklen Wolken zum Sturme zusammenbläst.

---

und 349 F.). Granacci, und nicht Pontormo, gehört auch die Längstafel, die Leiden der Juden in Ägypten schildernd, im Palazzo Giraud-Torlonia in Rom. Das Gegenstück hierzu ist geringer und vorwiegend Werkstattsarbeit.

[1]) Im Wortlaute mitgeteilt von Gnoli, Archivio storico dell' Arte VI S. 128.

[2]) Vergl. des Verfassers Sandro Botticelli S. 90 ff.

Auf die Ausführung des landschaftlichen Hintergrundes allein beschränkt sich Pieros Mitarbeit an diesem Gemälde jedoch nicht. Hier und dort blickt zwischen den stupiden Typen der Rossellischen Holzfiguren ein gut gezeichneter, individuell aufgefasster, plastisch modellierter Porträtkopf hervor, der sicherlich auf Pieros Rechnung zu setzen ist. Waren die Bildnisse doch eine der schwächsten Seiten Cosimos und bediente er sich gerade bei ihrer Ausführung, wie Vasari berichtet, hier wie bei anderer Gelegenheit der Hilfe des Schülers. Auf der rechten Seite sind es drei Köpfe: der bartlose Alte in lila Kappe und gleichfarbigem Rock neben den Jüngern, der junge Mann im Profil und der zwischen beiden hervorlugende schwarzhaarige Knabe in roter Mütze, die wohlthuend von dem Einerlei langer Nasen und gekräuselter Haare und Bärte abstechen. Unter den Köpfen links in der Ecke fallen in der Nähe des vom Schüler übergangenen Porträts Rossellis der Jüngling in roter Kappe und rotem Wams sowie weiter unten einige Jünglingsköpfe durch abweichenden Typus und schärfere Modellierung auf. Bei der links im Vordergrunde sitzenden Frau mit dem Säugling und einigen der stupsnasigen Zuhörerinnen zu Füfsen Christi scheint mir, besonders in Hinblick auf die gut durchgeführte Beleuchtung in den Köpfen, die Ausführung von Pieros Hand nicht ausgeschlossen. Ebenso überrascht der vom Rücken gesehene bärtige Mann in grünem Mantel und weifsem Kopftuch links im Vordergrund in der gut beobachteten Bewegung im Vergleich mit den stocksteifen Aposteln drüben.[1]) Der kleine mit dem Hunde spielende Knabe ähnelt in der Stellung den Christuskindern auf Pieros Tondo in der Borghese-Sammlung, auf dem Rundbilde in Dresden, der »Madonna mit der Taube« im Louvre und dem Hylas auf dem Bilde gleichen Inhalts bei Mr. Benson in London.

Vasari besafs, wie er in der Vita des Cosimo Rosselli erzählt, eine Zeichnung des Meisters zu dem Fresko der Bergpredigt, die identisch sein dürfte mit einem dem Battista Franco zugeschriebenen Blatte der Uffizien (Rahmen 340 Nr. 1462); wir sehen die Frauengruppe zu Füfsen Christi, den Knaben mit dem Hund und die beiden stehenden Männer links im Vordergrunde in Feder skizziert in ziemlich genauer Übereinstimmung mit der Ausführung. Abgesehen von einigen Abweichungen in der Faltengebung finden sich folgende bemerkenswerte Unterschiede: der linke der beiden stehenden Männer ist kein Porträt, sein Kopf ist im Profil gegeben, er hat langes Haar und trägt keine Mütze. Auch die Stellung seines rechten Fufses ist verändert. Sein Nachbar hat auf der Zeichnung den linken Arm nach unten ausgestreckt und die Hand sprechend geöffnet, während er sie auf dem Fresko seinem Nachbar beteuernd auf die Brust legt. Der Knabe mit dem Hunde, auf der Zeichnung nackt, trägt auf dem Gemälde ein kurzes Röckchen. Die hintersten Frauenköpfe fehlen auf der Skizze. Trotz dieser Abweichungen halte ich die Zeichnung nicht für den Originalentwurf von der Hand Rossellis oder Pieros. Für ersteren passt der Stil absolut nicht, besonders im Vergleich mit der ebenda befindlichen Studie des hl. Jakobus für Rossellis Altarbild aus Sta. Maddalena de' Pazzi in den Uffizien (Rahmen 50 Nr. 112F.). Auch für Piero erscheint die Technik zu vorgeschritten. Sie weist auf einen der Schule Raffaels angehörenden Künstler hin, der eine verlorene Skizze Rossellis oder Pieros zu dem Fresko kopierte.[2]) Ob Battista Franco das Blatt gezeichnet hat, lasse ich dahingestellt.

---

[1]) Zu ähnlichem Resultate kommt Schmarsow, Melozzo da Forli S. 222.

[2]) Eine nicht ausgestellte Federzeichnung in den Uffizien (Carta 322 Nr. 1350) in sehr ähnlichem Stile bringt die holztragende Frau und einige andere Frauen aus Botticellis »Versuchung Christi« in der Sixtinischen Kapelle.

Von Piero rührt auch die Landschaft auf der Gesetzgebung auf dem Sinai und der Anbetung des goldenen Kalbes her. Sie zeigt den für ihn charakteristischen, überhängenden Felsen in der Mitte, davor eine Palme, ähnlich wie auf der »Conceptio« in den Uffizien, und rechts und links Thäler und Anhöhen ganz in seinem Geschmacke. Die vor dunklem Gebüsche gut im Licht herausmodellierte Halbfigur eines Jünglings in halber Höhe, vermutlich der wartende Josua, sowie einige Porträts rechts in der Ecke kommen ebenfalls für den Schüler in Betracht.[1]) Einem launigen Einfall von ihm verdanken auch wohl der Affe, die über den unteren Rand des Bildes wegschleichende Katze und das daneben stehende Farbentöpfchen mit tropfendem Pinsel rechts im Vordergrunde ihre Entstehung.

Auf dem Abendmahle fällt der auf dem zweiten Platze rechts von Christus sitzende unbärtige Jüngling durch die charaktervollen, bildnismäfsigen Züge als Arbeit Pieros auf. Die Köpfe der vier Jünger an dem rechten Ende des Tisches sind ebenfalls kräftiger gerundet und bedeutender im Ausdruck als die übrigen und von dem Gehilfen vermutlich übergangen. Seine Befähigung zum Porträtfache zeigen ferner die vier aufwartenden Männer an den Eingängen, in denen man Bildnisse der mitbeschäftigten Künstler vermutet hat. Cosimo hätte sich niemals so weit von seinem Typus emanzipieren können. Unter den Passionsscenen, die man zwischen den Säulen des achteckigen Speisezimmers erblickt, entspricht höchstens das Gebet in Gethsemane in den Beleuchtungseffekten und den gut verkürzten Figuren der schlafenden Apostel des Schülers Weise. Die Gefangennahme und Kreuzigung sind rohe Pinseleien, die nicht einmal für Rosselli gut genug sind.[2])

Wie bereits bemerkt, erwähnt Vasari die Gesetzgebung auf dem Sinai nicht unter den von Rosselli geschaffenen Bildern, sondern schreibt an ihrer Stelle ihm den Durchzug durchs rote Meer zu. Cosimo galt bisher stets als Maler dieses Fresko,[3]) so dass er deren vier gearbeitet hätte; mehr als irgend ein anderer der mitbeschäftigten Meister. Ist dies schon an sich unwahrscheinlich, so macht der Stil des Bildes diese Zuteilung erst recht unmöglich, der auf die Kunstrichtung des Domenico Ghirlandajo hinweist, wie Schmarsow bereits mit vollem Rechte hervorgehoben hat.[4]) Wie die anderen Künstler, so hatte auch Domenico die Ausführung eines sich gegenüber stehenden Freskenpaares — hier den Durchzug durchs rote Meer, dort die Berufung der Apostel — übernommen. Man wird seine Stilweise in den vordersten Gestalten der rechten Seite, wo der Untergang Pharaos und der Seinigen geschildert ist, besonders im Hinblick auf die charakteristischen Männerköpfe und die an den »Kindermord« in Sta. Maria Novella erinnernde Auffassung ohne Mühe wiederfinden.

Die Gruppe der linken Seite, die Moses und die Seinigen darstellt, ist dagegen von einer anderen Hand ausgeführt, in der Schmarsow die des Piero di Cosimo zu erkennen glaubte. Hierin kann ich ihm nicht beistimmen. Der Künstler, der diese Gruppe und verschiedene andere Teile des Fresko malte, ist nicht der Gehilfe Rossellis, über dessen Verhältnis zu Ghirlandajo wir nichts wissen und dessen Jugendwerke auch einen durchaus abweichenden Stil zeigen, sondern Benedetto Ghirlandajo, der jüngere der beiden als Gehilfen thätigen Brüder Domenicos.

---

[1]) Vergl. auch Schmarsow a. a. O.

[2]) Von Schmarsow a. a. O. für Arbeit Pieros gehalten. Das Gleiche schliefst Weizsäcker aus der Form des Pferdes auf der Kreuzigung. Vergl. diese Zeitschrift VII S. 167.

[3]) So noch bei Crowe und Cavalcaselle III S. 289, im Cicerone S. 577.

[4]) A. a. O. S. 218.

Man vergleiche den Kopf der harfenspielenden Mirjam auf dem Fresko mit dem der Frau im schwarzen Kopftuch hinter Maria auf Benedettos Kreuztragung im Louvre; die Faltenmotive im Gewande der ersteren mit denen der Veronika; den

Benedetto Ghirlandajo.
Die Kreuztragung.
Original im Louvre zu Paris.

Typus des Weibes mit dem Kinde neben dem vom Rücken gesehenen Krieger dort mit der Frau im weifsen Kopftuch links neben Maria; das Profil des Mädchens daneben mit dem der Magdalena; ferner die Modellierung in den Köpfen des Moses, des vom Rücken gesehenen ergrauten Kriegers und des ertrinkenden Pharao mit dem Christuskopf besonders auf dem Schweifstuche und den berittenen Orientalen,

sowie den auf den Heiland einhauenden Schergen, wobei unter anderem das Herausarbeiten der Nasenkuppe zu beachten ist. Dann sehe man sich die mit den Fluten kämpfenden Reiter mit den vom Winde gepeitschten Mänteln dort und den mit der Fahne vorwärts sprengenden Krieger hier an; vergleiche die Hände beiderseits, besonders die des Moses und des den Kelch haltenden Priesters hinter ihm mit denen Mariä und der ihr folgenden Frau, sowie die linke eine Büchse fassende Hand des gepanzerten Jünglings neben Mirjam mit der rechten des den Kreuzesstamm stützenden Simon von Kyrene. Dieselbe lange schmale Handform finden wir auch bei der von einem Stifter verehrten hl. Lucia, gleich am Eingang der Cappella Ruccellai in Sta. Maria Novella, die Vasari ausdrücklich unter den nach Domenicos Tode von Benedetto und Davide ausgeführten Arbeiten nennt. Endlich beachte man die auf dem Wandgemälde wie auf dem Tafelbild übereinstimmende Form der Helme und sorgsame Ausführung einzelner Waffenteile. Besonders die mit Binden und Turban umwundenen Sturmhauben wird man nicht so leicht auf Bildern irgend eines anderen Florentiner Meisters nachweisen können. Auch muss auf die ganz übereinstimmende Bildung der Pferdeköpfe mit der quer über die Nüster laufenden Ader hingewiesen werden.

Noch mit anderen Arbeiten Ghirlandajos und seiner Werkstatt weist unser Fresko stilistische Verwandtschaft auf. So finden sich die aufgedunsenen Gesichter mit der Stumpfnase und den schweren Augenlidern, die wir bei den drei Köpfen rechts hinter Moses beobachten, bei den stehenden männlichen Zuhörern rechts auf der Predigt des Johannes im Chor von Sta. Maria Novella wieder. Der akanthusartige Schulterschmuck der mit einem Ballen auf dem Kopfe wegeilenden Frau links auf dem Durchzug durchs rote Meer — die im Motiv wie in der Behandlung des Gewandes im einzelnen vollkommen der Früchteträgerin auf der Geburt des Täufers in Sta. Maria Novella gleicht — ist etwas verkleinert als Verzierung des Panzers bei dem Krieger rechts auf der Auferstehung Christi im Berliner Museum (Nr. 75) und bei dem hl. Michael auf der Verherrlichung der Maria in der Pinakothek zu München (Nr. 1011)[1]) verwendet. Auf beiden Bildern, die mehr oder weniger ganz von den Brüdern Domenicos nach dessen Tod vollendet wurden, beobachten wir auch die äufserst sorgsame Ausführung einzelner Teile der Bewaffnung und jene wie aus Blech gewalzten Falten, die besonders in den Mänteln der Krieger und dem Kleide der wegeilenden Frau auf dem Fresko auffallen. Die eigenartige Haartracht der Frau mit dem Kinde ebenda kehrt bei einer der Begleiterinnen der Giovanna Tornabuoni auf dem Fresko der Heimsuchung in Sta. Maria Novella wieder und findet sich ebenfalls bei Maria auf einem der Schule Fra Filippos zugewiesenen Madonnenbilde der Galerie Poldi-Pezzoli in Mailand. Da der Typus der Gottesmutter hier dem der Frau links neben Maria auf der Kreuztragung im Louvre sehr ähnelt, und sich daselbst auch die langen schmalen Hände wiederfinden, so liegt es nahe, auch hier an ein Werk des Benedetto zu denken, der danach in jungen Jahren neben dem Unterricht seines älteren Bruders Anregung von Fra Filippo und Verrocchio erfahren hat.[2]) Noch sei auf die Übereinstimmung des Mosestypus mit dem Kopfe des Täufers auf der ebenfalls aus Domenicos Werkstatt hervorgegangenen Verherrlichung Mariä in der

[1]) Beide phot. Hanfstängl.

[2]) Von Schmarsow a. a. O. dem Piero di Cosimo zugeschrieben. Es wird daraus die Herkunft Pieros aus Verrocchios Schule gefolgert, eine Behauptung, für welche die sonstigen Werke Pieros jedoch keinen Beleg erbringen. Phot. Marcozzi Nr. 52.

Berliner Galerie (Nr. 88) [1]) hingewiesen. Die eigenartig geformten spitzen Felsen, durch die der Zug der abrückenden Juden sich schlängelt, beobachtet man genau so auf Domenicos Jugendbildchen, der Begegnung des Christus- und Johannesknaben in der Galerie zu Berlin (Nr. 93).[2]) Diese kleinen Figuren links im Hintergrund des Wandgemäldes sind von derselben Hand ausgeführt wie der Reiterzug auf der Kreuztragung. Die hinten rechts um den Thron Pharaos versammelten Gestalten, sowie einige der aus dem Wasser hervorguckenden Köpfe direkt davor werden dagegen am ehesten auf Rechnung des anderen Bruders des Davide Ghirlandajo kommen.

Eine von der meinigen abweichende Beurteilung dieses Fresko bringt Steinmanns Artikel im letzten Hefte dieser Zeitschrift. Hier wird das ganze Gemälde für eine Arbeit Pieros erklärt auf Grund der unbestimmten Bemerkung Vasaris: Piero habe in diesen Geschichten (nämlich in den Wandgemälden, die dem Cosimo Rosselli in Auftrag gegeben waren) die Bildnisse Verginio Orsinis und Ruberto Sanseverinos angebracht. Für Ruberto Sanseverino setzt Steinmann Ruberto Malatesta, den Sieger von Campo Morto ein, indem er einen Schreibfehler Vasaris annimmt. Er glaubt den Malatesta und den Orsini in unserem Wandgemälde zu erkennen und danach dem Piero eben dieses Bild zuschreiben zu dürfen. Der Nachweis der Porträtähnlichkeit kann mich indessen nicht überzeugen. Der vom Rücken gesehene Krieger links im Vordergrunde des Wandbildes, anscheinend ein Fünfziger mit langen grauen Locken, hat doch recht wenig gemein mit dem Reiterrelief im Louvre, dem einzigen authentischen Porträt des Malatesta, der schon mit 40 Jahren dem Fieber erlag. Auch die Gegenwart des Orsini in dem Fresko scheint mir nicht bewiesen, ebensowenig traue ich dem von Steinmann nachgewiesenen Selbstbildnis Pieros. Dass der Dreifsiger mit der durchfurchten Stirn hinter Moses der kaum zwanzigjährige Gehilfe Rossellis sei, scheint mir zweifelhaft und wird sich um so schwerer erweisen lassen, als wir nur *ein* Porträt Pieros besitzen, und zwar eines aus seinen späteren Jahren. Der verwilderte Greisenkopf, den Vasaris zweite Ausgabe bringt, ähnelt gar nicht dem Jüngling im Fresko.

Die starke Beteiligung von Gehilfen an diesem Wandgemälde erklärt sich aus dem Umstande, dass Domenico nur zeitweise und mit Unterbrechungen selbst in der Sixtinischen Kapelle arbeiten konnte, da er zur gleichen Zeit den malerischen Schmuck in der Sala dell' Orologio im Palazzo Vecchio ausführte. Aus den Zahlungsvermerken ersehen wir, dass er in den Jahren 1481—1482, also gerade in derselben Zeit, in der die Malereien der päpstlichen Kapelle entstanden, jene Fresken in Arbeit hatte und im November 1482 die »Majestät des hl. Zenobius«, die noch heute die dem Fenster zunächst liegende Wand ziert, fertig stellte.

In Ghirlandajos Malereien im Signorenpalaste sowie in anderen Werken seiner Hand hat man ebenfalls Spuren von Pieros Mitarbeit finden wollen.[3])

---

[1]) Phot. Hanfstängl.

[2]) Dass jenes früher dem Piero di Cosimo zugeteilte Bildchen (phot. Hanfstängl), das jetzt als Werkstattbild des Verrocchio ausgestellt ist, ein noch unter dem Einfluss Verrocchios entstandenes frühes Werk des Domenico Ghirlandajo sei, wird auch im Kataloge vermutet. Es zeigt dieselben Stilmerkmale wie das ebenfalls der frühesten Zeit Domenicos angehörende Fresko in Sant' Andrea zu Brozzi bei Florenz und die aus der Badia von Settimo in das Museo von Sant' Apollonia übertragene Anbetung der Könige. Zugehörig ist ein unbenannt gebliebenes kleines Bild der Heimsuchung in der Akademie zu Florenz (I. Sala Nr. 152).

[3]) Schmarsow a. a. O.

Unter den Figuren römischer Helden, die Ghirlandajo zu seiten der Majestät des hl. Zenobius in der Sala dell' Orologio malte, fällt der rechts stehende Decius wegen einer gewissen Ähnlichkeit in der Auffassung mit jenem vom Rücken gesehenen greisen Krieger links neben Moses in der Sixtinischen Kapelle auf. So wenig wie dort kann ich hier irgend welche auf Pieros Mitarbeit weisende Stilmerkmale entdecken. Typus, Faltengebung, Kolorit und Behandlung im einzelnen entsprechen durchaus Domenicos Weise im Beginn der achtziger Jahre, wie eine Vergleichung mit dem Abendmahle und der Einzelfigur des Hieronymus in Ognissanti sowie mit dem frühen Madonnenbilde mit dem hl. Michael in den Uffizien ergiebt. Charakteristisch für Ghirlandajo und auf zahlreichen seiner Werke zu beobachten ist ferner die herausfordernde breitspurige Pose. Piero dagegen pflegt das Schwergewicht bei seinen stehenden Figuren auf das Standbein zu legen und das Spielbein zu entlasten. Auch die Proportionen der Gestalten Pieros sind von den hier beobachteten verschieden.

Ghirlandajos Altarbild für die Kirche des Ospedale degli Innocenti vom Jahre 1488 zeigt in der Ausführung deutlich zwei Hände.[1]) Domenico selbst hat den Vordergrund gemalt, wo die Heiligen aus dem Morgenlande im Beisein der unschuldig ermordeten Kindlein und der Vorsteher des Findelhauses den neugeborenen Messias anbeten. Der Hintergrund mit dem Gemetzel vor den Thoren der Stadt ist die Arbeit eines Gehilfen, in dem Schmarsow den damals 26jährigen Pier di Cosimo vermutet.

Die Hand dieses Gehilfen begegnet uns auf zahlreichen aus Domenicos Atelier hervorgegangenen Werken. Zuerst in den sieben Staffelbildern zu dem eben erwähnten Altarbild in den Innocenti, die, von diesem getrennt und auseinander gesägt, in dem Sitzungszimmer des Hospitals aufbewahrt werden.[2]) Die für den Künstler charakteristischen Merkmale sind: kleine kugelförmige Köpfe mit hoher gewölbter Stirn, spitze auf dem Rücken scharf beleuchtete Nasen, kleine runde Augen, deren Pupille von schweren, durch ein Schlaglicht scharf beleuchteten Lidern beschattet wird. Die weiten, langen Gewänder sind bei den ruhig dastehenden Figuren in breiten Massen geordnet, häufig von einer Hand in grofsem Bausch über dem Schofs zusammengehalten, wobei ein Zipfel am Boden nachschleift. Bei den Knieenden fällt das Gewand fächerförmig auf den Boden auf, reiche Faltenmotive bildend. Die Hände sind schmal und leblos, die Finger dünn und scharf beleuchtet. Das bräunliche Inkarnat geht in den Schatten in ein schweres Graubraun, in den Lichtern in ein warmes Hellbraun über. In den Gewändern kehren Rot in allen Nüancen sowie Orangegelb, Lila und Violett wieder. Im Hintergrund liebt der Künstler antike Bauten, zackige Felsen und runde Büsche anzubringen.

Eben diese Stilmerkmale finden wir auf der Predella zu Ghirlandajos thronender Madonna mit Heiligen in der Florentiner Akademie (Nr. 67), auf der Staffel zu der Krönung Mariä, die Ghirlandajo 1486 für den Hochaltar der Kirche S. Girolamo vor Narni ausführte, und die sich jetzt in der dortigen Galerie befindet,[3]) sowie der zum Bilde in der Sakristei des Domes von Lucca.[4]) Der Wächter auf der

[1]) Phot. Alinari Nr. 3779.

[2]) Phot. Alinari Nr. 3783—88 und 3790—91.

[3]) Ein erster in Feder ausgeführter Entwurf Domenicos hierzu befindet sich, nicht erkannt, unter den nicht ausgestellten Zeichnungen in den Uffizien (Carta 31 Nr. 179).

[4]) Das von Vasari erwähnte durch eine 1838 stattgehabte Restaurierung übel zugerichtete Bild ist zum gröfsten Teil nur Werkstattarbeit. Die Pietà in der Lünette zeigt eine andere Hand wie die übrigen Teile des Altarwerkes, sie weist starke Verwandtschaft mit der Kunstrichtung Filippinos auf.

Befreiung Petri[1]) auf dieser Predella ist der gleichen Darstellung Filippinos in der Brancacci-Kapelle entnommen, freilich nicht die einzige Reminiscenz an Filippino, die Arbeiten dieses in Rede stehenden Gehilfen Ghirlandajos aufweisen. Man beachte z. B. die jugendlichen Freier in dem Sposalizio unter den Staffelbildern in den Innocenti, die Krieger auf dem Martyrium des Dionysos auf der Predella in der Akademie oder auf dem des Papstes Clemens auf der Staffel in Lucca;[2]) ferner die Köpfe des Hieronymus und eines bärtigen Alten rechts auf der Grablegung und die Köpfe des Hohenpriesters und eines Greises rechts daneben auf der Beschneidung in den Innocenti.

Besonders deutlich prägt sich der Zusammenhang mit Filippino in einigen jugendlichen Frauenköpfen auf einem anonymen, wenig beachteten Fresko der Heimsuchung aus, das als Gegenstück zu einer Madonna von Aspertini die dunkle Eingangswand der Kirche S. Frediano zu Lucca schmückt. Auch hier in gröfseren

Davide Ghirlandajo.
Der Raub der Sabinerinnen.
Truhenbrett in der Galerie Colonna zu Rom.

Verhältnissen sehen wir dieselben stilistischen Merkmale. Trotz der Restaurierung[3]) ist ihm noch ein Schimmer jenes warmen gelben Tones geblieben, der die Staffelbilder im Dome auszeichnet. Vermutlich wurde es zu gleicher Zeit wie sie von dem Genossen Ghirlandajos nach einem Karton des Meisters ausgeführt.

Den Predellenstücken in den Innocenti am nächsten stehen drei Täfelchen mit der Grablegung Christi, der Stigmatisation des Franziskus und dem büfsenden Hiero-

[1]) Zu der Gruppe des befreiten Petrus mit dem Engel befindet sich eine weifs gehöhte Stiftzeichnung in den Uffizien (Rahmen 62 Nr. 123 F.), für die Bekehrung Pauli die endgültige Skizze auf einem unbenannten und nicht ausgestellten Blatte der Uffizien (Carta 27 Nr. 157). Federzeichnung. Umrisse durchstochen.

[2]) Gleichen Stilcharakter besitzt ein Studienblatt mit zwei stehenden bekleideten Jünglingen in den Uffizien (Rahmen 79 Nr. 320).

[3]) Michele Ridolfi, Ragionamento terzo sopra alcuni quadri di Lucca di recente restaurati, Lucca 1839, nennt keinen Meister für dieses Fresko.

nymus in der Akademie zu Florenz (Ignoto Nr. 278, 279, 280 Sala del beato Angelico), sowie eine kleine Pietà in der Galerie Borromeo zu Mailand. Etwas heller im Ton und der Predella in Lucca koloristisch am nächsten stehend ist ein Rundbild der Anbetung des Kindes im ersten Korridor der Uffizien (Nr. 85).

Die fliehenden Frauen, die sie verfolgenden Krieger und die antiken Bauten auf dem Kindermord im Hintergrund des Altarbildes in der Kirche der Innocenti sind fast genau wiederholt auf zwei Truhenbildern in der Galerie Colonna zu Rom mit dem Raub der Sabinerinnen und der Versöhnung zwischen Römern und Sabinern.[1]) Unserem anonymen Meister kann man auch mit Sicherheit eine Längstafel mit den Abenteuern Jasons auf Kolchis im Besitze des Earl of Ashburnham zuweisen.[2]) Ihr Gegenstück, der Abschied Jasons und der Seinigen von König Pelias und ihre Einschiffung auf der Argo, ist von einer anderen Hand und trägt das Datum 1487.[3]) Beide Tafeln sind vermutlich Teile eines gröfseren als Wandverkleidung dienenden Cyklus von Darstellungen aus der antiken Mythologie. Die Übereinstimmung in der Bildung, Bewegung und Kleidung der kleinen Figuren, im Baumschlag, der Formation der Felsen und in der Behandlung der Nebendinge, wie der Säule im Vordergrund, mit den Truhenbildern in der Galerie Colonna und dem Kindermord auf der Anbetung der Könige in den Innocenti ist schlagend. Wie diese zeigt auch die Tafel beim Earl of Ashburnham im Kolorit und in einzelnen Männerköpfen Anklänge an Fra Filippo und Filippino; gegenständlich erinnert sie an eines der Bilder mit dem Märchen des Nastagio degli Onesti, die im selben Jahre 1487 anlässlich der Vermählung eines Bini mit einer Tochter aus dem Hause Pucci nach dem Entwurfe Botticellis von dessen Schülern ausgeführt worden sind.

Besonders stark von den beiden Lippi beeinflusst zeigt sich unser Anonymus in einem kleinen vermutlich ebenfalls zu einer Predella gehörigen Bilde im Museum von Sta. Maria Nuova zu Florenz. Hier ist die Scene dargestellt, wie Maurus auf Befehl des hl. Benedikt den ertrinkenden Placidus rettet. Ein aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich dazu gehöriges und auch in den Mafsen übereinstimmendes Täfelchen in den Uffizien (Ignoto Toscano Nr. 1208) zeigt den hl. Benedikt, wie er den ihm gereichten Becher vergifteten Weines durch das Zeichen des Kreuzes zerspringen macht.[4]) Auch die beiden Predellenbilder mit dem Martyrium des Sebastian und einer Scene aus dem Leben eines Bischofs unter Fra Filippos Namen in der Roscoe Collection in der Walker Art Gallery zu Liverpool (Nr. 17, 18) haben gleichen Stilcharakter. Der Jason auf dem Bilde beim Earl of Ashburnham ist in einen hl. Georg verwandelt auf dem einen Flügel eines kleinen Altärchens in der Galerie zu Arezzo, dessen anderen ein hl. Antonius ziert.

Selbst bis in die Wandgemälde des Chores von Sta. Maria Novella lassen sich die Spuren dieses Gehilfen verfolgen. Es mag auf die Köpfe der Zuhörerinnen zu Füfsen des predigenden Johannes, auf die der mit Opfergaben heranschreitenden

[1]) Phot. Alinari als Ghirlandajo Nr. 7348, 7349. Den Zusammenhang mit dem Innocentibilde erkannte auch Schmarsow, der sie deshalb ebenfalls Piero zuschreibt. In dieser Bestimmung ist ihm der Cicerone 6. Aufl. S. 577 gefolgt. Nach Crowe und Cavalcaselle III S. 254 »vielleicht von Cosimo Rosselli«.

[2]) Als Werk des Benozzo Gozzoli 1894 in der New Gallery ausgestellt (Nr. 117). Abgebildet in dem Portfolio of Photographic Reproductions of Pictures in the Early Italian Art Exhibition, New Gallery 1894, Nr. 117.

[3]) New Gallery, Filippino Lippi, Nr. 112.

[4]) Phot. Brogi 7423.

Frauen bei der Ausstoſsung Joachims aus dem Tempel und auf den Kopf Annas in der Begegnungsscene mit Joachim, sowie auf die Typen der Musikanten im Sposalizio hingewiesen werden. Die fächerförmig auf dem Boden ausgebreiteten Gewandenden zeigen mehrere der knieenden Figuren in der Anbetung der Könige und die stehenden Frauen auf dem Bilde der Namenschreibung. Die runde Kopfform, die geschlitzten Augen zwischen scharfbeleuchteten Lidern beobachten wir ferner bei der schon oben erwähnten Einzelgestalt der hl. Lucia am Eingangspfeiler der Cappella Ruccellai, die durchaus der hl. Apollonia in der Beweinung Christi unter den Predellenstücken im Hospital der Innocenti ähnelt. Auch bei der Auferstehung Christi im Berliner Museum scheinen die hl. Frauen im Hintergrunde sowie der schlecht verkürzte Kopf Christi auf Rechnung eben dieses Künstlers zu kommen.

Dass dieser Künstler nicht Piero di Cosimo sein kann, ergiebt sich schon aus dem Umstand, dass die hier zusammengestellten, fast sämtlich im Zusammenhang mit Ghirlandajo entstandenen Arbeiten, deren Zahl sich übrigens noch um ein beträchtliches vermehren lieſse, sich über ein Jahrzehnt erstrecken und zwar gerade über den Zeitraum, aus dem wir zahlreiche Bilder Pieros besitzen, deren Stil ein durchaus anderer ist.

Durch Vasari wissen wir, dass Domenico seine beiden Brüder Davide und Benedetto, sein Schwager Bastiano Mainardi und später Francesco Granacci, Jacopo dell' Indaco, Baldino Baldinelli und ein gewisser Nicolai zur Hand gingen und nach seinem Tode mehrere von ihm begonnene Werke vollendeten. Benedettos Weise haben wir bereits gelegentlich der Besprechung der Fresken in der Sixtinischen Kapelle kennen gelernt. Ebensowenig wie er kommt hier Bastiano Mainardi in Betracht, dessen Stil auf Grund seiner beglaubigten Arbeiten in San Gemignano leicht zu erkennen ist. Granacci muss ebenfalls auſser Frage bleiben, da er 1488, dem Entstehungsjahre der Anbetung der Könige in den Innocenti, erst 11 Jahre alt war. Von Jacopo dell' Indaco, Baldino Baldinelli und Nicolai [1]) besitzen wir keine Werke, die zum Nachweis ihrer künstlerischen Individualität dienen könnten. Es bleibt somit niemand übrig als Davide, der mittlere der drei Brüder, dem Domenico ganz besonders zugethan war und dessen Bildnis er neben dem seinigen und denen Mainardis und Baldovinettis im Chor von Sta. Maria Novella anbrachte. Er gerade wird häufig zusammen mit Domenico in den Urkunden genannt; schon 1475 hilft Davide dem Bruder bei der Ausmalung eines der Säle der Vatikanischen Bibliothek und erscheint auch späterhin in den siebziger, achtziger und neunziger Jahren mit ihm associiert.[2]) Vasari sagt ausdrücklich, dass Davide und

[1]) Bottari glaubte, dieser Nicolai, der nach Domenicos Tode die Disputation des Stephanus für die Predella des Hochaltarbildes in Sta. Maria Novella malte, sei identisch mit Niccolò Zoccolo oder Cartoni, einem Schüler Filippinos, den Vasari in der Vita des letzteren erwähnt und der hauptsächlich in Arezzo thätig war. Nach den Herausgebern des Vasari sollte es Niccolò Scaccialupi sein, der, 1476 geboren, 1516 ebenfalls in Arezzo arbeitete. Leider ist jene Predella nicht mehr nachweisbar, so dass wir keinen Anhaltspunkt für die Beurteilung seiner Stilweise haben. Ist vielleicht dieser gemeinsame Schüler Ghirlandajos und Filippinos der Urheber der Fresken in S. Martino zu Florenz gewesen? Vergl. des Verfassers Aufsatz über Raffaellino del Garbo, Repertorium für Kunstwissenschaft 1894 Heft 2.

[2]) 1476 und 1477 malen beide Brüder gemeinschaftlich ein Abendmahl im Refektorium des Klosters von Passignano (zerstört). Am 3. Mai 1481 werden beide für ein Abendmahl im Refektorium der Nonnen von S. Donato in Polverosa bezahlt. Am 20. August 1490 erhalten sie gemeinschaftlich den Auftrag für ein Bild der Madonna mit Franziskus, Bonaventura, Antonius und Bernhardinus, wofür Davide am 17. Dezember 1492 den Restbetrag im Namen seines Bruders erhebt.

Benedetto gemeinschaftlich jenes Votivbild der hl. Lucia in der Cappella Ruccellai und die in Berlin befindliche Auferstehung Christi nach dem Tode des Bruders vollendeten. Daher dürfte die Vermutung nicht allzu gewagt erscheinen, jener Gehilfe ist kein anderer als eben Davide Ghirlandajo, von dessen Kunstcharakter man sich bisher noch keine Vorstellung zu bilden vermochte.

Nach der Rückkehr aus Rom — so berichtet Vasari — blieb Piero noch längere Zeit in der Werkstatt Rossellis und half seinem väterlichen Freunde bei der Ausführung der zahlreich an ihn ergehenden Aufträge. In der Cappella del Sacramento in Sant' Ambrogio malte damals Rosselli an der Hauptwand die feierliche Übertragung des wunderthätigen Kelches aus der Kirche des damaligen Nonnenklosters nach dem bischöflichen Palast,[1]) an der Altarwand zu seiten von Minos Marmortabernakel schwebende Engel, an der Decke die vier Kirchenväter. Infolge eines Brandes sind sämtliche Malereien stark geschwärzt und übel zugerichtet; eine Prüfung ihres Stiles muss sich daher auf die am wenigsten betroffenen Teile beschränken. Rumohr zollt ihnen grofses Lob und findet, dass Cosimo hier seine sämtlichen Zeitgenossen in vielen Punkten übertroffen habe, ohne ihnen in irgend einem nachzustehen.[2]) Sein auf die Beurteilung Rossellis nachwirkendes Urteil ist veranlasst durch die falsche Lesung der nicht mehr vorhandenen Jahreszahl; sie lautete nicht 1456, wie er annahm, sondern 1486. Am 7. August 1486 erhielt Cosimo 150 Gulden für diese Malereien ausbezahlt.[3]) Ihre Entstehung fällt also in eine Zeit, wo die Fresken der Sixtinischen Kapelle bereits vollendet waren, wo Domenico Ghirlandajo schon seine Fresken in Sta. Trinità enthüllt hatte und seit Jahresfrist im Chor von Sta. Maria Novella arbeitete.

Die Hauptdarstellung fällt in einzelne Gruppen auseinander, die unter sich nicht nach den Regeln einheitlicher Komposition verbunden sind. Mit Bedauern sieht man, wie wenig Cosimo während seiner Anwesenheit in Rom von den Errungenschaften eines Ghirlandajo und Perugino profitiert hat, wie ihm jede Begabung fehlt, den dankbaren Vorwurf zu erfassen und den Hergang in packende Momente zuzuspitzen. Zwar führt er in Nacheiferung Ghirlandajos prächtig gekleidete, jugendliche Damen als Zuschauerinnen ein, stellt sie mit anderen Porträtfiguren zu leidlich anmutigen Gruppen zusammen, aber ein einheitliches Ganzes von geschlossener Wirkung vermag er nicht zu schaffen. Unter den Figuren, die auf dem weiten Platz vor der Kirche den Aufbruch der Prozession erwarten, fallen einige Gestalten besonders ins Auge durch geschickte Bewegung, gute Gewanddrapierung, Köpfe von kräftiger Modellierung und scharfer Charakteristik. Bei ihnen an die helfende Hand Pieros zu denken, liegt nahe. So bei einigen männlichen Porträtköpfen links im Vordergrund, denen das Typische der Bildnisse Rossellis abgeht und die eine freiere individuellere Auffassung auszeichnet. Der Zuschauer in rotem Mantel und Barett unter den vier in der linken Ecke des Bildes stehenden Figuren gleicht in der schreitenden Stellung und glücklich festgehaltener Bewegung, mit der er, sich zu seinem Nachbar wendend, ihm zur Bekräftigung seiner Worte die Hand auf die Brust legt, dem bärtigen Manne in weifsem Kopftuch links im Vordergrund der Bergpredigt in der Sixtinischen Kapelle. Wie dort, unterscheidet sich die wohlgeordnete, den Körperformen sich anpassende Gewandung von den unbelebten Stoffmassen, die

[1]) Vergl. Richa, Chiese fiorentine, vol. II lez. XXIV S. 244 ff.
[2]) Italienische Forschungen II S. 265.
[3]) Vasari, Milanesi III S. 186.

Rosselli seinen Gliederpuppen umhängt. Auch der Kopf des älteren Mannes neben ihm in schwarzem Rock und schwarzer Kappe, in dem wir den Meister selbst zu erkennen haben, scheint vom Schüler bessernd übergangen zu sein. Gleiche Vorzüge zeichnen die beiden Köpfe zu seiten eines blondgelockten Jünglings in der Gruppe daneben aus. Während dieser trotz des stolzen Namens Pico della Mirandola doch nur ein unbedeutender Sprössling der Rossellischen Familie bleibt,[1]) fesseln jene durch die Charakteristik ihrer Züge ebenso, wie sie durch kräftigere Rundung und bessere Zeichnung hervorstechen. Auch der vor der Kirchenpforte knieende Bischof und seine beiden Begleiter heben sich vorteilhaft ab von der Gruppe dreier Kleriker rechts im Vordergrunde mit ungeschickten Bewegungen und mürrischem Ausdruck. Noch manch anderer Kopf und manch andere Gestalt liefse sich hier nennen, in denen besondere Merkmale auf die Mitarbeit eines Rosselli überlegenen Gehilfen schliefsen lassen. Doch wir wollen es bei diesen Andeutungen bewenden lassen. Waren ja aufser Piero noch andere jüngere Ateliergenossen hierbei beschäftigt, wie der elfjährige Bartolommeo Pagholo del Fattorino.

Auch Rossellis thronende Madonna zwischen zwei Engeln, Petrus und Thomas, 1482 datiert, in S. Spirito und die Jungfrau in der Glorie, von Ambrosius und Franziskus verehrt, in Sant' Ambrogio wollen Crowe und Cavalcaselle teilweise als künstlerisches Eigentum Pieros erkennen.[2]) Das Bild in S. Spirito, das sofort nach der Rückkehr aus Rom entstanden sein muss, ein unerfreuliches Produkt Rossellischen Massenbetriebes, enthält meiner Meinung nach nichts, was auf Mitarbeit Pieros schliefsen liefse. Die dazu gehörige Predella zeigt in den langen Proportionen allerdings eine fremde Hand, und zwar ist es dieselbe, die uns schon aus den Hintergrundsfiguren auf der »Gesetzgebung« in der Sixtinischen Kapelle bekannt ist. Schon der Umstand, dass der Altar in Sant' Ambrogio erst am 3. November 1498 bei Rosselli bestellt wurde, schliefst hier eine Mitarbeit Pieros aus. Die matte schwere Färbung und die schlanken Formen sind sogar charakteristisch für Cosimos späte Zeit und finden sich ebenso bei der Himmelfahrt Mariä in Sta. Maddalena de' Pazzi und der Verherrlichung Mariä in der Berliner Galerie (Nr. 59). Die Predella geht im Figürlichen wie im Kolorit zwar über Rossellis Kunststufe hinaus, lässt sich mit Pieros Weise aber nicht in Einklang bringen. Der Verfertiger ist ein jüngerer Ateliergenosse, der enge Beziehungen zu Fra Bartolommeo aufweist, dessen frühen Federzeichnungen der Stil verwandt ist.

Im gleichen Zusammenhange erwähnen die Verfasser der Geschichte der italienischen Malerei noch drei Bilder als teilweise von Piero in der Werkstatt Rossellis ausgeführt. Eine thronende Maria zwischen zwei Engeln, Johannes dem Evangelisten und Bartholomäus, über dem achten Altar im linken Kreuzschiff von S. Spirito, und eine sehr verwandte Darstellung mit Nikolaus, Bartholomäus, Bernhardin und Hieronymus[3]) auf dem dritten Altar ebenda erinnern weniger an die Kunstrichtung Rossellis als an Filippino, Ghirlandajo und Credi. Es sind herzlich unbedeutende, durch Brand und sonstiges Ungemach übel zugerichtete Werke eines unselbständigen handwerksmäfsigen Malers aus dem letzten Drittel des XV Jahrhunderts,[4]) für den ich

[1]) Diese von Vasari vorgenommene Taufe erweist sich ebensowenig wie die von Baldinucci bei den Nebenmännern ausgesprochene Deutung auf Polizian und Marsilius Ficinus gegenüber den authentischen Bildnissen dieser Gelehrten als begründet.

[2]) IV S. 433.

[3]) Nicht zwei knieende Mönche, wie Crowe und Cavalcaselle angeben.

[4]) Eine stilistisch sehr ähnliche Madonna mit zwei Engeln, Bartholomäus und Antonius Abbas, im Dom zu Volterra unter Fra Filippos Namen.

keinen Namen vorzuschlagen wüsste, am wenigsten den Pieros. Einen ebenfalls anonymen, wenn auch individuelleren Künstler lernt man in dem dritten der von Cavalcaselle Piero zugeschriebenen Bilder, einer thronenden Madonna mit Monika und Augustin, Antonius und Hieronymus in der Galerie zu Lucca kennen.[1]) Das Bild stammt aus der dortigen Kirche Sant'Agostino und galt als ein Werk des Lucchesen Paolo Zacchia d. Ä. Wiewohl der durchfurchte Greisenkopf des Hieronymus entfernt an Piero erinnert, so müssen die durchaus fremdartigen Typen der Madonna und der anderen Heiligen, sowie die reichen gebrochenen Falten und die Form der Hände vor dieser Zuschreibung warnen. Der Stil des Gemäldes ist ein schwer definierbares Gemisch verschiedenartiger Einflüsse. Die Heiligen sind den Bildungen Ghirlandajos und Filippinos verwandt, die Madonna und das Kind weisen auf Beziehungen zu der Schule Francias. Vermutlich ist der Verfertiger ein lucchesischer Meister, derselbe, der die Ghirlandajo zugeschriebenen Altarflügel mit den grofs empfundenen, trefflich durchgeführten Gestalten des hl. Biagius und der hl. Lucia mit Stifter und Stifterin im Besitz des Marchese Mazzarosa zu Lucca malte.[2]) Mit der Kunstweise des Zacchia, soweit uns dessen Werke bekannt sind, lässt sich der Stil dieses Bildes nicht vereinigen.

Die übrigen in den letzten Jahren des XV und den ersten des folgenden Jahrhunderts aus Rossellis Atelier hervorgegangenen Bilder zeigen keine deutlichen Spuren einer Mitarbeit von Schülern.

Vasaris Mitteilung, Piero habe bis zu dem Tode Rossellis dessen Werkstatt vorgestanden, muss daher als unrichtig bezeichnet werden. Ende der achtziger Jahre etwa, nicht allzulange nach der Vollendung der Fresken in Sant' Ambrogio, dürfte Piero die Bottega des väterlichen Freundes verlassen und sich selbständig gemacht haben.

---

[1]) Phot. Alinari Nr. 8464.

[2]) Phot. Alinari Nr. 8445.

(Schluss folgt.)