

Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Berlin

Jahr: 1899

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0020 | LOG_0046

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

JAHRBUCH
DER
KÖNIGLICH PREUSSISCHEN
KUNSTSAMMLUNGEN



ZWANZIGSTER BAND

HL. HEFT

47.

BERLIN 1899
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

Berlin:	
Königliche Museen	XXXIII
Königliche National-Galerie	XLVIII
Königliches Zeughaus	XLVIII
Breslau:	
Schlesisches Museum der bildenden Künste	LI

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Laura de' Dianti. Von C. Justi	183
Mit einer Tafel in Lichtdruck und einer Textabbildung	
Jacopo del Sellaio. I. Von Hans Mackowsky	192
Mit zwei Tafeln in Lichtdruck und drei Textabbildungen	
Über einige italienische Zeichnungen im British Museum. Von Franz Wickhoff	202
Mit einer Tafel in Lichtdruck und vier Textabbildungen	
Andrea Bregno's Thätigkeit in Rom. Von Ernst Steinmann	216
Mit sechs Textabbildungen	

Redakteur: V. v. LOGA

LAURA DE' DIANTI

VON C. JUSTI

Die Kunde von Laura de' Dianti, auch Eustochia genannt, und nach ihrem Tode Laura von Este oder Estense, der Geliebten und nach einer nicht hinreichend beglaubigten Überlieferung zuletzt der Gattin Alfons' I von Este, Herzogs von Ferrara, ist durch das Gemälde Tizians im Louvre, sonst *La Maitresse du Titien* genannt, in weiten Kreisen verbreitet worden. Diese Benennung der Dame in dem mit Recht bewunderten Toilettenstück ist jetzt wohl allgemein aufgegeben, nicht auf Grund eines etwa nachgewiesenen authentischen Bildnisses der Laura, sondern weil der Kavalier, der den Spiegel hält, von den sicheren und auffallenden Zügen Alfonsos nichts hat, auch nicht wahrscheinlich ist, dass der hochfahrende Este, der bei dem Tode seiner ersten Gemahlin schon vierundvierzig Jahre zählte, sich noch in der Rolle eines Verliebten und mit dem Gebaren eines Friseurs hätte malen lassen.

Die Benennung stammt von Stefano Ticozzi. Dieser fleißige Verfasser eines Buches über die Malerfamilie der Vecelli (Mailand 1817) hatte in Venedig eine aus Ferrara stammende Variante des Louvrebildes gesehen, die er für eigenhändig hielt.¹⁾ Hier stand neben dem völlig entkleideten Mädchen ein Kavalier, dessen Züge ihn an ein Bildnis Alfonsos erinnerten, das er in dem Buche *Ritratti ed Elogi dei Capitani illustri*, Rom 1646, gesehen hatte. Vielleicht brachte ihn die Herkunft des Gemäldes, aus Ferrara, auf diese Spur. Das Stück wurde dann von dem unausbleiblichen Lord gekauft, aber von der nachträglich um ihr Gutachten angerufenen Akademie von S. Luca zu Rom dem Tizian ab-, jedoch, dem Engländer zum Trost, dem Giorgione zugesprochen, von dem die Herren wohl noch weniger deutliche Vorstellungen hatten als von Tizian. Lord Stuart bestand auf Zurückzahlung der Kaufsumme. Dieses Bild ist verschollen. Aber der Name blieb an dem Louvrebild haften und fand sogar in den Katalog Aufnahme. Man machte sich über das inzwischen entwertete und nicht gesehene Beweisstück wenig Sorge. Dass eine Benennung, die auf einem so jämmerlichen Fundament ruhte, so lange angenommen worden ist, hat seinen Grund wohl nicht bloß in dem nachlässigen Beweisverfahren, das in diesen Materien üblich war. Das Bedürfnis war zu lebhaft, für ein so interessantes Gemälde, bei

¹⁾ Es giebt noch eine andere Wiederholung ohne den Mann, die, unter dem Namen La Cadorina, von Vincenzo della Bruna in Florenz gestochen wurde, damals im Besitz von Friedrich de Leyen Bloemersheim. Das früher ebenfalls als »Titian's Mistress« bezeichnete Gemälde in Althorp ist ein Paris Bordone (Waagen, *Treasures* III, 456). Eine Zeit lang hat auch die hl. Justina des Moreto in Wien für Laura gegolten.

dem die Überlieferung völlig stumm war betreffs der Zeit und Umstände seiner Entstehung, einen historischen Namen zu besitzen, und der Wunsch war Vater des Glaubens an die Beweise. Jenes Bedürfnis erwachte, seitdem man sich in eindringenderer Weise mit der Biographie der großen Meister zu beschäftigen anfang. Der vagen und faden Bezeichnungen als »Maitresse«, »La Bella«, war man überdrüssig. Aus demselben Kreise und derselben Zeit stammt die von Cicognara aufgebrachte Benennung der reich gekleideten Schönen im Palaste Pitti als Herzogin Eleonore von Urbino. Ein noch wunderlicherer Fall, da man doch in den Uffizien deren wahres und mit jenem auch bei Berücksichtigung des Altersunterschiedes ganz unvereinbares Bildnis von Tizian selbst zur Vergleichung besaß. Diese Vermutung schwoll dann in Moriz Thausings Phantasie an zu dem bekannten ikonographischen Roman. In diesem Fall hatte man es jedoch mit einem augenscheinlichen Bildnisse zu thun, was bei dem Louvrebild kaum der Fall ist. Man wird Gustave Planche beistimmen können: »Das Portrait seiner Geliebten wird für mich nimmermehr die wörtliche Wiedergabe eines lebenden Wesens sein«. Es giebt wenige Frauenköpfe Tizians, in denen der ideale Wert der Züge so rein zu Tage tritt. Die Malerei jener goldenen Zeit ist dem Formgefühl der Griechen nie so nahe gekommen. Mancher, der vor dem Eintritt in die Salle carrée das Erdgeschoss durchwandelt hat, wird hier an die Venus von Arles erinnert werden. Es sind die Formen, mit denen die venezianischen Maler durch ihre Bildhauer vertraut geworden waren. Freilich ist hier nichts von jener Marmor-kälte, Marmorhärte, mit der die Maler sonst diese hohe Verwandtschaft bezahlen. Die plastischen Formen sind eben so lebenddurchdrungen, ins Malerische übertragen, dass man diese Gestalten trotz allem für Bildnisse halten konnte. Die Maitresse du Titien ist also ein Typus, und dieser Typus kehrt noch in ganz anderen Darstellungen wieder: als großartig freie Variante in der Flora, die uns die Vorstellungen der damaligen Venezianer von Frauenreiz wohl am deutlichsten vor Augen führt. Dieser Typus ist nicht von Tizian erfunden. Dieselben großen einfachen Linien, von griechischer Reinheit, aber mit sehr vereinfachter, fast zerflossener Innenmodellierung (*morbidezza*), haben die Frauenbüsten des älteren Palma; an ihn hatte sich Tizian einst eng angeschlossen. Einmal kommt bei Palma auch das anmutige Toilettenmotiv vor: in dem Mädchen der Galerie Leopold Wilhelms, Nr. 185, gestochen von J. Troyen. —

Laura war die Tochter eines Hutmachers (daher *La Bertara* genannt), mit der Alfons von Este nach dem Tode seiner zweiten Gemahlin Lucrezia Borgia, man weiß nicht genau wann, eine Verbindung geschlossen hatte. Er konnte ohne Frau nicht leben; er wollte in seinen gesetzten Jahren nicht mehr ein Störer häuslichen Friedens heißen. Nachdem er es, als junger Mann, den Versprechungen und Drohungen des Papstes und dem Drängen Ludwigs XII nachgebend, freilich mit heftigem Widerstreben, mit einer Frau gewagt hatte, die sehr viel erlebt (er war Lucrezias vierter Mann), zog es den Alternden vielleicht zu einem Wesen, dessen Inneres einem unbeschriebenen Blatte glich. Er wies also der Bertara einen Pavillon am Schlossgarten als Wohnung an. Sie schenkte ihm zwei Söhne, Alfonso und Alfonsino, die er in der Folge legitimieren ließ. Der eine starb, der andere, Alfonso, wurde der Stammvater der Linie, die nach dem Tode des kinderlosen Enkels der Lucrezia, Alfons' II (aus Tassos Leben bekannt), in Modena succedierte. Sie erlosch im Jahre 1803 und mit ihr das Haus Este nach neunhundertjähriger Herrschaft in Oberitalien.

Laura war nach den übereinstimmenden Zeugnissen der Zeitgenossen eine schöne und liebenswerte Frau, die sich auch durch tadellose Führung, Verstand und Be-

scheidenheit nicht bloß das Herz ihres Herrn gewann. Er gab ihr den Beinamen Eustochia (Εὐστοχία); damit kann er die Trefferin mit Liebespfeilen und auch die im Scheingefecht der Scherzreden bezeichnet haben. Sie lebte nach des Herzogs Tode in sehr geachteter Stellung zu Ferrara, ja sie führte von da an, natürlich im Einverständnis mit den Nachfolgern, jene Namen Laura di Este, Laura Estense. Bald verbreitete sich die Rede, Alfons I habe diese Verbindung noch ganz kurz vor seinem Tode durch die Kirche sanktionieren lassen; bei dem Akte seien die beiden Dossi, seine Hofmaler, Zeugen gewesen. Diese Meinung teilte auch Vasari; und Aretino, nach einem Briefe vom Oktober 1542 an Laura Estense. Er spricht da von ihrem Glück, sich von *nipoti* umgeben zu sehen, die von einem Herzog stammten, und zwar einem ihr in rechtmäßiger Ehe verbundenen.

Vasari kannte ein Bildnis der Laura Estense von Tizians Hand. »Er malte auch die Signora Laura, die hernach die Gemahlin jenes Herzogs wurde; und das ist ein erstaunliches Werk.«¹⁾ Dieser Ausdruck scheint doch einen erlebten Eindruck wiederzugeben. Eben dies stupende Portrait hatte man in dem Louvrebild wiedererkennen wollen. Aber mich dünkt, die Hutmacherstochter von Ferrara müßte man sich doch anders vorstellen, mehr als Volksschönheit, nicht mit diesem bekanntlich durch zeitraubende kosmetische Prozeduren und Chemikalien präparierten Blond.

Was ist aber aus jenem stupenden Bildnis der Signora Laura von Tizian geworden? Keine Erwähnung in Inventaren, Katalogen, Reise- oder Geschichtsbüchern ist sonst bekannt; nur Muratori hat sich einmal auf ein Gemälde in Modena, das für jenes Portrait galt, berufen. Einem Kurialadvokaten, der gegen die behauptete Eheschließung eingewendet hatte, der Herzog habe Laura *in abito di donna lasciva* portraitiert lassen, entgegnet er: Wer das von Tizian gemalte Bildnis gesehen hat, weiß, dass diese Bemerkung sich nicht auf Wahrheit gründet.²⁾ Leider sind bis jetzt keine irgendwie sichere oder überlieferte Bildnisse der Signora von anderer Hand ermittelt worden. Die in einem Katalog des Principe Cesare Ignazio d'Este vom Jahre 1685 erwähnten Bildnisse des Agostino Stringa und des Baciccia sind verschollen.³⁾ Die Benennung einer wohlbeleibten Blondine, in der Galerie Leopold Wilhelms als Palma bezeichnet und nach einem Exemplar in Modena von Venturi (S. 89) mitgeteilt, beruht auf bloßer Vermutung.

Ein Frauenbildnis Tizians hat aber existiert, das wegen der dargestellten Person oder der Vorzüglichkeit der Malerei einst in hohem Ansehen gestanden haben muss. Denn es sind nicht weniger als sechs alte Wiederholungen oder Kopien davon vorhanden. Und wenn ein Rückschluss von diesen Kopien auf das verschollene Original gestattet ist, so möchte man wohl glauben, dass dieses eine *opera stupenda* gewesen sei. Die Kopien sind weit verstreut: in Rom (zwei), Modena, Venedig, London, Stockholm. Auf dem modenesischen Exemplar, das der Schule der Carracci zugeschrieben wird, steht der Name des Malers, wie es scheint treu nach dem Original, in der früheren Schreibweise TICIANSVS, auf der aus geschliffenen — dunkelgrünen und orangefarbenen — Steinen gebildeten Schnur am rechten Ärmel:



¹⁾ Similmente ritrasse la Signora Laura, che fu poi moglie di quel duca; che è opera stupenda (Vasari XIII, 125).

²⁾ Chi ha veduto il ritratto fatto da Tiziano, sa che non è appoggiata al vero questa osservazione (Muratori, Annali Estensi II, p. 463).

³⁾ Campori, Cataloghi p. 318. 325.

Das venezianische ist jetzt im Besitz des Grafen Luigi Sernagiotti im Palast Giustiniani, Canal grande.¹⁾ Es ist das bekannte Kniestück einer reichgekleideten Matrone in der Tracht vornehmer Italienerinnen der ersten Hälfte des Jahrhunderts; die linke Hand gestützt auf die Schulter eines Negerknaben in buntgestreiftem Anzug, ihres Handschuhträgers, der mit hündischer Ergebenheit zu ihr aufsieht. Auf den ersten Blick wird man hier ein Portrait erkennen. Die Dame gehört nicht in die Klasse der »Schönen«, weder der Idealfiguren wie die Flora, noch der idealisierten Kurtisanen; ihre Züge fallen unter keinen der wiederholten Typen Tizians. Sie steht nicht mehr in der ersten Jugend. Das gutproportionierte Gesicht zeigt doch deutliche Besonderheiten von geringerem Wert. Der Hals ist etwas kurz und gedrunken, der Mund stark und hervortretend; das Kinn wölbt sich voll gerundet. Die Formen des Obergesichts sind edler, die Augen sehr schön, die Hände groß, aber die Finger glatt sich verjüngend.

Die schwarzen Augen und die Pracht der schwarzen, welligen Haare, der Oliventeint ohne Wangenrot verraten die unretouchierte Rassenschönheit; aber auch Haltung, Bewegung und Ausdruck haben nichts von dem gemessenen, kalt vornehmen Anstand, den sich regierende Damen der Zeit in ihren Bildnissen zu geben pflegen. Natürliche Anmut spricht aus der leichten Seitenneigung des Kopfes und dem Seitenblick, aus der sich leise wiegenden Tournure.

Dagegen ist der Anzug der einer hochgestellten Frau, darin steht sie den bekannten Bildnissen jener Isabelle von Este, Eleonore Gonzaga, nicht nach. Das türkischblaue Seidenkleid, sehr vollkommen und faltenreich, mit stark gebauschten Ärmeln, ist durch eine Schärpe aufgerafft. Über die vollen Schultern ist locker ein goldbraunes Halstuch von Gaze mit dunkleren gekreuzten Streifen geworfen. Bei dem etwas tiefen Ton des Ganzen wirkt das blendende Weiß des oberen Hemdsaums und der gepufften, spitzenbesetzten Ärmel in bekannter Weise.

Mit jenen Fürstinnen teilt sie auch den turbanartigen Haar- und Kopfputz in der alten Form des *balzo*. Die dunklen Haare sind geflochten über einen Wulst und mit Perlschnüren umwunden.²⁾ In der Mehrzahl der Exemplare krönt die Stirn eine Agraffe in Form eines elliptischen Medaillons (ein Mann mit einem Knaben zur Seite), von dem sechs lanzettförmige Perlbander ausgehen, wie Strahlen eines Sterns. In Stockholm trägt sie ein Diadem von edlen Steinen, von dem vier Perlschnüre aufsteigen, wie die Zacken einer Krone, den schmaleren Haarwulst darüber einschnürend.

Nur für einen sehr vornehmen oder sehr splendiden Gönner dürfte sich Tizian bequemt haben, so viel Kunst, Reiz und Detail aufzuwenden.

Dass die Dame in Ferrara und am Hofe der Este lebte, macht die Herkunft dieser Repliken, soweit sie bekannt ist, wahrscheinlich: eine ist noch jetzt in der estensischen Galerie zu Modena, eine andere sandte Cesare d' Este an den Kaiser; die Gemälde der borghesischen Galerie in Rom aber sind zum Teil in den Tagen des Kardinals Scipio aus der Plünderung ferraresischer Paläste und Kirchen zusammengebracht worden.

¹⁾ Nach gütiger Mitteilung von Sig. A. Venturi. Das Exemplar der Galerie Borghese (Nr. 154) ist bloß Brustbild und in kleinerem Maßstab, mit einem trüben Zug in den Augen. Eine andere Kopie wurde im April dieses Jahres auf einer Versteigerung von Gemälden des Palastes Sciarra veräußert.

²⁾ Il balzo fatto di rame, et rotondo a guisa di diadema; et sopra questo mettevano una cuffia tessuta d' oro et di seta (Cesare Vecellio, *Habiti antichi*, I, 77).

Dass das Kostüm zu der Stellung der »Magnifica Madonna Laura Eustochia« (wie sie bis 1534 genannt wird) passt, wird niemand bestreiten. In solch prächtigem Aufzug mag sie Ariost vorgeschwebt haben in jener Scene (im Prolog des letzten Gesanges seines Orlando XLVI, 5), wo er, im Begriff, in den ersehnten Hafen einzulaufen, die Ufer besetzt sieht mit edlen Damen und Herren, seinen Lesern und Verehrern, die sich seiner Landung, d. i. der Vollendung des Gedichts, freuen. Unter ihnen nennt er Laura in Gesellschaft der brandenburgischen Barbara, der Gemahlin Lodovico Gonzagas, genannt Il Turco:

Ecco la bella, ma più saggia e onesta,
Barbara Turca, e la compagna è Laura.
Non vede il sol di più bontà di questa
Coppia dall' Indo all' estrema onda maura.

Das früheste Zeugnis des Vorhandenseins dieses Bildnisses ist ein Kupferstich des Ägidius Sadeler, des späteren Hofstechers Kaiser Rudolfs II in Prag, der das Original auf seiner italienischen Reise in Venedig gefunden hatte. Cavalcaselle sah dort wahrscheinlich dasselbe Bild bei Sig. Schiavone. Sadeler hat indes in dem kräftigen und ausführlichen Stich die Züge vergrößert. Ihr Lächeln passt mehr für eine Schenkin als für eine Herzogin. Die Dame, die sonst in den Galerieverzeichnissen allgemeine Namen führt: La Moretta, la Schiavona (die Slavonierin), die Türkin, andere wollten in ihr eine Sultanin sehen, hielt Sadeler für Lucrezia Borgia. Dieser interessante Name wird es gewesen sein, der ihn zur Anfertigung seines Stichs veranlasste.¹⁾ Dann hat Ridolfi, wahrscheinlich auf Grund eben dieses Stichs, das Gemälde im Leben Tizians (1648) als Lucrezia beschrieben. Jedermann weiß heute, dass hieran kein Gedanke sein kann. Man kennt die Züge der Borgia aus der Medaille; sie trug lange, hochblonde Haare, nach der Mode im Anfang des Jahrhunderts. Möglicherweise führte jenes Bildnis in Venedig die Aufschrift Duchessa di Ferrara; und da lag es am nächsten, an die Tochter Alexanders VI zu denken, während Laura in entfernteren Kreisen mehr als Geliebte Alfons' I bekannt war, obwohl sie in Ferrara seit 1534 oft dessen Gattin und Herzogin genannt wurde, auch noch bei den Exequien Alfons' II. Der brünette Teint schien zu der Tochter des Spaniers, des Marano, zu stimmen. Das Merkwürdige hierbei ist, dass Ridolfi ein Portrait der Laura unter Tizians Werken nicht aufführt, während der ein Jahrhundert ältere Vasari umgekehrt von dem Portrait der Lucrezia schweigt.

Ridolfi macht aber bei dem Bildnis noch eine Bemerkung, die er *nicht* dem Blatte Sadelers entnommen haben kann. Er erzählt, der Prinz Cesare von Este, Enkel der Laura Dianti, habe das von Sadeler gestochene Gemälde dem Kaiser Ferdinand II als Geschenk übersandt.²⁾ Dieser hätte es mit dem rudolfinischen Bilderschatz im Schlosse zu Prag vereinigt. In dessen Verzeichnissen kommt nun freilich weder ein Portrait der Lucrezia Borgia vor noch eins der Laura Eustochia; wohl aber ist das von Ridolfi beschriebene Bildnis schon in dem ältesten Inventar aus dem Anfang des XVII Jahrhunderts, also noch aus der Zeit Rudolfs II, deutlich bezeichnet: »Eine Türkin, mit einem kleinen Mohren, von Tizian.«³⁾ Diese angebliche Türkin

¹⁾ Der Name findet sich auf einigen Abdrücken, andere haben nur die Dedikation.

²⁾ Mandò il signor Duca Cesare di Modona alla maestà Cesarea di Ferdinando II per regalato dono il già descritto ritratto della Duchessa di Ferrara, che hor possiede l' Inuitissimo Ferdinando Imperador regnante, ecc. (Ridolfi I, 177).

³⁾ Verzeichniss derjenigen Sachen so auff dem Königl. Prager Schloss in der römischen Kayserl. Mayestät Schatz und Kunst Cammer befunden worden (k. k. Hof-Bibliothek 8196).



ADMODVM ILLVSTRI ET GENEROSO VIRO DOMINO LVCÆ VAN VFFELE
 PATRONO SVO ÆTERNVM COLENDO OPVS HOC A SACRÆ CÆSARÆ
 MAIESTATIS SCVLPTORE ÆGIDIO SADELER ÆRI INCISVM MARCVS
 SADELER OBSERVANTIÆ ERGO DONAT DEDICAT

*Cum priuil. S. C. M.^{to}
 Mario Sadeler excudit*

Ægidius Sadeler nach Tizian
 Bildnis der Laura de' Dianti
 Das Original 341 mm hoch und 245 mm breit

Abgedruckt im VII Bande der Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereins). Nach
 gütiger Mitteilung Dr. v. Frimmels.



BILDNIS DER LAURA DE' DIANTI

GEMÄLDE NACH TIZIAN

IM NATIONALMUSEUM ZU STOCKHOLM. 1,17 m h., 0,91 m br.

nun lässt sich bis auf die Gegenwart verfolgen. Sie kam nach der Erstürmung Prags durch Königsmark im Juni 1648 in den Besitz der Königin Christine von Schweden und wird in einem Verzeichnisse ihrer damals noch in Rom befindlichen Galerie (um 1689) aufgeführt.¹⁾ Diese erbte der Kardinal Azzolini; dann ward sie (1722) von dem Fürsten Odescalchi an den Regenten Philipp von Orleans verkauft. In der Orleans-Galerie heisst sie »Die Slavonierin«, in dem Galeriewerk ist sie gestochen von Malœuvre. Nachdem Egalité im Jahre 1792 die Galerie veräußert hatte, kam die italienisch-französische Abteilung in die City und wurde hier von drei englischen Magnaten zum Gegenstand einer sehr glücklichen Spekulation gemacht. Der Herzog von Bridgewater, der Earl of Carlisle und der Earl of Gower ließen sie ankaufen für 43000 £, nahmen heraus, was ihnen gefiel (zu 39000 Guineen taxiert), und veranstalteten dann eine Ausstellung der also decimierten Galerie mit beigesetzten Verkaufspreisen. Was nach Verlauf von sechs Monaten übrig geblieben war, wurde unter den Hammer gebracht. Der Erlös erreichte nahezu den Kaufpreis der ganzen Galerie.²⁾

Die Slavonierin befand sich nicht unter den von der Trias reservierten Stücken. Auch bei der Ausstellung, wo sie zu 200 Guineen angesetzt war, fand sie — das einzige Bild unter 21 numerierten Tizians — keinen Liebhaber. In der Versteigerung wurde sie (1800) für 80 Guineen zugeschlagen. Jetzt ist sie in der Galerie Cook in Richmond, wo der Verfasser sie 1879 sah. Das Gemälde macht nicht den Eindruck einer späteren Kopie (wie das modenese Exemplar). Aber Gesicht und Hände sind übermalt. An der Stelle der Schnur von geschliffenen Steinen am rechten Ärmel mit dem Namen Ticianus sieht man eine Goldkette. Dr. J. P. Richter gestand, dass er nicht den Mut habe, in dem übrigens guten Bilde die Hand Tizians wiederzuerkennen.

So viel ergibt sich: das von Sadeler als Lucrezia gestochene und von Ridolfi unter diesem Namen beschriebene Bildnis befand sich wirklich in der Kaiserlichen Galerie, nach demselben Autor als Geschenk Cesares von Este. Wäre nun die Annahme, dass es Laura Dianti vorstelle, richtig, so würde sich eine merkwürdige Bedeutung des Geschenks ergeben.

Ridolfi nennt Ferdinand II als Empfänger des Bildes. Campori aber, gestützt auf eine Angabe der Chronik Spaccini über einige im Jahre 1599 dem Kaiser Rudolf übersandte Bilder Raffaels und Tizians, glaubt, dieser und nicht Ferdinand II müsse der Empfänger gewesen sein, und dies wird durch die Anführung in jenem Inventar bestätigt. Nun aber waren die Este Rudolf II zu besonderem Dank verpflichtet. Alfons II, der Enkel und letzte männliche Descendent Alfons' I und der Lucrezia Borgia, war kinderlos; als er sein Ende nahe fühlte, entschloss er sich, seinen Vetter Cesare, den Enkel der Laura de' Dianti, zum Erben des Herzogtums letztwillig zu bestimmen. Die Fakultät hierzu war ihm kurz vorher (1594) vom Kaiser erteilt worden. Aber der Lehnsherr von Ferrara, der römische Papst, bestritt ihm dieses Recht. Clemens VIII erklärte am 23. Dezember 1597 Cesare, als Sohn des außer der Ehe geborenen Alfonso, obwohl er einst von dem Legaten Cibò legitimiert worden war, für

¹⁾ Un quadro di un ritratto di una donna vestita d'azzurro con velo giallo alle spalle, che mostra parte della camiscia nel petto e nelle braccia, con la mano destra sostiene la sua gonna, e posa la sinistra sopra la spalla di un moretto che la sta guardando, di *Titiano*, in tela in piedi alta p.mi quattro e due terzi e larga p.mi tre e tre quarti con cornice dorata liscia alla romana (Campori, Cataloghi p. 342).

²⁾ W. Buchanan, *Memoirs of painting*. London 1824. I, 17 ff., 114.

unfähig, in Ferrara zu succedieren. Er wollte die Gelegenheit benutzen, das Lehen Ferrara mit dem Kirchenstaate zu vereinigen. Danach hatte schon Julius II getrachtet und nach ihm der mediceische Clemens VII; damals war es Alfons I nur durch Karl V gelungen, dies sein Erbe zu retten. Sofort nach Alfons' II Tode (27. Oktober 1597) rückte der Legat Scipio Aldobrandini in die estensischen Staaten ein und besetzte Ferrara; Cesare, der schon die Acclamation der Bevölkerung empfangen, musste sich nach Modena zurückziehen. Rudolf II erteilte ihm hier die Nachfolge der Reichslehen (1598). Die Este waren fortan nur noch Herren von Modena, Reggio und Campi.

D. Cesare hatte am Wiener Hofe aber noch mehr zu erlangen gehofft. — Er sammelte das Beweismaterial für die Ehe seiner Großmutter, um deren förmliche Anerkennung zu erwirken. Bald nach seinem Tode (11. Dezember 1628) hat sein Enkel Francesco I wirklich einen solchen Akt von Ferdinand II erlangt. Es ist das seiner Investitur vom 10. November 1629 angeschlossene Dekret.¹⁾ Wie nahe liegt es, das Geschenk des Bildnisses der Laura Eustochia mit dieser Investitur von Modena und der von der modenesischen Linie erbtenen, später auch erlangten Anerkennung ihrer Ahne als rechtmäßiger Gemahlin Alfons' I und Ducissa Ferrariae in Verbindung zu bringen.²⁾

Unseren Lesern wird sich hier ein Einwand aufdrängen, der dieses Gebäude von Indicien umzuwerfen scheint. Wie kommt es, dass unter dem angeblichen Bildnis der Laura Estense, dem Geschenk des Herzogs Cesare, im Prager Schloss und in den kaiserlichen Inventaren dieser historische Name fehlt? Warum hat ihn Rudolf II nicht darunter setzen lassen oder den mit der Galerie-Verwaltung Beauftragten mitgeteilt? Warum das Portrait mit Geheimnis umhüllen? Ohne die Annahme einer Absicht lässt sich diese Verschleierung kaum erklären, und was sollte diese für einen Grund gehabt haben?

Nun, ein solcher Grund ließe sich wohl finden, und zwar in dem Charakter des Bildes selbst. Denn bei aller Vornehmheit des Kostüms, das ganz zu einer Herzogin oder Marchesa aus der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts passen würde, war doch in der Figur auch etwas, das nicht zu der Bildnissetikette regierender Fürstinnen passte, selbst in jener Zeit. Schon die schwarzen Haare fielen sozusagen aus der Kaste heraus. Die Bewegung der Dame, als ob sie einen vertrauten Besuch empfangt,³⁾ ihre Unbefangenheit und *desinvoltura* ist sehr abweichend von der förmlichen Haltung und dem kalten Blick, den müßig herabfallenden Händen jener Fürstinnen von Urbino und Mantua. Es ist in dieser Tournüre etwas Unkonventionelles, Novellistisches, der Wurf der Kleider etwas zu rauschend und raschelnd, die Büste zu üppig, das Auftreten zu frei, wenigstens für die hispanisierten, im Laufe der Zeiten engherziger gewordenen Anstandsbegriffe. War doch der Urenkel des ersten Alfonso, der dritte dieses Namens, nach kurzer Regierung, in Tirol Kapuziner geworden! Seit Ferrara unter Berufung auf die Illegitimität des Sohnes der Dianti verloren gegangen, war man empfindlich geworden gegen alles, was an die frühere, zweifelhafte Stellung der

¹⁾ Donus Alphonsus ... ex Illu. Alphonso I Ferrariae Mutinae Regique Duce et Donna Laura Eustocchia Cive Ferrarensi dum ambo soluti existerent, natus et per matrimonium inter praefatos Ducem Alphonsum I et Donnam Lauram illius genitoris celebratum vere legitimus evasit (Muratori, Annali Estensi II, 510f.).

²⁾ Aus einem von Venturi (p. 27) angeführten Briefwechsel ergibt sich, dass Cesare im Jahre 1610 ein Bildnis seiner Großmutter in Modena suchen ließ, und Mosdoni fand eins von Bastianino. Vielleicht als Ersatz für das von ihm verschenkte.

³⁾ Teneva la mano sinistra sulla spalla di un moretto in atto di avanzarsi con dignitosa affabilità verso il Duca (Ticozzi, Vite p. 40).

Ducissa Laura erinnerte. Das Tiziansche Gemälde war nun eine Verlegenheit, wenigstens den Außenstehenden gegenüber. Hatte doch jener päpstliche Kurialadvokat gerade ein Portrait, das in Modena für das ihrige galt, gegen die behauptete heimliche Eheschließung ins Feld geführt. Muratori, der eifrige Verfechter der Ansprüche der jüngeren Linie, hatte ihm widersprochen. Aber wenn es auch keinen Sinn hatte, von einem *abito di donna lasciva* zu sprechen, immerhin weckte das Bild die Erinnerung, dass die herrschende Linie, wie es in dem noch ein Jahr und einen Monat vor seinem Tode aufgestellten Testament Alfons' I hieß, von einer *donna soluta* abstammte¹⁾ und deshalb um die Erbfolge in Ferrara gekommen war. Jedermann gedachte vor ihm der *amica*, die der Herzog im Pavillon am Schlossgarten zu besuchen pflegte. So würde sich begreifen, dass man den Namen Laura in Prag nicht unter das Bild setzte, bis er dann in Vergessenheit geriet. Vielleicht waltete dabei auch am österreichischen Hof eine Rücksicht auf den Papst.

Die Hofschreiber aber, die das Inventar aufstellten, hielten sich an das, was sie sahen. Das aus der Mode gekommene Kostüm konnte auf eine exotische Dame führen. Das schwarze Haar, der Oliventeint, der äthiopische Page, der turbanförmige Kopfputz, der *balzo*, den Cesare Vecellio in seinem 1590 erschienenen Kostümwerk zur Tracht der Frauen der Vorzeit rechnet,²⁾ alle diese fremdartigen Züge ließen den nicht besonders Informierten diese Frau als Orientalin erscheinen. Aber die Schöne hat nichts Orientalisches, weder im Typus und im Blut (wie Cavalcaselle richtig sah),³⁾ noch im Kostüm. Damit fällt jede Beziehung auf eine der von Tizian gemalten Damen des Sultans zusammen. Türkische Trachten waren in Venedig wohlbekannt. Aber man wird in demselben Trachtenbuch (II, 375 f. 378 f. 392) unter den türkischen Frauen, von der Favoritin abwärts, vergeblich einen Anklang an den Anzug dieser Moretta Tizians suchen.

Endlich, es fehlt doch auch nicht ganz an Spuren einer Überlieferung, die für unsere Vermutung sprechen. Bei dem Exemplar zu Stockholm, das durch Gustav III (gest. 1792) in die dortige königliche Sammlung kam, war im vorigen Jahrhundert der Name Laura d' Este genannt worden. Diese Benennung rührte, nach der gültigen Mitteilung des Herrn Dr. G. Göthe in Stockholm, wahrscheinlich her von dem gut unterrichteten und sorgfältigen Intendanten von Fredenheim.⁴⁾ Crowe und Cavalcaselle scheinen dies nicht gewusst zu haben, als sie die Bemerkung hinwarfen, es sei noch nicht vorgeschlagen worden, obwohl möglich, dass jenes Meisterwerk (Vasaris Laura von Tizian) das Portrait der Dame mit dem äthiopischen Pagen sei.⁵⁾

¹⁾ Alfons I nannte noch in diesem Testament seine Söhne Alfonso und Alfonsino »nati da se soluto, e da una donna soluta« (Muratori, a. a. O. p. 428).

²⁾ Vecellio nennt den *balzo*, I, 46, *habito di donne antiche*.

³⁾ Cavalcaselle bemerkt, »how improbable it is that Sadeler's plate should represent a Sultaness; since the person represented bears no trace of oriental blood« (I, 187). Campori hatte sie in Verbindung gebracht mit der verschollenen Sultanin Tizians, der nach Vasari La Rossa, Solimans Gemahlin, und ihre Tochter Cameria gemalt hatte, offenbar Phantasieportraits. Malvasia erzählt, dass Lodovico Carracci die im Jahre 1678 bei Tartaglioni in Modena befindliche Sultanin kopiert habe.

⁴⁾ Georg Göthe, Notice descriptive des Tableaux du Musée national de Stockholm 1893. I. Maîtres étrangers 327, n. 202.

⁵⁾ It has not been suggested, though it may be, that this masterpiece was the portrait of a lady with an Ethiopian page, &c. (Titian I, 266). Der Verfasser war übrigens unabhängig von dieser Bemerkung auf seine Vermutung gekommen.

Es möge also der Zeit, die ja den alten Ruf genießt, die Wahrheit zu Tage zu bringen (vorausgesetzt, dass ihr Kritik und Forschung unter die Arme greifen), empfohlen sein, diese Sache zum Austrag zu bringen. Vielleicht wird sich dann doch einmal auch der Beweis führen lassen, dass das schöne und rätselhafte Werk Tizians, das freilich nur in mehr oder weniger verblassten Reflexen auf uns gekommen ist, nachdem es lange unter dem aus italienischen Novellisten vom Schlage eines Giral di etwas zweifelhaften Namen der Slavonierin oder der Moretta durch die Säle der Großen gewandert ist, auf den Namen der Ahnfrau der jüngeren Linie des Hauses Este Anspruch hat, mit anderen Worten, dass die falsche Lucrezia eine echte Laura ist.

JACOPO DEL SELLAIO

VON HANS MACKOWSKY

Dico ai pittori che mai nessuno deve imitare la maniera dell' altro, perche sarà detto nipote e non figliuolo della natura; perche, essendo le cose naturali in tanta larga abbondanza, piuttosto si deve ricorrere ad essa natura che ai maestri, che da quella hanno imparato.
Leonardo da Vinci.

Allzuoft grundlos, wie mir scheint, wird geklagt, dass gar so wenig Künstlernamen auf uns gekommen sind. Man weist auf die ähnliche, noch misslichere Sachlage in der antiken Kunstgeschichte hin und tritt dennoch jedem neu auftauchenden Namen mit Geringschätzung gegenüber, sobald er sich nicht an Werke knüpft, deren künstlerische Bedeutsamkeit das plötzlich angerufene Interesse an einem bisher Namenlosen rechtfertigt. Das wird nicht selten zum Nachteil für die jüngere Forschung, die es manchmal gelüstet, einen Artifex ohne Rücksicht auf sein bescheidenes Künstlertum in der Retorte sorgfältiger Stilkritik zu krystallisieren. Nicht etwa mit der Überheblichkeit eines faustischen Famulus, sondern in der Meinung, es könne mit der Inkarnation eines solchen Geschöpfes einer aus der Masse beseitigt werden, die unsere anerkannten Meister umdrängt, und deren Nachahmerei uns bisweilen schon die Freude am Eigensten der Großen getrübt hat.

Auch der nachfolgenden Untersuchung liegt nur der Wunsch zu Grunde, reinere Konturen für das Werk einiger Meister zu gewinnen durch Ausscheidung eines ihnen fremden Elementes. So wenig der Künstler, dessen fast verwehten Spuren wir hier nachgehen, den Quattrocento-Bekennern als eine neue Gottheit gepredigt werden soll, so wenig soll sein schwaches Können dazu gebraucht werden, die Zeit, der er an-

gehört, in ihrer künstlerischen Kraft und Schönheit gering zu schätzen, wohin leider gewisse Bestrebungen neuerdings zu zielen scheinen.

Den Namen dieses artigen, aber nur selten in zierlicher Gestalt sich gebärdenden Männleins hat Vasari an der gewöhnlichen Fundstelle für künstlerische Marodeure aller Art überliefert. Am Schluss seiner, den großen Meistern gewidmeten Biographien liebt es Vasari, ihre Schüler und ihre weitere Nachfolge aufzuführen. So schließt er seiner ausführlichen Vita von Fra Filippo auch den Namen unseres Künstlers oder besser Malers an: »*Stette con Fra Filippo Jacopo del Sellaio, Fiorentino, che in S. Friano fece due tavole, ed una nel Carmine lavorata a tempera*« (Sansoni II, 627).

Einem so aufmerksamen und gewissenhaften Herausgeber wie *Milanesi* konnte diese Stelle natürlich nicht entgehen. Und was er in dem Kommentar der Vita des Frate (ebenda p. 642/43) über unseren Maler vorbringt, ist denn auch Grundlage für den kurzen Abschnitt geblieben, in dem *Crowe und Cavalcaselle* in der deutschen und später in der italienischen Ausgabe ihrer Geschichte der Malerei Jacopo del Sellaio behandeln. *Milanesi*s biographische Notizen kommen leider über die notdürftigen Angaben nicht hinaus.¹⁾ Das Geburtsdatum unseres Malers berechnen wir aus der Katasterangabe seines Vaters Arcangelo vom Jahre 1446 (Quartiere S. Spirito, Gonfalone Drago, fol. 1175). Daraus geht hervor, dass Jacopo, der vierte von fünf Brüdern, fünf Jahre zählt, mithin 1442 geboren sein muss. Erst 1480 besagt eine weitere Erwähnung, dass Jacopo in einer mit Filippo di Giuliano gemeinsam gehaltenen Werkstatt auf der Piazza S. Miniato tra le torri seinem Handwerk obliegt. Seinen Tod verzeichnet das Libro dei morti der Serie der Medici e speciali im November 1493: »Jacopo di Arcangiolo dipintore — ad(i) 12 R(epost)o in S. Friano.«²⁾ Er hinterließ einen Sohn, der, 1478 geboren, den Namen seines Großvaters Arcangelo und die Kunst seines Vaters Jacopo fortführte.

Über den künstlerischen Entwicklungsgang Jacopos verlautet nichts, bezeichnete Werke sind nicht erhalten. Wir sind also ganz auf jene bereits angezogenen Worte Vasaris angewiesen, die uns auf die beiden Tafeln unseres Meisters in S. Frediano und S. Maria del Carmine aufmerksam machen. S. Maria del Carmine wurde 1771 bis auf die Brancacci-Kapelle ein Raub der Flammen; es ist anzunehmen, dass auch Jacopos Tafel in diesem Brande zu Grunde ging. S. Frediano, eine schon im XI Jahrhundert gegründete Kirche, war ursprünglich an der Stelle errichtet worden, wo sich das Überschwemmungswunder des hl. Fredianus zugetragen hatte. Von Lucca kommend, wollte der Heilige über den von Regengüssen reißend geschwellenen Arno setzen. Nur ein gebrechlicher Nachen fand sich vor, und bei starkem Gegenwinde weigerte sich der Ferge, die gefährvolle Überfahrt zu bewerkstelligen. Da bestieg Fredianus allein das leichte Fahrzeug, und Strom und Sturm zum Trotz erreichte der Heilige das andere Ufer. Gleich darauf verlief sich die Hochflut.³⁾ Ein Fresko »di maniera molto antica« in der alten Kirche, die wir uns nach dem Beispiel von S. Jacopo sopr' Arno mit Vorhalle zu denken haben, erinnerte an das Wunder. Allein diese und andere Ehrungen reichten nicht hin, damit der Heilige sich ein zweites Mal bemühte. 1557 riss eine gewaltige Überschwemmung des Arno ein Drittel der Kirche und den größten Teil des Frauenklosters ein, das die Soderini als Patrone 1514 an die Kirche angebaut hatten. Die

¹⁾ Ich habe bei meinem letzten Aufenthalt in Florenz diese Angaben mit den Originaldokumenten verglichen und keinerlei Ungenauigkeit oder gar einen Irrtum feststellen können.

²⁾ Gültige Abschrift von Herrn Prof. Dr. Heinrich Brockhaus in Florenz.

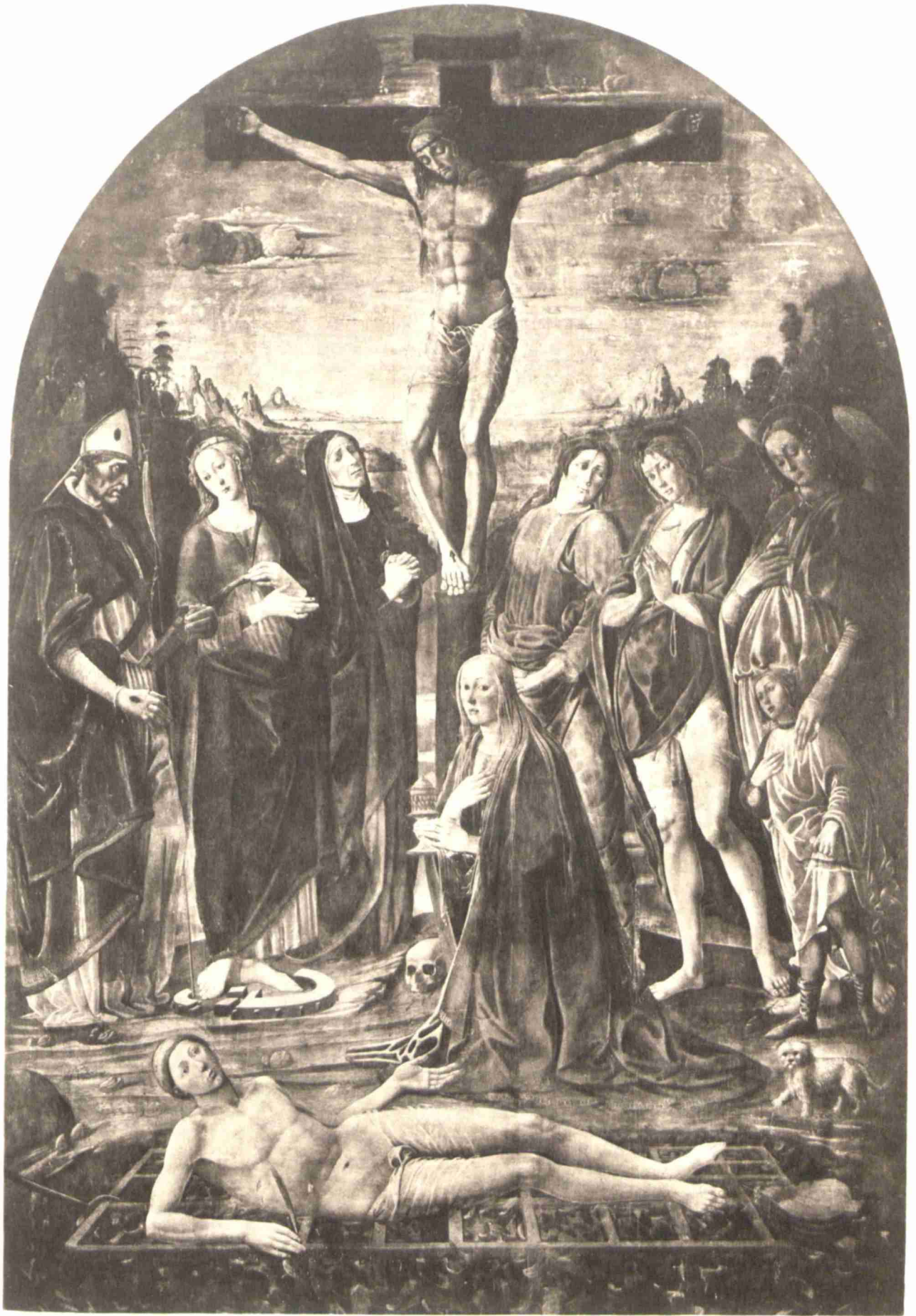
³⁾ Giovanni Villani, Chron., Lib. I.

obdachlosen Nonnen, zwölf an der Zahl, flüchteten zu ihren Ordensbrüdern, den Augustinern, nach S. Maria del Carmine. Sie missbrauchten indessen deren Gastfreundschaft so lange, bis die Mönche die Vermittlung des Großherzogs Cosimo I anriefen, die Zugelaufenen wieder los zu werden. Erst 1680/89 fand nach den Plänen und unter der Leitung von Antonio Ferri ein Neubau der Kirche über dem lateinischen Kreuz als Grundriss statt, und in dieser Gestalt hat sich der Bau trotz wiederholter Hochwasser, die ihn schädigten, bis heute erhalten.

Eine Folge dieser mannigfachen Umwälzungen war, dass die in S. Frediano aufbewahrten Kunstschatze in die Diaspora kamen. Der Padre Richa sah 1761 noch einen verhältnismäßig beträchtlichen Teil von Malereien der hier uns interessierenden Renaissancemeister beisammen, u. a. eine Verlobung der hl. Katharina von Piero di Cosimo, eine von Ugolino Martelli gestiftete 1525 bezeichnete Madonna von Lorenzo di Credi, eine Pietà und einen Kruzifixus mit Heiligen, beide »del Grillandaio o della sua scuola« (Chiese fiorentine IX, p. 177 f.).

Von diesen Bildern befindet sich nur das zuletzt genannte noch in S. Frediano. Es hat indessen seinen ursprünglichen Platz in der Kirche mit einer Wand der dunkelsten aller Sakristeien vertauschen müssen, wo es nur, wenn die Mittagssonne in den schmalen Borgo S. Frediano scheint, einiges kümmerliches Licht durch ein hoch angebrachtes Fenster erhält. Wenn auch Richa den Maler dieser Tafel nicht mehr mit Sicherheit anzugeben weiß, so genügt der Hinweis auf jene oben erwähnte Vasari-Stelle, um in diesem Kruzifixus eins jener beiden Bilder wiederzuerkennen, die Jacopo del Sellaio für S. Frediano gemalt hat. Milanese und Crowe und Cavalcaselle haben denn auch nicht versäumt, auf dieses Bild aufmerksam zu machen; die neueren Forscher sind hingegen fast ausnahmslos an der merkwürdigen Tafel stillschweigend vorübergegangen.¹⁾ Wer allein die »große Kunst« sucht, wird allerdings vor diesem überhohen, wenig erfreulichen Altarbild seinem feinschmeckerischen Prinzip non ti curar, ma guarda e passa in Eile nachzukommen streben. Das selbst an den größten Altarbildern des Quattrocento gemessene ganz ungewöhnlich große Holzbild zeigt in der Mitte den am Kreuz hängenden, bereits gestorbenen Christus; rechts am Fusse des Stammes kniet Magdalena, sie hat die Rechte auf die Brust gelegt und trägt in der Linken das Salbgefäß. Gleich Halbchören rechts und links vom Kreuz stehen je drei Heilige: Maria, Katharina, und Fredianus links, Johannes, Sebastian und Raphael mit dem kleinen Tobias rechts. Ganz vorn auf dem Rost, durch dessen Eisengitter die Flammen züngeln, erduldet der hl. Laurentius sein Martyrium. Im Hintergrunde dehnt sich unter bewölktem Himmel ein weiter See, von schroffen, wenig bewachsenen Felsenufern eingefasst; an seinem Ufer wird eine Stadt mit Türmen und Mauerring halbdeutlich sichtbar. Die Farben leuchten noch in kaum verdunkelter Kraft, stehen aber hart und wenig harmonisch nebeneinander. Auf der linken Bildhälfte tritt die hl. Katharina mit gelbem Gewand und schwarzem Mantel kräftig hervor, rechts ist die Mitte — Sebastian in grauschwarzem Mantel — fast farblos gegenüber den blauen, roten und gelben Tönen in den Gewändern des Johannes und der Tobiasgruppe. Magdalena, am Fusse des Kreuzes, trägt über kaum sichtbarem blassrotem Kleid einen ziegelroten Mantel, der die Buntheit auf jener Seite noch erhöht. Aus den trüben Tönen des Vordergrundes glänzt matt die bleiche Nacktheit des hl. Laurentius. Alles Fleisch fällt, namentlich auch unter dem Schmutz des Firnisses, ins Grünliche, Ver-

¹⁾ In der Sitzung der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft vom 29. Oktober 1897 habe ich auf dieses und einige andere wiedergefundene Bilder Sellaios hingewiesen.



JACOPO DEL SELLAIO

CHRISTUS AM KREUZ MIT HEILIGEN

IN SAN FREDIANO ZU FLORENZ

wesungsfarbene, die Schatten sind gelblichgrau. In der Landschaft herrscht ein tiefes Blaugrün vor.

So wenig wie das durchaus konventielle Kolorit auf ein farbig empfindsames Künstlerauge deutet, so wenig verrät die Komposition sonderlichen Geschmack oder der Ausdruck gesteigertes Empfinden. Dem vertikal in der Mitte hängenden Christus entspricht wenig günstig der horizontal quer vorgelagerte Laurentius. In den Begleitfiguren, die alle die gleiche Scheitelhöhe zeigen, ist auch nicht der leiseste Versuch einer beziehungsvollen Gruppierung gemacht worden. Mit den äußerlichsten Zeichen der Teilnahme oder der Verehrung stehen sie da in jenem verlegenen Schweigen von Statisten, denen die Bedeutung des Vorganges, den sie darstellen helfen, nur mangelhaft zum Bewusstsein gekommen ist.

Das zweite Bild Jacopos, auf das die kurze Vasari-Stelle hinweist, suchen wir vergebens in S. Frediano. Schon Milanese hat es in der Berliner Gemäldegalerie nachweisen wollen, muss aber seine Notizen verwirrt haben; denn, indem er den richtigen Ort angiebt, beschreibt er jene Pietà aus der Münchener Pinakothek, als deren Urheber Raffaellino del Garbo nicht mehr in Zweifel gezogen werden sollte. Ich habe bereits 1897 in dem citierten Vortrage diesen Irrtum Milanesis ins Klare gestellt und das entsprechende Bild der Berliner Galerie (Nr. 1055) jenem der Münchener Sammlung substituiert. Das bisher als »Schule des Ghirlandajo?« aufgeführte Gemälde ist daraufhin in der neuen Bearbeitung des Galeriekataloges seinem rechtmäßigen Urheber wieder zuerteilt worden. Unter dem Kreuz, dessen oberes Langholz der Rahmen abschneidet, sitzt Maria, den Leichnam des Sohnes auf dem Schoß. Rechts kniet der hl. Hieronymus, in Trauer anbetend; links stützt der hl. Fredianus mit einem feinen Linnentuch das von Dornen durchbohrte, schwer herabhängende Haupt des toten Erlösers. In den Lüften wehklagen zwei Engel. Während rechts das Felsengrab sich öffnet, gewährt eine niedrig gezogene Hecke zu beiden Seiten des Kreuzstammes einen Ausblick auf einen seeartig erweiterten Fluss mit felsigen Ufern; links tritt dichter Wald heran. In der felsigen Landschaft treffen wir auf kleine Gruppen und Figuren. Links oben auf der Höhe wird Christus vom Satan versucht, ein wenig tiefer hat Judas seinem Verräterleben ein freiwilliges Ende gemacht; am Fuße einer Felsengruppe sitzt eine trauernde männliche Gestalt, vermutlich Petrus in der Reue um seine Verleugnung. Rechts wandeln langsam die drei heiligen Frauen den Felsenpfad zur Grabeshöhle. Während in der Landschaft tief blaugüne Töne vorherrschen, als sei soeben ein Gewitterregen verrauscht, zeigt sich in den Gewändern eine Neigung zu Schillerfarben. So fällt der rote Bischofsmantel des hl. Fredianus leise ins Perlgraue, der fliegende Engel rechts schillert in gelb- und ziegelroter, sein Widerpart in violetter und grauer Gewandung. Aus den grünen und gelben Tönen des felsigen Mittelgrundes leuchten die kleinen Figuren zum Teil in lebhafter Farbigkeit. Über einige, recht alte Retouchen, die sich namentlich im Gewand der Maria zeigen, wird die eingehende Geschichte des Bildes aufklären.

Milanese hat im Staatsarchiv zu Florenz ein Dokument gefunden, das über die Entstehung dieser Pietà und ihre Datierung Klarheit schafft. Um es indessen genügend zu verstehen, müssen wir nochmals die Geschichte der Kirche des hl. Fredianus nachschlagen. Von alters her diente dieses Gotteshaus als Versammlungsort für eine Bruderschaft, die *Compagnia di S. Frediano delle Bruciate*. Diesen Zunamen verdankte sie einem Brauche, den ein Gönner, Lorenzo di Bartolommeo del Passera, testamentarisch festgesetzt hatte. Am Namenstage des hl. Fredianus (18. November) erhielt jedes Mitglied der Bruderschaft eine Schale mit gerösteten Kastanien. Die ge-

rösteten Kastanien sollten an den Märtyrertod auf glühendem Rost des hl. Laurentius erinnern, der Namensheiliger des Testators war. So hatte sich der umsichtige Herr die Huld des eigenen wie auch des Patronen der Brüderschaft, der er angehörte, in bescheidener und sinniger Weise zu sichern vermeint. Die Brüderschaft bestellte nun 1483 bei unserem Jacopo del Sellaio eine Tafel für ihre Kapelle. Mit den Zahlungspflichten scheinen die Laienbrüder es nicht sehr ernst genommen zu haben. Der 1493 erfolgte Tod des Malers brachte die Verhältnisse gänzlich in Unordnung. Erst am 24. März 1517 (st. c.) einigte man sich mit dem Erben Arcangelo. Ridolfo del Ghirlandajo und Giuliano Bugiardini schätzten die Tafel auf 107 Lire. Diese Summe scheint der Brüderschaft keine Ungelegenheit bereitet zu haben, denn schon 1520 schritten sie zu weiteren Ausgaben. Sie richteten die Kapelle neu her und beauftragten Arcangelo, der das Gewerbe des Vaters fortführte, mit ihrer Instandsetzung. 70 Lire wurden für die notwendigen Ausbesserungen und die Neuvergoldung des Rahmenwerkes ausgeworfen. Das Gemälde erhielt eine Lünette von Cherubimköpfen mit einer Auferstehung Christi als Füllung in gebranntem und bemaltem Thon von der Hand des alten Andrea della Robbia, dem sein Sohn Luca dabei Hilfe leistete. Und dieser prachtvolle Zusatz, an dem der Ruhm eines Robbiameisters haftete, hat unser Bild für die späteren Zeiten gänzlich in den Schatten gestellt. Bocchi-Cinelli (1677) erwähnen nur den Seraphimfries »sopra un altare e altre tavole antiche della scuola del Ghirlandajo«; auch Richa (1761) versäumt nicht, mit längeren Worten auf die Robbiaarbeit hinzuweisen, während er das Bild so kurz als möglich abthut. Die Sequestration des Klosters 1793 unter Kaiser Leopold hat dann auch die Kirche um den Besitz ihrer alten Gemälde gebracht; 1802 wird schon berichtet: »Eravi una pietà« u. s. w. Damals muss Solly das Bild erworben haben, denn mit seiner Sammlung kam es 1821 an das Berliner Museum.

Es ist nicht bedeutungslos, dass diese beiden einzig für Sellaio beglaubigten Bilder unter den Namen zweier bekannter Künstler gehen. Die Küsterweisheit hat das Gemälde in S. Frediano auf Botticelli bestimmt; das Berliner Bild ging so lange unter dem Namen des Andrea del Castagno, bis W. Bode es in seinem Aufsatz über Verrocchio (Bd. III, S. 255 dieses Jahrbuches) für die Jugendzeit des Ghirlandajo in Anspruch nahm. Was erinnert in beiden Gemälden noch an Filippo Lippi, als dessen Schüler wir nach Vasari Jacopo ansehen müssen? Eine offenkundige Reminiscenz an diesen Meister kann ich allein in der Figur des hl. Fredianus auf der Berliner Tafel feststellen; sie ist ziemlich liniengetreu der Rückenfigur des jugendlichen Bischofs auf dem Krönungsbilde des Frate in der Florentiner Akademie nachgebildet. Auch die Schillerfarben und die trapezförmigen Falten sind eine Eigentümlichkeit Filippus. In allem anderen weicht Jacopo von dem Frate ab. Wie erklärt sich das? Und treffen wir ihn auf selbständigen Wegen etwa?

Filippo Lippi hat die Zeit, in die wir Sellaios erste Arbeiten setzen dürfen, das Ende der fünfziger Jahre, in Prato als Maler der Fresken im Chor der Pieve zugebracht. Es entbehrt nicht der Wahrscheinlichkeit, dass Sellaio aus dem benachbarten Florenz hinüber nach Prato in die Werkstatt des Meisters gekommen sei. Des jungen Malers erste Arbeiten, eine Verkündigung in München (Nr. 1007) und die Begegnung des kleinen Christus mit dem Johannesknaben in Berlin (Nr. 94) zeigen ihn vollständig im Bann des Lehrers. Wie hier die wunderbare Waldesstille mit dem Quellgeriesel und den friedlich grasenden Rehen, dort das Haus der Madonna mit der säulengetragenen Vorhalle und dem umfriedeten Cypressengärtlein nicht ohne poetisches Behagen geschildert ist, das deutet unmittelbar auf die liebenswürdige Detailkunst des Frate.



JACOPO DEL SELLAIO

PIETÀ ZWISCHEN DEN HEILIGEN FREDIANUS UND HIERONYMUS

IM K. MUSEUM ZU BERLIN

Allein es waren in eben jenen Jahren, deren Segen der junge Nachwuchs von freundlicher Hand in die Wiege gelegt bekam, Sterne von blendenderem Glanz am Florentiner Kunsthimmel aufgezogen, als das milde Licht, das Fra Filippus Kunst ausstrahlte. Die Malerplastiker, deren Auftreten die Florentiner Malerei des Quattrocento von der noch an die Gotik leise erinnernden, oft etwas leeren Anmut zum strengen Adel der großen Form bekehrte, brachten mit ihren Arbeiten eine Revolution hervor, die schließlich auch so mindere Talente wie unseren Homunculus in ihre Kreise zog. Was Domenico Veneziano, Andrea del Castagno und Alesso Baldovinetti an die Wände des Chors von S. Egidio malten, lebt zwar nur noch in dem Lob, das Vasari diesen Meistern ehrfurchtsvoll gespendet hat. Aber Castagnos Abendmahl



Jacopo del Sellaio
Christus und der kleine Johannes
Berlin, Königliche Gemälde-Galerie

in S. Apollonia kann noch heute so staunenden Blickes betrachtet werden, wie damals junge Künstleraugen zu ihm emporschauten. Und sein Fresko mit dem Kruzifixus stand nicht immer so versteckt wie heute in der Stanza del Camarlingo des Spitals von S. Maria Nuova. Wenn Niccolò Tolentinus Reitergestalt aus dem Florentiner Dom plötzlich in den Kindermord eines bescheidenen Lippi-Schülers hineinstampft, wenn vor einer Gestalt wie Pippo Spano selbst Botticellis reiche Phantasie mit getreulichem Nachbildung sich bescheidet, soll es da wundernehmen, wenn auch Sellaio freudig zugriff, soviel immer seine gröberen Hände erraffen konnten? Das, worauf jene Meister Gewicht legten, die kräftige Modellierung, die scharfe Form bei geringem Detail, ist auch Sellaio zum Verständnis gekommen. Aber, wie gesagt, er griff plump zu. Und so blieb er bei den Äußerlichkeiten. Was Herbes bei den Meistern stehen geblieben, stößt bei Sellaio als Starrheit ab. Und vielleicht ist er niemals so unerfreulich als gerade in jenen Bildern, die ihn auf Castagnos Spuren zeigen. Der

Sebastian in München (Nr. 1002), die Anbetung des Kindes ebendort (Nr. 1004), der hl. Hieronymus in der Galerie zu Altenburg (Nr. 150), die Anbetung der Könige ebendort (Nr. 99), um Bilder aus dieser Epoche zu nennen, enthalten bei vielfach trübem Kolorit fast Karikaturen einiger der ergreifendsten Charakterköpfe Castagnos.

Ob eine Ahnung damals in Sellaio aufdämmerte, das Riesenmaß der Leiber, die nachzubilden er sich abmühte, steige hoch über sein Menschliches hinaus, ob ihm



Jacopo del Sellaio
Der Triumph der Keuschheit
Fiesole, Oratorio di S. Ansano

die Selbstkritik kam, wie lächerlich und keuchend er im Tross der Großen sich daherschleppe? Genug, er schwenkte ab. Sein Lehrer, Fra Filippo, war 1469 in Spoleto gestorben und hatte Sandro Botticelli als den verheißungsvollsten aller seiner Schüler hinterlassen. Ihm, dem zwar um einige Jahre Jüngeren, schloss sich nun Jacopo an. Botticellis anmutige Schmiegsamkeit, seine heitere Formgewandtheit, die aus der Berührung mit den Malerplastikern, mit Verrocchio und Pollajuolo, nur die gesicherteren Grundlagen zu um so freierem und leichterem Spiel der Hand gewonnen hatte, zog Sellaios sorglose Oberflächlichkeit entschieden an. Natürlich konnte ein so schwerfälliges Talent nicht eine künstlerische Neugeburt im Lichte des Botti-

cellischen Genius erleben. Nur das Alte, Zäh, nicht mehr Entwicklungsfähige einer überwundenen Zeit ging eine neue Verbindung mit lebenskräftigeren Trieben ein. Als Markstein dieser neuen Entwicklungsphase sehe ich den großen Kruzifixus in S. Frediano an. Auf wen anders als Botticelli gehen jene übernatürlich gestreckten Gestalten zurück mit ihren zur Seite geneigten Köpfen, dem ohne Ziel vor sich hin träumenden Blick, den zerrissenen Zügen, dem wirren Haar und den schlanken langen Fingern! Deutet doch auch das Kolorit, die Neigung zu Gelb neben neutralen Tönen und die helle Durchsichtigkeit der Lokalfarben mehr auf Botticelli als auf irgend einen anderen gleichzeitigen Meister. Auch an dem nunmehr fast stereotyp auftretenden landschaftlichen Hintergrund, dem weiten seeartigen Flusse mit den felsigen Ufern, den scharf in den Himmel gezeichneten Bäumen, den Cypressenwäldern als Seitencoulisse ist Botticellis Vorbild wahrnehmbar, wenn auch hier Leonardo als mitbestimmender Faktor nicht vergessen werden darf. Viel Sorgfalt hat ja Sandro der Landschaft nicht eben zugewandt. Von einem Meister, der erklärte, »wenn man nur einen Schwamm voll verschiedenerlei Farben gegen die Wand werfe, so hinterlasse dieser einen Fleck auf der Mauer, in dem man eine schöne Landschaft erblicke«, konnte ein so ängstlich Nachtastender wie Sellaio nicht die zarte Unterschiedenheit der landschaftlichen Gründe wiedergeben lernen. Wir werden sehen, wie er im Anschluss an andere, der Landschaft größere Aufmerksamkeit widmende Meister zu Naturbildern vorschreitet, die an die stimmungsvollen Gründe seiner Jugendwerke anknüpfen.

Kein Zweifel, dass Botticelli am nachhaltigsten auf Sellaio Eindruck gemacht hat; über gewisse, nur diesem Meister eigene Gebärden und Formen ist Sellaio nie mehr hinausgekommen, auch nicht, als jüngere Meister wie Ghirlandajo oder Filippino ihn in ihre Kreise bannten. Ebenfalls Botticelli zu danken hat er die wenigen Darstellungen, um derentwillen wir ihm manche seiner Brutalitäten in Großfolio verzeihen. Hierher gehört eine Reihe von Cassonebildern, in denen mythologische und allegorische Sujets mit wahrhaft kindlicher Treuherzigkeit abgemalt sind. Sie alle hat die Forschung bisher nur einem »Unbekannten« aus Sandros Schule zuzuschreiben vermocht. Die vier Trionfi aus dem Oratorium S. Ansano in Fiesole sind leider arg zerstört; noch schlimmer sind die als Interieurdarstellungen besonders reizvollen und kulturhistorisch merkwürdigen drei Esthergeschichten aus dem 1. Korridor der Uffizien mitgenommen. Wohl erhalten aber haben sich die (auseinandergesägten) Tafeln der Berliner Galerie mit der Cäsartragödie, die in dem Cassone mit dem Brutusdrama im englischen Privatbesitz (Earl of Crawford) ihr Gegenstück und ihre Fortsetzung finden. Auch die Fabel von Amor und Psyche hat Sellaio in diesem botticellesken Stil mit der behaglichen Breite des Märchenerzählers behandelt.¹⁾ Weitaus seine beste Leistung aber sind die beiden Cassoni mit Darstellungen aus der Orpheussage;²⁾ hier lässt er das Hirtenidyll mit den Schauern der Unterwelt, das Zarte mit dem Gewaltamen geschickt abwechseln. Wie Orpheus in der Gestalt eines orientalischen Magiers dem finsternen Pluto mit seinem gefühlvollen Geigenspiel die Geliebte abschmeichelt, ist mit ebenso naiver Deutlichkeit dargestellt wie der grausame Wiederverlust der Eurydike, die ein botticellesker Kentaur an den Haaren in die Höhle der Unterwelt fortschleift. In den Esthergeschichten erfreuen außer der verhältnismäßig gut und richtig konstruierten Perspektive allerhand Details der Innenausstattung, die Kredenz mit dem goldenen Geschirr, der Frauenprofilkopf oder die Kinderbüste in der Thürlünnette.

¹⁾ Vergl. die Abbildung in Bd. XVI (1895) dieses Jahrbuches S. 219.

²⁾ Die Kenntnis dieser Tafeln verdanke ich Herrn B. Berenson in Florenz.

die Weinlaube und der Springbrunnen im Garten des Palastes, wo die Großen tafeln. Die Kleinheit des Maßstabes kommt diesen Arbeiten zu gute; ihre unvollständige Ausführung hat den Maler vor aller Philisterei und Pedanterie, vor der unerträglichen Deutlichkeit seiner »grandes machines« bewahrt.¹⁾

Nach dem Voranstehenden wird es überraschend erscheinen, wie wenig botticelleske Züge die Berliner Pietà, die doch dokumentarisch für Sellaio gesichert ist, enthält. 1483, mithin nur zehn Jahre vor des Malers Tode bestellt, zwingt sie uns, eine neue Entwicklungsphase — die letzte — zu konstatieren. W. Bode hat mit richtigem Gefühl den Namen Ghirlandajo vor dieser Tafel ausgesprochen. Trotzdem ich kein unmittelbares Vorbild Domenicos namhaft machen kann — eine sehr ähnliche Beweinung Christi, ehemals im Besitz des Florentiner Kunsthändlers Tricca, ist vielmehr von der Hand Francesco Botticinis — so ist doch Ghirlandajo überall lebendig. Wenn man diesen nackten Christus mit dem Laurentius des anderen großen Altarbildes vergleicht, spürt man deutlich den Fortschritt in der verständnisvolleren Behandlung des Aktes. Die Madonna und der hl. Fredianus auf der Pietà sind Fortentwicklungen der gleichen Figuren auf dem Crocifisso im Sinne Ghirlandajos. Und vollends mahnt der Hieronymustypus an Ghirlandajos 1480 bezeichneten Hieronymus in Ognissanti. An die Stelle der botticellesken Schlankheit tritt die wieder mehr an Filippo Lippis Ideal erinnernde Gedrungenheit Ghirlandajos. Das aufgeregte Spiel der Falten beruhigt sich, die Mimik der Figuren wird maßvoller, der Ausdruck verliert das Krampfge. Allerdings tauscht Jacopo nur neue Unvollkommenheiten gegen alte aus. Denn zugleich werden seine Gestalten kompakter, der Ausdruck gleichgültiger, die Gewandung plumper. Zu künstlerischer Freiheit vermag auch Ghirlandajo den Schwerfälligen nicht zu führen.

Ebenso erfährt die Landschaft, an der unser Künstler am leichtesten zu erkennen ist, eine Umformung im Stile Ghirlandajos. Die von Sandro übernommenen Elemente, der breit den Hintergrund durchströmende Fluss mit den phantastisch an den Ufern aufragenden Dolomitfelsen, die Bäume, die zum Teil terrassenförmig zugestutzt, zum Teil kahl in die Luft ragen, finden wir auch auf den Werken dieser Periode. Aber die Landschaft rückt jetzt in ein engeres Verhältnis zu den Figuren, die felsigen, gelbgrauen Seitencoulissen schieben sich energischer in den Mittelgrund, die Ferne wird schärfer, aber auch duftloser. Die charakteristische blaugrüne Färbung behält Jacopo nach wie vor.

Mehr aber noch als nur eine künstlerische Abhängigkeit von Ghirlandajo lassen gewisse Werke dieser Zeit mit großer Wahrscheinlichkeit feststellen. Aus der Badia di Settimo bei Florenz sind zwei Tafelbilder kürzlich in das Museum des Cenacolo di S.^{ta} Apollonia gekommen, die, der Schule Ghirlandajos angehörig, schon im Berliner Galeriekatalog von 1883 mit der Pietà Nr. 1055 in engste Verbindung gebracht wurden. In dem einen, einer Grablegung Christi, erkenne ich mit Sicherheit die Hand des Jacopo del Sellaio, während an dem anderen, einer Anbetung der Könige, Sellaio wohl nur teilweise tätig gewesen sein wird. Beide Kompositionen gehen auf Domenico Ghirlandajo zurück, der, wie wir wissen, 1479 mit den Mönchen zu Settimo in geschäftliche Verbindung trat. Außer vielen Kennzeichen im einzelnen, dem unsicher aufrecht gehaltenen Christus, dem sich Maria und Johannes ungeschickt und fast vornüber fallend zuneigen, den parallel herunterhängenden Falten, den langen Fingern, den hart aneinanderstoßenden grellen Lokalfarben kann die Autorschaft

¹⁾ Vergl. Leonardo, Das Buch von der Malerei. Deutsche Ausgabe von H. Ludwig, Nr. 117, S. 63 f.

Jacopo auch noch damit gesichert werden, dass er die Mittelgruppe und den hl. Hieronymus auf zwei anderen Gemälden wiederholt hat. Die Mittelgruppe der Grablegung erscheint ganz ähnlich auf einer schmalen Längstafel im Provinzialmuseum zu Hannover, die sich durch die Landschaft sofort als Werk Sellaios verrät. Den Hieronymus wiederholt eine kleine, leider restaurierte Tafel im Schlesischen Museum zu Breslau, deren kleine Mittelgrundfiguren als charakteristische Eigenheit schon bezeichnet wurden. Das andere Bild aus der Badia di Settimo, die Anbetung der Könige, zeigt auch bei tieferer Färbung einige, dem Sellaio nicht eignende Züge; so weist z. B. die ganze hintere rechte Seite mit dem aufrecht stehenden jungen Könige und dem Gefolge zu Ross vielmehr die Hand Mainardis, der schon, noch ehe er dessen Schwager wurde, mit Ghirlandajo gemeinsam tätig war, oder des Bruders Davide Ghirlandajo, der Domenico von Jugend auf zur Hand ging. Allein das Gemälde enthält andererseits, so namentlich auf der linken, der heiligen Familie gewidmeten Hälfte, deutlich Spuren



Jacopo del Sellaio
Beweinung Christi und Darstellungen aus der Heiligenlegende
Hannover, Provinzial-Museum

einer Mitarbeiterschaft Sellaios. Aus alledem geht zur Genüge hervor, dass um 1479 Sellaio, wenn auch nur vorübergehend, in Domenicos Werkstatt als Gehilfe tätig gewesen sein muss.

Dieser seiner letzten Zeit gehören einige Bilder an, die eine ähnlich geschlossene Gruppe bilden, wie die unter dem Patronat Botticellis entstandenen Cassonemalereien. Man könnte sie, wenn der Ausdruck gestattet ist, kirchliche Cassonemalereien nennen; vermutlich haben auch sie zum Schmuck kirchlicher Möbel, Antependien, Sakristeischränke u. dergl. gedient. Auf den langen schmalen Tafeln sind verschiedene biblische und legendarische Darstellungen vereint. Die schon genannte im Hannoverschen Provinzialmuseum, die übrigens interessante Anleihen an Filippinos Badiabild in Florenz und Credis Magdalena in Berlin enthält, findet ihr genaues Gegenstück in einer Tafel der Universitätssammlung zu Göttingen, deren mittlere Darstellung noch einmal das Motiv der Begegnung des Christus- und Johannesknaben, aber keineswegs wie in Berlin im Sinne Fra Filippos zeigt. Eine dritte Tafel von kleineren Maßen bewahrt die Universitätssammlung in Bonn. Auf ihr finden wir den hl. Hieronymus im Mittelpunkt der Komposition. Dieser Heilige, für den das Florentiner

Quattrocento eine ganz besondere und auffällige Vorliebe an den Tag gelegt hat, hat Sellaio mehrfach in den verschiedenen Stadien seiner Entwicklung beschäftigt. Der kleinen, vielverkannten Tafel im Louvre gebührt wohl der Vorrang vor allen anderen.

Als letztes der Kompositionsschemata, die wir im Œuvre Sellaios treffen, erwähne ich noch die Anbetung des Kindes, quem genuit, adoravit. Auch hier hat sichtlich Ghirlandajo mit seiner großen, 1485 bezeichneten Anbetung in der Akademie zu Florenz vorbildlich gewirkt, wenn auch Botticelli und Castagno noch immer stark mitsprechen. Das Eklektische gerade, das Ineinanderwirren vieler, von mancherlei Seite übernommenen Elemente hat ja die Erkenntnis dieses so wenig meisterlichen Meisters bisher verhindert. Er ist nicht wählerisch und nicht kritisch, er sucht zu nehmen, was irgend sich ihm darbietet.

Das hat auch seine Produktion breiter anschwellen lassen, als es irgendwie der Ergiebigkeit seines Talentes entspricht. Nach der Zahl seiner erhaltenen und mir bis jetzt bekannten Werke darf Sellaio sich getrost neben die Großen stellen, auf deren Spuren er so unsicheren Schrittes ging. Seiner künstlerischen Qualität nach sähe man ihn am liebsten unter jenen »unzähligen Scharen der Geister«, die umsonst sich um das Opferblut des Odysseus in der Unterwelt drängen, das ihnen für kurze Zeit Gestalt und Stimme der Lebendigen verleiht. Dennoch, das weit Zerstreute seiner Hand zu sammeln und den lange Ungenannten aus dem Schattendasein der Ignoti zu erlösen, war notwendig, um das Werk der großen Meister zu reinigen von allem, das sie, geduldig wie die großen Ströme, durch die Jahrhunderte mitzuschleppen gewohnt sind.

(Schluss folgt.)

ÜBER EINIGE ITALIENISCHE ZEICHNUNGEN IM BRITISH MUSEUM

VON FRANZ WICKHOFF

Ich will über einige italienische Zeichnungen im British Museum sprechen, die bisher von der Fachliteratur nicht beachtet wurden. Die italienischen Zeichnungen werden dort, wie bekannt, in alphabetischer Ordnung in stark gefüllten Kassetten aufbewahrt, mit Ausnahme einiger vorzüglich berühmter oder beachtenswerter, die von Sidney Colvin sorgfältig gewählt und für das Publikum ausgestellt sind. Ist man bis zum Z gelangt und darüber hinaus zu den Unbenannten und hat man nun einundvierzig solcher großen Pappkasten durchgesehen, so stößt man auf eine sonderbare Überraschung. Es beginnt eine neue Reihe von Kassetten mit einem neuen Alphabet, zumeist mit denselben Namen, die uns im ersten begegnet sind. Alle diese Kassetten tragen auf ihren Rücken die Bezeichnung »doubtful«, und nachdem schon in der ersten Reihe, wie in jeder alten Sammlung, so viel des Zweifelhafte und Bedeutungslosen liegt, ist wohl manchem der Mut geschwunden, auch

diese Serie durchzugehen, die wie Dantes Hölle eine Aufschrift trägt, die alle Hoffnung schwinden heisst.

Wer es sich aber nicht verdrießen lässt, weiter zu blättern, wird auf freundliche Weise enttäuscht. Nicht nur, dass bei vielen Meistern aus dem XVII Jahrhundert viele oder fast lauter echte und bedeutende Zeichnungen liegen; auch von Blättern älterer Künstler ist viel vorhanden, das Beachtung verdient. In den Voralpen sind in Waldkapellen oft auf Bretter die armen Seelen in züngelnden Flammen gemalt, die in kläglichen Aufschriften den Wanderer anrufen, sie durch seine Fürbitte zu befreien. Zu solchen Fürbitten hatten mich auch diese Quattrocentozeichnungen in der »doubtful«-Serie aufgerufen. Ich hatte, als ich im Jahre 1895 alle diese Kasten durchgesehen, eine kleine Anzahl verzeichnet, für die ich die wahren Urheber glaubte aufgefunden zu haben, übergab Sidney Colvin die Liste und hatte nun die Freude, bei einer neuerlichen Durchsicht die Zeichnungen befreit und meine Bestimmungen angenommen zu sehen, angenommen bis auf eine, wo Sidney Colvin eine andere, und zwar die richtige Bezeichnung wählte. Die Einsicht und Umsicht, mit der Sidney Colvin die Änderungen vornimmt, nur die sicheren Resultate akzeptiert, in anderen Fällen zuwartet, ist nicht genug zu preisen, nicht genug auch die Fürsorge, die er jedem Fachgenossen angedeihen lässt, jedesmal wo er in dem Print-Room arbeitet. Auch diese Mitteilungen sollen mit ein Dank für wiederholte und neuerliche Förderung sein, jetzt wo ich diese Bestimmungen, die Colvins Approbation gefunden, einem weiteren Kreise vorlege und sie durch neue Bestimmungsversuche vermehre. Ich werde dabei nicht auf die so bekannten und viel besprochenen Zeichnungen der Malcolm-Sammlung eingehen, noch weniger so große Künstler wie Lionardo, Raffael, Correggio besprechen, deren Werke in London ein eigenes eingehendes Studium erfordern. Nur bei der Frage nach den echten Zeichnungen des Sebastiano del Piombo muss ich auf Zeichnungen hinweisen, die Michelangelo zugeschrieben werden. Es war eine Zeichnung, die ich Sebastian zuschreiben wollte, wo mich Sidney Colvin, wie ich sagte, vor einem Irrtum bewahrt hat. In der XLIII Kasette lag unter Giorgiones Namen ein Blatt mit Federzeichnungen auf beiden Seiten (1874, 8, 8, 32), das mir auf den ersten Blick eine Zeichnung in der Albertina in Erinnerung rief, die Morelli dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben hatte. Die Zeichnung in Wien enthält viele leicht hingeworfene Männer- und Frauenköpfe, von denen zwei sogleich an die Frauen auf Sebastians Altarblatt in S. Giovanni Crisostomo erinnern.¹⁾ Die Zeichnung in London zeigt auf einer Seite eine Frau in reicher venezianischer Zeittracht, umgeben von zwei Kavalieren, auf der Rückseite wieder Köpfe. Hatte ich mich Morellis Bestimmung des Wiener Blattes angeschlossen,²⁾ so musste ich auch diese Zeichnung für Sebastian halten. Als solche hatte ich sie Sidney Colvin bezeichnet. Er hat nun halb abgeschnitten den Namen des Baldassare Peruzzi auf dieser Zeichnung gefunden und durch sorgfältige Vergleichung festgestellt, dass sie wirklich von dem Sieneser herrühre, der, als er in der Farnesina arbeitete, leicht bestimmbar wie er war, unter Sebastians Einfluss kam.³⁾ Das Blatt in Wien hatte von jeher den Namen Baldassares getragen, der ihm nur von Morelli entzogen worden war. Wieder ein Fall, aus dem man sieht, wie wichtig es ist, dass die alten Benennungen der Zeich-

¹⁾ Ich liefs sie im Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XII, S. CCCXIV abbilden.

²⁾ Im Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XIII, S. XVII.

³⁾ Ich habe die Zeichnung inzwischen im XX Bande des Jahrbuchs des Allerhöchsten Kaiserhauses zusammen mit den anderen Jugendzeichnungen Baldassares veröffentlicht.

nungen in den Sammlungen nicht in Vergessenheit geraten. Denn wir sind in der Kunde der Handzeichnungen erst im Beginne, und unsere Bestimmungen werden noch vieler Korrekturen bedürfen. Giovanni Morelli pflegte zu bemerken, man müsse beim Bestimmen von Bildern oder Zeichnungen mit Blei an den Füßen vorschreiten: »con passi di piombo«, wie er sich ausdrückte. Dieses Wort ist mir in Erinnerung gekommen, als ich ein lebenswürdiges Buch über die Zeichnungen Raffaels von Oskar Fischel durchblätterte, in dem mit Siebenmeilenstiefeln bestimmt wird.¹⁾ Es ist eine vortreffliche Zusammenstellung aller Publikationen von und mit allen Aussprüchen über Zeichnungen Raffaels und über solche, die ihm zugeschrieben werden, um so dankenswerter, als die Arbeiten Passavants in dieser Beziehung längst veraltet sind. Aber die neuen Bestimmungen des Autors hätten füglich wegbleiben können. Dass Fischel häufig Morelli folgt, oder Dollmayr bei den Schülerarbeiten, oder mir bei den Albertinazeichnungen, dafür wollen wir Lebenden wenigstens ihm dankbar sein, aber er folgt uns regelmäfsig auch in unseren Irrtümern, und wir haben zahlreiche begangen. Wo er selbständig sein will, greift er fast allemal fehl. Beschäftigt, eine Publikation von Raffaels Zeichnungen vorzubereiten, und dabei bestrebt, die Zeichnungen anderer Künstler auszuscheiden, hat mich die Tendenz überrascht, die römischen Zeichnungen des Fra Sebastiano unter denen, die Raffael zugeschrieben sind, aufzusuchen. Cavalcaselle war da vorausgegangen und hatte eine Kopie nach einer Gruppe aus der Schlacht von Ostia in Oxford Sebastian zugeschrieben. Es ist sicher eine Kopie; denn die Umrisse einer angrenzenden Figur sind mit angegeben. Sebastian sollte in die Kammer gegangen sein, wo seine Feinde malten, und ihre Figuren nachgezeichnet haben! Mehr kann man schon nicht irren. Die Zeichnung ist vielmehr aus dem XVII Jahrhundert, sehr schön und ein interessanter Beweis für die Raffaelstudien dieser Zeit. Fischel fügt eine Zeichnung im British Museum den Zeichnungen Sebastians an, die er mit dem Johannes im Louvre (Nr. 359) in Zusammenhang bringt, einer der vielen Kopien des Originals in der Tribuna, die leider schon Morelli als ein Werk Sebastians bezeichnete. Es ist eine späte florentinische Zeichnung, die mit dieser Komposition nichts zu thun hat. Der echte Johannes ist in der Tribuna, ist ein Original des Penni,²⁾ zu dem weder Studien von Raffael da sind, noch von Sebastian da sein können. Er sucht dann unter den Raffaelzeichnungen in Lille weiter nach Sebastian. Er ist Cavalcaselle auf einem falschen Wege gefolgt für Sebastians Zeichnungen der römischen Periode, wie auch Morelli und ich auf falschem Wege nach den Jugendzeichnungen aus waren. So stehen wir denn ohne eine sichere Zeichnung von Sebastians Hand da und müssen von neuem beginnen. Die Thatsache an sich ist nicht wunderbar. Es ist auch noch keine Zeichnung Giorgiones, keine des alten Gian Bellin, keine Palma Vecchios und, fast möchte man sagen, auch keine aus Tizians Jugend bekannt, die allgemein für echt gehalten würde. So wollen wir uns lieber zu Sebastians späteren Zeiten wenden. Da giebt es unzweifelhafte Zeichnungen zu seinen Werken, zwei zum Lazarus in der Nationalgalerie, eine zur Geißelung in S. Pietro in Montorio, alle drei Zeichnungen ausgestellt im British Museum. Sie gelten für Zeichnungen Michelangelos, der Sebastian diese Komposition entworfen haben soll. Ich habe das nie geglaubt, und bei dem Versuche, meine Zweifel auch anderen mitzuteilen, bin ich

¹⁾ Oskar Fischel, Raffaels Zeichnungen. Straßburg 1898.

²⁾ Vergl. H. Dollmayr, Raffaels Werkstätte. Jahrbuch der Kunstschatze des Allerhöchsten Kaiserhauses XVI, S. 360.



SEBASTIANO DEL PIOMBO

STUDIENBLATT

IN DER K. SAMMLUNG ZU WINDSOR

auf eine Zeichnung in Windsor gestofsen, die ich auf der vorstehenden Tafel mitteile. Sie findet sich auf der Rückseite einer bekannten Kreidezeichnung, die als Werk des Michelangelo gilt.¹⁾ Sehen wir uns nun erst diese Rötelsstudie auf der Rückseite an. Es ist eine Mantelstudie für eine Verkündigung. Das Modell ist so



Sebastiano del Piombo
Maria mit dem Christkind
Ausschnitt aus einer Kreidezeichnung in Windsor Castle
Braun Nr. 101, verkleinert

gestellt, dass der Mantel, über den linken Arm gelegt, den schwangeren Körper, ich möchte sagen, andeutend verhüllt; es sind Faltenmassen vor dem Bauche, wie sie nie bei Michelangelo vorkommen. Aber erst die Hände, sowohl die der Madonna als die der Elisabeth. Das ist ein Mann, der naturalistisch zeichnen gelernt hat und von Michelangelo nur Äußerlichkeiten der Behandlung übernommen hat; nichts

¹⁾ Photographiert von Braun, Windsor Nr. 101.

ist da von seiner großzügigen Behandlung der Konturen, die besonders in den Extremitäten zu so wunderbarer Wirkung kommt. Doch auch die Vorderseite, die auf den ersten Anblick zwar wie Michelangelo aussieht, mit der durchgeführten genauen Modellierung, wie sie gerade die berühmten Zeichnungen des Michelangelo in Windsor haben, die er Tommaso Cavalieri geschenkt hat, ist von Sebastians Hand.



Sebastiano del Piombo
Giovannino
Ausschnitt aus der Kreidezeichnung
in Windsor Castle
Braun Nr. 101, verkleinert

Da ist zuerst die Gruppe selbst, die Madonna und das Kind sind von dem Giovannino eigentlich separiert, sie liegen mit ihm unter einem gemeinschaftlichen Umriss zusammen, wie zwei Mandeln in einer Schale. Und dann das Gesichtchen dieses Christkindes, dieses liebe, freundliche Kindergesicht wie bei den Engelchen, die die Assunta in Venedig umschweben, was hat das gemein mit Michelangelos ernsten, trübsinnigen Kindern? Was aber noch bezeichnender, ist die Bildung des Umrisses. Bei Michelangelo ist alles geschlossen, der Umriss läuft ununterbrochen um die Gruppe in wellig anschwellenden Linien herum. Hier stehen die Hand der Madonna und die des Kindes wie quellende Knospen hervor. Und diese Hände mit ihren schlecht verstandenen kralligen Fingern, würde die je Michelangelo gezeichnet haben? Und die Knöchel an den Füßchen des Johannes, mühselig durchgebildet, und der erlangte Umriss endlich peinlich nachgezogen.

Die Zeichnung der Knöchel führt uns sogleich zu den Studien für die Auferweckung des Lazarus. Die Nacktstudie für den Auferweckten im British Museum¹⁾ zeigt uns Lazarus selbst ganz nackt, und zwei Frauen beschäftigt, die Tücher wegzunehmen, denen er sich eben entwickelt hat. Lazarus selbst ist durchgeführt wie eine der sorgfältiger modellierten Figuren des Michelangelo, die beiden Frauen sind malerisch skizziert, und mit breiten Parallelstrichen sind dabei die Schatten angegeben. Auf einer anderen Zeichnung, wo die Tücher noch an Lazarus hängen,²⁾ und die der Ausführung näher steht, sind alle drei Figuren in breiter venezianischer Weise durchgeführt. Auf der ersten Zeichnung aber hat der Künstler Knöchel und Füße wieder und immer wieder gezeichnet und sich ihr Skelett in der betreffenden Stellung und Verkürzung verdeutlicht. Und das soll Michelangelo sein, der sich ein Jahr vor Raffaels Tode mit der Darstellung eines nackten Fusses abplagen muss. Nein, das sind Originalzeichnungen Sebastians selbst, der Michelangelo studiert hat. Wie sie zu dem Namen Michelangelos kamen, ist leicht einzusehen. Nach Raffaels Tode wollte Sebastian, wie bekannt, im Vatikan malen und dachte die Stanzen Raffaels zu übertreffen, wenn Michelangelo mit ihm

¹⁾ Braun Nr. 7.

²⁾ Braun Nr. 20.

in Verbindung träte und ihm die Zeichnungen machte. Er hatte eine zustimmende Äußerung, die Michelangelo entschlüpft war, gegen die Kurie geschickt ausgenützt, aber alles Drängen und Schreiben und Beim-Worte-nehmen war bei Michelangelo vergeblich. Ihm war es nie Ernst damit gewesen, und er wollte mit diesen Malereien nichts zu thun haben. Gerüchte von diesen Verhandlungen, die sich verbreiteten, und der Anblick der Zeichnungen des Sebastian selbst, die, obwohl von ihm, in einzelnen Figuren Michelangelo so sehr ähneln, hatten schon Vasari darauf gebracht, Michelangelo habe dem Sebastian die Kompositionen für seine Bilder in kleinen Zeichnungen entworfen.¹⁾

Es hatte unglaublicher Anstrengungen Sebastians bedurft, um von einem Bilde, wie die Tafel in S. Giovanni Crisostomo, bis zur Auferweckung des Lazarus zu gelangen. Diese Zeichnungen, besonders die heilige Familie in Windsor, die durch die Bildung der Füße vollständig mit der Studie zum Lazarus zusammenhängt, zeigen, welchen Weg Sebastian gegangen. Er hat sich auf Michelangelo gestützt und seine Art zu zeichnen erlernt. Wieweit er Anatomie studierte, wieweit er in dem Schöpfen der Figuren aus anatomischer Kenntnis heraus ihm nahekam, wollen wir hier nicht untersuchen. Aber dass er Michelangelos Art zu zeichnen erlernte, zeigen die Blätter, die flüchtige Betrachtung für Michelangelo halten kann. Die Hand Michelangelos nachzuahmen, konnte er nur durch Nachzeichnung von Vorlagen des Meisters erlernen, die ihm Michelangelo geliehen oder geschenkt hat. Michelangelo war freigebig mit seinen Zeichnungen. Von der ganzen großen Masse, die uns erhalten ist, und es sind von ihm mehr echte Zeichnungen vorhanden als von Raffael, fand sich nichts oder fast nichts in seinem Nachlasse. Er hatte sie alle bei Lebzeiten verschenkt.

Eine andere Zeichnung Sebastians zu einem erhaltenen Werke ist die Geißelung Christi in der Malcolm-Sammlung.²⁾ Auch in dieser Rötelskizze für S. Pietro in Montorio³⁾ ist der Körper Christi an der Säule in michelangelesker Art durchgeführt; aber



Sebastiano del Piombo
Füßstudien

Ausschnitt aus der Auferweckung des Lazarus im British Museum
Braun 7, verkleinert

¹⁾ Vasari, Sansoni V, 568, 570.

²⁾ Braun Nr. 69. Ausgestellt im British Museum.

³⁾ Ich brauche wohl nicht zu sagen, dass die im II Bande der Gallerie Italiane veröffentlichte Zeichnung aus dem Palast Corsini in Rom keine Studie Sebastians für S. Pietro in Montorio ist. Sie ist von Palma Giovine.

die Geißeler, anstatt wie in Michelangelos Gruppen fest mit der Hauptfigur verbunden zu sein, stehen frei gelockert umher; denn Sebastian blieb zu seinem Glücke immer, was er war, vor allem Maler, der darauf bedacht war, das Licht zwischen seinen Figuren spielen zu lassen. Auch hier ist der Umriss der Gruppen mit den ausgreifenden Extremitäten so unmichelangelesk, als es sein kann. Lässt Michelangelo, wie in dem Götterschießen, einmal Extremitäten an der Gruppe hervorstehen, dann ist es wie eine elektrische Entladung nach einer Seite zu einem bestimmten Zwecke. Noch freier und leidenschaftlicher ist die Behandlung auf der Kreuzigung des British Museum,¹⁾ einer Zeichnung Sebastians, die dort ebenfalls dem Michelangelo zugeschrieben wird.

Es ist interessant, wie Sebastian zwischen Naturalismus und Stilisieren schwankt in einer Zeichnung wie der Studie zur Heimsuchung, die wir bringen, wo die Hände ganz der Natur abgelascht, die Stellung der Füße von der Antike beeinflusst ist.²⁾

Ich widerstehe der Versuchung, die Menge der Zeichnungen durchzugehen, die Michelangelo zugeschrieben sind, die anatomischen Studien Sebastians, seine Kopien und Kompositionsentwürfe auszuschneiden, und beschränke mich nur, auf die beiden herrlichsten aller Zeichnungen Sebastians hinzuweisen, die ebenfalls unter Michelangelos Namen gehen, auf das Portrait Leos X in Chatsworth,³⁾ eine Naturstudie von einer Kraft der Charakteristik, neben der Raffaels berühmtes Bild wie ein höfisches Kompliment aussieht, und auf die Madonna mit Kind und Engeln in Venedig,⁴⁾ von der eine Kopie im Louvre,⁵⁾ eine Variation auf das Thema der Libyschen Sibylle des Michelangelo.

Nun endlich zu den anderen Zeichnungen, die aus den »doubtful«-Kasten erlöst wurden. Unter dem Namen des *Perugino* hatte ich in der LXI Kasette eine große Zeichnung des *Pinturicchio* gefunden (1866, 7, 14, 59). Sidney Colvin hatte sie auf mein Ansuchen neu aufziehen lassen; sie liegt jetzt unter dem Namen ihres wahren Autors in der II Kasette des Imperial Format. Auf grau getöntem Papier mit dem Silberstift gezeichnet und weiß getönt, leider stark verrieben, ist sie einer der ganz seltenen Kompositionsentwürfe aus Pinturicchios früher Zeit, neben der Komposition für das Altarbild der sixtinischen Kapelle in der Albertina⁶⁾ vielleicht überhaupt der früheste Entwurf, noch viel durchsichtiger und leichter als seine Kompositionen in der sixtinischen Kapelle, mehr mit Peruginos Schlüsselweihe als mit der Reise Mosis oder der Taufe Christi verwandt. Sie ist symmetrisch angeordnet. In freier breiter Landschaft sitzt mitten ein Jüngling auf einem Throne. Er ist in weltlicher Tracht, die nirgends antikisieren will. Links eine Gruppe von Männern. Der vorderste kniet, ein Jüngling hinter ihm hält die Anrede, ein dritter trägt eine Schlüssel mit Gold herzu. Auch in dieser Gruppe herrscht einzig die weltliche Tracht, so dass Vorgänge an der Kurie oder Absendungen der Kurie nach außen nicht gemeint sein können. Rechts entspricht dieser Gruppe eine Anzahl von Frauen, etwa so wie sie bei einem umbrischen Sposalizio üblich sind. Es sind die Damen des Hofes, die diesem Empfange

¹⁾ Braun Nr. 17.

²⁾ Verwendet hat Sebastian die Studie nicht, weder in der Verkündigung für S. Maria della Pace, die uns durch einen Stich des Hieronymus Cock bekannt ist, noch in der zusammengezogenen Wiederholung dieses Freskos auf einem Gemälde im Louvre.

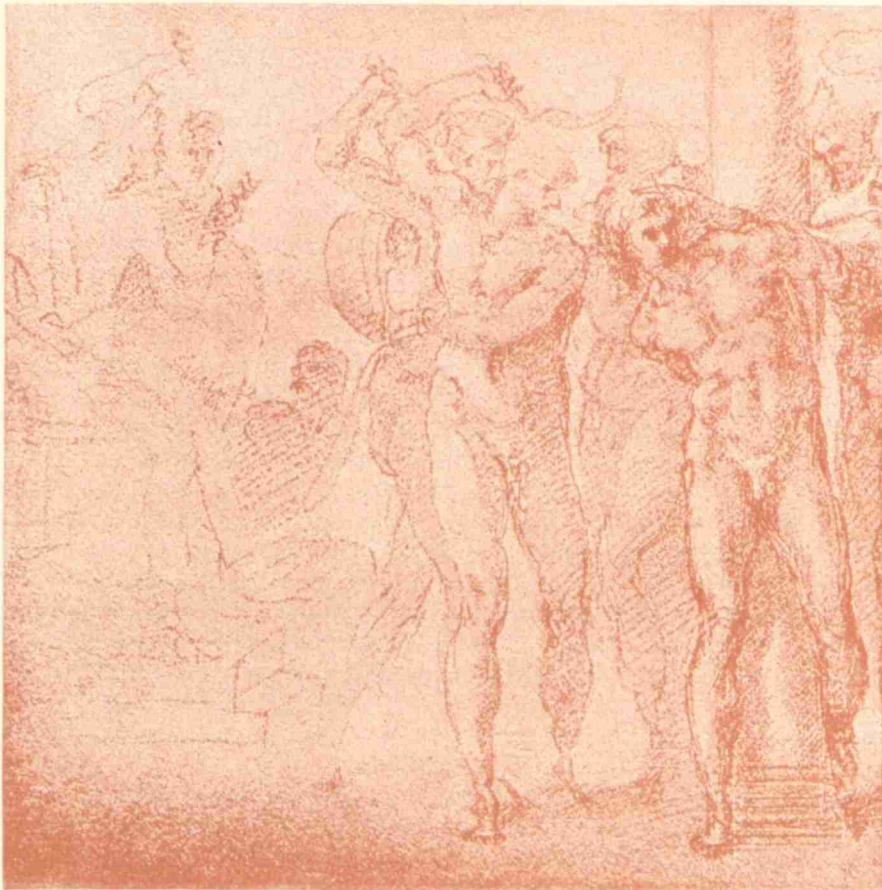
³⁾ Braun Nr. 24.

⁴⁾ Braun Nr. 14.

⁵⁾ Braun Nr. 40.

⁶⁾ Braun Nr. 208; vergl. meine Ausführungen darüber in der Zeitschrift für bildende Kunst Bd. XIX, S. 58ff.

einer Gesandtschaft beiwohnen. Ich werde es anderswo versuchen, diese Darstellung aus der Zeitgeschichte zu erklären. Hier sei nur auf die freie Phantasie hingewiesen, mit der Pinturicchio einen solchen Vorgang ins Fabelreich versetzt. Ein vorzüglicher Kenner hat jüngst den Versuch gemacht, eine Anzahl venezianischer Zeichnungen, von denen einige von Pinturicchio in den Fresken des Appartamento Borgia benutzt sind, auf diesen Künstler zurückzuführen. Sie sind in der Art der Stiche des Man-



Sebastiano del Piombo
Geißelung Christi
Ausschnitt aus der Rötel-Zeichnung im British Museum
Braun 69, verkleinert

tegna durchgeführt, und Pinturicchio müsste in Padua oder Venedig haben zeichnen lernen. Niemand ist durch dieses Vorgeben getäuscht worden. Ein Blick auf unsere Zeichnung in London genügt, um zu zeigen, dass auch in frühen Jahren Pinturicchio ebenso mit Kreuzlagen zeichnete wie die übrigen Maler von Perugia. Es ist die genannte Arbeit ein merkwürdiges Beispiel, wie leicht auch ein geistreicher Mann sich völlig verirren kann, wenn er von vorgefassten Meinungen ausgeht. Die Arbeit hatte den Zweck, die Leser zu bestimmen, das bekannte Skizzenbuch in Venedig als *nicht* von Pinturicchio herrührend erscheinen zu lassen. Es sollte wieder einmal Platz

gewonnen werden, um es dem Raffael aus Urbino zuzuschreiben. Das misslang vollständig. Jene venezianischen Zeichnungen sind vielmehr ein Beweis dafür, wie gleichmäßig Pinturicchio während seines ganzen Lebens verfuhr, immer fremde Kunst, wo er sie erreichen konnte, einsammelnd, um sie in seine gefüllten Kompositionen zu verweben.¹⁾ Eine sonderbare Verwechselung mit Raffael zeigt ein Blatt im LX Kasten, eine alte Zuschreibung, die aufgegeben ist, aber durch keine neue ersetzt ist. Vorn ist mit Metallstift der Kopf eines kahlen Mannes gezeichnet, auf der Rückseite ein hl. Sebastian, der mit der Feder leicht übergangen ist, und das Stück einer Draperie. Eine Vergleichung mit dem Skizzenbuche des Jacopo Bellin lehrt, dass auch dieses Blatt von ihm ist.

In dieser LXI Kassette befand sich ebenfalls unter Peruginos Namen noch eine Zeichnung, die Beachtung verdient. Es ist ein Tondo (1860, 6, 16, 74) mit dem Metallstift gezeichnet und die Konturen entlang durchstoßen. Es stellt Mucius Scävola dar, in naiver Weise zu Pferde, der eine Hand über ein flammendes Becken hält. Es ist eine Zeichnung des *Bacchiacca* für gewerbliche Zwecke, vielleicht für eine Teppichbordüre, wie solche auch in der Sammlung der Uffizien vorkommen. Es wurde von Sidney Colvin, der meine Bezeichnung annahm, in den XXXIV Kasten gelegt.

Auch in der XXXIV Kassette befindet sich eine beachtenswerte umbrische Zeichnung unter Peruginos Namen (1853, 10, 8, 1). Es ist die Federskizze zu einer größeren, in Halbrund abgeschlossenen Anbetung der Könige. Bei aller Flüchtigkeit der Behandlung scheinen mir doch Landschaft und Figuren auf Fiorenzo di Lorenzo hinzuweisen.

Ebenda (78) ist die Wiederholung einer Pietà in sanfter Hügellandschaft, die in den Uffizien als Piero della Francesca ausgestellt ist und die auch in der Albertina vorkommt. Man müsste die Photographien nebeneinander legen können, um zu entscheiden, was Original, was Nachzeichnung der Schüler ist. Jedenfalls aber geht aus diesem Exemplar hervor, dass wir es mit einem früheren Entwurfe Peruginos zu thun haben, mit einem Entwurfe, der älter ist als alle seine erhaltenen Werke.

Unter den Perugino zugeschriebenen Zeichnungen der LXI Kassette hatte ich auch eine Federzeichnung des Lorenzo Costa gefunden (1881, 7, 9, 76). Es ist eine reizende Gruppe von knieenden und stehenden Weibchen, die eine untere Hälfte für eine heilige Konversation. Auch hier hat mir Mr. Colvin zugestimmt und die Zeichnung unter Costas Namen in die XV Kassette gelegt.

Ich will hier gleich die anderen ferraresischen Blätter anschließen, die sich unter anderem Namen verbergen. Da liegt zunächst im XVI Kasten unter dem Namen des Gaudenzio Ferrari ein Christus unter den Schriftgelehrten (1885, 7, 11, 275) auf grünem Papier, mit der Feder gezeichnet und leicht laviert. Es ist die bekannte ferraresische Anordnung, die uns durch die Bilder des Mazzolino so vertraut ist. Der Knabe mitten, die Schriftgelehrten um ihn auf Bänken, kranzförmig. Dieses Blatt ist von Dosso Dossi, der sich dieses Schemas ebenfalls, wenn auch seltener, bedient.²⁾ Von Mazzolino selbst liegt in der XL Kassette unter den Anonymen eine mit dem Pinsel durchgeführte Grisaille. Es ist ein Triumph der Thorheit, die mit ihren Eselsohren mitten sitzt, vorn auf den Stufen des Thrones vier Putten und herum sitzend und

¹⁾ Ein Presepio (1860, 6, 16, 79), das in der Kassette XXIII unter Pinturicchios Namen liegt, ist nur Schülerarbeit.

²⁾ Die andere Zeichnung, die neben liegt, eine Madonna mit den beiden Kindern unter einem Orangenbaum, auf dem zwei Putti einen Schleier ausbreiten, ist wirklich von Gaudenzio, eine Arbeit ersten Ranges.

stehend siebzehn Männer im Gespräche. Man sieht, es ist dasselbe Kompositionsschema für diese Allegorie verwendet, das ihm sonst für den Christusknaben unter den Doktoren diente und das dafür erdacht war. Mit mannigfaltigen Erfindungen hat er sich nie gequält.

In der L. Kassette lag damals unter dem richtigen Namen des Domenico Ghirlandajo und mit der richtigen Angabe von der Hand eines englischen Sammlers auf dem Rücken, dass es eine Skizze für die Geburt der Jungfrau in S. Maria Novella sei, eine Zeichnung, für die ich also nur den Fürbitter machen konnte, damit sie aus ihrem Gefängnis befreit werde. Das Blatt, schmutzig und verknüllt, wurde gereinigt, neu aufgezogen und in den XVII Kasten übertragen (1866, 7, 14, 9). Ich möchte sie eine der wichtigsten Zeichnungen des Museums nennen, denn sie zeigt, wie in der Phantasie eines florentinischen Freskanten beim ersten Auftauchen einer malerischen Vorstellung Architektur und Figurengruppen als gleichwertige Bestandteile der Komposition zugleich entstehen, sich durchdringen und wechselweise bedingen. Zu einer Zeit, ehe die Gesetze der Linearperspektive gefunden waren und doch das Bedürfnis nach Raumvertiefung eine Ausweitung des Gehäuses, in dem sich die Figuren bewegten, verlangte, war man darauf gekommen, durch Häufung architektonischer Glieder, durch Treppen, Hallen, Querschnitte, Vorbauten und dergleichen, die man ineinanderschachtelte und umeinanderstellte, den Ausdruck von Raumfülle hervorzubringen. Im frühen Mittelalter war die reife Architektur auf den Kompositionen des Altertums zu umrahmendem Säulchen- und Dachwerk verkümmert, in dem Innen- und Außenansicht vermischt waren. Daran knüpften die Giottesken an, und nicht an die Naturvorlage, und gestalteten jene mittelalterlichen Gerüste durch Eintragung von Naturbeobachtung und durch Ausgestaltung ihrer Raumauffassung zu phantasiereichen Bauten aus. Taddeo Gatti war an solchen Erfindungen besonders reich gewesen; darin liegt der beste Teil seiner Kunst. Als nun die Linearperspektive gefunden war, gingen die Quattrocentisten davon nicht ab. Sie suchten keineswegs zuerst den Raum naturwahr zu gestalten. Aus Gesimsen und Stufen, aus Einblicken und Aufrissen und aus Wahr und Erfunden setzten sie ihre Architekturen zusammen wie die Giottesken, nur dass jetzt alles wirklich, greifbar, messbar und perspektiv richtig wurde. Unter den Künstlern dieser neuen Praxis war der erfindungsreichste Domenico Ghirlandajo. In dem Entwurf zum Zacharias im Tempel, einer großen Federzeichnung in der Albertina, bilden die mit einer Apsis durchbrochene Tempelwand und die Stufen, die hinaufführen, ein Gerüst, das eine Richtschnur für die Einteilung der Figuren bot; es ist aber eine Architektur, die auch ohne die Figuren bestehen könnte. Inniger verschmolzen ist beides schon auf der Skizze für die Heimsuchung in den Uffizien. Aber so, dass jeder rasche Strich der Architekturzeichnung auf die Figuren gerichtet wäre und jede Figur in ihrer Stellung die eigenartige Anlage von Hallen und Treppen bedingte wie in dieser Zeichnung in London, eine so treue Wiedergabe des ersten Aufblitzens der Komposition, wo sich Hintergrund und Figuren zugleich gestalten, giebt keine andere Zeichnung Ghirlandajos; alle übrigen zeigen die Komposition schon reifer, schon durchdachter und spiegeln nicht den Moment des Eindringens der Komposition in die Phantasie des Künstlers wieder.¹⁾

¹⁾ Im XX Kasten findet sich, richtig benannt, eine Skizze des Filippino für den Triumph des hl. Thomas in S. Maria sopra Minerva, die ebenfalls ein frühes Stadium der Verbindung von Architektur und Figuren zeigt. Früher hieß die Zeichnung Perugino. Ich

Neben der bekannten Studie für die zu Besuch kommende Dame in der Malcolm-Sammlung Nr. 15 und dem Entwurf für den Zacharias der Namensgebung in S. Maria Novella Nr. 16, die beide jetzt im British Museum, birgt die XVII Kasse eine der schönsten Portraitstudien des Meisters. Es ist ein Mädchenkopf mit dem Silberstift auf getöntem Papier gezeichnet (P. p. 1—26), breit modelliert, empfindungsvoll, vielleicht seine lieblichste Zeichnung. Der Kopf einer Nonne hingegen (1862, 10, 11, 192), der ihm zugeschrieben wird, ist eine Zeichnung aus der Zeit und Richtung des Michele di Ridolfo und auch die nebenliegende Halbfigur einer Frau (P. p. 5—27) nur eine unbedeutende florentinische Zeichnung aus Ghirlandajos Zeit. Unter dem Namen des Benozzo Gozzoli liegt im nächsten Kasten (XVIII) der Entwurf für den Tod einer heiligen Frau, mit der Feder auf rosa getöntes Papier gezeichnet. Die Heilige, auf die die Madonna zuschwebt, sitzt, umstanden von Männern und Frauen, aufrecht in ihrem Bette, so, wie die hl. Fina Ghirlandajos in der Pieve zu S. Gemignano. Ich möchte auch diese Zeichnung für eine Arbeit aus der Jugend des Ghirlandajo halten. Mit Benozzos Art, der wie Fra Angelico zeichnet, hat sie nichts zu thun. Es sei mir erlaubt, hier noch auf eine Reihe anderer Zeichnungen Ghirlandajos hinzuweisen, die unter dem großen Namen des Lionardo in mancher Galerie bewundert werden, mit Recht bewundert, weil sie vielleicht nicht wieder übertrifffene Wirklichkeitsstudien nach willkürlich gelegten Mänteln sind. Der Naturalismus des Quattrocento kopiert nicht die Natur nach den Eindrücken, die sie darbietet, sondern er setzt seine Werke aus genauen Nachbildungen zu großen und heiligen Zwecken absichtlich geordneter Naturstudien zusammen. Ich spreche von den bekannten Faltenstudien grau in grau mit Deckfarbe auf feine Leinwand gemalt. Heinrich Wölfflin hat jüngst in einem gehaltvollen Buche eine richtige Beobachtung mitgeteilt, aus der er aber nicht den richtigen Schluss zog. »Die Draperie der Madonna Ghirlandajos in den Uffizien mit den zwei Erzengeln und den zwei knieenden Heiligen«, sagt er, »steht im direkten Zusammenhang mit der berühmten und oft abgebildeten Gewandstudie Lionardos im Louvre. Sollte Ghirlandajo wirklich Lionardo kopiert haben?«¹⁾ Nein, er hat Lio-

konnte nicht erfahren, von wem die richtige Bestimmung herrührt. Die beste Zeichnung des Filippino, so schon richtig auf der Rückseite von sehr alter Hand bezeichnet, liegt unter dem Namen des Sandro Botticelli in der Malcolm-Sammlung (Nr. 14). Ebenso sind die drei unter Nr. 22, 23 und 24 ausgestellten echt.

¹⁾ Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst, München 1899, S. 247 Anm. 1. Noch eine andre Zuschreibung an Lionardo findet sich in diesem Buche. S. 25 ist eine Zeichnung der Uffizien mitgeteilt, die freilich auch dort als Lionardo ausgestellt ist, mit folgender Unterschrift: »Lionardo, Mädchen mit Kranz im Haar, die Linien der Augenbrauen und der Lidfalten sind von späterer roher Hand eingetragen«. Die Zeichnung ist eine sehr charakteristische Arbeit des Ambrogio de Predis, und die Behandlung der Brauen und Augenlider in ihrem freien Schwunge ursprünglich und gerade recht bezeichnend für den Meister. Seit Fritz Hark in seiner lehrreichen Studie über die italienischen Bilder in Petersburg die Madonna Litta als ein Werk des Ambrogio de Predis nachwies (vergl. Repertorium 1896 S. 422) und seit die Engel aus S. Francesco in Mailand in der National-Galerie der Besichtigung allgemein zugänglich sind, können wir eine Reihe von Zeichnungen, die ebenso mit Boltraffio als Lionardo Ähnlichkeit haben, diesem Ambrogio zuweisen. Eine davon ist die erwähnte in Florenz, eine andere die unter Nr. 40 ausgestellte im British Museum. Ganz richtig hat Sidney Colvin schon im Kataloge auf Ambrogio hingewiesen und die Verwandtschaft mit dem Londoner Exemplar der Vierge aux rochers betont. Dieses Exemplar der Vierge aux rochers ist ebenfalls von Ambrogio de Predis.

nardo nicht kopiert, aber er hat selbst alle diese Studien nach der Natur gemacht, die im Louvre¹⁾ sowohl als wie die bekannten in den Uffizien (Catagoria: Esposti Nr. 420, 433, 434, 437; dazu kommt der für Ghirlandajo so charakteristische, in gleicher Technik ausgeführte Madonnenkopf Nr. 431). Erst durch diese Naturstudien vollendet sich uns das Bild von Ghirlandajos künstlerischer Individualität.²⁾

Nun findet sich noch in dem L. Kasten, aus dem die Geburt der Jungfrau gezogen worden war, unter dem Namen des Ghirlandajo eine Zeichnung von kaum minderem Werte. Es ist eine Federzeichnung auf Pergament von bedeutender Größe, in festen Umrissen gezeichnet, ohne Modellierung. Sie ist von einer alten Umrahmung umgeben, auf der sie ein Sammler des XVI. Jahrhunderts bezeichnete mit *Dom.^o* —. Der zweite Name war unleserlich geworden und wurde später als *Ghirlandajo* ergänzt, was eine späte Hand darüber geschrieben. Die Zeichnung rührt jedoch von einem früheren Domenico her, von Domenico Veneziano. In einer Landschaft kniet Maria vor dem Kinde, das auf einem Strahlenkranz liegt und von zarten Engelknaben angebetet wird. Von der Ferne kommt Giovannino herzu. Die Zeichnung ist als Vorzeichnung für ein Bild aus dieser frühen Zeit in ihrer Art einzig. Leider ist sie unscheinbar geworden, stark gebräunt und fleckig. Wollte man ihr dieselbe Sorge angedeihen lassen, die man auf die Geburt der Jungfrau verwendet hat, so wäre sie wohl zu retten, und die Sammlung würde durch eins der seltensten Kunstwerke aus der florentinischen Schule glänzen.

Ehe ich auf die späteren Florentiner übergehe, möchte ich noch einer Zeichnung in der XLVIII. Kasette Erwähnung thun. Sie liegt dort unter dem Namen des Lorenzo di Credi. Es ist ein Mannskopf, überaus scharf, in der Art Lorenzos gezeichnet. Doch kann bei diesem Kopfe von dem sanften und so kundigen Zeichner keine Rede sein. Sie ist von jemand, der seine Manier angenommen, aber sie zu übertriebener Charakteristik benutzt. Mir kam davor eine Geschichte, die Vasari im Leben des Puligo erzählt, ins Gedächtnis. »Einer von den Gesellen, die später bei Ridolfo di Domenico Ghirlandajo arbeiteten,« sagt er, »war Antonio del Ceraiuolo aus Florenz. Der war viele Jahre lang bei Lorenzo di Credi gewesen und hatte von ihm besonders so gut nach der Natur zu zeichnen gelernt, dass er nach ihr mit der größten Ähnlichkeit portraitierte, wenn er auch sonst nicht gerade viel vom Zeichnen verstand.« »Ich habe«, fährt Vasari fort, »einige Köpfe von seiner Hand gesehen, nach dem Leben gemacht, die, wenn sie auch eine verdrehte Nase und ähnliche Missformen hatten, doch dem Original sehr ähnlich waren, weil er davon das Eigentliche genommen hatte, während im Gegenteile viele ausgezeichnete Meister Portraits gemacht haben, in aller Vollkommenheit, was die Kunst betrifft, die aber den Bestellern ganz und gar nicht gleich sahen.«³⁾ Es ist, als hätte Vasari diese

¹⁾ Braun 180.

²⁾ Ganz richtig hat Mr. Loeser jüngst im Repertorium darauf aufmerksam gemacht, dass Vasari in gleicher Technik auf Leinwand ausgeführte Faltenstudien des Lorenzo di Credi kannte. Ich habe bisher zwei gesehen, die unzweifelhaft von Lorenzos Hand sind. Es sind erstens die unter dem Namen des Lionardo im British Museum als Nr. 35 ausgestellte Mantelstudie aus der Malcolm-Sammlung (in dieser Sammlung Nr. 51) und die Mantelstudie im Louvre (Braun 182), beide Lionardo genannt. Von dieser Louvrestudie besitzt das British Museum eine Wiederholung auf Papier (ausgestellt unter Nr. 33), vielleicht von Lorenzo selbst für einen seiner Schüler als Vorlage gezeichnet. Übrigens hat noch niemand versucht, die Zeichnungen Lorenzos von denen seiner Schüler zu sondern. Auf eine Zeichnung aus seiner Schule komme ich sogleich zu sprechen.

³⁾ Vasari, Sansoni III, 462 f.

Stelle vor dieser Zeichnung niedergeschrieben, und es müsste sonderbar sein, wenn noch bei einem anderen Zeitgenossen die Zeichenweise des Lorenzo und die scharfe Charakteristik zusammenträfe, wie bei Antonio d'Archangelo Ceraiuolo, dem wir diese Zeichnung gern zuwiesen.¹⁾

Als Fra Bartolommeo von S. Marco bezeichnet, hatte ich 1895 im LVII Kasten zwei lose Blätter gefunden (1860, 6, 16, 107 und 108), mit Rötel gezeichnet, die aneinandergeschlossen und eine große Komposition des Pontormo enthielten. Sidney Colvin hat sich auch hier meiner Bestimmung angeschlossen, die Blätter vereinigt und sie unter Pontormos Namen in der Kassette größten Formates aufbewahrt. Zwei Stufen führen zu einer Wand hinauf, die durch vier Pilaster in drei Felder abgeteilt ist; über dem Gesimse sind über jedem Felde halbkreisförmige Giebel angebracht mit einem lagernden Jüngling im ersten, einem Greis im zweiten und einer Frau mit zwei Kindern im dritten Tympanon, in den Zwickeln darüber Putten und Wappenschilder, von denen nur einer mit den mediceischen Kugeln gefüllt ist. Die Wandfelder selbst enthalten zusammenhängend eine antike Badescene: ein nackter Jüngling wird von Genossen oder Sklaven gewaschen und gesalbt. Ein Gefäß mit der Aufschrift OL-VNG-VM (Oleum, unguentum) steht über den Stufen links. Es ist eine Zeichnung voll Kraft und dekorativer Wirkung und kann uns veranschaulichen, in welcher Weise Pontormo die Loggien und Säle seiner Jugend ausmalte, die uns leider verloren sind.

Fügen wir die anderen Zeichnungen des Pontormo in dieser Sammlung an. Erst die Halbfigur eines Jünglings in Rötel (Kassette XIII, P. p. 2—102) in einem Medaillon, sorgfältig in der Art des Michelangelo durchmodelliert, daneben (P. p. 2—101) die Jungfrau mit dem Christuskinde und Johannes, sich an die Komposition Raffaels anschließend. Beide, richtig bezeichnet, von unzweifelhafter Echtheit, und ebenso eine sitzende Sibylle im XXIII Kasten, eine Rötelzeichnung mit einem ähnlichen Entwurfe auf der Rückseite. Noch eine andere findet sich dann unter den Zeichnungen des Andrea del Sarto im XXXI Kasten²⁾ (1859, 3, 16, 1079), drei stehende Mantelfiguren. Eine sehr gute Zeichnung, es sind junge Burschen nach der Natur gemacht, nicht, wie so häufig bei Pontormo, wellige Idealfiguren.³⁾ Auch im Kasten XXXII ist eine Kreidezeichnung von ihm, ein männlicher Kopf, auf der Rückseite ein Jüngling unter dem Namen des Sogliani. Schon Morelli hat auf dem Karton bemerkt, dass die Zeichnung

¹⁾ Eine echte Zeichnung des Lorenzo di Credi (1860, 6, 16, 6) liegt im XV Kasten, richtig bezeichnet. Die knieende Jungfrau und zwei Engel beten das am Boden liegende Kind an. Links steht Joseph, rechts S. Francesco mit einem brennenden Herzen in der Hand; im Hintergrunde empfängt er die Stigmata. Diese Kreideskizze sieht bei ihrer flüchtigen Behandlung und dem Materiale, das zur Breite neigt, auf den ersten Blick wie ein Werk von einem Schüler des Frate aus. Echt sind auch die ausgestellten Nummern 29 bis 33 sowie Nr. 35 (s. oben).

²⁾ Von der Hand des Andrea sind nur (1860, 6, 16, 92) ein Knabenkopf, dasselbe Modell, das für den berühmten Johannes im Palazzo Pitti diente; (1896, 11, 18, 1) Rötel, Knieender; (1879, 4, 10, 2489) Rötel, Draperiestudie; (Fawkeners 5211—19) Rötel, ein aufgezäumter Esel, und ohne Nummer das Rötelstudium für die beiden Putten, die sich umhalsen, in der Akademie in Florenz, ursprünglich auf dem Hauptaltar in Valombroso. Auch Malcolm-Sammlung Nr. 89, dort als Fra Bartolommeo, mit den Statuen des Hercules und des David ist von Andrea, und zwar aus seiner frühesten Jugend.

³⁾ Braun 32. Auch in der Malcolm-Sammlung liegt unter dem Namen des Andrea del Sarto eine schöne Zeichnung des Pontormo Nr. 106, dagegen ist bei Nr. 119, die ihm dort zugeschrieben wird, von Pontormo keine Spur.

von Pontormo sei. Solche Verwechslungen nahe verwandter Meister kommen in allen Sammlungen häufig vor. Wurde doch selbst unser aller Padrone, Freund und Berater Giorgio Vasari hier in einer seiner eigentümlichsten Produktionen verkannt. Zwei zerschnittene Entwürfe für die Komposition, mit der er sich die meiste Mühe gab, mit dem Mahl der Esther für das Stadthaus von Arezzo, finden sich unter dem Namen des Pierino del Vaga (im XLIV Kasten aus der Sloane Collection). Unter dem Namen des Fra Bartolommeo, unter dem ich die große Pontormozeichnung fand, liegt im XXV Kasten eine Federzeichnung (85, 5, 9, 33), ein Entwurf für eine Madonna, die in Begleitung von Engeln dem hl. Bernhardin erscheint, von der Hand des Pier di Cosimo. Ich erwähne sie, weil sie den immer zahlreicher werdenden Autoren, die über Pier di Cosimo schreiben, bisher entgangen ist. Auch die unter Nr. 25 ausgestellte Studie für einen Bacchus ist von Pier di Cosimo und nicht von Raffaellino del Garbo. Dass sie als Studie für dessen auferstandenen Christus gedient habe und so den Geist der florentinischen Renaissance charakterisiere in ihrer Vermischung von Heidnischem und Christlichem, wie der Katalog der ausgestellten Zeichnungen sagt, ist nur ein schöner Traum.

Ich habe den Leser mit den Zeichnungen Sebastianos so lange beschäftigt, dass mir der Mut fehlt, nun noch die übrigen Zeichnungen aus Venedig und der Terra ferma vorzunehmen. Ich will nur noch einige Worte über die Zeichnungen der Meister des XVII Jahrhunderts sagen. Es ist zumeist ganz unerfindlich, warum ihre Arbeiten in je zwei Kästen verteilt sind. Es sind die in der »doubtful«-Serie aufbewahrten zumeist sogar besser. Das beginnt schon mit Baroccio, wo im LXIII Kasten ein weiblicher Akt liegt von einem bei ihm selten tiefen Eingehen in die Details des Vorbildes. Nur eine bunte Landschaftsstudie, ein Abhang mit Gebüsch bewachsen im III Kasten, kann sich damit messen. Warum sind aber diese Dinge auseinandergerissen! Von Salvator Rosa liegen im LXIV Kasten 25 große Entwürfe von seiner Hand, von einziger Bedeutung, wie sie sich in keiner zweiten Sammlung finden, während vorne wenig anziehende liegen u. s. w.

Wenn nicht alles täuscht, so wendet sich der Geschmack der Kenner wieder den Italienern des XVII Jahrhunderts zu, und es werden wieder die guten Maler in dieser Periode, und es gab damals viele gute Maler, mehr geschätzt werden als die schlechten aus dem Quattrocento, während jetzt das Umgekehrte der Fall ist. Dann werden die »doubtful«-Kästen des British Museum wieder fleißig durchsucht werden, denn sie enthalten reiches Studienmaterial für diese Zeiten. Freilich wäre es zu wünschen, dass wenigstens den Forschern auch jene Masse von Zeichnungen zugänglich gemacht würde, die noch weit hinter der »doubtful«-Bedrängnis in Nacht und Dunkel ruht. Wer weiß, was da noch darunter sein mag!

ANDREA BREGNOS THÄTIGKEIT IN ROM

VON ERNST STEINMANN

Die Schätzung, deren sich Andrea Bregno bei seinen Zeitgenossen zu erfreuen gehabt hat, scheint nach den wenigen bis heute bekannten Werken des lombardischen Meisters zu hoch gegriffen. Als einen ausgezeichneten Bildhauer rühmt ihn schon Platina in einem Empfehlungsbrief an Lorenzo de' Medici; Giovanni Santi stellt ihn in seiner Reimchronik dem Verrocchio an die Seite und preist die vollendete Schönheit der Komposition in seinen Werken; in der ausführlichen Grabschrift endlich in S. Maria sopra Minerva wird der Meister ein zweiter Polyklet genannt, der eine längst vergessene Kunst zuerst wieder zu neuem Leben erweckt hat.

Dieselbe Grabschrift nennt auch das Todesjahr Andreas, der, 85 Jahre alt, im Jahre 1506 gestorben ist. Ein so langes Leben auszufüllen, genügen die bekannten Werke des Künstlers ebensowenig wie sie geeignet sind, seinen Ruhm zu rechtfertigen. Hat man ihm bis jetzt doch nur außer unbedeutenden Jugendwerken in Osteno am Luganer See die auch zeitlich genau bestimmten Altäre in der Sakristei von S. Maria del Popolo in Rom, im Dom von Siena und in S. Maria della Quercia in Viterbo zuschreiben können. Daneben ist allerdings mit Recht auf Meister Andrea als den Schöpfer zweier kleiner Altäre in S. Maria del Popolo (erste Kapelle links) hingewiesen worden, und seine helfende Hand hat Schmarsow¹⁾ auch für mehrere der Frührenaissance-Denkmäler römischer Prälaten in Anspruch genommen. Am Grabmal Tebaldi (gest. 1466) in der Minerva arbeitete Meister Andrea den Heiligen links in der Nische, am Grabmal Roverella (gest. 1476) in S. Clemente sind die zwei Engel in den Bogenfüllungen von seiner Hand, ferner die Apostelfürsten, die Grabstatue und die knieende Portraitgestalt des Verstorbenen, den Petrus der Madonna Dalmatas empfiehlt. An den Grabmälern Ferricci (gest. 1478) im Hof der Minerva und des Cristoforo della Rovere (gest. 1479) in S. Maria del Popolo wollte Schmarsow endlich auch die Engelpaare, welche ein Madonnenrelief des Mino da Fiesole umschweben, dem lombardischen Künstler zuschreiben, ein Urteil, das auch auf zahllose ähnliche Engel an Grabmonumenten von S. Maria del Popolo, S. Maria in Monserrato, Araceli, S. Cecilia angewandt werden darf. Dagegen muss die Vermutung desselben Gelehrten, der von ihm erst einer jahrhundertelangen Vergessenheit entrissene Meister sei der Schöpfer des skulpturenreichen Altars von S. Gregorio gewesen, in der Weise gedeutet werden, dass das Werk nur eine Arbeit der lombardischen Schule ist.

¹⁾ Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. IV, 1883, S. 18 (vergl. auch ebendort S. 188, wo Tschudi den Kunstcharakter Andreas treffend charakterisiert hat).

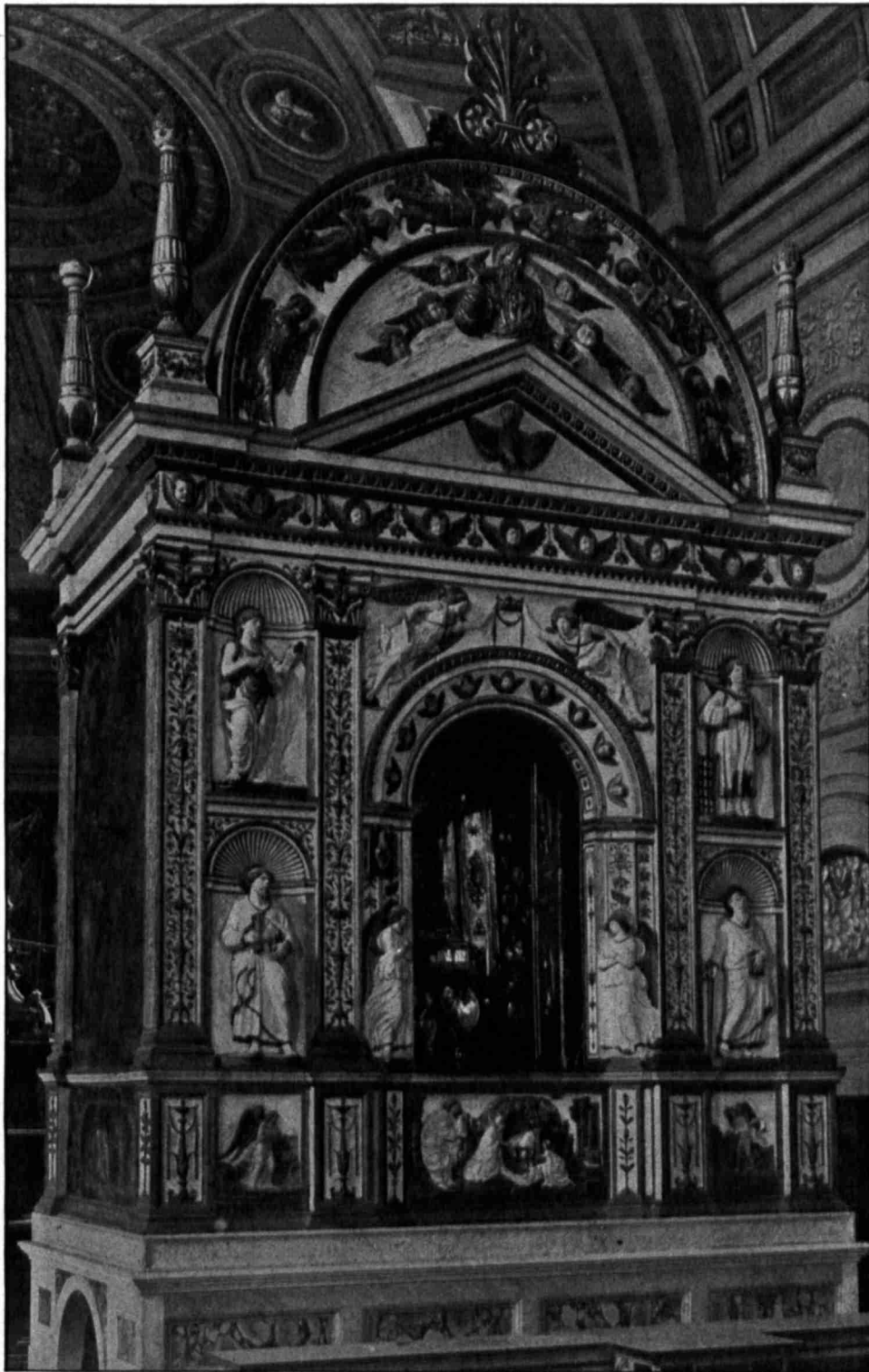


Abb. 1. Andrea Bregno
Marmor-Tabernakel
In der Madonna della Quercia zu Viterbo

Von Andreas drei Hauptwerken entstand der Altar in S. Maria del Popolo laut Inschrift im Jahre 1473, am kleinen Piccolomini-Altar wurde die Arbeit vermutlich im Jahre 1481 begonnen, im Jahre 1490 endlich schlossen die Vorsteher des Baues von S. Maria della Quercia den Kontrakt für den Marmorschmuck ihres Hochaltars mit dem Maestro Andrea Milanese.¹⁾ Alle drei Altarwerke sind im Aufbau von auffallender Verwandtschaft, und doch verrät sich trotz aller Gleichheit der Motive im einzelnen vom Altar Alexanders VI bis zum Tabernakel in Viterbo ein bewusstes Streben nach größerer Geschlossenheit der Komposition, nach übersichtlicherer Unterordnung des statuarischen Schmuckes unter die stärker betonten, mit größerer Konsequenz zum Ausdruck gebrachten architektonischen Gesetze. Der Hochaltar von S. Maria del Popolo — heute in der Sakristei — ist eine ganz eigenhändige Arbeit Meister Andreas, am Piccolomini-Altar sind nur die starkbewegten Engel des Mittelfeldes von einem sienesischen Bildhauer,²⁾ in Viterbo endlich dürfen von dem figürlichen Schmuck dem Meister selbst mit Sicherheit nur die Apostelfürsten und die zwei anbetenden Engel zugeschrieben werden. Das hohe Alter Andreas erklärt eine starke Beteiligung helfender Schülerhände an dem umfangreichen Werk (Abb. 1); war er doch schon 69 Jahre alt, als der Kontrakt geschlossen wurde.

Kein Renaissance-Grabmal in Rom ist so reich an merkwürdigen Beziehungen zu anderen Monumenten der ewigen Stadt wie das Denkmal, welches sich der schicksalsreiche Kardinal Savelli nach seiner Befreiung aus der Engelsburg in den Jahren 1495—1498 in S. Maria in Araceli setzen liefs (Abb. 2).³⁾ Wie mannigfaltig sind zunächst die Berührungen mit dem Quercia-Altar in Viterbo, der wenige Jahre früher entstand! Petrus und Paulus in Araceli sind die leiblichen Brüder der Apostelfürsten in Viterbo. Der dünne, enganliegende Mantel des ersteren ist wie gewöhnlich durch eine Spange über der Brust geschlossen, das faltenreichere Oberkleid des letzteren ist hier und dort oben an der Schulter befestigt. Paulus trägt den buchbeschwerten linken Arm regelmäfsig wie in einer Binde unter dem Mantel und hält in würdevoller Pose das Schwert ein wenig von sich ab. Der Petrus des Quercia-Altars hat am Savelli-Grabe nur Buch und Schlüssel gewechselt, wodurch alle Faltenmotive in umgekehrtem Sinne verwandt sind; aber welche schlagende Übereinstimmung gerade hier in dem seltsamen, porträtartigen Kopftypus, mit den kurzen Haarbüscheln der Tonsur, den blinden Augen, denen die Pupille fehlt, dem gezwungen geöffneten Mund, den ein zierlich gelockter Bart umrahmt. Dieselbe frappante Ähnlichkeit begegnet uns in den seit der Statue des Piccolomini-Altars bei Andrea geradezu typisch gewordenen Reliefbildern des Täufers mit dem struppigen, über Stirn und Schulter herabfallenden Haar, dem oft etwas blöden Ausdruck im Gesicht und der Bandschleife mit dem Ecce agnus Dei. So erscheint der Prediger in der Wüste nicht nur an den Piccolomini- und Quercia-Altären und mit geringen Abweichungen am Savelli-Grab, sondern auch am Tauf-Altärchen von S. Maria del Popolo, am Grabmal Superanzio in der Minerva und in einer besonders beachtenswerten Reliefstatue im Klosterhof des Laterans. Nur trägt Johannes in allen diesen Beispielen ein Agnus Dei auf der erhobenen Linken, am Grabmal Savelli allein ist das Spruchband um ein schlankes

¹⁾ Archivio storico dell' arte III, 1890, p. 314.

²⁾ Tschudi, a. a. O. S. 185, nennt sie vermutungsweise ein Jugendwerk des Lorenzo Marinna.

³⁾ Savelli starb im Jahre 1498 und liefs sein Denkmal bei Lebzeiten errichten. In der Grabinschrift wird auch die Befreiung aus der Engelsburg erwähnt, die im Jahre 1495 stattfand.

Kreuz gewunden. Die Grabstatue des Kardinals Savelli reicht an die des Cristoforo della Rovere, welche dem Andrea Bregno schon von Schmarsow ¹⁾ zugewiesen wurde,



Abb. 2. Andrea Bregno
Grabmal des Kardinals Savelli
In S. Maria in Araceli zu Rom

¹⁾ A. a. O. S. 25; hier ist auch schon der künstlerische Wert dieser Grabstatue gewürdigt worden, der sich in Rom nur die des Pietro Riario in den SS. Apostoli, des Alanus in S. Prassede und des Roverella in S. Clemente an die Seite stellen lassen.

in der Feinheit der Detail-Ausführung nicht heran, aber sie gleicht ihr völlig in der Behandlung der geradlinigen Faltengebung, in der todesruhigen, unbeschreiblich natürlichen Würde des Verstorbenen, in der scharfen Charakteristik des durchgearbeiteten Kopfes. Der Sarkophag selber ist dagegen eine treue Kopie der herrlichen Graburne, auf welcher Pietro Riario (gest. 1474) in den SS. Apostoli schlummert. Hier hat sich die gemeinsame Thätigkeit der beiden Meister der Skulptur des römischen Quattrocento so eng verbunden, dass Mino da Fiesole die Sphinxköpfe arbeitete, während Andrea die guirlandentragenden Putten ausführte. Der Sarkophag in Araceli dagegen ist von einem Künstler allein und trägt deutlich den Stempel von Meister Andreas Hand, der damals allerdings nicht mehr mit jener herzerfreuenden Frische und Kraft den Meißel führte, wie vor mehr als 20 Jahren in der Apostelkirche. Ein Hinweis auf die völlige Übereinstimmung aller ornamentalen Elemente in der Behandlungsweise nicht nur, sondern auch in der Wahl der Motive mag die enge Kette schließen, welche das Grabmal Savelli mit dem Quercia-Altar zu Viterbo verbindet. Schon das kandelaberartig auf hohen Füßen aufgebaute Pilasterornament, obwohl beim Altar in Viterbo durch das gegebene Motiv des Eichenlaubes formell bestimmt, verrät überall denselben Ursprung, die Bildung des Kapitāls mit dem umgebogenen Akanthusblatt an den Ecken und den von oben in ein Becken herabtauchenden Delphinen ist bei Altar und Grabmal dieselbe, der reizende Architravschmuck — lachende Engelsköpfe zwischen herabhängenden Fruchtbouquets — ist am Savelli-Denkmal einfach nach dem Quercia-Tabernakel kopiert. Allerdings begegnet uns dort diese anmutige Erfindung nicht zum erstenmal, Meister Andrea hat sie schon viel früher am Grabmal des Cristoforo della Rovere verwertet und später noch unzählige Male wiederholt.

Wer die Madonnenreliefs am Grabmal Bonsi in San Gregorio und über dem Portal des Spitals der Consolazione kennt, die Gnoli¹⁾ beide dem Schüler Meister Andreas, Luigi Capponi, zugeschrieben hat, wird endlich über die Herkunft des Lünettenreliefs am Grabmal Savelli nicht lange zu grübeln brauchen. Die anbetenden Engel sind von derselben Hand gearbeitet, wie die ebenso zart beseelten Wesen am Monument Ferrici, welche Schmarsow dem Meister Bregno selber zuschrieb und die wohl nur in seine Schule gehören; die stattliche Gottesmutter selbst mit dem hochgekämmten Stirnhaar und dem breitgefalteten Kopftuch ist eine untrügliche Arbeit Luigi Capponis, welchem u. a. auch die Madonnenreliefs an den Gräbern Rocca in S. Maria del Popolo, des Didaco di Valdes in S. Maria in Monserrato und des Benedetto Superanzio in der Minerva zuzuschreiben sind.

Die Stellung des Savelli-Monumentes in der römischen Grabskulptur ist damit fixiert. Zeitlich am Ausgang des Quattrocento entstanden, ist es ganz und gar eine Leistung der lombardischen Bildhauerschule in Rom, das letzte Werk des hochbetagten Andrea Bregno, der wenigstens noch die Apostelfürsten, die Grabstatue des Kardinals und einen Teil der Ornamentik selbst gearbeitet haben muss, der aber vor allem den originellen und wohl proportionierten architektonischen Aufbau entwarf, damit zugleich die Lobeserhebungen des Giovanni Santi rechtfertigend, der den Meister Andrea in Rom »il gran compositore cum bellezza« nennt.

Erinnern wir uns nun, wie häufig Meister Andrea sich in seinen Werken wiederholt, wie er regelmäßig in späteren Schöpfungen dieselben Formgedanken verwertet, die er für frühere schon erfunden hat, wie er in seinen drei berühmten Tabernakeln

¹⁾ Luigi Capponi da Milano im Archivio storico dell' Arte VI, 1893, p. 83 ff.

dreimal dasselbe Thema mit erfolgreichem Streben zwar nach größerer Klarheit und plastischerer Gliederung, aber doch in wenig veränderten Gesamtzügen variiert, so drängt sich von selbst die Frage auf: wo sind die Vorbilder, an welche das mächtige Savelli-Grab sich anlehnt? Sollte hier das architektonische Gerüst allein originelle Erfindung sein, wo wir für allen statuarischen Schmuck, für den Sarkophag selbst und jedes der dekorativen Elemente eine fast sklavische Nachahmung längst verwerteter Motive und Gestaltungen nachgewiesen haben? Wir brauchen in der That nicht lange zu forschen, die Ahnen des Savelli-Denkmal zu ergründen, denn von den beiden einzigen unter allen Monumenten Roms, auf welche dieselbe architektonische Form und Gliederung Anwendung gefunden hat, befindet sich das eine in der wenig entfernten Kirche von S. Prassede, das andere sogar in Araceli selbst. Es ist das Depositum des Lodovico Lebreto, gleich links neben dem Hauptportal an der Eingangswand, welches laut Grabinschrift schon im Jahre 1465 entstanden ist, also mehr als 30 Jahre vor dem Savelli-Monument. Denken wir uns unter das letztere den hohen Sockel zurück mit der von den Geschlechtswappen flankierten Inschrift,¹⁾ die heute gleich daneben über der Chorgalerie angebracht ist, so braucht man über die völlige Kongruenz beider Denkmäler kein Wort mehr zu verlieren. Der außerordentlich fein erwogene und entwickelte Grabtypus ist eben im Savelli-Monument genau nach dem Vorbilde des Lebreto-Grabes²⁾ wiederholt, und wenn an Sarkophag und Pilastern beim ersteren die dekorativen Elemente reicher und feiner entwickelt sind, so erklärt sich das natürlich aus dem Bildungsgange des Künstlers selbst. Auf mächtigem Unterbau ruht das von Pfeilern getragene Gehäuse, in dem der Verstorbene schlummert, von einem Heiligenpaar behütet, das in halber Figur in den gewölbten Nischen des Innern sichtbar wird. Ein zweites Heiligenpaar sieht man unten in flachen Nischen an der Basis des Rahmens; darüber tragen zwei Doppelpilaster das mächtig ausladende Gebälk. Nur in S. Prassede am Grabmal des Kardinals Alanus³⁾ (gest. 1474) prangen die Heiligen im oberen Stockwerk der Pfeiler, die massiver erscheinen und weniger fein gegliedert sind, wahrscheinlich um den wuchtigen Aufbau eines Kassettengewölbes zu motivieren, welches die Muschelbekrönung umschließt. Drei der glänzendsten Prälategenräber in Rom scheiden sich also in ihrem architektonischen Aufbau von der Schar der übrigen Quattrocento-Monumente aus und treten als Zeugen für Andrea Bregno nie ermüdende Schaffenskraft auf, der in dem in der Dekoration noch ziemlich befangenen Lebreto-Grabe zuerst den neuen Formgedanken Ausdruck gab, dieselben neun Jahre später mit fortgeschrittener dekorativer Empfindung weiter entwickelte und endlich im Savelli-Grabe sein eigenartiges architektonisches Gebilde zur letzten Vollendung führte.

Die Marmorbilder am Lebreto-Grabe, die der 44jährige Meister in seinen ersten römischen Jahren schuf, müssen wir also fragen, wollen wir die Bedeutung Meister Andreas kennen lernen zu einer Zeit, als er noch jugendlich empfand und schöpferisch gestalten konnte; hier müssen sich die Stileigentümlichkeiten des Meisters in unbewusster Schärfe und Originalität offenbaren. In der That hat man mit Recht die Heiligen Michael und Franz am Lebreto-Grabe als die schönsten Skulpturen der Frührenaissance in Rom gepriesen, aber niemals geahnt, dass der Ruhm der Autorschaft

¹⁾ Vergl. Tosi, *Raccolta di monumenti sacri e profani* II, Tav. XLII, wo das Savelli-Monument noch in ursprünglichem Aufbau erscheint.

²⁾ Tosi, a. a. O. II, Tav. XLV.

³⁾ Tosi, a. a. O. II, Tav. XXVI.

dem Andrea Bregno gebühre.¹⁾ Mit wahrer Meisterschaft ist im Kampfe Michaels mit dem Teufel ein hochdramatischer Akt in den engen Rahmen einer Pfeilernische hineinkomponiert. Wie beglückend wirkt das ruhige Siegesbewusstsein des tapferen Jünglings, der das erhobene Schwert eben auf den winselnden, bocksgehörnten, fledermausgeflügelten und mit einem Schlangenschwanz versehenen Teufel zückt, der die grausame Kralle schon nach der Wagschale ausstreckt, in welcher die zitternde kleine Seele von hinten sichtbar wird. Wie durchgeistigt ist das Bild des hl. Franz in der groben Mönchskutte, an der mit Absicht jede verfeinernde Behandlung der Flächen durch die glättende Feile vermieden wurde! Wie rührend ist der leise Schmerzenszug um den geschlossenen Mund, wie ausdrucksvoll der Blick des sehnsuchtsvoll erhobenen Auges, wie fein spricht sich der durch die Askese gestählte Charakter des Heiligen selbst noch in den knöchigen Händen und Füßen aus, wo durch die zarte Haut deutlich das ganze Adernetz hindurchschimmert!

Das flach behandelte Palmettenornament an Schild und Rüstung Michaels kehrt bei Andrea häufig wieder, am Borgia-Altar von S. Maria del Popolo z. B. und an den Sarkophagen der Riario und Savelli; besonders charakteristisch aber sind für ihn die zierlichen Füße, die kleinen, mit peinlichster Sorgfalt durchgebildeten Hände des hl. Franz. Hier begegnet uns auch schon ein unendlich oft wiederholtes Motiv Meister Andreas: der ausgestreckte Zeigefinger der rechten Hand, welcher leider abgebrochen, aber noch an den Spuren deutlich zu erkennen ist. Das Buch, welches Franziskus in der Linken trägt, ist nun allerdings ein wenig passendes Charakteristikum für den völlig ungelehrten Heiligen, der all seine Weisheit aus dem Verkehr mit Gott und der Natur geschöpft hat; aber der mailändische Bildhauer, dessen Freundschaft mit Platina beweist, dass er den Wissenschaften zugethan war, liebte es, seine Apostel und Kirchenväter mit Büchern zu beschweren; giebt er doch selbst der hl. Katharina gelegentlich einen Codex in die Hand.

Die Apostelfürsten in den Nischen, der krausköpfige Petrus, der langbärtige Paulus, tragen schon hier alle Eigentümlichkeiten an sich, die uns in all ihren späteren Bildern sofort wieder die Hand Andreas oder seiner Schüler erkennen lassen. Beide haben wie St. Michael, wie noch 30 Jahre später die Statuen am Grabmal Savelli den Mund ein wenig geöffnet, als könnten sie ihre Erregung nicht verbergen; der Faltenwurf ist breit und weniger straff gezogen wie in späteren Jahren, aber schon hier trägt Petrus den schlüsselbeschwerten Arm wie in einer Binde, während Paulus Buch und Schwert in derselben Pose hält wie später am Alanus-Grabe. Der Sarkophag des letzteren ist fast ebenso genau nach dem Lebretto-Denkmal kopiert,²⁾ wie der des Kardinals Savelli nach dem Riario-Grabe, aber in S. Prassede verrät sich in der plastischen Behandlung der eigentümlichen, einem antiken Architrav-Fragment nachgebildeten Dekoration eine weit größere Gewandtheit in der Handhabung des Meißels. Auch die Grabstatue des Kardinals Alanus ist die erste jener fein und lebendig charakterisierten Portraitgestalten, deren meisterhafte Ausführung in mattschimmerndem Marmor den lombardischen Künstler der römischen Prälatschaft besonders empfehlen musste. Die beiden weiblichen Heiligen in den Nischen sind nicht mehr von

¹⁾ Ich habe über diese Skulpturen in »Rom in der Renaissance« ausführlich gehandelt und dort das vergleichende Abbildungsmaterial gegeben.

²⁾ Dieselben Ornamente kehren an den Sarkophagen der Kardinäle Fornari und Sclafenatus im Gange zur Sakristei von St. Agostino wieder. Sclafenatus war Mailänder von Geburt und starb im Jahre 1497. Sein Sarkophag ging jedenfalls aus der Werkstatt seines Landsmannes Bregno hervor. Vergl. Tosi, a. a. O. IV, Tav. XCVI.

Andrea selber ausgeführt, wir erkennen vielmehr in den zierlichen Figuren mit dem antiken Diadem auf den wellenförmig gekräuselten Haaren mühelos dieselbe Schülerhand, welche in S. Maria Maggiore den Statuens Schmuck am Doppelgrabe zweier französischer Prälaten gearbeitet hat.

Petrus und Paulus dagegen, wiederum als Halbfiguren in der Doppelnische über dem Toten angebracht, verraten nicht nur in jeder Einzelheit die innigsten Beziehungen zu den Aposteln des Lebretto-Grabes, in ihnen ist auch Bildung und Charakter der beiden Heiligen, die Meister Andrea mehr als alle anderen kopiert hat, für alle Zukunft festgestellt. So hatte der Meister die Apostelfürsten schon ein Jahr früher am

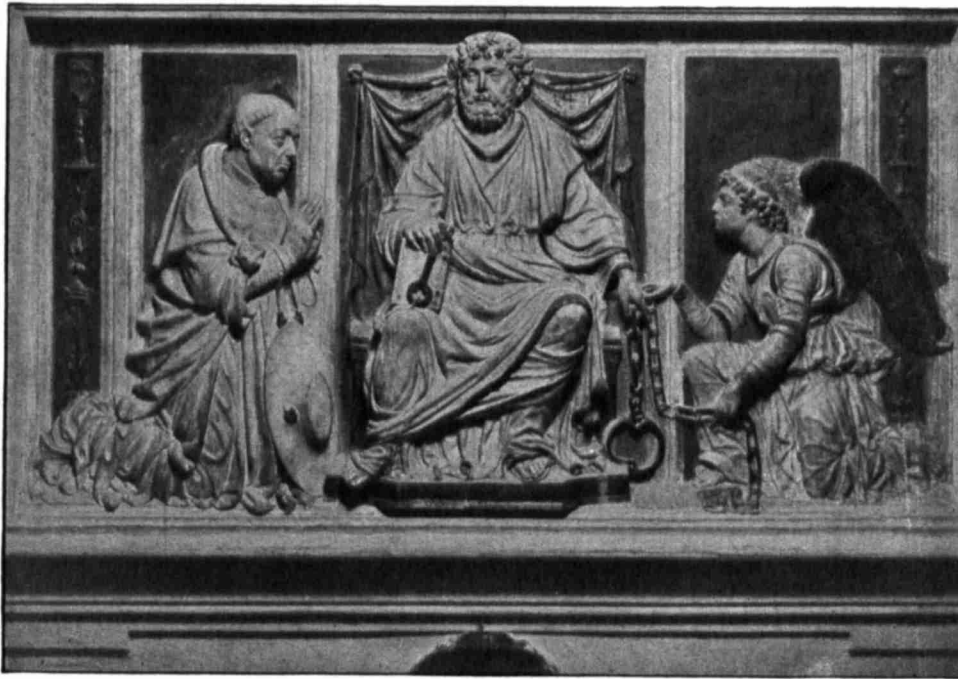


Abb. 3. Andrea Bregno
Grabdenkmal des Niccolò von Cusa
S. Pietro in Vincoli zu Rom

Borgia-Altar gebildet, so stellt er sie uns später noch unendlich oft, am Quercia-Altar, am Grabmal Savelli und anderswo, vor. Die Verbindung zwischen dem Lebretto- und Alanus-Denkmal ist damit hergestellt — sie lässt sich sogar in der ähnlichen Fassung der Grabschrift verfolgen —, und gegen ihren gemeinsamen Zusammenhang mit dem Savelli-Monument kann kein Einspruch mehr erhoben werden. Die Herkunft aus einer Künstlerwerkstätte, welche sich im architektonischen Aufbau der drei Denkmäler so deutlich verrät, spricht sich auch in dem Skulpturenschmuck mit aller Schärfe aus, wo wir die merkwürdige Entwicklung Meister Andreas von frisch erfindendem Naturalismus zu allmählicher Erstarrung in stets sich wiederholenden Motiven vor allem an den Reliefstatuen des Paulus und Petrus verfolgen können.

Der ganz besonders ausdrucksvolle Typus des letzteren am Lebretto- sowohl wie am Alanus-Grabe führt uns dann endlich weiter auf das köstliche Grabrelief des Kardi-

nals Niccola von Cusa in S. Pietro in Vincoli,¹⁾ der im Jahre 1464 »santissimamente« in Todi gestorben war und bei den Ketten des Apostelfürsten die letzte Zuflucht für sein sterblich Teil gefunden hatte (Abb. 3). Eine einfache Steinplatte bezeichnet am Boden die Grabstätte; aber darüber an der Wand ist eine wohlerhaltene Reliefplatte eingemauert, an welcher selbst die Farben des blau getönten Hintergrundes und die reiche Vergoldung, welche Meister Andrea fast immer angewandt hat, wenig beschädigt sind. Hier thront St. Peter selbst in der Mitte und hält in der Rechten Buch und Schlüssel auf das Knie gestützt, während die Linke die Ketten erfasst, welche ihm ein Engel mit mächtigen goldenen Schwingen knieend darreicht. Links kniet in anbetender Haltung, entblößten Hauptes, der Kardinal, die feinen, behandschuhten Hände betend erhoben, den mächtigen runden Hut vor sich an die Knie gelehnt.

Zunächst giebt sich der Apostelfürst selbst als Vater aller späteren Petrustypen zu erkennen. Hier schon die krausen Locken, der kurze struppige Vollbart, die niedrige Stirn wie am Lebreto-Grabe, hier schon die ähnliche Haltung des Buches, dieselben ausdrucksvollen Finger wie am Alanus-Denkmal, hier endlich das Motiv des ausgestreckten Zeigefingers der Rechten, das wir schon am Franziskus, Petrus und Johannes in Araceli beobachten konnten. Dieselbe eigentümliche Fingerhaltung entdecken wir an der zierlichen Linken des erwartungsvoll und ehrerbietig zu Petrus aufschauenden Engels, eine der schönsten und reinsten Schöpfungen aus der Geisterwelt, die dem Künstler überhaupt gelungen ist. Er ist diesem Engeltypus mit dem klassischen Profil, dem Stirnband, unter welchem die kurzen Locken hervorquellen, dem lang herabfließenden, am Gürtel in bauschigen Falten aufgenommenen Gewande, den engen goldgesäumten Ärmeln, in allen seinen Engeln an den römischen Grabmälern treu geblieben bis zu jenen herrlichen Heiligtumshütern am Madonnenaltar in S. Maria della Quercia. Auch der würdige Kardinal findet seinesgleichen unter den keineswegs zahlreichen Portraitstatuen an den Grabdenkmälern Roms, die sich nach Stifterart knieend ihrem Schutzheiligen oder der Madonna empfehlen. Die Apostelreliefs in S. Clemente mit dem knieenden Bartolomeo Roverella gelten schon längst als Arbeiten des Andrea Bregno, und niemand wird behaupten wollen, dass ein anderer als er die ganz ähnlichen Reliefs am Riario-Denkmal²⁾ in den SS. Apostoli gearbeitet haben kann. Ja, wie die Grabstatue Roverellas mit Recht als ein Meisterstück Andrea Bregnos gepriesen worden ist, so dürfen wir denselben berühmten Namen auch für die Grabstatue des jungen Riario in Anspruch nehmen, der so schändlich gelebt hat und so gottselig gestorben ist. Erkennen wir doch endlich seine Hand sogar mit aller Deutlichkeit an den guirlandentragenden Putten des Sarkophages. In ganz derselben Weise also, wie sich der lombardische Meister mit Dalmata in die Arbeit des Roverella-Denkmal teilte, hat er mit Mino da Fiesole das Riario-Monument gemeinsam ausgeführt: beide Male sind ihm die Apostelfürsten mit ihren Schutzbefohlenen und die Grabstatue des Verstorbenen zugefallen, nachdem er am Grabmal des Kardinals Cusa zuerst seine Kunst als Portraitbildner bewährt hatte.

Können wir an dem reichen plastischen Schmuck aller dieser Monumente Meister Andreas Entwicklung als Bildhauer aufs klarste verfolgen und seinen Ruhm begreifen, so dürfen wir über der Bewunderung des »Statuarius celeberrimus« den »gran compositore cum bellezza« nicht vergessen. Giebt er sich als solcher auch vor allem in seinen drei berühmten Tabernakeln zu erkennen, so hat er doch auch in der Grab-

¹⁾ Tosi, a. a. O. III, Tav. LXII.

²⁾ Tosi, a. a. O. II, Tav. XXVII.

architektur zwei völlig neue Typen erfunden und entwickelt. Die Komposition des wohlproportionierten Grabmals Lebretto hat er selber in Araceli und S. Prassede wiederholt; das Grabmal des Cristoforo della Rovere, an welchem Mino da Fiesole allein die Madonna gearbeitet hat, wurde ein Musterdenkmal für Andreas vielbeschäftigte Werkstatt. In den Monumenten Rocca (gest. 1482) in der Sakristei von S. Maria del Popolo, Superanzio (gest. 1495) in S. Maria sopra Minerva, Didacus ex Valdes (gest. 1506) in S. Maria in Monserrato, Costa (gest. 1508), ebenfalls in S. Maria del Popolo, ist das Monument des Cristoforo della Rovere nicht nur im Aufbau genau wiederholt; die Nachahmung lässt sich fast immer in allen Einzelheiten bis hinauf zum Lünettenrelief verfolgen. Ja, selbst das maßvoll schöne Flachrelief der Pilaster, dessen zarte Blätter und Ranken sich aus kandelaberartiger Basis heraus entwickeln, der reizende Architravschmuck der Engelköpfe mit den herabhängenden Fruchtbouquets, die sich abwechselnden Palmetten und Masken am Lünettenbogen — alles das ist am Rovere-Denkmal zuerst verwandt und mit größter Unbefangenheit in allen übrigen Grabmälern wiederholt worden. Nur durch die lebendige Frische des leicht stilisierten Eichenlaubes an den Pilastern, durch die klassische Schönheit der Grabstatue, vor allem aber durch die einfach edlen Verhältnisse wird das Rovere-Denkmal sich stets als Meisterarbeit dem Schülerwerk gegenüber zu erkennen geben.¹⁾

Wie bestimmend der Einfluss war, den Andreas Genius jahrzehntelang auf die römische Skulptur ausgeübt hat, erkennt man endlich an einer kleinen Gruppe von Marmoraltären, die zum Teil der Meister, zum Teil die Schüler ausgeführt haben. Fast alle lassen sie sich zwanglos auf einen Grundtypus zurückführen, alle sind sie von demselben Manne gestiftet worden.

Der Name des »Guillermus de Pereriis« ist bis heute so unbekannt geblieben, wie es bis vor kurzem der des Andrea Bregno war. Er begegnet uns auch nur gelegentlich in den Diarien und Ceremonienbüchern von Sixtus IV bis auf Alexander VI, wenn er einmal in einer Messe die Oration liest, oder, wie es ihm als Auditor di Rota zukam, dem Papst die Mitra hält. Hat man dem wackeren Rechtsgelehrten doch selbst den ehrlichen Namen entstellt, wenn man ihn bald Pertia, bald Perrieri, dann wieder Perrera nannte und zu einer spanischen Kreatur Alexanders VI machen wollte.²⁾

¹⁾ Die Grabmäler Bonsi in S. Gregorio und Brusati in S. Clemente hat schon Gnoli als Arbeiten des Luigi Capponi, des besten Schülers Andrea Bregnos, nachgewiesen; auf ihn und andere Schüler Andreas gehen ferner die Grabmäler Boccaccio in S. Maria della Pace, Ausia in S. Sabina, Cicala in S. Giovanni de' Genovesi, Pallavicini in S. Maria del Popolo zurück. Am Doppelgrab der Brüder de Levis in S. Maria del Popolo ist sogar der ritterliche Heilige Eustachius unten rechts mit dem flatternden Fähnlein in der erhobenen Rechten nach dem bärtigen Kriegermann am Piccolomini-Altar in Siena kopiert.

²⁾ Schon Jakob von Volterra (Muratori, *Rer. Ital. scriptores* XXIII, 1, p. 200) und der Notar von Nantiporto erwähnen Messer Guglielmo Pertia, *auditor di Rota*, der am 5. Tage der Exequien Sixtus' IV, am 26. August 1484, in der Messe des heiligen Geistes, bevor die Kardinäle ins Konklave gingen, die Oration sprach (Muratori, *Rer. Ital. scriptores* III, 2, p. 1091). Im *Diarium Burchards* tritt er häufiger auf (vergl. Register in der Ausgabe von Thuasne); die sichersten Aufschlüsse über ihn erhalten wir durch seine Grabschrift in S. Maria del Popolo: GULIELMO DE PERERIIS GALLO AQUITANO CONDOMIENSI IURE CONSULTO CLARISS. PER AN. XXIII SACRI PALATII APOSTOLICI AUDITORI INTEGERRIMO OB EXEMPLARIS VITAE INNOCENT. SINGULAREM DOCTRINAM CETERASQUE EIUS ANIMI DOTES EXEQUTORES (sic) EX TESTAMENTO B. M. P. AN. MD QUI UBI OMNIA CHRISTI PAUPERIBUS RELIQUIT ANN. AGENS LXXX OBIIT ROMAE

Und doch muss der in Aquitanien geborene französische Prälat einer der hochsinnigsten Beschützer der Künste gewesen sein, die am Ausgange des Quattrocento die Kurie zierten. Vierundzwanzig Jahre lang lebte er als Auditor di Rota am römischen Hof, und als er, achtzigjährig, im Jahre 1500 starb, wurde er in S. Maria del Popolo unter einem drei Jahre früher von ihm selbst gestifteten Marienaltar bestattet.¹⁾

Als Gönner des Antonazzo Romano, dem er die Kapelle des Peter Altissen in S. Maria della Pace zur Ausmalung übertrug, begegnet uns Periers in einem sehr merkwürdigen Künstlervertrag vom 12. November 1491.²⁾ Von den Altären, die er einen nach dem anderen in die Hauptkirchen Roms gestiftet hat, lassen sich nicht weniger als acht mit Bestimmtheit nachweisen, mag auch der Altar von St. Peter, der in der alten Basilika links vom linken Seiteneingange stand, spurlos verloren gegangen sein.³⁾ In allen diesen Altarwerken wiederholt sich derselbe einfache Aufbau, der sich als das untere Stockwerk des Piccolomini-Altars charakterisieren lässt, wenn man an die Stelle des Heiligenbildes in der Mitte eine dritte Nische mit einer Statue setzt.

Nach S. Giovanni in Laterano hat Wilhelm von Periers nicht weniger als drei Altäre gestiftet, unter denen das Kreuzigungsrelief vom Jahre 1492, das heute völlig vergessen in einem Seitenraum des Lateranischen Baptisteriums hoch in die Wand eingemauert ist, allein aus dem sonst regelmässig durchgeführten Schema des dreigeteilten Nischenaltars herausfällt.⁴⁾ Ist es wieder Luigi Capponi, Andreas bedeutendster

XV KAL. DECEMBRIS INCREDIBILI APUD OMNES DE SE RELICTO DESIDERIO (vergl. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma I*, p. 330, Nr. 1251).

Eine Medaille Periers' von Candida publizierte E. Müntz, *Les arts à la cour des papes (Innocent VIII jusqu'à Pie III)*, Paris 1898, p. 145.

Zwei Notizen über ihn vom Jahre 1491 als Testamentsvollstrecker des Peter Altissen vom Jahre 1500, wo es heisst, dass für sein Grab in S. Maria del Popolo 50 Florinen bezahlt wurden, finden sich bei Domenico Jacovacci, *Repertori di Famiglie (Cod. Vat. Ottobonian. 2552, p. 514)*.

¹⁾ Ambr. Landucci [*Origine del tempio detto oggi del popolo*, Roma 1646, p. 163, n. 6] sah das Grab noch an seinem ursprünglichen Platz: Partendosi dal coro, passato l'altar di Santa Lucia a canto a questo dalla parte della Sagrestia, vi si trova il sepolcro di Guglielmo Perrieri tutto di marmi bianchi con tre bellissime statue con l'epitafio che comincia: Gloriosae Mariae etc.

²⁾ Abgedruckt im Buonarroti 1868, IV, p. 163 Anm. 2.

³⁾ Dagegen hat sich bei Grimaldi Inschrift und Beschreibung erhalten (*Codex Barberinus XXXVI*, 50, p. 100).

Altare est totum marmoreum sculptris imaginibus ante principis Apostolorum, sanctorum Pauli in dextris, S. Andreae in sinistris ornatum. Infra incisa est haec inscriptio:

GUILLERMUS DE PERERIIS AUDITOR HOC ALTARE DEO
ET SANCTIS APOSTOLIS DEDICAVIT
ANNO DOMINI MCCCCLXXXI

cum eius insigni gentilicio.

Auf der Rückseite p. 100b sieht man den Altar auf hoher Basis dreigeteilt wie der Altar in S. Paolo. Die drei Heiligen erscheinen in Nischen, die nicht durch Pilaster, sondern durch Säulen getrennt sind. Oben am Fries sieht man Engelsköpfe zwischen herabhängenden Fruchtbüscheln. In den vatikanischen Grotten, deren wiederholten Besuch ich der Güte Sr. Excellenz des früheren Preussischen Gesandten am päpstlichen Hof Herrn von Bülow verdanke, findet sich vom Periers-Altar heute keine Spur.

⁴⁾ Inschrift:

GUILLERMUS DE PERERIIS AUDITOR DEO SALVATORI NOSTRO DEDICAVIT.
AN. D. MCCCCLXXXII.

Schüler, der hier noch einmal dasselbe Thema behandelt hat, welches ihm im Altarrelief des Spitals der Consolazione schon viel besser gelungen war? Hat hier ein anderer Lombarde gearbeitet, der am Rahmen Meister Andreas Lieblingsmotiv — die Engelsköpfe zwischen den Fruchtbouquets — kopierte und sich für die Komposition am Relief der Consolazione inspirierte? Jedenfalls verraten die Einzelgestalten des Altars, welchen der Stifter dem Salvator weihte, der etwas plumpe Kruzifixus, die leise klagende Madonna, der laut stöhnend die Hände ringende Johannes im Lateran und in der Consolazione die innerlichste Verwandtschaft miteinander.

Alle Periers-Altäre sind in den neunziger Jahren des Quattrocento entstanden, als Meister Andrea also schon ein Alter erreicht hatte, in dem Schaffenskraft und Phantasie erlahmen. Kann es daher nicht wundernehmen, wenn besonders die späteren Altarwerke Hilfe von Schülern erkennen lassen, so beweist doch der Kontrakt, den Bregno im Jahre 1490 mit dem Domvorstand von S. Maria della Quercia für das Tabernakel des Hochaltars schloss, dass er von der Müdigkeit des Alters noch nichts verspürte. Hatte er doch noch kurz vorher für seinen Gönner das anmutige Altärchen der Heiligen Stephanus und Laurentius gearbeitet, das aus S. Lorenzo fuori le mura in eine Seitenkapelle von S. Agnese gebracht wurde und den Typus des Periers-Altars zuerst in bescheidenen Verhältnissen feststellt.¹⁾ Wie viel Zartsinn, Formgefühl und Frische offenbart sich noch in dieser Schöpfung eines neun- und sechzigjährigen Mannes! Das leicht stilisierte Kandelaberornament der Pilaster, welches in allen Periers-Altären wiederholt wird, leitet seinen Ursprung bis auf den Piccolomini-Altar zurück, wo uns auch zuerst die Engelsköpfe zwischen den herabhängenden Fruchtbouquets begegnen. Die beiden ganz jugendlichen Diakonen, die einander wie Zwillingsbrüder gleichen, tragen alle Stileigentümlichkeiten ihres Meisters zur Schau: die geschlitzten pupillenleeren Augen, die niedrige Stirn, die hohen Brauen und den zierlichen, leicht geöffneten Mund. Die Hände sind so klein und knochig, die Finger so lebendig und schlank wie die Hände der Heiligen an den Cusa- und Lebreto-Denkmalern, denen Laurentius und Stephanus auch in der Zartheit der Empfindung nahestehen. Wie auch hier an den einmal gegebenen Typen festgehalten wurde, erkennt man deutlich, wenn man die Märtyrerdiaakonen von S. Agnese dem etwa gleichzeitig entstandenen hl. Laurentius des Quercia-Altars gegenüberstellt.

Die Periers-Altäre in S. Giovanni in Laterano sind heute zerstückelt, und wir müssen mühsam ihren Statuenschmuck aus den zahlreichen Skulpturenfragmenten zusammensuchen, die in Kirche, Sakristei und Kloster in die Wände eingemauert sind. Der ältere der beiden Altäre wurde im Jahre 1492 den Heiligen Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten geweiht²⁾ und mit ihren Marmorbildern geschmückt, zu denen sich noch als Dritter Jacobus, der Bruder des Johannes, gesellte.³⁾ Im rechten Seitenschiff der Basilika ist Jacobus eingemauert mit den vier Pilastern, die einst die Nischen trennten; an der Nordwand des Klosterhofes sieht man einander

¹⁾ Tosi, a. a. O. IV, Tav. CV.

²⁾ Die Inschrift bei Forcella, *Iscrizioni VIII*, p. 26, Nr. 45:

GUILLELMUS DE PERERII AUDITOR SANCTORUM JOHANNIS BAPTISTAE
ET EVANGELISTAE DED.
ANNO MCCCCLXXXII.

In der Lateranskirche selbst wird man nach beiden Inschriften vergeblich suchen.

³⁾ Ebenso ist der Altar in S. Maria del Popolo nur der Madonna geweiht, die aber von Augustin und Katharina begleitet ist. Ich finde nachträglich bei Onofrio Panvinio, *Le sette chiese di Roma*, 1570, p. 158 meine Rekonstruktion der beiden Altäre bestätigt.

gegenüber die beiden Johannesfiguren; in der alten Basilika war der Altar am äußersten Ende des linken Seitenschiffes aufgestellt.¹⁾

Als Patron der Kirche hat der Täufer jedenfalls die Mitte eingenommen, rechts und links erblickte man das Brüderpaar, und der einfache architektonische Rahmen



Abb. 4. Andrea Bregno
Johannes der Täufer

Vom Periers-Altar in S. Giovanni in Laterano zu Rom



Abb. 5. Andrea Bregno
Johannes der Evangelist

war ganz derselbe wie in S. Agnese, nur dass den beiden Statuen dort hier noch eine dritte zugesellt wurde. Wer den Piccolomini-Altar in Siena kennt, der begrüßt im S. Giovanni Battista sofort einen alten Bekannten (Abb. 4). Die Phantasie Meister Andreas war ermüdet, die einmal geschaffenen Idealbilder von häufiger vorkommenden Heiligen

¹⁾ Rasponi, De basilica et patriarchia Lateranensi, Romae 1656, p. 66.

hatte er von jeher einfach wiederholt; so begnügte er sich auch im Täufer, gewissenhaft am alten Typus festzuhalten, den er am Piccolomini-Altar zuerst, aber keineswegs zuletzt verwandt hat. Zug für Zug, Falte für Falte ist der Täufer des Periers-Altars nach dem in Siena kopiert.

Höchst eigenartig in der Erfindung ist dagegen der herrliche Johannes mit dem üppigen Lockenschmuck, der niedrigen Stirn, der geraden Nase und den schwellenden Lippen (Abb. 5). Dieser christliche Antinous wurde noch einmal im umgekehrten Sinne

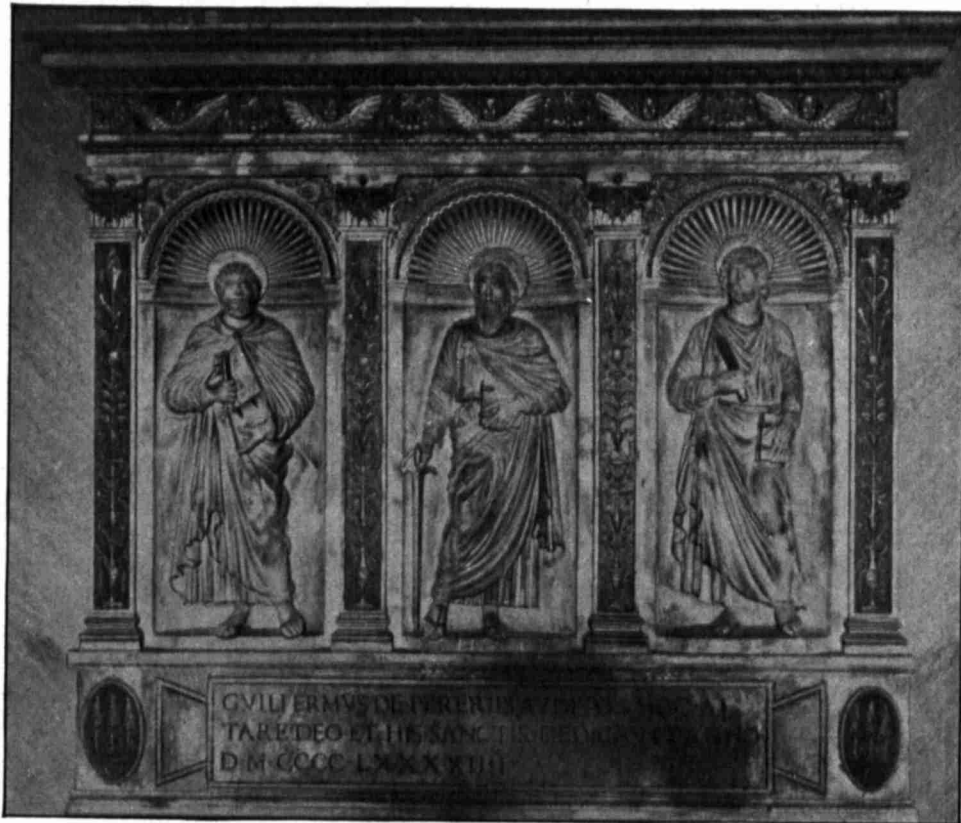


Abb. 6. Andrea Bregno
Periers - Altar

In der Cappella di S. Gregorio in S. Paolo fuori le mura zu Rom

im Lateranischen Baptisterium wiederholt, wo die Faltengebung vereinfacht ist, der Apostel aber, welcher dem knieenden Leo I den Kelch darbietet, als Linkshänder erscheint. Und was für ein grober Geselle ist überdies unter Capponis Händen, dem das Reliet heute zugeschrieben wird, aus Meister Andreas schönheitsstrahlendem Jünglingsbilde geworden, in dem der lombardische Meister seinen klassischen Idealen vielleicht am nächsten gekommen ist! Der dritte Heilige, Jacobus major, kommt sonst in Andreas Kunst nicht wieder vor, und diesem Umstande verdankt er wohl seine etwas grössere Originalität. Und doch verleugnet er in Gesichtsbildung, in Faltengebung und in der Behandlung der sorgfältig gearbeiteten Hände und Füße keinen

Augenblick seine Abstammung, über welche uns auch ein Vergleich mit dem Andreas des Piccolomini-Altars beruhigen kann, dessen Haare ebenso struppig über die Stirn herniederfallen und der sein Kreuz in derselben eigentümlichen Weise mit dem vorgestreckten Zeigefinger hält, wie Jacobus seinen Pilgerstab.

Der zweite Periers-Altar im Lateran entstand schon im folgenden Jahre und war Gott und den Heiligen geweiht, deren Bilder ebenfalls zerstückelt sich noch in Klosterhof und Sakristei erhalten haben.¹⁾ Es waren die Heiligen Lukas, Laurentius und Markus, von denen die ersten zwei in der Sakristei, der letztere im Klosterhof neben den Johannesstatuen eingemauert sind. Der Zusammenhang der drei Statuen giebt sich sofort durch die gleichen Verhältnisse und dieselbe ornamentale Einfassung kund, vor allem der überall wiederkehrenden Engelsköpfe in den Ecken über den Nischen. Aber nichts verrät in diesen handwerksmäßig gearbeiteten, im Ausdruck gequälten Statuen die lebenswürdige Art Meister Andreas selbst. Ein schon verwildertes Glied der lombardischen Schule muss diesen Altar gearbeitet haben; es ist derselbe Künstler gewesen, der wenig früher, im Jahre 1489, den Katharinen-Altar des Kardinals Costa in S. Maria del Popolo ausgeführt hat.

Der wiederum schon im folgenden Jahre, 1494, entstandene Periers-Altar in S. Paolo fuori le mura war bis heute ebenso verschollen wie die beiden Altäre im Lateran, obwohl er noch, freilich durch moderne Übermalung entstellt, in der Kapelle des hl. Gregor im Obergeschoss des Klosters neben der Paulsbasilika erhalten ist (Abb. 6).²⁾ Wie hier, so müssen wir uns die Periers-Altäre von S. Giovanni wieder zusammengefügt denken, gerade so ist endlich der Marien-Altar in S. Maria del Popolo komponiert. Unten am Sockel, rechts und links vom Wappen des Stifters, den drei Cypressen, eingefasst, ist die Dedikationsinschrift angebracht. Darüber bauen sich zwischen vier schlanken Pilastern drei gleich große Nischen mit den Heiligenstatuen auf, und ein antikes Gebälk von schönen Verhältnissen krönt das Ganze. Der Titelheilige behauptet die Mitte: Paulus mit Buch und Schwert; links erscheint Petrus mit erhobenen Schlüssel, rechts Bartholomäus mit dem Messer. Wie an den Pilastern das bekannte Kandelaberornament, am Fries die Engelsköpfe zwischen den Fruchtbüscheln verwandt worden sind, so entdeckt man auch an den sorgfältig gearbeiteten Apostelstatuen nicht viel Neues. Allerdings lässt sich Bartholomäus, eben weil ihn Meister Andrea wiederum nur ein einziges Mal gebildet hat, nicht direkt auf ältere Typen zurückführen, trägt er auch Buch und Messer in ganz ähnlicher Weise wie der hl. Laurentius seine Symbole in S. Agnese. Aber Petrus und Paulus, die mächtigen

¹⁾ Die Inschrift findet sich nur bei Laurentius Schrader, *Monumentorum Italiae libri quatuor* Helmaestadii 1592:

IN BASI ARAE CUIUSDAM MARMOREAE.
GUILIELMUS DE PERERIIS AUDITOR DEO ET HIS SANCTIS DEDIC.
ANNO MCCCCXCIII.

²⁾ Die Inschrift bei Forcella, a. a. O. vol. XII, p. 14, Nr. 17, wo auch der ursprüngliche Standort im Portikus, rechts vom Haupteingang der Basilika, angegeben wird:

D. O. M.
HIC INVENTUM FUIT CAPUT S. PAULI APOSTOLI.
GUILLERMUS DE PERERIIS AUDITOR HOC ALTARE DEO ET HIS SANCTIS
DEDICAVIT.
ANNO MCCCCCLXXXIII.

Ich verdanke die Photographie der Güte meines verehrten Freundes Professor E. Petersen in Rom.

Schirmherren der ewigen Stadt, und als solche an Grabmälern und Altären den Auftraggebern und Andächtigen stets ein willkommenener Schmuck, wurden wie gewöhnlich ohne weiteres nach den so oft verwandten, den Gläubigen längst vertrauten Vorbildern kopiert. Zeitlich zwischen den Statuen der Apostelfürsten am Quercia-Altar und am Savelli-Grabmal entstanden, stimmen sie mit ihnen in jeder Bewegung, in Gesichtsbildung und Faltengebung überein, und diesmal ist Petrus auch in der Haltung von Buch und Schlüsseln getreu nach dem Tabernakel in Viterbo kopiert.

Drei Jahre vergingen, da stiftete Wilhelm von Periers den achten und letzten seiner Altäre in S. Maria del Popolo, unter dem er selbst die letzte Ruhestätte fand.¹⁾ Hier empfehlen sich die Madonna, Augustin und Katharina, die schon am Grabmal Fortiguerra in S. Cecilia die Todesruhe des kriegerischen Kardinals bewachen, noch einmal in enger Gemeinschaft der Verehrung der Gläubigen. Die Madonna begegnet uns selten unter den Heiligenscharen Andreas; er überließ ihre Ausführung gern seinen Mitarbeitern an den Kardinalsgräbern, Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata. Aber zu Capponis Madonna am Kruzifixus im Spital der Consolazione verrät diese Maria ebenso nahe Beziehungen wie zur hl. Monica am Grabmal der im Jahre 1477 verstorbenen Mutter des Kardinals Piccolomini im Hof des heutigen Marineministeriums. Hier grüßt uns auch St. Augustin wie ein alter Bekannter, nachdem er uns zuerst am Borgia-Altar begegnet ist, wo er, wie es sich gehört, noch den Bischofsstab in der Rechten hält. Dann wurde er im umgekehrten Sinne von Meister oder Schüler dreimal kopiert, am Grabmal Fortiguerra, am Grabmal der Costanza Piccolomini und endlich am Marien-Altar in S. Maria del Popolo. Auch die hl. Katharina endlich wurde hier nicht neu gebildet; sie begegnet uns mit leichten Veränderungen schon am Grabmal des jüngeren Kardinals de Levis (gest. 1489) in S. Maria Maggiore, dessen Beziehung wiederum zum Piccolomini-Altar in Siena durch die Wiederholung des hl. Eustachius gesichert ist.

Hat Wilhelm von Periers auch nach S. Maria Maggiore den dreiteiligen Altar gestiftet, den man heute zerstückelt in einer der Sakristeien sieht? Die Komposition des Altares war dieselbe wie in S. Maria del Popolo, Maria in der Mitte, links und rechts die Heiligen Bernhard und Hieronymus, die man noch jetzt nebeneinander in die Wand gelassen sieht gegenüber der Madonna, welche ihrerseits in einen Altar eingezwängt ist, in den sie nicht gehört. Im Stil läßt sich ein Zusammenhang mit der Schule Andreas nachweisen, ist auch die Arbeit z. B. an dem sklavisch kopierten Pilasterornament weit gröber als am Periers-Altar in S. Maria del Popolo. Die Madonna erscheint hier und dort in ganz derselben betenden Haltung, in ganz derselben Tracht; nur hat sie in S. Maria Maggiore alle Zartheit und Anmut verloren. Den hl. Hieronymus finden wir in derselben würdigen Kardinalstracht, ebenso nachdenklich in einem Buche blätternd, schon am Borgia-Altar und am Tebaldi-Grabmal in der Minerva.²⁾

¹⁾ Die Inschrift, welche noch unter dem Altar selbst erhalten ist, lautet:

GLORIOSAE MARIAE SEMPER VIRGINI
GUILLERMUS DE PERERIIS AUDITOR OBTULIT
AN. DO. MCCCCLXXXVII.

Forcella I, p. 328, Nr. 1237.

²⁾ Die Zugehörigkeit zu den Periers-Altären läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen, weil die Stiftunginschrift nirgends erhalten ist, weder bei Forcella noch bei De Angelis und Valentini in ihren umfangreichen Monographien der Basilica Liberiana.

Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1899.

Die Zahl der Periers-Altäre, von denen man heute auch nicht einen mehr an seinem ursprünglichen Standort suchen darf, ist hiermit erschöpft. Das letzte Glied in der langen Reihe der Grabmonumente, Tabernakel und Altäre, an denen Meister Andrea in fast atemloser Thätigkeit bis ins höchste Greisenalter hinein gearbeitet hat, ist damit geschlossen, und die Bedeutung der lombardischen Bildhauerschule für die römische Skulptur muss nun in hellem Licht erscheinen.

Andrea Bregno ist allein von allen zugewanderten Bildhauern der Renaissance in Rom zum Römer geworden. Hier lebte er, hier starb er, hier hat er eine kurze Blüte der Plastik gezeitigt, die in der Kontinuität ihrer Entwicklung, in der Geschlossenheit ihres Charakters eine einzigartige Erscheinung ist in der römischen Skulptur. Mit dem Relief am Cusa-Grabe in S. Pietro in Vincoli machte er sich zuerst einen Namen. Es ist eins der schönsten, aber auch das einfachste seiner Denkmäler, das er schon im Monument des Ludovico Lebretto weit überholt. Der knieende Engel am Cusa-Grabe, St. Michael und St. Franziskus am Lebretto-Monument, der Evangelist Johannes im Klosterhof der Laterans sind die eigenartigsten und jugendfrischesten Bilder Meister Andreas in Rom; nur noch in einigen Grabstatuen gelingt es ihm hier später, dem Marmor so viel Leben, eine solche Schönheitsfülle abzurufen. Schon im Borgia-Altar nehmen seine Gestalten die ruhige Haltung an, welche anfangs noch freundlich würdevoll, dann immer ernster und gemessener erscheint. Hier schuf er ja zuerst die Typen der Apostelfürsten, welche in der großen Schar seiner Heiligenbilder am häufigsten wiederkehren.

Für die Grabmäler Alanus, Riario, Roverella und Cristoforo della Rovere hat der Lombarde jene herrlichen Portraitstatuen geschaffen, wo wir den Tod in friedlichen Schlummer sich wandeln sehen, weil wir den Hauch des Lebens im durchsichtigen Marmor zu spüren meinen. Die unberührte Schönheit der Engel und den Charakter lebenserprobter Männer verstand Meister Andrea, wenn es galt, mit gleicher Vollendung darzustellen; die Altarwerke, welche er in Rom, Siena und Viterbo schuf, sind ebenso originell erfunden im architektonischen Aufbau wie die Periers-Altäre und beweisen zugleich, wieviel der Meister in Rom an der Antike, vor allem an den Triumphbogen des Konstantin und des Septimius Severus gelernt hat.

Begleiten wir dann endlich den greisen, rastlos thätigen Künstler nach Rom zurück, so führt er uns an das Savelli-Monument, wo dem längst abgeschlossenen Vorrat seiner Formenwelt auch nicht ein einziges neues Motiv hinzugefügt worden ist, wo wir die volle Überzeugung gewinnen, dass die Individualität des Meisters allmählich in einer großen fruchtbaren Werkstatt zu Grunde gegangen ist.

Dasselbe lehren uns endlich die Periers-Altäre, eine lebenswürdige Episode in diesem Künstlerleben, für welche das Interesse noch durch die Teilnahme für den Stifter erhöht wird. Ja, in diesen treulich einer vom anderen kopierten Nischenaltären, wo uns überall längst bekannte Heiligengestalten entgegentreten, zeigt sich die Beschränkung Meister Andreas vielleicht am deutlichsten, der noch im hohen Alter an Michelangelos Pietà erfahren musste, dass auch im Marmor eine Seele schlummert, die er selber allerdings niemals zu wecken verstanden hat.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI