Werk

Titel: Studien und Forschungen

Jahr: 1906

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0027|LOG_0057

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

TORRIGIANO

VON CARL JUSTI

O fuerza de un destino infeliz!
PALOMINO, Museo pictórico II, 235.

Der Bildhauer Pietro Torrigiano, genauer Piero di Torrigiano d'Antonio, geboren am 24. November 1472 zu Florenz, stammte aus einer Familie, die einst den Weinschank betrieb, später aber, durch Handel reich geworden, vom Papste den Marchesetitel erhielt und noch besteht. Seine Mutter hieß Dianora Tucci. Ihm war das Los einer Berühmtheit beschieden, weniger durch seine Werke, als durch das, was im Leben des Michelangelo von ihm geschrieben stand, jenen Auftritt in der Kapelle des Masaccio im Carmine, der jenem die lebenslängliche Entstellung des Angesichts brachte, aber auch für den andern das Schicksal seines Lebens werden sollte. Fast scheint es ja, als verdanke Torrigiano dieser jugendlichen Aufwallung seine ganze Unsterblichkeit, eine herostratische Unsterblichkeit.[1]) Man kennt die Geschichte aus dem Berichte zweier Freunde und Verehrer des Geschädigten, die aus ihrem Abscheu gegen die Person des Frevlers kein Hehl machen; gleichwohl ist der von ihnen angegebene Ton bis auf den heutigen Tag fast von allen beibehalten worden, die Veranlassung hatten, die Sache zu berühren, in der Schilderung des Täters wie in der Motivierung der Tat. »Dieser Bildhauer hat nur Feinde zu seinen Historikern gehabt.«[2]) Und das Fatum, so ihn bei Lebzeiten verfolgte, hat auch dem Toten die gebührende Würdigung lange Zeit unterschlagen: indem es seine Schöpfungen in Vergessenheit begrub. Bei dem Hauptwerk, im weltberühmten Tempel der Weltstadt, war sein Name verloren gegangen, bis im XVIII. Jahrhundert ein fleißiger Dokumentensammler[3]) entdeckte, der unbekannte Künstler, Meister Peter T. genannt, sei jener aus Vasaris Malerleben bekannte Florentiner. Auch in der letzten Stätte seiner Wirksamkeit, im Südwesten Europas, war erst um ebendiese Zeit sein Name wieder zu Ehren gekommen, in Verbindung mit einem dort bei den Fachmännern stets angesehenen Bildwerk, von dem derselbe Aretiner gesprochen. — Also eine »Rettung«! — befürchtet der Leser. Immerhin wäre eine Rettung Torrigianos vielleicht weniger geschmacklos als eine Rettung — Michelangelos!

Der Vorfall wird nicht von Augenzeugen oder Zeitgenossen berichtet; aber Benvenuto Cellini vernahm ihn aus des Missetäters eigenem Munde, etwa dreißig Jahre später; er brachte ihn in seine Selbstbiographie, die er im Jahre 1558 begann; sie ist

[1]) Il se rendit célèbre de bonne-heure en lui cassant le nez d'un coup de poing. E. MÜNTZ in La grande Encyclopédie Bd. XXXI, 187.

[2]) The poor sculptor has, however, had enemies only for his historians. Sir W. STIRLING, Annals of the Artists. Spain I, 112.

[3]) Der Engländer George Vertue.

erst 1728 gedruckt worden. Vasari hat von ihr gewußt, ohne sie gesehen zu haben; er gab nur wieder, was er in Florenz als *Dicesi* aufgelesen hatte. Michelangelos Biograph Condivi erwähnt den Vorfall am Schluß seines unter des Meisters Augen niedergeschriebenen Büchleins, ohne Glossen. — Es war im Jahre 1519, als Torrigiano, nach einer wahrscheinlich sehr langen Abwesenheit, plötzlich wieder in der Vaterstadt erschien. Hier sah ihn der neunzehnjährige Benvenuto mehrmals in dem Atelier des ihm befreundeten Goldschmieds Marconi, der ihn selbst damals beschäftigte. Die einzige Vorstellung seines Äußern stammt aus dieser Zeit, Porträte gibt es nicht: ein schöner, kühner, ungewöhnlich starker Mann, mehr Soldat als Künstler, von sonorer Stimme und drastischer Gebärdensprache; sein Blick, sein Stirnrunzeln konnte einen aus der Fassung bringen.

Torrigiano war darauf aus, sich Gehilfen auszusuchen und anzuwerben für ein im Ausland unternommenes Denkmal, »für meinen König«, sagte er; es war Heinrich VIII. Die Musterung der Zeichnungen und Arbeiten des Jünglings Benvenuto macht ihm den Eindruck, daß dieser mehr Bildhauer sei als Goldschmied; er versucht ihn durch glänzende Versprechungen zu gewinnen: *io ti farò valente e ricco.* Dabei zeigt ihm jener eine Zeichnung nach dem Karton der Schlacht bei Cascina; das Blatt in der Hand haltend, erzählt er wie folgt:

»Dieser Buonarroti und ich, wir gingen als Knaben (*fanciulletti*) in die Kirche del Carmine, um in der Kapelle des Masaccio zu studieren. Er pflegte alle die da zeichneten zu höhnen (*uccellare*), und so kam es, als mich wieder einmal seine Reden verdrossen, daß mich ein ganz ungewöhnlicher Zorn (*stizza*) überkam: ich strecke die Hand aus und versetze ihm einen Faustschlag auf die Nase, derart, daß ich fühle, wie Knochen und Knorpel unter meiner Hand nachgeben (*fiaccare*), als wäre es eine Waffel (*cialdone*). Und so wird er von mir gezeichnet bleiben, solange er lebt.« (Nach Condivi war der Knorpel [*cartilagine*] fast abgerissen.) »Diese Worte«, fährt Benvenuto fort, »machten mir ihn so zuwider — ich kannte ja Michelangelo so gut —, daß ich, weit entfernt, mit jenem nach England zu gehen, ihn fortan gar nicht mehr sehen konnte.«

Der andere Gewährsmann, Vasari, in seinem kurzen Lebensabriß Torrigianos, ist besonders darauf aus, den Eindruck der Gehässigkeit jenes Streiches zu erzielen, durch Verweilen bei dem angeblich niederträchtigen Motiv. Er sagt nichts von dem Anlaß, denn er will den Insult als Äußerung des Charakters aufgefaßt sehen. Diese Triebfeder war aber roher Neid (*mosso da crudel invidia*). Er beginnt mit einer Art Predigt über diese häßliche Todsünde, malt sie in ihrer widerwärtigsten Gestalt, wie sie Abnahme der Geisteskräfte zu begleiten pflegt. Er beginnt seine Lebensgeschichte, nicht ohne sich selbst zu widersprechen, in einem bei diesem gewerbsmäßigen Panegyristen ungewöhnlich pessimistischen Ton: »Mehr Hoffart als Kunst, obwohl er sehr viel konnte, sah man bei Torrigiano« usw.; malt sein Äußeres als das eines Fracassa: »Er war von Natur so anmaßend und jähzornig, dazu von robustem Bau und so wildem, verwegenen Wesen, daß er alle, in Wort und Tat, an die Wand drückte. Unfähig zu ertragen, daß ihm jemand voraus war, verdarb er anderer Sachen, wenn er sie nicht erreichen konnte. Und wenn das jemand verdroß, so schritt er zu schlimmerem als Worten. Besondern Haß nährte er gegen Michelangelo, nur weil dieser so fleißig seiner Kunst oblag. Zeichnete er doch im stillen nachts und an Festtagen zu Hause; da überholte er dann alle und verdiente sich die Gunst Lorenzos. So wurden sie eines Tages handgemein . . . .«

Vasari vergißt also die Provokation. Wir hörten, daß Bonarroti seine Mitschüler zu necken pflegte, und wenn man dabei an spätere Anekdoten denkt über seine Artig-

keiten gegenüber Leonardo da Vinci oder dem Sohne des Francia, so möchte man sich diese Neckereien wohl nicht so harmlos vorstellen. Nun war Torrigiano der ältere, um drei Jahre, er hatte, als jener eintrat, bereits durch seine Terrakottaarbeiten Aufmerksamkeit erweckt; der neu aufgenommene *garzone*, bisher Malerschüler bei Ghirlandaio, hatte diese Sachen mit Interesse betrachtet und alsbald sich ebenfalls (*per emulazione* sagt Vasari) darin versucht. Rivalität ist ja in solchen Verhältnissen nützlich und erwünscht, sie vertreibt die jugendliche und geniale Indolenz. Bei dem bekannten, beispiellos raschen Tempo seines Lernens wird er sich auch alsbald zu fühlen begonnen und dies in knabenhaftem Übermut geäußert haben. Nichts ist empfindlicher als kritisierende Allüren eines Jüngeren, der Miene macht, einem über den Kopf zu wachsen.

Vasari stellt sich hier an, als ob er Neid für einen ganz ungewöhnlichen Flecken halte, selbst bei heißblütigen Kunstjüngern; dagegen hat ein Kritiker (und unter viel kühlerem Breitengrad) die Erfahrung gemacht, er habe nie einen Maler mit herzlichem Lob von einem andern sprechen hören![1]) Gewinnsucht ist bei Künstlern eine viel verderblichere Leidenschaft, nach Alberti und Leonardo. Vasari schrieb dies zwanzig Jahre nach Torrigianos Tode; er hatte ihn nie gesehen; fortgerissen von seiner Rolle als Ankläger hat ihn auch die Erinnerung an sein jammervolles Ende auf keinen ruhigeren Ton zu stimmen vermocht: wahrscheinlich stand er unter dem Einfluß der Vorstellung, daß sein Buch von Michelangelo gelesen werden würde. Seine bösen Worte haben ein Echo gefunden durch mehr als drei Jahrhunderte.[2]) Aber auch in Cellinis Bericht ist die gehässige Färbung nicht zu verkennen. Bei ihm ist noch zu beachten, daß die jenem geliehenen Charakterzüge eines Hitzkopfs und gewalttätigen Prahlers auch auf den Autor selbst passen, obwohl so schwere Verbrechen und Wüstheiten, wie sie sein eigenes Konto belasten, bei Torrigiano nicht berichtet werden. Cellini wird ihn etwas nach dem Spiegel abgemalt haben; aber auch Torrigiano mag sich ihm im Ton seiner Ausdrücke angepaßt haben: mit den Wölfen pflegt man zu heulen.

Es war nur zu natürlich, daß ihn, der bisher unter den Schülern der erste gewesen, die Erscheinung dieses Neulings, von glühendem Eifer, erstaunlichem Talent und lebhaftem Geist, aufregte; dazu kam die Eifersucht gegenüber den auffallenden Gunstbezeigungen des waltenden Medici. Michelangelo stammte aus einem alten, wenn auch verarmten Hause, während Torrigianos Familie zu den Popolani gehörte: nur sein glänzendes Talent kann ihm die Aufnahme in die zunächst für Söhne edler Familien bestimmte Kunstschule verschafft haben. Daß der junge Bonarroti mit jenen Vorzügen nicht durch Bescheidenheit versöhnte, kann man sich vorstellen.

Die Folgen des schlimmen Vorfalls in der Kapelle des Masaccio waren, wie gesagt, für Torrigiano schwere, man kann wohl sagen, außer Verhältnis zu seiner Tat. Der Ruf dieser Tat verfolgte ihn wie eine Furie durch sein Leben, das sie aus aller Richtung warf. Das erste war der jähe Abbruch der Lehrjahre, das Scheiden aus jener Akademie im Garten von S. Marco, dessen Antiken Michelangelo selbst später seine beste, ja einzige Schule zu nennen pflegte — aus einem Kreise gleichstrebender begabter Kameraden. Der Verletzte wird ohnmächtig, »wie tot« weggetragen: Lorenzo Medici ist so aufgebracht über die Zurichtung seines Lieblings, daß, heißt es, den Täter nur Flucht aus Florenz vor empfindlicher Züchtigung bewahrte. Diese Flucht aber wurde faktisch oder

[1]) W. HAZLITT, On judging of pictures.

[2]) AGNES STRICKLAND, Lives of the Queens of England 1844, p. 64: His temper was so diabolical, that he quarrelled with every one. PERKINS, Tuscan Sculptors I, p. 200: whom he hated with all the venom of a narrow mind.

förmlich zum Bann: er war in Florenz unmöglich, wie es sich zeigte, für immer. »Unstet und flüchtig« ward die Signatur seines Lebens. Aber am bedauerlichsten war natürlich die Trennung von der Florentiner Künstlergemeine, der Verlust der Fühlung mit der in rascher Wandlung begriffenen Kunst Toskanas. Und doch fehlt es nicht an Zeichen, daß er der Mann war, auch mit den neugeschaffenen Werten Schritt zu halten. Vasari hat nicht verschwiegen, daß er in seiner Sammlung schätzbare Zeichnungen von Torrigianos Hand bewahrte. *Fierezza* und *buona maniera* rühmt er ihnen nach, d. h. den kraftvoll flotten Zug und den modernen Stil, in seinen Augen gab es kein schmeichelhafteres Lob.

Aber diese Zeichnungen sind verschollen, mit fast allem, was er von öffentlichen Werken noch in Italien ausgeführt hat. Und da die kommenden Geschlechter so gut wie nichts von seiner Hand zu Gesicht bekamen, so bildete sich aus jenen feindseligen Literaturprodukten die Vorstellung eines hohlen Bravo, eines Naturburschen der Bildhauerei.

Besonders fatal war, daß überall wo Michelangelo erschien, die rohe Tat neu aufgewärmt wurde. Die Entstellung seiner Züge (dergleichen übrigens heutige Chirurgen beseitigen können), diese für einen Bildhauer besonders empfindliche Verunstaltung erweckte bei jedem ihm persönlich Nahetretenden Abscheu gegen den Urheber. Wo immer der zum gefeierten Meister aufsteigende Bonarroti gekannt, verehrt wurde, vernahm man auch den Namen Torrigiano, er hängt ihm an, wie Judas Ischariot dem Heiland. Und überall wo diesen sein Wanderleben hinbrachte, erfuhr man, was ihn von Florenz vertrieben hatte. Wie unerträglich muß sich dieser Zustand gestaltet haben! Um frei zu atmen, unter dem Eindruck, daß es mit seiner Kunstkarriere zu Ende sei, wird er Soldat. Aber das Talent meldet sich gebieterisch: da sucht er endlich eine Stätte der Wirksamkeit im Ausland.

Aber was hatte er denn eigentlich verbrochen, um die Wanderung durch die Jahrhunderte in diesem *sambenito* zu verdienen? Jener Faustschlag war doch nur die augenblickliche Anwandlung eines heißblütigen Jünglings, also ein Zufall. Hätte er z. B. eine weniger verletzliche und augenfällige Körperstelle getroffen, man würde diese Atelierhistorie nach Jahresfrist vergessen haben. Aber es liegt in unserem psychischen Mechanismus, sobald der Affekt hineinspielt, die zufällige Wirkung in ihre Ursächlichkeit als Dolus zurückzuverlegen. Der Bildhauer Guillaume hat das Mißverhältnis von Schuld und Strafe gefühlt, er glaubt annehmen zu müssen, daß man in Florenz Grund gehabt habe, mehr als Zufall vorauszusetzen — *plutôt un coup de haine qu'un malheur.* Aber dafür läßt sich doch kein solides Indizium beibringen. Genug, wer immer den späteren Michelangelo mit seiner platten Nase sah, empfand unwillkürlich den Insult wie verübt nicht an einem fünfzehnjährigen Knaben, sondern an dem verehrten Meister; obwohl doch kein Vernünftiger einen als Schulknabe empfangenen Schlag als Ehrenkränkung nachtragen wird.

Nüchtern, aber zutreffend hat die Sache Wilson aufgefaßt, auch sonst einer der Vernünftigsten unter denen, die über Michelangelo geschrieben haben. »Er war auf einen getroffen, der so hitzig und feurig war wie er selbst. Und Mäßigung der Rede und des Auftretens wäre nicht zu teuer erkauft gewesen, selbst auf Kosten eines gebrochenen Nasenbeins.«

Nach der Verbannung aus Florenz begann für Torrigiano eine lange, stürmische Zeit. Aus den Notizen, die Vasari sammeln konnte, sieht man, wie das Leben des Zwanzigjährigen nun zwischen Atelier und Feldlager verläuft. Er folgt den Fahnen des Duca Valentino in den Kriegen der Romagna (1493—1500). Zuerst scheint er

sich nach Rom begeben zu haben, wo seit 1492 Pinturicchio vom Papst Alexander die malerische und dekorative Ausstattung der neuen Papstresidenz, des von Nikolaus V. am vatikanischen Hügel erbauten Palastes, anvertraut worden war (1495 vollendet). Er wäre mit dem Reliefschmuck der gewölbten Decken der Torre Borgia von »vergoldetem Stukko« beschäftigt gewesen. Für diese untergeordnete Arbeit wird er sich wenig erwärmt haben: die oft bizarren Motive des dortigen Ornamentstils gehören keineswegs zu den erfreulichsten der Renaissance. Dann dient er in dem Kampf zwischen Florenz und Pisa unter dem Condottiere Paolo Vitelli, der sich aber den Argwohn der Machthaber zuzieht und in Florenz enthauptet wird (1. Oktober 1499).

Nur von einer Arbeit erfährt man, in der er sich als Bildhauer zeigen konnte. Der Kardinal Piccolomini, ein Neffe des berühmten Papstes Äneas Sylvius, hatte im Dom von Siena eine Kapelle errichtet; die schöne marmorne Altarstaffel, bereits 1485 von dem Lombarden Andrea Bregno ausgeführt, harrte noch der Marmorstatuen ihrer Nischen. Torrigiano wurde hierfür gewonnen; eine Figur des hl. Franziskus hat er begonnen, aber unfertig im Stiche gelassen. Der Zufall wollte, daß dem alten Kardinal später für diese Statuen Michelangelo empfohlen wurde, der ihrer vier ausgeführt hat. Da muß ihn die Zumutung seltsam berührt haben, auch den skizzierten Marmor seines früheren Schulkameraden fertig zu machen. Der Kontrakt appelliert eindringlich an seinen Edelmut: *per suo honore et cortesía et humanità.* Dieser Heilige ist im Dom von Siena zu sehen, vollendet bis auf die letzte Hand; aber es ist ein glattes, gerundetes Mönchsgesicht, in dem niemand den Heiligen von Assisi erraten würde. Die Ausführung war also von Michelangelo keinen glücklichen Händen anvertraut worden. Und dies ist die einzige Skulptur Italiens, die den Namen Torrigiano trägt.

Als es nach des Papstes Tode mit den Borgia aus war, hat er sich wieder dem verbannten Pietro Medici genähert, dem Erstgeborenen seines ehemaligen Gönners, damals Haupt des Hauses. Dieser suchte im Anschluß an den König von Frankreich seine Wiederherstellung zu erzwingen. Torrigiano machte sich durch seine Bravour bemerklich, er erhielt den Grad eines Alfiere (Fähnrich), bei den Soldaten hieß er der *valente alfiere.* Er war mit in der Schlacht bei Gaeta, wo Gonsalvo de Cordoba die Franzosen vernichtete. Dieser größte Feldherr des Zeitalters, *Turcorum et Gallorum terror* heißt er in der Kuppelinschrift seiner Familienkirche in Granada, war es auch, der bald darauf in Neapel den Caesar Borgia überlistete und durch Abführung in spanische Gefangenschaft unschädlich machte. Pietro Medici aber fand bei einer Bootfahrt in den Fluten des Garigliano ein frühes Ende. So ist Torrigiano sein Unstern auch hier treu geblieben. Vasari weiß, daß die fehlgeschlagene Hoffnung auf den Grad eines Capitano ihm den Dienst verleidet habe.

DAS DENKMAL DER WESTMINSTERABTEI

Nach jenem für das Haus Medici unheilvollen Tage fehlen die Nachrichten für ein volles Jahrzehnt, bis er im Jahre 1512 in London auftaucht, wohnhaft im Bezirk von St. Peter, Westminster. Wenn die Verbannung aus Florenz spätestens 1492 fiele (dem Todesjahre des Magnifico), seine Ankunft in England frühestens 1509, so hätte sein Wanderleben siebzehn Jahre gewährt. Eine weniger spannkräftige Natur hätte dabei zweifellos Schaden gelitten: wer mit so tüchtigem und vielseitigem Können ausgerüstet erscheint, sobald er eine große Aufgabe an sicherer Stätte findet, der muß in alle dem Tumult zielbewußt gelebt haben. Denn das Genie kann man nicht aufheben wie ein Kapital, in der hohen Kunst gibt es nur Steigen oder Sinken.

König Heinrich VII. hatte im zwanzigsten Jahre seiner Regierung, am 24. Januar 1503, den Grundstein gelegt zu einer Kapelle am Ostende der Abtei von Westminster, an der Stelle, wo in englischen Kirchen die Lady Chapel zu stehen pflegt; eine solche, von Heinrich III. stammende Marienkapelle wurde damals niedergelegt. Er

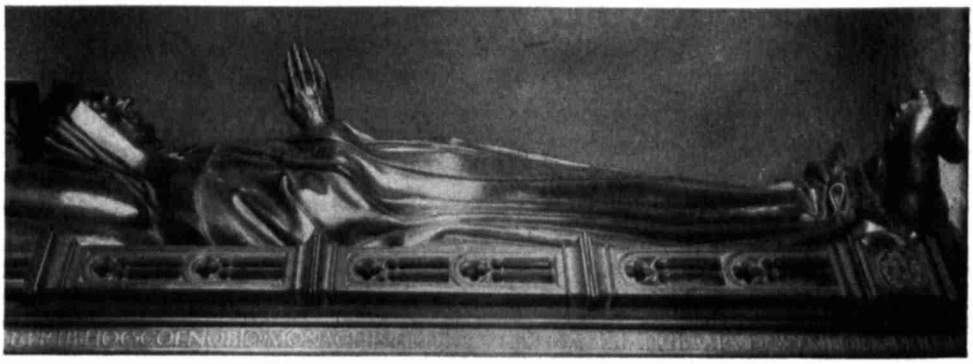
Denkmal der Margarete Gräfin von Richmond
Westminsterabtei

bestimmte sie im Testament vom 22. April 1509 als Ruhestätte für sich und seine Gemahlin Elisabeth von York. Inmitten jenes romantischen Zaubers des Tudorstils, als dessen Prachtstück (*orbis miraculum*) diese Kapelle gilt, unter diese phantastischen Fächer- und Stalaktitengewölbe der Kapelle Heinrichs VII., wurde also der florentinische Flüchtling berufen, sein Renaissancedenkmal zu setzen, das erste modernen Stils in England. Und nie ist dort bezweifelt worden, daß es mit dieser Umgebung und

ihren historischen Ideenverbindungen harmoniere, auf deren Höhe stehe. Wie war es zugegangen, daß man ihm ein solches Nationalmonument anvertraute?

Die Empfehlung bei den Testamentsexekutoren verdankte Torrigiano ohne Zweifel fremden Kaufleuten und Bankhaltern; denn als Mitunterzeichner des Kontrakts vom 26. Oktober 1512 finden wir Namen von Italienern, merkwürdigerweise sind es nicht Florentiner: Benedetto Morvelli aus Lucca und seine Socii Giov. Campanarj und Giov. Battista Morvelli. Nach Vasari hatte er sich in diesen Kreisen durch kleine Arbeiten in Bronze und Marmor Kredit verschafft. Das Instrument nennt ihn *De civitate Florencie pictorem.* Gebildete Italiener waren am Hofe Heinrichs VII. gern gesehen; in Geschäften nach England gekommen, z. B. als päpstliche Kollektoren, traten sie in nahe Beziehung zu dem Monarchen, als lateinische Sekretäre, diplomatische Agenten und Oratoren, Vermittler humanistischer Bildung, Musiker; man hatte eine hohe Meinung von ihrer Geschicklichkeit und Intelligenz.

In der Folge wurde dann Wolsey sein Gönner; daß er seine Hauptstütze gewesen ist, erhellt aus einem Briefe (1518), dem einzigen schriftlichen Überbleibsel



Grabfigur der Gräfin von Richmond
Westminsterabtei

seiner Hand. Er bekennt, auf dem Kardinal allein beruhe seine Existenz und Ehre: ohne ihn sehe er nur Unheil und Untergang vor sich.[1]) In seinen Händen lag auch die Finanzierung des Unternehmens. Jene starken Ausdrücke (*calamitas*, *ruina*) sind keine Phrasen. Von allen Fremden waren die Italiener beim Volke am meisten verhaßt; Torrigiano selbst ist Zeuge eines blutig bestraften Aufruhrs des Londoner Pöbels gewesen (im Jahre 1517), wo die Quartiere der Flandrer und Franzosen geplündert wurden; die vorsichtigen Italiener hatten sich nur durch ihre gute Bewaffnung gerettet.[2]) Seit dem XIII. Jahrhundert in geordneten Handelsverbindungen mit England,

[1]) Cum praecipue salus mea et honor in favore et auxilio Amplissime Dominitatis tuae consistant... quibus si forem privatus non sine magno dedecore mea oriretur calamitas et ruina. Mitgeteilt in der trefflichen Abhandlung von Alfred Higgins über florentinische Bildwerke in England; im Archäol. Journal, London 1894, S. 199.

[2]) Erzählungen Torrigianos von solchen Auftritten mögen Benvenuto (in seinem Geschmack koloriert) vorgeschwebt haben bei der bis zum Überdruß zitierten Stelle: jener habe ihm beständig von seinem *braverie con quelle bestie di quegli Inghilesi* vorrenommiert.

hatten sie den Plantagenets das Geld für ihre großen Kriege vorgeschossen und dafür zuzeiten die Zölle und Einnahmen des Reichs in Pacht. Bekannt ist, daß unter Eduard III. die Peruzzi und Bardi durch ihre englische Anleihe bankerott geworden waren.

Hierin lag eine Schwierigkeit seiner Stellung als leitender Meister. Denn er war ausschließlich auf englische Arbeiter angewiesen; schon die Sprache bildete hier ein Hindernis und noch mehr die gotischen Formen, in denen jene aufgewachsen waren. Auch der Plan des Denkmals war für einen Florentiner ungewöhnlich; in der toskanischen Renaissance sind Freigräber selten.

Diese Situation ist auch in dem Denkmal erkennbar: das Gitter ist noch im gotischen Stil; aber es war wohl schon fertig, als Torrigiano eintrat. In einem anderen Punkt ist er von der testamentarischen Vorschrift abgewichen: diese spricht von Tabernakeln für die Heiligenstatuetten, also gotischen Bilderhäuschen; an ihre Stelle setzte er Kränze, die auf paarweise Zusammenstellungen führten. Solche Kränze spielen in der Ornamentik der Borgiasäle eine Hauptrolle.

Indes ist so gut wie sicher, daß das große Werk dem Italiener nicht ohne eine tatsächliche, glänzende Beglaubigung übertragen worden ist. Als man den Kontrakt abschloß, stand wahrscheinlich schon im südlichen Seitenschiff der Kapelle das Denkmal der Mutter des verstorbenen Königs, Margaret Beaufort, Gräfin von Richmond. Zwar fehlen die urkundlichen Daten über Entstehungszeit und Urheberschaft, aber die Übereinstimmung in Plan und Stil gestattet an keinen anderen zu denken; hat man doch das königliche Denkmal »*a glorified version*« dieses mütterlichen genannt.

Kaum ein Vierteljahr war seit dem Tode des ersten Tudor verflossen, die Krönungs- und Vermählungsfeierlichkeiten seines achtzehnjährigen Sohnes waren im Gange, da starb diese verehrte, kluge und tatkräftige Dame, deren Lebensgedanke die Verbindung ihres einzigen Sohnes mit der Erbin von York gewesen ist, wie sie denn schon zur Zeit Richards III. im Einverständnis mit der Witwe Eduards IV. deren Verlobung bewirkt hatte. Ein volles Menschenalter hat sie auf die Krönung ihrer ehrgeizigen und patriotischen Wünsche zurückblicken können.

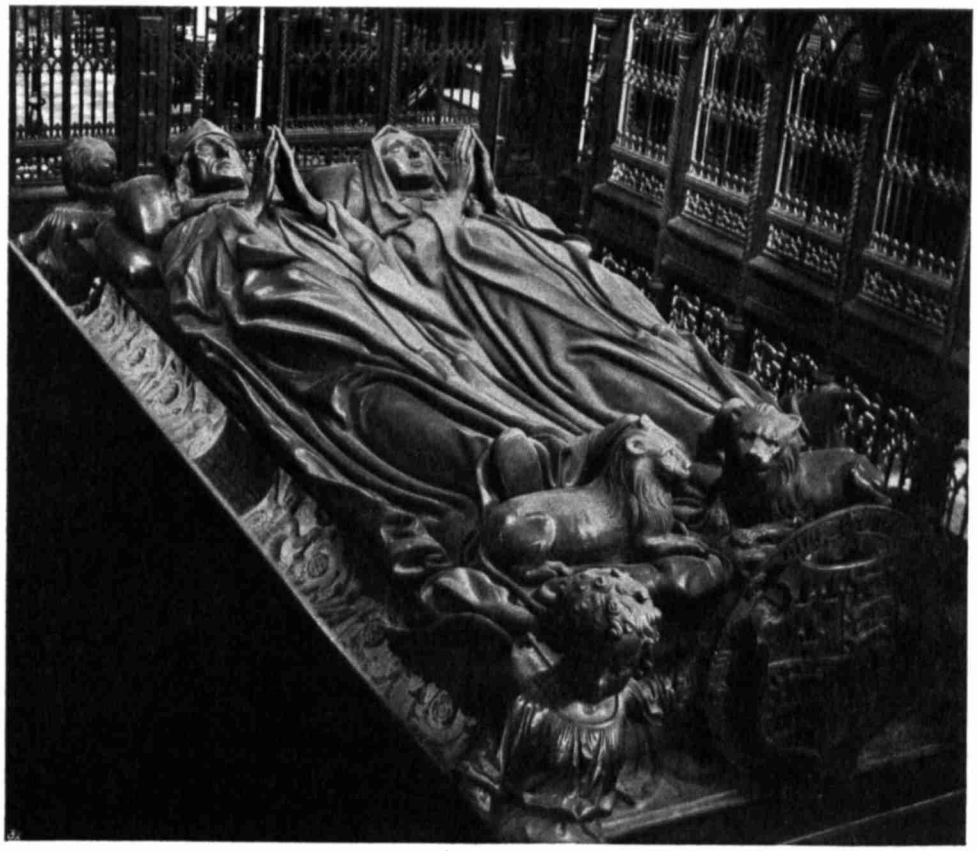
Auf der Tumba von schwarzem Marmor ruht die Bronzefigur der Greisin in langem Witwenmantel, zu ihren Füßen das Einhorn. Das magere Antlitz ist, ebenso wie die Hände, augenscheinlich peinlich genau nach Abformungen modelliert; aber der Eindruck ist doch derart, daß sie Dean Stanley »die schönste und verehrungswürdigste Gestalt von allen, so die Westminsterabtei umschließt« nennen konnte. Gesicht, Hände, die Kapuze sind schwarz patiniert, die Gewandung vergoldet.

Die Tumba ist geschmückt mit acht großen metallenen Wappenschildern englischer Arbeit, in schwarz marmornen Kränzen; die Langseiten gegliedert durch kannelierte Pilaster von Erz mit antikisierenden Kapitälen. Dieser heraldische Prunk erinnert an die Bedeutung genealogischer Streitfragen in den großen Geschicken des Staats.

Die Gestalt erscheint umschlossen von einem Baldachin. Auch dieser war ein englischer Beitrag zu dem Werk des Fremden; er ist aber nicht intakt erhalten. Über dem Haupt sieht man ein Gebilde von durchbrochenem Maßwerk, das zu den tragenden Pilastern in keinem Verhältnis steht. Diese wunderlichen Stützen, ruhend auf Konsolen, sind in Absätzen mit sieben spitzbogigen Fensteröffnungen gegliedert, vergleichbar einem Campanile. Um das Gesims läuft eine lateinische Inschrift von Erasmus. —

Das königliche Denkmal hat eine eigentümliche Vorgeschichte. Anfangs hatte Heinrich VII. das Schloß Windsor (die Lady Chapel) für den Ort seiner Ruhe be-

stimmt; damals war der Platz vor dem Hochaltar in Westminster für das Grab des letzten Lancaster, Heinrich VI., ausersehen, über dessen Heiligsprechung lange mit Rom verhandelt wurde. Er hatte bereits einen Meister gefunden; der Plan war gemacht und die Ausführung an einen Stab von Technikern verteilt. Auch dieser erste Entwurf stammte von einem Italiener: es ist der aus Kirchen Modenas wohlbekannte Guido Mazzoni, genannt Paganino, in England Pageny. König Karl VIII. von Frankreich hatte ihn in Neapel entdeckt und mit nach Paris genommen (1495), zum Ritter ge-



Denkmal Heinrichs VII. und der Elisabeth von York
Westminsterabtei

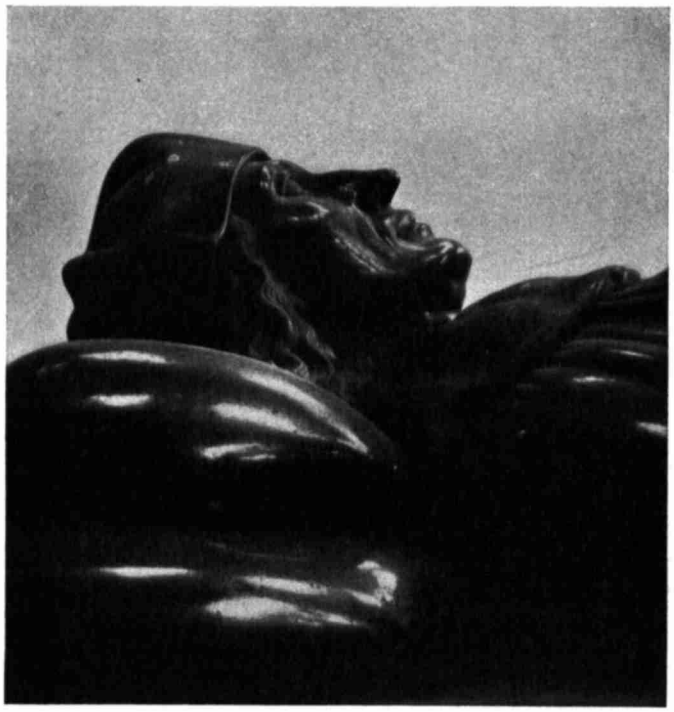
schlagen und mit seinem Grabmonument in St. Denis betraut. Erst 1516 ist er nach Italien zurückgekehrt.

Das Denkmal Karls VIII., in der Revolutionszeit zerstört,[1]) hatte die in Frankreich und Burgund beliebte Form der durchbrochenen Tumba mit der Doppeldarstellung des Verstorbenen, auf der Deckplatte knieend vor dem Betpult mit Krone und Bibel; unten am Boden ausgestreckt als entkleidete Leiche. Dieser seltsame Gebrauch ist

[1]) Eine kleine Zeichnung ist erhalten in FÉLIBIENs Histoire de l'Abbaye Royale de St-Denis, Paris 1706, S. 550.

dort durch das ganze XVI. Jahrhundert, bis auf die letzten Valois, bewahrt worden. Also die Gestalt des Königs oben umgeben von vier knieenden Engelgestalten, Wappenschilder von Frankreich und Jerusalem haltend; an den Seitenflächen reihten sich Statuetten allegorischen Charakters, in runden Blenden (*enfoncements ronds*).

Nun hat sich ein Papier mit dem Kostenüberschlag des englischen Denkmals vom Jahre 1509[1]) erhalten, aus dem hervorgeht, daß jene Tumba Karls VIII. dem Könige als Muster der seinigen vorgeschwebt hat, ja, daß er Mazzoni eine solche Nachbildung aufgetragen hatte. Die Abweichungen beziehen sich bloß auf die dargestellten Personen; die Form ist genau dieselbe. Auch hier kniet der König allein zwischen vier Lords,



König Heinrich VII.
Detail vom Denkmal, Westminsterabtei

die an die Stelle jener heraldischen Engel treten sollten. Näheres über dies Königsbild läßt sich vielleicht vermuten aus der Beschreibung einer anderen, ebenfalls knieenden Figur, die er im Testament für den Schrein Eduard des Bekenners bestimmt hatte. Es war ein mit Goldblech überzogenes Holzbild: der Monarch im Harnisch, mit den emaillierten Wappen von England und Frankreich, hält in der Hand die Krone, »die ihm Gott mit dem Sieg über seine Feinde, in seinem ersten Feldzuge verliehen«. Es stand in jenem zerstörten Denkmal wahrscheinlich zwischen den Goldstatuen Edwards und des Evangelisten Johannes. An die Stelle der allegorischen Frauen setzte er seine

[1]) Calendar of State papers. Henry VIII., I, Nr. 775, S. 109. Heinrich VIII. hat darauf geschrieben: A remembrance of certain names and prices for making of a tomb.

zehn Schutzpatrone. Die Ausführung dieses Mazzonischen Modells war einem Master Esterfelde übertragen; im Jahre 1509 ist es so weit gefördert, daß die Vollendung in $1^1/_2$ Jahren in Aussicht gestellt werden konnte. Bei der Verlegung von Windsor nach Westminster sind die fertigen Stücke dahin übergeführt worden. Man vermutet, daß das jetzige gotische Gitter von jenem Esterfelde stammte.

Was den König auf jenen Italiener und auf das Grabmal Karls VIII. mit seiner in England unerhörten Anordnung gebracht hat, ist nicht bekannt. Wohl aber liegt die Vermutung nahe, daß zu jener Zeit, in Windsor, von dem Denkmal in St. Denis gesprochen worden ist. Neben diesem, am Pfeiler des Chors, war ein Epitaph, eine

Elisabeth von York
Detail vom Denkmal, Westminsterabtei

vergoldete Kupfertafel angebracht, wo unter den Taten des Verewigten, außer dem Abenteuer von Neapel und der Angliederung der Bretagne, auch die dem Herzog von Richmond beim Kampf um das Zepter Britanniens gewährte Hilfe nicht vergessen wurde:

Cepit et Henricus regno depulsus avito
Bellata auspiciis sceptra Britanna tuis —

Mit demselben Karl als Prinz ist Elisabeth von York einst verlobt gewesen; sie hatte den Titel Dauphineß geführt. Es war Karls VIII. Schwester, Anne de Beaujeu, damals während der Minderjährigkeit Regentin, die den aus seinem bretagnischen Asyl vor den Nachstellungen Richards III. nach Frankreich geflüchteten Herzog in

Paris gastlich aufgenommen, die Vorbereitung seines kühnen Unternehmens ermöglicht und gefördert hatte. —

Nach der aus jener Urkunde ersichtlichen Organisation der Arbeit wurde diese an acht Meister, alles Londoner, verteilt. Nach dem Modell (*patrone*) des Master Pageny sollten die königlichen *masons* Robert Vertue, Robert Jenyns und John Lobons die Aufmauerung der Tumba in weißem und schwarzem Marmor besorgen (£ 80); der Bildhauer Lawrence Ymbar (*carver*, so wird später auch Torrigiano betitelt) stellt die Holzmodelle der 19 Figuren her (£ 64); der Erzgießer Humphrey Walker besorgt Guß und Ziselierung (*repairing*, £ 604); der Kupferschmied Nicholas Ewen die Vergoldung (£ 410) und die Maler John Bell und John Maynard (dies ist der einzige nichtenglische Name) die Bemalung £ 40. Zusammen, mit den Kosten des Marmors, £ 1257 6 s 8 d. Im Kontrakt mit Torrigiano wurden dann £ 1500 stipuliert. —

Dieser zwischen Heinrich VII. und Mazzoni verabredete Entwurf ist nun aber in letzter Stunde, alsbald nach dem Tode des Königs, aufgegeben worden, und zwar, wie berichtet wird, weil er dem Nachfolger, Heinrich VIII. mißfiel. Schwerlich aus ästhetischen Bedenken. Über die Motive könnte uns nur der neue Entwurf Licht geben, derselbe, über den nahezu drei Jahre später mit dem andern Italiener der Kontrakt abgeschlossen wurde. Es traf sich also glücklich, daß gerade in diesem Zeitpunkt Torrigiano in England erschienen war.

Der Entwurf Mazzonis wich von den üblichen Formen der Königsgräber in Westminsterabtei erheblich ab, besonders in der doppelten Vorführung der Verstorbenen. Der neue kehrte zu der geschlossenen altarartigen Tumba zurück. Aber der Hauptanstoß Heinrichs VIII. lag nicht in der Form.

Der König erschien hoch oben knieend zwischen seinen Vasallen, ohne die Königin; nur innerhalb der Tumba, in der Leichengruppe zwischen den Tabernakeln, war sie ihm gesellt.[1]) Weshalb diese seltsame Zurücksetzung? Sie war ja die legitime Erbin der Krone; von Rechts wegen hätte diese der Herzog von Richmond als Gemahl erhalten müssen. Er verdankte seinen Erfolg als Prätendent gegenüber dem Hause York der weitverbreiteten Sehnsucht der Nation nach dem durch die Vereinigung der beiden Rosen erhofften Frieden. Die Ansprüche des Hauses Lancaster waren überhaupt zweifelhaft, aber ebenso zweifelhaft waren Heinrich Tudors Ansprüche als Erbe dieses Hauses. Diese gründeten sich auf die Herkunft seiner Mutter, der Tochter des Herzogs John von Somerset, eines illegitimen Enkels des John von Gaunt, Herzogs von Lancaster (seit 1362). Erst seit dem Verschwinden aller berechtigten Sprossen dieses Hauses hatte sich die Partei dem Herzog von Richmond zugewandt.

Aber dieser wehrte sich hartnäckig gegen die Rolle des Herzog-Gemahls; er ist bedacht, jeden Schein der Teilung der Souveränität mit Elisabeth fernzuhalten. Er verschiebt die Vermählung bis nach seiner Krönung und Anerkennung durchs Parlament, das ihm seinen dringenden Wunsch zu erkennen gab; er bemühte sich auch um die Anerkennung Papst Innozenz' VIII. Aus der langen Zeit seiner Verbannung und Verfolgung (seit seinem fünften Jahre) bewahrte er eine tiefe Antipathie gegen die Anhänger des Hauses York, die er stets als Feinde behandelte; diese Antipathie hat sogar

[1]) Dies ergibt sich mit Gewißheit aus jener Urkunde vom 26. Dezember 1509: The Imager says, that the two images lying on the tomb and the king's image kneeling on the tomb are worth, if perfectly done, 8 £ each image. — Und ferner: That Drawswerd Sheriff of York, says, that the two images, lying *in* and the king's image kneeling *on* the tomb, he would deliver ready wrought, etc.

sein eheliches Glück vergiftet, an der Seite einer tugendhaften, liebenswürdigen und geduldigen Gattin.

Diese Obsession des alten Faktionshasses nun scheint den verschlossenen, zähen und argwöhnischen Charakter auch noch nach ihrem Tode verfolgt zu haben; er wollte auf dem Denkmal allein als lebender Herrscher gesehen werden.

Aber diese Zurücksetzung der wahren Erbin der Krone, die nur aus Güte die *crown-matrimonial* sich hatte gefallen lassen, mußte allen Eingeweihten und am meisten ohne Zweifel ihrem Sohn Heinrich VIII. empörend erscheinen. Und die Änderung kann diesem nur gedankt werden. Denn der hohe populäre und geschichtliche Assoziationswert des Denkmals, als Symbol der Versöhnung und des Friedens nach fast hundertjährigem Bürgerkrieg, ist erst dadurch hineingekommen. Wer gedächte hier nicht der feierlichen Worte, die noch hundert Jahre später der größte Dichter dem siegreichen Richmond nach der Schlacht bei Bosworth in den Mund legt, als Ausdruck des erhofften Anbruchs einer neuen Ära von Frieden und Glück:

Und dann, worauf das Sakrament wir nahmen,
Vereinen wir die weiß' und rote Rose.
Der Himmel lächle diesem schönen Bund,
Der lang auf ihre Feindschaft hat gezürnt!
Wer wär Verräter g'nug, und spräch' nicht Amen?
England war lang im Wahnsinn, schlug sich selbst:
Der Bruder, blind, vergoß des Bruders Blut;
Der Vater würgte rasch den eignen Sohn;
Der Sohn, gedrungen, ward des Vaters Schlächter;
All dies entzweiten York und Lancaster,
Entzweiet selbst in greulicher Entzweiung. —
Nun mögen Richmond und Elisabeth,
Die echten Erben jedes Königshauses,
Durch Gottes schöne Fügung sich vereinen!
Mög' ihr Geschlecht (wenn es dein Will' ist, Gott!)
Die Folgezeit mit mildem Frieden segnen,
Mit lachendem Gedeihn und heitern Tagen!
Zerbrich der Bösen Waffe, gnäd'ger Gott,
Die diese Tage möchten wiederbringen,
Daß England weinen müßt' in Strömen Bluts!...

Das Denkmal der Westminsterabtei nun, genauer: die Entdeckung seiner Urheberschaft nach langer Vergessenheit hat Torrigianos Namen aus dem Dunkel gezogen, bei der Nachwelt gerettet. Vasari wußte nur von *infinite cose* zu berichten, die er in England ausgeführt. Noch der Kanzler Bacon in seinem Leben Heinrichs VII., erschienen 1621, sagte von ihm bloß: »Dort liegt er bestattet, in einem der stolzesten und prächtigsten Grabmäler Europas,[1]) reicher im Tode, als er einst in seinen Palästen zu Richmond gelebt hätte. Ich wünschte nur, er möchte auch in diesem Monument seines Nachruhms (der Biographie) so erscheinen.«

Wer sich Torrigianos Persönlichkeit nach der Literatur ausgemalt hat und nun vor dies Werk hintritt, wird kaum seinen Augen trauen. Er fragt sich vielleicht, ob bei dieser Geschichte nicht eine Mystifikation im Spiele sei. Der *uomo bestiale e superbo* Ascanio Condivis, der »brutale Raufbold« und Bravo[2]), der Abenteurer, der seine besten

[1]) One of the stateliest and daintiest tombs in Europe.

[2]) Ein Artikel »*Sculptor and Bravo*« erschien 1886 im Magazine of Art.

Der Evangelist Johannes
Statuette am Gitter des Denkmals Heinrichs VII.
Westminsterabtei

Jahre als Soldat der Fortuna unter den Fahnen welscher Kondottieri und Prätendenten hingestürmt (in einer französischen »Geschichte der Kunst der Renaissance« figuriert er als Exempel der angeblichen Neigung der Renaissance zu Rachsucht und Selbstmord), er richtet sich vor uns auf mit einem Monumentalwerk von höchster Durchbildung, würdig der palmenreichsten Tage toskanischer Kunst. Keine Spur stürmischen Wesens, falsch genialischer Willkür. Der »rohe Mensch« (H. Grimm) hat in Elisabeth von York ein echtes Idealbild edler königlicher Weiblichkeit getroffen. »Die Verzweiflung kommender Nachahmer« nannte es ein Kirchenhistoriker (Fuller) aus der Zeit des Commonwealth (1655). »Wenn jedes Zeugnis über ihn fehlte«, sagt der Archäologe John Carter (1780), »dies Werk allein würde ihn berechtigen zur höchsten Schätzung und Verehrung bei allen Richtern und Freunden der Kunst.«

Der Wanderer durch die Abtei erblickt hinter dem Denkmal im Fußboden Platten mit dem Namen des größten Herrschers, den England besessen hat. Die Gruft Oliver Cromwells und der Seinen wurde unter Karl V. Stuart im Jahre 1661 aufgebrochen, die Leichen nach Tyburn geschleift, am Galgen aufgehängt, enthauptet und verbrannt. Darauf spielt ein Wort an, das von Thomas Carlyles Wiederherstellung seiner geschichtlichen Wahrheit rühmt, er habe den Protektor von dem Galgen herabgenommen, an dem er zwei Jahrhunderte gehangen. Beinahe könnte man dort in Versuchung kommen, dieses Gleichnis auf Torrigiano zu übertragen.

Das Denkmal verdankt seinen zu allen Zeiten bezeugten (leider durch das hohe Gitter etwas gehemmten) Eindruck einer Harmonie mannigfacher figürlicher und ornamentaler Elemente, wobei auch die Wirkung des dreifachen Materials, vergoldete Bronze, schwarzer und weißer Marmor (dieser in Basis und Hohlkehle) nicht zu vergessen ist. Aber was es über viele seinesgleichen erhebt, sind die Köpfe des Königspaars, gleichsam die Seele dieses komplizierten

Gebildes! Und doch hatte dem Künstler hier der Eindruck und die Erinnerung des Lebens gefehlt[1])!

Es waren Leichenmasken vorhanden und danach wohl bereits Versuche der Modellierung gemacht. Paganino hatte nur das Modell des Ganzen geliefert; die Modelle der Figuren waren ja dem Engländer Lorenz Imbar übertragen worden. Diesen Abgüssen verdanken die Köpfe ihre Porträtwahrheit. Aber es ist kein Rest in den lebendigen Zügen von der Starrheit der Totenmaske. Auch die im Gebet erhobenen Hände galten stets bei Künstlern als Vorbilder eingehender naturwahrer Modellierung, bis auf die feinen Hautfalten und Venen. Sie wirken wie Abformungen nach dem Leben.[2])

Bei dem im zweiundfünfzigsten Jahre verstorbenen König erinnert man sich, daß er früh gealtert war. Im Charakter gemahnt er an Humanistenköpfe, jemand dachte an Erasmus; dazu paßt das Barett; Stanley fand in ihm etwas vom *churchman*. Vergleicht man das nüchterne, wohl authentische Bildnis in der National Portrait Gallery, dies abgezehrte Antlitz mit dem lauernden Blick der kleinen stechenden Augen, den dünnen, festgeschlossenen Lippen, so wird man abmessen können, wie der Italiener die Züge des Begründers der Tudormonarchie umstilisiert hat. Immerhin wird man auch in seinem edlen Kopf den verschlagenen, zähen Politiker, den genauen, bis zum Geiz sparsamen Finanzmann von frugalen Lebensgewohnheiten nicht verkennen.

Die Königin erscheint neben ihm wie eine Tochter; sie hat nur 37 Jahre erreicht (geb. 11. Februar 1466, gest. 1503). Sie wird zu den Schönheiten auf englischem Throne gezählt; ihre Mutter Elisabeth Woodville hatte einst Eduard IV. durch ihre Reize berückt. Ihr Wuchs war majestätisch (5' 6''), doch war der König noch größer, was hier auch erkennbar ist. Ihre Gestalt tritt uns entgegen in dem Gemälde Holbeins, das nur als Karton und in Kopien erhalten ist (z. B. in Hamptoncourt).

Wer könnte diese Züge ohne Bewegung betrachten! Die reinen, harmonischen Linien stehen in Einklang mit dem Ausdruck von Sanftmut, Güte und Dulden. So könnte man sich Cordelia vorstellen; ihre Stimme wird nicht anders geklungen haben: *her voice was ever soft, gentle and low*. Mit einigen *ritocchi* hätte der Meister daraus eine Dolorosa machen können.

Man gedenkt der furchtbaren Familiengeschichte, der peinlichen, schreckhaften Vorgänge, die sie in den Jahren Richards III. erlebt und vor denen sie gebebt. Aber auch ihre achtzehn Jahre auf dem Thron waren eine Schule der Geduld. Sie konnte mit ihrer Mutter sagen: Ich habe wenig Freud' auf Englands Thron. Sie war des Königs guter Genius, der ihr übrigens nie untreu gewesen ist. Die abstoßenden Härten seines Wesens traten stärker nach ihrem Tode hervor.

Der Eindruck der Gestalten wird erhöht durch die feierliche Einfachheit der Draperie; die weiten, bis zu den Füßen herabwallenden Mäntel, aus denen nur die Hände hervorragen. Attribute und Pomp der Majestät sind ausgeschlossen. —

Die Gruppen der Heiligen in den sechs Kränzen an beiden Langseiten der Tumba, mühsam zu sehen, fanden bisher wenig Beachtung.

---

[1]) Ein Steinkopf von verzerrtem Ausdruck, angeblich ein Modell des sterbenden Königs (*in the agony of death*), einst im Besitz von Horace Walpole auf seinem Landsitz Strawberry Hill (jetzt im Besitz des Herzogs von Northumberland), bezeichnet *Torregiani opus A.o MDIX*, ist eine Phantasieschöpfung. Gestochen in CARTER's Specimens, London 1780, Tafel LXIX.

[2]) W. HAZLITT, Essays on the Fine Arts 1873, S. 289.

Detail vom ehemaligen Altar
Westminsterabtei

Der letzte Wille des alten Herrn macht diese seine zehn Patrone (*myne accustomed avowries*) genau namhaft. Er nennt: St. Michael, die beiden Johannes, St. Georg von England, St. Antonius, König Edward, St. Vincent, die Heiligen Magdalena und Barbara. Als dann die Tabernakel des ersten Plans durch Kränze ersetzt wurden, mußten noch zwei hinzugefügt werden, man wählte die Madonna und St. Christoph.

Diese ihm übergebenen kirchlichen Namen wollte der Bildner nun mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln lebendig machen. Nicht bloß durch Attribute und Kostüm, Physiognomie und Aktion hat er sie erschöpfend charakterisiert; er will die zufällig entstandenen Paare zu bewegten Gruppen gestalten, indem er sie in den Rapport einer Situation versetzt: hier kommt der Realist in ihm zutage. Gewiß erinnerte er sich der Türen von S. Lorenzo in Florenz; verglichen mit Donatello haben die seinen den Vorzug der Mannigfaltigkeit, schon durch Einführung der Frauen; mit dem bloßen Komponieren wechselnder, oft spielender oder nichtssagender Akte war es ihm nicht getan. Seine Freude an diesen Figuren bezeugt die fleißige Ziselierung, in Mienenspiel, Extremitäten und mannigfaltiger Gewandung. Es fehlt sogar etwas Humor nicht. Der alte Soldat verrät sich in der sachkundig exakten Kostümierung streitbarer Heiligen und Erzengel, ihrem strengen, ja, grimmigen Gebahren. Der Patron Englands, bei dem er die Pose Donatellos nicht umgehen kann, geberdet sich keineswegs vertrauenerweckend; St. Georgs Genosse, der Abt Antonius (der Rüssel seines Tieres sieht hinter der Kutte hervor) naht ihm mit angstvoll erhobenen Händen, Schutz flehend gegen die ihn bedrängenden Gespenster. Auch die Majestät des hl. Edward des Bekenners ist etwas drohend geraten: die Rechte hält den berühmten Ring, den er einst dem Bettler als Almosen gab; der Bettler war der Evangelist Johannes. Diesen unschätzbaren Ring zeigt er dem hl. Vinzenz Ferrer, der nach England kommen soll: der erste Lancaster, Heinrich IV., hatte ihn berufen; er hält die Bibel, mit der er England durchzog. Bei den Frauen erkennt man Studien antiker Gewandstatuen; hier waltet das Motiv beschaulicher Vertiefung: Magdalena scheint sich der hl. Barbara vorzustellen; die hl. Anna ist in eine Stelle der Heiligen Schrift versenkt. Die Madonna wurde mit dem hl. Michael als Seelenwäger verbunden. Er erhebt die Rechte, ihr den Weg ihrer Himmelfahrt weisend. Sie reicht ihm das Kind: Die Legende schilderte ihn als besonderen Freund dieses Kindes, wofür er dann zum Oberrichter des Reiches Gottes erhoben und mit den Insignien des Schwertes und der Wage belehnt worden sei.

Zu Häupten und Füßen der Herrscher reihen sich sitzende Engelpaare, in gegürteten Röckchen, als Wappenhalter; echt florentinische Gestalten von liebenswürdig kindlichem Ernst, wie ihn nur jenes begnadigte Geschlecht zu treffen wußte. In den äußeren Händen hielten sie einst Fähnchen und Embleme: Schwert und Wage. Ein drittes Paar nackter Putten flankiert das Wappen an der Fußseite der Tumba. Die Kopfseite prangt mit einer mächtigen Tudorrose, zwischen Drache und Windspiel.

Die Ornamentik ist im edelsten Geschmack der Renaissance: man beachte die Akanthuswelle der Hohlkehle von weißem Marmor, und die Fragmente des verschwundenen Altars an dem von Dean Stanley an der Westseite errichteten Nachtmahlstisch.

Hiermit ist jedoch der figürliche Schmuck des Monuments noch nicht zu Ende. Auch an der Außenseite, an dem von englischen Meistern hergestellten Gitter waren reiche gotische Nischen für Statuetten vorgesehen — in zwei Ordnungen, an den vier Ecken und an den Gewänden der beiden Türen, im ganzen vierundzwanzig. Nur sechs von diesen Bronzefiguren haben an der ungeschützten Stelle die Stürme der Zeiten überdauert. Deutlich bezeichnet sind: ein jugendlicher Evangelist Johannes mit dem Kelch [1]); St. Georg in Panzer und Visierhelm, den Drachen zu Füßen; der Apostel Jakobus mit einer merkwürdigen Pilgertasche; ein Greis, an dessen Mantel ein mächtiger Kopf (in Flachrelief) erscheint, vielleicht der hl. Dionysius. Diese Statuetten wurden von Torrigiano modelliert, aber die Ausführung ist handwerksmäßig; besser sind die Gesichter. —

Der Florentiner hatte in dem königlichen Denkmal den Engländern wohl am meisten als Porträtbildner imponiert: hier war seine Überlegenheit, verglichen mit allem, was man in der Westminsterabtei damals sah, überwältigend. So kam es, daß sein Talent in nahestehenden Kreisen von dieser Seite in Anspruch genommen wurde. Hohe Kronbeamte, mit denen er als Testamentsexekutoren in amtliche Berührung gekommen ist, haben Denkmäler und Bildnisse von seiner Hand bekommen.

Von jeher bekannt war das Nischengrabmal des Dr. John Yong, königlichen Archivars, einst in der Kapelle (*Rolls Chapel*), jetzt im Museum des Staatsarchivs (*Public Record Office*) in Chancery Lane; datiert 1516. Der Doktor ist schon bei der Grundsteinlegung der Kapelle in Westminster zugegen gewesen. Die Figuren sind von bemaltem Ton. Über dem Steinsarkophag mit der liegenden Statue erscheint in der Lünette das Brustbild Christi zwischen zwei Cherubs auf Wolken schwebend, eine Anordnung ähnlich der in Matteo Cividales Grabmal des hl. Romanus in Lucca (1490), nur daß hier Christus in Halbfigur, als Ecce Homo, erscheint. Kürzlich hat der Direktor des Wallace-Museums, Claude Phillips, dort eine marmorne Variante dieses Christuskopfs entdeckt.[2]) Auch der schöne Rahmen, Akanthus mit der Tudorrose, ist in seinem Stil. Das Antlitz ist abweichend von der Art der Renaissance in seiner altertümlich symmetrischen Kälte, man bemerkt die Strenge der vertikalen Stirnfalten. Dieses Marmorrund ist wahrscheinlich der Rest eines untergegangenen Denkmals.

Man hat neuerdings ein Medaillonrelief von Bronze entdeckt, nach dem das Rund umschließenden *collar* eines Ritters vom Hosenbandorden. Es stellt eine namhafte Person am Hofe dreier englischen Könige dar: Sir Thomas Lovell (gest. 1524), Kanzler

[1]) Die Abbildung S. 262 nach dem Prachtwerke: Westminster Abbey, historically described by H. J. FEASEY, London 1899.

[2]) A roundel by P. Torrigiano, by CLAUDE PHILLIPS; in The Art Journal 1904, Januar.

und Sprecher des Hauses der Gemeinen, für den Torrigiano ein Marmorgrabmal in Holywell Nunnery ausgeführt hatte. Das Medaillon befand sich einst über dem Torbogen seines Landsitzes in Norfolk, East Herling Manor, wanderte in die Angersteinsammlung und erhielt schließlich einen Ehrenplatz über der Gräfin von Richmond in Westminster. Ein verschlagener Geschäftsmann, ein Charakter, der sich unter Regenten

Denkmal des Dr. John Yong
Public Record Office

wie Richard III. und den beiden Tudors behaupten konnte; die tiefe Wangenfalte gibt dem Profil einen Zug von Menschenverachtung. Sein Name klingt Lesern Shakespeares nicht fremd. Zuerst erscheint er in König Richard III., recht zeitgemäß, wenn auch in seltsamer Situation, für einen High Steward der Universitäten Oxford und Cambridge, bei dem Rat im Tower, wo der Herzog von Gloster ihm und Catesby die Exekution des ahnungslos in die Falle gegangenen Lord Hastings aufträgt, den er zur Eile antreibt:

Come, come, despatch; 't is bootless to exclaim, —

um später Richard das Haupt des unglücklichen Edelmanns zu überreichen.

Dann aber zerfiel er mit Richard, ging in die Bretagne zum Grafen von Richmond und war mit in der Schlacht bei Bosworth. In König Heinrich VIII. läßt der Poet ihm von einem oben am Schloßtor angeschlagenen Luxusgesetz berichten, mit humoristischer Beschreibung der Pariser Moden; im zweiten Akt verabschiedet er sich von einem anderen Opfer tyrannischer Willkür, dem Herzog von Buckingham, auf dessen Wanderung vom Gerichtssaal zum Schafott.[1]) —

Das Denkmal scheint im Jahre 1518 fertig geworden zu sein; er hätte also sechs Jahre dazu gebraucht. Aber inzwischen war der König bereits auf neue Arbeiten für ihn verfallen. »Das beste an ihm«, meinte Heine, »war sein Sinn für plastische Kunst, und aus Vorliebe für das Schöne entstanden vielleicht seine schlimmsten Sympathien und Antipathien.« Wie gern hätten wir seine Züge in der Interpretation dieses Florentiners! Im Schloß Hamptoncourt sieht man über dem Kamin der Queen's Audience Chamber ein ihm zugeschriebenes Gipsmedaillon in hölzernem Renaissancerund. Eine italienische Arbeit, die seiner nicht unwürdig wäre; aber die Züge weisen auf spätere Jahre. Das schöne Ölgemälde dort (Nr. 269), nach dem reformatorischen Zettel ins Jahr 1536 zu setzen, also wohl drei Lustren nach Torrigianos Abreise, zeigt jugendlichere Züge, während jenes Relief dem in England oft wiederholten bärtigen Frontkopf Holbeins nahesteht. Ebensowenig kann er an der Bronzebüste im Kensington-Museum Anteil haben.

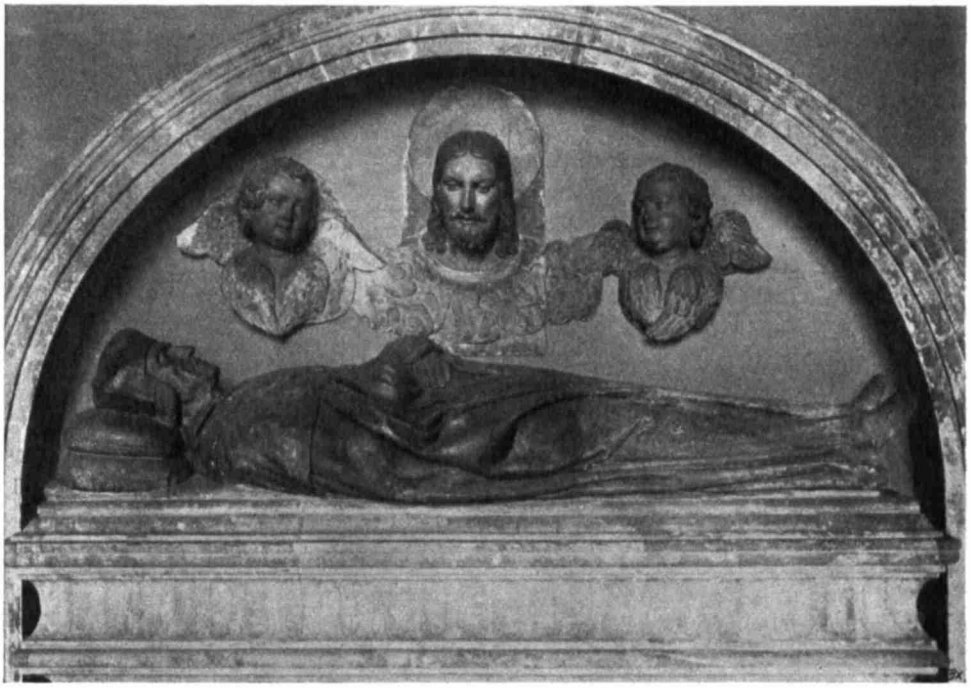
Der König dachte also seinem Künstler keine Ruhe zu gönnen. Den in Verbindung mit dem Grabmal geplanten Altar für die Seelenmessen wollte er jetzt nach einem umfassenderen Entwurf ausgeführt sehen. Der Kontrakt vom 11. März 1517 bezeichnet den 1. November 1519 als Termin der Aufstellung. Auch war er von dem Denkmal seiner Eltern so eingenommen, daß er dem Wunsch nicht widerstehen konnte, schon jetzt ein ähnliches, aber stattlicheres, sich selbst und der Königin Katharina zu sichern. Etwa ein Vierteil größer, sollte es in vier Jahren vollendet sein; der Kontrakt vom 5. Januar 1518 bestimmte 2000 Pfund Honorar.

Für so umfangreiche Arbeiten nun glaubte Torrigiano nach den gemachten Erfahrungen die Heranziehung heimatlicher Kräfte nicht entbehren zu können, und so entstand der Gedanke einer Reise in die Heimat, die dann freilich für seine Zukunft verhängnisvoll wurde. Er richtete an den Kardinal ein Urlaubsgesuch zum Zwecke der Anwerbung von Gehilfen. Tausend Pfund waren ihm für den Altar in Aussicht gestellt. Diese Summe hatte der König einem Kaufmann aus Lucca, des Künstlers Bürgen, auszahlen lassen; von ihm sollte er sie im Verlauf der Arbeit in Raten erhalten. Aber er wartete monatelang auf die Bewilligung des Urlaubs, und so entschloß er sich, die Reise heimlich anzutreten, *insalutato hospite*. Sie sah aus wie eine Flucht und wurde bei Hof auch so aufgefaßt.

Damals war es also, zu Anfang 1519, daß Torrigiano in Florenz bei Benvenuto erschien. Dieser lehnte freilich ab, aber anderwärts hatte er besseren Erfolg. Drei Kontrakte mit Florentiner Bildhauern und Malern sind neuerdings gefunden worden, datiert vom September und Oktober, sie sollen ihn $4^1/_2$ Jahre auf seinen Reisen begleiten, erhalten im ersten Jahre monatlich 3 Goldgulden usw. Auffallend ist, daß diese Kunstreisen sich auch nach Frankreich, Flandern und Deutschland erstrecken sollen. Er muß sich schon damals mit Plänen getragen haben, nach Erledigung des englischen Auftrages sein Glück in anderer Herren Länder zu versuchen.

Bald nach seinem Verschwinden aus London war ein Schreiben des dortigen Konsuls der florentinischen Nation, Ricardo de' Ricasoli, an die Signoria (datiert den

[1]) THEODORE A. COOK, The Torrigiano Bronze. The Monthly Review. August 1903.



Detail vom Denkmal des Dr. John Yong

18. Juni) eingetroffen, mit dem Zwecke, vor Torrigiano zu warnen. Man sei überzeugt, daß er fortgegangen sei in der Absicht, die übernommene, aber unangefangene Arbeit im Stich zu lassen und nicht wiederzukommen. —

Neuerdings hat Milanesi in dem unerschöpflichen Florentiner Archiv auch ein Dokument gefunden, demzufolge Torrigiano dort eine Witwe hinterließ, Felice de' Mori, Tochter des Florentiners Piero de' Mori, die danach ihre Mitgift reklamierte. Er könnte die Ehe in diesen Jahren geschlossen haben, in einem Moment, wo er sich mit dem Gedanken einer gesicherten Zukunft am englischen Hofe befreundet hatte. Oder sollte er in jener Sturm- und Drangperiode um 1500 die Verwegenheit gehabt haben, sich ins Ehejoch zu begeben?

Denn es kann kaum ein Zweifel sein, obwohl schriftliche Zeugnisse fehlen, daß Torrigiano doch nach England zurückgekehrt ist. Einer der angeworbenen Künstler, der Maler Antonio, genannt Toto del Nunziata, ein Schüler des Ridolfo Ghirlandaio, erscheint bald hernach wirklich in England, als *sergeant painter* König Heinrichs. Und der Altar ist in diesen Jahren ausgeführt worden (bis 1522), im italienischen Stil, mit Bildwerken in der ihm geläufigen Terrakotta und Marmorornamenten gleich denen am königlichen Denkmal. Der Altar existiert nicht mehr, er wurde nach Einführung der Reformation zu einem Grabmal Eduard VI., des letzten Tudors, umgestaltet, in der Revolutionszeit aber zerstört, durch Sir Robert Harlow. Ein Stich findet sich in Sandfords genealogischer Geschichte der Könige von England, 1653.

Es war ein Tabernakelaltar; der Baldachin von weißem Marmor, 9 Fuß hoch, ruhte auf vier prächtigen Bronzesäulen mit reichen Basen von verschiedenfarbigem Marmor,

Detail vom Denkmal des Dr. John Yong

die Altarplatte trugen viereckige Pfeiler von weißem Marmor, von denen sich zwei neuerdings wiedergefunden haben; sie wurden nebst dem Fragment eines reichen Frieses von Dean Stanley für die von ihm dort errichtete *Communion table* verwandt. Unter dem Altar sah man die Gestalt des entseelten Heilands in farbiger Terrakotta, das Retabel zeigte ein Relief der Auferstehung und an der Rückseite noch die »Geburt«. Den Baldachin bekrönte das königliche Wappen, zwischen zwei knieenden Engeln, wahrscheinlich in Robbiascher glasierter Terrakotta.

DIE SPANISCHE REISE

Auch dieser Erfolg so wenig wie das nun in Aussicht stehende Denkmal der regierenden Herrscher hat Torrigiano in England festzuhalten vermocht. Aber über die zweite Flucht — die letzte verhängnisvolle Etappe in seinem ruhelosen Leben — sind wir völlig im Dunkel in betreff der Zeit, der Beweggründe und Umstände sowie ihres Eindrucks bei seinen Gönnern. Daß man ihn in Frieden ziehen gelassen, will uns nicht recht scheinen. Ihm ist gewiß nie wohl gewesen unter den Engländern: die Italiener im Auslande pflegen nicht mit ihrer Umgebung sozial zu verschmelzen. Ebensowenig verlautet etwas über die Fahrten, die er gemacht hat, bis er im fernen Süden wieder auftaucht. Nur dieses Reiseziel kann auf Vermutungen über seine Projekte und deren Veranlassung führen.

Es war kein Sprung ins Dunkel. Auf jener Reise in Welschland muß er von dem neuerdings entfachten Enthusiasmus der Spanier für Marmordenkmäler im neuen Stil vernommen haben. Seit der neapolitanischen Kampagne des Gonsalvo de Cordoba war der Italianismus bei spanischen Generalen und Gesandten Mode geworden; die Aufträge dieser hochfahrenden Herren und ihr indisches Gold hatten bereits die Bildhauergenossenschaften Carraras und Genuas in Aufregung versetzt. In demselben Jahre 1519

Marmorrelief Christi
Wallace-Museum

war Domenico Fancelli aus Settignano mitten in der Ausführung bedeutender Werke hingerafft worden. Er hatte für St. Thomas in Avila das Denkmal des Prinzen Juan, einzigen Sohnes Ferdinands und Isabellens geliefert, mit solchem Erfolg, daß ihm dann auch das Doppelgrab der Eltern für die Capilla Real in Granada anvertraut wurde. Endlich hatte er am 15. Juli 1518 den Kontrakt für das Monument des großen Ximenes († 15. November 1517) in Alcalá unterzeichnet: da starb er zur Unzeit in Saragossa (21. April 1519). Der Tod Philipps des Schönen (1505) hatte dem Knaben Karl den Weg zum spanischen Thron eröffnet, seit 1519 trug er die spanische Krone. Man legte

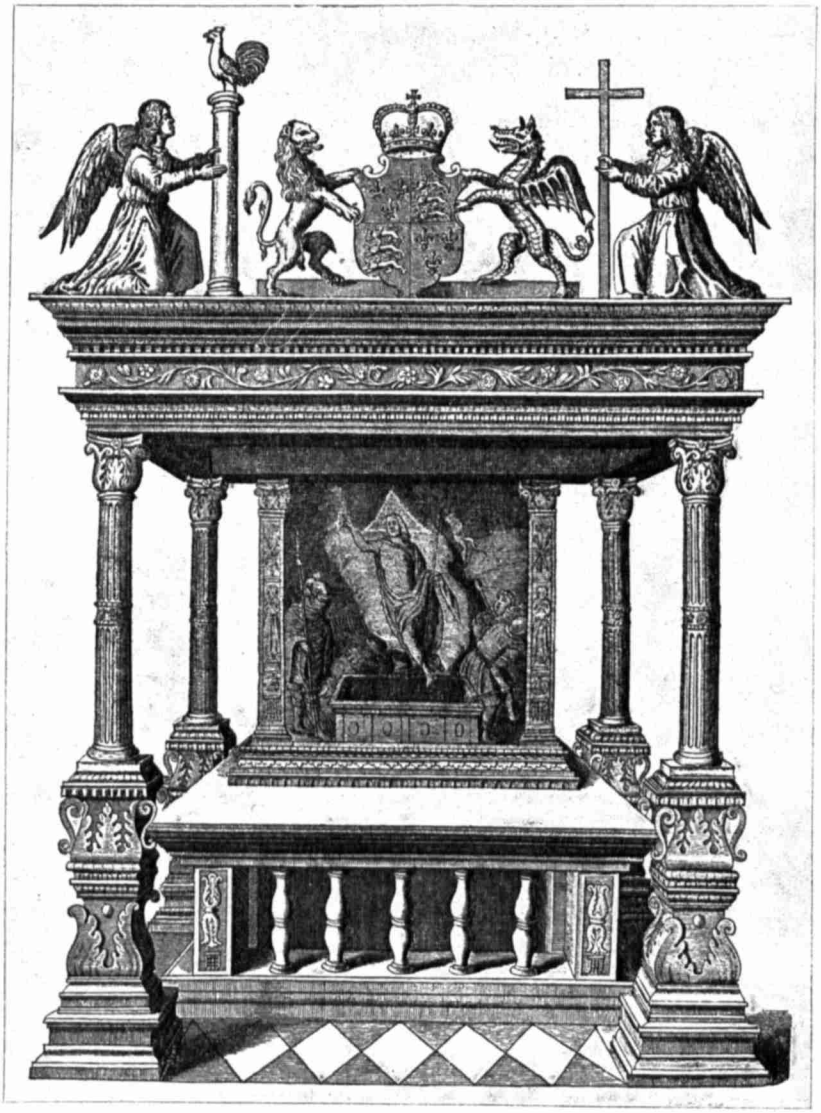
ihm nahe, ein ebenbürtiges Prachtmonument seiner Eltern jenem der Reyes Católicos zur Seite zu stellen, wahrscheinlich geschah dies in Barcelona, wohin er sich im selben Jahre begeben hatte. Am 15. Februar war er dort eingezogen, am 28. Juni erfolgte die Kaiserwahl auf dem Reichstag zu Frankfurt am Main.

Von dem allen mögen in Florenz Gerüchte zu Torrigianos Ohren gedrungen sein. Daß im Laufe des Jahres 1520 bereits der Kontrakt für diese Denkmäler in Barcelona mit einem spanischen Bildhauer abgeschlossen worden war, davon wird die Kunde kaum nach England gedrungen sein.

Bronzemedaillon des Sir Thomas Lovell
Westminsterabtei

Wie mag er den Weg bis jenseits der Säulen des Herkules durchmessen haben? Wahrscheinlich von einem flandrischen Hafen aus durch das Biskayische Meer über Lissabon. Denn seit der Errichtung der portugiesischen Faktorei in Antwerpen (1503) war dies die direkteste und leichteste, lebhaft befahrene Handelsstraße nach dem Südwesten.

Für den spanischen Schlußabschnitt in Torrigianos Leben, die Jahre in Andalusien, haben sich keinerlei Dokumente gefunden; alles gründet sich auf das wenige, was Vasari, wahrscheinlich aus dortigen Handelskreisen, direkt oder mittelbar erfahren konnte. Die spanischen Kunstschriftsteller des XVII. Jahrhunderts nennen ihn wohl, aber nur auf Anlaß Michelangelos, Vasari nachschreibend. Selbst der Sevillaner Pacheco, dieser eifrige Sammler der Kunstdenkwürdigkeiten seiner Vaterstadt, schweigt über seine dortigen, von Vasari gerühmten Werke. Erst später hat man sie wiedererkannt: Palomino in seinem Museo pictorico (1724) gedenkt ihrer zuerst.



Der zerstörte Altar in Westminsterabtei
Nach einem Stich

Man möchte glauben, mit Cean Bermudez, Torrigiano habe sich zuerst nach der Stadt gewandt, für die jenes kaiserliche Denkmal bestimmt war: Granada. Dort hätte er dann erfahren, daß es schon vergeben war. In der Capilla Real, wo es hinkommen sollte, waren im Jahre 1520 zwei Italiener mit Marmorarbeiten beschäftigt: ein Florentiner Francesco und Meister Martin aus Mailand.[1]) Vergegenwärtigt man sich die dortigen Zustände, so sollte es scheinen, er hätte sich leicht eine seinem Ehrgeiz entsprechende Stellung schaffen können. Granada stand an der Schwelle seiner

[1]) Manuel Gomez Moreno, Guia de Granada 1892, S. 286, 297.

Glanzzeit: es sollte ein Zentrum des »plateresken« Stils werden. Schon 1510 hatte Rodrigo de Mendoza für die Ausstattung seines Schlosses Calahorra in der Sierra Nevada eine Schar lombardischer Bildhauer und Steinmetzen in Genua anwerben lassen. Wenige Jahre später (1525) erschien hier Diego de Siloe, der Baumeister der Kathedrale, der ersten spanischen Kirche im neuen Stil. Aber was man Torrigiano früher dort zugeschrieben hat, z. B. die Statue der Caridad über der Tür des Kapitelsaals, hat aufmerksamer Prüfung nicht standgehalten.

Jene Landsleute mögen ihm also geraten haben, sich nach Sevilla zu wenden, der reichsten Stadt Spaniens, dem Tor des transatlantischen Handels. Und ihr Rat erwies sich als vortrefflich. Leute wie er wurden dort mit offenen Armen aufgenommen. Es gab eine Kolonie italienischer, besonders florentinischer Kaufleute und Bankiers; *Calle de Italianos* heißt noch die Straße nördlich der Kathedrale.

Ein interessanter Florentiner Bildhauer, Miguel, war seit Jahren in diesem Tempel beschäftigt. Zuerst berufen für das Grabdenkmal des Erzbischofs Diego de Mendoza (gest. 1503), hatte er jetzt (1519) die Skulpturarbeiten für das Nordtor, einen prächtigen Rest der alten Moschee, unter Händen. Man sieht dort von ihm eine Verkündigung, zu ihren Seiten zwei imposante Statuen der Apostel Peter und Paul; darüber ein stürmisch bewegtes Relief der Tempelreinigung, in Terrakotta.

Torrigiano mußte bald entdecken, daß die Nachfrage in Werken seiner Kunst viel lebhafter und verbreiteter sei als in England, wo sie kaum über den Bezirk des Hofes hinausreichte. Aber die Richtung war eine andere. Die spanische Kirche hat von jeher die Plastik eifrig gepflegt, wobei freilich mehr auf Beschäftigung der religiösen Phantasie im Geist schwärmerischer Devotion als auf Befriedigung anspruchsvollen Geschmacks gesehen wurde. Daher bevorzugte man Ton und Holz, die in kürzerer Zeit ausdrucksvolle, umfangreiche Werke herzustellen gestatten. Terrakotta war aber die Spezialität Torrigianos.

Da Vasari von vielen, an mancherlei Orten zerstreuten Werken Torrigianos berichtete, so hat man seit dem XVIII. Jahrhundert vielfach nach solchen gesucht, besonders in dem (1414 gegründeten) Hieronymiterkloster am Guadalquivir. Für dieses ausgedehnte, reiche und hochangesehene *Convento de Buena Vista* hatte er drei Werke geliefert, ein Kruzifix, einen hl. Hieronymus und eine Madonna. Danach scheinen ihm im Schatten dieses heiligen Hauses mit seinen zahlreichen Patios noch einige Jahre glücklichen Schaffens beschieden gewesen zu sein. Ein beneidenswertes Asyl, von wo das Auge über einem Hain von Zitronen und Zypressen das Häusermeer der Stadt mit der überragenden Kathedrale beherrscht. Seit 1843 ist es Ruine.

Der Hieronymus hat seinen Namen dort lebendig erhalten. Er interessierte die Künstler durch die Tiefe anatomischen Wissens; dort, wo es bis spät im XVII. Jahrhundert keine Kunstschule gab, diente er für das Studium des Nackten als Akademie. Goya hatte sich auf einer Reise in Andalusien mit Begeisterung über diese Tonfigur ausgesprochen. Zweimal war er gekommen, hatte jedesmal über eine Stunde dabei verweilt und sie im Gespräch mit Cean Bermudez das beste moderne Skulpturwerk Spaniens genannt. Die Mönche hatten diesen ihren Schatz zur Seite des Altars in einer mit Bäumen und Vögeln belebten Felsgrotte aufgestellt. Dann errichteten sie ihm ein Tabernakel aus Mahagoni, mit säulengetragener Kuppel; er sollte von allen Seiten studiert werden können, denn er gibt immer gute Ansichten. Die Franzosen brachten ihn in den Alkazar.

Es ist die auch von Leonardo behandelte Gestalt des Büßers, das erhobene Kreuz von Baumästen in der Linken, die Rechte mit dem umklammerten Stein ausholend zum Schlag; doch ist die Aktion weniger heftig als bei Leonardo. Auch zeigt er uns

den bußfertigen Kirchenvater nicht wie üblich in greisenhaftem Verfall: es ist ein edler, hagerer, langbärtiger Kopf; die strenge Muskulatur, ohne Schwulst und Trockenheit, in Schwellungen und Streckungen der Funktion angemessen. Das lebensvolle Antlitz, es scheint Porträt — aus den matten Augen konnte man Ernst der Kontemplation oder Schwärmerei herauslesen —, erbaute die Mönche; der plastische Wurf, der wohlbe-

Der hl. Hieronymus
Museum zu Sevilla

rechnete Kontrapost, das Verständnis des verschlungenen Gefüges von Form und Bewegung war für die Männer von Fach eine Offenbarung. Vasari erfuhr, daß ein alter Hausmeister (*dispensiero*) des Florentiner Hauses der Botti als Modell gedient habe.

Noch mehr Aufsehen scheint seinerzeit der Kruzifixus von Terrakotta gemacht zu haben, den Vasari das bewundertste Werk in ganz Spanien nennt und Palomino noch sah. Er hatte ihn für Buena Vista wiederholt; beide Werke sind verschollen.

Dagegen wurde neuerdings eine Madonna in bemalter Terrakotta hervorgezogen, die jetzt im dortigen Museum neben dem Hieronymus aufgestellt ist. Die spanischen

Schriftsteller des XVIII. Jahrhunderts kennen sie noch nicht; aber seit der Veröffentlichung in dem Prachtwerk *Museo Español de Antigüedades* Tom. IV, 1875 hat sie in weiten Kreisen die Aufmerksamkeit auf den Meister belebt. Herman Grimm machte sie den Eindruck eines »sehr lebendigen Werks[1]), das in der Auffassung an Michelangelo erinnere«. Das Motiv der hochthronenden, in Frontansicht, den Blick in die Tiefe gerichteten Gestalt erinnerte an die Madonna von Brügge.[2]) Sie scheint sich huldvoll dem Verehrer zuzuwenden; eigentlich aber sieht sie nach dem Jesulein, dem sie eine kleine Kugel zeigt — ein Modell der Weltkugel —; das Kind betrachtet sie aufmerksam, doch ohne danach zu greifen.

J. C. Robinson hat gegen die Attribution dieser Terrakotta den etwas billigen Einwand erhoben, es habe ja damals in Spanien nicht wenig treffliche Bildhauer gegeben, denen eine solche Statue zuzutrauen wäre. Allein wer die gleichzeitigen Madonnenbilder eines Pedro Millan und die späteren eines Montañes dort gesehen hat, dem wird das unspanische Gepräge dieser Gruppe kaum entgehen. Sie alle haben einen Zug von Feierlichkeit bis zu schwermütigem Ernst, neben dem eine gewisse Kälte und das Genreartige des Motives im Werk des Italieners auffällt, obwohl der Typus auf ein nationales Modell hinweist — in den gesenkten großen Augen und dem hohen Bogen der Brauen, dem vollen Mund, dem kurzen Kinn. Daß ihre beschuhten Füße sichtbar werden, der linke auf zwei Kissen gesetzt, ist in Spanien ungewöhnlich. Das Kind mit dem glatten, kurzen Haupthaar statt des Lockenkopfs ist modellartig. Wenn ein Anflug realistischer Nüchternheit und die vollkommen plastisch auf Hervortreten der Formen berechnete Durchbildung florentinische Schule verrät, so erkennt man in gewissen Details, in der konventionellen Behandlung der Haare, in den Falten am oberen Saume des Kleides ganz bestimmt Züge seiner Londoner Werke. Auch die schönen starken Hände erinnern an die Königsstatuen in Westminster. Die bisher verbreitete Anzweiflung der Statue ist eben ein Exempel der so häufigen unkritischen Skepsis.

Von dieser Madonna existiert eine Wiederholung in karrarischem Marmor, deren Herkunft bis jetzt völlig dunkel ist. Sie steht in der Kirche der Universidad (weiland *Casa profesa*), an dem Pfeiler zur Rechten des Presbyteriums, wahrscheinlich seit dem vorigen Jahrhundert, als einige der wertvollsten bei der Exklaustration obdachlos gewordenen Kunstwerke auf Antrieb des Kanonikus Lopez Cepero in diese geräumige Cinquecentohalle gerettet wurden. Geist und Technik weisen auf italienische Hand. Im Linienadel, in dem fast kindlich jungfräulichen Wesen dünkt uns der feine Kopf madonnenhafter als das realistische Original; obwohl Kopie, ist sie mehr aus einem Guß als jene die Modellstudien nicht ganz überwindende Terrakotta.

DIE BÜSTE DER KAISERIN

Auch ein nichtkirchliches Werk, diesmal ein fürstliches Porträt, hat er wahrscheinlich in Sevilla ausgeführt. Es ist freilich verschollen, gibt uns aber das biographische Datum, daß er doch einmal mit Kaiser Karl V. in Berührung gekommen ist. Vielleicht

[1]) Im Jahre 1756 sah die Statue der italienische Reisende Norberto Caimo; er schreibt: Un' eccellente statua di S. Girolamo formata di terra cotta dal grand' emulo del Buonaruota Torrigiano. Da qualunque lato rimirasi quella, si rimane quasi estatico. Lettere d'un Vago Italiano. Tom. III. Pittburgo 1764, S. 125.

[2]) Louis Viardot hatte den Einfall, die Madonna von Brügge könne von Torrigiano sein. Musées d'Espagne. Paris 1843, S. 323.

seine letzte Arbeit nämlich war die Büste der jungen Kaiserin Isabella, der Tochter Emanuels von Portugal und der Maria von Kastilien (geboren zu Lissabon am 24. Oktober 1503). Dies erfährt man durch den einzigen zeitgenössischen Autor, der außer jenen drei Florentinern Torrigianos gedacht hat, Francisco d'Hollanda, wohlbekannt aus den Gesprächen Michelangelos. »*Il fit en argile le portrait de l'Impératrice, que Dieu ait en sa sainte gloire.*«

Madonna
Terrakotte im Museum
Sevilla

Dieser vielgereiste Portugiese hatte sich eine Liste der Ersten, der Koryphäen in den Künsten zusammengestellt auf Grund seiner in Italien und Spanien gewonnenen Anschauungen. Graf Raczynski hat sie in seinem Buche in französischer Übersetzung mitgeteilt (S. 56); leider konnte das Original dieses merkwürdigen Aktenstückes der portugiesischen Ausgabe der Diálogos von Joaquim de Vasconcellos nicht beigefügt werden. Francisco nennt diese Ersten »Adler«, ein Terminus eigener Erfindung, »weil sie alle anderen weit hinter sich lassen und durch die Wolken zum Sonnenlicht hinaufdringen«.

Oft nennt er nur einen Adler; wenn es mehrere sind, bringt er sie wohl in Rangordnung; nennt auch ihre Hauptwerke, als Beglaubigung. Hier erscheint nun Torrigiano, und zwar allein, als Adler in der Terrakotta, *plastike*. In diesem Fache war unser Portugiese kompetent; als Tonplastiker hatte er einst seine Lehrjahre begonnen.

Die Notiz Franciscos mußte früher bedenklich scheinen. Denn die Vermählung des Kaisers mit der Prinzessin fällt ins Jahr 1526; aber nach der bisherigen Annahme

Madonna
Marmorgruppe in der Kirche der Universidad
Sevilla

war Torrigiano bereits 1522 verstorben. Auf der andern Seite schien ein Irrtum Franciscos kaum denkbar, der ja ganz in der Lage war, über diesen Punkt unterrichtet zu sein. Er ist am portugiesischen Hofe geboren und aufgewachsen; sein Vater war ein angesehener Miniaturmaler und Offizier des Heroldamts. Er selbst war im Hause des Infanten D. Fernando erzogen worden (seit 1507). Und als er im Jahre 1537 seine große Tour antrat, hat er in Valladolid eben die dort residierende Kaiserin aufgesucht, der er wohl Briefe ihrer Schwägerin Eleonore, der Schwester Karls und dritten Ge-

mahlin Emanuels zu überbringen hatte. Sie entließ ihn mit dem Auftrag, in Barcelona ein Porträt des Kaisers verstohlen (*de furtado*) für sie aufzunehmen.

Die einzige Möglichkeit, über jenen chronologischen Widerspruch wegzukommen, bot die Annahme, daß er Isabella noch als Infantin in Lissabon modelliert habe, und nach Lissabon konnte er 1519 auf der Seereise von England oder Flandern nach Spanien gekommen sein. Nun aber weiß man seit 1879, daß Torrigiano noch bis zum Jahre 1528 in Sevilla gelebt hat. Dann aber ist er Zeuge des Einzugs und der Vermählung des Kaisers gewesen, die im Jahre 1526 dort mit ungewöhnlichem Pomp gefeiert wurde. Am 10. März hatte im Alkazar der Erzbischof von Toledo, Alfonso de Fonseca, die kirchliche Trauung vollzogen. Die Neuvermählten verweilten bis zum 18. Mai. Bei dem Einzug Isabellas am 3. März waren sieben Triumphbogen errichtet, bei denen Torrigiano mitgeholfen haben wird.

Wie leicht hätte sich damals sein Schicksal ganz anders gestalten können, wenn er das Glück oder Geschick gehabt hätte, die Aufmerksamkeit Karls V. intensiver zu fesseln. Er konnte ihm von seiner Schwester Katharina in London erzählen und von seinem bösen Schwager. Karl hätte ihn mitnehmen können nach Granada, wo er seine Flitterwochen verbringen wollte. Der Zauber der Alhambra nahm ihn gefangen; er beschloß, sich dort oben einen Palast im italienischen Stil zu bauen; es war der erste Renaissancepalast Spaniens. Karl V. hatte eine Schwäche für die Italiener, auf deren politische Intelligenz er große Stücke hielt. Man erinnert sich, wie er später einen andern toskanischen Bildhauer, den Leon Leoni aus Arezzo an seinen Hof zog, der auch eine wenig klare Vergangenheit hatte. Er war vom Papste wegen eines Mordes zum Verlust der rechten Hand verurteilt worden; mit dieser, dem Henker verfallenen Hand hat er die herrlichen Bronzefiguren des Kaisers und der Seinigen hergestellt, noch jetzt Juwelen des Madrider Museums.

Von jener Büste der Kaiserin nun hat sich bis jetzt keine Spur, auch keine Erwähnung in Inventaren gefunden; sie müßte mit den Sachen des Kaisers in Spanien verblieben sein. Es war gewiß keine gewöhnliche Arbeit, da Francisco auf ihren Eindruck hin Torrigiano zum »Adler« ernannt hat.

DIE KATASTROPHE

Es schien wirklich, als sei dem nun bald fünfzigjährigen Italiener nach seinen Jahren im nebligen Albion, das sonnige Andalusien als »Ankerplatz und Reiseziel« bestimmt gewesen. Seine Sachen fanden Anklang, ja Enthusiasmus; sie lagen in der Richtung der nationalen, in Sevilla später blühenden farbigen Skulptur. Einen Rückhalt hatte er gefunden in dem angesehenen, reichen Orden. Die spanischen Städte waren im Begriff, sich mit Werken des »plateresken« Stils zu füllen; die ankommenden lombardischen Prachtstücke der Aprile und Gazini weckten Nacheiferung; noch ein Jahrzehnt in dieser Bahn, und die Geschichte würde seinen Namen vielleicht jenen Missionaren des Italianismus, Berruguete, Siloe, Vigarni, angereiht haben. Aber er bewegte sich auf einem Boden, gefährlicher als das London Heinrichs VIII. und das Rom der Borgia.

Eine Madonnenstatue veranlaßte bei einem vornehmen Herrn den Wunsch, deren Wiederholung zu besitzen. Vasari nennt ihn *Duca d'Arcus*. In der Tat kommt in der Stadtgeschichte ein Grande dieses Titels vor, Don Rodrigo aus dem Hause Ponce de Leon; er war Alcalde mayor (Oberrichter), erscheint als Procurador der Stadt auf

den Cortes von Palencia (1523), auf denen zum erstenmal der junge König Karl erschien, und bei den Festlichkeiten seines Einzugs erblickt man ihn im Vordergrund. Dieser stellt eine Belohnung in Aussicht, die den Künstler auf die Dauer unabhängig zu machen scheint. Die Statue wird abgeliefert, und alsbald erscheinen zwei Boten mit Säcken, den Lasten des verheißenen Metalls. Aber statt Gold und Silber stürzen kupferne Maravedis aus den Säcken (deren 136 auf eine Peseta kommen); ein Florentiner berechnet ihm die Summe auf nicht volle dreißig Dukaten.

Aufgebracht über die Enttäuschung, sucht der Künstler noch einmal an den Marmor heranzukommen; er zieht einen Hammer hervor, beschädigt, zertrümmert sein Werk. Dergleichen Anwandlungen sind in der anekdotischen Chronik der Künste nicht selten. Auch Donatello hat einmal etwas Ähnliches verübt, als ihm ein Genuese den Preis seiner Arbeit herabzuhandeln sich erdreistete. Angesichts des alten Cosimo, der einen Ausgleich versucht, stößt er den Bronzekopf, die Arbeit eines Jahres, von den Zinnen des Palastes Medici in die Gasse hinunter. — Diesmal war der Ausgang weniger harmlos. Der Herzog ist außer sich; er hat seine schöne Statue verloren und ist behaftet mit dem Fleck des Geizes, der Prellerei. Er rächt sich so grausam wie feige, indem er den Meister bei der Inquisition denunziert: er hatte sich an einem heiligen Bilde vergriffen. Der Begriff Ketzerei war ja bei jenen Glaubensrichtern etwas weit. Daß ein Argwohn von Protestantismus wegen seiner Herkunft aus England im Spiel gewesen, ist nicht wahrscheinlich, da Heinrichs VIII. reformatorische Anwandlungen damals noch gar nicht begonnen hatten; sie setzen erst ein mit dem Sturze Wolseys (1529). Man verhaftet also den Italiener, schickt ihn von einem Richter zum andern, die härteste Strafe steht in Aussicht: da beschließt er, sich der schauderhaften Farce des Autodafé zu entziehen, und endet im Kerker der Triana durch freiwilligen Hungertod.

Die Geschichte gründet sich allein auf die nicht unfehlbare Autorität des großen Erzählers Vasari. Die Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit sind erhoben worden von Spaniern, wie Antonio Ponz und Cean Bermudez. Ihre Beweggründe sind klar: sie empfanden den Fall als nationale Beschimpfung. Palomino, der Vasari glaubte, wollte den Namen des Edelmanns nicht verraten, »weil er ein Spanier war«. Man weist hin auf die notorische Freigebigkeit damaliger Granden, die ja der Einführung der Renaissance den Weg gebahnt hat — und auf einzelne Unwahrscheinlichkeiten, z. B. daß dreißig Dukaten in Maravedis zwei Lastträger erfordern sollen. Dieser Zug erinnert an die Legende Correggios. Ponz vermutete, sein Vergehen habe in einer schweren Beleidigung des Herzogs bestanden. Llorente, der sein Buch über die spanische Inquisition noch aus den Akten ihres Archivs (das dann vernichtet wurde) zusammenstellte, fand nichts von einem Prozesse Torrigiano.

Der Kern der Geschichte, die zerbrochene Statue, scheint tatsächlich. In Künstlerkreisen zirkulierte jahrhundertelang ein Fragment: das Stück eines Busens mit einer Frauenhand, *la mano de la teta* (jetzt in der dortigen Akademie);[1]) in Malerateliers erhielten sich die Köpfe von Mutter und Kind. Diese bewunderte Hand erinnert wieder an die Hände des Königspaares in London.

Im übrigen ist wenig wahrscheinlich, daß in so hellen Zeiten, in einem Zentrum internationalen Verkehrs, zu Lebzeiten jenes Herzogs eine solche Fabel aufgekommen und unwidersprochen Verbreitung gefunden haben sollte. Notorisch fällt gerade in diese Jahre ein Aufschwung (*apogeo*) im Treiben des hl. Uffiz. 1524 wurde am Kastell der Triana, dessen Residenz, eine Tafel angebracht, die seine Erfolge seit der Ein-

[1]) Eine Skizze in STIRLINGS Annals I, 111.

führung durch Ferdinand und Isabella (1481) rühmte: 20000 haben die Ketzerei abgeschworen, tausend mußten dem Feuer übergeben werden.

Dies wäre geschehen im Spätsommer des Jahres 1528.

Die Handlung des Herzogs würde noch widerwärtiger erscheinen, wenn sich ergäbe, daß er Torrigiano schon vorher zu Dank verpflichtet war. Man sieht in einer Kirche des benachbarten Utrera, S. Maria de la Mesa, in der Familienkapelle (*del Rosario*) dieses Herzogs die Statue eines Verwandten, D. Diego Ponce de Leon, auf dessen letztwillige Bestimmung (1512) dort errichtet. Es ist eine knieende Figur, in der Art der Florentiner Terrakotten.

* * *

So endete der Florentiner Pietro Torrigiano im sechsundfünfzigsten Lebensjahre, fern von der Heimat, verlassen von menschlicher Hilfe und Teilnahme, durch eigenen Willen. Wieder hatte eine Aufwallung heißen Bluts, wie das erste, so dies letzte Unglück über ihn gebracht. Ein Stiefkind des Glücks! *O fuerza de un destino infeliz!* so schloß einst Palomino seine Lebensgeschichte. —

Es würde manchem lächerlich vorkommen, Torrigiano und Michelangelo zu vergleichen. Aber gefiel es nicht dem Schicksale selbst, hier mit Analogien, Berührungen zu spielen? Es führte beide, geborene Bildhauer, von der Natur geformt in einer ihrer generösen Launen, im Aufgang des Lebens zusammen, in der Morgenröte der sonnenhellen Tage italienischer Kunst. Ein Glück, wenn sie sich nie gesehen hätten. Sie glichen sich, sonst gründlich unähnlich, in ihrem impulsiven Temperament, in der Gefahr, durch Fehlen des Maßes zu irren.

Der größere von beiden Florentinern war ein menschenscheuer Melancholiker, der Einsamkeit Freund, in Dichten, Denken, Meißeln; furchtbar zwar in bitteren Worten, aber dem Streit aus dem Wege gehend, zu jähen Entschlüssen geneigt, wenig geschaffen, Menschen und Verhältnisse zu beherrschen. In seiner oft rätselhaften Laufbahn gewahrt man das erfolglose Ringen eines prometheischen, aber stark subjektiven Naturells mit Umständen und Gegenständen, Herren und Dienern, Charakter und Material seiner Werke.

Der andere, für den Kampf des Lebens, physisch und wollend ausgerüstet, rasch entschlossen und doch anpassungsfähig, jedweder Aufgabe und den schwierigsten Situationen gewachsen, auf dem verschiedensten Boden bald durchdringend, in jeder Fremde zu Ansehen gelangend.

Die Größenverhältnisse ihrer Begabung freilich wird man nicht versuchen wollen zu bestimmen. Bonarroti, von Anfang an ein Günstling der Mächtigen, ihres unbedingten Vertrauens, ihrer Nachsicht sich erfreuend, mit Aufträgen an den ersten Kunststätten Italiens überhäuft, an den gewaltigsten Stoffen rasch seine Größe findend: Torrigiano, noch Lehrling, aus der Heimat der Musen verstoßen, nach unstetem Wanderleben zu seiner großen monumentalen Arbeit erst als Vierziger gelangend, in einem von italienischer Kunst noch fast unberührten Lande. Da aber bewährt sich sogleich das echte Metall seiner Natur. Doch nicht mehr als zwei Jahrzehnte ausgiebigen Schaffens sind ihm beschieden, während jener bis zur äußersten Grenze menschlicher Leistungsfähigkeit auf seinem Posten steht.

Auch Michelangelo hatte Unglück mit zweien seiner Hauptwerke; aber was ist die gestörte Ausführung einzelner Unternehmen, selbst wenn sie nicht selbstverschuldet wäre, gegen den Schiffbruch eines Lebens! Wir kennen keine so tragische Lebensgeschichte eines großen Künstlers.

Ein Zufall bescheidet beiden ein fürstliches Denkmal in dem ersten Tempel zweier Kapitalen, und Torrigiano beendet das seine in demselben Jahre 1518, wo Michelangelo in Rom, nach vierzehnjährigem Mühen, in jener fatalen Audienz bei Seiner mediceischen Heiligkeit, den Zusammenbruch des Juliusdenkmals, seines kühnsten bildnerischen Gedichts, besiegelt, indem er die Fassade von S. Lorenzo übernimmt. Das sieht fast aus wie eine Genugtuung, wie ein jenem vom Schicksal gegönnter Triumph. Wie mancher ist, in die Fremde versetzt, zurückgegangen, verwildert, in leere Manier verfallen. Dieser findet seine Kunst sofort wieder, nach allen Zerstreuungen und Unterbrechungen, auch in der spröden spanischen, britischen Umgebung.

Er errichtet in der nordisch gotischen Prachtkapelle des kaum den mittelalterlichen Zuständen sich entwindenden Inselreichs ein Nationaldenkmal, pflanzt dort das Panier der Renaissance. Niemand wird hier Nachwehen eines langen Abenteurerlebens entdecken. Dem Brausekopf gelingen vorzüglich Bildniswerke, die sonst kühle Beobachtung verlangen. Ein Spätgeborener des florentinischen Quattrocento, hat er etwas von dem Universalismus dieser Ära: er ist Architekt und Ornamentist, vielleicht auch Maler, bewegt sich in allen Zweigen der Groß- und Kleinskulptur, in Terrakotta, Erz und Marmor. Und neben naturalistischer Wahrheit und Kraft, dem Kern seines Wesens, eignet ihm durchgebildeter Formensinn, ja Schönheitsgefühl, wenn er auch in gewissen Nebendingen sich mit einförmiger Stilisierung begnügt.

Dagegen nun die geniale Einseitigkeit des Andern. Das Porträt hat er stets abgelehnt. Nur der Marmor paßt ihm. Mit Überschreitung der Jugendjahre beginnt schon sein Kampf mit der Schwierigkeit zu vollenden. Er kann die übernommene Aufgabe nur lösen, indem er sie in den Bann seiner persönlichsten Art zwingt. Im Menschenkörper ist ihm die Kunst beschlossen, selbst die ornamentale.

Freilich, ein Verhängnis blieb doch das »ewige Exil« für Torrigiano. Er bleibt jenseits der Grenzlinie, wo Michelangelos alles überragende Größe beginnt: in der Schöpfung einer eigenen Menschheit, einer neuen Welt. Angesichts seiner Offenbarungen will es scheinen: Torrigiano hat uns wenig zu sagen. Hier hört jeder Vergleich auf: Michelangelo gehört eben zu einer anderen, höheren Ordnung in der himmlischen Hierarchie schöpferischer Sterblichen.

BOTTICELLIS HL. SEBASTIAN AUS S. MARIA MAGGIORE ZU FLORENZ

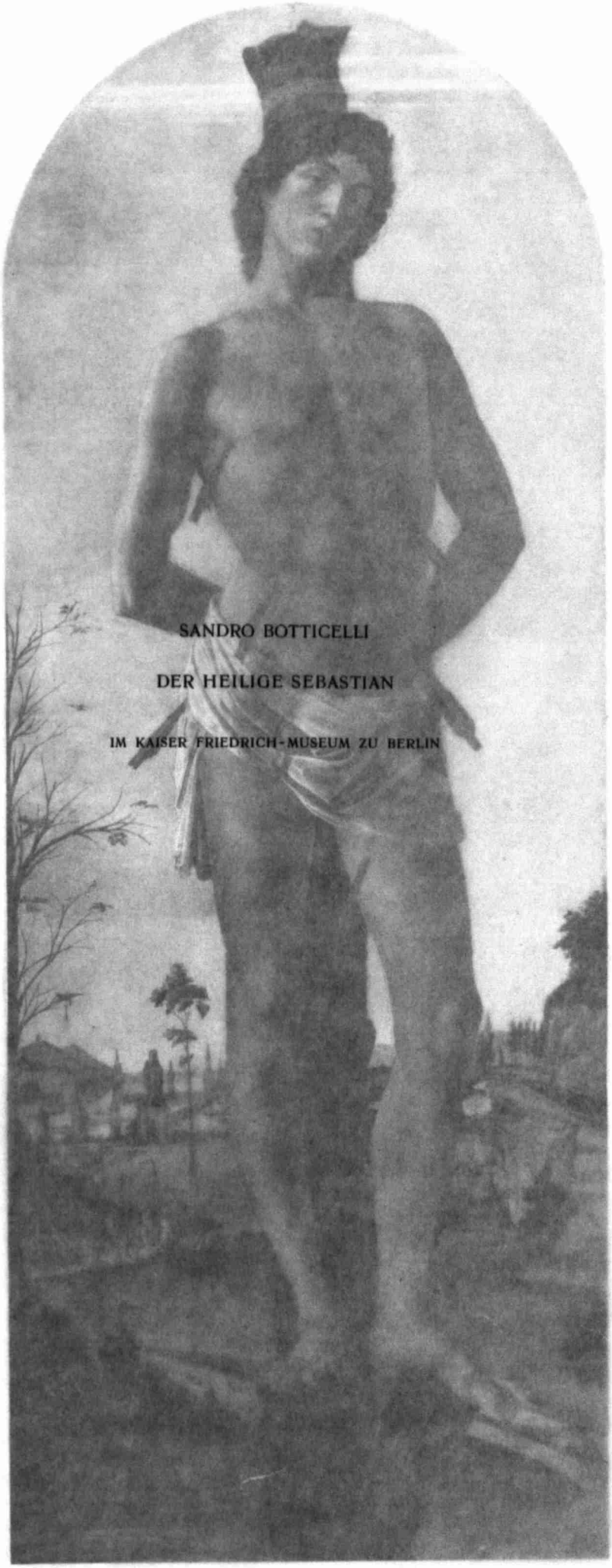
VON DETLEV FREIHERRN VON HADELN

Das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin bewahrt einen hl. Sebastian (Nr. 1128, vgl. die Heliographie), den die Stilkritik als Jugendwerk Botticellis erkannt hat. Schon längst hat man vermutet, in diesem Bilde jene Tafel zu besitzen, die sich einstmals in S. Maria Maggiore zu Florenz befand und im Jahre 1473, also 1474 unseres Stils, gemalt sein soll. Bestände eine solche Annahme zu Recht, so würden wir in diesem hl. Sebastian das früheste der genau datierbaren Werke Botticellis vor uns haben, von dem stilkritische Untersuchungen der Jugendwerke des Meisters ihren Ausgang zu nehmen hätten. Dieses möchte wohl allein den erneuten Versuch, den Identitätsnachweis zu liefern, rechtfertigen.

Hören wir zunächst nochmals unsere Quellen. Der Anonymus des Cod. Magl. (ed. C. Frey 1892 S. 105) berichtet von Botticelli: »In Santa Maria Maggiore è di sua mano Iº San Bastiano in tavola, che è in una colonna, il quale fece di Giennaro nel 1473.« — Vasari in der ersten Ausgabe seiner Vite (1550, S. 492): »In casa Medici a Lorenzo vecchio lavorò molte cose, & massimamente una Pallade su una impresa di bronconi, che buttavano fuoco, la quale dipinse grande quanto il vivo & ancora un S. Sebastiano in Santa Maria Maggior di Fiorenza. Per la città in diverse case fece tondi di sua mano ...« — Vasari in der zweiten Ausgabe (1568, S. 471): »In casa Medici a Lorenzo vecchio lavorò molte cose, & massimamente una Pallade su una impresa di bronconi, che buttavano fuoco, la quale dipinse grande quanto il vivo, & ancora un S. Sebastiano. In S. Maria Maggior di Fiorenza è una pietà con figure piccole allato alla cappella di Panciatichi molto bella. Per la città .....« Der Anonymus und Vasari I stimmen also überein; beide nennen einen hl. Sebastian in S. Maria Maggiore. Dagegen erwähnt Vasari II einen Sebastian im Palast der Medici und nennt statt dessen in S. Maria Maggiore eine Pietà, von der bisher noch gar nicht die Rede gewesen war.

Es wird zunächst nötig sein, die Möglichkeit zweier Sebastianbilder von der Hand Botticellis zu erwägen, von denen der eine in der Kirche, der andere in Casa Medici gewesen wäre. — Durch das Inventar [1]) vom Jahre 1492, das uns in einer Kopie vom Jahre 1512 erhalten ist, sind wir ja hinreichend informiert über die Kunstwerke in Lorenzos Besitz, wenigstens soweit solche im Palast in der Via largha, und der ist Vasaris Casa Medici, in Betracht kommen. Das Inventar gibt keine Notiz, die sich

[1]) E. Müntz, Les collections des Médicis au quinzième siècle S. 58 ff.



SANDRO BOTTICELLI

DER HEILIGE SEBASTIAN

IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

HELIOGRAPHIE DER REICHSDRUCKEREI

irgendwie auf einen Sebastian Botticellis beziehen ließe. Wir hören hier überhaupt nur von einer Darstellung des Heiligen. Sie befand sich in der sogenannten Camera di Lorenzo: »uno quadro dipintovi su la testa di Santo Bastiano et altre fighure et arme e palle in uno tabernacholo, di mano dello Squarcione.« [1]) Also ein Bild, das mit demjenigen, nach dem wir suchen, nichts gemein hat. So mißlich im allgemeinen Schlüsse ex silentio sind, hier ist ein solcher wohl zulässig, denn der Charakter des Inventars bürgt uns dafür, daß kein Werk Botticellis übergangen ist. Wir haben es also nur mit *einem* Sebastian des Künstlers zu tun.

Wie sind aber die so verschieden lautenden Nachrichten unserer Quellen in Einklang zu bringen? Man hat versucht, Vasari derart zu interpretieren, daß man annahm, die Tafel des hl. Sebastian sei für Lorenzo de' Medici gemalt und später aus dem Familienpalast in die Kirche gelangt. Dem hat Ulmann [2]) entgegengehalten, daß der Anonymus, der vor Vasari schreibt, den Sebastian bereits in S. Maria Maggiore erwähnt. Man könnte hier weitergehen und Vasari I, der ja ebenfalls den Sebastian bereits in der Kirche erwähnt, gegen Vasari II ausspielen. Ulmann hat dann vorgeschlagen, einen Interpunktionsfehler bei Vasari II anzunehmen und statt: »ed ancora un S. Sebastiano. In Santa Maria Maggiore di Fiorenza è una Pietà con figure piccole, allato alla cappella de' Panciatichi, molto bella« zu lesen: »ed ancora un San Sebastiano in Santa Maria Maggiore di Fiorenza e una Pietà con figure piccole ...« Dieser Vorschlag ist einigermaßen überzeugend für denjenigen, der beachtet, wie Vasari II den ganzen betreffenden Passus von Vasari I übernimmt. Den Nachtrag, der die Pietà in S. Maria Maggiore bringt, hat Vasari in den Text der ersten Ausgabe eingeschaltet, um dann wortwörtlich wie früher fortzufahren: »Per la città in diverse case fece tondi ....« Die Vermutung liegt nahe, die vorliegende Vita sei nicht in ihrem ganzen Umfange handschriftlich neu redigiert worden. — Ulmann folgt schließlich Freys [3]) Hinweis, daß Vasaris »allato alla cappella de' Panciatichi« dem »in una colonna« des Anonymus entsprechen würde. Doch können wir das so ohne weiteres nicht gelten lassen, denn der Anonymus spricht von dem Sebastian und Vasari von der Pietà bei diesen lokalisierenden Bezeichnungen.

Begeben wir uns nun nach S. Maria Maggiore. Die Kirche ist zwar durch Gherardo Silvani im Geschmacke des XVII. Jahrhunderts »renoviert« worden, wie Richa [4]) sagt, doch beschränkt sich diese Renovierung im wesentlichen auf die Dekoration. Die eigentliche Struktur der Kirche ist die alte; wir haben also die gleichen räumlichen Dispositionen wie der Anonymus und Vasari vor uns. Die Kirche besteht aus drei Schiffen, denen je eine dreiseitig geschlossene Kapelle vorliegt; doch ist der Ausdruck »cappella« nicht allein auf diese drei zu beziehen, wie sich aus Vasari und noch klarer aus Richa ergibt, sondern auch auf die Kreuzgewölbe der Seitenschiffe, an deren Wänden Altäre stehen. Unter dem ersten Kreuzgewölbe des rechten Seitenschiffes stehen zwei Altäre, und Richa spricht diesen gemäß von zwei Kapellen. Der erste Altar, an der Eingangswand, gehört den Rimbotti, der zweite, d. i. der erste an der rechten Seitenwand, den Panciatichi. Es ist nun leicht festzustellen, was Vasari unter »allato alla cappella de' Panciatichi« verstanden hat; denn da es sich nicht um eine dreiseitig geschlossene Kapelle handelt, können nur die Gewölbepfeiler, die eben

[1]) A. a. O. S. 60.
[2]) Ulmann, Sandro Botticelli S. 47 f.
[3]) C. Frey, Cod. Magl. S. 358.
[4]) Richa, Chiese fiorentine 1755, t. III, S. 262 f.

jene Kapellen seitlich begrenzen, gemeint sein. Der Pilaster an der Eingangswand kommt nicht in Betracht, da er dicht neben dem Altar der Rimbotti steht und Vasari, da er im vorliegenden Falle nun einmal so genau lokalisiert, dann allato alla cappella de' Rimbotti gesagt hätte. Es kann sich also nur um den ersten Pfeiler des rechten Seitenschiffes handeln. So haben wir den Platz, den Botticellis Pietà nach Vasari II einnahm, wiedergefunden. Ist nun aber der genannte Pfeiler die »colonna« des Anonymus?

Der vierseitige Pfeiler ist al fresco bemalt, und zwar offenbar von verschiedenen Händen, deren eine noch dem Trecento angehört, die andere bereits im Übergangsstil zum Quattrocento schafft. Diese Fresken können uns durch ihren Inhalt vielleicht förderlich sein. Auf jeder Pfeilerseite sind zwei Darstellungen: auf der dem Mittelschiff zugewandten Seite Maria Magdalena, darüber Stephanus; auf der dem Eingang zugewandten Seite unten Fides, oben der Täufer; nach dem Seitenschiff zu unten Nikolaus von Bari rettet die drei Mädchen vor der Schande, darüber Petrus; nach dem Hochaltar zu unten Martyrium des Sebastian, darüber Jonas. Da wir für die Pietà nachgewiesen haben, daß sie an diesem Pfeiler gehangen hat, durch sie also eine der Fresken, und zwar dem allato alla cappella zufolge wahrscheinlich die Fides, bedeckt wurde, so dürfen wir vielleicht für das Fresko des Martyrium des Sebastian ein gleiches Schicksal annehmen, und wir hätten damit in diesem Pfeiler auch die »colonna« des Anonymus wiedergefunden. Kann nun an dieser Stelle, an der offenbar der Sebastian Botticellis, den der Anonymus erwähnt, gehangen hat, die Berliner Tafel gehangen haben? — Die Maße gestatten dies nicht nur, sondern erweisen, daß die Tafel für diesen Pfeiler hergestellt wurde. Der Pfeiler mißt 0,87½ m in der Breite, Botticellis Bild in Berlin 0,75 m in der Breite, ohne Rahmen. Der Berliner Sebastian erfüllt mithin alle Bedingungen, die wir stellen müssen für eine Identifikation mit dem des Anonymus: die Stilkritik weist ihn der Jugendzeit Botticellis zu; er ist auf eine Tafel gemalt, die Tafel entspricht dem Breitenmaß des Pfeilers in S. Maria Maggiore. — »In Santa Maria Maggiore è di sua mano Iº San Bastiano in tavola, che è in una colonna, il quale fece di Giennaro nel 1473.« — Versuchen wir noch die Pietà zu rekognoszieren. Man hat an diejenige der Münchener Pinakothek (Nr. 1010) gedacht. Doch erfüllt dieses Bild weder die Bedingung der figure piccole noch die der Maße (hoch 1,38 m, breit 2,08 m). Großes Anrecht, für die Pietà aus S. Maria Maggiore genommen zu werden, hat dagegen die im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand (Nr. 35) denn sie weist ein der Pfeilerbreite entsprechendes Format (hoch 1,07 m, breit 0,71 m) sowie die kleinen Figuren auf.

ZU KONRAT WITZ

VON ROBERT STIASSNY

Unter den mannigfachen Kostbarkeiten, die sich auf dem gräflich Wilczekschen Schlosse *Kreuzenstein* in Niederösterreich zu einem feingestimmten Gesamtbilde mittelalterlicher Burgenherrlichkeit zusammengefunden haben, nehmen die Gemälde nur einen zweiten Rang ein. Dekorative Gesichtspunkte, historische, kulturgeschichtliche, ikonographische und kostümliche Interessen waren für die meisten Erwerbungen maßgebend. Dennoch fehlt es nicht an einer Anzahl erlesener Stücke, die Urteil, Geschmack und Finderglück eines auch auf diesem Gebiete erfahrenen Sammlers beweisen. Ein mit Jean Fouquet in Verbindung gebrachtes Meisterbildnis, das als Hauptwerk der altfranzösischen Schule heute im Louvre hängt, war bis vor kurzem ein stolzer Besitz Kreuzensteins. Von kaum geringerem Seltenheitswerte ist eine hier noch unbemerkt gebliebene Leistung des deutschen Frühmeisters Konrat Witz. Steht doch Witz, namentlich seit er durch die Mitteilungen Daniel Burckhardts im vorigen Hefte des »Jahrbuchs« uns künstlerisch und menschlich soviel näher gerückt ist, als eine der interessantesten Gestalten des deutschen Quattrocentos da.

Das Bild, dessen Wiedergabe an dieser Stelle dem besonderen Entgegenkommen Sr. Exzellenz des Grafen Hans Wilczek zu danken ist, bedeutet einen willkommenen Zuwachs zum Werke des Künstlers, ohne die Vorstellung von seiner Art um einen neuen, unerwarteten Zug, um eine individuelle Note zu bereichern. Was man auf den ersten Blick nur vermuten durfte, bestätigt die von Burckhardt (oben S. 196 Anm.) nachgewiesene Herkunft des Gemäldes. Im Jahre 1808 wurde die markgräflich badische Galerie in Basel versteigert, aus der die bekannten acht Bilder des Witz nachmals in die dortige Kunstsammlung gelangten. Auf derselben Auktion tauchte nun auch die Kreuzensteiner Tafel auf, die daher offenbar ein abgesprengtes Bruchstück des nämlichen Wandelaltares ist, dem jene angehörten. Über Umfang und Aufbau des vielschichtigen Werkes, das eine größere theologische Konzeption in typologischer Anordnung vorführte, sind wir nicht unterrichtet. Soviel steht aber fest, daß der Platz des Kreuzensteiner Bildes auf der Innenseite eines seiner Flügel gewesen ist, und zwar in der unteren Reihe des zweistöckigen Systems ihrer Gemälde. Denn der Goldgrund der Türen imitiert einen Wandteppich, der in der oberen Abteilung an einer durchlaufenden Stange mittels Ringen gardinenartig befestigt, im Untergeschosse glatt niederhängt. Die abweichende Zeichnung des Granatmusters in Kreuzenstein fällt nicht auf; sie variiert auch auf einzelnen der Basler Zweifigurenbilder. Hingegen fehlen nur in Kreuzenstein die Namensbeischriften, die auf diesen Stücken die dargestellten Personen bezeichnen. Die

schwankenden Maße der Basler Tafeln — sie haben durchschnittlich 74 cm in der Höhe und 92 cm in der Breite — machen es wahrscheinlich, daß die Bildfelder des Altares von Haus aus in etwas ungleichen Dimensionen gehalten waren. Das Kreuzensteiner Fragment braucht darum nicht erst nachträglich auf sein heutiges kleineres Format (80 × 86 cm) gebracht worden zu sein. Seine Holzart (Eiche) stimmt überein mit derjenigen der übrigen Flügelbilder des Altares.

Gegenständlich fügt sich unsere Komposition ohne weiteres in dessen Gedankengang ein. Es handelt sich um eine der alttestamentlichen Begebenheiten aus der Zeit »ante legem«, die den entsprechenden evangelischen Heilsereignissen als den Momenten der Erfüllung gegenübergestellt wurden. Das »*Frauenzimmer*«, das — nach der Aufzeichnung des Basler Vorbesitzers des Bildes — »*einem König einen Pokal präsentiert*« ist nämlich die Königin von Saba vor Salomon. Ihr Besuch (1. Kön. 10) galt gleich der Begegnung Abrahams mit Melchisedek und der Szene, David empfängt Wasser von den drei starken Männern, die sich in Basel erhalten haben, als »Vorzeichen« und »Typus« der Anbetung der drei Könige, die unter den verlorenen Stücken des Altarzyklus mit Sicherheit vorauszusetzen ist. Die sabäische Königin war als Vertreterin des Heidentumes dem Vertreter des alten Bundes gesellt; beide weisen aber auf den Heiland hin, er als Prophet, sie als Sibylle. Hatte doch die christliche Legende gegen Ende des Mittelalters die morgenländische Fürstin unter dem Namen Nichaula in den offiziellen Kreis der Sibyllen eingeführt.

Wie auf einem der Basler Gemälde Esther neben Ahasver hat auf unserer Tafel die Königin auf einer rotbezogenen Wandbank zur Linken Salomons sich niedergelassen. Der König, jugendlich und bartlos, sitzt auf blaugrünem Kissen. Er trägt einen langen, weitärmeligen, über den Hüften gegürteten Tappert von grünem, geschorenem Samt, der sich schwer und massenhaft um seine Füße lagert, dazu einen roten, breitkrempigen, mit Edelsteinen und Goldknöpfen besetzten Schaufelhut. Mit einer zurückhaltenden, etwas frostigen Höflichkeit, mit einer knappen Handbewegung, ein halbes Lächeln auf den Lippen, wendet er sich der Besucherin zu, die sich ehrerbietig von ihrem Platz erhoben hat, um dem Gastfreunde, dessen Weisheit zu hören sie gekommen ist, einen goldenen Deckelpokal als Geschenk zu überreichen. In ihrer nonnenhaften Verhüllung, einem lichtblauen Mantel über dem einfachroten Kleide, das zarte, sinnige Köpfchen mit den erstaunten Äuglein in Haube und Kinntuch, sieht die Königin einer »klugen Jungfrau« ähnlicher als einer christlichen Sibylle oder gar einer Sultanin. Ihre Verbeugung hat etwas Linkisches, Stockendes, Verlegenes, wie auch Salomon ziemlich steif und unbequem dasitzt. Stellung und Körperform sind jedoch bei aller Befangenheit in ihrem organischen Zusammenhang erfaßt, greifen deutlich durch die Gewänder. Wirkt in den weichen, wallenden Linien des Mantels der Königin noch der rundgeschweifte, altgotische Stil nach, so sind die eckig gebrochenen »Schleiffalten«, die der Rock Salomons auf dem Boden schlägt, mit derselben spätgotischen Umständlichkeit behandelt wie die Gewandmotive auf dem Estherbilde in Basel und der Straßburger Heiligenkonversation des Witz. Als Gegengewicht zu diesen vollen Draperien sind die Köpfe unverhältnismäßig groß gebildet, wodurch die ohnehin untersetzten Gestalten einen etwas zwerghaften Eindruck machen, Salomon geradezu verwachsen erscheint. Immerhin ist die schwerfällige Gedunsenheit der Basler Figuren, die bei einzelnen der in Ritterrüstung auftretenden biblischen Helden fast ans Burleske streift, vermieden. Auch die psychologische Existenz des Paares, der Stimmungsgegensatz der beiden Gestalten ist feiner herausgearbeitet, die Situation bei äußerer Ruhe innerlich belebter als in den dortigen Gruppen. Der gesprächige Kopf des königlichen Philosophen

KONRAT WITZ

DIE KÖNIGIN VON SABA VOR SALOMON

KREUZENSTEIN

könnte einem scharfsinnigen Kasuisten, einem spintisierenden Dogmengrübler angehören. Sein gekniffenes Lächeln kehrt beim Ahasver und Christoph in Basel, beim Joseph der heiligen Familie in Neapel wieder — dort als unangenehmes, zweideutiges Grinsen, hier aber nicht ohne einen Anflug geistiger Überlegenheit.

Das niedliche Persönchen der Königin wieder verrät einen Sinn für weiblich-gläubige Hingabe, für liebenswürdige Naivetät, den Witz sonst erst im Genfer Altare an den Tag legt. Gewisse formale Eigenheiten machen ihn jedoch auch auf unserem Bilde sofort kenntlich. Das »lange, schmale, spitz zulaufende« Ohr Salomons kann geradezu als Monogramm des Künstlers gelten. Nicht weniger charakteristisch für ihn sind die kleinen, flachsitzenden, kurzsichtigen Augen, deren aufblitzendes Weißes dem Blicke etwas Stechendes gibt. Auch der leicht geöffnete Mund, der die Zähne entblößt, und die mittelalterliche Disputationsgeste der redend erhobenen Linken mit den eingebogenen Vorderfingern und dem abgespreizten Daumen finden sich häufig bei Witz. Wie ausdrucksvoll der Maler sonst seine Hände gestaltet, zeigt die an den Leib gelegte Rechte Salomons in ihrer verhaltenen Bewegung. Eine feine Empfindung für das Fleisch gibt sich in dem mit warmgrauen Schatten und gelbbräunlichen Lichtern weich herausmodellierten Kopfe des Königs kund, während das Gesicht der Königin, durch scharfes Putzen mitgenommen, etwas härter im Bilde steht. Die Darstellung des Stofflichen ist sorgsam, ohne in Nebensachen, wie den Steinen am Hute Salomons, dem Rankenmuster seines Rockes oder dem Zackensaume des Kopftuches der Königin bis ins Letzte zu gehen.

Um auf den zierlichen Prunk der Flandrer sich näher einzulassen, sieht Witz Dinge und Menschen eben zu sehr im Großen. Der naturalistische Zug hält sich bei ihm überhaupt auf einer gewissen allgemeinen Höhe, das Beiwerk ordnet sich der einheitlich geschlossenen Monumentalwirkung des Bildes unter. Die Einzelgestalt aber, die für ihn vorläufig die Hauptsache bleibt, weiß er mit einer schweren Echtheit des Leibes und der Seele zu erfüllen, mit einer Wuchtigkeit ganz persönlicher Art, in lakonischer Gedrungenheit hinzustellen. Breit und fest ruhen die beiden Figuren auf der einfarbigen Masse des Goldgrundes, nur durch ihre scharf umrissene Silhouette und die energische Modellierung von ihm abgesetzt. Dieses Streben nach plastischer Illusion mochte den Maler schadlos halten für die ihm aufgenötigte Raumlosigkeit der Darstellung. Wie der goldene Kelch der Königin in der Goldtapete des Hintergrundes versinkt: das macht den Zwiespalt seines vorgeschrittenen Körpergefühles und der veralteten hieratischen Forderung, an die er gebunden war, besonders deutlich. Zwar dürfte erst eine unverständige Auffrischung, die das Bild einmal über sich ergehen lassen mußte, den Kelch um sein Relief gebracht haben. Aber schon seine Zeichnung wie das ohne Rücksicht auf Modellierung flach aufgemalte Gewandmuster des Königs beweisen, daß Witz noch mit perspektivischen Schwächen rang, von den dekorativen Gewohnheiten der Wandmalerei noch nicht völlig losgekommen war, deren Einfluß auf die älteste Tafelmalerei Schwabens Reber dargelegt hat (Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wissenschaften 1894). In der Tat hat die weitlinige Anlage der Bilder des Witz, ihr großer Wurf und ihre breite Charakteristik mehr vom Freskostil an sich als vom Geiste der Steinskulptur, aus dem man seine Auffassungsweise abzuleiten versucht hat. Besonders überzeugend äußert sich dieser Stilzusammenhang in einer seit kurzem als Arbeit des Meisters erkannten interessanten *Federzeichnung* des *Berliner Kupferstichkabinettes*: einer Madonnendarstellung von einfach bestimmten, kräftigen Umrissen, aber geringer Modellierung, die im Typus der Jungfrau an die Maria der heiligen Familie in Neapel anklingt (vgl. D. Burckhardt in »Handzeichnungen schweizer. Meister«, II. Serie, Taf. 1). Nimmt

hier der Künstler in der Schilderung des Raumes mit seinem Fensterdurchblick und in dem in einem Messingbecken sich spiegelnden Jesusknaben jedoch schon perspektivisch-optische Probleme eyckischer Art auf, so steckt in den früheren Innenbildern des Basler Altares bei aller Realität der Formgebung noch viel Flächenanschauung.

Auch die malerischen Qualitäten der Kreuzensteiner Tafel zeigen den Künstler noch nicht auf seiner Höhe. Zwar bewährt sich bereits sein elementarer Farbensinn in der leuchtenden Harmonie weniger heller, ungebrochener Einzeltöne, die in großen Flecken, in ganzen Farbenstücken über das Bild verteilt sind. Die Skala der Pigmente ist aber keine reiche: neben dem Ultramarin des Mantels der Königin und dem saftigen, an junges Buchenlaub erinnernden Oxydgrün im Gewande Salomons ein kräftig deckendes Zinnober und Krapplack, dazwischen als vermittelnde Werte das kalte Weiß des Kopftuches der Königin und das dunkelblaugrüne Samtkissen Salomons. Diese intensiven Lokalfarben, über einer Temperauntermalung leicht und flüssig lasierend aufgetragen, wachsen zu einer gediegenen Gußfläche zusammen, deren brillante Wirkung auch durch den Goldgrund nicht erdrückt wird, der vielmehr als Stimmgabel benutzt erscheint. Da jedoch die Luft fehlt, bleibt das Kolorit bei der überlieferten Schönfarbigkeit und einer allgemeinen Reflexbeleuchtung stehen — neuen Lichteffekten und Tonwirkungen nachzugehen, hatte Witz hier noch keine Gelegenheit. Gleichwohl kündigt sich auch dieses sein besonderes Talent schon in der wohl abgewogenen Kontrastierung schummeriger Halbschatten und gleitender Randlichter im Dienste seiner körperhaften Modellierung an. Mit den bisher bekannt gewordenen Arbeiten des Meisters hat unser Gemälde die solide Ausführung gemein, der auch seine ziemlich gute Erhaltung entspricht. Die beiden Bretter, aus denen es zusammengeleimt ist, haben sich zwar an zwei Stellen geworfen, und von der alten Grundvergoldung stehen nur das rote Bolimnent und die Damaszierung unter einem neueren, zum Teil wieder verriebenen Anstrich mit Goldfarbe zutage. Die sonstigen Veränderungen beschränkten sich aber auf kleinere Risse, Abblätterungen und Retuschen, die eine jüngst vorgenommene Restauration beseitigt hat.

Das Bild ist also mit Kenntnis jener Praxis gemalt, die man die flandrische zu nennen gewohnt ist, obwohl sie seit dem zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts in der gesamten westeuropäischen Tafelmalerei sich eingebürgert hatte. Gerade die speziellen Vorteile und Handgriffe der Niederländer — etwa der Ersatz des eingepreßten Goldgrundmusters durch die Behandlung mit Farbe — sind dem Witz hier noch nicht geläufig. Und auch später ist seine Pinselführung leerer und derber, sein Realismus trockener geblieben. Mit diesem Befunde decken sich nun die jüngsten archivalischen Ermittelungen über den Konstanzer Meister. Hat er doch die niederländischen Anregungen zunächst nur aus zweiter Hand, durch das Zeugnis und Beispiel des 1425 aus Flandern heimgekehrten Vaters empfangen, mögen französische Jugendeindrücke ihn auch vorher für sie empfänglich gestimmt haben. Die Lehre vom französisch-italienischen Einflusse auf die nordalpine Gotik, in der periodischen Literatur der Franzosen vor und nach der Pariser Ausstellung von 1904 mehrfach verfochten, ist vor kurzem, wie man weiß, als eine Art Allheilmittel gegen die Schäden der bisherigen Behandlung der deutsch-niederländischen Kunstgeschichte ausgerufen worden. Dieser doktrinären Amplifikation gegenüber hat Burckhardt das Geltungsgebiet der These, soweit die deutsche Kunst in Frage kommt, mit Recht auf den Oberrhein und die böhmische Schule — die Glatzer Madonna des Berliner Museums bildet das richtige Seitenstück der Tafel in Stams — bereits eingeschränkt. Daß die Rheinschwaben vor allem dem Einflusse der

beweglicheren Nachbarkunst unterlagen und seit der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts »opere francigeno« nicht nur gern gebaut und gemeißelt, sondern gelegentlich auch gemalt haben, ist durchaus erklärlich. Der rege Handelsverkehr der Bodenseestädte mit Frankreich, Basels Diözesanverband mit Besançon, die politischen Beziehungen der Westschweiz zur Freigrafschaft, der Glanz der burgundischen Hofkunst lockten die jungen Gesellen aus dem oberen Rheintale in das Stammland der Gotik, bevor die Flandern- und Italienfahrten aufkamen.[1]) Treffen wir doch noch 1458 in der Avignoner Werkstatt des Enguerrand Carton einen Gesellen aus Straßburg (Bouchot, Les primitifs français S. 258). Die stilistische Ähnlichkeit der Gemälde des Witz mit der freilich etwas jüngeren Verkündigung der Magdalenenkirche zu Aix in der Provence ist, seitdem Bayersdorfer im Jahreshefte 1903 der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen zuerst auf sie aufmerksam gemacht hat, wiederholt betont worden. Kaum weniger einleuchtend ist die Verwandtschaft einer Figur wie der Magdalena auf der großartigen Pietà aus Villeneuve-lès-Avignon, jetzt im Louvre, und der Maria der heiligen Familie des Witz in Neapel. Daß der Meister während seines Basler Aufenthaltes Originalgemälde Jan van Eycks und des Flémallers kennen und durch sie »mit niederländischer Arbeit umzugehen« gelernt hat, bedarf angesichts des offenkundig flandrisierenden Charakters seiner meisten späteren Werke keines neuen Nachweises.

Eher scheint die Mahnung geboten, diese Niederschläge fremden Wesens in seiner Kunst nicht zu überschätzen. Schließlich ist auch seine geistige Heimat in dem Leben und in dem Volkstume, das ihn umgab, zu suchen, auf dem Schauplatze seiner Haupttätigkeit: im deutschen Südwesten, auf schwäbisch-alemannischem Boden, im rheinisch-schwarzwäldischen Oberlande. Leicht möglich, daß die im XIV. und beginnenden XV. Jahrhunderte reichlich blühende Wandmalerei der Bodenseegegend seine Anfänge befruchtet hat. Etwas von der Form- und Farbenanschauung jener gotischen Freskanten lebt, wie bereits gesagt, in seinen »mauerfesten« Figuren nach, hat ihnen jedenfalls den monumentalen Zug mitgeteilt, den Witz selbst unter dem Zwange einer illustrativen Aufgabe wie in den ihm von Schmarsow mit Recht zugeschriebenen Zeichnungen zur Biblia pauperum der Weigeliana nicht verleugnete. Wenigstens zeigt das einzige, bisher bekannt gewordene Blatt der Folge, daß seine Beobachtung auch im Miniaturformat solcher Handschriftenbilder nicht eindringlicher geworden ist, eben weil ihm der richtige Kleinmalergeist abging. Wogegen der spätmittelalterliche Wandstil mit dem statuarischen Gleichgewicht seiner Gestalten, mit der Gebundenheit seiner Linien sehr wohl auch auf die plastischen Neigungen des jungen Witz fördernd eingewirkt haben mag.

Damit wäre die formelle Grundlage seines Kunstcharakters, das Mischungsverhältnis der Kräfte — der alten Angewöhnungen und des neuen Erwerbes —, aus denen seine Weise erwuchs, leidlich ins klare gesetzt. Trotz mancher Berührungen ist Witz

---

[1]) Natürlich konnten auch Kunstjünger aus anderen schwäbischen Gauen auf der Wanderschaft nach Frankreich geraten. So scheint mir aus Hans Multschers Schnitzfiguren am Sterzinger Altare, die in der oberdeutschen Holzplastik des XV. Jahrhunderts ziemlich isoliert dastehen, eine starke persönliche Anschauung französisch-burgundischer Skulptur zu sprechen. Die Marienstatue des Schreines erinnert in den Verhältnissen, im Bewegungsrhythmus und in der Empfindung unverkennbar an die Portalmadonna Claus Sluters von der Karthause zu Dijon, ohne daß damit eine unmittelbare Abhängigkeit gerade von diesem Vorbilde behauptet werden soll.

ein Ursprünglicher und Eigener geblieben, der, auch wo er flandrische Elemente und Gallizismen verwertete, zuletzt immer sich selbst gegeben hat. Ohne Frage war er eine mehr starke als reiche Natur — Lukas Moser ist ein harmonisches durchgebildetes Talent und als Erzähler ihm ebenso überlegen wie Multscher an dramatischem Leben. Gerade durch die Einseitigkeit aber, mit der Witz sich auf neue Ausdrucksmöglichkeiten der Raum- und Körperkunst geworfen hat, ist er über seinen erstgenannten Landsmann so beträchtlich hinausgekommen, als die Wendung zu einem konsequenten Realismus am Oberrheine sich vollzog. Und nicht nur Moser, der in seiner halb ländlichen Abgeschiedenheit ein verlorener Vorposten, ein Provinzialmaler ohne Nachfolge blieb, auch andere zeitgenössische Künstler, die in namhaften Produktionszentren wirkten, können an triebkräftiger Begabung sich mit ihm nicht messen. Erst mit Michael Pacher, dessen Architekturdarstellungen so merkwürdig auf seine Raummalerei zurückweisen, erschien in Süddeutschland eine Potenz von ähnlichem, wenn auch noch höherem Rang. Da jedoch der Oberrhein im XV. Jahrhunderte den anderen deutschen Landschaften in der Entwicklung der Tafelmalerei entschieden voranging, wird dem Konstanzer Meister bis auf weiteres der Ruhm nicht streitig zu machen sein, daß er der Flügelmann der ganzen Bewegung gewesen, welche die klassische deutsche Kunstperiode heraufführte.

EIN NEUER HOLZSCHNITT SEBALD BEHAMS

VON GUSTAV PAULI

Vor einem Jahre entdeckte Max Lehrs in der Königlichen Bibliothek zu Parma im Bd. 98 unter Nr. 21525 den großen Holzschnitt der Jungfrau Maria mit dem Christusknaben, den unsere Reproduktion darstellt. Aus zwei nahezu gleich großen Blättern zusammengefügt und augenscheinlich auch von zwei Holzstöcken gedruckt, erreicht das Bild die ungewöhnlichen Dimensionen von 708 zu 515 mm. Ein sonderlich erlesenes Kunstwerk ist es nicht, vielmehr das rasch entstandene Erzeugnis einer gewandten Künstlerhand, die für das Bedürfnis des volkstümlichen Kunstmarktes schuf. Vielleicht hat der Holzschnitt einst an mancher Wohnstubenwand fränkischer Bürgerhäuser geprangt und verdankt seine heutige Seltenheit — unser Exemplar ist das einzige bekannte — eben seiner früheren Wohlfeilheit nach dem alten Sammlergrundsatz: les plus grandes raretés sont celles à un sou.

Auf den ersten Blick fühlt man sich an Dürer erinnert. Die Bewegungsmotive, die reiche Fülle knittriger Gewandfalten und die kalligraphische Sicherheit der Zeichentechnik gemahnen an Dürer, oder vielmehr an seine Schule, denn für den Meister selber ist die Qualität des Blattes doch zu gering. Unter der Gefolgschaft Dürers kommt nun aber in diesem Falle als Zeichner allein Sebald Beham, und zwar in seiner Frühzeit, in Betracht. Seine Handschrift erkennen wir überall wieder, in den groben Kindergesichtern [1]), in den großen runden Augen, in der Bildung der Ohrmuschel mit dem scharf abgesetzten Läppchen und zuletzt, doch nicht zu mindest, in der derben Virtuosität der Strichführung. Beham ist ja auch unter den deutschen Graphikern seiner Zeit eben jener, der neben seiner Kleinmeisterschaft die Produktion großer, für den Holzschnitt gezeichneter populärer Wandbilder als Spezialität betrieb.[2])

Das dürerische Wesen unseres Holzschnittes erklärt sich vollends, wenn man erkennt, daß er in der Hauptsache aus zwei Entwürfen Dürers zusammengesetzt ist, aus der großen Madonnenzeichnung der Albertina (L. 525) und aus dem Holzschnitt der heiligen Familie mit fünf Engeln (B. 99), oder der verloren gegangenen Vor-

[1]) Sie bieten besondere Analogien zu zwei unbeschriebenen Füllungen Behams mit Cherubsköpfen in der Universitätsbibliothek zu Erlangen — offenbar Fragmenten größerer Umrahmungen —, auf die mich zuerst *Campbell Dodgson* aufmerksam machte. Beide messen 133 : 380 mm. Die erste, eine Querfüllung, enthält vier, die zweite, eine Hochfüllung, drei Cherubsköpfe.

[2]) Vgl. *Pauli*, H. S. Beham Nr. 829, 886, 1115, 1120, 1224, 1225, 1244, 1245—1248, 1250, 1252, 1346—1348. — Inzwischen habe ich noch ein paar weitere Blätter dieser Art kennen gelernt, von denen bei anderer Gelegenheit die Rede sein mag.

Hans Sebald Beham
Madonna, Holzschnitt. Parma, K. Bibliothek

A. Dürer
Hl. Familie mit fünf Engeln. B. 99

zeichnung derselben.[1]) Die letztere möchte ich darum eher als Vorbild vermuten, weil der Holzschnitt Dürers mit dem unseren originalseitig übereinstimmt und weil die Meister des XVI. Jahrhunderts gedruckte Vorbilder gewöhnlich im gleichen Sinne auf Holzstock oder Platte abzeichneten.

[1]) Der angebliche Entwurf im Berliner Kabinett (L. 8) ist offenbar eine Kopie nach dem Holzschnitt und längst, alsbald nach dem Erscheinen von Lippmanns Kodex, von Thausing und Wickhoff als Fälschung erkannt (Repert. VII, S. 206. Zeitschr. f. bild. Kunst XIX, S. 167).

Die Gruppe von Mutter und Kind ist in ihren Grundzügen der Wiener Zeichnung entlehnt. Der Umriß der Maria und des Kindes, das mit fein beobachteter instinktiver Bewegung nach der Hand greift, welche die nährende Brust stützt, spiegelt mit leichten Veränderungen die Zeichnung wieder. Die weitere Ausgestaltung des Entwurfs dagegen beruht auf Dürers Zeichnung zu jenem Holzschnitt. Ihr ist das Gewand Mariä entnommen, das geöffnete Hemd mit dem Heftel am linken Saum, das

A. Dürer. Madonna
Kohlezeichnung. Wien, Albertina. L. 525

Motiv des zurückgeschlagenen Mieders, die starre Mantelfalte, die von der linken Schulter herabfällt, namentlich aber der vom Mantel verhüllte rechte Arm.

Wo Beham Dürer verließ, geschah es nicht zu seinem Vorteil. Man sehe den Puppenkopf der Maria mit dem verzeichneten linken Ohr, das unklare Faltengewirr auf ihrem Schoße und die ungeschickten Engel, welche die Krone hinter ihrem Haupte vorbeizerren.

Nebenbei sei erwähnt, daß Dürer selbst um die Zeit der Entstehung unseres Holzschnittes auf jene ältere Kohlezeichnung zurückgriff, als er 1519 eine nährende

Maria in Kupfer stach (B. 36). Ihre Hände, ihr breit gesäumtes Überkleid und der rechte Arm des Christkindes weisen unverkennbar auf die Zeichnung hin. Thausing hat dies richtig erkannt, indem er freilich unnötigerweise hieraus folgerte, daß auch die Zeichnung 1519 entstanden sein müsse.

Ein Zeugnis der einstigen Verbreitung des heute als Unikum publizierten Behamholzschnittes kann man in der alten Kupferstichkopie erblicken, die Joseph Aumüller mit Recht dem sogenannten Allaert Claesz zuweist (A. 47). Claesz hat sich im ganzen getreu an das Vorbild gehalten. Nur die Engel mit der Krone gefielen ihm nicht. Für sie fand er, wenn ich mich nicht sehr irre, ein würdigeres Muster in Dürers Stich des von Engeln getragenen Schweißtuches der Veronika (B. 25). Freilich scheint er nach unserer Theorie von der Gegenseitigkeit graphischer Kopien sich nicht eines Originalabdruckes, sondern einer gegenseitigen Kopie nach Dürer bedient zu haben, da charakteristische Motive, wie die Bänder über der Brust des linken Engels und die erhobene Linke des anderen, im Originalsinn mit Dürers Stich übereinstimmen.

A. Claesz
Madonna. A. 47

Abb. 1. Darstellung der Bandwirkerei
Kupferstich von Georg Pentz. B. 109

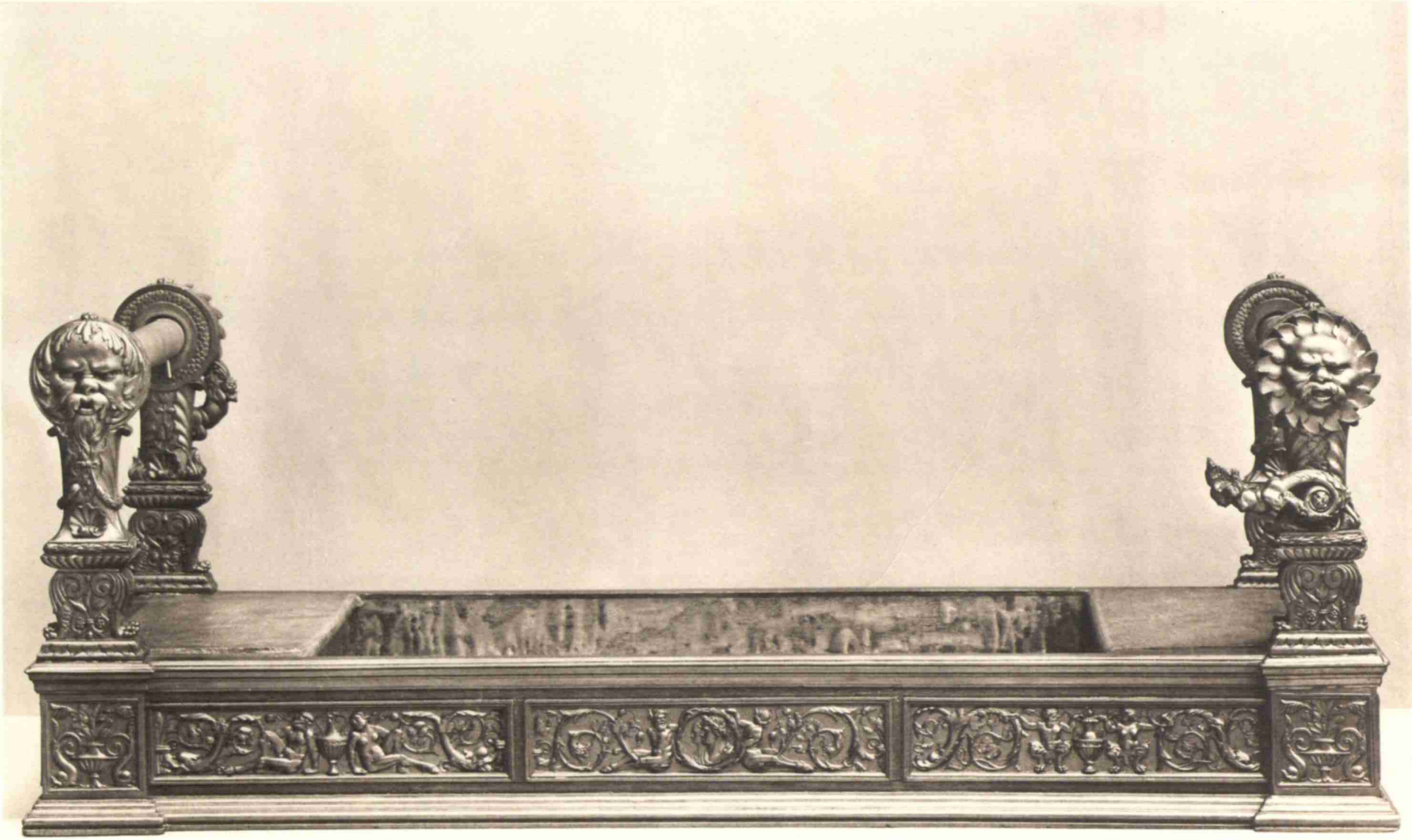
DER BANDWIRKERRAHMEN IM KGL. KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU BERLIN

VON JULIUS LESSING

Zu den reizvollsten Werken, die uns die deutsche Kleinkunst des XVI. Jahrhunderts hinterlassen hat, gehört der in Holz geschnitzte Bandwirkerrahmen, der hier zum ersten Male vollständig veröffentlicht wird.

Dieses Gerät ist im modernen Gebrauch so vollständig verschwunden, daß niemand ohne weiteres seine Bestimmung erkennt. Der oben (Abb. 1) nachgedruckte Stich von Georg Pentz (B. 109), unserm Rahmen gleichzeitig, zeigt einen solchen im Gebrauch.

Die Band- oder Bortenwirkerei war im XVI. Jahrhundert ein Gewerbe, wurde aber auch von Frauen im Hause betrieben. Beim Wirken mußten die Kettenfäden aus starkem Garn gespannt werden. Dies geschah auf den beiden Winden, die zwischen den Ständern angebracht sind; je eine der beiden Rosetten, in welchen die Winden enden, an unserm Rahmen in Form von Satyrmasken, ist gezahnt und durch einen Bügel stellbar, so daß die Kettenfäden beliebig scharf angezogen werden können. Das fertiggestellte Ende wird alsdann auf die untere Walze aufgerollt und die Kettenfäden werden weiter vorgezogen, genau wie bei der Weberei über zwei Bäumen. In die mäßig stramm gespannte Kette arbeitet der Weber, zumeist ohne weitere technische Vorrichtung, mit der Hand; er hebt mit der Linken die Fäden und führt das Webeschiffchen mit dem Wollfaden — bei Pentz deutlich erkennbar — hindurch. Enthält



1 2 3

BANDWIRKERRAHMEN

BUCHSBAUM, NÜRNBERG 1530—35

IM K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

die Borte farbige Muster, so sind natürlich mehrere Schiffchen nötig, unter der linken Hand der Weberin bei Pentz sind die Fäden, an denen sie hängen, erkennbar. Unter der gespannten Kette hat das Gerät eine Art von Lade, in der die nicht gerade tätigen Schiffchen ruhen. An den beiden Schmalseiten dienen innerhalb der Lade zwei Kasten mit Klappdeckeln ebenfalls für das Gerät. Auf unserm Rahmen, der genau die gleichen Abmessungen wie der bei Pentz hat, lassen sich Borten von mehr als Handbreite herstellen. Gewöhnlich sind die Borten nur zwei bis drei Finger breit; derartige fertige Stücke liegen auch bei Pentz auf dem Tische. Diese sehr einfache Technik, in welche man Handgriffe zur leichteren Bindung einschalten kann, ist auch verwandt einer uralten Weberei, der man neuerdings unter der Bezeichnung »Brettchenweberei« wieder nachgegangen ist. Dr. Richard Stettiner am Kunstgewerbe-Museum in Hamburg wird demnächst eine umfassende Arbeit über diese Techniken veröffentlichen. Diese Wirkerei bedurfte für reichere Muster einer besonderen Feinfühligkeit der Fingerspitzen, um mit Sicherheit die einzelnen Fäden emporzuziehen; daher kam Pentz dazu, bei der Darstellung der fünf Sinne für das »Gefühl« (tactus) diesen Vorgang zu wählen.

Wie dieser Rahmen bei der Arbeit gehalten wurde, auf einem Schemel aufgelegt und mit den Knien festgeklemmt, geht aus dem Blatte von Pentz hervor. Unser Rahmen stand bis vor kurzer Zeit auf vier Kugelfüßen (so auf der Abbildung in Bucher & Gnauth, Kunsthandwerk II, Taf. 8 und auf den Photographien des Kunstgewerbe-Museums). Diese Füße haben sich aber als ein Zusatz des XIX. Jahrhunderts erwiesen und sind jetzt entfernt. Die ursprüngliche Form entsprach vollständig der bei Pentz, wo das Gerät in der gewöhnlichen Gebrauchsform ohne besondern Schmuck erscheint.

Unser Rahmen ist ein Prunkgerät, übrigens vollständig benutzbar; wir müssen also annehmen, für eine Dame bestimmt, welche diese Handarbeit aus Liebhaberei trieb und für welche man das Gerät mit diesem höchsten Aufwand von Kunstarbeit veredelt hat, wahrscheinlich als besonders kostbares Geschenk innerhalb der Kaiserlichen Familie.

Wir haben hierfür keinen anderen Anhalt, als was uns der Rahmen selber lehrt. Er ist 1845 durch den Direktor Schorn für die Kgl. Museen von dem bekannten Nürnberger Kunsthändler Pickert erworben, war zunächst der Sammlung kleiner Kunstwerke, der sogenannten Kunstkammer, eingereiht und befindet sich seit 1874 im Kgl. Kunstgewerbe-Museum unter der Nummer K 2883.

Der Rahmen ist mit den Pfosten 0,26 hoch, in der Lade 0,67 lang und 0,29 m tief; er ist aus Nußholz, innen mit stark gemaserter ungarischer Gartenesche furniert. Die geschnitzten Teile sind durchweg aus Buchs, zunächst die Pfosten, jeder 0,17 m hoch, sodann die friesartigen Füllungen, alle 0,04 m hoch. Wie die Abbildung zeigt, hat jede Langseite drei Füllungen von je 0,18 m Länge. An jeder Schmalseite ist die Füllung 0,245 m lang. Die Einfassungen der Füllungen sind schwarz gebeizt; sonst ist keinerlei Farbe verwendet. Die Füllungen sind in sehr zartem Relief aus dem Vollen geschnitten; der Grund ist leicht genarbt. Die Erhaltung ist ganz ausgezeichnet; auch die Patina des Holzes ist unberührt.

Die Profile der Lade sind von höchster Feinheit in den Formen reiner Renaissance ohne irgendwelchen Nachklang der Gotik; nur an ganz wenigen Stellen des Ornaments sind die Renaissanceformen nicht voll beherrscht.

Am reizvollsten erfunden und durchgeführt sind die Pilaster; sie stehen auf festem Sockel, sind leicht eingezogen und tragen je eine Satyrmaske als Endigung der Walze. Die feststehenden zeigen ein ernstes, fast mürrisches Gesicht in einem Kranz-

ring von Akanthusblättern; die drehbaren Masken haben einen Zackenkranz von Blättern und machen ein höchst drolliges Gesicht, als ob die einbohrende Hemmung, beweglich, wie eine Art Sirene, sie schmerze oder kitzele.

Die acht Füllungen an den vier Seiten der Lade werden von unseren Tafeln vollkommen dargestellt. Man sieht auf den ersten Blick die Motive aus den Blättern der deutschen Kleinmeister und möchte glauben, die Mappen der Behams, des Aldegrever und Genossen nur aufschlagen zu brauchen, um die betreffenden Friese zu finden. Aber bisher hat sich auch nicht ein einziger direkt auf ein bestimmtes Vorbild unter den Ornamentstichen zurückführen lassen.

Weitaus am nächsten verwandt ist der Stich des J. B. (B 49 bei Wessely II, Bl. 131, s. Abb. 2), hier ist die Behandlung des Blattwerks so übereinstimmend, daß ein

Abb. 2. Meister J. B.
Friesstreifen, Kupferstich. B. 49

Zusammenhang bestanden haben muß. Bemerkt hat dies bereits Passavant (Peintre-graveur IV, 97), der daraufhin den Bandwirkerrahmen von Jakob Brinck, dem Kupferstecher, der um 1530 in Nürnberg arbeitete, ausgeführt wissen will.

Auch Lichtwark (Ornamentstich der Frührenaissance, S. 182) betont diese Ähnlichkeit und bemerkt dazu folgendes:

»B 49 nimmt das Mittelstück, einen Panzer, hinter dem sich Zweige kreuzen, aus Aldegrevers B 203. Ein Motiv, das direkt auf Italien weist, sind die dünnen Nebenranken, die sich fadenartig in kapriziöser Windung um die Hauptranke schlingen.«

Wer der Meister J. B. gewesen, ist noch nicht sicher, man will ihn mit Georg Pentz = Jörg Bentz zusammenlegen.[1])

Es scheint mir aber durchaus nicht nötig anzunehmen, daß der betreffende J. B., selbst wenn sein Stich mit unserem Rahmen identisch wäre, und der Schnitzer des Rahmens dieselbe Person sein müssen, ja, daß auch nur einer derselben der Erfinder der reizenden Friese sein muß. Ich bin vielmehr völlig überzeugt, daß diese Friese auf italienische Vorbilder zurückgehen. Nach solchen Vorbildern arbeiteten die Behams und Genossen, vor ihnen schon ein Holbein, aber man konnte bisher zumeist nur allgemein italienische Motive erkennen. Jetzt ist es mir für einen der Friese gelungen, direkt das italienische Original nachzuweisen, und zwar für den schönsten, den auf der Gesamtansicht mit 2 bezeichneten: ein hingelagertes Paar, Pan und Paniske, halten ein Medaillon mit den Porträten eines römischen Kaiserpaares. Ich fand vor kurzer Zeit diesen Fries, 0,02 m hoch, 0,07 m lang, auf einem italienischen Bronzekessel aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts (s. Abb. 3), den ich für das Museum erwerben konnte (Nr. 91, 18). Augenscheinlich war der Fries nicht für diesen Kessel komponiert, sondern wiederholt sich viermal. Hierfür war sicherlich eine jener Plaketten benutzt,

[1]) Max J. Friedländer, Georg Pentz, Jörg Bentz, der Meister J. B. (Repert. für Kunstw. 1897, S. 130). G. Pauly, Der Meister J. B. und Georg Pentz (ebenda S. 298).

4

5

6

7

8

DETAILS VOM BANDWIRKERRAHMEN

BUCHSBAUM, NÜRNBERG 1530—35

IM K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

mit denen als Vorlagen alle Handwerksstätten versorgt wurden. Ein Abguß dieser Plakette muß auch nach Nürnberg geraten sein und ist von unserm Holzschneider schlankweg kopiert worden.

Zu bemerken ist folgendes: Von den acht Füllungen erscheinen nur 3 und 6 nach den Ecken hin abgeschlossen. Die übrigen sechs Füllungen, darunter 4 und 8 identisch, also immer noch fünf Kompositionen, enden nach rechts und links in einer halben Palmette, sind also eigentlich Teile eines langen, laufenden Frieses. Die italienische Renaissance hatte solche laufenden Friese für mehr handwerksmäßigen Gebrauch massenhaft hergestellt, besonders für die Zierate aus vergoldeter Paste, die an Stelle von Schnitzereien die Ränder der Truhen, Rahmen usw. bedecken.

Ob der Holzschnitzer die Schlußendigungen angesetzt oder ob der Gießer des Kessels sie fortgelassen hat, vermag ich nicht zu sagen.

Daß ein italienischer Bildschnitzer bei so feinem Material und Ausführung geschlossene Felder in dieser Art gefüllt haben würde, möchte ich bezweifeln. Hier spürt man die Hand des Fremden, der die ihm vorliegenden Motive etwas ungelenk benutzt; der freie Abschluß nach den Enden hin hätte dem selbständig Schaffenden gar keine Schwierigkeiten bereitet.

Abb. 3. Fries an einem bronzenen Kessel
Italien um 1500
Im K. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin

Prüft man nun auf diesen zweifellos italienischen Fries Nr. 2 hin die übrigen, so drängt sich die Annahme auf, daß nicht nur eine einzige solche Friesplakette, sondern daß eine ganze Serie sich in Nürnberg befunden haben müsse, an die sich dortige Künstler nach Bedarf anlehnten.

Ich verdanke Herrn Albert Brinckmann den Hinweis auf eine Frieskachel, die sich an einem Ofen im Merkelschen Hause in Nürnberg befindet[1]) und von welcher auch das Berliner Kunstgewerbe-Museum ein Exemplar besitzt (s. Abb. 4). Diese ist in der Komposition identisch mit dem Friese Nr. 5 unseres Rahmens. Merkwürdigerweise fehlen auch hier, wie auf dem Friese am Bronzekessel, die unorganischen Endigungen zu beiden Seiten. Der betreffende Ofen enthält figürliche Reliefkacheln nach Flötner; da er aber eine Arbeit aus dem letzten Drittel des XVI. Jahrhunderts ist, so haben wir es, wie sehr häufig bei den Öfen, mit einer beliebigen Benutzung älterer Modelle zu tun und brauchen bei den Frieskacheln weiter nicht an Flötner zu denken.

Wir haben somit an dem Rahmen eine zweite Komposition, die auf ein sehr schönes Original italienischer Art zurückgeht. Und die übrigen? Fries Nr. 1, mit den beiden hingelagerten Figuren, ist Nr. 2 so ähnlich, daß man ihn ohne weiteres

[1]) Wingenborth, Kachelöfen des XVI.—XVIII. Jahrhunderts in Nürnberg. Mitteil. d. German. Nationalmuseums 1899, S. 69 ff.

als zu einer Folge gehörend ansprechen möchte. Denkbar wäre es, daß er dem Fries 2 nachkomponiert wäre, aber wenn der Schnitzer dies vermocht hätte, so versteht man nicht recht, warum er nicht auch für Nr. 3 etwas Entsprechendes komponiert haben sollte, um eine einheitliche Front herzustellen. Noch auffälliger ist diese gewisse Ungelenkheit auf der Rückseite Nr. 5, 6, 7. Das Mittelstück Nr. 6 hängt mit den Friesen der beiden Schmalseiten 4 und 8 eng zusammen. Der Fries 5 mit den Halbfiguren in Phantasiehelmen sollte das Gegenstück bilden zu Nr. 7 mit den Seepferden, aber die Verteilung der Massen ist sehr verschieden. Man empfindet durchaus den Mangel selbständiger Erfindung, aber begreift das Ganze sofort, wenn man sich den Schnitzer im Besitz einer Reihe von Modellen denkt, die er benutzt, über die er aber nicht hinauskann. Ich habe diese Art von Lahmheit an dem Rahmen schon seit Jahrzehnten empfunden.

Eine Komposition innerhalb dieser Serie von Friesstücken, wie ich sie annehme, könnte uns noch erhalten sein in der Frieskachel eines Nürnberger Ofens bei Wingen-

Abb. 4. Kachelfries
Von einem Nürnberger Ofen um 1530

borth, a. a. O. S. 69; sie enthält zwei groteske Halbfiguren wie Nr. 6, mit Helmkappen und Fackeln in der Hand, ist aber weit ungeschickter modelliert.

Die Friese der beiden Schmalseiten 4 und 8 mit den Kaisermedaillons sind in ihren ornamentalen Teilen unter sich völlig gleich und ganz nahe verwandt dem Friese 6 von der Hinterseite. Ein ganz auffallender Mangel an Erfindung, der mich auf die Annahme hindrängt, daß Nr. 6 das Original aus der Serie von gleich langen italienischen Plaketten bildete. Es enthält ebenso wie das erwiesenermaßen italienische Modell Nr. 2 ein Rundbild mit einem italienischen Kaiserpaar, und zwar ein anderes als Nr. 2. Die Überführung der Leiber in die Ranken ist feiner als bei Nr. 4. Aus diesem Modell müßte der Schnitzer seinen Fries 4 verlängert haben, was einem so geschickten Manne nicht schwer werden konnte. Nr. 8 ist dann lediglich eine Wiederholung.

Es käme jetzt vor allem darauf an, bei italienischem Gerät und Plaketten nachzuforschen, ob sich weiteres findet, wie der oben erwähnte Kessel. Es würde dies einen sehr wichtigen Anhalt geben für die Erkenntnis, wie sich die italienische Kunst nach Deutschland übertragen hat. Die Autorschaft eines einzelnen deutschen Künstlers scheidet aus.

Eine sehr wichtige Bereicherung erfahren die Füllungen durch zwei Porträtmedaillons, welche in den beiden Querseiten angebracht sind: Kaiser Karl V., geb. 1500, und sein Bruder König Ferdinand I. von Österreich, geb. 1503. Das Porträt des Kaisers ist durch eine kleine, auch auf der Photographie erkennbare Reparatur — die einzige an dem ganzen Kunstwerk — am Hinterkopfe leicht entstellt.

Wir finden die beiden Brüder, mit ihren beiden Gemahlinnen, in fast gleicher Darstellung auf dem herrlichen Buchsmedaillon von 1537, von Hans Kels im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (Brinckmann, Führer S. 715). Immerhin erscheinen die Dargestellten auf dem Rahmen etwas jünger; Prof. Menadier vom Kgl. Münzkabinett findet den Typus auf dem Rahmen am meisten den Porträten von 1530—1535 entsprechend. Dies also datiert uns den Rahmen mit großer Bestimmtheit.

Der Vergleich mit der Hamburger Medaille lehrt aber noch ein anderes: wir dürfen den Rahmen trotz aller Bewunderung doch nicht einem Meister von dem Range eines Hans Kels zuschreiben. Wenn wir nach dem Namen des Meisters suchen — von einer Chiffre findet sich keine Spur —, so müssen wir uns beim gegenwärtigen Stande der Forschungen zunächst mit Peter Flötner abfinden. Bergau hat 1880 (Wartburg VII, S. 39) den Rahmen Flötner zugeschrieben, aber Lange hat bereits 1897 erklärt, daß der Rahmen nichts mit Flötner zu schaffen habe.

Auch ich sehe hierzu keine Benötigung. Flötner beherrschte die italienische Formensprache mit großer Sicherheit. Auf die ungeschickten Endigungen der Friese und anderes habe ich schon hingewiesen. Auch die Vasen in den quadratischen Füllungen unter den Pfosten sind schlecht verstanden.

Wir müssen uns eben an den Gedanken gewöhnen, daß hervorragende Stücke des XVI. Jahrhunderts nicht auf eine eng begrenzte Zahl von Hauptmeistern zurückzuführen sind, sondern daß es gar manche tüchtige Meister gab, welche Verwandtes herzustellen vermochten.

Daß dieser Rahmen in Nürnberg geschaffen, ist wohl nicht zu bezweifeln. Und für wen? Doch wohl sicherlich für eine hohe Frau, welcher die königlichen Brüder Karl und Ferdinand gleich nahestanden. Hier ist aber die Auswahl gar groß. Gleich vier Schwestern und dann noch die Gattinnen, Töchter und sonstige Verwandtschaft.

Hier würde wohl nur ein glücklicher Fund in den Nürnberger Archiven Auskunft verschaffen können.

Ich betrachte diese Arbeit keineswegs als abgeschlossen, zunächst soll sie nur in übersichtlicher Form das Material vorführen, auf welchem die Forschung weiterbauen kann.

EINE MINIATUR GENTILE BELLINIS

GEMALT 1479—1480 IN KONSTANTINOPEL

VON FRIEDRICH SARRE

Herr Dr. F. R. Martin erwarb vor kurzem in Konstantinopel aus dem Besitz einer alten türkischen Familie ein Album, dessen Blätter Schriftproben persischer und türkischer Kalligraphen, europäische Kupferstiche und Miniaturen enthielten. Unter letzteren befand sich neben vielen persischen und einigen ostasiatischen auch eine europäische Arbeit, die einen jungen türkischen Schreiber darstellt und von dem Entdecker für Gentile Bellini in Anspruch genommen wird. Martins kurzen Ausführungen im Burlington-Magazine[1]) ist ein Lichtdruck nach dem Original beigefügt, das hier in Farbendruck wiedergegeben ist. Diese bessere Reproduktion mag ein erneutes Eingehen auf die interessante Miniatur erklären.

Es ist eine schon seit Jahrhunderten in Vorderasien übliche Sitte, Kunstblätter aller Art und Kalligraphien, die diesen gleichgeachtet werden, zu einem Album zusammenzustellen und den umgebenden Rand mit farbigem ornamentalen Schmuck zu beleben. In solchen Albums vereinigte ein Kunstfreund oft die verschiedenartigsten Beispiele einheimischer und fremder Kunsttätigkeit.[2]) Diese Bilderbücher bilden im Orient einen gewissen Ersatz für die fast ganz fehlende Tafel- und Freskomalerei; und wo die letztere vorkommt, so ist sie nichts anderes wie eine auf die Wand übertragene Miniaturmalerei.

Als das in Frage kommende Album ungefähr um das Jahr 1600, wie aus seinem sonstigen Inhalt geschlossen werden kann, zusammengestellt wurde, war das dünne Papierblatt, auf das die Miniatur mit Wasserfarben gemalt ist, nicht mehr in gutem Zustande; es war in der Mitte gefaltet, mehrfach durchlöchert und an den Rändern lädiert und eingerissen. Man beschnitt jetzt das Blatt an allen Seiten, wobei nicht einmal der Umriß der dargestellten Figur geschont wurde, machte links oben einen rechteckigen Einschnitt und verdeckte rechts oben die Verletzungen dadurch, daß man einen Streifen Papier darüberlegte und mit einer Inschrift versah. So zurechtgestutzt wurde das Blatt in die Mitte einer Albumseite eingeklebt und eine vielfarbige Streifenborte herumgezogen, die den doppelten Zweck hatte: die Unregelmäßigkeiten des beschnittenen Randes noch mehr zu verdecken und eine mit dem bunten Albumblatt übereinstimmende Einrahmung zu bilden. Da an der oberen Hälfte nur wenig zu fehlen

[1]) Number XXXIX, Volume IX, p. 148/49: A Portrait by Gentile Bellini found in Constantinople; by F. R. Martin.

[2]) Ein derartiges Album mit indischen Miniaturen hat Rembrandt besessen. Vgl. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1904, S. 143 ff.

scheint und sich der Kniff wahrscheinlich in der Mitte des Blattes befand, kann man das ursprüngliche Format auf etwa 22 × 15 cm berechnen, während es jetzt nur 18 × 13,5 cm beträgt.

Dargestellt ist in Seitenansicht, nach rechts gewandt, ein bartloser junger Mann, der auf einem Wiesengrunde nach orientalischer Art mit untergeschlagenen Beinen sitzt. Den Kopf geneigt, blickt er nachdenklich vor sich hin; auf seinen Knien ruht ein Buch, in das die rechte Hand mit einem Griffel schreibt oder zeichnet, während die linke auf dem oberen Buchrande liegt und das Blatt glatt zu halten scheint. Das frische und intelligente Gesicht wird überragt von einem gewaltigen Turban aus weißem Musselin, der ein wenig in den Nacken zurückgeschoben ist; der Turban ist um eine hohe, geriefelte, rote Kappe gewunden, und sein eines Ende wird hinter der Kappenspitze, jetzt halb abgeschnitten, sichtbar. Neben dem Ohr, dessen Oberrand durch den Turban nach unten gedrückt ist, kommt ein Büschel blonder Haare zum Vorschein. Die Kleidung besteht aus einem roten Rock, von dem man nur die knappen, enggefalteten Ärmel sieht, und aus einem mantelartigen, blauen Oberrock, dessen Armschlitze durch herüberhängende lange, spitz zulaufende Lappen bedeckt werden. Der umgeschlagene Kragen des Mantels zeigt hier sowie unten am Rocksaum die violette Farbe des Futters. Ein breiter, vielfarbig gestreifter Seidenschal, der den Mantel umgürtet, ist im Rücken sichtbar.

Die farbige Reproduktion — dies mag in Rücksicht auf die folgenden Ausführungen besonders betont werden — vermag nicht alle Farbentöne des außerordentlich fein ausgeführten Originals in voller Deutlichkeit wiederzugeben. Bei eingehender Betrachtung des letzteren fällt es auf, daß das in Gold und Weiß gemalte Brokatmuster des blauen Mantels sich nicht vollständig den Körperformen und dem durch sie bedingten Faltenwurf fügt. Trotzdem die beiden Knie und der über sie fallende Stoff durch die Zeichnung genau kenntlich und deutlich sichtbar gemacht sind, nimmt das Stoffmuster nicht darauf Rücksicht und breitet sich flach über beide Knie hin aus. Dasselbe ist vorn an der Brust der Fall, wo das Offenstehen des auf einer Seite mit runden Knöpfen besetzten Mantels nicht zur Anschauung kommt; auch die Form des über den Ärmel herabhängenden losen Lappens ist des Musters wegen nicht genau kenntlich und verschleiert. Der Grund für diese merkwürdige Erscheinung liegt unserer Ansicht nach darin, daß die Musterung des Mantels später hinzugefügt worden ist, und zwar zu der Zeit, als man die Miniatur für die Einfügung in das Album zurechtmachte, als man auch noch andere Ausschmückungen an der Miniatur vornahm. Wie schon Martin mit Recht hervorgehoben hat, ist die kleine Blumenstaude in der linken Ecke nicht ursprünglich. Sie ist eine echt orientalische Hinzufügung, wie sie in gleicher Weise häufig auf persischen und indischen Miniaturen vorkommt. Ohne Rücksicht auf die Perspektive, ohne Zusammenhang mit der sonstigen Darstellung wird so ein leeres Stück des Hintergrundes ausgefüllt und belebt. Hier sind die Pflänzchen in Anlehnung an die Blumen des Wiesengrundes gezeichnet; aber die scharfen Konturen, die in der sonstigen Miniatur fehlen, und die unbehilfliche Zeichnung weisen auf eine andere Hand hin, auf dieselbe spätere Hand, die in der rechten Ecke das Schriftband angebracht und seinen roten Hintergrund mit kleinen Blumenranken verziert hat. Hierzu kommt, daß sich auf den Blättern der Blumenstaude und im Gewandmuster dieselbe weiße Deckfarbe findet, daß das Gold des Stoffmusters mit dem Gold der Schriftborte und der Randleiste vollständig übereinstimmt. Auch der scharf umrissene goldene Ohrring scheint später hinzugefügt worden zu sein. Ohne das prächtige Gewandmuster würde die Miniatur einen einheitlicheren Eindruck machen. Der unvermittelte Kontrast, der

zwischen diesem in die Augen fallenden Kleidungsstück und der sonstigen einfachen und abgetönten Farbenskala besteht, würde fortfallen; wir begreifen nun, warum die schwarzweiße Reproduktion im Burlington-Magazine einen einheitlicheren und künstlerischen Eindruck macht als das Original und die hier wiedergegebene farbige Abbildung; wir empfinden das aufdringliche Muster auf der Miniatur als eine Störung ihrer einheitlichen Harmonie in Zeichnung und Farbentönung.

Wer war der Künstler? Die Inschrift des später hinzugefügten Schriftbandes lautet: »Arbeit des Ibn Muezzin, der zu den berühmten Meistern der Franken gehört.«[1]) Ein berühmter europäischer Künstler, der merkwürdigerweise den orientalischen Namen Ibn Muezzin, d. h. Sohn des Gebetsausrufers, trägt, soll danach der Verfertiger sein. Gab es um die Wende des XVI. Jahrhunderts vielleicht in Konstantinopel einen christlichen Maler, der, zum Islam übergetreten, den muslimischen Namen Ibn Muezzin führte? Ist dieser Name die Übersetzung eines abendländischen? Wir stehen von jedem Versuch ab, diese Fragen beantworten zu wollen; nur soviel ist sicher: auch lange nach der Verfertigung, als die Miniatur in das Album eines Kunstfreundes sorgfältig eingereiht wurde, war dieser sich darüber klar, daß es sich um die Arbeit eines berühmten abendländischen Künstlers handelte.

Martin hält Gentile Bellini für den Verfertiger. Der Künstler war bekanntlich auf die Bitte des Sultans Muhammeds II. hin, ihm einen tüchtigen Maler zu schicken, von der Signoria von Venedig im September 1479 nach Konstantinopel gesandt worden und hielt sich dort bis Dezember 1480 auf. Nähere Auskunft über seine künstlerische Tätigkeit am großherrlichen Hofe verdanken wir, abgesehen von Vasari (Le Vite. Edit. Milanesi III, S. 166) und Ridolfi (Le Maraviglie dell' Arte, 1648, S. 40) dem aus Vicenza gebürtigen und in Konstantinopel ansässigen Angiolello, der in seiner »Historia Turchesca« interessante Einzelheiten darüber berichtet.[2]) Er erzählt, daß Bellini zuerst für den Sultan eine Zeichnung von Venedig anfertigte und dann seine Privatgemächer im Serail mit galanten Szenen schmückte. Ferner porträtierte er für ihn eine Reihe von Persönlichkeiten, besonders solche, die stattliche und schöne Leute waren. Nicht erwähnt Angiolello die Bildnisse des Großherrn selbst, von denen sich eins in der Sammlung Layard in Venedig erhalten hat, während ein zweites verschollenes im Besitze von Paolo Giovio war und als Vorlage für den Stich in seiner Porträtgalerie (»Elogia virorum illustrium«) diente.[3]) Auch von der Porträtmedaille spricht er nicht; denn sie ist von Bellini erst nach seinem Fortgange von Konstantinopel gefertigt worden. Der ganze Kunstbesitz des Fürsten und darunter viele Werke Bellinis wurden unter seinem Nachfolger, dem bigotten Bayazid, bei seinem Regierungsantritt im Basar verkauft und kamen, wie Angiolello erzählt, zum größten Teil in den Besitz venezianischer Kunsthändler.[4])

Von seinem einjährigen Aufenthalte in Konstantinopel brachte der Künstler eine reiche Sammlung von Skizzen figürlicher, architektonischer und antiquarischer Art[5]) in

[1]) Nach der von Herrn Dr. Eugen Mittwoch gütigst besorgten Übersetzung.

[2]) »H. T. di Gio Maria Angiolello Schiavo et altri schiavi dall' anno 1429 sin al 1513.« Manuskript der Bibliothèque Nationale in Paris. Vgl. L. Thuasne: Gentile Bellini et Sultan Mohammed II, notes sur le séjour du peintre vénitien à Constantinople. Paris 1888.

[3]) Abgeb. bei Thuasne, a. a. O. S. 32.

[4]) Das Layardsche Sultansporträt kam Mitte des vorigen Jahrhunderts bei einer venezianischen Familie zum Vorschein.

[5]) Bellini zeichnete die Basreliefs der seit 1695 bis auf den Sockel verschwundenen Säule des Theodosius. Vgl. Thuasne, a. a. O. S. 42.

GENTILE BELLINI

JUNGER TÜRKISCHER SCHREIBER, MINIATUR

IM BESITZ VON DR. F. R. MARTIN, KONSTANTINOPEL

FARBIGER LICHTDRUCK

عمل این مؤذن که از استادان مشهور فرنگ است

die Heimat mit. Mit Vorliebe hat er, gestützt auf dieses Material, in seinen späteren Bildern orientalisches Leben und Treiben, an Konstantinopel erinnernde landschaftliche und figürliche Staffage wiedergegeben, wie die Gemälde für die Scuola di S. Giovanni Evangelista und vor allem sein letztes Bild, die unvollendet gebliebene Predigt des hl. Markus in der Brera, beweisen. Gustav Ludwig hat ermittelt, daß er sein Skizzenmaterial zweien seiner Schüler vermachte.[1]) Aber schon vorher haben zeitgenössische Künstler Bellinis orientalische Skizzen benutzt; z. B. Pinturicchio, dessen Orientalen in einem Lünettenbilde des Appartamento Borgia, der Disputation der hl. Katharina, nachweislich (vgl. Ricci a. a. O.) auf Bellinische Zeichnungen zurückgehen. Während man eine Reihe von Kopien nach solchen Zeichnungen kennt,[2]) haben sich im Original nur zwei, und zwar im British Museum, erhalten, die sitzende Figuren, einen Janissar und eine türkische Frau, wiedergeben[3]) und neben den sonstigen Werken des Meisters von der höchsten Bedeutung sind.

Unbestreitbar ist die Tracht des jungen Türken auf der Miniatur die der Zeit Muhammeds II.; sie entspricht vollkommen den türkischen Figuren Bellinis und anderen Illustrationen dieser Epoche.[4]) Der gleiche gewaltige Turban findet sich auf dem Layardschen Porträt des Sultans, die hohe geriefelte Mütze in der Mitte zwar nicht bei diesem, wohl aber bei jenem Bildnis, das in Giovios Besitz war. Der charakteristische Rock mit engen, faltigen Ärmeln, der Mantel mit umgeschlagenem Kragen und langen Lappen über den Armschlitzen ist die Tracht des türkischen Soldaten auf der Zeichnung des British Museums. Beide Kleidungsstücke bilden das Kostüm des sogenannten Prinzen Djem[5]) auf dem erwähnten Bilde des Pinturicchio, jener jugendlichen Figur in Vorderansicht, die rechts neben dem Thron steht. Bei diesem ebenso wie bei anderen so gekleideten Figuren fällt der Umstand auf, daß der Rock reich gemustert ist, daß aber der ärmellose Mantel aus einfarbigem, ungemustertem Stoff besteht. Dies dürfte auch für die Richtigkeit unserer Vermutung sprechen, daß das reiche Mantelmuster des jungen Schreibers auf der Miniatur erst später hinzugefügt worden ist. Seine Kleidung stimmt dann fast vollständig mit der der direkt und indirekt auf Bellini und seinen Konstantinopler Aufenthalt zurückgehenden Figuren überein.

Unseres Erachtens steht nichts im Wege, die Miniatur mit Gentile Bellini in Zusammenhang zu bringen. Rein äußerlich beweisen seine Kompositionen, daß er mit Vorliebe Figuren in Profilstellung wiedergab (vgl. die Reihen von Profilköpfen auf dem Gemälde der Wiederfindung des Kreuzes vom Jahre 1500 in der Akademie in Venedig). Die Feinheit und Akkuratesse in der Wiedergabe des Turbans, in der Modellierung des Kopfes und der Hände sprechen für das Werk eines bedeutenden und dabei realisti-

[1]) Corrado Ricci: Pinturicchio. London 1902, S. 111 ff.

[2]) Eine solche, früher fälschlich dem Bellini zugeschriebene, aber auf ihn zurückgehende Zeichnung des Städelschen Instituts in Frankfurt bildet die Vorlage für den links vom Thron stehenden Orientalen auf dem erwähnten Bilde des Pinturicchio. Abgeb. bei Ricci, a. a. O. S. 113.

[3]) Abgeb. bei Thuasne, a. a. O. S. 46 und in der Revue de l'Art Nr. 106 (Charles Diehl, La Peinture orientaliste en Italie).

[4]) Vgl. die türkischen Figuren bei Breydenbach (Opus transmarinae peregrinationis, Mainz 1484), bei G. Laoursin (Obsidionis Rhodiae urbis descriptio, Ulm 1496), in den etwas späteren Arbeiten des Melchior Lorch und des Kok van Alst.

[5]) Daß hier nicht der flüchtige Sohn Muhammeds II., der 1489 nach Rom kam, dargestellt zu sein braucht, darauf hat im Gegensatz zu Stevenson (Pinturicchio, Rom 1897) Ricci a. a. O. hingewiesen.

schen, scharf beobachtenden Künstlers. Eines solchen würdig ist die charakteristische Auffassung, ist die geistreiche Wiedergabe des schreibenden oder vielmehr des vor dem Schreiben nachsinnenden Jünglings, dessen Blick unter hochgezogenen Brauen bei scharfem Nachdenken über das Buch hinwegschaut, ehe er im nächsten Moment dem gefaßten Gedanken durch den Griffel Ausdruck geben wird. Bei dem Sultansporträt der Sammlung Layard ist gleichfalls die Fähigkeit bewundernswert, mit der der Künstler den geistig bedeutenden, aber zugleich verbrauchten und gebrochenen Herrscher wiederzugeben vermocht hat (Muhammed starb im folgenden Jahre). Auch rein äußerlich kann man in der Form der Ohren, in der minutiösen Wiedergabe des Turbanstoffes eine Ähnlichkeit zwischen beiden Arbeiten konstatieren, wie sie Martin mit Recht zwischen den Zeichnungen des British Museums und der Miniatur hervorgehoben hat. Wenn es sich bei der Miniatur, was in hohem Maße wahrscheinlich ist, um ein Originalwerk Gentile Bellinis handelt, so besitzen wir in ihr die einzige in Konstantinopel geschaffene Arbeit des Künstlers, die sich dort bis zur Gegenwart erhalten hat, bis sie von dem geschulten Auge des jetzigen Besitzers entdeckt wurde.

Daß ein Angehöriger der großherrlichen Familie dargestellt ist, scheint uns wenig wahrscheinlich; denn die Kostbarkeit des Gewandes, die sich als eine spätere Übermalung erwiesen hat, kann nicht mehr dafür sprechen. Wir möchten einer anderen Vermutung Raum geben. Bekanntlich sandten die unterworfenen christlichen Völker dem Großherrn alljährlich eine bestimmte Zahl von Knaben, die, zum Islam bekehrt, bis zum 15. bis 16. Lebensjahre im Serail blieben, um dann je nach ihren Fähigkeiten dem Kriegerstande oder einem anderen Berufe zugeführt zu werden. Die Blüte dieser jungen Leute bildete eine Art von Pagenkorps, empfing eine sorgfältige Erziehung und wurde in den höfischen Wissenschaften unterwiesen, vor allem auch in der Kalligraphie, Musik und Dichtkunst.[1]) Gentile Bellini ist bei seinem Aufenthalt im Serail unzweifelhaft in vielfache Berührung mit diesen Pagen gekommen, die ihn vielleicht auch ihrer Herkunft wegen als ehemalige Christen interessiert haben. Das blonde Haar und der Gesichtstypus sprechen für eine nichttürkische Herkunft des jungen Schreibers, machen es nicht unwahrscheinlich, daß wir es mit dem Bildnis eines besonders intelligenten Pagen am Hofe Muhammeds zu tun haben. Im Vergleich zu dem künstlerischen Wert des geistvollen Blattes kann freilich die Kenntnis, wer etwa auf ihm dargestellt ist, nur von untergeordneter Bedeutung sein.

[1]) Eine eingehende Schilderung dieses Pagenkorps findet sich bei Chalcondyle: Histoire générale des Turcs, Paris 1662, II, S. 52ff.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI