Werk

Titel: Lorenzo Costa und Francesco Francia. Mit einer Tafel in Lichtdruck und fünf Texta...

Autor: Jacobsen , Emil

Ort: Berlin

Jahr: 1899

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0020|LOG_0044

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

LORENZO COSTA UND FRANCESCO FRANCIA

VON EMIL JACOBSEN

Erst nachdem Costa im Jahre 1483, von Giovanni II Bentivoglio berufen, nach Bologna gekommen war, erlangt dort die Malerei nach und nach eine höhere Bedeutung.

Malvasia erwähnt ein jetzt verschollenes Bildnis des Giovanni II Bentivoglio in der Casa Isolani, das die Bezeichnung »Laurentius Costa Franciae discipulus« trug.[1]) Das Bildnis in der Galerie Pitti kann deshalb nicht mit jenem Portrait identifiziert werden, weil die Worte »Franciae discipulus« hier hinter dem Namen des Künstlers fehlen. Dieser auffallende und mit der Entwickelung der bolognesischen Malerschule wenig übereinstimmende Zusatz hat zu verschiedenen Deutungen Anlass gegeben. So schreibt Malvasia: »... io non saprei già dirmi se ciò per propria umiltà ... o se per adulazione«,[2]) dass Lorenzo sich Schüler Francias nennt. Lanzi bezweifelt die Authenticität der Aufschrift;[3]) die Herausgeber des Baruffaldi und Vasari, indem sie sich Malvasia anschliefsen, vermuten, dass ein Gefühl von Hochachtung und Freundschaft den Künstler zu der Aufschrift bewogen hat.[4]) Venturi endlich, welcher diese Erklärung zu gesucht findet, schliefst sich Lanzi an, indem er, bis das Gegenteil bewiesen ist, die Aufschrift für eine Fälschung erklärt.[5]) Dass Venturi hierdurch das Richtige getroffen, ist möglich, um so mehr, als Fälschungen von Inschriften auf bolognesischen Kunstwerken keine Seltenheiten sind; es fragt sich aber doch, ob es nicht methodisch richtiger sein würde, wenn man die Inschrift vorderhand als echt betrachtete und dann versuchte, ihre Möglichkeit mit der Entwickelung der bolognesischen Kunst in Einklang zu bringen.

Als Costa, wahrscheinlich auf Empfehlung Ercole Robertis, nach Bologna kam, muss der junge Maler noch ziemlich unbekannt gewesen sein; jedenfalls hat er, soviel man weifs, vor dieser Zeit in Ferrara weder für Kirchen noch für Paläste gearbeitet. Francia dagegen war damals, wenn auch nicht als Maler, so doch als Goldschmied, Münzmeister und Stempelschneider hochgefeiert. Ich vermute deshalb, dass Costa gar nicht um der Gemäldekunst willen die Werkstatt Francias besuchte, sondern dass der Jüngling, der eben noch nicht wusste, wie weit es ihm mit der Malerei gelingen möchte,

[1]) Felsina Pittrice. Bologna 1878, I p. 59.
[2]) Felsina Pittrice. MDCLXXVIII, I p. 59.
[3]) Storia pittorica. Bassano MDCCCIX, V p. 23.
[4]) Vasari, Ed. Milanesi p. 4, 27.
[5]) Archivio storico dell' Arte, I p. 241.

die Gelegenheit benutzte, bei Francia das Goldschmiedehandwerk oder die Stempelschneiderei zu erlernen.[1]) Wie Costa sich in einer dieser gewiss sehr einträglichen Künste ausbilden wollte, so mag Francia, durch den Umgang mit jenem angeregt, der Malerei nähergetreten sein. Und so erklärt es sich denn, dass Costa sich Schüler des berühmten Francia nennen könnte, ohne bei ihm die Malerei gelernt zu haben, obwohl er sich weder als Goldschmied noch als Stempelschneider später bekannt gemacht hat.

Von Jugendwerken Costas in Ferrara ist uns, wie schon erwähnt, nichts bekannt. Sein »Untergang Trojas« im Palazzo Bentivoglio zu Bologna ist im Jahre 1507, als dieses Fürstengeschlecht vertrieben und ihr Palast zerstört wurde, leider zu Grunde gegangen. Erhalten sind uns dagegen die auf Leinwand gemalten Temperabilder, die er in den Jahren 1488—1490 in der Cappella Bentivoglio zu S. Giacomo Maggiore ausführte.

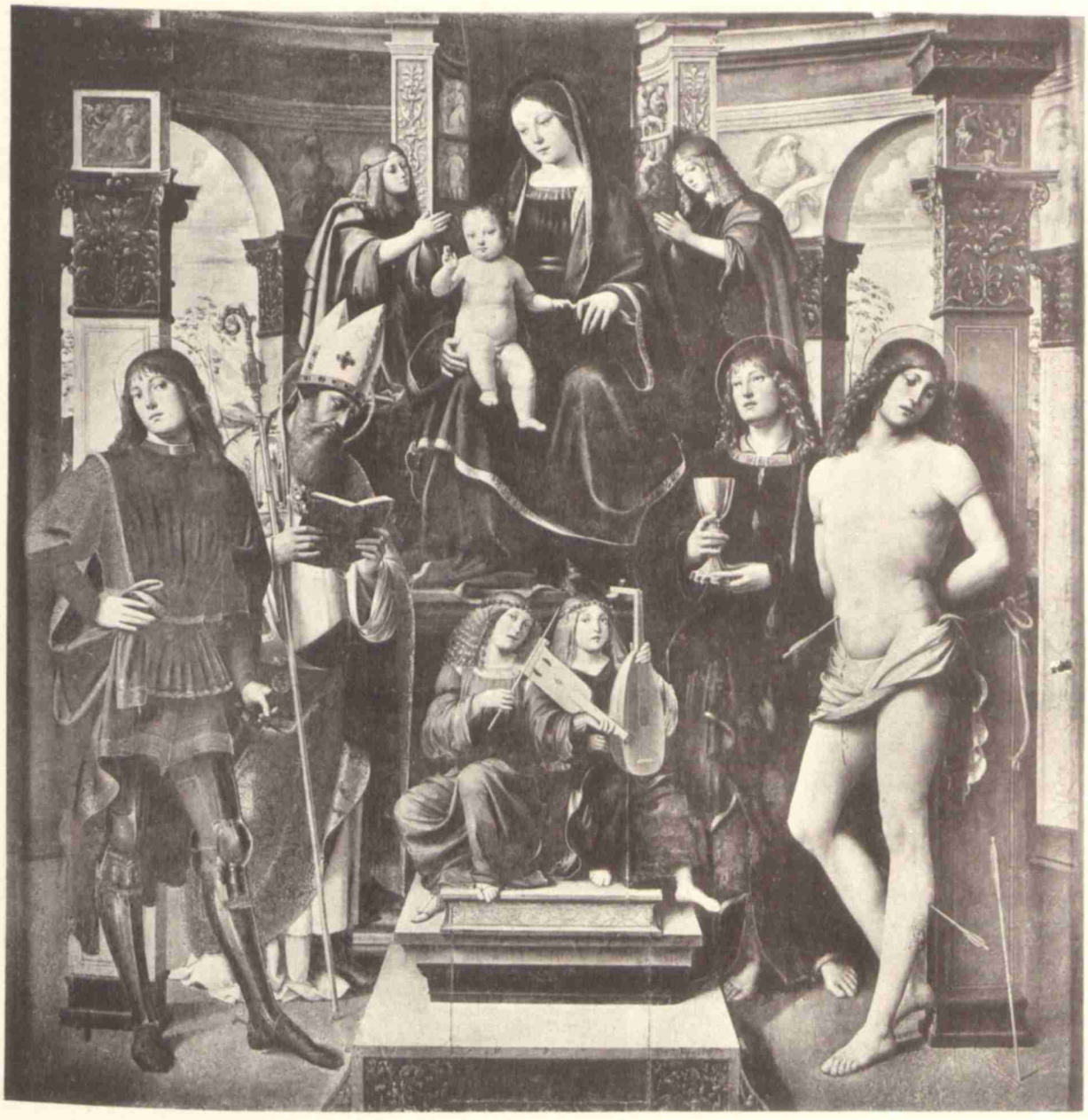
Wer Costas erster Lehrer gewesen, darüber kann man nur Vermutungen aufstellen; mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit wird Cosimo Tura genannt. Die Eindrücke aus der Lehrzeit scheinen aber bei ihm nicht standgehalten zu haben, da seine Gemälde in der Cappella Bentivoglio viel mehr den Einfluss des nicht viel älteren Ercole Roberti bekunden.

Costa war zwar ein sehr grofses malerisches Talent, aber kein schaffendes Genie; immer nur hat er, ohne direkt nachzuahmen, die Eindrücke, die er von anderen Künstlern empfing, reproduziert und, das Empfangene leicht nach seiner Individualität modifizierend, in eine wunderbare Atmosphäre von bläulichen Farbentönen eingehüllt. Seine Schöpfungen entbehren das Ureigne, er war nie ganz er selbst.

Ercole Roberti, seiner Zeit ein hochgepriesener Meister, war in den ersten Jahren des Aufenthaltes Costas ebenfalls in Bologna beschäftigt. Vasari erzählt, dass er das von Costa angefangene Freskowerk der Cappella Garganelli zu S. Petronio vollendet und seinen Lehrer weit übertroffen habe. Augenscheinlich liegen hier aber wieder Verwechselungen vor, und, wenn wir erraten wollen, was Vasari eigentlich meint, müssen wir statt S. Petronio S. Pietro, statt Ercole de' Roberti Ercole (di Giulio) Grandi und wahrscheinlich statt Costa Cossa setzen.[2]) Das grofse Votivbild mit der thronenden Gottesmutter, von der Familie Bentivoglio verehrt (1488), sowie die sich gegenüber befindenden allegorischen »Trionfi« zeigen ganz die Kunstweise Robertis. Man vergleiche das erstgenannte Bild mit der Thronenden Maria in der Brera, und man wird die Hauptlinien der Komposition, den Aufbau und die plastische Ausschmückung des Thrones sehr verwandt finden. Auch die Gestalten und Gesichtstypen haben denselben Charakter, nur dass diejenigen bei Costa noch unfrei, befangen und stumpf aussehen. Das Gemälde Costas in der Cappella Bentivoglio ist in der That nur ein schwaches Werk; weder der koloristische Zauber, noch die seelische Bewegtheit, die wir in seinen späteren Werken finden, begegnen uns hier. Auf der Basis des Thrones, ganz dicht bei der Madonna, wo sonst nur Apostel oder höchste Heilige sich hinwagen, stehen zu beiden Seiten Giovanni II Bentivoglio und seine Frau, augenscheinlich durch die Situation etwas gedrückt, während man vor dem Throne rechts und links ihre Söhne und Töchter in gleichgültiger Haltung sieht, steif gegen-

[1]) Es ist auch sehr ungewiss, ob Francia, bevor Lorenzo nach Bologna kam, ein von Schülern besuchtes Maler-Atelier besafs.

[2]) Diese leider untergegangenen Fresken wurden in der That von dem älteren Ercole Roberti gemalt, wenn auch vielleicht von ihm nicht vollendet. Vasari hat ihn mit dem jüngeren, dem Nachfolger Costas verwechselt.



FRANCESCO FRANCIA

THRONENDE MADONNA MIT HEILIGEN

IN DER CAPPELLA BENTIVOGLIO IN S. GIACOMO MAGGIORE ZU BOLOGNA

einander sich wendend. Ein gröfserer Kontrast als zwischen diesem Bilde und Costas Werken vom Schlusse des XV und Anfang des XVI Jahrhunderts kann gar nicht gedacht werden. Hier das Kolorit grau, die Gestalten steif, trocken, ohne Leben, ohne die schwächste Spur einer Gefühlserregung, später eine blaue, traumhafte Tiefe in der Färbung, eine Überempfindsamkeit in den Figuren, die diesen nicht mehr erlaubt, den Kopf gerade auf dem Rumpfe zu halten, sondern sie zwingt, ihn gefühlvoll zur Seite zu neigen und, in traumhafter Attitüde, mit tiefmelancholischem Blicke aus dem Bilde herauszuschauen.

Die beiden »Trionfi«, von 1490 auf der gegenüberstehenden Wand der Kapelle, zeigen noch mehr von dem herben Stil Robertis. Sehr verwandt mit diesen Wandgemälden erscheint das Altarbild in der Cappella Vaselli zu S. Petronio (vierter Altar links) mit dem hl. Sebastian; aber schon der äufsere Umstand, dass die Kapelle erst im Jahre 1495 vollendet wurde, spricht gegen die Autorschaft Costas.[1]) Es ist wenig wahrscheinlich, dass dieses Bild viel früher gemalt worden ist, aber schon 1492 war Costa himmelweit von dem herben Stil, sowohl der »Trionfi« wie des Sebastians, entfernt. Es ist wahrscheinlicher, dass dieser Altar von einem mit Costas Frühzeit verwandten unbekannten Gesellen oder Schüler Robertis gemalt ist. Übrigens finden sich hier auch Züge, die bei Costa nicht vorkommen, so der Typus Sebastians selbst und anderer Jünglinge mit langem, glatt niederfallendem Haare, sowie auch mehrere alte Köpfe, die an Cossa erinnern.

Aus dem Jahre 1492 stammt die thronende Madonna auf dem Altar in der Cappella Bacciocchi in S. Petronio.[2]) Wie konnte, müssen wir uns fragen, ein Maler, der 1490 ein trockenes, herbes Werk, hart und eckig in den Figuren, grau und reizlos in der Farbe, vollendete, im Jahre 1492, ohne durch starke fremde Impulse in eine ganz neue Richtung hineingelenkt zu werden, eine Schöpfung von reifster, gesättigtster Schönheit, zu der die Frührenaissance sich je zu erheben vermochte, hervorbringen? Wäre Costa ein wirklich ursprüngliches, originelles Talent gewesen, ein Künstler, der langsam heranreifte und die von aufsen aufgenommenen Eindrücke vollständig assimilierte, dann konnte er unmöglich in zwei Jahren eine Entwickelung durchmachen, wozu gröfsere Künstler 20 Jahre[3]) brauchten.

Nur durch gierig aufgenommene venezianische Eindrücke, wahrscheinlich durch die Schule von Vicenza vermittelt, lässt sich das Altarbild in der Cappella Bacciocchi erklären. An die Art und Weise des Montagna scheint mir der Heilige in Rüstung, die Behandlung des Architektonischen mit seinen hervorspringenden scharfen Ecken, sowie das warme, tiefglühende Kolorit zu erinnern, an Giovanni Bellini die Madonnengruppe, namentlich das Kind, und die Engel in der Lünette von vollendeter Eurhythmie der Linien.

---

[1]) Die Verkündigung zu beiden Seiten des Sebastiansbildes ist schwierig zu bestimmen. Sie zeigt einen entwickelteren Stil und hat gewiss mehr von der Weise Francias als von der Costas. Die Landschaft im Hintergrunde erinnert wieder an Costa. Es ist ja auch nicht unmöglich, dass diese Verkündigung später ist als das Sebastiansbild und als die im cossaischen Stil (doch wahrscheinlich nicht von Cossa selbst) gemalten Apostel.

[2]) Bezeichnet: LAURENTIVS COSTA P 1492.

[3]) Luigi Vivarini brauchte ungefähr 20 Jahre, um sich von seinem noch sehr quattrocentistischen Altarbilde in der Akademie von 1480 bis zu seiner Auferstehung in S. Giovanni in Bragora und seiner hl. Justine dei Borromei in der Casa Rogati Valsecchi zu Mailand zu erheben. Und auch Giovanni Bellini hatte einer ganzen Reihe von Jahren bedurft, um sich von seiner herben und übertriebenen mantegnesken Stilweise loszumachen.

Das Altarbild in der Cappella Ghedini[1]) von S. Giovanni in Monte gehört derselben, gewiss besten Epoche seines künstlerischen Wirkens an. In einer Renaissancenhalle auf hochgebautem Thron sitzt Maria, das nackte Kind haltend; vier Heilige stehen andächtig davor, während auf dem Schemel zu den Füfsen Mariä zwei Engel mit Violinen sitzen. In diesem Bilde kämpft gleichsam die spätere Richtung Costas, welche eine umbrische Gefühlsweise bekundet, mit der venezianischen, doch behält diese letzte entschieden die Oberhand. Einige Züge im Bilde scheinen noch an Ercole Roberti zu erinnern, so der Aufbau des Thrones mit dem Durchblick in die Landschaft wie auf der Madonna in der Brera,[2]) ebenso wie die mit Reliefs geschmückten Friese und die Kapitäle der Halle. Hier haben wir also alle drei Hauptrichtungen Costas vor uns. Nach Vasari soll das Altarbild in der Cappella Ghedini im Jahre 1497 gemalt sein; er hat sich aber in seinem Bericht über Costa zu häufig geirrt, als dass man seine Angaben ohne weiteres annehmen könnte. Es ist möglich, dass das Bild 1497 aufgestellt wurde, gemalt ist es gewiss früher. Ich möchte es nicht viel später als das Altarwerk in der Cappella Bacciocchi, mit dem es so viel Verwandtschaft zeigt, ansetzen.

Es war gerade um diese Zeit, dass von Umbrien aus eine neue geistige Strömung, eine mächtige Gefühlswelle sich über Italien ergoss. Die Rührungen der Seele, das Leben des Herzens, Wehmut oder schwermütige, thränenvolle Hingebung führte Perugino in einer gleichsam sinnlich-rührenden Weise seinen Zeitgenossen zum erstenmal vor Augen. Die Bedeutung, die diese neue Richtung für die ganze italienische Kunst gewann, ist bisher noch nicht recht gewürdigt, ebensowenig ist man ihren in mannigfacher Weise abgetönten Wirkungen nachgegangen. Perugino, dessen Schwächen uns häufig sehr unangenehm berühren, hat auf die italienische Kunst gewiss einen epochemachenden Einfluss ausgeübt. Damit soll nicht gesagt werden, dass sein Einfluss überall heilsam gewirkt habe.

Nachdem der umbrische Meister im Jahre 1486 seine Fresken in der Sistina vollendet hatte, lebte er in Florenz, bis er, der Aufforderung der Kirchenobrigkeit des Doms zu Orvieto Folge leistend, im Jahre 1489 nach dieser Stadt zog. Seit 1492 sehen wir ihn wieder in Florenz, wo er sich mit kurzen Unterbrechungen so lange aufhält, bis er im Jahre 1499 von seiner Vaterstadt den Auftrag, das Cambio auszuschmücken, bekam. Auch Costa dürfte im Laufe der Jahre 1492—1497 einige Zeit in Florenz gewesen sein und dadurch Gelegenheit gefunden haben, mit Perugino oder dessen Werken bekannt zu werden.[3]) Das ist freilich nur eine Vermutung, die man durch keine Dokumente erhärten kann. Dass aber Costa auf irgend eine Weise umbrisch-peruginisch beeinflusst worden sei, lässt sich nicht leugnen. Wenn man meiner Anschauung die Lehre Morellis, dass die italienischen Lokalschulen urwüchsig und unabhängig ihre Laufbahn durchlaufen haben, entgegenhalten und demnach behaupten würde, dass Lorenzo Costa ganz von selbst erst venezianisch, dann kurz da-

[1]) Jetzt Cappella Ercolani e Segni.

[2]) Dieses Arrangement wiederholte er später in dem Altarbilde, welches er im Jahre 1499 für Ercole d' Este I vollendete. Dies dürfte identisch mit einem Altarbilde sein, welches aus der Kirche von Gesù in die Galleria Costabili kam und zuletzt von Sir Ivor Guest erworben wurde.

[3]) Vasari teilt mit, dass Costa in Florenz gewesen sei und sich da mehrere Monate aufgehalten habe, um die Werke Fra Filippos und Benozzis zu studieren. Wenn auch diese letzte Behauptung keinen Sinn hat, so giebt es doch keinen Grund, die Angabe Vasaris, dass Lorenzo sich mehrere Monate in Florenz aufgehalten habe, zu verwerfen (s. Ed. Milanesi, III, 131 ff.).

nach ganz von selbst umbrisch gemalt habe, dann würde man den wissenschaftlichen Boden, worauf auch die Kunstwissenschaft steht oder stehen sollte, verlassen.

Das Verdienst des Kapitels über Lorenzo Costa in Crowe und Cavalcaselles »History of Painting in North-Italy«, das beinahe eine Kette von Irrtümern genannt werden kann, liegt hauptsächlich in der starken Betonung des umbrischen Charakters in der späteren Stilphase Costas. Ihnen ist dann Morelli entgegengetreten und hat dem Augenschein zum Trotz den umbrischen Einfluss bei Costa geleugnet, nicht ohne voreingenommen [1]) zu sein.

Lorenzo Costa hatte übrigens auch in Bologna selbst Gelegenheit, peruginische Art und Weise zu studieren. In den Lünetten über den Bildern von Costa und Francia in der Cappella Bentivoglio zu S. Giacomo Maggiore befinden sich nämlich Gemälde, die nur von einem dem Perugino sehr nahestehenden Künstler herrühren können; besonders gilt dies von dem Tondo über der thronenden Maria mit der Familie Bentivoglio von Costa. Die Maria zwischen Engeln und je 3 Heiligen [2]) auf jeder Seite erinnert an das Cenacolo da Foligno in Florenz, das nach meiner Meinung, wenn auch nicht durchgehend von Perugino selbst, doch unter seiner Leitung und nach seinen Entwürfen gemalt ist. Endlich hatte Perugino für die Cappella Vizzani in S. Giovanni in Monte um 1490—1495 eins seiner schönsten Altarwerke gemalt: die Jungfrau in einer Mandorla thronend, von Cherubim und Engeln umspielt, darunter die Heiligen Michael, Katharina, Apollonia und Johannes Evangelista. Das Gemälde, PETRVS PERRVSINVS PINXIT bezeichnet, befindet sich jetzt in der Pinakothek (Nr. 197).

Das erste erhaltene Werk Costas aus dem Jahre 1499, das ein deutliches umbrisches Gepräge trägt, ist die Predella in der Brera (Nr. 328), die einst zu dem Altar Francias in der Kirche der Misericordia zu Bologna gehörte und später in die Pinakothek gekommen ist. Wir haben also auch hier einen handgreiflichen Beweis für die gemeinschaftliche Wirksamkeit Costas und Francias.

---

[1]) Insbesondere war er der »Beeinflussungstheorie«, wie sie im Werke von Crowe und Cavalcaselle auftritt, abhold, und das mit Recht. Denn diese Forscher suchten häufig durch Einwirkungen von allen Orten her jede Eigenart eines Künstlers auf eine Weise zu erklären, dass sein Werk zuletzt als ein Gewebe von den heterogensten Einflüssen erschien. Gegen diese unkritische Weise hatte Lermolieff alle Ursache, ins Feld zu ziehen. Aber er ist zu weit gegangen. Die kleineren Lokalschulen in Italien sind von den gröfseren gewiss sehr beeinflusst worden, jedoch ohne dadurch den specifischen Erdgeruch ihres Bodens zu verlieren. Die nicht abzuleugnenden verwandten Züge lassen sich nicht dadurch erklären, dass die Künstler »auf derselben Entwickelungsstufe der Kunst stehen, derselben Epoche angehören und demselben Kunstgeschmacke unterthan sind«, denn es kommt ja eben darauf an, wer diese Entwickelungsstufe oder Kunstepoche inauguriert, diesen Kunstgeschmack eingeführt hat. Ich möchte hier daran erinnern, dass Otto Mündler das Bildchen mit Apollo und Marsyas früher bei Morris Moore, jetzt im Louvre, dem Lorenzo Costa zuschrieb, später wurde es mit Recht von Morelli der Frühzeit Peruginos zuerkannt. Adolfo Venturi in seinem geistreichen Aufsatz über Amico Aspertini, den Schüler Costas (Archivio storico dell' Arte IV, 250), betont hier diesen umbrischen Einfluss: Der segnende Gottvater (S. Frediano, Lucca) »ricorda il tipo proprio del Perugino .... Uno dei Profeti tiene pure del Perugino, il quale esercitò il suo influsso sull' arte bolognese, come nel quadro di Michele Cortellini della Collezione Santini« u. s. w.

[2]) In der Darstellung in der Lünette über der Altarnische, deren Komposition sicherlich nicht von Costa ist, scheint er mitgewirkt zu haben, wenigstens verrät die mittlere, weibliche Gestalt seine Hand. (Die nackte Figur links soll später Cignani hinzugemalt haben, von ihm ist auch die Verkündigung unten.)

Aber diese umbrischen Einflüsse bei Costa reichen noch weiter zurück und begegnen uns, während eigene Werke von ihm fehlen, in einer Arbeit Francias, die seinen Stil wiederspiegelt.

Ich erinnere an das Altarbild für die Familie Felecini aus dem Jahre 1494, das Vasari sein erstes Werk nennt. Dass dieses Bild im Anschluss an Costa geschaffen wurde, wird allgemein angenommen; aber es ist nicht der alte ferraresische, nicht der venezianische Costa, sondern eben der umbrische Costa, welcher uns in dem Bilde Francias entgegentritt.

Die Predella mit der Anbetung der heiligen drei Könige hat sowohl in den naiven Stellungen der Figuren, wie in den geknickten, eingewickelten Falten der Stoffe, sowie auch in der Behandlung der Landschaft mit den in Gold aufgesetzten Lichtern noch ein sehr quattrocentistisches Aussehen. Man beachte den auf seinen Stab sich stützenden hl. Joseph, die beiden älteren Könige, den Jüngling rechts u. s. w., und man wird bei diesen den Typus erkennen, der bei Pinturicchio durch zusammen-

Lorenzo Costa
Anbetung der Könige
Mailand Brera

gearbeitete Eindrücke von Fiorenzo di Lorenzo und Perugino entstand. Die Landschaft scheint wie aus einem Bilde Pinturicchios herausgenommen.

Auch das Altarbild mit dem thronenden Petronius zwischen Franciskus und Thomas von Aquino, gleich anziehend durch die einfache Anordnung und die feierliche Ruhe der Gestalten, zeigt entschieden umbrischen Charakter. Auf der Basis des Thrones ist eine in goldig-rötlichem Ton monochrom gemalte Anbetung der Könige angebracht. Die Bezeichnung lautet: LAVRENTIVS COSTA F. MCCCCCII. Einige Jahre später, 1505, ist die Vermählung Mariä entstanden. Die fein empfundenen Typen, die echt ferraresischen, glühenden Farben, die schöne, im blauen Dufte sich auflösende Landschaft, alles dies giebt dem Bilde einen Platz zwischen den besseren Werken des Meisters. Es befremdet, dass der hl. Joseph als Jüngling dargestellt ist.

Die Hauptwerke Costas aus dieser seiner umbrischen Epoche muss man aber aufserhalb der Galerie suchen. In erster Reihe kommen die Fresken in Betracht, die er zusammen mit Francia, A. Aspertini, Tamarozzo und Chiodarolo, die wohl mehr als Schüler Costas als Francias zu betrachten sind, in den Jahren 1506 bis 1509 in der

Cappella di S. Cecilia zu S. Giacomo Maggiore in Bologna ausführte.[1] Alle Figuren haben hier ein Bestreben, ihr Gefühl an den Tag zu legen, keine steht ruhig aufrecht oder ist einfach in sich selbst vertieft, sondern diese bewegten Gestalten suchen in mehr oder weniger ostentativer Weise ihre Teilnahme an den Vorgängen zu bekunden. Auch die Gesichtstypen erinnern an die in den Gemälden der Schule Peruginos. Die Landschaft, von herrlicher Stimmung, bezeugt, dass Lorenzo im Jahre 1503 in Rom die Fresken Pinturicchios der Sistina sehr eindringend studiert hatte. Während die Einzelheiten in den Hintergründen Pinturicchios noch häufig in trockener Weise hervorstechen, hüllt Lorenzo seine Landschaften in eine tiefblaue Atmosphäre und wirft über seine Hintergründe geheimnisvolle Schleier.

Lorenzo Costa
Der hl. Petronius
Bologna Pinakothek

In der Krönung Mariä hinten im Chor von S. Giovanni in Monte ist der umbrische Einfluss besonders deutlich, während die Assunta in S. Martino (fünfter Altar links) nicht ganz auf der Höhe von Costas Können steht. Vielleicht ist diese grofsenteils von Chiodarolo ausgeführt, jedenfalls dürften Schülerhände hier beteiligt sein.

Im Jahre 1507, nach Vertreibung seiner Gönner, der Bentivoglio, folgte Costa einer Einladung der Gonzaga nach Mantua. Die meisten Bilder, die er hier schuf,

[1] Lermolieff sagt in einer Kritik über die Borghese-Galerie, dass die Gemälde Costas von 1488 in der Bentivoglio-Kapelle, sowie die von 1506 in der Cappella di S. Cecilia entschieden Ercole Roberti in Erinnerung bringen. So wahr die erste Behauptung ist, so falsch ist die andere. Die Fresken Costas in S. Cecilia zeigen keine Spur von Roberti. Dasselbe dürfte von allen Werken Costas nach 1492 gelten.

sind zu Grunde gegangen, nur ein Hauptwerk aus dieser Periode, der berühmte Musenhof der Isabella d' Este im Louvre, ist uns noch erhalten. Auch in diesem Bilde zeigt sich Costa als ein Meister, der fremden Einflüssen wenig Widerstand entgegenzusetzen pflegte, und so sehen wir, dass er sich in Mantua des Einflusses Mantegnas nicht erwehren konnte, wenn er auch im ganzen umbrisch verblieb.

Wichtig für die Entfaltung der oberitalienischen Kunst wird der Aufenthalt Costas in Mantua durch seine Begegnung mit dem jungen Correggio. Wenn man das wunderbare, fein empfundene Frühbild Correggios, den Abschied Christi von seiner Mutter bei Mr. Benson in London, mit der Vermählung Mariä in der Pinakothek zu Bologna vergleicht, kann der Einfluss Costas auf Correggio keinem Zweifel unterliegen.[1])

FRANCESCO FRANCIA

Man hat den Maler Francia Costas Schüler genannt,[2]) aber so im allgemeinen ausgesprochen, ist diese Behauptung nicht wahr. Francia war zehn Jahre älter als Costa. Im Jahre 1487, also bevor der Ferrarese seine Wandgemälde in der Cappella Bentivoglio gemalt hatte, nennt Salimbeni ihn in seinem Epitalamio: »Lui Polygnoto col pennello avanza«,[3]) und Timoteo Viti trat schon 1491 als Schüler in die Malerwerkstatt Francias ein, nachdem er ein Jahr als Goldschmiedlehrling bei ihm gedient hatte. Venturi hat nachgewiesen, dass überall, wo Costa und Francia zusammenarbeiteten, Francia bevorzugt wurde.[4])

Dass der Schüler, der sich in seinen älteren Tagen der Malerkunst widmete, seinem jüngeren Meister vorgezogen würde, ist kaum glaublich; dass aber Francia, bevor er mit Costa in Berührung trat, als Goldschmied und Stempelschneider, und nur nebenbei als Maler thätig war, ist schon deshalb wahrscheinlich, weil kein gröfseres Altarwerk aus dieser Zeit auf uns gekommen ist. Es ist bis jetzt noch zweifelhaft, ob wir ein einziges Bild aus dieser seiner Frühzeit besitzen, worauf ich später zurückzukommen gedenke. Zuerst möchte ich den merkwürdigen Umstand ins Auge fassen, warum Francia, der bereits in der Mitte der vierziger Jahre stand, dazu kam, die Malerei

[1]) Sehr wenige Werke Costas sind aufserhalb Bolognas in Italien anzutreffen. Aufser dem Brerabilde und dem früher genannten Bildnisse des Bentivoglio im Palazzo Pitti nenne ich nur die sehr beschädigte thronende Maria in S. Andrea zu Mantua und ein kleines Bild bei Lady Layard zu Venedig. Die dem Costa zugeschriebene thronende Maria im Ateneo zu Ferrara ist ein Werk des Pellegrino Munari. Aufserhalb Italiens gehören sichere Gemälde Costas auch zu den Seltenheiten: der Hof der Isabella von Este in der Galerie des Louvre, zwei Gemälde in der Berliner Galerie von 1501 und 1503, zwei in der National Gallery zu London von 1505, eine Madonna mit Heiligen bei Frau Wesendonck in Berlin dürften das Wichtigste sein. Als wahrscheinlich ihm richtig zugeschrieben nenne ich noch: eine mythologische Scene im Louvre, ein Altarbild bei Lord Wimborne (Canford), eine Pietà bei R. H. Benson, das Portrait Battista Fieras bei Miss Cohen, ein Damenportrait in Hampton Court. Die drei letztgenannten befanden sich in der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club 1894.

[2]) Giovanni Morelli, Italian Painters, London 1892, p. 221.

[3]) Venturi, La pittura bolognese nel Secolo XV. Archivio storico dell' Arte, III, p. 288.

[4]) I primi scompartimenti nella serie degli affreschi di Santa Cecilia al Francia e i secondi al Costa; al Francia la pala d' altare, al Costa la decorazione della cappella di San Jacopo; a quello la tavola dell' ancona nella cappella della Misericordia, a questo la predella e la lunetta di essa; nel palazzo Bentivoglio il Francia adorna la stanza dove Giovanni II »abitava per suo uxo«, »il Costa e altri pittori lavoravano in altre stanze meno importanti dell' appartamento principesco«.

als sein Hauptfach zu erwählen. Nicht, weil er zuvor keinem anderen bedeutenden Maler begegnet war, oder weil ihn Costas inspirierende Kraft besonders anzog, wandte Francia sich der neuen Kunst zu, sondern es war jene umbrisch-perugineske Strömung, die ihn seinem alten Handwerk untreu werden liefs. Diese neuen fremdartigen Gestalten, die Seele und Empfindung atmeten oder es jedenfalls wollten, übten auch auf ihn eine hinreifsende, zur Nachahmung anspornende Wirkung aus. Und diese durch Costa in Bologna eingeführte neue Kunstrichtung machte also in einem viel weiteren Sinne, als er es früher gewesen, Francia zum Maler.

Francesco Francia ist in der Pinakothek zu Bologna reicher vertreten als irgendwo sonst. Lässt man das Auge an dieser herrlichen Reihe grofser Altarwerke langsam vorübergleiten, so fällt ein merkwürdiger Unterschied in derselben auf: während ein Teil dieser Gemälde in einem warmen, goldigen Ton gemalt ist, strahlen die anderen in hellem Silberglanz. Betrachtet man die ersten, glaubt man einen Schüler Costas vor sich zu haben; vertieft man sich in die anderen, so verschwindet dieser Eindruck vollständig.

Bei dem frühest datierten Werk, der thronenden Maria mit sechs Heiligen und einem lautenspielenden Engel (Nr. 78), weisen nicht nur die goldene, tiefleuchtende, kräftige Lokalfarbe, sondern auch die langgestreckten, an den Schläfen eingebogenen Gesichtstypen und die parallele Faltenlage auf Costa. Für Francia am meisten charakteristisch dürfte der wunderbar schöne lautenspielende Engel sein. Das komplizierte Faltensystem seiner Gewandung ist für ihn eigentümlich und findet sich auch in seinem späteren Stil. Rechts kniet der Stifter des Bildes, Felecino; auf einem Cartellino liest man die Bezeichnung: OPVS FRANCIAE AVRIFICIS MCCCCLXXXXIIII.[1])

Aus derselben Periode dürfte das Altarbild in der ersten Kapelle links von S. Martino herrühren: die hoch thronende Maria wird von zwei Engeln angebetet, unten in Verehrung die Heiligen Rochus, Bernardinus, Antonius Abbas und Sebastian. Durch den einem Triumphbogen ähnlichen Unterbau des Thrones wird eine Landschaft sichtbar, in der Lünette Christus von zwei Engeln gehalten, von wahrhaft rührender Schönheit. Die kleine Predella enthält das Brustbild des kreuztragenden Christus, bezeichnet: *Francia Aurifex*. Das warm getönte Bild zeigt im ganzen den durch Costa vermittelten perugineskeu Einfluss. Den hohen Unterbau des Thrones mit dem Durchblick hat Francia ebenfalls von Costa, der diese Anordnung seinerseits von Ercole Roberti gelernt hat.

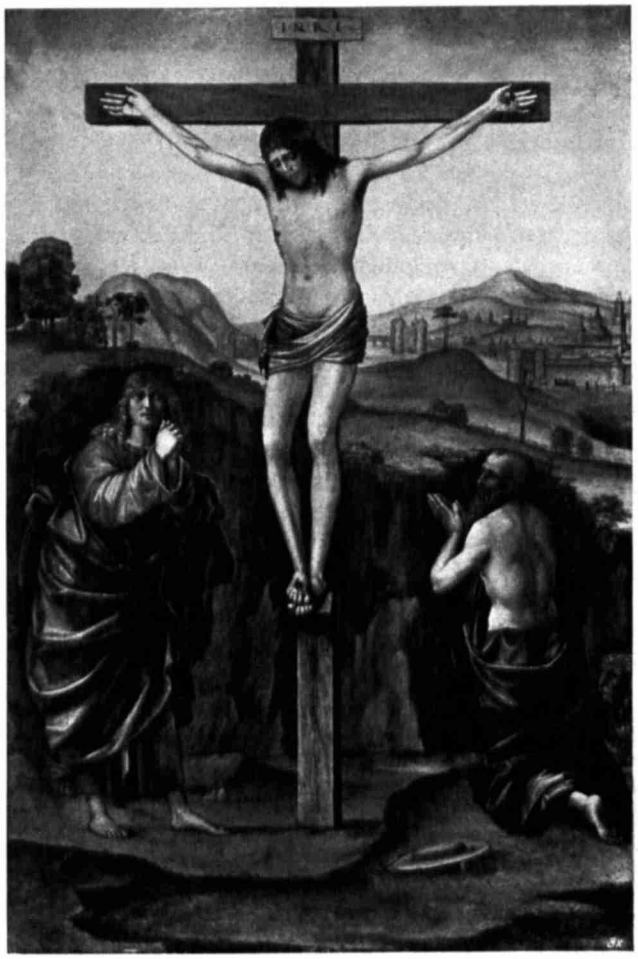
Dem Ende dieser costaischen Periode gehört das herrliche Altarbild[2]) in der Cappella Bentivoglio zu S. Giacomo Maggiore an: die thronende Maria, das nackte Kind auf ihrem Knie haltend, wird von zwei Engeln angebetet, vier Heilige, Sebastian, Johannes Evangelista, Petronius und ein Jüngling in Rüstung halten um den Thron Wache, auf dessen Stufen zwei musizierende Engel sitzen. In streng durchgeführter Symmetrie gehalten, erscheint die Komposition weder nüchtern noch kalt und macht eher den Eindruck von Fülle und Reichtum. Das Kolorit ist warm und tief, die nackte Figur Sebastians besonders schön.

Die hoch thronende Maria zwischen Paulus und Franciskus mit dem kleinen knieenden Johannes in der Pinakothek (Nr. 372) gehört wohl derselben Zeit an. Mehr

[1]) Vielleicht hat man seiner Zeit versucht, die vier letzten Zahlen zu entfernen, um die Aufschrift mit Vasari in Übereinstimmung zu bringen, der das Bild irrtümlicherweise 1490 datiert. Die Spuren des echten Datums waren aber geblieben und sind neuerdings aufgefrischt worden.

[2]) Wenn das Bild 1499 gemalt ist.

als gewöhnlich legt Francia in diesem Gemälde Gewicht auf die Landschaft, die an Costa mahnt. In der mit Laubwerk und Arabesken schön ausgeschmückten Basis des Thrones zeigt sich der Goldschmied. Das Bild scheint mir zum Teil von Gehilfenhänden ausgeführt, nur die Madonna, deren Gesichtstypus schon etwas an seine mittlere Periode erinnert, und das Kind dürften ganz von Francia sein.



Francesco Francia
Christus am Kreuz
Bologna Pinakothek

Das schöne poesievolle Breitbild (Nr. 82) mit drei verschiedenen Darstellungen: der Anbetung der Hirten, der Gottesmutter, die unter einem Baume das Kind stillt, und der Kreuzigung mit St. Augustinus, ist auch noch unter dem Einflusse Costas geschaffen, doch zeigt sich schon der spätere Silberton. Die Landschaft, für Francia von ungewöhnlichem Reiz, erinnert an diesen. Es giebt nicht viele Bilder von Francia, die so naiv und frisch gemalt sind wie die Geburt Christi. Auch die sitzende Maria in der Mitte des Bildes bildet mit dem Christkinde und Johannes eine schöne Gruppe, der Christus am Kreuze ist von ungewöhnlich edler Auffassung und herrlich durchgeführt.

Bei Nr. 373, dem Gekreuzigten von Heiligen umgeben, dem letzten Werk aus der Frühzeit, halte ich nur die Figur des Heilandes für eigenhändig, wenn auch das Bild FRANCIA AVRIFEX u. s. w. bezeichnet ist.

Aus der zweiten Periode seines künstlerischen Schaffens wollen wir zunächst drei Hauptwerke betrachten.

Nr. 371, die Verkündigung, zeigt Maria auf einer Bodenerhöhung in andachtsvoller, träumerischer Stellung von vier Heiligen umgeben. Ihr zunächst stehen die heiligen Ordensstifter Franciskus und Bernardin von Siena, mehr im Vordergrunde zur Linken Johannes der Evangelist, sein Evangelium schreibend, rechts der hl. Georg. Seitwärts vom Himmel naht herniederschwebend der Engel Gabriel, während über

seiner Mutter das Jesuskind in einer Strahlenglorie erscheint. Diese Auffassung der Verkündigung, in der der mystische Vorgang nicht geschichtlich, sondern als Andachtsbild behandelt wird, scheint in der Schule Francias besonders beliebt gewesen zu sein. Von Francia selbst findet sich in der Galerie noch ein zweites Gemälde und sein Schüler Timoteo Viti hat auf seinem bekannten Bilde in der Brera diesen Vor-

Francesco Francia
Anbetung des Christkindes
Bologna Pinakothek

gang in derselben Weise dargestellt. Hier sehen wir zum erstenmale, dass Francia gänzlich den costaischen Einfluss abgestreift; das Bild erscheint wie in einen hellbläulichen Silberglanz getaucht, die Gesichtsformen sind breit, von rosiger Karnation. Während in den früheren Bildern im Anschluss an Costa langgezogene, parallele, von oben nach unten gehende Gewandfalten vorherrschen, macht sich jetzt ein kompliziertes System von halbrunden, tiefgeklüfteten Querfalten geltend. Auf einem Cartellino, in den eine grüne Eidechse beifst, liest man FRANCIA

AVRIFEX B PINXIT MCCCCC. Darunter in ovaler Umrahmung das Wappen einer Brüderschaft.

Noch reicher und bedeutender ist die grofse Anbetung des Kindes mit Engeln und Hirten, dem hl. Augustinus und einem jüngeren, bärtigen Mann in einer weifs und schwarzen Ordenstracht, hinter dem ein Mönch hervorschaut. Der bärtige Mann in Rosenkreuzertracht (nicht Pilgertracht) soll der Monsignore Anton Galeazzo Bentivoglio, der als Hirt gekleidete Jüngling rechts im Vordergrund der Dichter Cavaliere Pandolfi di Casio sein. Die in einem Halbkreis angeordnete Gruppe, aus der nur der Mönch etwas herausfällt, wird durch eine stimmungsvolle, wenn auch wenig ausgebildete Landschaft abgeschlossen, frisch grün im Ton, von blauen Bergen begrenzt.[1])

Das dritte in der Reihe dieser Meisterwerke ist die grofse thronende Maria mit vier Heiligen, auf hochgebautem, mit antikisierenden Ornamenten geschmücktem Thron. Als Ehrenwache stehen ihr zunächst der hl. Georg und Johannes der Täufer mit bedeutungsvoll erhobenem Zeigefinger auf das Christkind deutend, mehr im Vordergrunde links der hl. Augustinus in vollem Ornate und rechts der hl. Stephanus; auf der Stufe des Throns sitzt ein schöner Mädchenengel.

In diesen drei Altarwerken zeigt Francia sich als selbständiger Künstler; das Kolorit hat nicht mehr die tiefe, warme Harmonie der früheren Bilder, die Gestalten sind weniger innerlich, weniger gemütsvoll. Als Ersatz hierfür ist die Auffassung origineller geworden, der costaische und der von Costa vermittelte umbrische Einfluss erscheint wie abgestreift. Der Ausdruck in den Köpfen der Heiligen bekommt etwas Überirdisch-Reines; die unberührte Jungfräulichkeit tritt uns in den Zügen der Madonna entgegen. Der süfsliche Mysticismus und die mit religiöser Schwärmerei verbundene Sinnlichkeit eines Perugino, von der auch Costa einen Anflug hat, verschwindet bei den jetzt überreinen Gestalten, und diese leben und weben in einer menschlichen Regungen unerreichbaren, kühlen Atmosphäre und blicken von dieser Höhe auf Irdisches verklärt hernieder. Das Kolorit, welches jetzt in hellem, bunten Glanze erstrahlt, wirkt doch nicht unharmonisch, da der alle Farben durchziehende Silberton die Harmonie wiederherstellt. Mehrere Werke dieser Epoche befinden sich aufserhalb Italiens. Ich nenne nur die schöne Madonna im Rosenhag in der älteren Pinakothek zu München.[2])

Bevor wir den Entwickelungsgang Francias weiter verfolgen, möchte ich erst eine Gruppe von Bildern erwähnen, deren Platz in seinem Werk nicht ganz sichergestellt ist. Die kleine heilige Familie in der Galerie zu Berlin, die Madonna[3]) mit zwei Engeln in der älteren Pinakothek zu München, der hl. Stephanus in der Galleria Borghese, die kleine Kreuzigung in dem Archiginnasio zu Bologna[4]) und endlich, wenn dieses Bildchen wirklich von Francia ist, wie jetzt allgemein behauptet wird,

---

[1]) In zwei Figuren auf diesem Bilde finden sich noch Anklänge an Costa.

[2]) Nr. 1039. Dieses Bild befand sich einst in der Kapuzinerkirche zu Modena. Alte Kopien in Berlin, Bologna und Verona. Handzeichnung in den Uffizien. In der Berliner Galerie befindet sich noch eine Madonna mit Heiligen, bezeichnet Francia Aurifaber Bonon 1502, aus der Kirche S. Cecilia dei Minori Osservanti in Modena.

[3]) In diesem kann ich jedoch nur in den beiden herrlichen Engeln die Hand Francias mit Sicherheit konstatieren, während die Maria mit dem Kinde eine Schülerhand verrät.

[4]) Nach der Befangenheit in der Haltung, zum Teil auch in den Formen der Figuren, kann das Bild vielleicht als das früheste betrachtet werden.

St. Georg mit dem Drachen im Palazzo Corsini zu Rom.[1]) Alle diese Bilder sind von kleinem Format, sie haben ein sehr frühes, jugendliches Aussehen und bekunden die scharfe Hand des Goldschmiedes und Stempelschneiders; in keinem von ihnen kann der Einfluss Costas mit Sicherheit nachgewiesen werden. Keins hat ein umbrisches Gepräge, dagegen ähneln alle im Ausdruck und Charakter der von mir erwähnten Gruppe von Bildern seiner zweiten Periode, die des Meisters Rückkehr zu sich selbst bezeichnet.[2]) Der gewöhnlichen Anschauung, die die Entstehungszeit dieser Bilder um 1494 setzt, stehen gewichtige Gründe entgegen, und es fragt sich, ob sie nicht seiner eigentlichen Frühzeit angehören, also jener Epoche, aus der wir gemeint haben, kein sicheres Bild zu besitzen. Hierfür spricht zunächst die Kleinheit aller Bilder dieser Gruppe im Gegensatz zu den späteren Bildern von beträchtlichem Umfang und erklärt sich natürlich aus dem Umstande, dass die Malerei für ihn nur eine Nebenbeschäftigung war. Es kommt hinzu der entschieden jugendliche Charakter dieser Bilder und die scharfe, goldschmiedartige Ausführung; auch bleibt es immerhin sehr unwahrscheinlich, dass sonst kein einziges Bild aus seiner Frühzeit auf uns gekommen ist. Da auch der hohe, kühle Stil seiner nachcostaischen Periode sich bereits in diesen Bildern findet, für deren Entstehung in der Jugend des Meisters so viele Gründe sprechen, wird meine Ansicht nur bekräftigt, dass Francias Eigenart, durch das Vorbild von Costas umbrisch-perugineskер Malweise auf Jahre zurückgedrängt und in ihrer Ausbildung gehindert, endlich doch wieder hervorbrechen musste.

Am 5. September 1508 bestätigt Raphael den Empfang eines Selbstbildnisses Francias, eine gleiche Gabe ihm versprechend; er sendet ihm die Zeichnung einer Geburt Christi und spricht die Hoffnung aus, »in contracambio« die Zeichnung zu der Judith Francias zu erhalten.[3])

Die Vermutung Passavants sowie Crowes und Cavalcaselles, dass Raphael zu Francia in persönliche Berührung, und zwar in Bologna um die Jahre 1505—1506,

[1]) Dieses kleine, durch seinen Hauch jugendlicher Anmut sehr anziehende Bild kommt gewiss dem Stil Francias sehr nahe. Ercole Grandi kam als Schüler in das Atelier Francias, wo er hauptsächlich von Costa die Malerei erlernte. Es ist aber sehr möglich, dass er, bevor dieser letztere als Leiter der Malerschule ins Atelier Francias trat, von diesem selbst gelernt hat. Daraus könnte das franciaartige Aussehen sich erklären, namentlich wenn ein Karton von Francia dem Bilde zu Grunde gelegen hätte. Es ist thatsächlich mit dem Monogramm Grandis auf dem Schenkel des Pferdes bezeichnet (in einem G ist ein E gezeichnet, über das G ein Kreuz). Einige Kritiker möchten diese Inschrift als das Monogramm des Heiligen betrachten. Aber wenn es jedenfalls nicht beispielslos dasteht, dass Maler ihr Monogramm auf den Schenkel eines Pferdes anbrachten (eine Anbetung der Könige, dem Galasso Galassi zugeschrieben, auf der Burlington Club-Ausstellung 1894 trug auf dem Schenkel eines Pferdes zwei ineinander geschlungene G, und auch der Vlame Vrancx bevorzugte für seine Signatur diese Stelle), ist es mir doch nicht bekannt, dass man je für die Monogramme der Heiligen diesen Körperteil gewählt hätte. Ein Kreuz über Künstlermonogrammen kommt auch sehr häufig vor. Ich bemerke noch, dass eine so üppige Landschaft, wie die auf dem St. Georg, uns kaum in einem einzigen sicheren Bilde von Francia begegnet. Andererseits möchte auch ich auf einen Zug aufmerksam machen, der wieder auf die Autorschaft Francias deuten könnte: die grofse Ähnlichkeit nämlich zwischen dem Drachen in diesem Bilde und dem in dem Altarbild mit der thronenden Maria in der Pinakothek.

[2]) Dieser Reihe muss noch eine Geburt Christi in einer Galerie zu Glasgow zugefügt werden.

[3]) Vasari, Ed. Milanesi III 502 ff. Commentario alla Vita di Francesco Francia, wo der Brief Raphaels abgedruckt ist.

getreten, möchte ich auf sich beruhen lassen und nur betonen, dass die Gemälde Francias von diesem Zeitpunkt ab bis zu seinen letzten Jahren einen raphaelischen Anflug bekunden. Die kühle Hoheit und Serenität des Stils Francias wird durch die Berührung mit Raphael wieder einmal getrübt, er wird noch einmal umbrisch. Der Goldton kommt wieder auf, das Kolorit wird warm, wenn auch nicht so goldenbraun wie früher.

Die Verkündigung mit dem hl. Hieronymus und dem Täufer in der Pinakothek (Nr. 79) gehört in diese Periode. Noch deutlicher zeigt sich der raphaelische Einfluss in den Fresken des Oratorio di S. Cecilia bei S. Giacomo Maggiore. Sind diese Darstellungen auch reich an vielen schönen, zartempfundenen Zügen, so kann man ihnen eine gewisse Kälte doch nicht absprechen.[1] Den Einfluss Raphaels zeigen ferner eine ganze Anzahl Gemälde an anderen Orten und aufserhalb Italiens; ich nenne nur die beiden Krönungen Mariä im Dom zu Ferrara und in S. Frediano zu Lucca.

Francesco Francia
Verkündigung mit Heiligen
Bologna Pinakothek

Einige Jahre vor seinem Tode zeigt Francias Stil eine neue Wandlung. Ein unruhiges, leidenschaftliches Wesen kommt über ihn[2] und spiegelt sich in seinen Werken

[1] Im Palaste des Bentivoglio malte Francia in Fresko »Das Lager des Holofernes«, von Vasari beschrieben und sehr belobt, und andere Darstellungen, welche aber während der Vertreibung der Bentivogli im Jahre 1507 mit dem Palaste zu Grunde gingen.

[2] Es giebt mehrere Beispiele, dass Maler in ihrer späteren Epoche nach dieser Richtung hin ihren Stil änderten, so Botticelli, Filippino, Michelangelo und Tizian. Bei den beiden erstgenannten Meistern lässt sich die übertriebene Bewegtheit und Leidenschaftlichkeit ihres Spätstils durch die Gemütserschütterung, welche das Auftreten Savonarolas in Florenz verursachte, leicht erklären; bei Michelangelo machen sich psychologische Gründe, bei Tizian die spanisch-katholische Reaktion der Gegenreformation geltend.