



Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

N^o 35844.

30M^o

5 22. 13 25 - 18 -

JAHRBUCH
DER
KÖNIGLICH PREUSZISCHEN
KUNSTSAMMLUNGEN



DREISZIGSTER BAND



BERLIN 1909

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Reigebunden: 1 Reiheft.

Herausgeber: W. BODE, M. J. FRIEDLÄNDER, H. v. TSCHUDI, H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

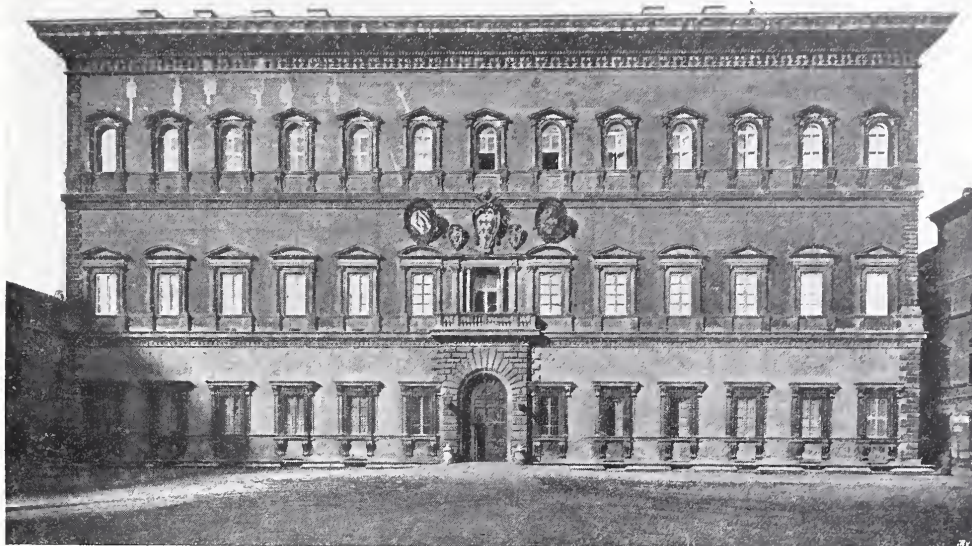
INHALT

Bertaux, Émile. Bilder spanischer Quattrocentisten in Berlin: II. Das katalanische St.-Georg-Triptychon aus der Werkstatt des Jaime Huguet . . .	187
Mit einer Tafel in Lichtdruck und einer Textabbildung.	
Bode, Wilhelm. Die Wachsbüste einer Flora im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin — ein Werk des Leonardo da Vinci?	303
Mit einer Tafel in Farbenlichtdruck und neun Textabbildungen.	
Bode, Wilhelm. Maffeo Olivieri, ein venezianischer Kleinbronzenkünstler der Renaissance	81
Mit einer Tafel in Lichtdruck und sechs Textabbildungen.	
Dehio, Georg. Der Meister des Gemmingendenkmals im Dom zu Mainz . .	139
Mit elf Textabbildungen.	
Friedländer, Max J. Bernaert van Orley:	
II. Orleys Tätigkeit zwischen 1515 und 1520.	9
Mit zwei Tafeln in Lichtdruck und sechzehn Textabbildungen.	
III. Orleys Tätigkeit zwischen 1521 und 1525.	89
Mit einer Tafel in Lichtdruck und zehn Textabbildungen.	
IV. Orleys Tätigkeit von 1526 bis 1540	155
Mit einer Tafel in Lichtdruck und sechzehn Textabbildungen.	
Friedländer, Max J. Bruegel-Zeichnung. (Notiz)	153
Mit einer Doppeltafel in Lichtdruck.	
Friedländer, Max J. Eine Dürer-Zeichnung von 1514. (Notiz)	219
Mit einer Tafel in Lichtdruck.	
Hadeln, Detlev Freiherr von. Ein Rekonstruktionsversuch des Hochaltars Donatellos im Santo zu Padua	35
Mit zehn Textabbildungen.	
Hamann, Richard. Die Kapitelle im Magdeburger Dom.	
Mit sieben Tafeln in Lichtdruck und einhundertzweiundfünfzig Textabbildungen.	
I. Prinzipien der Kapitellbetrachtung	56
II. Kapitelltypen im Magdeburger Dom und die Entwicklung des mittelalterlichen Kapitells	59
III. Die Meister der Kapitellplastik:	
a. Der Meister der breitlappigen Kelchblockkapitelle des Chorumganges	68
b. Der Meister der Rankenkapitelle.	74
c. Westfälisch-rheinische Meister:	
α. Der westfälische Meister der Münsterer Vorhalle.	108
β. Der mittelhheinische Meister der Münsterer Vorhalle	110
γ. Der niederrheinische Meister der Münsterer Vorhalle. . . .	113

d. Der Meister des Magdalentympanons	120
e. Der französische Meister	129
Hochgotik und figürliche Kapitellplastik	137
IV. Organisation der Arbeit:	
a. Zustände	193
b. Ergänzungen und Anpassungen	196
c. Atelier- und Baubetrieb.	206
V. Baugeschichte:	
1. Chorumgang und Kapellenkranz	208
2. Seiten- und Querschiffe.	236
3. Der Bischofsgang	244
4. Der Hochchor	252
5. Hochschiff des Nordtranseptes	261
6. Südtransept, Mittelschiff, Seitenschiffe und Türme	263
Loga, Valerian von. Bilder spanischer Quattrocentisten in Berlin: I. Ein unbeachtetes Werk von Jacomart Baçó und der Altar der Vergós in Grannollers del Vallés	179
Mit vier Textabbildungen.	
Meller, Simon. Zur Entstehungsgeschichte des Kranzgesimses am Palazzo Farnese in Rom	1
Mit zwei Textabbildungen.	
Pauli, Gustav. Eine Kaltnadelradierung von Hans Sebald Beham. (Notiz) .	220
Mit einer Tafel in Lichtdruck.	
Roosval, Johnny. Benedikt Dreyer, ein Lübecker Bildschnitzer im Anfang des XVI. Jahrhunderts	271
Mit elf Textabbildungen.	
Sarre, Friedrich. Ein neues Blatt von Rembrandts indischen Zeichnungen .	283
Mit einer Tafel in Lichtdruck und fünf Textabbildungen.	
Schottmüller, Frida. Arnolfo di Cambios Skulpturen am Florentiner Dom	291
Mit einer Tafel in Lichtdruck und sieben Textabbildungen.	
Weisbach, Werner. Eine Farbenskizze Tiepolos für die Kirche SS. Faustino e Giovita in Brescia	221
Mit einer Tafel in Lichtdruck und neun Textabbildungen.	

BEIHEFT

Fabriczy, Cornelius von. Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento	1
Mit zweiundzwanzig Textabbildungen.	
Frey, Karl. Studien zu Michelagnolo Buonarroti und zur Kunst seiner Zeit. III	103
Mayer, August L. Der Racionero Alonso Cano und die Kunst von Granada	89



Palazzo Farnese in Rom

ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES KRANZGESIMSES AM PALAZZO FARNESE IN ROM

VON SIMON MELLER

Die Entstehungsgeschichte des berühmten Farnesischen Kranzgesimses erzählt Vasari in den Viten des jüngeren Antonio da San Gallo und des Michelangelo ausführlich, wenn auch mit dem bei ihm oft fühlbaren Mangel an Präzision. Persönlich an der Konkurrenz beteiligt, muß er vom Gang der Dinge genau unterrichtet gewesen sein, und seine Erzählung macht überdies den Eindruck der Objektivität und Verlässlichkeit. Als der Fassadenbau — erzählt er — bis zum Gesims gediehen war, wollte der Papst Paul III., der eine möglichst schöne und reiche Bekrönung für seinen Familienpalast wünschte, außer dem Gesimsprojekt des Antonio da San Gallo Entwürfe von anderen Künstlern sehen, um den Antonio mit der Ausführung des gelungensten betrauen zu können. An der Konkurrenz beteiligten sich Perino del Vaga, Fra Sebastiano del Piombo, Michelangelo Buonarroti und Giorgio Vasari. Michelangelo kam nicht persönlich, sondern schickte seinen Entwurf durch Vasari und ließ sich mit seinem Unwohlsein entschuldigen. Die Zeichnungen wurden dem Papste im Beisein des Antonio vorgelegt; Michelangelos Projekt gefiel ihm am besten. Antonio machte das alles in übler Laune mit¹⁾. In der Vita des Michelangelo erzählt dann Vasari weiter, daß der Papst das Kranzgesims dem Michelangelo übertrug, der sich dem Auftrag nicht entziehen konnte und ein sechs Ellen langes Holzmodell in den Original-

¹⁾ Vasari, Le Vite. Ed. Milanesi V, S. 470.

maßen machen ließ. Das Modell wurde an eine Ecke des Palastes aufgesetzt, und da es allgemein gefiel, das Gesims danach ausgeführt. Und nachher, da Antonio starb, wollte der Papst, daß Michelangelo sich um den ganzen Bau bekümmere¹⁾.

Die zwei Stücke der Vasarischen Erzählung passen nicht präzise aneinander, und ihre Lücke können wir nur mit vagen Hypothesen ausfüllen. Im ersten Stück endigt die Erzählung damit, daß das Gesimsprojekt des Michelangelo dem Papst am meisten gefallen, die Ausführung aber dem Antonio vorbehalten blieb; das zweite Stück dagegen ist wohl nur so zu verstehen, daß schon bei Lebzeiten Antonios die Ausführung an Michelangelo übertragen wurde. Man könnte nun annehmen, daß die von Vasari erwähnte Verstimmung wegen der fremden Konkurrenz den Antonio bewog, die Ausführung des Michelangeskes Projektes abzulehnen und der Papst sich gezwungen sah, auch die Ausführung dem letzteren zu übergeben. Und wenn man im Ausmalen des Vorganges noch weitergehen wollte, könnte man denken, daß Antonio auch Gründe seiner Weigerung angab und seine Bedenken gegen den Plan des Rivalen vortrug und daß der Papst, um sich zu beruhigen, die Ausführung und Aufstellung eines Holzmodells von Michelangelo verlangte. Denn daß diese Vorsicht höchst auffallend und Michelangelos Naturell und künstlerischen Gepflogenheiten vollkommen fremd ist, ist schon bemerkt worden; wir wissen auch aus anderer Quelle, daß es auf direkten Wunsch des Papstes — *per satifare Sua Beatudine* — geschah²⁾. Mit dieser Hypothese gewännen die etwas unklaren Wendungen Vasaris konkreten Sinn, und man könnte sich dabei beruhigen, bis eventuelle neue Dokumente sie bekräftigen oder umstoßen würden.

In der neueren, seit 1875 datierenden Michelangeloliteratur wird dieser Vorgang durch Heranziehung eines Briefkonzeptes kompliziert, in welchem Michelangelo den ursprünglichen Gesimsentwurf des Antonio einer »vernichtenden« Kritik unterzieht. Das Brouillon des an den Papst gerichteten Briefes wurde von Gotti³⁾ und von Milanese⁴⁾ publiziert. Seither wird es in den Michelangelobiographien allgemein verwendet, doch verschieden datiert und kommentiert. Gotti rückt es erst nach der Konkurrenz ein; Springer meinte, es sei früher eingereicht worden, und die Konkurrenz war wahrscheinlich eben eine Folge dieser Kritik⁵⁾; der neueste Biograph, Mackowsky, glaubt, es ist ein Begleitschreiben gewesen, welches Michelangelo mit seiner Zeichnung zugleich dem Papst durch Vasari übersendet hatte⁶⁾. Die Differenz in der Datierung (1544 oder 1546) und in der Einschaltung des Briefes hat allerdings keine große Bedeutung; auffallend ist aber, daß der Brief, dessen eminente Wichtigkeit so oft betont wird, nur irgendwie eingeschaltet, dann aber meist nicht weiter behandelt wird.

Es ist ein ziemlich langer Brief, in welchem über das Gesimsprojekt ausführliche, methodische Kritik gefällt wird. Wir haben sonst nichts Ähnliches von Michelangelo, und man müßte meinen, daß wir durch dieses Schriftstück tiefe Einblicke in die Architekturtheorie des Meisters gewinnen könnten. Woher kommt es, daß die Biographen sich diese einzige Gelegenheit entgehen lassen? Geymüller, der allein sich mit diesem Briefe ernstlich auseinandergesetzt und das bequeme Verschweigen der Schwierigkeiten

¹⁾ Vasari, a. a. O. VII, S. 223.

²⁾ Brief Mochis an Pier Luigi Farnese. Zit. Gotti, *Vita di Michelangelo* I, S. 294.

³⁾ Gotti, a. a. O. I, S. 292.

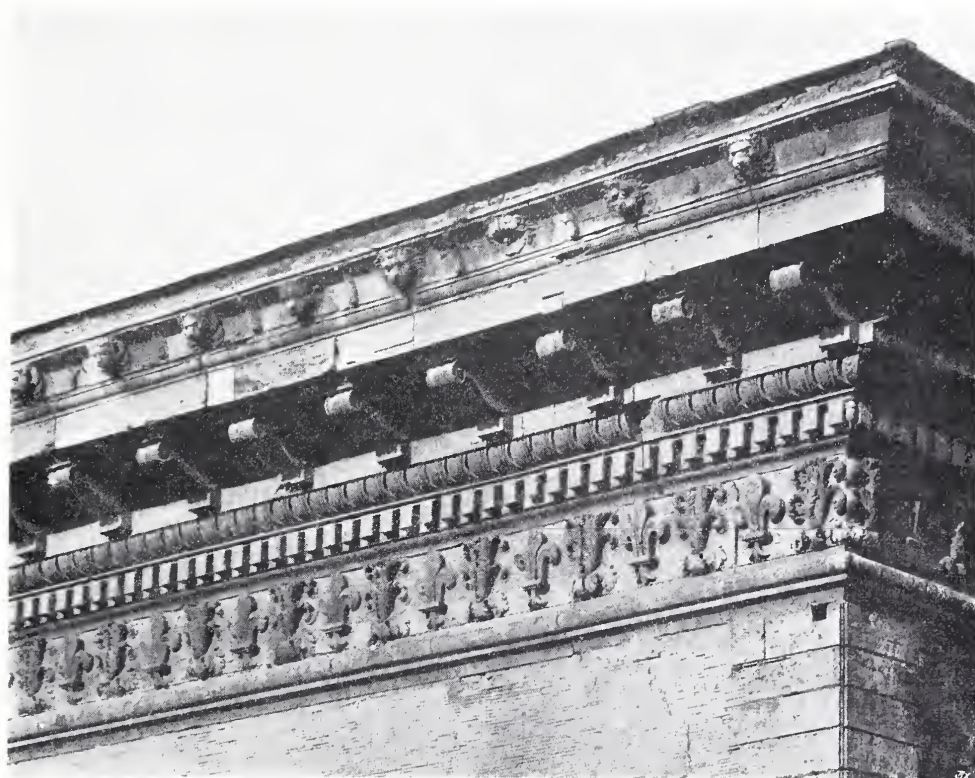
⁴⁾ Milanese, *Le lettere di Michelangelo*, Nr. 441.

⁵⁾ Springer, *Raffael und Michelangelo*, III. Aufl., II, S. 331.

⁶⁾ Mackowsky, *Michelagnolo* S. 326.

perhorresziert hat, gibt uns die Antwort. »Prüft man Michelangelos eigene Werke auf Grund dieser Regeln — schreibt Geymüller —, so müßte er gegen sich einen viel strengeren Tadel aussprechen als über die Werke San Gallos. *Man verstummt geradezu vor solchen Widersprüchen*¹⁾».

Eigentlich muß man die Sachlage noch schärfer formulieren. Die in diesem Briefe enthaltenen architektonischen Regeln und Grundsätze stehen nicht nur mit der Praxis Michelangelos im vollsten Widerspruch, sondern auch mit seiner theoretischen Auffassung, soweit wir dieselbe durch zerstreute eigene Bemerkungen und Zeugnisse der



Kranzgesims am Palazzo Farnese in Rom

Zeitgenossen kennen. Der Brief kritisiert das Gesimsprojekt auf strengster vitruvianischer Grundlage; er zählt die sechs Anforderungen auf, die im zweiten Kapitel Vitruvs an ein gutes Gebäude gestellt werden; führt dann aus, daß das Projekt keiner dieser sechs Forderungen entspricht, mithin schlecht sei. Nun ist Michelangelo als Vitruvianer von reinstem Wasser doch eine kaum zu begreifende Erscheinung. Charakterisiert ihn doch Vasari, der als Zeitgenosse, als Architekt, als sein Schüler in der Architektur wohl unser maßgebendster Zeuge sein muß, eben mit den Worten, daß »nella novità di sì belle cornici, capitegli, ecc. fece assai diverso da quello, che di misura, ordine e regola facevano gli uomini, secondo il comune uso, e secondo *Vitruvio* e le antichità . . . Onde gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obbligo, avendo egli rotti i lacci e le

¹⁾ von Geymüller, Michelagnolo als Architekt S.46.

catene delle cose che per via d' una strada comune eglino di continuo operavano¹⁾«. Wenn also Michelangelo schon von seinen Zeitgenossen als entschiedener Antivitruvianer gekannt und gerühmt wurde, wenn alles, was wir von ihm kennen, diese Auffassung bekräftigt, wenn weder in seinen Werken noch in seinem schriftlichen Nachlaß etwas aufgetrieben werden kann, was nur entfernt an vitruvianische Studien mahnen könnte — wie ist es möglich, daß er sich hier auf die von ihm verworfene Basis stellt? Geymüller konstatiert den Widerspruch und gesteht, daß er keine Erklärung dafür findet. Andere gehen darüber stillschweigend hinweg oder wollen ihn durch läppische Zumutungen an Michelangelo lösen.

Wenn wir aber den Brief aufmerksamer durchlesen, stoßen wir auf noch auffallendere und ganz sonderbare Ungereimtheiten. Springer nannte den Brief eine *vernichtende* Kritik, und dieses Wort erbt sich durch die Michelangeloliteratur wie ein ewiges Epitheton ornans fort. Ist denn diese Kritik wirklich vernichtend? Heath Wilson²⁾, Symonds³⁾ und besonders Geymüller⁴⁾ fanden sie mindestens ungerecht; und wenn man sich vor dem großen Namen Michelangelo nicht gescheut hätte, würde man sie mit viel härteren Beiworten versehen haben. Sie besteht nämlich aus nichts anderem als aus verworrenen Umschreibungen der an sich nicht sehr präzisen vitruvianischen Forderungen; ist kleinlich, pedantisch, schülerhaft und keineswegs überzeugend.

Wenn man sich Michelangelos wuchtige Art, zu kritisieren, die sich nie in Allgemeinheiten verliert, und überhaupt seine Vehemenz recht lebhaft vorstellt, so muß es einem vollends unmöglich erscheinen, daß diese platte, wässerige, charakterlose und nur boshafte Kritik von ihm herrühren sollte. Es ist eigentlich zu verwundern und für das zähe Leben der Druckfehler und verwandter Überlieferungen bezeichnend, daß man diese Vermutung noch nie laut werden lassen. Einmal laut geworden, bieten sich Beweise in Fülle, die die Vermutung fast zur Gewißheit erheben.

Milanesi begleitet in seiner Ausgabe den Brief mit folgender Bemerkung: »Che questa lettera sia veramente scritta dalla mano di Michelangelo, non ci pare da mettere in dubbio; solamente dubitiamo che non sia stata composta da lui, parendoci d' una forma spesso non solo diversa da quella di Michelangelo, ma ancora dalla toscana.« Milanesi, dessen Ausgabe jetzt schlechthin als »unkritisch« abgetan wird, ist hier allerdings kritischer als die späteren Michelangelobiographen, die — mit Ausnahme Symonds' — selbst seine Anmerkung unbeachtet ließen. Aber auch Symonds, um ja nicht auf die richtige Spur zu kommen, fügt gleich hinzu: »By adopting and transcribing the report, Michelangelo made himself responsible for its contents⁵⁾.« Daß die Sprachformen dieses Briefes nicht nur von dem Michelangelesken, sondern überhaupt vom toskanischen Sprachgebrauch abweichen, ist so evident, daß es auch einem Nichtitaliener auffallen muß. Aber auch abgesehen vom Dialektischen, sind die Worte, Wendungen, Satzbau und Gedankengang dieses Briefes der Art Michelangelos vollkommen fremd. Die Sache so aufzufassen, wie Symonds und wohl auch Milanesi getan, daß nämlich Michelangelo den Brief durch jemanden aufsetzen ließ und abschrieb, steht auch nicht an. Wir haben ja eine Menge Briefe und Dokumente von

¹⁾ Vasari, a. a. O. VII, S. 193.

²⁾ Heath Wilson, *Life and Works of Michelangelo* S. 457.

³⁾ Symonds, *The Life of Michelangelo II*, S. 206.

⁴⁾ A. a. O. S. 46.

⁵⁾ Symonds, a. a. O. II, S. 205.

seiner Hand; dies wäre der einzige Fall, wo er sich fremder Hilfe bedient hätte. Und ist dies von ihm vorauszusetzen, der eine so kräftige, eigenartige Sprache schrieb, der in Vers und Prosa sich als einen bedeutenden Stilisten zeigt und der doch die fremde Hilfe wahrlich nicht nötig hatte? Ist es möglich, daß er, der seine Meinungen gerne kraftvoll aussprach, sich dazu hergegeben hätte, dieses in Auffassung und Inhalt seinen Überzeugungen vollkommen widersprechende, in der Form kraft- und geistlose Schriftstück abzuschreiben und dem Papst als sein Eigenes zu unterbreiten? Wer mit Michelangelos Wesen vertraut ist, muß diese Möglichkeit entschieden abweisen.

Der einzige Grund, der für Michelangelo spräche, wäre die Handschrift. Ich konnte sie leider nicht nachprüfen. Als Gotti und Milanesi den Brief publizierten, befand er sich im Besitze des Cav. Palagi; wohin er nach dem Tode des Eigentümers gekommen, darüber konnte man mir in Florenz an maßgebendster Stelle keine Auskunft geben. Aber in dieser Hinsicht genügt ja Milanesis Gewähr vollkommen. Doch was bedeutet die Handschrift, da dem Briefe — wohlbemerkt — jede Unterschrift fehlt? Nur so viel, daß wir in Michelangelos Abschrift einen Brief besitzen, dessen anonymen Verfasser keineswegs er, sondern irgendein eingefleischter Vitruvianer ist und worin dem Papste die abfällige Beurteilung irgendeines Gesimsprojektes unterbreitet wird.

Denn daß der Brief nicht vom ursprünglichen Gesimsentwurf Antonios handeln kann, versteht sich nach dem Gesagten von selbst. Antonio war füglich der beste Vitruvianer unter den zeitgenössischen Architekten; von dieser Seite war er wohl unverwundbar. Wir besitzen seine Zeichnung zum Gesims nicht; aber es genügt ein Blick auf die Gesimse seiner erhaltenen Bauten, um es für ausgeschlossen zu halten, daß der Brief sich auf ihn beziehen sollte. Ihm konnte selbst der verblendete, gehässigste Gegner »qualità barbara, bastarda« usw. nicht vorwerfen. Übrigens fällt ja mit der Autorschaft Michelangelos auch der Bezug auf Antonio von selbst. Nur war es eine gar zu wunderliche Annahme, eben Michelangelo hätte den Antonio getadelt, daß er sich nicht an Vitruvs Regeln, an die drei Ordnungen, gehalten, daß er seinen Capriccios gefolgt und gar ein übermächtiges Gesims entworfen habe!

Wenn nun dieses Schriftstück weder von Michelangelo stammt, noch auf Antonio sich bezieht, so wäre die Frage, was es denn bedeutet und von wem es herkommt. Auch diese zwei Fragen kann man mit großer Wahrscheinlichkeit beantworten.

Die Tatsache, daß Michelangelo den Brief abgeschrieben, beweist, daß er irgendein Interesse daran gehabt haben mag. Am nächsten liegt die Annahme, daß darin von seinem eigenen Gesims verhandelt wird. Und wenn wir den Brief von diesem Standpunkte aus durchlesen, so erscheint diese Annahme höchst wahrscheinlich. Von orthodox-vitruvianischer Seite, mit einer Dosis feindlicher Voreingenommenheit, konnte man von seinem Gesims alles behaupten, was in dem Briefe steht, daß es nämlich nicht nach Vitruvs Regeln gemacht, also barbarisch ist, daß es viel Kosten verursacht und durch sein ungeheures Gewicht die Fassade des Palastes stürzen wird, daß es keiner der drei Ordnungen angehört, daß die einzelnen Teile untereinander kein richtiges Verhältnis haben, daß das Gesims im Vergleich zur Fassade überaus groß ist, und daß alles aus seiner momentanen Willkür geflossen, secondo el capriccio che gli è tocco.

Unter den vagen und subjektiven Vorwürfen finden sich zwei konkrete: nämlich, daß das Gesims unmögliche Kosten verursacht und durch sein Gewicht die Fassade umstürzen wird, »che la minaccia di una grossa spesa da non finir mai detta opera« und »che la minaccia tirare quella facciata del palazzo a terra«. Nun besitzen wir einen Brief, den sein Freund Giovan Francesco Ughi am 14. Mai 1547 von

Florenz aus an Michelangelo richtete, und worin er ihn aufmerksam macht, daß der Maler Jacopo del Conte mit der Frau des Nanni di Bacio Bigio daselbst angelangt sind und ihm allerhand Übles nachreden. Unter diesen Beschuldigungen befinden sich beide aus unserem Schriftstück zitierten; die erste wohl nur ganz allgemein, die zweite aber speziell auf sein Kranzgesims bezogen. Es heißt: »che voi fate butare via infinita quantità di danari« und »che voi avete fatto un modello d' una cornice al palazzo di Farnese tanto grande, che, ancora sia di legno, s' è avuto a puntellare la facciata; che a ogni modo voi aviate a far rovinar detto palazzo¹⁾«. Das beweist, daß diese Beschuldigungen im Kreise Nanni di Bacio Bigios und wohl überhaupt in den Michelangelo feindlichen römischen Architektenkreisen gegen sein Gesims zirkulierten und daher das fragliche Schriftstück eigentlich sicher als auf ihn bezüglich aufgefaßt werden muß.

Nun liegt der Gedanke nahe, daß der Verfasser des an den Papst gerichteten Schreibens eben Nanni di Bacio Bigio sein könnte, der nach Ughis Mitteilung sich schon als Michelangelos siegreicher Rivale gebärdet und sich rühmt, »che ha favore appresso al Papa quanto voi«. Doch finden sich sonst für diese Annahme keine Beweise. Dagegen kann uns das Schreiben selbst auf anderer Spur zum Ziele führen. Wie schon gesagt, ist es in der Hauptsache eine Umschreibung der vitruvianischen Postulate und besteht zum Teil aus ins Italienische übersetzten Vitruvzitaten. Ein Vergleich mit den in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erschienenen italienischen Vitruvübersetzungen lehrt, daß der Verfasser des Briefes sich an keine der gedruckten Vitruvübersetzungen gehalten hat. Dagegen existiert eine handschriftliche, im Druck nie erschienene Übersetzung von Giovanni Battista da San Gallo, il Gobbo, die mit dem Briefe in engstem Zusammenhang steht²⁾. Nicht, daß der Verfasser des Briefes diese Handschrift wörtlich benutzt hätte, sondern Brief und Übersetzung stimmen im Sprachgebrauch so genau überein, daß sie nur von einer und derselben Hand stammen können. Zum Beweis möge hier der letzte Passus des Briefes stehen.

Der Brief (nach Milanesi):

Egli è un altro grado di distribuzione quando l' opera sarà fatta secondo l' uso del patre della famiglia, et secondo l' abundanzia de' danari, et secondo l' eleganzia e degnità sua, li edificii sieno ordinati alti; imperò che altrimenti si uede che bisogna costituire le case della città et altrimenti quelle delle possessione rustice, doue si ripongano li frutti; non al medesimo modo alli usurai, altrimenti alli ricchi et dilicati e potenti, e' quali con le loro cogitazione gouernano la republica; atte a quell' uso siin collocate. Le distribuzione delli edificii senza manco son da fare che siino atte secondo el grado di tutte le persone.

Battistas Vitruv:

Anchora un altro grado di distributione quando all' uso del patrone della famiglia et alla copia de soi danari et alla eleganzia della sua degnità si facino alti li edificij Impero che altrimenti si uede chi bisogna costituire apalazi de la città et altrimenti quelli delepossessione rustici doue siripongano li frutti. e nonne almedesimo modo quelli de li usuraj et altrimenti quelli de beati et dilicati Ma alli potenti e quali colle loro cogitationj gouernano la republica. A queluso sien collocate. La distributione deli edificij certamente son da fare acte secondo el grado di ciasceduna Persona.

¹⁾ Gotti, a. a. O. I, S. 310.

²⁾ Marco Lucio Vitruvius Pollione a Cesare Avgvsto de Architectvra. Traducto di latino in lingua toscana per Joane Baptista Dasangallo. — Roma, Bibl. Corsiniana, Cod. Nr. 1846.

Noch evidentere wird der Zusammenhang, indem wir feststellen können, daß Michelangelo manches Wort falsch gelesen und abgeschrieben hat¹⁾, und diese Stellen erst verständlich werden, wenn wir sie mit Hilfe der Handschrift Battistas richtigstellen. So hat gegen Ende der zitierten Stelle das »senza manco« bei Michelangelo keinen Sinn; er hat eben »certamente« falsch gelesen. So lautet z. B. das fünfte Postulat im Briefe: »è uno amendato aspetto nell' opere: provar le cose composte con alturità, detta, conueneuolezza«, was unverständlich ist; dagegen in der Vitruvhandschrift: »la conueneuoleza e uno emendato aspetto delopere Prouar lacompositione de le cose con autorità«. Michelangelo hat also unter anderem anstatt autorità alturità geschrieben. Milanesi versteht die bei Michelangelo wirklich auffallende Form »de loci« mit einem *sic!*; beim lateinisierenden Battista ist sie nicht auffallend und kommt auch an der betreffenden Stelle genau so vor.

Ob nun Battista, der Verfasser dieser »vernichtenden« Kritik, sein Schreiben auf eigene Faust dem Papst unterbreitet, oder ob er von jemand anderem nur als »wissenschaftlicher Hilfsarbeiter« verwendet worden, ob diese Kritik schon aus Anlaß der Konkurrenz, auf Grund der ersten Zeichnung Michelangelos entstanden ist, oder ob sie sich schon auf das Holzmodell bezieht, läßt sich mit Sicherheit noch nicht entscheiden. Die Annahme, daß der alternde und kränkliche Antonio sich seines Bruders bedient und das mit dessen Hilfe gefertigte Elaborat dem Papst überreichen ließ, hat manches für sich. Michelangelo hat es abgeschrieben, vielleicht um darauf antworten zu können. Möglicherweise ist auch der Wunsch des Papstes, vor der Ausführung durch ein Stück originalgroßen Holzmodells die Wirkung des Gesimses ausprobieren zu können, auf diese Kritik zurückzuführen. Sicher ist allerdings nur so viel, daß wir in der Abschrift Michelangelos ein von San Galloischer Seite gegen sein Gesimsprojekt gerichtetes Elaborat besitzen²⁾. Aber auf Grund dieser Tatsache muß die übliche Erzählung von der Entstehungsgeschichte des Farnesischen Kranzgesimses revidiert werden, und die viel erörterten Widersprüche lösen sich von selbst.

In den Detailformen ist das Gesims auffallend streng, und aus diesem Grunde wurde die Detaillierung von Letarouilly³⁾ und von Garnier⁴⁾ dem Michelangelo ab- und Vignola zugesprochen. Willich⁵⁾ möchte Vignola durch Nanni oder durch Melegghino ersetzen. Geymüller, der gründlichste Kenner und Bearbeiter Michelangeloscher Architektur, schließt sich der Meinung Letarouillys und Garniers überhaupt nicht an, indem er neben der freien Richtung des Meisters eine gleichzeitige parallele strenge Richtung konstatiert. Allerdings erscheint diese Strenge oft durch von außen kommende Einflüsse bedingt, so z. B. in der Steinarchitektur der neuen Sakristei durch den auch von Vasari erwähnten Anschluß an Brunelleschi. Ähnlich wird es

¹⁾ Daß diese Fehler in der uns unzugänglichen Originalhandschrift Michelangelos vorliegen und nicht etwa vom Herausgeber verschuldet worden sind, ist auf Grund eines Vergleiches der beiden, voneinander unabhängig scheinenden Lesungen Gottis und Milanesis wohl anzunehmen.

²⁾ Wie gesagt, müssen wir einstweilen an Milanesis Angabe festhalten und können die Schrift dem Michelangelo nicht absprechen. Hoffentlich wird der Brief doch hervorgeholt und nachgeprüft werden. Sollte sich Milanesi geirrt haben und sollte der Brief von anderer Hand, vielleicht von Battista selbst, geschrieben sein, würden natürlich manche hier ausgesprochenen Vermutungen wegfallen, und der Kern des Vorganges würde noch klarer hervortreten.

³⁾ Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, S. 268.

⁴⁾ *L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange*. Ed. Gaz. des Beaux-Arts 1876, S. 196.

⁵⁾ Willich, Giacomo Baruzzi da Vignola, S. 83.

sich auch im vorliegenden Falle verhalten haben. Michelangelos erster Entwurf war im Detail gewiß freier und zügelloser; die San Galloische Kritik, die uns jetzt in Anbetracht der großen Strenge der Gesimsformen als übertrieben und gehässig erscheint, gewinnt erst so eine gewisse Berechtigung. Infolge dieser Kritik war Michelangelo wahrscheinlich genötigt, sich im Detail strenger zu fassen und zu mäßigen. Allerdings tat er es nicht auf der von der Kritik gewünschten klassizistisch-vitruvianischen Grundlage, sondern seiner ganzen Auffassung und Entwicklung gemäß, im Anschluß an florentinisch-quattrocentistische Formen. Daß er das im Nottfalle selber hat können, braucht nicht bewiesen zu werden, und es liegt gar keine Veranlassung vor, die Mitarbeit eines strenger geschulten Architekten anzunehmen.

Auf Grund dieses dem Meister fälschlich zugeschriebenen Briefes wurde unter den Quellen seiner architektonischen Erziehung und Auffassung auch dem Vitruv eine Stelle eingeräumt. Da wir sonst nur Beweise für das Gegenteil besitzen, muß das wohl rektifiziert werden. Ebenso unhaltbar wird der moralische Tadel, der aus diesem Anlaß besonders von Heath Wilson und Symonds ausgesprochen wurde. Es scheint, daß noch manches, was uns in Michelangelo als Widerspruch erscheint, nur auf einem Mißverständnis von unserer Seite beruhen mag.

BERNAERT VAN ORLEY

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

II. ORLEYS TÄTIGKEIT ZWISCHEN 1515 UND 1520

Ist die Kunst Orleys in ihrer ersten Phase durch das signierte Hauptwerk, den Apostelaltar, vollkommen deutlich, und fällt nicht minder scharfes Licht, wie wir sehen werden, auf die Stelle, wo der Meister 1521 stand, so liegt das Wegstück zwischen diesem und jenem Punkt im Halbdunkel. Nehmen wir als Geburtsjahr 1493, als Entstehungsjahr des Apostelaltars 1512 an, so ist es die Entwicklung des Meisters von seinem 20. bis zu seinem 27. Lebensjahre, die aufzuhellen eine schwere Aufgabe wird. Wir ziehen die Linie vom Jugendstil Orleys zu seinem Stil von 1521 und staunen, wie lang diese Linie ist. Allerdings dürfen wir vertrauen, von der Turiner Tafel, in der wir eine beglaubigte Arbeit des Meisters aus der Zeit zwischen 1515 und 1520 besitzen, reiche Belehrung zu erhalten; die weglose Strecke ist aber so weit, daß der *eine*, durch das Turiner Gemälde fixierte Punkt keineswegs genügt und die Stilentwicklung nicht eigentlich zu verfolgen gestattet. Nun gibt es ein durch Signatur beglaubigtes und datiertes Werk Orleys, das Bildnis des Doktors Zelle in der Brüsseler Galerie¹⁾, von 1519, das als lehrreiches Zwischenglied aufgesucht wird. Leider beantwortet es aber die wichtigsten Fragen nicht. Die Porträtkunst Orleys fordert abgesonderte Betrachtung. Im Zusammenhange mit mehreren Porträts, die als Arbeiten des Meisters in Frage kommen, wird von dem ältesten gesicherten, übrigens auffällig schwachen und nicht tadellos erhaltenen Bildnis des Dr. Zelle die Rede sein.

Bei der außerordentlichen Beweglichkeit und Wandlungsleichtigkeit der Orleyschen Begabung müssen wir suchen, die stilkritische Vergleichung, soweit irgend möglich, an Bildern vorzunehmen, die dem Inhalte, der Aufgabe nach nahe verwandt sind. Da Orley, wie ich zeigen werde, um 1516 vor allem Madonnenmaler war, ist es höchst erfreulich, daß wir auch der Gruppe der Jugendarbeiten ein Madonnenbild mit Sicherheit angliedern können, das uns gleichsam als Sprungbrett dienen wird.

Unter dem Namen »Albrecht Dürer« ist bei Rudolf Bangel in Frankfurt a. M. am 12. Februar 1901²⁾ ein annähernd quadratisches Bild (Lichtdrucktafel) versteigert worden, das ich mit Bestimmtheit für eine Arbeit Orleys — von 1514 etwa — halte. Der Stilzusammenhang mit dem Apostelaltar in Malweise, Färbung, in den Motiven der Landschaft und der Architektur ist deutlich, der Qualität nach steht die Tafel über allen Bildern, die dem Hauptwerke der Frühzeit zugeordnet worden sind. Das, ab-

¹⁾ Nr. 334 (Kat. Wauters).

²⁾ Nr. 17 des Auktionskatalogs, wo eine kleine Abbildung, Eichenholz, 85×70 cm.

gesehen von dem aufgefälschten Dürermonogramme, gut erhaltene Bild (jetzt bei Herrn Jakob Emden in Hamburg) ist hell und reich, erfreut mit keck zugreifender Gestaltung, hat noch nichts von jener etwas parfümierten Schwermut, die der Meister wenige Jahre später seinen Mariendidyllen gibt, noch weniger von jener anspruchsvollen Formschönheit, mit denen er seit 1521 seine Madonnen ausstattet.

Maria sitzt in einem Garten bei einem Springbrunnen, sie beugt sich lebhaft zu dem strampelnden Kinde, das sie mit beiden Händen hält. Die heitere Landschaft ist etwas nüchtern und mit Motiven überlastet. Das Laub ist hellgrün punktiert. Das Kleid der Madonna ist von jenem schweren Lackrot, mit Schwarz in den Schatten und weißlichem Licht, das wir vom Apostelaltar her kennen. Dem Ganzen geben schroffe Gegensätze von Hell und Dunkel etwas Unruhiges. Der Madonnenkopf mit vollem Mund, vorgeschobener Unterlippe erscheint angenehm und individuell.

Wir haben hier besondere Veranlassung, mit Zuschreibungen vorsichtig zu sein. Der Jugendstil Orleys ist nachgeahmt worden. Schon auf der ersten Stufe scheint es dem Meister nicht an Gefolgschaft gefehlt zu haben. Durch Johnny Roosvals¹⁾ Beobachtungen in schwedischen Kirchen ist die Persönlichkeit eines anderen Brüsseler Malers, die Persönlichkeit *Jans van Coninxlo* deutlicher geworden. Auf einem Flügelbilde des holzgeschnitzten Altars zu Jäder entdeckte Roosval die Inschrift: *Jan van Coninxlo · brussel*. Den Bildern zu Jäder stilistisch verwandt sind die Flügeltüren der Altäre von Vesterås und Vadstena, so daß Roosval alle Malereien dieser drei Altäre der Brüsseler Werkstatt Coninxlos zuschreibt. Soweit ich nach einigen Photogrammen, die ich der Güte des schwedischen Gelehrten verdanke, urteilen kann, handelt es sich um derbe, teilweise selbst rohe Arbeiten, deren Stil von Orleys Jugendkunst abstammt. Um 1515 scheinen diese Altäre entstanden zu sein.

Die Coninxlo sind eine gliederreiche Brüsseler Malerfamilie wie die Orley, mit denen sie sich verschwägerten. Ein Jan Coninxlo ist mit Bernaert van Orley etwa gleichaltrig, wird 1527 als »parent« Bernaerts bezeichnet und mit unserem Meister zusammen verklagt²⁾. Von den Werken, die inschriftlich für einen Jan van Coninxlo beglaubigt sind, gehören dem Altersgenossen Bernaerts an die Flügel in der schwedischen Kirche, von denen die Rede war, und ebenso sicher die beiden Gegenstücke in der Galerie zu Rouen, während das signierte und 1546 datierte Bild in der Brüsseler Galerie³⁾ von einem jüngeren Meister mit demselben Namen herrühren könnte⁴⁾. Was von dem datierten Stück der Brüsseler Galerie gilt, trifft auch auf das stilistisch genau entsprechende nicht datierte⁵⁾ zu. Die Tafeln in Rouen sind dem Stil nach etwa 1525 anzusetzen. Auf der einen etwa 60 cm hohen, 80 cm breiten Tafel ist die Darbringung des Christkinds im Tempel dargestellt⁶⁾, auf der andern der Abschied Christi von seiner Mutter (Abb. 15). Der Meisternamen steht auf der ersten Tafel, am Gewandsaume der Frau rechts.

Ohne die Signaturen wären die Bilder zu Jäder mit den Stücken in Rouen nicht zu vereinigen, und weder diese noch jene sind mit den Brüsseler Altargemälden zusammenzubringen. Jan van Coninxlo zeigt sich als ein charakterloser Mitläufer, dessen

¹⁾ Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann, Zur Kunstgeschichte des Auslandes XIV, Straßburg, Heitz 1903, S. 38.

²⁾ Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XXIX S. 227.

³⁾ Nr. 109, Flügelaltar mit der heiligen Sippe, signiert J. van Coninxlo 1546.

⁴⁾ 1552 wandte sich ein Jan van Coninxlo von Brüssel nach Antwerpen.

⁵⁾ Nr. 110, Altarflügel mit Szenen aus dem Leben Christi.

⁶⁾ Signiert Jan van Coninxlo.



BERNAERT VAN ORLEY

MARIA MIT DEM KINDE UND ZWEI ENGELN

HAMBURG, SAMMLUNG J. EMDEN

Entwicklung, wenn hier von Entwicklung gesprochen werden darf, den Wandlungen des Orleyschen Stils parallel geht.

Nach dieser Abschweifung, die helfen soll, die Gestalt des Brüsseler Hauptmeisters zu begrenzen, wende ich mich zur Betrachtung des in Turin bewahrten Altarflügels von Furnes¹⁾ (Abb. 16), einer Arbeit, die Bernaert zwischen 1515 und 1520 ausgeführt



Abb. 15. Jan van Coninxlo
Christi Abschied von seiner Mutter
Rouen, Gemäldegalerie

hat. Die — von der Verkleinerung abgesehen — wohlerhaltene Tafel bietet eine reiche Figurenkomposition, die durch Architektur gegliedert ist. Die Hauptszene links in einer kapellenartigen Halle, rechts, scharf getrennt durch den breiten, reich gestalteten Pfeiler, in dem ummauerten Vorhofe Krüppel, Bedürftige, drastische Gestalten, die sich zu der geweihten Stätte drängen. Die Bauformen sind überwiegend gotisch. Das Verständnis für Renaissancearchitektur ist keineswegs vorgeschritten, so daß für die Einschlebung

¹⁾ Vgl. im ersten Teil dieses Aufsatzes S. 236 ff.



Abb. 16. Bernaert van Orley
Ausschnitt aus dem Altarflügel von Furnes
Turin, Kgl. Gemäldegalerie

einer italienischen Reise in die Periode zwischen 1512 und 1518 etwa aus der Architektur oder Ornamentik Argumente nicht gewonnen werden können.

Um den Weg des jungen Meisters anzudeuten, betone ich diejenigen Eigenschaften des Turiner Bildes, die neben dem Apostelaltar am ehesten auffallen. Die Figurengruppe ist ein wenig in die Bildtiefe geschoben und ruhiger in einer Fläche, einer zur Bildtafel parallelen Fläche, entwickelt. Stark ist die Wandlung in den Typen und im Faltenwurf. Die Köpfe sind gefälliger und würdiger geworden, manche wohlgebildet und von allgemeiner Hübschheit. Die Plumpheit der Gesten und die Wildheit des Ausdrucks sind fast ganz geschwunden. Das Fleisch ist stofflicher behandelt als früher und sanfter gerundet. Mit Falten und Runzeln, einem Anschein von Formreichtum, wird geschickt über die Mängel hinweggetäuscht, die früher in der Struktur der Köpfe peinlich hervortraten. Die Hände sind nicht kräftiger, aber beweglicher geworden. Der Vortrag ist leichter und flüssiger. Die Landschaft, die grün und nüchtern war, wird in dunklen Massen effektiv zusammengehalten.

Die Leichtigkeit, die sich der Meister erworben hat, tritt am deutlichsten hervor in den Gewandstoffen, wo an die Stelle des eintönigen Systems wuchtiger, hoch plastischer Motive ein mehr wechselreiches Spiel, eine mehr zügige Zeichnung getreten ist. Große weitgeschwungene Linien, ruhige Flächen, dann wieder kleingliedriges, launenhaft eckiges Gefältel, je nach der Lage und in gefälliger Mannigfaltigkeit. Im ganzen ist der Stil erheblich eleganter und abgeschliffener geworden.

Besondere Beachtung verdient der melancholische brünette Männerkopf mit der sehr hohen Stirn, dem krausen schwarzen Haar und dem Vollbart, jener Kopf, der zwischen den beiden Bischofsmützen sichtbar wird. Wir werden diesem Modelle des öfteren begegnen.

Der vielteilige Flügelaltar mit dem Marienbild im Bürgerhospital zu Brüssel ist datiert — von 1520 —, aber nicht signiert, durchaus nicht als Schöpfung Orleys beglaubigt. Auf der großen Brügger Leihausstellung 1902¹⁾ und 1905²⁾ in Brüssel ausgestellt, wurde er nicht sehr beachtet. Nach einigem Schwanken kehre ich zu der traditionellen Bestimmung zurück und halte Orley für den Autor.

Die Schrift auf dem Originalrahmen lautet: Dit es ghemacht anno XVCXX den XI dach Augusti (die ersten beiden Worte nicht deutlich). Die Angabe des Tagesdatums, die ziemlich auffällig erscheint, kehrt gerade in einem beglaubigten Werke Orleys im folgenden Jahre wieder, im Hiobsaltar der Brüsseler Galerie. Ein zweites, ebenso bescheidenes Argument ist aus dem Umstande zu gewinnen, daß der Meister 1519 Doktor Zelle porträtiert hat, der Arzt der Stadt und des Hospitals gewesen sein soll.

Ausschlaggebend ist die stilkritische Prüfung, im besonderen die Vergleichung mit dem Turiner Stück einerseits und den gesicherten Arbeiten des Meisters von 1521 andererseits. Beruhigend wirkt die Beobachtung, daß der Hospitalaltar die Stelle in der Entwicklung des Meisters, an die er seinem Entstehungsjahre nach gehört, gut ausfüllt.

Der Altar zeigt ähnliche Disposition wie Rogers Polyptychon in Beaune und besteht ausschließlich aus Malwerk. Die Haupttafel, etwa 100 cm hoch und 150 cm breit, ist in der Mitte emporgetreppert. Der Aufsatz, der geschickt mit der zum Himmel fahrenden Maria gefüllt ist, hat besondere kleine Flügel mit Mariä Tempel-

¹⁾ Nr. 63.

²⁾ Katalog S. 77. — Die einzige, leider kleine, Abbildung bei P. Wytman, *Tableaux peu connus en Belgique*, Bruxelles 1903, Taf. 16, 17.

gang und der Verkündigung. Die größeren Flügel unten, die sich an die Hauptdarstellung des Marientodes anschließen, bestehen aus je zwei Täfelchen nebeneinander, der Heimsuchung und Geburt Christi links, der Anbetung der Könige und Darbringung Christi im Tempel rechts. Da auch die Außenseiten der oberen und der unteren Flügel



Abb. 17. Bernaert van Orley
Maria mit den Sieben Schmerzen
Antwerpen, Kgl. Museum

gemalt und ebenso wie die Innenseiten geteilt sind, umschließt das Ganze nicht weniger als 13 Bildtafeln. Außen die Gregorsmesse und zwei Stifterinnen, geistliche Frauen mit den Heiligen Katharina und Gertrud.

Die Qualität ist auffallend ungleich in den verschiedenen Teilen. Mitarbeit von Schülern ist in besonders weitem Umfang anzunehmen. Am schwächsten ist die Gregorsmesse, gleichgültig sind auch die oberen Flügel innen. Das Beste ist die



Abb. 18. Bernaert van Orley
Maria mit den Sieben Schmerzen
Rom, Galerie Colonna

Hauptkomposition des Marientodes¹⁾. Mit aufgelockerter Symmetrie sind die 14 Männer rechts und links vom Bette der sterbenden Gottesmutter glücklich gruppiert, zumeist stattliche und würdige Figuren von mittlerer Größe, mit etwas schweren Köpfen. Das Streben nach Regelmäßigkeit und Formenschönheit, das ich im Turiner Bild ankündigte, scheint dem Ziel etwas näher gekommen zu sein. Wir blicken zurück auf die Männerköpfe des Apostelaltars und bemerken, daß mit der Wendung zur Manierlichkeit und Ruhe der Typenvorrat zusammengeschmolzen ist. Von Bart- und Haarvariationen abgesehen, fallen alle Köpfe in drei Typenklassen, die drei Altersstufen entsprechen. Jener magere schwerblütige Männerkopf mit krausem schwarzem Haar und Vollbart, auf den ich vor dem Turiner Bild aufmerksam machte, kehrt wenigstens zweimal wieder. Auch der jugendliche, sehr mädchenhaft gebildete Johanneskopf ist uns ähnlich dort begegnet.

Die Entscheidung der Frage, ob das Hospitalbild in Orleys Werkstatt ausgeführt worden sei, ist folgenswer, weil sich hier vielerlei angliedern läßt. Das Studium des Altarwerks mit den vielen Darstellungen erweist sich als fruchtbar. Die Darbringung im Tempel finden wir genau wiederholt in den beiden Darstellungen der Schmerzen Mariä, die im Museum zu Antwerpen²⁾ (Abb. 17) und in der Galerie Colonna³⁾ (Abb. 18) zu Rom bewahrt werden.

Eine sorgfältige Vergleichung der drei Repliken — in Rom und Antwerpen sind die Darstellungen ganz klein und in Medaillons gefügt — läßt bei vollkommener Übereinstimmung der Kompositionen und des Stils und bei annähernd gleicher Höhe der Qualität eine Fülle ganz kleiner Variationen und Freiheiten erkennen. In demselben Verhältnisse zueinander stehen *die* Medaillonbildchen in Antwerpen und Rom, die im Brüsseler Hospitalbilde nicht vorkommen. Ergebnis: die Tafeln mit den Schmerzen Mariä, natürlich auch das Gegenstück mit den Freuden Mariä in Rom, sind um 1520 in Orleys Atelier entstanden. Nicht kopierend, sondern erfindungsreich variierend zeigt sich der Meister in der mittleren Hauptfigur, die in Antwerpen mit zurückgebogenem Kopfe matronal und gramerfüllt, in Rom jugendlich mit gesenkten Lidern in milder Trauer erscheint.

Eine der Medaillonkompositionen, die Beweinung Christi, begegnet uns, stark vergrößert, rechteckig abgeschlossen, mit Hinzufügung einer weiblichen Stifterfigur in einer Tafel, die Mr. Ralph Brocklebank⁴⁾ gehört. Auch diese Arbeit ist, wie ich glaube, aus Orleys Werkstätte um 1520 hervorgegangen.

Die Freuden Mariä, das gleichwertige Gegenstück der Schmerzen Mariä in der Colonna-Galerie⁵⁾ (Abb. 19), interessieren weniger mit den Medaillondarstellungen, die

¹⁾ Die Inschrift auf dem Saum eines Apostelkleides, die Weale (Katalog der Brügger Leihausstellung von 1902 S. 69) so liest: MARIA IA IN KOPEN VAN DEN KOTN, vermag ich nicht zu deuten.

²⁾ Nr. 521, früher als »Gossaert«, in dem neuen Katalog von Pol du Mont 1905 richtiger als »Orley« (vgl. Repertorium f. Kunstw. XXIII S. 255).

³⁾ »Eyck« Phot. Anderson — hoch 35, breit 26 cm. — Über das Gegenstück, mit den Freuden Mariä, wird noch zu sprechen sein. Wahrscheinlich gehörte auch zu dem Antwerpener Bild ein Gegenstück.

⁴⁾ Abgebildet in der Publikation der Houghton Hall Collection (1904 London, bei George Allan) als »Lucas van Leyden«, ausgestellt London New Gallery 1899/1900, Nr. 83 unter demselben Meisternamen (19 $\frac{1}{2}$ × 18 $\frac{1}{4}$ inch.). Vgl. meinen Bericht im Repertorium f. Kunstw. XXIII S. 255.

⁵⁾ »Eyck«, Photo. Anderson 1261.



Abb. 19. Bernaert van Orley
Maria mit den Sieben Freuden
Rom, Galerie Colonna

ähnlich den entsprechenden Szenen des Hospitalaltars, aber mit ihnen nicht genau übereinstimmend sind, als mit der Mittelfigur. Die *Madonna mit der Blume*, die bis zum Knie sichtbar hier erscheint, ist eine häufig vorkommende Komposition. Ich notiere die mir bekannt gewordenen Wiederholungen¹⁾:

1. Kupferstich. Die Madonna in ganzer Figur (Abb. 20). Der einzige bekannte Druck im Großherzoglichen Museum zu Darmstadt, im Repertorium f. Kunstw. (XII,



Abb. 20. Der Meister mit den Bandrollen
Die Madonna mit der Blume
Kupferstich
Darmstadt, Großh. Landesmuseum

251, 1) von Lehrs dem »Meister von 1462« zugeschrieben. Lehrs stellt das Blatt jetzt, wie er mir gütigst mitteilt, in das »Werk« des »Meisters mit den Bandrollen«.

2. Altarbild mit unserer Madonna im Mittelfelde, in ganzer Figur. Versteigerung de B(urnonville), Paris 1883, Abbildung im Auktionskataloge Nr. 57 »École des van Eyck . Niederländisch um 1500.

¹⁾ Eine Tapiserie in der Sammlung Martin Le Roy in Paris (Publikation dieser Sammlung Mappe IV Taf. VI) zeigt die Madonna mit der Blume; doch sehe ich von dieser Replik ab, weil, wie ich vernehme, Zweifel an der Echtheit des Stückes aufgetaucht sind.



Abb. 21. Der Meister der Magdalenen-Legende
Die Madonna mit der Blume
Mittelbild eines Flügelaltars
Antwerpen, Sammlung Chev. Mayer v. d. Bergh

3. Tafelbild mit der Madonna in ganzer Figur und einem Engel im Freien. Versteigerung Rinecker, Köln 1888, Abbildung im Auktionskataloge Nr. 8 »Gerard David«. *Niederländisch um 1510.*

4. Tafelbild mit der Madonna in ganzer Figur und zwei Engeln im Freien. Münchener Kunsthandel (J. Drey jr.) aus der Sammlung Brenken. *Niederländisch um 1510.*

5. Tafelbild mit der Madonna in Halbfigur. London, Wallace-Sammlung Nr. 548 »Flemish school«. *Meister der Magdalenen-Legende.*

6. Tafelbild mit der Madonna in ganzer Figur in einem Zimmer. Münchener Kunsthandel (J. Böhler). *Meister der Magdalenen-Legende*.

7. Flügelaltar. Im Mittelfelde unsere Madonna in Halbfigur, auf den Flügeln je eine weibliche Heilige (Abb. 21). Sammlung Chev. Mayer v. d. Bergh, Antwerpen. Abbildung in der Publikation dieser Sammlung Nr. 22. Brügger Leihausstellung 1902, Nr. 174¹⁾. *Meister der Magdalenen-Legende*.

8. Flügelaltar. Im Mittelfelde unsere Madonna, bei ihr der hl. Franziskus, auf den Flügeln Heilige mit Stiftern. Genua, Palazzo Durazzo-Pallavicini. Abbildung Dülberg, Frühholänder in Italien, Taf. XXXXI. *Meister der Magdalenen-Legende*.

9. Tafelbild mit der Madonna in ganzer Figur. Louvre Nr. 2736 A (donné par Maciet, École Allemande²⁾). *Niederländisch um 1520*.

Das Nebeneinander dieser Repliken ist lehrreich in mehr als einer Hinsicht. Erfinder dieser Komposition ist weder Orley, in dessen Atelier das Bild der Colonna-Galerie, wie ich glaube, ausgeführt wurde, noch gar der Meister der Magdalenen-Legende, der die Gestaltung so ausgiebig benutzt hat. Die Komposition muß älter sein. Sonst hätte sie der Meister mit den Bandrollen nicht reproduzieren können. Dieser Stecher hat, wie Lehms mit guten Gründen annimmt, nach 1470 nicht mehr gearbeitet. Ausgeschlossen ist, daß die Maler des XVI. Jahrhunderts nach dem primitiven Stiche gearbeitet hätten, ausgeschlossen, daß der Stecher, der ja durchaus als Kopist entlarvt ist, der Erfinder sei. Also gab es eine Madonnen tafel dieser Komposition im XV. Jahrhundert, die zwischen 1510 und 1520 öfters kopiert wurde. Das Urbild stand vermutlich in Brüssel, war vielleicht eine Schöpfung Rogers van der Weyden. Wir erblicken den Meister der Magdalenen-Legende, der sich auch sonst an Rogersche Madonnenkompositionen gehalten hat, in der Nähe Orleys und mit ihm aus derselben Quelle schöpfend.

Nachdem das Verfolgen der Kompositionen vom Hospitalbild aus unsere Vorstellung von dem Orleyschen Werkstattbetrieb erfreulich bereichert hat, reihe ich rein stilkritisch einige Gemälde an, die, wie ich glaube, ebenfalls zwischen 1515 und 1521 entstanden sind.

Die Galerie in Kassel besitzt unter Nr. 24 ein kleines Triptychon³⁾ (Abb. 22), das, soviel ich weiß, auf Scheiblers Vorschlag hin, *Jan van Coninxlo* (mit einem Fragezeichen) zugeschrieben wird. Diese Zuschreibung kann sich auf nichts anderes stützen als auf die beiden Tafeln in Rouen, Christi Abschied von der Mutter und Darreichung im Tempel. Im Mittelfelde des Kasseler Altärens stehen, von links nach rechts, Petrus, Paulus, Christus, Maria, Anna, Magdalena, auf dem rechten Flügel Franziskus und Klara, auf dem linken Flügel Dymna (Odilia?) und Katharina von Bologna (?). Das Nebeneinanderstehen formal gleichwertiger Figuren, zwischen denen keinerlei Beziehungen gesponnen sind, ist eintönig — der Aufgabe nach. Der Maler hat durch kleine Unregelmäßigkeiten die Heiligenparade glücklich belebt. Die Hintergrundlandschaft erscheint in dunkler Masse gegen den hellen Himmel silhouettiert. Schwebende Engel sind geschickt zur Abrundung der Komposition in den Flügelbildern benutzt. Die Erhaltung ist gut, nur die Köpfe der Engel sind etwas verrieben. Die Figuren, von mittlerer Höhe, mit etwas großen Köpfen, erscheinen zierlich, kaum geziert, mannigfaltig genug in Haltung und Typus und erfreuen, namentlich die Frauen, durch träumerische, ein wenig affektierte Anmut. Mit den besten Teilen des Brüsseler

¹⁾ Vgl. meinen Bericht im Repertorium XXVI (1903) S. 165.

²⁾ Mittelbild 52 / 42, Flügel je 52 × 18 cm.

Hospitalbildes geht das Kasseler Triptychon gut zusammen. Faltenwurf, Handform, Ohrform, die Typen (zu beachten namentlich der Pauluskopf in Kassel) werden mit befriedigendem Ergebnis verglichen. Die etwas kurze Mariengestalt in Kassel stimmt überein mit der zum Himmel fahrenden Madonna in Brüssel.

Coninxlo steht, soweit die Bilder in Rouen eine Vorstellung von seinem Können geben, um eine Stufe tiefer als Orley. Seine Figuren sind plump, mit auffällig großen Händen; die Köpfe mit mürrischem Ausdruck, mit starker Unterlippe erinnern kaum an die feineren Bildungen in Kassel.

Verwandt mit dem Kasseler Altar und wahrscheinlich von derselben Hand ist ein unscheinbares Bild in der Sammlung des verstorbenen Konsuls Weber¹⁾ zu Hamburg — Christus bei Martha und Maria. Das weichlich hübsche Antlitz Marthas ist uns bekannt von der hl. Klara auf dem rechten Flügel in Kassel.

Bedeutender und dem Kasseler Triptychon mindestens gleichwertig ist eine fast unbekannte Beweinung Christi (Abb. 23), die aus der berühmten Dudley-Galerie in den Besitz des Herrn Dario Venables in London gelangt ist. Vor einer dunklen Landschaft, die sich mit reich bewegtem Umriß gegen den hellen Himmel wirkungsvoll absetzt, die Gruppe von vier Figuren. Links Maria und Johannes, die den in die Vorderansicht gewandten Leib Christi halten, rechts, für sich, die klagende Magdalena. Das Tragische ist zum gefällig Empfindsamen geglättet. Schwierige Bewegungsmotive sind unauffällig vermieden.

Für Arbeiten Orleys aus der Periode 1515—1520 halte ich eine Reihe Madonnen- tafeln, die, miteinander eng verbunden, mit keiner anerkannten Schöpfung des Meisters so offensichtlich zusammengehen, daß ich hoffen dürfte, diese Zuschreibungen, was man so nennt, »beweisen« zu können. Zu vergleichen sind auf der einen Seite die Madonna in der Emden-Sammlung, die albertüm-



Abb. 22. Bernaert van Orley
Der hl. Franz und die hl. Klara
Rechter Flügel eines Triptychons
Kassel, Kgl. Gemäldegalerie

¹⁾ Nr. 86 des Woermannschen Katalogs (2. Aufl.) »Barend van Orley« 68×47 cm.



Abb. 23. Bernaert van Orley
Die Beweinung Christi
London, Sammlung Dario Venables

licher ist als irgendeine der Kompositionen, die ich nun aneinanderreihe, auf der anderen Seite Orleys inschriftlich beglaubigte Madonnenbilder von 1521 und 1522. Auf der Linie zwischen jenem und diesen Werken liegen die Gemälde, die ich zunächst zeige.

Die Ambrosiana zu Mailand¹⁾ (Abb. 24) besitzt eine im Garten bei einem Springbrunnen sitzende Madonna, von der eine schlechter erhaltene, annähernd gleichwertige Replik in der Galerie zu Glasgow²⁾, eine wesentlich geringere Kopie im Germanischen Museum³⁾ zu Nürnberg, eine Kopie im Gegensinne — mit Hinzufügung Josephs — im Wiener Kunsthandel, eine Kopie in Halbfigur in der Bonner Universität⁴⁾ zu finden sind. Die dämmerige Landschaft ist ähnlich wie in dem Kasseler Triptychon zusammengehalten gegen den hellen Himmel. Ein einzelner Baum mit feingestricheltem Gezweig hebt sich über die Hügellinie. Die auf grünem Gartenboden sitzende Madonna erinnert in den Hauptlinien an die Madonna mit der Blume, jene aus dem XV. Jahrhundert stammende Komposition, die, wie ich wahrscheinlich gemacht habe, in Orleys Werkstatt wiederholt worden ist. Das Gemeinsame, die S-förmige Hauptlinie in der Körperhaltung und Gewandung der niedrig sitzenden Madonna kündigt sich schon in dem Jugendwerk Orleys, der Münchener Predigtszene, an, in der vorn links sitzenden Frau dort. Der regelmäßige Madonnenkopf zeigt träumerisch sanften Ausdruck. Die Gewandung ist reich an flackrigen Motiven, das Weißzeug knittrig mit Dreieckformen. Der Springbrunnen ist mit metallisch scharfem Ornament übersponnen, ähnlich dem Brunnen in dem Gemälde der Emden-Sammlung. Das Mailänder Bild ist gut erhalten, von den trübenden und verdunkelnden Firnissschichten abgesehen, und gewiß ein Original.

Das Glasgower Bild unterscheidet sich auffällig von dem in Mailand dadurch, daß im Mittelgrunde ein hochstämmiger Baum emporsteigt bis über den oberen Bildrand, ähnlich wie in dem älteren Gemälde in Hamburg. Dieser Baum fehlt in dem Bilde der Ambrosiana. Beachtenswert in den drei Bildern ist die Architektur mit den romanischen Doppelfenstern und den großen Rundfenstern im zweiten Stockwerke.

Im Madonnentypus, der Auffassung, dem Verhältnis der Figur zur Bildfläche und zur Landschaft dem Mailänder Bilde nahe verwandt ist eine Tafel, die Herrn Ad. Schloß in Paris gehört⁵⁾ (Abb. 25). Wieder Mutter und Kind ganz für sich. Die Komposition erscheint etwas freier und reifer als in Mailand. Das vom Rücken gesehene Kind, das den Kopf in Seitenansicht zeigt, legt sich fast stürmisch an die Brust der Mutter. Leider ist diese Tafel, die von allen Gestaltungen auf dieser Stufe den Preis verdient, nicht tadellos erhalten. Einige Partien sind verputzt, wie namentlich die Hände Mariä und die Landschaft.

Unter den Madonnentafeln im Prado erinnert an Orley bei verhältnismäßig altertümlichem Charakter die in einer Art Säulenlaube sitzende Madonna⁶⁾, die eine Birne in der erhobenen Linken hält, während das Kind mit dem Rosenkranz spielt. Rechts, etwas abseits, der Johannesknabe. Erhebliche Übermalungen erschweren die Beurteilung.

¹⁾ C 23 »Copia da Mabuse« 63 × 64 cm. Phot. Montabone S 18.

²⁾ Ausgestellt Brügge 1902 Nr. 154 (105 × 81 cm); vgl. Repertorium f. Kunstw. XXVI S. 165 »Jan van Coninxlo?«, ausgestellt London, Guildhall 1906 Nr. 59, vgl. Repertorium XXIX S. 580 »Orley«, vgl. auch Repertorium XXIII S. 255.

³⁾ Nr. 43. Niederländisch um 1510 (84 × 62 cm).

⁴⁾ Aus der Berliner Gemäldegalerie, Nr. 552 A.

⁵⁾ Vorher bei John G. Waller, ausgestellt als »Gossaert« London New Gallery 1899 bis 1900 Nr. 36 (28 × 27 inch.), vgl. Repertorium XXIII S. 255. Eine weit schwächere Replik, mit hinzugefügtem Joseph, in der Ermitage zu St. Petersburg (neue Erwerbung) Nr. 1906.

⁶⁾ Phot. Anderson 16316 »Scuola Fiamminga«.



Abb. 24. Bernaert van Orley
Die Madonna am Brunnen
Mailand, Ambrosiana

Weit mehr Interesse beansprucht eine andere Madonnen tafel der Madrider Galerie, die kleine Madonna¹⁾ in reicher Renaissancebaulichkeit (Lichtdrucktafel), die inschriftlich

¹⁾ Phot. Anderson 16054.



Abb. 25. Bernaert van Orley
 Maria mit dem Kinde
 Paris, Sammlung Ad. Schloß

als Schöpfung Jan Gossaerts beglaubigt zu sein scheint und die unbestritten, freilich wohl niemals kritisch betrachtet, im »Werke« dieses Meisters mitgeführt wird.

Auf der Rückseite dieser Tafel findet man eine längere Dedikationsinschrift, die uns lehrt, daß die Stadt Löwen das hochgeschätzte und als Arbeit Jan Gossaerts betrachtete Werk 1588 dem König Philipp II. zum Geschenk gemacht habe. Dies bekannte

Bild ist die etwas schwächere Wiederholung eines minder bekannten, das aus der Northbrook-Sammlung ¹⁾ an Ferdinand von Rothschild verkauft wurde (heute im Besitze des Freifräuleins Rothschild in Waddesdon Manor). Die beiden Exemplare stimmen genau miteinander überein, nur daß die Architektur in dem englischen mit Laubgehängen, metallischer Ornamentik und dekorativem Bildwerk reicher geziert und feiner im Detail durchgebildet ist. Das spanische Stück sieht daneben wie eine Replik von der Hand des Meisters aus, der in der Hauptfigur sich selbst erreicht, das Beiwerk aber aus Bequemlichkeit vereinfacht hat.

Der Versuch, diese Madonna, im Vertrauen auf die Inschrift von 1588, in das Werk Gossaerts einzureihen, führt zu keinem befriedigenden Ergebnis. Zur Vergleichung bieten sich unter den Schöpfungen Gossaerts die Anbetung der Könige im Besitze des Earl of Carlisle und das Lukasbild in Prag — der spätere und bekanntere Stil dieses Meisters ist ganz abweichend. Von der klaren Plastik, der sicheren kenntnisreichen Formbehandlung, der überlegenen Zeichenkunst Gossaerts erscheint unsere Madonna weit entfernt. Und die Bauformen! Zu dieser Architektur, die plump im ganzen und zierlich im einzelnen ist, in allen ihren Gliedern, der Nische mit dem Muschelbogen, dem steilen Giebel, den henkelförmigen metallischen Ziergliedern auf den halben Giebeln (nur im englischen Exemplar), den Kapitellen, die aus Engelsköpfen und Delphinen gebildet sind, den Widderköpfen als Trägern der Girlanden, den Girlanden selbst, zu allem ist Entsprechendes in beglaubigten Werken Orleys zu finden.

Die Madonna kauert auf einer Estrade zwischen zwei Säulen von einer tempelartigen Baulichkeit. Sie ist fast ganz von vorn gesehen, hat den schweren weichen, sinnlich hübschen Kopf etwas geneigt, um das Kind, das sie mit beiden Händen hält, zu küssen. Das Kind umhast die Mutter, fast ganz vom Rücken gesehen, das Köpfchen in scharfem Profil.

Herr Traumann in Madrid besitzt ein Madonnenbild, das sich besonders eng an das Kasseler Triptychon anschließt. Maria sitzt in ganzer Figur en face auf einer der Bildfläche parallelen gemauerten, grün bewachsenen Bank. Der von vorn gesehene freundliche und volle, etwas ausdruckslose Frauenkopf ähnelt dem Kopf der zweiten Heiligen von links auf dem linken Flügel jenes Altars. Der mit relativ großen Blättern bedeckte Boden ähnlich wie in dem Bilde der Ambrosiana und in dem älteren Gemälde des Prado. Da ich diese Tafel nur aus einer Abbildung kenne, reihe ich sie mit Vorbehalt ein.

Etwas kühler in der Auffassung als die bisher betrachteten Tafeln sind zwei unter sich nah verwandte Andachtsbilder, die ich für Arbeiten Orleys vom Ende dieser Periode (also gegen 1520) halte, die in halber Seitenansicht bis zum Knie sichtbare Madonna mit dem lebhaft nach rechts strebenden Kind im Besitze der Fürstin von Wied ²⁾ und die Halbfigur der Madonna auf dunklem Grunde (Abb. 26) in der Sammlung Hoogendijk im Haag ³⁾.

Die oben im Halbrund geschlossene, vollkommen erhaltene, mit besonderer Sorgfalt durchgeführte Tafel zu Neuwied ist offenbar die linke Hälfte eines Diptychons. Die Bewegung des Christkindes, die durch das Wort »veni« vor seiner linken Hand er-

¹⁾ Abb. im Katalog der Northbrook Gallery (Weale) Nr. 19 »Gossaert« 44 × 38 cm.

²⁾ Früher in der Sammlung des Königs Wilhelm II. von Holland; Auktion, Haag 1850 Nr. 30 »Orley«, ausgestellt Düsseldorf 1904 Nr. 171, Pigmentdruck Bruckmann, 24 × 18 cm. Vgl. Scheibler, Repertorium XXVII S. 546 »Gossaert«.

³⁾ Ausgestellt Rijksmuseum zu Amsterdam 1793 a; 37,5 × 28 cm.



BERNAERT VAN ORLEY

MARIA MIT DEM KINDE

MADRID, PRADO



Abb. 26. Bernaert van Orley
 Maria mit dem Kinde
 Haag, Sammlung Hoogendijk

läutert wird, ist offenbar der Figur auf der rechten Hälfte des Diptychons zugewandt. Wir können die verlorene Hälfte nach einer Kopie¹⁾ des Ganzen rekonstruieren und

¹⁾ Sammlung Lescarts, Mons, ausgestellt Brügge 1907 Nr. 51, abgebildet in der Publikation der Exposition de la toison d'or (Bruxelles, v. Oest) Taf. 20, 27 × 20 cm jede Hälfte.



Abb. 27. Bernaert van Orley
 Maria mit dem Kinde
 London, National Gallery

finden, daß die Wiedsche Tafel zu einem Altärchen der Margarete von Österreich gehört hat. Ein Argument mehr für Orleys Autorschaft, zumal da das Porträt der Fürstin, soweit wir von der schlechten, aber genauen Kopie schließen können, durchaus übereinstimmt mit den sonst bekannten Porträten dieser Dame, die mit guten Gründen auf Orley, ihren Hofmaler, zurückgeführt werden.

Der Madonnenkopf in dem Bilde der Sammlung Hoogendijk ist ebenso gebaut wie der des Wiedschen Bildes und auch halb seitlich nach links gewandt. Die leere Hübschheit, die allen Madonnenköpfen dieser Reihe eigen ist, erscheint hier gesteigert. Der Mund ist beinahe üppig. Der Kinderkörper, den die Mutter mit beiden Händen hebt, etwas ungeschickt gezeichnet, zeigt sich in scharfem Profil.

Unter den Bildern der Londoner National Gallery¹⁾ gehört hierher die im Freien vor einer Baumgruppe sitzende Madonna (Abb. 27). Auffällig glückliche und reiche Komposition der Gewandmassen, die einheitlich hell mit bläulicher Schattierung gehalten sind, stark ausgebildetes Helldunkel, tiefgestimmte Landschaft mit fettpunktiertem Laub: mit diesen Eigenschaften zeichnet sich das lebenswürdige Bildchen in unserer Kette aus, während der Madonnentypus zunächst an die Bilder zu Neuwied und bei Hoogendijk erinnert.

Eine beliebte Madonnenkomposition, die ich, ohne sicher zu sein, auf Orley zurückführe, ist mir in vier Gemälden bekannt geworden, von denen keines als Original in Betracht kommt, keines in der Ausführung unserem Meister nahesteht. Graf Gr. Stroganoff in Rom besitzt diese Madonna, die hinter einem teppichbedeckten Tisch steht (das Teppichmuster ähnlich wie in dem Wiedschen Bilde) und mit der Linken in einem Buche blättert, während sie mit der Rechten das Kind hält. Das Kind strebt eifrig empor. Die Ausführung ist in dem römischen Exemplar zart und sauber, ähnlich wie in zwei Flügelaltären, deren Mittelbild diese Madonna bildet, der eine in Wiener Privatbesitz, der andere, aus der Sammlung Quilter, 1905 im Londoner Handel. Dieselbe Komposition, Nr. 40 in der Schleißheimer Galerie, offenbar von *Ambr. Benson* ausgeführt. Das Schleißheimer Bild ist gewiß nicht das Original. Benson hat viel kopiert, am meisten natürlich nach Brügger Meistern. Brüggisch sehen die drei anderen Exemplare aus. Der Madonnenkopf, soweit auf das Original geschlossen werden kann, erinnert besonders stark an die schmerzreiche Maria in der Colonna-Galerie.

Schließlich zeigt ein trocken ausgeführtes Gemälde im Buckingham Pallace, das offenbar eine Kopie ist, im Madonnentypus und der Kompositionsart so deutlich Zusammenhang besonders mit der Tafel der Hoogendijk-Sammlung, daß wir die Kopie als Schattenbild eines entschwundenen Orleyschen Originals betrachten dürfen.

Nicht weniger als elf Madonnenbilder habe ich nebeneinandergestellt. Von den Repliken, die von dem Meister selbst herrühren oder doch in seiner Werkstatt entstanden sind, sehe ich ab, zähle aber die Kopien mit, die uns verschollene Originale vertreten. Die Madonna mit der Blume, die in dem Exemplar der Colonna-Galerie aus Orleys Werkstatt zu stammen schien, ist mitgerechnet, nicht aber die Madonna der Emden-Sammlung, die wegen ihrer Altertümlichkeit für sich steht. Die Richtigkeit der Gruppierung im allgemeinen wird nicht bestritten werden. Daß die besten Glieder der Reihe in Galeriekatalogen unter Gossaerts Namen stehen, beunruhigt mich nicht; auch die scheinbare Beglaubigung der Gossaertschen Autorschaft für die kleinere Tafel im Prado ist nicht gar so schlimm. Daß aber Scheibler das Wiedsche Bild Gossaert zuschrieb, macht mich bedenklich. Sollte ich die Grenzlinie zwischen den beiden Meistern überschritten haben?

Gossaert — wenn ich das Wesentliche recht verstehe — geht auf die Körperlichkeit der Dinge aus, mit einer Entschiedenheit, die ihn für viele andere Interessen blind macht. Ein wissender und sein Wissen ausstellender Virtuose, überragt er mit seiner

¹⁾ Nr. 714, die Katalogbestimmung »Engelbertsz« ist nicht ernst zu nehmen (13¹/₂ × 10¹/₂ inch.).

Formenkenntnis, seiner Zeichenkunst alle Rivalen und auch Orley beträchtlich; er sucht Schwierigkeiten, verblüfft mit unerwarteten Ansichten, Überschneidungen und Verkürzungen, indem er seine Gestalten sich lebhaft, fast rechtwinklig zur Bildfläche bewegen läßt. Und solche Kühnheiten, pedantisch mit der Sorgsamkeit einer alttümlichen Maltechnik vorgetragen, erregen oft den Eindruck der Willkür oder selbst der Absurdität.



Abb. 28. Bernaert van Orley
Karl V.
Budapest, Nationalgalerie

Gossaert komponiert als Freiplastiker, nicht als Reliefbildner. Seine Kompositionen sind formenreich und entbehren der Ruhe. Vom Standpunkte der Flächendekoration befriedigt kaum eine seiner Erfindungen. Die mit Schatten, hochwelligen Umrissen und namentlich mit Reflexen erreichte Illusion ist überraschend. Indem der Meister die Körperlichkeit und die Stofflichkeit weiter verfolgt als irgendein Niederländer seiner Zeit, verliert er den Sinn der Darstellung oft aus dem Auge, von der Stimmung ganz zu schweigen. Seine Madonnen sind kalt und regen zur Andacht gewiß nicht an. Seine Farbe ist kühl, sein Auftrag unendlich zart und von feinstem Email.

Ich weiß wohl, daß diese Charakteristik, die wie jede belehrende Charakteristik etwas von Karikatur hat, hauptsächlich aus den späteren Schöpfungen des Meisters gewonnen ist. Gossaert ist aber — im Gegensatz zu Orley — wenn auch kein schöpferisches Genie, so

doch eine zähe Persönlichkeit, die sich im wesentlichen nicht wandelt, und das Hauptwerk seiner Jugend, die unendlich lehrreiche Anbetung der Könige beim Earl of Carlisle, zeigt alle seine Eigenschaften in der Knospe.

Gossaert interessiert uns hier zunächst, weil er so oft mit Orley verwechselt wird. Ich möchte davon überzeugen, daß jene reliefartig komponierten, glücklich der Bildfläche eingefügten und mit Empfindung bis zum Rande gefüllten, wenn auch mit gar zu süßer und allzu sanfter Anmut gefüllten, Madonnenbilder seiner Art durchaus nicht entsprechen.

Gossaert interessiert uns sodann, weil Orley zwischen 1515 und 1520 sich bemühte, dem modischen Zauberkünstler die Feinheiten und Kühnheiten abzusehen, mit denen Hof und Fürstlichkeiten zu entzücken waren.

Als Porträtmaler diente Orley der Statthalterin nachweislich seit 1515. Wir suchen nach den Bildnissen der jugendlichen Prinzen und Prinzessinnen, die er 1515 und 1516 ausgeführt hat¹⁾. Die Brügger Ausstellung des Goldenen Vlieses 1907 bot eine Fülle von Fürstenporträten, ohne unsere Kenntnis, was Orley angeht, wesentlich zu fördern.

Von Darstellungen in kindlichem Alter abgesehen, erscheint Karl V. am jugendlichsten in einem aus mehreren Wiederholungen bekannten Bildnis, das auch in Brügge nicht fehlte, in jenem steifen, halb seitlich nach rechts gewandten Porträt, von dem der Louvre²⁾ und das Neapeler Museum³⁾ gleichwertige und miteinander sehr genau übereinstimmende Exemplare besitzen. Ein gutes Exemplar ist ferner im Hause des Barons Schlichting in Paris zu finden. Varianten, aber doch in den Hauptdingen mit diesen drei Repliken übereinstimmend, sind das als Bildnis Philipps des Schönen irrtümlich bezeichnete Gemälde in der Kathedrale zu Brügge⁴⁾, ein ebenfalls falsch »philippus Austrius pulcher« bezeichnetes Bildnis, das aus dem Münchener Kunsthandel kürzlich in Pariser Privatbesitz gelangte, und Nr. 281 der Borghese-Galerie.

In diesen 6 Porträten sieht Karl etwa 15jährig aus, und die Vermutung, daß sie von einem oder von zwei Orleyschen Originalen abstammen, liegt nahe genug. Die Stilkritik kann sich nur an die Umrisse, an die Auffassung halten, da es sich um Werkstattwiederholungen, zum Teil um außerhalb der Werkstatt entstandene Kopien handelt. Die Handform, die namentlich im Louvre-Bilde ziemlich gut zu studieren ist, zeigt gewisse Eigenheiten, die für Orley recht wohl charakteristisch sind, wie die Scheidung des



Abb. 29. Bernaert van Orley
Margarete von Österreich
Paris, Sammlung Carvalho

ersten vom zweiten Fingerglied durch Schattierung und die leichte, elegante Hebung des dritten Gliedes. Nehme ich nun an, daß die Bilder, die Orley 1515 und 1516 lieferte, den zusammengesuchten entsprechen, so könnte ich eine etwas künstliche Kombination anknüpfen. 1516 wurde Karl zum König von Spanien gekrönt. Nun zeigen drei der Porträte, das im Louvre und die entsprechenden, in der Hutagraffe die Initiale C doppelt und die Krone; die drei anderen Bildnisse zeigen in der Agraffe keine Initialen und keine Krone. Man

¹⁾ Vgl. im ersten Teil dieses Aufsatzes S. 236.

²⁾ Phot. Giraudon 2068.

³⁾ Phot. Anderson 5578.

⁴⁾ Brügger Toison-d'or-Ausstellung Nr. 57.

könnte auf den Gedanken kommen, daß zwischen den beiden Varianten (ich denke natürlich an die Originale, von denen diese Bilder abstammen) die Rangerhöhung von 1516 läge.

Bleibt vor diesen Repliken eines ängstlich konventionellen Fürstenporträts die Autorschaft zweifelhaft, um so zweifelhafter, als wir keine sicheren Bildnisse Orleys von 1515 oder 1516 zur Vergleichung danebenstellen können, so stehen wir mit größerer Sicherheit vor dem Bildnis des jungen Königs (Abb. 28), das aus der Magniac-Sammlung 1894 in die Galerie zu Pest¹⁾ gekommen ist. Offenbar ein Original und die Schöpfung eines hochstrebenden Malers, der von dem Typus des Repräsentationsporträts entschieden abbog.

Karl trägt am Hute dieselbe perlenbesetzte Agraffe mit den Buchstaben und der Krone wie in dem Louvre-Bilde; er sieht kaum älter aus. Das Bewegungsmotiv ist originell und geistreich. Der Fürst hat in herrischer Hast den Kopf in den Nacken geworfen, das starke Kinn gehoben, den Körper und noch weiter den Kopf gedreht. Die Achse des Kopfes steht schräg zu den Rahmenlinien. Die komplizierte und gewaltsame Bewegung ist mit beträchtlicher Sicherheit bewältigt. Das Antlitz erscheint erregt und gespannt. Die abnorme Form ist scharf zur Geltung gebracht, wirkt aber nicht ungefällig. Die Hand mit sehr kleinen Nägeln ist ziemlich gut verkürzt.

Für eine Arbeit Gossaerts ist dieser Kopf bei weitem nicht genug individuell detailliert und nicht stofflich genug. Ist Orley der Autor, so macht die Datierung einige Schwierigkeit. Das Porträt 1516 anzusetzen, wozu das jugendliche Aussehen des Königs treibt, ist etwas bedenklich. Ich würde die kühne Konzeption dieses pathetischen Porträts dem Meister auf der Stufe, auf der er 1516 stand, kaum zutrauen; in später entstandenen Schöpfungen ist Ähnliches eher zu finden. Ich setze das schönste Jugendporträt Karls, von dem seltsamerweise keine Kopie, soweit ich sehe, existiert, möglichst an das Jahr 1520 heran, in dem ich glaube, daß Orley es geschaffen hat.

Eine Aufgabe, die dem Hofmaler und seinen kopierenden Gehilfen zufiel, war die Herstellung von Bildnissen der Statthalterin. Sehr groß scheint der Bedarf nicht gewesen zu sein. Zum mindesten sind wenige Porträte erhalten. Auf der Brügger Ausstellung von 1907 gab es drei Bildnistafeln der Regentin, eines aus der Sammlung Carvalho in Paris²⁾, an Qualität hervorragend und allein als Original in Betracht kommend (Abb. 29), eines aus der Antwerpener Galerie³⁾ und eines im Besitze der Baronin van der Stichelen de Maubas zu Ypres⁴⁾.

Die drei Tafeln sind annähernd gleich groß und in der Anlage einander nahe verwandt. Wir vergleichen die Kopie eines Orleyschen Porträts in dem Diptychon zu Mons (s. oben S. 27) und vergleichen Porträts von anderen Meistern, namentlich die schöne kleine Büste von Meit im Nationalmuseum zu München. In einer der Tenierschen Darstellungen der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in der Münchener Pinakothek⁵⁾ bemerkt man ein Porträt der Fürstin reproduziert, das, soweit ich sehe, nicht erhalten ist. Hier sind beide Hände sichtbar; sonst ist das Bildnis dem bei Mr. Carvalho ähnlich.

¹⁾ Im Katalog der Pester Galerie als »Gossaert« (Nr. 697) Phot. Hanfstaengl, 72×51,5 cm, ausgestellt Brügge 1907, Nr. 55 »Orley«.

²⁾ Ausgestellt Brügge 1902, von Kleinberger, Paris, Nr. 224, Bruckmann Pigmentdruck, Brügge 1907, Nr. 48.

³⁾ Nr. 184 (Ertborn), Nr. 49, Brügge 1907.

⁴⁾ Nr. 50, Brügge 1907.

⁵⁾ Nr. 936, Phot. Hanfstaengl.

Offenbar hielt die fürstliche Witwe an der eigentümlichen Kopftracht, die wir in allen ihren Bildnissen finden, mit Strenge fest. Charakteristisch ist der große, halbrund und fächerförmig gefältelt über die Brust gebreitete Leinenkragen, der ein eckig geschnittenes Tuch durchscheinen läßt.

Diese Tracht finden wir in der Gestalt der Caritas wieder, die links oben in dem Kreuzigungsbilde zu Rotterdam erscheint. Orley hat dieser Darstellung, von dem ich noch sprechen werde, ein idealisiertes Bildnis seiner Gönnerin in symbolischer Verkleidung eingefügt.

In dem Gemälde, das Mr. Carvalho besitzt, ist der einengende Zwang der Aufgabe ähnlich wirksam wie in dem Louvrebilde Karls V. Ein Repräsentationsporträt, ganz gerade in der Haltung und allgemein in der Form, mittelbar nach dem Leben. Charakteristisch für Orley ist immerhin der unbestimmte, schielende Blick aus den etwas geschlitzten Augen (Gossaerts Augen sind rund und weit geöffnet) und namentlich die Hand.

Die schlaffe und weiche Hand ist ausgebreitet, mit sanft welliger Kontur, mit ovalen Nägeln, elegant abgespreiztem kleinem Finger, leicht geschwollen am ersten Fingergelenk, mit schwach gehobenem letztem Fingerglied.

Das einzige inschriftlich gesicherte Bildnis von Orleys Hand ist das Porträt des Doktors Georg von Zelle (Abb. 30) in der Brüsseler Galerie¹⁾ von 1519. Das aus der Sammlung van den Schriek in Löwen stammende Bild ist signiert: ·GEOR:DE:ZELLE: PHYSICVS: AETAT: 28 · BERNARDVS · DORLEII · FACIEBAT: BRVXELL: M · D · XIX · — Dieser Arzt war jahrelang in städtischen Diensten und am Hospital St-Jean tätig; er war Nachbar des Malers am Place St-Géry²⁾. Fast von vorn ist Zelle in halber Figur hinter seinem Arbeitstische sichtbar. Auf dem Tische liegt ein großes Buch aufgeschlagen, darauf ein einzelner mit Schrift bedeckter Bogen. Der Doktor hält die Feder — ungeschickt — mit dem Daumen und Zeigefinger der rechten Hand.



Abb. 30. Bernaert van Orley
Doktor Zelle
Brüssel, Kgl. Gemäldegalerie

¹⁾ Kat. Fédis Nr. 42, Kat. Wauters Nr. 334; Phot. Braun und Hanfstaengl.

²⁾ Angabe im Katalog von Wauters.

Seine Linke liegt platt auf dem Papier. Körper und Kopf sind vollständig aufgerichtet, präsentieren sich unverkürzt und regungslos. An der Wand hinter dem Arzt hängt ein Teppich, dessen Randschmuck die mitgeteilte Inschrift bildet, dessen inneres Feld mit nicht ganz verständlicher Symbolik dekoriert ist. Das Muster besteht aus drei sich wiederholenden Zeichen: einem »N«, einer Buchstabengruppe aus ANVTFELQS und zweien aus Wolken langenden, sich fassenden rechten Händen. Eine Deutung für dieses Symbol eines Bundes vermag ich um so weniger vorzuschlagen, wie ich in die Buchstabengruppe keinen Sinn zu bringen vermag.

Die Tafel sieht bei flüchtiger Betrachtung gut erhalten aus, ist aber im Antlitz und in den Händen durch Restaurierung erheblich beschädigt. Der ungünstige Eindruck ist wenigstens zum Teil durch den Zustand zu erklären. Der Ausdruck ist leer und wenig bestimmt, die Form entbehrt der Klarheit. Die weichlichen Hände erscheinen schlecht verkürzt¹⁾.

¹⁾ In dem älteren Kataloge der Brüsseler Galerie (Fétis Nr. 43) und in dem Orleybuche von Alph. Wauters findet man ein zweites Porträt von Orley mit dem Datum 1519, das Bildnis Guillaumes de Norman. Ich begnüge mich, festzustellen, daß dieses Porträt dem Kostüm nach nicht 1519 (die Jahreszahl ist falsch), sondern etwa 1540 gemalt ist. In dem Kataloge von A. J. Wauters (Nr. 567) steht das Bild nicht mehr unter Orleys Namen; das Datum aber wird nicht beanstandet.

EIN REKONSTRUKTIONSVERSUCH DES HOCHALTARS DONATELLOS IM SANTO ZU PADUA

VON DETLEV FREIHERRN VON HADELN

Öfters ist ausgesprochen worden, daß der durch Boito rekonstruierte Hochaltar im Santo zu Padua nicht der ursprünglichen, der durch Donatello getroffenen Anordnung entspricht. Boito selbst hat das zugegeben. Er hielt eine wirkliche Rekonstruktion für unmöglich. Kaum mehr wollte er, als das, was erhalten und in der Kirche verstreut, zu einem Hochaltarschmuck vereinigen¹⁾.

Mit Verachtung hat er die Vorschläge Cordenons²⁾ abgelehnt. Vor allem die auf dokumentarische Aussagen gestützte Idee, Donatello habe seine Bronzestatuen in einen Säulenbau gestellt. Aber gerade in diesem Punkte stimmen andere mit Entschiedenheit Cordenons zu³⁾. Es sei erlaubt, sich dieser Ansicht einstweilen ohne Begründung anzuschließen.

Cordenons rekonstruiert folgendermaßen: Eine Mittelhalle, deren Kreuzgewölbe von vier Säulen getragen wird; darüber als Giebel eine kleine Volute. Dieser Mittelbau wird von niedrigeren Hallen flankiert, deren flache Decken seitlich auf je zwei Pfeilern ruhen.

So sehr wir, wie gesagt, Cordenons im Prinzip zustimmen, sind wir doch nicht imstande, seinen Aufbau gutzuheißen. Zu leicht und zierlich ist dieses Gebäude, das sich eher venezianischen Schöpfungen des ausgehenden Quattrocento als Werken Donatellos anschließt.

Nachweisbar falsch ist seine Anordnung der Bronzereliefs. Cordenons wie Gloria und Boito haben den hier an einer entscheidenden Stelle inkorrekten Text der durch Jacopo Morelli⁴⁾ hergestellten Ausgabe der *Notizia d'opere di disegno* Marcanton Michiels bzw. den durch Frizzoni besorgten Neudruck benutzt. Der Satz, der von dem Platz der Evangelistensymbole handelt, enthält nicht wie bei Morelli und Frizzoni die vage, vieldeutbare Bezeichnung »nelli contorni«, sondern die ganz klare »nelli cantoni«⁵⁾. In den Ecksteinen saßen die Evangelistensymbole. Hier hatte Cordenons einen Teil der Bronzeputti angebracht, jene aber an der Mensa. Die

¹⁾ C. Boito, *L'Altare di Donatello nella Basilica Antoniana di Padova*. Milano 1897, S. 5 und 35 ff., und *Archivio storico dell'arte* 1895.

²⁾ F. Cordenons, *L'Altare di Donatello al Santo*. Padova 1895.

³⁾ W. Bode im *Cicerone*, 8. Aufl., S. 421 f.; P. Schubring, *Urbano da Cortona* S. 62; F. Schottmüller, *Donatello* S. 67; A. Venturi in *Arte* X, S. 276 ff.

⁴⁾ Bassano 1800, S. 3.

⁵⁾ Ed. Th. Frimmel, *Quellenschriften, Neue Folge I*, S. 2.

zwölf Putti und die vier Evangelistenreliefs sind also falsch placiert. Wir müssen für diese sechzehn Stücke eine andere Anordnung finden.

Man hat — mit beigemischter Verwunderung — beklagt, daß auch nicht *eine* Nachbildung von Donatellos Hochaltarbau auf uns gekommen ist. Aber ist man sich dessen so sicher? Sollte sich unter den Werken jener oberitalienischen Künstler, die bis ins kleinste Detail donatelleske Formen und Ornamente reproduzieren, nichts

finden, was auch in der Anordnung des Ganzen auf Donatello zurückgeht?

Bis zu Donatellos Aufenthalt in Padua ist das gotische, vielgliederige Altarwerk alleinherrschend über ganz Oberitalien¹⁾. Dann bringt Mantegna mit dem Hochaltar von S. Zeno zu Verona plötzlich etwas absolut Neues: eine Pfeilerhalle, in der die Madonna von Heiligen umgeben thront (Abb. 2). Sollte Mantegna etwa Donatellos Werk in ein Bild übersetzt haben?

Mantegna gab seinem Hochaltarbild eine große Volute als Abschluß. Diese Volute ist donatellesk. Donatello bringt sie als erster aller Renaissancekünstler am Verkündigungstabernakel in S. Croce an²⁾ (Abb. 1). Nun könnte allerdings Mantegna dieses Architekturstück von Giovanni da Pisa übernommen haben. Der Terrakottaaltar dieses Donatellogehilfen in der Eremitanikirche zu Padua (Abb. 3) schließt ebenfalls mit solcher Volute. Auch sonst, vor allem in den Proportionen der Teile und des Ganzen, weist der Veroneser Altar mit Giovanni da Pisas Werk bemerkenswerte Analogien auf. Aber

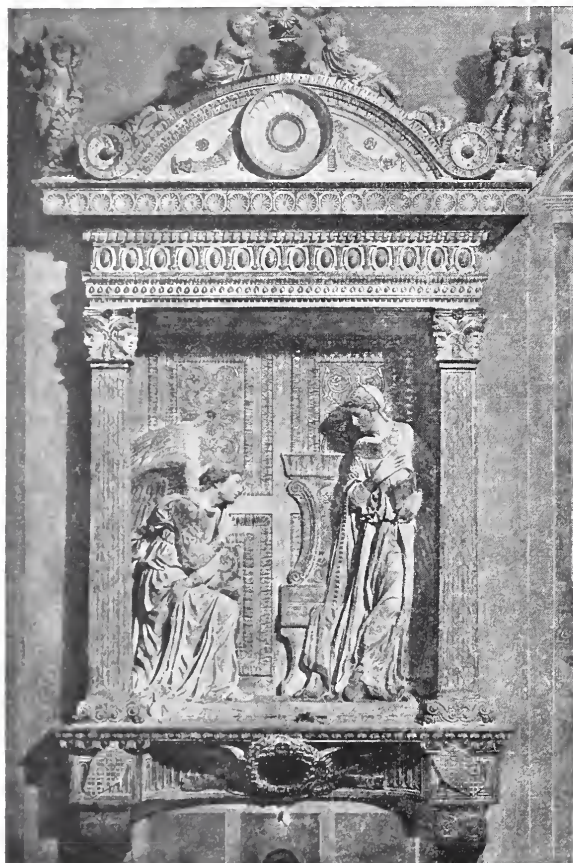


Abb. 1. Donatello
Verkündigung
Florenz, S. Croce

sollte Mantegna nicht eher den Meister als den Gehilfen nachgeahmt haben? Ist es nicht wahrscheinlicher, daß sich Giovanni wie Mantegna einem gemeinsamen Vorbilde, dem Hochaltar im Santo, angeschlossen haben?

Wir werden sehen, ob sich solche Hypothesen mit dem, was wir von Donatellos Hochaltar wirklich wissen, vereinigen lassen. Zunächst muß klargestellt werden,

¹⁾ Die Carità-Madonna mit den Kirchenvätern vom Jahre 1446 des Giov. d'Allemagna und Antonio Vivarini ist kein Altarbild. Es schmückte die Wand des Albergo der Scuola.

²⁾ W. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance S. 30.

welche Punkte des Aufbaues als historisch feststehend angesehen werden dürfen. Wir besitzen zweierlei Quellen, urkundliche und literarische. Einmal die von Gloria¹⁾ publizierten Dokumente, welche über Auftrag, Herstellung und Bezahlung der einzelnen Stücke verhältnismäßig eingehend, kaum etwas aber über deren Aufstellung berichten. Wir besitzen ferner die Beschreibung Marcanton Michiels. Sie ist zwar kurz und nennt nicht alle Stücke, weist den Genannten aber doch so gut wie eindeutig ihren Platz an.

Fast wertlos ist Vasaris²⁾ Bericht. Er bewundert die Legendenreliefs der Predella. Dann erwähnt er die große steinerne »Grablegung Christi« im »dossale dello altare«. — Vasari irrt dann noch dazu in dieser einen lokalisierenden Bezeichnung. Selbst wenn wir keinen ihm widersprechenden, besseren Gewährsmann hätten, könnten wir nicht glauben, daß dieses Stück als Dossale, als Antependium gedient habe. Es ist zu hoch dazu (1,39 m). Marcanton Michiel sah die »Grablegung« auf der Rückseite des Hochaltaraufbaues. — Es hat den Anschein, daß Vasari diese falsche Notiz von Antonio Billi, der kaum je in Padua gewesen ist, übernommen hat³⁾.

Wir haben demnach bei einer Rekonstruktion des Aufbaues zu rechnen einmal mit den Dimensionen der erhaltenen Stücke, zweitens mit den von Gloria veröffentlichten urkundlichen Aussagen, schließlich mit der Beschreibung Michiels.

Es sind folgende Bronzen erhalten:

Sieben Statuen: Die thronende Madonna mit dem Kinde, Antonius, Franziskus, Prosozimus, Ludwig von Toulouse, Justina und Daniele (h. 1,47—1,64 m).

Vier Reliefs, Wundertaten des hl. Antonius darstellend (h. 0,57, br. 1,23).

Vier Reliefs: Die Evangelistensymbole (h. 0,59, br. 0,59).

Ein Relief: Der Leichnam Christi von zwei Engeln beklagt (h. 0,58, br. 0,56).

Zwölf Reliefs: Zwölf musizierende Putti (h. 0,58, br. 0,21).

Es ist ferner ein Relief in Pietra di Nanto erhalten: Die Grablegung Christi (h. 1,39, br. 1,88).

Nicht zu dem im Jahre 1446 begonnenen Hochaltarschmucke gehören: Ein Kreuzifixus von Donatellos Hand. Bronze (h. 1,80).

Eine zweite Darstellung des von Engeln gestützten und beklagten Leichnams Christi. Werk eines Nachahmers, Bronze (h. 0,57, br. 0,54).

Glorias Publikation kann einstweilen nicht um Rat gefragt werden. Die Zahlungsvermerke sagen, wie schon bemerkt, nichts über die Anordnung. So müssen wir von Marcanton Michiels Beschreibung ausgehen. Deren Text ist wiederzugeben, nachzuprüfen und zu interpretieren.

»Nella chiesa del Santo, sopra laltar maggiore le quattro figure di bronzo tutte tonde attorno la nostra donna, et la nostra donna. Et sotto le ditte figure nello scabello le due istoriette dauanti et le due da dietro pur di bronzo di bassorilieu. Et li quattro euangelisti nelli cantoni, dui dauanti et dui da dietro, di bronzo et di basso rilieu, ma mezze figure. Et da dietro laltar sotto il scabello il Christo morto cun le,

¹⁾ A. Gloria, Donatello Fiorentino e le sue opere mirabili nel Tempio di S. Antonio in Padova. Padova 1895.

²⁾ Vasari, Ed. Milanese II, S. 411.

³⁾ Il libro di Antonio Billi. Ed. C. Frey S. 43: »A Padoua nel dossale dello altare maggiore una pietra (Pietà) di marmo con le Marie, cosa exciellentissima.« — Ebenso, doch ohne den Schreibfehler pietra statt pietà, der Anonymus des Cod. Magl. Ed. C. Frey, S. 78. — Vasari a. a. O.: »nel dossale dello altare fece bellissime le Marie che piangono il Cristo morto.«



Abb. 2. Mantegna
Hochaltarwerk
Verona, S. Zeno Maggiore



Abb. 3. Giovanni da Pisa
Terrakottaaltar
Padua, Eremitani

altre figure a circo, et le due figure da man dextra, cun le altre due da man sinistra, pur di basso rileuo, ma di marmo, forono di mano di Donatello ¹⁾.«

Michiel nennt nur vier Heiligenfiguren neben der Madonna, während wir sechs besitzen. Die Vermutung ist ausgesprochen worden, zwei dieser Heiligen hätten neben dem Kruzifixus über dem Haupteingang der Chorschranken gestanden ²⁾. Aber welche Heiligen sollten das gewesen sein? Antonius, Prosozimus, Justina und Daniele sind die vier Santi Protettori di Padova. Sie werden in Padua immer zusammen dargestellt ³⁾. Unauflösbar ist ihre Vierzahl. Franziskus und Ludwig sind dann aber zu offenbar als Gegenstücke zu Antonius und Prodozimus geschaffen, als daß sie aus der Schar entfernt werden dürften. Überdies gehört der Pater seraphicus in einer Franziskanerkirche auf den Hochaltar.

Michiel wird sich in der Zahl geirrt haben, wie er sich auch bei der großen Madonna mit den vier Kirchenvätern der Muranesen im Albergo der Scuola della Carità und bei Cimass Altarbild in der Kirche der Carità geirrt hat. Beide Male nennt er auch hier zwei Heilige zu wenig ⁴⁾.

Daß sämtliche Statuen, die Madonna und die sechs Heiligen, für den Hochaltar gearbeitet und auf ihn aufgestellt wurden, sprechen die Dokumente ganz unzweideutig aus. Vor allem jener Zahlungseintrag über dreihundert Goldgulden vom 26. Juni 1448. Hier werden die sieben Statuen einzeln genannt unter ausdrücklichem Vermerk, daß sie für den Hochaltar bestimmt sind ⁵⁾.

Wir kehren zu Michiels Beschreibung zurück. Nach den Statuen nennt er die Legendenreliefs »nello scabello«, in der Staffel, zwei vorn und zwei auf der Rückseite des Baus. Dann spricht er von den Evangelistensymbolen in den Ecksteinen, ebenfalls zwei vorn und zwei hinten. Aber in welcher Höhe? Neben den Legendenreliefs im »scabello«? Wohl zweifellos. Die Angabe »sotto le ditte figure nello scabello« muß auch auf die Evangelistensymbole bezogen werden. Denn indem Michiel dann auf das Grablegungsrelief zu sprechen kommt, sagt er ausdrücklich *sotto il scabello*. Er hat systematisch beschrieben. Oben mit den Statuen beginnt er, steigt darauf zur Staffel mit Legenden- und Evangelistenreliefs hinab, schließlich zum Unterbau, an dem die »Grablegung« und vier andere Steinreliefs angebracht waren.

Die Anweisungen Michiels für die Anordnung der Reliefs am Sockel gewinnen an Klarheit, wenn wir bedenken, daß dieser einen Säulenbau trug. Fraglos, daß die

¹⁾ Ed. Frimmel S. 2.

²⁾ Der Kruzifixus war von Donatello für den alten Hochaltar geschaffen worden. Bereits 1444, 24. Januar war der Meister an dieser Arbeit tätig. Gloria S. XIV. — 1446, 13. April machte dann der Wollhändler Francesco da Tergola eine Stiftung zwecks Errichtung eines neuen Hochaltarwerkes. Dieses wurde provisorisch zum Antoniustage (13. Juni) 1448, endgültig 1450 aufgestellt. — Was damals mit dem Kruzifixus geschah, wissen wir nicht. — Fra Valerio Polidoro, *Le religiose memorie 1590*, Kap. XXXIII nennt ihn über den Chorschranken hängend, »nel mezzo della sua più alta parte«. Polidoros Werk konnte ich nur in Auszügen benutzen, welche Fräulein Dr. Schottmüller mir liebenswürdigerweise zur Verfügung stellte.

³⁾ Vgl. Brandolese, *Pitture, ecc. di Padova*. Padova 1795, S. 129, 144, 174.

⁴⁾ Ed. Frimmel S. 114 und 116.

⁵⁾ 1448, 26. Juni. » item de avere per sete figure de brondo per soa fatura e zetadna zoè: una mad.^a Santa Maria e S. Prodozimo. S. Luduvigo. S. Franzescho. S. Daniele. S. Antonio. S. Justina. le qual figure serano poste a laltaro grande de la gixia de miser S. Antonio de Padoa duc. trexento doro.«

Säulenstellung dem Sockel die Breitenordnung gab. Nun fanden bei dem Bau vier Säulen und vier Pfeiler Verwendung. Später soll erörtert werden, ob die Säulen vorn, die Pfeiler hinten, oder wie bei Cordenons die vier Säulen in der Mitte, die Pfeiler an den Seiten standen. Auf jeden Fall hatte der Bau auf Vorder- und Rückseite vier dieser Stützen, also drei Interkolumnien. Der Sockel muß sich demnach aus sieben Teilen zusammengesetzt haben: aus vier Gliedern, auf denen die Säulen ruhten, und aus drei breiteren Flächen unter den Interkolumnien. Die breiten Legendenreliefs sind unter die Interkolumnien zu setzen. Einmal ihrer Proportionen, zweitens ihres Stiles wegen: sie können nicht tragenden Gliedern eingefügt gewesen sein. Da sie zu zwei und zwei Vorder- und Rückseite zierten, sind sie dann weiter nur unter den beiden Seiteninterkolumnien denkbar; die Fläche unter dem mittleren bleibt noch zu besetzen.

In den tragenden Gliedern saßen dann die robusteren Symbolereliefs. In den Ecksteinen, auf Vorder- und Rückseite je zwei. Es bleiben also auch je zwei dieser Glieder noch irgendwie zu dekorieren.

Jetzt läßt sich annähernd die Breite des Sockels und der von ihm getragenen Halle bestimmen. Die Symbole sind 0,59 m breit. Diese Bronzereliefs müssen gefaßt gewesen sein; sie müssen eine Steinumrahmung besessen haben¹⁾. Rechnen wir diese Rahmen 0,10 m breit, so erhalten wir eine Breite von je 0,79 m für die Glieder unter den Säulen, für deren vier 3,16 m. — Die unter die Seiteninterkolumnien gesetzten Legendenreliefs messen 1,23 m in der Breite; nehmen wir das mittlere Interkolumnium von gleicher Weite an, so ergibt sich 3,69 m für die drei Flächen unter den Säulenzwischenräumen. Wir kämen so auf 6,85 m, müssen aber für die vorkragenden Gesimse noch etwas zugeben, so daß wir für den ganzen Sockel eine Breite von etwas mehr als 7 m erhalten.

Auf diesem Sockel ist nun die Halle zu errichten. Boito schien es, wie gesagt, unmöglich, daß die Bronzestatuen in einen Säulensbau gestellt waren. Diese Annahme deuchte ihm unvereinbar mit quattrocentistischem Empfinden. Ich meine, daß im Gegenteil die heutige freie Aufstellung der Figuren dem XV. Jahrhundert ein Greuel gewesen sein müßte. Jene Zeit verlangte für Figuren architektonische Bindung. Die Fragestellung kann nur lauten: Standen die Figuren in einem schreinartigen, rückwärts geschlossenen Gehäuse von geringer Tiefe oder in einem wirklichen Raume, einer offenen Halle?

Gegen die erste Annahme sprechen die Statuen selbst. Wozu sie als Vollfiguren bilden, wenn sie nur von vorn sichtbar waren? Hätte da nicht ein großes Relief, wie es Giovanni da Pisa für die Eremitani, Bellano für S. Francesco lieferte, nähergelegen? Gewiß geht künstlerische Gewissenhaftigkeit so weit, auch die dem Beschauer unzugänglichen Teile des Werkes durchzubilden. Aber warum Partien glänzend schmücken,

¹⁾ In Glorias Publikation finden sich mehrere Zahlungsvermerke für steinerne Rahmen, cornice. 1449, 22. Februar, »per cassa m.^o Nicolò taia pria per lui e compagni che lavorà 60 zornade in la prida che va driedo laltaro et *algune cornixe de marmoro* lire LX.« — 1449, 12. Mai »M.^o Antonio da Lugam taia pria sta a S. Maria de Vanzo de avere XII mazo per *molte cornixe* e priede grande andè dentro et de fuore de la pala dacordo lire LXXXII.« — 1449, 19. Mai, »per fabrica per XI zornade lui (Pipo da Fiorenza) lavorà ale *cornixe* de la pala et zornade 10 lavorà Nicolò Chocari.« — Am gleichen Tage: »per Meo taia pria e compagno 1.^o (uno) lavorà 21 zornì ale *cornixe* de la pala — lire XXV soldi IIII.« — Sicherlich diente nur ein Teil dieser Cornice zur Umrahmung der Bronzereliefs. Wir werden später sehen, wo die andern angebracht gewesen sein möchten.

an denen sich niemand freuen kann? Wozu beispielsweise die Rückseite des Madonnen-thrones mit einem herrlichen Relief des »Sündenfalles« zieren ¹⁾?

Schließlich spricht die zweiseitige Dekoration des Sockels durch Legenden- und Evangelistenreliefs — die Rückseite muß der vorderen fast ebenbürtig gewesen sein —



Abb. 4

Pfeiler von Donatellos ehemaligem Hochaltar, Padua, Santo

energisch dafür, daß der Aufbau nicht reliefartig nur auf *eine*, sondern auf mehrere Ansichten berechnet war, wozu Donatello allein durch den Platz, auf dem sein Werk errichtet werden sollte, aufgefordert wurde. Der Hochaltar stand frei in dem weit-räumigen Chor.

¹⁾ Die gleiche Darstellung am Thronsockel Mantegnas Madonna della Vittoria scheint mir auf dieses Relief zurückzugehen.

Als man zum Antoniusfeste des Jahres 1448 das Hochaltarwerk probeweise aufbaute, fanden acht Säulen dabei Verwendung¹⁾. Der verhältnismäßig geringe Preis und der Umstand, daß in die Rechnungsbücher gleichzeitig zwei Zahlungen für Nägel gebucht sind, spricht dafür, daß es hölzerne Säulen waren²⁾.

Zu Anfang des Jahres 1449 begann man dann mit dem endgültigen Aufbau in Stein. In die Rechnungsbücher sind Zahlungsvermerke für acht marmorne Säulen eingetragen, und zwar für »4 quare, 4 tonde a chavaleti«³⁾. Also für vier Pfeiler und vier Säulen. Einige Wochen später werden die Steinmetzen auch für die Basen der acht Stützen abgelohnt⁴⁾.

Nun hat Venturi⁵⁾ kürzlich die vier zum Teil wohl erhaltenen Pfeiler wiedergefunden (Abb. 4). Sie sind in die Chorschranken eingemauert; zwar keine eigenhändigen Arbeiten Donatellos, aber im Stil ihm so nahe, daß sie im Entwurf gewiß auf ihn zurückgehen. Ausgeführt sind sie, wie die Dokumente sagen, von Niccolò da Firenze und dessen Gehilfen. Diese Pfeiler sind 2,12 m hoch, 0,33 m breit. Versucht man mit ihnen über der Basis von 7 m einen Aufriß, so ergeben sich die unangenehmsten Proportionen. Die Pfeiler haben keine der Breite des Baues entsprechende Höhe. Sie gehören also nicht zu Donatellos Hochaltar?

Wahrscheinlich doch. — Wir haben gehört, daß acht Stützen, »4 quare, 4 tonde a chavaleti«, bezahlt wurden. Was bedeutete »cholone a chavaleti«? Cavalletto ist nach den Accademici della Crusca⁶⁾ unter anderem ein Gestell zum Tragen, Stützen, das, was wir einen Bock nennen. Boito, der sich gegen den Gedanken einer Säulenhalle sträubt, meint, daß diese Säulen ähnlich wie beim Hochaltar im Dom zu Arezzo den Altaraufsatz trugen. Boito verbindet nicht »cholone« mit »a chavaleti«, sondern »a chavaleti« mit »per la pala«. Er liest: Säulen als Stützen für die Pala, für den Altaraufsatz.

Das wäre das einzige Mal, daß in der langen Reihe der Zahlungsvermerke ausgesprochen wäre, welche architektonische Aufgabe das bezahlte Stück zu erfüllen habe. Sollten die lakonischen Eintragungen plötzlich sehr beredt etwas Selbstverständliches hervorheben, die stützende Funktion der Säule?

Mir scheint einmal, daß der Zusatz »per la pala« hier nicht mehr sagen will als an hundert anderen Stellen unserer Dokumente. Nämlich, daß die Säulen für den

¹⁾ 1448, 23. April: »E per dinari spexi per *oto colone con li suo capiteli* per far uno altaro el dì del Santo per demostrar el disegno de la pala over ancona ali forestieri avè maestro Donato adì XXIII aprile 1448 lire quatordece soldi O.«

²⁾ 1448, 24. April: »E per chiodi trexento avè m.^o Donato per far laltaro che se de far la demonstrazion de lancona, porta Zuan so garzon a soldi VIII per cento lire I soldi 4.« Und am 26. April: »E per chiodi XVI da somesso avè m.^o Donato per laltaro che se de far la demonstrazion de la pala tolti da Zuan Magnan.«

³⁾ 1449, 12. Februar: »M.^o Nicolò contrasc. de avere per fabrica XII febr. dacordo cum loro de 8 *colonete de marmoro* parte a fato e parte de fare 12 febr. Lire CC.« Und ein anderer Eintrag vom gleichen Tage: »per M.^o Nicolo da Fiorenza taia pria et dui compagni dacordo per sua manufatura de 8 *cholone de marmoro* 4 quare 4 tonde a chavaleti per la pala lire CC.« — 1449, 23. Juni: »per cassa contà a più fachini lavorè a polire le *colonne* de marmoro lire XI soldi IIII.«

⁴⁾ 1449, 30. April: »Meo et Pipo da Fiorenza . . . per fabrica per VIII *baxe* che va soto le colone de marmoro lire 6 luna lire XLVIII.«

⁵⁾ A. Venturi in *Arte* X, S. 276 ff. Für gütige Vermittlung bei Aufnahme der Pfeiler bin ich Herrn A. Moschetti zu Dank verpflichtet.

⁶⁾ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Firenze 1866, Bd. II, S. 703.

Hochaltar und nicht für irgendeine andere gleichzeitige Arbeit geliefert wurden. Ich glaube dann ferner, daß »colone a chavaletti« nicht Säulen zum Stützen, sondern Säulen mit Stützen bedeutet. Nicht die Funktion, sondern die Spezies sollte in den Rechnungsbüchern hervorgehoben werden ¹⁾).

Das antike Motiv der hochgestellten Säulen hat Donatello spätestens in Rom kennen gelernt. Am Konstantinsbogen sind sie zu sehen. Dort sind die Stützen der Säulen mit Figuren in Hochrelief geschmückt. — Daß diese Idee Donatello in Padua nicht fern lag, zeigen zwei der Antoniusreliefs. Hier stehen Pfeiler auf Stützen.

Auch sonst finden wir das Motiv in Padua. Jenes Bronzerelief der Beweinung Christi durch Engel, das Werk eines wenig begabten Donatellonachahmers, zeigt hochgestellte Säulen; ebenso die Arkaden der Grabkapelle des Heiligen. Minellis Wandaltäre in den Eremitani haben hochgestellte Pilaster.

Noch etwas treibt uns zur Annahme, Donatello habe Säulen und Pfeiler auf Sockel gestellt. Für die zwölf Putti, die, wie gezeigt, nicht die Predella eingenommen haben können, müssen Flächen geschaffen werden. Ihre Musik gilt doch zweifellos der Madonna und dem Kinde. In deren Nähe hat man sie also anzubringen, möglichst zu den Füßen der Thronenden. Die Putti, in die Säulenstützen eingelassen — als ob sie vor diesen ständen —, hätten ein gewisses ideelles Analogon in jenen Engeln, die sich an Donatellos Tabernakel in St. Peter zu Rom vor den Pilastern drängen, eine formale Parallele aber in den reliefgeschmückten Säulenstützen antiker Bauten, wie des Konstantinsbogens, und eine ganz schlagende in einem fast synchronistischen Werk, der Innendekoration von S. Francesco zu Rimini, die, wie man annimmt, unter engstem Anschluß an Donatello entstanden ist ²⁾).

Hier ist der obere Teil der Längswände durch Pilaster gegliedert. Diese Pilaster ruhen auf Sockeln. Vor den Sockeln stehen kleine Engel mit Wappenschilden (Abb. 5). Mir scheint, eine ähnliche Stellung der Putti Donatellos, die Frage, wo diese Stücke anzubringen seien, befriedigend zu lösen.

Es soll nun gleich näher untersucht werden, in welcher Art die musizierenden Engel an den Stützen verteilt waren. Ihre Anordnung wird dann einen Wink für die Stellung von Säulen und Pfeilern geben. — Waren die Putti rings um den Bau verteilt, ähnlich wie bei Cordenons, je vier auf Vorder- und Rückseite, je zwei auf den Seiten? Kaum. Man wird ein solches Orchester nicht ganz auseinanderreißen dürfen. Ein Zusammenspielen muß einigermaßen glaubhaft sein.

Auch die Dokumente sprechen gegen solche Verteilung. Anfangs plante man ein Konzert von nur zehn Engeln ³⁾. Erst nach dem Probeaufbau vom Jahre 1448

¹⁾ Boito hat übrigens gegen Cordenons eingewandt, daß an einer Stelle (vgl. S. 43, Anm. 3) von *colone* die Rede ist, daß die Säulen also klein und keine *Colonnone* gewesen sein können. Man mag auf dies eine Diminutiv Gewicht legen. Neben den Riesenverhältnissen des Chors darf man getrost Cordenons' und unsere Säulen klein heißen. Es sind keine *Colonnone*.

²⁾ Begonnen 1446, vollendet 1455. Der Anon. des Cod. Magl. Ed. C. Frey, S. 79 behauptet sogar von Donatello: »Fece in Rimini tutta la compositione della chiesa di San Francesco, nel modo che ej uoleua fare Santo Spirito di Firenze.« Das entspricht aber wohl sicher nicht den Tatsachen. Frey nimmt an, daß dieser Passus versehentlich in die Vita Donatellos geraten sei und wahrscheinlich in diejenige Brunellescos gehöre.

³⁾ Gonzati und Gloria glaubten, daß der Auftrag für diese 10 Engel bereits 1446 erfolgt sei. V. Lazzarini in *Nuovo Arch. Ven.* XII, S. 161 ff. hat nachgewiesen, daß dieser Vertrag erst 1447 geschlossen wurde. Die Engel waren allerdings bereits gegossen — die Evan-

entschloß man sich, die Zahl auf zwölf zu vergrößern¹⁾. Welche zwei der zwölf Plätze hätten bei jener Anordnung anfänglich frei bleiben sollen?

Postiert man dagegen die Putti zu je drei nur an den vorderen Stützen, so lassen sich leicht die Plätze ausfindig machen, die anfangs nicht dekoriert werden sollten: die Außenflächen der beiden seitlichen Stützen (Abb. 8a und m). Dann mag man bei dem Probeaufbau des Altars gefunden haben, daß auch hierhin Engel gehörten.

Wir wollen versuchen, die zwölf Reliefs an Stirn und Wangen der vier vorderen Stützen anzubringen. Freilich läßt sich nicht mit Gewißheit jedem einzelnen Stück der alte Platz zurückgeben. Aber es muß geprüft werden, ob überhaupt mit dem gemachten Vorschlag eine vernünftige Stellung der Putti zueinander möglich ist (Abb. 6 und 7).

Von den zwölf musizierenden Engeln sind mehrere fraglos formale Gegenstücke. Vor allem die beiden Sängerpaare (Abb. 6f und 7g), die beiden Flötisten (Abb. 6c und 7k), die beiden mit den Doppelflöten (Abb. 6a und 7m), der Geiger (Abb. 6d) und der Mandolinenspieler²⁾ (Abb. 7i). Nicht in gleicher Weise nehmen korrespondierende Stellungen die vier übrigen Putti ein, der Harfner (Abb. 6e), der Beckenschläger (Abb. 7l) und die beiden mit dem Tamburin (Abb. 6b und 7h). Es liegt am nächsten, diese an die vier Stirnflächen zu setzen, die andern an die acht Wangen. Und zwar nicht die Gegenstücke an die gleiche Stütze, sondern in getrennte Korrespondenz. Denn da zwei Relieftafeln *Engelpaare* (die Sänger) zeigen, würde mit ihnen *eine* Stütze ganz unbegründet bevorzugt, die Symmetrie des Ganzen durchbrochen werden. Die Sängerpaare sind also getrennt, und wohl am passendsten der Madonna zunächst, an den Innenseiten der mittleren Stütze anzubringen. In entsprechender Weise sind dann die sechs übrigen Gegenstücke nach rechts und links zu verteilen.

Für zwei dieser Stücke möchte dann noch mit einiger Gewißheit der ursprüngliche Platz wieder ausfindig gemacht werden: für die beiden Engel mit den Doppelflöten (Abb. 6a und 7m). Schubring³⁾ hat darauf aufmerksam gemacht, daß, abgesehen von diesen beiden, die Instrumente der Engel den Aufforderungen des hundertundfünfzigsten Psalmes annähernd entsprechen. Man kann nun vielleicht annehmen, daß die Bläser der im Psalm nicht erwähnten Doppelflöten die nach der Erweiterung des Programms erst im Jahre 1448 bestellten Engel sind. Für die beiden nachbestellten Stücke hatten wir bereits den mutmaßlichen Platz genannt: die Außenflächen der beiden seitlichen Stützen. Die relativ hohe Qualität der Diaulosbläser macht es weiter wahrscheinlich, daß sie jene exponierten Plätze innehatten. Dafür sprechen schließlich ihre energischen Wendungen. Sie geben sich Mühe, nicht außer Kontakt mit den andern zu kommen.

Für die Anordnung der übrigen musizierenden Engel hat die Erwägung leitend zu sein, daß die zarteren Instrumente der Madonna zunächst, die kräftigeren entfernter zu postieren sind.

gelistensymbole schon in Wachs modelliert. — 1447, 29. April: »... magister Donatus et magister Nicolaus et magistri disipuli prelibati magistri Donati promisserunt facere et perficere et complere *decem angelos* de metelo, videlicet rami duri, quos angelos jam fuderunt, et taliter perficere quod ipsi angeli possint deaurari notabiliter.« Lazzarini, a. a. O. S. 165 f.

¹⁾ 1449, 23. Juni: » per sua fatura al dicto de 2 *agnoleti* a butarli lire CXXXVI soldi XVI per lo dicto per adornare 4 guagnelista e 12 *agnoleti* — lire CCLXXXV.«

²⁾ Schubring, a. a. O. S. 66 stellt den Mandolinenspieler mit dem Harfner zusammen. Doch scheinen neben den sich ergänzenden Positionen auch die gleichen, tellerartigen Nimben für die Zusammengehörigkeit der von uns genannten zu zeugen.

³⁾ A. a. O. S. 63 ff.

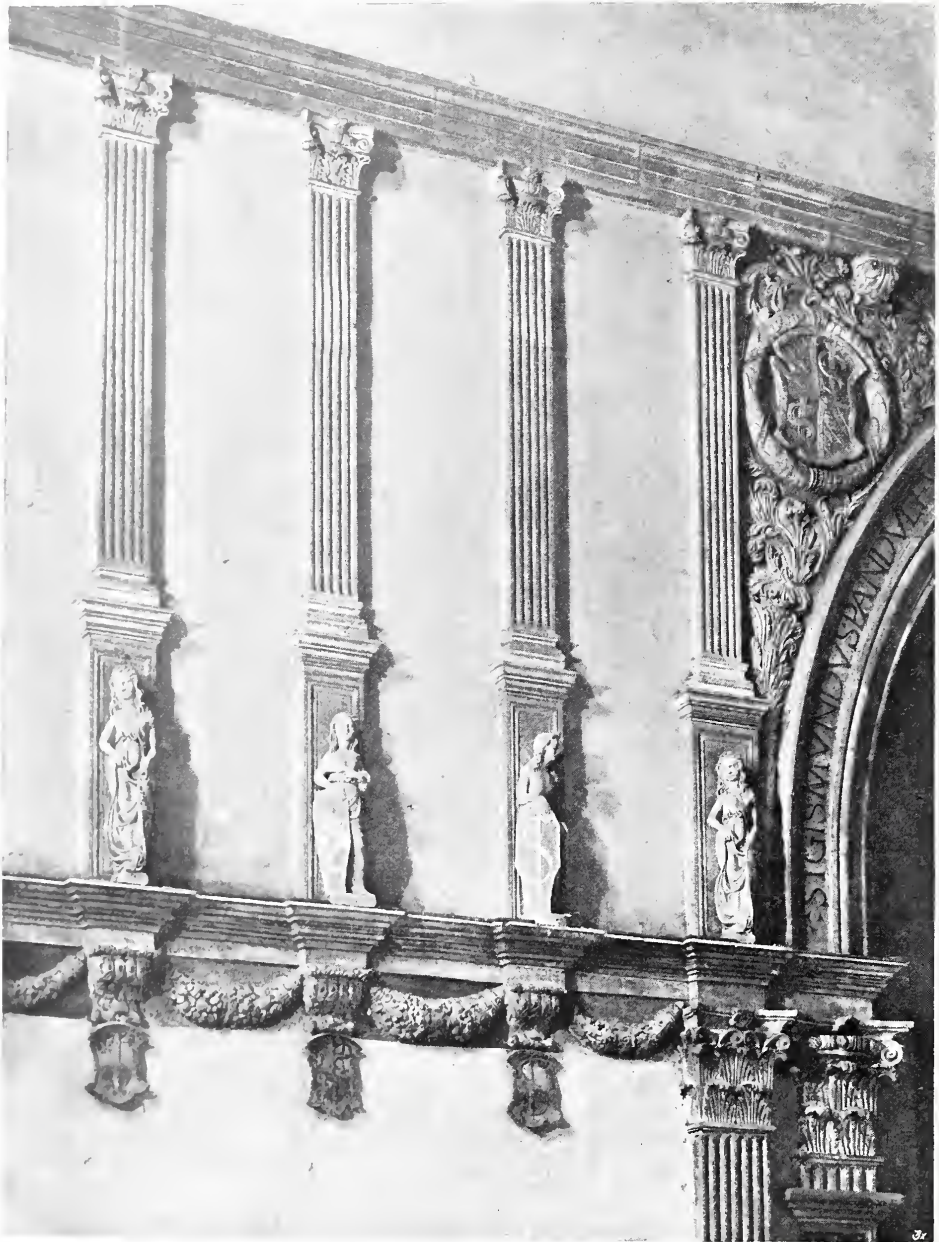


Abb. 5. Rimini, S. Francesco
Dekoration der Längswand

Mit der Anbringung der Puttenreliefs geht die Frage der Stellung von Säulen und Pfeilern Hand in Hand. Schmückt man nur die vorderen Stützen mit Engeln, so wird man geneigt sein, weiter zwischen vorn und hinten zu unterscheiden: man wird die Säulen an die Fassade, die Pfeiler an die Rückseite stellen.

Man darf auf das Atrium der Pazzikapelle und, um ein Werk zu nennen, an dem Donatello beteiligt war, auf das Brancaccigrabmal verweisen. Beide Monumente sind allerdings nicht allseitig geöffnete Hallen; sie haben eine geschlossene Rückwand. Diese ist der vorderen Säulenordnung entsprechend durch Pilaster gegliedert. Ähnlich möchte nun Donatello der Rückseite seiner Halle einen geschlosseneren Charakter geben, dort die volleren, weniger geformten Gebilde, die Pfeiler aufgestellt haben, im Gegensatz zur Front mit der einen freieren Einblick gestattenden Säulenreihe. Denn, wenn der Aufbau auch freistehend von allen Seiten betrachtet werden konnte, war ihm doch sicherlich eine Hauptansicht verliehen, und diese kann nur die vordere gewesen sein. Auch darum stellten wir alle Putti an die Fassade.

Als Tiefe der Halle möchte die Weite eines Interkolumniums anzunehmen sein. Der Grundriß würde sich dann aus drei gleichen, quadratischen Flächen zusammensetzen (Abb. 8).

Es ist nun an der Zeit, auf jene Hypothese, Mantegnas Hochaltarbild in S. Zeno zu Verona sei von Donatellos Werk abgeleitet, zurückzukommen. Vergleichen wir das Veroneser Bild mit Donatellos Altar, soweit wir ihn bis jetzt wieder aufgebaut haben. Bei beiden setzt sich der Sockel aus vier tragenden, vortretenden Gliedern und drei tiefer liegenden, breitgestreckten Flächen zusammen. Bei beiden erhebt sich über diesem Sockel eine allseitig offene Halle von drei Frontinterkolumnien. Mantegnas Bau ist allerdings um ein Interkolumnium tiefer. Aber der Maler konnte mit der räumlichen Ausdehnung verschwenderischer schalten als der Architekt-Bildhauer, dem hier sehr reale Beschränkungen auferlegt waren. Mantegna hat dann weiter, wie wir es auch von Donatello annahmen, die Säulen an die Fassade, die Pfeiler an die Rückseite und an die Flanken gestellt¹⁾.

Die beiden Hallen zeigen sich in ihrer Anlage so nahe verwandt, daß wir glauben, für die weitere Rekonstruktion nun von Mantegnas Bild zurückschließen zu dürfen, zumal das uns noch fehlende, der obere Abschluß, bei Mantegna durchaus donatellesk ist. Wir schließen also Donatellos Bau ebenfalls mit einer flachen Decke und krönen das Ganze mit jener großen, vom Verkündigungstabernakel in S. Croce her bereits bekannten Volute (Abb. 9 und 10).

Wir müssen uns aber noch in bezug auf den oberen Abschluß des Altaraufsatzes mit einem der von Gloria publizierten Rechnungsvermerke auseinandersetzen.

Ende Juni 1449 erhielt Donatello eine Zahlung von fünfzig Dukaten für seine Arbeit an den Chorschranken und für »uno dio pare de praeda de sora da la chua grande dal altaro«²⁾.

Gloria und Cordenons deuten diesen Passus so, daß das Hochaltarwerk mit einer Kuppel abschloß, über der dann noch ein Gott-Vater angebracht war. Dieser Deutung zuliebe biegen sie den Text ein wenig um und lesen nicht »la chua grande dal altaro«, sondern »la chua dal altaro grande«.

Merkwürdigerweise erfolgt die Zahlung dieses angeblich für den Hochaltar gelieferten Werkes zusammen mit der Belohnung für eine um mehrere Jahre zurück-

¹⁾ Mantegnas Pfeiler stehen auch in der Zeichnung denen Donatellos nahe, diesen noch näher die Pilaster an Bellanos Altar in S. Francesco. — Mantegna stellte auch hinter die Säulen der Front Pfeiler; vermutlich um über die Nähte, die Übergangsstellen von Holzplastik zur Malerei, hinwegzutäuschen. Einzelne Ornamente an Mantegnas Rahmen sind modern.

²⁾ 1449, 23. Juni: »... per lo dicto (Donatello) per lo dio pare e le fazè del coro lire CCLXXXV.« — 1449, 26. Juni: »per fabrica per uno dio pare de praeda de sora da la chua grande dal altaro e per exercitarse in fare fare quello antipeto del curo de marmoro ducati 50.«



a



b



c



d



e



f

Abb. 6 a—f. Donatello und Gehilfen
Musizierende Engel, Bronzereliefs
Padua, Santo



g



h



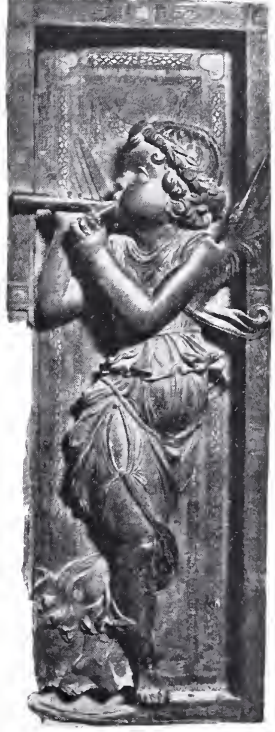
i



k



l



m

Abb. 7g—m. Donatello und Gehilfen
Musizierende Engel, Bronzereliefs
Padua, Santo

liegende Arbeit, für Donatellos Tätigkeit an den Chorschranken, und zwar so, daß man nicht erfährt, wie viel er für jede seiner Mühewaltungen erhält. Das ist um so auffallender, als sonst die Ausgaben für das Hochaltarwerk von anderen sorgfältig auseinandergehalten sind.

Schließlich ist *chua* (*cuba*) nicht gerade ein sehr engbegrenzter Begriff. Eine Inschrift des XIV. Jahrhunderts in dem Padua benachbarten Piove di Sacco bezeichnet eine Kapelle als *cuva*¹⁾, ein paduanisches Dokument vom Jahre 1489 Kapellen als *cubae*²⁾. Bei Sansovino³⁾ ist *cuba* Kuppel, während damit in einem Verträge vom Jahre 1514 zwischen Pordenone und den Einwohnern von Villanuova der Chor der Kirche S. Odorico gemeint ist⁴⁾.

Es ist also nicht klar, was hier als *chua* bezeichnet ist. Es ist ferner nicht zu entscheiden, in welcher Beziehung diese zum Altare stand. Es könnte auch die große Wölbung des Chores über dem Altare damit gemeint sein. Wir wissen endlich nicht, ob der Gott-Vater aus Stein eine Statue oder ein Relief war.

So können wir uns nicht entschließen, einer derartig dunklen Aussage zuliebe mit Cordenons der Säulenhalle einen überhöhten, gewölbten Mittelbau zu geben. Denn uns scheint eine derartige Auflockerung der Masse mit Donatellos Empfinden unvereinbar zu sein.

Will man durchaus den Gott-Vater am Hochaltarwerk angebracht sehen, so mag man sich ihn als Relief in die abschließende Volute eingesetzt denken. Auf Giovanni da Pisas Terrakottaaltar in den Eremitani könnte man sich dabei berufen. Schließlich ließe sich auch der vieldeutbaren Dokumentenstelle eine dahingehende Interpretation abgewinnen.

Nun zur Aufstellung der Statuen in der Halle. Antonius und Franziskus werden neben der Madonna im Mittelbau gestanden haben. Sie sind hier im Santo fraglos die vornehmsten Heiligen. Überdies sind sie in etwas kleinerem Maßstabe als die vier anderen gehalten. Das war nötig, um sie in der Mittelhalle neben der Madonna unterzubringen. Auch deren auffällige Geschlossenheit ist kaum anders zu erklären, als daß sie Glied einer Gruppe war. Rechts und links folgen dann Prosdozimus und Ludwig, weiter Justina und Daniele. Die Linie, die von der Madonna zu den heiligen Mönchen herabfällt, steigt dann wieder zu den Mitren der Bischöfe, um dann von neuem zu fallen und in den huldvoll ausgestreckten Armen der jugendlichen Heiligen auszulaufen.

Gewiß waren die Bronzestatuen auf Sockel gestellt. Einmal, um sie architektonisch zu binden; dann, weil man schräg von unten in die Halle blickte, das vorkragende Gebälk der Predella also die sockellosen Figuren zum Teil verdeckt haben würde.

Es bleibt noch etwas über die freigebliebenen Teile dieser Staffel zu sagen. An den äußeren säulentragenden Gliedern waren der Angabe des Anonymus entsprechend auf Vorder- und Rückseite die Evangelistensymbole angebracht. Die beiden mittleren Träger der Front dürften wohl mit dem Wappen des Hauptstifters Francesco da Tergola, der sich diese Ehre kontraktlich sicherte⁵⁾, geschmückt worden sein⁶⁾. Die

¹⁾ Mitgeteilt durch P. Pinton in *Nuovo Archivio Veneto* I, S. 78 f.

²⁾ Ebendort S. 86.

³⁾ Francesco Sansovino, *Venetia descritta* 1581, carta 37 tergo und 47 tergo.

⁴⁾ Maniago, *Storia delle Belle Arti Friulane* S. 307.

⁵⁾ 1446, 13. April: *... hac tamen conditione quod arma predicti ser Francisci in ipsa pala pro memoria sua et domus sue apponatur.*

⁶⁾ Donatello liebt es, Wappen doppelt anzubringen. So am Verkündigungstabernakel in S. Croce, an der Grabplatte des Bischofs Pecci im Dom zu Siena, am Brancaccigrab in Neapel.

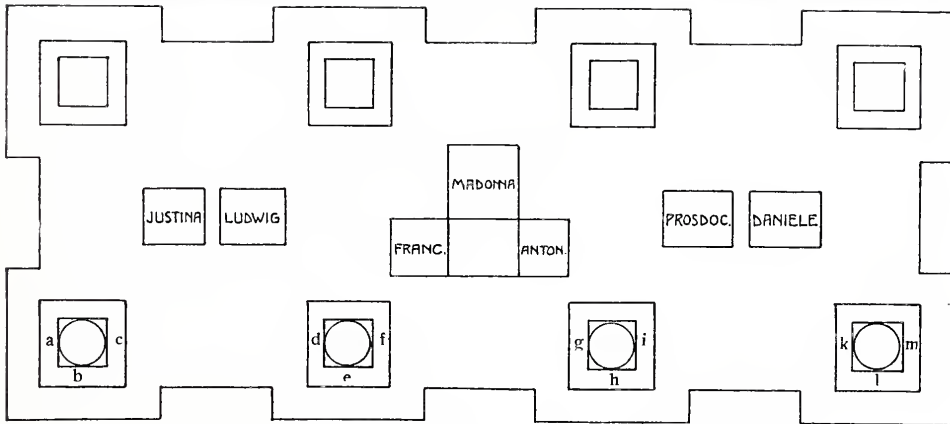


Abb. 8. Rekonstruierter Grundriß des Hochaltars

entsprechenden Stellen der Rückseite und der Flanken werden einen Schmuck aus verschiedenfarbigen Steinen erhalten haben¹⁾.

Den von zwei Engeln betrauten Christus setzen wir in die Mitte der Predella. Hierhin gehört nach florentinischem Brauch das Corpus Domini, der Hinweis auf das Altarsakrament²⁾. Die Pietà füllt aber nicht die ganze Fläche unter dem mittleren Interkolumnium aus. Sie möchte durch zwei dekorative Reliefs — vermutlich in Stein — eingefasst gewesen sein. An Vasen oder an Leuchter wäre zu denken.

Wir haben uns hier nochmals mit Boito auseinanderzusetzen. Boito hatte bemerkt, daß die Pietà und die zwölf Engel sowohl die gleiche Höhe (0,58 m) als auch die gleiche einfassende Leiste, einen Streifen von nebeneinandergelegten Blättern, aufweisen. Er schloß aus diesen Übereinstimmungen, daß die Pietà und die Engel zusammengehörig seien, und setzte sie demnach dicht nebeneinander an die Mensa. Bereits Schubring³⁾ hat folgende Einwände vorgetragen: Das ernste Christusrelief paßt inhaltlich nicht in die jubelnde Schar der musizierenden Putti hinein. Zweitens: Donatello würde, falls wirklich je sechs Putti dicht zusammenzustellen gewesen wären, schwerlich je sechs Einzeltafeln, sondern einen Zug, ähnlich dem der Florentiner Domkanzel, entworfen haben⁴⁾.

Boitos im ersten Augenblicke wirklich etwas verführerischen Argumente verlieren dann noch mehr an Kraft, wenn man bedenkt, daß die übrigen Reliefs nur ganz unwesentlich in der Höhe von Pietà und Engeln abweichen, nämlich um einen Zentimeter. Für die Evangelistensymbole wird in dem Auftragsdokument das Maß vorgeschrieben, anderthalb Fuß⁵⁾. Sie hätten also, genau genommen, nur 0,52 m zu

¹⁾ Ein Teil der zahlreichen Cornice (vgl. S. 41 Anm. 1) wird für diese Stellen verwandt worden sein.

²⁾ Die Venezianer setzen dagegen den »Cristo passo« hoch oben in den Giebel ihrer Polyptychen.

³⁾ Schubring, a. a. O. S. 62.

⁴⁾ Auch Bode spricht sich im Cicerone gegen die Boitische Anordnung der Puttenreliefs aus.

⁵⁾ 1447, 29. April: »In superque obligantes predicti, *quattuor evangelistas*, qui jam formati sunt in cera et cohopteri terra et stampa et forma jam parata ad fundendum, qui

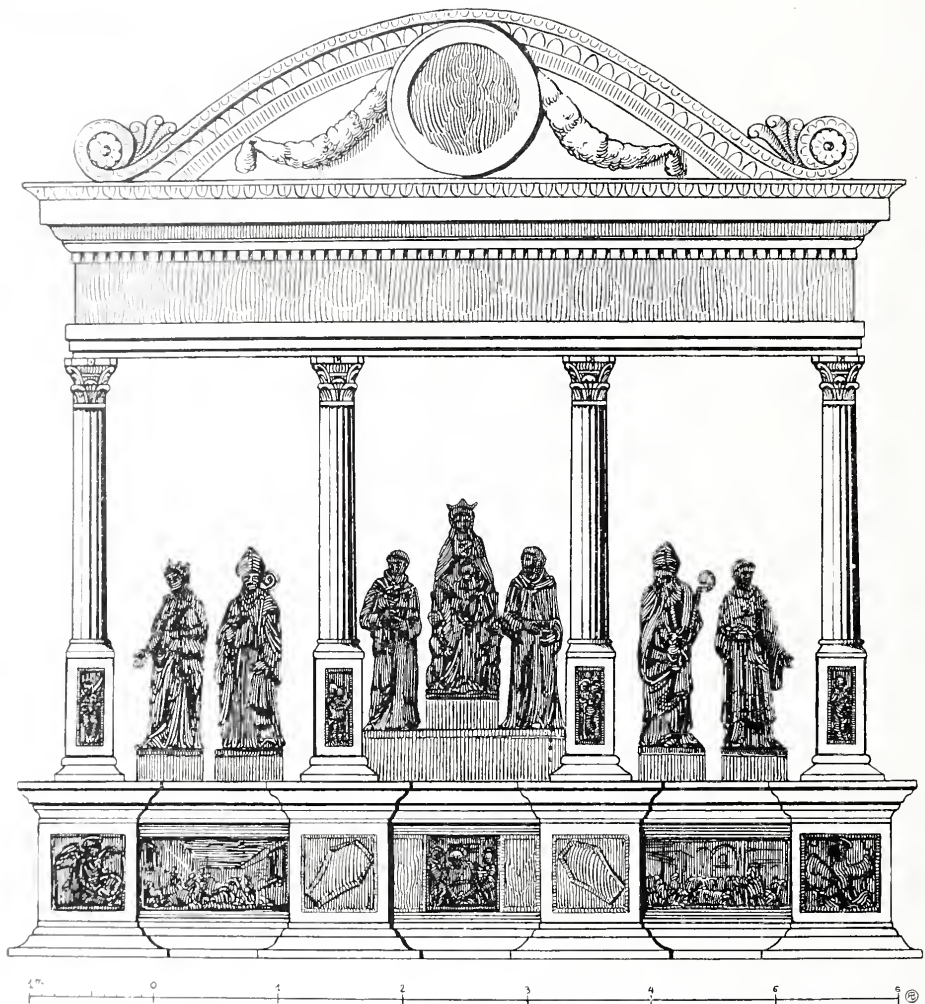


Abb. 9. Rekonstruierter Aufriß des Hochaltars

messen¹⁾, messen aber — allerdings mit rahmender Leiste — 0,59 m. Es ist wahrscheinlich, daß auch für die andern Bronzetafeln das Maß von anderthalb Fuß vorgeschrieben war, sich bei der Arbeit aber kleine Differenzen einstellten.

Auch auf die Gleichheit im Dekor der rahmenden Leiste bei Pietà und Engeln braucht nicht allzu großes Gewicht gelegt zu werden. Diese ganz flachen, nur in nächster Nähe kenntlichen Ornamentstreifen sprechen in der Gesamtansicht überhaupt nicht mit. Ein platter Zufall könnte der Pietà die Leiste der Engel gegeben haben: sie wurde erst nach dem Probeaufbau des Jahres 1448 bestellt und im Juni 1449 mit den beiden

sunt in forma animalium, prout pinguntur, in mensura unius pedis cum dimidio pro quolibet quadro, dare predictos fessos et perfectos in sculptura et delimatos, jta et taliter quod deaurari possint. — Lazzarini, a. a. O. S. 166.

¹⁾ Ein venezianischer Fuß gleich 0,347 m.

nachgearbeiteten Engeln bezahlt¹⁾. Daß diese beiden die Leisten ihrer zehn Vorgänger erhielten, ist selbstverständlich. Sehr möglich, daß nun ein Gehilfe das gleichzeitig gearbeitete Stück, die Pietà, mit dem gleichen Rahmendekor versah. Schwerlich hat sich der vielbeschäftigte Meister stets um solche Nebensächlichkeiten kümmern können²⁾.

Wir kommen schließlich zum Unterbau, der Staffel und Säulenhalle trug. Die Vorderseite möchte wohl fast ganz durch den vorgesetzten Hochaltartisch verdeckt gewesen sein. Wir besitzen keine Notiz, die von irgendwelchem Schmuck dieser

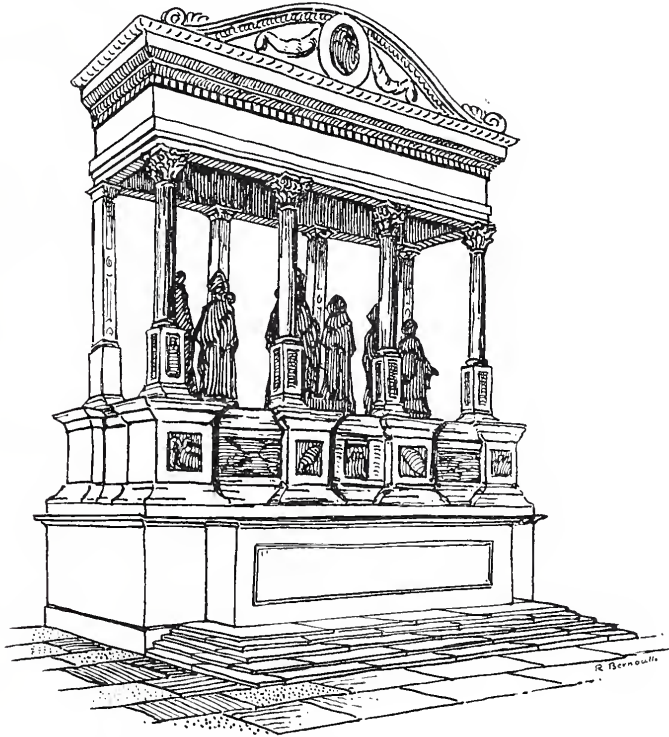


Abb. 10. Rekonstruierte Ansicht des Hochaltars

Seite spräche. Dagegen wissen wir durch Marcanton Michiel, daß das große Grablegungsrelief aus Pietra di Nanto und rechts und links von diesem je zwei Figuren in Relief die Rückseite des Unterbaues zierten. Auch die von Gloria publizierten Do-

¹⁾ 1449, 23. Juni: »per lo dicto (Donatello) per aver butà e adornà la pietà lire CXIII, per lo dicto per metalo per la pietà lire L.« Diesen Zahlungsvermerken geht derjenige für die beiden nachbestellten Engel unmittelbar voraus.

²⁾ Vielleicht wurde die der Pietà entsprechende Stelle der Rückseite des Sockels durch jenes Gitter eingenommen, welches 1449, 25. Juni bezahlt wurde: »Ser Zuane da Becato ferarolo de avere XXIII zuguo per fabrica per libre 195 de fero lui de per fare una gradela che xe fata drio laltaro grande — avè da larcha lire XIII.« Der Grund der Pietà ist stellenweise ebenfalls durchbrochen.

kumente erwähnen diese Arbeiten¹⁾, von denen uns nur die Grablegung erhalten ist. Die Flanken des Unterbaues scheinen, wie die Sockelflächen über ihnen, keinen figuralen Schmuck besessen zu haben.

Vor und hinter dem Aufbau waren Treppen gelegt. Zur Mensa führten Stufen aus weißem und rotem Veroneser Marmor empor²⁾, zur Rückseite Stufen vom Pietra di Nanto, belebt durch Platten und Streifen aus Terrakotta³⁾.

Den imposanten Dimensionen des Aufbaues entsprach die Pracht der Farbe. Die Bronzen scheinen fast völlig vergoldet und versilbert gewesen zu sein. Schon die Auftragsurkunden von 1447, 29. April und 23. Juni verlangen, daß diese Stücke gearbeitet werden »jta et taliter quod deaurari possint«⁴⁾. Am 30. August 1448 beginnen dann die häufigen Zahlungsvermerke für Vergoldung und Versilberung, die bis zum 14. Mai 1449 laufen⁵⁾. Auch die Rahmen wurden mit Gold verziert⁶⁾.

Erhöht wurde die Pracht durch die Polychromie des sonst noch verwandten Materials. Neben marmornen Cornicie ist von solchen aus Kupfer (bzw. Bronze) die Rede⁷⁾. Diese wurden wohl zur Fassung von Stein verwandt. Außer Löhnungen für Marmor werden Zahlungen für Alabaster gebucht⁸⁾.

Schließlich lieferte der Töpfer, der jene Terrakottaplatten für die Treppe gearbeitet hatte, »certi fioroni«⁹⁾. Vielleicht wurden diese großen Blumen, Rosetten aus Ton innen an der Decke der Säulenhalle als Füllung von Feldern angebracht. Mantegnas kassettierte Decke ist ähnlich geschmückt.

Die Fragen, inwieweit sich Donatello durch seine Gehilfen bei diesem gewaltigen Werke unterstützen ließ, welche der Bronzen den einzelnen Schülern zuzuweisen sind, tangieren diesen Rekonstruktionsversuch kaum. Es mag auf Untersuchungen anderer verwiesen werden¹⁰⁾.

¹⁾ 1449, 26. April: *per fabrica per V priede grande lavorade a figure cum sepulcro del nostro Signore et che lui (Donatello) sadovrado in più logi lire D.* Auch folgende Zahlung möchte auf dieselben Reliefs zu beziehen sein. 1449, 22. Februar: *»per cassa M.^o Nicolò taia pria per lui e compagni che lavorà 60 zornade in la prida che va driedo laltaro.*

²⁾ 1449, 26. Juni: *»per M.^o Bartholomeo taia pria per piè 95 de scalini de priede veronexe bianchi rossi fo per i schalini del altaro grande lire CL.*

³⁾ 1449, 23. Juni: *per cassa contà a Nani de Fiorenza per schalini de prieda de nanto lui fe de drio de laltaro grande al Santo lire XXVIII.* — 1449, 23. Juni: *»M.^o Antonio Moschatelo per quareti et liste lui a fato per i scalini de laltaro grande — lire LVIII soldi XII. Antonio Moschatelo war bochalaro, Töpfer, wie ein Zahlungsvermerk von 1449, Mai sagt. Die von ihm gelieferten Platten und Leisten waren also tönern. Es wird nicht gesagt, für welche Treppe diese Terrakotten bestimmt waren. Kaum denkbar sind sie in weißem Marmor eingelassen, wohl aber in die graue Pietra di Nanto. Der Schmuck von bemalten Fliesen muß reich gewesen sein; darauf deutet der verhältnismäßig hohe Preis.*

⁴⁾ Lazzarini, a. a. O. S. 166 f.

⁵⁾ 1448, 30. August. — 13. September. — 7. Dezember. — 1449, 29. Januar. — 2. April. — 10. April. — 14. Mai.

⁶⁾ 1449, 29. Mai: *»per cassa contà a Donato per oro da metere in le cornixe fiorini 3.*

⁷⁾ 1449, 14. Juni: *per m.^o Andrea Caldirara per libre 192 de ramo che lui a dè per fare le cornixe del altaro a soldi 13 la lira dacordo lire CXX soldi XVIII.*

⁸⁾ 1449, 10. März. — 30. April. — 23. Juni. Aus letztem Vermerk geht hervor, daß Donatello selbst des Alabasters wegen *»a la montagna*«, wahrscheinlich nach Bassano, ging.

⁹⁾ 1449, Mai: *»M.^o Antonio dicto Moschatelo bochalaro a la cassa contà a lui per fare certi fioroni lire VIII soldi X.*

¹⁰⁾ Semrau, Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo S. 89. P. Schubring, a. a. O. S. 67. C. v. Fabriczy, Repertorium XXIX, S. 380ff. W. Rolfs, Monatshefte für Kunstwissenschaft I, S. 795ff.

Dagegen soll angedeutet werden, welche große Rolle Donatellos Hochaltar in der Geschichte des oberitalienischen Altarbildes spielt. Von Mantegna war bereits die Rede. Seinen Altar in S. Zeno kopierte Benaglio (Verona, S. Bernardino), der also nur mittelbar von Donatello abhängig ist. Schwer zu entscheiden ist, ob die Lombarden Foppa (Altarwerk früher in S. M. delle Grazie zu Bergamo, jetzt in der Brera, Nr. 307), sowie Buttinone und Zenale (Treviglio) direkt durch den Paduaner Hochaltar oder durch Mantegnas Nachbildung inspiriert wurden. Jedenfalls existiert ein Zusammenhang. Dagegen möchte Turas Roverellaaltar (Mittelstück in der National Gallery zu London, rechter Flügel im Palazzo Doria zu Rom, Lünette im Louvre) unmittelbar auf Donatello zurückgehen. Ebenso Giovanni Bellinis Fraritriptychon vom Jahre 1488¹⁾.

Sie alle haben in ganz verwandter Weise das Schema des gotischen Polyptychons umgewandelt. Rahmen und Tafeln stellen jedesmal eine von Säulen und Pfeilern getragene Halle dar, in der die Madonna von Heiligen umgeben thront. Mit Ausnahme Mantegnas, Benaglios, Buttinones und Zenales gaben die genannten Künstler ihren Hallen einen höheren, tonnengewölbten Mittelbau. Das läßt sich aber kaum für die Annahme Cordenons' ausbeuten. Es ist nicht zu vergessen, daß jene Künstler vom gotischen, vielgliederigen Altarwerk ausgingen, von dessen Schema sie nicht ganz loskamen: nicht allein zeichneten sie der Tradition gemäß die Mitteltafel durch größere Höhe und Breite aus, sie brachten auch nach alter Weise oben eine zweite Reihe von Bildern an, eine Pietà und Heiligenfiguren²⁾. Mantegna hat sich am weitesten von der Form jener altertümlichen Polyptychen entfernt, sein Veroneser Werk steht von allen Donatello am nächsten, dem Geiste und auch der Zeit nach. Es wird am getreuesten das Bild des Paduaner Hochaltars widerspiegeln.

Zum Schlusse sei noch ein Wort über die beiden Rekonstruktionszeichnungen erlaubt. Herr Dr. Rudolf Bernoulli hatte die Liebenswürdigkeit sie anzufertigen. Ihm sei an dieser Stelle nochmals herzlicher Dank ausgesprochen. — Die Zeichnungen wollen nur in großen Zügen das Bild des ehemaligen Hochaltars wiedergeben, vor allem die Anordnung der heute noch erhaltenen Stücke. Obgleich eine detaillierte Rekonstruktion der ornamentalen Teile der Überzeugungskraft der Darstellung zugute gekommen wäre, wurde dennoch darauf verzichtet, um nicht zu sehr in das Gebiet der Hypothese zu geraten.

¹⁾ Bartolomeo Mantegna's ehemaliges Altarwerk der Capella di S. Biagio in SS. Nazario e Celso zu Verona gehört, nach den erhaltenen Teilen zu schließen, ebenfalls zu dieser Gruppe.

²⁾ So noch bei Lottos Polyptychon in Recanati vom Jahre 1508, dem spätesten Stücke der auf Donatello zurückgehenden Gruppe.

DIE KAPITELLE IM MAGDEBURGER DOM

VON RICHARD HAMANN

I. PRINZIPIEN DER KAPITELBETRACHTUNG

Die hervorragende Stellung, die der Magdeburger Dom als größte und stolzeste Kathedrale Sachsens und als eines der frühesten Beispiele der Rezeption des französisch-gotischen Stiles in der Baugeschichte einnimmt, verdient er in erster Linie durch seine Ornamentik. In der Architektur fehlt vieles zu einem einheitlichen Eindruck, der den Dom zu einem der großen Muster der Architekturentwicklung gemacht und ihm einen weitgreifenden Einfluß auf die Architekturentwicklung gesichert hätte. Das in seinen Formen bewundernswert einfache und kraftvolle, in seiner gotischen Perspektive, seiner Höhenentwicklung hinreißende Mittelschiff findet in den etwas niedriger und stumpfer gebildeten Gewölben des hohen Chores nicht den Abschluß, auf den es vorbereitet. Vor allem aber bilden in der eiligen hochgotischen Folge schmaler Gewölbetraveen die breiten, weit zu den Nebenschiffen geöffneten Arkaden des Erdgeschosses ein starkes retardierendes Moment, die breiten, leeren Wandflächen unter den Fenstern lähmen den Eindruck straffer gotischer Dienste und elastischer Rippen. Im Choringang treffen die gedrungenen, kräftig gegliederten romanischen Pfeiler des Erdgeschosses zusammen mit ungegliederten, rippenlosen Gewölben oder mit dünnen, zierlichen, mehr dekorativen als struktiven Bogen und Rippen und vermögen sich so wenig harmonisch mit ihnen zu verbinden, wie sich die mit denselben leichten Formen erfüllten Chorkapellen passend an das Mauerwerk der Pfeiler anschließen. So fallen die einzelnen Bauperioden einander ins Wort. Dazu eine Empore mit Gewölben, die über quadratischem Grundriß die wundervoll ruhige gesättigte Raumbildung tief herabreichender und relativ weit gespannter Gewölbeschalen des Maulbronner Paradieses enthalten. In dieses ernste Raumgefüge trägt ein klares System wandauflösender Säulchen und Rippen von gedrungener Bildung etwas vom lichten Geiste rheinisch heiteren Formenspiels hinein. Aber den unregelmäßigen trapezförmigen Grundrißbildungen eines Chorpolygons stand der Meister, der gewohnt war, nur mit rationalen Zahlen zu rechnen, hilflos gegenüber. Es entstehen hier Dissonanzen schreiender Art. Und ganz willkürlich, von jedem Geiste einheitlicher Disposition verlassen ist das aus heterogensten Elementen, kantonierten Pfeilern, Granitsäulen, Statuen, romanisch abgefasten eckigen Pfeilern, verschiedenen profilierten Bogen und Rippen zusammengesetzte System des hohen Chores.

Was aber innerhalb des architektonischen Aufbaues stört, Reichtum, Variation der Glieder, bedingt den Reiz der Ornamentik. Diese ist im Magdeburger Dom einzig, unerschöpflich, von einer Feinheit, einer Fülle, wie in einer deutschen Kirche sonst nicht wieder, aber auch kaum anderswo in gleicher Ergiebigkeit zu finden. Dabei unauffällig an den Kapitellen verstreut, von unaufdringlicher Pracht. Die Üppigkeit des

Dekors steigert sich, je mehr wir uns den ältesten Bauteilen des Domes nähern. Aber auch die ornamentarme Kultur der klassischen Gotik hat an Formenabwechslung und Schönheit der Ausführung in Magdeburg den Kapitellen mitgeteilt, was ihr irgend erlaubt war. Die Schätze, die hier an unauffälliger Stelle ruhen, sind bis jetzt weder geordnet noch ausgebeutet. Begreiflicherweise wird die Betrachtung eines Architekturwerkes nicht mit dem Nebensächlichsten und scheinbar Unwichtigsten, einer Zugabe gleichsam, beginnen. So fehlt es an größeren Untersuchungen über Kapitelle überhaupt. Dehio und von Bezold, die in alle Winkel mittelalterlicher Baugeschichte mit genialstem Verständnis hineingeleuchtet haben, begnügen sich doch gerade bei den Einzelformen, darunter den Kapitellen mehr als sonst mit der Abbildung. Nur einige grundlegende Bemerkungen fallen darüber, und über den Magdeburger Dom nur diese: »Übrigens hat der von Frankreich eingedrungene Naturalismus den »unnatürlichen« Stil nirgends ganz verdrängt, am wenigsten in den vom Rhein entfernten Landschaften, wofür ein bemerkenswertes Beispiel die prachtvollen Kapitelle des (im System stark französisch beeinflussten) Domes von Magdeburg geben!).«

Aber auch in bezug auf die Anschauung ist das von Kapitellen publizierte Material ein verschwindend geringer Bruchteil von dem, was an Formen und Variationen existiert. Eine Arbeit, die in einer bisher kaum geübten Ausführlichkeit diese scheinbaren Nebenprodukte, diese weder Architektur noch Plastik vorstellenden Erzeugnisse behandeln und, soweit es im Rahmen einer Zeitschrift möglich ist, auch publizieren wird, bedarf deshalb rechtfertigender Gesichtspunkte. Sie sollen zugleich Prinzipien darstellen, mit Hilfe derer jede solche Untersuchung auf eine höhere Basis zu stellen ist.

Das interessanteste und schönste Material an Kapitelldekoration hat die spätromanische Kultur in Magdeburg hinterlassen, eine Zeit, die wie jeder Spätstil auf Häufung des Schmuckes, auf Durchbrechung strenger Logik dringt und sich in spielendem Reichtum, phantastischer Laune ausgibt. Für sie ist die Ornamentik charakteristischer als das Bauwerk in seiner Struktur, besonders, wenn die Architektur in schweren, einfachen Formen verharrt wie in Sachsen und nicht wie am Rhein selber zur Spielerei wird. In ihr drückt sich der Geist der Zeit vornehmlich aus.

Die romanische Kunst ist eine archaische Kunst. Ihr gilt eine Nachahmung der Natur oder freie Darstellung menschlicher oder organischer Formen um ihrer selbst willen nichts. Alle Darstellungen haften an einem Gerät, einem Bau, dessen kubische Formen auch für die Darstellung bestimmend werden. Um die romanische Skulptur kennen zu lernen, muß man sie also an Türen, Wänden, Säulen, Kapitellen aufsuchen. Vom Standpunkt der Skulptur ist deshalb diese Kapitellornamentik nicht ein Nebenprodukt, sondern sie enthält die romanische Plastik. Je mehr sich in der Gotik die Figur und das Relief frei, selbständig machen, um so mehr schwindet infolgedessen aus den Kapitellen das figürliche und darstellende Element. Die Kapitelle werden uns deshalb einen wichtigen Beitrag zur mittelalterlichen Plastik in Sachsen liefern.

Die Kapitelle im Magdeburger Dom, den Kreuzgang eingerechnet, bieten eine lückenlose Folge von romanischen bis spätestgotischen Formen. Falls stilistische Zusammenhänge zwischen der Gesamthaltung eines Baues und den einzelnen Formen bestehen, müssen die Kapitelle bei zutreffender stilistisch-ästhetischer Interpretation die Grundzüge der Entwicklung der Architektur im Mittelalter widerspiegeln. Soweit sich in ihnen eine bestimmte Stilstufe ausdrückt, sprechen wir von *Kapitelltypen*.

¹⁾ Dehio und von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. I, 676.

Varianten nennen wir dagegen die innerhalb derselben Stilstufe variierenden Formen, die individuelle Bedingtheit des Kapitells, die dem Abwechslungsbedürfnis derselben Zeit entgegenkommt und nur eine Aufzählung oder die Abbildung nötig machen würde, wenn nicht in Magdeburg sich Gruppen solcher individuellen Exemplare als einem Meister zugehörig erkennen ließen. Diese Scheidung der Meister wird eine der Hauptaufgaben dieser Abhandlung bilden, sie liefert nicht nur ein Stück Kunst-, sondern auch Künstlergeschichte des Mittelalters; denn noch einmal, die Kapitellmeister sind die Plastiker der Zeit. Wir begrüßen es, daß gerade für Magdeburg die Laufbahn eines solchen Kapitellmeisters, des Meisters eines bestimmten antikisierenden Akanthuskapitells, durch P. J. Meier festgestellt ist, der wohl als erster auf solche Untersuchungen hingewiesen hat und auch der vorliegenden Arbeit großes Interesse entgegenbringt¹⁾. Dieses Kapitell freilich, das gerade durch sein Herausfallen aus dem allgemeinen Kapitelltypus dieser Zeit in Deutschland, der Zeit des Überganges vom romanischen zum gotischen Stil, leicht an anderen Orten zu identifizieren ist, wiederholt sich in so engen Grenzen der künstlerischen Variation, daß für die Künstlergeschichte nicht mehr als die Bezeichnung des Weges, den der wandernde Künstler genommen hat, die Namhaftmachung der Orte, an denen er sich verewigt hat, abfallen. Für die übrigen Magdeburger Kapitelle können wir mehr versprechen, nicht nur anonyme Meister, sondern Künstlerpersönlichkeiten, nicht nur den Umfang ihres Schaffens, sondern die Individualität.

Daran schließt sich dann — wie in einer allgemeinen Geschichte der Ornamentik die Herkunft eines Motivs — die Herkunft der Meister und ihrer Kunst, die Betrachtung von Beziehungen zwischen verschiedenen Landschaften, von Priorität und Nachfolge in wichtigen Fortschritten, von Erfindung und Nachbildung einzelner Formen, von Stätten des Lernens und der Ausübung bestimmter Ornamentkunst. Eine Betrachtung nicht so sehr der Entwicklung der Architektur überhaupt, als des Anteiles verschiedener Völker, Gegenden und Künstler an Erfindung und Verbreitung künstlerischer Errungenschaften. Auch in dieser Hinsicht ist gerade für Sachsen an der Hand von Kapitellen eine wichtige Beziehung zwischen Italien und Deutschland festgestellt worden, so für Quedlinburg und Oberitalien (Mailand, S. Ambrogio und Como, S. Abondio), von Dehio und Kutschmann, und für Königslutter und Ferrara von P. J. Meier, weiter ausgeführt von Eichwede²⁾. Letztere Beziehung spielt, durch Königslutter vermittelt, auch in die Ornamentik des Magdeburger Domkreuzganges hinein. Wichtige Zusammenhänge ergeben sich für die Ornamentik der Übergangszeit. Gerade für diesen Teil der Untersuchung macht sich der Mangel an publiziertem Material besonders fühlbar³⁾.

¹⁾ P. J. Meier, Ein romanisches Kapitell der Klosterkirche in Walkenried. Braunschweigerisches Magazin. 1904. Nr. 2.

²⁾ Dehio und von Bezold, I, 189. Theod. Kutschmann, Romanische Baukunst und Ornamentik in Deutschland. Berlin. 1904. P. J. Meier, Der Meister von Königslutter in Italien. Kunstchronik, N. F. XII, 7. E. M. Eichwede, Zur Baugeschichte des Kaiserlichen Stiftes Königslutter. Diss. Hannover. 1904. Über diese Ausführungen handelte ausführlicher Adolf Goldschmidt in seinem Vortrage auf dem Historikerkongresse zu Berlin im August 1908.

³⁾ Da mir nicht die durch Reisen und langes Studium erworbene Spezialkenntnis anderer Forscher zu Gebote steht, und ich deshalb auf publiziertes Material und Aufnahmen besonders angewiesen war, fühle ich mich denen besonders zu Dank verpflichtet, die mich bei der Arbeit unterstützt haben, Herrn Dr. *Vöge* für freundliche Gewährung eines Einblicks in seine reiche Sammlung französischer Photographien, Herrn Archivar Dr. *Rosenfeld* für förderndes gemeinsames Studium der Denkmäler und vor allem Herrn Dr. *Stoedtner*, der in entgegenkommendster Weise sich der Mühe unterzogen hat, für den vorliegenden Zweck etwa 200 Aufnahmen

Die Varianten der Kapitellformen zählen in Magdeburg in die Hunderte. Verschiedene Meister, verschiedene Zeiten haben an derselben Stelle sich betätigt, in verschiedenen Stadien der Fertigstellung haben sie die Arbeit hinterlassen. Was gewinnen wir daraus für Vorstellungen über die Technik des Bildhauens, über die Organisation der Arbeit und der Arbeiter, über Rücksicht oder Rücksichtslosigkeit der Mitarbeiter untereinander und der später kommenden gegen die früheren, über das Verhältnis von Bildhauern zu Architekten, — lauter problematische Beziehungen, über die wenigstens Hypothesen gefällt werden können.

So voreilig es ist, aus der Stilstufe der Kapitelle ohne weiteres Folgen zu ziehen über die zeitliche Entstehung der Architektur, einmal, weil die Ornamentik nicht gleichzeitig mit dem Bau zu sein braucht, dann, weil Stilstufe nicht identisch ist mit bestimmter zeitlicher Einreihung, und ein Meister konservativer arbeitet als ein anderer, so muß doch die Untersuchung sich darauf richten, was wir aus dem Wechsel der Ornamentik über Bauperioden, aus den Beziehungen, die die Ornamente vermitteln, über Beziehungen der architektonischen Formen, über ihre Herkunft erfahren. So mündet schließlich die Untersuchung des Kleinsten und Vereinzelteten doch in der des Großen und Ganzen. Die Betrachtung der Kapitelle führt uns notgedrungen auf die Baugeschichte des Domes.

II. KAPITELLTYPEN IM MAGDEBURGER DOM UND DIE ENTWICKLUNG DES MITTELALTERLICHEN KAPITELLS

Die so gut wie lückenlose Stufenfolge romanischer und gotischer Kapitelltypen im Magdeburger Dom erlaubt es, die Interpretation und Aufzählung in dem allgemeineren Sinne vorzunehmen, daß eine Anschauung der Entwicklung des mittelalterlichen Kapitells daraus gewonnen, eine feste Terminologie dadurch geschaffen werden kann. Die leitenden stilistischen Gesichtspunkte sind folgende:

1. die Grundform des Kapitells,
2. Form und Richtung des Ornaments,
3. das Verhältnis von Ornament zur Kernform, der Grad der Zugehörigkeit des Ornaments zum Kern,
4. der Darstellungscharakter des Ornaments, sein Grad von Stilisierung oder Naturalismus.

Das Hauptproblem ist die Erkenntnis einer gleichsinnigen Entwicklung des Kapitells in jeder der genannten Richtungen. Doch kommt es oft genug vor, daß an einem einzelnen Exemplar noch altertümliche Momente in dem einen Punkte mit fortgeschritteneren in anderen sich zusammenfinden. Ein einzelnes Merkmal ist deshalb nie entscheidend für die zeitliche oder stilistische Einreihung eines Kapitells.

Die drei wesentlichen Kernformen im Magdeburger Dom, den Kreuzgang einbezogen, sind:

1. Der Würfel, eine gleichmäßig kubische Form, richtungslos, eine leblose, nur durch seine Form wirksame stereometrische Masse (Abb. 1—8). Richtung bekommt dieser Block allein dadurch, daß er zwischen oberen Massen, dem Bogen mit seinem

im Dom zu machen und sich dieser Aufgabe in mustergültiger Weise entledigt hat. Mit Hilfe dieser Aufnahmen wird es anderen Spezialforschern leicht möglich sein, dem Verfasser noch unbekannt Beziehungen festzustellen. Außer den Abbildungen 27, 29, 34, 35, 44, 46, 48, 66 (Aufnahmen der Kgl. Preuß. Meßbildanstalt, Ausschnitte), 49, 50, 61, 69, 71 (Phot. Rôtier, Reims) sind die Klischees nach Aufnahmen von Dr. Stoedtner hergestellt.



1



2



3



4



5



6



7



8

Abb. 1 8. Kapitelle am Kreuzgang des Magdeburger Domes

quadratischen Grundriß und zwischen unteren, dem Rundpfeiler mit seinem kreisförmigen Durchschnitt vermittelt. Bekanntlich wird die reine Würfelform deshalb unten in die Kugelform übergeführt.

2. Der Kelchblock (Abb. 10). Die reine kubische Masse bildet nur noch den oberen Teil des Kapitells; darunter befindet sich eine Form, unten schmal, nach oben sich verbreiternd und in konkavem Profil elastisch nach außen biegend. Während die Abrundung der unteren Ecken des Blockkapitells die Würfelform ohne Bruch in die Rundung der Kugel überführt und den Eindruck erweckt, als läge der Würfel weich gebettet in einer Höhlung des Säulenstammes, sondert sich jetzt der Kelch in scharfer Knickung vom Würfel darüber; die Ausladung nach oben, die Zusammenziehung nach unten, bekommen stärker den Sinn einer Entwicklung in vertikaler Richtung. Die Form liegt nicht, sie steht, und das ergibt zusammen mit der elastischen, einem Druck nachgebenden Ausbiegung den Eindruck von Aktivität und innerer Lebendigkeit.

3. Der reine Kelch (Abb. 14). Der Würfel oder Block entschwindet ganz aus dem Kapitell, es bleibt nur der Kelch übrig, in einer sehr viel steileren, das Emporstreben oder Wachsen und das Stehen stärker betonenden Weise. Das Kapitell ist ganz mit gotischer Funktion erfüllt.

Das Überwiegen des Blockes in den ältesten Teilen des Kreuzganges, des Kelchblockes im Chorumgang, des Kelches im Bischofsgang und Hochschiff bestätigen, daß die logische Entwicklung der zeitlichen entspricht. Die Linien der Entwicklung sind damit vorgeschrieben: von ruhender, gleichmäßig nach allen Richtungen entwickelter kubischer Form zur Bevorzugung der Vertikalrichtung, zum funktionellen Typus und zu größerer Lebendigkeit.

Das Würfel- oder Blockkapitell. Das Charakteristische dieser Würfelkapitelle ist die Wahrung der Blockform, die sofort als einheitliche, ungegliederte Masse mit bestimmten Seitenflächen und Kanten erfaßt wird. Abweichungen von diesen einfach stereometrischen Würfeln finden sich genug im Kreuzgang, verschuldet offenbar durch das Vorbild des korinthischen Kapitells mit seinen aus dem Kern herausfallenden Blattspitzen, mit der Einziehung der Form über dem Blattkelch und seinen selbständigen Eck- und Mittelvoluten (Abb. 6). Aber dies korinthische Kapitell wird in bestimmter Weise umgebildet. Die Kelchblätter stehen starr und steif empor, und die Rundung überfallender Blätter wird ersetzt durch ein von oben sich auf das aufsteigende Blatt herablegendes zweites Blatt von leicht gekrümmter Form. Beide Blätter stoßen zu einer massiven Ecke zusammen, die wie ein Bolzen aus dem Gesamtblock herausragt, aber durchaus ein Teil desselben ist. Die einfache Form wird dadurch vielteiliger, polyedrisch, wie ein Kristall. Ebenso sind die Eck- und Mittelvoluten derbe Klötze, deren Flächen ganz in der Ebene des ursprünglichen Blockes liegen, so daß der Eindruck einer zerklüfteten, unterminierten Steinmasse entsteht. Einige Teile der Masse sind ausgebrochen; was stehen bleibt, ist noch immer einheitliche Masse, von *vielteiliger* Form, aber nicht *gegliedert*. Diese korinthisierenden Kapitelle entsprechen den Kapitellen in Königslutter, die in engster Beziehung zu Ferrara stehen und durch die italienische Herkunft die Ableitung des antiken Motivs verständlich machen¹⁾. In Magdeburg spielt diese Art des ferrarisch-königslutterischen

¹⁾ Goldschmidt hob in seinem Vortrag auf dem Historikerkongreß hervor, daß die Form auf italienischem Boden entstanden sei und beweise, daß eine alte Kultur die Führung nicht so leicht aus der Hand gäbe. Die viel wichtigere Frage ist aber die, wie es möglich ist, daß selbst auf dem alten Kulturboden die reifen Formen antiker Baukunst im Sinne einer primitiveren, jungen und unzweifelhaft deutschen Kunst umgebildet werden konnten. Vgl. S. 58, Anm. 2.

Typus nur eine geringe Rolle und zeigt stärker als in Königsutter oder Hildesheim die Anpassung an die Blockform. Da das Kapitell in der vorliegenden Gestalt ganz romanisch ist, und das antike Kapitell so verarbeitet ist, wie irgendeine andere Naturform, so kann von einem fördernden Einfluß der Antike nicht die Rede sein. Die Leistung der romanischen Kunst ist vielmehr um so höher anzuschlagen, als sie eine ihrem Geiste diametral widerstrebende Form doch in ihre Fesseln geschlagen hat.

Das herrschende Ornament ist eine Palmette, eine breite, in der Art eines herzförmigen gekerbten Blattes konturierte Fläche, so durch Riefen geteilt, daß von einem tiefsitzenden Mittelpunkt aufwärts, seitwärts und abwärts schmale Streifen ausstrahlen (Abb. 2). Das Flächenhafte und allseitige Ausstrahlen ist das bezeichnende. Das rundliche Blatt füllt die quadratischen Flächen des Blockes nicht, und so werden nach dem radialen Teilungsprinzip des Blattes die Palmetten über die Fläche verteilt, von unten, oben und den Seiten sich entgegenkommend. Um eine Ecke herumgeklappt oder zusammengefaltet, halbiert, ergeben sie gerade Linien und Kanten. Man kann zwischen einer größeren, mit ihren Rändern die ganze Würfelkante einnehmenden Palmettenart und einer kleinen Blätter häufenden und interessanter kombinierenden Art unterscheiden (Abb. 2 u. 4, 7). Hinzu tritt das Motiv der Verschnürung der Palmettenzweige und verbindender, rankenartiger Zweige zwischen den verschiedenen Blättern. Letztere sind bei der kleinteiligen Manier öfter schon in der Art aufsteigender Blattstiele gebildet, wie auch die Blätter stärkere Zwischenräume zwischen sich zeigen als in der eng aneinander geschobenen breiten Manier (Abb. 7). Zu einem reinen Band- oder Rankenkapitell kommt es auch da nicht, wo ein mit Diamanten besetztes Band mit Palmetten verflochten ist. Der Flächenschmuck herrscht vor. Für den unorganischen Charakter spricht, daß die Blättzweige nicht verwachsen, sondern verschnürt sind.

Alle Ornamente und Muster sind völlig geometrisch stilisiert, zeichnerische Kunstform, ohne jede naturalistische Bildung. Die Akanthusblätter sind ohne jede Nachahmung antiker oder natürlicher Akanthusblätter genau wie die Palmetten als einheitliche, geriefte Fläche gebildet, mit dem einzigen Unterschied, daß die Riefen nicht so sehr in einen Mittelpunkt zusammenlaufen, sondern mehr parallel nebeneinander münden.

Die Technik ist die eines scharfen Steinschnittes, Einkerbung, Riefelung, ein Rauhmachen, Spalten der Blockoberfläche, ohne daß der Charakter des Steines, der Baumaterie darunter litte. Das Ornament liegt nicht einem Kern auf, sondern ist eine bestimmte Bearbeitung des Kernes. Die Voluten der korinthisierenden Kapitelle sind ebenfalls nur eingravierte Umriss, auf dem Steinblock markiert, zum Teil auch mit Palmetten statt der Schnecken an den Endigungen. Die Bänder sind flach gehalten mit dem für den Steincharakter bezeichnenden Schmuck der Diamantquaderchen. An einigen Stellen erhalten die Formen, besonders der verbindenden Zweige, ein rundlicheres, rankenartiges Profil, aber in wenig hohem Relief. In den feinteiligen Palmettenkapitellen erhebt sich das Ornament stärker über einen tiefer liegenden Kern, ist aber durchaus mit diesem verwachsen. Die Vertiefung ist durch Herausschälen der Masse entstanden.

Worauf wir unsere Aufmerksamkeit auch richten, die Grundtendenz bleibt immer die der Wahrung der kubischen Form, der Baumasse und des Charakters toter, von außen zu bearbeitender Materie.

Der geometrisch-ornamentale Charakter, das Typisch-Formale der Ornamentik erlaubt es nicht, bestimmte Meister zu scheiden. Es fehlt die individuelle künstlerische Handschrift. Die Betrachtung der Typen muß dafür eintreten.

Einige Kapitelle bringen den altertümlichsten Typus linearer Abgrenzung der Stellen, wo der Würfel in die Kugelform übergeht, so daß halbkreisförmige Schilde als Seitenflächen stehen bleiben (Abb. 1). Dünne Bänder, die an den Ecken und in der Mitte jeder Seitenfläche senkrecht aufsteigen, zuweilen ein Blatt bilden, sind der einzige Schmuck dieser kahlen Flächen. Die dünnen Fäden wirken noch in einige reizlose Palmettenkapitelle hinein. Daß die Kapitelle bemalt waren, ist wegen des Bandornamentes und des Ortes, wo sie sich befinden, im Freien, nicht wahrscheinlich. Die Wahrung des Blockes ist hier am weitesten getrieben.

Die zweite Gruppe ist die mit den eingravierten Palmetten, deren Oberkanten vollkommen in der Ebene des würfelmäßigen, geradflächigen Blockes liegen (Abb. 2, 3, 4, 7). Wenn der Block zerklüftet ist, ergeben die Vorderflächen der stehengebliebenen Bolzen Teile eines geradflächigen Würfels (Abb. 3). Die Blätter, die gefaltet sind, wirken doch nur als Teile von Blättern, die Umbiegung an der Stelle des Faltens bleibt gänzlich ideal, gedanklich. Diese Ornamentik ist in Sachsen im XII. Jahrhundert ganz allgemein, und Magdeburg vermehrt die Reihe von Variationen, die sich in Sachsen findet. Wegen der starken Wirkung der Gesamtform übersieht man leicht, daß jedes Kapitell besonders gebildet ist¹⁾.

Die dritte Gruppe verzichtet auf die ebenen Flächen der Würfel und setzt dafür gewölbte, muschelförmige gehöhlte und gebeulte Flächen ein (Abb. 5). Die Palmetten scheinen plötzlich aus elastischem Material, rollen und wölben sich. Die Blätter sind nicht mehr gefaltet, sondern wirklich ungebogen, das Ornament beginnt sich abzulösen. Im ganzen bleibt der Eindruck einer Gesamtmasse, aber sie erscheint nicht mehr wie fester Stein, sondern wie getriebenes Metall oder gebackener, gekneteter Teig. Barocker Formenschwulst zeigt das Ende des romanischen Kapitells in Sicht, es ist bereits ein spätromanischer Typus. Aber noch streng ornamental, ohne organische Formen, und die Oberfläche der Beulen noch immer gekerbt und gerieft.

Die Ecklösung an der Basis aller dieser Säulen ist wie das Kapitell eine Vermittlung zwischen der runden Form der Basis und der eckigen des Sockels, als ob das freie Aufsehen der Säule dem romanischen Gefühl zuwider wäre und die Massen auch hier als Masse verklammert werden müßten (Abb. 9). Der über den Torus der Basis überstehende Teil des Sockels ist mit einem kantigen nach oben zurückfluchtenden Steinblock gefüllt, den wir in der vorliegenden Form nicht Eckklappen oder Eckblatt, sondern *Eckbolzen* nennen wollen. Das Kapitell führt ohne Deckplatte in die Bogenmasse über; auch das verrät die Abneigung gegen funktionelle Gliederung.

Entsprechend der baulich-materiellen Form der Kapitelle und der ornamentalen Behandlung des Schmuckes spielt das figürliche Element im Kreuzgang eine geringe Rolle. Ein Menschenkopf statt einer Palmette ist maskenhaft mit stereometrischer Form der Augen und der Fleischpartien, versteinert behandelt. Tierszenen, irgendein wildes Tier ein anderes bespringend, scheinen auf die Jagddarstellungen in dem Bogenfries am Chor der Stiftskirche von Königslutter zurückzugehen, ebenso ein Palmettenkapitell des 3. Typus, wo die Palmettenzweige aus dem Mund einer Schlange kommen, und die Ecke statt von einem gerollten Blatt von einem grob zugehauenen Menschenkopf ein-

¹⁾ Eine Sonderart, die sich in Ilsenburg öfter findet, in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt vereinzelt, ist ein Kapitell mit vertikaler Kannelierung. In jeder Hohlkehle sind oben kleine halbkreisförmige Schilde stehen geblieben. In Magdeburg kommt es einmal vor an einem Ecksäulchen der Pfeiler des Kreuzganges. Ebenso vereinzelt ist ein Kapitell mit Schachbrettmuster an gleicher Stelle. Anregungen für beide Formen könnte der Kreuzgang des Klosters U. L. Frauen in Magdeburg geliefert haben.

genommen ist. In Königsstutten sehen wir das Motiv mit besserem Rechte an einem Rankenkapitell. Einmal eine menschliche Szene: ein kniender Mann, im Profil, möchte einer en face sitzenden Frau, die irgendein Gerät zwischen den Knien hält, etwas entreißen, vielleicht das Gewand (Abb. 8). In Königsstutten findet sich im nördlichen Querschiff eine Darstellung von zwei Männern zu beiden Seiten einer Frau. Sie sind damit beschäftigt, das lange offene Haar der Frau zur Seite zu ziehen. Der Stil der figürlichen Darstellungen in Magdeburg ist derselbe wie der Kapitelle mit den muschelförmigen Palmetten; die Blockform ist zerklüftet, gebault und ausgehöhlt, die



Abb. 9. Magdeburger Dom, Kreuzgang

Figuren, ohne Feinheit, haften an einem Kern, ihre Formen quellen daraus hervor, die Oberflächen in den Haaren, im Gewand sind steinmässig gerieft oder in Steinschichten vertieft, mit einem Worte klotzig. Da in den figürlichen Darstellungen auch die ornamentale Schönheit des Kapitells verloren geht, befriedigen diese Kapitelle am wenigsten.

Den nächsten Typus finden wir in Verbindung mit dem Kelchblock, der Übergangsform zwischen Würfel- und Kelchkapitell, und herrschend in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil (Tafel A. Abb. 16—20). Das Wesentliche des Typus ist ein Zurückbleiben des Ornaments hinter der Kernform. In romanischer Weise legen sich Ranken und Blätter nach allen Seiten über die Flächen des Kapitells, ohne Rücksicht auf den aufsteigenden Kelch und die scharfe Grenze zwischen Kelch und Block. Der Fortschritt besteht in völliger Ablösung des Ornamentes vom Kern, die Ranken überspinnen



a



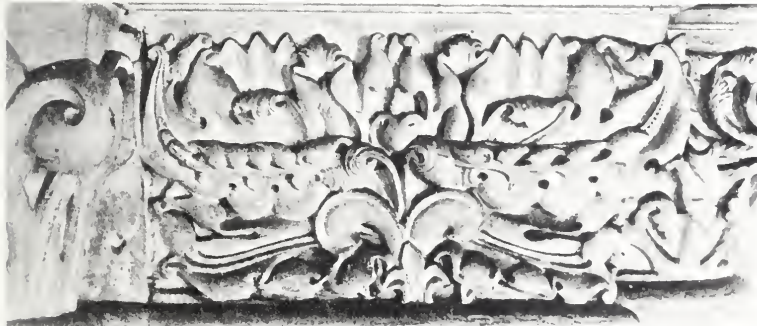
b



c



d



e



f



g



h



i

KAPITELLE IM MAGDEBURGER DOM

den Kern, sind frei ausgearbeitet, die Blätter drehen und rollen sich, so freilich, daß die Blätter und Ranken jetzt eine Art von Korb bilden, dessen Gesamtform der Kelchblock ist und in den ein Kern, dessen Form gleichgültig ist, eingebettet ist. Das Ornament ersetzt den Kern; es ist gleichsam durchbrochene Arbeit, Überwucherung des Ornamentes. Dieser Typus ist die eigentliche Heimat des figürlichen Kapitells in Sachsen. Die Form der Rankenverschlingungen und der Blätter bleibt noch die romanische, geometrisch ornamentale; das Material des Ornamentes ist noch unorganisch, brauchte aber nicht vom gleichen Stoff zu sein wie der Kern. Wir sprechen von *Kelchblockkapitellen mit romanischen Ranken und breitlappigen Blättern*.

Der innere Widerspruch dieses Kapitells wird überwunden in den Kelchblockkapitellen mit *gestielten Ranken* (Abb. 10). Am Kelch steigen Stengel auf und verbreiten sich erst am Block in geometrischen Rankenverschlingungen. Diese vertikalen Stengel entsprechen der Aufwärtsbewegung des Kelches und bedingen stärker den Charakter gewachsener, pflanzenhafter Ranken. Sie sind aber nur Vorbereitung auf den ornamentalen Schmuck des Blockes. Romanisch-gotisches Übergangskapitell können wir diesen Typus nennen, das Romanische voranstellend.

Im folgenden Typus eilt das Ornament der Kernform voraus. Die breiten Blätter werden schmal, die Ranken verlieren die Windungen, übrig bleibt nur ein aufrechtstehender, an der Spitze sich etwas neigender, zur Seite legender oder einrollender Stengel, eine Blattrippe mit wenig Blattwerk. An der Stelle, wo der Kelch in den Block übergeht, erhält dieses aufsteigende schmale Blatt, diese hochgestielte Pflanze einen scharfen Knick, der die Anschauung zerstört, als handele es sich um eine freigewachsene, freistehende Pflanze (Abb. 11). Diese äußerliche Knickung, das Haften an einem Kelchblock bleibt noch romanisch. Wir nennen es das *Stengelkapitell* mit Kelchblockform.



10



11



12

Abb. 10—12. Magdeburger Dom
10. Chorumgang. 11. 12. Bischofsgang

Ein Zwischending zwischen Ranken- und Stengelkapitellen sind die Kapitelle mit aufsteigenden Stengeln und gespreizten volutenartig herabhängenden Eckpalmetten (Abb. 51).

Dieses Stengelkapitell gewinnt Stil in einer Form, in der die Stengel vor kelchförmigem Kern frei aufsteigen. Höher steigende Blätter biegen sich um und legen ihre überfallenden Enden auf niedrigere Blätter, so daß die Berührungslinie die Stelle markiert, wo früher die Kelchblockgrenze sich befand. Die umgelegten Blattenden füllen so die obere Höhlung des Kelches aus, daß der romanische Block in idealer Vorderfläche markiert wird (Abb. 12). Alle einzelnen Momente an diesem Kapitell sind gotisch: der kelchförmige Kern, die in der Art frei gewachsener, elastisch sich biegender Pflanzen aufsteigenden Blattstengel; dennoch dienen diese aktiven, frei funktionierenden, gotisch steilen Formen dazu, wie aus eigenem Willen und mit eigener Kraft eine romanische Form zu markieren. Romanische Form, hergestellt durch gotische Funktion. Die Blätter sind noch stilisiert, aber nicht ornamental, sondern, tektonisch. Wir nennen diesen Typus das *tektonische Stengelkapitell* mit kelchförmigem Kern und markiertem Kelchblock. Es ist das gotisch-romanische Übergangskapitell; die Gotik überwiegt.

In zwei Formen tritt dieser Typus auf: einer, in der sich die Blätter in der Zone des Blockes zur Seite neigen, einer anderen, in der sie senkrecht emporsteigen und die oberen ihre Enden herabhängen lassen wie Schilfstengel ihre marklosen Blattspitzen. Letztere Art ist die natürlichere, erstere die erzwungener, aber kraftvollere.

Es folgt die Herrschaft der Kelchform im frühgotischen Knospenkapitell; der Kelchkern ist umwachsen von aufrechten, unten breiten, nach oben sich verjüngenden Blättern, die sich der natürlichen Schwere folgend im Kelchprofil nach außen neigen, ihr freies Stehen und organisches Wachstum durch Ablösung vom Kern bezeugen und an der Spitze sich elastisch zu einer Knolle zusammenrollen (Abb. 12). Die französische Form dieser Knollen- oder Knospenkapitelle verleugnet in den unten breiten Blättern nicht die Herkunft aus dem korinthischen Blätterkelchkapitell. Aber die gotische Umbildung des Akanthuskapitells ist deutlich, einmal in dem kelchförmigen Umbiegen während das Akanthusblatt im Karniesprofil ausbiegt, dann in der nach oben sich verjüngenden steileren Form der Blätter und in einer Art von Kannelierung, die das vertikal Gerippte, Aufrechte wie bei einer dorischen Säule betont. Daneben kommen auch selbständigere Knollenkapitelle in Magdeburg vor, indem zwei Blattstengel sich gegeneinanderneigen und ihre umgerollten Spitzen zu einer Knolle aneinanderlegen. Die Form des Blattes im frühgotischen Knospenkapitell, dem *stilisierten Knollenkapitell*, ist noch allgemein, tektonisch, aber die Ornamente sind nicht mehr Teile einer Gesamtform, sondern Glieder eines organischen Ganzen.

Diese Blattstengel oder stark gerippten Blätter, die frei und aufrecht vor dem ebenso aufrechten, geschwungenen Kelch stehen und sich elastisch auswärtsbiegen, geben ein Vorspiel dessen, was sich über dem Kapitell in der Architektur vollzieht: das elastische Sichabbiegen der Rippen von den straff und aufrecht stehenden Diensten. So unterscheidet sich das gotische Knospen- und Stengelkelchkapitell von dem antiken Blattkelchkapitell genau so wie die gotische Architektur von der griechischen: durch das Fehlen aller toten Masse, der Last. Die Gotik kennt nur freistehende und sich biegender Glieder, läßt an der Decke nur die Rippen als wirksame Glieder gelten, am Kapitell frei in die Luft ragende Blattstengel. Das korinthische Kapitell mit breiten Blättern bildet ein Polster, der Druck der belastenden Masse treibt die konvexe Ausbiegung über dem Astragal heraus, die Voluten neigen sich unter der Last. Die gotischen Blattstengel biegen sich infolge eigener Schwere.

So wird es klar, daß in völlig immanenter Entwicklung mit erwachendem Gefühl für das tektonisch Wirksame im Bauwerk, für funktionelle Gliederung das gotische Knollenkapitell sich in allmählicher Umbildung entwickelt, und gerade in Sachsen, z. B. in Königsutter, läßt sich beobachten, wie ohne fremden, speziell französischen Einfluß die gotischen Formen sich allmählich vorbereiten¹⁾. In Frankreich dagegen, ebenso in Italien, zeigt sich, daß das Akanthuskapitell die Entwicklung des gotischen nicht fördert, sondern hemmt und eine Umbildung genau so wie in romanischer Zeit notwendig macht. Diese war um so schwerer, als im Gegensatz zum romanischen Kapitell, das als Masse zwischen Massen, als Baustein zwischen anderen Steinen durch seine Form vermittelt, das korinthische Kapitell in vieler Beziehung das gleiche Ziel funktionellen Ausdrucks und organischer Gliederung verfolgt wie das gotische, wenn auch die Funktion nicht dieselbe ist. Daraus wird begreiflich, daß sich die romanischen Länder, Italien und Frankreich, vielfach mit der korinthischen Form begnügen, diese aber jetzt in einer echteren, organischeren als der romanischen Block- und Bolzenform bringen.

In Magdeburg ist diese Renaissance des antiken Kapitells durch die ganz isoliert dastehende Form eines Kompositkapitells repräsentiert, das in der Scharfkantigkeit der Rippen, der Scharfzackigkeit der Blätter und der Auflösung des runden Eierstabes in gekreuzte Stäbchen mit scharfen Ecken romanisch-byzantinische Formen beibehält, in den Voluten französierende Knollenbildung versucht, in dem Profil des Blattkelchs, der Bildung und dem Überfall der Blätter und Voluten die elastisch organische Form des antiken Kapitells wieder aufleben läßt und das gotische Verständnis für diese Seite antiker Architektur verrät. Der Weg des Meisters von Speyer über Walkenried nach Magdeburg, ähnliche Blattbildungen in Zürich, Worms, Mainz weisen auf eine Herkunft aus Italien²⁾.

Im übrigen herrschen in Magdeburg wie überhaupt im deutschen Übergangsstil die Stengel- und Knollenkapitelle, während sie in Frankreich selbst im Norden, dem fruchtbarsten Boden für die Entwicklung der Gotik, mit den antikisierenden Formen sehr das Feld zu teilen haben. Deshalb ist auch hier wie schon bei den romanischen Akanthuskapitellen die Frage, wieweit es gerade deutsche oder germanische Kräfte sind, die diese Entwicklung des gotischen Kapitells bestimmt haben. Für wenig glücklich halten wir deshalb Dehios Scheidung der mittelalterlichen Kapitelle in tektonische, wie die Blockkapitelle, für die uns wegen des Mangels an Gliederung und funktionellem Ausdruck das Wort tektonisch schon nicht behagt, und in Blattkelchkapitelle, die die antiken Blattkapitelle und die gotischen Kelchkapitelle umfassen. Das Charakteristische des gotischen Blattes, das Vorwiegen des Stengelhaften, der Rippe und die Gliederung in Stamm und Zweige beruhen genau so auf selbständiger mittelalterlicher Schöpfung wie das Würfelkapitell.

¹⁾ Auf dieses Moment machte mich Professor P. J. Meier aufmerksam, der geneigt ist, gewisse Magdeburger Übergangskapitelle von Königsutter abzuleiten, während wir eine Stärkung des gotischen Gefühles durch französischen Einfluß nachweisen zu können glauben. Übrigens findet sich im Chorumgang des Domes das königsutterische Akanthuskapitell mit den aufeinandergelegten Blättern in einer interessanten Umbildung zum gotisch Steilen, organisch Blattmäßigen und zur Knollenbildung.

²⁾ Vgl. S. 58, Anm. 1.



Abb. 13. Magdeburger Dom
Bischofsgang

In den hochgotischen Kapitellen verstärkt sich das freie, zweighafte Abstehen, das Herauswachsen eines Blattes mit dünnem Stiel aus dem Kelch und die Naturalistik, der organische Charakter des Blattes, das die Knospe ersetzt. Von diesen naturalistischen, die tektonische Anordnung des Knollenkapitells mehr oder weniger festhaltenden Kapitellen enthält Magdeburg mehrere Typen.

Der früheste bringt ein mehrteiliges Blatt mit schlaffen breiten Lappen, die aus dem in die Höhe stehenden Stiel in sich zusammenfallen und eine hohle, gefäßartige Knolle bilden. *Naturalistisches Knollenkapitell* (Kapitelle der Vierungspfeiler des Langhauses).

Der zweite Typus läßt mehrere Blätter mit gegeneinandergeneigten Stielen sich übereinanderlegen zu einem üppigen Blattbüschel, meist mit scharfzackigen, der Natur entnommenen Blättern. In der mehr oder weniger streng gezeichneten Art lassen sich noch frühere oder spätere Typen scheiden. *Naturalistisches Blattbüschelkapitell* (Abb. 75). Es ist der eigentlich hochgotische Typus.

Zuletzt werden die Blätter weicher, saftiger, um ihrer eigenen Schönheit willen dargestellt, in dicken Sträußen zusammengefaßt und ohne tektonische Anordnung einfach an den Kern angeheftet, wie ein Blumenstrauß mit einer Nadel an einem Gewand (Abb. 14). Eine ähnliche Überwucherung der Architekturform durch das Ornament tritt ein wie in der spätromanischen Kunst. *Naturalistisches Laubkapitell*.



Abb. 14. Magdeburger Dom
Mittelschiff

Schließlich finden wir auch in Magdeburg die spätgotisch heißende, besser barock-gotisch genannte Form des starkgebeulten, flammenartig züngelnden, wie in schlangenartiger Bewegung gewellten Blattes, das um dieser naturalistisch nicht mehr zu rechtfertigenden Beulungen willen auch wieder stilisiert, schematisch gebildet wird. Wir nennen es das *Kriechblumenkapitell*.

Es beschließt die Reihe der mittelalterlichen Kapitelltypen, und wir wenden uns der Scheidung der Meister zu, zunächst nur die Meister heranziehend, die sich mit figürlichen Darstellungen als Individualitäten ausweisen. Der Rest finde seinen Platz in der Baugeschichte.

III. DIE MEISTER DER KAPITELLPLASTIK

a. Der Meister der breitlappigen Kelchblockkapitelle des Chorumganges

Die beiden romanischen Kapitellarten in Verbindung mit der Grundform des Kelchblocks sind ein Kapitell mit breitlappigen Blättern und ein Rankenkapitell. Beide sind mit figürlicher Plastik durchsetzt, zeigen aber so verschiedenen Stilcharakter in Ornament und Figuren, daß zwei Meister in voller Deutlichkeit vor uns hintreten.

Das Kapitell mit den breitlappigen Blättern ist in einem Prachtstück des nördlichen Chorumganges repräsentiert und überrascht für den ersten Blick durch strotzende Üppigkeit und verwirrende Unruhe (Taf. A, c). Die Formen schieben sich nur so ineinander, Blatt drängt sich an Blatt, immer neue Massen quellen empor und schlagen am Rande um, als ob ein stürmisches Wasser Woge auf Woge ans Ufer wirft. Jedes Blatt spaltet sich noch wieder und rollt sich an den Enden spiralisch zusammen.

Dennoch ist das Bildungsgesetz und das Urmotiv zu erkennen. Dicht über dem Säulenring hält eine Blüte alles zusammen. Eine Palmette steigt dahinter empor und

legt ihre Spitze um. Nach unten und zur Seite eilen zwei längliche Blätter mit palmettenartigen Auswüchsen. Hinter der ersten steigt eine zweite, breitere Palmette empor, rollt ihre oberen und seitlichen Zweige zusammen, und als ob sie infolge heftiger Bewegung zerrissen wäre, winden sich auch von unten Lappen entgegen. Hinter diesem Blatt ist noch ein größeres, breit entfaltetes sichtbar. Es reicht bis zum oberen Kapitellrand, seine Lappen sind in Schichten verdoppelt. Ein seitlicher Abzweig beginnt die spiralische Drehung der Eckmotive, länglicher, lanzettlicher Blätter, von denen das innere sich wie ein Rüssel mit einem Kelch und einer Blüte an die größte Palmette legt, das äußere am Rande des Kapitells emporkriecht und mit doppelter Spirale sich nach innen kehrt.

Man sieht, ein einfaches Thema, Zweige und Palmetten, die von einem zusammenschließenden Motiv nach oben und zur Seite führen, ist durch immer neue Wiederholungen und Vervielfältigungen zu einer Art ewiger Melodie ausgesponnen. Wie mannigfach gebrochene Strahlen von einem Mittelpunkt ausschließen und das Auge blenden, so entquillt in diesen Blattspitzen, glatten und Diamant-Rippen dem Schlußpunkt nach allen Seiten ein unermessliches Leben. Wir können das Urmotiv und die Elemente der Umbildung an älteren Kapitellen einzeln verfolgen. Eine Palmette, Abzweigungen und ein bindender Knoten: es ist das antike Antemion (Abb. 7). Die Abzweigungen haben den Zweck, das Zwischenmotiv eines Palmettenfrieses, also einer Reihe, abzugeben. Als solches kann es z. B. die Ecken eines Kapitells verschnüren. So stellt es sich noch dar in Paris, S. Génévieve (Dehio und v. Bezold, Taf. 343, 7). Dann wird es aus der Reihe herausgenommen. Die seitlichen Abzweigungen, die kein Entgegenkommen finden, wenden sich wieder nach innen. So in Murrhard (Dehio, Taf. 356, 4). Hier finden wir auch zwei Palmetten übereinander und die Umrollung der seitlichen Zweige. Aus einem Reihenmotiv zum Kapitellschmuck und Ornament einer einzigen Fläche geworden, behält es die in den Seitenzweigen unmotiviert und nicht recht glückliche Form der Einrollung oder Einbiegung bei, selbst als es in eine Reihe, einen Rankenfries zurückkehrt. In Halberstadt (Dehio, Taf. 351, 4) finden wir es, ebenfalls mit doppelter Palmette und doppelten Abzweigungen, in dem Kreisbogen einer Ranke. Jetzt werden aber sowohl die Palmetten als auch die Seitenzweige als Blätter gestaltet, die sich am Rande zusammenrollen, an den Spitzen spiralsch winden, und es entstehen jene schüsselartigen Bildungen aus den eingerollten Palmetten, jene wie Polypenarme gewundenen und geschlängelten Windungen, die für unser Kapitell so charakteristisch sind und nur durch die Häufung etwas Besonderes ergeben. Der Umriss des Halberstädter Ornaments zeigt deutlich die Blockform eines Kapitells¹⁾.

Das Ornament gilt als byzantinisch. Das Motiv findet sich in einfacher Art in dem Fußbodenmosaik der Vorhalle von San Marco in Venedig, mit stärkerer Ausbeulung und reichem Hintereinanderschieben auf der 1204 aus Byzanz nach Halberstadt gekommenen goldenen Schüssel. Nach Haseloff²⁾ geht es auf englische Vorbilder zurück. Es ist weder englisch noch byzantinisch, sondern die späteste romanische Form eines Motives, das aus der Antike stammt, vielleicht durch Byzanz der mittelalterlichen

¹⁾ Vgl. die Abbildung bei Hasak, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert, S. 18.

²⁾ Haseloff in Döring und Voß, Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen, S. 104: »Auf englische Vorbilder geht die straffe, etwas nüchterne Behandlung der Spiralranken zurück und das große, sich kelchartig öffnende Blatt, das in lange, Polypenarmen vergleichbare Lappen ausgeht.«

Kunst Westeuropas vermittelt ist, aber sich so verbreitet in der romanischen Bau-, Metall-, Teppich- und Buchornamentik findet, daß für jede besondere Entwicklungsstufe ein Vorbild anzunehmen nicht nötig ist¹⁾. In Magdeburg bot sich für die barocke Ausgestaltung des Urmotivs eine Vorstufe in den gebeulten Palmettenkapitellen des Kreuzganges.

Romanisch an der Bildung des Kapitells ist das allseitige Ausstrahlen und das Abschneiden des Motivs an den Ecken des Kelchblockes. Es ist ausgesprochen Flächenornament, vollkommen untektionisch. Diese Hauptidee einer toten Masse, die nur durch Formen und Flächen etwas bedeutet, ist offenbar der Grund, daß dieses Reihemotiv an Kapitellen verwendet ist. Seine lineare, allseitig ausstrahlende Bildung ließ es vor dem korinthischen Kelchkapitell bevorzugen, dessen Blattkelch sowohl wie die Eckvoluten elastisch, funktionell und tektonisch gebildet sind.

Jetzt in seiner spätesten und lebendigsten Form tritt dieser romanische Typus sichtlich in Konkurrenz mit dem Akanthusblattkapitell. Aber diese — aufgeklappt dem Akanthus nicht so unähnlichen — Blätter wachsen weder dem Kelch, der Grundform entsprechend aufwärts, noch rollt sich die Volute, wie von der Last darüber bedrückt, zur tektonisch funktionierenden Ecke auswärts. Flach liegt das Blatt der Ecke an und, nur der Formengrenze folgend, rollt es einwärts; völlig nutzlos, ein Spiel. Spätester romanischer Stil ist es ferner, daß die Blockform so zerklüftet ist, das Ornament so lebendig und selbständig, daß es naturalistisch wie angeheftet an einem Kern erscheint. Aber es bleibt doch romanisch, wie alle Rollungen und Biegungen in die architektonischen Linien hineingezwungen werden oder die Blätter umgeklappt werden, daß sie in die Ebene der Grundform zu liegen kommen. Man hat das Gefühl, dieser Aufwand von Bewegung ist nicht innere, sich selbst überlassene Bewegung des elastischen Stoffes oder organisches Wachstum, sondern von außen gewaltsam aufgezwungen. In Verbindung mit der durchaus stilisierten Form bekommen die Blätter einen metallischen Charakter. Die Schüssel in der Mitte trägt ihn am deutlichsten. Also fester, toter Stoff. Es ist archaisches Barock, drängendes Leben, hineingepreßt in strengste Gebundenheit architektonischer Form. Ein manierierter Stil, das Romanische im höchsten Grade der Zersetzung.

Bewundernswert ist die reiche, detaillierte Arbeit, die Kraft der Phantasie und Vorstellung, die diesen Reichtum klar vor sich sieht, und die künstlerische Energie, mit der ein unpassendes Motiv in die architektonische Form gegossen ist. Denn etwas Unpassenderes als diese an den Stein geheftete Schüssel kann es gerade an dieser architektonisch wichtigen Stelle nicht geben. Unerschöpflich ist dieser Meister ferner in der Variation des Motivs, das, mag es — wie ein korinthisches Kapitell — einem allgemeineren Kapitelltypus entsprechen, doch in jeder speziellen Bildung sein eigen ist. Zahl, Richtung, Zusammensetzung der Blätter variieren, Fruchtkolben, kleine hülsenartige Stiele mit Blättern darin treten hinzu, und im Mittelmotiv bekommt jede Variation ihr besonderes Merkzeichen, einen Menschenkopf mit Blättern im Mund, eine Tierfratze, affenpinscherähnlich, eine Art von Muschel oder bescheidener ein dreiteiliges Blatt (Taf. A). Unter einigen nicht vollendeten Kapitellen, die ohne Riefen und Rippen den Betrachter sofort desorientieren und breiig ineinandergeflossen aussehen, ragt das Kapitell über einem breiten geraden Pfeiler hervor, indem zwei stark betonte horizontale Mittelrippen wie ein Maßstab die Breitentfaltung des Pfeilers anzeigen (Taf. A, e).

¹⁾ Die Frage, wo das Motiv besonders gepflegt wird und den Charakter der Ornamentik besonders bestimmt, wollen wir damit nicht abschneiden.



KAPITEL IM WAGDEBURGER DOM

An den Pfeilern dieser Kapitelle treffen wir figürliche Darstellungen mit demselben Charakter gedrängtester Fülle, stärkster Unruhe, formal wie inhaltlich, und strenger Innehaltung der architektonischen Gesamtform. An einem Pfeiler ist das Kapitell über der Halbsäule mit denen der anstoßenden Pfeilerecken zur symmetrischen Einheit zusammengefaßt (Taf. B, a, b, c). Die Fülle von Gestalten und Vorgängen auf kleinstem Raume ist — von rechts nach links abgelesen — folgende: Die Arche Noahs und die Taube mit dem Palmenzweig, Moses, der die Gesetzestafeln empfängt. Eine Burg mit einem Turm, aus dem eine Hand emporgreift. Ein König mit Szepter, von zwei geflügelten, zähnefletschenden Ungeheuern gepackt. (Belsazar, von Teufeln in die Hölle geführt? Die Hand in der Burg das Menetekel schreibend?) Eine bartlose Gestalt in Mönchskapuze mit übereinandergelegten Armen, ein Prophet mit Heiligenschein, die Schriftrolle in der Linken, mit der Rechten schreibend oderweisend.

Das Wirre und Durcheinandergeschobene der Formen ist an der mittleren Darstellung am auffallendsten. Mühsam liest man aus diesem Knäuel von Armen, Händen, Beinen, Köpfen heraus, daß der eine Dämon mit seiner Tatze den König um den Leib gepackt und mit der anderen Hand ihm den Mantel entrissen hat, so daß der König, im Hauskostüm aller königlichen Würde bar, nur noch mit dem krampfhaft in der linken Hand emporgehaltenen Szepter Haltung bewahrt. Auf dieser Seite packt der andere Dämon seinen rechten Arm und das linke Bein. Haare und Bärte von Menschen und Teufeln sind in Büscheln gerollt wie die Spiraldrehungen der Kapitellblätter, das Gewand windet sich, wo es sich staut, in schweren massigen Falten wie die Ränder der Blattlappen, und wo es am Körper anliegt, ist es durchfurcht wie frisch gepflügter Acker und von Faltenwellen überrieselt. Nach den verschiedensten Richtungen schießen diese Faltenfurchen über die Fläche hin.

Die Köpfe sind stilisiert, die Locken ornamental gerollt, und erscheinen dadurch allgemein und typisch. Die glotzenden Augen mit flachen Lidern entsprechen romanischer Vorliebe für kubische Form. Aber innerhalb dieser typischen Gestaltung sind die Köpfe individualisiert und ausdrucksvoll. Der Grundzug bei allen eine breite, starkknochige Gesichtsbildung, ein harter, derber Menschenschlag. Der Ausdruck herbe, pessimistisch. Der breite Mund mit zusammengekniffenen Lippen senkt sich in den Winkeln. Deutlich ist die Falte griesgrämigen Mißbehagens von der Nase herab angeben. Die flammenden Bartlocken, die gewundenen Haarsträhnen wirken aufgeregt. Der mächtigste ist der Moseskopf. Eine hohe durchfurchte Stirn, das Haar stark in den Ecken gelichtet, nach unten der wallende Bart. Mehr ein Gebäude als ein Kopf. Ein mittelalterlicher Mosestypus, der späteren Mosesdarstellungen von übermächtiger Größe nichts nachgibt. Die beiden anderen Köpfe mit kürzerem Bart, niedrigerer Stirn wirken kleiner, menschlicher; aber noch immer sind es starke, wetterfeste Typen, mit der glatten Oberlippe an seemännische Köpfe von der Wasserkante erinnernd.

Das Breitflächige, Lappige und der Mangel an bevorzugten Richtungen, das allseitige Ausstrahlen ist auch der Charakter dieser Figurenkapitelle; mit den Blätterkapitellen teilen sie die Verbindung von barockster Freiheit und romanisch strenger Form. Trotz aller inneren und äußeren Bewegung sind diese Figuren in erster Linie eine Pfeilerecke, die oben am stärksten ausladet, unten immer schwächer wird. Entsprechend hat der Kopf oben eine Mächtigkeit der Bildung, die bei Moses fast die Größe des Oberkörpers gewinnt, und nach unten verkriecht sich die Figur förmlich in den Block. Wie ein dünnes Blech wird sie entgegen aller Natürlichkeit zurechtgebogen, wie es die Blockform verlangt. Nur ein flaches Relief ist ihnen verstattet, und die Glieder sind immer in ganzer Ausdehnung an der Fläche des Kapitells entlang geführt. Die Gesichter

liegen wie flache Masken in der Ebene des Blockes und möglichst so, daß ihre Grenzen den architektonischen Randlinien parallel laufen. Verrenkungen und Verdrehungen müssen sich die Figuren gefallen lassen, auch sie empfangen von außen Form und Bewegung. Das ergibt, in Verbindung mit dem barocken Inhalt, wieder einen manierten Charakter, einen Ausdruck spätromanischer, lyrischer und aufgeregter Kultur in hartem, altsächsischem Dialekt, wie in verfeinerter, gezielterer Sprache die Skulpturen von Autun und Vezelay. Die rundlichen Formen der Falten, die Behandlung der maskenartigen Köpfe, der gedrehten Haare läßt auch hier an Metall, an Heraustreiben der Form denken. Die stilistische Identität des Meisters der Blätter- und dieser Figurenkapitelle ist zweifellos.

Eine andere durchgeführte Szene desselben Meisters ist die Verkündigung. Maria und der Engel an den Ecken als Halbfiguren, streng frontal, dazwischen die Taube des heiligen Geistes mit Heiligenschein, eine Schriftrolle in der linken Klaue, als wollte sie die Botschaft vom Engel zur Maria bringen. Maria im Kopftuch und Überwurf hat beide Arme an den Körper herangenommen, die eine Hand gesenkt, die andere gehoben und die Finger etwas unter die Falte des Überwurfs geschoben. Die Handfläche mit gespreiztem Daumen liegt nach außen, uns als eine Gebärde der Abwehr erscheinend, vielleicht aber auch Gruß und Empfang bedeutend. Ein länglicher, ovaler byzantinischer Kopftypus hat doch das breite Kinn und den charakteristischen schiefen Mund unseres Meisters. Das Gewand soll wohl feierlicher in durchlaufenden Zügen fallen, aber einen Richtungswechsel, ein Knicken und Zusammenschieben der Falten (besonders am linken Arm) kann der Künstler nicht unterdrücken. Ganz fällt die Zurückhaltung mit ausgebohrten Faltenaugen und aufgeworfenen Faltenhügeln bei dem Engel fort. Er zeigt das Faltenpiel des Dreimännerkapitells. Der Engelskopf, derb, vollblütig, hat etwas Draufgängerisches. Die Haare sind in dickwulstigen Büscheln zusammengefaßt und nach hinten verflochten. Dieselbe Haarbehandlung bietet ein breiter, finster blickender Jünglingskopf unter einem Blätterkapitell (Taf. A, h). Kräftig und großartig sind die breiten Flügel des Engels behandelt. Die gesenkte Hand mit dem Buch, die erhobene Rechte mit der Schriftrolle verraten, mit welcher Freude der Meister auch in den Händen variiert und charakterisiert. Schon beim Moses gab es prachtvolle Motive des Zufassens. Die merkwürdige Schnur hinter dem Engel, die, durch einen quadratischen Ring gezogen, in zwei Knoten mit Troddeln ausläuft, scheint ein Anhängsel des Diadems des Engels zu sein und die Eile auszudrücken, mit der der Engel, den Mund zum Reden etwas geöffnet, heranstürmt. Aber bei der architektonischen Behandlung bleibt dies Motiv symbolisch wie Schriftzeichen.

Hinter Maria nach außen ein Strahl von dickgerippten Blättern wie eine Glorie, nach innen ein Blatt wie auf den Blattkapitellen zusammengerollt. Zwischen den beiden Figuren aber, unter der Taube, begrüßen wir das A und O dieser Kunst: die Palmette mit den aufsteigenden, nach außen eingebogenen und zusammengebundenen Ranken als die Signatur unseres Meisters.

Unmittelbar neben einem Blattkapitell und aus demselben Steinblock herausgehauen ist ein einzelner Kopf ähnlich zur Füllung einer Pfeilerecke verwendet wie die Mosesfigur und der entsprechende Prophet, und zwar nimmt der Kopf die untere sich verjüngende Partie des Kelches ein; den Block darüber füllt ein eingerolltes Blatt. Wir befinden uns also bei unserem Meister (Taf. A. a. Abb. 15). Die durch die schmale Pfeilerecke zusammengepreßte schmale Gesichtsform gilt nicht. Es ist im Grunde der breite Kopf unseres Künstlers, ein Kopf ähnlich dem Moses, hochgestirnt, mit kräftigen Backenknochen, breitem Mund, in starken Windungen fallendem Bart, der bis unter die



Abb. 15. Magdeburger Dom, Chorumgang, Detail eines Pfeilerkapitells

Augen reicht. Zwei Strähnen des Haupthaars, das über der Stirn kurz geschoren ist, werden daneben sichtbar. Die Individualisierung des Kopfes ist hier aufs höchste getrieben. Die Stirn gefurcht, drohend hochgezogen, setzt in harten Kanten gegen die Nase ab. Die schmalen Augen und Brauen stellen sich schräg. Die menschenverachtenden Falten von der Nase herab sind stärker als je, der Mund mit gespaltener Oberlippe und gesenkten Mundwinkeln dünn, gepreßt. Und sicherlich mit Bewußtsein im Sinne der Charakterisierung sind die beiden Gesichtshälften gegeneinander verschoben. Alles ist rau, wild und schief an dem Kerl. Und so wird dieses Gesicht prachtvoll eingerahmt durch das schief gelegte Kopftuch, dessen breiter Zipfel genial auf der einen Seite herabhängt, in breiten Falten macht- und schwungvoll um den Kopf geworfen. Eine mittelalterliche Künstlertracht? Dieses Kopftuch, die kurzgeschorenen Haare über der Stirn, die ausgeprägte Physiognomie deuten auf eine weltliche Person und auf ein Porträt. Ist es der Bildhauer selber, einer jener mächtigen, mit der Welt zerfallenen Bildhauerköpfe, denen ihre Kunst alles ist und die mit dem Meißel den Furor und den Gram sich von der Seele schlagen, ein mittelalterlicher Michelangelo. Eine barocke Zeit hier wie dort, ein Werk mit Kühnheiten und Wagnissen, seelischen und körperlichen Verrenkungen, trüb und herbe, von pathetischen, unterweltlichen Stimmungen erfüllt, lieber die Hölle als den Himmel schildernd, und erfüllt von grenzenloser Liebe zu dem Steinblock, der architektonischen Form. Dieser Kopf ist in Lebensgröße, die Verkündigung wenig darunter. Jedenfalls haben wir allen Grund, die Ornamente wie die Figuren dieses Meisters ernst zu nehmen, die zu den mächtigsten Schöpfungen deutscher, spezifisch sächsischer späromanischer Kunst gehören.

b. Der Meister der Rankenkapitelle

An einem Pfeiler findet sich zwischen Drachen eine Halbfigur, die zunächst an die Verkündigung des Meisters der Blattkapitelle erinnert (Taf. C, a). Eine jugendliche Gestalt wie der Engel, eine Gebärde wie die der Maria; die vor die Brust gelegte Hand kehrt mit gespreiztem Daumen die Innenfläche nach außen. Die andere Hand hält ein Spruchband. So ist es wohl ein jugendlicher Prophet und eine männliche Figur, dem ungescheitelten, über der Stirn kurzgeschorenen Haar nach zu schließen. Aber diese Hände sind lebloser, klarer in der Anordnung; es fehlt die Kühnheit, die Finger unter die Falten zu schieben. Überhaupt alles an dieser Figur ist von einem zarten Reiz. Ein regelmäßiger, rundlich ovaler Kopf mit sanft fließendem Umriß wird von den ruhigen Wellenlinien der Haare umrahmt, die eine einheitliche, von keinen Haarbüscheln und Strähnen aufgelöste Masse mit geschlossen durchlaufender Vorderfläche bilden. Die Brauen sind in reiner, stolzer Bogenlinie gezeichnet, Mund und Augen in sanft geschwungener Kurve. Stirn, Nase, Backen und Kinn, der Hals und die Hände sind in ruhigen Flächen gleichmäßig gewölbt. Im Gegensatz zum heftigen, kantigen und willkürlich charakterisierenden Stil des ersten Meisters ist hier alles abgeschliffen, streng, stilisiert in Linien und Formen; mehr Ornament als Mensch. Innerhalb der romanischen Kunst ist es ein ausnehmend schöner Kopf, an dem für modernes Gefühl nur die archaische Form der Augen stört, da wir sie nicht als runde Form, sondern als glotzende Augen empfinden.

Dieselben Schönheiten und Harmonien kehren im Körper wieder, dessen Umriß über Hals und Schultern in strengem Bogen geschlossen zum Säulenring herabgeht. Fest legt sich das Spruchband um die Schultern und eilt mit geometrischen Kurven zur Hand, in kreisförmigen Linien umziehen die Falten die Schulter, und mit rhyth-



a



b



c



d



e



f



g

a bis f: KAPITELLE IM MAGDEBURGER DOM
g: KRAGSTEIN IM MAGDEBURGER DOM

mischem Schwung legt sich das dem Knoten sich entwindende Gewandende über den linken Arm. Am anderen Arm wiederholt sich das Spiel. Wie schön und klar fällt die Dachfalte von der Schulter mit geschwungenem Saum. Es ist der Stil eines Rankenkapitells, ein Stil von Linien, Streifen, ornamentalen Windungen und Verschlingungen, der aus der Figur spricht.

Er beherrscht das ganze Kapitell (Abb. 18). Der geschwungene Leib des linken Drachen, die Volute des Halses seines Gegenpart, die Art, wie sich die Taube aus einer den linken Drachen umwindenden Ranke mit gekrümmtem Leib in die geöffneten Kurvaturen des anderen stürzt, ist genau so Rankenarabeske wie alle scharfen und schneidigen Kurven der Flügel, oder selbst die Linien, die das Auge und die Schnauze der Drachen umziehen.

Der Meister wirkt archaischer, mehr hochromanischen, klassisch romanischen Stil repräsentierend. Dennoch finden sich Merkmale des Spätromanismus genug, vor allem das sehr hohe Relief, die fast freiplastische Herausarbeitung der Drachen, der Figur, des Gewandes. Das geht noch über die Freiheit der Figuren des ersten Meisters hinaus. Auch diese Masse ist zerklüftet, und wenn die Figuren im wesentlichen auch hier innerhalb von Flächen sich halten, die einen Kelchblock darstellen, so tun sie es doch wie die Ruten eines locker geflochtenen Korbes, der von der Form seines Inhaltes, des festen Kernes ganz unabhängig ist. Die Masse ist durchbrochen, und das Ornament löst sich vom Architekturkern ab. Dasselbe ist aber der Fall bei den spätromanischen Rankenkapitellen (Abb. 16, 17).

Die Technik der Figur ist auch grundverschieden von der des ersten Meisters. In starren, scharfkantigen Schichten sind die Falten aus dem Stein herausgeholt, wie in romanischen Fenstern die einzelnen Schichten abgetragen erscheinen. Das Schriftband wirkt wie ein abgetreppter Gurtbogen. Bei dem ersten Meister ein Eindruck wie vom Heraustreiben der Form, hier ein Hineinarbeiten, dort Metallarbeit, hier reinste Steintechnik. Ein Meister aber hat auch dieses Kapitell geschaffen; das bezeugt das rhythmische Gefühl, das eine starke Asymmetrie durch die herüber- und hinüberziehenden Kurven unauffällig zu machen weiß, und die glänzende Feinheit der Arbeit. Ordrender geometrischer Verstand und sichere Hand scheinen mit freier Phantasie gepaart.

Der Drang nach Charakter und Ausdruck machte den ersten Meister zum Menschenbildner und ließ ihn auch die Dämonen vermenschlichen. Im Werke dieses Rankenmeisters blüht üppig die Tierphantastik, auch das ein archaischer, romanischer Zug. Spätromanische Häufung der Motive auch hier. Unter dem Drachen der rechten Ecke kriecht eine Schildkröte am Kapitellkelch abwärts (Abb. 18). Neben dem das Eckmotiv ergänzenden Drachen der Nebenseite windet sich eine Schlange empor, sicherlich eins der Lieblingstiere dieses alle Verschlingungen und Wellenbewegungen schätzenden Künstlers. An der darauffolgenden geraden Seite des Pfeilers, einer im Gegensatz zum Kapitell über der Rundsäule offenbar als unwichtiger beurteilten Stelle, läßt sich der Meister gehen, verzichtet er auf strenge Ordnung. Ein Teufel mit drachenähnlicher Fratze reitet mit einem schönen Menschenkopf (die menschliche Seele?) in der Hand, auf einem geflügelten Tier mit Greifenklauen und zwei Köpfen, einem kurzhalsigen Ziegenkopf, einem langhalsigen Drachenkopf, aus dessen weit aufgerissenem Maul die Beine eines Menschen heraushängen. Der Drache an der äußeren Ecke schlingt an dem Schwanz einer Schlange, die sich in großem Bogen um seinen Kopf windet und ihm entgegenzüngelt. Figur zwischen Drachen, Verschlingungen und Windungen genügend — selbst die langen Ohren nehmen daran teil —, aber alles freier, skizzierter.

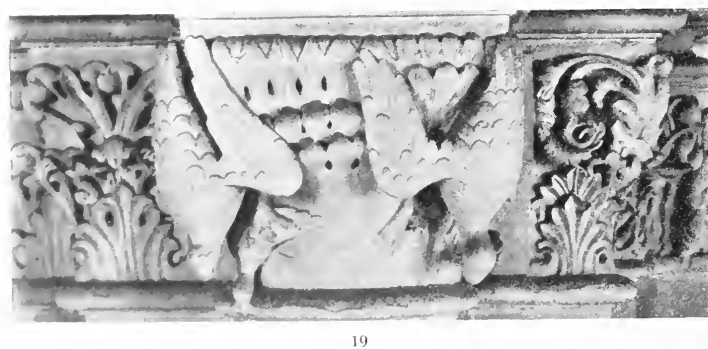
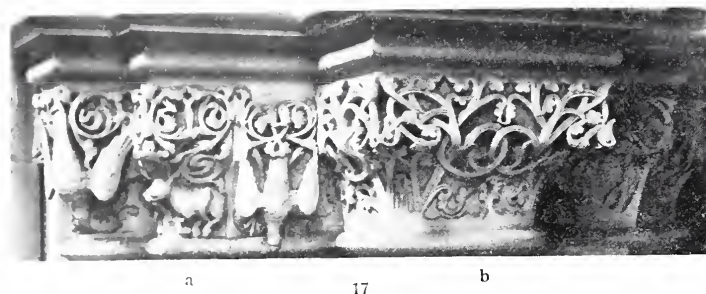
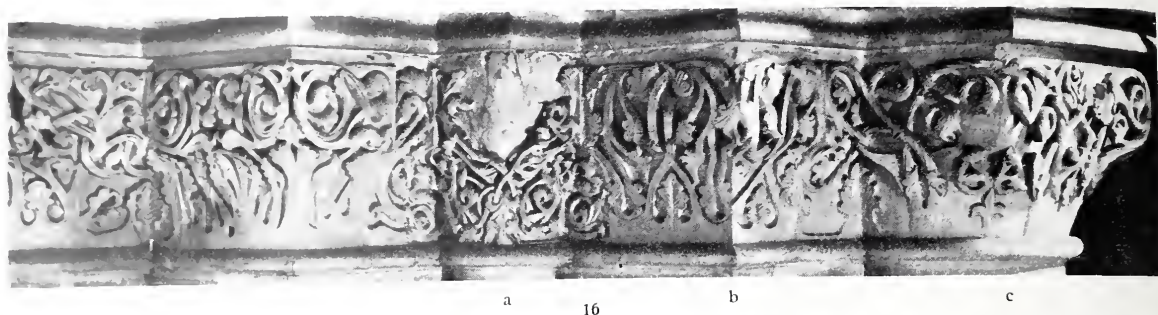


Abb. 16–22. Magdeburger Dom, Chorungang. (21. 22 Details von 20)

Auf der nächsten Seite folgt ein Mann, nackt, im Lendenschurz, den Kopf der Richtung der Füße entgegengesetzt gewendet, und eine Keule, die auf der Schulter liegt, mit beiden Händen haltend. Die Figur ist leider zerstört und nicht vollendet.

Ein symmetrisches Adlerkapitell mit flüchtig gearbeiteten, zum Teil roh behauenen aufrechten Blättern zwischen den Tieren mag wegen der Tierornamentik und der Stelle, an der es sich befindet, dem Rankenmeister gehören. Die Blätter sind dann spätere Zutat (Abb. 19).

Sicher gehen wir erst wieder bei der Gestalt eines sitzenden Königs, auch noch an demselben Pfeiler unmittelbar neben einer schönen Ranke über einer Ecksäule (Taf. C, b). Das Gesicht hat dieselbe rundlich gleichmäßige, wenig ausdrucksvolle Behandlung wie der Prophet, und beide erscheinen durch dieses »mehr Form als Charakter« jugendlich und weiblich. Dieselbe Haarbehandlung in Massen, nur sind die Haare über der Stirn dreigeteilt. Der Reifen der Krone ist identisch mit dem, einem Mantelriemen ähnlichen Brustband des Propheten, hier wie dort ein mit Edelsteinen besetzter, stolaartiger und senkrecht herabfallender Gewandstreifen, der byzantinische Loros. Die Gewandfalten liegen auch schichtenweise übereinander, die Formen rund umkreisend. Es ist dieselbe Steintechnik und archaische Auffassung des Gewandes, das wie eine starre Masse den Körper umgibt und in regelmäßigen Kurven die Formen umschreibt, statt eigenen Gesetzen des Fallens zu gehorchen. Um so auffallender ist es, daß der Künstler eine Figur in ganzer Größe sitzend und isoliert an eine Stelle setzt, wo sie so deplaciert ist wie nur möglich. Die Knie, die beim Sitzen en face notgedrungen nach vorn kommen, nehmen die Stelle des Kapitells ein, die sich am weitesten zurückzieht; die Figur ohne Rücksicht auf die Kapitellform mit naturentsprechender Gliederung des Körpers sitzen zu lassen, wagt der romanische Künstler noch nicht. Die Form geht ihm über Funktion, und so verkümmern die Oberschenkel und der ganze Unterkörper. Der König macht eine höchst unglückliche Figur. Daß man aber überhaupt eine so frei sitzende Gestalt an dieser Stelle wagt, das Szepter so frei unterarbeitet, ist wieder spätest romanischer Stil: das Problem der Freifigur zu lösen versucht innerhalb des romanischen Architektur und Relieffzwanges. Vielleicht ist dieser Gedanke eines Königs in ganzer Figur dem Künstler, der die schöne Halbfigur des Propheten geschaffen hat, von dem ersten romanischen Meister eingegeben. Dafür spricht die Szepterhaltung, die starke Verschiebung der Augen gegeneinander und die drei Haarbogen über der Stirn. Aber wie ist diesem Meister alles formal erstarrt: keine Handlung, sondern strenge, ornamentale Frontalität, keine gewundenen Locken, und die szepterfassende Hand vollkommen steif, gleichmäßig Finger neben Finger gelegt. Die Schlange daneben ist nicht in die Handlung einbezogen, aber mit ihrer sehr fein berechneten Windung gibt sie die nicht zu verkennende Signatur unseres Meisters. Es war kein glücklicher Einfall, der diesen Meister der schönen Form und Linie mit den Gestalten des großen Charakteristiklers konkurrieren ließ.

Der Pfeiler wird beschlossen von einer stehenden Eckfigur, die einen Strick in der Hand hat und hinter sich einen Fischschwanz. Sie ist ebenso unausgeführt wie der storchartige Vogel daneben, der mit langem, gebogenem Schnabel sich selbst am Schwanz rupft und wieder prachtvolle Kurven dabei entwickelt. Eine andere Eckfigur, die sich mit einer Hand an der Ranke hält, aber ebenso starr und leblos ist wie die erwähnte, nur als Form erfaßt, zeigt trotz der Unvollendung die Faltenschichten und erlaubt so, auch in jener Figur das Werk unseres Meisters zu sehen (Abb. 58).

An einem Pendant zum Prophetenkapitell legen zwei Drachen in S-förmiger Windung ihre Köpfe in der Mitte des Blockes zusammen (Taf. C, c, d). An den Ecken

die Köpfe menschlicher Figuren, deren Arme die Hälsa der Drachen zweier anstoßender Seiten des Kapitells umklammern. Es ist ganz die Art von Rankenverschlingungen. Wie mit den Köpfen und Armen die Blockgrenze hergestellt wird, wie sich mit Hilfe zusammenlaufender Kurven die Einziehung des Drachenleibes am verjüngten Kelch mühelos vollzieht, wie präzise Bildhauerarbeit, fast freifigürliche Darstellung der Köpfe und Arme sich verbindet mit strengster ornamentaler Linienführung und architektonischer Anordnung: alles das ist an diesem Kapitell von klassischer Geltung. Höchstens das läßt sich einwenden, daß die Natürlichkeit der Darstellung innerhalb der ornamentalen Gestaltung bereits die äußerste Grenze erreicht. Ja, diese Köpfe — von unverkennbarer rundlicher Form und geschlossener Haarbehandlung unseres Künstlers — und die frei gearbeiteten Arme und Hände verlangen auch einen Leib, sind rein als Ornament nicht mehr recht erträglich.

Endlich erscheinen verbunden mit einem geflügelten Drachenkopf auch die Ranken selber. Das Motiv kommt zweimal vor; einmal so, daß die mit Krallen auf der Fußplatte stehenden Flügel dem Kopfe, der ein Blatt im Maule hält, angewachsen sind und sich in Blattranken fortsetzen (Taf. C, c), das andere Mal so, daß die Flügel zwei von der Seite gesehenen Drachen angehören, deren Hälsa in das Maul des fratzenhaften Menschenkopfes münden. Die Ranke wird an den Ecken des Menschenkopfes von zwei schräg nach oben gerichteten Drachenköpfen angefressen. Diese zweite Redaktion scheint die für unseren Meister zutreffende, die erste aus dieser durch Mißverständnis entstanden.

Zwei Kapitelle, Drachen und Ranken verschlungen, sind von hinreißender Verve in der ornamentalen Linienführung und jener Freiheit der Form und Bewegung, wo die romanische Form anfängt überschritten zu werden. Einmal zwei hochgestelzte Vögel mit Drachenköpfen, die wie Hähne in Kampfstellung, den Hals tief gesenkt, mit den Unterseiten der Köpfe gegeneinandergefahren sind und nach den Ranken darüber schnappen (Abb. 38). Das andere Mal vier Drachen, zwei am Block, zwei am Kelch, wie in eiligster Bewegung herablaufend und im scharfen Bogen die Hälsa gegeneinanderreckend (Abb. 24a). Es ist die äußerste Vereinigung von abstrakter Linie und freier Bewegung, deren die romanische Kunst fähig ist, an den Punkt gelangt, wo das Leben der Verschlingung von Mensch, Tier, Pflanze und Linie zum Ornament zu entspringen droht.

Von diesen beiden Kapitellen können wir doch nur das erste mit Wahrscheinlichkeit, nicht Gewißheit, unserem Meister zurechnen; das zweite gehört sicherlich einem anderen Künstler. Wenn wir beide dennoch schon hier anreihen, so geschieht es, um auf den methodologischen Gesichtspunkt aufmerksam zu machen, wie innerhalb der Ornamentik dieselben Motive doch nicht für die Autorschaft desselben Künstlers maßgebend sind. Das gilt in noch stärkerem Maße für sämtliche reinen Rankenkapitelle.

Rankenmeister nannten wir unseren Künstler und können ihm doch kaum ein einziges reines Rankenkapitell mit Bestimmtheit zuweisen. Wo wir Ranken finden in Verbindung mit Tierornamentik wie an dem inneren Pfeiler des südlichen Chorumganges mit Schlangen, Hasen und mit Adlern, die senkrecht herabhängen, mit gebreiteten Flügeln den Block, mit gekrümmtem Hals den Kelch markierend, da zeigt die Ranke einen besonderen Reichtum von Windungen, lauter Verschlingungen, ohne deutlichen Ansatzstiel und mit Blättern, die sehr gewölbt, kraus und elastisch scheinen, wenn auch vollkommen ornamental, unnaturalistisch gebildet (Abb. 17a). Es ist dieselbe quellende Häufung der Motive, dieselbe barocke Windung und Krümmung der Blätter wie bei den breitlappigen Kapitellen. Das ist vielleicht die Ranke unseres Meisters. Wir finden



a 23 b c



a b 24 c



25



a 26 b



27



a 28 b

Abb. 23—26. 28. Magdeburger Dom, Chorungang. Abb. 27. Münster. Dom, Vorhalle

sie sonst noch in Verbindung mit figürlichem Ornament und sehr selten allein. An einer Stelle, über einer Ecksäule, scheint die Figur ausgebrochen zu sein (Abb. 16a).

Ein Kapitell mit urwaldmäßig verschlungenem Rankendickicht hätte vielleicht in vollendetem Zustand die Art unseres Meisters am eindringlichsten geoffenbart (Abb. 20). Die beiden Köpfe in den Ecken verraten in der Fügung der Haare seinen Stil. An sich aber ist dies Motiv das des Meisters der breitlappigen Kapitelle, und der Ausdruck des Jünglingskopfes, das Blatt darüber scheinen auf ihn zurückzugehen, was um so begreiflicher, als sein Kapitell ebenfalls unvollendet daneben steht (Abb. 20, 21, 22).

Für die anderen Rankenkapitelle halten wir den Meister für verantwortlich, aber glauben nicht sie von ihm selbst gearbeitet.

Drei markante Varianten, die öfter wiederkehren, heben wir hervor.

1. Eine Ranke, kantig im Durchschnitt, in einfachen, klaren Windungen, meist nachlässig wie eine Schnur verschlungen und immer mit deutlichen, aufsteigenden Stielansätzen. Also den gestielten Ranken nahestehend (Abb. 16 b, 17 b).

2. Eine Ranke, stark gerippt und gedreht wie ein Tau. Ebenfalls mit Ansatzstielen (Abb. 16 c).

3. Eine Pseudoranke. Am Kelch Palmetten, deren Mittelrippen den Blockecken entsprechen, mit rankenartigen Abzweigungen, und deren äußerster umfassender Zweig zum Blockrande emporgeht und sich dort nach innen in großer Volute legt (Abb. 23 c). Das Palmettenmotiv des ersten Meisters in der Übersetzung in die Rankensprache und mit der richtigen Benutzung der Außenranke zum Zusammenschluß und zur Reihung mehrerer Palmetten. In dieser strengen Form sind sie Naumburger Rankenkapitellen ähnlich, aber elastischer, reicher, schwungvoller.

Von unserem Meister aber sagen wir abschließend, daß er an Schönheit und Geschmack das ersetzt, was ihm an Charakteristik und Kraft des anderen Meisters abgeht. Auf die freie, lebendige, die Architektur durchbrechende Behandlung hin angesehen, die Unerschöpflichkeit der Phantasie, den Reichtum der Erfindung und die dennoch ornamentale Zusammenfügung dürfen wir — innerhalb des spätromanischen Gesamtniveaus — die Werke der beiden Meister in ihrem Eindruck zusammenstellen, wie Barock und Rokoko.

MAFFEO OLIVIERI,
EIN VENEZIANISCHER KLEINBRONZENKÜNSTLER DER RENAISSANCE

VON WILHELM BODE

Die Bestimmung einer bisher nicht erkannten Persönlichkeit unter den italienischen Meistern der Renaissance, von denen uns Kleinbronzen erhalten sind, muß als Fortschritt in unserer Wissenschaft dieser Kunst besonders dankbar begrüßt werden; denn die Zahl der gesicherten Meister wie die der Bronzen, welche wir diesen Künstlern unter ein paar tausend auf uns gekommenen künstlerisch bedeutungsvollen Arbeiten zuschreiben können, ist nur eine kleine. Seitdem die Kritik hier eingesetzt hat (freilich ist darüber erst etwa ein Jahrzehnt verflossen), konnte noch nicht mehr als etwa ein Dutzend Künstler der Früh- und Hochrenaissance festgestellt und kaum zweihundert Bronzestatuetten und Bronzegefäße konnten diesen zugewiesen werden. Auch dabei blieben noch manche Zweifel, deren völlige Beseitigung nur allmählich gelingen wird. Zweifelhaft war vor allem in den Arbeiten, die wir ihm zuwiesen, gerade der Kleinkünstler, über dessen Persönlichkeit und Werke wir urkundlich am besten Bescheid wissen: Pier Jacopo Alari Bonacolsi, genannt Antico. Ein glücklicher Fund in der herrlichen Bronzensammlung des Wiener Hofmuseums, dessen Resultat Dr. Hermann im Österreichischen Jahrbuch zu veröffentlichen im Begriff steht, gibt jetzt Klarheit über diesen Künstler und bestätigt nicht nur die Zuschreibungen, die wir ihm vermutungsweise gemacht haben, sondern vermehrt zugleich die Zahl seiner erhaltenen Werke. Gleichzeitig ist es mir, wie ich im folgenden nachzuweisen hoffe, gelungen, wieder einen neuen Künstler aus dem Kreise dieser italienischen Bronzebildner festzustellen.

In meiner Publikation der »Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« hatte ich auf die beiden Bronzekandelaber im rechten Querschiff von San Marco zu Venedig aufmerksam gemacht, die laut der Inschrift von einem Brescianer Maffeo Olivieri ¹⁾ 1527 gefertigt wurden, und hatte darauf hingewiesen, daß »die stark bewegten Figürchen wie der phantasievolle Dekor daran einen Künstler zeige, der für die Schaffung von Bronzestatuetten besonders veranlagt war«. Damals war mir entgangen, daß gerade unsere Berliner Sammlung von Kleinbronzen eine kurz vorher erworbene Statuette besitzt, die im Stil und in der Haltung so auffallend mit einzelnen Gestalten an den Leuchtern übereinstimmt, daß sie wohl mit Sicherheit als ein Werk desselben, nach seinen Lebensverhältnissen bisher ganz unbekanntem Künstler bestimmt werden kann.

¹⁾ Im Text meines oben angeführten Werkes hatte ich irrtümlich, den Bestimmungen einiger Guiden und Handbücher folgend, Camillo Alberti als den Künstler dieser Kandelaber bezeichnet. Alberti ist aber vielmehr der Gießer der zwei Bronzekandelaber im linken Querschiff.

Die beiden Bronzeleuchter in San Marco sind durch die Inschriften darauf als Arbeiten des Olivieri bezeugt. Sie lauten übereinstimmend auf beiden: ALTOBELLVS · AVEROLDVS · BRIXIANVS · EPIS · POLEN · VENET · LEGAT · APOSTOLICVS · DEO · OPT · MAX · DICAVIT und MAPHEVS · OLIVERIVS · BRIXIANVS · FACIEBAT. Nach Angabe von Maria Sanuto wurden sie am 23. Dezember 1527 vom Erzbischof Arnolfo der Kirche San Marco geschenkt. Sie werden also wohl nicht viel früher angefertigt



Abb. 1
Oberteil eines Kandelabers
von Maffeo Olivieri in S. Marco, Venedig

sein. Es sind schlanke Kirchenleuchter in der Form, die aus dem Mittelalter überkommen war und deren klassischen Aufbau für die Renaissance Riccio in seinem großen Osterkerzenleuchter im Santo zu Padua ausgeprägt hatte. In den verschiedenen Zonen, aus denen diese fast zwei Meter hohen, nur in dem figürlichen Schmuck etwas verschieden gebildeten Leuchter zusammengesetzt sind, wird eine der obersten von sechs nackten oder fast nackten jungen Männern gebildet, die auf ihrer linken Schulter das Oberteil des Leuchters, das sie mit der Rechten stützen, zu tragen scheinen (Abb. 1). Mit diesen Gestalten in Bildung und Bewegung, ja selbst in der Ausführung fast übereinstimmend ist die Adamstatuette im Kaiser-Friedrich-Museum, wie dies ihre Gegenüberstellung in den Abbildungen¹⁾ am besten zeigt. Das hastige Ausschreiten, das scharfe Vorstellen einzelner Körperteile und das Zurück-schieben anderer, die Haltung der Arme, die in jenen Lastträgern des Kandelabers sich aus ihrer Tätigkeit ergeben: alles das ist beim Adam fast getreu übernommen, ohne daß es hier freilich durch das Motiv notwendig oder nur berechtigt wäre. Adam, eine jugendliche, völlig nackte

Gestalt, nur charakterisiert durch den Spaten mit langem Schaft, greift diesen mit beiden Händen, um ihn von seiner linken zur rechten Seite hinüberzuheben, etwa wie ein

¹⁾ Obige Abbildungen von Teilen dieser Leuchter konnten leider nur nach Lichtdrucken in Onganias »Tesoro di San Marco« hergestellt werden, da Aufnahmen an Ort und Stelle wegen des dunkeln Platzes, an dem sich die Leuchter (deren zeitweise Entfernung zu diesem Zweck abgelehnt wurde) befinden, nur im Hochsommer möglich sind. Mit diesem Bescheid der Fabbriceria von San Marco erhielten wir noch die Mitteilung, daß für die Aufnahmen eine



MAFFEO OLIVIERI

BRONZESTATUETTE DES ADAM

IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

Soldat, der sein Gewehr zu schultern im Begriff ist, und schreitet dabei rasch vorwärts. Ob der Künstler zu dieser wohl einzig dastehenden Auffassung des Adam (denn nur als solchen weiß ich die Figur zu deuten) einen besonderen Grund hatte, ist nicht zu erraten und würde auch kaum festzustellen sein, wenn gelegentlich eine Eva als Gegenstück dazu gefunden werden sollte. Das Wahrscheinlichste ist, daß der Künstler Studien, die er für jene Figuren an den Kandelabern gemacht, und ein Motiv, das er liebgewonnen hatte, in freier Weise zu wiederholen wünschte. Die Übereinstimmung mit jenen Tragfiguren am Kandelaber beschränkt sich aber nicht nur auf diese sehr eigenartige Bewegung; auch die Formgebung ist die gleiche: die schlanke Bildung, die wenig akzentuierte Anatomie, die kleinen Köpfe mit dem wenig individuellen Typus und dem krausen Haar. Und ebenso ist die unbestimmte malerische Behandlung, die mehr andeutet und skizziert als durchführt, hier wie dort die gleiche.

Das in dieser frühen Zeit des Cinquecento in Norditalien sehr auffallende Streben nach stärkster Bewegung und schärfster Ausbildung des Kontrapostes, welches diese nackten, in lebhafter Fortbewegung begriffenen Jünglingsfiguren charakterisiert, findet sich kaum weniger scharf ausgeprägt bei den sitzenden Figürchen in den Nischen am mittleren Teil der beiden Kandelaber (Abb. 2). Die sieben Tugenden, die typischen jugendlichen Frauengestalten, und als achte eine ältere nackte männliche Figur, hocken vor ihren kleinen flachen Nischen meist in der bewegtesten Haltung. Die Gegensätze in der Stellung der einzelnen Körperteile sind hier fast noch auffallender als in jenen schreitenden Figuren. Die Körper sind voller, weicher und reizvoller, den Gestalten eines Giorgione und Palma verwandt, denen sie aber in Kenntnis des Körpers überlegen sind. Auch hier derselbe malerische Sinn in der Ausführung wie bei den nackten Männerkörpern der Träger. Die phantastischen Masken bärtiger Männer an den Füßen der Kandelaber beweisen, daß der Künstler auch in der Charakteristik Hervorragendes leisten konnte, wie die kleineren Köpfe gefesselter Gestalten darüber auch für die Kraft im Ausdruck, über die Olivieri verfügte, Zeugnis ablegen.



Abb. 2
Unterteil eines Kandelabers
von Maffeo Olivieri in S. Marco, Venedig

gesetzliche Taxe von 80 Lire zu zahlen und außerdem 8 Negative »perfettissime« und je 2 Abzüge davon gratis an die Fabbriceria abzuliefern wären. Wahrlich eine eigentümliche Förderung der kunstwissenschaftlichen Studien! Die Red.



Abb. 3. Maffeo Olivieri
Statuette einer nackten Tänzerin
Im Musée du Louvre, Paris

Die charakteristischen, sehr eigenartigen Eigenschaften dieser Figürchen: lebhafte Bewegung, starker Kontrapost bis zu übertriebenen Verschränkungen, tüchtige naturalistische Durchbildung bei feinem Formensinn, finden wir in ähnlicher Weise wie bei diesen Bronzen bei ein paar von mir schon in den »Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance« (Taf. 82) zusammengestellten nackten Figürchen und einer ganz ver-



Abb. 4. Maffeo Olivieri
Statuette einer nackten Tänzerin
Im Musée Cluny, Paris

wandten, mir erst neuerdings bekannt gewordenen nackten Tänzerin in der Sammlung des Musée Cluny, bei denen schon das bewegte, bei andern Künstlern ganz ungewöhnliche Motiv des Tanzes auf unseren Meister hinweist. Besonders bezeichnend scheint mir die größte dieser Bronzestatuetten, die Tänzerin in der Thiers-Sammlung des Louvre (Abb. 3); die verschränkte Stellung der Beine, die divergierende Haltung der Arme, der



Abb. 5. Maffeo Olivieri
Statuette eines tanzenden Fauns
Im Besitz von Gustave Dreyfus, Paris

Typus des Gesichts, die Fülle der Figur, Anordnung und Behandlung des Haares finden wir ganz ähnlich bei den verschiedenen Figuren der Kandelaber. Auf's engste verwandt ist dieser Figur die etwas kleinere Tänzerin im Musée Cluny (Abb. 4), bei der in dem mehr gemessenen Schritt und dem aufwärtsgerichteten Kopf eine ebenso charakteristische Tanzbewegung wiedergegeben ist wie in der Tänzerin des Louvre in der wirbelnden



Abb. 6. Maffeo Olivieri
Statuette einer nackten Tänzerin
In der Sammlung Bischoffsheim, Paris

Drehung bei geneigter Kopfhaltung. Eine sehr ähnliche Haltung zeigt der ebenso im Tanz sich drehende Faun in der Sammlung Gustave Dreyfus, der freilich, dem Charakter der Figur entsprechend, muskulös und schlank gebildet ist (Abb. 5). Einfacher in der Bewegung ist das kleinere anziehende Figürchen einer nackten Tänzerin in der Sammlung Bischoffsheim zu Paris (Abb. 6). Im Musée Cluny ist zusammen mit der

Tänzerin das Bronzefigürchen einer sitzenden, ganz zur Seite gewandten nackten Frauengestalt ausgestellt, die in der Auffassung und Behandlung der vollen Formen mit jener Figur übereinstimmt. Sie erscheint wie eine Aktstudie zu einer der Tugenden an den beiden Kandelabern (vgl. Abb. 2).

Im Text meines Bronzewerkes hatte ich diese Figuren mit dem Adam zusammen als die Werke einer eigenartigen Richtung der paduanisch-venezianischen Kunst in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts bezeichnet und in unmittelbarer Verbindung damit die größere Figur der »Fama« im Kaiser-Friedrich-Museum genannt. Die Art wie sie geradeaus daherschreitet, ihre stolze, gestreckte Haltung, die frauenhafte Bildung geben zusammen eine Erscheinung, die nicht unwesentlich verschieden ist von der der vorstehend zusammengestellten Figürchen; doch läßt sich dies sehr wohl aus der neuen, abweichenden Aufgabe, die sich der Künstler hier gestellt hatte, erklären. Dies mächtige Ausschreiten, die weiche Behandlung des Körpers, der Schnitt des edlen Gesichts, die Behandlung der Haare und ihre Aufmachung bis auf den Schopf über der Stirn, genau wie bei der Tänzerin im Louvre, sind wieder Eigenschaften, die diesem Figürchen mit den vorgenannten Statuetten gemeinsam sind, so daß wir es gleichfalls wenigstens vermutungsweise dem Maffeo Olivieri zuschreiben dürfen.

Der figürliche Schmuck der bezeichneten Kandelaber in San Marco und die stilistisch damit übereinstimmenden Bronzestatuetten ergeben das Bild eines Künstlers, der in sehr eigenartiger Weise in der Plastik Venedigs die Hochrenaissance einleitet. Schon in dem Paduaner Francesco da Sant'Agata, dessen einziges beglaubigtes Werk etwas früher, im Jahre 1520 entstand, lernen wir einen Künstler kennen, der im Gegensatz zu der gleichzeitig noch blühenden Schule der Lombardi nicht mehr in naiver, klassizistischer Weise auf naturalistische, aber gefällige Wiedergabe der bekleideten Figur, sondern in fast antikem Sinn auf typische Gestaltung des nackten Körpers und Betonung der Schönheit desselben durch feine Verhältnisse und geschlossene Zusammenhaltung der Körperteile, gesteigerten dramatischen Ausdruck und pathetische Auffassung ausging. Olivieri erstrebt bei ähnlichem Schönheitssinn, besserer Kenntnis und freierer, mehr malerischer Behandlung gerade die Darstellung lebhaftester Bewegung und stärkster Gegensätze in der Stellung der Körperteile, worin er bis an die Grenze des plastisch Darstellbaren geht. Ähnliches finden wir in Venedig schon etwas früher in Giorgiones späteren Werken, namentlich in der »Ehebrecherin« der Galerie zu Glasgow und in dem »Konzert« des Louvre, selbst schon in einzelnen Figuren des Fondaco dei Tedeschi. Wie hier, so ist auch bei unserem Künstler die Bewegung an den Kandelaberfiguren zuweilen gesucht, in seinen Einzelfiguren ist sie dagegen meist durchaus natürlich, da sie aus dem Motiv sich ergibt; auch die schwierigsten momentanen Stellungen sind mit ebenso viel Wahrheit und Geschick wie Geschmack von ihm zur Darstellung gebracht. Seine Auffassung kam jedoch in der Plastik Venedigs nicht zur Herrschaft, da schon unmittelbar nach der Anfertigung der Kandelaber Olivieris durch Jacopo Sansovinos Übersiedelung nach Venedig die Formgebung Michelangelos hier die herrschende wurde. Um so wertvoller sind uns die wenigen feinen Erzeugnisse eines der eigenartigsten und ausgezeichnetsten Bildner Venedigs, über dessen noch völlig unbekanntes Lebensverhältnisse die Urkundenforschung hoffentlich bald Licht bringen und dessen Werk mit der Zeit gewiß noch bereichert und sicherer festgestellt werden wird.

BERNAERT VAN ORLEY

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

III. ORLEYS TÄTIGKEIT ZWISCHEN 1521 UND 1525

Aus den Jahren 1521 und 1522 besitzen wir inschriftlich beglaubigte Schöpfungen Orleys, die, den Aufgaben nach verschieden voneinander, eine reiche Vorstellung bieten. Nach dem stillkritischen Brückenbau betreten wir wieder festes Land.

Der Hiobsaltar in der Brüsseler Galerie¹⁾, ein umfangreiches Triptychon, ist vom Anfang bis zum Ende eigenhändig durchgeführt und schon durch die Art der Signierung als eine Arbeit gekennzeichnet, an der gespannter Ehrgeiz tätig war. Ein neuartiges Werk, in dem der Meister sich löste von der heimischen Tradition und der handwerklichen Gewöhnung. Minder bekannt, aber kaum weniger lehrreich ist die heilige Familie, die der Louvre 1902 auf der Vente Otlet²⁾ zu Brüssel erworben hat, ein Beieinander von vier Figuren, eine mit Raffaelscher Kompositionskunst gefügte Gruppe. Das Madonnenbild im Louvre ist signiert: Bern. Orleyn Pingebat Anno Verbi 1521 (Abb. 31).

Ein fast ganz unbekanntes, stilistisch nah verwandtes Madonnenbild³⁾, das kürzlich in Burgos aufgetaucht, sich im spanischen Privatbesitze befindet, trägt die Inschrift: Ber. Orleiy Faciebat An. 1522 (Abb. 32).

Das Hiob-Triptychon ist mehrfach signiert. Auf dem reich gezierten Pfeiler links im Mittelbilde: Orley, darüber die Devise »Elx·Synē·Tyt«, unten 1521 und dazwischen ein Wappenschild (silbernes Schild mit zwei senkrechten Streifen). Dasselbe Wappen ist weniger anspruchsvoll angebracht in dem Apostelaltare zu Wien. Der sitzende Wappenhalter oberhalb des Medaillons mit der Inschrift trägt es. Darauf hat mich G. Hulin gütigst hingewiesen. Das so überlieferte Wappen des Malers wird wohl seine Abstammung von der alten und edlen Familie der Orley bestätigen. Am unteren Rande der Brüsseler Mitteltafel steht: ·Bernardus ·Dorley ·Bruxellanus ·Faciebat ·Ā^o ·Dⁿⁱ ·M^o ·CCCCC^o ·XXI IIII^A ·MAY: davor und dahinter das schon vom Apostelaltar her bekannte Monogramm, das aus B, O und V (?) zusammengesetzt erscheint. Das Werk wurde im Auftrage der Statthalterin Margarete als Geschenk für Antoine de Lalaing,

¹⁾ Nr. 41 (Fétis), 335 (Wauters), früher in der Sammlung des Königs Wilhelm von Holland, Versteigerungskatalog Nr. 25—29, Phot. Hanfstaengl und Braun.

²⁾ Auktionskatalog (mit Lichtdruck) Nr. 7. 108×89 cm. Angeblich früher im Besitze des englischen Königs Jacob II. und des Marquis de Peralta.

³⁾ Eine freie Wiederholung danach, wesentlich schwächer, wohl Werkstattkopie, ist die heilige Familie in der Brüsseler Galerie, Nr. 45 (Fétis), Nr. 338 (Wauters); bei Fétis verständig katalogisiert als »Orley-Kopie nach Raffael«, bei Wauters als »Colin de Coter«.



Abb. 31. Bernaert van Orley
Die heilige Familie
Paris, Louvre

den Herrn von Hoogstraeten, ausgeführt und nicht gerade pünktlich bezahlt, da noch 1532 eine Zahlung für das Bild »sur la vertu de patience« gebucht ist.

Die biblische Geschichte ist weder deutlich noch schlicht illustriert. Der Auftrag oder der Wunsch des Malers rückte einen Vorgang in die Mitte, der einen nie gesehenen Anblick bot und dem Maler Gelegenheit gab, eben gelernte Künste zu zeigen. Dar-

gestellt ist der Hauseinsturz, der die Söhne und Töchter Hiobs vernichtet. Auf dem linken Flügel ein anderes Unheil, das den Dulder trifft: seine Herden werden von Kriegern fortgetrieben; rechts steht Hiob vor seinem Hause und hört mit der Geste ergebenen Schmerzes die Schreckensnachrichten aus dem Munde der vor ihm knienden vier Männer¹⁾.



Abb. 32. Bernaert van Orley
Die heilige Familie
Spanischer Privatbesitz

Mit der Geschichte Hiobs ist, wie in einer moralisierenden Predigt, das Gleichnis von dem reichen Mann und dem armen Lazarus verknüpft und außen auf den Flügeln dargestellt.

¹⁾ Diese Darstellung wird im Brüsseler Katalog anders gedeutet.

Zu den Szenen der Außenseite, die geschickt in symmetrischer Gliederung je in zwei Stockwerken auf die beiden Flügel verteilt sind (zwischen den beiden Flügelbildern ist eine sehr breite¹⁾ und reich gezierte Rahmenleiste anzunehmen), besitzen wir den Entwurf, damit eine gesicherte Originalzeichnung Orleys von 1520 etwa, im British Museum²⁾, die schönste und bedeutendste Zeichnung, die mir von dem Meister bekannt geworden ist, mit Feder und Weißhöhung auf dunkler blaugrauer Grundierung ausgeführt (Lichtdrucktafel). Diese Zeichnung weicht freilich so stark von den Bildern ab, daß der Ausdruck Entwurf vielleicht beanstandet wird. Die vier Glieder der Komposition sind ganz anders geordnet als auf den Flügelbildern. Zur Haupt- und Mittelszene in der Vorarbeit ist das Gastmahl des Reichen genommen, das im Altarbild bescheiden auf die linke Seite geschoben, in der Halle oben sichtbar wird. Vielleicht ging eine frühere Absicht dahin, das Gleichnis im Inneren des Flügelaltars darzustellen, und die Verlegung der Darstellung nach außen zwang zu der tiefgreifenden Umgestaltung der Komposition. Oder Orley hatte anfänglich Neigung, die Außenseite mit einer zentralen Komposition zu dekorieren, und erkannte erst später, daß der Dualismus der Flügelbilder, die überdies nicht unmittelbar aneinanderschlossen, seinem Entwurfe widersprächen.

Der Entwurf fügt die Figuren symmetrisch in das Gerüst der reichen Renaissancearchitektur. An der Tafel in der Mitte gestikulieren die Figuren recht bedeutungslos. Die Neigung zu dramatischer Lebhaftigkeit kann sich hier noch nicht so stark betätigen wie bei der Ausführung des Altarwerkes. Die Bettlergestalt links vorn ist ähnlich gelagert wie im Gemälde, aber weit milder im Ausdruck. Rechts vorn der Reiche in der Hölle, umklammert von einem Teufel. In einem Gemache, mehr im Mittelgrunde, auf dieser Seite, ist der Reiche auf dem Sterbebette zu sehen, eine ähnliche Gruppe wie auf dem rechten Flügelbilde des Altares. Die Damen an der Tafel bewegen sich mit lässiger Anmut; ihre Gewandungen erinnern in Fluß und Wirbel an das Faltenpiel im Hospitalbilde von 1520 und an die nicht viel früher entstandene Beweinung Christi aus der Dudley-Sammlung.

Der erste Eindruck von dem Hiobsaltar ist Überraschung. Wer das Schaffen Orleys bis hierher verfolgt hat, meint Kräfte zu spüren, die in den früheren Arbeiten nicht mittätig gewesen seien. Der Entwurf, die Zeichnung in London, scheint sich eher aus dem Früheren zu entfalten. Die neue Absicht, die Steigerung der Ausdrucksmittel, setzt zwischen dem Entwurf und der Ausführung ein. Es wäre aber voreilig, von dem Altar eine Entwicklungsphase zu datieren. Was hier so grell und laut sich ankündigt, lebt nicht weiter, scheint in dieser Entladung zu verpuffen. 1521 sucht Orley die Grenzen seines Talentes nach mehr als einer Richtung zu verrücken. Eher gesteigertes Selbstbewußtsein und erweiterte Kenntnisse als natürliche Entfaltung seiner Begabung bringen das Neue hervor, lassen den Meister die Sensation des Mittelbildes wagen.

Die merkwürdigste Figur auf dem rechten Flügel, der Reiche im Fegefeuer, ist aus Raffaels Fresko, der Vertreibung Heliodors, entlehnt, frei kopiert nach der Figur des niedergeworfenen Heliodors. Diese Beobachtung, die übrigens nicht neu ist, erinnert an eine der Kräfte, die von außen Orleys Kunst bestimmten. Orley lernte Raffael kennen. Die Legende, daß er bei Raffael in der Lehre gewesen sei, lasse ich beiseite.

¹⁾ Das Mittelbild ist 174 cm breit, die beiden Flügel zusammen nur 156.

²⁾ 1899 erworben, von Sidney Colvin richtig bestimmt, ungenügend publiziert Kleinmann, Vlämische Zeichnungen, Ser. I, Bl. 8 — 38,6×54,2 cm.



BERNAERT VAN ORLEY
DER REICHE UND DER ARME LAZARUS
ZEICHNUNG IM BRITISH MUSEUM ZU LONDON

Reisen nach Italien, von denen eine sehr späte Urkunde berichtet, sind schwer in seiner Laufbahn unterzubringen. Er brauchte nicht zu reisen, um Raffael so kennen zu lernen, wie er ihn kennen lernte. Kupferstiche mit des Römers Erfindungen, Studien-



Abb. 33. Bernaert van Orley
Die heilige Familie
Brüssel, M. Dansette

blätter von der Hand Raffaels, vielleicht auch das eine oder andere Gemälde konnte er in Brüssel sehen, und gewiß sah er die Kartons zu den Geweben der Sixtinischen Kapelle, damit eine der reinsten Äußerungen der römischen Hochrenaissance. Er hatte Gelegenheit, sein Ideal monumentaler Kompositionskunst nach den höchsten Mustern



Abb. 34. Bernaert van Orley
 Innenseiten der Flügel des Hanneton-Triptychons
 Brüssel, Kgl. Gemäldegalerie

zu formen. Die oft wiederholte Notiz, daß Orley die Webearbeit nach den Raffaelschen Kartons zu überwachen gehabt habe, läßt sich zwar nicht auf eine glaubwürdige Quelle zurückverfolgen; daß Orley aber, in vielfacher Beziehung zu den Brüsseler Bildwebern, die vornehmste Arbeit, die zwischen 1517 und 1519 dem Gewerk zufiel, eifrig verfolgte, ist ganz gewiß.

1520 lernte Orley Dürer kennen. Der Umgang der beiden Meister muß ziemlich intim oder doch von einiger Dauer gewesen sein, da ja der Deutsche den Brüsseler sorgfältig in Ölfarbe malte. Die Berührung mit Dürer konnte den Niederländer mindestens lehren, daß neben römischer Größe noch andere Wege dem Befreiten offenständen.

Die dritte Kraft, die etwa seit 1516 auf Orleys Kunst wirkte, war Jan Gossaerts Vorbild. Hier konnte der Brüsseler leicht lernen und so, daß er sich nicht als Empfänger bloßstellte. Selbst für unsere Kritik ist es schwer, genau abzugrenzen, was er übernahm. Ich habe Gossaert geschildert als einen Meister, der oft geschmacklos, aber nie oberflächlich ist. Er war anscheinend schon 1508 in Italien gewesen und besaß 1512 etwa, da Orley unsicher begann, die Herrschaft über einen selbstgeschaffenen oder doch auf eigenem Feuer zusammengeschmolzenen Stil.

Orleys Hiobsaltar erinnert an Gossaert in der Malweise, in der Modellierung mit durchsichtigen kühlen Schatten und starken Reflexen, in der rund geführten Kontur, den starken Verkürzungen und dem übertriebenen Formenreichtum, der hie und dort zur Schau gestellt wird. Nichts ist charakteristischer für diese Stilstufe Orleys als »Charakterköpfe«, die aus lauter Runzeln, Falten und Beulen bestehen. Das Zuviel an Formendetail tritt um dieselbe Zeit auch bei anderen Meistern hervor. Was aber ehrlicher Kampf um die Naturform in ihrer unendlichen Kompliziertheit sein kann, ist hier nichts als geräuschvolles Scheingefecht.

Ein Werk der Hochrenaissance, soweit von niederländischer Hochrenaissance gesprochen werden darf, ist die heilige Familie von 1521 im Louvre¹⁾. Die Geschlossenheit der Gruppe, die großen und runden Gesten, die fleischigen Formen, die leere Schönheit des jugendlichen Engels, die Greisenwürde Josephs, das allzu graziös stehende Christkind, die schön geformten Hände: all das ist neu in der niederländischen Kunst und gewiß nicht lange vor 1521 Eigentum unseres Malers. Neben diesem Bilde erscheint der Stil der älteren Madonnen Orleys knospenhaft. Die ähnliche heilige Familie aus Burgos von 1522 wirkt ein wenig altertümlicher und strenger, zum Teil infolge des besseren Zustandes. Der Zustand des spanischen Bildes ist gut, abgesehen von den ausgesprungenen Stellen an der Tafelspalte. Raffaelisch sind diese beiden Madonnen gewiß; doch vermag ich nur eine relativ unwesentliche Entlehnung nachzuweisen. Die Komposition aus Burgos scheint inspiriert zu sein von Raffaels großer heiliger Familie Franz' I. Nicht nur daß die Gruppierung der Familie und die Bewegung des Kindes ähnlich sind, was namentlich in der Brüsseler Variante²⁾ offenbar wird, entlehntes, wenn auch verarbeitetes Motiv ist auch der von links, bei Raffael stürmende, hier fliegende, bei Raffael Blumen streuende, hier die Krone bringende Engel.

¹⁾ Eine alte Kopie, vielleicht in Orleys Werkstatt entstanden, wurde in Florenz im Dezember 1908 durch L. Bastinelli versteigert. (Nr. 41 des Auktionskataloges — 48×39 cm.) Der Kopf des Christkinds hier der Mutter zugewandt. Eine alte Kopie der Madonna mit dem Kinde allein befand sich vor 15 Jahren im Berliner Privatbesitze.

²⁾ Deshalb beruht die Bestimmung im alten Brüsseler Katalog »Orley — Kopie nach Raffael« auf richtiger Empfindung.

Unmittelbar nachbarlich zu den signierten Madonnenbildern von 1521 und 1522 steht eine heilige Familie, die 1883 zu Brüssel auf der Auktion Nieuwenhuys verkauft wurde¹⁾ (Abb. 33). Der schöne Madonnenkopf, der schönste, der dem Meister gelungen ist, genau von vorn sichtbar, mit noch höherem Kopfputz als in dem Bilde aus Burgos. Das Kind hat seinen linken Arm um den Hals der Mutter gelegt und beugt sich lustig in überaus freier Bewegung zu dem Vater, mit der Rechten in den Bart des Alten fassend. Das Christkind ist ähnlich wie in dem Louvre-Bilde. Der Steinsockel rechts stimmt in der Dekoration zwar nicht mit dem dieses Bildes überein, wohl aber auffallend mit dem Sockel in der zu Florenz verkauften Werkstattkopie.

Ein Gewinn, den die Betrachtung der um 1521 entstandenen Madonnenaltäre Orleys mit sich bringt, ist die erhöhte Sicherheit vor dem Hannelton-Altar²⁾ in der Brüsseler Galerie, dem Triptychon mit der Beweinung Christi im breiten Mittelfelde (Lichtdrucktafel und Abb. 34). Es lag keine ernstliche Veranlassung vor, dieses bedeutende Werk aus der Reihe der Orleyschen Schöpfungen herauszureißen, was A. J. Wauters in den beiden jüngsten Katalogen des Brüsseler Galeriekataloges getan hat, um so weniger, als Decamps den Altar als Orleys Arbeit in Ste-Gudule (wo das Grab Philippe Hanneltons ist) beschreibt. Die Stilprüfung bestätigt den Bericht der Tradition. Der Stifter starb nicht 1521 (1522), wie Fétis angibt, sondern erst 1529, so daß wir nicht gezwungen sind, den Altar vor 1521 anzusetzen.

Das gemeinsame Leid beugt die fünf Trauernden dem Leib Christi zu und dicht aneinander. Die zwei Männerköpfe rechts oben erscheinen wie zur Raumbfüllung hinzugefügt. Nicht viel mehr als die, im Verhältnis zur Bildfläche großen, Köpfe und einige Hände werden sichtbar, so daß die Tafel mit Ausdruck gleichsam überlastet erscheint. Der Meister wollte intensiv und ernst mit den Zügen und Gesten des Schmerzes wirken. Das Mittelbild ist sorgfältig, wenn auch nicht mit gleichmäßiger Sorgfalt durchgebildet. Einige Köpfe, wie namentlich die jugendliche von vorn sichtbare Frau, sind in ihrer Stilart vollkommen. Der bärtige Männerkopf zu äußerst rechts erscheint verunglückt. Die Porträtflügel sind obenhin gezeichnet und leer in der Form, und die Verkündigung außen ist derb und lieblos ausgeführt.

Statt des einfachen Profils wählt Orley oft, hier und sonst, eine gefährlich komplizierte Wendung, die den oberen Teil des Kopfes annähernd in halber Seitenansicht, die Nase in reinem Profil, das Kinn aber in verlorenem Profil sehen läßt; er dreht also das Kinn in die Bildtiefe hinein. Die Zeichnung dieser Bewegung mißlingt ihm fast stets mehr oder weniger.

Nach mehr als einer Richtung sucht Orley 1521 und in den folgenden Jahren vorzurücken. Im Hannelton-Triptychon steigert er das Pathos im Geiste Dürers und strebt nach Formengröße. Ich glaube nicht, daß dieses Werk wesentlich später entstanden ist als der Hiobsaltar. Soweit jene Schöpfung anders erscheint, liegt es an dem abweichenden Thema, der anders orientierten Absicht des Meisters. Die Inkonsequenz eines nicht allein durch Natur und Begabung geleiteten Strebens erschwert die kunstkritische Ordnung.

¹⁾ Nr. 17 des Auktionskatalogs (hier Photogramm) als »Orley« — 81 × 56 cm »peint pour un couvent d'Alost supprimé sous la République française. Vente Lord Northwick, Londres 1838«. Das Bild ist jetzt Eigentum des Herrn Dansette zu Brüssel (vgl. Wauters im Kataloge der Brüsseler Galerie unter Nr. 338, wo die Tafel irrtümlich als Variante der sonderbar als »Colin de Coter« verzeichneten hl. Familie erwähnt ist). Schlechte alte Kopie in amerikanischem Privatbesitz.

²⁾ Nr. 40 (Féteis), Nr. 559 (Wauters).



BERNAERT VAN ORLEY

BEWEINUNG CHRISTI, MITTELBILD DES HANNETON-TRIPTYCHONS

BRÜSSEL, KGL. GEMÄLDEGALERIE



Abb. 35. Bernaert van Orley
 Caritas, Ausschnitt aus einer Kreuzigung Christi
 Rotterdam, Boijmans-Museum

Die Stifterfamilie gab dem Meister reiche Gelegenheit, sich als Porträtist zu betätigen. Nirgends können wir mehr Klarheit über die Porträtierkunst Orleys gewinnen. Männer, Frauen, Kinder, in vielen Altersstufen, nicht weniger als 14 Köpfe. Wir stehen hier auf einer breiteren und sichereren Basis, als das Zelleporträt von 1519 bot. Allerdings kam nicht auf jeden Kopf der gliederreichen Stifterfamilie ebensoviel Sorgfalt wie auf ein Einzelbildnis. Einige Porträte, namentlich die jüngeren Söhne und Töchter, sind

kursorisch und mit mehr Routine als Beobachtung gezeichnet, gerade deshalb aber höchst belehrend. Die fast sämtlich in halber Seitenansicht dargestellten Köpfe sind unentschieden im Ausdruck, stumpf und etwas schielend im Blick. Das Auge der abgewandten Gesichtshälfte blickt oft ein wenig zu sehr auswärts. Die älteste Tochter nähert sich jenem allgemein hübschen Mädchentypus, auf den der Meister der weiblichen Halbfiguren seinen ganzen Betrieb stellte. Die Hände sind elegant und wohlgebildet, die des geistlichen Sohnes ebenso weiblich und unfähig zum Greifen wie die der Mutter. Der flackernde Umriß gibt den Köpfen einen Schein von Fleischigkeit und Lebenswahrheit.

Die Armenpfleger von Antwerpen bestellten bei dem Brüsseler Maler einen Altar für ihre Kapelle in der Kathedrale. Nach den Urkunden bietet sich die weite Zeitspanne 1519—1525 für diese Arbeit. Der jetzt leihweise im Museum zu Antwerpen ausgestellte Flügelaltar¹⁾ erscheint einheitlich im Stil und ist wohl in der Hauptsache nicht lange vor 1525, dem Zeitpunkt der Ablieferung, entstanden. Wahrscheinlich kam Orley, durch Arbeiten für den Hof in Anspruch genommen, mehrere Jahre lang nicht zur Ausführung des Antwerpener Auftrags. Das Werk ist als Schöpfung Orleys nicht allein durch v. Manders Notiz beglaubigt. Der Autorname steht in den Urkunden. »Zu Antwerpen«, sagt von Mander, »in der Kapelle der Almosenpfleger sieht man von ihm eine Tafel mit dem Jüngsten Gericht, die er zuvor ganz vergolden ließ, damit die Malerei desto schöner und dauerhafter bleiben solle. Dies half ihm auch den Himmel durchscheinend zu machen.« Die Geschichte von der Vergoldung ist nicht höher als Küsterklatsch einzuschätzen. Daß man sich aus Antwerpen, wo so viele angesehene und tüchtige Meister tätig waren, nach Brüssel wandte, läßt erkennen, in wie hoher Geltung Orley stand.

Zwei Darstellungen sind in dem Antwerpener Altare vereinigt, ähnlich wie im Hiobsaltare, aber nicht nebeneinandergestellt, sondern geistreich ineinandergeschlungen: das Jüngste Gericht und die Werke der Barmherzigkeit. Die obere Hälfte der Mitteltafel nimmt Christus, auf dem Regenbogen thronend, ein und der Heerbann der Engel, die um das Kreuz kreisen und mit Posaunen zum Gerichte blasen. Die symmetrische Gruppierung und die stürmischen Flugbewegungen sind geglückt. Das weite Feld unten erscheint trotz der Fülle nackter Männer und Frauen öde und dürrig. Rechts die Verdammten in verwickelten Stellungen, links die Seligen, aufrecht, nach oben blickend, mit eintönigen Posen und Gesten. In der Mitte unten das Bestatten der Toten, eine der »Barmherzigkeiten«. Die übrigen sechs Werke der Nächstenliebe sind geschickt auf den Innenflügeln untergebracht, wo oben auf Wolken, in weitem Bogen, die Beisitzer des Gerichtes, rechts und links je sieben Gestalten, Maria, Johannes und die Apostel, sitzen, ähnlich wie in Raffaels »Disputa«. In den ungemein lebhaft gestalteten Hilfsaktionen fallen markante Bildnisköpfe auf, Porträte der Armenpfleger. Die grau in grau gemalten Außenseiten mit den Heiligen Martin, Hieronymus, Laurentius und Elisabeth wurden öfters Michel van Cocxy zugeschrieben. Die Stilprüfung vermag diese Zuschreibung nicht zu bestätigen. Wenn aber der 1499 geborene Cocxy, was wahrscheinlich ist, während der Entstehung dieses Altarwerkes in Orleys Werkstätte tätig war, mag er an der Arbeit teilgenommen haben. Die schwere gemalte Rahmung außen ist ein merkwürdiges Beispiel der Langlebigkeit gotischer Formen

¹⁾ Nr. 741—745 in dem neuen Katalog des Antwerpener Museums. Vgl. E. Geudens, *Le jugement dernier et les sept oeuvres de miséricorde*. Antw. Placky, 1891 (Bulletin de l'Académie d'archéologie de Belgique Bd. VIII, S. 126ff.).

und steht in scharfem Gegensatz zu der auffällig reinen und gut proportionierten Renaissancearchitektur auf der Innenseite.

Über die Entwicklung unseres Meisters lehrt der Altar: was im Hiobsaltare von 1521 stoßweise hervorbrach, strömt hier eher gleichmäßig aus. Das Ganze im römischen Monumentalstil zu disponieren, ist besser gelungen. Die Typik ist verarmt. Daher setzen sich die Bildnisse hart ab gegen die übrigen Köpfe. Man vergleiche die Apostel mit den Aposteln des Brüsseler Hospitalbildes von 1520. Die Farbenfreudigkeit hat nachgelassen. Die Gesamterscheinung der Farbe ist schwer und dunkel. Das eigentümlich glatt und wachsig erscheinende Fleisch ist vielfach variiert in der Färbung, hat zumeist grauviolette kalte Schatten und warme Mitteltöne und ein wenig von jener unangenehmen Erscheinung, die das Fleisch in Jan van Hemessens Bildern stets zeigt. Mehr noch als auf Größe geht das Streben auf Bewegtheit. Die ganze Fläche ist von Turbulenz erfüllt. Überall der gleiche Wellenschlag. Der Meister besaß nicht die Besonnenheit, den Himmel in ruhiger Würde mit der Erde, wo Lebensnöte und der Ruf des Gerichtes Erregung schaffen, zu kontrastieren. Oben stürmt und flattert es in ebendem Tempo wie unten, wo Katastrophen das rascheste Eingreifen der frommen Helfer zu fordern scheinen.

Eine Tafel, die wegen ihrer Stilverwandtschaft mit dem Antwerpener Altar mit Sicherheit Orley zugeschrieben und ungefähr 1524 angesetzt werden kann, ist das einfach komponierte Kreuzigungsbild im Boijmans-Museum zu Rotterdam¹⁾. Das alte Schema ist modernisiert. Genau in der Mitte und von vorn gesehen der Gekreuzigte, etwas voll, wie geschwollen, nicht mehr so spitz und zierlich wie etwa in der Beweinung aus der Dudley-Sammlung, die vielleicht 6 Jahre früher entstanden ist. Unten knieend, rechts und links schräg in die Bildtiefe hineinkomponiert, Maria und Johannes. Der Jünger mit kunstvoll verkürzten Armen. Die weite Gewandung verhüllt die Körper und hilft dem Zeichner über manche Schwierigkeit hinweg. Die Linien groß, rund und schwungvoll. Der Ausdruck stark und pathetisch. Oben Gott-Vater. Rechts und links von dem Kruzifixus tauchen aus Wolken zwei allegorische Gestalten, links die Caritas mit vier Kindern (Abb. 35), rechts die gekrönte Justitia²⁾, die das Schwert in die Scheide schiebt.

Merkwürdig ist nun, daß die Caritas als Idealporträt der Statthalterin Margarete erscheint. Vielleicht hatte sie das Bild bestellt, vielleicht eine ihr nahestehende Person. Ich stütze mich weniger auf die Ähnlichkeit der Gesichtsformen, die relativ jugendlich, weich und verhübscht erscheinen, als auf die komplizierte Kopftracht, die ganz ebenso in den beglaubigten Porträten der Fürstin vorkommt. Mit einem verfehlten Versuche, diese meine Beobachtung zu vervollständigen, erkennt der neue Katalog des Rotterdamer Museums in der Justitia die auf Margarete 1530 folgende Statthalterin der Niederlande Maria von Ungarn. Dies ist schon deshalb falsch, weil das Bild nicht nach 1530 entstanden sein kann.

¹⁾ Nr. 228 (früher 211 und 215) in den älteren Katalogen richtig als 'Orley', dann sonderbarerweise dem Meister genommen, im Katalog von 1907 (auf meinen Rat) wieder unter »Orley«. Das Bild war in der Sammlung des Königs Wilhelm II. von Holland (Versteigerung 1850, Nr. 32).

²⁾ Nach Analogie einer etwa gleichzeitigen Bildweberei in Madrid (Publik. d. Tapisserien von Madrid I, 26). Hier bei dem Gekreuzigten Maria, Johannes und zwei allegorische Gestalten, von denen die eine, die das Schwert in die Scheide stößt, als »Justitia« inschriftlich benannt ist. Die Einfügung der christlichen Tugenden an dieser Stelle entsprach dem höfischen Geschmack, den wir ja nirgends so gut wie in den Webereien kennen lernen.



Abb. 36. Bernaert van Orley
Maria mit dem Kinde
London, Lord Northbrook



Abb. 37. Bernaert van Orley
Jan Carondelet
München, Kgl. Pinakothek

Die Tafel ist nicht vollkommen erhalten. Abgesehen von der groben Übermalung an der Schulter Johannis ist namentlich im Himmel nicht alles so, wie es gewesen ist.

Das wunderlich genug »Massys« genannte Bildnis Jan Carondelets¹⁾ in der Münchener Pinakothek wurde von A. J. Wauters²⁾ und G. Glück³⁾ Orley zugeschrieben — ganz mit Recht. Mir scheint, daß die Madonna in Halbfigur, die ich als typische Arbeit Orleys publiziert habe⁴⁾, als die andere Hälfte eines Diptychons, mit dem Münchener Porträt zusammengehört (Abb. 36, 37). Die Maße der Porträttafel sind 53,2 gegen 37,3 cm (die Zahlen im Münchener Katalog falsch), die Madonnen tafel mißt 50,5 gegen 37 cm (nach Weales Katalog der Brügger Ausstellung). Die Zusammengehörigkeit der Bilder wird namentlich wahrscheinlich durch die hier und dort gleich dekorierten Hintergründe. In unsern Abbildungen sind die Tafeln der Höhe nach ausgeglichen; in Wirklichkeit scheint die Porträttafel etwas höher und annähernd ebenso breit wie die Madonnen tafel zu sein, welche Ungleichheit, falls sie ursprünglich vorhanden war, durch die Rahmung etwa verdeckt war. In etwa halber Höhe der Tafeln endet die Vertäfelung, beginnt eine Bildweberei mit Pflanzen. In der Porträttafel ist der Verdure das Kardinalswappen Carondelets eingewebt, und ein kleines Andachtsbild mit dem Täufer hängt an der Wand. Der Fond ist schlecht erhalten. Auf der weit besser konservierten Madonnen tafel sind von der Bildweberei nur wenige Blätter deutlich. Diese Blätter sind ebenso stilisiert wie die im Zwillingsbilde.

Jan Carondelet hat sich mehr als einmal malen lassen. Sein Porträt von Gossaerts Hand aus dem Jahre 1517 im Louvre ist auch die Hälfte eines Madonnendiptychons. Kürzlich ist ein zweiter Carondelet, Porträt⁵⁾ von Gossaert, aufgetaucht, wieder die Hälfte eines Diptychons (Abb. 38). Die andere Hälfte ist das Brustbild des hl. Donatian im Museum von Tournay⁶⁾, mit dem Wappen Carondelets auf der Rückseite. Die besonders gute Gelegenheit, Orley und Gossaert zu vergleichen, darf nicht versäumt werden. In dem Münchener Porträt erscheint Carondelet, der 1469 geborene, etwa 10 Jahr älter als im Louvre-Bilde und ungefähr ebenso alt wie in dem jüngst bekannt gewordenen Bildnis von Gossaerts Hand. Um 1525 also ist Orleys wie Gossaerts zweites Porträt anzusetzen. Während Orley mit schweren Dunkelheiten dem breiten Kopfe Festigkeit zu geben sucht, lichtet der Rivale die Schattenseite mit Reflexen auf und erreicht eine höhere Körperillusion. Gossaert prägt den Umriß und die Binnenzüge schärfer aus, verleiht dem Ausdruck mehr Energie und den Händen freiere Beweglichkeit der Bildfläche entgegen. In Orleys Leistung ist übrigens die vordere Hand das Beste und neben dem Ärmel mit seinen Zickzacklinien, flachen Mulden, prismenartigen Flächen das am ehesten Charakteristische.

In der Dresdener Galerie⁷⁾ ist auf Scheiblers Anregung ein Männerporträt seit längerer Zeit als »Orley« katalogisiert. Ganz mit Recht. Auf dem Papier in der Linken

¹⁾ Nr. 133.

²⁾ *Revue de l'art anc. et mod.* 1898, S. 217 ff.

³⁾ *Jahrbuch d. österr. Kunsts.* XXV, S. 227 ff.

⁴⁾ Brügger Leihausstellung von 1902, Nr. 330 »Gossaert«, Taf. 72 meiner Publikation bei Bruckmann. Die Tafel gehört nicht zur alten Northbrook-Sammlung, wurde vielmehr vor etwa 10 Jahren von dem vorigen Lord Northbrook erworben, aus der Sammlung Ruston.

⁵⁾ Im Besitze der Herren P. u. D. Colnaghi & Co. zu London. Auktion London 1908.

⁶⁾ Publikation der Brügger Leihausstellung Taf. 71 (Nr. 370). — Die Maße (51½ × 34½) falsch nach dem Wealeschen Katalog. Das Porträt ist 42 × 34 cm groß; der Donatian hat annähernd dieselben Maße.

⁷⁾ Nr. 811 (37,5 × 29 cm). Eine Reproduktion in Farbendruck in den von Fischer & Franke in Berlin herausgegebenen Mappen.



Abb. 38. Jan Gossaert
Jan Carondelet
London, P. und D. Colnaghi & Co.

des bartlosen Herrn steht eine Jahreszahl, deren letzte Stelle leider nicht deutlich ist. Man kann mit dem Dresdener Katalog 1527, aber auch 1522 lesen. Dunkler Grund. Die Hände sind nur zum Teil sichtbar. Von den Gewandlinien ist nicht viel deutlich. Der Tischteppich mit quadratischen Feldern ist uns ähnlich in Madonnenbildern vor-

gekommen. Der Kopf ist gewendet und gebildet wie der Philipp Hannetons auf dem Brüsseler Altarflügel. Das Modell mit seiner maximilianischen Nase hatte gewiß einen charaktervollen Kopf, erscheint nichtsdestoweniger matt und weichlich mit seinem röt-



Abb. 39. Bernaert van Orley
Porträt eines Staatssekretärs
Brüssel, Kgl. Gemäldegalerie

lichen quellenden Fleisch. Ungemein charakteristisch ist die schlaff gestreckte Hand mit den Fingern, die sich nach der Spitze zu verjüngen, deren Glieder durch Schattierung geschieden sind und deren letztes Glied sich leicht aufwärts biegt.

Die einzige auf stilkritischer Erfahrung beruhende Äußerung über Orleys Bildnisse, die ich in der Literatur gefunden habe, stammt von G. Glück und steht im

25. Bande des österreichischen Jahrbuchs. In einer Anmerkung (S. 229) zu seinem Aufsatz »Kinderbildnisse aus der Sammlung Margaretens von Österreich« nennt dieser Kenner, dessen Beobachtungen stets sorgfältige Beachtung verdienen, außer den Bildnissen der Statthalterin, Carondelets und des Mannes in Dresden, also Bildern, die ich eingeordnet habe, noch den kaiserlichen Sekretär in Brüssel (Wauters Nr. 311) und einen jüngeren Mann in Wien (Nr. 642). An einer anderen Stelle dieses Aufsatzes streift Glück das Bildnis der Isabella von Dänemark beim Grafen von Tarnowski, das er eher Orley als Mabuse zu geben geneigt ist. In bezug auf das Frauenporträt¹⁾, das wir um so lieber Orley zuschreiben möchten, als wir aus Urkunden wissen, daß die Prinzessin gemalt hat, wage ich keine bestimmte Äußerung. Wäre ich sicher über Orleys Autorschaft, so hätte ich dieses Porträt schon in meinem früheren Aufsatz, dort, wo ich von den um 1515 entstandenen Fürstenbildnissen gesprochen habe, gern angereicht. Das Bild ist stark restauriert, namentlich in den Händen. Deshalb ist Vorsicht nötig. Von Gossaert kann keine Rede sein. Daß wir eine Arbeit Orleys von 1515 (die Prinzessin sieht sehr jung aus) vor uns haben, ist nicht ausgeschlossen.

Das Wiener Porträt, ein bartloser Mann, halb seitlich nach links gewandt, mit der linken Hand am unteren Rande, ist, wie mir scheint, ein Werk Jan Gossaerts. Die Klarheit der Formen, der sicher erfaßte (melancholische) Ausdruck, die Reinheit der rund geschwungenen Linien, die kühle Fleischfarbe, das zarte Email der Farbfläche: alles zeugt für Gossaert, gegen Orley.

Sehr schwer fällt die Entscheidung vor dem Brüsseler Porträt, das der Katalog²⁾ (Wauters) »Massys« (!) nennt (Abb. 39). Ein alter Staatssekretär in seinem Arbeitsgemach. Eine Urkunde, die rechts an der Wand befestigt ist, beginnt mit dem Namen Maximilians. Daraus könnte auf die Entstehungszeit — vor 1519 — geschlossen werden. Das nicht tadellos erhaltene Bildnis steht Gossaert nahe. Ich glaube aber, die Beobachtung Glücks bestätigend, daß Orley der Autor ist. Wir vergleichen das Zelleporträt von 1519, das in demselben Raum hängt und ähnlich ausgestattet ist. Wenn auch das Hell-dunkel in dem Porträt des Sekretärs stärker entwickelt, dem Ganzen mehr Stimmung und Reichtum gegeben ist, so erscheinen die Handform und die Falten des Weißzeuges so charakteristisch für Orley, daß ich diese in mancher Hinsicht ungewöhnliche Leistung aufnehme.

Abgesehen von den Vorschlägen Glücks, versuche ich zwei Bildnisse, ein Paar in den Uffizien zu Florenz³⁾ anzureihen. Der Mann, wenig nach rechts gedreht, in Brustbild, mit fetter Hand, bartlos bis auf den streifenförmigen Backenbart. Grund ganz dunkel. Kleidung einfach, schwarz, bis auf das knittrige Weißzeug. Im Blick etwas schielend, leer im Ausdruck. Die jugendliche bürgerliche Frau (Abb. 40) mit vollen Lippen ist nicht viel interessanter als der Mann. Entscheidend für Orley sind Handform und Augenstellung.

Am Ende des Abschnittes, der das Schaffen Orleys von 1521 bis 1525 darstellt, habe ich noch mehrere Kompositionen zu nennen, die ich mit größerer oder geringerer Sicherheit für Arbeiten des Meisters oder doch für Hervorbringungen seiner Werkstatt halte und die in ebendiese Zeitspanne zu gehören scheinen.

¹⁾ Ausgestellt auf der Porträtausstellung im Haag 1903, abgebildet in der Publikation dieser Ausstellung (Bruckmann) Taf. 20.

²⁾ Nr. 301.

³⁾ Nr. 821, 839 »Holbein«. Die Frau phot. Brogi Nr. 839, der Mann, soweit ich sehe, nicht phot. (je 36 × 28 cm).



Abb. 40. Bernaert van Orley
Porträt einer Unbekannten
Florenz, Uffizien

Die Sammlung Sir Fred. Cooks zu Richmond¹⁾ besitzt das stattliche Fragment aus einer sehr großen Passionstafel, zutreffend unter Orleys Namen katalogisiert, Johannes mit Maria und zwei klagende Frauen, Figuren in etwa $\frac{3}{4}$ der natürlichen

¹⁾ Nr. 59.

Größe, eine tüchtige, gut erhaltene und sehr charakteristische Leistung, bald nach 1521 dem Stile nach entstanden. Wenig später anzusetzen und von kaum geringerer Qualität ist die Beschneidung Christi in den k. k. Hofmuseen zu Wien ¹⁾, ebenfalls seit lange richtig bestimmt, wie ja von allen Phasen der Orleyschen Kunst diese Phase am ehesten als bekannt gelten kann.

Nicht ganz so sicher bin ich vor der Anbetung der Hirten in der Brüsseler Galerie ²⁾, einer zwar originellen, aber nicht gerade glücklichen und wunderlich leeren Komposition. Das Beste in dem oberflächlich gemalten Bilde ist der Madonnenkopf. Vielleicht Werkstattreplik und jedenfalls gegen 1525 entstanden.

Teilweise unzureichend in der Qualität und nur annehmbar, wenn starke Mithätigkeit von Gehilfen vorausgesetzt wird, ist der hl. Michael mit dem Stifter in der Münchener Pinakothek ³⁾. Die ursprünglich links oben geschweifte Tafel, der rechte Innenflügel eines Triptychons, ist zu geradem Abschluß ergänzt. Der jugendlich üppige Typus des Erzengels ist ganz in der Weise Orleys. Die Ausführung, namentlich in der Porträtfigur, sehr oberflächlich.

Immerhin bin ich selbst mit dem an letzter Stelle genannten Bild im engeren Stilkreise des Brüsseler Meisters geblieben, während gewisse Gemälde, die hier vielleicht vermißt werden, wie die weit überschätzten Altarflügel in Güstrow, die Geburt Christi in der Dresdener Galerie und manches andere, nach langer Überlegung ausgeschieden worden sind.

¹⁾ Nr. 767 — Pigmentdruck Bruckmann.

²⁾ Nr. 336 (Wauters), Phot. Deloeul.

³⁾ Nr. 158, nicht photographiert, lithographiert von Strixner, aus der Boisserée-Sammlung.

DIE KAPITELLE IM MAGDEBURGER DOM

VON RICHARD HAMANN

c. Westfälisch-rheinische Meister

α. *Der westfälische Meister der Münsterer Vorhalle*

Unter den Ranken — Pseudoranken — und Blattstengelkapitellen des *äußeren* Chorumganges fällt ein Kapitell durch seine sehr einfache Bildung auf, ja heraus (Abb. 23 a). Dreiteilige Blätter steigen mit dünnem hohen Stiel aus einer Hülse auf, die oben dreifach wie mit Fäden abgeschnürt ist, und legen sich teils quer an den unteren Blockrand, teils steigen sie höher und rollen sich mit der zusammengefalteten dreiteiligen Blattspitze volutenartig abwärts. Diese Biegung ist der einzige Rest von gestielter Ranke des im übrigen reinen Stengelkapitells. Eigenartig und leicht zu übersehen ist, daß immer zwei Stiele aus jeder Hülse aufsteigen, daß das sich seitlich an den Blockrand hart umlegende Blatt nur einteilig wie eine lange Lamelle, ohne Absatz zwischen Stiel und Blatt zu sein scheint, da die Nebenblätter sich verstecken. Charakteristisch ist ferner die glattrandige, am Ende rundlich abgestumpfte Form der Blätter mit einer Mittel-, aber ohne Seitenrippen. Diese recht nüchterne, in Magdeburg doppelt kahl und spröde wirkende Blattform mit der unfreien, harten Umbiegung der unteren Blätter und der Art, wie sie ängstlich, flach an dem Kelchblock anliegen, kehrt in unverkennbar identischer Form in der Vorhalle des Domes zu Münster wieder. Auch die dreifache Einschnürung findet sich einmal, sonst, statt der Hülse, eine dreifache Riefelung an dem einen Blatt (Abb. 27), wie in Magdeburg an einem reinen Stengelkapitell (Abb. 26 a). Vertauscht man in Gedanken die oberen und unteren Motive der beiden Magdeburger Kapitelle (Abb. 23a, 26a), so erhält man die abgebildeten münsterischen Formen (Abb. 27, 35). Das meist übereinstimmende Kapitell an der Westwand der Vorhalle in Münster ließ sich leider nicht abbilden.

Das Kapitell hat an der noch nicht gotischen Grundform des Kelchblocks das aufsteigende gotische Ornament, etwas Dünngliedriges, Vertikales, den Blattstengel, der aber noch mit romanischer Ängstlichkeit in flachem Relief dem Kern anliegt und in unfreien Brechungen und Kurven gezeichnet ist. Es fehlt die gotisch funktionelle, die organische Belebung. Daher der steife, etwas ungeschickte Eindruck.

Die Kapitelle in Münster lassen keinen Schluß auf figürliche Plastik zu. Wenn die Ranke mit Köpfen unter den Säulen (Abb. 29) demselben Meister gehört, so ist es der Meister der grobknochigen, ungeschickten Figuren, die auch gotische Freigürllichkeit und funktionelle Motive des Stehens und Faltenwurfes mit harter, linearer, ja ornamental zeichnerischer Faltengebung verbinden, nordfranzösische und burgundisch-byzantinische Eigenart vereinend. Eine ängstliche Frühgotik wie in den Kapitellen.

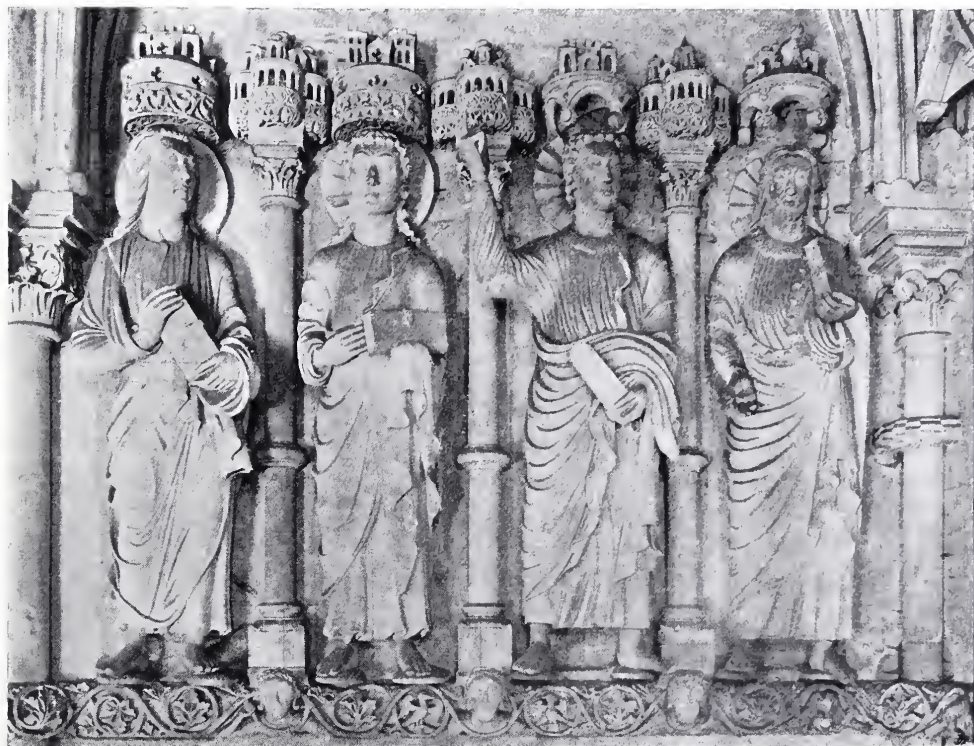


Abb. 29. Münster i. W. Dom, Vorhalle

Von figürlicher Plastik läßt sich in Magdeburg nichts für ihn in Anspruch nehmen als höchstens die kleinen, wenig besagenden Köpfe in den Bogenanfängern der Leibung des Südportals.

Aber einige Kapitelle, sehr anderer Art als das erste, gehören ihm sicher an. Sie zeigen seine »langstielige« Manier durch Verbindung mit der Rankenarabeske veredelt. An zwei im Pendant angeordneten Kapitellen spalten sich die Blätter oben und legen eine solche Fülle von kleinen, völlig aufrechten Blättchen aneinander, zusammengefaltet und immer paarweise sich zugekehrt, daß es mit diesem dichten Gestrüpp einer reichen Ranke ähnlich wird, trotzdem ohne jede Volute jetzt ein reines Stengelkapitell entstanden ist (Abb. 24c). Die Kelchblockform ist strenger gewahrt als bei den spätromanischen Kapitellen. In der Münsterer Vorhalle findet sich ähnliche Blätterverteilung an dem Baldachin des zweiten Apostels von links auf unserer Abbildung (Abb. 29).

Ein Kapitell ohne deutliches Hülsenmotiv läßt den Stengel höher an dem Block emporsteigen und in regelmäßiger, dem Kreis angenäherter Volute sich mit den Blättern umbiegen. In regelmäßigen Abständen und je zwei sich symmetrisch gegenübergestellt, wirken diese Blattvoluten schon ganz wie Ranken (Abb. 28a).

Dann gehen sie wieder aus Hülsen empor, das zusammengefaltete Blatt unseres Meisters bis zum oberen Kelchrand und ein Stengel, der sich zu einer sehr regelmäßigen Spirale am Block zusammenrollt. Kleine Blattendigungen — ganz in der bekannten Art — füllen den Raum in der Spiralmittle und in den sphärischen Winkeln, die zwischen den vier gleichmäßig über die Blockfläche geflochtenen Ranken bleiben.

Sie stellen so einen geradlinigen Abschluß und ununterbrochenen Schmuck der rechteckigen Fläche her (Abb. 26 b). Ein echtes gestieltes Rankenkapitell, dessen Ranke leicht erkennbar ist durch die viermalige Wiederholung und die wie mit dem Zirkel geschlagene Regelmäßigkeit der Bogen.

Dieselbe Ranke mit der Variation, daß zwei Spiralen sich verflechten, zwei sich nur berühren, kehrt wieder an einem Kapitell mit variiertem Stielmotiv (Abb. 23 b). Zwei gekuppelte Stiele, deren Blätter am Kelchblockrande liegen, stehen weit auseinander. Zwischen ihnen steigen das kürzere gefaltete Blatt und der geriefte und gedrehte Stiel der Ranke schräg empor.

Und nun werden wir nicht mehr zögern, demselben Künstler ein echtes Rankenkapitell zuzuschreiben, bei dem die Ranken auch an dem Kelch herabkriechen und sich verschlingen. Eine Eigentümlichkeit weist dennoch auf den Meister von Stengelkapitellen. Die unteren Voluten reichen nicht bis an den Astragal. Über diesen erhebt sich vielmehr ein dicker Stengel, aus dem sich in zwei Ästen die ganze Ranke entwickelt. Eine Variante dieses Kapitells läßt die unteren Ranken noch höher endigen und den Stiel so sehr hinter dem Astragal stecken, daß wir die hart über ihm sich vereinigenden Äste wie eine herabhängende Schleife empfinden (Abb. 80 b).

Die Anregung zu der Produktion dieser Rankenkapitelle, dieser Rückbildung des frühgotischen Stengelkapitells ins Romanische, ist dem ersten Münsterer Meister offenbar durch die magdeburgische romanische Atmosphäre gekommen. Auch in diesen Bildungen herrscht trotz des gotischen Stengelmotivs eine strengere Linienführung als bei dem romanischen Rankenmeister. Offenbar ist die Ranke nüchtern konstruiert, errechnet, aber die Schönheit des Motives macht sich die Präzision der Arbeit zunutze. Sie wirkt prachtvoll. Freilich, ganz fremd war diesem Meister die Vorstellung von Rankenornamentik nicht, da er wahrscheinlich den steiferen, zäheren Teil des Rankenfrieses in der Münsterer Vorhalle gearbeitet hat¹⁾.

Das Blattwerk dieses Meisters beherrscht einen großen Teil der westfälischen Ornamentik überhaupt, und in Coesfeld, Obermarsberg finden sich herrliche Portale ganz im Schmuck der Ranken und Blattornamentik dieses Meisters. Wir nennen ihn deshalb den westfälischen Meister, dessen Œuvre zusammenzustellen und mit der statuarischen Plastik der Münsterer Vorhalle in Verbindung zu setzen eine lohnende Aufgabe wäre, die hier zu lösen nicht der Ort ist.

β. Der mittelrheinische Meister der Münsterer Vorhalle

Ein Kapitell im Kreuzgang (Abb. 32) ist charakterisiert durch das Dichtgedrängte und Gehäufte der aufsteigenden Stiele, durch eine gewisse Lockerheit und Schlaffheit der in Windungen aufsteigenden Stengel, das Rundgewölbte, Aufgerollte der sich umbiegenden Blätter und durch eine überaus feine, prickelnde Diamantreihe der Blatt- und Stengelrippen. Genau dieselben Eigenschaften zeigt ein Säulenbündelkapitell in der Vorhalle zu Münster, und dünne, dichtstehende Stengel mit gerollten Blättern haben die meisten Kapitelle in den Wandarkaden der eleganteren, in Haltung und Gesichtstypus entwickelteren und in den Falten feingliedrigeren Figuren der Seitenwände

¹⁾ Der Mittelpfeiler in der Vorhalle zu Münster enthält ein Rankenkapitell, auf dem eine Drachenart umherkriecht, die mit den vier Drachen des Rankenkapitells in Magdeburg (Abb. 24 a) sehr verwandt ist. Die Art der Ranken, das Hülsenmotiv, läßt uns jetzt auch dies Drachenkapitell als dem Münsterer Meister zugehörig erkennen.

der Vorhalle (Abb. 34, 35). Das große Münsterer Kapitell mit vertikal bis zum oberen Rand aufsteigenden Stielen ist reines Stengelkapitell. Im Motiv der Anordnung der Blätter, der Hülse, aus der die Stiele aufsteigen, zeigt es deutlich Gemeinschaft mit der Art des westfälischen Meisters (Abb. 27). Eine Kleinigkeit aber ist für die Beziehung zu Magdeburg von Wert. *Es legen sich bereits am Kelch zwei Blätter nach unten*; ein Motiv, das bei dem westfälischen Meister für die Blockzone reserviert wurde. Dieselbe rein spielerische Art der Umbiegung kehrt in Magdeburg wieder (Abb. 31, 32). Hier legen sich die Stengel im Bogen gegeneinander und bilden je zwei eine herabhängende fünf-fingrige Palmettenvolute, mit oder ohne Zusammenschnürung (Abb. 30, 31, 32). Es wird so eine Art von gestieltem Rankenkapitell, das in den graziösen Windungen, der Feinheit von Blättern, Stielen und Oberflächenbehandlung und der lebendigen Zusammenrollung der Blätter ausgeprägt mittelrheinischen Charakter verrät, besonders mit Kapitellen am Leichhofportal des Mainzer Domes Ähnlichkeit aufweist (Abb. 102). Ein Teil des Rankenfrieses in Münster, und zwar unter dem großen Kapitell der besprochenen Art, setzt sich auch aus solchen unwundenen Palmetten zusammen. Statt der Perlenreihe zuweilen eine Reihe feiner Bohrlöcher. Das für die Elastizität der Magdeburger Blätter so bezeichnende Motiv, daß die Blattlappen hinter die Stiele der Ranken greifen und sich festklammern, ist auch den Palmetten in Münster nicht fremd (Abb. 35).

Im Seitenschiff des Domes ist ein durchgeführtes Pfeilerkapitell (Abb. 33) in der Art des gotisch-romanischen Übergangstypus strenger komponiert. Stengel, die sich vor einem Kelch mit runder Deckplatte bis zu zwei Drittel Höhe erheben, andere, die hoch hinaufgestiegen ihre Blattenden auf sie herablegen, und üppige,



30



31



32



33



34

Abb. 30. Magdeburg, Dom, Südportal
Abb. 31. 32. Kreuzgang. 33. Seitenschiff
Abb. 34. Münster, Dom, Vorhalle



Abb. 35. Münster i. W. Dom, Vorhalle

fünffingerige Eckvoluten ergeben in freier Haltung vor dem Kelch den Umriß eines Kelchblockes. Aber die Dünngliedrigkeit der Stengel und Blätter, die Eleganz der Voluten, die Nonchalance der sich von innen nach außen schlängelnden Stiele und die feine Perlen- und Bohrlöcherreihe lassen in diesem Kapitell ein Hauptstück unseres Künstlers vermuten. Nur die Zusammenrollung der Blätter ist gemildert.

Gehören diesem Künstler die erwähnten reiferen Figuren der Vorhalle in Münster an, so haben wir in ihm wohl den Urheber der von zwei herabfliegenden Engeln gekrönten Maria zu suchen, die jetzt auf einem liegenden König über einer Konsole an der Stirnwand des Südtranseptes in Magdeburg aufgestellt ist. Mit der Münsterer Magdalena teilt sie die scharfkantigen, in die Höhe gezogenen Augenbrauen, eine etwas aufgeworfene spitz- und scharfkantige Nase, tiefe Grube unter der Unterlippe, lockere, nach hinten zurückgestrichene Haare und den schon sehr freien Faltenwurf breiter, hochstehender und rundlich gebogener Falten, die in großen Zügen von der Hüfte zu den Füßen herabfallen und, unten sich stauend und einknickend, in breiten Flächen aufliegen. Die Magdeburger Madonna ist befangener im Stehen, flüchtiger in der Arbeit, trotz der schon hochgotischen Skulpturen nahekommenden Faltengebung doch noch steif und ungeschickt. Eher eine Vorstufe als eine Nachfolge der Magdalena. Sie steht in der Mitte zwischen den reifen Figuren der Seitenwände der Vorhalle in Münster (Abb. 35) und den Aposteln (Abb. 29, linkes Paar), die sich von der grobknochigen Art der Apostel des westfälischen Meisters, ihrem stieren Blick, ihren harten, stoßenden Gebärden und starren, ornamentalen Faltenriefelungen durch

gehaltenerer Art des Stehens und Fassens, zartere, durch Grübchen gemilderte Gesichtsbildung und weicheren Fall breitflächiger Falten unterscheiden. Denn das läßt sich von den Figuren wie den Kapitellen dieser Meister sagen, daß sie im Gegensatz zu den Formen des westfälischen Meisters feiner organisiert sind, mehr Stofflichkeit und Bewegungsfähigkeit besitzen, ja, in der Art der Haltung und Bewegung eine gewisse vornehme Leichtigkeit und Nonchalance anstreben. Die Magdeburger Madonna ist wahrscheinlich nicht von dem Meister vollendet, an den Füßen ist sie grob verhauen. Die Münsterer Magdalena und der Ritter haben ihre Weihe durch die Naumburger Stifterfiguren empfangen. So bleibt die Magdeburger Madonna trotz ihrer Schwächen ein wichtiges Glied in der Entwicklungsgeschichte eines mittelalterlichen Künstlers.

γ. *Der niederrheinische Meister der Münsterer Vorhalle*

Am Südportal des Domes zeigt ein reines Stengelkapitell die Härte und Nüchternheit des westfälischen Meisters (Abb. 41). Am Kelchblocke flach anliegend kreuzen sich schräg gegeneinandergestellte Stiele mit drei- oder zweiteiligen Blättern, deren Blattlappen jeder selber dreifach gekerbt ist. Sie füllen ohne Volute den Block, während kleinere Stiele bis zum oberen Kelchrande emporsteigen. Das Charakteristische des Blattes ist, daß es ohne Mittelrippe löffelartig ausgehöhlt oder kerbschnittartig gekehlt ist. Genau dasselbe Blattwerk befindet sich zwischen den Ranken des Teiles am Münsterer Rankenfries, der die heftig bewegten Figuren, galoppierende Reiter, jagende Hunde, einen springenden Hirsch, heftig ausschreitende Männer, in sich faßt.

Dieses Blatt, nur mit fünf Einkerbungen, haftet an den Rippen eines Knollenkapitells im Triforiumfenster des nördlichen Querschiffs (Abb. 37). Die Knollen, ein in der Mitte gefurchter, von seitlichen Blättern bedeckter Kern, haben eine außerordentlich dicke, kugelige Form. Die Mitte der Triforiumfenstergruppe wird gebildet von vier schlanken Säulen, die mit geeinten Basen und Kapitellen um einen übereck gestellten Pfeiler quadratischen Durchschnitts gruppiert sind. Das einheitliche Kapitell hat an den Ecken die kugeligen Knollen. Sie liegen vor einem Kelch mit runder Deckplatte und sind mit Blättern bedeckt, die statt der Rippen starke Aushöhlung oder Kerbschnitt aufweisen. Dort wo zwei Kapitelle oben zusammenstoßen, legen sich gefaltete Doppelblätter abwärts gebogen gegeneinander, vom Astragal steigen Halbblätter auf, vereinigen sich zu einer Palmette, und an den Ecken auf dem Astragal stehen Adler mit gebreiteten Flügeln, die Krallen fest um den Rundstab gelegt und den Kopf energisch zur Seite gebogen. Mit Hilfe der in wagerechter Ebene liegenden Flügelränder und Köpfe, auf die sich die Blätter und Knollen senken, wird in freier, vom Kern gelöster Rollung der Blätter und Knollen und ebenso freier, ganz natürlicher Haltung der Adler und ihrer Flügelspannung das schönste gotisch-romanische Übergangskapitell des Domes



Abb. 36. Magdeburg
Dom, Südtransept

hergestellt. Eine aus lauter funktionierenden Gliedern hergestellte romanische Form, ein Kapitell von strengster Architektur und herrlichster Spannkraft, ganz tektonisch empfunden. Die gotische Aufrichtung und Schwungkraft der Adler im Gegensatz zu den herabhängenden Adlern des spätromanischen Rankenmeisters heben wir besonders hervor. Die Knollenbildung, die Zugehörigkeit zu derselben, im Dom einzigen Fenstergruppe und die Auskehlung der Blätter bürgen für die Autorschaft des in Rede stehenden Künstlers.

Dieselbe Vierergruppe schlanker Säulchen vor übereck gestelltem Kern kehrt wieder in der Ostpartie der Krypta des Naumburger Domes (Abb. 44), Säulenpaare von zwei gleich schlanken Säulchen finden wir in der Vorhalle von St. Andreas in Köln, beide Male mit einer einheitlichen Stengelkapitellbildung, die unser Kapitell zeigen würde, wenn man die Adler fortnähme und den fehlenden Kern des Blockes durch weniger ausgeprägte Kelch- und Knollenbildung und mit flacher gelegtem Blattwerk zu erreichen suchte¹⁾. Hier wie dort ausgekehlte Blätter gleicher Form. In der kölnischen Fassung trägt der Kelch eine geschweifte Deckplatte und weist auf eine Herkunft dieses Kapitells aus dem korinthischen Blattkelchkapitell. Stengelkapitelle mit gekerbten Blättern sind eine durchgehende Eigentümlichkeit des Übergangsstiles der niederrheinischen Schule. Die Beziehung zwischen Köln, speziell St. Andreas, Naumburg und Magdeburg ist so stark, daß an eine persönliche Identität des Künstlers zu denken ist. Kapitelle an der Zwerggalerie über der Vorhalle von St. Patroklos in Soest zeigen die gleiche Bildung, das Motiv gekreuzter Stengel hat das Nordportal des Paderborner Domes.

Die fünfteiligen ausgehöhlten Blätter haften an den Ranken, die von einem senkrecht aufsteigenden, knorzig gewundenen Astbündel abzweigen und das Tympanon eines kleinen Portals im südlichen Chorungange (Abb. 40) in symmetrischen Windungen bedecken. Der Mittelstamm wächst aus dem Erdreich organisch empor. Eine typisch gotische, in Verbindung mit dem ornamentalen Blattwerk frühgotische Flächenfüllung²⁾.

Die beiden Knollenkapitelle darunter haben dicke Knollen mit gerieften Blättern und sehr stark gekehlten, massiven Stengeln. Nicht charakteristisch für unseren Meister ist das dichte Nebeneinander vieler dünner Stiele, von denen einzelne Diamantruppen haben. Die Besonderheit, daß die mittlere Knolle über die gekreuzten Stiele der Eckknollen wie eine schwere Frucht herüberhängt und gestützt wird, und die tiefe Kehlung des Stengels finden sich auch an einem Kapitell der Münsterer Vorhalle (Abb. 29). Wir erinnern beiläufig an die rheinisch-westfälische Manier der hängenden Schlußsteine.

Mit ähnlichem Gefühl ist ein großes Knollenkapitell im Chorungang so gebildet, daß von zwei Reihen schwerer Knollen die oberen über ein herumgelegtes Band herüberfallen (Abb. 39). Unten umgeben den Kelch zwei Reihen palmettenartiger Blätter mit Kerbschnitt, zwischen denen eine Reihe glatter, zugespitzter Blätter eingeschoben ist. Ebenso rechnen wir unserm Meister ein Knollenkapitell zu, das schmalgerieft und gekehlte Knollen mit kannelierten breiten Blättern aufweist (Abb. 38). Ganz reines Knollenkapitell ist auch dieses nicht. Die zwischen den Knollen sich gegeneinander neigenden und gefalteten Blätter — wie an dem Adlerkapitell des Säulenbündels — sind wieder eine Anlehnung an die Blockform. Doch überwiegt die Knollenform vor der gotisch-romanischen Übergangsform.

¹⁾ Zeichnerische Abbildung des Kapitells von St. Andreas in Köln bei Dehio und von Bezold. A. a. O. Taf. 354, 11.

²⁾ Dieses Portal scheint in Sachsen Schule gemacht zu haben und mit Rankentympana in Braunschweig, Naumburg, Merseburg, Gröningen zusammenzuhängen.



37



38



39



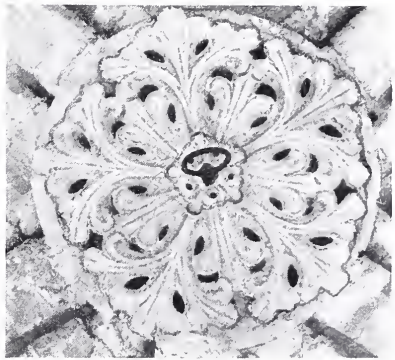
40



41



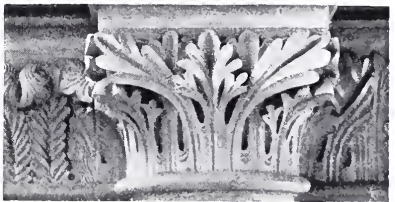
42



43



44



45



46

Abb. 38—40. Magdeburg. Dom, Chorumgang. 45. Mittelschiff. 41. Südportal. 43. Bischofsgang. 42. Hochchor
Abb. 44. Naumburg. Dom, Ostkrypta. 46. Vierungspfeiler

Reizvoller als diese plumpen Knollenkapitelle ist ein ganz eigenartiges Stengelkapitell (Abb. 89a). Den Kelch bildet ein kannellierter Korb mit gedrehtem Rand. Über diesen hängt eine kurze Blattrihe herüber, eine andere richtet sich etwas auf und bildet den unteren Blockrand, über den die Stengel emporsteigen und ihre gefalteten Blätter auswärts an den Blockkern legen. Nur die kurzen Blätter zeigen deutlich die Kehlung, die höheren lassen sie nur schwach ahnen.

Ein Kapitell im Hochchor weist in seiner Blattgestalt eine unserm Meister fremde Bildung auf (Abb. 42). Es ist ein breites, in der Mitte durch eine Rinne in symmetrische Hälften mit selbständigen Blattspitzen geschiedenes Blatt. Jede Hälfte ist wieder mit tiefen Einschnitten in dreilappige Blätter gespalten, und erst diese Blattglieder zeigen die kerbschnittartige Vertiefung unseres Meisters. Die breiten Blätter liegen flach an einem kelchförmigen Kern mit quadratischer Deckplatte und rollen sich nur an den Ecken und etwas tiefer in der Mitte zu einer sehr kleinen Knolle zusammen. Darüber ein einfaches Hohlkehlegesims, das unmittelbar dem deckplattenlosen Kapitell aufliegt. Die anscheinend neue und fremde Form eines breiten, nur in seinen Gliedern noch gestielten Blattes entpuppt sich aber als Umsetzung der Akanthuskapitelle des Bischofsganges in die Formensprache des rheinischen Meisters. Daher die schüchterne Umrollung der Blätter, dem leisen Blattüberfall entsprechend, und daher das Vorkommen der Kapitelle in den höheren Teilen des Domes. Der Akanthusmeister mußte erst erscheinen.

Einen Schlußstein mit ähnlich gegliedertem, doppelt gekehltem Laub, so daß ein Grat die Stelle der Rippe markiert, enthält der Bischofsgang (Abb. 42). In der nach außen folgenden Travee bildet der Engel des Matthäus den figürlichen Schmuck eines Schlußsteines, der durch Hohlkehlen abgefaste Rippen verbindet, wie sie sonst im Bischofsgang nicht mehr, dagegen wieder im hohen Chor vorkommen (Abb. 47). Der Engel erhebt sich als Dreiviertelfigur aus einer sternförmig konturierten und zum Kelch umgebogenen Halbrossette mit gekerbten Einfaltungen. Die über die Gewölberippen emporstehende Rundplatte des Reliefs ist in geringer Entfernung vom Rande von einer kreisförmig ausgekehlten Rinne umzogen, so daß ein erhabener Steg das Relief einfaßt. Die Figur ist für die Stelle, an der sie sich befindet, merkwürdig archaisch behandelt. Flaches Relief; die Flügel sind in einer der natürlichen Bewegung widersprechenden Art an die Reliefplatte herangelegt und mit dem Rand möglichst dem Kreis der Platte eingeschmiegt; eine unglaubliche steife Haltung der Arme, der eine flach wie eine Scheibe vor den Leib, der andere seitwärts vor die Relieffläche gelegt und die Hände geballt mit einfachster Reihung der Finger nebeneinander. Die steinmäßige Behandlung der Falten, das scharfkantige Abschneiden, das Einkerbten der pfeilförmig am linken Unterarm herausschießenden Falte sind Dinge, die wir dem Meister der gekehlten und gekerbten Blätter zutrauen würden. Nur das flache Anliegen des Stoffes am Körper, die Pressung der Falten übereinander und die linearen zeichnerischen Konturen sind auffallend, fänden aber eine Erklärung, wenn man sich denkt, daß der Künstler den Schlußstein nicht in eine Figur auflösen wollte, sondern als flache Scheibe belassen, die er eigentlich der Bemalung, nicht der Plastik für würdig hielt. Dann gewinnt die Figur eine starke Ähnlichkeit mit rheinisch-westfälischen Wandmalereien, denn einige unromanische Freiheiten sind in dieser zeichnerischen Manier doch spürbar: daß die Falten nicht mehr ornamental den Körper umfließen, sondern immer in Richtungen des natürlichen Fallens angeordnet sind, so die sich als vertikale stabartige Bildungen zusammenschiebenden Falten am Oberkörper, die über die Arme fallenden, herabhängenden Gewandenden, in dem Seitwärtsflackern am linken Arm Eile andeutend. die Randlinie, die das von der Schulter fallende Tuch bildet. Ja, wie die Figur schlank und aufrecht, mit deut-



Abb. 47. Magdeburger Dom, Schlußstein im Bischofsgang

licher Gliederung des Körpers unter dem herangepreßten Gewand als Dreiviertelfigur aus einem Kelch aufsteigt, ist frühgotische Empfindung und von der ornamentalen, schwungvoll kreisenden Fältelung und breit gehaltenen Form des Rankenmeisters weit entfernt. Denn gerade mit dessen Art hat die steinmäßige Technik so viel Verwandtes, ebenso das rundlich durchgeformte Gesicht mit der rein formalen Behandlung der noch immer etwas glotzenden Augen. Die Haartracht ist die byzantinische des Hintereinanderflechtens einzelner Strähnen, die ein scharfkantiges, seitwärts ausgekehrtes Profil zeigen. Das hervorstechendste Merkmal aber und ganz unromanisch, unmittelbar an französisch-gotische Köpfe erinnernd, ist der kleine, vorgewölbte Mund mit den wie beim Lächeln stark eingezogenen Fleischpartien der unmittelbaren Umgebung des Mundes. Also im ganzen frühgotische Menschheit in teils romanischer, teils zeichnerischer Behandlung, zwei Gesichtspunkte, die sich nicht decken, da auch die entwickeltste Gotik streng linear zeichnet¹⁾. Dieselbe Mischung gotischer Form in romanischer Technik zeigen die Kapitelle des Meisters, deren Steinschnitt mit frühen romanischen Palmettenkapitellen übereinstimmt, während die Form schon entwickeltste Knollen enthält²⁾.

¹⁾ Der dritte romanische Stil, der späteste in der romanischen Entwicklung, den Goldschmidt aufstellt, ist in seiner Form nicht in diesen Figuren zu suchen, die wie die Hecklinger Engel und das Braunschweiger Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin mit früher, ja zum Teil schon recht reifer Gotik erfüllt sind, sondern vor allem in den Werken des Meisters der breitlappigen Kapitelle.

²⁾ Der archaische Charakter der Figur und der Kapitelle und gewisse Byzantinismen, wie das Ankleben des Gewandes an den Gliedern haben am meisten Beziehung zur burgun-

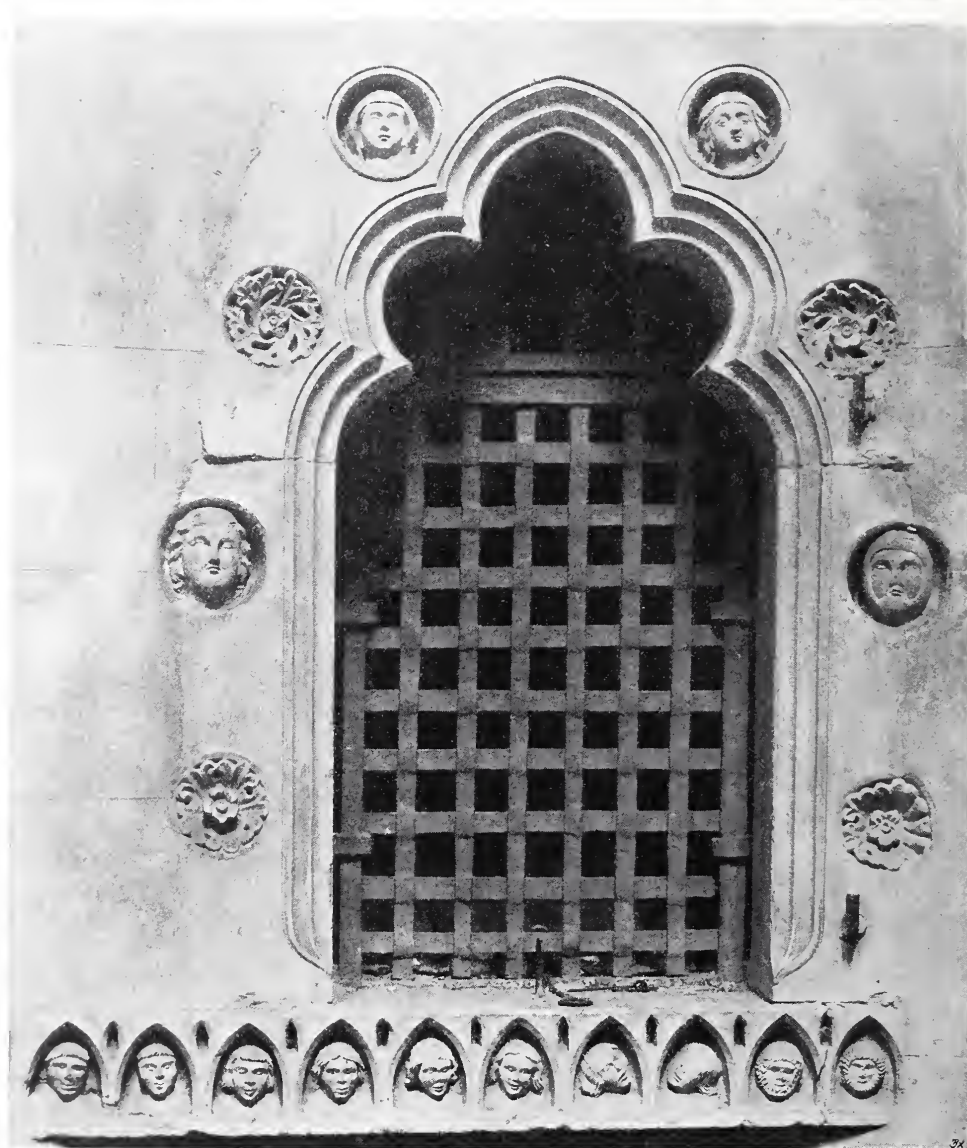


Abb. 48. Nische im südlichen Querschiff des Magdeburger Domes

Im südlichen Querschiff ist an der Ostwand ein spitzbogiges, dreipaßartig bekröntes Fenster eingemauert. Seine Kanten sind mit doppelten Hohlkehlen abgefast, die nach unten spitz und etwas einwärtsgebogen auslaufen und von der Wand durch eine Rille getrennt sind, so daß wie bei der Reliefplatte des Engels ein schmaler Steg das Ganze einfaßt. Dieses Fenster hat neben sich, in regelrechten Abständen wechselnd, Köpfe

dischen Skulptur (Vezelay, Autun), und für die zeichnerische Art solcher eckig gebrochenen, flatternden Falten bietet das Mosaik der Hauptkuppel von S. Marco in Venedig eine gute Anschauung.

und Laubrosetten in kreisrunden Nischen. Die obersten Nischen mit Frauenköpfen sind von einer Randleiste wie der Matthäusengel eingefasst. Das Laubwerk, unten rein radial gestellt, oben in der Art eines federnden Rades nachschleifend zurückgedreht, ähnlich wie an einem leider fast ganz zerstörten Schlußstein der Empore, setzt sich aus dem vierteiligen Blatt des Schlußsteines im Bischofsgang und des Kapitells im Hochchor zusammen. Die oberen Köpfe haben etwas vergrößert die Züge des Matthäusengels, der vorgewölbte, kleine und spitze Mund ist unverkennbar. Die Haare sind weniger schematisch hintereinandergeflochten. Die unteren Köpfe haben denselben Mund und dieselbe Haarbehandlung, nur noch lockerer, weicher, und die Unterlippe etwas mehr geschwungen. Dagegen ist der uns besonders interessierende Frauenkopf lebendiger durch die weniger hervortretenden Augäpfel und die weniger scharf absetzende, weniger lineare Behandlung der Lider. Vor allem aber unterscheidet diesen Kopf von den anderen, wie der Nasenansatz ohne Zusammenziehung in die Stirn übergeht, und, indem die Brauen schräg in die Höhe steigen, sich eine trapezförmige Fläche zwischen ihnen bildet. Dieses absatzlose Ineinanderübergehen von Stirn und Nase, die runde, fleischige Behandlung und die lockere, volle Haarumrahmung lassen den Kopf — bis auf den gotischen Mund — sehr antik wirken. Alles aber, was in diesem Sinne spricht, findet ein Vorbild in dem antikisierenden Kopf der Reimser Maria aus der Heimsuchungsgruppe; der Nasenansatz ist genau derselbe (Abb. 49). In Reims ist auch an einem Baldachin das Prinzip, Köpfe in Nischen zu setzen, bereits vorgebildet (Abb. 50). Die Ungleichmäßigkeit in der Behandlung der oberen und unteren Köpfe ist auffallend. Wir vermuten in den unteren Köpfen die Mitarbeit eines Künstlers, der den Schlußstein im hohen Chor, Christus mit 4 Engeln, geschaffen hat.

Der Steinbalken unter dem Fenster mit Köpfen in spitzbogigen Nischen zeigt einen anderen Stil der Köpfe. Beide aber, Nische

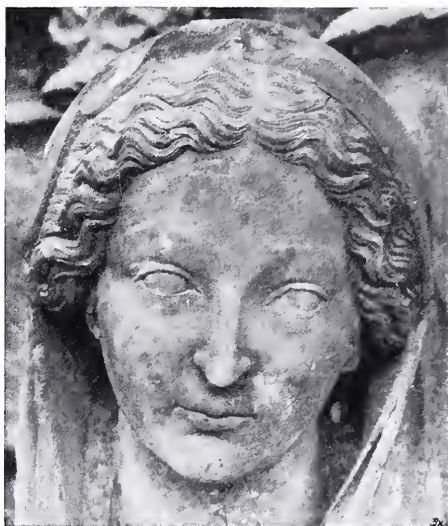


Abb. 49. Reims. Kathedrale
Kopf der Maria von der Heimsuchungsgruppe



Abb. 50. Reims. Kathedrale
Baldachin und Kopf vom Nordportal

und Balken, sind erst nachträglich in die Rundnische der Wand eingefügt, ursprünglich für eine gerade fluchtende Wand bestimmt.

Schließlich rechnen wir dem Meister noch ein Kapitell im Mittelschiff zu, das in der länglichen, lamellenartigen Teilung der Blätter und den Schnürrinnen Eigentümlichkeiten des westfälischen Meisters besitzt, aber in der Mitte das vierteilige Blatt der letztbesprochenen Form, die Einkerbung der Blattlappen und Teilung der Blätter durch eine tiefe Rinne, Charakteristika unseres Meisters, aufweist (Abb. 45). Es ist ein Kapitell, unentschieden zwischen gotisch-romanischem Übergangskapitell und Stengelkapitell stehend. Eine hintere Schicht Blätter steigt kerzengerade am Kelch des Kernes empor, davor erheben sich zwei lanzettliche Blätter schräg und das geteilte Mittelblatt senkrecht. Sie legen sich mit leiser Umknickung flach an den ideellen Blockkern, mit ihrem unteren Rande kürzere, an den Ecken des Kelches aufsteigende vierteilige Blätter berührend. Es fehlt jede Abwärtsneigung und Volute der Blätter. Einfacher ist das Motiv im Bischofsgang wiederholt (Abb. 10).

Vereinfacht in der Vierteiligkeit der Blätter, ohne den hinteren Kelch und mit Zusammenrollung zweier Teilblätterenden an den Blockecken ist ein Kapitell an einem Vierungspfeiler des Naumburger Domes, das Vorbild oder eine Nachahmung dieses Kapitells (Abb. 45). In Naumburg erinnert es durch die Rippen der Blätter, durch weite Kuppelung zweier Stiele mit aufsteigendem Zwischenstiel und durch das Zusammenlegen zweier gefalteter, dreilappiger Stengel dort, wo an dem Magdeburger Kapitell ein einziges vierteiliges, aber in der Mitte eigentümlich ausgehöhltes Blatt getreten ist, sehr an die Art des westfälischen Meisters. Zu der Naumburger Blattart stimmt der Steg und die leichte Rollung des äußersten Blattlappens an dem Bischofsgangschlußstein (Abb. 42). Die Merkwürdigkeit der hinter der vorderen Reihe aufsteigenden Stengel kehrt völlig identisch, nur mit anderer Blattbildung, in St. Andreas in Köln wieder.

Die Eigenschaft unseres Meisters aber, in seinen Kapitellen Strenge und Weichheit zu paaren, stoffliche Härte mit organischem Leben, Architektur mit freier Darstellung, eine Eigenschaft, die ihm zwei dekorative Meisterstücke haben gelingen lassen, das Adlerkapitell und den Engel des Matthäus, sind charakteristische Merkmale rheinischer Frühgotik überhaupt, in denen die gotischen Elemente des Zierlichen, Schlanken und lebendig Beweglichen in erster Linie einer heiteren Dekoration nutzbar gemacht werden.

d. Der Meister des Magdalentympanons

Unter den Stengelkapitellen läßt sich eine Reihe von Exemplaren sofort als zusammengehörig erkennen infolge der auffallenden Bildung lanzettlicher, scharfgerippter und gesägter Blätter, die wie ein hohes Schilfblatt immer in sehr regelmäßiger, tektonischer Art von der Mitte der Fußplatte zu den Seiten des Blockes oder von den Seiten des Fußes zur Mitte des Blockes aufsteigen, sich mit ihrer Spitze umrollen und gefaltet an die Grundfläche des Kapitells legen (Abb. 51). Es sind Stengelkapitelle im strengsten Sinne des Wortes, am Kelch emporsteigend, am Block sich zur Seite biegend, die Grenzen der Blockfläche streng innehaltend und flach dem Kern vorliegend, noch nicht frei vor ihm schwebend. Zwei Varianten kommen vor, eine mehr dem romanischen Charakter sich anpassende mit großen gespreizten Eckvoluten (Abb. 52). Eine fortgeschrittenere: die Blätter stärker am Rand sich vom Kern ablösend und ohne Knickung kelchförmig emporsteigend, die Voluten frei in der Luft, plastisch gewölbt und mit dicken Fruchtknoten unter sich, die an runden, kräftigen Stielen aufsitzen (Abb. 54). Eine Art von

Knollenkapitell (leider erneut). Als charakteristisch heben wir noch hervor die dicken, saftigen Mittelrippen und die nach außen gewölbten Blattlappen unten, wo die einzelnen Blätter zusammengewachsen sind. Trotz der strengen Tektonik und etwas nüchternen Zusammenstellung der Blätter haben sie von den bis jetzt betrachteten am meisten organischen Charakter, etwas Saftiges, Geschwollenes, wie eine Sumpfpflanze.

Diesen Blättern kommen am nächsten die Blätter an den geraden Ecken eines Pfeilers, der, mit Figürchen und Köpfen reich geschmückt, allein schon ein ganzes Œuvre eines Künstlers bietet (Taf. C, e, f). Die sehr flache, etwas zeichnerische Behandlung der Blätter an dieser Stelle mag wohl ihren Grund darin haben, daß hier kurze, knappe und gerade Ecken von einem einzigen gefalteten Blatt bedeckt werden sollten, da für das Aufsteigen von dünnen Stielen die Fläche zum Anlauf fehlte und ebenso der Raum für das Entgegenkommen anderer Stiele, die erst zusammen ein Schmuckmotiv ergeben hätten. Es verrät viel Stilgefühl, wie hier der Künstler mit einem Blatt auskommt und man nichts vermißt.

Die Grundform des ganzen Pfeilerkapitells ist der reine Kelch, über den runden Wandvorlagen auch mit runder Deckplatte. Über dem Hauptrunddienst stehen zwei Figürchen an den Ecken, die Füße auf den vorspringenden Astragal gesetzt, die Beine schräg nach vorn geneigt, den Oberkörper deutlich zurückgezogen, als wollten sie sich vor dem Fallen schützen. Mit den Armen greifen sie seitwärts und halten sich an kräftigen, aufrechtstehenden Pflanzen, die von dicken saftigen Stengeln nach den Seiten ihre Blätter hängen lassen oder über und über mit Blüten bedeckt sind. Diese Pflanzen sind naturalistischer als alle, denen wir bis jetzt begegneten, und auch von einem Charakter wie von Sumpfpflanzen, von Rohr und Schilf. Menschen und Pflanzen aber stehen jetzt vollkommen aufrecht, ihre Haltung und Bewegung ist so sehr durch die Situation bedingt, daß alles frei gewachsen, frei gewollt und frei getan erscheint. Das hohe Relief oder die fast freiplastische Ausarbeitung der Formen, die Durcharbeitung der Glieder, die Betonung der Gelenke läßt uns die körperliche Funktion des Stehens, des Durchdrückens im Kreuz, des Fassens und Haltens sicher nachfühlen, und wenn die nackte Figur noch in ihrer streng frontalen Haltung, der symmetrischen Seitwärtsführung der Arme, der Steifheit und Gezwungenheit älterer Figuren ähnlich sieht, obwohl auch sie in starker Aktion sich selber hält und nicht einfach in rein formaler Absicht verrenkt ist, so vermittelt die bekleidete Figur mit ihrer Kopfwendung zur anderen Figur hin, der typischen Konversationsstellung, mit dem rechten erhobenen,

Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamm. 1909.



51



52



53



54



55

Abb. 51. 52. 54. Magdeburger Dom. Abb. 53. Brandenburg, Domkrypta. Abb. 55. Freiberg, Goldene Pforte

linken gesenkten Arm, mit der leisen Variation der Beinstellung, fast schon Spiel- und Standbein, den Reichtum ungezwungener kontrapostischer Gliederstellung. Achten wir aber auf das Profil der Figuren, das ganz dem Verlauf eines Kelchblockes folgt, auf die Verteilung der Figuren unter die Ecken des Gesimses, der Stengel dazwischen, so erkennen wir die rein architektonische Funktion aller dieser Formen, Haltungen und Bewegungen: es ist ein gotisch-romanisches Übergangskapitell, hergestellt aus einem Kelch durch freies Funktionieren, das freieste und überzeugendste, das es gibt — durch die Haltung menschlicher Körper. Diese tektonische Anordnung freier, ungezwungener Bewegung im Dienste architektonischer Form reiht dies Kapitell ein in die Reihe der Bestrebungen des *monumentalen* frühgotischen Stiles, die wir in Frankreich in Chartres, in Deutschland an der Freiburger Goldenen Pforte am reinsten verkörpert finden.

Ebenso bedeutsam ist der Stil dieser Figuren. Nach den Figuren des Rankenmeisters und des Meisters der breitlappigen Kapitelle sind es die ersten ausgesprochen frühgotischen Figuren. Der große männliche Kopf, der wie die Ganzfiguren eine Pfeilerecke bildet und — offenbar durch diese Stellung bedingt — ein an der Nasenspitze im stumpfen Winkel gebrochenes Profil zeigt (Taf. C, e), den Linien des Kelchblockes angepaßt, hat in der Mitte gescheiteltes Haar, das wie der Bart in Strähnen wellig herabfällt (Abb. 56). Die Strähnen haben weder die in feste Büschel gepreßte Form, die Verflechtungen und schnörkelhaften Windungen der Locken des Dreimännerkapitells noch den streng rhythmisch geometrischen Fluß der Wellenlinien des Rankenmeisters. Sie fallen freier, lockerer, natürlicher. Die Augen liegen jetzt tiefer in den Höhlen, und wie die Lider über die Augäpfel herüberstehen, fleischig, beweglich, ist eine besonders charakteristische, lebengebende Eigentümlichkeit dieses Meisters. Damit verrät er sich. Die Augen blicken jetzt, sie blicken abwärts. Das Unterlid senkt sich. Seinen Charakter bekommt der Kopf durch die scharf im Winkel über der Nase gebrochenen Augenbrauen und die kräftige, gebogene, unten breite, oben mit tiefem Einschnitt gegen die Stirn absetzende Nase. Überhaupt glauben wir die etwas harte, sächsische Kopfbildung des ersten Meisters in diesem Kopf zu erblicken. Die breite Stirn, die harten Backenknochen, die schwunglosen, wie straffgespanntes Rohr im scharfen Bogen gezeichneten Augenbrauen und Lippen. Wieviel weicher, schwärmerischer sind nicht die Köpfe der Chartreser Apostel am Südtranseptportal, denen dieser Kopf am nächsten steht, oder gar die davon abgeleiteten Apostel in Straßburg. Frühe Gotik an diesem Kopf, dem Romanischen nahestehend, ist die noch immer steinmäßige, architektonische Formengebung. Die Haare zeigen ein scharfkantiges, dreieckiges Profil, die Flächen der Stirn und Brauen, der Lider oder der Lippen stoßen mit scharfem Rand wie zwei Mauerseiten gegeneinander. Die große Form des von breiten Haarmassen gerahmten Gesichtes, die Parallelität von Haupt- und Barthaar und die strenge Symmetrie, ein Charakter von Pathos und Würde, sind auch hier Zeichen des monumentalen Stiles. Verglichen aber mit den Köpfen des ersten Meisters, besonders dem Bildhauerkopf, ist an diesem Kopf alles ruhiger und stiller geworden, in mancher Beziehung menschlicher, aber weniger charaktervoll und interessant. Diese Physiognomie ist allgemeiner, von abgeklärterer, schönerer Menschlichkeit, einem klassischen Schönheitsideal sich nähernd.

Bei der bekleideten weiblichen Figur (Taf. D) löst sich das Gewand noch wenig vom Körper, aber es umhüllt ihn auch nicht mehr sackartig, sondern legt sich eng an, so daß die für die körperliche Aktion wichtigen Glieder und Gelenke, Schultern, Hüften, Schenkel und Knie sich deutlich durchdrücken. Die Falten, die entstehen, sind weder ornamental in ihren Linien noch in Kreisen um die runden Glieder herumgeführt, es sind Falten, die durch das eigene Gewicht des Stoffes, durch freies Fallen und Sichspannen



Abb. 56. Magdeburger Dom, Chorungang. Detail eines Kapitells

natürlich entstehen. Wie die Mittelfalte sich am Boden staut und dadurch etwas einschlägt, ist von einem Naturalismus, der nur überboten wird von den feinen, rissigen, unter den hochgehobenen Armen sich zerrenden Falten. Wie der Gürtel sich ins Gewand, das Band um den Kopf sich ins Haar drückt, suggeriert den Charakter weichen, nachgiebigen Stoffes. Alle Falten nähern sich der Richtung der Vertikalen, dem aufrechten Stehen der Figur und der Pflanzenstiele entsprechend. In der schräg von der rechten Hüfte zum linken Fuß herüberbiegenden Falte meldet sich bereits das schöne Motiv der entwickelteren Gotik, durch die Biegung der Falten die Beugung des Körpers, die rhythmische Bewegung anzudeuten, die die Glieder, vom Gewand bedeckt, unsichtbar vollziehen. Im ganzen freilich herrscht auch in den Falten das steife Stehen, das Eckige, Gespannte der Bewegung, das Säulenhafte vor und verbindet sich mit steinmäßiger, architektonischer Formgebung der Frühgotik. Die Falten schlagen nicht vom Körper ab, sondern sind, wo sie dem Körper nicht anliegen, möglichst hereingedrückt oder festgespannt. Sie runden sich nicht stofflich, sondern sind in den Stein eingeschnitten mit scharfkantigem Profil. Möglichst hart und fest soll alles wirken. Wie aber diese Festigkeit und Brüchigkeit erzielt wird durch die Wahl eines jugendlich eckigen, knöchigen Körpers, durch ein knappes, über der Brust sich spannendes Gewand, ist frühgotischer Naturalismus, tektonische Form auf natürlichem Wege zustande gekommen. Es ist derselbe Stil, den die Straßburger Kirche und Synagoge offenbaren, und wohl von Chartres abgeleitet. Etwas härter, gröber, weniger fein gegliedert und weniger durchsichtig als die Straßburger Figuren, also sächsischer.

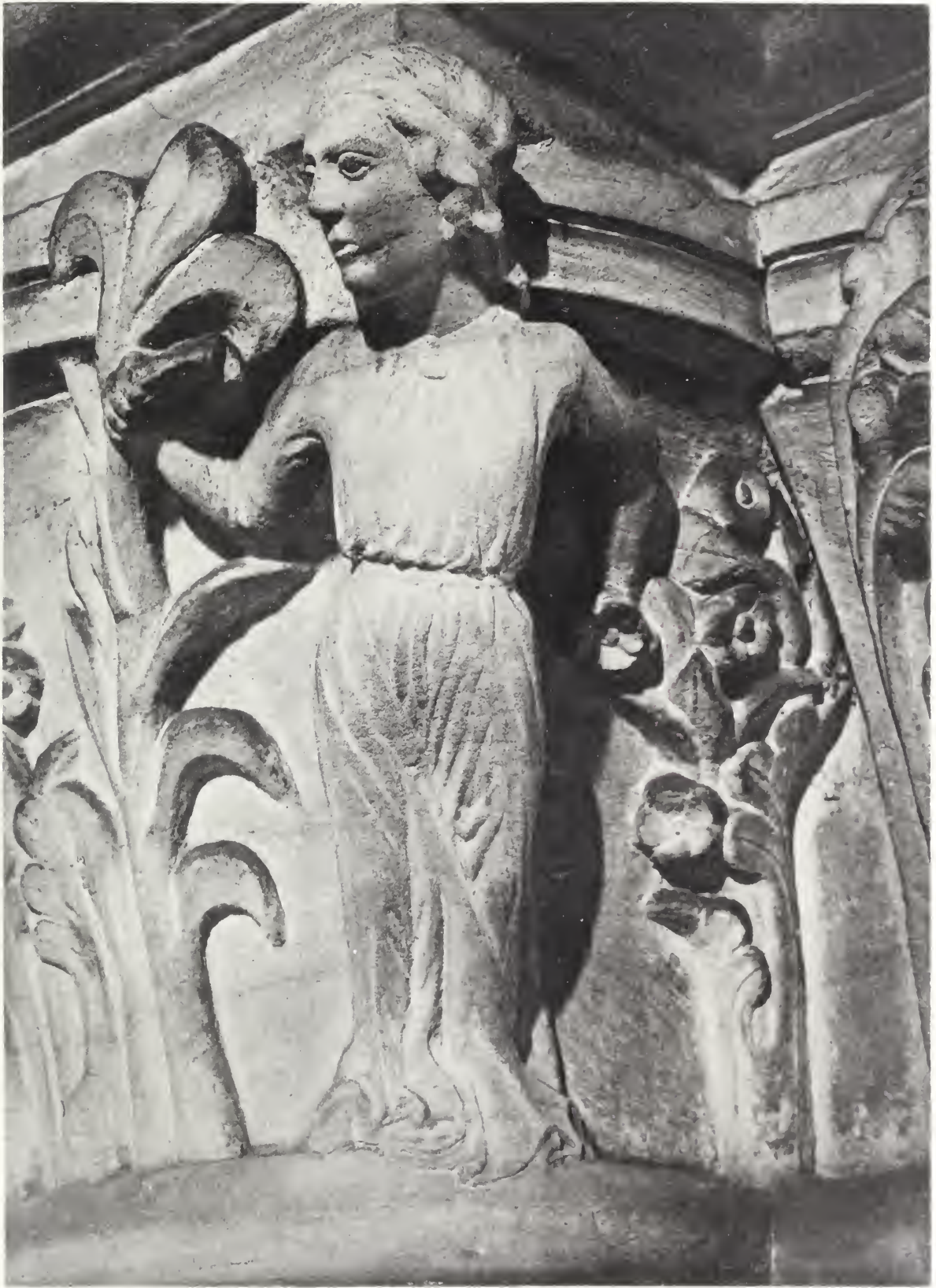
Zugleich ist diese Figur in Tracht, Stellung und Gewandbehandlung die unmittelbare Vorstufe der klugen und tōrichten Jungfrauen der Magdeburger Paradiesespforte, für die es keiner rheinischen Vermittlung mehr bedarf. Die Falten im Gewand und Gesicht tiefer eingegraben, statt der Blume den Becher in der Hand, und mit der erhobenen Hand den Kopf gestützt, und wir haben eine der tōrichten Jungfrauen.

Der weibliche Akt (Taf. E) ist sehr summarisch, aber doch sehr verständnisvoll durchgebildet. Hochgedrückte Schultern, leise Muskelschwelung an den Armen, weibliche Hüftausladung mit fast antiker Betonung der Weichenlinie, weibliche Schenkel, ohne Zwischenraum über den Knien und, was am feinsten beobachtet und dargestellt ist, ein infolge der Durchdrückung des Kreuzes vorgeschobener, an der Haut abgezeichneter Rippenkorb und ein etwas vorfallender Bauch. In Proportionen und Gliederung vollkommen empfunden.

Die Maske in dem sehr frei sie umgebenden Blätterrahmen hat die scharf markierte Nasenwurzel, stärkere Falten auf der Stirn und um den geöffneten Mund, einen pathetischen Ausdruck, der alle scharfen Formen etwas in Schwingung geraten läßt.

Dieses Kapitell mit charakteristischem Laub und Figuren hebt das Magdalentympanon im südlichen Chorumgang aus seiner Vereinzelung heraus (Abb. 57). Eine Säule mit einem Rundbogen im Karniesprofil (die Himmelspforte?) teilt das Türfeld. Zur Rechten, auf Erden, erscheint Christus als Gärtner der knienden Magdalena. Kohlkopffartige Stauden bedeckt mit Blättern, die den kurzen Blättern auf dem Kapitell gleichen, scheinen den Garten anzudeuten, und das Salbgefäß, das Magdalena entfallen ist, ist durch ein am Boden liegendes Räucherfaß ersetzt. Zur Linken scheint Petrus als Wächter der Himmelspforte einen knienden Mann (einen Stifter?), einer Heiligen, die ein Spruchband in der Hand hält (Maria, die Gottesmutter oder Maria Magdalena), vorzustellen und zu empfehlen.

Die Identität der Köpfe mit denen des Kapitells erkennt man am leichtesten in den kugligen Frauenköpfen mit der bis zur Nasenspitze einheitlich verlaufenden, dann



FIGUR AN EINEM PFEILERKAPITELL DES CHORUMGANGES IM MAGDEBURGER DOM

zurückfluchtenden Profillinie. Bei dem knienden Manne ist der Winkel, in dem die Gesichtskontur an der Nasenspitze gebrochen ist, sogar so stark, daß man noch die Arbeit an dem Kapitell als Grund dafür beim Künstler vermuten möchte. Christus ist der schöne Männerkopf des Kapitells, nur mit gestutztem Bart, wodurch das Gesicht schmaler, spitzer wird. Die Knicke und Brüche an der Nasenwurzel, die gebogene Nase und knöchigen Backen, die scharfgeschnittenen, überstehenden Lider, der schwunglose Mund, alles ist hier wie dort identisch.

Der Mangel an Symmetrie, die freien Bewegungen, die reiche, lockere, legendenhafte Erzählung ist wie ein Auftakt zu gotischen lebendigen Reliefkompositionen in



Abb. 57. Tympanon im Chorumgang des Magdeburger Doms

Heiligenportalen oder zu Darstellungen wie im Naumburger Lettner. Ja, die Säule mit dem Torbogen ist vielleicht demselben Bedürfnis nach Negierung der Wand, nach Motivierung des Hochreliefs der Figuren durch eine freie Arkatur entsprungen wie die gotischen Teilungen eines breiten Wandstreifens durch Triforien, Säulenstellungen. Dem entsprechen in der Reliefbehandlung Freiheiten wie die Stellung im Dreiviertelprofil bei der Himmelsheiligen und die reiche Drehung des Körpers Petri. Nach vorn schreitend, setzt er die Füße der Relieffläche parallel und dreht sich mit Kopf und Oberkörper so, daß auch sie sich möglichst breitlings an die Hintergrundsfläche anlegen, eine Bewegung, die wieder eine der Architektur angepaßte Körperhaltung frei ungezwungen entstehen läßt, wo die romanisch-byzantinische Kunst den Körper in den Hüften verrenkt, oder das hieratischere, reine Profil, die reine Frontalhaltung gewählt hätte. Bei Christus und Magdalena, offenbar um Christus die Würde zu wahren, ist sie noch beibehalten. Die altertümliche Reliefhaltung der Hand, die ganze innere Handfläche nach außen gekehrt,

ist noch reichlich angewendet, aber bei Christus durch die Seitwärtswendung des ganzen Körpers in einen Bewegungsstrom einbezogen, der sie motiviert und ungezwungen erscheinen läßt. Der andere Arm Christi ist nicht mehr wie ein flaches Brett vor den Körper gelegt, sondern aus der Tiefe nach vorn geführt mit deutlichem — wenn auch wenig geglücktem — Versuch einer Verkürzung. Die Hand dreht und wendet sich noch einmal. Die ganze Bewegung aber mit der Biegung des Körpers nach derselben Seite, nach der das rechte Bein, fast schon Spielbein, zierlich auswärtsgestellt ist, trägt einen Charakter von französischer frühgotischer Eleganz. Die Figur ist gesättigt mit körperlicher Funktion und ausdrucksvoller Gliederung. Es scheint diesen Künstler nach Bloßlegung der Gelenke, nach Nacktheit zu gelüsten. Die rechte Schulter und Brust, die Füße und Unterschenkel sind entblößt, teilweise mit detaillierter Angabe der Adern naturalistisch dargestellt. Ein neues Ideal wird sichtbar, an Stelle der spätromanischen verzehrenden Innerlichkeit strafferes Sichzusammennehmen und elegante Bewegung. Das setzt sich auch in das Gewand fort, denn wie jetzt der Mantel Christi nur mit einem Zipfel über den Ellenbogen herüberhängt, vom anderen Arm in breiter Falte herabwallt oder wie das Untergewand von der Schulter zur Hüfte geht und dort in leichtem Überfall herabhängt, hat den Reiz der Momentaneität, ja ist nicht frei von Koketterie. Die Wölbung der sich schrägstellenden Mittelfalte, die natürliche Darstellung der am Bein herabhängenden kleinen Falten des locker sitzenden Gewandes, gewisse Ablösungen, Unterhöhungen des Gewandes, alles das sind Stationen auf dem Wege, dem Gewand ein freies Fallen, eine selbständige oder die körperliche Bewegung begleitende und widerspiegelnde Funktion mitzuteilen. In dem Bedürfnis, natürlich zu sein, greift der Künstler zu Motiven wie den zufällig gequetschten Falten am Ellenbogen der knienden Magdalena oder den sich stauenden und unregelmäßig kräuselnden Stoffmassen des überlangen Gewandes der Maria. Es bedurfte noch einige Zeit der Entwicklung, bis dieser primitive Naturalismus wieder Stil gewann und die Freiheit sich mit Ordnung paarte. Dieses verwirrende Falteneschiebe erinnert noch an spätromanische Schnörkellust, obwohl es dem Künstler offenbar daran lag, nur die stoffliche Funktion, das freie Fallen recht deutlich zum Ausdruck zu bringen. Ebenso unmotiviert flattern die Falten des knienden Stifters. Der scharfe Schnitt der kleineren Falten gehört auch noch zu den Befangenheiten unseres Meisters, und ebendahin mag man die Ungeschicklichkeiten in der Arbeit der Hände rechnen, will man nicht einen Gehilfen für diese unleugbar schwächste Seite an dem sonst so hochstehenden Tympanon verantwortlich machen.

Die kleine Kragsteinfigur unter dem Hochschiffsdienst an dem südwestlichen Vierungspfeiler kommt dem Stile unseres Meisters am nächsten (Taf. C, g). Sie enthält das tektonisch wirksamste und reichste Bewegungsmotiv tragender Kragsteinfiguren, die Beine in kontrapostischer Variation gegen die Wand gestemmt, ein Arm zum Halten emporgehoben, der andere zum Stützen auf das Knie gestützt, so daß sich in wirksamer Entsprechung die tragenden Motive auf der einen, die bloß stützenden, das Gleichgewicht balancierenden, auf der anderen befinden. Dazu Drehung und Aufwärtswendung des Kopfes. Eine Formenbehandlung mit scharfem Schnitt des Mundes und der Lider, die über das Auge hängend infolge des Aufwärtsblickens einen oberen Bogen ziehen, anders als bei dem Kapitellskopf. Die Falten scharfkantig steil emporstehend, sich straffend unter dem gehobenen Arm, sich rundend, wo sie sackartig fallen, und die an der Funktion am stärksten beteiligten Beine für die Darstellung des wichtigsten Gelenkes, der Knie, freigebend. Die sich unten auswärts rollenden Haare sind ein bei Genrefiguren früher auftretendes Motiv als bei Heiligenköpfen. Und daß wir hier einen



FIGUR AN EINEM PFEILERKAPITELL DES CHORUMGANGES IM MAGDEBURGER DOM

Steinmetzen oder Bildhauer dargestellt finden, unterliegt nach der Form der Mütze, des zu Taschen aufgeschürzten Gewandes wohl keinem Zweifel. Freilich im ganzen wirkt die Figur doch etwas vorgeschrittener im Stil als die des Magdalentympanons. Es erscheint alles etwas freier, gelöster, vor allem in den hohen Falten und dem muskulösen Fleisch der Beine. Das Eckige und Scharfe der anderen Figuren fehlt hier ganz. Manches ließe sich auch hier noch durch Rücksicht auf einen sehr hohen Standpunkt begreifen. Nur brauchte es nicht an diesem Pfeiler zu sein. Die brüchigen Stellen dort, wo die Figur eingesetzt ist, das zu der feingliedrigen Profilierung des hochgotischen Dienstes nicht passende einfache Profil von Leiste und Kehle über dem Blatt, die frühgotische Blattkonsole selber sprechen für nachträgliche Einfügung der Figur an diese Stelle. Der Bruch in dem Steinblock — der übrigens aus anderem Material ist als die Umgebung — setzt voraus, daß die Figur nicht an Ort und Stelle gearbeitet ist. Leider ist auch die Blattkonsole von zu allgemeiner Bildung, als daß sie für unseren Meister Zeugnis ablegen könnte, für den nur die Auswärtswölbung der Blatteile spricht. Das aber steht fest, mit dem Meister des Bischofsganges, für den sich schon der unter dieser Figur stehende Name »Bonensack« (bis Bonensa lesbar) eingebürgert hat, hat diese Figur nichts zu tun. Wir werden künftighin von ihm als dem Meister des Maulbronner Paradieses sprechen. Bei Gelegenheit der baugeschichtlichen Untersuchung werden wir außer dem Grund, daß gar nichts für seine Autorschaft sich anführen läßt, auch direkte Gegengründe vorbringen.

Eine Vermutung, über deren gänzlich hypothetischen Charakter wir uns im klaren sind, wollen wir nicht unterdrücken. Das Laubwerk dieses Meisters ist dem des Meisters der breitflappigen Kapitelle sehr verwandt, es ist die gotische, ins Schmale, Aufstrebende gewendete Reduktion dieser starkgerippten und reichgekerbten breiten Lappen. Wo sie sich an den älteren Kapitellen zur Volute rollen, wird man oft an diese schilfartigen Blätter des frühgotischen Meisters erinnert. Von einer gewissen Familienähnlichkeit der Köpfe zueinander sprachen wir schon. Hier wie dort eine Vorliebe für Eckfiguren, für Köpfe an den Ecken; wir verweisen noch auf den kleinen mit Mönchskapuze — wie es scheint — bekleideten Kopf an dem Figurenkapitell hin (Taf. C, f). Ist es vielleicht derselbe Meister? Hat er Magdeburg verlassen, dem Zuge einer Verjüngung der Kunst folgend, sich dorthin begeben, wo er an den Quellen der modernen Bestrebungen eine Auffrischung seines alt und mürbe gewordenen Kunstideals am schnellsten erwarten durfte? Dann läßt sich der Ort nachweisen, wo die starke Wandlung mit ihm vorgegangen ist, eine Wandlung, so stark, aber auch nicht wunderbarer, als sie der Dürer der Apokalypse in Italien durchmachte, von aufgeregtester Pathetik und wildem Schnörkel zu gefaßterer Menschlichkeit und plastisch klarerer Darstellung. Der Kopf an dem Kapitell ist dem thronenden Christus im Haupttympanon des Südportales in Chartres sehr verwandt. Die Entblößung von Brust und Beinen könnte von hier stammen. Die Behandlung der Haare in kantigen Strähnen, die vom Kopf einheitlich herunterwallen, nicht zurückgestrichen sind, finden sich hier. Die Frauenköpfe am Kapitell und im Magdalentympanon sind den Köpfen der Maria und Elisabeth der Chartreser Heimsuchungsgruppe vom Südtransept in den allgemeinen Formen ähnlich. Ja, in dem mächtigen, barhäuptigen Kopf eines alten Mannes am mittleren Außenpfeiler der Nordvorhalle in Chartres ließe sich eine Zwischenstufe im Stil zwischen dem Magdeburger Moseskopf und dem Kopf des Kapitells finden. Die in den Bart greifende Hand — auch eine Michelangelogebarde — ist von der nervigten Art der Hände des älteren Magdeburger Meisters. Jedenfalls, die Verwandtschaft ist da, ob sie sich zu solchen tatsächlichen Beziehungen der Stilwandlung eines Meisters steigern läßt, bleibt die Frage, die prinzipiell

wenigstens so entschieden werden kann, daß wir uns — indem wir in der älteren anonymen Kunst immer nur Werke derselben Stilstufe demselben Meister zuschreiben — einer allen individualgeschichtlichen Entwicklungsgesetzen hohnsprechenden Vorsicht schuldig machen. Was aber der Künstler des Magdalentympanons, ein anderer oder derselbe wie der Meister der breitlappigen Kapitelle, hauptsächlich von der Chartreser Kunst sich zu eigen gemacht hat, ist ihre höchste Leistung, die sichere tektonische Haltung der Figuren.

Das anfangs erwähnte Knollenkapitell (Abb. 53) hat kleine Kugeln unter den umgelegten Blattspitzen. Diese Kugeln kehren wieder bei einem Kapitell mit reliefmäßigen Löwendarstellungen in flacher Arbeit (Abb. 28). Die Blätter und Ranken, durch die die Löwen in prachtvoller Bewegung hindurchschleichen, haben streckenweis unseres Meisters gerippte und gezahnte Blätter. Außerdem bildet dies Kapitell das Gegenstück zu einem Kapitell von unverkennbar hierher gehöriger Art. Diese Löwendarstellung, die einem Relief an einem Kapitell in Hamersleben sehr ähnlich ist, würde die Kenntnis sächsischer Formen ebenso beweisen, wie die Umbildung des Schilfblattkapitelles in königslutterische Form (vgl. Anm., S. 67).

Ein Kapitell mit den scharfgezackten und gerippten, mit der Spitze sich umrollenden Blättern finden wir in der Krypta des Domes von Brandenburg und hier im Zusammenhang mit einer Ornamentik, die den Anschein erweckt, als passe sie sich dem altertümlichen Charakter der Architektur an (Abb. 52). Gestielte Ranken, Stengel und Figuren liegen dem Kern, zum Teil reinem Würfelskapitell, in flachstem Relief an, verraten aber in gewissen Freiheiten der Bewegung der Figuren, den menschlichen Köpfen und besonders dem sich in feinen naturalistischen Falten zerrenden enganliegenden Gewand dieselbe Stilstufe wie die Magdeburger (Abb. 83 b).

Ferner gelangen wir mit Hilfe der Kapitelle zur Freiburger Goldenen Pforte (Abb. 54). Die Ornamentik der Kapitelle und der in französisch-frühgotischer Weise mit aufrecht oder radiant gestellten Blättern gefüllten horizontalen Gesimse oder Bogenleibungen ist ganz von dieser Art gerippter und gezackter Blätter bestritten, so aber, daß nur noch die entwickelte Form freistehender Blätter des gotisch-romanischen Übergangskapitells oder des Knospenvolutenkapitells vorkommt. Die mit gerolltem Blattwerk gefüllten Friese erinnern etwas an Kämpferfriese über Laubkapitellen der Chartreser Nordvorhalle, entfernter auch an Sockelfüllungen ebendort. Die statuarischen Positionen der Figuren, ihre tektonische Einfügung in die ganze Portalanlage, der Stil dünner, scharfkantiger und gezerter, aber im ganzen sehr freier, getragener Falten, eine sehr fortgeschrittene und hohe Kunst des Nackten an Motiven von Auferstehenden, die wahrscheinlich vor dem Chartreser Südtranseptportal notiert sind, alles das sind Dinge, die sehr wohl auf den Meister des Magdalentympanons verweisen¹⁾. Dennoch vermögen wir ihm keine einzige Figur mit Sicherheit zuzuschreiben, weil wir vergebens nach seinem Kopftypus Umschau halten. Der Kopftypus der Freiburger Goldenen Pforte ist ein rundlich-weicher, mit kleinem vorgewölbten Mund und eingezogenen Mundwinkeln, mit Haaren, die in lockeren Strähnen zurückgestrichen sind. Einige Male finden wir diesen lieblich weichen Kopftypus durch schärfere Linien, besonders der Nasenwurzel, und durch markantere Behandlung der Lider gekräftigt, so bei der Königin von Saba und noch mehr bei der Kirche, in beiden Fällen verbunden mit reifer statuarischer Kunst der Haltung und Gewandung. Die Nische wird gekrönt durch einen Kopf, der in der allgemeinen Formation dem Bohnensack nahekommt. Im übrigen ähnelt der herrschende Kopftypus

¹⁾ Goldschmidt, Studien, III. Die Freiburger Goldene Pforte S. 38 ff.

dem des Matthäusengels und der Köpfe der Nische in Magdeburg am stärksten. Dafür vermischen wir dessen scharfbrüchigen, zackigen und linearen Faltenstil, finden davon etwas nur in dem reliefmäßig und zeichnerischer behandelten Tympanon der Goldenen Pforte. Nun ist neuerdings von Bachem eine Beteiligung verschiedener Künstler an der Goldenen Pforte — im ganzen zutreffend, wenn auch in Einzelheiten kaum immer richtig — behauptet worden¹⁾. Mit demselben Recht ließen sich auch außer den Chartreser Einflüssen solche von Laon (von Bachem für das Tympanon mit der sitzenden Josephsfigur festgestellt), von Reims in manchen Faltenwürfen und von Amiens in der Figur des Salomon behaupten. Sie betreffen alle nur Motivisches und vermögen den einheitlichen Charakter der Goldenen Pforte nicht zu alterieren. Treffen aber die durch Differentialanalyse für verschiedene Künstler namhaft gemachten stilistischen Unterschiede zu, so hat es nichts Schwierigeres, sich ein gegenseitiges Anpassen der Künstler untereinander, ein Furoremachen eines Figuren- und Faltenstiles hier, eines Kopftypus dort zur Erklärung des einheitlichen Gesamtcharakters vorzustellen als ein ominöses Skizzenbuch eines Magdeburger Meisters, das die Beziehung zu Magdeburg hergestellt habe. Diese Beziehung zu den Meistern des Magdalenentympanons und des Matthäusengels halten wir fest und kommen bei der Architektur darauf zurück.

e. Der französische Meister

Ein öfter wiederkehrendes Knollenkapitell (Abb. 59) hat folgende Bildung: zwei Reihen kannelierter Blätter steigen übereinander empor, legen sich mit der Spitze um und rollen sich zusammen. Die so entstehende Knolle ist bedeckt mit mehreren Schichten gelappter und ausgebeulter Blätter. Vor den unteren kannelierten Lappen steigt jedesmal ein sehr stark gegliedertes, Stamm und Äste entwickelndes Blatt empor, dessen Laub ebenfalls, an dem untersten Blattlappen am stärksten, die Ausbeulung zeigt. Hinter der oberen Blattreihe geht ein Band um das Kapitell herum und hält einen Kelch von Blättern zusammen, die mit ihrer Spitze über das Band herübersteigen. Sowohl die Herkunft dieses Knollenkapitells mit seinen breiten Blättern aus dem Akanthuskapitell und diese Art der Auflösung der Blätter ins gotisch Gestielte, Feingegliederte ist spezifisch französisch als auch die besondere Art des gebeulten Blattwerkes und der über einen Reif emporsteigende Blattkranz. Kapitelle in Reims stehen dieser Art am nächsten, sie finden sich ferner in Paris sehr viel, während in Chartres das Laubwerk meist eine andere, naturalistischere Form besitzt. Dies Kapitell scheint die spezifisch nordfranzösische und gotische Form zu repräsentieren.

Dieselbe Art des Laubes dekoriert einen Pfeiler in ungezwungener Biegung, aber doch dem Kapitellkern anliegenden Relief, als ob frei gewachsene Stämme sich winden und zur Seite neigen und dabei ihre Laubkronen über die Ecken der Kapitellblöcke ausbreiten (Abb. 58). Etwas sehr Naturalistisches, Zufälliges liegt sowohl in der dicken, pflanzenstengligen Art dieser Stiele wie auch in ihrem Wachstum. Es fehlt die strenge tektonische oder ornamentale Art der anderen Meister; es ist mehr launige Erzählung, freie Darstellung. Überall am Kelch sind Tiere verstreut, langschwänzige Molche, ein sitzender Gnom, die Arme auf die Knie gestemmt, harpyienartige Wesen, und alles das scheint zu kriechen, sich zu jagen oder behaglich breitzumachen, daß man kaum merkt, wie der Künstler dem Kelchblock zuliebe diese Körper so anbringt, daß sie mit

¹⁾ J. Bachem, Sächsische Plastik vom frühen Mittelalter bis nach Mitte des XIII. Jahrhunderts. Berlin. Diss. 1908.



58



59



62



60



63



61



64

Abb. 58 60. 62–64. Magdeburger Dom, Chorungang. Abb. 61. Reims, Kathedrale

dickem Leib und Kopf den Block stützen, mit den dünnen Extremitäten der Einziehung des Kelches folgen¹⁾. Am Beginn dieses Pfeilers, über dem Runddienst ist auch eine Art von goto-romanischem Übergangskapitell dadurch entstanden, daß ein an dieser Stelle besonders natürliches Gezweig rein kelchförmig aufsteigt und eine Art von Knollen bildet, dann aber langleibige Tiere in freier Bewegung um die Zweige herumlaufen und dem Kapitell mit ihren Leibern eine obere Blockzone sichern (Abb. 62).

Das aber ist das Neue, diesen Meister Charakterisierende, daß er das Kapitell zum Spiel- und Tummelplatz von menschlichen und tierischen Wesen macht, unbekümmert um die tektonische, dem frühgotischen Gefühl entsprechend aufwärts gerichtete Form des Kapitells. Die Bewegung geht um das Kapitell herum. Sowohl für die Art der Tiere, Molche, Harpyien, wie für diese Umlaufsbewegungen und frei erzählende Art boten die Kapitelle in der Kathedrale von Reims, und diese allein, das Vorbild (Abb. 60). Die Reimser Kapitelle sind dabei in etwas mißverstanden. Sie haben zwei Zonen, eine, die als eine Art von Hals indifferent ist, eine andere darüber, die eigentliche Kapitellzone, die kelchförmig aufsteigt. Nur die erste wird mit freien Reliefdarstellungen geschmückt, wie mit einem umlaufenden Band; die Kapitellzone selber enthält stets gotische Blattstengel.

Der Meister in Magdeburg aber behandelt das ganze Kapitell als richtungslose Fläche, die mit einem erzählenden Relief zu schmücken ist. So an einem Kapitell (Abb. 65) mit aufsteigendem, zwei Äste zu den Ecken breitem Baum und einer Szene darunter: ein Mann, der einen ihn anspringenden Wolf bei der Gurgel packt und mit dem anderen Arm und geballter Faust zum Schlage ausholt. Das Umlaufen des Wolfes, das Entgegenschreiten des Mannes geht der Richtung der Entfaltung des Kapitells entgegen, und nur die prachtvoll dramatische Bewegung und die Einhaltung der Relieffläche durch diese Reliefbewegung, also die Wahrung der Form vermittelt eigener Haltung und Funktion, unterscheidet dieses gotische Relief von den romanischen, die Form verrenkenden Figurenkapitellen. Das Gewand streicht infolge der heftigen Bewegung nach hinten, in scharfkantigen Falten. Wenn auch das Blattwerk an den am meisten ausgearbeiteten Teilen die Beulung vermissen läßt, Erfindung, Komposition gehört dem in Rede stehenden Meister. Die Arbeit ist grob, flüchtig, aber Erfindung und Komposition sind von großer Leichtigkeit und Freiheit. Nicht den Kunstwert, aber das plastische Stilgefühl zu charakterisieren, erinnern wir an Figuren des Parthenonfrieses, die in ähnlichen Arm- und Beinbewegungen den sich bäumenden Pferden in die Zügel fallen.

Während die zuvor besprochenen, tektonisch empfindenden Meister, die die menschliche Figur als Glied des architektonischen Körpers behandelten, die Lebens-



Abb. 65. Magdeburg, Dom, Chorumgang

¹⁾ Eine wie der Gnom hockende Figur und gebeultes Laub in grober Form am Taufstein des Domes in Limburg a. d. Lahn und im Chor des Wetzlarer Domes.

bedingungen der dargestellten Menschen zugunsten der tektonischen Form vernachlässigten, vernachlässigt dieser die tektonische Form zugunsten der freien menschlichen Bewegung. Insofern die Entwicklung in der Richtung auf immer stärkere Befreiung der menschlichen Figur aus dem architektonischen Zwang und auf Darstellung selbstgewisser Haltungen und reicher Bewegungen in Relief und Freifigur geht, ist dieser Meister der vorgeschrittenste.



Abb. 66. Magdeburger Dom. Portal im südlichen Seitenschiff

Einmal stellt er dar, wie eine ganze Karawane sich um das Kapitell herumbewegt (Abb. 64). Ein Elefant trägt auf dem Rücken einen zinnenbekrönten Turm, der ihm wie ein Sattel umgeschnallt ist. In dessen spitzbogigen Arkaden sitzen Ritter, bekleidet mit dem Ringelhemd. Ihre Schilde hängen über ihnen an der Mauer. Von dem Turm führt eine Art von Fallbrücke in Gestalt eines Laufganges nach vorn, an seinem unteren Ende aufgenommen von den Stoßzähnen des Elefanten. Zwei Krieger entsteigen ihm. Vielleicht dachte man sich so Hannibal über die Alpen ziehen, oder es sind Kreuzfahrererinnerungen, die hier verarbeitet sind. Für die Identität unseres Meisters aber spricht das gebeulte Blattwerk an der äußeren Ecke des Kapitells. Die Schätzung alles Kriegerischen und Ritterlichen, die sich in der gotischen Plastik mit ihrer Abwendung vom Hieratischen deutlich verfolgen läßt, verbindet auch diese Darstellung gerade mit der Reimser Kunst.

In dem Tympanon eines kleinen Portals im nördlichen Chorumgang sind die Blätter in ihrer Beulung auf unseren Meister zurückzuführen, während die in regelmäßigen ornamentalen Windungen aus dem Maul einer Fratze aufsteigende Ranke das Motiv des benachbarten Portals wiederholt, das, jetzt erneut, doch die Hand des rheinischen Künstlers erkennen läßt (Abb. 60). Dagegen gehören ihm die beiden Kapitelle unter dem Schuppenrundstab des Portals. Ein Blattkapitell, ganz besetzt mit kleinen, stark gebeulten Doppelblättern, deren Teile sich leicht, wie vom Wind angeblasen, nach der Seite legen. Und ein Figurenkapitell mit Harpyien an den Ecken (Abb. 63). Aber es fällt diesen Figuren nicht ein, frontal und stramm zu stehen, sondern kokett den Kopf neigend und drehend, schieben sie sich schwänzelnd um die



Abb. 67. 68. Details vom Portal im südlichen Seitenschiff des Magdeburger Domes



Abb. 69. Reims, Kathedrale. Detail eines Pfeilerkapitells

Ecken herum. Zwischen ihnen die aufrechte Blattstaude mit dem gebeulten Blattwerk. Stärker bewegt, tumultuöser, aber auch roher sind die Figürchen, Harpyien und Drachen, an einem Kapitell der Concha im Bischofsgang.

Ein anderes Portal im südlichen Seitenschiff ist im Tympanon gefüllt von einem aufrechten Mittelstamm und zwei seitlichen Nebensäulen, alle so baumhaft aufrecht, so natürlich gewachsen in ihren Windungen, so nachlässig in allem, was ornamentale Flächenfüllung angeht, wie sonst an keinem Portal in Magdeburg. Fünfteilige Blätter ganz naturalistischer Bildung, wie eine bestimmte Art des Laubes in Reims an wilden Wein erinnernd, dazu Trauben, dicht und voll, vollenden den Eindruck von einem Garten, von sprossendem Laub und an der Sonne gereiften Früchten, ein Relief,



Abb. 70. Magdeburger Dom. Figuren im Hochchor

das von der Fruchtbarkeit des Champagner Landes erzählt. Ähnlich frei von Ästen und Blättern in erhabener Arbeit ist der Rundstab der innersten Portalleibung umrankt, daß er aussieht wie eine der durchbrochenen, frei in der Luft schwebenden Rankenleibungen im Viertelkreis, wie sie die burgundische Kunst in Avallon hervorgebracht hat. Am Fuße dieser Ranke steht jederseits ein Mann, zur Linken einer in Mönchskapuze (Abb. 67), mit beiden Händen einen Stab umfassend, mit dem Kopf nach rückwärts gewendet, zur Rechten ein barhäuptiger (Abb. 68), ausschreitend, mit der einen Hand einen Zweig fassend, in der anderen einen Sack mit Früchten haltend. Auch diese Figuren sind nicht tektonisch verwendet als Freifiguren, die die Ranken oder den Rundstab tragen, sondern reliefmäßig, und es ist bewundernswert, mit welcher Kunst der Bildhauer diese Figuren in die ungünstige gerundete Fläche eingefügt hat, wie sie in freier ungezwungener Bewegung um den

Stab sich herumschieben. Es ist Genre reizvollster Art. In den gerundeten, an der offenen Kante umschlagenden Falten, ist das Freiste an Stoffbehandlung gegeben.

Von den Kapitellen des Portals haben die auf der linken Seite das symmetrisch gegliederte, langgestielte Blatt des Meisters in besonders feinteiliger, zierlicher Manier, während die Blätter zur Rechten gröber und einfacher in der Bildung und nicht gebeult, sondern in der Art des rheinischen Meisters gekehlt sind.

An all den in ihrer Bewegung reizenden Figürchen sind die Köpfe das Schwächste und Langweiligste. Sie lassen die flüchtige und grobe, auf den allgemeinen dekorativen Effekt ausgehende Mache des Künstlers am fühlbarsten werden, und neben verwandte Arbeiten in Reims gehalten, erscheinen diese Figuren wie die Werke eines Künstlers zweiten Ranges (Abb. 69). An den Köpfen ist charakteristisch ein längliches, wenig entschiedenes Profil, ein Gesicht mit heraustretenden Backenknochen, Augen, die länglich und schmal, fast wie geschlitzt sind, mit wenig akzentuierten Lidern, so daß der Augapfel sehr an der Oberfläche liegt. Der Mund hat scharfe Linien an den Winkeln, als ob er lächelnd eingezogen sei; die Haare sind in groben Strichen meist nach hinten

gekämmt, zuweilen rollen sie sich unten nach außen auf. Dieselben Merkmale gelten aber im ganzen auch von den Köpfen des Andreas und Paulus, der im Chor eingemauerten Portalfiguren, und der einzige ursprüngliche, d. h. gleichzeitig mit den Figuren gearbeitete Baldachin hat unverkennbar das reich und fein zu beiden Seiten einer sehr organisch gebildeten Blattrippe verteilte gebeulte Blattwerk, wie wir es an dem Weinlaubportal fanden ¹⁾ (Abb. 70). Die Köpfe der kleinen Genrefiguren, die, in kleinen Nischen sitzend, die Laster und Tugenden symbolisieren, erinnern in den besten Exemplaren unmittelbar an die Harpyien des Portalkapitells. Auch die Kapitelle der kleinen Säulen, die diese Nischen trennen, tragen zum größten Teil französisch gebeultes Laub. So haben wir auch in diesem Kapitellmeister einen Plastiker vor uns, dessen an den Kapitellen verstreute figürliche Plastik durch diese Figuren um ein Hauptwerk, ein Werk von größter Bedeutung in der Vermittlung französischer Errungenschaften, bereichert wird. Von den Kapitellen aus fanden wir diesen Meister am stärksten mit dem Geiste der Reimser Kunst getränkt. Dagegen ist von Goldschmid ein starker Einfluß der Chartrester Transeptportalfiguren behauptet worden. Die ganze Anlage des Portals selber stammt sehr wahrscheinlich aus Paris, doch läßt sich keine Brücke schlagen von dem stilistischen Charakter der Tugenden und Laster in Magdeburg und den entsprechenden Figürchen in Paris. Das aber, was die großen Figuren charakterisiert, die Straffheit und Schärfe der Falten des unstofflichen Gewandes, konnte der Künstler den älteren Figuren in Reims am Südportal der Fassade oder den Figuren der Nordportale so gut absehen wie den Chartrester Statuen. Der Kopf der weiblichen Figur am westlichen Nordportal in Reims (Abb. 50) hat dieselben länglichen, zusammengekniffenen Augen mit flach anliegenden Lidern, hat die scharfen Linien an den Mundwinkeln, die hakenförmigen Falten an der Nasenwurzel wie der Kopf des Mannes mit dem Sack. Und will man für die scharfkantigen, striemenartig flatternden und gewundenen Falten der Jungfrauen oder einiger sitzender Figürchen der Nischen Vorbilder, so sehe man die weiblichen Figuren in den Leibungen eben dieses Nordportales an (Abb. 71); selbst ein gewisses Maß von Grobheit ist hier und dort dasselbe. Das feinteilige Laubwerk aber der senkrecht an dem Kelch in die Höhe steigenden Blätter zeigen Kapitelle im Hoch-



Abb. 71. Reims, Kathedrale. Leibung des Nordportals

Abb. 71. Reims, Kathedrale. Leibung des Nordportals

¹⁾ Über diese Figuren und die übrigen im Chor eingemauerten Skulpturen, die ursprünglich für ein Portal bestimmt waren, vgl. Goldschmidt, Studien. II. Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens. S. 22 ff.



72



73



74



75

Abb. 72–75. Magdeburger Dom
Seitenschiffe

schiff zu Reims wie unter den Baldachinen des Nordportales völlig identisch. Die wenigen, aus dem allgemeinen Stil der kleineren Figuren herausfallenden und höchstwahrscheinlich von Chartres abzuleitenden Figuren dürfen wir dann wohl in ihrer allgemeinen Haltung dem Meister des Magdalentympanons zur Last legen.

Tritt man mit der Vorstellung dieser etwas glotzügigen, den Mund verziehenden, in den Backen starkknöchigen, im Kinn spitzen und feinen Gesichter, dieser grobgestrichenen, aber oft modisch gelockten und gerollten Haare noch einmal an die Nische in dem Südquerschiff heran, so erkennt man, daß die Köpfe in den spitzbogigen Nischen des horizontalen Steinbalkens noch ein Werk unseres Meisters sind (Abb. 48). Die Idee zu solchen Köpfen in Nischen könnte ihm, wie dem Meister der Nischenumrahmung, von demselben Reimser Baldachin gekommen sein. Aber von den rundlich weichen, von lockerem Haar in Strähnen umrahmten Köpfen darüber sind diese gotisch gespannten, knöchern ausgeprägten Köpfe weit entfernt. Die asymmetrische Stellung des Balkens zu dem Fenster darüber, seine Längenausdehnung lassen ihn als unabhängig von dem Fenster entstanden erkennen. Die feine Abschrägung der Kanten der kleinen Nischen ist dieselbe wie an den Bogen der im Chor eingemauerten Arkaden mit den Tugenden und Lastern. Die Köpfe selber sind in Paaren angeordnet, zur Rechten zwei Ritter, zur Linken zwei Mönche, dazwischen drei Paare von Mann und Frau. Trotz der Grobschlächtigkeit der Arbeit läßt sich erkennen, wie die Köpfe nach der Ritterseite zu immer feiner, nach der Mönchseite immer klotziger und bäuerlicher werden, vielleicht auch das ein Zeichen für die neue Schätzung von Weltlich und Geistlich. Zweifelhafte bleibt, was diese Köpfe bedeuten, ob die auf den Richterspruch harrenden Scharen der Seligzusprechenden oder zu Verdammenden eines Jüngsten Gerichts, oder die Seelen im Fegfeuer oder auch wieder etwas Tugend- und Lasterhaftes. Das Portal, das Goldschmid rekonstruiert hat, war ein Christusportal, das im Tympanon das Jüngste Gericht enthalten haben muß. Es liegt nahe, in diesem Balken mit den Köpfen einen Türsturz oder einen Streifen aus einem reihenförmig darstellenden Tympanon mit der verkürzten Darstellung der zu Richtenden anzunehmen. Doch läßt sich die Kleinheit des Balkens schwer mit der Größe des in Frage kommenden Portals vereinigen, und es wären, die Annahme zu halten, wieder Hilfsvorstellungen nötig,

wie die, daß der Steinbalken vor der Einmauerung größere Maße hatte oder daß das Tympanon von einrahmenden Bogen eingengt war. Wie dem sei, unter den Magdeburger Meistern ist der französische Portalmeister der einzige, dem diese Köpfe zuzuschreiben sind¹⁾).

Wir nennen ihn französischen Meister, weil er bei aller Derbheit der Arbeit doch so viel Laune und dekoratives Geschick, so viel Leichtigkeit und Grazie der Bewegungen entwickelt, daß wir nicht nur an französische Schulung, sondern auch französische Herkunft glauben möchten. Für die Schnörkel und harten Falten wie für alle Ungeschicklichkeiten einen deutschen, noch in spätromanischer Ornamentalschnörkelei befangenen Meister verantwortlich zu machen, geht nur, wenn man auch in Reims selber bei entsprechenden Formen deutsche Arbeiter am Werk findet, ein Problem, das prinzipiell einmal zu untersuchen von größter Wichtigkeit wäre. In Magdeburg ließe sich für die Unzulänglichkeiten noch ein anderer Grund finden. Das gebeulte Laubwerk findet sich außer in der sehr feinen, reich gegliederten Art in einer groben und breiten Form, meist als einziges breites Blatt, das einem Knollenkapitell vorliegt, eine grobe Art, die mehr in Paris als in Reims Vorbilder hat. Ebenso finden sich Ungleichmäßigkeiten in der Behandlung der Figuren, die an die Arbeit verschiedener Meister denken lassen. Diese Scheidung aber im einzelnen durchzuführen, würde weder bis ins Einzelne Erfolg haben, noch sich lohnen. Denn das, was diese Kunst interessant macht, ist nicht wie bei den anderen Meistern eine sehr persönlich durchgebildete plastische Kunst, sondern mehr die allgemeine vorgeschrittene Art französisch spielender Dekoration und freier Lebendigkeit, in einer heiter sorglosen Art vorgetragen.

HOCHGOTIK UND FIGÜRLICHE KAPITELLPLASTIK

Die Figurenkapitelle gehören dem spätromanischen und frühgotischen Stile an. Die hochgotische Zeit drängt auf reinlichere Scheidung von Architektur und Menschen-darstellung. Sie empfindet bereits die Hineinbeziehung der Menschen in die Architektur als Verzerrung und Komik oder als Verletzung des tektonischen Aufbaus. So bleibt denn für das Figürliche nur im Sinne des Grotesken Raum, und es finden sich an den Kapitellen Köpfe mit Blättern so verbunden, daß der Architektenhumor in dieser Verbindung heterogener Dinge seine Laune ausläßt; Fratzen von höchst drolliger Bildung. Entsprechend dem naturalistischer gebildeten Laubwerk mildert sich das Scharfkantige, Knöcherne der Gesichter; die Sucht nach dem Komischen liebt es sogar, das Gedunsene und Aufgeblähte darzustellen (Abb. 72, 73). Ganz vereinzelt ist eine Darstellung, wie auf den Blättern eines Kapitells ein Mann und eine Frau knien und sich mit den Armen entgegenkommen, ähnlich wie die Hauptpersonen bei einer Krönung Mariä. Die Darstellung ist nicht so sehr in der Anordnung der Figuren als in ihren weitausgreifenden Bewegungen vollkommen frei, der Faltenwurf bei der Frau fließend, locker im Stoff. Sonst bleiben nur noch einige Figuren als Kragsteine in der Art von Konsolen, grob in der Bildung der Formen, lappig und weich in der Gewandung, offenbar dem späteren Typus des naturalistischen Laubkapitells und seiner weichen, lappigen Blattart entsprechend (Abb. 75). Eine Figur im Hochrelief unter der Treppe des südlichen Westturmes, die mit dem Aufstemmen der Hand auf den Oberschenkel

¹⁾ Ich befinde mich hier in Übereinstimmung mit Prof. P. J. Meier, der nach mündlichen Mitteilungen sowohl die Köpfe der Umrahmung dem Meister des Matthäusengel wie die Köpfe des Balkens dem Portalmeister zurechnet.

ihre Herkunft von Kragsteinen nicht verleugnet und auch die bei Kragsteinen beliebte, obschon wenig motivierte Bewegung des Ausfallens zeigt, gehört mit diesen Figuren zu einer Gruppe zusammen. Es ist besonders die sackartige Zusammenschiebung des



Abb. 76. Magdeburger Dom. Südliches Seitenschiff

Gewandes zu gedrückten, wie bei einem starren Stoff hügelig emporstehenden Falten, die die Verbindung herstellt. Ähnlich bucklige und zufällig zusammengeschoebene Faltenwulste, aber noch gröber und von einer verzerrten Physiognomie überragt, bietet uns ein Schlußstein im südlichen Seitenschiff, der den Engel Gabriel darstellt. Aber obschon mit diesen Formen an einem Kapitell und den Konsolen auch ein breiter, grober Blattschnitt zusammengeht, führt doch in dieser Periode die Scheidung von Meistern an den Kapitellen nicht weit. Mehr als einen heiteren Eindruck und eine flüchtige Erinnerung an die Fortschritte der Plastik zu größerer Freiheit und Weichheit der Formenbewegungen vermögen die Kapitellfiguren nicht zu erregen. Von Meistern zu reden hat wenig Sinn, weder in der Bedeutung eines Schöpfers aller figürlichen Darstellungen an den Kapitellen des Langhauses, noch in der Bedeutung eines großen Künstlers, und die Aufzählung der Varianten dieser naturalistischen Laubkapitelle ist wesentlich Aufgabe des Botanikers. Auch ein Portal mit Weinlaub im Tympanon (Abb. 76) vermag nur als zugehörig

zu dem klassischen Typus des hochgotischen Blattbüschelkapitells zu gelten, dem Typus streng tektonisch geordneter und scharf, klar, fast ornamental gezeichneter Blätter. Es stellt den Typus gotischer Architektur in edelster, klassischer und strengster Form vor, deshalb ohne jede Willkür und Individualität, mustergültig.

DER MEISTER DES GEMMINGENDENKMALS IM DOM ZU MAINZ

VON GEORG DEHIO

Den Anstoß zu der nachfolgenden Untersuchung gaben mir die bekannten, einander sehr nahestehenden Kreuzigungsgruppen¹⁾ aus dem frühen XVI. Jahrhundert in Frankfurt, Mainz und Wimpfen. Als ihren Meister kennen wir den Mainzer Bildhauer *Hans Backofen*. Sein Name ist für zwei von ihnen urkundlich gesichert, für die beiden anderen spricht die stilistische Übereinstimmung so deutlich, als irgend gewünscht werden kann. Das älteste und umfangreichste, siebenfigurige Exemplar ist das auf dem Domkirchhof in Frankfurt, gestiftet 1509 von Jakob Heller, demselben, der Dürer beschäftigt hat. Das zweite, ebenfalls in Frankfurt, auf dem Peterskirchhof, 1510²⁾. Das Wimpfener, jetzt auf fünf Figuren reduziert, ursprünglich sechsfigurig, muß in den nächstfolgenden Jahren entstanden sein³⁾. Das Mainzer, gegenüber der Jesuitenkirche St. Ignaz, sechsfigurig, nach 1519; die Inschrift lautet: a. d. 1519 uff den 21. Tag des Monats Septembris ist gestorben der ersame Meister Hans Backoffen von Sultzpach, Bildhauer, dernach uff den 25. Tag des Monats Oktobris ist gestorben Catharina Fustin sein ehelichen Husfrawe, welch dies Crucifix aus ihrem Testament haben lassen machen, denen Gott genedig und barmhertzig syn wolle. Amen.

Daß der Künstler, dem so umfangreiche Unternehmungen anvertraut wurden und dem seine Geschäftsbilanz ein so großes und kostbares Geschenk seinen Mitbürgern zu vermachen erlaubte, Meister einer sehr großen Werkstatt gewesen sein muß, versteht sich von selbst. Sonderbar müßte es zugehen, wenn sich nicht anderes noch, bisher unerkannt, von ihm erhalten hätte.

Ferner zeigen uns bereits die oben genannten Denkmäler, trotz der Enge des Darstellungskreises, Backofen als einen jener Künstler des frühen XVI. Jahrhunderts, die mit angestrengtem Eifer einen neuen Stil sich zu erringen trachteten; und sie zeigen ihn darin in hohem Grade selbständig. Ich glaube bestimmt, wären sie inschriftlos auf uns

¹⁾ Sie sind, wie auch die meisten übrigen Bildwerke, auf die nachfolgend Bezug genommen wird, bereits publiziert bei *Dehio und v. Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, Abteilung XVI. Jahrhundert*. Zu eingehenderer Begründung meiner Erörterungen muß auf die in größerem Maßstabe gegebenen Nachbildungen dieses Werkes verwiesen werden. Demselben sind die nachfolgenden Figuren mit Genehmigung der Verlagsbuchhandlung E. Wasmuth entlehnt, ausgenommen das auf einer Originalaufnahme beruhende Denkmal in Oberwesel.

²⁾ Die Hans Backofen als Meister nennende Urkunde zuerst bekanntgemacht bei Battenberg, *Die alte und neue St. Peterskirche*, 1895.

³⁾ Zu meiner Überraschung ist noch in der jüngsten Schrift über Wimpfen (R. Kautzsch, *Die Kunstdenkmäler in Wimpfen am Neckar* 1907) die Urheberschaft Backofens übersehen; mir erscheint sie über jeden Zweifel einleuchtend.



Abb. 1
Denkmal des Kurfürsten Uriel von Gemmingen. Untere Hälfte
Dom zu Mainz

gekommen, so würde die Datierung peinliche Unsicherheit verursachen; meistens wohl würde man sie beträchtlich jünger einschätzen, als sie sind.

Mit der Nachforschung nach bisher unerkannten Werken Backofens werden wir naturgemäß zuerst in Mainz beginnen. Im dortigen Dome steht die stolzeste Reihe von Grabdenkmälern, vom XIII. Jahrhundert ab, die Deutschland besitzt. Drei von ihnen könnten nach ihrer Zeitstellung für Backofen in Frage kommen: das Denkmal Bertholds von Henneberg (gest. 1504), das Jakobs von Liebenstein (gest. 1508), das Uriels von Gemmingen (gest. 1514). Zunächst mag uns das letztere allein beschäftigen, da es zeitlich in der Mitte zwischen den großen Kreuzigungen liegt und etwaige Berührungspunkte am deutlichsten erkennen lassen müßte (Abb. 1).

Fragen wir, was uns am Gemmingendenkmal, gemessen an dem Gleichzeitigen und unmittelbar Vorangehenden in der deutschen Plastik, als besonders bezeichnend erscheint, so werden wir sagen: die intensive malerische Empfindungsweise. Sie ist in der deutschen Plastik dieser Zeit nicht neu überhaupt. Denken wir unter verwandten Aufgaben etwa an Riemenschneiders Bischofsgräber im Dom zu Würzburg oder an Pauerleins Hohen-

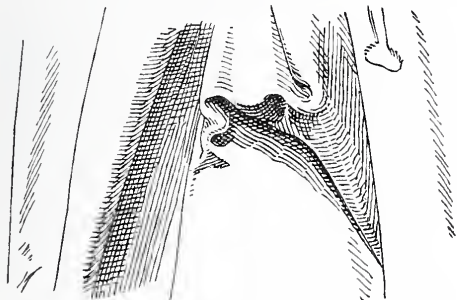


Abb. 2
Von der Kreuzigungsgruppe des Peterskirchhofes in Frankfurt

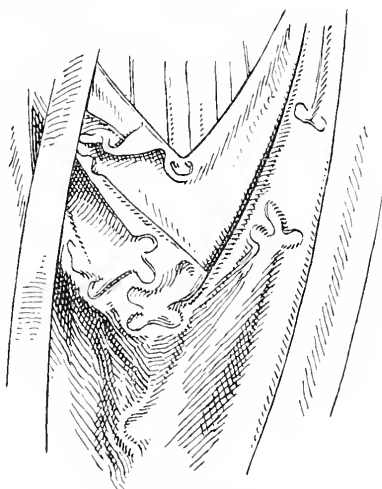


Abb. 3
Vom Guttensteinenkmal in Oberwesel

zollerndenkmal in Augsburg und sein Reichenaudenkmal in Eichstätt, so sind auch diese gewiß malerisch zu nennen. Aber um wieviel geht darin das Mainzer Denkmal über sie hinaus in der Einheitlichkeit wie in der Kraft der Ausdrucksmittel. Was malerischer Stil in der Plastik sei, brauche ich hier nicht weitläufig zu erörtern. Er kann verschiedenes bedeuten. Unter anderem ist er eines der wirksamsten Mittel, um den Eindruck des Bewegten hervorzurufen. Sofort fällt, unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, die tiefe innere Verwandtschaft des Gemmingendenkmals mit den Kreuzigungsgruppen ins Auge. Bei den letzteren ist schon die Gesamtkomposition in ihrem Figurenreichtum aus einer entschiedenst malerischen Tendenz hervorgegangen. Man hatte wohl schon früher die drei Kreuze nebeneinandergestellt oder aber Maria Magdalena zu den althergebrachten Gestalten der Mutter und des Jüngers hinzugesellt; aber beide Motive vereinigt nur in Reliefs oder Altarschreinsgruppen. Indem Backofen diese Anordnung auf die Freigruppe übertrug, gewann er die Möglichkeit zu einer für die Plastik neuen Steigerung der Affekte. Im Vergleich zu der Darstellungsweise des XIII. und XIV. Jahrhunderts sind dabei die Rollen umgekehrt. Dort der Gekreuzigte in gliederverrenkender Todesqual, Maria und Johannes in feierlich gemessener Trauergebärde. Hier Christus

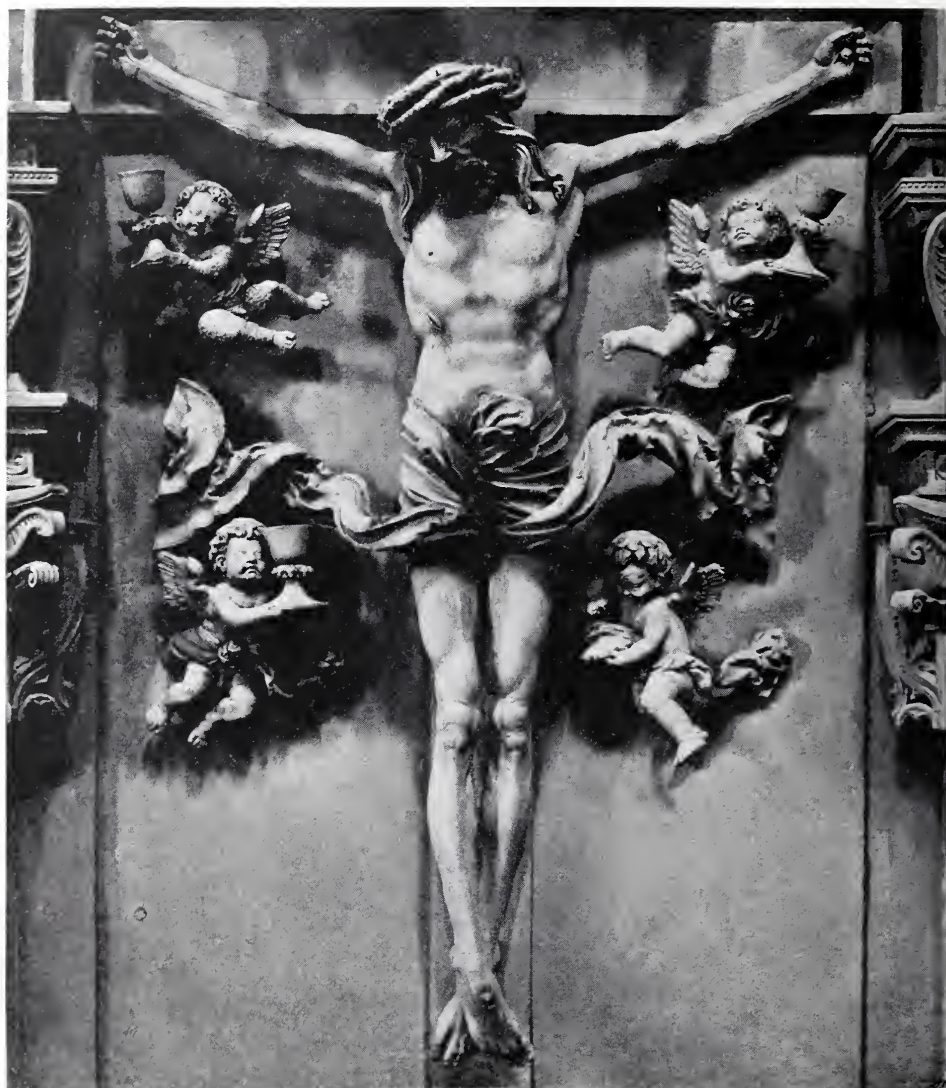


Abb. 4
Vom Gemmingendenkmal
Mainz

strack und gerade, er allein in Ruhe, um ihn her die Aufregung. Es ist der Gegensatz des Andachtbildes, das unmittelbar auf Gefühlserregung des Beschauers hinzielt, und der in sich geschlossenen dramatischen Szene.

Die Darstellung auf dem Grabmal ist ihrem Gegenstande nach undramatisch. Der Kurfürst kniet in ritueller Andacht vor dem Kreuze, neben ihm stehen zwei heilige Bischöfe (Martin und Bonifaz?) als Patrone¹⁾. Und doch werden wir alles eher als

¹⁾ Der von der Mitte des XVI. Jahrhunderts ab so überaus beliebte Gegenstand war damals ungewöhnlich. Er scheint aus der Malerei auf dem Wege durch das Votivrelief in die Grabmalplastik eingedrungen zu sein. (Vgl. in Mainz das nach 1485 ausgeführte Relief im

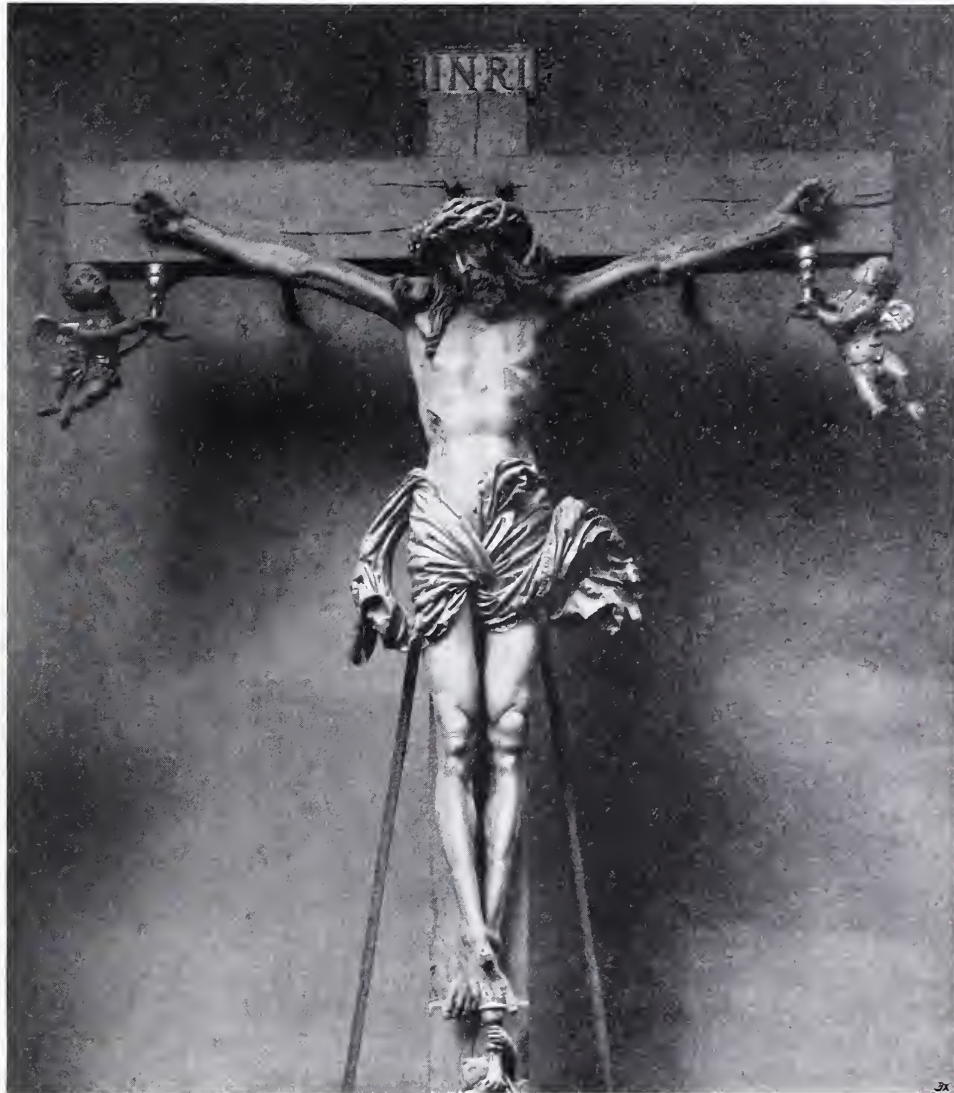


Abb. 5
Von der Kreuzigungsgruppe bei St. Ignazius
Mainz

feierliche Ruhe auf uns übergehen fühlen. Die Heiligen sind ins Heroische gesteigert, in weiser Gegensätzlichkeit zu der dem Alltäglichen sich nähernden, immer noch würdevollen Bildung des Kurfürsten. Wie sie ihre Bücher, ihre Krummstäbe greifen, den Knieenden empfehlend vorschieben, das sind nur leichte Aktionen, aber so ausgeführt, daß sie an eine gewaltige latente Kraft denken lassen. Wie von kurzen, heftigen

Kreuzgang von St. Stephan, D. u. B. 15. Jh. Taf. 55.) Das früheste künstlerisch bedeutende Beispiel, an das ich mich erinnern kann, ist das große Hohenzollerndenkmäl von 1505 im Dom zu Augsburg. Besteller des Gemmingendenkmals war Albrecht von Brandenburg. Also ein auf die Stellung des Programms einwirkender persönlicher Zusammenhang wohl möglich.

Windstößen die schweren Gewandfalten durcheinander geworfen; schwarze Schattenflecken rasch mit fahigen Lichtern wechselnd; kühn zerklüftet die mächtigen Häupter der Bischöfe; endlich der den Sterbenden am Kreuze wehklagend umflatternde Schwarm der Engel. Den Frankfurter Kreuzigungen fehlen die Engel, auf der Mainzer sind sie da, in dreister Grenzverletzung des der Plastik Zukömmlichen. Dann ist noch eine Spezialität in der Gewandbehandlung zu beachten. Sie ist auf der ersten Frankfurter Kreuzigung noch nicht sehr ausgeprägt, schärfer auf der zweiten, zunehmend auf dem Gemmingendenkmal, ein wenig schon manieristisch an dem posthumen Werk bei St. Ignazius. Diese Eigentümlichkeit besteht darin, daß der Rücken eines Faltenzuges an einigen Stellen in zitternde, kräuselnde Bewegung gerät und daß beim Zusammenstoß zweier Faltenzüge ein mehrfach geteilter Knick in Kleeblattform entsteht. Auf Seite 141 (Abb. 2) ein Beispiel von der Maria der zweiten Frankfurter Kreuzigung, womit man etwa den Mantel Gemmingens vergleichen wolle. Etwas dieser Behandlungsweise Ähnliches findet sich zuerst bei Dürer, schon in der Apokalypse und der großen Passion; bei den Bildhauern kommt es nach 1520 sehr in Mode; vorher habe ich es nirgends als in dem uns eben beschäftigenden Denkmälerkreis gefunden.

Meines Erachtens kann schon an diesem Punkte der Untersuchung als Urheber des Gemmingendenkmals mit Bestimmtheit *Backofen* genannt werden. Abschließende Bestätigung bringt der Vergleich der Kreuzifixe: sie sind alle vier so gut wie identisch. Man nehme selbst eine so geringfügige Einzelheit, wie am Lententuch den in der Richtung auf den Nabel nach oben gezogenen Bausch (Abb. 4 und 5).

Erst das Gemmingendenkmal gibt von der Kunst Backofens einen vollen Begriff. Es zeigt, verglichen mit den Kreuzigungen, innerhalb der Stilgleichheit die höhere Frische und Unmittelbarkeit. Gerade die beiden urkundlich beglaubigten Stücke, die zweite Frankfurter Kreuzigung und die Mainzer, sehen am meisten nach Gesellenhand aus, was bei dem letzteren nach der Art der Entstehung auch an sich wahrscheinlich ist. Backofen wird Modellskizzen hinterlassen haben, die Ausführung folgte nach seinem Tode.

Derselbe Meister, aus dessen Hand das Gemmingendenkmal hervorgegangen ist, hat auch das *Jakobs von Liebenstein*¹⁾ geschaffen (Abb. 6). Die Verschiedenheit des Gegenstandes macht den Vergleich nicht ganz leicht. Zwar glaube ich, wenn ich eine tiefe geistige Verwandtschaft erkenne, daß ich mit diesem Eindruck nicht allein bleiben werde. Aber wir fühlen uns gegen Argumente dieser Art mit Recht zur Behutsamkeit verpflichtet und verlangen nach derberen Beweisen. Sie können gegeben werden. — Man betrachte *zuerst* in dem die Hauptgestalt umgebenden Rahmenwerk die Konsölichen unter den Statuetten. Sie haben Renaissanceornament, und es ist genau dasselbe wie am Gemmingendenkmal. Nur daß es an dem jüngeren Werk nicht mehr, wie hier, bloß verstoßen eingeschoben wird, sondern mit Zuversicht sich ausbreitet. Nirgends in Mainz und in einem weiten Umkreise um Mainz ist in so frühen Jahren sonst eine Spur von Nachahmung der Italiener zu bemerken. — Man betrachte *zweitens* den Krummstab in der Hand des Kirchenfürsten mit dem höchst individuell behandelten Blattwerk; er wiederholt sich im kleinen bei den Bischofsstatuetten des Rahmenwerks, er wiederholt sich im großen bei den Patronen Gemmingens, fünfmal dasselbe Modell ohne Veränderung. Offenbar hatte Backofen keine kunstgewerblichen Interessen, es genügte ihm, seine Erfindungsgabe einmal angestrengt zu haben, dies für allemal²⁾. — Man beachte

¹⁾ D. und B. Taf. 5.

²⁾ Als Gegenbeispiel *Riemenschneider*, der die Krummstäbe stets variiert, während ihre Träger über einen gleichförmigen Typus nicht hinauskommen.



Abb. 6
Denkmal des Kurfürsten Jakob von Liebenstein
Dom zu Mainz

drittens die nackten Flügelknaben. Sie stammen sichtlich vom italienischen Putto, der bekanntlich das Erste ist, was die Deutschen sich aus dem Formenvorrat der Renaissance aneignen, vereinzelt schon vor 1500. Auf dem Gemmingendenkmal wimmelt es von Putten, und sie zeigen eine so ausgeprägte persönliche Auffassung des nackten Kinderkörpers, daß man meint, allein aus ihnen müsse der Meister wiedererkannt werden können. Und in der Tat nun: die (antike!) Inschrifttafel zu Füßen Liebensteins wird von zwei Putten aus derselben Familie getragen! Der Naturalismus des XV. Jahrhunderts im Norden war in der Bildung des Kindeskörpers — es handelt sich noch wesentlich um das Christkind — von anfänglicher Magerkeit und Häßlichkeit nach und nach zu einer immer noch lebenswahren, aber sehr anmutigen Darstellung der weichen und unfertigen Form gelangt. Der Renaissanceputto der Deutschen erwächst nicht aus der Naturbeobachtung, er wird nach einem Schema geformt. Beachten wir nun, wie Backofen demselben in seiner Weise Leben einflößt: pralle Muskeln, gespannte Haut, grobe Füße, ältliche, seltsam verkniffene Gesichter; kurz, das Gegenteil von kindlicher Weichheit und Zartheit.

Ich nannte oben als drittes Kurfürstendenkmal (Abb. 8), das nach seiner Zeitstellung noch für Backofen in Frage kommen könnte, dasjenige *Bertholds von Henneberg* (gest. 1504). Dieses gilt nun freilich seit geraumer Zeit für eine »unverkennbare« Arbeit Tilmann Riemenschneiders. Die Attribution scheint von Fr. Schneider herzurühren; Bode¹⁾ hat ihr allgemeine Anerkennung verschafft²⁾. Die von mir veröffentlichten großen Photographien gestatten genauen Vergleich mit den zwei sachlich und zeitlich zunächst in Betracht kommenden authentischen Arbeiten Riemenschneiders, den Denkmälern des Fürstbischofs Scherenberg (etwa 1498) und des Fürstbischofs Bibra (etwa 1519) im Dom zu Würzburg (Abb. 7 und 9). Zeitlich steht das Hennebergdenkmal zwischen diesen in der Mitte. Legen wir in dieser Folge die Abbildungen nebeneinander, wie springt da sofort das Mainzer Denkmal aus der Reihe heraus. Die beiden Würzburger, obgleich durch 20 Jahre voneinander getrennt, weichen nur im Rahmenwerk (hier allerdings erheblich) voneinander ab; in den Hauptfiguren volle Übereinstimmung der Empfindung wie der Durchbildung; Riemenschneiders plastischer Stil ist in einem Stadium der Unveränderlichkeit angelangt³⁾. Dagegen auf dem Mainzer wieviel energischer der Rhythmus, wieviel malerischer die Gruppierung der Massen. Quer durch die Höhenentwicklung dreimal tiefe Schattenakzente. So nervige Greifhände als die, mit denen Kurfürst Berthold sein Gebetbuch umspannt, sucht man bei Riemenschneider überall umsonst. Und nun der uns schon wohlbekannte Bischofsstab⁴⁾ in drei Exemplaren, wenn man die Statuetten des Rahmenwerks hinzunimmt, und die ebenso wohlbekannten Putten! Backofen hat es uns wirklich nicht schwer gemacht, ihn zu erkennen⁵⁾.

1) Geschichte der deutschen Plastik S. 213.

2) So auch noch die Unterschrift zu D. und B. Taf. 24.

3) Nach meiner Überzeugung rührt übrigens am Bibradenkmal auch nur die Hauptfigur nebst den zwei kleinen Heiligen unmittelbar von Riemenschneider her, die zum erstenmal in dieser Werkstatt renaissancemäßig durchgeführte Architektur und die Putten von einem jüngeren Gehilfen.

4) Die Platte des eigentlichen Grabes ist noch erhalten. Sie gibt noch einmal die Bildnisfigur des Verstorbenen. Aber ganz deutlich nicht von Backofens Hand. Und sogleich hat auch der Hirtenstab ein ganz anderes, spätgotisches Gepräge.

5) Trotzdem war die bisherige Zuschreibung an Riemenschneider, wie mich dünkt, nicht ganz auf falscher Fährte. Wenn ich mich frage, aus welcher Schule wohl Backofen hervorgegangen sein möchte, so weiß ich keine zu nennen, die besser dazu paßte als die unter-

Schließlich erwähne ich, als den drei Denkmälern des Mainzer Domes gemeinsam, die gegen das Gotische prinzipiell neue Auffassung des Verhältnisses von Körper und Gewand. Alle gotischen Gestalten, auch die spätesten und freiesten, wie die Riemen-schneiders, sind und bleiben Draperiefiguren, d. h. die Gewandung ist das Maßgebende für den Eindruck, und der Körper verschwindet hinter ihr, wie etwas vergleichsweise Wesenloses; jedenfalls ist sie das, was in der Phantasie des Künstlers zuerst Gestalt gewinnt. Backofen ist der erste deutsche Plastiker, der den Körper zuvor fühlt, der ihn als das Bedingende, und das Gewand, wie reich immer, als das Bedingte darstellt. Im Henneberg rüttelt er noch an der alten Schranke; im Liebenstein ist sie gefallen. In heiterer Sicherheit steht der Kirchenfürst da, in vollkommen natürlicher, freier, dem Beschauer faßlich gemachter Gewichtsausgleichung der Teile. Seit langer Zeit zum erstenmal eine deutsche Arbeit ohne jeglichen Rest von Spießbürgerlichkeit. Und schließlich, im Gemmingendenkmal, der Schritt ins Heroische.

* *

Was ich über Backofen gesagt habe, wird manchem Leser so geklungen haben, als müsse nun der Schlußsatz lauten: Backofen war der erste Renaissancebildhauer in Deutschland. Ihn als solchen zu proklamieren, ist meine Absicht nicht. Wo ist aber dann sein Platz in der Stilbewegung seiner Zeit? Wir treten mit dieser Frage auf ein Gebiet peinlichster Unsicherheit der Grundbegriffe. Es wird mir nicht möglich sein, meine Meinung über Backofen zu begründen, wenn ich nicht zuvor meine Stellung zu diesen Grundbegriffen formuliert habe. — Was ist Renaissance? Was ist Spätgotik? Die eine Frage ist von der andern nicht zu lösen. Es gibt unerschrockene Pragmatiker, welche alles, was man früher Spätgotik nannte, jetzt zur Renaissance schlagen wollen; es gibt andere, in deren Augen noch das ganze XVI. Jahrhundert von Spätgotik erfüllt ist, wenn auch unter einer Renaissanceverkleidung. Ich kann mich weder zu den einen noch zu den andern halten. Der Erbfehler ist, daß man über die einzige Alternative nicht hinauskommt. Ich finde im XV. wie im XVI. Jahrhundert Erscheinungen, und zwar in zusammenhängender Reihe, die ohne Gewalttätigkeit oder Gedankenlosigkeit, weder aus dem Stilprinzip der Gotik noch aus dem der Renaissance erklärt werden können. Sie bedeuten ein *drittes*. Es begleitet und modifiziert die letzte Phase der Gotik, es begleitet und modifiziert erst recht die Renaissance, es führt in gerader Linie zum Barock. Und von diesem Endpunkt aus fällt, wie mich dünkt, ein helleres Licht über den inneren Zusammenhang der Dinge. Die entscheidende Zäsur in der Geschichte der nordischen Baukunst — das ist auch meine Meinung — liegt nicht erst im XVI., sondern schon im XV. Jahrhundert. Unter der Hülle absterbender, aus ihrem Organismus gelöster Formeln regt sich ein starkes neues Leben. Aber man verkennt völlig das Gesetz desselben, wenn man es für wesensverwandt mit derjenigen Kunst auffaßt, deren Achse zwischen Brunelleschi und Bramante liegt und die allein Renaissance heißen darf; es ist wesensverwandt mit dem Barock. Entschließt man sich, unter »Barock«, wozu die Ansätze auch schon mehrfach gemacht sind¹⁾, nicht mehr bloß einen historisch bestimmten Stil zu verstehen, sondern erkennt man darin ein allgemeineres Stilprinzip, das, ein

fränkische. Auch ein äußerlicher Umstand scheint dies hypothetisch zu bestätigen. Sein Geburtsort war, laut der Testamentsinschrift, Sulzbach. Es gibt in Deutschland zwar ein halbes Dutzend Orte dieses Namens. Aber nur einer steht in näherer Beziehung zu Mainz: das Sulzbach bei Aschaffenburg, auf kurfürstlichem Territorium gelegen.

¹⁾ Z. B. Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst II, S. 190.



Abb. 7
Denkmal Scherenberg
Dom zu Würzburg

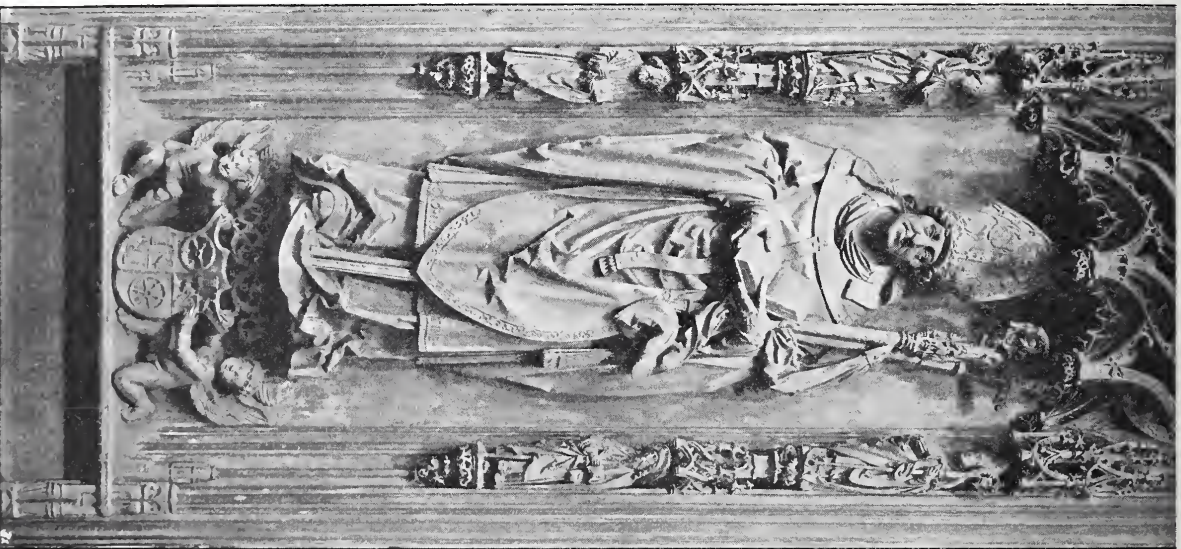


Abb. 8
Denkmal Henneberg
Dom zu Mainz

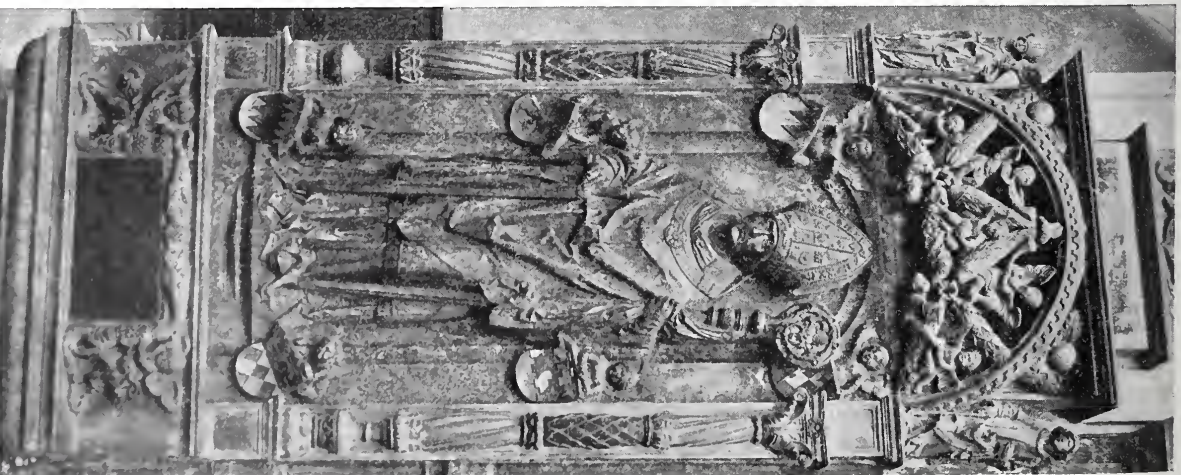


Abb. 9
Denkmal Bibra
Dom zu Würzburg

eigenes Formensystem entbehrend, eines jeden historischen Stils sich bemächtigen kann, so wird der Begriff erst fruchtbar. Nach meiner Auffassung sind Renaissance und Barock sich nicht gefolgt, sie gehen von Anfang an nebeneinander her und scheiden die nachmittelalterliche Kunstwelt so: Renaissance ist, im Bunde mit der nach ihr genannten Kultur, der Stil Italiens; Barock ist das spontane neuzeitliche Produkt derselben nordischen Völker, die im Mittelalter den romanischen und gotischen Stil geschaffen hatten. Gleichwie die späte Gotik Italiens latente Renaissance ist, so ist die späte Gotik der Germanen latentes Barock. Im XVI. Jahrhundert in Deutschland begegnen sich beide. Man rede nicht länger von spätgotischer Rückständigkeit als dem Hindernis eines reineren Verständnisses der Renaissance: was der Renaissance in den Weg trat, war nicht die tote Gotik, sondern das sehr lebendige Barock. Die echte Renaissance hat es in Deutschland nur zu vorübergehenden und auch da nur zu halben Siegen gebracht. Kongenial wurde sie den Deutschen erst, wenn sie sich mit dem Barock verbündete. Dies geschah schon bei den ersten Versuchen der Annäherung an die Welschen; man nehme als Beispiele die Hofgalerie in der Bischofsresidenz zu Freising, den Domkreuzgang in Regensburg, den St. Kiliansturm in Heilbronn und die ganze Reihe der ersten sogenannten Renaissancegrabmäler. Wie sind hier mit sicherem Instinkt alle barocken Elemente der oberitalienischen Frührenaissance herausgefunden. Daneben blieb ein wirklicher Renaissanceanbau, wie die Residenz in Landshut, ganz ohne Wirkung.

Nach dieser Zwischenbemerkung dürfen wir zu Backofen zurückkehren. Die Frage, wo sein stilgeschichtlicher Platz sei, beantwortet sich nun von selbst. Es ist genau der Punkt, wo Spätgotik und Barock sich die Hand reichen — an der Renaissance vorbei. Ich sage das, trotzdem Backofen einer der allerersten ist, der, nach Ausweis seiner Ornamentik, mit der italienischen Kunst Fühlung gesucht hat¹⁾. Die einzige Wirkung derselben auf ihn ist die, daß er noch schneller das letzte welke Herbstlaub der Gotik von seinem frischen Saftes vollen Stamme abschüttelt.

Wie es aussieht, wenn Deutsche dieser Zeit ihr Verhältnis zur Renaissance positiv nehmen, zeigt der Altersstil Peter Vischers und der seiner Söhne: sie nehmen, soweit sie es vermögen, die Richtung aufs Klassische. Vischer und Backofen sind nicht nur die stärksten Potenzen der deutschen Bildhauerkunst ihrer Zeit, sie sind auch deren äußerste Gegensätze. Nur einen Zeitgenossen gibt es, dem Backofen innerlich ganz nahe steht²⁾, der ist aber nicht unter den Bildhauern zu suchen: es ist *Matthias Grünewald*. Zu erörtern, ob es der deutschen Kunst nicht besser gewesen wäre, sie hätte sich niemals mit der Renaissance eingelassen, ist müßig. Denn es war nach der historischen Lage eine Notwendigkeit. Wirklich wichtig ist aber, festzustellen, was die deutsche Kunst *vor* der Dazwischenkunft der Renaissance war. Hier werden immer Grünewald und Backofen die Hauptzeugen sein.

* * *

¹⁾ Bezeichnend für Backofens Stellung zur Renaissance sind die am Sockel des Gemmingendenkmals, zu beiden Seiten der Inschrifttafel, mit großer Willkür eingeschalteten Kapitelle. Ihnen liegt nicht ein Muster aus der italienischen Renaissance, sondern eines aus der spätesten Antike, noch wahrscheinlicher ein karolingisches, zugrunde. Einstreuung romanischer Formen kommt auch sonst im frühesten Stadium der deutschen Renaissance öfters vor; sie galten als Äquivalente der Renaissance.

²⁾ Und auch äußerlich: sie dienten demselben Herrn, Albrecht von Brandenburg. Daß sie nicht unwahrscheinlich auch nahe Landsleute waren, wurde oben besprochen, worauf ich aber kein Gewicht legen will.



Abb. 10
Epitaph des Kanonikus Lutern
Liebfrauenkirche in Oberwesel

Sollte es unmöglich sein, den Weg, den Backofens Entwicklung durchgemacht hat, noch auf einem früheren Punkt vom Dunkel zu befreien? Hennebergs nächster Vorgänger im Kurfürstentum war Adalbert von Sachsen. Er starb nach kaum zweijähriger Regierung 1484. Sein Denkmal¹⁾, zu den schönsten des Domes gehörig, ist aber, nach seinem Stilcharakter, mindestens 20 Jahre später erst ausgeführt. Es zeigt mit keinem anderen des Domes Verwandtschaft. Ich glaube eine Spur gefunden zu haben, die in die Augsburger Schule führt, möchte aber vor einer Nachprüfung Bestimmteres nicht sagen. Hier ist also für Backofen nichts weiter zu gewinnen, so schien es mir, bis ich noch einen Schritt zurücktat und das Denkmal des 1482 verstorbenen Dieter von Isenburg ins Auge faßte²⁾. Daß Adalbert so spät zu seinem Denkmal kam, deutet doch wohl darauf, daß bei seinem Tode ein genügend qualifizierter Bildhauer in Mainz nicht zu finden war. Mir scheint dasselbe schon beim Isenburger der Fall gewesen zu sein. Die Charakteristik ist mir für 1482 zu frei, der Vortrag zu flüchtig. Und betrachte ich die Hände, das Haar, die Modellierung des Kopfes in scharf abgegrenzten Flächen, so glaube ich immer mehr, eine Vorstufe des Gemmingendenkmals zu erkennen. Beweisen kann ich es freilich nicht und will abwarten, ob man mir zustimmt. Viel leichter wird es voraussichtlich sein, Backofen in seinen Gehilfen und Nachfolgern zu erkennen.

Die umfassende Tätigkeit, die wir für die letzten 15 Lebensjahre Backofens nachweisen konnten, hat eine mit tüchtigen Gesellen reich besetzte Werkstatt zur Voraussetzung. Schon um dieses äußeren Umstandes willen kann Backofens Einfluß auf die zeitgenössische Kunst kein geringer gewesen sein. Aber mit der Ausbreitung naturgemäß auch Verflachung und Mischung. Ich nenne im folgenden einige Arbeiten, bei denen der Zusammenhang mit dem Meister unzweideutig und noch aus erster Hand ist.

In Mainz selbst, und zwar im Dom, das Votivrelief³⁾ des Scholastikus *Dietrich von Zobel*, errichtet 1526. Breite Renaissancekonsole, kein Rahmenwerk. Thomas kniet vor dem Auferstandenen. Der Mantelzipfel des letzteren von einem schwebenden Putto in die Luft gehoben. Ein zweiter, auf der Mandoline klimpernd, hinter Thomas. Die phantastisch verwegene Komposition könnte noch auf Backofen selbst zurückgehen. Die Bildung der Putten und das Ornament lassen einen jüngeren Künstler erkennen, der in die Renaissance schon tiefer eingedrungen ist als der Meister. Der Kopf Christi unverkennbar inspiriert von dem großartigen romanischen Weltenrichter aus der Schule des Naumburger Meisters (jetzt über dem Ostportal).

Noch unveränderter ist Backofens Art in zwei hervorragend schönen Bildnisepitaphen der Liebfrauenkirche in Oberwesel. Das ältere desselben ist für mich unzweifelhaft sogar ein eigenhändiges Werk Backofens. Ich meine das Epitaph des 1515 verstorbenen Kanonikus *Petrus Lutern* (Abb. 10). Alle Qualitäten der Mainzer Kurfürstengräber kehren gleichartig und gleichwertig wieder. Die beistehende Abbildung, falls sie nicht zu klein ist, wird ohne weiteres überzeugen. Zweitens das *Gutensteinische Doppelepitaph* gleich nach 1520. Die Anlehnung an Backofen sehr ausgeprägt (s. die Faltenmotive Abb. 3); aber die weichere Anmut des Ganzen verbietet, wie schon das Datum, an den Meister selbst zu denken.

¹⁾ D. und B. 16. Jh. Taf. 2.

²⁾ D. und B. 15. Jh. Taf. 45.

³⁾ D. und B. 16. Jh. Taf. 10.



Abb. 11
Apostel im Dom zu Halle

Die große Statuenfolge an den Hochwänden des Domes zu Halle a. S., Christus und die Apostel (Abb. 11). Einen Schüler Backofens hier zu finden, hat nichts Überraschendes. Denn der Bauherr war der Kurfürst von Mainz, Albrecht von Brandenburg. Die Kirche ist sehr schnell zu Ende gebaut, 1520—1523; die Ausstattung trägt die Daten der nächsten Jahre. Hände, Gewandstil, dekoratives Beiwerk lassen keinen Zweifel über die Herkunft. Ich würde nicht widersprechen, wenn man denselben Schüler wiedererkennen wollte, der die Kreuzigung bei St. Ignatius nach des Meisters Tode auszuführen bestimmt wurde.

Backofensche Anklänge bei Bildschnitzern fand ich auf dem (irrig Riemenschneider zugeschriebenen) Marienaltar der Jakobskirche in Rothenburg o. T. und auf dem Altar mit dem Schutzmantelbilde im Münster zu Freiburg von 1526¹⁾. Doch ist hier der Abstand schon größer, und es wird zur Vorsicht im Urteil zu raten sein.

Die umfangreichste auswärtige Arbeit der Werkstatt vermute ich in Speier. Sie schmückte den Kreuzgang des Domes und ist mit diesem untergegangen. Unter den spärlichen Trümmern von Bildwerken, die jetzt an der Außenwand des südlichen Seitenschiffes eingemauert sind, befinden sich zwei Pilaster von einem zerstörten Epitaph, welche, bis auf einige geringfügige Auslassungen, sich als genaue Abschriften der Pilaster am Mainzer Gemmingendenkmal erweisen. Selbst die Wappenschilder sind strikt kopiert. Die Tätigkeit der Backofenschen Werkstatt in Speier ist also gesichert. Aus Urkunden erfahren wir aber noch anderes²⁾. In der Mitte des Kreuzgangs stand der größte und merkwürdigste aller deutschen Ölberge. Zentral disponiert, unter einer offenen sechseckigen Halle. Den ersten Auftrag hatte Hans von Heilbronn erhalten, der aber die Speierer in Stich ließ. Wirklich ausgeführt ist er von einem *Lorenz von Mainz*. Die Kombination mit der obigen Feststellung ergibt sich von selbst. Die auf der Bibliothek in Göttingen erhaltenen Zeichnungen³⁾ des XVII. Jahrhunderts zeigen eine aufs höchste malerische Komposition; stilistische Einzelheiten lassen sie natürlich nicht erkennen.

¹⁾ D. und B. 16. Jh. Taf. 11.

²⁾ Schwarzenberg, *Der Dom zu Speier II* (1902), S. 465.

³⁾ Reproduziert in der *Zeitschr. f. bild. Kunst* 1897, S. 30 und in den *Baudenkmalern der Pfalz IV*, 1898.

NOTIZ

Die Bruegel-Zeichnung, die annähernd in der Größe der Originale reproduziert ist, war unbekannt — abgesehen von einer Notiz im Kataloge der Crozat-Sammlung¹⁾ —, bis daß sie — kürzlich — aus englischem Privatbesitz auftauchte und als Geschenk des Herrn Benoît Oppenheim in das Berliner Kupferstichkabinett gelangte. In der großen Zahl der erhaltenen Zeichnungen des Meisters nimmt sie eine außerordentliche Stelle ein, da sie an Umfang, Sorgfalt der Durchbildung und Reichtum des Inhalts alles sonst Bekannte zu überragen scheint. Das Blatt ist 30,8 cm hoch und 45,4 cm breit, entspricht in der Größe ziemlich genau dem gegensinnigen Kupferstiche, der danach ausgeführt worden und mit der Adresse H. Cocks erschienen ist²⁾. Der Stecher hat nichts hinzugefügt, hat nicht übersetzt, sondern die Vorlage Linie für Linie, Punkt für Punkt auf die Platte gebracht. Bruegel hat es dem Stecher leicht gemacht, hat ihm die Arbeit vorweggenommen.

Während der Stich die Inschrift *Brueghel invē* zeigt, ist die Zeichnung signiert: *Brueghel 1558*. V. Bastelaer, der dieses Datum in seiner kenntnisreichen Zusammenstellung aus dem Crozat-Katalog zitiert, äußert sich mit Genugtuung darüber, daß die merkwürdige Komposition somit datiert sei. Leider bereitet das Original gerade in diesem Punkte — nur in diesem Punkte — eine Enttäuschung. Wir dürfen auf die inschriftliche Datierung nicht allzufest bauen. Die Signatur mit dem Datum erscheint zweifelhaft. Die Schreibweise des Namens mag hingehen. Zwar hat der Meister sich gewöhnlich Bruegel geschrieben; es fehlt aber nicht ganz an Ausnahmen, und gerade eine aus dem Jahre 1558 datierte Zeichnung der Albertina zeigt die Namensform *Brueghel* anscheinend von des Meisters Hand. Farbe und Strich der Schrift aber auf unserem Blatte befriedigen nicht ganz. Vielleicht ist die Schrift an die Stelle einer gleichlautenden echten Inschrift getreten.

Nach dem Stile zu urteilen, ist die Entstehungszeit 1558 wohl glaubhaft. Bruegels Tätigkeit, soweit sie sichtbar geworden ist, füllt mit ihrem Reichtum die Spanne von 1552 bis 1569, und diese Zeit zerfällt in zwei Abschnitte, da die Gemälde mit ihren Daten zwischen 1559 und 1569 liegen, aus den früheren Jahren aber nur Zeichnungen bekannt sind. Das Vorwärtsschreiten des Meisters ist deutlich zu beobachten. Die früheren Arbeiten sind allzu sachlich oder allzu kleinlich, mit Einzelheiten überlastet und unklar in der Anordnung. Aus der Phantasterei der frühen Kompositionen ent-

¹⁾ Description sommaire des dessins des Grands maîtres . . . du Cabinet de Feu M. Crozat . . . par Mariette, Paris 1741, p. 105, Nr. 904: Onze dessins du voeux Breughel dont surfait en 1558 est le Chimiste qui cherche la pierre philosophale. Dessin très fini qui a servi à la gravure qui en été faite; le reste sont des Paysages.

²⁾ René van Bastelaer et Georges H. de Loo, Peter Bruegel l'ancien, Brüssel, van Oest, 1907 — Van Bastelaer les estampes de Peter Bruegel l'ancien No. 197.

wickelt sich der Meister zu der Größe, Naturwahrheit und Einfachheit des Wiener Bauerntanzes und der Wiener Bauernhochzeit.

Unsere Zeichnung steht an mittlerer Stelle auf dem Wege, den der Meister zurücklegt. Die Erzählung ist in ihrer beißenden Schärfe volkstümlich und eindringlich. Die Klarheit der Raumwirkung leidet noch etwas unter der Fülle der Details. Der Meister konnte sich nicht genug tun. Wir glauben die Wüstheit dieser Wirtschaft, in der der Wahn des Alchimisten haust, mit allen Sinnen zu spüren. Ein wenig Verzerrung aus Boschs Hexenküche mischt sich noch der humoristischen Naturbeobachtung bei. Am reifsten erscheint der Meister in der Hintergrundszene, wo die Familie des Alchimisten sich ins Spital rettet. Hier sind die Bewegungen im Flusse mit jener genialen Sicherheit erfaßt, die uns vor den Wiener Bildern zur Bewunderung hinreißt.

Das Gemälde dieser Komposition, im Besitze von Max Rooses zu Antwerpen¹⁾, ist gewiß eine Kopie nach dem Stich, es ist gleichseitig dem Stiche, nicht der Zeichnung.

¹⁾ Max Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens, Deutsche Ausgabe S. 77.



PIFER B

IR ALCH

ZEICHNUNG A. K. KUN



JE EL
M T
ERSCHKABINETT

BERNAERT VAN ORLEY

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

IV. ORLEYS TÄTIGKEIT VON 1526 BIS 1540

In Carel van Manders dürftigem Berichte sind wenige Schöpfungen Orleys ausdrücklich erwähnt — eine davon übrigens mit Unrecht, da der Lukasaltar aus Mecheln, der jetzt in der Gemäldegalerie zu Prag bewahrt wird, von Jan Gossaert gemalt und signiert ist. Verhältnismäßig wortreich wird van Mander, da er auf die prachtvollen Vorlagen zu Bildwebereien zu sprechen kommt, die Orley für Frau Margarete und andere hohe Personen, auch für den Kaiser gezeichnet und gemalt habe. Dabei habe der Meister besondere Begabung und Geschicklichkeit bewährt, dafür sei er reichlich bezahlt worden.

Dieser Tätigkeit des Brüsseler Hofmalers erinnerte man sich um 1600 noch deutlich. »Unter anderem machte er«, erzählt van Mander, »für den Kaiser verschiedene Jagden, auf denen man die Waldungen und Örtlichkeiten bei Brüssel, wo diese Jagden abgehalten wurden, erblickte. Der Kaiser und andere Fürsten und Fürstinnen waren nach dem Leben dargestellt, und das Werk wurde aufs kostbarste gewebt. Kürzlich hat man auch nach dem Haag in Holland Seiner Exzellenz dem Grafen Moritz sechzehn (der Verfasser verbessert im Anhang: acht) von Bernardt sehr kunstreich gemalte Webkartons (tapijt-patroonen) gebracht. Jeder von ihnen zeigt einen Herrn oder eine Dame zu Pferde in Lebensgröße, in denen Mitglieder des Hauses Nassau nach der Natur wiedergegeben sind. (Aus der Verbesserung im Anhang geht hervor, daß auf jedem der acht Kartons zwei Reiterbildnisse zu sehen waren.) Die Kartons ließ Graf Moritz von dem geschickten Maler Hans Jordaens von Antwerpen, der in Delft wohnt, in Ölfarbe kopieren.«

Die beiden unzweideutig bezeichneten Schöpfungen sind erhalten oder mindestens nicht ganz verschwunden. Von den »Jagden« sind Zeichnungen, Entwürfe — nicht die Kartons in der Größe der Webereien — sowie die ausgeführten Tapeten im Louvre erhalten, und Entwürfe, wieder nicht die Webevorlagen, die van Mander im Haag gesehen zu haben scheint, sind von den Nassauischen Ahnen in 4 Blättern des Münchener Kupferstichkabinetts¹⁾ bewahrt.

Van Manders Angaben helfen uns bei der Bemühung, Orleys Tätigkeit auf diesem Gebiete abzugrenzen. Die Bildweberei, die zu Brüssel seit dem Anfang des XVI. Jahrhunderts reich blühte — wurden doch hier die sixtinischen Teppiche gewebt —, war

¹⁾ Ein 5. Blatt im Museum zu Rennes (gütige Mitteilung von Herrn Direktor Moes in Amsterdam).

die eigentliche Monumentalkunst der Niederlande. Sie war die luxuriöse Hofkunst und forderte besondere Tugenden von dem Maler: eine Art Gelehrsamkeit, Sinn für Historie, für Allegorie und Schlagfertigkeit im Komponieren. Liebhaber dieser Kunst waren vor allen anderen Fürstlichkeiten die burgundisch-österreichischen Herrschaften, von Karl dem Kühnen und der Statthalterin Margarete bis zu den spanischen Königen, die das reiche Erbe nicht nur wohl bewahrten, sondern auch durch Ankäufe vermehrten. Noch heute ist die Hauptmasse, ein unvergleichlicher Schatz, im Schlosse zu Madrid beieinander.

In der Literatur ist sehr viel in allgemeinen Wendungen die Rede von Orleys Tätigkeit auf dem Felde der Bildweberei. Es lag so nahe, ihm gerade von solchen



Abb. 41. Bernaert van Orley
München, Graphische Sammlung

Arbeiten viel zuzutrauen. Ein Hofmaler zu Brüssel, in der Zeit zwischen 1518 und 1540, mußte sich, auch wenn er minder gewandt, anpassungsfähig und für die Gattung begabt gewesen wäre als Orley, diesen Aufgaben hingeben. Urkundlich wird Orley als Zeuge genannt bei einer Vereinbarung zwischen der Statthalterin und Peter Panne-maker schon am 1. September 1520 in bezug auf die Ausführung von zwei Tapisserien mit Passionsszenen.

Wenn Orley, wie es den Anschein hat, im Dienste der Statthalterin auf dem Felde der Webekunst für einige Zeit der führende Meister war (vor ihm war es Jan Mostaert), wenn er den Renaissancestil, nicht nur in Ornamentik und Architektur, sondern auch in der Ordnung, der Gestaltung der Figuren sowie in der Auffassung einführte, so wächst er sehr erheblich an allgemeiner kunstgeschichtlicher Bedeutung, und seine Vorlagen sowie die nach seinen Zeichnungen hergestellten Tapisserien verdienen mindestens ebensoviel Beachtung wie seine Altarbilder und Bildnisse, jedenfalls mehr Beachtung, als sie bis jetzt gefunden haben.

Die Bildweberei hat ihren eigenen Stil, stellt bestimmte Forderungen an den Zeichner, legt ihm einen gewissen Zwang auf, entbindet ihn von anderen Forderungen, denen er in Tafelbildern zu entsprechen Mühe hat. Orley scheint sich besonders leicht in den Stil der Bildweberei gefunden zu haben. Das Beste, was er besaß, kam hier zur Geltung; die Mängel seiner Begabung wurden verschleiert. Im besonderen wandeln sich Kompositionsweise und Raumauffassung dem feinfühligem Zeichner, je nachdem er für ein Altarbild oder eine Weberei erfindet, gruppiert und zeichnet. Wenn auch die Konsequenz reiner Flächendekoration auf dieser Stilstufe in den Tapisserien ebensowenig wie in den Glasmalereien gewahrt wurde, so blieb der Wunsch,



Abb. 42. Bernaert van Orley
München, Graphische Sammlung

die Webefläche einigermaßen gleichmäßig mit Formen- und Farbenreichtum zu bedecken, dringlich genug und bestimmte die gestaltende Phantasie von Beginn.

Die Zahl der Webereien, die zwischen 1520 und 1540 in Brüssel ausgeführt wurden, ist groß. Viel davon ist erhalten. Die Hoffnung, daß die Stilkritik den Anteil Orleys abzugrenzen imstande sei, findet nicht nur in van Manders Text Nahrung. Wir besitzen einige von dem Meister signierte Entwürfe zu Webereien. Dennoch: man soll die Stilkritik nicht überspannen. In den ausgeführten Teppichen erscheint der Charakter des ersten Zeichners abgeschwächt und verfälscht. Seine Formensprache ist einmal, unter Umständen zweimal übersetzt und dabei entstellt worden, zweimal in dem Falle, daß der große Karton nach dem kleinen Entwurf von einem Kopisten hergestellt wurde. Vielleicht führte Orley in einigen Fällen den großen Karton selbst aus, in anderen nicht. In allen Fällen aber griff der Weber lockernd, verwischend, abschleifend in die Zeichnung ein, mochte er noch so treu und unterwürfig der Vorlage folgen.

Vergegenwärtigen wir uns die verschiedenen Möglichkeiten bei der Entstehung der Webereien, das Mitwirken so vieler Hände, so sinkt die Hoffnung auf scharfe Abgrenzung des Orleyschen Anteils um so tiefer, als bei dem großen Bedarf gewiß andere Brüsseler Maler in der Weise des erfolgreichen Hofmalers zu arbeiten sich bemühten.

Eine Mahnung zur Vorsicht enthält schließlich die Notiz Félibiens, freilich eines späten und nicht sehr zuverlässigen Zeugen, der, wo er die »Jagden« — übrigens ohne sich auf van Mander zu beziehen — Orley zuschreibt, erwähnt, daß ein gewisser *Tons*¹⁾, ein Landschaftsmaler, dem Meister dabei geholfen habe, und der gerade an dieser Stelle daran erinnert, daß Pieter Coek van Alost Orleys Schüler gewesen sei.

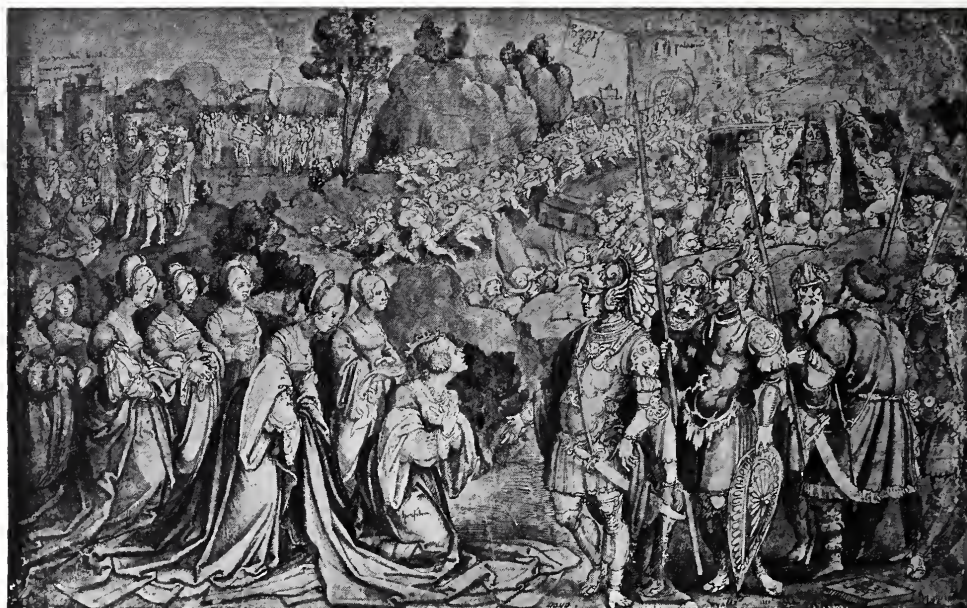


Abb. 43. Bernaert van Orley
München, Graphische Sammlung

Einen Überblick über die noch vorhandenen Brüsseler Bildwirkereien aus Orleys Zeit zu erlangen, ist nicht leicht. In öffentlichen Kunstsammlungen ist wenig, das allermeiste hängt in Schlössern. Besonders viel in Madrid, wo gewöhnlich gar nichts davon zu sehen ist, zuweilen ein Teil zur Aufstellung kommt. Eine größere Zahl der Madrider Teppiche ist in Photogrammen und guten Lichtdrucken veröffentlicht. Diese Publikation ist, wie die Dinge liegen, unsere beste Quelle.

Bei der Unmöglichkeit, das Material zu überblicken und bei der angedeuteten Schwierigkeit der stilkritischen Beobachtung vermag ich einen vollständigen Katalog des von Orley auf diesem Gebiete Geschaffenen gewiß nicht aufzustellen.

¹⁾ 1527, gelegentlich der Verfolgung in Glaubenssachen, werden in der Gesellschaft Orleys zwei Tons erwähnt, Vater und Sohn, der Vater zwischen 60 und 70 Jahren, der Sohn Heinrich 20jährig. Der Landschaftsmaler, der unter Orley an den »Jagden« mitgearbeitet haben soll, ist wohl mit dem jüngeren Tons identisch.

Ich wende mich zunächst zu den Zeichnungen in der Hoffnung, daß gerade sie den persönlichen Stil des Meisters klar aussprechen.

Die »Graphische Sammlung« in München besitzt vier figurenreiche Zeichnungen mit Szenen aus der römischen Königsgeschichte (Abb. 41, 42, 43). Jedes der Blätter, die etwa 34,5 cm hoch und 55 cm breit sind, zeigt Orleys Monogramm und die Jahreszahl 1524. Ich komme erst hier, wo des Meisters Tätigkeit zwischen 1526 und 1540 aufgehellt werden soll, auf diese wichtigen Monumente zu sprechen, weil sie mit späteren Arbeiten in festem Zusammenhange stehen als Entwürfe zu Bildwebereien.



Abb. 44. Bernaert van Orley
Dresden, Kgl. Kupferstichkabinett

Das nicht ganz verständliche Monogramm ist dasselbe wie auf dem Hiobsaltare von 1521, besteht aus einem großen B, einem V (? , A?) und einem kleinen Kreis (O?). Durch die Signaturen sind die Blätter unbedingt beglaubigt.

Stilistisch aufs engste verwandt mit den Münchener Zeichnungen sind zwei kühne Kompositionsentwürfe im Dresdener Kupferstichkabinett¹⁾. Das erste Blatt (Abb. 44) ist

¹⁾ Diese Blätter liegen in Dresden unter »Dirk Vellert«, nach einer von mir mündlich gemachten irrtümlichen Bestimmung. Während Glück seine Zustimmung sehr mit Recht versagte, hat Beets beide Zeichnungen als Arbeiten Vellerts veröffentlicht (L'Art Flamand & Hollandais, T. X, 1908, S. 104 u. 106). Gewiß stehen einige signierte Arbeiten Vellerts stilistisch nahe, doch ist die Übereinstimmung mit den Münchener Stücken schlagend und entscheidend. Es scheint besonders schwer zu sein, Vellert, Orley und einige andere gleichzeitige Niederländer in Zeichnungen zu unterscheiden. Ist doch sogar in Glücks Arbeit über Vellert, die die Kunstweise dieses Meisters mit großer Schärfe umschreibt, eine Arbeit von Jan Swart (das Blatt mit dem Tod, im Berliner Kupferstichkabinett) eingedrungen. Beets ist bei seinen

eine mythologische Schicksalsdarstellung, ein heidnisches Jüngstes Gericht. Im Himmel auf Wolken drei Gottheiten, deren mittlere als Merkur charakterisiert erscheint. Auf Erden ein Knäuel von Katastrophen: in der Mitte ein reicher Wagen, dessen Lenker herabgeschleudert, dessen Rosse gestürzt sind; ferner ein gefesselter Fürst, Kleopatra (?), die Niobiden (?) Ikarus, ins Meer fallend, und andere vom Verhängnis Getroffene. Das Blatt ist 37 cm hoch, 56,1 cm breit.

Das zweite Blatt (Abb. 45) ist nicht weniger schwer zu deuten. Ein Fürst und andere Personen drängen sich stürmisch zu zwei Frauen, die vor einer reich gezierten Nische, in der Bücher aufgestellt sind, mit Büchern in den Händen stehen, vermutlich Sibyllen. Links weiter hinten der Genius der Stadt Rom mit Schlüssel und Reichsapfel, thronend zwischen je zwei weiblichen Gestalten¹⁾. Das Blatt ist 36,5 cm hoch, 42,9 cm breit.

Nach der Kompositionsweise sind die beiden Dresdener Blätter wie die Münchener Entwürfe zu Bildwebereien und dem Stile nach nicht wesentlich später entstanden. Mit positivem Ergebnis werden die Frauen, die in einer der Münchener Zeichnungen den Feldherrn begrüßen, nach Gestalt und Kopftypus mit den Frauen in dem zweiten Dresdener Blatte verglichen. Der Vortrag in den Dresdener Entwürfen ist überlegen an Freiheit, flackrig und voll Bravour. Auf dieser Stufe vermag Orley namentlich in Skizzen den Schein kühner und geistreicher Gestaltung zu wahren und im besondern durch starke und fließende Bewegung in Erstaunen zu setzen. Die Proportionen sind eher niedrig als hoch, die Körperformen von üppiger Breite. Bei geringem Verständnis für Struktur und Knochenbau erscheinen die Hände bei aller Beweglichkeit schlaff. Die Gewandung ist sehr reich an Motiven und hat an Fluß gegen die Zeit um 1521 noch gewonnen.

Die Münchener Graphische Sammlung besitzt vier Zeichnungen²⁾ mit Reiterfiguren, die offenbar, was des öfteren bemerkt worden ist, zu dem von van Mander erwähnten Kartons der Nassauischen Ahnen gehören. Diese leicht getuschten Federzeichnungen sind durch van Manders Notiz als Arbeiten Orleys beglaubigt und passen stilistisch recht gut zu den inschriftlich bezeichneten Blättern. Ein Zeitabstand ist freilich anzunehmen. Die Blätter sind durchschnittlich 34 cm hoch und 55 cm breit. Die

Attributionen an Vellert mehr als einmal von dem richtigen Wege abgelenkt und hat seinen Meister verwechselt nicht nur mit Orley, sondern auch mit einem der Hauptmeister aus der Blesgruppe und schließlich mit einem Anonymus, von dem das Berliner Kabinett 6 Zeichnungen, die meisten irrtümlich unter dem Namen Jacob Cornelisz, besitzt.

¹⁾ Dieses Blatt war in Rumohrs Sammlung, Nr. 3378 (S. 313) des Auktionskataloges von 1846. Die Signatur (A J V) ist falsch, vielleicht mißverständlich kopiert nach einer abgeschnittenen echten Orley-Signatur.

²⁾ Publiziert mit historisch beherrschendem Text von Th. M. Roest van Limburg (Onze Kunst, 1904, V, 2. Halbjahrband, S. 8 ff.). Nach den teilweise hypothetischen Ausführungen dieses Autors wären die Kartons von Orley für den unermeßlich reichen Hendrick III. von Nassau, zum Schmucke eines in Breda geplanten Schlosses nicht lange vor dem 1538 erfolgten Ableben des Grafen ausgeführt. Der Gönner Orleys ist dargestellt in einer hübschen Porträtminiatur, die das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin besitzt. Ein mittelgutes lebensgroßes Porträt in Brustbild des Grafen Heinrich im Gotischen Hause zu Woerlitz (ausgestellt in Brügge 1907 bei der Toison-d'or-Ausstellung unter Nr. 76). Die Miniatur und das große Bildnis, abgebildet in der Publikation der Toison-d'or-Ausstellung (van Oest) pl. 26, scheinen eher auf Jan Gossaert als auf Orley zurückzugehen. Zu der Miniatur in Berlin gehört als Gegenstück ein Bildnis der Gattin des Grafen Mencia de Mendoza. Das eine der Münchener Blätter, wo Graf Heinrich selbst mit seinen Frauen dargestellt ist, abgebildet in Hirts kulturhistorischem Bilderbuche Nr. 503.

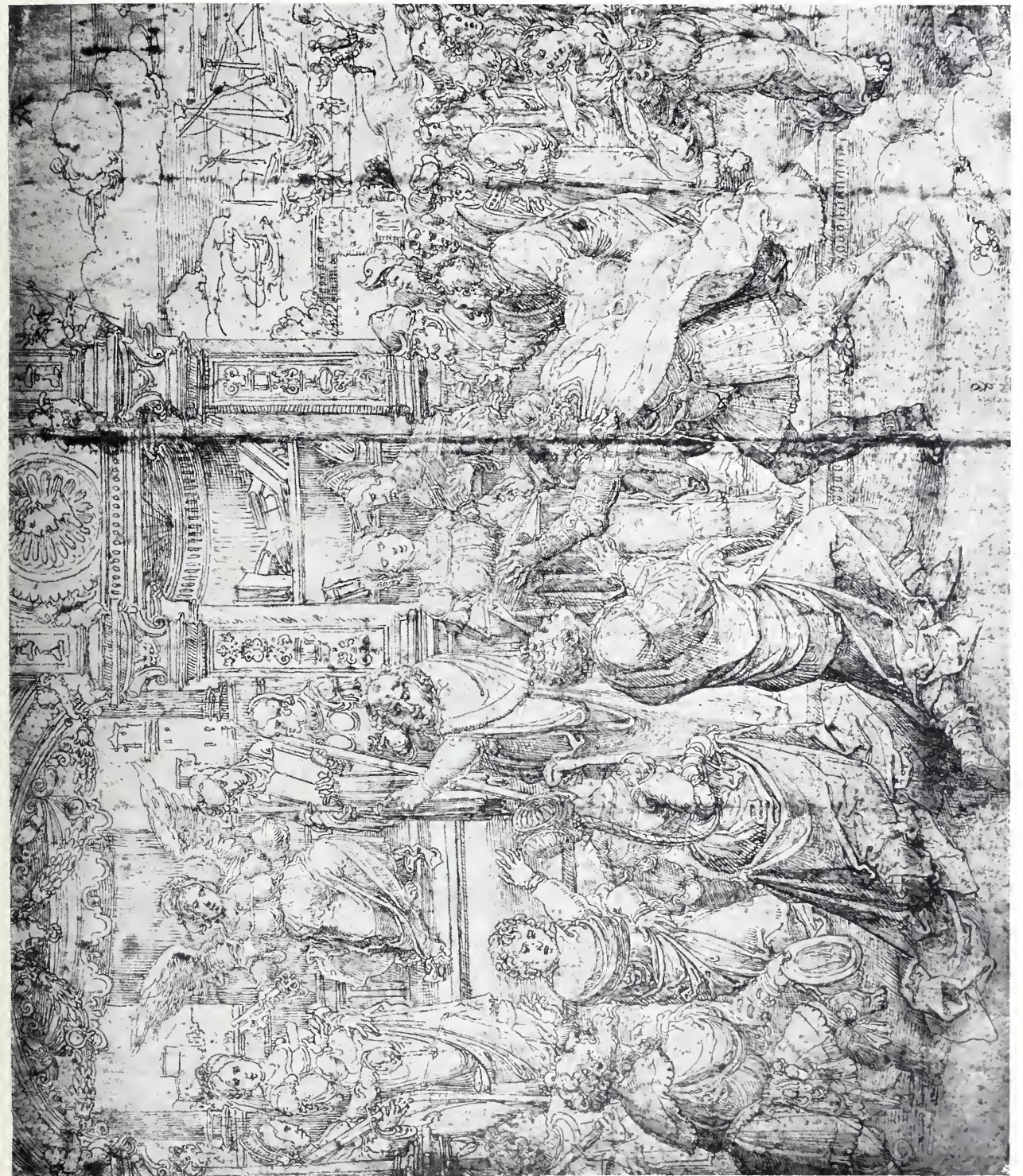


Abb. 45. Bernart van Orley
Dresden, Kgl. Kupferstichkabinett



Abb. 46. Bernaert van Orley
Paris, Louvre

Webereien sollten vielleicht gerade zehnmal so groß ausfallen. Dies würde ein beliebtes Format ergeben, und die Figuren wären dann etwa in der Größe des Lebens erschienen.

Im Louvre finden wir die Reihe der zwölf Zeichnungen¹⁾ mit Jagdszenen (Abb. 46), die Entwürfe zu den Webereien, die gleichfalls im Louvre bewahrt werden. Auf dieses Werk bezieht sich offenbar van Manders Notiz. In zwei von den 12 Blättern sind die Linien durchstochen, wodurch die Wirkung arg geschädigt ist. Auffällig erscheint die Schlankheit und Sehnigkeit der Gestalten. Nur zum Teil ist diese Besonderheit durch den Gegenstand — zumeist tüchtiges Jagdvolk in knapper Tracht, stürmisch aktiv — erklärt, bis zu einem gewissen Grade scheinen die Proportionen sich gegen Ende der Orleyschen Tätigkeit zu erhöhen. Das Landschaftliche und die sorgfältig nach der Wirklichkeit gezeichneten Architekturen sind etwas trocken und mögen von einem Gehilfen ausgeführt sein.

Was von den Jagden gilt, trifft auch auf die Kriegsszenen²⁾ im Louvre zu. Dargestellt ist die Schlacht bei Pavia (1525). Die Webereien, die diesen 7 Blättern entsprechen, werden im Museum zu Neapel bewahrt. Die Gewebe sind angeblich schon 1531 dem Kaiser geschenkt worden. Die Entwürfe wären etwa 1528 anzusetzen.

¹⁾ Die Zeichnungen sind sämtlich von Giraudon photographiert, elf davon abgebildet bei Alph. Wauters, B. v. O. (1893), der ausführlich über die kulturhistorisch und topographisch interessanten Darstellungen spricht. — Die Albertina besitzt drei stilistisch ähnliche Zeichnungen mit Jagdmotiven.

²⁾ Phot. Giraudon.



BERNAERT VAN ORLEY

ZEICHNUNG IM BRITISH MUSEUM ZU LONDON

Die Vorgänge der Schlacht sind mit bemerkenswerter Sachlichkeit geschildert. Ein kriegserfahrener Augenzeuge muß geholfen haben, muß die Bewegungen der Truppen, die Örtlichkeiten, die Rüstungen, Uniformen und Waffen genau beschrieben oder skizziert haben.

Eine schöne Zeichnung, die im British Museum unter den Unbekannten liegt, wohl auch eine Skizze Orleys zu einem Webekarton, bilde ich auf der Tafel hierbei ab.

Ich vermute, daß die Zahl der Orleyschen Zeichnungen von der Art der hier zusammengestellten sich vergrößern läßt. Fürs nächste genügt das Material, Art und Richtung des Meisters wahrzunehmen, zu erkennen, wie die Aufgabe, Vorlagen für Gewebe zu schaffen, auf sein Talent wirkte; und, worauf es mir vor allem ankommt: wir fühlen uns nach dem Studium dieser Zeichnungen einigermaßen vorbereitet zum Studium der erhaltenen Webereien.

Die im folgenden notierten Tapisserien kommen als Arbeiten Orleys in Betracht. Ich habe versucht, sie in der Folge ihrer Entstehung aufzuzählen und in jedem Fall ausgedrückt, ob und wie weit Autorschaft oder Mittätigkeit des Meisters mir sicher erscheinen.

1. *Die Beweinung Christi*. Einzelne Tapisserie (Abb. 47). Verkauft in der an vorzüglichen niederländischen Geweben reichen Sammlung des Herzogs von Berwick und Alba (Paris 1877). Heliogravüre in dem Auktionskataloge, wo das Stück unter Nr. 1 als »Tapisserie de Ferrare« beschrieben ist. Später im Besitze des Freiherrn v. Erlanger, der das Stück 1880 bei der Exposition nationale belge¹⁾ (Nr. 94) ausstellte. Die Komposition stimmt überein mit der Komposition im Mittelfelde des Hanne-ton-Triptychons (Tafel bei meinem 3. Aufsätze), und zwar nicht so, daß ein Nachahmer oder Kopist die Teppichvorlage nach dem Orleyschen Altarbilde gezeichnet haben könnte. Wo die Tapisserie von dem Gemälde abweicht, ist die Überlegenheit der Tapisserie offenbar. Überdies ist die Komposition im Altarbilde unten willkürlich begrenzt, in dem Gewebe vollständig und glücklich abgeschlossen. Der Stil in dem Gewebe ist einheitlich, und die beiden Männer rechts, die in Bewegung und Typik gänzlich abweichen von den entsprechenden Figuren im Altarbilde, zeigen den Orleyschen Charakter nicht weniger deutlich als alles übrige. Also: ob die Webevorlage im Verhältnis zu dem Gemälde Urbild oder Umgestaltung sei, lasse ich unentschieden, nehme aber aus der Vergleichung die Sicherheit, daß diese Tapisserie von Orley entworfen ist. Bemerkenswert ist die Bordüre mit Blumen, Früchten und spielenden Kindern, lebendig und geistreich mit überschäumender und gefallsüchtiger Gestaltungslust. — Die Tapisserie ist 218 cm hoch, 214 cm breit.

2. *Das Abendmahl Christi* (Abb. 48) in Madrid²⁾. Ausgeführt von Pannemaker und angeblich schon 1531 von Carl V. gekauft. Komposition, Bewegungen, Typen, Einzelheiten der Architektur, die dreiste, mit Naturbeobachtung prahlende Auffassung zeugen sehr entschieden für Orley, der die Zeichnung um 1520 geschaffen haben könnte.

3. Von den drei Stücken, die das »*Dais de l'Empereur Charles Quint*«³⁾ bilden, ursprünglich aber schwerlich zusammengehörten, kommt nur der Gott-Vater für Orley

¹⁾ Publikation von Keuller und Wauters, Les tapiss. historiées à l'exposition n. b. de 1880, Brüssel 1881, Hayez.

²⁾ Tapices de la corona de España, Madrid 1903, I 66, ausgestellt 1900 in Paris (Kat. Nr. 3) 343 × 355 cm.

³⁾ Tapices . . . I, 25—27, ausgestellt in Paris 1900 (Kat. Nr. 33, 34; eines der Stücke fehlte in Paris).

in Betracht. Diese Folge soll schon 1520 erworben worden sein, was dem Stile nach nicht unmöglich erscheint, und wird Pannemaker zugeschrieben. Den Gott-Vater könnte Orley schon vor 1520 (kurz vor) entworfen haben.

4. Uneinheitlich im Stil ist die *Folge der vier Passionsszenen* in Madrid ¹⁾. Den Stil Orleys, etwa auf der Stufe von 1520, glaube ich in der Ölbergsszene und deutlicher in der Kreuztragung zu erkennen, nicht aber in der Kreuzigung und der Kreuzabnahme. Gerade die beiden orleyartigen Stücke existieren in Wiederholungen (Alba-Sammlung,



Abb. 47. Die Beweinung Christi
Tapiserie aus der Sammlung des Herzogs von Alba

Auktionskatalog Nr. 5, 6). Hier dazu als drittes Stück eine Kreuzigung, die sich mit der Madrider nicht deckt und die eher orleyartig als jene erscheint (Auktionskatalog Nr. 7). Die Kreuzigung aus der Alba-Sammlung ist jetzt bei Mr. Dollfus in Paris. Zu der Madrider Folge bemerkt der Katalog, der bei der unvergeßlichen Ausstellung der Madrider Teppiche 1900 zu Paris herausgegeben wurde: achetée à Bruxelles en 1520 à Pierre de Pannemaker le célèbre tisseur, par la princesse Margerite d'Autriche et leguée par elle à son neveu l'Empereur Charles V. Ich weiß nicht, ob diese sehr wichtige Notiz auf festem Grunde steht. Verlockend ist es, gerade auf diese

¹⁾ Tapices . . . I, 28—31, ausgestellt in Paris 1900 (Kat. 29—32) — je etwa 345 cm im Quadrat.



Abb. 48. Das Abendmahl Christi
Tapisserie
Madrid, Kgl. Schloß

Folge jene Vereinbarung zwischen der Statthalterin und Pannemaker zu beziehen, vom 1. September 1520, bei der Orley als Zeuge fungierte (s. oben S. 156).

5. *Die Anbetung der Könige*. Einzelne Tapiserie in der Hainauer-Sammlung¹⁾, 1907 nach Amerika verkauft. Besonders prächtige und feine Arbeit, mit Gold und Seide. Wahrscheinlich von Orley — um 1525 — entworfen. Die Bordüre reich, mit Blumen, Blättern und Vögeln.

6. *Das Opfer zu Lystra*. Einzelne Tapiserie im Besitze weiland Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich zu Kronberg²⁾. Aus einer Folge der Apostelgeschichte. Sehr reiche Bordüre mit Füllhörnern, nackten Kindern und Schrifttafeln oben. Ein Zusammenhang mit Orley ist mindestens wahrscheinlich. Um 1528.

7. *Die Gerechtigkeit Trajans* (Abb. 49). Einzelne Tapiserie im Besitze des Herrn Friedel in Paris, ausgestellt in Brüssel 1905³⁾. Die Qualität der Ausführung bleibt zurück; die erregte Komposition zeigt alle Eigenschaften Orleys. Die Bewegungsmotive, Typen, Hände, das Ornament, die Pferdeköpfe, die Rüstungen: alles sehr charakteristisch. Bordüre mit Blumen und Früchten. Eher vor als nach 1528.

8. *Die Gründung Roms*. Folge von acht Webereien in Madrid⁴⁾. Mit den signierten Zeichnungen in München, die auch römische Königsgeschichte illustrieren, kein Zusammenhang. Jene Blätter können nicht Entwürfe zu fehlenden Stücken dieser Folge sein, da das Format hier und dort anders ist. Orleys Mitarbeit an den Madrider Tapisseries ist mindestens wahrscheinlich (Stil von 1528 etwa). Die Bordüre ganz so wie an Arbeiten, die dem Meister mit größerer Sicherheit zugeschrieben werden.

9. *Die Schlacht bei Pavia* (Abb. 50). Folge von sieben Teppichen im Besitze des Marchese del Vasto, ausgestellt im Museum zu Neapel⁵⁾. Über die Zeichnungen dazu habe ich gesprochen, auch über die Entstehungszeit (um 1528). Ich zweifle nicht, daß Orley wesentlich mittätig war an dieser herrlichen Serie, die vielleicht von allen gleichzeitigen niederländischen Webereien den Preis verdient. Die Stücke sind durchschnittlich 400 cm hoch und 800 cm breit. Die Bordüre enthält Blumengewinde.

10. *Die sogenannten Jagden Maximilians*. Folge von zwölf Tapisseries im Louvre. Über die Zeichnungen dazu sowie über die Erwähnung des Werkes bei van Mander siehe oben.

Die in Frankreich offenbar sehr beliebte Folge wurde in der Gobelfabrik mehr als einmal kopiert⁶⁾. In der Bordüre oben in der Mitte die Monatszeichen. Jede Jagd-

¹⁾ Abgebildet im Kataloge der Hainauer-Sammlung (Nr. 444) — 137 × 162 cm.

²⁾ Abgebildet in der Publikation der Sammlung, herausgegeben von W. Bode u. a.

³⁾ Katalog der Brüsseler Leihausstellung Nr. 59 (40 × 52,5 cm). Lichtdruck in Destrées Publikation: *Tapisseries et sculptures Bruxelloises . . .* Brüssel, Oest, 1906, Taf. 26.

⁴⁾ *Tapices . . . I*, 41—46, 3 Stücke ausgestellt in Paris 1900 (Kat. 14—16). Verschiedene Maße, durchschnittlich 440 × 500 cm.

⁵⁾ Publiziert in guten Lichtdrucken, mit kriegsgeschichtlich interessantem Text von Luca Beltrami, *La Battaglia di Pavia*, Mailand 1896, ebenfalls in *Les Arts*, Januar 1904, hier auch die entsprechenden Zeichnungen aus dem Louvre. Die Zeichnungen allein (ein Blatt fehlt) bei Alph. Wauters, B. v. O. (1893).

⁶⁾ Darcel, C., *Tapiserie du garde meuble*, Paris 1878. Ein Stück aus der Originalfolge, ausgestellt 1905 in Brüssel, schlecht abgebildet bei Destrée, *Tapisseries et sculptures Bruxelloises . . .*, Brüssel, 1906, Oest, Taf. 18. — Ein inhaltlich und stilistisch verwandtes Stück, das nicht zu dieser Folge gehört, wurde 1902 auf der *Vente Lelong* zu Paris verkauft (Nr. 310 — 335 × 725 cm). Auch diese Weberei gehört zu einer Monatsserie und ist als August bezeichnet (abgebildet im Auktionskataloge).



Abb. 49. Die Gerechtigkeit Trajans
Tapisserie
Paris, Mr. Friedel

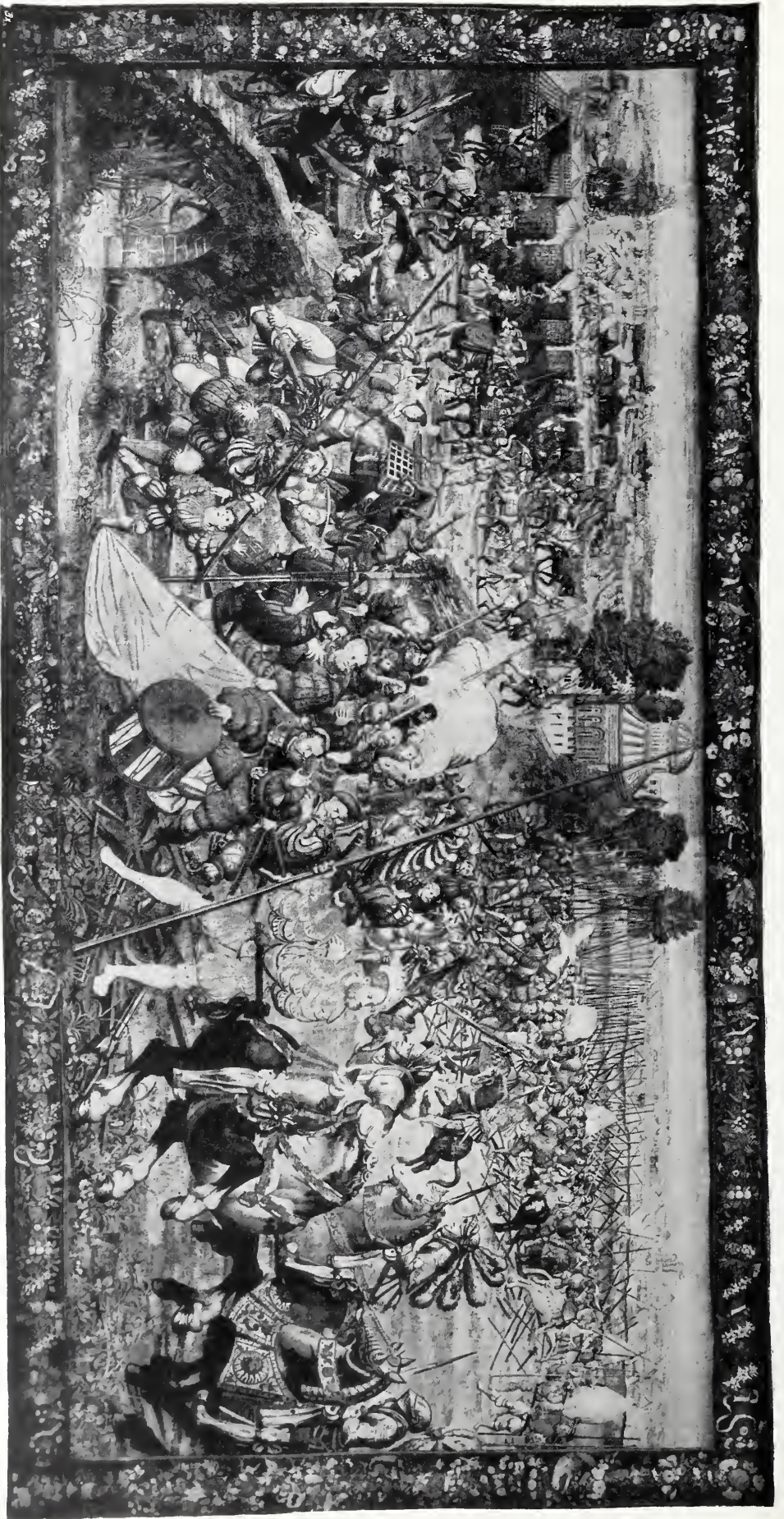


Abb. 50. Szene aus der Schlacht bei Pavia
Tapisserie
Neapel, Kgl. Museum

szenen vertritt einen Monat. Die Gewebe zeigen die bekannte Brüsseler Marke, wonach mit einiger Sicherheit die Entstehung der Folge nach dem 16. Mai 1528 angesetzt werden kann. Damals ward die Markierung vorgeschrieben. Das Zeichen des Webers — WG — ist zu erkennen. Die Maße etwa 450 gegen 600 cm.

11. *Die Geschichte Abrahams*. Folge von sieben Teppichen in Madrid¹⁾ und von acht in Hampton Court²⁾. Beide Serien sind unvollständig. Da zwei Kompositionen, die in Madrid vorkommen, der englischen Serie fehlen, sind zehn Stücke, davon fünf in zwei Exemplaren, bekannt. Übrigens waren nach Inventaren früher zehn Stücke zu Hampton Court, damit war die Folge wohl vollständig. Die Bordüre weicht von der typischen Orley-Bordüre weit ab und enthält an drei Seiten allegorische Figuren. Die Gestalten der Mittelfelder sind auffällig hochgewachsen, erscheinen mit kleinen Köpfen und mächtigem Bartwuchs gigantisch. Orley könnte nur in seiner Spätzeit — nach 1530 — an diesem Werke geschaffen haben.

12. *Die Geschichte Jakobs* (Abb. 51). Folge von zehn Geweben im Besitze des Grafen Tiele-Winckler auf Moschen in Schlesien³⁾. Die Brüsseler Marke sichtbar. Entstehung also vermutlich nach 1528. Der Orleysche Stil ist hier in höherem Grade offenbar als in der übrigens nahe verwandten Abraham-Folge. Schwungvolle, oft überraschend geglückte Kompositionen und Formschönheit in den meisten Köpfen machen diese Folge zu einer glänzenden Leistung. Die Herkunft dieser Stücke läßt sich zurückverfolgen bis zu dem Kardinal Lorenzo Campeggi, einem Kirchendiplomaten, der zwischen 1523 und 1527 in London war und sich in Sachen der Ehescheidung für Heinrich VIII. bemühte. Zum Dank soll er den Palazzo d'Inghilterra in Rom erhalten haben. Man könnte nun auf den Gedanken kommen, daß die Jakob-Folge mit der Abraham-Folge einst im Besitze des englischen Königs gewesen sei.

Typische Orley-Bordüre. Die Maße: 425 cm hoch, verschieden breit, zumeist 680 cm.

13. *Der Triumph Davids*. Einzelne Tapisserie im Besitze von M. Ffoulke zu Washington, ausgestellt 1905 in Brüssel⁴⁾. Nicht hervorragend an Qualität (vielleicht zweite Ausführung). Die Komposition anscheinend von Orley⁵⁾. Typische Orley-Bordüre mit der Brüsseler Marke.

14. *Die Petrarca-Triumph*. Folge von sechs Tapisserien im Kaiserlichen Schlosse zu Berlin. Derbe, wohl zweite Ausführung. In der Anlage entschieden orleyartig. Um 1530. Typische, aber etwas grobe Bordüre.

15. *Der Dezember*. Eine Tapisserie aus einer Monatsfolge, im Besitze von M. Ffoulke in Washington, ausgestellt in Brüssel 1905⁶⁾. Hübsche Genrekomposition

¹⁾ Tapices . . . II, 75—81.

²⁾ Ernest Law, The new authorized historical catalogue of the pictures and tapestries at Hampton Court Palace, London 1906.

³⁾ Publiziert in guten Lichtdrucken von Julius Lessing, Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum, Heft 25, Berlin, Wasmuth, 1900.

⁴⁾ Publikation von Destrée, l. c. Taf. 24.

⁵⁾ In allem Wesentlichen deckt sich die Komposition mit der einer Zeichnung, die im British Museum mit vier dazugehörigen Blättern als »Coek van Alost« bewahrt wird, aber doch nicht so, daß man die Zeichnung als Entwurf zu dieser Tapisserie bezeichnen könnte. Die Zeichnungen, deren Photos mir vorzulegen Herr Beets in Amsterdam die Güte hatte, kommen als Arbeiten Orleys in Betracht. Wenn aber Coek als Schüler Orleys, wie Félibien berichtet, mit Entwürfen für Tapisserien zu tun hatte, könnte immerhin die Benennung im British Museum auf richtiger Tradition beruhen.

⁶⁾ Publikation Destrée l. c. Taf. 23.



Abb. 51. Szene aus der Geschichte Jakobs
Abschnitt aus einer Tapissérie
Moschen, Graf Tiele-Winckler

mit schlanken, graziösen Figuren. Üppige Bordüre mit Früchten, Blumen und Medaillons in den Ecken. Falls von Orley, um 1535, vielleicht aber von einem seiner Nachfolger entworfen — 320 × 388 cm.

Hiermit sei die Liste vorläufig geschlossen. Abgesehen davon, daß mir viel entgangen sein kann, ist auch in dem mir bekannten Material noch allerlei, was ich mit stärkerem oder schwächerem Zweifel anschließen könnte. Die Gefahr, das Bild zu trüben, möchte ich aber vermeiden, und kann dieser Gefahr um so eher aus dem Wege gehen, als die unter den 15 Nummern genannten Kompositionen eine befriedigend mannigfaltige Vorstellung von der Wirksamkeit Orleys in der Zeit zwischen 1526 und 1540 bieten. Die wenigen Tafelbilder aus dieser Zeit, die für Orley in Betracht kommen, nehmen sich daneben kümmerlich aus. Die Vergleichung der unter Nr. 1 verzeichneten Tapiserie mit dem etwa gleichzeitig entstandenen Tafelbild im Hanne-ton-Triptychon offenbarte überraschend, wie viel sicherer der Meister sich als erfindender Zeichner, denn als ausführender Maler bewegte.

Im ganzen betrachtet, lassen die notierten Gewebe eine unerwartete Gestaltungskraft, eine vorgeschrittene Freiheit der Auffassung, ein leichtes Erobern neuer Gebiete erkennen.

Auf die lockende Aufgabe, nach den Bordüren zu ordnen und zu gruppieren, lasse ich mich nicht ein, obwohl die Identität der Aufgaben solche Arbeit leicht machen würde. Allerdings ergibt sich aus dem zusammengestellten Material, daß eine spezifische Orley-Bordüre, eine in vielen Variationen vorkommende Lieblingsbordüre des Meisters, existiert. Aber: ich denke an die Möglichkeit, daß ein zweiter Zeichner, ein Orley untergeordneter, diese prächtigen Dekorationen geschaffen habe, ein Zeichner, der zu Orley in einem ähnlichen Verhältnisse gestanden hätte, wie Giovanni da Udine zu Raffael. Ich denke an die Möglichkeit, daß dieser Gehilfe auch die Kompositionen anderer Meister gerahmt, daß er Orley überlebt habe. Auch konnten die Weber Kompositionen anderer Meister mit Orleyschen Bordüren umgeben. Und endlich können Orleysche Gewebe, etwa in zweiter Ausführung, mit Rändern auf uns gekommen sein, die durchaus nicht dem Geschmack des Zeichners entsprechen (ein Beispiel: die Kreuztragung in der Alba-Sammlung mit der steifen und dürrtigen Rahmung).

Unter den nach dem Antwerpener Altar der Almosenpflieger entstandenen Tafelbildern ist kein einziges als Arbeit Orleys durch Inschrift oder urkundliche Beglaubigung gesichert. Auch haben die verständigen Kenner der Spätzeit des Meisters nur wenige Altargemälde zugeschrieben. Das bei weitem wichtigste dieser Werke, seine räumlich größte Tafelmalerei überhaupt, der Altar in der Liebfrauenkirche zu Brügge, ist merkwürdig wenig beachtet worden, zum Teil wohl, weil er sehr dunkel aufgestellt ist und photographische Aufnahmen noch nicht existieren. Das düstere und schwerfällige Triptychon, das zum Hochaltar bestimmt war, wenn auch ursprünglich nicht zum Hochaltar dieser Kirche, steht jetzt unglücklich an der Westwand, ist fast 3½ m hoch und über 3 m breit. Im Mittelfelde die Kreuzigung Christi, links die Dornenkrönung und die Kreuztragung darunter, rechts Christus in der Vorhölle, unten die Grablegung. Ganz oben an den Flügeln Engel mit den Wappen von Burgund, Bourbon, Deutschland und Portugal.

Dieses Werk verdankt seine Entstehung einem Auftrage der Statthalterin Margarete, die von ihrem Maler den Hochaltar der Kirche zu Bourg-en-Bresse zu haben wünschte. Wahrscheinlich schwand bald nach ihrem Ableben (1530) die Aussicht, daß das Triptychon abgenommen, bezahlt und aufgestellt würde. Deshalb ließ Orley die Arbeit unvollendet. Ich glaube nicht, daß, wie des öfteren angegeben wird, erst der Tod des



Abb. 52. Werkstatt Orleves
Die Geburt Mariä
Brüssel, Kgl. Museum



Abb. 53. Werkstatt Orleys
Joachims Opfer
Brüssel, Kgl. Museum

Malers (1540) der Ausführung ein Ende bereitet habe. Orleys Erben verkauften im Jahre 1560 den Altar in unvollendetem Zustande der Notre-Dame-Kirche zu Brügge, die ihn von Marc Geeraerts fertigmalen ließ. 1589 restaurierte Frans Pourbus die Malerei. Darauf bezieht sich das Datum 1589, das sichtbar ist. Die stilkritische Prüfung, die freilich durch üble Beleuchtung erschwert wird, bestätigt diese Notizen. Offenbar nicht von unserem Meister und wesentlich später erscheint die Darstellung rechts oben, Christus in der Vorhölle. Die Mitteltafel und die drei übrigen Seitenszenen sind mindestens von Orley entworfen. Die Kreuzigung und die Grablegung¹⁾ sind die besten Teile, ganz in Orleys Art und mit bemerkenswerter Gediegenheit und Sorgfalt durchgebildet.

Während der Brügger Altar allzuwenig beachtet worden ist, hat man die Vorstellung von Orleys Tafelmalerei in der Zeit um 1530 aus anderen, weniger bedeutenden Leistungen gezogen. Im besonderen hat Scheibler in der Brüsseler Galerie den Spätstil Orleys an mehreren Tafeln demonstriert. In der Tat zeigen hier die Altarflügel mit dem Marienleben²⁾ in Kompositionsart, Bewegungsmotiven und Typen Orleys Stil, ich zögere aber zu glauben, daß der Meister je so roh, empfindungslos die Farbe gewählt und aufgetragen habe und möchte hier Hervorbringungen der Orleyschen Werkstätte sehen (Abb. 52, 53). Leicht gewöhnen wir uns an die Vorstellung, daß der Hofmaler, der hauptsächlich damit beschäftigt war, für Bildwebereien die Vorlagen zu schaffen, auch bei Aufgaben für Altarbilder sich in der späteren Zeit oft mit Erfinden und Entwerfen begnügt habe.

Die auf beiden Seiten gemalten Altarflügel, mit dem Datum 1528, stammen aus der Sablon-Kirche. Sie besitzen, abgesehen von der geschickten Anordnung und einer — äußerlichen — Bewegtheit, wenige gute Eigenschaften. Leer im Ausdrucke, des feinen Emails und Helldunkels der früheren Bilder ganz entbehrend, zeigen sie eine Entartung der Orleyschen Malkunst, die in dem großen Brügger Altare nicht oder doch nicht in diesem Grade zu beobachten ist. Ich möchte Gehilfen für die Roheit der Ausführung verantwortlich machen.

Genau übereinstimmend mit den Flügeln der Marienlegende in jeder Beziehung sind sechs nebeneinander aufgestellte, der hl. Katharina und dem hl. Rochus gewidmete Flügelbilder (Abb. 54, 55) in der Brüsseler Galerie³⁾, nahe verwandt die beiden ganz hohen, schmalen Altarflügel⁴⁾, die dem Erzengel Michael geweiht sind. In dem Flügel,

¹⁾ Die Komposition dieser Grablegung ist in einer Tapiserie reproduziert, die auf der Vente Cernuschi zum Verkauf gekommen ist (Mai 1900) Nr. 163, Abbildung im Auktionskatalog.

²⁾ Brüssel Nr. 561 (Wauters) 44 (Fétis). Wauters schreibt diese Tafeln neuerdings dem »Meister von Güstrow« zu und beansprucht damit das Verdienst, eine Persönlichkeit von der Persönlichkeit Orleys abgespaltet zu haben. Die Malereien des Güstrower Altars galten ja, wie die Brüsseler Flügel von 1528, als Orleys Arbeiten. Ich bin der Meinung, daß der Güstrower Altar nicht einmal von Orley entworfen ist, sondern von einem verwandten Maler herrührt, demselben, der die vielfigurige Kreuzigung in der Münchener Pinakothek Nr. 127 (Pigmentdruck Bruckmann) geschaffen hat, daß aber dieser »Meister von Güstrow« durchaus nicht die Bilder in der Brüsseler Galerie gemalt hat, die Wauters so benennt.

³⁾ Nr. 102—104 (Fétis »École flamande«), Nr. 562 (Wauters »Meister von Güstrow« ausnahmsweise konsequent). Auch diese Tafeln stammen aus der Sablon-Kirche und galten ehemals als Arbeit Orleys.

⁴⁾ Nr. 30 (Fétis »L. Lombard«), 563 (Wauters »Meister von Güstrow«). Aus der Galerie des Königs Wilhelm von Holland (Nr. 51 des Auktionskataloges).



Abb. 54 und 55. Werkstatt Orleys
Szenen aus der Legende der hl. Katharina
Brüssel, Kgl. Museum

der jetzt rechts aufgestellt ist, schwebt Michael über einem Bittgang des Papstes während einer Pest, in dem anderen Flügel steht ein aus Schiffbruch geretteter Mann unter der Hut des Erzengels.



Abb. 56. Werkstatt Orleys
Darbringung Christi im Tempel
Bergamo, Frizzoni-Salis

Eine mittelgute Arbeit aus Orleys Atelier ist die Darbringung des Kindes im Tempel, im Besitze der Familie Frizzoni-Salis zu Bergamo (Abb. 56).

Tafelbilder zurückstellend, habe ich versucht, die Spätkunst Orleys aus Zeichnungen und Tapisserien zu erkennen und so die Periode zwischen 1526 und 1540 auszufüllen. Ich muß aber eingestehen, daß keines der notierten Werke mit Bestimmtheit in das letzte Jahrzehnt datiert werden kann. Die Gefahr besteht, daß eine letzte Phase unsichtbar geblieben sein könne. Hilfe kommt von den Glasmalereien. Zu den Fenstern

der Gudule-Kirche in Brüssel hat Orley in seinen letzten Lebensjahren Entwürfe geschaffen. Bei dieser Arbeit scheint ihn der Tod überrascht zu haben. Der Stil der monumentalen Fensterdekorationen, die eher dynastischer Repräsentation als kirchlicher Andacht dienen, ist gewiß Orleys letzter Stil.

Die Sakramentskapelle zu Ste-Gudule, eine fürstliche Stiftung, für die Maria von Ungarn, die Statthalterin, Sorge trug, wurde 1534 begonnen. Die großen Glasmalereien, die den Hauptschmuck der Kapelle ausmachen, wurden zumeist erst nach 1540, also nach Orleys Tode, fertiggestellt. Eines der Fenster, das von François I. gestiftete, trägt das Datum 1540 (die folgenden sind 1546 und 1547 datiert). Nun besitzen wir eine Urkunde, aus der hervorgeht, daß Orley von Anfang an bei Errichtung dieser Kapelle beteiligt war. Der Plan des Architekten Wyenhofen wurde kurz vor dem 18. Februar 1534, dem Tage der Grundsteinlegung, in einer von Orley ausgeführten Kopie der Statthalterin vorgelegt¹⁾. Aller Wahrscheinlichkeit nach lag eine einheitliche Dekorierung der Fenster im ursprünglichen Plane, und Orley war bestimmt, die Entwürfe zu allen Fenstern zu liefern. Die Scheibe mit dem französischen Könige zeigt den Stil unseres Meisters²⁾. Die später ausgeführten Glasmalereien schließen sich in Einteilung und Ornamentik an das erste Fenster an, sei es, daß die jüngeren Zeichner sich an das Vorbild Orleys hielten, sei es, daß Entwürfe aus seiner Hinterlassenschaft maßgebend blieben.

Vollkommen übereinstimmend mit dem Fenster von 1540 in Gliederung, Dekorationsweise und Formensprache erscheinen die beiden gewaltigen Scheiben, die das Querschiff abschließen, mit den Bildnissen Karls V. und Ludwigs von Ungarn, gestiftet wohl von der Statthalterin, die den Bruder und den Gatten ehrte. Das Fenster Karls³⁾ zeigt das Datum 1537, das Ludwigs 1538.

Weniger beachtet werden die kleineren Scheiben ganz oben im Chor, offenbar eine Stiftung aus der Zeit der Statthalterin Margarete (um 1520). Man unterscheidet mit Mühe Ferdinand und Karl in jugendlichen Jahren, Margarete und andere Fürstlichkeiten. Möglicherweise lagen für diese verhältnismäßig frühen Glasmalereien Orleysche Zeichnungen vor. Die Madonna in der Mitte dort oben stimmt in der Komposition überein mit der stehenden Madonna im Altare zu Güstrow.

Auch außerhalb Brüssels spähen wir nicht ganz ohne Erfolg nach Glasmalereien im Stile Orleys. Zwischen 1530 und 1550 wetteiferten die Fürstlichkeiten und reichen Standesherrn in den Niederlanden miteinander, die Kirchen mit farbigen Fenstern auszustatten. Wir suchen namentlich in Mecheln, der zweiten Residenzstadt, wohin uns die urkundliche Notiz lockt, Orley habe für die Kapelle N. D. du Rosaire zu St-Rombaut ein Fenster entworfen mit der Darstellung des Einzuges Christi in Jerusalem, im Auftrage der Statthalterin Margarete (also anscheinend schon vor 1530). Von diesem Fenster ist nichts mehr zu sehen. In Hoogstraeten, dem Sitze jenes Grafen Lalaing, der bei Margarete in hoher Gunst stand — soll sie doch für ihn Orleys Hiobsaltar bestellt haben — bewundern wir noch heute ein prachtvolles Fenster mit dem Abendmahl Christi und den holländischen Grafen in langer Reihe. Das Datum 1532 ist sichtbar. Dem Stile nach ist wahrscheinlich, daß Orley auch dafür den Entwurf geliefert hat⁴⁾. Der Graf Lalaing ist der Stifter.

¹⁾ Henne und Wauters, Histoire de Bruxelles.

²⁾ Edmond Levi, Histoire de la verrerie, pl. 27.

³⁾ Levi, pl. 26.

⁴⁾ Levi, pl. 24.

Die Kritik vermag hier, wie beim Studium der Bildwebereien, weder ins einzelne noch in die Tiefe zu gehen. Der allgemeine Stileindruck hat allein die Entscheidung und wird selten zur vollkommenen Beruhigung des gewissenhaften Kritikers entscheiden. Der Glasmaler hat ähnlich wie der Weber den Formen des Entwurfes mehr oder weniger von ihrem Charakter genommen. Wie viel in jedem Falle, können wir nicht ermessen, was unsere Unsicherheit steigert. Endlich sind die Glasmalereien des XVI. Jahrhunderts, wie fast alle älteren Werke dieser Gattung, restauriert. Auch dieser Übelstand stellt sich der Stilkritik entgegen.

Die Glasmalereien, die Orley gegen Ende seiner Laufbahn schuf, sind stolze Leistungen. Mit freier Sicherheit ist in ungewöhnlich großen Verhältnissen gestaltet, auf Wirkung in die Ferne verständnisvoll Bedacht genommen und königliche Würde imponierend ausgedrückt. Über solche Monumentalität — wenn auch äußerliche Monumentalität — verfügte auf dieser Stilstufe kein zweiter Niederländer. Der Begriff »Niederländische Hochrenaissance« erscheint beinahe passend und ohne Ironie verwendbar. In den Formen der Figuren lehren die Scheiben nichts, was die Webereien nicht auch lehrten. Es scheint, daß Orleys Stil sich zwischen 1530 und 1540 wesentlich nicht mehr gewandelt habe.

In vier Aufsätzen habe ich versucht, das Schaffen Orleys zu schildern. Nach mancherlei Erfahrungen wird erwartet, daß der Weg eines niederländischen Malers, dessen Arbeitszeit von 1510 bis 1540 reicht, nichts anderes als ein Abstieg sein könne — von gesunder Überlieferung zu Affektation und Manier. Und daß Orley, der gewiß keine trotzige Persönlichkeit, sondern ein im Zeitstrom Schwimmender war, der allgemeinen Entartung sich entzogen hätte, war nicht zu hoffen. Zurückblickend gewinnen wir indes eine Vorstellung, die den Befürchtungen nicht ganz entspricht. Der Weg dieses Malers ist nicht nur ein Abstieg. Seine besten Eigenschaften, Schlagfertigkeit der Erfindung und Sinn für höfische Repräsentation, entfalten sich am glücklichsten in der letzten Zeit. Ein Abnehmen der Kräfte ist nicht wahrzunehmen. Freilich erreichte Orley ja nur ein Alter von 50 Jahren.

An Schärfe der Beobachtung und Kenntnis der Naturformen steht Orley tief unter Gossaert, an Feinheit der Empfindung unter dem Meister des Todes Mariä, unter Adriaen Isenbrant, selbst unter Jan Provost. Und nicht nur die genannten Zeitgenossen sind ihm als Maler überlegen, sei es, daß mehr Talent, sei es, daß bessere Lehre ihnen zugute kam. Aber: besser als alle Zeitgenossen war Orley gerüstet, die neuen Aufgaben einer neuen Zeit zu lösen. Nach täppischen Anfängen hatte er sich bemüht, jene Lyrik, mit der Isenbrant und der Meister des Todes Mariä entzückten, seiner Madonnenmalerei einzuhauchen, hatte dann um 1520, angeregt durch die Vorbilder Jan Gossaerts, Dürers und Raffaels nach dramatischer Gestaltung und Größe gerungen — mit halbem Erfolge, solange er auf das Tafelbild angewiesen war. Eine Befreiung war es für Orley, als die absolute, von der Ausführung unabhängige Erfindung den Thron bestieg.

BILDER SPANISCHER QUATTROCENTISTEN IN BERLIN

I

EIN UNBEACHTETES WERK VON JACOMART BAÇÓ
UND DER ALTAR DER VERGÓS IN GRANOLLERS DEL VALLÉS

VON VALERIAN VON LOGA

Seitdem man sich auch mit der älteren spanischen Kunst eingehender beschäftigt, wissenschaftlich geschulte Männer wie Mérida, Ovejero, Sentenach und Tormo y Monzó in Madrid, Perez y Gestoso und Francisco Murillo in Sevilla, die beiden Moreno in Granada, in Valencia Tramoyeres, Casellas und Sanpere y Miguel in Barcelona zahlreiche Urkunden ans Licht gezogen und die Aufmerksamkeit auf die durchaus nicht so spärlichen, wenn auch oft in ganz abgelegenen Orten schwer zugänglichen Denkmäler gelenkt haben, sind wir imstande, manch rätselhaftes Bild in europäischen Galerien zu klassifizieren. Als vor kaum anderthalb Dezennien jene wundervolle Tafel mit dem Erzengel Michael, die jetzt die Galerie in Bathhouse ziert, im internationalen Kunsthandel auftauchte, wußten ausgezeichnete Kunstkenner nicht einmal die Schule zu bestimmen, aus der der Meister dieses ungewöhnlichen Kunstwerks, über dessen hohe Qualität Einstimmigkeit herrschte, hervorgegangen. Heute erkennen wir mit Sicherheit Bartolomé Bermejós Hand in einem halben Dutzend über beide Hemisphären zerstreuten Bildern. Weniger glückte der Versuch, das künstlerische Werk Luis Dalmaus zu bereichern, dessen bezeichneter, 1445 datierter Altar der Ratskapelle von Barcelona nicht nur wegen seiner Verwandtschaft mit den Engelflügel von Sanct Bavo Passavants begeistertes Lob gefunden, sondern dem man unter allen spanischen Quattrocentistenbildern den ersten Platz glaubte zuweisen zu müssen. Die Kunsthändleraufgabe für die Caselübergabe an den hl. Ildefonso, die mit jenem stolzen Namen glücklich den Einzug in den Louvre gehalten hat, wird sich ebenso wenig halten lassen wie der für die vielumstrittene kastilische Kopie des Lebensbrunnens Jan van Eycks der Kathedrale von Palencia¹⁾ vorgeschlagene Name. Über Fernandos Gallegos' Bedeutung hat uns der Berufenste Aufklärungen versprochen, und schon harren wichtige Mitteilungen über die Schule von Avila druckfertig der Veröffentlichung. Ein helles Licht fiel unlängst in die Camerine der Capilla Real von Granada, vor deren verschlossenen Türen man hoffentlich nicht mehr länger wird stehen müssen. Vor

¹⁾ Ponz Viage de España XI, S. 154 »Pero infinitamente distante de la exacta ejecución de esta, qual parece imposible ver cosa igual en el estilo antiguo.« Unter den Kopien, welche Ponz gesehen, jedenfalls von dem Original abhängig, ist das heut verschollene Bild, das Don José Genescá in Barcelona in Mallorca gekauft hatte, und von dessen linker Seite Carderera (Iconografía Española I, Tafel XXXIX) eine farbige Abbildung bringt.



Jacomart Baçó
Der thronende hl. Petrus
Im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin



Jacomart Baçó
Der hl. Petrus, von Kardinälen umgeben
Altar der Kirche S. Juan zu Morella

wenigen Monaten hat man aus einem Kloster bei Mecheln eines jener entzückenden Täfelchen, die Juan de Flandes für Isabella gemalt¹⁾ — es trägt sogar das Wappen der

¹⁾ Da in dem vom obligaten Adler gehaltenen Schild Granada fehlt, gewinnt man zur Datierung der ganzen Folge den Terminus ante quem 1492. Das Bildchen, welches Herr Dr. Eduard Simon besitzt und das die Erscheinung des auferstandenen Christus vor seiner

katholischen Könige —, ans Licht gezogen und ihm in einer der vornehmsten Berliner Galerien ein Heim bereitet.

So dringt endlich die richtige Einschätzung des spanischen Quattrocento durch, und ein französischer Gelehrter hat uns davon überzeugt, daß spanische Maler bereits im XV. Jahrhundert auf Italiens Kunst befruchtend einwirken konnten. Émile Bertaux¹⁾, der, ausgerüstet mit ungewöhnlichem kritischen Scharfblick und begleitet von seiner der Kirchen nächtliches Dunkel besiegenden Kamera, entsagungsvoll auf Justis lorbeerbestreuten Pfaden ein bisher dunkles Gebiet der Kunstgeschichte erleuchtend, durch das Land zieht, hat auch zu den folgenden Zeilen den Anlaß gegeben.

Meine Absicht, eines Meisters Werk, der, wie Bertaux mit Recht hervorhebt, in der allgemeinen Wertschätzung nicht hinter dem des Rathausbildes von Barcelona zurückzustehen braucht, durch den Hinweis auf eine bedeutende, bisher unbeachtete Arbeit zu bereichern, bedarf, zumal dieselbe sich in unseren Königlichen Museen befindet, an diesem Platze kaum der Entschuldigung.

Es handelt sich um eine auf beiden Seiten mit der thronenden Figur des heiligen Apostelfürsten²⁾ bemalte, in ihren oberen Teilen von Maßwerk durchbrochene Tafel, die mit dem gotischen vergoldeten Rahmen ein Stück bildet. Julius Lessing hatte sie wegen ihrer dekorativen Pracht im Jahre 1900 in Madrid gekauft; der Antiquar auf Plaza Isabel II., bei dem ich die Malerei vor ihrer abscheulichen Restaurierung sah, konnte mir leider nicht sagen, aus welchem Ort er das Bild erworben; daß es aus dem Königreich Valencia stamme, versicherte er mit Bestimmtheit. Für eine Hauskapelle oder einen freistehenden Altar, vielleicht als Wange eines Chorgestühls, mag das Gemälde gedient haben, es kann sein, daß es auch bei Prozessionen Verwendung gefunden. Ich zweifle nicht, daß die Zuweisung an Jacomart Baçó anerkannt werden wird. In diesem Falle macht die Gegenüberstellung von Abbildungen eine Beweisführung überflüssig.

Was uns über diesen bedeutenden Künstler Bertaux mitgeteilt hat, sei kurz hier zur Orientierung zusammengestellt.

Zur Erinnerung an seine Eroberung von Neapel, die er einer Erscheinung der Mutter Gottes glaubte verdanken zu müssen, hatte König Alfons V. von Aragonien im Jahre 1444 bei »lo fiel familiar et printor de Cambra nostre, ffil del mestre Jacme Jacomart«, den er 4 Jahre früher von Valencia kommen gelassen, ein Motivbild für die von ihm begründete und katalanischen Mercenariern übergebene Klosterkirche Sta. Maria della Pace auf Campo vecchio bestellt. Der Hofmaler begleitete später seinen Herrn in den florentinischen Feldzug und erhielt vor Tivoli am 24. Juli 1447 einen Auftrag für Standarten. Im Jahre 1451 sehen wir Jacomart wieder in der Heimat, am 16. Juli 1461 ist er gestorben. Eine Urkunde vom 23. Januar 1460 weist uns auf ein erhaltenes Werk in der Kirche zu

Mutter darstellt, dürfte mit Nr. 35 in Justis Liste identisch sein. Siehe *Miszellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin 1908, S. 318. — Das Schiff Petri (Nr. 12 derselben Folge) trotz unter Kastiliens und Leons Flagge dem Sturm.

¹⁾ *Les primitifs espagnols*. *Revue de l'Art ancien et moderne* XXII, 1907, S. 339. — Man vergleiche auch von demselben Verfasser den Aufsatz in der *Gazette des beaux-arts* 1908, S. 89ff. *Monuments et souvenirs des Borgia* und in André Michels *Histoire de l'art* III, S. 776. — Durch den Hinweis auf Jaime Huguet hat Leandro Ozzola das Rätsel des Trionfo della morte im Palazzo Scalafani zu Palermo gelöst. *Monatshefte für Kunstwissenschaft* II, 1909, S. 198.

²⁾ In ganz ähnlicher Stellung und ebenso reich gekleidet mit den Abzeichen seines Pontifikalamtes hatte an der anderen Seite der Halbinsel in der Kathedrale von Vezeu der Gran Vasco Petrus gemalt.

Cati. Von diesem beglaubigten Altar ausgehend, konnte man einige ausgezeichnete Arbeiten der Valencianischen Schule unserm Künstler mit Sicherheit zuweisen. So den 1457 datierten Retablo der Klarissenkirche von Segorbe mit dem thronenden hl. Martin von Tours, vor allem den herrlichen Annenaltar, früher in der Grabkapelle der Borgia, jetzt in der Sakristei der Kathedrale von Jativa, auf dem der spätere Papst Calixt III. vor dem hl. Ildefonso im Purpur kniet. Die Zeit von Alfonso Borgias Kardinaliat, 1444—1455, fällt mit Baçós Aufenthalt in Italien zusammen, und da der Kirchenfürst, während er den Purpur trug, niemals nach Valencia gekommen, zieht Bertaux den Schluß, daß der Künstler die ewige Stadt, vor deren Toren er, wie wir sahen, gewilt, auch betreten hat. Die Grenze der Entstehung des Bildes möchte man wegen der Verwandtschaft des 1457 datierten Altars von Segorbe nicht weit über das Jahr 1455 zurücksetzen. An diese Bildergruppe mit in reichen Pontifikalgewändern thronenden Heiligen reiht sich der hl. Petrus in der Kirche S. Juan zu Morella, mit dem wiederum unser Bild so nahe verwandt ist, daß ich zum erstenmal Bertaux nicht unbedingt zustimme, wenn er jenes mit einer Briefstelle aus dem Jahre 1442 in Verbindung bringen will. Um so freudiger folgen wir seinen weiteren Ausführungen. Der Franziskaneraltar in S. Lorenzo maggiore zu Neapel, der jenem mystischen Maestro Calantonio, dem König René selbst Unterricht erteilt haben und der Antonello da Messinas Lehrer gewesen sein soll, zugeschrieben wird, durch den Rajolas-Fußboden als zweifellos valencianische Arbeit erkennbar, ist wohl von Jacomarts Hand; von seiner Kunst abhängig, sicher valencianisch, dürften der berühmte Hieronymus des Museums und der Altar in S. Pietro martyre, den Bredius¹⁾ Simon Marmion zuweisen wollte, sein.

Von Baçós S. Pedro räumlich nur wenig getrennt hängt im Berliner Kunstgewerbemuseum eine gemalte Tafel von ganz besonders bizarrer Erscheinung. In München 1894 als oberdeutsche Arbeit gekauft, wußte niemand der Vorübergehenden dies Rätsel einer bestimmten Lokalschule einzuordnen noch zeitlich zu bestimmen. Ein dicker, zäher Farbonauftrag, in Stuck aufgesetzte Ornamente, das Spruchband mit herausgearbeiteter gotischer Schrift, das sich um die orientalisch gekleidete Gestalt schlingt, und ein Nimbus von absonderlicher Form um den turbanbekleideten Kopf steigern den befremdenden Eindruck. Bei näherer Untersuchung zeigte sich die Malerei als durchaus nicht so altertümlich, und man mußte annehmen, daß große Flächen in neuerer Zeit übermalt sind.

Ich erinnerte mich, in Spanien etwas Ähnliches gesehen zu haben, da führte mich Sanpere y Miguels ausgezeichnetes Buch über die Cuatrocentistas Catalanes auf die richtige Spur. Ausgerüstet mit einer Photographie des Berliner Propheten betrat ich die Rectoria des nördlich von Barcelona in jenem reizenden Tal, das dem Bezirk den Namen gibt, gelegenen kleinen Landstädtchens Granollers del Vallés, um dort sein Vorbild zu finden. Der große Retablo, dessen voneinander getrennte Reste hier aufbewahrt werden, hatte bis zum Jahre 1692 den Hauptaltar der kleinen Pfarrkirche S. Esteban geschmückt, um einer Maschine im Churrighuerra-Stil weichen zu müssen, die wiederum in jüngster Zeit dem veränderten Geschmack zum Opfer fiel.

Als Guardapolvas, das heißt für jene kleinen Seitenflügel, die bei den spanischen Altären der Mittelmeerländer typisch sind, haben wie bei dem Retablo von S. Pedro de Villamajor und bei der Virgen de la Gloria, im Besitz der Erben von Rius y Badia

¹⁾ Il capolavoro di Simone Marmion. Bollettino d'arte del ministero della pubblica istruzione Anno I, Fasc. VI, S. 13, Roma 1907.

in Barcelona, auch in Granollers die Propheten — in Wahrheit sind es Abraham, Moses, David und Jesaias — gedient. Die einzelnen Tafeln sind wahrscheinlich bei der Zerstörung aus heute nicht mehr kontrollierbaren Gründen beschnitten, so daß ihre ursprüng-



Werkstatt der Vergós
Christus und der hl. Ausias
Im Besitz von Herrn von Tschudi

lich gleiche Breite heute zwischen 68 und 44 cm schwankt. Dabei hat die Komposition an Geschlossenheit eingeübt, so daß die Figuren nicht richtig im Raum stehen und die äußersten Kanten unorganisch in die Spruchbänder mit den Namen der Dargestellten und messianischen Weissagungen einschneiden. Unser Berliner Jesaias gibt diese Zu-

fälligkeiten der entsprechenden Tafel in Granollers genau wieder, kann also erst in neuerer Zeit entstanden sein. Der Zustand der Malerei läßt hierüber keinen Zweifel; eine sehr geschickte, aber sicherlich moderne Hand verrät die Art, wie das Oro



Werkstatt der Vergós
Der hl. Ludwig
Im Besitz von Herrn von Tschudi

estofado behandelt ist, an den abgestoßenen Stellen kommt ein junger Kreidestück zutage, und die nur gemalten Flächen lassen die Craqueluren, die auf den Originalen nicht fehlen, vermissen. Man erinnert sich noch in Vich, daß, als der um die altkatalanische Kunst so hochverdiente Bischof Don José Mogades y Gili das berühmte Museum

seiner Diözese einrichtete, dort Kopien der Propheten von Granollers angeboten wurden, die ein andalusischer Maler angefertigt hatte, und auch Señor Sanpere hat es mir ausdrücklich bekräftigt. Wir sind wohl zu dem Schlusse berechtigt, daß wir eins dieser Stücke vor uns haben.

In einer Urkunde vom 4. März 1500 quittiert »Jacobus Vergos pictor civis Barchione« in seinem und seines Sohnes Raphael Namen, der gleichzeitig als Erbe des verstorbenen Bruders Paulus auftritt, über die letzten Zahlungen für diesen Altar; Sanpere hat uns überzeugend nachgewiesen, daß die Propheten, deren majestätische Erscheinung Casella preist, das letzte Werk Pablos gewesen, den wir als den bedeutendsten Künstler in jenem umfangreichen Werkstattbetrieb schätzen.

Die in das Pfarrhaus von Granollers geretteten Flügel sind nicht vollständig. Die Rekonstruktion des Ganzen wird besonders dadurch erschwert, daß die einzelnen Tafeln nicht die bekannteren Vorgänge aus dem Leben des Titularheiligen behandeln, sondern die lokal gefärbten Schicksale und Wunder seines übertragenen Körpers erzählen. Der Protomartyr genießt in Verbindung mit dem aus Valencia stammenden hl. Lorenzo in den Ländern der aragonischen Krone eine besondere Verehrung. Die Kirche hat den Tag seines Martyriums, das am 3. August stattgefunden haben soll, auf den der Translatio, den zweiten Weihnachtsfeiertag, verlegt, um diese im Sommer festlich zu begehen.

Die in Alcalá gedruckte Flos Sanctorum erzählt: Zur Zeit des Kaisers Honorius im Jahre 442 hatte der Bischof Juan von Jerusalem und der Priester Lucianus, der in dreimaliger nächtlicher Erscheinung durch Gamaliel, den Lehrer des Apostel Paulus, dazu aufgefordert war, das Grab des hl. Stephanus geöffnet, in dem unter andern auch Nikodemus, der den Herrn bei Nacht besucht hatte, an unwürdiger Stätte ruhte. Als man die Erde aufgrub, geschahen Krankenheilungen. Die nach der Zionskirche überführten Reliquien wurden mit den Gebeinen eines römischen Senators Alexander verwechselt und von dessen Witwe Juliana übers Meer geführt. Bei einem von Dämonen heraufbeschworenen Sturm kommt es zu einer regulären Schlacht zwischen guten und bösen Geistern; der Heilige intervenierte und wurde schließlich in Konstantinopel gelandet. Eudoxia, des Kaisers Theodosius Tochter, war von einem Teufel besessen. Als sie durch die Berührung der Reliquien geheilt ward, verlangte der entweichende Dämon, daß man nach dem Willen der Apostel den Körper des Stephanus nach Rom übertrüge. Der Wunsch des Kaisers, als Ersatz die Gebeine des hl. Laurentius zu erhalten, wurde durch den Tod derjenigen, die sie wegführen sollten, und allerlei bedrohliche Zeichen verhindert. Man begrub also beide Diakonen in einem gemeinschaftlichen Grabe, und der höfliche Spanier räumte, indem er sich an die Seite wälzte, dem Protomartyr den Ehrenplatz zu seiner Rechten ein.

Auf einer Predella von 73 cm Höhe, von der drei Stücke, das Abendmahl, Christus in Gethsemane und die Kreuztragung, erhalten, baute sich in drei Abteilungen der Altar von Granollers auf, durch Guardavolvos, in denen je zwei Propheten übereinander waren, flankiert. Über die Anordnung der einzelnen Tafeln, die ungleich verschnitten und in der Breite von 110—134 cm schwanken, sind wir nur auf Vermutungen angewiesen. Sicher steht fest, daß sie in drei Etagen übereinander angeordnet gewesen sein mußten; die Höhe der übereinandergestellten Propheten bedingte es. Daß der Kalvarienberg das Ganze bekrönte, ist nach Analogie anderer ostspanischer Altäre nicht zu bezweifeln. Die Tafel mit dem von Aposteln umgebenen hl. Stephanus hat wohl den Mittelpunkt gebildet, ähnlich wie auf dem Altar von S. Antonio Aba der thronende Titelheilige und der gekrönte Augustin auf dem Zunftaltar der Gerber.

Um den Mittelstreifen auszufüllen, müssen wir uns eine reicher gegliederte Architektur, vielleicht eine Nische für die Kustodie, wie auf dem Altar in Vilamajor vorstellen. Die übrigen fünf erhaltenen Tafeln: die Geburt des Stephanus und Diakonenweihe, die Auffindung des Körpers, das Wunder der Prinzessin Eudoxia und die beiden lokalen Legenden von dem durch den Teufel geraubten Kinde und die Befreiung der Herrn von Pinós aus dem Gefängnis hätten wir uns zu je dreien übereinander an den beiden Seiten zu denken. Das fehlende Stück kann nur das Martyrium gewesen sein.

Die Altarflügel mit Heiligen, die mit der Sammlung Pedro Añés aus Barcelona nach Berlin gelangten und die jetzt Geheimrat von Tschudi und Professor Georg Voß besitzen, sind aus der Werkstatt der Vergós hervorgegangen. Die Tafel mit dem hl. Ludwig steht Pablo sehr nahe. Solche hageren scharfkantigen Köpfe — man denke nur an den predigenden hl. Augustinus auf dem Retablo des Zunfthauses der Curtidores — sind für ihn charakteristisch. Die Muster der Rajolas finden sich ganz ähnlich auf anderen Altären, und für den Christus der Rückseite scheint dasselbe Modell wie für den Pilger bei dem Miracel de San Vicente de Sarriá gedient zu haben, während der Schimmel des hl. Ausias uns auf dem Kalvarienberg in Granollers begegnet. Die Renaissanceformen in der Architektur bei den anderen Stücken der Sammlung Voß weisen auf den 1503 gestorbenen Raphael als Urheber.

II

DAS KATALANISCHE SANKT-GEORG-TRIPTYCHON AUS DER WERKSTATT DES JAIME HUGUET

VON ÉMILE BERTAUX

Im Mai des Jahres 1904 gelangten in Berlin bei Lepke mit der Sammlung Pedro Añés aus Barcelona zwei Altarflügel eines Donatorenpaares mit den Heiligen Johannes dem Täufer und Ludwig von Toulouse zum Verkauf, die jetzt Herr James Simon besitzt. Als V. von Loga mir eine Photographie derselben übermittelte, erkannte ich sofort, daß eine trotz ihrer Beschädigung und Verstümmelung wundervolle Tafel, die heute Don Emilio Cabots gewählte Sammlung in Barcelona ziert, mit ihnen ein Triptychon gebildet haben muß. Hier sehen wir die schlanke Silhouette eines gepanzerten hl. Georg, begleitet von einer mysteriösen Frauengestalt, vielleicht der Prinzessin, die er aus den Klauen des Drachens befreite, oder einer Tugend, die wie ein Page sich auf seinen hohen, mit einem Kreuz geschmückten Schild stützend, den Helm des Ritters hält. Die Unbilden der Zeit, die das einst in Gold und Silber strahlende Gemälde grau und eintönig gemacht haben, verliehen ihm einen melancholischen Reiz präraffaelesker Poesie.

Die Anordnung des Hintergrundes auf allen drei Bildern mit dem Durchblick durch die in neutralen Farben gehaltene Architektur auf die dunkle Landschaft mit den Zypressen vor dem goldenen Himmel beweist schon ihre Zusammengehörigkeit. Die Öffnung auf dem Mittelbilde ist breiter als die der Flügel, hat aber dieselbe Höhe und dieselbe Umrahmung mit kleinen Säulen; es sind Fenster desselben Raumes, in dem sich alle 6 Figuren befinden. Das Mittelstück, welches jetzt bei einer Breite von 0,56 m 0,90 m hoch ist, hat man barbarisch beschnitten. Die Gestalt des Ritters, unterhalb der Knie amputiert, müßte, wenn sie vollständig wäre, die Größe des heiligen Täufers, etwa



Werkstatt des Jaime Huguet
 St. Georg, Fragment eines Triptychons
 Im Besitz von Don Emilio Cabot in Barcelona

1,30 m, haben. Auch die Heiligenscheine haben dieselbe Form und Größe. Über den Köpfen sind auch die Simonschen Tafeln, die jetzt bei einer Breite von 0,54 m ungefähr 1,45 m hoch sind, um sie dem gotischen Maßwerkrahmen einzupassen, verkürzt. Von der weiblichen Figur des Mittelstücks fehlt fast die linke Hälfte. Denkt man sie sich vervollständigt, ihre prachtvollen Brokatkleider ausgebreitet, so daß beide Figuren nebeneinander in der Mitte des Bildes stehen, so würde die Mitteltafel dieselbe Breite haben wie die beiden Seitenflügel. Daß diese zum Schließen eingerichtet waren, beweisen ihre Rückseiten, auf denen man die Spuren von Halbfiguren übereinanderge-



WERKSTATT DES JAIME HUGUET
FLÜGEL EINES ST.-GEORGS-TRIPTYCHONS
IN DER SAMMLUNG JAMES SIMON ZU BERLIN

stellter Heiligen noch sieht, die durch vergoldetes Maßwerk ursprünglich getrennt waren. Während die Tafel mit dem hl. Georg, obwohl so grausam behandelt, wenigstens von Restauratorenhänden verschont geblieben, sind die Stifterflügel vielfach übermalt, die Stuckornamente teilweise ungeschickt neu hergerichtet. Die Gesichter, im allgemeinen besser erhalten als die Gewänder, haben auf allen drei Stücken ein bleiches, graues Inkarnat. Der Heiligen Augen sind sehr wenig geöffnet. Die ziemlich kleine Iris sitzt im Winkel und gibt den drei Gesichtern denselben seitlichen Blick, während die offenbar nach der Natur gemalten Köpfe der Stifter gerade vor sich hinschauen. Der Johannes gleicht dem ritterlichen Heiligen wie ein älterer Bruder, und auch die Stifterin und St. Georgs Gefährtin scheinen derselben Familie anzugehören.

Mit Sicherheit kann man unserem rekonstruierten Triptychon einen Platz in der Kunst Barcelonas des XV. Jahrhunderts anweisen, über die uns Sanpere y Miguels monumentales Werk so viele Aufklärungen gebracht hat. Darstellungen des hl. Georg, der als Patron des Landes und Hüter seiner Freiheiten allgemein verehrt wurde, sind in der katalanischen Kunst in Malerei und Plastik sehr zahlreich. Unser Georg stammt aus anderer Zeit und von einer anderen Rasse als jener auf schönem weißen Roß heranströmende Ritter der Sammlung Ferrer Vidal y Soler, der in den Traditionen des französisch-flämischen frühen Quattrocento entstand; es ist ein Jüngling von mildem, ernstem Ausdruck, der seine Rüstung einfach wie ein Mann aus dem Volke trägt. — Man sieht, daß der Helm, den jetzt die Frau an seiner Seite hält, ihm bei langem Tragen das Ohr deformiert hat. — Dieser ruhige, schlichte St. Georg, dieser simple katalanische Soldat hat sehr viel Ähnlichkeit mit jenem hl. Georg des unlängst als Hochaltar der Escolapios in Barcelona wiederaufgestellten großen Antonius-Retablos. Beide tragen eine Hellebarde und Waffenstücke von ganz ähnlicher Form. Auch der mit einem Turban umwickelte Helm, den die junge Frau auf dem Flügel der Sammlung Cabot hält, findet sich auf dem anderen Altarwerk¹⁾.

Man darf daher mit ganzer Wahrscheinlichkeit beide Figuren des hl. Georg demselben Maler zuweisen, zum mindesten jener Werkstatt, der auch der im Jahre 1464 gemalte Altar mit den sieben Freuden Mariä der Kapelle des alten Palacio real zu Barcelona²⁾ und die ältesten Teile des Retablo de San Vicente in Sarriá³⁾ hervorgegangen sind, welche im Museum in Barcelona aufbewahrt werden. Der Meister, dem sich der oder die Maler dieser verschiedenen Altäre am natürlichsten angliedern, ist Jaime Hugueta, der Schöpfer des Triptychons mit den Heiligen Abdon und Senén in San Miguel de Tarrassa, das im Jahre 1460 bestellt wurde⁴⁾.

Bei der großen Fruchtbarkeit der katalanischen Schule möchte es unvorsichtig erscheinen, wenn wir den Flügelaltar des hl. Georg sowie die ihm verwandten Retablos Hugueta selbst zuweisen; mit Sicherheit können wir die Entstehung dieses außergewöhnlichen und bedeutenden Werkes in das Jahr 1460 setzen.

Es ist das einzige mir bekannte katalanische Gemälde aus dieser Zeit, auf dem die knienden Stifter, wie wir es von flämischen und französischen Bildern kennen, von ihren Schutzheiligen vorgestellt werden. Die Besteller von Huguets und seiner Nachfolger großen Retablos waren gewöhnlich keine Privatpersonen, sondern fromme Körper-

¹⁾ Sanpere y Miguel, Los Cuatrocentistas Catalanes II, S. 150 (ohne Gründe dem Pablo Vergós zugeschrieben).

²⁾ Sanpere y Miguel II, 38ff. Auch ohne Gründe mit dem Namen des Pablo Vergós.)

³⁾ Sanpere y Miguel II, 144ff.

⁴⁾ Sanpere y Miguel II, 16ff.

schaften, und die Vorsteher der Gilden dürften schwerlich ihre eigenen Bildnisse wie die Ratsherren von Barcelona¹⁾ und die Stadtväter von Lerida²⁾ auf den offiziellen Gemälden haben anbringen lassen. Auch auf dem Retablo der Kapelle des Palacio zu Barcelona findet sich kein Bildnis des Stifters, des Infanten Pedro von Portugal. In Jativa sehen wir auf Jacomart Baçós Triptychon der Borgia-Kapelle den Kardinal Alfonso, den späteren Papst Calixt III., knien³⁾. Jorge Inglés hatte 1445 im neukastilischen Buitrago den Marques de Santillana⁴⁾, Fernando Gallegos 1470 in Zamora den Kardinal Juan de Mella⁵⁾ gemalt; aber keiner dieser Stifter wird wie auf dem katalanischen St.-Georgs-Triptychon, dessen Urheber augenscheinlich bei der Anordnung der Flügel ein flämisches Beispiel wie der berühmte Portinari-Altar des Hugo van der Goes vorschwebte, von einem Heiligen protegirt.

Dalmau hat hier kaum vorbildlich gewirkt: nicht wie die Heiligen Eulalia und Andreas legen der Täufer Johannes und der Bischof Ludwig den Schutzbefohlenen die Hand aufs Haupt, sondern sie helfen die großen Gebetbücher, welche jene halten, tragen. Ich weiß nicht, ob es in der flandrischen Kunst oder in der Schule von Avignon für diese Geste ein Beispiel gibt.

Das Ungewohnte der Anordnung zeigt sich bei dem Maler auch in einigen groben Zeichenfehlern. Des Stifters Knie dürften unter der Hauppelände schwerlich den Fliesenboden berühren, sondern scheinen in der Luft zu schweben, und sein Schwert könnte kaum die Länge eines Dolches haben.

Als der katalanische Meister seinem Werke diese realistischen Porträte einfügte, folgte er keiner Tradition, die es in seinem Lande nicht gab, sondern dem ausdrücklichen Wunsch des Bestellers, der ihm ein fremdes Vorbild, sei es französisches oder flämisches Ursprungs, nachzuahmen anhielt. Den Namen dieses Förderers der Künste zu erfahren, wäre von größtem Interesse.

Wer den festen Boden, auf dem sich der rekonstruierte Altar aufbaut, nicht zu verlieren fürchtet, mag Valerian von Loga folgen, der seine Hypothese über die dargestellten Persönlichkeiten hier selbst verteidigen wird:

»Sehr vornehme, wahrscheinlich fürstliche Persönlichkeiten sind die überaus reich und kostbar gekleideten Dargestellten. Das Kostüm ist das der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Zu der pelzbesetzten Hauppelände aus Brokatstoff von gleichem Schnitt hat der Kanzler Rollin dieselbe Haartracht wie unser Stifter mit dem Van Eyck-Ohr, und der Hennin der knienden Frau gleicht dem Kopfschmuck der Braut auf des Petrus Cristus im Jahre 1449 gemaltem Eligiusbilde. Auch für die Form der Ärmel (ohne die Schulterpuffen wie bei den später entstandenen Porträten Fouquets) geben zahlreiche vor 1450 entstandene Bilder Analogien.«

»Für die Ikonographie der Fürsten dieser Zeit lassen uns die spanischen Münzen im Stich. Die gekrönten Köpfe der Könige von Aragonien, Navarra und Kastilien sind bis in die Epoche Karls V. und noch später ziemlich schematisch behandelt. Nur zwei Fürsten, deren Lebensdaten auf den Stifter der Flügel paßten, trugen damals den Namen Juan. Der König von Navarra, der nach seines Bruders Alphons' Tode auch in Aragonien,

¹⁾ Revue de l'Art ancien et moderne, t. 22, 1907, 108.

²⁾ Revue de l'Art ancien et moderne, ibid. 261.

³⁾ Revue de l'Art ancien et moderne, ibid. 346.

⁴⁾ N. Sentenach, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1907 (September bis November); mit Phototypien.

⁵⁾ Wird zum erstenmal in der *Histoire de l'Art* (Colin édition, t. III, 2^e partie) nach meiner Aufnahme publiziert.

Barcelona und Valencia gebot, an den man naturgemäß zuerst denken muß, ist 1397 geboren. Seine lange Lebenszeit — er starb 84jährig im Jahre 1479 — gibt für die Entstehung unseres Porträts einen großen Spielraum. Nachdem seine Gemahlin Blanca, die Erbin von Navarra, 1441 gestorben war, hatte er des Admirante von Kastilien Tochter geheiratet, die ihm elf Jahre im Tode vorausgegangen. Seine Züge sind uns meines Wissens nicht überliefert worden, das Bildnis, welches Carderera bringt, scheint ikonographisch von zweifelhaftem Wert. Sein Grabmal bei den Zisterziensern in Poblet ist 1835 im Bürgerkriege zerstört. Von mehr als einem trefflichen Kunstwerk wissen wir, wie sein Bruder ausgesehen hat. Die kühne Adlernase Alphons' V., das stolze Abzeichen des aragonischen Geschlechts, die sich auch auf Juans Sohn, den Katholischen Ferdinand, vererbt hat, werden wir in den weichlichen Zügen unsers Stifters vergeblich suchen.«

»Der zweite Fürst dieser Periode, dessen Schutzpatron der hl. Johannes ist, der 1405 geborene König von Kastilien und Leon, der Vater Isabellas, ist im Jahre 1454 gestorben. Seine erste Gemahlin, Maria von Aragonien, die jüngere Schwester Don Alfonsos und Juans II., die bereits 1445 aus dem Leben schied, mag der katalanischen Kunst, welche ihre Brüder unterstützten, die Brücke zu dem kastilischen Musenhof geschlagen haben. Sie starb in Villacastin in demselben Jahre wie ihre Schwester Leonore, die verwitwete Königin von Portugal, an einem Trank giftiger Kräuter, für den Alvaro de Luna acht Jahre später das Schafott betreten mußte. Ihr frommer Wunsch, bei der Reyna de los Angeles in Guadalupe die letzte Ruhestätte zu finden, wurde ihr erfüllt. In der Cartuja von Miraflores liegt an Juans II. Seite seine zweite Gemahlin Isabel de Portugal. Als Isabella die Katholische Gil de Siloë der Eltern Grabmal in Auftrag gab, moderten ein Menschenalter bereits in S. Pablo zu Valladolid des Vaters Gebeine, der den Tod seines Günstlings nicht lange überlebte; in Arevalo siechte leidvoll mit zerrüttetem Geiste die Mutter dahin. Was die Zeit und schweres Unglück zerstört, läßt, durchdrungen von dem erhabenen Geiste der Bestellerin, der große Künstler wieder neuerstehen: den stolzen Prunk kastilischen Königtums, verklärt durch der Ewigkeit friedliches Lächeln. Bei aller Idealisierung hält sich Gil de Siloë offenbar an Überliefertes, und die Ähnlichkeit in der Bildung der einzelnen Züge bei der liegenden Figur des Grabmals mit der knienden Figur unseres Stifters scheint mir wenigstens überzeugend. Das nußbraune Haar, die blaugrünen Augen und jene anmutigen (*muy gentiles*) Hände und Füße, die König Juan sein Zeitgenosse Fernan Perez de Guzman nachrühmt, wird man auch bei mäßig gutem Willen auf dem Bilde wiederfinden. Die burgundische Tracht, so auffallend sie sonst in Spanien, kann bei dem prachtliebenden Fürsten, der Jan van Eyck an seinem Hof empfangen, nicht befremden.«

»Die Ausbildung der unteren Gesichtshälfte entspricht dem von der Geschichte überlieferten Bilde des falsch erzogenen Genußmenschen. Schwerlich ist der angejahrte König, der mit gefalteten Händen auf dem Lebensbrunnen von Parral hinter dem Kaiser kniet, der, wenn Jan van Eyck bei seinem Aufenthalte in Segovia im Jahre 1429 das Original wirklich gemalt haben sollte, damals erst 25 Jahre zählte, Juan II.; doch kann der Umstand, daß die Krone auf seinem Haupte eine ähnlich reiche Form wie die auf dem Grabmal in Miraflores hat, als Beleg für die Entstehung des Bildes in Spanien noch herangezogen werden.«

»Auch die Art, wie bei den Flügeln der Sammlung Simon die Donatoren auf die Hauptdarstellung konzentriert sind, spricht, wie mir scheint, dafür, daß unsere Tafeln für Kastilien bestimmt gewesen, eine Sitte, die wir von den Stiftungen der katholischen Könige, den Altären aus S. Tomás in Avila, jetzt im Prado-Museum, und in S. Juan

de los Reyes in Granada, die man Antonio del Rincon zugeschrieben, vom Luna-Relief der Capilla S. Jago in der Kathedrale von Toledo kennen, und die sich auch bei Felipe Vigarnis Altar der Capilla Real in Granada und im gewissen Sinne noch bei den Königsdenkmälern im Escorial erhalten hat.«

»Nicht minder reich als ihr prachtliebender Gemahl ist Maria in Brokatstoffe gekleidet. Auf ihrem Guarda-Corps aus rotem Sammet, dem Umhang der navarresisch-aragonesischen Fürstinnen, bemerkt man eine mit einem Spruchband umwundene Säule, die in diesem Zeitalter der Divisen wohl ähnliche symbolische Bedeutung hat wie die berühmten Saettas ihres Brudersohnes und das Juego ihrer Stieftochter. Nicht die Jungfrau Maria, deren Namen sie trägt, sondern ein in vornehmen Kreisen wegen seiner fürstlichen Herkunft verehrter Heiliger ist ihr Protektor.«

»Das Alter der Dargestellten auf den Flügeln läßt sich mit den Lebensjahren des Königspaares vereinigen, sobald wir die Entstehung des Triptychons in das Todesjahr Marias (1445) setzen. Das Kostüm weist ebenfalls auf diese Zeit hin.«

Der Prinz aus dem Hause Anjou, den mit dem Abzeichen seiner geistlichen Würde der Mantel mit den königlichen Lilien ziert, genoß seit dem Anfang des XIV. Jahrhunderts in Italien wie in Frankreich die gleich weit verbreitete Verehrung. Auch in Aragonien gab es Bruderschaften des hl. Ludwig, seitdem im Jahre 1443 König Alphons V. nach seinem kühnen Einfall in den Hafen von Marseille die Mino-ritenmönche nach der Kathedrale von Valencia hatte überführen lassen.

So gibt die Anwesenheit des heiligen Franzosen keinen Anhalt über die Nationalität der Stifter dieses bedeutenden katalanischen Triptychons, dessen Rekonstruktion das Zusammenarbeiten deutscher und französischer Forschung ermöglichte.

DIE KAPITELLE IM MAGDEBURGER DOM

VON RICHARD HAMANN

IV. ORGANISATION DER ARBEIT

a. Zustände

Von den Kapitellen im Magdeburger Dom haben viele nicht die letzte, vervollständigende Arbeit erfahren. In verschiedenen Stadien künstlerischer Bearbeitung stecken geblieben, geben sie ein Bild von den ersten Anfängen der Arbeit bis zur Vollendung. Was uns fehlt, ist ein roh zubehauener Block, ohne jede Andeutung eines Ornamentes. Aber gleich die folgende Stufe ist vorhanden, ein Stengelkapitellmotiv, in groben Zügen aus der geschlossenen kelchblockförmigen Masse herausgenommen (Abb. 77 c). In ebenen Flächen, die teilweise noch die rauhe, ungeglättete Form des Blockes zeigen, liegen alle Blätter und Stiele nebeneinander, ohne Modellierung, nur an den Konturen scharf abgesetzt, indem zwischen ihnen der Grund vertieft ist. Dadurch erhalten wir den Eindruck, als ob nach Herstellung einer grob behauenen Kernform, des Kelchblockes, auf diesen zunächst das ornamentale Motiv aufgezeichnet wurde und mit Hilfe der Zeichnung dann die im Motiv offenen Stellen herausgehoben wurden. An dem weiblichen Kopf neben dem unfertigen Rankenkapitell (Abb. 22) sieht man noch deutlich, wie die Grundform einer Konsole zwischen stumpfwinklig zusammenstoßenden Pfeilerkapitellen den ursprünglichen Steinblock ausmachte, und wie daraus durch Vertiefung der Zwischenräume die Formen gewonnen wurden. Die Haare liegen dadurch in zwei verschiedenen Ebenen. Auf der rechten Seite ist der Block stehen geblieben, die Figur ist nicht ganz freigelegt. Wie Andromeda an den Felsen geschmiedet, harret sie des Befreiers. Wie sehr durch dieses Verfahren erreicht wird, daß alle Ornamentformen in der Grundfläche liegen, und die architektonische Kernform gewahrt wird, leuchtet unmittelbar ein.

Der Block ist in diesen Fällen in einer Größe behauen, die dem darüberliegenden Gesims entspricht. Leider fehlt uns eine gleiche Einsicht in die Entstehung des Knollenkapitells, dessen Knollen oft über die untere Gesimgsgrenze überstehen. So bleibt die Frage offen, ob man zunächst auch hier eine Gesamtform, eine Art von grobem Bossenkapitell, hergestellt oder, da die zwei Reihen Knollen sich noch ungefähr der Kelchblockform einpassen, aus dieser gleich die einzelnen Formen detailliert herausgeholt hat. Mit bloßer Vorzeichnung wäre es dabei kaum getan. Aber über die Technik des Punktierens verraten die Kapitelle nichts.

An den ersten Zustand motivischer Bearbeitung schließen sich eine Reihe von anderen, in denen das kantig scheibenhafte und starre Grundmotiv zu reicherem Leben erweckt wird mit Hilfe rundlicher Modellierung, die aus den länglichen Leisten biegsame Kanten und Stengel, aus den breiteren Scheiben schwellende Blätter bildet. Es



a b 77 c d



a 78 b c



a b 79 c



a 80 b c



a 81 b

Abb. 77–79. Magdeburger Dom, Kapitelle der Mittelschiffpfeiler. 80. 81. Kapitelle im Chorumgang

fehlen noch die Oberflächenlinien, die die Stengel gefasert, gerippt oder gedreht, die Blätter gerippt oder eingekerbt, breit entfaltet oder zusammengelegt, an den Rändern eingerollt oder im Innern gebeult erscheinen lassen, und aus rundem Menschenkopf erst die Physiognomie, aus klobigen Gliedern die stoffliche Oberfläche der Gewandung und den Grad ihrer Anschmiegun an den Körper hervorheben. Erst aus diesen letzten Riefelungen und Einkerbungen der Oberfläche bekommt das Ornament seine einheitliche Zügigkeit, seinen durchgehenden Fluß. Alle Rollungen und Verschlingungen, alle An- und Ausläufe und mannigfachen Seitentriebe werden jetzt erst klar. Die innere Lebendigkeit, die Richtungen des Wachstums, die Struktur wird erst in der letzten Oberflächenbearbeitung bloßgelegt. Formen, die bei endgültiger Oberflächengestaltung etwas nach vorn Schießendes haben oder aus der Tiefe herauskommen und sich deutlich umbiegen, erscheinen breitwärts zerfließen, breiig zusammengedrückt ohne diese schärfenden und klärenden Richtungslinien. Kleine Blätter, die sich um einen Stengel legen, sehen aus wie angedrückte Klöße, solange ihnen die klammernden Organe, die Rippen, fehlen (Abb. 78a). Das herrliche Breitkapitell des Meisters der lappigen Kapitelle oder das reiche Rankenkapitell, das in einem Zustande qualliger Zerfließenheit verblieben ist, sind beredtes Zeugnis dafür, wie oft Erfüllung und Verheißung nahe beieinander liegen (Taf. A e, Abb. 20). Die letzten Überarbeitungen, die im Gegensatz zu der ersten auf der Fläche disponierenden Gesamtanlage die auf einer mittelalterlichen Linearzeichnung nur sehr schwer und ungenau wiederzugebenden Tiefenbewegungen herausholten, stellen an die Vorstellungskraft des Künstlers die größten Anforderungen und müssen schon beim ersten Entwurf mitbedacht und vorgesehen sein. Man versuche nur, aus einem Kapitell, das der Oberflächenbearbeitung ganz oder auch nur zum Teil entbehrt, sich die Windungen und Drehungen der Blätter klarzumachen. Entweder müssen wir dem mittelalterlichen und ausübenden Künstler eine so viel höhere Vorstellungskraft zuschreiben, oder aber sind genötigt, an die Arbeit nach einem Modell zu denken. Denn selbst die Zeichnung scheint uns ungenügend, derartiges zu verdeutlichen.

Schließlich tat die Bemalung ein Übriges, die Sonderung von Form und toter Masse zu vollenden. Einige Kapitelle zeigen deutliche Farbspuren, und zwar ausschließlich die Gegenfarben Rot und Grün. Wieweit diese außer der Trennung gegensätzlicher Ornamenteile wie des Grundes und der plastischen Form noch zu feinerer koloristischer Charakterisierung dienten, ist bei dem gegenwärtigen Zustande unmöglich zu beurteilen. Unmöglich ferner, zu sagen, ob sich die Bemalung auf alle Kapitelle erstreckte. Viele sind so weit abgerieben, daß selbst die Blattrippen dabei entschwandten.

Gehen wir das Werk des Meisters der breitlappigen Kelchblockkapitelle durch, so finden wir, daß die figürlichen Hauptstücke alle bis zu Ende gediehen sind, dagegen von den rein ornamentalen Kapitellen die Hälfte die äußerste Fertigstellung vermissen läßt. An dem Hauptstück, dem großen Blattkelchkapitell (Taf. A c), ist nur die Haupt-, die Schauseite gänzlich vollendet, an den Nebenseiten sind die unfertigen Blätter stehen geblieben. Von den Kapitellen des Rankenmeisters sind es die kleineren Figürchen und die Ranken, die des Oberflächenschmuckes entbehren.

Das legt die Vermutung nahe, daß an verschiedenen Kapitellen zu gleicher Zeit gearbeitet wurde und wenigstens die letzte Oberflächenbearbeitung nicht von einem und demselben Künstler hergestellt wurde. Was müßte es für ein unstetiger, zerfahrener Mensch gewesen sein, der bald an diesem, bald an jenem Kapitell ein paar Blätter zu Ende geführt hätte, andere halb fertig machte und immer vor dem baldigen Abschluß

einer Arbeit ermüdet den Meißel fallen ließ. Die Tatsache, daß es die künstlerisch bedeutendsten Stücke sind, die in untadliger Ausführung fertig auf uns gekommen sind, läßt uns wohl dieses Arbeiten verschiedener Hände an den Kapitellen desselben Künstlers als ein Verhältnis von Meister und Gehilfen denken. Verschiedene Arten der Oberflächen, wie eine mehr drahtartig gezogene und elastisch ausschwingende, eine andere mehr blattartig gerippte, starrer und stachlicher geschnittene, würden durch diese Verteilung der Rollen sich leicht erklären. Dies betrifft hauptsächlich die Kunst der älteren Meister. Aber auch von dem Meister des Magdalenentympanons, der uns das Erbe des Meisters der breitlappigen Kelchblockkapitelle in die Gotik hinüberzuretten schien, existieren mehrere nur bossierte Kapitelle und lassen an einen organisierten Werkstattbetrieb denken.

b. Ergänzungen und Anpassungen.

Die Kapitelle der beiden ältesten Meister im Dominnern befinden sich sämtlich an den inneren Pfeilern des Umgangs und auch hier vorzugsweise an ausgezeichneten Stellen, über den Rundvorlagern der gegliederten Pfeiler, während die geraden Stellen daneben meist ein anderes Ornament enthalten. Diese Zwischenstücke sind einer besonderen Betrachtung wert.

An dem Pfeiler, der den Bildhauerkopf und die Verkündigung enthält und überhaupt ganz von Kapitellen des Meisters der breitlappigen Kapitelle erfüllt ist, fallen die Kapitelle der geraden Ecken zwischen den Halbsäulen aus dem allgemeinen Charakter dieser Ornamentik heraus. Sie haben etwas Rankenhaftes. Betrachten wir das Kapitell neben dem Kopf (Taf. A, a). Es ist ein Rankenkapitell, dessen Ranken in romanischer Weise unten am Kelch sich hinablassen und oben zum Block in großen Windungen emporkriechen. Dennoch fehlt das Dünne und Lockere des Gewindes reiner Rankenkapitelle. Die Rankenstengel münden in einem Kelch, aus dem breit gespreizt ein fünf-fingeriges Blatt emporsteigt. Die derben Blattzipfel sind selbst noch mehrfach geteilt und rollen sich mühsam bald einwärts, bald auswärts. Begegnen sich zwei solcher Blätter, so entsteht aus ihrem Zusammenwachsen wohl ein ähnliches schüsselartiges Gebilde wie auf den Kapitellen daneben. Die Blätter schießen zwar nicht aus einem Mittelpunkt, einem Kopf oder anderen zusammenhaltenden Formen heraus, aber auch hier sind am Kelch und am Block zwei Zentralpunkte angebracht, aussehend wie die Steine eines Siegelringes, durch den die Ranken hindurchwachsen. So ist für den ersten Blick auch an diesem Kapitell alles gedrängt und durcheinandergeschoben. Es ist voll von Elementen des Stiles der breitgelappten Kapitelle. Und dennoch kein solches. Dazu ist es zu dünnstielig, und liegt alles zu flach und übersichtlich nebeneinander. Aber auch kein Rankenkapitell. Dazu ist das Rankenmotiv viel zu einfach und deutlich, zu wenig verschlungen. Von den unteren Ecken schießen zwei Stiele gegeneinander, biegen seitlich um und spalten sich in zwei große kreisförmige Zweige nach oben und unten, wie Voluten korinthischer Kapitelle. Das ist alles. Die Verhakung der Ranken und Füllung der Fläche besorgen die saftig fetten Blätter an den Stielen. Wie begreifen wir dieses Kapitell? Zunächst: dieses Emporschießen der Ranke aus grundmäßigem Verwachsensein, der naturalistische Charakter des Eingepflanztseins, ist uns von den Stengelkapitellen bekannt. Am Fuße dieses Gewächses schieben sich seitwärts fallende schilfartige Blätter übereinander, gedrängt wie bei dem ältesten Meister, aber organisch pflanzenhaft, wie bei Naturgewächsen, nicht metallisch ornamental. Empfindet man nicht diese Ringe, durch die die Ranken hindurch müssen, so, als ob



a

82

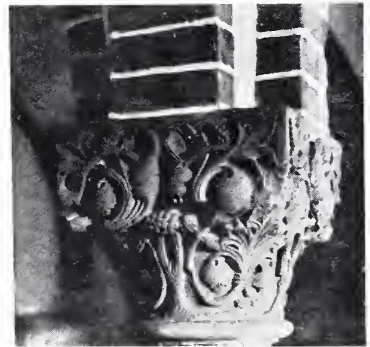
b



a

83

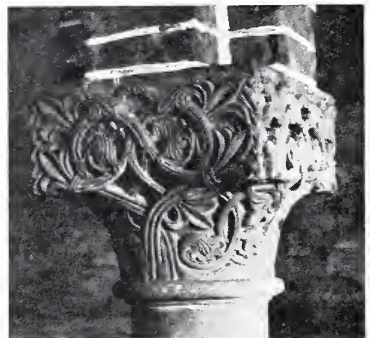
b



84



85



86



a

87

b

c

Abb. 82. 85. 87. Magdeburger Dom, Chorungang. 83. Brandenburg, Domkrypta. 84. 86. Jerichow, Refektorium
26*

die emporstrebenden, hochwachsenden Pflanzen nur durch eine äußere Fessel wie Spalierpflanzen in diese ornamentalen Windungen hineingezwungen werden, und als sperrten sie sich elastisch dagegen? Wo sich der Zweig gabelt, ist die Verknötung ganz naturalistisch gebildet. Diese schilfblätterartigen Stielansätze, die auslaufenden schmalen gerippten Blätter sind uns aber vom Meister des Magdalentympanons bekannt. Man vergleiche nur das Kapitell mit dem weiblichen Akt, und man wird dieselben Schilfstauden, schlank gewachsen und in ähnlicher Blattbildung wie die unteren Voluten endend, vorfinden. Würden sich aber diese Ranken frei entfalten können, so würden sie eine Gestalt annehmen wie die Eckmotive an den zum Chor hin abgeschnittenen Pfeilern neben frühgotischen Knollenkapitellen. Als Pflanzen mit ganz demselben Stielansatz, Schilfblatt über Schilfblatt geschachtelt, steigen sie kerzengerade in die Höhe und lassen statt der Ranken und Palmetten ihre schweren Blütenkelche wie Glockenblumen herabblängen (Abb. 39). Diese Eckmotive lassen keine Zweifel über das frühgotische Empfinden dieses Meisters, eines Meisters von Stengelkapitellen, der in seinem Stilgefühl nach Aufrechtsschlankem, Selbstgewachsenem verlangt. Es ist der Meister des Magdalentympanons, der für dieses Rankenkapitell verantwortlich zu machen ist. Wir denken uns den Hergang so: An diesem Pfeiler sind zunächst nur die Hauptstellen von dem älteren Meister ornamentiert, zugleich die Stellen, die für die Gurtbogen und Gewölberippen struktiv am wichtigsten waren. Die Blöcke dazwischen blieben einstweilen unbearbeitet. Sie findet ein Meister mit ausgesprochen frühgotischem Empfinden und geübt in den Formen des Übergangsstiles zur Bearbeitung vor. Zwischen den älteren Formen an dominierender Stelle mochte es ihm unpassend erscheinen, mit Formen völlig anderer Bestimmung zu renommieren, und so paßte er sich an diesem Orte, der nur zur Verbindung und Ergänzung dienen sollte, dem Charakter der älteren Ornamentik bewußt an. Wir haben hier in alter Zeit ein bewußtes Archaisieren.

Dasselbe ist der Fall mit dem Pendant dieser Pfeilerecke, rechts von dem Kapitell mit dem Kopf (Abb. 85). Dasselbe Hauptmotiv: Zwei Voluten am Block, zwei am Kelch, alle aber auf selbständigen senkrechten Mittelstielen aufsitzend, und zwar so, daß sich die höheren Stiele überkreuzen, die unteren und oberen Ranken verhaken. An den Ecken wie in dem vorigen Kapitell spezifische knollenartige Ecklösungen, die den größeren Kapitellen des älteren Meisters fremd sind. Beide Ranken endigen in Blätter, die zusammengefaltet eine Art Kelch oder in der länglicheren, herabhängenden Form des äußeren unteren Blattes eine rüsselartige Öffnung bilden. Kleinere Blattenden seitlicher Abzweigungen rollen sich wie Polypenarme zusammen. Also Motive des Meisters der breitlappigen Blätter, die gestielten Ranken zu maskieren. Diesen Zweck haben auch die Blattrüschchen, die neben den Stielen an die Rankenblätter herangewachsen sind, die Fläche breit zu füllen und das Schlanke und Bodenständige einer freiwachsenden Ranke zu verdecken. Es ist auch hier offenbar Anpassung an die ältere Formenwelt, wobei die dünnstielige Ranke auch in romanisch entwickeltem Motiv, dem frühgotischen Empfinden näher lag als die reine Blattschichtung. An der Schmalseite der geraden Pfeilerecke steigt die Ranke aus dem vorher besprochenen schilfblattartigen Stiel des Magdalenenmeisters auf und endet unten wie vorhin in fünffingrigem, palmettenartigem Blatt. An den Abzweigungen naturalistische Blattknoten. Trotz des anderen Geistes der Technik, die das Ornament flacher hält und den Stein tiefer einschneidet, ist doch auch dies Kapitell auf den Meister des Magdalentympanons zurückzuführen, mag man sich die flachere Arbeit mit der Rücksicht auf das flacher anliegende Blattgestrahle hinter der Maria erklären oder aus einer Gehilfenarbeit.

An diesem Kapitell taucht ein originelles Motiv auf, dessen Erfindung an mehreren Orten zugleich kaum wahrscheinlich ist. Dadurch wird es zu einem wichtigen Merkmal in einem künstlerischen Steckbrief. Das eine langhinkriechende, gefaltete, reich gespaltene und gewundene Blatt ist von dem Rankenstiel durchwachsen. Dies Motiv kehrt wieder an einem Rankenkapitell am Eingang zum Chorumgang (Abb. 82 b), das in romanischer Weise mit Ranken am Block und am Kelch ausgestattet, aber in frühgotischer Art so naturalistisch aus einem aus der Kapitellfußplatte aufsteigenden Grundstock entwickelt ist, als ob man es an diesem Stiel frei in der Luft halten könnte. Kleine Blüten wie an dem Kapitell mit den stehenden Figürchen sitzen an dünnen Stielchen; Früchte, geformt wie Eicheln, zieren die untersten Rankenzweige. Einige Rankenäste münden in spitzigen dreiteiligen Blättern, ähnlich den Schilfblättern des Figurenkapitells, andere in einem breiten, mit der Spitze schirmartig überfallenden Blatt, und einige in dem lanzettlichen, reichgerippten und gekerbten Blatt des Meisters des Magdalentympanons. Vergleicht man das Stengelkapitell dieses Meisters daneben, so wird man leicht eine gewisse Übereinstimmung im Blattschnitt konstatieren können. Offenbar ist dies Kapitell eine Anpassung an das Rankenkapitell des zweiten spätromanischen Meisters. Daher schmalere Blätter, mehr dünnes Gezweig. In den Einzelformen sind dabei viele Elemente des Meisters der breitlappigen Kelchblockkapitelle untergefloßen. Das zum Kelch gefaltete, wie Polypenarme gewundene Blatt und die Fruchtknoten, die identisch auf einem breitgelappten Kapitell wiederkehren. Das Kapitell befindet sich in der Region, wo die Rankenornamentik herrscht. An den Hauptstellen des Pfeilers sitzen jetzt Stengelkapitelle des Meisters des Magdalentympanons. Das mag seinen Grund darin finden, daß nicht die Stücke, die im Atelier zusammengearbeitet waren, auch an ihren gehörigen Ort versetzt sind. Es sind deutlich Nähte und Flickwerk an dieser Stelle zu spüren.

Dies Rankenkapitell hat offenbar zum Vorbild gedient bei einem Kapitell des Refektoriums in Jerichow (Abb. 84). Derselbe Rankenstamm mit ähnlichen Rillen in der Rinde. Wo sich die Äste gabeln, dieselbe Verkreuzung der Zweige und dieselbe einfach klare, große Rankenwindung, endigend in dem spitzigen Dreiblatt und auf ihrem Weg hindurchtreibend durch ein sich zusammenlegendes breiteres Blatt. Außerdem Früchte, in Trauben- und Eichelform. Neu ist nur, daß mit aufrechten Palmetten am Kelch stärker auf die Kelchblockform Rücksicht genommen ist. Ein anderes Kapitell in Jerichow (Abb. 86) hat dagegen die tief herabhängende Ranke und außer den dreiteiligen spitzen Blättern andere, die in der buckligen Form und der rüsselartigen Rollung dem Blattwerk des romanischen Meisters in Magdeburg entsprechen. Mit dem Palmettenmotiv am Kelch stellt das erste Jerichower Kapitell die Verbindung mit der Krypta im Dom zu Brandenburg her, wo der Rankenbaum sehr einfach und klar sich entwickelt, in gleicher Weise durch gefaltete Blätter hindurchwächst und in Dreispitzen endigt (Abb. 83 a). In Brandenburg hatten wir aber schon den Einfluß des Meisters des Magdalentympanons oder seine Wirksamkeit feststellen können. Die Ornamentik in Jerichow ist ganz auf der Höhe der Magdeburger, die Brandenburger etwas flacher und trockener. In beiden Fällen aber scheint im Ornament wie im figürlichen Relief der starke romanische Charakter dieser Ornamentik und Skulptur auf bewußter Anpassung an den romanischen Charakter der Umgebung zu beruhen.

Wie sehr der Meister dazu fähig war, lehren die Kapitelle in Magdeburg. Daß wir aber in unserer Vereinigung dieser Kapitelle zu dem Werke des Meisters des Magdalentympanons nicht fehlgehen, das beweist wohl am deutlichsten ein Stengelkapitell in Magdeburg (Abb. 87 b) mit scharf gekerbten Blättern, kleineren, die am Kelch empor-



88



a

89

b



a

b

90

c



91



a

92

b

c



93



94



95

Abb. 88. 89. 90. 92. Magdeburger Dom, Chorungang. 91. Jerichow, Refektorium
Abb. 93—95. Magdeburger Dom, Mittel- u. Seitenschiffpfeiler

stehen, höheren und breiteren, die sich mit dem unteren Rand auf die kleineren Blätter legen und dadurch die Blockkelchgrenze bilden. An den Ecken lassen sie die sich zusammenrollenden Blattspitzen herabhängen; diese teilen sich und entsenden seitliche Blattlappen, die durch die großen Blätter *hindurchwachsen* und sich zur vollständigen Füllung der Fläche in die Zwickel zwischen die großen Blätter legen. Hier haben wir also das »besondere Kennzeichen« der Rankenkapitelle dieses Meisters in Verbindung mit seinem frühgotischen Stengelkapitell. Überhaupt ist dies Kapitell höchst merkwürdig in seiner Vermischung gotischer tektonischer Anordnung und romanischer Flächenfüllung. Die Art, wie sich die oberen und unteren Blätter auf- und gegeneinander legen, erinnert an die ferrarisch-königslutterischen Akanthuskapitelle und setzt die Bekanntheit, wenn nicht Übung, in älterer sächsischer Ornamentik voraus. Das Umlegen und Zurückklappen der Blattspitzen erinnert an die Polypenarme des ältesten Meisters, dient aber hier dazu, auch die Knollenbildung an diesem an Motiven reichen Kapitell anzudeuten. Die Idee aber, größere und kleinere Blätter aufeinanderzulegen, mochte ihm von den rheinisch-westfälischen Meistern gekommen sein.

Zwischen zwei breitlappigen Kelchblockkapitellen eingeklemmt, ist eine gerade Pfeilerecke von dreifach übereinandergeschobenen Blattreihen erfüllt, und bei der Breitentfaltung der Blätter würde man an den romanischen Meister denken, wären nicht diese Blätter so in vertikaler Entwicklung und so regelmäßig übereinandergeschoben, und wären sie nicht im einzelnen so zahm und flach, so nüchtern in ihrer bolzengeraden Haltung (Abb. 88). Man erkennt sofort Anlehnungen an die Art des ersten Meisters in den gefalteten und wie eine hohle Hand gewölbten Blättern, ihrer buckligen Oberfläche, in den stark und metallisch geriefelten unteren Blättern, die unmittelbar dem echten breitlappigen Kapitell zur Linken daneben entsprechen. Dann aber drängt sich das Stengelhafte, das Bemühen, die Kelchblockgrenze streng und tektonisch zu markieren, trotz der Häufung und Breite der Blätter auf. Die Art der sich zur Seite neigenden und einander entgegenkommenden gefalteten Blätter ist ja das Hauptmotiv der Stengelkapitelle, den Eck- und Mittelvoluten korinthischer Kapitelle entsprechend. Auch dies Kapitell ist eine Ergänzungsarbeit eines frühgotisch geschulten Meisters, der rücksichtsvoll den Charakter des Bestehenden zu wahren sucht. Aber welches Meisters? Neben den Blattbeulungen stehen unvermittelt scharfe Einkerbungen. Die vielgeteilten breiten Blätter ähneln dem vielteiligen Blatt des Hochchorkapitelles, das wir dem niederrheinischen Meister zuschrieben (Abb. 42). Die tiefstehenden, breiten palmettenartigen Blätter verwandte er an den Gruppenkapitellen des Triforiumfensters mit den Adlern (Abb. 37), und das Knollenkapitell mit den schweren über ein Band hängenden Knollen hat dieselbe Übereinanderschichtung von Palmetten in regelmäßiger Abwechslung der betonten und unbetonten Stellen wie unser Kapitell (Abb. 39). Es ist der niederrheinische Meister, der hier archaisiert und zwischen jüngeren und älteren Formen vermittelt. In diesem Sinne gestaltet finden wir eine ganze Reihe solcher Vermittlungsarbeiten, immer so, daß der Kelch des Kelchblockes von Blattschichten eingewickelt ist, darüber dann sich entweder ein einziges breites, viel gespaltenes, seine Lappen faltendes und rollendes Blatt strahlenförmig entwickelt (Abb. 92c), oder einfacher nach den Ecken ein reich geteiltes Blatt mit dreizipfligen tief gekerbten Lappen in starrer Erstreckung hinschießt (Abb. 99c), oder — und das findet sich besonders am Hauptpfeiler des Rankenmeisters — die Blattlappen sich verschmälern und in kleinen Schleifen zusammenwickeln (Abb. 90a). In allen Fällen ist die Absicht auf breite und krause Füllung der Fläche nach romanischem Vorbild deutlich. Nur merkt man, daß das tektonische Gefühl für aufrechte, dem Kelch folgende und sich an den Ecken von innen nach außen legende Blätter diesem Künstler in Fleisch und Blut übergegangen

ist. Ein Kapitell in Jerichow verbindet diese vermittelnde Art flacher romanischer Breitblätter mit Knollen, deren besondere Form älterer Jerichower Ornamentik entnommen ist. Die Abhängigkeit von den entsprechenden Magdeburger Kapitellen leuchtet unmittelbar ein (Abb. 91).

Schließlich erwähnen wir ein Kapitell (Abb. 97c) mit den Elementen der breitlappigen romanischen Art, der Palmette und Lyra, der Übereinanderschachtelung und den von einem Mittelpunkt nach allen Seiten ausstrahlenden Blattlappen. Aber die Blätterkerbungen sind so leicht und locker, die Blattlappen so dünn und rankenhaft gebildet, die Voluten neigen sich zum Blockrand nach außen wie bei korinthischen Voluten und gotischen Knollen, daß wir am ehesten an die leichte lockere Art des mittelhheinischen Meisters denken möchten. Bestimmt läßt sich nur sagen, daß auch dies Kapitell aus vermittelndem Geiste herausgeboren, kein echtes breitlappiges Kapitell ist.

Schwieriger ist es, durch die Rankenornamentik hindurchzufinden. Daß ein mit ausgeprägter Stengelornamentik arbeitender Künstler zur Bildung gestielter und reiner Rankenkapitelle mit Stielansätzen im Magdeburger Chorumgang angeregt wurde, sahen wir bei dem westfälischen Meister der Münsterer Vorhalle. Ähnliches läßt sich bei dem mittelhheinischen Meister konstatieren, doch gehen wir hier weniger sicher. Den Ausgangspunkt mögen Kapitelle aus Mainz bilden, ausgesprochen gestielte Ranken (Abb. 102). Ja, es ist kaum von Ranken zu sprechen. Die großen Voluten eines aneinandergewachsenen Stengelpaares mit Blattspitzen, die sich hinter die Ranken verhaken, die kürzeren, sich zuneigenden Blätter gleich den Mittelvoluten korinthischer Kapitelle, die wie Akanthusblätter zur breiten Fläche zusammengeschobenen kurzen bodenständigen Blätter, alles das läßt deutlich die Umbildung des antiken, tektonischen Kapitells erkennen. Eine Rückbildung in romanische Ranke und Weiterbildung in gotische Stengel.

In Magdeburg (Abb. 32) neigen sich die kürzeren Blätter teils bis zur Fußplatte herab, teils haken sie, sich gegeneinanderneigend, in die Fuge der Hauptstämme. Diese stehen aufrecht, und zwei sich begegnende Voluten schmiegen sich in reizvollster Weise zu einer Palmette zusammen, deren Blattenden noch elastischer und graziöser als in Mainz die Zweige umklammern (Abb. 31. 32). Im Chorumgang ist das Zwillingpaar der Rankenstämme getrennt (Abb. 97). Die kleinen gegeneinander und zu Boden geneigten Blätter stehen zwischen ihnen, zwei Abzweigungen verschlingen sich im Kranze und verundeutlichen die Stelle, wo der Kelch in den Block übergeht, eilen weiter nach oben, um, hinter den senkrecht emporsteigenden Stammranken hindurchschlüpfend, sich in der Mitte des Blockes wieder zu begegnen. Durch dieses reichere Geranke übersieht man, daß als Grundmotiv auch hier die Stiele bis zum oberen Rande des Kapitells emporsteigen und nach außen die Volute schlagen, die wie eine Palmette in fünf nahe beieinander sich ablösende Zweige ausstrahlt und in die bekannten, sich hinter die Ranken verhakenden Blätter endigt. Nichts an diesem Kapitell ist der Art des mittelhheinischen Meisters im einzelnen fremd, und doch ist der Eindruck im ganzen der eines echten Rankenkapitells. Die Ranken sind reich gerieft, wie ein vielfaseriger Pflanzenstengel. Denkt man sich ihn gedreht, so muß er einem gedrehten Tau ähnlich sehen, wie die Ranken an einem anderen Kapitell (Abb. 99), dessen Hauptstiele gleichweit auseinanderstehen. Der rechte ist verdoppelt zu einem sich kreuzenden Rankenpaar. Die kleineren sind zurückhaltender mit ihren Verneigungen, aber die Zwischenblätter besonders zäh in ihren Verklammerungen. Dies Kapitell ist zugleich ein besonders schönes Beispiel für asymmetrische Symmetrie, indem der eine rechtsseitige Hauptstamm seine Volute auf die Gegenseite hinüberwirft und in sechsteiliger Palmettenstrahlung die Mitte rhythmisch füllt.



a b c d 96



a b c 97



98



a b c 99



100



a b 101



102

Abb. 96—101. Magdeburger Dom, Chorumgang. 102. Mainz, Dom

Das Motiv des ersten Kapitells, wie ein Mittelstamm hoch emporsteigend einen Seitentrieb entläßt, der ihn umkreist, kehrt wieder an einem durchgebildeten, völlig romanisch wirkenden Rankenkapitell, das — man traut seinen Augen nicht — mit einer ganz gotischen, einem Kelch entsprechenden runden Deckplatte versehen ist (Abb. 100). Aber wie leicht und ungezwungen stellt der Künstler die Ecken und Kanten des Kelchwürfels wieder her. Er läßt das Mittelmotiv des Seitentriebes unter die Kelchplatte kriechen, die großen Seitenvoluten aber über sie hinübersteigen und in rechteckiger Begegnung mit der Volute der Gegenseite herüberhängen, fast wie eine Knolle, die von unteren aufrechten Blättern gestützt ist. Wie die echte frühgotische Reduktion dieses Kelchkapitells aussieht, lehrt das tektonische Stengelkapitell mit gespreizten Eckvoluten, das wir dem mittelrheinischen Meister zugeschrieben (Abb. 33), und das mit diesem eben besprochenen Rankenkapitell sehr verwandt ist. Ein dekoratives Talent ersten Ranges, ist dieser Meister unermüdlich in immer neuen reizvollen Erfindungen und macht es schwierig, zu sagen: das bist du. Wie sich dieser Meister in Münster der Art des westfälischen Meisters in Stengelkapitellen mit dichtgedrängten Stielen anpaßte (Abb. 34), das klingt nach in einem der Kelchblockform flach angeschmiegt — typischen — Stengelkapitell eines Pfeilers (Abb. 101b); die zwischen die Hauptstiele sich eindringenden kürzeren Stengel wiederholen das Motiv der Kreuzgangskapitelle. Dies reine Stengelkapitell ist die Fortsetzung eines gestielten Rankenkapitells, dessen kurze Blätter am Boden und tauartige Ranken auf diesen Künstler hinweisen. Hier steigen die Rankenstämme hinter der Kuppelung zweier kürzerer Stiele auf. Aber die flüchtigere Arbeit, die befangene Art des flachen Reliefs, die hölzerne Bildung der kantigen Stiele und das langweilige Rankenmotiv eines geraden Baumes mit symmetrisch zur Seite hängenden Zweigen läßt an die Ausführung durch einen Gehilfen denken. Für solche Mitarbeit spricht, daß das Kapitell mit der gotischen Deckplatte in einem anderen Exemplar ohne Deckplatte fast kopiert ist (Abb. 17), mit ähnlichen Verschlimmbesserungen, wie der ängstlichen Einhaltung der Blockform, flachen Pressung aller Blätter, eckigerer und uneleganterer Linienführung und dem blöden Motiv der symmetrisch fallenden Blattenden. Wie un gelenk, fadenscheinig und matt wirkt diese Replik neben dem originalen Kapitell.

Das Kapitell mit dem überrankten Kelch ist den Palmettenranken und besonders den sich an die Palmettenranken anschließenden Eckstücken sehr verwandt, die kleinen bodenständigen und sich nach unten umbiegenden Blätter finden sich auch bei den Palmetten (Abb. 96a). Die Endblätter andererseits haben viel von der Art des westfälischen Meisters. Ein Rankenkapitell mit nur zweifacher Ranke an der Stirn des Kapitells ähnelt wohl denen des westfälischen Meisters, ist aber für diesen zuwenig streng, zu spielerisch (Abb. 96d. 98). Wie zwischen zwei Stämmen die Ranke sich schließlich herabläßt bis zum Kapitellfuß, halb schwebend, wie die Palmetten der Kapitelle des Kreuzganges, halb mit bodenständigen Blättern sich stauend, wie dann an den Seiten die Ranke vielfingrig sich ankrallt, das sind Elemente des mittelrheinischen Meisters, in Anpassung an Motive und Einzelheiten des westfälischen Meisters¹⁾. Wir begreifen das um so leichter, als diese Kapitelle auftreten an den Pfeilern des inneren Chorumganges, dessen Hauptstellen von der Ornamentik des westfälischen Bildhauers beherrscht werden. Schwer nur zu sagen, ob ein Zusammenarbeiten der Meister dabei in Frage kam, und wie weit es reichte. Auch das schöne Motiv der herabhängenden Ranke ist in der

¹⁾ Dies Rankenmotiv ist verwendet in Jerichow (Abb. 86) und in der Schloßkapelle zu Freiburg a. U.

eckig kantigen Manier nachgeahmt (Abb. 16 b). Die Palmettenranke aber — mag sie dem mittelhheinischen, westfälischen oder einem besonderen Meister gehören — ist wieder eine feinfühligte Umsetzung des romanischen Lyra- und Palmettenmotivs in lebendige frühgotische Blattranke, eine Verbindung von breit gespreiztem Rankenwerk mit frühgotischer Stielung in Rücksicht auf das Aufrechte des Kelches. Vergleicht man die verwandte Ornamentik in Mainz mit der in Magdeburg, so spürt man, wie den Künstlern hier die Flügel wachsen. Das Verdienst der ältesten Meister ist nicht gering dabei.

Offenbare Einfühlung in den Geist einer vorgefundenen Ornamentik ist es, wenn der Meister des Akanthus seine scharfen und spitzigen Akanthusblätter in die Länge zieht, sie aus schlankem Kelch wie korinthische Voluten emporsteigen läßt und in der Art der Palmetten verschnürt, so daß es jetzt Biegungen auf- und abwärts gibt, wie bei den Ranken (Abb. 99 a).

Der französische Meister vertritt am stärksten das Prinzip des baumhaft aufrecht gewachsenen Kapitellschmuckes. Aber aufgefordert, zwischen Palmetten und echten Ranken eine Pfeilerecke (Abb. 96 c) auszufüllen, läßt er seinen Baum mit breiten gebeulten Blättern sich so winden und neigen und die Zweige wie an der Ranke daneben herabhängen, daß das Kapitell von seinen Nachbarn nur durch die andere Blattform absticht, und selbst die Freiheit und Nonchalance, der Naturalismus seines Motivs, kaum auffällt. Auf der andern Seite desselben Pfeilers scheint er selbst den lustigen Ton seines Knospenlaubes auf die simplere Weise der Blätter des Münsterer und mittelhheinischen Meisters zurückgeschraubt zu haben (Abb. 58). Die ornamentale Füllung des Tympanons an dem Portal des nördlichen Umganges (Abb. 60) hielten wir für bedingt durch das Symmetriefühl, das den Künstler zwang, auf die Dekoration des niederrheinischen Meisters im Nachbarportal zu achten. Als aber im südlichen Seitenschiff dem französischen Künstler erlaubt wurde, die ganze Laune und Feinheit seines Naturgeföhls spielen zu lassen, da scheint wiederum der niederrheinische Meister — der Meister der Hohlkehlen — dem französischen Meister zuliebe eine Blattform an dünnem Stengel gewählt zu haben, wie sie ähnlich noch an dem Triforiumfenster verwendet ist, aber sonst ihm nicht eigentümlich ist (Abb. 65).

Neben diesen willentlich mit Geist und Geschmack vorgenommenen, zuweilen auf dem Verhältnis anordnender und ausführender Meister zurückgehenden Anpassungen haben wir offenbar auch mit unbewußten Beeinflussungen, mit Nachahmungen oder freudig im Sinne der Bereicherung des eigenen Œuvres aufgegriffenen Motiven zu rechnen. Ein Baumkapitell in der naturalistisch freien Art des Tympanons des französischen Meisters ist nachgeahmt mit starren und schärfer geschnittenen und gefurchten Blättern (Abb. 95, 93)¹⁾. Es scheint auch Pate gestanden zu haben bei einem reinen Rankenkapitell (Abb. 94) mit baumhaft stämmigen Haupt- und kleinen, den Stamm umschlingenden Parasitenranken. Dabei sind die Blätter zum Teil gefaltet, zum Teil verdickt wie bei dem ersten romanischen Meister, teils schälen sich vom Stamm die lanzettlichen Blätter des Meisters des Magdalentympanons ab. Das starre Herausschießen der Endzweige nach einer einfachen Volute ist vorgebildet in einem gestielten Rankenkapitell (Abb. 10), das außer der Blüte, gegen die sich die Endzweige wie Schildhalter stemmen, nichts von der Art des Magdalenenmeisters hat. Beulungen der Blätter sind von der französischen Knospenform beeinflusst. Niemand aber wird in diesen Anpassungen, Beeinflussungen und gegenseitigen Übertragungen Zeichen künstlerischer Schwäche sehen.

¹⁾ Die Schärfe und Starrheit ist bei der Erneuerung des Kapitells wohl übertrieben.

Gerade diesen Kreuzungen verschiedener Stile und verschiedener landschaftlicher wie individueller Charaktere verdanken wir diese unausschöpfliche Ergiebigkeit der Motive. Die Monotonie und Starrheit löst sich. Männern mit stockender Sprache wird die Zunge gelöst, der starre westfälische Rücken lernt sich verbeugen, und bei allem Herüber- und Hinüberspielen von Motiven, allem Geben und Nehmen durchzieht ein Zug von Einheitlichkeit diese Ornamentik, so daß man es begreift, wenn diese ganze Ornamentik der ersten romanischen Bauepoche oder gar einem ersten Baumeister fast ausschließlich zugeschrieben wurde. Auch die wissenschaftliche Analyse wird ja durch dieses Zusammenspielen sehr erschwert, und die Zuweisung an den Meister bleibt oft genug eine Wahrscheinlichkeitsrechnung.

c. Atelier- und Baubetrieb

Erst jetzt vermögen wir ein Urteil darüber zu gewinnen, ob die Kapitelle an Ort und Stelle gearbeitet sind, oder im Atelier und erst nach Fertigstellung versetzt wurden. Alle Anzeichen sprechen gegen die Arbeit an Ort und Stelle, keins mit Bestimmtheit dafür. Sehr wenige Pfeiler gibt es, die mit einem einheitlich durchlaufenden Ornament von demselben Meister dekoriert sind. An dem Hauptpfeiler des Meisters des Magdalentympanons ist die figürliche Ornamentik in einheitlichem Sinne ohne Rücksicht auf die Form und die Grenzen der einzelnen Blöcke, die das Pfeilerkapitell zusammensetzen, durchgeführt (Taf. C, c. f). Die Eckmaske zeigt deutlich, wie von vornherein darauf Rücksicht genommen wurde, daß dieser Kopf gegen eine Wand zu stehen kommen würde (Taf. C, f). Dagegen bleiben als Erklärung für das Zusammenstimmen beide Möglichkeiten, einmal die, daß die Ornamentik an Ort und Stelle gearbeitet ist, sodann die andere, daß dem Künstler eine für diesen Pfeiler zusammengepaßte Reihe von Blöcken zur Verfügung stand, deren Zusammenfügung er bei der Bearbeitung der einzelnen Blöcke im Kopfe hatte. Die Art, wie er das linksseitige längere Blatt des Rohrstengels der nackten Figur nicht wie auf der Gegenseite herabhängen, sondern sich an den Rand des Blockes hinaufschlängeln läßt, spricht deutlich gegen die Arbeit an Ort und Stelle. Im allgemeinen gilt, daß sich das Ornament als selbständiges Motiv so weit ergeht, wie der zur Verfügung stehende Block reicht, unabhängig davon, ob bei der Zusammensetzung eine Fläche sich fortsetzte, und die so entstehende größere Fläche ein vereinheitlichendes Ornament erforderte. An dem Harpyienpfeiler des Rheimser Meisters (Abb. 58) sind zwei Blöcke zusammengestellt, beide mit sich kreuzenden Bäumen so gefüllt, daß jedesmal hart am Rande des Blockes das Motiv endete. Bei der Zusammensetzung ergab sich eine Lücke, und diese wurde ausgefüllt mit einem gebogen emporsteigenden Stamm. Keinem wird zweifelhaft sein, daß bei der Arbeit an Ort und Stelle die gerade Fläche einheitlicher durchdekoriert wäre, und nicht wie jetzt ein Teil der Stämme von dem geraden Pfeilerstück auf die Seite der anschließenden Rundsäule hinüberspielen würde, zu der sie zufällig dem Steinblock nach — also materiell, nicht ästhetisch ideell — gehören.

Bei diesem isolierten Bearbeiten des Steinblockes ergab sich eine besondere Schwierigkeit an den Kapitellen, die als Krönung für eine Halbsäule bestimmt waren. Diese ästhetisch wie funktionell als Träger der Gurt- und Scheidbogen wichtigen Blöcke wurden zum Einbinden in den Pfeilerkern geschnitten, während die Blöcke für die geraden Ecken dazwischen nur in die Lücken eingeschoben wurden. Da nun das in dieser Zeit verhältnismäßig hohe Relief der Formen Raum braucht, so arbeitete man die Formen nur bis an die äußere Zone der Reliefs der Nebenseiten (Abb. 103). Waren aber die

Formen des Nebenblockes selbständig gearbeitet, so trafen sie sich nicht mit entgegenkommenden des Hauptblockes, sondern stießen gegen unbearbeitete, rohe Steinkanten und machten die Zufälligkeit der Zusammenfügung recht fühlbar (Abb. 92. 101). An einigen Stellen ist diese kantige Bruchstelle dadurch um ihre harte Wirkung gebracht, daß sie facettiert ist und, so in einzelne Knöpfchen aufgelöst, sich als reines Diagonaleckmotiv erweist, das zu keiner der beiden gegeneinanderstoßenden Seiten gehört, sondern vermittelt (Taf. A, a, Abb. 89).

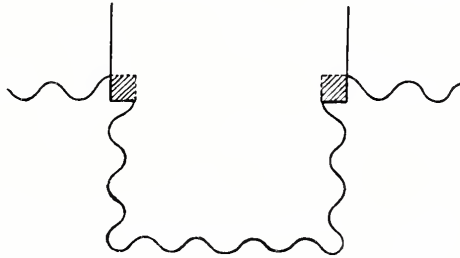


Abb. 103

Noch schlimmer als toter Punkt ist die Stelle, die neben der Verjüngung des Kapitellkelches an dem geradeckig zugeschnittenen Block verbleibt (Abb. 104). Für das ästhetische Gefühl müßte das Ornament auch der anschließenden Seiten an den Grenzlinien des Kelches abschneiden. Solange man aber nicht wußte, welches Motiv der nebengefügte Block haben würde, mußte man die Stelle neben dem Kelch leer lassen oder ein Passepartout wählen, das indifferent zwischen Kelch und Geradseiten vermittelte. Die künstlerischste Lösung, die Linie zwischen Kelch und Geradseite zur Mittellinie eines symmetrischen Motives zu benutzen, war doch nur möglich, wenn sich an die Geradseite des Motives eine passende Fortsetzung anschloß (Abb. 96a). Je nichtssagender das Motiv ist, um so leichter war es, den Anschluß daran zu gewinnen, wie in dem Rankenkapitell zwischen den breitlappigen Kapitellen (Taf. A, a). Je spezieller dagegen in der Blattbildung, um so mehr sperrt sich das Ornament der Nebenseite dagegen, wie in dem Knospenlaub des französischen Meisters (Abb. 59). Aber auch in den Fällen, wo derselbe oder verschiedene zusammenarbeitende Meister sich in die Hände arbeiteten, sind die Bruchstellen deutlich markiert; die Ornamente drücken sich an den Rändern des Blockes entlang, und es entstehen Notbrücken, die alle nicht nötig gewesen wären, wenn ein Künstler sofort die ganze Fläche von der Kelchgrenze bis zur Kapitellecke zur Verfügung gehabt hätte. Daß diese Verzahnungen, besonders die gröberen, erst nach der Versetzung der Kapitelle an Ort und Stelle eingefügt wurden, dafür spricht, daß an einem Kapitell oft die eine Seite aufgelockert, die andere noch geschlossen ist. Wo wir das finden, bei dem Kapitell der Verkündigung oder einem Rankenkapitell des westfälischen Meisters, da ist die Verzahnung besorgt zwischen Stücken desselben Meisters, fehlt sie zwischen denen verschiedener Künstler.

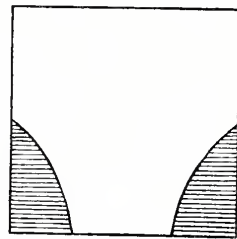


Abb. 104

Der extremste, für die Arbeit im Atelier gravierendste Fall ist der, daß beim Zusammensetzen der Blöcke ein Stückchen abgearbeitet werden mußte und, da das Ornament bereits gearbeitet war, eine Ranke mitten durchgeschlagen und roh verletzt wurde (Abb. 80b). So ist die eine Ranke des westfälischen Meisters roh verstümmelt. Ein Vierdrachenskapitell älteren Stiles ist mitten durch die Drachenleiber hindurch zersägt (Abb. 81a). Wenn irgend etwas, so erbringen diese Stücke den Beweis, daß die Skulpturarbeit sich im Atelier vollzog und daß — wie wir schon annahmen — beim Versetzen nicht immer die Stücke zusammenkamen, die eigentlich für einander bestimmt waren.

Jedenfalls sehen wir in eine großartige Organisation der Arbeit hinein, die gewiß für die großen mittelalterlichen Kirchenbauten typisch war, wenn auch ein anderer Modus hier und da üblich gewesen sein mag. Daß Architekten und Bildhauer identisch waren, ist schon ausgeschlossen durch die große Zahl der skulpturalen Meister, die gleichzeitig an dem Bau tätig sind. Ob aber nicht in einigen Fällen bestimmte Bauideen auch von diesen Bildhauern vermittelt wurden, bleibt noch zu untersuchen. Wir erkennen einen mächtigen Atelierbetrieb, wo Meister ersten und zweiten Ranges, dirigierende und untergeordnete, neben Gehilfen und Steinmetzen tätig sind. Die Bildhauer mit den gewöhnlichen Steinmetzen zu identifizieren, geht kaum an, wenn sie auch ihre Schule als Steinmetz durchgemacht haben werden. So sehr scheinen die Bildhauer von den Bauleuten unabhängig gewesen zu sein, daß, wenn sie die ihnen übergebenen Blöcke ausgemeißelt hatten, sie über deren Schicksal nicht immer beruhigt sein konnten. Manche künstlerische Idee wurde beim Zusammenfügen der Stücke, sei es durch falsche Rechnung beim Zuschneiden oder durch Verwirrung und Unordnung, zerstört. Von allen Seiten sind die Bildhauer, meist wohl Leute von Ruf oder wenigstens aus einer Werkstätte von Ruf, zusammengeströmt. Magdeburg wird ein Mittelpunkt mittelalterlicher Bildhauerkunst. Mit den höchsten Aspirationen ging man ans Werk. Darin reiht sich der Magdeburger Dom den großen französischen Kathedralen würdig an.

V. BAUGESCHICHTE

1. Chorungang und Kapellenkranz

1207 brannte der alte Dom ab. April 1209 wurde der Grundstein für den Neubau gelegt¹⁾. Der Grundriß des Magdeburger Domes ist der der französischen frühgotischen Kathedralen mit polygonalem Chor, Chorungang und mit Kapellen, die im Innern bis zur Sohlbank der Fenster rund, darüber polygonal, im Äußern rein polygonal gebildet sind. Dieser Grundriß läßt angesichts des polygonalen Chors, der im wesentlichen polygonalen Kapellen auf Vorbilder im nördlichen Frankreich (St-Germer, Noyon, Soissons) schließen, die eine ähnliche Grundrißbildung mit durchgeführtem System gotischer Kreuzrippengewölbe verbinden. Von diesen hat der Chorungang im Polygon mit den trapezförmigen Jochen nichts. Nur die beiden ersten rechteckigen Joche und die Kapellen besitzen Kreuzrippengewölbe (Abb. 106. 107). Der Unterbau des Domes besteht durch die ganze Kirche hindurch aus gegliederten Pfeilern, so, als ob einem kreuzförmigen Kern Halbsäulen an den Seiten, Dreiviertelsäulen in den Winkeln vorgelegt wären, obschon der ganze Pfeiler gleichmäßig aufgemauert ist (Abb. 106). Die Pfeiler haben also nicht die in der französischen Frühgotik im Erdgeschoß übliche Form der Rundpfeiler oder des Säulenbündels mit selbständigen Sockeln der einzelnen Säulen, sondern die noch romanisch anmutende Form des wandmäßigen eckigen Pfeilers, dessen Profilierung erst andeutungsweise auf ein Dienstbündel von runden Gliedern hinweist. So sehr gelten der eckige Pfeiler und die runden Vorlagen noch als eine einzige gegliederte Mauermaße, daß das Sockelgesims dort, wo es an den erhöhten Chor anstößt, nicht abbricht, sondern emporgekröpft ist, um auch die höherstehenden Vorlagen der Arkaden und des Chores mit gemeinschaftlichem Band zu umfassen (Abb. 105). Im Chorhaupt ist durch die polygonale Brechung des Pfeilers die nach dem Umgang zu gerichtete Fläche als Außenseite des Polygons sehr verbreitert, so daß der Ein-

¹⁾ Dr. Felix Rosenfeld im Montagsblatt der Magdeburgischen Zeitung vom 29. Juli 1907.

druck romanischer Mauern, massiver und unbelebter Stützen hier außerordentlich stark ist. Dazu kommt die stämmige Kürze der Pfeiler und die sehr kräftige gedrungene Bildung. Mit diesem »romanischen Charakter« von Pfeilern, die mehr Mauern, gruppierte Masse als gegliederte, strebende Körper sind, scheint gut die Rippenlosigkeit der nach oben kuppelförmig ohne Grate verlaufenden Kreuzgewölbe übereinzustimmen. Die hochgestelzten spitzbogigen Scheidbogen wären dann die einzige gotische Zutat zu dieser im innersten Wesen romanischen Konstellation. Hier hat Hasak eingesetzt, mehrere Bauperioden im Dom zu unterscheiden ¹⁾ und zunächst die Kapellen mit ihren



Abb. 105. Chorungang des Magdeburger Domes

dünnen Säulchen und Rippengewölben einem zweiten gotischen und französischen Baumeister, nach Goldschmidt dem Urheber des im Chor eingemauerten französischen Portals, zuzuschreiben, den er von dem Erbauer des Chorungangs, dem Urheber des Grundplanes und der Erdgeschoßpfeiler, trennt. In dessen Werk sieht er reinste sächsisch-romanische Kunst verkörpert und ist geneigt, ihn diesen französischen Grundriß auf Hörensagen hin konzipieren zu lassen. In der Scheidung zweier Bauperioden müssen wir ihm folgen, jedoch in bezug auf die Stelle, wo der zweite Baumeister ansetzt, wie auf den romanischen und gotischen Charakter der beiden Baumeister zu anderen Ergebnissen kommen.

¹⁾ Hasak, Zur Baugeschichte des Magdeburger Domes. Berlin 1898.



Abb. 106. Chorumgang, vom nördlichen Querschiff aus gesehen

Fragen wir zunächst die Kapitelle. Die Kapitelle der Chorkapellen stimmen durchaus mit denen überein, die wir auch an der äußeren Pfeilerreihe des Umgangs finden; Formen der rheinisch-westfälischen und französischen Art und des Magdalentympanons. Dieselben Meister fanden wir ferner bereits tätig an den Kapitellen der inneren Pfeilerreihe des Umgangs, allerdings in einer Weise, aus der deutlich zu spüren war, wie sie auf vorhandene Formen Rücksicht nehmen mußten, zum Teil wohl gar schon behauene und angefangene Werkstücke in die Hände bekamen. An dem Elefantenkapitell ist deutlich der Ansatz eines älteren Rankendrachenornaments sichtbar, das passend an das Rankendrachenkapitell daneben anschließt. Weiter bemerken wir, daß die Einfügungen und die angepaßten Stücke am besten an den polygonal gebrochenen

Pfeilern sitzen, während bei den anderen Pfeilern oft heterogene Motive zusammenstoßen, zuweilen sogar die Werkstücke nicht zueinander paßten, und das Ornament verletzt werden mußte. Dagegen ist die Ornamentik der äußeren Polygonseite einheitlich durchgeführt und zwar nur von den jüngeren, frühgotisch beeinflussten Meistern gearbeitet. Während von den Kapitellen der beiden ältesten Meister viele nicht vollendet sind, zeigen die der äußeren Pfeiler tadellose Ausführung bis zum Ende der Arbeit. Das alles läßt sich begreifen, wenn wir annehmen, daß die älteren Meister ihre Arbeit vor dem Abschluß verließen, und die jüngeren teils fertige oder fast vollendete, teils rohe Blöcke vorfanden, die für den inneren Umgang bestimmt waren, und die sie nun im Geiste der vorgefundenen Ornamentik zu vollenden suchten. Es versteht sich auch, daß von den Blöcken die polygonal gebrochenen leichter in ihrer Zusammengehörigkeit erkannt wurden und an ihren rechten Ort kommen konnten als die übrigen, die für mehrere Stellen paßten. Die Kapitelle zeigen also deutlich eine Unterbrechung des Baues in der Kapitellhöhe der Pfeiler vor der Wölbung, und zwar schon innerhalb der Kapitelle der Pfeiler des inneren Polygons. Der Wechsel ist gegeben in dem Übergang vom romanischen Flächenornament zur Tektonik der Stengelkapitelle. Die Folge der älteren und jüngeren Kapitelle lehrt, daß man vom Chor nach dem Schiff zu gearbeitet hat. Aber zwischen Chorumgang und Kapellen ist ein Wechsel der Bauleitung nicht zu sehen, da wir von einigen Kapitellen des inneren Umganges an zum äußeren Umgang, den Kapellen und dem Mittelschiff an der Hand derselben Kapitellmeister in eine zusammenhängende Bauepoche hineinkommen. Wenn wir nun auch gelten lassen, daß sowohl die äußere Pfeilerreihe des Umganges wie die Form der Pfeiler des Langhauses in Festhaltung des begonnenen Systems oder auf Grund schon aufgeführter Fundamente der ersten Periode zugerechnet werden können: das was über den Kapitellen sitzt, die Gewölbe des Umganges, müssen der zweiten Bauperiode angehören, sofern nicht ein Wechsel im Bildhaueratelier früher als in der Bauleitung eingetreten ist.

Fragen wir also die Architektur. Die Pfeiler machen ein Rippengewölbe nicht notwendig, aber wahrscheinlich. Es sind im inneren Polygon überall den Halbsäulen Konsolen angefügt (Taf. A. a. f. Abb. 20. 105), also eine rund in den Pfeilerkern hineinführende und diagonal wirkende Form, die den Diagonalsäulen der gegenüberliegenden breiteren Pfeiler entsprechen, aber kaum zu verstehen sind, wenn man nicht annimmt, daß sie bestimmt waren, diagonal gestellte Rippen aufzufangen und fortzuleiten. Während die Pfeilerbasis ganz herumgeführt ist, brechen die Kapitelle an der Stirnseite des Pfeilers nach dem Chor zu ab, offenbar um dort Platz zu lassen für ununterbrochen zum Hochchor emporgehende Vorlagen für die Gewölberippen des Hochchores. Ein solches System ist aber als ältester Typus, wenn auch in etwas schlankerem, geschmeidigerer Form, in Nordfrankreich wohl zu finden (St-Germer). Wir vermuten also, als dem ersten Plan zugehörig und mit der Übernahme eines französischen frühgotischen Kathedralgrundrisses am besten verträglich, ein Rippengewölbe im ganzen Chorumgang.

Was wir jetzt vorfinden, sind abgetreppte, rechteckige Gurt- und Scheidbogen, die im Polygon an den Kanten mit spitz verlaufenden Hohlkehlen abgefast sind und rippenlose Gewölbe tragen (Abb. 105). Auffällig ist nur, daß diese gratigen, kuppelförmig verlaufenden Gewölbe zapfenförmige Schlußsteine im Scheitel haben, also eine frühgotische, für Rippen berechnete Form in rein dekorativer Verwendung (Abb. 112). Zapfenförmige Schlußsteine an gratigen Gewölben und dieselbe Hohlkehlenabfassung der Gurt- und Scheidbogen kehren wieder in den westlichen und östlichen, im XIII. Jahr-



Abb. 107. Mittlere Chorkapelle des Magdeburger Domes

hundert neuerbauten Teilen der Krypta des Naumburger Domes. Wir konstatierten aber schon eine Übereinstimmung in den Kapitellen, die einen rheinischen Meister an beiden Orten wirkend erwies. Danach hat es nichts Überraschendes, daß wir rippenlose Gewölbe mit zapfenförmigen Schlußsteinen in den Seitenschiffen von St. Andreas in Köln und auch sonst in rheinischen und westfälischen Kirchen wiederfinden. Die dekorative Verwendung gotischer Einzelformen in romanischer Anlage der Architektur ist ja ein Hauptmerkmal des rheinischen Übergangsstiles. So haben wir in den rippenlosen Gewölben Magdeburgs nicht die älteste, weil altertümlichste Bauperiode, sondern durchaus ein Abgehen von einem organischer und gotischer durchgedachten Grundplan des ersten Baumeisters.

Zu den kahlen Wänden der Chorungangswölbungen scheinen die Chorkapellen mit ihren Rippengewölben zunächst in starkem Gegensatz zu stehen (Abb. 107). Von der Pfeilerbildung des Umgangs unterscheiden sie sich in doppelter Beziehung: einmal durch einen bis zur Fensterbank reichenden, ungegliederten Sockel, sodann durch

dünne Säulen, die nicht die Wand gliedern, sondern als ein selbständiges Gerüst monolithischer Stäbe vor der Wand stehen, und durch Rippen, von denen immer drei, zwei Schild- und eine Diagonalrippe, auf einem Säulchen aufsitzen. Da die Gewölbe stark steigen und hinter dem starken Scheidbogen des Umganges verschwinden, auch die den Fenstersockel abdeckende Platte roh und brüchig gegen die Pfeiler des Umganges stößt, erhalten wir den Eindruck von Kapellen, die an einen Bau drangesetzt sind.

Machen wir uns klar, wie dieser Eindruck hätte vermieden werden können. Der

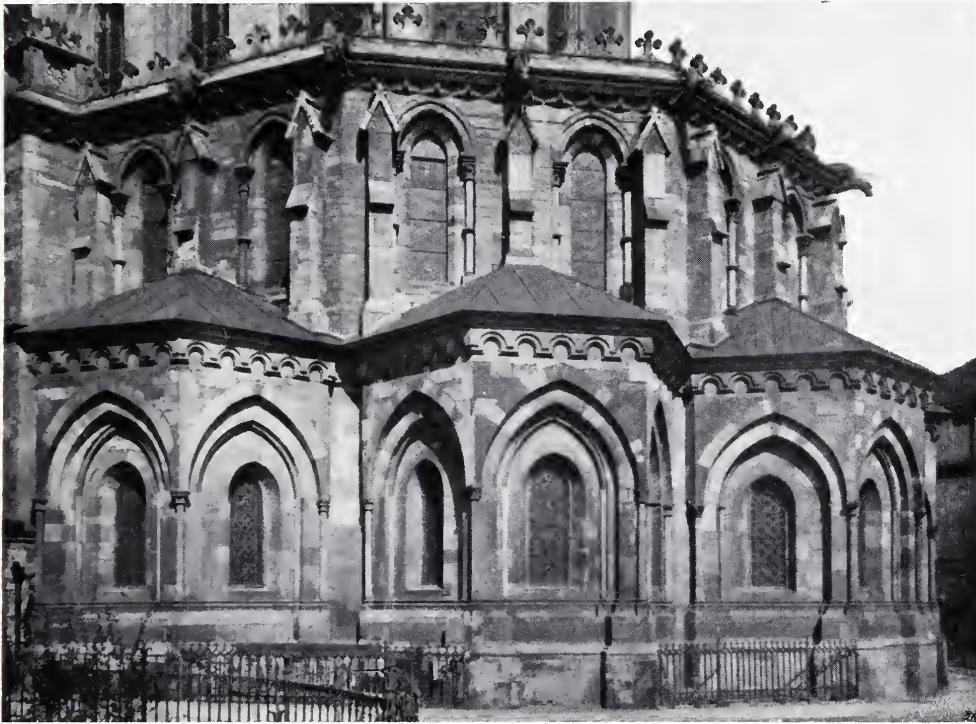


Abb. 108. Chorkapellen und Bischofsgang des Magdeburger Domes, außen

Grundriß der Kirche gehört zu den vollkommensten solcher Kapellenkranzanlagen, indem die Kapellen als eine fortlaufende, nur durch einen Pfeiler getrennte Folge auch eine gleichmäßig durchgeführte Auflösung der Umfassungswand im gotischen Sinne gestattet hätten. Um dies zu tun, hätten die Pfeilervorlagen, die die Eingänge zu den Kapellen bilden, auch in die Polygonecken eintreten müssen; dann hätten die Gewölberippen auf Wandvorlagen geruht, die auf dem Boden ständen, kräftig gebildet wie die Eckdienste der Umgangspfeiler. Ferner würde das Gewölbe mit geradem Scheitel stärker als jetzt für den Anblick den Scheidbogen engagiert haben. Das wäre die Lösung gewesen, auf die die französischen Kirchen mit gleichem Grundriß vorbereitet haben würden. Also gerade das System des ersten — angeblich romanischen — Baumeisters würde zu einer Kapellenarchitektur geführt haben, die den französischen frühgotischen Lösungen entsprochen hätte. Die Anordnung aber, die wir jetzt sehen, hat zu französischen frühgotischen Kathedralen gar keine Beziehung. Die Rippen, die doch mit ihren Gewölben die ganze Kapelle decken, stehen nicht mit ihren Säulen

auf dem Boden, sondern auf der Fensterbank. Daß diese schlanken Säulchen Schildbogen und Rippen tragen müssen, verrät wenig Gefühl für den struktiven Sinn dieses Systems, bei ihrer Kürze haben sie auch nur zu den Schildbogen eine angenehme Proportion. Die breiten Flächen der Wand neben ihnen lassen Säulchen und Schildbogen (die unbündig der Mauer auch nur vorgelegt sind) als rein dekoratives Formenspiel erkennen, genau so wie die triforienartig vor die Wand gesetzten Säulchen und



Abb. 109. Chor der Pfarrkirche in Bacharach

Bogen rheinischer Chöre. Die nächsten Parallelen bieten die Chöre von Sinzig (Dehio Taf. 181, 2) und Roermond, Querschiffabside (181, 3). Eine fast identische Lösung enthält der Chor von Bacharach, wenn man von der gotischen Umgestaltung der Fenster absieht (Abb. 109). Keinen Zweifel aber an der rheinischen Herkunft dieser Chorkapellen lassen die tief herabhängenden Schlußsteine in der Form von Kugel und Blätterkranz, wie sie sich in rheinischen und westfälischen Bauten häufig oder als Kugel allein und als zapfenförmiger Blattkranz in Naumburg finden, und die romanische Fensterbildung mit der Abfasung der Mauerecke durch kapitellose Rundstäbe mit spitzbogigem Abschluß. Es ist der rheinische Etagenchor, der hier en miniature in Kapellenform vorliegt, und auch in dem starken Kontrast spielerischer und leichter

Formen der oberen Geschosse zu den massig geschlossenen und einfachen unteren Partien rheinischer Gewohnheit folgt.

Die Außenseite der Kapellen entspricht dem Innern (Abb. 108). Die Mauer des Kapellenpolygons ist mit spitzbogigen Blendarkaden in stetig verengten Schichten bis zur Fensteröffnung vertieft, wie wir es an rheinischen Chören in romanischer Zeit finden. Der dünne, in die Ecken eingelegte Rundstab, der des Kapitells entbehrt oder mit einem Schaftring an der Stelle, wo das Kapitell einsetzen müßte, versehen ist, bringt in die rechteckigen Abtreppungen allein Abwechslung hinein. An den Ecken verläuft die Mauer ohne Deckplatte in das Kapitell von gleich zierlichen und dünnen, monolith gearbeiteten Säulchen wie im Innern. Diese frei vor der Mauer stehenden Eck-säulchen sind hier so deplaziert wie möglich und haben mit Gotik nichts zu tun. An einer polygon gebrochenen Wand ist jede Seite selbständig, und die jede Seite überspannenden Mauerbogen müssen ihre eigene Stütze haben, sie verlangen nach einer mauermäßig gebrochenen Ecke wie im Hochchor. Diese Säulchen sind ästhetisch möglich nur an einer einheitlich fluchtenden, geraden oder runden Wand als Säulchen durchlaufender Blendarkaden. Es ist auch hier eine rheinische Chorapsis mit ihren dekorativen Blendarkaden von romanischer Rundung in das gotische Polygon übertragen (vgl. den Chor von Bacharach, Abb. 110). Eine gleichzeitige, für Magdeburg vorbildliche oder infolge gleicher

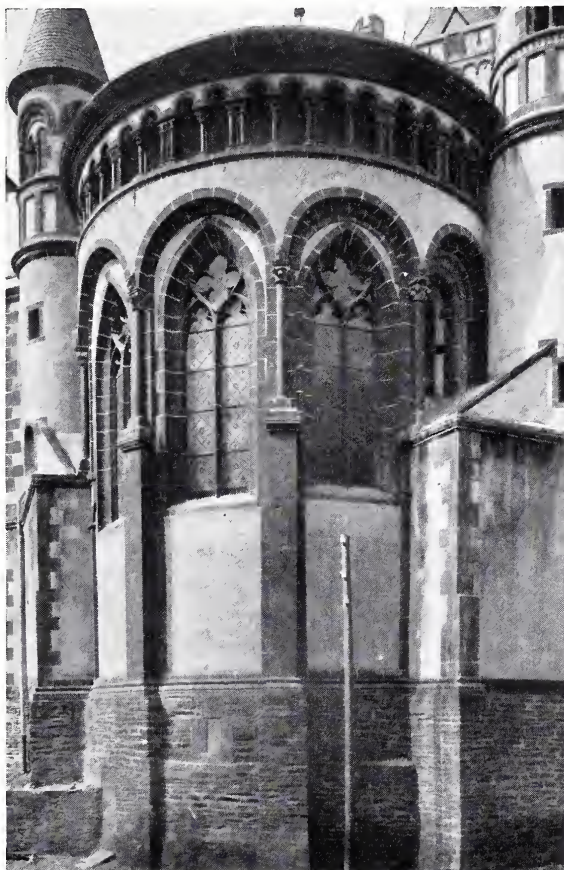


Abb. 110. Bacharach, Pfarrkirche. Außenchor

Stilmischung entstandene Lösung bietet die Apsis des nördlichen Querschiffs der Liebfrauenkirche zu Roermond. Der romanische Rundbogenfries als dekorativer Abschluß einer Mauer ist in später Zeit der rheinischen Architektur geläufig, obschon er an sich nichts spezifisch Rheinisches enthält.

Der Grundcharakter, den die Kapellen in dieser zweiten Bauperiode erhalten haben, ist nicht gotisch, sondern romanisch. Breite Wandflächen innen und außen, die Rundstäbe aus Pflöcken herausgeführt, die sie mit der Mauer verbinden und als dekorative Bearbeitung der Wand, an den Fenstern als Abfassung erscheinen lassen, schichtenweises Herausholen der einzelnen Bogenweiten und die rein dekorative Bogenfolge, sei es in Gestalt von Blendarkaden oder Bogenfriesen. Die anscheinend



111



112



113

Abb. 111. 112. 113. Schlußsteine im Chorumgang des Magdeburger Domes

gotischen Formen von Rippen und Diensten sind die spielerischen, zierlichen Säulchen und gebrechlichen Rundstäbe des rheinischen Übergangsstiles, die zierlicher und dünner gebildet sind, als es sich eine funktionelle Durchgliederung und Auflösung der Wand in der Frühgotik erlaubt hätte, die aber ihre Dünne und Schlankheit allein der Anlehnung an das massive, romanische Gemäuer verdanken.

Hasak nennt diesen Baumeister einen ungeschickten Gotiker, Goldschmidt vermutet in ihm wegen seiner Unbeholfenheit einen Bildhauer, der die Architektur nicht beherrschte. Die Vorwürfe Hasaks richten sich besonders gegen die gesuchte Kröpferei des Sockels, obwohl es sich eigentlich nicht um ein Kröpfen, ein Herausdrängen, sondern ein Hineingehen in die Steinmasse handelt, und gegen die schiefe Anordnung der Fenster. Diese schiefe Anordnung der Fenster war aber eine Notwendigkeit, weil die äußeren Seiten der Kapellenpolygone nach der einen Richtung über die innere Wand herausragten, nach der anderen von der inneren Wand überragt wurden. Würde man die Fenster außen in die Mitte rücken, so würden sie innen ganz in die Ecke gedrückt und umgekehrt. Indem man einen Kompromiß schloß, sitzen sie jetzt außen zu weit nach der Innenecke, innen zu weit nach der äußeren Ecke. Diese Zwickmühle ergab sich aber dadurch, daß der Architekt jede Kapelle von der anderen getrennt für sich an die ihr entsprechende Polygonseite des Umganges anbauen wollte; brauchte er doch auch für die Ecksäulchen ein entsprechendes Äquivalent. Auch hier hätte es ein gotisierender Meister leichter gehabt. Er hätte an die freien Ecken der Kapellen Strebepfeiler gesetzt und nun nicht dort, wo zwei Kapellen zusammenstoßen, jede mit einem Strebepfeiler ausgerüstet, sondern einen einzigen zwischen sie gestellt, der den Chorumgangsgewölben und den Kapellen gleichzeitig als Widerlager gedient hätte. Dann könnten die Außenseiten um so viel verlängert werden, daß sie die inneren Wände gleichmäßig zu beiden Seiten überragt hätten. Die häßliche Anordnung doppelter Strebepfeiler, die jetzt im zweiten Geschoß des Chorpolygons auf den Dächern der Kapellen stehen, wäre dann auch vermieden worden. Eine einheitlich in gebrochener Flucht durchlaufende Rückenpartie wäre dem Gebäude geschaffen, und die Mauer durch eine Reihung von Stützen in gotischer Weise aufgelöst.

Was aber der Dom in dieser zweiten, angeblich gotischen Bauperiode gewonnen hat, ist eine echt romanische Gruppierung von Massen. Jede Kapelle lagert sich als geschlossener Block an den polygonalen Hauptkern. Ist diese Ausstrahlung eines polygonen Chors in gleichgestaltete Körper an sich die letzte in die Gotik hinübergerettete Phase eines reichen und vielfältigsten Gruppenbaues, in der Frühgotik nur durch das Strebesystem um seine Massenwirkung gebracht, so ist es hier ein Musterstück spätromanischer Architektur. Aber nicht von einem ungeschickten Gotiker oder schlechten Architekten! Die Fenster sind klein, ohne feinere Gestaltung. In dem romanisch zusammengehaltenen Massencharakter doch nur Notlöcher, spielen sie hier wie anderswo eine geringe Rolle. Die Gruppierung dieser Kapellen aber sichert dieser Magdeburger Chorpartie den Charakter tief gelagerter, schwerer, bodenwüchsiger Massen und einen Eindruck spätromanischer Kunst, der in vieler Beziehung einzig dasteht¹⁾.

¹⁾ Vielleicht ist diese Abrückung der Kapellen von den anstoßenden Mauerkörpern schuld daran gewesen, daß die ersten Kapellen bei Beginn des Polygons kleiner gebildet sind als die übrigen; dabei wurde im Innern der entsprechende Pfeiler des Umganges so auseinandergezerrt, daß die Eingangssäule der Kapelle durch eine breite Wand von dem Pfeiler getrennt ist, dessen Glied sie eigentlich sein sollte. Der an den übrigen Pfeilern stets durchgeführte Sockel bricht hier plötzlich unvermittelt ab. — Die sich hier anschließenden Fenstergewände sind ähnlich wie die Kapellen an die Pfeiler herangebaut, so daß deren Kapitelle

Die rechteckigen Joche des Umganges, die Abseiten des Chores enthalten über quadratischen Feldern Kreuzrippengewölbe, deren Rippen ebenso profiliert sind wie die Rippen der Kapellen und, bis auf das erste südliche Joch, ebenso in hängende Schlußsteine auslaufen (Abb. 106). Das Profil der Rippen, beginnend in karniesartiger Schwingung, um nach einer gekehlten Einziehung im scharfkantigen (birnenartigen) Stab zu endigen, ist auffallend durch seine reife, auch in der Hochgotik verwendete Form (Abb. 111). Es ist dieselbe wie in der Vorhalle zu Münster und in vielen rheinischen Bauten des Übergangsstiles. In St. Andreas sitzt an Stelle des Karnieses eine einfache Hohlkehle. Die Gurt- und Schildbogen sind in diesen Jochen — wie in Naumburg — von dünnen Rundstäben begleitet, eine ebenfalls am Rhein geläufige dekorative Verwendung der Rippen. Etwas systemlos sind diese Rundstäbe fortgelassen an den Scheidbogen nach dem Chor und Querschiff zu.

Von den hängenden Schlußsteinen sind die beiden im nördlichen Umgang figürlich ausgestaltet: der eine schwebt in der Gestalt eines Adlers mit ausgebreiteten Flügeln über dem Raum, der andere ist in interessanter Weise wie ein hängendes Knollenkapitell gebildet, dessen Blätter aus einem Löwenkopf emporsteigen und in Tier- und Menschenköpfe die größeren, in löffelartig gehöhlte Blätter die kleineren münden (Abb. 111). In frühgotischer Gespanntheit wirkt der Stein wie eine Raubtierkralle. Diese Blattbildung weist auf den niederrheinischen Meister, und deutlich erkennt man in den Menschenköpfen, trotz ihrer tierischen Bildung mit breiten Kinnbacken, die rundlichen Formen und den kleinen vorgewölbten Mund des Matthäusengels. Wie überall, überrascht uns dieser Meister auch hier durch fortgeschrittene Züge, wie das Knollensystem, und rückständige, wie den Löwenkopf, der direkt einem romanischen Bronzetürknochen nachgebildet zu sein scheint. Die Übereinstimmung zwischen diesem Löwenkopf und den zapfenförmig aus der Wand heraushängenden Löwenköpfen der Gewölbe in der Naumburger Krypta ist nicht zufällig. Eine Ausnahme unter den hängenden Schlußsteinen dieser Rippenjoche bildet allein der tellerförmige Schlußstein des ersten südlichen Umgangsjoches (Abb. 113). Er ist geschmückt mit sich zurückbiegenden Blättern in der Art des westfälischen Meisters, die einen um eine kleinere Scheibe herumgelegten Ring füllen und wie in einer kreisenden Bewegung begriffen scheinen. Tellerförmig sind aber auch die Schlußsteine im Dom zu Münster.

unangenehm über die Wand der Fensternische herüberstoßen. Eine Schildrippe ist nicht mit den Pfeilern verbunden, sondern statt dessen sind in die abgetreppte, spitzbogige Wand zweimal Rundstäbe eingelegt worden, ein größerer mit Kapitell und ein kleinerer ohne. Mit Recht hat schon Hasak diese Fenster der zweiten Bauperiode zugerechnet.



ALBRECHT DÜRER

MADONNA

ZEICHNUNG IM KUPFERSTICKKABINETT DER K. MUSEEN ZU BERLIN

NOTIZEN

I

EINE DÜRER-ZEICHNUNG VON 1514

Die Dürer-Zeichnung, die der Lichtdruck in Originalgröße wiedergibt, eine neuere Erwerbung des Kupferstichkabinetts, ist, soweit ich sehe, nirgends erwähnt. Sie entstammt einem alten Klebebande, der sich in einer englischen Privatbibliothek fand. Eine derbe Kopie nach dem Blatte besitzen die University Galleries zu Oxford. Sammlerstempel oder Aufschriften, die über frühere Schicksale der Zeichnung Auskunft geben könnten, fehlen.

Mit Hilfe der Jahreszahl 1514, die mit derselben Tinte wie die Madonnengestalt gezeichnet erscheint, ist es nicht schwer, dem Ankömmling seinen Platz unter den Dürer-Zeichnungen anzuweisen. Und der Stilcharakter macht keine Schwierigkeiten. Wir besitzen aus dem Jahre 1514, in welchem Jahre Dürer zwei Madonnenbilder in Kupfer stach, die Maria auf dem Halbmond (B. 33) und die Maria an der Mauer (B. 40), verschiedene Studien in Federzeichnung, denen sich unser Blatt wohl anfügt. Zu vergleichen wären namentlich die folgenden Blätter, die sämtlich sitzende Madonnen in ganzer Figur darstellen:

1. Bremen (L. 121). Datiert 1514. Nur die untere Gewandpartie und der Kopf der Mutter sind einigermaßen durchgebildet, alles andere leicht angedeutet.

2. Berlin (L. 30). Datiert 1514. Sehr flüchtiger Entwurf, in dem die Bewegungsmotive mit starken Verkürzungen besonders natürlich und frisch erfaßt sind.

3. Berlin (L. 41). Datiert 1514 (Jahreszahl wie Monogramm nicht über jedem Zweifel). Die sitzende Madonna auf demselben Blatte mit Studien stark bewegter Männer.

4. Oxford (L. 395). Datiert 1514. Das Madonnenprofil auffallend kalt und italienisch.

5. Venedig, Akademie. Datiert 1514. Die auf einem Stuhl sitzende Madonna.

6. Venedig, Akademie. Datiert 1514. Die Madonna auf der Rasenbank. Das Monogramm dieser Zeichnung sieht wenig vertrauenerweckend aus, und auch das Datum steht nicht über jedem Zweifel dem Duktus nach, gerade mit dieser Studie aber geht unser echt datiertes Blatt so gut zusammen, daß die Jahreszahl auf der venezianischen Zeichnung von hier aus gestützt wird.

7. Windsor (L. 390). Datiert 1515. Diese breit entwickelte und heiter gestimmte Zeichnung liegt in der Linie, die von unserem Blatte über die zweite venezianische Studie läuft.

Mit Sorgfalt und Liebe ist in unserer Zeichnung namentlich der Fall des Madonnengewandes entwickelt, in reichem Wechsel und zarten Übergängen, mit dunkleren und helleren, breiteren und feineren Strichen, mit einfacher Schraffierung und Kreuzlagen. Das Ganze erscheint ruhiger und einheitlicher als in den meisten ähnlichen Blättern. An toten Stellen im Umriß rechts — vom Beschauer — fehlt es nicht ganz. Solche Stellen gibt es in fast allen gleichzeitigen Studien. In der Auffassung erscheint die fest in die ovale Gesamtkontur zusammengehaltene Gruppe eher konventionell und hieratisch als die anderen notierten Madonnen.

Das ikonographische Motiv — die Gottesmutter, von Strahlen umgeben, sitzend und mit der Mondsichel unter den Füßen — ist nicht unbedenklich. Dürer hat in ausgeführten Arbeiten die Zwiespältigkeit dieses Motives mit Recht gemieden. Die nicht sichtbare Bank, die als Sitzgelegenheit anzunehmen ist, kann nicht wohl auf der Sichel fußen, und mit irdischem Boden ist die Mondsichel nicht recht zu vereinigen. Dürer hat sonst die Madonna auf der Mondsichel stehend gebildet und auf dem Titelblatt des Marienlebens, wo Maria allerdings sitzt, die Mondsichel besonders groß gestaltet, die Sitzgelegenheit angedeutet und, so gut es gehen wollte, mit der Sichel verbunden.

MAX J. FRIEDLÄNDER

II

EINE KALTNADELRADIERUNG VON HANS SEBALD BEHAM

Vor einiger Zeit fand Herr Max Loßnitzer in den Sammlungen der Veste Coburg den hier reproduzierten Kupferstich. Auf den ersten Blick schien es sich um eine originalseitige Kopie nach dem wohlkekannten Blatt *Sebald Behams*, dem wandernden Hieronymus (B. 59 P. 61) zu handeln. Im höchsten Grade auffallend blieb nur die Übereinstimmung aller Hauptmaße, eine Übereinstimmung, die weiter ging, als sie ein gewöhnlicher Kopist zu erreichen pflegt. Da nun aber auch eine solche Zufälligkeit, wie die durch einige Kratzer verursachte Unreinlichkeit der Platte am rechten Rande, übereinstimmt, so drängte sich der Verdacht auf, daß es sich um einen bisher unbekanntes frühen Zustand handelte. Ein genauer Vergleich mit der Lupe erbrachte den Beweis dafür, daß es sich tatsächlich so verhält. Ferner aber ergab es sich, daß unser Abdruck insofern ein besonderes Interesse verdient, weil er eine reine Kaltnadelarbeit darstellt, und zwar die einzige, die von Beham bisher bekannt geworden ist. Nur eine andere Platte des Meisters, der sitzende Adam (B. 1 P. 1), weist in dem gleichfalls nur in einem Abdruck bekannten ersten Zustand Kaltnadelarbeit auf, namentlich an dem Baumstamme rechts von den Füßen, doch ist diese Platte ausgiebig mit dem Grabstichel bearbeitet worden. Bei anderen Kupferstichen der Frühzeit habe ich vergeblich nach Spuren der kalten Nadel gesucht.

Von der Identität der Platte auf unseren beiden Abdrucken wird sich der aufmerksame Beobachter mit Hilfe der hier beigegebenen Vergrößerungen unschwer überzeugen können. Ich bitte namentlich die belichtete Stelle des rechten Oberarmes zu beachten, wo der Halbschatten links die unveränderte Strichlage des ersten Zustandes zeigt. Weitere Spuren der früheren Arbeit wird man auch sonst noch, beispielsweise an der Locke hinter dem Ohr, inmitten des Hutes und auf dem Buchdeckel, wiederfinden. An den allermeisten Stellen sind freilich die Spuren des ersten, offenbar sehr empfindlichen und nachträglich wahrscheinlich noch abgeschliffenen ersten Zustandes völlig verschwunden. Leider befindet sich der Coburger Abdruck in einem ziemlich mangelhaften Zustande, ist abgerieben und an seiner rechten oberen Ecke um ein abgerissenes Stückchen verkürzt.

GUSTAV PAULI



II. Kupferstich. Vergrößerung



I. In Originalgröße



I. Kaltmadelarbeit. Vergrößerung

HANS SEBALD BEHAM

HIERONYMUS P. 59, PAULI 61

EINE FARBENSKIZZE TIEPOLOS FÜR DIE KIRCHE SS. FAUSTINO E GIOVITA IN BRESCIA

VON WERNER WEISBACH

Die auf der Tafel abgebildete Ölskizze ist, soweit ich sehe, in der Tiepololiteratur noch nicht erwähnt worden ¹⁾. Ein mit der Darstellung fast ganz übereinstimmendes großes Freskogemälde befindet sich in der Kirche SS. Faustino e Giovita zu Brescia. Ein Zusammenhang zwischen den beiden Werken muß unbedingt bestehen.

In der den Schutzheiligen Brescias, Faustinus und Jovita, geweihten Kirche ist der Chor mit Tiepolesken Fresken geschmückt. Der vordere Teil des Chors ist von einer Kuppel bedeckt; es folgt ein Bogen, der zu beiden Seiten auf einer Pilasterarchitektur, die eine Tür einfaßt, aufsitzt; daran schließt sich ein gewölbter Raum mit Apsis. Die Kuppel des vordersten Raumes enthält als Hauptdarstellung an der Decke die Jungfrau Maria in der Himmelsglorie, zu der die beiden Heiligen Faustinus und Jovita, von Engeln getragen, aufsteigen. In drei Zwickeln ein Kirchenvater auf dem Thron. Der rechte hintere Zwickel ist für die Apotheose der Heiligen mit in Anspruch genommen. Von dieser Seite aus geht der Aufstieg in schräger Richtung nach dem Kuppelzentrum zu, der Jungfrau Maria entgegen. Dieselbe Darstellung erstreckt sich auf die Wölbung des Bogens und greift noch ein wenig auf das Gewölbe des Apsisraumes über. Dieses ist im übrigen mit einer illusionistischen Architektur bemalt. Die Abbildung 1 gibt eine Aufnahme der Gewölbmalereien. Man sieht zunächst den hinteren Teil der Kuppel des ersten Raumes. In dem rechten hinteren Zwickel ist an der Stelle, wo in den anderen Zwickeln die Kirchenväter sitzen, nur eine Konsole gemalt, auf der ein Stück des Gewandes und der Löwe des hl. Hieronymus sichtbar ist. Der Rest der Gestalt des Kirchenvaters wird durch Wolken verhüllt. Links davon die Himmelfahrt der beiden Patrone, jeder von einem Engelchor begleitet. In dem linken Zwickel der hl. Gregorius. Auf dem anschließenden Bogen gewahrt man posaunenblasende Engel, dahinter noch ein Stück der architektonischen Apsisdekoration. Unter den Ansätzen des Bogens über den Türen befindet sich zwischen Voluten je ein Gemälde in grauer Steinfarbe. Links eine Caritas. Eine Frau mit der Flamme über dem Haupte und mit zwei Kindern (Caritas) sitzt am rechten Rande des Bildes; neben ihr spendet ein alter Mann ein Geldstück an einen knienden Knaben; eine Frau mit einem Kreuz beschließt die Gruppe. Auf dem Bilde der gegenüberliegenden Seite die

¹⁾ Das Bild ist 50 cm hoch, 66,5 cm breit. Bald nachdem ich es vor zehn Jahren erworben hatte, sah es Herr E. Sack, der mich zuerst freundlichst auf die Übereinstimmung mit dem Fresko in Brescia hinwies. Erst in diesem Jahre bin ich dazu gekommen, dem Sachverhalt an Ort und Stelle nachzugehen.

beiden anderen theologischen Tugenden: rechts hochsitzend Fides, über ihrem Haupte den Kelch, in der Linken das Kreuz haltend; unten am Boden hingestreckt in stark bewegter Haltung Spes mit dem Anker. Entsprechend diesen beiden Bildern sind an die Wände der ersten Abteilung über den Sängertribünen zwei große vielfarbige Fresken gemalt: links die Belagerung Brescias durch Piccinino 1437, bei der nach der Legende Faustinus und Jovita der Stadt zu Hilfe kommen; rechts das Martyrium der beiden Heiligen, das unserer Farbenskizze in der Hauptsache entspricht.

Ein Vergleich der beiden übereinstimmenden Darstellungen zeigt, daß in der Skizze nur ein Entwurf für das Fresko gesehen werden kann. Das Martyrium der beiden Brüder, von denen der eine zum Priester, der andere zum Diakon geweiht war, fand unter Hadrian in Brescia statt. Sie wurden enthauptet. Auf dem Fresko (Abb. 2) sehen wir den einen auf der Richtstätte, einer runden Plattform, knien, den Streich des Henkers erwartend. Der andere ist unten auf der Erde in die Knie gesunken, mit gefalteten Händen. Ein Scherge mit einem Götterbild im Arm drängt sich an ihn heran, um ihn im letzten Augenblick noch zur Anbetung des Idols zu bewegen. Im Vordergrund der kaiserliche Stellvertreter mit Gefolge, Zuschauer an verschiedenen Punkten verteilt. Der leitende Befehlshaber ist in orientalischem Kostüm mit Turban, aus einer langen türkischen Pfeife rauchend, gegeben.

Daß die Farbenskizze die Vorlage für das Fresko war, ergibt sich auch aus den Abweichungen ohne weiteres. Die wesentlichen Verschiedenheiten in der Ausführung sind folgende: Der Henker auf der Plattform schwingt das Schwert in etwas anderer Weise. Die Haltung ist überhaupt plumper, die Bewegung weniger elastisch; entschieden eine Verschlechterung. Der Heilige vor ihm trägt eine Rüstung und hat die Arme auf dem Rücken zusammengebunden, während sie auf der Skizze vor der Brust liegen. Der zweite Märtyrer ist aus einem Greis in einen bartlosen jüngeren Mann verwandelt und hat gleichfalls eine Rüstung erhalten. Nach der Prüfung des Entwurfes wurde vermutlich gefordert, daß die beiden Heiligen in der Gestalt, in der sie in Brescia besonders geschätzt waren, als Erretter der Stadt von Feindesnot — dem gegenüberliegenden Bilde entsprechend — dargestellt werden sollten. Die wilde Schergengestalt auf der rechten Seite der Skizze ist auf dem Fresko fortgelassen, und dafür der Orientale vom Bildrand der Skizze mehr in den Vordergrund gerückt. Mit der isoliert stehenden monumentalen Figur des vornehmen Orientalen schließt das Gemälde auf dieser Seite ab. Links ist die Rückenfigur des Mannes im Turban ein wenig vom Rande abgerückt, und die Gruppe der hinter ihr stehenden Figuren etwas erweitert. Die Standarte hinter dem Manne mit dem Turban steht mehr im Bilde. Der Hund hinter der Leiter ist fortgelassen. Die anderen kleineren Veränderungen der Komposition mag man durch weitere Vergleiche nachprüfen.

Die Farbgebung des Freskos hält sich in der Hauptsache an die Skizze. Der umgeworfene Mantel des unten knienden Heiligen ist dunkelblau, das über den Kopf gezogene Gewand des Schergen neben ihm zinnoberrot. Ein wenig dunkler das Rot an dem weiten Kaftan des Orientalen links; der Junge neben ihm trägt einen dunkelblauen Kittel; der römische Befehlshaber ist in Gelb gekleidet. Auf diese Hauptfarben ist die Harmonie ausbalanciert. Sie sind in der Skizze sehr deutlich herausgearbeitet.

Diese hat im wesentlichen einen vorbereitenden Charakter. Sie bewegt sich in Andeutungen. Manches ist mit dem Pinsel nur gezeichnet. Ganze Partien sind in unbestimmten Tönen gehalten, in einem Braun oder Gelb. Von dem Reichtum der farbigen Nuancen vermag die Abbildung nicht entfernt einen Begriff zu geben. Die große Wirkung der Skizze beruht auf ihrem farbigen Schein. Mit fettem Auftrag sind



Abb. 1. Domenico Tiepolo. Deckenmalerei in SS. Faustino e Giovita

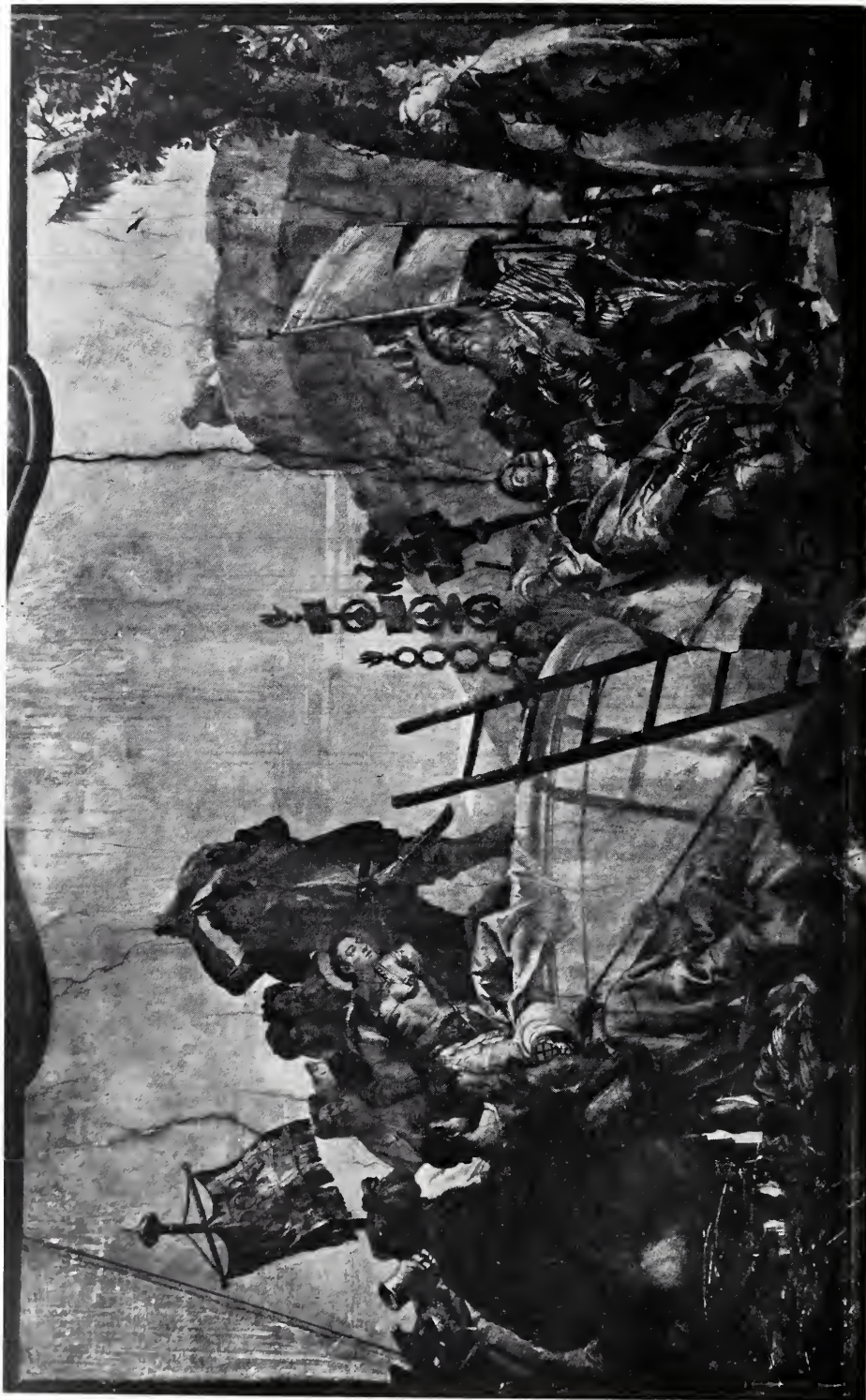


Abb. 2. Giovanni Battista und Domenico Tiepolo. Martyrium der Heiligen Faustinus und Jovita



GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

MARTYRIUM DER HEILIGEN FAUSTINUS UND JOVITA

ÖLSKIZZE, PRIVATBESITZ, BERLIN

die Valeurs in Flecken auf die Leinwand gebracht. Die formbildende Kraft des einzelnen Pinselstrichs hat etwas Hinreißendes. Durch das ganze Bild flutet reichstes malerisches Leben. Die Differenzierung der Töne geht so weit, daß man, wie vor einem Rembrandtschen Gemälde, den Versuch bald aufgeben muß, alle Nuancen zu benennen. Welch ein mannigfaltiges Bild von Reflexen bietet z. B. die Wand der Plattform! Da spielen graue, grünliche, gelbe, rosa, purpurne Töne mit den wunderbarsten Wechselwirkungen ineinander. Und solch ein Gleißeln, Sprühen und Schimmern kommt aus allen Teilen des Bildes hervor. Ein Maler hat es geschaffen, der an dem farbigen Schein der Dinge seine Freude hat, der gewohnt ist, die Dinge als farbige Erscheinungen zu fassen und der die Genialität hat, das farbige Leben, so wie er es empfindet und aufnimmt, mit Pinsel und Palette zum Ausdruck zu bringen. Für solche Effekte muß das Auge durch Beobachtungen vor der Wirklichkeit aufs höchste geschult sein. Mit welcher Sicherheit ist z. B. die Lichtführung bewerkstelligt! Wie leuchtet das zitronengelbe Banner neben dem Baum unter der Bestrahlung auf! Wie wird über die rechte Seite des Turmes, die das Licht trifft, durch pastos aufgesetzte Flecke und Striche, farbenreich nuanciert, ein wunderbarer Glanz ausgebreitet! Die Freiheit der Pinselführung, die Sicherheit in der Anlage der Valeurs sagt uns, daß wir das Werk eines reifen Meisters vor uns haben, eines ganz auf das Malerische gestimmten Künstlers, dem auch impressionistische Darstellungsmittel zu Gebote standen, um die vorschwebende Idee mit der Bewegtheit und Spontaneität ihrer Erscheinungen in einen künstlerischen Eindruck umzusetzen. Und dieser Maler zeigt sich auch als ein meisterhafter Arrangeur in der Beherrschung von Massen, in der Verteilung von Gruppen. Welch ein Schwung geht durch die Anlage hindurch, welche Großartigkeit der Komposition!

Wer mit dem Schaffen Giovanni Battista Tiepolos vertraut ist, wird in ihm den Schöpfer der Farbenskizze erkennen. Es gibt ja genug ähnliche Entwürfe unter seinen Werken. In das technische Verfahren des Meisters gewährt sie einen interessanten Einblick. Die ganze Bildfläche ist mit einem kräftigen Rot grundiert, das an einzelnen Stellen ausgespart und für die Modellierung mit verwandt oder auch durch Überlasieren für neue Tonkombinationen verwertet wird. In höchst raffinierter Weise ist die Untermalung, zum Teil als bloßes Durchschimmern, ausgenutzt. Auf diesem Grundton baut sich gleichsam das ganze lebhafte Farbenspiel auf. Und es hat etwas Prickelndes, zu verfolgen, wie durch einen Farbenfleck oder Pinseldrucker die pikantesten Wirkungen gleichsam wie im Fluge eingefangen werden. Vergleicht man die Skizze mit dem ausgeführten Fresko, so zeigt sich, daß sie an künstlerischer Feinheit höher steht. Es ergibt sich also die Frage: Geht auch das Gemälde in Brescia auf Giovanni Battista zurück?

Nun kann es, wie ich glaube, nicht zweifelhaft sein, daß die Veränderungen, die mit der Komposition vorgenommen wurden, dem Meister selbst zuzuweisen sind. Fragen wir nach dem Grund für diese Veränderungen, so stellt sich als leitendes Prinzip heraus: die Anlage durch Disposition der Massen auf weitere Entfernung hin eindrucksvoller, dekorativer zu gestalten. Die Einzelfiguren im Vordergrunde werden als raumfüllende Massen monumentaler angelegt, erhalten eine größere Bedeutsamkeit für den dekorativen Gesamteindruck. Der großen dekorativen Wirkung in die Ferne zuliebe hat Tiepolo, wie wir beobachten können, auch sonst Entwürfe umgemodelt. Nach diesem Prinzip ist z. B. die Farbenskizze der Kreuztragung (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) für das Gemälde in S. Alvisè verändert worden. Die wohlabgewogene Komposition des Brescianer Freskos atmet durchaus den Geist des Giovanni Battista.

Anders steht es mit der Ausführung und Durcharbeitung im einzelnen. Von dem Farbglanz und -reichtum der Skizze ist in dem Fresko kaum etwas zu spüren — auch wenn wir die Verschiedenheit der Technik berücksichtigen. Die Lokalfarben prallen heraus da, wo sie in der Vorlage genau bestimmt sind. Der koloristische Gesamteindruck ist nicht sehr fein, die Ausführung zum Teil flüchtig. Das Genie und der Farbenrausch des Giovanni Battista nimmt uns nicht, wie vor seinen eigenhändigen Werken, auf den ersten Blick gefangen. Manche Partien, namentlich im Hintergrund, sind sogar recht dürftig in der Ausführung. Von der Vergrößerung des Henkers wurde schon gesprochen. Die kleinen Figuren hinten rechts unter der Fahne, für die genauere Angaben in der Vorlage fehlten, sind besonders kümmerlich ausgefallen. Aber im Vordergrunde ist doch manches, wie die beiden stehenden Gestalten rechts, so gut und in der Art des Giovanni Battista, daß man meinen möchte, die eigene Hand sei wenigstens bei der Aufzeichnung und Anlegung im Spiele gewesen. Genauere Beobachtungen werden durch die Höhe des Bildes und die schlechte Beleuchtung sehr erschwert. Das aber kann man mit ziemlicher Gewißheit sagen, daß die Ausführung im großen und ganzen auf das Konto Domenicos, des Sohnes und ständigen Gehilfen Giovanni Battistas, zu setzen ist. Auf ihn weisen auch die neu erfundenen Köpfe rechts neben der Plattform, für die die Skizze kaum Anhaltspunkte bot.

Das Resultat einer stillkritischen Analyse und Vergleichung der Bilder wäre demnach: eine Skizze von Giovanni Battista, das Fresko im wesentlichen von Domenico ausgeführt, unter Mitwirkung des Vaters in einigen Partien.

Nun gibt es aber auch literarische Nachrichten über die Bilder in SS. Faustino e Giovita.

Der Chor der Kirche, die von alter Gründung ist, wurde in den letzten Jahren des XVI. Jahrhunderts von Lattanzio Gambara ausgemalt. Durch einen Brand am 3. Dezember 1743 wurden diese Malereien vernichtet.

Alle Nachrichten stimmen darin überein, daß die Gewölbe des Chors von Domenico Tiepolo und Mingozzi Colonna mit neuen Fresken geschmückt wurden. Die früheste Notiz findet sich bei Luigi Chizzola, *Le pitture e sculture di Brescia, Brescia 1760*: *L' antica volta del coro era dipinta da Lattanzio Gambara, ma renduta poi intieramente guasta da un incendio accesosi la notte del 3. di Dicembre dell' anno 1743; è stata rifabbricata, e di nuovo dipinta con l' architettura di Girolamo Mingossi detto il Colonna, e le Figure di Gio. Domenico Tiepolo.* Von den Seitenbildern wird hier überhaupt nicht gesprochen.

Ticozzi¹⁾ schreibt in seiner Biographie Domenico Tiepolos, daß er die Kuppel von SS. Faustino e Giovita im Alter von 19 Jahren ausmalte. Da er als Geburtsjahr Domenicos 1726 angibt — er wurde aber am 30. August 1727 geboren —, so wäre das 1745 oder 1746. Die Seitenbilder werden auch hier nicht erwähnt.

Dagegen sind diese ausdrücklich aufgeführt von Paolo Brognoli, *Nuova Guida per la Città di Brescia, Brescia 1826*: *Il coro poi, fabbricato di nuovo, fu dipinto da Domenico Tiepolo, come pure i due quadri sopra le orchestre che rappresentano il martirio de' nostri santi protettori . . .* Darauf beschreibt der Verfasser den Inhalt unserer Martyriumsszene und hält sich darüber auf, daß der römische Befehlshaber als Türke rauchend dargestellt ist. Diese Auslassung über den historischen Schnitzer geht dann in die ganze spätere Literatur über. Merkwürdigerweise gibt Brognoli als Inhalt der *beiden* Bilder über den Sängertribünen nur das Martyrium an. Die gegenüber befind-

¹⁾ Stefano Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, ecc.* Mailand 1832. Bd. 3, S. 412.



Abb. 3. Domenico Tiepolo. Verteidigung Brescias durch die Heiligen Faustinus und Jovita

liche Schlachtszene, die Befreiung Brescias von der Belagerung durch Piccinino, erwähnt er in einem anderen Zusammenhang. Er beschreibt diesen Vorgang als Sujet eines Bildes von dem Brescianer Maler Grazio Cossale (geb. 1563), das aus der nahegelegenen Disciplina di S. Faustino in die Kirche überführt worden wäre. Die Schilderung entspricht aber genau dem Fresko im Chor. Chizzolas Buch (a. a. O. S. 30) erwähnt das Bild der Disciplina noch an Ort und Stelle, und zwar außen über der Tür der Kirche der Disciplina. Es muß sich also bei Brognoli ein Irrtum und eine Verwechslung eingeschlichen haben, daß er das Chorfresko als das Gemälde des Cossale beschrieb.

Das Fresko (Abb. 3) stellt dar, wie die beiden Märtyrer in einer Glorie auf der Stadtmauer erscheinen und die Besatzung zum Ausfall anführen. Im Vordergrund ein wildes Kampfgewühl. Rechts in der Ecke der Condottiere Niccolò Piccinino zu Roß, neben ihm der Krieger zu Fuß mit einer Lanze, über deren unmäßige Höhe sich Brognoli aufhält. Das Ganze setzt sich zusammen aus Motiven, die Werken von Giovanni Battista entnommen sind. Den in der Mitte auf dem Rücken liegenden Gefallenen sowie die ganze Gruppe auf der linken Seite mit dem in die Tiefe des Bildes sprengenden Reiter und den beiden Ringenden vor ihm findet man auf den herrlichen Wandbildern mit Römerschlachten, die aus dem Palazzo Delfin in Venedig in den Besitz des Herrn von Miller zu Aichholz in Wien gelangt sind. Der Kopf des jungen Lanzenträgers neben Piccinino kehrt auf einer Radierung der Scherzi di Fantasia (Blatt 8) bei dem nackten Jüngling im Profil wieder. Giovanni Battista hatte wahrscheinlich nur eine gezeichnete Skizze mit Anhaltspunkten gefertigt und den Ausführenden für Einzelheiten auf schon vorhandene Werke verwiesen. Das Fresko macht den Eindruck eiligster Herstellung. Die sehr mäßige Malerei fällt ganz dem Domenico zur Last.

Von Giovanni Battista sind jedenfalls die beiden Grisailen mit den theologischen Tugenden über den Türen unter dem Bogen entworfen worden. Die Erfindung der ganzen Wanddekoration darf ihm also wohl zugeschrieben werden.

In der neueren Tiepololiteratur tritt das Fresko des Martyriums auch als Werk des Giovanni Battista auf. Chennevières¹⁾ erwähnt dieses allein von den Wandbildern und gibt an, daß es 1745 datiert sei, ohne zu sagen, woher ihm die Datierung bekannt ist. Vermutlich hat er sie nach Ticozzi berechnet. Modern²⁾ hat diese Notiz übernommen. Keiner erwähnt das andere Wandfresko, die Belagerung.

Prüfen wir den Sachverhalt noch einmal vor den Bildern und an der Hand der literarischen Nachrichten, so scheint sich folgendes zu ergeben: Domenico Tiepolo malte zusammen mit Mingozi Colonna, dem Gehilfen seines Vaters, der in dem Atelier die architektonischen Partien der Bilder übernahm, das Chorgewölbe aus. Domenico bearbeitete das Figürliche; Mingozi führte die architektonischen Teile aus, das heißt also den ganzen Apsisraum. Das Datum 1745/47, das sich für die Arbeit ergibt, wenn wir die literarische Tradition annehmen, nach der Domenico neunzehn Jahre alt gewesen wäre, ist nicht unglauwürdig. Man wird nach dem Brande im Dezember 1743 nicht allzulange gezögert haben, die Kirche wieder herstellen zu lassen. Daß Domenico ein ungemein frühreifes Talent war, wissen wir. Mit elf Jahren half er seinem Vater schon bei der Ausmalung der Villa Valmarana bei Vicenza (1737). Mit zwanzig Jahren führte er selbständig den Zyklus der Stationsbilder, die Via Crucis, für die Kirche S. Polo in Venedig aus. Auf der Darstellung der siebenten Station, wo Christus unter dem

¹⁾ Les Tiepolo, Paris 1898, S. 91.

²⁾ Giov. Batt. Tiepolo, Wien 1903, S. 30.

Kreuze zusammenbricht (Abb. 4), steht oben an dem Felsen die Jahreszahl 1747. Die Folge ist augenblicklich mit den Gemälden aus der Frarikirche in S. Tomà ausgestellt. In der Publikation, in der Domenico 1749 diesen Zyklus in Radierungen herausgegeben hat, nennt er sich selbst als den Erfinder.

Die Gewölbemalereien im Chor der Kirche SS. Faustino e Giovita gehen nicht über das hinaus, was Domenico damals leisten konnte. Die Anlage ist ganz durch



Abb. 4. Domenico Tiepolo. Via Crucis
Phot. Naya

die Kunst des Vaters inspiriert, aber recht wirr und wüst. Es fehlt die glänzende Disposition, wie wir sie bei Giovanni Battista zu finden gewohnt sind. Die Figuren sind zum Teil ganz unproportioniert, in den Verkürzungen mißglückt und höchst maniert, wie denn Domenico immer um einen Grad manierterter ist als sein Vater. Wieweit dieser dem Sohne mit Vorlagen an die Hand ging, läßt sich natürlich nicht ermessen. Er wird aber den Neunzehnjährigen bei einer so schwierigen Aufgabe gewiß nicht ganz sich selbst überlassen haben und stellte ihm ja auch seinen gut eingearbeiteten Architekturmaler Mingozi Colonna an die Seite. Jedenfalls galten die Gewölbemalereien bei den Zeitgenossen als Arbeiten des Domenico. Der Führer Chizzolas, der zu einer Zeit erschien, wo Giovanni Battista noch in Italien lebte, würde die Arbeit kaum Domenico vindiziert haben, wenn irgendeine Möglichkeit bestanden hätte, sie für den berühmten Vater in Anspruch zu nehmen.

Vergleichen wir die Gewölbemalereien mit dem von Domenico nach eigenem Entwurf radierten Deckenbild »Triumph des Herkules«¹⁾, so macht sich eine gewisse stilistische Verwandtschaft bemerkbar. Diese Radierung zeigt uns ferner, wie sehr Domenico auch bei eigenen Erfindungen von dem Vater und dem Formenschatz des Ateliers abhängig ist. Die Figur des Herkules lehnt sich sehr stark an die desselben Heros auf Giovanni Battistas Deckenbild für Palazzo Canossa in Verona an. Als selbständiger Erfinder spielte Domenico bei Lebzeiten des Vaters keine große Rolle. Fast alles ist aus dem Typenvorrat des Ateliers geschöpft. Alessandro Longhi²⁾ be-



Abb. 5. Giovanni Battista Tiepolo. Der Charlatan
Venedig, Palazzo Papadopoli
Phot. Alinari

zeichnet ihn denn auch in der kurzen Vita des Giovanni Battista als diligentissimo Imitatore d' un tanto Padre.

Nach den frühen selbständigen Arbeiten beschränkte sich Domenico bald im wesentlichen auf die Unterstützung seines Vaters bei seinen umfangreichen Werken. Er mochte wohl einsehen, daß seine Begabung für ein Schaffen im Großen nicht ausreichte. So bildete er zusammen mit dem Bruder Lorenzo und Mingozzi Colonna den Stab Giovanni Battistas, der sich an der Ausführung seiner großen dekorativen Malereien betätigte.

Domenico spielte aber noch eine besondere Rolle innerhalb des Ateliers. Er sorgte für die Vervielfältigung der Werke seines Vaters durch die Radierung. Auch

¹⁾ A. de Vesme, *Le Peintre-graveur italien* N. 101. Abgebildet Molmenti, *Aqueforti dei Tiepolo*, Venedig 1896, S. 39.

²⁾ *Compendio delle Vite de' Pittori veneziani storici etc.* Venedig 1762.

einige eigene Erfindungen hat er radiert. Die Schwarzweißkunst ist seine eigentliche Domäne. Wenn man ihm ganz gerecht werden will, muß man ihn als Graphiker beurteilen. Graphische Gewohnheiten hat er auch in die farbige Ausführung übernommen, z. B. ein auffallend häufiges Operieren mit Konturierungen und Schraffierungen. Bei Wandmalereien eigener Erfindung scheint er das Grisaille bevorzugt zu haben. Wenigstens gibt es eine Reihe von Werken in dieser Technik, die er mit seinem Namen gezeichnet hat (Dogenpalast, Sala del Senato, zwei kleine Bilder: Cicero und Demosthenes als Redner. — Udine, Chiesa della Purità, acht Wandfresken. — Ehemals in der Villa der



Abb. 6. Domenico Tiepolo. Die heilige Nacht
Stockholm, Nationalmuseum

Familie Tiepolo in Zianigo, Wand- und Deckenfresken). Ein wirkliches Farbengefühl besitzt er nicht. Über den Bildern der Via Crucis liegt ein gewisser trüber Ton. Sie sind flott gemacht, haben aber etwas Fahriges und Unbestimmtes. Weit unterlegen ist er dem Vater in der Komposition. Es fehlt ihr jener Rhythmus, den dieser in alles hineinzulegen wußte. Domenico stellt gewöhnlich ein paar einzelne Figuren in den Vordergrund, die im Verhältnis zu den dahinter befindlichen viel zu groß und massiv erscheinen. Es ist keine Ausgeglichenheit in der Anlage. Und dann ist er in allem viel bizarrer als Giovanni Battista.

Haben wir die Gewölbemalereien des Chors als Arbeiten Domenicos um das Jahr 1746 festgelegt, so dürfen wir weiter fragen: müssen die darunter befindlichen, auf Entwürfe Giovanni Bat'istas zurückgehenden Wandfresken, das Martyrium, die Belagerung und die beiden Grisailen zu derselben Zeit entstanden sein? Sie hängen mit der Deckendekoration nicht unmittelbar zusammen. Von dieser Seite aus ergäben

sich also keine Schwierigkeiten, sie anders zu datieren, falls Anhaltspunkte dafür zu finden sind. Solche lassen sich einmal aus dem Stilcharakter der Skizze für das Martyrium ableiten. Diese scheint mir ihren künstlerischen Eigenschaften nach in die fünf-



Abb. 7. Domenico Tiepolo. Radierung

ziger Jahre zu gehören. Mit den Arbeiten Giovanni Battistas in dieser Epoche weist sie die nächsten Zusammenhänge auf. Sie setzt die völlige Beherrschung aller ihm zugänglichen Mittel voraus. Die Verve, mit der sie hingeschrieben ist, die mit wenigem so viel sagenden skizzenhaften Andeutungen sprechen, glaube ich, für die Zeit höchster künstlerischer Reife, leichtester Ausdrucksfähigkeit. Dem farbigen Eindruck nach stehen

ihr die beiden Karnevalsbilder im Palazzo Papadopoli besonders nahe, die sich einst im Besitze des Grafen Algarotti befanden, der sie 1761 in einem Brief an Mariette »i più belli polcinelli del mondo« nannte. Hier finden wir eine ähnliche Kombination von Farben, denselben fetten Auftrag, dieselbe ungemein flotte und virtuose Strichführung. Das eine der beiden Gegenstücke, die in einem kleinen Raume des Palastes leider sehr dunkel hängen, »der Charlatan« (Abb. 5), ist auf dem Banner 1756 datiert. Auf diesem Bilde findet sich auch eine äußerliche Übereinstimmung mit dem Martyrium in Brescia. Der junge Mensch mit verlorenem Profil in der Mitte, der die rechte Hand auf den Zaun stützt, steht fast in derselben Haltung auf der linken Seite des Martyriums neben der Rückenfigur des Orientalen. Daß solch eine Modellfigur bei verschiedenen Gelegenheiten Verwendung fand, ist im Tiepoloatelier nichts Seltenes. Wir begegnen der Gestalt noch einmal in der Versammlung der Maltheseritter, »Consilium in Arena«, des Museums von Udine. Das leider nicht gut erhaltene Bild, eine herrliche Ruine, ist stilistisch den beiden Karnevalsszenen verwandt und, wie wir sicher wissen, nach 1748 entstanden. Der Junge steht hier wieder an auffälliger Stelle, fast gerade in der Mitte, da, wo hinter dem Stuhl des Mannes mit der Allongeperücke ein kleiner Zwischenraum in den hinteren Reihen sich bildet.

Der Bursche, der immer in derselben Tracht mit kurzem Wams, bloßen Armen und Beinen auftritt, ist ein Negertypus. Es sei gestattet, über ihn bei dieser Gelegenheit eine Vermutung auszusprechen. Vielleicht dürfen wir in ihm den Mohren Alim, Tiepolos Diener, erkennen, den er als Modell benutzte. Er ließ ihn im Jahre 1741 im Alter von ungefähr 17 Jahren taufen; 1749 ist er gestorben¹⁾. Auch bei Domenico tritt die Figur auf. Auf dem Bilde der Geburt Christi im Nationalmuseum von Stockholm²⁾ hat er sie in Verbindung mit der Rückenfigur des Orientalen aus dem Brescianer Martyrium fast genau übernommen (Abb. 6). Aber hier kann man so recht den Abstand des Sohnes vom Vater in der Qualität erkennen.

Können wir die Rückenfigur als den jungen Mohren Alim — oder, wie er nach seiner Taufe hieß, Zuane Domenico — in Anspruch nehmen, so ist es wohl nicht unwahrscheinlich, ein Porträt von ihm in Vorderansicht in einer Radierung Domenicos unter den nach Gemälden seines Vaters gestochenen Charakterköpfen³⁾ zu sehen. Es ist das Brustbild eines jungen Negers (Teil I Nr. 20, De Vesme 136. — Abb. 7), der dieselben kurzen Ärmel trägt wie auf den Rückenfiguren. Hier ist ein Pelzmantel über dem Rock drapiert.

Kehren wir nach dieser kleinen, in das Atelier Tiepolos unternommenen Abschweifung zu unserer Martyriumsskizze zurück. Wenn es wahrscheinlich ist, daß sie ihrem Stilcharakter nach in die fünfziger Jahre gehört, so läßt sich damit eine Nachricht, die wir über einen Aufenthalt Giovanni Battista Tiepolos in Brescia haben, kombinieren. Am 14. März 1759 beginnt er einen Brief aus Venedig an den Abt Frugoni in Parma⁴⁾: Ritornato da Brescia ritrovai, ecc. Und nichts würde, wie ich glaube, dem widersprechen, daß die Farbenskizze und die Wandfresken in SS. Faustino e Giovita am Ende der fünfziger Jahre entstanden sind. Damit würde es sich auch leicht erklären, daß in Chizzolas 1760 erschienenem Führer durch die Kunstwerke Brescias die

¹⁾ Urbani de Gheltof, Tiepolo e la sua famiglia, Venedig 1879, S. 87.

²⁾ Ich kenne das Bild nur nach der Photographie; aber schon daraus kann man sehen, daß es nicht von Giovanni Battista, sondern von Domenico herrührt.

³⁾ Raccolta di teste dipinte dal signor Giov. Batt. Tiepolo, ecc.

⁴⁾ Corrado Ricci, I rapporti di G. B. Tiepolo con Parma, Parma 1896.

Wandbilder noch nicht erwähnt sind. Die Niederschrift dieses Buches muß spätestens Anfang 1760 beendet gewesen sein, da vom Mai des Jahres die vorgedruckte Erlaubnis der Zensurbehörde datiert ist.

Zum Schluß sei noch auf eine Erscheinung hingewiesen, die den meisten Betrachtern der Farbenskizze aufgefallen ist: ihr Rembrandtesker Charakter. In der Art der breiten Skizzierung, gewisser Kombinationen unbestimmter Töne, der Lichtführung



Abb. 8. Domenico Tiepolo. Radierung

(namentlich auf der rechten Seite), sowie in einzelnen Greisenköpfen macht sich ein Anklang an Rembrandtsche Kunst bemerkbar. Das ist keine Ausnahme bei Tiepolo. Rembrandt muß in dem Atelier eine gewisse Verehrung genossen und für manches als Vorbild gedient haben. Die Radierkunst der Tiepolo ist ja wohl auch in gewisser Weise durch ihn beeinflusst worden. Besonders gern scheint sich Giovanni Battista bei gewissen Charakterköpfen von jüdisch-orientalischem Typus an Rembrandtsche Judenköpfe angeschlossen zu haben. Durchblättert man die von Domenico radierte *Raccolta di teste*¹⁾, die einen Teil des Typenschatzes seines Vaters enthält, so fühlt man sich angesichts der bärtigen Greise nicht selten an Rembrandt erinnert. Eine unmittelbare Entlehnung fällt ohne weiteres auf. Dem alten Mann mit Turban und Brustschmuck (I. Teil Nr. 24, De Vesme Nr. 140. — Abb. 8) diente als Vorlage Rembrandts Rabbiner bei dem Herzog von Devonshire in Chatsworth (Abb. 9), ein im XVII. und XVIII.

¹⁾ Vielleicht entstand die erste Serie teilweise in Spanien. Cean Bermudez schreibt in seinem *Diccionario*: *grabò veinte y seis cabezas de caractères extraños con bastante espíritu y gusto pintoresco.*

Jahrhundert durch viele Kopien bekanntes Bild (eine Kopie in Turin). Im Typus und Kostüm findet sich eine weitgehende Übereinstimmung. Domenico ist mit dieser Richtung natürlich wieder nur der Interpret seines Vaters. Man kann sich gut vorstellen — namentlich wenn man die Zeichnungen und Farbenskizzen Giovanni Battistas kennt —, daß dieser genialste Malerfürst des XVIII. Jahrhunderts in dem Holländer als Kolorist einen Wahlverwandten erkannte.



Abb. 9. Rembrandt. Rabbiner. Chatsworth

Vielleicht ist durch Vermittlung Tiepolos auch das Rembrandteske in die Kunst Fragonards gekommen, wie es vor allem seine Federzeichnungen offenbaren. Ihm hatte der Franzose ungemein viel, vielleicht das Beste für seine malerische Entwicklung zu verdanken. Tiepolo fixe mon attention, rief er während seines Aufenthaltes in Venedig aus. Und wie nahe steht z. B. ein Kopf wie der des bärtigen Orientalen auf einer Louvre-Zeichnung (Braun 679) Orientalenköpfen Tiepolos.

Immer deutlicher wird es, wie der Genius Rembrandts über gewissen koloristischen Erscheinungen des XVIII. Jahrhunderts geleuchtet hat¹⁾. Auch der Italiener Tiepolo hat ihm gehuldigt, und manches, was ihn an ihm interessierte, hat er für seine ganz anders geartete Kunst verwertet.

¹⁾ Über Einwirkungen Rembrandts auf die deutsche Kunst des XVIII. Jahrhunderts vgl. meinen Aufsatz über Gottfried Schadow, Deutsche Rundschau, April 1909, S. 108.

DIE KAPITELLE IM MAGDEBURGER DOM

VON RICHARD HAMANN

(Schluß)

2. Seiten- und Querschiffe

Gegenüber den Erwartungen, die ein französischer Kathedralgrundriß in uns rege macht, daß der Chorumgang die Fortsetzung der Seitenschiffe bildet und sie, der zentralisierenden Tendenz des Querschiffes entgegenarbeitend, in eine einheitlich durchlaufende Flucht hineinbezieht, enttäuscht die Weite der Seitenschiffe, die in breiten Öffnungen ihren Raum in das Quer- und Mittelschiff ausströmen, wie es westfranzösischen und westfälischen romanischen Hallenkirchen entspricht (Abb. 114). Diese Öffnungen bedingen eine ungeteilte Raumbildung und Einwölbung der Joche der Seitenschiffe, wie sie nach Ausweis der Kapitelle ursprünglich beabsichtigt war. In hochgotischer Zeit sind für ein fünfteiliges Gewölbe Konsolen zwischen die Pfeiler der Außenwand gelegt worden, die alle ein anderes, späteres Ornament zeigen als das rheinisch-westfälische.



Abb 114. Magdeburger Dom. Blick vom südlichen Seitenschiff ins nördliche Seitenschiff und südliche Querschiff

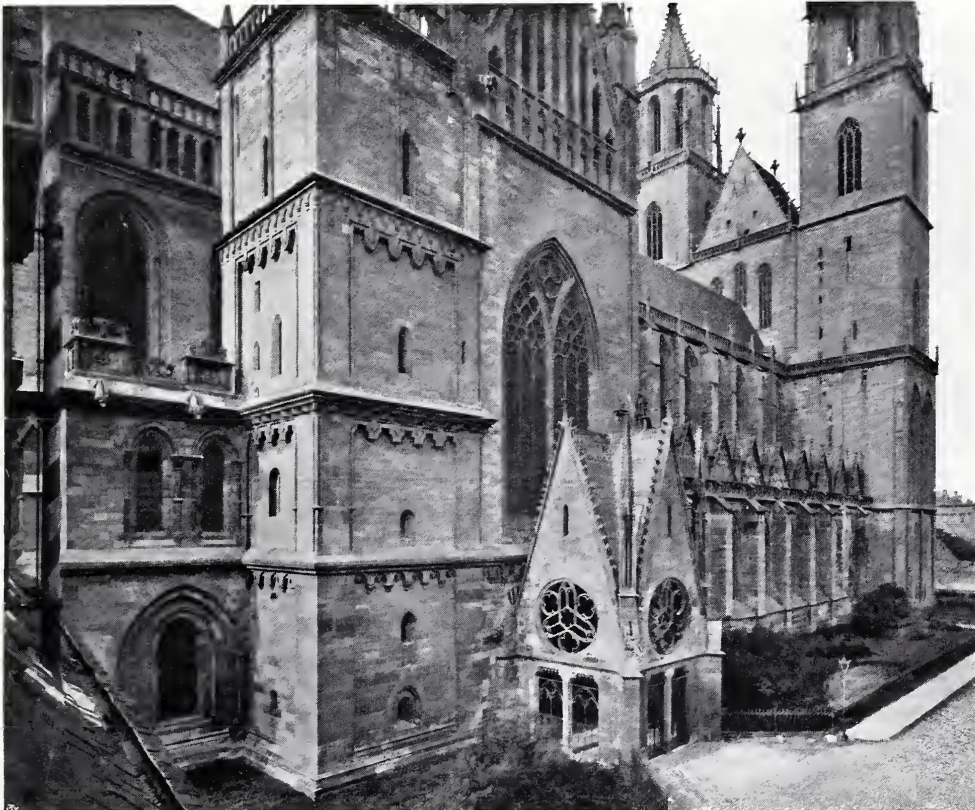


Abb. 115. Magdeburger Dom. Nordseite mit Ostturm und Paradies

Die Rekonstruktion des ursprünglichen Grundrisses durch Aufdeckung der Grundmauern zeigt, daß auf einen ersten Plan mit Zwischenstützen im Mittelschiff ein zweiter folgte, der durch Ausschaltung der Zwischenstützen, Erhöhung der Pfeiler und Verbreiterung der Seitenschiffe ein Raum- und Arkadensystem von weitausholender Mächtigkeit bedingt hätte, wie es in durchgeführter Weise der Dom zu Münster enthält¹⁾. Diese analoge Tendenz zum Münsterer Dom hatten schon Dehio und Dohme betont, ersterer in der Meinung, es handle sich um selbständige Regungen desselben Stilgefühls. Die Kapitelle aber klären den Fall auf und lassen diese Planänderung nicht — wie Hasak will — dem Baumeister des Bischofsganges, also der dritten Bauperiode, angehören, sondern der rheinisch-westfälischen, deren direkte Beziehung zu Münster und Westfalen feststeht. Dieser rheinisch-westfälische Einfluß hat sich nur bis zum ersten südlichen und dem dritten nördlichen Joch der Seitenschiffe erstrecken können, vermutlich, weil die alte Rundkirche St. Nicolai dort ein Hindernis bot, und wieder nur bis zur Höhe der Kapitelle. Die längsoblungen, fast quadratischen Joche, auf die das System in Haupt- und Nebenschiffen hinweist, sind durch eine fünfte Rippe auf den zwischengelegten Konsolen gespalten. Wie aber die Gewölbe in Haupt- und Nebenschiffen nach dem ersten Plan ausgesehen haben würden, das lassen mit dem Dom von Münster

¹⁾ Vgl. »Die Ausgrabungen im Dom zu Magdeburg aus neuerer Zeit« vom Kgl. Baurat Harms. Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg. 1903, S. 356ff.

einige westfälische Kirchen ahnen, wo über quadratischem Grundriß steigende Gewölbe mit Diagonal- und Scheitelrippen an kuppelartig gedeckte Kirchen erinnern (vgl. Abb. 116). Ähnliche Gewölbe mit Scheitelrippen oder Ansätzen zu solchen decken auch den Dom zu Naumburg. Auch hier sind die dünnen, rein dekorativen Rundstäbe, diese nicht mit der Mauer bündigen, nur untergelegten Scheitelrippen ein Beispiel für eine spezifische Eigentümlichkeit der rheinisch-westfälischen Schule.

Da die Querschiffe keine niedrigen Pfeiler aufweisen, nur Hochschiffsdienste, so verlassen uns hier die Kapitelle. Ob aber nicht auch hier eine Änderung der ursprünglichen Disposition eingetreten ist, das lassen die Kapellen erwägen, die nördlich und



Abb. 116. Dortmund. Rainoldikirche

südlich neben den Eingängen zum Chorumgang in die Wand eingelassen sind, Rundnischen mit spitzbogigem Halbkuppelgewölbe und mit eingelegtem *kapitellosem* Rundstab in der umsäumenden Mauer (Abb. 117). Diese Nischen bringen in die frühgotische Anlage das burgundisch-romanische Grundrißschema der Nebenchöre hinein, wie es nach Dehio auch in der älteren Anlage von Münster bestand, in einigen kölnischen Übergangsbauten sich ebenfalls findet, in Verbindung mit einem Chorumgang in der burgundischen Kathedrale von Langres. Von den kleinen, in dieser größeren ausgesparten Wandnischen hat die eine ein unverkennbar rheinisches Charakteristikum, einen Rundstab im Scheitel des Mauerbogens, den »besant« genannten Zierat rheinischer Gurtbogen, den Scheitelrippen zu vergleichen (vgl. Abb. 116). Proportion und Verbindung zwischen der Nische und der Arkade des Umganges sind keineswegs so, als ob sie einem Gedanken angehörten. Für das gebundene System des ersten Architekten hätten sie keinen Raum gelassen. Es fehlt daher auch zwischen ihnen eine Stütze für

das Gewölbe. Die jetzige Anordnung setzt wieder ein einziges quadratisches Gewölbe über dem nördlichen Querschiffsflügel — Münster und Naumburg analog — voraus.

Als Hauptleistung rheinischer Architektur wies sich aber bereits in den Kapitellen das Triforiumfenster im nördlichen Querschiff aus, eine dem Spitzbogen zum Trotz



Abb. 117. Magdeburger Dom. Ostwand des nördlichen Querschiffes

romanische Fenstergruppe; zwei Mauerbogen werden von einem größeren vorspringenden Bogen umfaßt und verlaufen *ohne Deckplatte* nach unten in Säulchenbündel, die in der Mitte aus vier, an den Seiten aus zwei Säulchen bestehen. Es ist die romanische Fensterbildung des Chores, der Wandabtreppung und des absatzlosen Verlaufs eckiger Mauerformen in runde Stützen. Die Säulen sind von der zierlichen Eleganz der Säulchen an Triforien, Turmfenstern und Zwerggalerien rheinischer Übergangsbauten. Wie am Rhein die Säulchen gern monolit und aus besonderem Stein (Schiefer, Basalt) gearbeitet wurden, so sind hier neben sorgfältig zubehauenen und geglätteten Sandsteinsäulchen einige der Marmorsäulchen verwendet, die vielleicht einen Ambo des ottonischen Baues tragen. Mit diesem Triforiumfenster bricht im Innern die zweite Bauperiode ab¹⁾.

¹⁾ Die Daten, die durch die Beziehungen dieser Bauperiode zu St. Andreas in Köln, Münster i. W., Brandenburg a. H. dargeboten werden, reichen von der Gründung von St. An-

Außen ist noch im gleichen Geiste der Rundbogenfries¹⁾ unter dem das Erdgeschoß abschließenden Gesims des nördlichen Ostturmes konzipiert (Abb. 115). Wie in dem Triforiumfenster ist eine Bogengruppe von größerem Bogen umspannt; nur sind die Bogen rund statt eckig und auf Konsolen statt auf Säulchen gestellt, Konsolen, die teilweise dieselbe schwere Knollenbildung aufweisen wie die Knollenkapitelle der rheinisch-westfälischen Meister und ein Zapfenschlußstein des Chorumganges.

Die Portale innerhalb des Teiles, der der ersten und zweiten Bauperiode angehört, erglänzen sämtlich im Schmuck der rheinisch-westfälischen Meister und ihrer Genossen, des Meisters des Magdalentympanons und des französischen Meisters. Die kleinen Portale im Innern sind reich ornamentiert, in der durchlaufenden Kapitellzone, im Tympanon, das mit Ranken gefüllt ist, und in den Rundstäben, die als gedrehtes, mit Kehle und Rundstab wechselndes Stabbündel gebildet, mit sich kreuzenden Ranken umwunden, von Schuppen übersät oder in kleine von Blattknospen gebildete Knollen aufgelöst sind (Abb. 40, 60). Allein das Magdalentympanon ist von schlichtem Rundstab umrahmt. Es sind Zierstäbe, wie sie an rheinischen Portalen leicht nachzuweisen sind²⁾. Die Innenportale des Chorumganges haben alle dieselbe Anlage: zurückfluchtende Türwand, in die Ecken monolithische Säulen mit spitzbogigen Rundstäben hineingestellt und die Mauerecke des Bogens in schöner, in das Portal hineinleitender Weise durch eine karniesartige Hohlkehle abgefast, die nach unten in ein aufgerolltes Blatt — wie ein großer Teil der Eckblätter der Säulen — verläuft³⁾. Das schöne Portal im südlichen Seitenschiff (Abb. 66) hat die Abtreppe der Wand verdoppelt. Es zeigt recht deutlich, wie auch dieses frühgotische System von Säulen und Rippen immer noch mehr ein Ziermotiv als ein tektonisches Gerüst ist, eine abwechslungsreiche Rundform innerhalb von eckigen, und so in romanische Massen und Mauern hineingestellt wie die Säulchen und Bogen der Chorkapellen. Daher ist es denn auch begreiflich, daß die für die Struktur gotischer Portale wichtigsten Formen am reichsten und spielerischsten geziert wurden.

Puritanisch streng mutet gegen diese kleinen schmucken Portale das Südportal der Kirche (Abb. 118) an. Der Typus ist derselbe wie im Innern das abgetreppte Säulchenportal; nur wirken alle Formen infolge der Erhöhung des Portals schlanker und zierlicher, stärker im Sinne des Übergangsstiles. In der Fortführung der äußeren Säulen in Gewölberippen ähnlichen Profiles wie im Innern schließt sich das Portal an Vorhallenportale in dem rheinisch bedingten Trebitsch, in St. Martin in Köln und vor allem in Naumburg an. Mit dem Portal im Sockel zusammengefaßt sind die beiden anschließenden Pfeiler des Kreuzganges, eckige Pfeiler, begleitet von Säulchen mit einheitlich durch-

dreas 1220 bis 1235, der Stiftung eines Altares in die bunte Kapelle in Brandenburg, genügen also nicht, den von Dr. Rosenfeld, *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg*, 1909, 1, urkundlich für den ganzen Chorbau festgelegten Zeitraum näher zu bestimmen.

¹⁾ Derselbe Rundbogenfries in Münster in der Mauritiskirche.

²⁾ Der Schuppenstab in Laach, die Rankenkreuzung in Bonn, Andernach, dem rheinisch beeinflussten Lübecker Portal, in St. Martin in Köln, wo sie mit dem Knollenstab das Portal der Westvorhalle schmücken, Knollen- und Rankenstab in Limburg a. d. Lahn usw.

³⁾ Das kleine Portal im Ostchor des Naumburger Domes hat dieselbe Anlage, mit dem Unterschied, daß die Kapitelldeckplatte auf die Hauptwand bis zur Grenze des Blendbogens hinübergreift, und daß auch die Mauerecke neben den Säulen in derselben Weise abgeschrägt ist wie am Bogenfeld. Ersteres entspricht rheinischer Gewohnheit noch mehr als die Magdeburger Art; letzteres, wie überhaupt die Abfasung der Wand, ist am Niederrhein weniger geläufig als in mittelrheinischen Bauten und bereits vorher in Sachsen heimisch.



Abb. 118. Magdeburger Dom. Portal des Südquerschiffes

geführten Kapitell¹⁾, und einen in der Art der kleinen Portale abgefasten Gurtbogen tragend. Die Kreuzgangspfeiler sind um die Hälfte niedriger als die Portaldienste. Würden sie dieselbe Höhe und dieselbe Kapitellzone haben, so würde das Bild dem Vorhallenportal von Laach sehr entsprochen haben.

Die Kapitelle am Portal sind von der Art der rheinischen, französischen Meister und des Magdalentympanons, aber von so flüchtiger Arbeit, daß keine direkte Beteiligung der Meister selber anzunehmen ist. Die Kreuzgangspfeiler sind mittelrheinisch ornamentiert (Abb. 31, 32). Es ist dieselbe Werkstatt wie in und an den Chorkapellen.

Im Kreuzgang aber wie außen an den Chorkapellen fallen einige Kapitelle aus dem charakterisierten Typus heraus, haben aber alle das Eigentümliche wie die Kapitelle im Triforiumfenster, einige an den Portalen und in Münster in den Arkaden der Seitenwände der Vorhalle, ohne Deckplatte zu sein.

¹⁾ Es ist eine in der mittelrheinischen Architektur beliebte Pfeilerbildung.

Drei Kapitelle von den äußeren Chorkapellenwänden heben wir hervor. Sie haben das Eigentümliche, daß der Kelch sehr hoch geführt ist und jedesmal von breiteren Blättern bestanden ist, zwischen denen dünnere Stiele oder Blätter mit kräftiger Rippe emporsteigen (Abb. 119, 120, 121). Das Blattkelchkapitell der Antike ist hier am meisten erhalten, nur etwas ins gotisch Schlanke umgesetzt; es sind nicht die breiten Akanthusblätter. Bei dem einen (Abb. 119) sind die lanzettlichen Blätter, mit einer Riefe



119



120



121



122



123



124



125

Abb. 119–122. Magdeburger Dom. Chorkapellen außen
 Abb. 123. Chartres, Kathedrale. Nordtransept, Vorhalle
 Abb. 124, 125. Magdeburger Dom. Kreuzgang, Nordflügel

statt der Rippe, leicht gewellt, wie die Ränder von Erlenblättern; die Stiele entsenden rein gezeichnete Voluten nach den äußeren Ecken, nach innen kleine sich zuneigende Blättchen. Ob es Zufall ist oder auf bestimmteren Beziehungen beruht, daß diese Blätter so sehr den Blättern der Kapitelle in St. Alpin in Châlons-s.-M. gleichen, müssen wir dahingestellt sein lassen. Im zweiten (Abb. 120) ist das Blatt geteilt wie ein Akazienblatt; ein dicker, geriefelter Stengel, einem Palmenwedel ähnlich, legt sich mit seinen Zweigen zur Seite. Zwischen und hinter den Blättern steigen an kerzengeradem Stengel sternförmige Blüten auf. Am wenigsten antik ist das letzte Kapitell (Abb. 121), an dem zwischen den niedrigen, geriefelten Kelchblättern höhere, dick und kantig gerippte, breite Blätter aufsteigen, die sich um die Blockecke herumbiegen und dabei ausbeulen, wie spätgotisches Kriechblumenblattwerk. Zwischen ihnen hängen glockenförmige Blüten herab. Für das gebeulte Blatt — die fremdeste Idee in diesem Ornamentkreise — kann ein Kapitell am Portal des Nordtranseptes in Chartres das Vorbild geboten haben (Abb. 123). Ähnliche Formen begegnen einem in der Kathedrale von Châlons-s.-M. und im Dom zu Paderborn. Da die Blüten, Sterne und Glocken oft Kapitelle des Meisters des Magdalentympans zieren, da das Blattwerk den reich gezackten lanzettlichen Blättern desselben Meisters am nächsten kommt, so könnte es sein, daß dieser Meister, den wir in Chartres glaubten, hier seine französischen Anregungen am reinsten verarbeitet hat. Im ganzen ist der Eindruck der Kapitelle ein vorgeschrittenerer als der des Chorumganges, wenn auch die Geschlossenheit der Form und die reine Zeichnung sie in den Umkreis frühgotischer Ornamentik leicht einbeziehen läßt. Dafür spricht, daß das Kapitell mit den gewellten Blättern am Fenster des Südquerschiffes ähnlich vorkommt. Dagegen gehören einige Kapitelle an den Chorkapellen ohne weiteres zu der rheinisch-westfälischen Gruppe (Abb. 122).

Im Kreuzgang ist ein reines Stengelkapitell (Abb. 124) ganz originell aus Blättern gebildet, die sich wie eine Tüte zusammengerollt und dabei die Blattlappen der einen Seite in die Lücken der anderen geschoben haben. An einem anderen Kapitell (Abb. 125) lassen aufrechtstehende schmale Blätter ihre Spitzen nach vorn fallen (leider alle abgeschlagen); von den unteren Ecken steigen Ranken auf, deren schwungvolle Voluten dadurch motiviert werden, daß eine Figur sie mit den Armen umschlingt und nach innen zieht. Mit den Beinen steht sie in den Lücken zwischen den zusammengewachsenen Blättern. Daß das in Frankreich häufige Motiv in St. Gereon in Köln und in Gelnhausen sehr ähnlich vorkommt, sei erwähnt. Ein Kapitell in der Kapelle von St. Andreas hat dieselben sich nach oben verbreiternden, senkrecht emporsteigenden Blätter, das mittlere mit einer Reihe feiner Bohrlöcher, die überfallenden Spitzen ebenfalls ausgebrochen. Faltenstil und Haarbehandlung der zu kleinen Figur lassen keinen sicheren Schluß auf einen Meister zu, doch fügt es sich ohne weiteres der rheinischen Ornamentik ein.

Im Kreuzgang sind nur die ersten drei westlichen, zwei östlichen Joche der Innenwand des Nordflügels bis zum Gewölbeansatz in dieser Zeit vollendet; die Fensterwand und die Gewölbe sind später vollendet. Im Innern der Kirche sind die Seitenschiffpfeiler der Außenwände bis zum vierten Pfeiler nördlich, zum zweiten südlich, in dieser Periode aufgeführt, der zweite nördlich später hochgotisch erneuert. Die Pfeiler haben dieselbe einheitliche Behandlung wie die der äußeren Chorumgangswand (Abb. 33, 132, 136). Wie die erste Bauunterbrechung gibt sich auch die zweite kund durch eine Vermischung und Verwirrung der Formen an den inneren Pfeilern der Seitenschiffe (Abb. 77 u. 79). Bossierte Stücke sitzen zwischen fertigen. Motive heterogener Art stoßen aneinander. Stücke, von denen man überzeugt ist, daß sie für den Um-

gang hergestellt sind, sind hier untergebracht. Lücken, die sich zwischen den Blöcken ergaben, sind in flüchtiger, roher Weise ausgeflickt, teils mit Fragmenten anderer Blöcke, teils mit schnell hergestellten Ersatzstücken. Alles an diesen Langhauskapitellen gemahnt an die Aufsammlung der Reste einer ungeordneten Hinterlassenschaft. Die Künstler, die das Feld ihrer Tätigkeit für immer verließen, sind der Magdalenenmeister, der westfälische, mittelrheinische und vielleicht auch der französische. Von ihnen enthält die Empore des Chors nichts bis auf ein Kapitell und zwei Basen an der Concha, die in der Art des feingeteilten französischen Laubes dekoriert sind. Es gab aber auch wertvollere Stücke in dem Nachlaß als die Kapitelle, die nicht an ihren vorgesehenen Platz kamen. Merkwürdigerweise waren es hauptsächlich figürliche Sachen: der Kragstein mit der Inschrift »Bohnsack«, das Fenster mit den Köpfen, die Madonna auf dem König und vor allem das Portal des französischen Meisters, das die anderen Portale durch den reichen figürlichen Schmuck übertroffen hätte. Welche Gründe mögen den schnellen Aufbruch herbeigeführt haben? Mangel an Geld, weshalb man vor allem die Meister kostbaren Schmuckes entließ und sich mit schäbigen Resten begnügte? Oder war es vielleicht die Gesinnung des neuen Herren, des Bauleiters der dritten Periode und Erbauers des Bischofsganges, der diese Meister nicht duldet? Der Bischofsgang ist arm an figürlicher Plastik. Der Matthäusengel und das französische Kapitell sind die einzigen figürlichen Stücke. Die Ornamentik ist schlicht, puritanisch im Geiste der *Zisterzienserkunst* gehalten. Ist es vielleicht die Abneigung gegen figürlichen Schmuck gewesen, die die Fortsetzung des Figurenportales, die Verwendung der Kopfnische, des figürlichen Kragsteines untersagte und damit auch die Meister von der Schwelle trieb, die in solchen Arbeiten ihr Bestes gaben? Wir wissen es nicht; es bleibt eine Vermutung. Daß aber das kühle und strenge Südportal schon unter der Herrschaft dieses Meisters entstanden ist, würde seine Armut wohl erklären. Das Tympanon ist leer, mit einer einfachen Hohlkehle umsäumt. Die Kapitelle sind spröder und nichtssagender als sonst, und die kleinen Köpfchen, in die die innersten gekehnten Bogenleibungen auslaufen, sehen aus wie ein Einschmuggeln verbotener Ware.

3. Der Bischofsgang

Bei der Anlage des Bischofsganges scheint man in Verlegenheit gekommen zu sein. Vielleicht versagte hier der Plan des ersten Baumeisters, an dessen Anlage man sich im Chorumgang halten konnte. Vielleicht glaubte man in seinem Sinne zu handeln, als man das System mächtiger Pfeiler mit starken Vorlagen auch in das zweite Geschoß herübernahm. Am nördlichen Eckpfeiler finden sich unbenutzte Säulenbasen von der Dicke der Wandvorlagen des Umganges. Am Pfeiler neben dem Triforiumfenster ist die Basis weggeschlagen. Der Zwischenpfeiler hat ein anderes Sockelprofil, das des Bischofsganges, während die Hauptpfeiler die attische Basis des Chorumganges wiederholen. Es waren also Arkaden von der Breite des Umganges beabsichtigt. Man scheint dann daran gedacht zu haben, mit einem rheinischen Triforium fortzufahren und vielleicht Laufgänge hinter Wandarkaden auf hochgesetzten Säulchen wie in Münster und rheinischen Kirchen um das Quer- und Mittelschiff herumzuführen (Abb. 117). Die Laufgänge selber sind im Querschiff vorhanden. Ein Schwanken zwischen zwei Extremen. Beides ging nicht, und so sah man sich nach Hilfe um, vielleicht um mit dem Bau des ersten Meisters ins Reine zu kommen, nach einem Meister, der sich wie dieser auf die moderne gotisch-französische Kunst verstand. Hier ist die eigent-

liche Unterbrechung der zweiten Bauperiode zu suchen, hier setzt der neue Architekt ein. Durch Hasak wissen wir, andere, P. F. Schmidt, P. J. Meier, haben es bestätigt, daß die Wahl auf den Erbauer des Maulbronner Paradieses fiel.

Sicherlich war die Wahl eine glückliche. Die Bauglieder kräftigen sich wieder und harmonisieren dadurch stärker mit den Pfeilern des Umganges als die rheinischen Zierglieder (Abb. 117). In Säulenbündeln und robusten Rippen drängen sie die Wand zurück. Schwer, fast romanisch in ihrer Bildung bringen sie sich kräftig zur Geltung und erzeugen — was im Chorungang so sehr fehlt — den frühgotischen Eindruck



Abb. 126. Magdeburger Dom. Nördlicher Teil des Bischofsganges

eines herrlichen Gerüsts (Abb. 126 u. 128). Der Gliederstil hat über den Massensstil gesiegt. Die Säulen bekommen ihre eigenen Sockel. Die Gurte sind nicht mehr eckig, von Rundstäben begleitet, sondern mit Hilfe von tiefen Kehlen erscheinen aus der Mauermaße die Rundstäbe gleichsam herausgepreßt. Die Kehlen selber sitzen so zwischen kurz herausgekerbten Stegen, als ob sich die Masse zwischen den Rundstäben zusammenziehe und elastisch umbiege. Die gotische Kelchform liegt allen Profilen zugrunde. Fein wird unterschieden zwischen breiteren Gurten, einer Doppelkehle zwischen Eck-Rundstäben, und schmalen Rippen, ein Rundstab, durch tiefe Kehlen von vorbereitenden runden Leisten getrennt, das sehr reich und kraftvoll wirkende Profil des Maulbronner Kreuzganges (Abb. 127). Daneben ein einfacheres Rippenprofil des Paradieses in Maulbronn, ein breiter Gurt von schmalen Stegen, gescheitelt zwischen elastischen Hohlkehlen (Abb. 128). In den Fenstern neben ein-

fachen Rundstäben in einer Wandabtreppung auch die Auflösung der Mauerkante selber zu einem Rundstab zwischen Kehlen. Die Kämpfergesimse der den Rippen und Gurten untergestellten Säulen sind nicht mehr umgekehrte attische Basen, sondern nehmen die aufsteigende, überbiegende Form des Kapitellkelches auf. Im Astragal kehrt diese Form noch einmal wieder. Es ist das Kämpferprofil des Refektoriums in Maulbronn, in Magdeburg zuerst zu finden an dem Südportal und an dem Rundbogenfries der Chorkapellen. Außen ebenfalls ein gotisches Gerüst (Abb. 108). Strebepfeiler mit Satteldächern, die sich zur Lilie zuspitzen. Die Fenster wie innen nach dem Chor zu erfüllt von kräftigen spitzbogigen Rundstäben auf schlanken gewirbelten Säulen. Darüber ein Hohlkehlangesims, dessen Ecken ähnlich aus der Wand heraus-



Abb. 127. Magdeburger Dom. Bischofsgang, Nordwand

stoßen wie die Blätter eines aufrechten Knollenfrieses. Als Dachbekrönung aufrechte kreuzförmige Zinnen.

Etwas Romanisches ist auch im Bischofsgang zurückgeblieben, romanisches Raumgefühl, das Verweilräumige, und romanisches Bogensystem, der Halbkreis. Die Kompartimente sind ausgesprochen zentralisierend organisiert, indem die annähernd quadratischen Joche ihre in der Mitte, unter dem Schlußstein, festhaltende Wirkung dadurch verstärken, daß der Architekt die Säulen so unverhältnismäßig niedrig hielt gegenüber den Rippen, die sich jetzt, uns umklammernd, tief von der Decke herablassen (Abb. 126, 129). Indem sie im Halbkreis ohne Brechung über den Schlußstein herübergeführt sind, wirken sie mehr im Sinne von über Kreuz gelegten, sich an den Ecken senkenden Stäben denn elastisch als aufstrebende vom Schlußstein mühsam zusammengehaltene Rippen. Wie die Stangen eines Käfigs greifen diese Rippen um uns herum, besonders schön in den ersten Jochen, wo ein siebenteiliges Gewölbe eines im Grunde achteiligen Systems ein Gerippe wie von einer Kuppel gibt. Infolge dieser Konsequenz, alle Rippen und Gurte im Halbkreis durchzuführen, gerieten die Diagonalen länger als die Gurte,



Abb. 128. Magdeburger Dom. Bischofsgang, zentrale Partie



Abb. 129. Magdeburger Dom. Bischofsgang, südlicher Teil

deren Halbkreis oberhalb der Säulen endigte. Etwas pedantisch der strengen Rechnung nachgebend, daß dort, wo Bogen und senkrechte Form zusammenstoßen, eigentlich der Kämpferpunkt ist, markierte der Künstler diesen durch eine Art von Schaftring (Abb. 126, 127). In den Trapezfeldern des Umganges (Abb. 127) stellte er Säulen verschiedener Höhe unter die Rippen, erlebte aber die unangenehme Erfahrung, daß sich die Diagonalen auf diesen unregelmäßigen Feldern nicht in der Mitte schnitten, sondern dem Rande zu, so daß der Schlußstein herabrückte und sich schief stellte.

Die grandiose Raumwirkung ist die Hauptwirkung des Paradieses in Maulbronn. Die Sechsteiligkeit der Gewölbe findet sich dagegen erst im Kreuzgang und Refektorium. Die Beziehung zu Maulbronn wird durch die Kapitelle bestätigt. Die neuen Formen, die jetzt einziehen, sind ein schlankes Kelchkapitell mit leicht überfallendem Kelchrand, darunter ein Diamantring (Abb. 127).

Ringsherum Blätter, die, unten breit, oben sich verschmälern und zur Knolle zusammenrollen, mit knorpeligen Knospen zur Seite. Die Kelchblätter sind teils kanneliert, teils karniesartig gerollt. Einigen liegen gefaltete rundgekerbte Blätter vor (Abb. 127). In diesen Kapitellen drückt sich der neue, durchgeführte Gliederstil am energischsten aus. Daneben herrschen tektonische Stengelkapitelle sehr einfacher Art, indem die Blöcksphäre markiert wird durch überfallende oder sich seitlich einbiegende Blattspitzen (Abb. 12). Das Zähne und Fleischige in dieser Blättern unterscheidet sie von der Kapitellen des Umganges. Dieselbe einfache, tektonische Form klingt schließlich auch in einigen Ranken

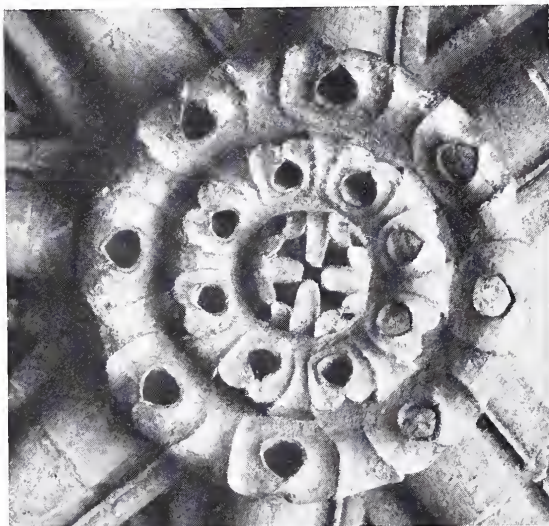


Abb. 130. Magdeburger Dom. Schlußstein im Bischofsgang

durch, die sichtlich aus diesen Formen entwickelt sind (Abb. 129). Die Kelchblockgrenze wird tektonisch von freien, seitlich sich biegenden Blättern gebildet, aber der Block ornamental von Ranken ganz einfacher Struktur gefüllt.

Dasselbe rundgewölbte Blattwerk, weniger frei aus dem Kelchblock herausgearbeitet und darin identisch mit einigen Maulbronner Kapitellen, findet sich schon an einem Kapitell des Fensters im nördlichen Chorumgang. Es mag, ebenso wie die Ranke des Akanthusmeisters, ein Ergänzungsstück vorstellen. Ob die alten und neuen Bauleute eine Weile zusammen arbeiteten, ob einige Eigentümlichkeiten, die sich in der Vorhalle zu Maulbronn noch nicht, erst im Kreuzgang und Refektorium finden, Errungenschaften aus Magdeburg sind, läßt sich bei dem Mangel haltbarer Chronologie schwer feststellen. Daß das Südportal in Magdeburg unter der Herrschaft des neuen Architekten vollendet wurde, hielten wir für wahrscheinlich. Zu denken gibt ferner, daß die schwere Fensterbildung im Innern, eingelegte dicke Rundstäbe mit Schlußringen im Scheitel (Abb. 117), sich an den Ostteilen des Domes von Münster und überhaupt vielfach in rheinischen und westfälischen Bauten findet, dagegen Maulbronn fremd ist. Die Schlußsteine (Abb. 130 u. 131) sind, wie in Maulbronn, tellerförmig und aus Ringen

zusammengesetzt, deren Blätter gekehlt sind und, frei gearbeitet wie die Knollenkapitelle, elastisch zum Kranze sich wölben.

Der Meister des Akanthus erscheint in Magdeburg im Gefolge des neuen Architekten. Aber dieser Meister des Akanthus ist nicht der einzige, der mit den Maulbronner Werkleuten zusammen arbeitet.

Ein Schlußstein ist ganz flach gehalten und mit ganz blöden diamantierten Haken besetzt (Abb. 133). Ähnlich einfach aus hufeisenartig gebogenen Blättern gebildet sind zwei der Baldachine über den im Chor eingemauerten Figuren (Abb. 135). Einige Kapitelle in den Fenstern des Bischofsganges haben die primitive Form aufrechtsteigender, facettierter Stengel mit symmetrisch zur Seite fallenden, rein ornamentalen Blattspitzen (Abb. 134). Der Kelch ist von gefalteten Blättern bestanden. Die Flachheit

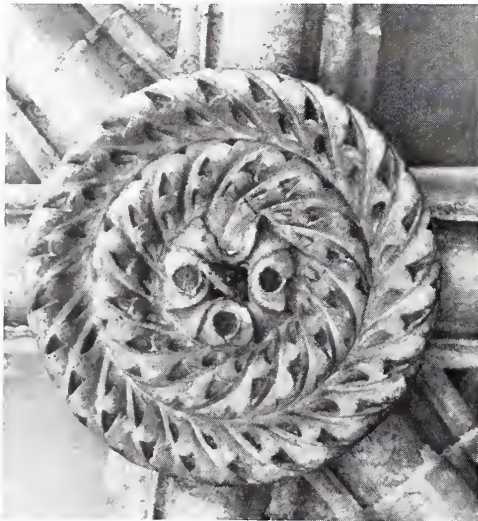


Abb. 131. Magdeburger Dom
Schlußstein im Bischofsgang

der Blätter, ihre zeichnerische, ornamentale Behandlung, die ängstliche Wahrung der Kelchblattform: alles wirkt im befangensten romanischen Charakter. Auch diesen Gesellen finden wir am Südportal beschäftigt, wo zwei Kapitelle durch starre Kelchblätter und steile Stengel mit symmetrischen Seitenblättern seine Hand verraten. Es scheint derselbe Steinmetz zu sein, der bereits im Umgang, besonders als Gehilfe des mittelrheinischen Meisters, mitgewirkt hat, der die kantigen und schlecht geschlungenen Ranken verschuldet und in seiner Primitivität nachgeahmt hat, was andere vorgearbeitet hatten. Ein Kapitell im südlichen Seitenschiff verrät sich im Mittelmotiv durch die dünnen fadenartigen Diamantstiele und seitlich hängenden Blätter als sein Werk, erborgt aber von dem westfälischen Meister und dem des Magdalenen-

tympanon Motive (Abb. 136). Dessen flachste und ungelenkeste Kapitelle gehen vielleicht auch auf seine Mitwirkung zurück. Die Ornamentik der bunten Kapelle in Brandenburg ist wesentlich sein Werk. Ein hübsches Stück — wider Willen möchte man sagen — gelang ihm, als er seine Fäden über Kreuz legte und dadurch ein breites Kapitell mit einem anmutigen Netzwerk überspann (Abb. 132). Hat er die Baldachine über den Chorstatuen gearbeitet, so sind ihm auch die plumpen, grob gearbeiteten Figuren des Innozentius, Johannes, Mauritius zuzutrauen, deren Schilde von einer ähnlich flachen zeichnerischen Ornamentik mehr verunziert als geziert sind (Abb. 137). In demselben Felde, in dem sein Schlußstein hängt, ist das Rippenprofil sehr schlaff, breiig und ohne Analogie zu Maulbronn (Abb. 133). In Vezelay kommt es vor. Danach scheint es, daß innerhalb der architektonischen Gesamtanlage nicht nur im reinen Ornamentalschmuck, sondern auch in den tektonischen Formen den einzelnen Mitarbeitern viel freie Hand gelassen wurde.

Das bestätigt sich auch sonst. Einige Schlußsteine hatten das Laub des niederrheinischen Meisters (Abb. 43, 47). Seine Hauptskulptur, der Matthäusengel, krönt das Gewölbe des zweiten südlichen Joches. Gurtbogen und Schildbogen in diesem Joch



132



133



134



135



136



137

Abb. 132, 136. Magdeburger Dom. Kapitelle des nördlichen Seitenschiffes
Abb. 135, 137. Figur und Baldachin im Chor
Abb. 133, 134. Schlußstein und Kapitell im Bischofsgang

(Abb. 129) haben dieselbe unten verlaufende Eckkehlung wie die Gurte des Umgangs, einige mit zurückschlagendem Blatt an den Auslaufstellen wie die Portale in Magdeburg und Naumburg. Rippen mit einfacher oder karniesartiger Kehle entsprechen diesen Gurten.

In dem Joch mit dem guterhaltenen Blätterschlußstein ist das Rippenprofil eine Häufung von drei Wulsten, so daß die zwei Nebenrippen wie die Rundstäbe an Gurten die Hauptrippe nur begleiten, nicht vorbereiten. Die Rippe im mittelsten Joch, drei Wülste mit Diamantquadern zwischen sich, könnte auch erst von Magdeburg nach Maulbronn (Refektorium) importiert sein. Die Rippe des ersten südlichen Joches ist eine Mischung dieser Form und der des Maulbronner Paradieses, die in den beiden, das Mittelfeld flankierenden Jochen herrscht.

Auch sonst besteht eine starke Asymmetrie zwischen Nord- und Südflügel. Die dickwulstigen Fensterrundstäbe sind hier nicht mehr am Scheitelpunkt des Bogens durch einen Ring zusammengefaßt, und nach dem Querschiff zu gehen sie aus eingelegten Rundstäben in die schlankeren, aus der Wand vermittelt der Kehle herauspringenden der Fenster über. Die Markierung der Kämpferpunkte an den Gurten — die Idee eines eigensinnig am Halbkreisystem festhaltenden Baumeisters — ist hier aufgegeben. Der Maulbronner Schlußstein im letzten südlichen Joch ist dem im ersten nördlichen Joch nachgeahmt, er sitzt nicht unter, sondern in den Rippen (Abb. 129).

Auch in der Außenarchitektur zeigt sich eine ähnliche Inkongruenz am nördlichen und südlichen Ostturm. Am zweiten und dritten Turmgeschoß ist das Gesims begleitet von Bogenfriesen, deren Profilierung und kräftig wulstige Bildung dem Formgefühl des Maulbronner Meisters entspricht (Abb. 115). Der obere Fries aber ist verdoppelt mit Hilfe einer spitzbogigen, auf Konsolen aufsitzenden Zwergakatur, wie sie an rheinisch-westfälischen Bauten dieser Zeit fast beständig vorkommt. Am Südturm ist dieser Fries allein verwendet.

Nach alledem können wir uns den Hergang so denken: Die Maulbronner Bauhütte trifft in Magdeburg mit Werkleuten der rheinisch-westfälischen zusammen. Das Südportal, die Profilierung des Rundbogenfrieses über den Chorkapellen verraten schon den Einfluß der neuen Werkstatt. Aber auch diese nimmt Elemente der Vorgänger in ihre Architektur hinein, wie die Wirtel im Scheitel der in die Fensterabtreppung eingelegten Rundstäbe. Ja, die Bogenfrieze am nördlichen Ostturm können durch die ältere Bauperiode angeregt und nur in die Formensprache des Maulbronner Meisters übersetzt sein. Im ganzen herrscht in den beiden ersten nördlichen Jochen des Bischofsganges reinste Maulbronner Kunst, in der Gesamtanlage wie in allen Einzelheiten. Aber schon im nächsten Joch treffen wir den Meister der Baldachine, und im südlichen Teile des Bischofsganges dringt in allen Einzelformen so sehr die ältere rheinische Formensprache durch, daß wir glauben möchten, die Wirksamkeit des leitenden Maulbronner Meisters habe sich auf die Herstellung der Pläne und die vorbildliche Aufführung zweier Joche beschränkt. Doch wissen wir zu wenig über die Art der Bauleitung jener Tage.

4. Der Hochchor

Doch wenden wir uns zum Innern des Chores zurück (Abb. 138). Das Gesims zwischen Chorungang und Empore ist durchlaufend über die Vorlagen für das Hochschiffsgewölbe hinweggeführt, so daß diese nicht später als der Bischofsgang sein können. Und zwar beginnen die Pfeiler für das Chorpolygon mit drei schwachen Diensten, für

die Pfeiler an den Ecken des Polygons mit fünf Diensten, einem alten und jederseits zwei jungen, die auf der Seite des Polygons von derselben Schlankheit wie die Polygondienste sind. Sie stehen auf den Sockeln, die um die Pfeiler des Umgangs herumgeführt sind. Das entspricht aber ganz einer strengen frühgotischen Anlage; im Chorrund Dienste für Rippen und Schildbogen, also drei, an den Ecken außerdem noch für Gurte, also fünf. Auch das paßt zu dem *ersten* Plan einer französisch-gotischen



Abb. 138. Magdeburger Dom. Chor

Choranlage (vgl. die Pfeiler im Chor von Soissons, Reims St-Remy, im Schiff von Laon, St-Leu d'Essérent u. a.). Von dieser Anlage ist man plötzlich abgegangen, indem man den Polygondienstbündeln ein Kämpferstück auflegte, zwischen diese und das Gesims der Empore Granitsäulen einschob, darauf Statuen mit Baldachinen stellte und darüber mit einem einzigen Dienst für die Rippen des Hochchores fortfuhr. Auch die zwei dünnen Dienste der Eckpfeiler hat man über dem oberen Bischofsgangsgesims in einen zusammengezogen (Abb. 140). Der entsprechende stärkere, nach dem Langschiff zu gerichtete Dienst hat nicht, wie es die Anlage logisch erforderte, die Rippe aufgenommen, sondern einen den Gurt begleitenden Rundstab (Abb. 141). Den Übergang vom fünfteiligen zum dreiteiligen System begreifen wir aber wieder aus dem Beispiel von Naumburg und von rheinischen Kirchen, besonders St. Andreas, wo auf *einem* Dienst Schild-



Abb. 139. Magdeburger Dom. Gewölbe des Chores, der Mittel- und Querschiffe

und Gewölberippen (bzw. Grat) aufsitzen. Das fünfteilige ursprüngliche System reicht aber nur bis zu den Ecken des Polygons, also so weit, wie auch die älteste Ornamentik die Pfeiler wirklich beherrscht. Die folgenden Dienste, eine einzige Säule jederseits, sind auch im Sockel nicht mehr vorgebildet gewesen, sondern gleich von unten auf eingliedrig angelegt und oben in eckige, mit Wülsten und Kehlen gegliederte Pfeiler übergeführt (Abb. 138). Ebenso sind die Vierungspfeiler von vornherein dreigliedrig angelegt.

Die Zerstückelung dieser Dienste der strengen Kunst des Maulbronner Meisters zuzurechnen, ist kaum möglich. P. F. Schmidt hat mit Recht auf die Beziehung dieses Meisters zur nordfranzösischen Kunst (Noyon) hingewiesen. Die Statuen dagegen erinnern an die gleiche Verwendung von Statuen in Montierender¹⁾. Hier finden wir

¹⁾ Dehio, Rezension von Goldschmidts Studien. Repertorium 1902. P. F. Schmidt, Maulbronn.

auch den Einzeldienst für die Chorrundrippen, hier das burgundische Hohlkehlegesims, wie denn Montierender Beziehungen zu Burgund schon durch seine südliche Lage haben mußte. Da die Könige, auf denen die groben Statuen stehen (Abb. 137), dieselbe Form haben wie in Montierender, nämlich von Halbfiguren, die sich auf die Ellenbogen stützen und die Bärte raufen, so käme für diese Anlage, die aus dem Chor

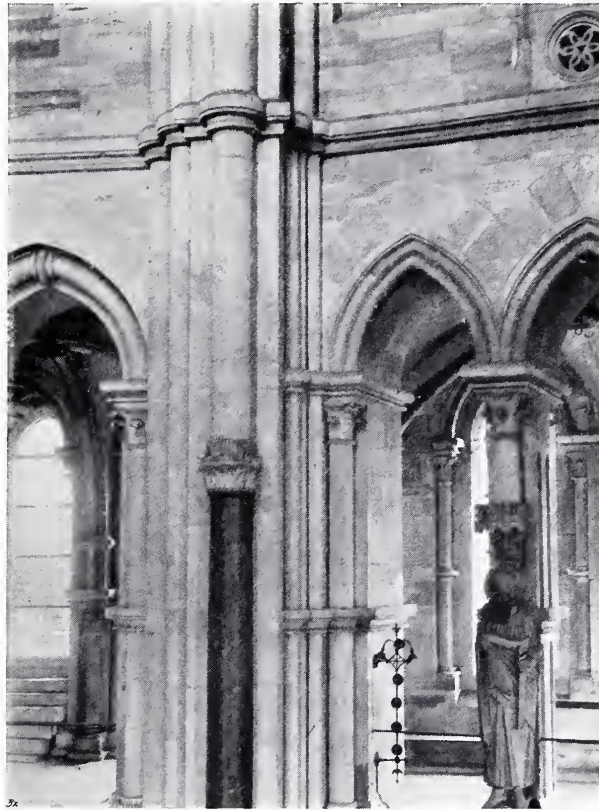


Abb. 140. Magdeburger Dom. Dienste des Chorpolygon

eine Rumpelkammer älterer Formenbestände macht, am ehesten der Meister der Baldachine selbständig oder als Geselle des niederrheinischen Meisters in Betracht. Sitzt doch sein Schlußstein in dem burgundischen Rippensystem Vezelayscher Profilierung. Die Granitsäulen mochten den rheinischen Werkleuten auch in dieser Aufstellung so stolz wirken wie die Granitsäulen im Chor von Langres, oder es mochten ihnen die mit Hohlkehle und Rundstab gegliederten Pfeiler ebenso die Schönheit eines kannelierten Pilasters repräsentieren wie die abwechselnd in flacher Kehle und niedrigem Wulst gerieften Pilaster in Langres. Die seltsame Idee, ein Triforium zwischen unterem Umgang und Empore wenigstens zu markieren, ist in Formen realisiert — Kleeblattbogen auf überkurzen Säulchen —, die ebenso gut aus Montierender wie aus Noyon stammen könnten. An die Kapellen in den Querschiffen und den Schlußstein mit den Menschenköpfen, der einem Kapitell in der Kathedrale von Langres sehr verwandt ist, sei dabei erinnert.

Der Übergang vom fünfteiligen ins dreiteilige Dienssystem ließ auf eine Gewölbebildung schließen, die wie in Naumburg die Rippen ohne Beziehung zu den Diensten verwendet und auf Schild- und Gurtbegleitrippen, d. h. in Mauerecken eingelegte Rundstäbe, mehr Wert gelegt hätte als auf die struktiv wichtigsten Diagonalrippen. Auch dieser zweite Plan wurde erschüttert durch die Gewölbe des Bischofsganges. Es sind die struktiven Gedanken des Maulbronner Meisters, die im Hochchor verarbeitet sind: starkgemauerte Rippen und Gurte mit ungleicher Höhe der Kämpfer von Gurten und Diagonalen und mit Annäherung aller Bogen an den Halbkreis (Abb. 139). Aber weder Kapitellformen noch Rippenprofile machen die Anwesenheit Maulbronner Bauleiter nötig, das Vorbild des Bischofsganges genügt zur Erklärung. Mainfränkische Kapitelle



Abb. 141. Dienste des Chorpolygons

fehlen ganz. Knollenkapitelle haben teilweise ähnlich übereinandergelegte gebulte Blätter wie die des Reimser Meisters (Abb. 141). Vorherrschend ist das vielteilige Blatt des niederrheinischen Meisters, zum Teil in so spitzig-zackiger Form, daß entweder der Akanthusmeister seine Blattgestalt oder er dessen Blattbildung aufgenommen hat. Dem rheinischen Meister entsprechen die einfachen Hohlkehlenkämpfer, die eckigen Gurte und Rippen mit Hohlkehlenabfasung (Abb. 144). Wie die Fensterrundstäbe der Kapellen oder die Rippen des Umganges laufen die Wülste eines Gurtes in Pflöcke aus, die Kehle zwischen ihnen in ein zurückgeschlagenes Blatt. Die aus drei gebündelten Wülsten bestehenden Rippen des Polygons verlaufen in einem gerade abgeschnittenen Fußblock, dessen Umriß das Profil der Rippe in die Vertikalebene projiziert (Abb. 141). Dazu begleitende Rundstäbe an den Hauptgurten. Wir sind wieder ganz bei der rheinischen Architektur des Umganges. Der Maulbronner Bischofsgang war eine wenn auch folgenreiche Episode. Aber die alten Geister regen sich wieder. Ganz fremd aber mußte dem Bischofsgangmeister vor allem die Gewölbebildung des Hochchores sein: von den Seiten her stark steigende Kappen, so daß fast ein gratloses Tonnengewölbe entstanden ist, unter dem die Rippen selbst in dieser kräftigen Form nur Zierat

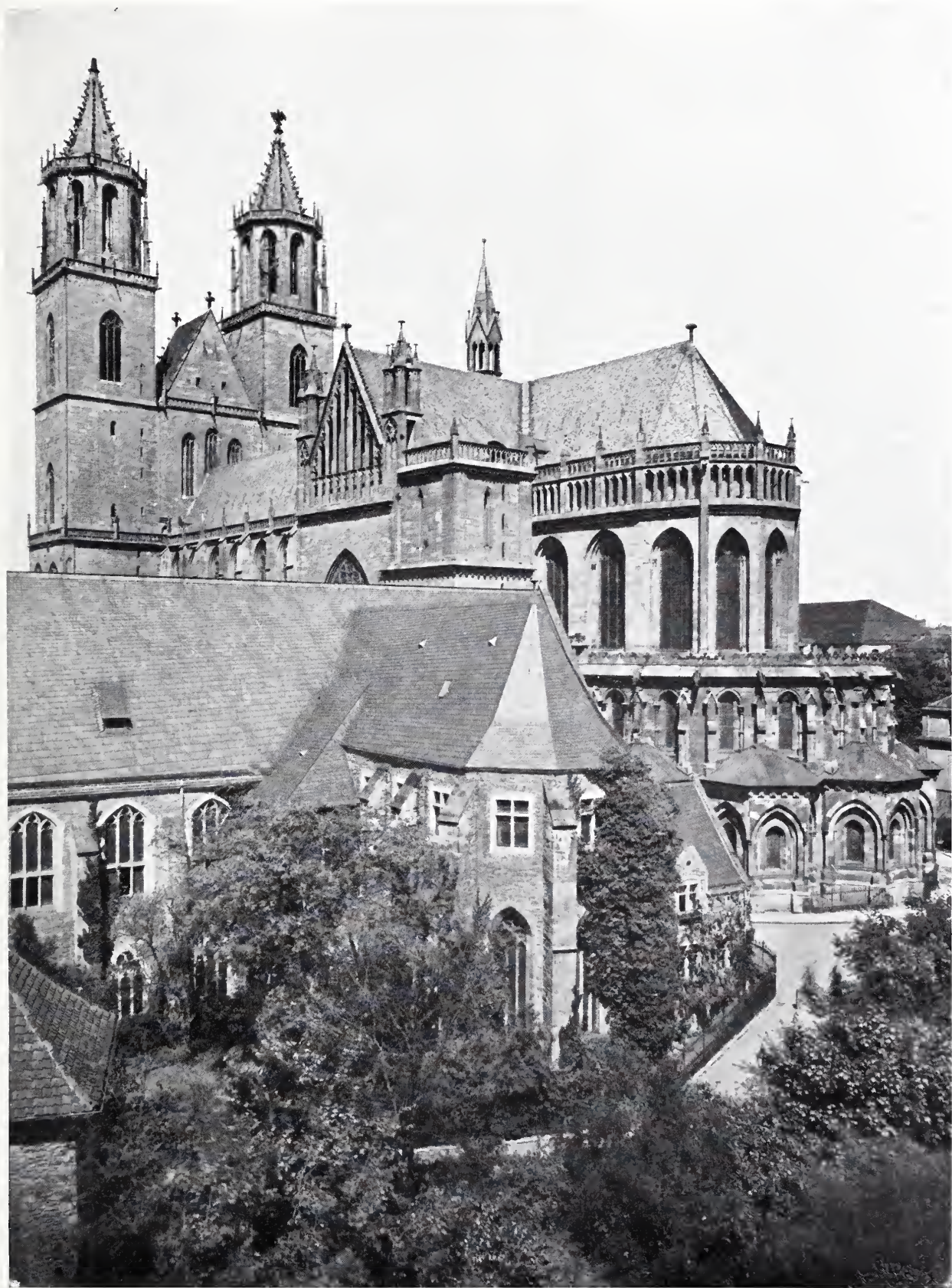


Abb. 142. Magdeburger Dom. Rückenansicht

sind¹⁾. Auch das knüpft an die steigenden Gewölbe der Kapellen und an rheinisch-westfälische Kuppelgewölbe an. Außen entfallen die Strebepfeiler bis auf zwei, auch das ein rheinisches ungotisches Chorbild.

Auffallend sind nur die beiden oblongen Kreuzgewölbe, während doch ein einziges sechsteiliges Gewölbe sowohl dem Bischofsgangmeister zuzutrauen wäre als auch beabsichtigt gewesen zu sein scheint, nach dem eingliedrigen Zwischendienst zu schließen. Erst über dem Bischofsgang sind die Rippendienste auf Konsolen eingeschaltet. Neu und kühn ist auch die mächtig emportreibende Höhe des Chores mit seinen gewaltigen Fensteröffnungen. Die prächtige Doppelgalerie unter dem Dach des Außenchors (Abb. 142) hält zwar die Idee romanischer und rheinischer Zwerggalerien fest. Aber so in gotisches Gitterwerk aufgelöst mit Formen, die der Nische des südlichen Querschiffes entsprechen, scheint sie mir ein Vorbild in so früher Zeit nur in dem Chor einer französischen Kirche zu haben, dem Chor von Reims.

Auf die Beziehung zu Reims weist auch einiges der Ornamentik. Ob im Zusammenhang mit dieser architektonischen Gestaltung, bleibt fraglich. Hoch im Chor, von unten kaum sichtbar, segnet von einem Schlußstein Christus, umgeben von vier Engeln, die Gläubigen (Taf. F, a). Wie sich die Engel an die Sphäre mit der Halbfigur Christi drängen, führt vielleicht die schöne, byzantinische Idee des Kuppelschmuckes fort, wo Christus in der innersten Sphäre thront, und Engel, an das Rad greifend, um ihn im Kreise fliegen, oder das einfachere Schema von Christus in der Mandorla. Byzantinisch ist auch die Art des Segnens mit dem zweiten und dritten Finger, während Daumen und die äußeren Finger sich zusammenschließen.

Aber der Christuskopf hat nicht mehr die byzantinische Physiognomie eines schmalen Gesichts mit spitzem Bart, die bis dahin die sächsische Plastik beherrschte²⁾. Eher nähert er sich den vollbärtigen Typen der römischen Antike. Von locker fließendem Haupthaar und abgerundetem Backenbart wird das volle Gesicht eingerahmt. Der Mund ist leicht geöffnet, die Augen sind von natürlicher Bildung, weder glotzend noch mit scharf akzentuierten Lidern. Den künstlerischen Abstand in Rechnung gezogen, könnte dieser Kopf ein Abkömmling des Beau Dieu am Nordtransept der Kathedrale von Reims sein. Ebendort haben einige Figuren diese vertikalstrichigen, verhältnismäßig hohen, aber eng und reich zusammengeführten Falten. Linear und doch stofflich. Sehr weit und frei löst sich die geschwungene Saumfalte des Überwurfes vom Körper ab. Die Plastik und Freigürlichkeit dieses Schlußsteines geht weit über das flache Relief des Mätthäusengels hinaus.

Von Freifiguren im Dom tritt in nächste Beziehung zu ihm die Marmormadonna auf den Drachen im nördlichen Querschiff (Abb. 143). Ihr Kopf ist von der länglichen, stumpf abgerundeten Art der Engel des Schlußsteines. Auch hier liegen die Augen unter wenig akzentuierten Lidern, so daß wir an die beiden Köpfe in der Nische des Südtranseptes erinnert werden, von denen der eine die Maria der Heimsuchungsgruppe in Reims fast kopierte. Die Madonna wirkt steif, mit dem Unterkörper und dem wenig gegliederten, dünngefalteten Gewand säulenhaft, archaisch. Aber doch schlägt auch hier die Saumfalte mit heftig geschwungenem Rand weit vom Körper ab, und ein

¹⁾ Bei der Restauration fand sich ein starker Zwischenraum zwischen Rippen und Gewölbe, das sich also selber trug. Auf der Rückseite unter dem Dach bildet es eine reine Tonne. Clemens, Mellin und Rosenthal, *Der Dom zu Magdeburg*, 1852. Tonnengewölbe mit untergelegten Rippen an der Empore von St. Gereon in Köln.

²⁾ Vgl. Goldschmidt, *Studien* S. 13.



a



b

- a. SCHLUSZSTEIN IM HOCHCHOR DES MAGDEBURGER DOMES
 b. LIEGENDE KÖNIGSFIGUR UNTER EINER MADONNENSTATUE
 IM SÜDLICHEN QUERSCHIFF DES MAGDEBURGER DOMES

Bausch legt sich massig über den Arm. Die Falten, dünn gestrichelt und überreich, folgen der Schwerkraft; es sind Hängefalten, die auf den Füßen sich stauen. Doch stehen sie nicht so steil empor wie bei Christus, sie scheinen nicht zusammengeschoben und hochgedrückt, sondern durch Einsinken des Stoffes zwischen eingespannten Graten entstanden. Ausgekehrt, schiffchenartig schießen sie unregelmäßig nebeneinander hin. Auch diese Fältelung haben Figuren am Nordtransept in Reims. In Magdeburg hat sie noch der König unter der gekrönten Maria, dessen länglich voller Kopf mit



Abb. 143. Magdeburger Dom. Marmormadonna

geöffnetem Mund, rund abgestumpftem Bart und leicht fließenden Haarsträhnen gut zu dem Christuskopf des Hochchores paßt (Taf. F, b). Er war wohl auch für das Portal bestimmt. Ganz auffallend für die frühe Zeit und für den archaischen Charakter der Marmormadonna ist die innige, durch die starke Neigung des Oberkörpers hergestellte Beziehung zwischen Mutter und Kind. Sie erklärt sich daraus, daß dem Künstler die antike, rhythmisch geschwungene Körperbiegung der Reimser Maria vorschwebte, die ja mit dem Stil unruhig schwankender, wellenartig einsinkender Falten zu der Gruppe der Figuren des Nordtranseptes in Reims gehört¹⁾. So repräsentiert denn diese Marmormadonna — befangen zwar und künstlerisch nicht bedeutend — jenen hochbedeutenden Mischstil frühgotischen Hineinarbeitens in den Stein, straffen, an den

¹⁾ Brandt, Der Dom zu Magdeburg, empfand schon das Antike in dieser Marmormadonna.



Abb. 144. Magdeburger Dom
Kapitelle der südöstlichen Vierungsecke

Körper gespannten Stoffes und spätantiken Faltenreichtums seidiger, brüchig gefalteter Gewänder. In der gut erhaltenen Bemalung des Schlußsteines wie der Madonna herrschen Braun und Gold vor, wie bei den späteren Jungfrauen der Paradiesespforte, während die Farbspuren früherer Skulpturen Grün und Rot in den Vordergrund rücken.

Neu unter den Kapitellen ist ein Knollenkapitell (Abb. 141), zwischen dessen Knollen ein breites, dreiteiliges Blatt sich aufpflanzt, dessen einzelne Teile wieder dreiteilig und rund gelappt sind und in der Mitte statt der Rippe eine tiefe Falte aufweisen. Dem allgemeinen Typus des französischen Knospenkapitells verwandt, hat es in dieser breiten, lappigen Art doch seine besondere Physiognomie, die man wiedererkennt in dem Kapitell unter der Fußplatte der Ecclesia neben dem Fürstenportal in Bamberg. In Anpassung an die vielteiligen Kapitelle des rheinischen Meisters ist diese Blattart an zwei Kapitellen des südöstlichen Vierungspfeilers (Abb. 144) ganz dem Kapitellkern umgelegt, und die Knollen sind nur wenig durch Blattüberfall oder durch Menschenköpfe markiert, die an die Köpfe des Baldachins über der Madonna auf dem König im Südtransept gemahnen. Auch dieser Baldachin hat das freie Maß- und Stabwerk der Galerie des Hochchores. Ob die Kapitelle, die zu den vorgeschrittensten Zügen des Hochchores passen, auch zu dem Schlußstein und der Marmormadonna Beziehung haben, läßt sich schwer entscheiden. Da auch die Bamberger Ecclesia von Reims abgeleitet ist, so würde das Kapitell die in der Architektur vermutete Beziehung zu Reims bestätigen.

5. Hochschiff des Nordtranseptes

Diese vierte Bauperiode, in der Tendenzen der zweiten und dritten mit Ideen der reifen Gotik sich mischen, endet haarscharf mit dem abschließenden Gurtbogen des Chores. Jenseits erheben sich die spitzbogigen Gewölbe des Querschiffes in derselben Höhe und Proportion wie die des Mittelschiffes, so daß über dem rund abschließenden Gurt des Chores ein Stückchen Wand triumphbogenartig stehengeblieben ist. Die neue Ornamentik wird repräsentiert durch die naturalistischen Knollenkapitelle der östlichen Vierungspfeiler und des südlichen Querschiffes, deren einfach dreigeteilte, weich profilierte Blätter, wie von Leberblümchen, sich zu einem hohlen Gefäß zusammenlegen



Abb. 145. Magdeburger Dom. Kapitelle der nordwestlichen Vierungsecke

(Abb. 145). Es ist die breite und schmiegsame, lederartige Bildung der Brustschnalle des sitzenden Königs Otto, der Figur, die mit den klugen und törichten Jungfrauen zu gleicher Zeit entstanden ist, und des Lilienstabes des Engels der Verkündigung in der mittleren Chorkapelle.

Ob die in den Figuren schon öfter konstatierte Beziehung zu Bamberg bereits mit den französischen Kapitellen im Hochchor ihren Anfang nimmt, bleibt problematisch. Das Blatt, das in die Mittelkehle des Gurtbogens zwischen Längschor und Polygon mehr hineingesetzt ist, als daß der Bogen in der früheren Art in das Blatt sich fortsetzt (Abb. 141), ähnelt den Blättern auf den Kronen Ottos und Edithas, die sich wie dieses Blatt im Gurtbogen von den Blättern der Kronen Heinrichs und Kunigundes in Bamberg und der Könige in den Strebepfeilern der Kathedrale von Reims durch geringere Beulung der Blätter unterscheiden.

Die Bauperiode aber, die durch die naturalistischen Knollenkapitelle bezeichnet wird und mit den Figuren der Verkündigung und Ottos und Edithas ungefähr gleichzeitig sein muß, hat im Innern des Domes nichts hinterlassen als das sechsteilige Rippengewölbe des nördlichen Querschiffes (Abb. 139). Die Rippen bestehen aus zwei durch breiten Steg getrennten Wulsten. Diese sechsteilige Wölbung, die doppelwulstige Profilierung stimmt mit dem System des gotischen Einbaues in die romanische Marienkirche überein, und diese wieder mit dem Aufbau und der Gewölbekonstruktion von St. Aposteln in Köln, daß wir einen neuen, von der ersten rheinisch-west-

fälischen Bauhütte völlig unabhängigen Zuzug vom Rhein her konstatieren können. Es bedeutet eine ganz kurze Bauperiode, architektonisch wenig fruchtbar, skulptural, wenigstens auf Freifiguren hin angesehen, die fruchtbarste. Trotz der Beziehung zu St. Aposteln in Köln hat diese Einwölbung des Nordtranseptes nichts, das seinem Charakter nach rheinisch heißen müßte, wohl aber kann etwas anderes, das ungefähr gleichzeitig entstanden sein muß, als rheinisch gelten, sofern es nicht genügt, nur noch



Abb. 146. Magdeburger Dom. Ost- und Nordflügel des Kreuzganges

vom Übergangsstil überhaupt zu sprechen, nachdem diese Bewegung vom Rhein her einmal eingeleitet war.

Die Sitzfiguren Ottos und Edithas haben in einem kleinen polygonalen Bau Platz (Abb. 105), dessen Gesimsbekrönung mit Fialen und dreieckigen, von Dreipässen durchbrochenen Giebeln stärker als bisher im Dom gotische Tendenzen durchführt. Die Fenster steil, immer zwei gepaart, endigen über einer ersten in Nasen nahe zusammenlaufenden Aufgiebelung im Kleeblattbogen mit gotischer Zuspitzung. Zwischen ihnen ist die Wand noch einmal durch dreipaßartige Öffnungen durchbrochen. Eine Art gotischen Maßwerkes, das in der romanischen Art des einfachen gradkantigen Herausschneidens der Öffnungen aus der Wand und in den spielerischen Bogenformen die letzte Form des rheinischen Übergangsstiles darstellt. Die Ecksäulen der Kapelle sind ohne Blattschmuck an den Kelchkapitellen. Ebenso sind es die Fenstersäulchen des



MITTELSCHIFF DES MAGDEBURGER DOMES, VON WESTEN HER GESEHEN

östlichen Flügels des Kreuzganges, dessen einfachere, aber gleichsinnige Auflösung der Fensterwand in steil und spitzig endende Kleeblattarkaden und dreipaßartige Öffnungen durch die symmetrische Anordnung eines hohen Mittelfensters zwischen zwei kleineren Nebenfenstern den schönsten Ausklang romanischer Flächenrhythmik bietet (Abb. 146)¹⁾.

6. Südtransept, Mittelschiff, Seitenschiffe und Türme

Im südlichen Querschiff beginnt die Bauperiode, deren System im Innern keine Abänderung mehr erfährt²⁾. Die Proportion des Mittelschiffes war in der Vierung gegeben, der schmale und steile Aufriß bis zum Kämpfer des Gewölbes dem Chor gleich, darüber mit spitzeren Bogen energisch emporstrebend. Eine Proportion klassisch-gotischer Art, ohne die Übertreibung engrüstiger, allzu schlanker Räume der überreifen Gotik. Nicht mehr von Gesimsen unterbrochen, gehen jetzt die Dienste bis zum Kapitell empor, gereckt und aufrecht wie gerade gewachsene Baumstämme. Die Gewölbe folgen sich in schneller Flucht. Nicht mehr zentralisierende Raumbedeckung über quadratischem Grundriß, sondern schmale Traveen über queroblongem Grundriß, wie von Durchgangsräumen, Torbogen. Im Verlauf dieser Bauperiode erhielt dann auch das Mittelschiff die Ausdehnung, die dem Raum erst den Charakter gotischer Längskirchen sicherte (Taf. G).

Die Joche des südlichen Querschiffes und die des Mittelschiffes sind alle gleichwertig, und das strenge System hätte verlangt, daß auch die Pfeiler oder Dienstbündel in einfacher Reihung sich gleichgestaltet folgten. Aber der Unterbau des südlichen Querschiffes war wie im nördlichen auf ein sechsteiliges Gewölbe angelegt, mit schwächeren Zwischenstützen zwischen den Hauptpfeilern. Derselbe Stützenwechsel und darauf gepaßt der Wechsel stärkerer und schwächerer Gurte mußte auch im Mittelschiff angenehm sein, da die mittleren Stützen nicht bis zur Erde herabgeführt werden konnten. Über dem Scheitel der weiten Arkaden, auf Konsolen aufsitzend, wirken die Zwischendienste um so besser, je weniger sie über die Bogen überkragen. Die breiten Wandflächen und weiten Öffnungen der Seitenschiffsarkaden lassen es, solange man den Blick nicht hebt, zur reinen Wirkung schneller Pfeilerfolge und einseitiger Tiefenperspektive nicht kommen. Hier wird ewig ein Widerspruch bleiben.

Aber noch etwas anderes mußte diese Bauperiode aus der zweiten mit in Kauf nehmen, die Dreiteiligkeit des Pfeilers, obwohl doch jetzt Gurt-, Diagonal- und Schildrippen über den Kapitellen abzweigen. Auch die Bildung der Dienste als Vorlager vor einen rechteckigen, stark hervordringenden Pfeilerkern ist ein Rest des alten Regime. Dennoch ist dadurch die Wirkung nicht beeinträchtigt; wie die maßvolle Höhenproportion, so ist diese kraftvolle Pfeilerbildung eine Stärkung, nicht Schwächung des Eindruckes. Die Irrationalität zwischen Rippen und Diensten faßt das Auge kaum. Die Rippen allein erfahren jene schärfere Zuspitzung, wie sie die Dünngliedrigkeit aller Formen der hohen Gotik mit sich bringt. Wie diese hochgotische Periode aus sich heraus das Mittelschiff gestaltet hätte, lehrt die strenge gotische Entwicklung des Domes in Halberstadt, mit doppelter Stützenszahl im Erdgeschoß, schmalen, hohen Seitenschiffsarkaden und fünfteiligen Dienstbündeln ohne hervortretenden Pfeilerkern.

¹⁾ Nach den Fenstern des oberen Stockwerkes im Kreuzgang zu schließen, gehen diese unteren gänzlich erneuten Fenster auf ältere Vorbilder zurück.

²⁾ 1266, im Jahre der Beerdigung des Erzbischofs Ruprecht im südlichen Querschiff, mag dieser Bauteil schon eingewölbt gewesen sein.

Die Seitenschiffe in die richtige gotische Proportion zu rücken, war nicht mehr möglich (Abb. 114). Trotz der hohen Spitzbogen behalten sie ihre Breiträumigkeit, und von einem Seitenschiff aus ist der Einblick ins Mittelschiff und gegenüberliegende Seitenschiff von derselben befreienden Macht wie in Münster. Das einzige, was man tun konnte, war, den weiten Bogenspannungen und den längsoblonden Gewölben durch Einziehen einer Zwischenrippe von der Fensterwand her entgegenzuarbeiten, um zugleich für die Fenster — für das Äußere noch stärker als für das Innere — den Schein eigener Joche zu wahren. Hochgotisch wirkt aber vor allem der steile Spitzbogen. Die Rippenprofile sind einfach, nur durch höheren Grad der Verschärfung des Birnstabes von denen des Umganges unterschieden. Die merkwürdige Form der

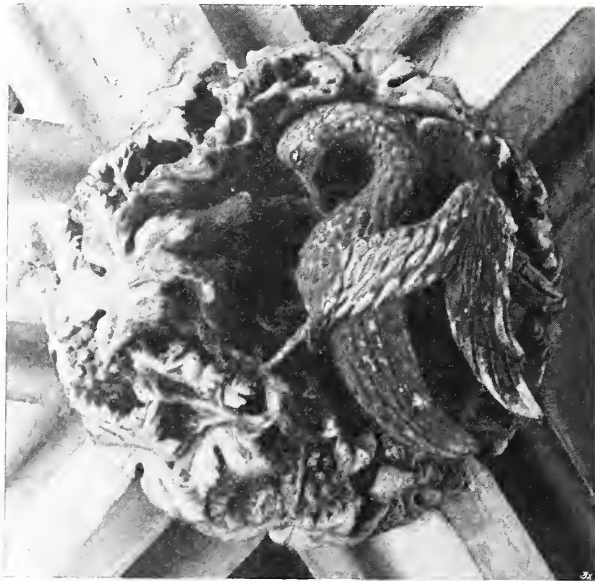


Abb. 147. Magdeburger Dom. Schlußstein im nördlichen Seitenschiff

Gurtbogen mit ihren glatten Schrägflächen aber ist kaum anders zu erklären, als daß man die einfach abgetreppten Scheidbogen mit Hilfe derber geradflächiger Formen nicht ganz verleugnen wollte. Es ist wieder Rücksicht und Anpassung an Vorhandenes. In demselben Sinne haben die der letzten, hochgotischen Zeit angehörigen Pfeilersockel Eckblätter mit demselben naturalistischen Laub wie die hochgotischen Kapitelle. Und während die dem Mittelschiff und Seitenschiff zu gerichteten Dienstsockel der drei letzten südlichen Pfeiler polygon gebildet sind, ist in den Arkaden die alte quadratische Form bis zuletzt beibehalten.

Die Kapitelle sind jetzt durchweg Blattbüschel- oder naturalistische Laubkapitelle, zu deren freier, vom Stamm gelöster Bildung gut ein Schlußstein im nördlichen Seitenschiff paßt, ein Pelikan mit Jungen im Nest (Abb. 147).

Da, wo so lange Zeit ein Hindernis für die Weiterführung des Langhauses bestand, hinter dem zweiten südlichen und vierten nördlichen Pfeiler läßt auch die Ornamentik am Hochschiff einen Einschnitt erkennen. Vorher Blattbüschelkapitelle mit streng gezeichnetem Laub, später Laubkapitelle mit stark gebeulten und roh geformten Blättern. Hier beginnt schon die Herrschaft des Kriechblumenkapitells und die Blattform, die das Kapitell unter der Fußplatte des Königs am Hauptportal, die Bischofsstäbe des letzten Hochschiffsschlußsteines, des Elisabethaltars und der Grabplatte Ottos von Hessen schmücken.

Die frühesten Laubkapitelle werden naturgemäß die unten an den Arkadenpfeilern sein, die sich in die Vorhalle unter den Türmen fortsetzen. Das grobe gebeulte Laub der Kapitelle dieser Vorhalle entspricht den Laubkapitellen des Ostchores in Naumburg, und es ist wohl kein Zufall, daß die Figürchen an den Kapitellen noch etwas von der rundlich-muskulösen Faltengebung der Naumburger Stifterfiguren bewahrt haben, freilich ebenso

ins Grobe und Massive umgesetzt wie die Blätter. Der Baum mit Eichenlaub neben der Sau ähnelt sehr dem Baum unter dem Pult des Diakonenknaben in Naumburg, und was sind die Gitarre spielenden Affen anders als der schon in Naumburg verarbeitete Witz der schachspielenden Affen. Die Jagdhunde, die hier einem Hasen nachlaufen, stecken in Naumburg scherzhaft ihre Köpfe aus dem Kapitell heraus.

Die Figur des Königs am Hauptportal (Abb. 148) gehört schon einem schlafferen Stile an als diese Kapitellfigürchen. Das leichte Geplätscher matt sich hebender Hängefalten, die zusammenfallenden weichen Stoffmassen der Standfalten sind Beispiele für die Plastik des XIV. Jahrhunderts, in der der Gegensatz rund sich biegender und steil emporstehender Falten aus einem Bewegungsschema von Beugung und Streckung zum rein dekorativen Spiel von Faltengekräusel und kapriziös sich schlängelnden Säumen wird. So bereitet uns diese Skulptur vor auf die Auflösung der strengen gotischen Dienstgliederung in ein reiches dekoratives Stab- und Maßwerk der Fassade.

Das Hauptportal (Abb. 149) ist offenbar von der Westfassade des Straßburger Münsters abhängig, dessen gotische Hauptidee, das Hineinstecken des Portalwimpergs in ein frei vor der Wandfläche stehendes Maßwerkgerüst, es aufnimmt und in selbständiger Weise verarbeitet. Man wird es nur billigen können, daß auf die den Wimperg übersteigenden Türmchen und Fialen verzichtet ist, und einfache Kriechblumenkrabben an deren Stelle getreten sind, dafür aber der ganze Wimperg sich hoch über den lilienbekrönten Abschluß der Gitterwand erhebt. Es war das möglich, weil nicht im zweiten Geschoß eine Prachtrose wie in Straßburg dem Portalgiebel Einhalt gebot. Dennoch ver-



Abb. 148. Magdeburger Dom
Königsstatue am Hauptportal

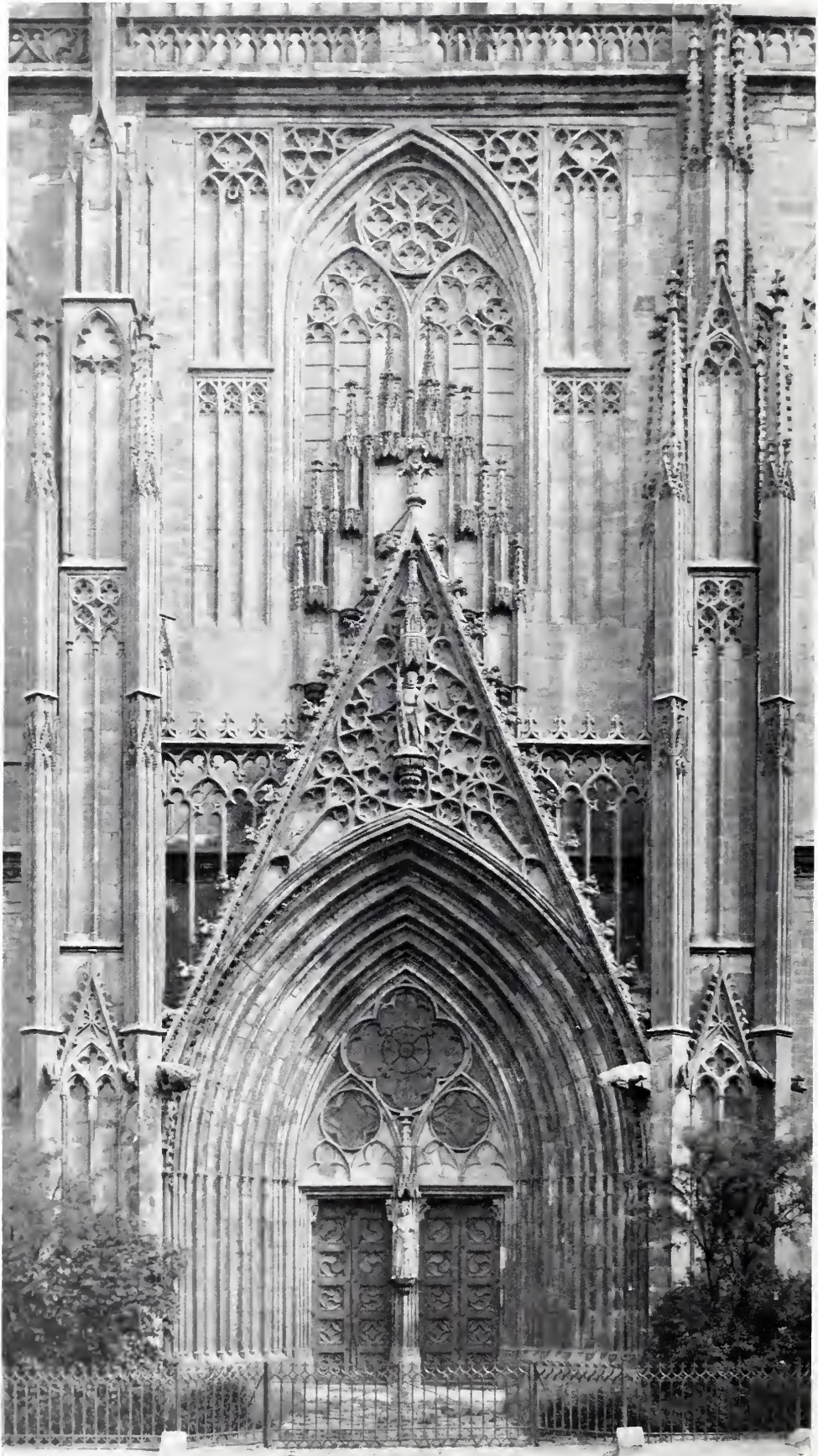


Abb. 149. Magdeburger Dom. Hauptportal

zichtet der Magdeburger Baumeister nicht auf das Rosenmotiv, verlegt es aber in den Wimperggiebel hinein und verarbeitet es zu einem reichen Blindmaßwerk. Im Maßwerk der Strebepfeiler scheinen Straßburger Motive direkt kopiert, wie das Übereinanderschichten zweier gleich breiter, durch Vierpaß getrennter Spitzbogen oder die Füllung der kleinen Wimperge. Im ganzen aber ist das Maßwerk irrationaler, reicher und zackiger, besonders am Gitter. Fischblasenartige Motive melden sich, und das Aufsetzen höherer Bogen auf der Spitze der niedrigeren wie an den Chorfenstern verstößt gegen den struktiven Sinn eines solchen Spitzbogens¹⁾. Der Kämpferpunkt verliert seine Geltung, die Hecke, das Flechtwerk fängt an zu herrschen, und damit ist dem Kapitell überhaupt gekündigt worden.



Abb. 150. Magdeburger Dom. Schlußstein des Hochschiffes

Der Bischof des letzten Schlußsteines im Hochchor (Abb. 150) steht stilistisch zwischen der Figur des Königs am Hauptportal und der Grabplatte Ottos von Hessen. Die Kriechblume seines Bischofsstabes hat die kräftige Buckelung und schwungvolle Wellung der Blätter wie das Laub am Hauptportal, und in gleicher Stiltendenz dringen die Haare in üppig geflammten Büscheln unter der Mitra hervor, ähnlich wie auch bei dem König. Die dünnen rundlichen Röhrenfalten aber, die über den Körper in

¹⁾ Das Hauptportal in Magdeburg ist nachgeahmt worden an der neuen Nikolaikirche zu Prenzlau, mit der für Backstein charakteristischen Umsetzung des freien Maßwerkes in grobes Blindmaßwerk. Der Neubau der Nikolaikirche in Prenzlau fällt in die Jahre 1337—43. Der Kreuzgang des Nikolaiklosters mit Kreuzgewölben und birnstabförmigen Rippen und Gurtbogen auf Konsolen, die aus abgeschnittenen Rippenanfängen gebildet erscheinen, entspricht dem Westflügel des Kreuzganges und der Sakristei in Magdeburg. Die Absonderlichkeit der Magdeburger Chorfenster, zwei spitzbogige Fensterteile mit einem, die Spitzen der Bogen verbindenden höheren Spitzbogen zu kuppeln, findet sich sowohl in der Nikolaikirche wie in der Marienkirche. Das Portal der letzteren in der nördlichen Vorhalle, dünne Stäbe zwischen tiefen Rillen und mit Blattschmuck an der durchlaufenden Kapitellzone, eine Hausteinformation ersten Ranges, hier dem Backstein zugemutet, und ebenso die dem Backsteinbau der Mark ganz fremden durchgegliederten Pfeiler dieser Hallenkirche begreifen sich auch am besten als von Magdeburg entlehnt. Die Daten 1325—40 werden von der Marienkirche dargeboten. In die 20er Jahre des XIV. Jahrhunderts darf das Hauptportal, der Westflügel des Kreuzganges und das Maßwerk der Chorfenster danach spätestens gesetzt werden.



Abb. 151. Magdeburger Dom. Portal der Paradiesesvorhalle

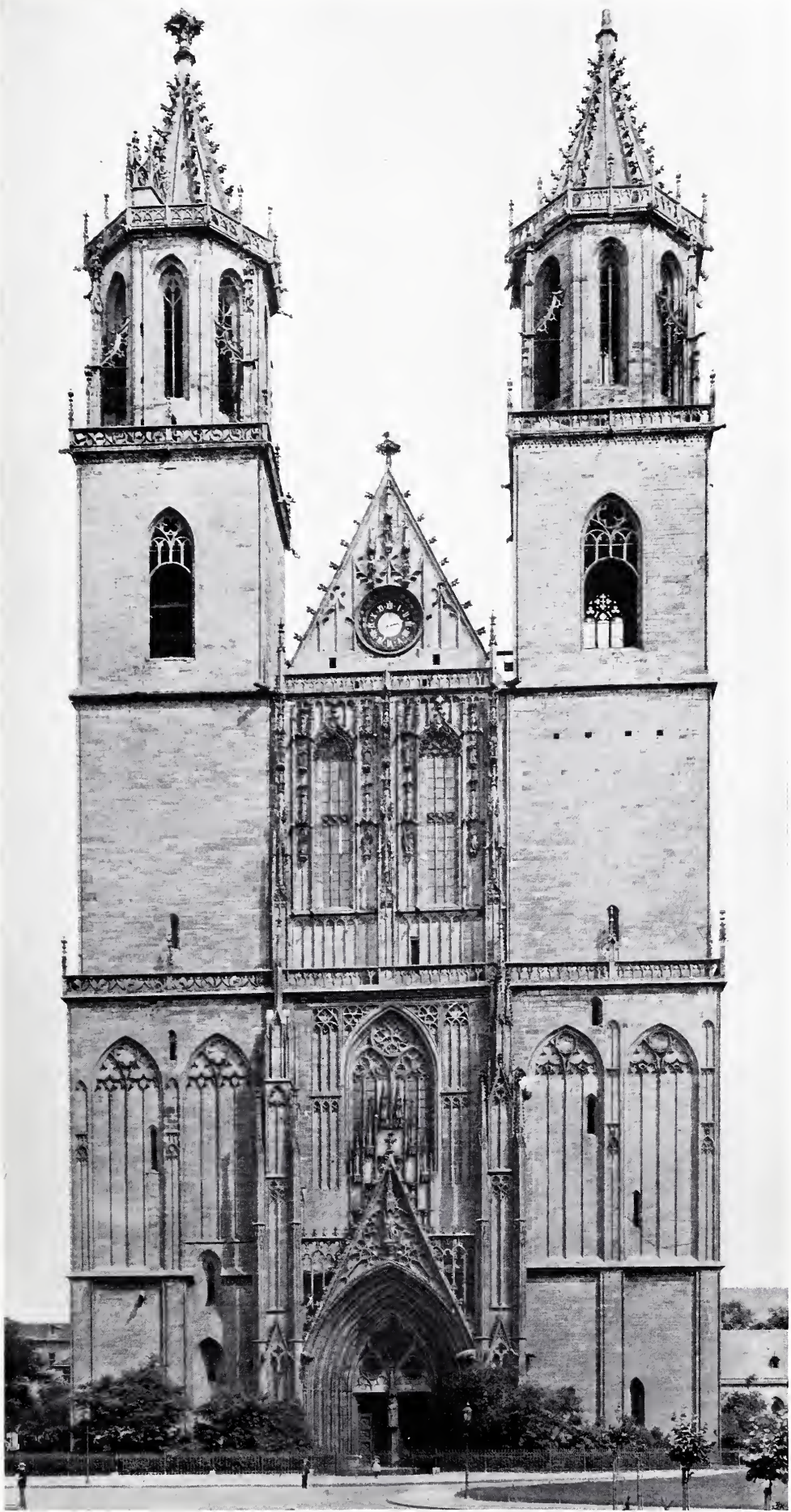


Abb. 152. Magdeburger Dom. Fassade

etwas schematischer Rhythmik herüberziehen, sind gleichen Charakters wie bei dem Bischof Otto von Hessen.

Diese Bischofsfigur mit der geschwungenen Biegung des Körpers, dem vorgestellten, die Pose zur lässig bequemen machendem Spielbein, der schematisch von der Hüfte zum gegenüberliegenden Fuß herübergebogenen Falte, der scharfen Zeichnung der Gesichtszüge und linear korkzieherhaften Bildung der Haare gehört einer Gruppe von Plastiken an, die in Magdeburg durch den Elisabethaltar, durch die Bischofsfigur im Braunschweiger Dom, dem Erfurter Severisarkophag und den Skulpturen von St. Lorenz in Nürnberg repräsentiert ist¹⁾. Der Zeitraum von zwei Jahrzehnten vor und nach der Mitte des XIV. Jahrhunderts scheint für sie in Betracht zu kommen. Für den Hochschiffsbischof die Zeit vor der Mitte des Jahrhunderts zu wählen, gebietet dann die Verwandtschaft mit der Königsstatue des Hauptportales. Die Einwölbung der letzten Joche des Hochschiffes würde dann einige Jahrzehnte vor die Weihe von 1663 fallen.

Am Portal haben wir noch kleine, fast unmerkliche Kapitellbildungen der später barock gebaulten Art. An dem Portal des Paradieses (Abb. 151) fehlen sie schon, obwohl die Portalwand mit breiten Kehlen oder Rillen, zwischen denen ganz feine, stabartige Rundstäbe herauspringen, mit dem Hauptportal identisch ist. Ebenso fehlen die Kapitelle in dem gekehlten Fenstermaßwerk der Querschiffe und des zweiten Turmgeschosses. Damit versagt aber auch die Kapitelluntersuchung, die stilistischen Unterschiede festzustellen und die Bauperioden zu unterscheiden. Wir können nur ungefähr noch die Reihenfolge der Maßwerkarchitektur angeben, das Hauptportal voranstellend, die Chorfenster, die Nordvorhalle (Paradies), die Querschiffenster und die Satteldächer der Seitenschiffe folgen lassend.

Einen markanten Abschnitt finden wir nur noch zwischen dem zweiten und dritten Turmgeschoß (Abb. 152). In letzterem überkreuzen sich die Fensterstäbe der Mittelfassade bereits in der Mitte einmal. Das Maßwerk wird ganz zum Flechtwerk und Flamboyant. Die Kreuzung wird durch den Girlandenbogen der späten Gotik besorgt. Fäden statt Stäbe und hängende an Stelle strebender Formen zeigen die völlige Erschlaffung der Gotik in einem dekorativen Teppichstil. Er entspricht dem Hänge- und Girlandenwerk des Lettners (1445). Die leeren Turmgeschosse erinnern an die kahlen Flächen der Lorenzkirche in Nürnberg. Auch die Konsolenbogenfriese als einziger abschließender Schmuck der Fläche fehlen nicht. Die Fenster dieses Geschosses haben das Motiv des Braunschweiger altstädtischen Rathauses: Maßwerk über einem Segmentbogen wie ein Vorhang über die obere Hälfte des Fensters gespannt, als ob sie wie elastische Fäden den unteren Rand emporziehen. Die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts würde danach für dieses Geschoß frühestens in Betracht kommen. Der Fassadengiebel, der nur mit Fragmenten von Maßwerk geschmückt ist, zeigt die Gotik in den letzten Zügen zur Zeit der Renaissance. Der Türsturz des Treppengehäuses auf der obersten Plattform des Nordturmes enthält die Jahreszahl 1520.

¹⁾ Buchner, Der Severisarkophag zu Erfurt und seine Künstler. Mitt. d. Vereins f. d. Geschichte u. Altertumskunde von Erfurt, 24. Heft, II. Teil.

BENEDIKT DREYER, EIN LÜBECKER BILDSCHNITZER IM ANFANG DES XVI. JAHRHUNDERTS

VON JOHNNY ROOSVAL

Im Kopenhagener Nationalmuseum hat mich unter anderen mittelalterlichen Holzwerken ein mittelgroßer Schnitzaltar durch die individuelle intensive Note der Darstellungen besonders gefesselt. Das Korpusrelief stellt das jüngste Gericht dar (Abb. 1). Das alte Formular ist mit einer brennenden Kraft gefüllt, der biblische Bericht mit einer Sinnlichkeit wiedererzählt, die von der gewöhnlichen mittelalterlichen Auffassung weit entfernt ist. Der Beschauer wird schon gleich durch die Erzählung gefangen und sieht den Einzelheiten mit demselben gespannten Interesse zu, mit der er Seite nach Seite einer packenden literarischen Darstellung lesen würde. Das Auge gleitet schnell hinweg über die in Riesenmaßstab gezeichneten, in Dreieckform geordneten mythologischen Personen und bleibt, gefesselt, bei den unten und rundherum verkörperten menschlichen Gefühlsäußerungen. Die Seligen kriechen aus der Erde wie aus dem Bett; der eine duckt noch erschrocken den Rücken und schielt zur Seite, um nachzusehen, ob er auf die richtige Seite geraten ist. Ja, er ist auf der rechten Seite wiedergeboren und kann ruhig die mühelose Wanderung nach oben beginnen. Ein junges Weib steht noch beim Fuß des Himmelsberges, das neue Leben einatmend wie frische Luft aus offenen Fenstern nach langem, dumpfem Schlaf. Der dickbäuchige Bürger fühlt, daß sein plumpes Irdisches plötzlich zur Seele wird. Es wird ihm leicht ums Herz, und man sieht, wie er sich gehoben fühlt. Einem jungen linkischen Mann hilft zufolge seiner großen Bescheidenheit in dem allzu überwältigenden Glück der gutmütige Petrus sanft in die Tür der himmlischen Heimat hinein (Abb. 2).

Auf der anderen Seite geht keiner freiwillig seinem Ziele zu. Als sie bemerkten, daß sie auf der Seite des Schreckens erwacht waren, sind sie noch mit der Todeskälte in den Gliedern bergauf gerannt. Nach ihnen die sehnigen, schnellen Teufel. Einer hat eine Frau grausam am Unterleib gepackt; sie wirft den Oberkörper nach hinten, krümmt sich wie ein Wurm — jetzt muß sie mit (Abb. 3).

Wie diese leidenschaftlich schnellen Bewegungen gegeben sind, wie ein kräftiges Weib sich gegen den teuflischen Henker in der Weise wehrt, daß sie sich rückwärts hingeworfen hat und dann die Zehen dem Boden entgegenstemmt, dies ist erstaunlich. Man bedenke, wie hölzern der Figurenstil eines doch so außerordentlichen Künstlers wie Bernt Notke ist, der doch wenigstens in seinen alten Tagen gleichzeitig mit dem Meister dieses Altars (wie wir sehen werden) lebte¹⁾. Unser Künstler wirkt aber nicht

¹⁾ Über Notkes Stil vgl. Roosval, Die St. Georgsgruppe. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. Bd. XXVII, 1906, S. 106ff.

nur durch gute Wiedergabe von Bewegungen, sondern er übertreibt das Beobachtete. Dadurch erst gewinnt er eine freilich mitunter an das Karrikaturenhafte streifende Intensität. Die Übertreibungen gehen nämlich leicht so weit, daß die Glieder der Menschen total mißbildet erscheinen. Das kommt wohl nicht nur aus dem Trieb zur Lebendigkeit, sondern auch aus dem Mangel des Künstlers an konsequentem Naturstudium und aus



Abb. 1. Benedikt Dreyer
Schnitzaltar im Nationalmuseum zu Kopenhagen

seinem Mangel an Selbstkritik und an Kritik von anderen, wie es an einem der relativ kunstartmen nordischen Orte sein mußte, wo der Altar, wie wir bald sehen werden, geschnitzt wurde. Z. B. die Füße des Weltrichters sind in viel kleinerem Maßstabe gemacht als der übrige Körper. Das erinnert an den jungen Schüler in der Aktklasse, dessen Hand mit angeborenem Verständnis gleich die Bewegung des Modells wiedergibt, aber wegen mangelnder Schulung die Proportionen nicht beherrscht und sich nicht ums Messen kümmert, weil er gar zu hitzig ist im Entwerfen und weil er mehr Gefühl hat als Verstand. Man denkt auch daran, wie beim ungewohnten Zeichner das Papier unten plötzlich aufhört, bevor er Platz für die Extremitäten des Modells gefunden hat.

So scheint es, ist der Block des Schnitzers im Laufe der Arbeit zu knapp geworden. Oder hat er sich verhasen? Dies und anderes mehr deutet darauf, daß er ohne eine auf dem Block gemachte Vorzeichnung direkt ins Material losgemeißelt hat. Dadurch entstanden viele Proportionsfehler; aber dadurch erscheint auch die Frische einer Skizze beibehalten.

Man möchte gern etwas Näheres wissen von einem so modern wirkenden Stück, das so ganz aus der Reihe der oft allzu ausschließlich mit dekorativer Gefallsucht wirkenden Schnitzaltäre herausfällt.

Der Altar ist schon bei Becket¹⁾ abgebildet und mit Genauigkeit und mit Verständnis beschrieben worden. Da sind auch die inneren Seiten der beiden Flügeltüren abgebildet, die Reste der Malereien auf den Außenseiten derselben aber nur beschrieben. Dr. Becket bemerkt richtig, daß diese gemalten Darstellungen eine geringe Qualität haben (er spricht auch von »Rückständigkeit« und von Typenähnlichkeit mit der »Kölnischen Schule«, was wohl zuviel ist; man sieht doch, daß es eine Arbeit des beginnenden XVI. Jahrhunderts ist), daß sie in eigenartigem Gegensatz stehen zu der »kühnen Charakteristik« des Mittelschreins. Dasselbe gilt auch, mit wenigen Ausnahmen, für die geschnitzten Apostelreihen im Innern der Flügeltür. Diese sind verhältnismäßig trocken und gewöhnlich.

Die Verschiedenheit zwischen solchen schematischen Arbeiten und dem lebendigen Temperament des Korpus veranlaßt zu dem Glauben, daß jene und dieses ursprünglich nicht zusammengehörten. Indes gibt es kein äußeres Zeichen für eine solche Annahme. Man muß die Erklärung für gut hinnehmen, daß alles auf einmal geliefert worden ist, daß aber das Korpus von einem *Meister*, wahrscheinlich auch Meister im Zunftsinne, und die Apostel von einem oder einigen seiner Angestellten gearbeitet wurden. Die bemalten Außenseiten sind so zerstört, daß sie wenigstens vorläufig zu dieser Untersuchung nichts beitragen können.



Abb. 2. Die Seligen am Himmelstor
Detail aus Abb. 1

¹⁾ Francis Becket, Altartavler i Danmark fra den senere Middelalder, Kopenhagen, Text S. 45, Taf. XVIII.

So macht das Ganze den Eindruck einer kurios schillernden barocken Perle, in konventionelle Goldschmiedearbeit gefaßt. Der Ursprung und die Entstehungszeit der Perle sind schwer zu erraten. Das regelgebundene Werk der Einfassung aber ist leichter zu erkennen. Das ist solide, zünftige Arbeit nach der Zirkelgerechtigkeit. Diese Anordnung des Ganzen, mit einem Relief in der Mitte und den Aposteln unter bescheidenen Baldachinen in Reihen übereinander in den Flügeln, ist Regel in den Schnitzaltären der baltischen Küsten vor und um 1500.



Abb. 3. Teufel, eine verdammte Seele packend
Detail aus Abb. 1

Die bekannteste Quelle für derartige Arbeiten ist Lübeck. Sowohl in Dänemark als in Schweden und in den russischen Ostseeprovinzen sind die Lübecker Altäre verbreitet. Lübeck scheint um 1500 das regste Kunstleben der Ostseestädte zu haben. Die Apostel und ihre Baldachine sehen in der Tat auch so aus wie auf lübischen Altären. Diese Betrachtungen würden indessen lediglich auf die Möglichkeit lübischer Herkunft hinführen, wenn nicht ein mit dem unsrigen eng zusammengehöriger Altar im Lübecker Museum bewiese, daß von norddeutschen und skandinavischen Orten nur Lübeck in Frage kommen könne. Die speziellen Gründe werden unten bei Besprechung des erwähnten Schreins hervorgehoben werden.

Für die Datierung des Werkes können wir also die von Goldschmidt aufgestellte Typologie der Altarbaldachine benutzen¹⁾. Nach ihm werden die noch rein architek-

¹⁾ Adolf Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530, Lübeck 1890, S. 22.

tonischen Bogen, die wir hier haben, im Anfang des XVI. Jahrhunderts von Rankenwerk ersetzt. Als erste bekannte Jahreszahl für die Neuerung führt er 1506 an. Der Altar muß also spätestens um das Jahr 1506 gemacht worden sein. 1512 ist der neue Rankenstil schon sehr entwickelt, wie der von Goldschmidt abgebildete Prenzlauer Schrein zeigt (Lübecker Malerei und Plastik, Taf. 31). Der Birketaltar kann also unmöglich später als 1512 entstanden sein. Die Verwandten des Werkes sind in Lübeck zu finden. Im Museum (Inv.-Nr. 5299) ist der obenerwähnte Altar zu sehen (Abb. 4). Da er aus einem zum Lübecker Gebiete gehörenden Dorfe stammt, so wird der Schrein wohl von einem Lübecker Meister gekauft worden sein. Das Jüngste Gericht in kleinerem



Abb. 4. Reste eines Schnitzaltars von Benedikt Dreyer
Im Museum zu Lübeck

Maßstabe wird hier in derselben Weise wie im dänischen Altar erzählt, nur daß von dem älteren Schema noch die Darstellung der Hölle als der geöffnete Rachen eines Untieres beibehalten worden ist. Die Bewegungen sind dramatisch aber lange nicht so gut gesehen. Man denkt erst an eine von dem Kopenhagener Altar abhängige geringere Arbeit eines weniger guten Ateliers. Indes bemerkt man in einigen Figuren die Hand des begabten Künstlers und schreibt deswegen den Altar demselben Mann zu. Das Werk muß ein Prototyp, ein erster Entwurf zu dem späteren, flotter ausgedrückten Gedanken sein. Der Meister hatte jetzt noch keine große Werkstatt. Er hat selbst alle Teile des kleinen Werkes geschnitzt. Ein junger Apostel zeichnet sich durch schöne, lose Haltung und weiches Gesicht aus. Beides bringt den Michael aus Kopenhagen in Erinnerung (Abb. 5 und 6). Der Johannes Baptista im Korpus hat denselben Bart wie der Christus in Kopenhagen.

Beim Kopenhagener Werke haben, wie gesagt, Helfer mitgearbeitet. Damals war also die Werkstatt schon sehr angewachsen. Es müssen auch andere Sachen von ihm verkauft worden und wahrscheinlich in Lübeck zu finden sein. Ich lenke die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Petrus in Kopenhagen und bitte ihn, nachher den Mann mit der Geldkasse in St. Marien zu Lübeck zu betrachten, der in der Art der



Abb. 5. Apostel, zu dem Schnitzaltar in Abb. 4 gehörig
Museum zu Lübeck

Bewegung so sehr an den Petrus erinnert. Sie sind beide durch übermäßiges Trachten nach Bewegung fehlerhaft geworden, als ob das Rückgrat plötzlich etwas oberhalb des Kreuzes in weiche Knorpelmasse übergegangen wäre. Der linke Unterarm ist bei beiden viel zu klein geraten (Abb. 7).

Mit dem Geldmanne sind wir auf gesicherten Boden geraten; denn es hat sich schon ein Meistername bei ihm befestigt: Benedikt Dreyer. Dieser hat urkundlich einen Antoniusaltar — jetzt im Lübecker Museum — geschnitzt; durch diesen hat Adolf Goldschmidt ihm sowohl die Statuen am Sängerkhor in St. Marien zuschreiben können wie auch mit Wahrscheinlichkeit diesen Geldmann¹⁾. Diese Ansicht ist wider-

¹⁾ Goldschmidt, a. a. O. S. 22, vgl. auch »Die Bau- und Kunstdenkmäler Lübecks«, Lübeck 1906, S. 312 (Mann mit der Geldkasse) und 184—191 (Sängerkhor).



Abb. 6. Der hl. Michael
Detail aus Abb. 1

spruchslos angenommen worden, und was ich weiter über das kecke Ingenium Benedikt Dreyers zu sagen habe, wird nur Goldschmidts Attribution, wenn nötig, noch stärken. Man kann sie zunächst nämlich bezweifeln. Denn zwischen den Jüngsten-Gericht-Altären und dem Geldmann einerseits und den Sängerchorfiguren und St. Antonius anderseits besteht ein bestimmter Unterschied. Bei jenen alles nachlässig, wie in einer künstlerischen Laune gemacht, wichtige Proportionen ganz verzeichnet, große Partien nach langweiliger alter Gewohnheit gemacht und daneben halbverborgene Perlen von Beobachtung und zitterndem Leben, so daß man an das Modellierholz eines Modernen — nein, an einen modernen Pinsel denkt. Auch in der Vorliebe für rein menschliche Motive ist der Meister modern, d. h. Renaissance-mensch. Die christliche Mythologie läßt ihn kalt, er will seinesgleichen darstellen. Die nackten Seelen sind die Hauptsachen im Jüngsten Gericht, und in einem rein weltlichen Sujet, der Reklamefigur für den

Gotteskasten in St. Marien, hat er eine Aufgabe gefunden, wo die ganze Peripherie des Geschaffenen mit dem Umfang seines Feuers für die Aufgabe sich deckt. Trotz des fehlerhaften Rückgrats balanciert diese Figur sehr gut. Sie stellt eine eigentümliche Abart der statuarischen Ruhe dar, ein Balancieren wie die »Stehaufmännchen«, eine Übertreibung der feineren Art des Balancierens, die jeder Kontrapost enthält. Solche balancierende Pose tragen auch die Sängchorstatuen und St. Antonius zur Schau, wie wir unten genauer sehen werden.



Abb. 7. Benedikt Dreyer
Mann mit einer Geldkasse
St. Marien, Lübeck

Aber daneben Welch große Verschiedenheit! Bei ihnen ist nichts verzeichnet; alles in wahrscheinlichen Proportionen geschnitzt. Eine weise Berechnung waltet über den Effekten, die die früheren Arbeiten nicht kennen. Und doch ermangeln jene nicht der Bewegung; sie verzichten auch nicht auf Übertreibungen. Es ist nur ein Plus hinzugekommen. Wenn die Jüngstes-Gericht-Szenen mit dem bloßen Gefühl geschnitzt sind, so hat hier auch der Verstand gearbeitet. Also ein großer Fortschritt im Können des Schnitzers.

Zur Erkenntnis dieses Künstlertums wird hier neben dem Geldmann ein noch deutlicher fungierendes Zwischenglied benötigt, das denn auch gefunden worden ist. Im Dienstzimmer des Aufsehers des Heiligengeisthospitals in Lübeck steht eine Gruppe, Gott-Vater darstellend, wie er den Leichnam Christi in seinen Armen hält¹⁾ (Abb. 8). Er steht aufrecht, und man sieht gut, wie der tote schlaaffe Körper ohne den angestrengten Griff der Greisenhände zusammenknicken würde. Er hält ihn so hoch, daß die Beine Christi doch die Stellung eines stehenden Mannes einnehmen. Der Körper des Heilands soll in würdevoller Weise gezeigt werden. Das Sujet ist ursprünglich der sogenannte Gnadenstuhl oder die Dreieinigkeit, wo der thronende Gott-Vater

den ans Kreuz genagelten Sohn in kleinem Maßstabe symmetrisch vor sich hält. Durch die Taube wird die Dreizahl komplettiert, und so sieht die Zentraldarstellung manches Lübecker Altars vom XV. Jahrhundert aus. Schon Bernt Notke aber hat mit diesem Schema gebrochen. Seine gemalte Dreieinigkeit, die sich auf dem Flügel eines ruinierten Schnitzaltars befindet und vor einiger Zeit auf dem Boden der Marienkirche

¹⁾ Abgebildet in »Bau- und Kunstdenkmäler Lübecks« Bd. 2, S. 483.

gefunden worden ist, zeigt das Thema schon in derselben Fassung wie Dreyer¹⁾. Bei jenem war noch die Taube vorhanden, für die wohl in der abgeschlossenen Komposition Dreyers kein Platz blieb.

Wenn also schon bei Notke durch die Überwindung des alten Schemas viel Menschlichkeit in das Motiv hineingebracht war, so hat doch Dreyer hier tiefer gesehen und inniger geschaffen. Ihm paßte das Motiv genau. Er verstand es, den Gegensatz zwischen der aufrechten Kraft des Greises und der losen Schlaffheit des Leibes zum Ausdruck zu bringen. Die Arme des Toten hängen pendelhaft in der Luft; die hart um den Brustkorb des Sohnes greifenden Vaterhände versuchen die Last auf einer bestimmten Höhe zu halten; man sieht die Anstrengung, sieht, daß der Leichnam schwankt. Und die Gesichter! Der alte König mit dem guten, offenen Kindermund, mit dem bitteren Ausdruck von Schmerz — man muß zu Rembrandt gehen, zu dem Saul im Haag, um eine ähnlich tiefergreifende Zusammenstellung von Zügen der Naivität und der bitteren Sorge zu finden. Auch der Christustypus und die Auffassung des Aktes erinnern an Rembrandt²⁾.

Was mich bei der Gruppe des Heiligengeisthospitals zu der Bestimmung auf Dreyer führt, ist vor allem die Art des Balancierens, die im Geldmann schon da war, im Antoniusaltar zur Virtuosität getrieben worden ist. Die nebensächlichen Details bestätigen dies. Das Antlitz Gottes kommt in abgeschwächter Form beim Antonius wieder vor, wo sich auch der Bart genau wiederholt. Die Arme Christi sind zu kurz, besonders der rechte, so wie beim Geldmann und beim Petrus in Kopenhagen. Die mächtige, schattenwerfende Frisur hat auch der Johannes Evangelista auf dem Sängchor.

Das wundervolle Werk steht also auf der Grenze zwischen den früheren und den späteren Sachen.

¹⁾ Abgebildet und Bernt Notke zugeschrieben in »Bau- und Kunstdenkmäler Lübecks« Bd. 2, S. 216.

²⁾ Man vergleiche mit dieser Gruppe denselben Gegenstand in einer Holzgruppe des Kaiser-Friedrich-Museums, dem Tilmann Riemenschneider zugeschrieben, um recht deutlich zu gewahren, wie tief Benedikt Dreyer gegriffen hat, und wie ihm der Griff gelungen ist.



Abb. 8. Benedikt Dreyer
Gott-Vater mit dem toten Christus
Heiligengeisthospital, Lübeck

In diese Schicht gehören, wie gesagt, die Statuen im Sängchor. Es ist bekannt, daß sie zwischen 1513 und 1520 geliefert worden sind¹⁾. Die Einförmigkeit einer Reihe Standbilder hat Dreyer zu gesuchten, jeweils verschiedenen Bewegungsdarstellungen veranlaßt. Man wird diese hauptsächlich dekorativen Stücke nicht mit einer Seelendarstellung wie in der Gruppe des Heiligengeisthospitals vergleichen. Dies ist eine mehr formale Aufgabe. Nicht nur durch bewegte Anatomie, auch durch interessante Tracht sucht er die Aufgabe zu bereichern. Man sieht, daß die nunmehr auch in Lübeck aufgekommene Mode, die Gewänder fliegend und bauschig zu gestalten, es ihm angetan hat. Der Meister



Abb. 9. Benedikt Dreyer
Johannes der Evangelist
St. Marien, Lübeck

des Prenzlauer Altars von 1512 hat Einwirkung auf ihn gehabt. Doch ist Dreyer viel maßvoller. Er will die Hauptsumme der Bewegung in den Körper selbst hineinlegen. Seine Körper sind wie mit Elektrizität geladen, und Füße und Hände zeigen den Ausschlag an wie die Goldblättchen der Leidener Flasche. Die Zehen, lang und schmal, bewegen sich ebenso nervös wie die feinen Fingerglieder, und die Haare sind bei vielen Figuren in einer durchbrochenen drahtähnlichen Arbeit gegeben. Andere aber, wie Johannes Evangelista, haben eine massive schattenwerfende Perücke, die oft auf Bildwerken aus der Mitte des XV. Jahrhunderts vorkommt, die so wirkungsvoll beim Gott-Vater des Heiligengeisthospitals benutzt wurde (Abb. 9 bis 11).

Der von Goldschmidt publizierte, schon erwähnte St. Antonius ist 1522 datiert. Also später. Das Balancieren ist hier bis zum Sport getrieben und ist überhaupt durchgehendes Motiv. Der Heilige hantiert zwei Stäbe, Buch und Glocke beinahe gauklerhaft wie ein Balancierkünstler, der sich im Trick der scheinbaren Ungeschicklichkeit produziert. An den Seiten sind wunderliche, durchbrochene Säulen aufeinandergestülpt, und wie Seiltänzer balancieren oben rechts ein elegant sich federnder St. Sebastian, links ein St. Rochus mit seinem Engel, welche beide so, des Gleichgewichts spottend, gestellt sind, daß sie herunterfallen würden, wenn der Engel nicht den Mantel des Heiligen festhielte und dadurch die Gegenbalance gäbe.

Es ist in einer Dissertation von A. Tronnier auf das Motiv des Balancierens beim unbekanntem Zeichner der Lübecker Bibel hingewiesen worden²⁾. Notke hat das Motiv schon in seinen Malereien, wie auch Tronnier zeigt. Aber auch in Bildwerken wie im Stockholmer St. Georg. Dreyer benutzt es weiter in der Plastik, folgt bis an sein Lebensende dem zündenden Gedanken seiner Jugend, und treibt ihn schließlich zur absurden Virtuosität. Wie diese Hinweisung auf die ältere Lübecker Generation zeigt,

¹⁾ Bau- und Kunstdenkmäler Lübecks Bd. 2, S. 191.

²⁾ A. Tronnier, Die Lübecker Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Inaugural-Diss. Göttingen. Straßburg 1904.

hat Dreyer Wurzeln in der Erde der Heimat. Viele andere solche Wurzelfasern lassen sich leicht loslösen, und dabei

zeigt sich auch deutlicher, was von außen hergekommen ist. Doch spare ich mir lieber die Ausführung dieser Genesis, bis ich zur gleichen Zeit eine größere Zahl von Künstlerpersönlichkeiten aus der baltischen spätmittelalterlichen Kunst gekennzeichnet haben werde.

Über Dreyers Leben ist einiges bekannt. Nach Goldschmidt war er Geselle in Lüneburg 1506/07. Also werden die beiden Gerichtsaltäre nach 1507 gesetzt werden. Er besaß ein Haus in Lübeck; er wurde Bildschnitzer, aber auch Maler titulierte und lebte noch 1555. Bildwerke von späterem Datum als den Antonius kennen wir nicht von seiner Hand. In Lübeck wie in Schweden hört ja der skulpturale Luxus in den Kirchen mit der Reformation beinahe auf. Doch hören



Abb. 10. Benedikt Dreyer
Der hl. Sebastian
St. Marien, Lübeck



Abb. 11. Benedikt Dreyer
Johannes der Täufer
St. Marien, Lübeck

wir von ihm als Lieferanten von Modellen für messingene Leuchter um 1540¹⁾. Weiteres ist weder aus seinem Leben noch aus seinen Werken bekannt. Hoffen wir, daß diese Zeilen die Aufmerksamkeit der einheimischen Forschung in den alten Kunststätten der Ostseeküste auf das eine oder andere Werk von Benedikt Dreyers Hand führen werden.

Werke

1. Schnitzaltar aus dem Dorfe Tramm bei Lübeck mit dem Jüngsten Gericht im Korpus, 12 Aposteln in den Flügeltüren. Lübeck, Museum Nr. 5299 etwa 1508
2. Schnitzaltar aus Birket in Dänemark mit dem Jüngsten Gericht im Korpus. Kopenhagen, Nationalmuseum II. Abt. Höhe des Korpus 154 cm, Breite 120 cm » 1510
3. Der Mann mit der Geldkasse, hölzernes Standbild in etwa Dreiviertel-Lebensgröße, neben dem Gotteskasten unterhalb des Sängerkhore der Marienkirche in Lübeck » 1511
4. Gott-Vater mit dem toten Christus, hölzerne Gruppe im Heiligengeist-hospital in Lübeck. Höhe 81 cm » 1512

¹⁾ Bau- und Kunstdenkmäler Lübecks Bd. 2.

-
5. Die sieben oberen Heiligen-Statuen aus Holz am Sängerkor in der Marienkirche zu Lübeck. Etwa halbe Lebensgröße 1513—20
 6. Schnitzaltar mit dem Standbilde des heiligen Antonius in etwas über Lebensgröße nebst zwei kleineren Seitenfiguren aus der Burg zu Lübeck. Lübeck, Museum 1522
 7. Hölzerne Modelle für Leuchter. Nicht mehr vorhanden 1540
- Von diesen waren 3, 5 und 6 ihm früher durch Adolf Goldschmidt zuge-
teilt, 7 durch die Inventarisierung bekannt, die übrigen sind ihm vom Verfasser zu-
geschrieben.
-

EIN NEUES BLATT VON REMBRANDTS INDISCHEN ZEICHNUNGEN

VON FRIEDRICH SARRE

Vor fünf Jahren lenkte ich in dieser Zeitschrift (1904, S. 143—158) die Aufmerksamkeit auf eine Gruppe von Handzeichnungen Rembrandts¹⁾, in denen der Künstler indisch-islamische Miniaturen kopiert hat, »um an ihnen gewissermaßen archäologische Studien für seine biblischen Gemälde zu machen«. Die Einheitlichkeit der Technik — es sind durchweg in Sepia getonte und lavierte Federzeichnungen auf gelblichem Papier²⁾ — und die sonstigen Übereinstimmungen in der Wiedergabe sprechen, wie ich ausführte, unbedingt für eine einheitliche Entstehung dieser Zeichnungen. Der Umstand ferner, daß sich im Jahre 1656 in dem Inventar der Rembrandtschen Habe »ein Buch voll merkwürdiger Miniaturzeichnungen, außer verschiedenen Holzschnitten und Kupferstichen von allerhand Trachten« befand, ließ die Vermutung entstehen, daß dieses in seinem Besitz befindliche »Buch« eins von jenen aus dem Orient stammenden Albums gewesen ist, in denen, wie üblich, orientalische Miniaturen gemeinsam mit europäischen graphischen Blättern aufbewahrt werden, und daß sich hier eben jene indischen Vorlagen befanden, die Rembrandt, ehe sie ihm durch die Versteigerung verloren gingen, in einem Zuge flüchtig kopiert und damit für sich festgehalten hat. Diese Hypothese wurde dadurch gestützt, daß die von einer dieser Zeichnungen (H d G Nr. 926) beeinflusste Radierung (B 29), »Abraham, Gott-Vater und die Engel bewirtend«, aus demselben Jahre (1656) datiert ist, in dem der wirtschaftliche Zusammenbruch Rembrandts erfolgte, und das Inventar seiner Habe aufgenommen wurde. Einige der Blätter konnten ferner auch inhaltlich näher gedeutet werden. So geht z. B. die oben erwähnte Zeichnung auf einen häufig in der indischen Miniaturmalerei wiedergegebenen Vorwurf, eine Versammlung muhammedanischer Schechs, zurück, während der Künstler ein im Louvre befindliches Blatt (H d G Nr. 644) nach einer Miniatur kopiert hat, auf der Timur auf dem Thron, umgeben von seinen Söhnen, dargestellt war.

Bisher waren mir 13 derartige Zeichnungen³⁾ bekannt, zu denen die auf der beiliegenden Tafel wiedergegebene, jüngst in meinen Besitz gelangte als 14. hinzukommt. Im ganzen sind es, wie aus einer Notiz in dem Auktionskatalog des bekannten englischen Malers Jonathan Richardson (1665—1745) hervorgeht, fast die doppelte Anzahl, 25 derartige Blätter gewesen, die, zu einem Bande vereinigt, hier folgendermaßen bezeichnet

¹⁾ Kurz erwähnt waren diese Zeichnungen schon in Hofstede de Groots Aufsatz »Entlehnungen Rembrandts« im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1894, S. 177.

²⁾ Gelegentlich kommen auch Retuschen in gelber, roter und brauner Farbe vor.

³⁾ C. Hofstede de Groot, Die Handzeichnungen Rembrandts. Haarlem 1906. Nr. 644, 744, 926—930, 1025, 1087, 1088, 1122, 1187, 1287.

werden: »a book of Indian Drawings by Rembrandt, 25 in Number«¹⁾. Das Buch gelangte nunmehr in den Besitz seines Sohnes, des Malers Jonathan Richardson jun. (1694—1771); dies beweist der Stempel, den bis auf eins (H d G Nr. 1187) sämtliche 14 bisher zum Vorschein gekommenen Blätter tragen, und der nach Fagan (a. a. O. Nr. 310) einer ersten Sammlung des Künstlers eigentümlich ist, die noch bei seinen Lebzeiten zur Auktion kam. Bei dieser Auktion, deren Datum mir nicht bekannt ist, oder bei der nach seinem Tode im Jahre 1772 veranstalteten Auktion²⁾ hat man das Buch dann wahrscheinlich auseinandergenommen und die 25 Blätter einzeln versteigert; denn nunmehr tragen sie verschiedene Besitzerstempel. Auf unserer Zeichnung sowie auf den bei Mr. J. P. Heseltine und Mr. George Salting befindlichen Blättern (H d G Nr. 1025 und 1122) sehen wir ferner den Stempel des bekannten Porträtmalers Thomas Hudson (1701—1779), des Lehrers von Sir Josuah Reynolds (Fagan, a. a. O. Nr. 501). Es mag erwähnt werden, daß eine der schönsten der indischen Kopien, die schon oben erwähnten vier um einen Baum gruppierten Derwische (H d G Nr. 926), in die Sammlung von Sir Thomas Lawrence (1769—1830) gelangte³⁾. Es scheint mir nicht uninteressant zu sein, daß man diese Rembrandtschen Kopien nach indischen Miniaturen sämtlich in dem Besitz von den kulturell so hochstehenden englischen Porträtmalern des XVIII. und beginnenden XIX. Jahrhunderts nachweisen kann.

Doch nun zu unserer Zeichnung (h. 212 mm, br. 174 mm), die sich zuletzt im Besitz eines englischen Landgeistlichen befand. Die linke Seite scheint beschnitten zu sein. Dargestellt sind zwei sich gegenüberstehende Männer, gekleidet in der indischen Tracht des XVI.—XVII. Jahrhunderts. Der Ältere, rechts, sitzt nach orientalischer Weise, das linke Bein untergeschlagen und das rechte darüber in den Schoß gelegt, da diese für einen Abendländer ganz unmögliche Stellung ist aber auch für den Orientalen nur bequem, wenn er sich anlehnen kann, und der Rücken eine Stütze findet. Die gerade Haltung des Oberkörpers weist hier auf das Vorhandensein einer Rückenstütze hin; vielleicht soll durch die Strichlage und Lavierung hinter der Figur irgendeine solche Lehne, etwa ein Kissen, angedeutet werden. Der Künstler hat eben auch hier alles Nebensächliche fortgelassen; denn wenn wir uns diese Lehne stärker markiert denken, so wird das Unnatürliche des Sitzens gemildert, und die gerade, aufrechte Haltung des Oberkörpers wirkt natürlicher und ungezwungener. Mit etwas erhobenem Kopf und gespanntem Blick, die Hände lässig in den Schoß gelegt, sitzt der Alte dem Jüngeren gegenüber. Dieser kniet in respektvoller, aufrechter Haltung

¹⁾ A Catalogue of the genuine and entire Collection of the late Mr. Jonathan Richardson. Sale Cock's 1746/47, S. 40, Nr. 70. — Den bei Louis Fagan (Collector's Marks, London 1883, Nr. 311) angeführten Stempel des Sammlers tragen die Blätter nicht.

²⁾ In dem Auktionskatalog der Sammlung John Barnard (1787) findet sich folgende Notiz: A very small R, done with a stamp, is the signation of Jonathan Richardson jun., son of the painter; who after he had sold his father's cabinet made a very large collection in a hurry, sold after his death 1772. Den Hinweis auf die reichhaltige, im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin von Friedrich Lippmann zusammengebrachte Sammlung von Auktionskatalogen verdanke ich Herrn Direktor Dr. Max J. Friedländer.

³⁾ Lawrence hat selbst einen vornehmen Orientalen porträtiert, Mirza Abul Hassan Khan, der im Jahre 1810 als persischer Gesandter in London war. Als das Gemälde zwei Jahre später nach Teheran kam, erregte es am persischen Hof die größte Bewunderung (Sir William Ouseley, Travels in Persia, London 1823, III, S. 372). Es wäre eine interessante Aufgabe, alle die Notizen zusammenzustellen, in denen von europäischen, seit dem XVI. Jahrhundert nach dem Orient gebrachten und dort verschollenen Gemälden die Rede ist.



REMBRANDT

KAISER AKBAR UND SEIN SOHN DSCHEHANGIR

FEDERZEICHNUNG IM BERLINER PRIVATBESITZ

auf den Hacken der untergeschlagenen Beine sitzend, den Kopf leicht nach vorn geneigt, in der Linken ein Buch haltend, während die Rechte mit einer erläuternden Bewegung erhoben ist. Die gleiche Haltung des Buches, das in typischer Weise wagerecht in der Hand ruht, ohne daß die Finger die Seiten berühren, dieselbe Bewegung des rechten Armes finden wir auf einer viel späteren, stark unter europäischem Einfluß stehenden indischen Miniatur, die das gleiche Thema sehr ähnlich behandelt (Abb. 1). Ein Nimbus, von dem Strahlen ausgehen, umgibt beidemale den Kopf.

Unter dem oberen Rande des Blattes sind, ohne deutlichen Zusammenhang mit den darunter befindlichen Figuren, zwei geflügelte nackte Putten angebracht. Gehören sie überhaupt zu der unteren Szene? Hat Rembrandt vielleicht für die schnelle Skizzierung der letzteren ein Blatt benutzt, auf dem jene so wenig orientalisch wirkenden Engelchen zufällig schon vorhanden waren? Diese Vermutungen tauchen bei der ersten Betrachtung des Bildes unwillkürlich auf; sie sind es vor allem gewesen, die gewichtige Kenner sogar veranlaßt haben, unser Blatt Rembrandt abzusprechen. Hiergegen ist auf die Gleichartigkeit der Zeichnung hinzuweisen, die wohl nur in dem Maße bei zeitlich zusammenfallender Entstehung der beiden Bildhälften möglich ist. Jeder Zweifel aber an der Einheitlichkeit der Entstehung und mithin auch an der Echtheit des Blattes muß schwinden, wenn der



Abb. 1. Indisch-islamische Miniatur
Im Kgl. Museum für Völkerkunde zu Berlin

Nachweis gelingt, daß mit dem seit dem Beginn des XVII. Jahrhunderts immer stärker sich geltend machenden europäischen Einfluß auch derartige schwebenden Putten in der indischen Miniaturmalerei Eingang gefunden haben, und daß demnach auf der Vorlage wirklich solche Putten vorhanden gewesen sein können.

Der reiche Schatz an indischen Miniaturen, die mit der Sammlung Hamilton in den Besitz der Königlichen Museen zu Berlin gelangt sind und sich jetzt im Museum für Völkerkunde befinden, enthält nun auch wirklich zwei Blätter, die zur Erklärung dienen können. Auf der einen dieser Miniaturen (Abb. 2) sehen wir den indischen Mogulkaiser Dschehangir (1605—1628) dargestellt, dem eine Begleiterin — nach der späteren Beischrift seine berühmte Gemahlin Nur-Dschehan, d. h. das Licht der Welt — eine Trinkschale reicht. Über dieser Gruppe wird von zwei in Wolken halb versteckten Putten ein Baldachin gehalten; und so mögen auf der indischen Vorlage zu unserer Zeichnung gleichfalls baldachintragende Engel vorhanden gewesen sein.

Es mag der Einwurf erhoben werden, daß die beiden Engelchen viel zu nahe beieinander schweben, daß für einen Baldachin zwischen ihnen kein Platz mehr vor-



Abb. 2. Kaiser Dschehangir und seine Gemahlin Nur-Dschehan
Indisch-islamische Miniatur
Im Kgl. Museum für Völkerkunde zu Berlin

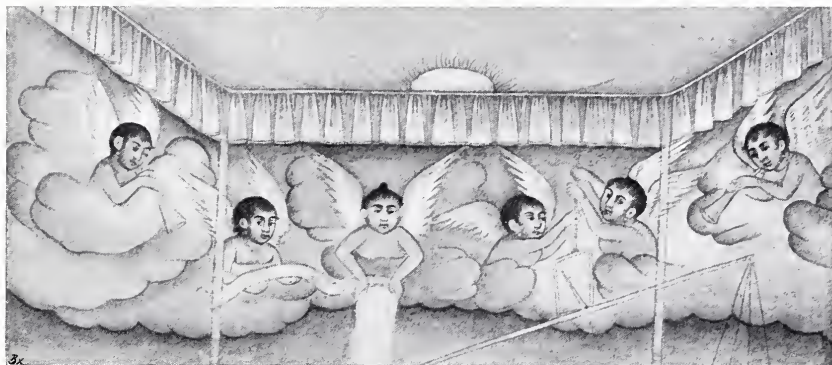


Abb. 3. Musizierende Putten
Bruchstück einer indisch-islamischen Miniatur
Im Kgl. Museum für Völkerkunde zu Berlin

handen ist. Hierauf ist zu erwidern, daß es sich bei unserer Zeichnung keineswegs um eine genaue Kopie handelt, sondern nur um eine flüchtige Skizze. Rembrandt kam es bei allen diesen skizzenhaften Kopien nicht auf die exakte Wiedergabe des Vorwurfs an; er suchte das Charakteristische festzuhalten, die Zeichnung sollte nur dazu dienen, seinem Gedächtnis zur Hilfe zu kommen, wenn er vielleicht einmal einen ähnlichen Vorwurf brauchen sollte. So blieben einzelne Teile unbeachtet, so erlaubte er sich auch, die Szene zu vereinfachen und zu verändern. Zum Vergleich sei auf die im Besitz von Mr. C. Fairfax Murray befindliche Zeichnung (H d G Nr. 1084), die Predigt des hl. Markus, hingewiesen, in der Rembrandt eine Zeichnung des Vittore Carpaccio kopiert hat, die jetzt der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth angehört¹⁾. Auch hier sind in der Rembrandtschen Kopie manche Einzelheiten, wie der Kopf des Heiligen und vor allem die rechts befindliche Architektur, nur zu verstehen, wenn man die Vorlage zur näheren Erklärung heranzieht. Wir müssen unbedingt annehmen, daß auf der Miniatur, die unserer Zeichnung als Vorlage diente, die beiden Figuren nicht so eng beieinander saßen, daß vielmehr, wie auf Abb. 1, den Zuhörer eine gewisse respektvolle Entfernung von dem Vortragenden trennte. Der Hintergrund, der auf der indischen Vorlage sicher ausführlich behandelt war, ist fast vollständig fortgelassen. Die Linien hinter der links sitzenden Figur vermag ich mir nicht zu erklären; das balkenartige Gebilde dagegen zwischen den beiden Figuren dürfte ein Stück von der Borte des Teppichs sein, auf dem, wie üblich, die beiden Figuren sitzen (Abb. 2). Wahrscheinlich hat Rembrandt mit der Skizzierung des rechts sitzenden Alten begonnen, und zwar etwas zu weit nach der Mitte seines Blattes zu, und da ihm dann für die zweite Figur nicht mehr genügend Raum übrigblieb, hat er den trennenden Abstand aufgegeben und sie nahe an die erstere herangerückt. Dementsprechend haben dann auch die über der Szene schwebenden Putten die Distanz, die sie auf der Vorlage zwischen sich hatten, und den Baldachin, den sie dort mit den Händen hielten, aufgeben müssen.

Auffallend bliebe noch immer das Vorkommen von *nackten* Putten; aber auch hierfür gibt es seltene Analogien in der indischen Miniaturmalerei. Die auf Abb. 3

¹⁾ Beide Blätter abgebildet im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1894, S. 176 u. 177; ersteres auch bei C. F. Murray, A Selection from his collection of old Drawings, London 1905.

wiedergegebenen Putten gehören zu einem Blatt, auf dessen unterem Teil ein Liebespaar beim Mahl, bedient von Dienerinnen, dargestellt ist; erstere machen die Tafelmusik dazu, und ein Engel ist damit beschäftigt, goldglänzenden Weihrauch herabzuschütten, während zwei andere an einer Wage Sonne und Mond hinter die Köpfe der Liebenden halten. In der gleichen Weise wie hier ragten wohl auch die Putten auf der indischen Vorlage Rembrandts mit dem nackten Oberkörper aus den umgebenden Wolken, deren Andeutungen noch deutlich zu erkennen sind, hervor; und wenn der rechte Putto in einer für das orientalische Empfinden unschicklichen Art seine Nacktheit zeigt, so dürfte dies wohl der Vorlage nicht ganz entsprechen. Hier wird Rembrandt beim flüchtigen Skizzieren etwas mehr gegeben haben, als seine Vorlage enthielt.

Die Zeichnung Rembrandts kann also in allen ihren Einzelheiten auf eine indisch-islamische Miniaturmalerei zurückgeführt werden, die zwei fürstliche Persönlichkeiten



Abb. 4. Kaiser Akbar
Indisch-islamische Miniatur
Im Kgl. Museum für Völkerkunde zu Berlin

darstellte, über denen von Putten ein Baldachin gehalten wird. Die besonders eingehende Charakterisierung der Figuren, die scharfe und minutiöse Wiedergabe der Gesichtszüge besagen aber noch mehr: sie zeigen, daß es sich nur um den Mogulkaiser Akbar (1556—1605) und um seinen ältesten Sohn Selim, den späteren Kaiser Dschehangir (1605—1628), handeln kann. Als Beweis bilden wir ein Porträt Akbars aus seinem Alter ab (Abb. 4). Ein Vergleich der beiden Köpfe (vgl. die Tafel und Abb. 4) macht es zur Gewißheit, daß beidemal dieselbe Persönlichkeit dargestellt ist. Die Bildung des Kopfes, der vorstehende Mund, die an der Spitze etwas herabfallende Nase, die an der Nasenwurzel gefurchte Stirn mit den wagrecht laufenden Brauen, der kleine, weiße, herabfallende Schnurrbart, die Haarlocke am Ohr sind beidemal dieselben. Eine Eigentümlich-

keit des Kaisers, daß sich das eine Augenlid tiefer als das andere senkte¹⁾, kommt bei der Zeichnung besonders deutlich zum Ausdruck. Auch die Kleidung ist diejenige, die wir stets auf Bildern des Kaisers finden: der weiße Ärmelrock, an der Hüfte durch eine dunkle Schärpe gegürtet; die dunklen, faltig sitzenden Beinkleider; die lange, über die gewölbte Brust herabfallende Perlenkette; der von einer Perlen Schnur durchzogene Turban, an dem vorn eine Agraffe mit einem Reiherbusch befestigt ist.

Auch Dschehangirs Züge auf der Zeichnung zeigen mit denen seiner sonstigen Porträte (Abb. 2) die größte Ähnlichkeit und lassen keinen Zweifel darüber, daß nur er mit dem links sitzenden Manne gemeint sein kann. Der Turban und die doppelte Perlenschnur sind die ihm eigentümlichen, ebenso wie der Ohrring, den er im Gegensatz zu seinem Vater trägt, und endlich die auffallend lang herabfallenden Gürtelenden. Auch das sei noch erwähnt, daß Akbar und sein Sohn sich nicht selten auf demselben Bilde haben darstellen lassen (Abb. 5).

¹⁾ Graf F. A. von Noer, Kaiser Akbar. Leiden 1885, II, S. 327.

Es wird sich bei der Vorlage Rembrandts um eine Miniatur aus dem Beginn des XVII. Jahrhunderts, aus den letzten Jahren der Regierungszeit Akbars handeln, wo ersterer (geb. 1542) das sechste, letzterer (geb. 1569) das dritte Jahrzehnt überschritten hatte. Die liebevolle Zuneigung des kaiserlichen Vaters zu seinem Sohne ist bekannt; bekannt sind auch die literarischen Neigungen des Herrschers, der, selbst zwar des Lesens und Schreibens unkundig, eine bedeutende Bibliothek besaß und in ihren



Abb. 5. Kaiser Akbar und sein Sohn Dschehangir
Indisch-islamische Miniatur
Im Kgl. Museum für Völkerkunde zu Berlin

Schätzen nach Sonnenuntergang Erholung von den Mühen des Tages suchte. »Da wurden die Verse von Schriftstellern und Dichtern der Neuzeit und persische Übersetzungen älterer Werke verlesen«, berichtet ein Chronist, und ein anderer erzählt: »Erfahrene Männer bringen die Bücher täglich und lesen sie Sr. Majestät vor, welcher jedes Buch von Anfang bis zu Ende anhört«¹⁾. An diesen literarischen Unterhaltungen wird auch Prinz Selim, der selbst schriftstellerisch tätig war und ein Memoirenwerk

¹⁾ Gr. Noer, a. a. O. II, S. 321, 325. — Vgl. über die literarischen Neigungen des Kaisers auch Richard Garbe, Kaiser Akbar von Indien. Leipzig 1909.

verfaßt hat, als Vorleser teilgenommen haben. Dies der Vorwurf der Miniatur, die Rembrandt vorgelegen und die er kopiert hat.

So reiht sich unsre Zeichnung auch inhaltlich in die uns bisher bekannten derselben Gattung gut ein; denn wir kennen schon ein Blatt, das Dschehangir wiedergibt, aber diesmal nicht als Prinzen, sondern als Herrscher, der auf dem Thron sitzend, eine Audienz erteilt (H d G Nr. 930; abgebildet Lpmn H d G Nr. 44 und Kl. II, Nr. 58)¹⁾. Letzteres Blatt muß also nach dem Jahre 1605 entstanden und mithin das Album, in dessen Besitz der Künstler war, erst nach diesem Jahre zusammengestellt worden sein. Derartige Albums mit indischen Miniaturen scheinen im Amsterdamer Kunsthandel des XVII. Jahrhunderts nicht selten vorgekommen und verhältnismäßig hoch bezahlt worden zu sein; denn der Große Kurfürst von Brandenburg ließ ein solches Album dort im Jahre 1676 für 200 Taler ankaufen²⁾.

Für Rembrandt, der nach den bekannten Versen des Andries Pels³⁾ auf allen Märkten und Brücken der Stadt ausländische Waffen und Kuriositäten zusammenkaufte und »sich zum Vorteil nahm, was aus den vier Weltteilen zu ihm kam«, ist das indische Album gewiß einer seiner kostbarsten Funde gewesen. Hier trat ihm der Orient und seine Bewohner, der Schauplatz der biblischen Geschichte, in der sich seine künstlerische Phantasie bewegte, leibhaftig vor Augen. Der mit der Auktion bevorstehende Verlust der Miniaturen hat ihn dann, wie wir ausführten, veranlaßt, sie in schnell hingeworfenen Skizzen festzuhalten. Auf eine genaue Wiedergabe kam es ihm bei diesen 25 Blättern, die er zu einem kleinen Bande vereinigte, nicht an. Und so bringen diese Skizzen die Meisterschaft der Zeichnung, die erstaunliche Konzentration, die Gabe, das Charakteristische unter Weglassung des Unwichtigen zu sagen, in ganz besonderem Maße zum Ausdruck. Nur bei einem Künstler wie Rembrandt ist es möglich, aus dem wenigen, was die behandelte Zeichnung veranschaulicht, die Vorlage nicht nur in ihrer Gesamtkomposition, sondern auch die dargestellten Persönlichkeiten genau zu erkennen und zu identifizieren.

Hoffen wir, daß die elf Blätter, die von dem »book of Indian Drawings by Rembrandt« der beiden Jonathan Richardsons zur Zeit fehlen, sämtlich noch zum Vorschein kommen werden.

¹⁾ Diese im British Museum befindliche Zeichnung hatte ich in dem oben erwähnten Aufsatz im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen (Abb. 6) als »Kaiser Akbar auf dem Thron« bezeichnet, verführt durch die Ähnlichkeit, die unzweifelhaft bei dem Dargestellten mit den bekannten Porträten dieses Kaisers, seines Vaters, vorhanden ist. Herr G. P. Ruffaer hat in einem in den »Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde von Ned.-Indie, Deel LIX, 1906« veröffentlichten Aufsatz über das Sultansiegel von Atjeh überzeugend darauf hingewiesen, daß es sich bei der Vorlage zu dieser Rembrandt-Zeichnung nicht um Kaiser Akbar, sondern um seinen Sohn und Nachfolger Kaiser Dschehangir handelt. Ich gebe gern zu, daß die Ähnlichkeit mit den Porträten von Dschehangir eine größere ist, als mit denen von Akbar, wenn ich auch meinen Irrtum für weniger bedeutungsvoll zu halten geneigt bin als Herr G. P. Ruffaer.

²⁾ Dieses Album, auf das mich Herr Professor Oskar Mann aufmerksam zu machen die Güte hatte, befindet sich in der Königlichen Bibliothek zu Berlin (Libri picturati A 11) und enthält indische Miniaturen, auch Porträtfiguren, von geringer Qualität. Es trägt die handschriftliche Notiz: »In diesem Bande sind 57 orientalische Bilder, welche Sr. Churfl. Durchl. in Amsterdam für 200 rthl. hatt kauffen lassen. Anno 1676.«

³⁾ Zitiert bei C. Vosmaer, Rembrandt. La Haye 1877, S. 389; und bei Jan Veth, Rembrandts Leben und Kunst. Leipzig 1908.

ARNOLFO DI CAMBIOS SKULPTUREN AM FLORENTINER DOM

VON FRIDA SCHOTTMÜLLER

Italien ist nicht so reich wie Frankreich oder Deutschland an gotischen Prachtfassaden mit reicher Dekoration. Nicht eine von wirklicher Bedeutung ist in Florenz: sie stammen aus späterer Zeit wie die von S. Maria Novella und S. Croce, oder sie sind, im Trecento erbaut — wie S. Trinità¹⁾ oder der Dom —, dem gewandelten Geschmack der Spätrenaissance zum Opfer gefallen. Bis ins Quattrocento hinein war man an der Fassade von S. Maria del Fiore tätig gewesen, aber als Brunelleschis Kuppel emporwuchs, erlahmte das Interesse für die reiche, vielgliederte Front; schon Lorenzo Magnifico schrieb eine Konkurrenz für ihren Neubau aus. Denn kaum hatte die Renaissance die Gotik überwunden, empfand man sie als lästige Invasion, wogegen die antiken Formen, die man jetzt wieder wählte, die Zeugen einstiger Größe bedeuteten.

Ebensowenig wie die Projekte Lorenzo Medicis²⁾ sind die der Großherzöge von Toskana im XVI. und XVII. Jahrhundert ausgeführt; doch ward der reiche gotisierende Schmuck 1587/88 unter Francesco Medici heruntergerissen und die rohe Mauer anlässlich fürstlicher Hochzeitsfeste, so 1589, 1661, 1688, mit Gelegenheitsdekorationen von barocker Größe bedeckt. Ihre Reste wurden erst entfernt, als man daranging, nach de' Fabris' Plänen die heutige Fassade (1867—1887) zu errichten, und man benutzte die Gelegenheit, die alte Mauer des Duecento und Trecento auf Bauart und Dekorationsreste zu untersuchen.

In dieselben Jahre etwa fällt auch die erste systematische Publikation von Dommurkunden durch Cesare Guasti³⁾; Giovanni Poggi⁴⁾ hat sie nach langer Pause jüngst weitergeführt. Beide ziehen auch alte Berichte und Abbildungen in ihre zusammenfassende Interpretation hinein. Ja, Poggi geht noch weiter: er hat die heute in Museen und Privatbesitz verstreuten Skulpturfragmente der alten Domfassade abgebildet, und für die allermeisten gelang es ihm, den einstigen Standort und die Entstehungszeit festzulegen. Es sind das in erster Linie die Nischenfiguren der eigentlichen Wand, dann Statuetten in den Wandungen des Hauptportals. — Seiner Lünette entstammt die große Madonnenstatue, die heute im Dommuseum ist (Abb. 5). Über die Seitenportale

¹⁾ Abbildung bei Supino: *Gli Albori dell' Arte Fiorentina* S. 134 und C. Ricci: *Cento Vedute di Firenze Antica* Taf. LX.

²⁾ Vielleicht ist eines derselben in der Fassadenansicht auf dem großen Holzschnitt der Stadt Florenz im Berliner Kupferstichkabinett wiederzuerkennen.

³⁾ *Santa Maria del Fiore: La Costruzione della Chiesa e del Campanile 1887* und von demselben *La Cupola di Santa Maria del Fiore 1857*.

⁴⁾ *Il Duomo di Firenze. Parti I—X.* 2. Band der italienischen Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz.

bringt Poggi¹⁾ einzig Rondinellis wichtigen Bericht, den Ricca und nach ihm Cavallucci publizierten:

»Sopra la detta porta (principale) veniva una vaga e bella cappelletta nella quale era un' imagine di Nostra Donna di marmo a sedere con Cristo piccolo, che con bella grazia le sedeva sopra un ginocchio, et ella aveva gli occhi lucenti, che parevano veri, perchè erano di vetro, ed era messa in mezzo da una statua di s. Zanobi e da un' altra di s. Reparata, e due bellissimoi Angioli aprivano un padiglione, che di panno appariva, se bene era di marmo. Sopra la porta, che è allato alla principale dalla sinistra mano all' entrare di verso alla via dei Martelli in altra cappella era scolpita la *Natività di Nostro Signore* con molte figure di pastori e d' animali. Sopra all' altra porta che è



Abb. 1. Arnolfo di Cambio
Marmorfragment vom Florentiner Dom
Florenz, Privatbesitz

di verso al Campanile era con molto statue rappresentato il *transito di Maria*, la quale si vedeva morta giacere e Cristo, che l' anima di lei strettamente teneva in braccio, e tutti gli apostoli che circondavano il corpo morto.«

Und wirklich erkennt man auf Poccettis Fresko in S. Marco²⁾ und auf der alten Zeichnung im Dommuseum³⁾ (Abb. 2) ganz deutlich über den Seitenportalen die gotische Cappelletta, die mit den Grabmonumenten des frühen Trecento nahe Verwandtschaft hat, ja, mehr als das: so flüchtig die Zeichnung in allen Teilen ist, die Hauptfiguren der drei Giebel, die Madonna⁴⁾ über der Mittelpforte, die ruhende Wöchnerin, dahinter das liegende Kind mit Ochs und Esel im linken Giebel, die Sterbende von Trauernden umgeben auf der rechten Seite sind vollkommen erkennbar. Besonders die Madonna der

¹⁾ A. a. O. S. XXVIII u. LXI. Eine Beziehung des Tierreliefs im Bargello u. einer Urkunde von 1395 auf die linke Lünette wird sich nach dem hier folgenden nicht aufrechterhalten lassen.

²⁾ S. Antonino nimmt Besitz von der Florentinischen Kathedrale. Alinari 4265.

³⁾ Alinari 2587.

⁴⁾ Merkwürdigerweise scheint sie in der Zeichnung und Gian Bolognas Relief in S. Marco (vgl. Poggi S. XXIV) stehend dargestellt zu sein.

Geburt »nach via Martelli« hin, da ihre Cappelletta dem Beschauer zunächst am wenigsten verkürzt. Sie erlaubt uns die Originale, d. h. die Hauptfiguren der seitlichen Lünetten, wiederzuerkennen. Denn sie sind längst bekannt, doch niemals in diesen Zusammenhang gebracht¹⁾. Die Wöchnerin befindet sich noch heute in florentinischem Privatbesitz (Abb. 1), die Verstorbene und drei sie Betauernde im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Lichtdrucktafel).

Swarzenski²⁾ war es, der zuerst auf diese wichtigen Stücke aufmerksam gemacht. Als seine Arbeit erschien, war die Gruppe des rechten Giebels freilich längst in den Pariser Kunsthandel und von dort nach Berlin gelangt. In Florenz aber sind noch

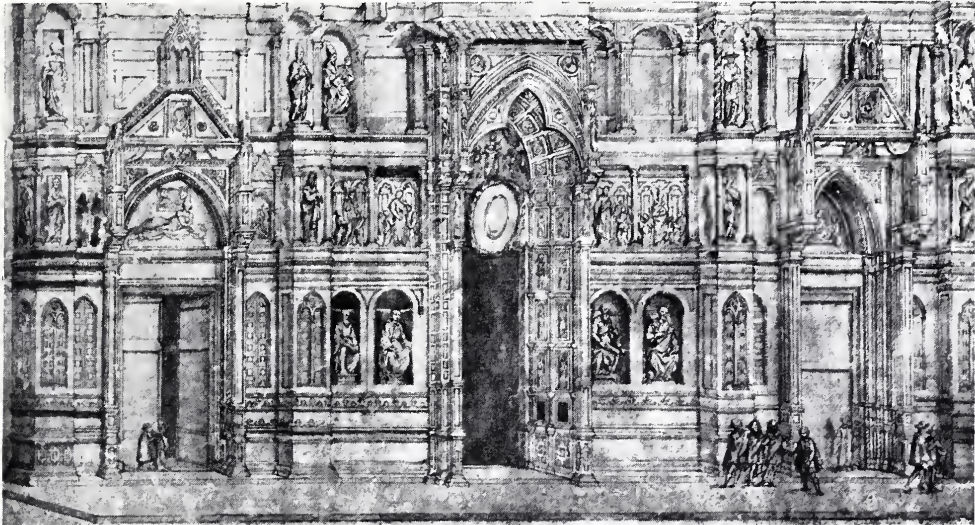


Abb. 2. Zeichnung nach der alten Fassade des Florentiner Doms
Florenz, Museo dell' Opera

außer der Wöchnerin zwei Engelpaare, die zum Schmuck der Prunkgiebel gehörten³⁾. Zunächst zwei stehende in faltenreichen Mänteln, mit großen gesenkten Flügeln; sie lehnen sich an Bogenfragmente an (Abb. 3). Ohne weiteres sind sie auf der Zeichnung der Domopera erkennbar: sie füllen die Zwickel über der Lünette aus. Unsicherer ist die einstige Bestimmung der beiden fliegenden, im flatternden Gewand, die einen Vorhang zurückgeschlagen (Abb. 4). Wäre das Blattkyma, vor dem sie schweben, nicht auf gotischer Kurve, sondern wagerecht, würde man sie hypothetisch in den Querbalken zwischen Lünette und Giebelfeld verweisen, auf dem in den Ecken zurückgeschlagene Vorhänge, in der Mitte der Adler auf Wolleballen, das Wahrzeichen der Arte della Lana, angedeutet sind. Diese mächtigste Zunft hatte ja, wie bei S. Croce, die besondere Auf-

¹⁾ Außer in kurzer hypothetischer Form bei K. Rathe (Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz S. 26/27). Ich erfuhr von dieser Ende September erscheinenden Arbeit erst nach der Drucklegung dieser Zeilen, aber habe dann ihre abgeschlossenen Korrekturfahnen einsehen dürfen.

²⁾ Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XV S. 99ff.

³⁾ Die Photos der nicht in Berlin befindlichen Stücke verdanke ich Herrn Dr. Swarzenski.

sicht über den Bau ¹⁾. (Oder sollte hier ein Fehler der Zeichnung vorliegen: am ersten südlichen Seitenportal ist der Querbalken leicht gebogen.) Im andern Fall müßten die zwei geflügelten Kinder die Vorhänge über dem Mittelportal geöffnet haben, wie Gian Bologna das in seinem Relief ²⁾ angedeutet, und wie es ähnlich am Orvietaner Dom vorkommt.

Und doch sind diese Engel, die ohne Zweifel zu den größeren Lünettenreliefs gehörten, besonders gute Zeugen für ihre Herkunft vom Florentiner Dom. Das Blattkyma an ihrer Innenseite kehrt an den kosmatesken Fragmenten ³⁾ wieder, die von der alten Domfassade stammen und mit Arnolfo di Cambios Tätigkeit für diese in nächste Beziehung gebracht sind. Schon Swarzenski hat diese Übereinstimmung betont, freilich nur einen Schulzusammenhang, keinen ganz unmittelbaren örtlichen, wie es hier geschieht, daraus gefolgert. Ebenso hat er schon die ikonographischen Zusammenhänge mit der Natività und Mariä Tod auf den Kanzelreliefs dieser Generation gesehen, freilich unsere Skulpturen doch »wahrscheinlicher zu einem Grabmal zugehörig« genannt; und sehr entschieden hat Burger dann diese Hypothese verteidigt ⁴⁾.

Swarzenskis Bedenken der zu guten Erhaltung wird durch den Nachweis der breiten Cappelletta überwunden und durch den Vergleich mit der intakten Madonnenstatue im Dommuseum (Abb. 5); auch sind ja kleinere Teile, die im besondern vom Regen getroffen wurden, sehr beschädigt: die beiden Hände der Verstorbenen, die Rechte der Wöchnerin, die Doppelbüste der trauernden Apostel, die Locken des knienden Jünglings wie ein paar Faltengrate der fliegenden Engel. Auch die Farbspuren ⁵⁾ sind sehr gering, aber alles andere noch heute von überraschender Schönheit. Nicht nur der große Wurf der Komposition und der starke Ausdruck, auch Einzelheiten, wie die gut erhaltenen (rechten) Hände der Wöchnerin und des Jünglings, sein »myronischer« Typus, die feine Gewandbehandlung, die durch den Mantel hindurch die Füße der Liegenden erkennen läßt — ein Motiv, das an französische Gotik und Naumburg erinnert —, und endlich die interessante Augenzeichnung der Wöchnerin: Pupille und Glanzlicht sind hier durch leichte Vertiefungen charakterisiert.

Skulpturen von solcher Qualität waren ein würdiger Schmuck des Florentiner Doms. Daß sie sich auch nach Zeit- und Künstlerstil der komplizierten Baugeschichte einfügen lassen, sei in dem folgenden kurz dargelegt.

Die offizielle Grundsteinlegung zu einer neuen Kathedrale fand 1296 am 8. September statt. Doch dieser Termin bedeutet nicht den Baubeginn ⁶⁾. Schon drei Jahre früher hatte das florentinische Volksparlament die Wiederherstellung der S. Reparata beschlossen und immer größere Summen dafür ausgesetzt. Denn bald nach dem Beginn der Arbeit erkannte man den gänzlichen Verfall der ehrwürdigen Kirche, der mit einer Reparatio und Renovatio nicht mehr zu helfen war, und beschloß und begann schon vor der feierlichen Grundsteinlegung am Tag von Mariä Geburt den neuen

¹⁾ Davidsohn: Forschungen zur Geschichte von Florenz, 4. Teil S. 488 und Guasti a. a. O. S. 29; vgl. auch Nr. 49 im Museo dell' Opera.

²⁾ Poggi, a. a. O. S. XXIV.

³⁾ L. del Moro: La Facciata di S. Maria del Fiore. Fig. 8 und 10.

⁴⁾ Das Florentiner Grabmal 22, 23. Warum er bei den Marienstatuen von dem Verstorbenen spricht, ist mir vollkommen unverständlich.

⁵⁾ Kreidegrund an vielen Stellen; blaue Farbe an Mariä Mantel.

⁶⁾ Davidsohn, a. a. O. S. 457/58; vgl. ferner die Darstellungen bei Guasti, Cavalucci, Supino und Freys Monographie des Arnolfo di Cambio in Thieme und Beckers Künstlerlexikon, Bd. II.



ARNOLFO DI CAMBIO

DER TOD DER MARIA, MARMORFRAGMENTE VON DER FLORENTINER DOMFASSADE

IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

Bau. Entwurf und Bauleitung waren Arnolfo di Cambio übertragen; und schon vier Jahre später ward er »ex magnifico et visibile principio dicti operis« von der Steuerabgabe befreit. Am 8. März 1302 ist er gestorben.

Die nächste Epoche des Dombaues war weniger glücklich. Die langen politischen Wirren, die einen Dante aus Florenz vertrieben, brachten ihn nach Arnolfos Tod beinahe zum Stillstand. Erst als die Stadt um 1331 »in assai tranquillo e buono stato« war, widmete man ihm wieder mehr Gedanken und mehr Geld. Drei Jahre später ward unter Giotto der neue Campanile in Angriff genommen, und er wie sein Nachfolger Andrea Pisano förderten diesen zumeist. Dann trat um 1350 der eigentliche Dombau wieder in den Vordergrund. Seine Fassade hatte damals etwa die Höhe der jetzigen Seitenschiffe, die Seitenfronten waren bis zu den ersten Türen und einige Pfeiler des Mittelschiffs gebaut. Man hatte die Außenwände wahrscheinlich mehr gefördert als die Stützen im Innern, weil man die alte, kleinere Kirche, die hinter der neuen Fassade und den ersten Stützen lag, möglichst lange stehen lassen wollte. Ihre letzten Teile sind erst 1375 abgerissen¹⁾.

Zwei Menschenalter waren vergangen, seit der Grundstein gelegt und städtischer Ehrgeiz wie bauliches Können sehr gewachsen. Francesco Talentis Pläne, die seit 1355 entstanden und von Kommissionen von Fall zu Fall entschieden wurden, bedeuteten keine Vollendung von Arnolfos Entwurf, vielmehr eine entschiedene Erweiterung. Die Pfeiler wurden seit 1357 auseinandergerückt, und kühnere Bogen sollten sie verbinden; eine Verstärkung der Fassadenmauer wurde hierdurch nötig; man legte sie der älteren, schon inkrustierten Mauer vor. Poccettis Fresko und die erwähnte Zeichnung im Dommuseum beziehen sich somit nicht auf die älteste Anlage der heutigen Kathedrale, vielmehr auf die Dekoration von Talentis Fassade, die etwa zwischen 1360 und 1420 entstanden ist. Ihr Schmuck sind mosaizierte Felder und Nischen, die rundbogig abgeschlossen oder von rechteckiger Form mit Einzelstatuen oder Gruppen gefüllt gewesen²⁾; Architekturmotive, die auch an dem oberen Teil der Domfassaden von Siena und Orvieto anzutreffen sind. Nur das oberste, dritte Geschoß hat Renaissancecharakter.

Arnolfos Fassade, d. h. die nach seinen Plänen erbaute, hat anders, viel schlichter, ausgesehen. Wir lernen sie aus einem Fresko im Bigallo kennen, jener Ansicht der



Abb. 3. Engel, Marmorfragment
Florenz, Privatbesitz

¹⁾ Guasti, a. a. O. S. CIII.

²⁾ Die Hauptteilungen sind an der Fassadenwand nach dem Abbruch der barocken Dekoration unter de Fabris sichtbar geworden; ein Beweis für die Richtigkeit der Zeichnung. Abb. bei L. del Moro, a. a. O. S. 15 und im Museo Storico-Topografico Cornice 356 Nr. 48.

Stadt Florenz von 1352 zu Füßen der Misericordia¹⁾). Denn neben der verzeichneten, doch sachlich richtigen Wiedergabe des Baptisteriums ist hier der Campanile so gegeben, wie er um die Jahrhundertmitte (bei Andrea Pisanos Tod) ausgesehen. Wir dürfen aus solcher Tatsache folgern, daß auch die hier gemalte Domfassade ihrem damaligen Zustand — vor Simone Talentis Umbau — entspricht.

Sie ist nicht so hoch wie die später ausgeführte und im oberen Teil mit stehenden Marmorfeldern, weiter unten durch horizontale Streifen von Verde di Prato und weißem Marmor inkrustiert, wie es an gotischen Kirchen, z. B. in Pistoia und Prato häufig vorkommt. Die Flächenfüllung zu unterst ist nicht erkennbar, auch nicht ganz deut-



Abb. 4. Engel, Marmorfragment
Florenz, Privatbesitz

lich die Form der drei Portale; es scheint aber, daß die beiden seitlichen bereits den hohen Giebel (= cappelletta) besitzen. Das viel höhere in der Mitte ist trotz späterer Zahlungen unvollendet geblieben; es hat noch bei Poccetti das provisorische Schutzdach.

Hat Francesco Talenti Verstärkungsmauer die alten Portale geschont, gehören ihre Lünetten und die Giebel der zwei Seitenportale der ersten Bauepoche bis 1357 an? Wir dürfen das bejahen aus Gründen der Stilkritik und gestützt auf Funde an der Fassade selbst. De Fabris hat nämlich an ihren unteren Teilen die alte Mauer Arnolfos und die von Talenti davorgelegte unterschieden, während die Mauer weiter oben in eins gebaut ist. Aus bautechnischen Gründen konnte er Talenti Verstärkungen von 1358 nur an sehr wenigen Stellen lösen, trotzdem gelang es dem Erbauer der modernen Fassade, Schmuckteile aus der Zeit seines ältesten Vorgängers aufzufinden. An der Südseite zunächst dem Campanile fand er eine rautenmustrige Streifendekoration aus

¹⁾ Supino, a. a. O. S. 164 und Ricci, a. a. O. Taf. IX. Die Inschrift ist falsch in 1342 restauriert.

weißem und grünem Stein auf der eigentlichen Wand mit rundbogigem Abschluß nach oben¹⁾ und einer grünen Säule an der Ecke, d. h. nicht an der heutigen Ecke der Fassade, vielmehr tiefer, an der von Arnolfos Mauer, und in gleicher Höhe fand man Verde di Prato in der linken Portallünette eine dreigeteilte reiche Dekoration mit Kosmatenmosaiken auf Corallino über dem Hauptportal²⁾, dazu Kosmatenarbeit, umrahmt von plastischem Ornament am Architrav und derbmodellerte Türpfostenfragmente mit lesbischem Kyma und langen, akanthusähnlichen Blättern³⁾.

Da alle diese Inkrustationen sich in der gleichen Mauertiefe vorgefunden, zweifelt de Fabris nicht, daß sie alle dem Bau Arnolfos zugehörten. Auch ihr Stil erinnert ja an römische Tabernakel von etwa 1300, und das plastische Ornament im Giebelfeld (s. die Zeichnung) wie seine eigne Form und die bekrönende Fialennische lassen über die Entstehungszeit um 1300 keinen Zweifel; sie kommen auch am Pisaner Kamposanto, am Florentinischen Baptisterium⁴⁾, an Arnolfos römischen Tabernakeln und dem Grab von Benedikt XI. in Perugia vor, und dieses kopiert ja den ursprünglichen Aufbau vom Monument des Kardinal de Braye.

Und ebenso wird die Skulpturenverteilung in den Lünetten dem Dekorationsprinzip der Kosmaten entsprochen haben. Wie die plastische Rosette im Giebelfeld, standen auch die figürlichen Reliefs vor mosaiziertem Grund. Sie sind wie jene füreinander erfunden und ohne Zweifel zu etwa gleicher Zeit gearbeitet⁵⁾. Das geht schon aus der Dekoration des Hauptportals ganz zweifellos hervor; seine Rückwand ahmt in der Mitte die Lehne eines prachtvollen Throns nach, und vor ihr war die Madonnenstatue des Dommuseums aufgestellt, ganz ähnlich wie die Mutter Gottes am Grabmal des Kardinal de Braye.

Für die Lünetten der Seitenportale wird man zunächst an die entsprechenden Kanzelreliefs zu denken haben und an Arnolfo di Cambios Erzählungsweise am Tabernakel von S. Paolo. Er ist hier mehr andeutend als von epischer Breite; und gleiches wird in Florenz der Fall gewesen sein⁶⁾.

So sind die trauernden Apostel in Berlin, die zu Mariä Tod gehörten, von kleinerer Proportion als die Hauptgruppe und nicht Fragment, vielmehr von Anfang an als Reliefbüste gearbeitet gewesen. (Sie sind auf der Tafel im richtigen Größenverhältnis reproduziert.) Wahrscheinlich waren nur Maria und die sie Betauernden ihr zu Häupten und zu Füßen in ganzer Figur gebildet, die andern Apostel aber und Christus mit der Seele der Mutter in den Armen ragten als Brustbilder über eine niedrige mosaizierte Mauer, die den Hintergrund für die Hauptgruppe schuf; vielleicht war auch der Sarkophag mit kosmatesker Dekoration geschmückt, ähnlich dem Architrav im Dommuseum. Verwandte Motive in den einzelnen Figuren wird man am ehesten in Fra Guglielmos Tod Mariä der Pistoieser Kanzel suchen dürfen, wenn schon die Lünettenkomposition als Ganzes wohl strenger und monumentaler gewesen ist.

¹⁾ Abbildung Fig. 7 bei del Moro, a. a. O., Bericht bei Cavalucci: S. Maria del Fiore App. 5—9.

²⁾ Museo dell' Opera Nr. 58. — Abbildung Fig. 8 bei del Moro, a. a. O.

³⁾ Museo dell' Opera Nr. 58, 32, 33. — Abbildung Fig. 9, 10 u. 11 bei del Moro.

⁴⁾ Vgl. die alten Ansichten vor 1500, so Supino, a. a. O. S. 9.

⁵⁾ M. Reymond, *Arte* 1905, S. 178, tritt für das Gegenteil ein; auch Poggi, a. a. O. S. XXXII, neigt dazu, obwohl er selbst nur zweifelnd Urkunden von 1395, Zahlungen an Niccolò d' Arezzo, auf die Madonna des Mittelportals bezieht. Dem widerspricht ihr Stil auf das entschiedenste. Venturi weist sie (*Storia dell' Arte* IV, S. 147—150) dem Umkreis Arnolfos zu.

⁶⁾ Im Gegensatz zu Niccolò Pisanos Kreuzabnahme am Dom von Lucca.



Abb. 5. Madonnenstatue
vom Hauptportal des Florentiner Doms
Florenz, Museo dell' Opera

Für die Natività bieten sich die Reliefs der Sieneser Kanzel (Abb. 6) und die Johannesgeburt der Bronzetür zu nahem Vergleich an¹⁾. Bei dieser ist die Komposition gelöst und die Madonna gelagert wie über dem linken Domportal — man darf an eine Entlehnung Andreas denken. Im einzelnen aber, in Falten und Bewegungsmotiven, steht die ruhende Mutter vom Florentiner Dom der Sieneserin besonders nahe. Die herabfallenden Falten ihres Lagers, die auf den Schilderungen der Geburt im Duecento und Trecento niemals fehlen und mit dem Lager wohl aus einem Stück gewesen, sind auf der Zeichnung deutlich erkennbar. Ebenso das dunkle mosaizierte (?) Feld weiter oben, vor welchem das Kind samt Ochs und Esel sichtbar wird. De Fabris hat es beim Neubau der Kirche aufgedeckt²⁾. Seitlich oder vorn waren Hirten mit ihrem Vieh, vielleicht auch das Bad des Kindes dargestellt.

Dem Dekorationsstil vom Anfang des Trecento entspricht der Stil der Marmorskulpturen, die Swarzenski nach meinem Dafürhalten sehr richtig in die Mitte zwischen die Kanzeln des Niccolò Pisano (1260 und 1266) und Andreas Bronzetür (1330) datiert, d. h. in die Jahre, als Arnolfo di Cambio den Neubau des Doms begann. Eine frühere Entstehung ist der formalen und psychologischen Verfeinerung Niccolòs gegenüber nicht zu verfechten; eine viel spätere auch nicht, da seit 1310, dem Verkündigungsrelief am Dom (beim Campanile), die mehr gotische Art eines Giovanni Pisano und eines Tino da Camaino Florenz

erobert hat. Dringliche Gesten, ziselierende Haarbehandlung, runde Falten und die naturalistisch ausgefrante Kante treten an Stelle der geometrisch geschmückten Säume, der eckigen Falten, der mehr plastischen Haardarstellung und der ausgeglichenen Bewegung, wie sie in derberer Art dem Niccolò Pisano, in harmonischer Schönheit unsern Skulpturen eigen ist. Für ihre Datierung um 1300 spricht endlich auch ein äußerer Umstand; wenige Jahre nach Arnolfos Tod — spätestens 1310 — blieb der Dombau für mehrere Dezennien beinahe liegen.

Nach alledem liegt es am nächsten, die Lünettenskulpturen der Florentiner Dombassade, zum mindesten ihren Entwurf, Arnolfo di Cambio zuzuschreiben, dem Dombaumeister, der auch Plastiker³⁾ gewesen, ein Schüler und Genosse Niccolò Pisanos,

¹⁾ Vgl. hierüber Swarzenski, a. a. O. S. 100.

²⁾ Vgl. die Abbildungen bei del Moro S. 15.

³⁾ Frey, a. a. O. und Loggia de' Lanzi S. 82 ff. sieht in dem Bildhauer und Architekten Arnolfo zwei verschiedene Künstler. Die hier nachgewiesenen Lünettenskulpturen des Doms

der befruchtet war von römischer Kunst. Venturi hat das, ohne den hier dargelegten Zusammenhang mit dem Florentiner Dom zu kennen, schon getan¹⁾; Swarzenski hingegen nimmt eher eine von Arnolfo beeinflusste florentinische Werkstatt an: »Wäre er (A.) als Bildhauer so groß wie als Architekt! Aber wer seine Skulpturen in Rom und Orvieto kennt, wird diesen Gedanken abweisen.« Und ohne Frage, die Florentiner Skulpturen sind besser als der Durchschnitt von Arnolfos gesicherten Plastiken in Orvieto und Rom; doch diese sind nicht alle von gleicher Qualität, und von den besten aus lassen sich Verbindungsfäden mit Florenz entdecken, besonders mit den Fragmenten der Presepe von S. Maria Maggiore, die erst nach Swarzenskis Publikation von Venturi ans Licht gezogen ist²⁾.

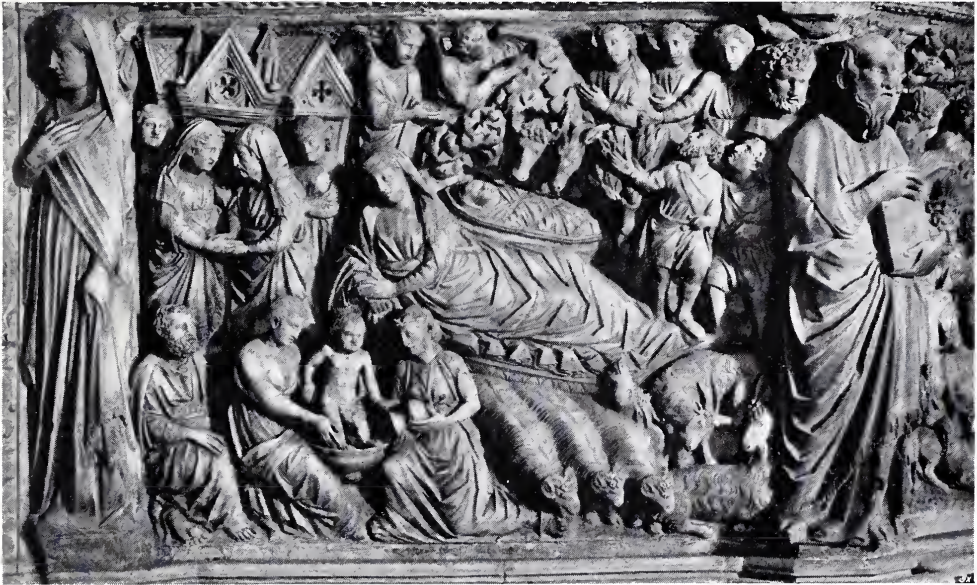


Abb. 6. Christi Geburt, Marmorrelief
der Kanzel von Niccolò und Giovanni Pisano und Arnolfo di Cambio
im Sieneser Dom

Beim Tabernakel von S. Paolo (1285, Abb. 7) nennt Arnolfo den Arbeitsgenossen Pietro. Hat jener, den Hermanin ohne zwingende Gründe mit Pietro Cavallini identifiziert hat³⁾, die Mosaiken ausgeführt, oder dürfen wir ihm die schlechteren, Arnolfo den Entwurf und die besseren Skulpturen des Aufbaues zuerkennen? Sie befinden sich an der der Apsis zugewandten Seite. Die fliegenden Engel, die an den vier Giebeln wiederkehren, sind hier besonders reizvoll und interessant in der Bewegung; die Zwickelfiguren David und Salomo gute Kompositionen sowie von feiner Durchbildung und endlich die Statuetten über den Säulen, S. Benedetto (?) und S. Barnaba, sind in Köpfen

wie die Plastiken gleichen Stils in S. Trinità und S. Maria Maggiore, die beide Frey dem Architekten A. zuweist, können neben Poggis Ausführungen, *Rivista d'Arte* 1905, S. 187 ff., als Widerlegung dieser merkwürdigen Hypothese gelten. Vgl. auch Swarzenski a. a. O.

¹⁾ *L'Arte* 1907, S. 311.

²⁾ *L'Arte* 1905, S. 107–112.

³⁾ Galleria Nazionale V.

und Haltung von treffender Charakteristik. Bei dem erstgenannten überrascht auch die Stoffbehandlung: die Hand, vom langen Ärmel bedeckt, wird durch den feinen Stoff hindurch erkennbar, ein Motiv, das in beiden Marienstatuen bei den Füßen wiederkehrt. Die Paulusstatuette ist schwächer in der Durchbildung der Formen, aber den trauernden Aposteln von der Grablegung im Typ nicht unähnlich.

Am Tabernakel von S. Cecilia in Trastevere (1293) waren Gesellenhände noch sehr viel mehr beteiligt als in S. Paolo fuori; hier gehört unter den plastischen Details die Jünglingsstatuette über der rechten vorderen Säule wohl zum künstlerisch Wertvollsten. Bei der Presepe endlich, die Arnolfo für Papst Honorius IV. (1285—1287) in S. Maria Maggiore errichtet hat, stellen die hockenden Zwickelfiguren und der kniende König die anderen Fragmente in den Schatten, und von ihnen zum knienden Jüngling, der Mariä Füße umfaßt, ist nur ein Schritt. Beim Joseph aber finden wir dieselbe Betonung von Pupille und Glanzlicht in den Augen wie bei der ruhenden Mutter vom linken Dompportal.

Das Grabmal von Orvieto, das nach Justi erst Ende der achtziger oder gar in den neunziger Jahren entstanden¹⁾ — der Kardinal und frühere Bischof von Rheims, Guillaume de Braye, war 1282 gestorben —, besaß ursprünglich aller Wahrscheinlichkeit nach denselben Aufbau wie das Monument von Benedikt XI. in S. Domenico zu Perugia. Die Madonna, die Heiligen und der kniende Stifter sind ganz für die heute fehlende Fialennische komponiert, sie waren für den schattigen Platz bestimmt, nicht allzu fein durchgebildet, vielmehr eher kräftig akzentuiert; der liegende Tote aber, und mehr noch die zwei den Vorhang öffnenden Chorknaben, die dem Beschauer zunächst im hellsten Lichte stehen, gehören zum Besten in Arnolfos Œuvre.

Wie reizvoll und momentan ist die Bewegung, wie fein die Modellierung der Gewänder, die den Rhythmus der Statuen mitschwingend betonen, statt den Bewegungsausdruck zu verhüllen.

Der Meister, der solche Werke erdachte und erschuf, kann nach meinem Dafürhalten auch als der Schöpfer der Florentiner Portalskulpturen gelten. Die künstlerische Qualität, das Temperament ist hier und dort das gleiche, dazu sind Stilanalogien verschiedener Art vorhanden: der feinfältige Stoff, der die Glieder — Hand oder Fuß — durchscheinen läßt, die eigentümliche Augenbehandlung, verwandte Bewegungsmotive und ähnliche Typen — diese sogar schon an der Kanzel von Siena (Abb. 6) — und endlich das von der Schulter geglittene Gewand bei den fliegenden Engeln, auf das Swarzenski schon aufmerksam gemacht.

Man mag einwenden, die Zeit zwischen dem offiziellen Baubeginn und Arnolfos Tod — sechs Jahre — sei zu kurz gewesen, als daß man ihm diese Skulpturen zuweisen könne²⁾. Aber wie rasch ist Giotto's Kampanile in den ersten Jahren gewachsen, und zudem ist es sehr wohl möglich, daß der Bauherr den Schmuck der Lünetten entworfen hat und arbeiten ließ, ehe die Fassade zu ihrer Anbringung bereit. Daß diese schon unter Arnolfo ihre marmorne Verkleidung erhalten, geht aus dem Testament des Manni Palermi von 1301 (4. I.)³⁾ hervor. — Eine ganz eigenhändige Ausführung wird man für unsere Skulpturen trotz ihrer Stilzusammenhänge mit andern

¹⁾ Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1903, Heft III.

²⁾ Auf die andern A. zuerkannnten Werke kann hier nicht eingegangen werden. Sehr einleuchtend sind Poggis Ausführungen (Rivista d'Arte 1905, S. 187), daß das Sacello Bonifazius' VIII. schon vor Arnolfos Übersiedlung nach Florenz entstanden, nicht erst um 1300, d. h. während der Bauzeit des Doms; vgl. auch Rathe, a. a. O. S. 20.

³⁾ Davidsohn, a. a. O. S. 459.

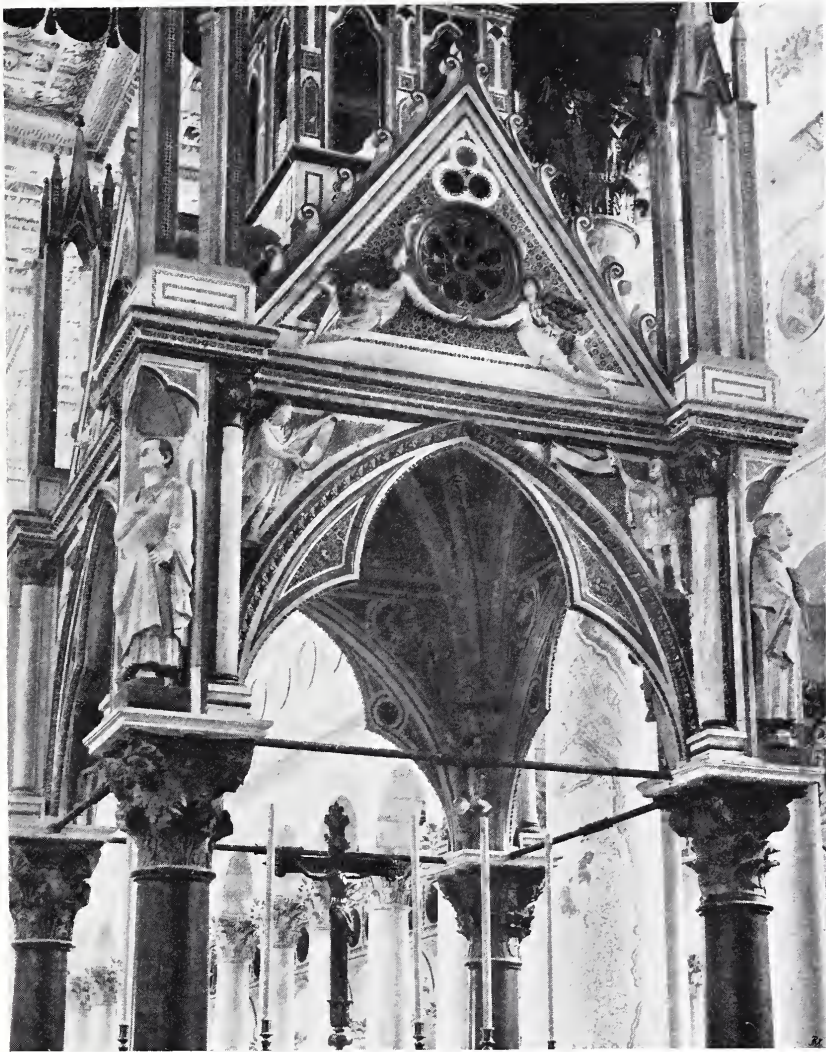


Abb. 7. Arnolfo di Cambio
Tabernakel (obere Hälfte)
in S. Paolo fuori le mura, Rom

Arbeiten Arnolfos nicht annehmen dürfen, wohl aber sicher den Entwurf des Ganzen und wahrscheinlich ein letztes Fertigmachen der Hauptfiguren. Schon Swarzenski betont Qualitätsunterschiede zwischen diesen und den Engeln in den Zwickeln; ferner darf man mit ihm voraussetzen, daß Arnolfos florentinische Gehilfen den römischen im Können sehr überlegen waren.

Als Francesco Talenti seit 1357 die Fassadenmauer des Doms verstärken ließ, verdeckte er Arnolfos Marmorinkrustation der eigentlichen Wand, nicht aber die Lünettenfelder und ihren figürlichen Schmuck. Er blieb vielmehr von den Tagen des ersten Dombaumeisters her bis 1588 sichtbar, und Vasari hatte ihn vor Augen, als er von Arnolfo di Cambio als dem ganz Großen neben Giotto sprach. Und in Wahrheit,

für die Entwicklung der florentinischen Architektur und Plastik ist er epochemachend gewesen. Die Gotik bedeutete ihm weniger eine Bereicherung seines Formenschatzes als vielmehr die Möglichkeit, dem toskanischen Gotteshaus neue, weite Proportionen zu geben. In der Plastik war er kein Neuerer wie sein Jugendgenosse Giovanni Pisano, sondern der eigentliche Fortsetzer der Schule Niccolòs. Wie jener war er Klassizist, d. h. in seinem Schaffen von der Antike unmittelbar befruchtet. Aber sein Geschmack war wählerischer als der des älteren Meisters, und von dessen derben Formen und primitiven Bewegungsmotiven ist er mitunter zu zarter Modellierung und komplizierten, graziösen Stellungen gelangt. Dazu hatte er intensives Interesse für Porträt- und Charakterschilderung und eine entschiedene Vorliebe für die farbige Schmuckweise der Kosmaten. Er war kein Dramatiker und Naturalist im Sinn Giovanni Pisanos. Seine stillere, harmonische Kunst hat vielmehr zu Ende des Duecento dieselbe Mission gehabt wie im Quattrocento ein Luca della Robbia neben dem vorwärtsdrängenden Eroberer des Sichtbaren, Donatello.



DIE WACHSBÜSTE EINER FLORA IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM
ZU BERLIN — EIN WERK DES LEONARDO DA VINCI?

VON WILHELM BODE

Es ist nicht grade eine dankbare Aufgabe, ein unbekanntes und unbeglaubigtes Werk, das man für die Arbeit eines der größten Künstler aller Zeiten hält, als solches bekanntzumachen und in die Literatur einzuführen. Am wenigsten, wenn es sich um einen Meister handelt, von dem uns nur eine ganz kleine Zahl gesicherter Werke erhalten ist, und wenn der Streit über seine gesamte künstlerische Tätigkeit ein so heftiger ist, wie grade bei Leonardo. Vor einigen zwanzig Jahren habe ich schon einmal eine große Altartafel als Werk Leonardos in Anspruch genommen und habe mir dafür von zwei Kollegen jenseits des Kanals sagen lassen müssen, daß ich durch diese Taufe die Berechtigung verloren habe, über eins der zahlreichen Dutzendwerke populärer Kunstmonographien abzuurteilen. Nun, nachdem die Bestimmung der Verkündigung der Uffizien und des Bildnisses der Ginevra de' Benci als Werke Leonardos jetzt fast allgemein angenommen ist, glaube ich auch die Zeit nicht mehr fern, wo das gesamte künstlerische Werk Leonardos, wie jetzt das Giorgiones, der Hyperkritik gegenüber wieder zur Geltung kommen wird. Jedenfalls sollen mich die tadelnden Noten solcher Herren nicht abhalten, meine Überzeugung auch in bezug auf die merkwürdige Büste, die wir hiermit veröffentlichen, voll zum Ausdruck zu bringen. »Die bildende Kunst hat eine sehr feine, deutliche Sprache, wenn man sie zu lesen versteht.«

Die lebensgroße Wachsbüste, die wir hier in verschiedenen Ansichten im Farbendruck und in Autotypen wiedergeben (Abb. 1 u. 2), wurde kürzlich für das Kaiser-Friedrich-Museum aus dem Besitz von Mr. Murray Marks in London erworben. Ihr Pedigree ist kein altes oder glänzendes: Mr. Marks entdeckte sie in einem Laden von King Street, wo sie monatelang ausgestellt war, ohne einen Käufer für eine sehr mäßige Forderung zu finden; in diesen Besitz war sie, wie es scheint, auf Umwegen aus der Versteigerung eines Mr. Walter Long in Southampton gelangt, bei der sie um einen Spottpreis fortgegangen war. Weiter hinauf war die Büste bisher nicht zu verfolgen (vgl. am Schluß).

Mr. Marks glaubte in der Büste, die er namenlos im Handel fand, das Werk Leonardos zu erkennen; das ist auch der Name, der wohl jedem, wenn er vor die Büste tritt oder auch nur die Nachbildungen sieht, sofort in den Sinn kommt: so stark ist in der Formbildung, in Bewegung und Ausdruck, vor allem in dem eigentümlichen Lächeln die Eigenart des Meisters ausgesprochen. Freilich ist damit noch keineswegs erwiesen, daß die Büste ein eigenhändiges Werk Leonardos sein müsse; gibt es doch kaum von den Gemälden eines anderen Künstlers so viele Kopien und Repliken der Schüler und Nachahmer als gerade von Leonardos Werken; ja, die Tätigkeit seiner



Abb. 1. Leonardo da Vinci. Wachsbüste einer Flora. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin



Abb. 2. Leonardo da Vinci. Wachsbüste einer Flora. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin

eigentlichen Schüler geht kaum über die mehr oder weniger freie Ausbeutung der Werke ihres Meisters hinaus. So kennen wir gerade von der Halbfigur einer Flora drei verschiedene Variationen, die zweifellos auf Vorbilder, vielleicht auf Kartons von



Abb. 3. Gian Pedrini (?)
Flora
In der Galerie zu Hamptoncourt

Leonardo zurückgehen. Von der einen, einer sitzenden Halbfigur mit nacktem Oberkörper und übereinandergelegten Händen, die wohl während der Arbeiten der ganz ähnlich angeordneten Mona Lisa entstand, hat Herbert Cook (*Burlington Magazine*, Mai 1909) nicht weniger als zehn Repliken aufgezählt; alle mit nur geringen Varianten, die eine oder andere wohl noch dem Kreise der unmittelbaren Nachfolger des Meisters angehörend, aber sicherlich keine auf ihn selbst zurückgehend. Von einer zweiten Floradarstellung, gleichfalls in Halbfigur, aber stehend und mit durchsichtigem Gewande

bekleidet, ist das beste Exemplar in der Galerie zu Hamptoncourt, einst in Carls I. Sammlung unter Leonardos Namen (Abb. 3); vielleicht von der Hand seines Schülers Gian Pedrini. Geringer ist eine fast treue Wiederholung, die vor einigen Jahren unserer Galerie zum Kauf angeboten wurde. Wieder eine andere Komposition Leonardos verrät sich in der Flora seines Schülers Francesco Melzi in der Eremitage (Abb. 4), die sich unter dem Namen seines Meisters in der Galerie der Maria de' Medici befand; eine Gestalt,



Abb. 4. Francesco Melzi
Flora
In der Eremitage zu St. Petersburg

die in gleicher Haltung, nur mit Veränderung des linken Armes und in ganzer Figur, von Melzi in seinem Hauptwerk, »Pomona und Vertumnus« in der Berliner Galerie, wiederkehrt. Auch von dieser Melzischen Flora oder dem Original, das ihr zugrunde lag, kommen verschiedene Repliken und Kopien vor. Diesen verschiedenen Florabildern der Leonardo-Werkstatt steht unsere Wachsbüste sehr nahe, ohne daß sie jedoch irgendwie von ihnen abhängig wäre; freilich auch, ohne daß sie das unmittelbare Vorbild für die eine oder andere dieser Kompositionen sein müßte. Allen ist sie weitaus über-

legen, sie spricht viel deutlicher Leonardos eigene Sprache, und zwar die seines letzten Aufenthalts in Florenz.

Die Büste ist in gereinigtem Wachs gearbeitet; sie ist reichlich lebensgroß und mißt 66 cm, die Kopfhöhe beträgt $22\frac{1}{2}$ cm. Die Rückseite ist nicht ganz ausgearbeitet; die Büste war also für eine Nische berechnet. Den gegossenen Wachskern hat der Künstler wiederholt mit dünnen Wachsschichten übergossen, die er aufs sorgfältigste durchmodelliert und dann durchweg pastos in Wasserfarben bemalt hat. Diese Bemalung ist am Haar, das rötlich gefärbt ist, mit farbigen Blumen darin, und am blauen Gewande sowie an dem darunter vorkommenden dünnen weißen Hemde noch meist erhalten; im Fleisch ist sie dagegen bis auf einzelne Teile der Untermalung, namentlich unter dem rechten Arm, meist abgewaschen und abgerieben, nach moderner Empfindung nicht zum Nachteil ihrer Wirkung, da das Wachs einen wundervollen warmen Ton, ähnlich dem einer unberührten griechischen Marmorfigur, angenommen hat. Infolge der Verletzungen an der rechten Schulter läßt sich die Technik besonders deutlich erkennen. Die schwerste Schädigung hat die Büste aber dadurch erlitten, daß beide Unterarme abgebrochen sind; doch ist ihr Ansatz so weit erhalten, daß ihre Haltung danach bestimmt werden kann. Unter den Armen schließt die Büste mit einer ganz flachen, etwas zurückspringenden Basis ab, die aus dem Achteck konstruiert und gleichfalls aus Wachs gebildet ist.

Als Wachsbüste in Lebensgröße ist das Stück für die Renaissance meiner Kenntnis nach ein Unikum. Die einzige ähnliche Büste, die berühmte, früher als Meisterwerk Raffaels bewunderte Mädchenbüste im Musée Wicar zu Lille, ist nur etwa zwei Drittel lebensgroß und auf den Kopf mit einem kurzen Brustausschnitt beschränkt. Auch ist hier die Bemalung durch die Zeit so stark gedunkelt, daß weder die Farbe noch der natürliche Wachsston klar zur Geltung kommt. Waren solche Wachsbüsten ihrer Zeit schon nicht häufig (von den als Devotionsstücke in den Kirchen, wie in der Annunziata zu Florenz, aufgehängten Büsten und Masken abgesehen), so ist es bei ihrer großen Zerbrechlichkeit begreiflich, daß ihrer so wenige auf uns gekommen sind. Unsere Büste ist daher eine außerordentliche Kuriosität, aber sie ist weit mehr: sie ist zugleich ein Kunstwerk allerersten Ranges, ein Monument der Idealplastik der frühesten Hochrenaissance, das auch als solches ein Unikum ist. Daß sie stark an die klassische antike Kunst erinnert — wem fiel nicht die Büste der Klythia dabei ein! —, ist dafür ebenso charakteristisch, wie daß sie trotzdem von antiken Vorbildern ganz unabhängig ist. Gehörte sie einer späteren Zeit als dem Anfange des Cinquecento, so würde sie weder die klassische Formenreinheit noch die Frische der Originalität besitzen. Auch in der Art, wie feinste Empfindung mit vollendeter Schönheit in Form und Bewegung verbunden ist, ja, als integrierender Bestandteil und Äußerung derselben erscheint, bringt die Büste als plastisches Kunstwerk in einziger Weise das Streben der Hochrenaissance zum Ausdruck. Auch dadurch charakterisiert sie sich als Werk Leonardos. Die gleiche Auffassung und Wiedergabe der vollen Formen finden wir in allen Frauengestalten Leonardos, die in Florenz nach der vorübergehenden Rückkehr in seine Vaterstadt 1501 entstanden: in der Maria im Karton und im Gemälde der hl. Anna, wie in der Leda, von der uns nur Kopien (u. a. in der Galerie Borghese; Abb. 7) erhalten sind, und in dem Porträt der Mona Lisa. In diesen Gestalten und in dem gleichzeitig begonnenen Johannes des Louvre (Abb. 5) ist sowohl die Haltung wie vor allem der Ausdruck mit dem Leonardo so eigentümlichen bezaubernden Lächeln der gleiche. Die Modellierung von Gesicht und Hals ist ebenso meisterhaft wie in der Mona Lisa; noch näher steht die Wachsbüste darin der Büste der Maria in dem Gemälde der Anna-



Abb. 5. Leonardo da Vinci
Johannes der Täufer
Im Louvre zu Paris

Selbdritt. Das faszinierende Lächeln, das in den zahlreichen Kopien nach diesen Gemälden entweder zu starrem Grinsen wird oder stark abgeschwächt ist, hat der Künstler hier natürlicher gegeben als in jenen Bildern, namentlich im Johannes, zu dem unsere Flora wie ein plastisches Gegenstück erscheint. Wie sie ihre Blumen in der erhobenen Linken dem Beschauer entgegenhält, wie sie das Haupt leicht zu ihm neigt und mit verführerischem Lächeln den fesselnden Blick der großen Augen auf ihn richtet, das erscheint uns bei einer Flora natürlicher als das gleiche, ja noch stärkere Lächeln und die ähnliche Haltung und Bewegung bei dem jungen Asketen und Wüstenprediger, dem Vorläufer Christi. Charakteristisch für Leonardo ist auch die reizvolle Anordnung des rotgoldigen, gewellten Haars wie die naturgetreue Durchführung der mit feinstem Geschmack darin angebrachten Rosen und kleineren Blumen.

Die höchste Meisterschaft hatte der Künstler zweifellos in der Anordnung der Arme und in der Modellierung der Hände bewiesen. Dadurch, daß die Unterarme abgebrochen sind, kann die Büste jetzt leider ihre volle Wirkung nicht mehr ausüben. Vor dem Original empfinden wir dies jedoch nicht so stark, dank der packenden lebenswahren Wirkung des Kopfes; ja, man sagt sich wohl, die frei vor dem Körper vorspringenden Hände mit ihren Blumen müßten den starken Ausdruck des Kopfes etwas abgeschwächt haben. Das ist aber gegenüber einem Werke Leonardos ein falscher Trost; denn bei ihm sind die Hände in ihrer schönen Bildung und Haltung, wie in der Beilebung bis in die Fingerspitzen hinein so wesentlich zur Verstärkung des geistigen Inhalts, sie gehen so sehr zusammen mit dem Ausdruck des Kopfes, daß durch diese Verletzung der Büste ein wesentlicher Teil ihrer Gesamtwirkung und ein Meisterwerk der Detaildurchbildung verloren gegangen ist. Zum Glück ist vom Ansatz der Unterarme noch so viel erhalten, daß sie sich unschwer im Gedanken ergänzen lassen. Eine Flora, vielleicht von Gian Pedrini, in der Sammlung Morrison zu Basildon Park, wo sie als ein Werk Leonardos gilt, scheint sich am treuesten an unsere Büste oder an einen Karton dafür gehalten zu haben. Daß diese Haltung der Hände ungefähr die richtige sein muß, bestätigt auch die auffallende Verwandtschaft in der Komposition mit der bekannten Büste der jungen Dame mit den Primeln im Museo Nazionale zu Florenz (Abb. 6). Diese Marmorbüste, die schon seit längerer Zeit von verschiedenen Seiten als eine Jugendarbeit Leonardos in der Werkstatt Verrocchios in Anspruch genommen wird, ist in ihrer ganz verwandten Anordnung und Behandlung, namentlich in der Haltung der Arme, ein Beweis mehr für die Rückführung der Wachsbüste auf Leonardo, wie diese andererseits eine wesentliche Stütze für die Benennung jener Marmorbüste als Werk unseres Künstlers bildet. Ist aber die eine in ihrer ganzen Auffassung und Behandlung ein echtes Werk des Quattrocento, so ist die andere ebenso charakteristisch cinquecentistisch; liegt doch ein volles Menschenleben zwischen der Entstehung der beiden Büsten. Ist jene noch zum Teil reliefartig empfunden, so ist diese schon ganz Freifigur. Und doch sind beide in ihrer Anordnung als Halbfiguren mit den Armen, wie in der Haltung der Arme und in der Ausstattung mit Blumen nicht nur untereinander aufs engste verwandt, sondern zugleich einzig in der ganzen Renaissanceplastik.

Eine ähnliche Haltung des ganzen Oberkörpers und namentlich der Arme hat Leonardo bei seinen Halbfiguren fast durchweg angestrebt, von seiner frühesten bis zur letzten Zeit. Er erklärt sogar selbst an einer Stelle seines Traktats, daß »eine Frau in bescheidener Haltung, mit zusammengelegten Armen, den Kopf nach unten geneigt und etwas zur Seite blickend« dargestellt werden müsse. Auch in seinen Kompositionen bemerken wir das gleiche Bestreben, nur in feinsten Weise bestimmt und verändert durch die Aktion der einzelnen Figur und ihr Verhältnis zum Aufbau der Gruppe. Schon das Porträt der Ginevra de' Benci beim Fürsten Liechtenstein, mit der Marmorbüste etwa gleichzeitig (um 1472), hat — wie die freie Nachbildung in einem Frauenporträt, früher im Palazzo Pucci in Florenz, beweist — wieder die ganz ähnliche Haltung der Hände, zu denen wahrscheinlich die Studie in der schönen Handzeichnung in Windsor erhalten ist. Ähnlich ist sie bei dem wesentlich jüngeren Bildnis der Dame mit dem Wiesel im Czartoryski-Museum zu Krakau wenigstens angelegt, und noch in der Mona Lisa des Louvre finden wir die verwandte Anordnung.

Leonardos Halbfigurenbilder, schon der Form nach eine Neuerung, müssen großen Eindruck auf seine Zeitgenossen gemacht haben. Die Schüler seiner späteren Zeit be-

schränken sich fast auf solche Einzelgestalten in halber Figur, die regelmäßig schwächliche Wiederholungen nach Bildern oder Kartons ihres Meisters sind. Dies gilt namentlich für den Vielmaler Giovanni Pedrini, es gilt aber ebenso für einen seiner besten und seinen Lieblingsschüler, Francesco Melzi, dessen Flora in der Eremitage, wie wir sahen, wie eine Übertragung unserer Wachsbüste auf die Leinwand erscheint. Weit



Abb. 6. Werkstatt Verrocchios (Leonardo da Vinci?)
Marmorbüste einer Dame
Im Museo Nazionale zu Florenz

fruchtbarer haben diese Kompositionen Leonardos aber auf die Malerschule Venedigs gewirkt; sie sind hier wohl durch seinen Aufenthalt in der Lagunenstadt ums Jahr 1500 bekannt geworden. Wie Giorgione aus dieser Anregung sein eigenartiges Halbfigurenbild gestaltete und der Vater jener reizvollen Gattung von Gemälden wurde, die durch ein paar Jahrzehnte in Venedig die höchste Mode waren, sei hier nur im Vorbeigehen erwähnt.

Wenn wir für ein Werk, das alle Dokumente für seine Herkunft von Leonardo und für diesen als seinen Künstler in sich trägt, noch nach Beglaubigung durch Ur-

kunden oder Kunstbücher der Zeit suchen wollen, so könnte solche vielleicht in einem Ausspruche Vasaris gefunden werden: »Operò nella scultura, facendo nella sua giovinezza di terra alcune teste di femine che ridono.« Aber hier spricht Vasari offenbar von Studienköpfen, die in Ton abgezeichnet waren; er hielt sie zudem für Jugendarbeiten. Immerhin weist uns diese Angabe auf verwandte Arbeiten des Künstlers. Daß dieser im Modellieren in Wachs ebenso geschickt war wie in der Technik aller Künste, geht schon aus seiner Übung im Bronzeguß hervor, in dem er, noch ein halbwachsender Jüngling, sich zuerst öffentlich betätigt und für den er die gewaltigsten Monumente wenigstens vorbereitet hat, gerade in Wachs- und Tonmodellen. Von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern, unter denen namentlich Jacopo Sansovino als Wachsbildner sehr geschickt war, kann niemand als Verfertiger der Büste in Frage kommen; ihre Kunst ist grundverschieden von der, die aus dieser Flora spricht. Nur ein Schüler oder Werkstattsgenosse Leonardos hätte so selbstlos und treu die Erfindung seines Meisters zur Ausführung bringen können; unter ihnen ist aber keiner, dessen Können auch nur entfernt an die Meisterschaft dieses Werkes heranreicht. Wir werden also auch auf diesem Wege wieder auf Leonardo als den Meister unserer Wachsbüste geführt.



Abb. 7. Kopie nach Leonardo da Vinci
Leda mit dem Schwan (Ausschnitt)
In der Galleria Borghese zu Rom

Nachschrift. Eine Frage haben wir im vorstehenden gar nicht berührt, weil sie sich uns so wenig als irgend jemand vor der Büste aufgedrängt hat: die Frage, ob die Büste auch echt und nicht etwa eine moderne Nachahmung sei. Nach Abschluß dieses Heftes, dessen Erscheinen durch die farbige Tafel zu unserem Aufsatz verzögert wurde, wird uns jedoch eine Zuschrift an die Times vom 23. Oktober zugeschickt, in der ein gewisser Charles F. Cooksey, Auktionator in Southampton, also wohl der Versteigerer der Büste zu 1 Guinee, diese für die Arbeit eines im Jahre 1800 geborenen Bildhauers

Richard C. Lucas erklärt. Dieser habe sie nach einem Gemälde Leonardos im Besitz des Kunsthändlers Buchanan für diesen vor etwa sechzig Jahren angefertigt. Von dem Bilde habe der noch lebende Sohn des Bildhauers damals eine Kopie gemalt. Die starken Verletzungen rührten daher, daß die Büste jahrelang im Garten aufgestellt und dort den Unbilden des Wetters ausgesetzt gewesen sei. Schon diese letztere Angabe macht die ganze Zuschrift verdächtig; denn im Freien wäre die Büste in wenigen Monaten durch Regen, Sonne und Frost zerstört worden. Auch ist gerade im Haar, das doch dem Regen am stärksten ausgesetzt gewesen wäre, nicht nur die Modellierung, sondern auch die Bemalung fast intakt; sie fehlt nur meist vorn im Fleisch, wo sie bis auf einzelne Reste abgewaschen ist, offenbar als ein Restaurator sie reinigte und die gehobenen Stücke der Oberfläche durch Wärme wieder befestigte. Die Büste zeigt weder in Auffassung noch in Modellierung und Färbung irgendwelche Anzeichen, die auf ihre Entstehung in der Mitte des vorigen Jahrhunderts hinweisen könnten, selbst wenn sie treu nach einer Vorlage Leonardos gearbeitet wäre. Welcher Künstler hätte wohl damals nach einem Gemälde eine in allen Seiten so frei und lebensvoll behandelte Büste machen können? Wo hätte er die sichere Behandlung des Wachses, zumal in diesem Maßstabe, erworben? Wie wäre er auf die Bemalung gekommen und hätte sie so in Wasserfarben ausgeführt und den alten Ton erzielen können? Ist die Herkunft der Büste aus dem »Turm der Winde« des alten R. C. Lucas richtig, wie ja sehr wahrscheinlich, so bieten gerade die Angaben des Auktionators von Southampton eine ganz andere Erklärung. Wenn ein bedeutender Kunsthändler wie Buchanan einem tüchtigen Bildhauer, wie Lucas angeblich gewesen sein soll, den Auftrag auf die Büste erteilt hätte, so würde er die Abnahme des so glänzend gelungenen Meisterwerkes sicher nicht verweigert haben; aber Buchanan hätte einem solchen Künstler gar nicht die Zumutung einer derartigen Fälschung gemacht, deren außerordentliche Mühe und Arbeit sich damals gar nicht gelohnt hätte. Die von der Zuschrift an die Times ausdrücklich hervorgehobene »enge Verbindung« zwischen dem Künstler und dem Antiquar (doch wohl aus Handelsinteressen behufs Begutachtung und gelegentlicher Restauration seiner Erwerbungen) läßt es vielmehr wahrscheinlich erscheinen, daß Buchanan die Wachsbüste zu dem auch in Wachs arbeitenden Bildhauer brachte, damit dieser ihre fehlenden Unterarme ergänze, und zwar nach Vorlage eines Bildes in seinem Besitz, das Sir Thomas Baring 1823 als ein Werk von Leonardo in der British Institution ausgestellt hatte (jetzt in Basildon Park), und das eines jener oben von mir gekennzeichneten Florabilder der Werkstatt Leonardos ist, augenscheinlich die treueste, die uns bisher bekannt ist. Über den vergeblichen Versuchen der Ergänzung ist sie dann bei Lucas stehengeblieben, oder dieser hat sie von Buchanan erworben. Dies wird ganz zweifellos durch die soeben erfolgte photographische Veröffentlichung der »Illustrated London News« von dem angeblichen Originalbild Leonardos und der Büste bei Lucas während der ihm zugemuteten Anfertigung (Abb. 8 und 9). Schlagender konnte die Unrichtigkeit dieser Behauptungen gar nicht bewiesen werden! Wir geben diese Nachbildungen hier, indem wir es dem Leser überlassen, ob er dieses mäßige Machwerk für ein Originalgemälde Leonardos und für die Vorlage für unsere Büste zu halten imstande ist. Dann wäre ja Mr. Lucas der große Meister und Leonardo ein trauriger Pfuscher! Die gleichzeitig in der »Illustrated London News« abgebildeten Arbeiten von Lucas machen dies nicht gerade wahrscheinlich. Fast noch überzeugender für die alte Entstehung unserer Büste ist die Nachbildung einer alten Photographie der Büste, die während Lucas' Arbeit daran aufgenommen sein soll. Sie zeigt nämlich den englischen Wachs-künstler bei seinen Versuchen der Restauration der Büste und beweist zugleich, wie



Abb. 8. R. C. Lucas
Kopie der Berliner Wachsbüste
Alte Photographie



Abb. 9. A. D. Lucas
Kopie eines dem Leonardo da Vinci
zugeschriebenen Bildes

Nach Illustrated London News

wenig er imstande war, sich in die Absichten des großen Meisters hineinzudenken. Vielleicht verführt durch die mäßige Vorlage, schiebt er den linken Arm weit zurück, während der Ansatz des Unterarmes zeigt, daß er ganz vor den Körper vorsprang. Die Überreste der rechten Hand (die uns der frühere Besitzer Mr. Long soeben verkaufte) benutzte er, um eine Drapierung der ganzen Büste, wie sie die damalige prüde englische Anschauung verlangte, zu versuchen. Aber diese falschen Restaurationsversuche hat er, wie die alte Photographie ergibt, zum Glück nicht am Original, sondern an einer von ihm gefertigten Kopie (in Ton?) gemacht; dies ergeben die Abweichungen von unserer Büste ganz deutlich. Diese mit peinlicher Sorgfalt hergestellte Kopie war es also, an der der jetzt noch lebende Sohn des Mr. Lucas seinen Vater vor 65 Jahren arbeiten sah und an der er selbst mitgeholfen haben soll. Wenn irgend etwas überzeugend die Echtheit unserer Büste und ihre alte Entstehung beweisen kann, so sind es gerade diese für ihre angebliche moderne Entstehung beigebrachten »Dokumente«.

~~Mr. 38603.~~

14M₅

JAHRBUCH
DER
KÖNIGLICH PREUSZISCHEN
KUNSTSAMMLUNGEN



BEIHEFT
ZUM
DREISZIGSTEN BAND

BERLIN 1909
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, M. J. FRIEDLÄNDER, H. v. TSCHUDI, H. WÖLFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT

FABRICZY, CORNELIUS VON. Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento . . .	1
Mit zweiundzwanzig Textabbildungen.	
Vorbemerkung	1
I. Pisaner Schule	5
II. Florentiner Schule	14
III. Sieneser Schule	56
Künstlerverzeichnis	86
MAYER, AUGUST L. Der Racionero Alonso Cano und die Kunst von Granada. (Dokumente)	89
I. Alonso Cano	89
II. Atanasio Bocanegra und Juan de Sevilla	100
FREY, KARL. Studien zu Michelagnuolo Buonarroto und zur Kunst seiner Zeit. III	103
A. Der Marmordavid Michelagniolos	104
B. Die 12 Marmorstatuen für den Dom von Florenz	109
C. Die Sala del Consiglio Grande im Palazzo della Signoria zu Florenz	113
D. Ricordi Artistici von 1530—1564	137
E. Die Fabbrica di San Pietro	167
1. Das Modell Antonios da San Gallo und Antonios Labaco	167
2. Das erste Modell Michelagniolos a. 1546/47	170
3. Michelagniolos Kuppelmodell 1558—1561	171

KRITISCHES VERZEICHNIS TOSKANISCHER HOLZ- UND TONSTATUEN BIS ZUM BEGINN DES CINQUECENTO

VON CORNELIUS VON FABRICZY

VORBEMERKUNG

Das Thema, womit sich die folgenden Seiten befassen, hat bisher in der kunstwissenschaftlichen Literatur nur gelegentlich lückenhafte Erörterung gefunden. Einer Sammlung des Materials hat sich noch niemand unterzogen. J. Labarte¹⁾ geht über den Gegenstand mit einigen Nachrichten hinüber, die er aus den Inventaren des Sieneser Doms über für ihn ausgeführte Holzskulpturen schöpft. M. Reymond²⁾ beschränkt sich auf die Besprechung der Verkündigungsgruppen pisanischen Ursprungs, als derjenigen Produkte dieses Kunstzweiges, die das Interesse der Dilettantenkreise zumeist fesseln. Ganz ungenügend ist, was E. Molinier³⁾ zu dem fraglichen Sujet ausführt: da seine Hauptquelle R. Erculeis Einleitung zu dem Katalog der römischen Ausstellung von Werken der Holzplastik im Jahre 1885 war, der Verfasser darin aber nur die dekorativen Arbeiten (Chorgestühle, Sakristeigeschrank, Decken, Türen u. a. m.) in den Bereich der Betrachtung gezogen hatte, blieb bei Molinier die uns interessierende figürliche Bildnerei durchaus ohne Berücksichtigung⁴⁾. Von italienischen Autoren hat G. Fogolari⁵⁾ einige ganz frühe Denkmäler der Sabina und der Abruzzen (Kirchentüren in Carsoli und Alba Fucese, Altarschrein und Madonnenstatue in Alatri, Statue in S. Clemente al Vomano) sehr gründlich besprochen, wobei nebenher auch einiges über die spätere Entwicklung der Holzplastik in der toskanischen Kunst einfloß. Sodann hat P. D'Achiardi⁶⁾ diese letztere in den frühen Verkündigungsgruppen der Pisaner und Sieneser Schule im besondern zum Gegenstande verständnisvollen Studiums

¹⁾ Histoire des arts industriels, Paris 1864, vol. 1 p. 304.

²⁾ La sculpture florentine. Les prédécesseurs, etc. Florence 1897, p. 148.

³⁾ Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, Paris 1899, vol. 2 p. 59.

⁴⁾ Über die auf dieser Ausstellung zumeist von Antiquitätenhändlern vorgeführten Holzstatuen hat W. Bode (Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1888, S. 197) ein für die Echtheit der Mehrzahl sehr wenig schmeichelhaftes Urteil gefällt. Deshalb und auch weil der jetzige Verbleib jener Stücke nicht nachweisbar ist, haben wir diejenigen davon, die angeblich toskanischer Herkunft waren, in unser Verzeichnis nicht aufgenommen.

⁵⁾ Sculture in legno del secolo XII, in L'Arte 1903, p. 48—59.

⁶⁾ Alcune opere di scultura in legno dei secoli XIV e XV, in L'Arte 1904, p. 356—376, und ergänzend dazu p. 399—404.

gemacht, nebenbei auch sonst einige Schöpfungen der Holzplastik, die auf der Ausstellung des Jahres 1904 zu Siena vorgeführt waren, mitbesprochen — ohne jedoch weder die Sienerer Tonbilderei im Quattrocento noch die jetzt außerhalb Italiens befindlichen Erzeugnisse beider Kunstzweige in den Bereich der Erörterung zu ziehen. Nach ersterer Richtung ist jüngst das anregende Buch P. Schubrings¹⁾ in die Lücke getreten; wir werden im Verlaufe gegenwärtiger Arbeit öfter Veranlassung haben, auf dessen treffende Ausführungen hinzuweisen. Schließlich hat noch Venturi in den bisher erschienenen Bänden seiner Geschichte der italienischen Kunst sich an zwei Stellen mit der Holzskulptur befaßt²⁾: an der ersten bespricht er einige Produkte der romanischen Epoche, an der zweiten die des Trecento — an beiden aber war er durch die Natur seiner Publikation daran verhindert, sich eingehender über den Gegenstand zu verbreiten.

* * *

Die ältesten Produkte der in Rede stehenden Zweige der Plastik sind Holzschnitzwerke in Pappel-, Nuß-, Sperber-, Feigen-, später auch Korkholz; der Gebrauch des Tones für definitive Bildwerke läßt sich vor dem Ende des Trecento nicht nachweisen. Einzelnes dieser Art ist schon vom Ende des XII. Jahrhunderts (Madonna des Presbyter Martinus im Berliner Museum, Kruzifix in Sant' Antimo) wie aus der ersten Hälfte des nächsten erhalten (Kreuzabnahme im Dom von Volterra, Kruzifix von 1267 (?) in der Badia von S. Salvatore am Mont' Amiata); anderes — namentlich Kruzifixe, die der kirchliche Ritus vor allem verlangte — ist im Laufe der Jahrhunderte der Vergänglichkeit des Materials zum Opfer gefallen (z. B. eine Kreuzabnahme von Margharitone in der Pieve zu Arezzo, um 1250). Im allgemeinen jedoch scheint die romanische Epoche in Toskana viel weniger Früchte der Holzbildhauerei gezeitigt zu haben als Süditalien, wo die byzantinische Tradition auch in diesem Kunstzweige ununterbrochener fortwirkte³⁾.

Aus der Zeit der Frühgotik ist uns nichts von toskanischer Holzskulptur bekannt geworden; erst mit der ersten Hälfte des Trecento beginnt dort ihre seither fortwährende Übung. Indes rühmt die Inschrift der Kanzel im Dom zu Pisa schon ihren Schöpfer Giovanni Pisano als Holzbildhauer⁴⁾. Mit Giotto bringt die Tradition ein Kruzifix in S. Maria sopra Minerva in Verbindung — es fragt sich freilich, ob mit Recht; und dem Andrea Pisano wird mit etwas größerer Wahrscheinlichkeit ein Gekreuzigter im Berliner Museum zugeteilt. Von Andreas Zeitgenossen und Vorläufer in der Bauleitung des Doms zu Orvieto, dem Sieneren Niccolò Nuti, sind mehrere Kruzifixe erhalten geblieben, worunter das 1339 für den Domchor gearbeitete urkundlich bezeugt ist; ebenso besitzen wir dokumentarische Nachricht, daß er einige Holzstatuen für das Chorgestühl ebendort angefertigt habe⁵⁾. Über die Stiftung einer »*admirabilis pulcritudinis Imago lignea beate Marie*« für die Laienbruderschaft der heiligen Jungfrau in Gubbio vom Jahre 1339 berichtet gleichfalls eine erhaltene Urkunde⁶⁾.

¹⁾ Die Plastik Sienas im Quattrocento. Berlin 1907.

²⁾ Storia dell' arte italiana, Milano 1904 und 1906, vol. III p. 379—389 und vol. IV p. 863—879.

³⁾ Einige Zeugnisse dafür bei G. Fogolari, Sculture in legno, ecc., in L'Arte VI, 48 ff.

⁴⁾ Sculpens in petra ligno auro splendida (s. Supino, Arte pisana, Firenze 1904, p. 172).

⁵⁾ Milanese, Documenti dell' arte senese, Siena 1854, vol. I p. 199 und Fumi, Il duomo di Orvieto, Roma 1891, p. 276.

⁶⁾ Gualandì, Memorie risg. le belle arti, Bologna 1843, vol. V p. 183.

Die oben angezogene Nachricht über Giovanni Pisano läßt es begründet erscheinen, daß der Vortritt in der toskanischen Holzplastik der Schule von Pisa zugestanden wird. Leider sind uns Spezimina derselben von Giovanni unmittelbaren Nachfolgern — geschweige denn von der Hand des Meisters selbst — nicht erhalten; am meisten Anspruch darauf dürfte die 1901 erworbene Madonnenstatuette des Berliner Museums aus der ersten Hälfte des Trecento erheben (Abbildung s. Fig. 1). Unter den Holzstatuen des Museo civico zu Pisa möchte die eines heiligen Bischofs zeitlich nicht viel, um so mehr aber an künstlerischer Qualität hinter ihr zurückstehen. Die ununterbrochene Tradition setzt hier jedoch erst mit Andrea Pisanos Söhnen Nino und Tommaso ein. Namentlich Nino, der ältere der beiden, tritt hierin schulbildend auf. Sein Stil läßt sich in vielen der erhaltenen Arbeiten bis in den Beginn des XV. Jahrhunderts verfolgen — und wie viele andere mögen zugrunde gegangen sein. Überdies hat er die Holzplastik (in Ton scheint in Pisa überhaupt nicht gearbeitet worden zu sein, was seinen Grund in dem Mangel an geeignetem Rohstoff gehabt haben mag) mit einem vor ihm auch in Steinmaterial als Freiskulptur nicht gestalteten Sujet bereichert: den Verkündigungsgruppen, die sofort in der Pisaner Schule große Beliebtheit erlangen, dorthier aber auch in die Florentiner und Sieneser Eingang — und namentlich in der letzteren bis ans Ende des Quattrocento weitere Ausbildung finden.

Nach dem Fall Pisas (1406) stirbt dort mit jeder anderen Kunstübung auch die Holzsulptur bald ab. Ihre Pflege übernimmt die Siegerin Florenz, die von nun an überhaupt den Bedarf der unterworfenen Stadt an Kunsterzeugnissen jeder Art deckt. Einzelne Schöpfungen der Holz- und auch der Tonksulptur lassen sich in Florenz und seiner Provinz übrigens schon im Ausgang des Trecento nachweisen (Madonna im Berliner Museum, 1902 von Beckerath erworben, Abbildung s. Fig. 3; Tonstatuen Nicc. Lambertis in Arezzo). Wie dann in der Folge alle bedeutenden Florentiner Künstler — von Brunelleschi und Donatello bis herab zu Michelangelo — sich gelegentlich in der Holz- und Tonplastik betätigen, wenn auch Marmor und Erz stets die Oberhand behalten, dafür besitzen wir nicht bloß die schriftliche Überlieferung Vasaris¹⁾; es bezeugt dies auch eine Reihe erhaltener Arbeiten, die selbst in ihrem heute zusammengeschmolzenen Bestande die Zahl der gleichartigen Produkte Pisaner und Sieneser Ursprungs weitaus übersteigen. Namentlich die Tonksulptur scheint schon früh — noch bevor sie durch Luca della Robbia auf ganz eigene Pfade gelenkt wurde — die Tätigkeit einer Anzahl von Künstlern ausschließlich in Anspruch genommen zu haben: wir erinnern hierfür an den »Meister der Pellegrinikapelle« und seine Adepten²⁾. Gegen den Ausgang des Quattrocento aber sind es der »Meister der unartigen Kinder« und der »Meister der Johannesstatuetten«, denen wir — wenigstens bisher — nur als Terrakottabildnern begegnen³⁾.

Zeitlich früher als in Florenz wurde von Pisa her die Holzsulptur in Siena heimisch. Den Anstoß dazu wird die längere Beschäftigung Giovanni Pisanos daselbst gegeben haben; sind uns doch — wie wir oben gesehen haben — authentische Werke erhalten, deren Schöpfer Nuti in seiner Vaterstadt sehr wohl als Jüngling die

¹⁾ Man sehe u. a. die Vita des Dello Delli und die Nachrichten über Francione, den Lehrer der Majano, über die Brüder Sangallo, über Pontelli, Baccio d'Agnolo und La Cecca, die sämtlich auch als Holzbildhauer wirkten.

²⁾ Siehe W. Bode, Florentiner Tonbildner in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts, im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. Bd. VI, S. 170 ff.

³⁾ Siehe W. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin 1902, S. 269 ff., und derselbe, Ein Florentiner Tonbildner vom Anfang der Hochrenaissance, in Zeitschrift f. bild. Kunst 1902, S. 1 ff.

Unterweisung des großen Meisters konnte genossen haben. Doch waren dafür auch örtliche Bedingungen wirksam¹⁾. In der kleinen Provinzstadt flossen die Mittel für künstlerische Zwecke nicht so reichlich wie in dem durch Industrie und Handel früh emporgeblühten Florenz. Indes war bei dem regen Kunstsinn der Bevölkerung Wunsch und Bedürfnis nach der Ausschmückung von Kirchen und Palästen nicht geringer als dort. Um sie im Rahmen der gegebenen Verhältnisse zu befriedigen, griff man statt des kostspieligen, aber freilich auch so viel vornehmeren Marmors zu Holz und später auch zu Ton. Ein sprechendes Zeugnis hierfür geben die Inventare der Domopera: sie verzeichnen neben einer beträchtlichen Zahl von leider ausnahmslos verlorenen Holzbildwerken — worunter eines nachweislich vor 1380 zurückreichend — kaum eine Marmorstatue. Ein weiterer Grund für das Emporblühen unserer Kunstzweige lag in der — im Verhältnis zur Ausdehnung der Stadt — ungewöhnlich großen Zahl von kleineren Kultstätten, als Oratorien, Körperschaftskapellen, Wohltätigkeitsvereinen u. dgl., die sich alle neben Altarbildern womöglich auch den Schmuck eines Standbildes ihres Schutzheiligen gönnen wollten. Hierbei griff man, weil die Mittel für Marmor oder Erz nicht ausreichten, wieder zu Holz oder Ton. Sodann führte auch die Bevorzugung der Bronze, die sich im Laufe des Quattrocento im Gefolge wachsenden Wohlstandes zum mindesten für die Ausschmückung der Hauptheiligtümer geltend machte, mittelbar zu einem Aufschwung besonders der Tonplastik. Die unumgängliche Notwendigkeit der Anfertigung von Tonmodellen zu den Bronzegüssen leistete der Entstehung von selbständigen Bildwerken in diesem Material insofern Vorschub, als manches Modell, das nachträglich nicht zur Ausführung in Bronze kam, als Tonstatue Verwendung fand. Schließlich brachte es die spezifische Freude der Sienesen am »farbigen Abglanz des Lebens« mit sich, daß sie die polychromen Holz- und Tonbildwerke den in der Regel ohne Bemalung gelassenen Marmorskulpturen vorzogen. Zugleich ging aber ihr Streben dahin, mittels Anwendung der Farbe den Schöpfungen dieser Art einen höheren Grad künstlerischer Vollendung zu geben und damit ihren Wert zu steigern — ein Bestreben, das von solchem Erfolg gekrönt war, daß noch heute unter den erhaltenen Werken denjenigen sienesischen Ursprungs nach dieser Richtung der Preis gebührt.

Von all diesen Faktoren begünstigt, bildete sich namentlich seit der Mitte des Quattrocento die Holz- und Tonplastik Sienas zu reicher Blüte aus; kaum gab es einen unter den namhaften Bildhauern der Stadt, der darin nicht Treffliches geleistet hätte. Und neben der dem Weltverkehr verschlossenen Lage des Ortes danken wir es dem konservativen Sinn seiner Bewohner, der die Malerei durch Jahrhunderte ohne Entwicklung vegetieren ließ und das Architekturbild Sienas bis auf unsere Tage unversehrt erhalten hat, daß wir dort viel mehr Arbeiten der fraglichen Skulpturzweige begegnen, als in dem daran einst sicherlich nicht weniger reichen Florenz, und daß wir uns an ihnen noch heute an den Stellen selbst erfreuen dürfen, für die sie ursprünglich geschaffen wurden.

* * *

Das Verzeichnis, worin wir in folgendem die uns bekannt gewordenen Werke der toskanischen Holz- und Tonplastik nach den vorbesprochenen drei Hauptschulen unterschieden aufzählen, beschränkt sich auf die Freiskulpturen — Statuen und Statuetten. Ausgeschlossen sind die Reliefs sowie sämtliche Robbiaarbeiten; eine Aus-

¹⁾ Vgl. hierzu die treffenden Ausführungen bei Schubring, a. a. O. S. 9, 38 und 242.

nahme haben wir nur für einige wenige Monumentalwerke in Relief eintreten lassen (Grabmal Royzelli, Pellegrinikapelle). Von den unzähligen Kruzifixen der Kirchen und Klöster Toskanas sind nur jene aufgenommen, deren Schöpfer wir kennen, sowie einige solche unbekannter Künstler, die sich durch besonderen Kunstwert auszeichnen. Auch heute verlorene Arbeiten, soweit ihre Existenz durch urkundliche oder literarische Quellen bezeugt ist, haben wir unserm Verzeichnis an betreffender Stelle eingereiht, sie aber durch Einschluß in eckige Klammern von vornherein kenntlich gemacht. Wo in den Beschreibungen nichts anderes bemerkt ist, handelt es sich stets um stehende ganze Figuren aus Ton.

Daß mit diesem ersten Versuch keine Vollständigkeit zu erreichen war, liegt in der Natur der Sache. Manches, was in den Kirchen entlegener Landorte steht, und namentlich auch vieles, was sich in ausländischem Privatbesitz verbirgt, wird uns entgangen sein¹⁾. Wir müssen es glücklicheren Nachfolgern überlassen, diese Lücken zu ergänzen und uns damit begnügen, wenigstens das Gros des hierhergehörigen Materials gesichtet zu haben.

I. PISANER SCHULE

BENABBIO

(etwa $\frac{1}{3}$ Meile südlich von Bagni di Lucca)

S. MARIA ASSUNTA

1. Verkündigungsgruppe, in Holz geschnitzt, lebensgroß, übermalt (bisher unbeachtet), *cher vor als nach 1450*. Der Engel in Vorderansicht, archaisch, grob, aber eindrucksvoll, stützt mit der Linken den Ellbogen des erhobenen rechten Armes; die Madonna mit Gewändern behangen, im Gesicht modern angemalt, läßt ein Urteil darüber, ob sie alt oder neu sei, nicht zu (Mitteilung Dr. Gronaus).

BERLIN

KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

2. Madonnenstatuette (Kat. Nr. 24H²⁾, 1901 von Bardini erworben, Holz, 0,46 m hoch, jetzt nur noch der weiße Kreidegrund erhalten, auf dem einst die Bemalung aufgetragen war; aus der *ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts*, von einem unmittelbaren *Vorgänger Nino Pisanos*, dessen Vorbild dieser in seinen frühen Madonnen

¹⁾ So erhalten wir im Momente, wo unser Verzeichnis dem Drucke übergeben wird, von Dr. Peleo Bacci, Inspektor der Monumente und Ausgrabungen für die Provinz Toskana, die folgenden Angaben über Holzbildwerke, deren Kenntnis uns entgangen ist:

Arciano, S. Francesco: Verkündigung und hl. Antonius (XV. Jahrhundert).

Artimino, Pieve di S. Leonardo: Statue des heiligen Patrons (Trecento).

Barga, Collegiata S. Cristofano: Statue des heiligen Patrons.

Borgo a Ulozzano, S. Jacopo: Statue des hl. Bernardin (Cinquecento).

Pietrasanta, S. Biagio: Statue des heiligen Patrons (Quattrocento).

Treggiaia, S. Bartolomeo: Statue des heiligen Patrons (Trecento).

Treglio, S. Maria Assunta: Engel Gabriel (Trecento).

Vicopisano, S. Maria: Kreuzabnahme vom Jahre 1011 und Täuferstatue (Trecento).

²⁾ Als »Katalognummer« sind die Nummern angegeben, unter denen die Skulpturen in der »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche im Berliner Museum, Berlin 1888« sowie in den durch die seitherigen Ankäufe nötig gewordenen Ergänzungen dazu eingetragen und in der Sammlung etikettiert sind.



Fig. 1. Madonnenstatuette (pisanisch)
im Berliner Museum (1, 2)

(Berlin, Budapest, Orvieto, Venedig) folgt. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1902, S. XLIX: als ein Werk der Holzplastik aus dieser Zeit von großer Seltenheit. L. Justi (Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des XIV. Jahrhunderts, im Jahrbuch 1903, S. 270): Über dem Durchschnitt der den Nachahmern Giovannis gehörenden Arbeiten steht die kleine Madonnenstatuette, seit 1901 im Berliner Museum, eine der ältesten Holzskulpturen, die uns aus der pisanischen Schule erhalten sind. Abbildung s. Fig. 1.

3. Verkündigungsgruppe (Kat. Nr. 26 B) 1900 im Kunsthandel zu Rom erworben, Holzskulptur, pisanisch, mit sienesischem Einschlag bei der Madonna, von der *Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert*. Die Madonna en face sitzend (0,94 m hoch), der Engel im Profil halb kniend (0,97 m hoch); Bemalung und Vergoldung teilweise neu, die Flügel Gabriels ergänzt; abgebildet in *L'Arte* III, 118 und VII, 367 wie auch im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1903, S. 280. Jahrbuch 1900, S. LIX: eine hervorragende Arbeit von einem naturalistischen Künstler in der Richtung des Nino Pisano, ausgezeichnet durch die sehr sorgfältige feine alte Bemalung. Mackowsky (*L'Arte* III, 420): Troveremo di sicuro l'artista nello studio di Nino Pisano, ma certamente non fra i suoi imitatori di mestiere; egli sta sul punto di vincere la tradizione e già vede da lontano la terra promessa. Justi (Jahrbuch 1903, S. 279): Wohl das hervorragendste Werk pisanischer Holzskulptur aus dem letzten Jahrzehnt des Trecento. Die gewohnte male-riche Darstellung der Verkündigung ist hier in polychrome Schnitzerei übertragen — mehr naiv als

sicher (Hineinziehen des Zeitkostüms, runde Köpfe mit weichen Formen im Gegensatz zu Ninos schmalen, harten). D' Achiar di (Alcune opere di scultura in legno in *L'Arte* VII, 368): il gruppo mostra i caratteri peculiari della scuola pisana misti in parte con quelli della scuola senese.

LONDON

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM (SOUTH KENSINGTON)

4. Engel Gabriel (Kat. Nr. 7719) erworben in Florenz 1861, angeblich von einer Verkündigungsgruppe des Domes zu Pisa stammend, 1,8 m hoch, die nackten Körperteile und die Flügel von natürlicher Holzfarbe, die Bemalung der Gewänder vorwiegend weiß, erneuert. Von einem dem Meister sehr nahestehenden *Nachahmer Nino Pisanos*, der identisch ist mit dem Bildner der Madonna, die 1904 aus dem Nachlaß Goldschmidts für das Louvre erworben wurde (s. weiter unten zu Paris). Die enge Stilanalogie im allgemeinen zwischen den beiden gleich hohen Statuen sowie die

auffallende physiognomische Ähnlichkeit, endlich die Gleichheit der Formenbehandlung an Haaren, Augen und Händen führen zu dem Schluß, daß sie ursprünglich in einer Verkündigungsgruppe vereinigt waren. J. C. Robinson (*A descriptive Catalogue etc.* London 1862, p. 13): *Pisan sculpture of the XV. century, master unknown.* Venturi (*Storia dell' Arte italiana IV, 868*): nell' Arcangelo Gabriele si serbano le tracce dell' impulso di Nino. Abbildungen in zwei Photographien des Museums Nr. 12638 und 12639/503.

LUCCA

[DOM S. MARTINO

5. Verkündigungsgruppe. Von einer solchen — gewiß pisanischen Ursprungs — besitzen wir durch folgende Notiz Kunde: *Nessun vestigio rimase di due statue in legno del secolo XIV^o: rappresentanti Maria Vergine Annunziata e l'Angelo, che un tal Bonagiunta del fu Simone Schezza, cittadino lucchese donava alla chiesa di S. Martino; a dipingere ed ornar le quali, l'erede di lui lasciava per testamento ottanta fiorini d'oro, con atto rogato da Ser Domenico Lupardi (E. Ridolfi, L'Arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale, Lucca 1882, p. 108). Der genannte Notar amtete von 1387 bis 1411.*

Andere Statuen erwähnt — ohne Angabe ihrer Entstehungszeit — dieselbe Quelle (p. 109): *Disperse le altre statue che si accennano all' altare di S. Lorenzo, di S. Barbera e di S. Antonio, le quali erano scolpite in legno.*]

LYON

STÄDTISCHES MUSEUM

6. Verkündigungsgruppe, angeblich aus S. Caterina zu Pisa stammend, erworben 1887, Holzsulptur, fast lebensgroß, 1,75 m hoch, die ursprüngliche Bemalung und Vergoldung vorzüglich erhalten, die Arme der Jungfrau an der Achsel angesetzt und beweglich, ihr linker Vorderarm abgebrochen. In ihrem empfindungsvollen Ausdruck und der Grazie in Formen und Bewegung reiht sich unsre Verkündigung als ihr schönstes Spezimen einer Gruppe von Werken ein, der stilistisch die geringere Annunziata des Louvre (Kat. Nr. 337), zwei Madonnen im Museo civico von Pisa (Kat. Nr. 3 u. 20) sowie eine weibliche Heilige daselbst (Nr. 6 s. weiter unten), angehören; ihrem Stil folgen später, schon im Quattrocento, die sienesischen Verkündigungen in S. Francesco zu Asciano, in der Collegiata von San Gimignano und in S. Pietro zu Volterra. Für alle die obigen Trecentogruppen ist das in langgezogenen Parallelfalten herabfließende, eng-anliegende Gewand der Jungfrau schon äußerlich kennzeichnend. Ihre Meister — wenn es nicht gar nur ein einziger ist — sind *Nachfolger Ninos*, die aber die Gebundenheit in Form und Bewegung, die Starrheit im Ausdruck, die seinen Gebilden noch in gewissem Grade anhaftet, überwunden haben. Courajod hält sie beeinflusst von den Florentiner Giottesken, namentlich Angelo Gaddi (s. dessen Verkündigung in den Uffizien), sowie den sienesischen Nachfolgern Simone Martinis. M. Reymond (*La sculpture florentine, I. Les prédecesseurs, Florence 1897, p. 148*) gibt die Lyoner Gruppe dem Nino — ohne Zweifel zu Unrecht! D'Achiardi (a. a. O. S. 359) urteilt: *Esse sono eseguite sotto l' influsso di Nino; ma non crediamo che a lui si debbano attribuire direttamente, come in generale si usa.* Venturi (*Storia, ecc. IV, 522*) teilt sie einem Nachfolger Ninos zu. — Abbildungen in *L'Arte VII, 358*, bei Venturi *IV, 528 u. 529*, sowie ganz vorzüglich bei L. Gonse, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France, t. II Sculpture, Paris 1904, p. 246.*

MASSA MARITIMA

S. AGOSTINO (KAPELLE RECHTS VOM CHOR)

7. S. Lucia, Holzsulptur, lebensgroß, pisanisch, aus dem *ersten Drittel des XV. Jahrhunderts*. Die Heilige, von zarten regelmäßigen Zügen und besonders fein geschnittenem Mund, liegt in schön bewegter, etwas nach rechts gewendeter Lage mit über den Leib gekreuzten schlanken Händen da; ihr Gewand ist hochgegürtet und fließt in einfachen langgezogenen Falten bis an die Fußspitzen herab. Die Bemalung ist modern schlecht erneut; die Matratze und das Kissen, worauf die Statue liegt, sind neu hinzugefügt. Bisher nicht beachtet, Abbildung nicht vorhanden.

ORVIETO

MUSEO MUNICIPALE

8. Engel Gabriel, in natürlicher, dunkler Holzfarbe, ohne jede Spur von Bemalung (die als Pendant dazu aufgestellte Madonna s. unter »Sieneser Schule«). Alter Besitz der Opera del duomo. Von einem *Schüler Ninos*, der sich indes dem Einfluß der Skulpturen an der Domfassade nicht ganz entzog. Justi (a. a. O. S. 278): Sehr nahe steht Nino die bekannte Holzstatue des Gabriel in Orvieto. D' Achiardi (l. c. p. 364): Col gruppo dell' Annunciazione del Museo di Pisa (die er einem unter direktem Einfluß Ninos arbeitenden Schüler zuteilt) dev' essere ricollegato l' Angelo che si conserva nel Museo di Orvieto. Ci richiama, sebbene resti abbastanza al disotto per finezza ed eleganza, il tipo degli angeli delicati . . . sulla facciata della cattedrale orvietana. Venturi (IV, 868): L' Angiolo e l' Annunziata nel Museo di Orvieto appartennero probabilmente a due gruppi diversi, corrispondenti in qualche modo all' arte di Agnolo e di Agostino da Siena. Laut einer von ihm mitgeteilten Notiz wurden die Tabernakel, worin beide Verkündigungsstatuen standen, 1388 bemalt und vergoldet. Abbildung: Photographie von Armoni Raffaelli in Orvieto und bei D' Achiardi, S. 364.

PARIS

LOUVRE

9. Annunziata (Kat. Nr. 946), Holzstatue, 1,82 m hoch, beim Verkauf der Sammlung Goldschmidt 1904 erworben, von einem dem *Nino Pisano enge folgenden Künstler* aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts, demselben, der auch den Gabriel im Victoria-Albert-Museum, der mit unsrer Madonna eine Gruppe bildete (s. oben unter London), vielleicht auch den Engel im Clunymuseum schuf. Ursprüngliche Bemalung verloren; jetzt zeigt die Statue natürliche Holzfarbe. Bode (Jahrbuch 1902 S. 73): Die Statue, die 1881 kurze Zeit in Florenz im Handel war, muß einem trefflichen unmittelbaren Vorgänger Ghibertis in Florenz angehören . . . sie kann, nach der Feinheit in der Behandlung von Kopf und Händen, kaum früher als um die Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert entstanden sein. A. Michel (Gazette d. b.-a. 1906 I, 403): Par un maître italien qui devait tenir de bien près a Nino Pisano. Venturi (IV, 522): Più particolarmente Nino Pisano influì sugli intagliatori in legno, formando egli stesso i modelli con l' Annunziata . . . del Louvre . . . così vestita di bontà, così pura da non trovar più riscontro nell' arte. Schubring (Die Plastik Sienas, Berlin 1907, S. 42): Eine aus Pisa stammende Vergine . . . zeigt die Grundstimmung des Feierlichen, Milden. Leider fehlt der Engel. Ersatz bieten kann aber der Engel im Musée Cluny, der sicher auch schon ins XV. Jahrhundert gehört und die gleiche milde

lyrische Art zur Schau trägt. Abbildungen im Jahrbuch 1902, S. 72; Phot. Giraudon 2417; danach bei Venturi IV, 524 und Schubring S. 42.

10. Verkündigungsgruppe (Kat. Nr. 336 u. 337), aus Pisa stammend, 1888 von Bardini erworben, 1,70 m hoch, Holz, die alte Polychromie und Vergoldung leidlich erhalten, namentlich am Engel. Sie gehört derselben Gruppe an wie die Lyoner

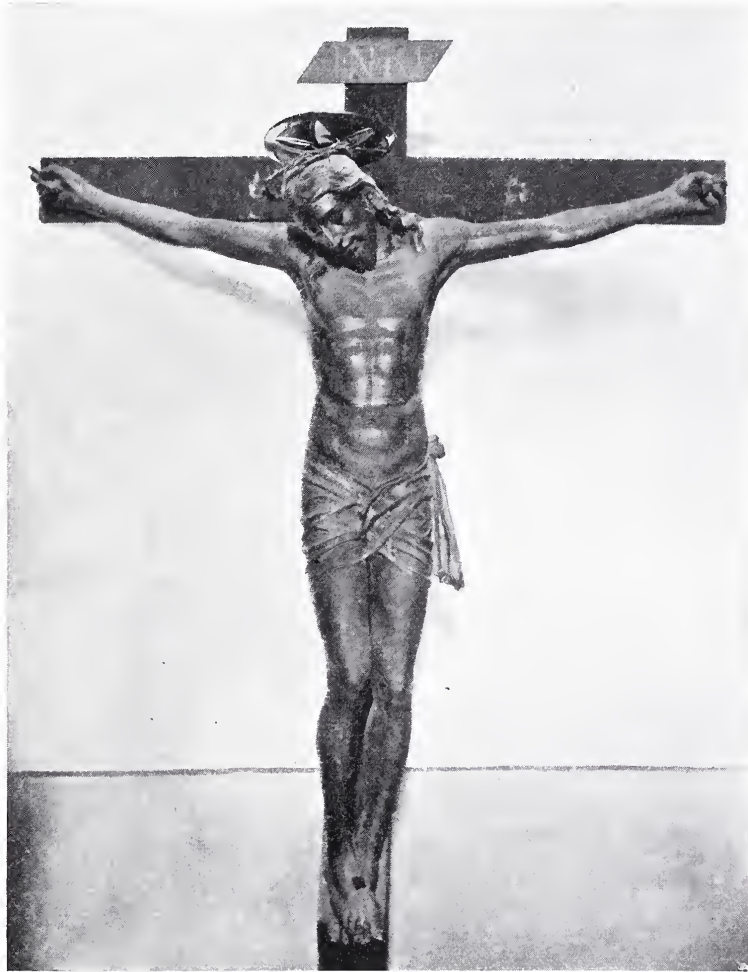


Fig. 2. Kruzifix von Baccio da Montelupo in der Badia zu Arezzo (II, 6)

Annunziation (s. oben) und steht *Nino Pisano* ferner als die Verkündigung des Museums von Pisa (s. weiter unten, Kat. Nr. 3 u. 20), in ihrem künstlerischen Wert aber weit unter der von Lyon. Der Engel weist in einzelnen realistischen Zügen (offener Mund!) schon ins Quattrocento; vielleicht ist er später als die Jungfrau. Vgl. Courajod in der *Gazette archéologique* XIII, Chronique p. 30: Les figures du Louvre datent incontestablement du XIV^e siècle et témoignent par leur style idéal de l'influence de l'école alanguie, raffinée et traditionaliste de Giotto (cf. *Archivio storico dell' Arte* II, 489). D' Achiardi (l. c. p. 364): L'angelo del Louvre presenta molte affinità con

quello del Museo di Pisa (Kat. Nr. 26 s. unter Pisa), se non che tutta la figura presenta una certa rigidità e legnosità, della quale va completamente esente la bella statua di Pisa. Venturi (IV, 868): Nel-l' Archangelo si serbano le tracce dell' impulso di Nino (über die Jungfrau schweigt er). Abbildungen: Phot. Giraudon 438 u. 439, und danach in L' Arte VII, 363 und bei Venturi IV, 869; ferner Phot. Alinari 22321 u. 22322.

MUSÉE CLUNY

11. Engel Gabriel, von Ch. Timbal in Pisa erworben und 1881 dem Museum geschenkt; Holz, 1,78 m hoch, Bemalung nicht erhalten. Aus der *Nachfolge Ninos* vom Ende des XIV. Jahrhunderts, der Goldschmidt-Madonna im Louvre und mehr noch dem Gabriel im Victoria-Albert-Museum verwandt. Im Bewegungsmotiv, dem Wurf des Gewandes, der Geste der Arme, sogar in der Haarbehandlung und dem Schnitt der Augen dem Marmorengel Ninos in S. Caterina zu Pisa so nahestehend, daß er als spätere Replik desselben von anderer Hand bezeichnet werden kann. D'Achiardi (loc. cit. p. 363): Accanto alle opere eseguite sotto l' influsso immediato dell' arte di Nino dobbiamo collocare l' Angelo del Museo di Cluny, il quale ha non pochi punti di contatto coll' Angelo dell' Annunciazione del Museo di Pisa (Kat. Nr. 26, s. unten) sebbene non presenti l' eleganza di quello nelle proporzioni, meno svelte, e nel piegare più timido dei panneggiamenti. Venturi (IV, 522) gibt ihn den Nachfolgern Ninos im allgemeinen. Abbildungen: Phot. Alinari 25215, Phot. Giraudon 235 und danach L' Arte VII, 362, und Venturi IV, 529; nach anderer Aufnahme bei Schubring, Plastik Sienas S. 43.

PESCIA

SS. STEFANO E NICCOLAO. (1. Altar rechts)

12. Annunziata (sog. Madonna dell' Acquavino) Holz, lebensgroß, altbemalt. Sie ist der Madonna der Verkündigungsgruppe im Museo civico zu Pisa (Saal XII, Nr. 25, s. weiter unten) im Motiv fast völlig identisch und steht ihr auch im Stilcharakter sowie in der technischen Ausführung so nahe, daß beide Stücke dem gleichen begabten Künstler aus der *Werkstatt Nino Pisanos* zugeteilt werden müssen. Bisher stilistisch nicht gewürdigt. Abgebildet bei Stiavelli, *Pescia nella vita privata*, Firenze 1903, p. 83, und derselbe, *L' Arte in Val di Nievole*, Firenze 1905, p. 11 (der Verfasser gibt die Statue dem Matteo Civitali! Der Engel Gabriel ihr gegenüber ist eine mittelmäßige Arbeit des fortgeschrittenen Cinquecento).

PISA

MUSEO CIVICO

(Sämtliche hier verzeichnete Stücke sind Holzbildwerke)

13. Ein heiliger Bischof (Saal XII, Nr. 2)¹⁾, 2 m hoch, aus den RR. Spedali stammend, im Ornat, das Haupt von der Mitra bedeckt, die Rechte segnend erhoben, die wenig künstlerische Bemalung gut erhalten. Sehr mittelmäßige Arbeit aus der *ersten Hälfte des Trecento*, starr und tot im Ausdruck, die Nachfolge Giov. Pisanos bekundend. In der Literatur unbeachtet, Abbildungen nicht vorhanden.

14. Verkündigungsgruppe (Saal XII, Nr. 25 und 26), die Jungfrau 1,76 m, der Engel 1,69 m hoch, aus dem Kloster S. Francesco stammend, in der *Werkstatt*

¹⁾ Die Nummern für die Stücke des Pisaner Museums sind der neuesten Ausgabe des Kataloges vom Jahre 1906 entnommen. Sie haben gegen die des von Supino verfaßten Verzeichnisses Änderungen erfahren.

Ninos, aber kaum vom Meister selbst gearbeitet, sondern von einem Schüler, der in der Belebung der Physiognomien, in der größeren Fülle ihrer Formen wie im freien Schwung und im Stoffreichtum der Gewandung um einen Schritt über ihn hinausgeht. Beide Figuren sind mit dicker schmutzigweißer Ölfarbe überschmiert, unter der stellenweise Spuren der ursprünglichen Polychromie hervorscheinen (bei der Madonna am Untergewand ein rotes Saummuster um den Hals, am Mantel goldene Säume; beim Engel am Kleid ein geometrisches Muster in Rotbraun über Brust und Hals, an einzelnen Stellen des Mantels Spuren von Zinnober, im Haar bei beiden Spuren von Gold). Justi (Jahrbuch 1903, S. 282): Die Verkündigungsstatuen stimmen mit *Ninos* zwei Statuen in S. Caterina so genau, daß man sie ihm geben könnte, wüßte man, daß er auch in Holz gearbeitet hat, sonst müßten sie von einem sehr begabten Schüler sein. Eine leichte Abweichung zeigt sich in den etwas runderen Köpfen. D' Achiardi (l. c. p. 360): Sebbene tutte le doti che riscontriamo in queste due statue, siano peculiari dell' arte di Nino, crediamo tuttavia che sarebbe azzardato il pronunziare senz' altro il nome di lui. Siamo piu propensi a riconoscerli la mano di qualche scolare che ha lavorato sotto l' influsso diretto del maestro. — Supino (Arte pisana, Firenze 1904, p. 223): Della stessa maniera, e senza dubbio della stessa mano [che l' Annunciazione nella chiesa di S. Caterina] sono le due statue in legno nel Museo pisano, intorno alle quali giustamente osservò il Jacobsen [Repert. für Kunstw. XVIII, 104] che esse sono certo di Nino, e degne anzi di un artista di maggior valore. — Venturi (IV, 522) gibt sie im allgemeinen den »seguaci di Nino«. Abbildungen: Phot. Alinari Nr. 8541 und 8542 und danach in L' Arte VII, 361, bei Supino l. c. p. 325 und Venturi IV, 526 und 527.

15. Annunziata (Saal XII, Nr. 3), 1,68 m hoch, aus dem Kloster S. Domenico; unter der jetzigen roten Farbe des ungegürteten, dem Oberkörper eng anliegenden, in wenigen stark herausgearbeiteten starren Faltenzügen die Beine völlig verhüllenden und verbergenden Kleides sind Spuren einer früheren (blauen) Bemalung bemerkbar; diese ist an Gesicht und Haar gut erhalten. Die Arme sind angesetzt (wie bei der Lyoner Jungfrau) und beweglich eingerichtet. Ihrem Stile nach gehört die Statue, als frühestes Spezimen, der Gruppe der Lyoner Madonna an, wohl noch *vor Nino* entstanden, dessen Einfluß in ihr nicht zu erkennen ist. Im Gegenteil zeigt ihr leider stark beschädigter Kopf den rundlichen Typus der Köpfe Giov. Pisanos, im Ausdruck freilich bedeutend gemildert, ja geradezu ins Lieblich-Sanfte umgesetzt. — Justi (a. a. O. S. 282): Die frühesten der Holzsulpturen im Museo civico scheinen mir zwei Statuen der Annunziata [es sind die unter Nr. 3 und 20 ausgestellten], rot gestrichen, in breiter glatter Behandlung. Ihnen nahe stehen die Statuen der Verkündigung in Lyon. — D' Archiardi (l. c. p. 359): Assai prossima alla Vergine del gruppo di Lione è una figura dell' Annunziata del Museo civico di Pisa. Manca disgraziatamente la figura dell' Angelo. Riconoscendo in questa statua un' opera molto progredita, siamo propensi tuttavia a farla rientrare nel sec. XIV^o, ed a collegarla direttamente colle più belle creazioni della scuola pisana degli ultimi anni di quel secolo sotto l' influsso immediato dell' arte di Nino. Venturi (IV, 522): Più particolarmente Nino Pisano influì sugl' intagliatori in legno, formando egli stesso i modelli con l' Annunziata del Museo civico di Pisa [XII, 3]. Abbildungen: Fotografia del Ministero della pubbl. Istruzione Nr. E, 1018, und danach reproduziert in L' Arte, VII, 359, und bei Venturi, IV, 523.

16. Annunziata oder weibliche Heilige (Saal XII, Nr. 20), 1,55 m hoch, aus dem Kloster S. Domenico, Bemalung roher, aber analog wie bei der vorstehend besprochenen Madonna Kat. Nr. 3, die sie jedoch in künstlerischer Qualität bei weitem nicht

erreicht. Viel primitiver in den Formen wie im Ausdruck, vor allem des Gesichts, das in ein langes Oval ausgezogen ist und nichts mit dem Pisanitypus gemein hat. Später als Nr. 3. Justis Urteil s. oben zur Annunziata Nr. 3. Schubring (Pisa, Leipzig 1902, S. 145): Am schönsten [unter den Holzskulpturen des Museo civico] vielleicht Nr. 17 [jetzt 20], die schlanke, zum Himmel blickende Maria. Abbildung nicht vorhanden.

17. S. Ubaldesca (Saal XII, Nr. 16), 1,71 m hoch, Eigentum der Opera del Duomo, in grauem Nonnengewand, Bemalung sehr beschädigt und roh, steht im künstlerischen Wert zwischen Nr. 3 und 20; die Modellierung des flachgetätschten Gesichts sehr mittelmäßig, die Augen nur durch Bemalung markiert. Noch dem *Trecento* angehörend. Justi (a. a. O. S. 282): Es folgen [auf Nr. 3 und 20] unter Ninos Einfluß, aber gering, die Statuen der heiligen Ubaldesca und eines Kapuziners. D' Achiardi (l. c. p. 365 n. 1): Ricordiamo inoltre, benchè di pregio assai scarso, una statua di Santa Ubaldesca in veste grigia con sottogola [Halsschleier] bianco, dalle forme molto piatte e schiacciate. Abbildung fehlt.

18. Madonna mit Kind (Saal I, Nr. 13), 0,3 m hoch, aus S. Domenico, zeigt die für die frühe Pisaner Schule charakteristische geschwungene Pose; Mantel und Kleid durchaus vergoldet und rotgeblümt, das Haupt bekrönt und von einem bis auf die Brust reichenden weißen, von farbigen Fäden durchzogenen Schleier bedeckt. *Ausgang des Trecento*. D' Achiardi (l. c. p. 365): La vaghezza della sua ricca policromia, la delicatezza della fattura, date le dimensioni minuscole del gruppo, fanno di quest' opera un vero piccolo gioiello, quantunque essa non sia esente da alcuni difetti, specialmente nella faccia della Vergine, molto larga ed appiattita. Abbildung nicht vorhanden.

19. Engel Gabriel (Saal XII, Nr. 11), 1,7 m hoch, aus dem Kloster S. Matteo stammend (die dazugehörige Jungfrau verloren), die jetzige Bemalung, dick und namentlich im Gesicht roh, schon in alter Zeit über der ursprünglichen aufgetragen, beeinträchtigt den Eindruck wesentlich (weißes Kleid mit roten und blauen Blumen, dunkelblauer Mantel mit Goldsternen, beide mit Goldsäumen). Die Modellierung der Gestalt mit den breiten Achseln und den mehr weiblich-vollen als männlichen Formen von Hals, Brust und Armen wie auch der freie Faltenwurf des Mantels weisen sie dem *Beginn des Quattrocento* zu. Nur in der rundlichen Kopfform und sogar noch in den starren Zügen hat sich wie eine Reminiszenz an Giov. Pisano erhalten. Justi (a. a. O. S. 282): Deutlicher den Stil Ninos zeigend, aber auch handwerksmäßig, der Engel Gabriel in reicher Bemalung. D' Achiardi (l. c. p. 365): Lo stile proprio di questa statua è quello comune ad altre opere di scuola pisana della fine del sec. XIV^o, e non presenta nessun carattere così nettamente definito ed individualizzato da permettere di riferirla piuttosto a questo che a quello artista. Abbildung: Fotogr. del Ministero della p. Istruzione Nr. E, 1018, und danach in *L' Arte* VII, 366.

20. Weibliche Heilige oder Annunziata (Saal XII, Nr. 6), 1,58 m hoch, aus S. Domenico, der linke Arm samt Achsel ganz, der rechte bis zum Ellbogen abgeschlagen, die Rückseite fehlt, die Figur ist hohl gearbeitet. Nur das Gesicht bewahrt die teilweise aufgefrischte Bemalung, die Haare ihre Vergoldung, sonst sind alle Farben bis auf die Stukkogrundierung abgerieben. Das unter den vollen sinkenden Brüsten gegürtete, am Leib nicht mehr enganliegende Gewand, der geneigte volle Kopf mit der Asymmetrie seiner beiden Hälften, der Schnitt der Mandelaugen, die unsymmetrisch konturierten Lippen, der liebliche Fluß der welligen Haarflechten, endlich die Art, wie der Kopf auf dem Halse sitzt — ganz verschieden von der Pisanischule —, alles dies zeugt

für die Entstehung schon zu *Beginn des XV. Jahrhunderts*. — Justi (S. 282): Später als die Verkündigungsgruppe, die man Nino gibt [Nr. 25 und 26], aber aus ihrem Stil hervorgehend, scheint mir eine Annunziata. Die Schnürung des Gewandes unter der Brust, die vom Gürtel lang hinabfließenden Falten lassen sofort an Werke um 1400 denken, wenn auch die Durchführung noch an jene früheren Holzfiguren erinnert. ... Nur ist in der späteren Statue alles voller, der Kopf rundlicher, wie er uns um 1400 mehr oder weniger ähnlich in Florenz, Arezzo und Siena entgegentritt; am bekanntesten ist der Typus durch Quercias Ilaria del Caretto. D' Archiardi (p. 366 nota): Una Santa ... la veste bianca, cinta in alto ci riporta verso i primi anni del sec. XV^o e così pure il modellato del volto, dalle fattezze piene e rotonde. Abbildung nicht vorhanden.

21. Ein Kapuzinermönch (Saal XII, Nr. 7), 1,69 m hoch, Eigentum der RR. Spedali, mit der Rechten den Mantel und ein Buch fassend, die Linke segnend erhoben, die Bemalung des schwarzen Mantels wie des von weißem wallendem Bart umrahmten Gesichts gut erhalten. In den vollen gut diponierten Faltenmotiven ist das Trecento völlig überwunden, im Ausdruck des Gesichts noch nicht ganz. *Erstes Drittel des XV. Jahrhunderts*. Justis Bewertung der Statue s. unter S. Ubaldesca. Abbildung nicht vorhanden.

PONTEDERA

SS. JACOPO E FILIPPO

22. Hl. Lucia, Holz, lebensgroß, bemalt, XV. Jahrhundert¹⁾.

SUVERETO

(Etwa 7 km nordöstlich von Campiglia)

PIEVE S. GIUSTO

23. Verkündigungsgruppe, Holz, unterlebensgroß, altbemalt, durch Tradition dem Nino Pisano zugeschrieben, aber dem Stil nach erst aus dem XV. Jahrhundert. Von hervorragender künstlerischer Qualität. Bisher unbeachtet. Abbildung nicht vorhanden²⁾.

VOLTERRA

DOM S. OTTAVIANO

24. Gruppe der Kreuzabnahme, in Holz, überlebensgroß, polychromiert; *spätes XIII. Jahrhundert*. Die Gestalten Mariä und des Evangelisten, die rechts und links die Hauptgruppe — Christus, Joseph von Arimathia und ein Gehilfe — abschließen, sind später — im Trecento — hinzugearbeitet, wie dies aus der verschiedenen Größe, den abweichenden Kopfotypen und dem freieren, nicht so schematischen Faltenwurf der Gewänder zu ersehen ist. — Courajod (Gazette archéologique 1884, p. 132): Un excellent groupe en bois des XII^e — XIII^e siècles, un des meilleurs morceaux que je connaisse de la sculpture romane ou romano-gothique de l'Italie. Venturi (IV, 864): Nell'età romanica l'arte di scolpire in legno aveva dato in Toscana uno de' saggi più grandi e belli, la Deposizione dalla croce della cattedrale di Volterra. C. Ricci (Volterra, Bergamo 1905, p. 132): Vari preziosi lavori del sec. XIII^e rimangono anche al-

¹⁾ Nach Angabe von Guido Carocci, *Il Valdarno da Firenze al mare*, Bergamo 1906, p. 116. Nähere Angaben waren weder von ihm noch von seinem Nachfolger, Inspektor Dr. Peleo Bacci, zu erlangen.

²⁾ Nach Mitteilung von Inspektor Guido Carocci.

l'interno ... Nè minor meraviglia desta la Deposizione di Gesù Cristo, in figure di legno policromiche. D' Achiardi (l. c. p. 356): Nell' età romanica l' arte di scolpire il legno aveva dato alla Toscana uno de' suoi più bei fiori, col grandioso gruppo della cattedrale di Volterra ... che per la vaga policromia, per la raffinatezza meravigliosa di ogni particolare, non disgiunta da una grande forza plastica dell' insieme, può considerarsi un vero capolavoro dell' intaglio nel sec. XIII^o. Abbildungen: Phot. Brogi 13639, Phot. Lombardi 2942.

II. FLORENTINER SCHULE

AMSTERDAM

RIJKSMUSEUM

1. Madonna mit Kind, Stukko, 1,3 m hoch, jetzt unbemalt, 1906 vom Antiquar Stef. Bardini angekauft, der sie aus dem Treppenhause eines Palastes zu Bologna erwarb, vom *Meister der Pellegrinikapelle* Nr. IV¹⁾, um 1430 entstanden. Schubring (Plastik Sienas, Berlin 1907, S. 51, wo auch eine Abbildung unserer Statue), und ihm folgend auch Venturi (Storia dell' Arte VI, 124) geben sie dem *Giovanni Turini* unter Berufung auf ihre Stilanalogie mit dessen Madonnenrelief am Sportello des Taufbrunnens in S. Giovanni zu Siena. Wir können diese Ähnlichkeit weder bei letzterem noch auch bei den übrigen authentischen Arbeiten Turinis entdecken.

ANGHIARI

(an der Bahnlinie Arezzo-Borgo Sansepolcro)

S. AGOSTINO

2. S. Petrus und S. Paulus (1. Altar r., bisher unbeachtet), etwa ein Drittel lebensgroß, die alte Bemalung gut erhalten. Die gedruckten Proportionen, die schweren, reichgefalteten Gewänder, die großen Köpfe mit mächtigen, theatralisch gekräuselten Bärten machen die Zuweisung an *Baccio da Montelupo* plausibel (s. unter San Godenzo und Lucca). Abbildungen fehlen.

¹⁾ Wir unterscheiden in gegenwärtigem Verzeichnis die dem »Meister der Pellegrinikapelle« verwandten, seine Weise gleichsam weiter entwickelnden Tonbildner unter Beifügung der Nummern II, III und IV zu seinem Namen. Nr. I ist der eigentliche Meister, wie wir ihn außer Verona aus den Altären 7572, 7594 und 73. 1866 des South-Kensington-Museums, aus Nr. 108 des Berliner Museums, aus dem Altar des Museo nazionale zu Florenz (Phot. Alinari 3481) und sonst kennen. — Nr. II ist der Künstler der Madonnen 109 B, C und D (Toscanawerk Taf. 33 b, 30 b und a) und — auf späterer Entwicklungsstufe — jener Nr. 109 (Tosc.-W. 32 b) und 109 A des Berliner Museums. — Nr. III ist der von Donatello's Einfluß berührte Bildner der Madonnenreliefs 109 F (Tosc.-W. 33 a), 112 A und B) Tosc.-W. 31 b und a) ebendasselbst. — Nr. IV endlich ist der sienesisch (querciesk) angehauchte Schöpfer der Madonnenstatuen 7573 und 7574 (Tosc.-W. 29 b und 244 b) des South-Kensington-Museums, der Madonna in trono im Museo nazionale zu Florenz (Phot. Alin. 2445 a), der Amsterdamer Statue, der Madonnenhalbfiguren in Bergamo, bei Baron Tucher und im Louvre. Der Meister verleugnet trotz des sienesischen Einschlags in allen seinen Arbeiten keineswegs die Herkunft aus Florenz; deshalb haben wir sie auch in unserem Verzeichnis unter die Werke der Florentiner Schule eingereiht. Womit indes nicht gesagt sein will, daß der gesamte Vorrat der hierhergehörigen Bildwerke ausschließlich diesen vier Künstlern zuzuweisen sei. Etwas abweichend hat Bode die in Rede stehenden Bildwerke gruppiert in seinem Aufsatz: Florentiner Tonbildner in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts (Jahrbuch VI, 170 ff., wieder abgedruckt in Ital. Bildhauer der Renaissance, Berlin 1887, S. 58 ff.).

3. Presepiogruppe (im Chor) lebensgroß, vielfigurig, original bemalt, aus der *Nachfolge der Robbiaschule* stammend. In der Literatur bisher nicht registriert, Abbildung nicht vorhanden.

CHIESA DEL CROCIFISSO (già BADIA)

4. Madonnenstatue in Holz, überlebensgroß, die ursprüngliche Polychromie erhalten. Das Kind blickt gerade vor sich hinaus, auf dem rechten Knie der Mutter stehend; sie wendet ihr Haupt dem Kleinen zu, so daß es dem Beschauer im Profil erscheint. Anklänge an Stileigentümlichkeiten *Giov. Pisanos* bezeugen die frühe Entstehung (jedenfalls *vor Orcagna*) des künstlerisch sehr bedeutenden Werkes. Bisher unbekannt und nicht reproduziert.

AREZZO

S. ANNUNZIATA (MADONNA DELLE LACRIME)

5. Drei Heilige (Altar r. vom Chor), lebensgroß, schlecht bemalt, die rohe Arbeit eines geringen Lokalbildners aus der *Nachfolge Benedetto da Majano* von der Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

SS. FIORA E LUCILLA (BADIA)

6. Kruzifix (3. Altar r., unter Glas), Holz, lebensgroß, die ursprüngliche Bemalung sehr nachgedunkelt, von Vasari (IV, 541) als die vorzüglichste unter *Baccios da Montelupo* Arbeiten dieser Art hervorgehoben. Abbildung s. Fig. 2.

S. FRANCESCO

7. Grabmal Roselli (Royzelli), jetzt farblos. Abbildung Phot. Alinari 9427 und 9428. Da das Kenotaph frühestens im Todesjahre Antonio Rosellis 1466 (begraben ist er im Santo zu Padua) entstanden ist, so kann als dessen Schöpfer der 1419 schon in voller Tätigkeit stehende Giovanni di Bartolo, il Rosso, den man ja gern als den »Meister der Pellegrinikapelle« ansieht, kaum in Betracht kommen, um so weniger, als seit 1451 jede Nachricht über ihn fehlt. Ob überhaupt die Skulpturen der Pellegrinikapelle (um 1430 entstanden) und unser Grabmal demselben Künstler zuzuteilen seien (s. unten), scheint uns sehr zweifelhaft: denn bei manchen oberflächlichen Ähnlichkeiten verrät das letztere doch einen entwickelteren Stil, feineres Formgefühl und gewählteren Geschmack im Ornamentalen. Wir sehen darin die Hand eines späteren, wahrscheinlich *lokalen Künstlers*. Auffallend erscheint, daß der mit 88 Jahren Verstorbene hier im kräftigsten Mannesalter dargestellt ist und daß seine Züge gar keine Ähnlichkeit mit dem Bildnis auf Bellanos Medaille zeigen. Auch für die in den Vierpässen der Sarkophagfront dreimal wiederholten Porträte von Rechtsgelehrten haben wir keine Erklärung. Bode (Jahrbuch VII, 178): Das Grabmal Roizelli in den architektonischen Details wie in den Ornamenten, in den Proportionen der Figuren und ihrem Faltenwurf den Madonnenreliefs im South-Kensington-Museum und in Berlin [vom Meister der Pellegrinikapelle] nahe verwandt. Derselbe (Archivio stor. dell' arte II, 132): Il monumento di Antonio Roizelli si avvicina specialmente alle sculture del maestro della cappella Pellegrini nei dettagli architettonici, nelle proporzioni e nelle vesti delle figure, di maniera che dobbiamo attribuirlo a questo artista. Vorsichtiger teilt er im Cicerone das Werk im allgemeinen einem der »anonymen Künstler zu, mit stark gotischem Ge-

prägen, die regelmäßig in Ton arbeiten«. Fr. Schottmüller gibt unser Grabmal dem gleichen Bildner, dem der große Altar im Dom von Modena angehört (s. unter Modena). Venturi (Storia dell' Arte VI, 114) gibt das Grabmal dem gleichen »seguace emiliano di Jacopo della Quercia«, dem er auch die Madonnenstatue Kat. Nr. 107 im Berliner Museum und den großen Tonaltar des Domes von Modena zuteilt (s. unter Berlin und Modena).

[LA PIEVE

8. Kreuzabnahme, Gruppe von vier Holzstatuen von *Margharitone*, um die Mitte des XIII. Jahrhunderts. Vasari (I, 363): Sebbene furono le sue prime sculture alla greca, come ne mostrano quattro figure di legno che sono nella pieve in un Deposito di Croce . . .]

BARGA

CAPPUCCINI (Vorhof zur Kirche)

9. Altar mit den lebensgroßen unbemalten Tonstatuen der Madonna mit Kind, sitzend, flankiert von den Heiligen Sebastian und Rochus, — eine Arbeit der *Robbia-schule* vom Beginn des Cinquecento. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

BATTIFOLLE

(vier Miglien südwestlich von Arezzo)

PIEVE S. QUIRICO

10. S. Rochus, Holzstatue, etwa 1 m hoch, die alte Bemalung diskret erneuert, — ein lebenswürdiges Jugendwerk *Andrea Sansovinos*. Obwohl schon von Vasari (IV, 522) erwähnt, war sie unbeachtet geblieben und wurde erst jüngst näher bekanntgemacht (s. unsern Aufsatz über den Meister im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1906, S. 95). Abbildung fehlt.

BERGAMO

ACCADEMIA CARRARA, GALLERIA MORELLI

11. Madonna mit Kind, etwa 0,70 m hoch, Halbfigur, unbemalt, vom *Meister der Pellegrinikapelle Nr. IV*, fälschlich unter Quercias Namen gehend. G. Frizzoni (Le Gallerie dell' Accademia Carrara in Bergamo, Bergamo 1907, p. 62): La Madonna col bambino in terra cotta congiunge in sè la grazia severa e la grandiosità e viene qualificata per opera di Jacopo della Quercia: se con piena ragione o no, è cosa che vorrà essere ulteriormente indagata. Certo si è che il motivo s' incontra più volte ripetuto (in Berlin Kat. Nr. 109B [abgebildet im Tosc.-W. Taf. 33b], in Budapest, Inv. Nr. 1118). Abgebildet bei G. Frizzoni a. a. O. S. 200.

12. Kniender Engel, 1,0 m hoch, unbemalt, von *Benedetto da Majano*, wahrscheinlich vom Altar der Madonna dell' Ulivo im Dom zu Prato stammend. Frizzoni (loc. cit. p. 62): Dell' angelo in terra cotta è indubbiamente autore Ben. da Maiano. Bode (Tosc.-W. Text S. 111): Zu der Madonna dell' Ulivo gehörten ein paar Tonfiguren anbetender Engel. Die eine glaube ich in der schönen Figur eines knienden Engels in jetzt unbemaltem Ton im Museum zu Bergamo (Stiftung Morelli) wiedergefunden zu haben. Abgebildet im Tosc.-W. Taf. 364 und bei Frizzoni a. a. O. S. 199.

BERLIN

KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

13. Madonna mit Kind, auf dem Throne sitzend (Kat. Nr. 21D)¹⁾, Holzstatue, 1,84 m hoch, original bemalt und vergoldet, laut Inschrift 1199 vom *Presbyter Martinus* für das Camaldulenserkloster, den jetzigen Dom in Borgo Sansepolcro gearbeitet, aus dem Dommagazin daselbst 1887 in Florenz erworben. Bode (Jahrbuch IX, 198): Der Künstler gehörte wahrscheinlich dem Teil von Umbrien an, der noch unter dem Einfluß von Toskana stand, wenn er nicht selbst dort her stammte. Der Umstand, daß er ein gelehrter Geistlicher war, erklärt es, daß er sich besonders streng an die geheiligten byzantinischen Vorbilder hielt. . . . Unter den wenigen Bildwerken dieser Kunstrichtung, welche uns erhalten sind, ist dieses Madonnenbild vielleicht das hervorragendste. Fogolari (*L'Arte* VI, 58): Nella Madonna di Borgo Sansepolcro vediamo un artefice rozzo che improvvisa, che non rimane estraneo al movimento della scultura romanica del suo tempo. Abbildungen: Jahrbuch IX, 198; Bode, Italien. Plastik, 4. Aufl. S. 20; Mertens, Ital. Skulpturen aus den kgl. Museen Serie I Taf. 23.

14. Hl. Petrus (Inv. Nr. 2994) Holz, 0,91 m hoch, altbemalt, *florentinisch*, um 1300 (1905 in Lucca erworben), bisher unbeachtet, Abbildung fehlt (Jahrbuch 1905, S. LXXX).

15. Kruzifixus (Kat. Nr. 25), 1,76 m hoch, Holz, Bemalung von tadellosester Erhaltung, aus einer Kirche Luccas stammend, 1885 in Florenz von Bardini erworben; *florentinisch*, um 1350, für Andrea Pisano zu gering, auch im Gesichtstypus keineswegs seiner Weise entsprechend. Bode (Jahrbuch VII, 212, und Ital. Bildhauer der Renaissance, Berlin 1887, S. 23): Mit aller Einschränkung, die diese verschiedenen vorangeführten Umstände einem bestimmten Urteil auferlegen, glaube ich doch den Andrea Pisano als den einzigen Künstler bezeichnen zu dürfen, dessen Charakter sich in dem Kruzifix bekundet. Derselbe in Italien. Plastik, 4. Aufl. S. 33: Auch mehrere Einzelfiguren lassen sich auf Andrea zurückführen . . . vielleicht auch ein bemalter Kruzifixus in der Berliner Sammlung, eine besonders edle, feinempfundene Arbeit. Venturi IV, 866: Il Crocefisso del Museo di Berlino, che il Bode ascrive a Andrea



Fig. 3. Madonnenstatue (florentinisch) vom Ende des Trecento im Berliner Museum (II, 16)

¹⁾ Unter »Katalog Nummer« sind die Nummern der »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche im Berliner Museum, Berlin 1888« zu verstehen.

Pisano, probabilmente assai posteriore a questo maestro. Abgebildet im Jahrbuch VII, 213, und in Bodes Ital. Plastik, 4. Aufl. S. 33.

16. Madonna mit Kind (Kat. Nr. 27C), in Holz geschnitzt, 0,97 m hoch (ohne Sockel), altemalt, 1902 aus der Sammlung von Beckerath erworben (wohin sie durch Bardini gelangte); florentinisch, vom *Ausgang des Trecento*, eine Arbeit des gleichen Künstlers, der die Marmorstatue der Annunziata in S. Croce (am Eingang zur Capp. Baroncelli, Phot. Alinari 2087) meißelte, der aber nicht identisch ist mit Piero di Giovanni Tedesco, dem Meister der Lünette über Porta dei Canonici. Justi (Jahrbuch 1903, S. 279): Ein gutes Beispiel florentinischer Plastik vom Ende des Trecento, etwa aus den neunziger Jahren. Ein Vergleich etwa mit den Skulpturen der Porta dei Canonici zeigt, wie sie ungefähr zu datieren ist. Es war kein großer Künstler, der hier das Messer geführt hat, aber den hohen Stand des Handwerks zeigt die Feinheit und Eleganz in der Zeichnung des Gewandes. Die breiten Goldsäume und der blaue Mantel, ebenso das Kopftuch sind mit Mustern bedeckt. D'Acchiar di (L'Arte VII, 375): Come ultime testimonianze delle grandi tradizioni pisane, già soprafatte dall' arte della vicina Firenze, ricordiamo una statua in legno di Madonna col Bambino del Museo di Berlino, e che lo Justi ravvicina cronologicamente e stilisticamente alle sculture della porta dei Canonici. Venturi (IV, 866): Un bel gruppo d' un intagliatore fiorentino, della Madonna col divin figlio, si vede nel Museo di Berlino. Vgl. die Madonnenstatue in S. Agostino zu Perugia. Abbildung s. Fig. 3.

17. Maria in trono mit dem Kind im Schoß, zu ihren Füßen zwei nackte Putti mit Musikinstrumenten (Kat. Nr. 34A), 1,15 m hoch, unbemalt, 1889 in London erworben (Geschenk A. Thiemes); *florentinisch, um 1400*. Im Haar und Schleier noch Anklänge an die Herkunft vom Stil der Pisani bewahrend, auch in den breiten Gewandmotiven noch mittelalterlich. Das Christkind und die Putten schon vom Hauch der Renaissance angeweht, aber noch unbeholfen in Formen und starr, ja verzerrt im Ausdruck. Abbildung nicht vorhanden.

18. Verkündigungsgruppe (Kat. Nr. 151 und 152), Statuen in Nußholz, 1,57 m hoch, die Bemalung abgerieben, so daß die Textur des Holzes überall sichtbar ist, beide Hände der Jungfrau modern und ungeschickt ergänzt. Ehemals in S. Trinita zu Florenz, dort 1880 erworben. Das Werk eines Florentiners aus dem *ersten Viertel des Quattrocento*, der unter Einfluß Ghibertis steht, zugleich aber in der Jungfrau jenem Pisaner Typus folgt, den wir oben bei den Annunziaten des Museo civico von Pisa (Nr. 3, 20, namentlich aber 6), des Louvre und des Lyoner Museums kennen gelernt haben. Entgegen der Zuweisung an die Sieneser Schule (Art Quercias) in der »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche im Berliner Museum, 1888, S. 48« sprechen für florentinische Herkunft — außer den von Bode (s. unten) angeführten Merkmalen — die vollkommene Gelöstheit der Glieder, das durchaus Ungezwungene der Pose, der der Antike viel nähere Gesichtstypus namentlich des Engels, sein in lockere, krause Löckchen aufgelöstes Haar, die freie Attitüde mit dem kräftig vorgeetzten linken, — dem sich hinter einer in schönem Schwunge zu Boden fließenden Mantelfalte bergenden rechten Fuße, — ein eminent Ghibertisches Motiv, wie es in keiner sienesischen Verkündigung begegnet. Bode (Jahrbuch 1902, S. 72): Die schöne volle Gestalt der Jungfrau steht dem Ghiberti, nicht aber dem Quercia nahe. Abweichender ist freilich der Engel: in der ruhigen Haltung, den knitttrigen Falten, seinen vollen Backen und dem freundlichen Blick; aber darin steht er dem Quercia meist noch ferner. Es ist mir daher wahrscheinlich, daß die schöne Gruppe von einem stark von Ghiberti beeinflussten Florentiner Künstler aus dem ersten Viertel des Quattrocento

herrührt. Dagegen Schubring (Plastik Sienas S. 44): Die Figuren würden als Florentiner Arbeiten ganz vereinzelt bleiben. Abbildungen: in der obenangeführten »Beschreibung« Taf. II, im Tosc.-W. Taf. 546, bei Mertens Ser. I, Taf. 31, in Bodes Ital. Plastik, 4. Aufl. S. 60, und bei Schubring a. a. O. S. 45.

19. Madonna mit Kind (Kat. Nr. 107), auf dem Thron sitzend, 0,78 m hoch, unbemalt, 1880 in Venedig erworben, vom *Meister der Pellegrinikapelle Nr. I*. Bode (Jahrbuch VI, 172): Mit ebenso großer Wahrscheinlichkeit läßt sich dem Meister der Pellegrinikapelle die Tonstatuette der Maria mit dem Kinde in mehr als halber Lebensgröße zuschreiben. An der ganzen Figur fallen die ungeschickten Verhältnisse in besonders starker Weise auf. Venturi (Storia dell'Arte VI, 112) gibt sie dem gleichen »seguace emiliano di Jacopo della Quercia«, dem er das Grabmal Roselli in Arezzo und auch den großen Tonaltar im Dom von Modena zuschreibt (s. weiter unten unter Modena). Abgebildet in der »Beschreibung der Bildwerke« Taf. IV, im Jahrbuch VI, 172, und in Bodes Ital. Bildhauer, 1887, S. 61.

20. Fortitudo (? mit dem Attribut einer Kugel, Kat. Nr. 111 A), sitzend, 1,22 m hoch, teilweise alt bemalt und vergoldet, florentinisch aus der *ersten Hälfte des Quattrocento*, 1903 in Florenz erworben. Die im Jahrbuch 1903, S. IV, gegebene Attribution an den »Meister der Pellegrinikapelle« wird jetzt ebensowenig mehr festgehalten wie die dort ausgesprochene Ansicht, unsere Statue sei das Gegenstück der Caritas (rect. Madonna) Kat. Nr. 34A (s. weiter oben), und beide seien von der gleichen Hand¹⁾.

21. Madonnenhalbfigur mit dem nackten Kind in ganzer Figur zu ihrer Linken (Kat. Nr. 60A), 0,67 m hoch, bemalt, in Florenz erworben, um 1450 von einem Künstler, dessen Art zwischen der des *Meisters der Pellegrinikapelle Nr. II* (vgl. Tosc.-W. 30a und b) und *Michelozzo* (vgl. Tosc.-W. 172a und 173a) in der Mitte steht. Bode (Tosc.-W., Text S. 55): Die Halbfigur der Madonna verrät die Bekanntschaft mit Donatello in seiner späteren Zeit, aber die freie gruppenartige Nebeneinanderstellung sowie ein dem Michelozzo verwandter Schönheitssinn zeigen den Meister ganz eigenartig. Abbildungen im Tosc.-W., Taf. 185b, und in Bodes Ital. Plastik, 4. Aufl., S. 81.

22. Betende Maria (Kat. Nr. 112 C), kniende ganze Figur, 0,74 m hoch, bemalt, 1888 ins Museum gelangt, im Katalog als »Florentinischer Meister um 1450« registriert, im Tosc.-W., Taf. 244a, als »Art des Luca della Robbia« abgebildet (im Text nicht erwähnt). Von dem letzterwähnten Meister kann dabei unseres Erachtens kaum die Rede sein; uns scheint die Stilweise auf spätere Zeit — der Faltenwurf des weiten, wuchtigen Gewandes, die schweren Formen des Gesichtes auf die Bekanntschaft mit *Ben. da Majanos* Spätwerken zu weisen. Eine Replik der Statue im South-Kensington-Museum Nr. 8378, s. weiter unten.

23. Maria mit Kind (Kat. Nr. 106E), 0,63 m hoch, Bemalung trefflich erhalten. Geschenk James Simons 1892, vom »*Meister der unartigen Kinder*«. Bode (Tosc.-W., Text S. 56): Das charakteristischste und bedeutsamste Werk des Künstlers. Die kräftige (wie bei dem Meister immer) völlig nackte Kindergestalt wie der herbe Typus der Jungfrau verraten einen Bildner aus der Mitte des Quattrocento. Ähnlich im Jahrbuch XI, 95 und Florentiner Bildhauer, Berlin 1902, S. 274. Abbildungen: Tosc.-W., Taf. 186b, Ital. Plastik, 4. Aufl., S. 84, Schubring, Donatello, Stuttgart 1907, S. 172.

¹⁾ Freundliche Mitteilung von Frl. Dr. Frida Schottmüller, der ich auch sonst über andere Bildwerke des Berliner Museums wertvolle Aufklärungen verdanke. Es sei ihr dafür auch an dieser Stelle verbindlicher Dank ausgesprochen.

24. Maria mit Kind (Kat. Nr. 106B), sitzend, 0,60 m hoch, unbemalt, erworben 1889 in Florenz, vom »*Meister der unartigen Kinder*«. Bode (Tosc.-W., Text S. 56): Leider ist mit der Malerei auch die Stuckschicht entfernt, dadurch erscheint die Behandlung im Ton etwas skizzenhaft; wie der Kopfschleier über den Scheitel gelegt ist, zeigt, daß der Meister in Zeit und vielleicht auch in künstlerischer Herkunft noch auf die alttümlichen Florentiner Tonbildner zurückgeht. Vgl. auch Jahrbuch XI, 104 und Bode, Florentiner Bildhauer, S. 272. Abbildungen: Tosc.-W., Taf. 186a; Mertens, Ser. II, Nr. 32; Florentiner Bildhauer, S. 272; Ital. Plastik, 4. Aufl., S. 85; Jahrbuch XI, 104; Schubring, Donatello, Stuttgart 1907, S. 172.

25. Caritas (Kat. Nr. 106H), sitzend, 0,62 m hoch, mit Spuren von Bemalung, 1901 als Geschenk Bodes erworben, vom »*Meister der unartigen Kinder*«. Bode (Florentiner Bildhauer S. 273): Die Haltung der Figur ist fast die gleiche wie in der sitzenden Madonna [s. zu Kat. Nr. 106B]. Neu ist der Putto, der auf dem Knie der Caritas steht. Im Gegensatz zu der reicheren Caritasgruppe [s. unten zu Sammlung Aug. Zeiß] ergibt sich diese in jeder Beziehung als tüchtige eigenhändige Arbeit unseres Anonymus. Abbildung nicht vorhanden.

26. Streitende Kinder mit Dudelsack (Kat. Nr. 106D), auf einer Bank sitzend, etwa 0,10 m hoch, die ursprüngliche Bronzierung erhalten, erworben 1889, vom »*Meister der unartigen Kinder*«. Bode (Florentische Bildhauer S. 269): Die Gruppen balgender Kinder, von denen unsre Sammlung das Hauptstück aufzuweisen hat, sind so bezeichnend für den Künstler, daß auch sein Christkind in der Madonnengruppe [Kat. Nr. 106B] . . . sich ebenso wild auf dem Schoß der Mutter gebärdet wie jene auf der Gasse. Vgl. Jahrbuch XI, 103. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 187a, Florentinische Bildhauer S. 270 und Jahrbuch XI, 102.

27. Knabe mit Hunden (Kat. Nr. 121B), 0,42 m hoch, bemalter Stuck, erworben 1891 in Florenz, von *Andrea della Robbia*. Bode (Tosc.-W. Text S. 86): Auch einzelne Genrefiguren, die uns von Andrea erhalten sind, gehören in die Zeit um 1490, so der Junge mit dem Hund im Berliner Museum, eine Stucknachbildung. Ähnlich in Florentinische Bildhauer S. 267. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. S. 265c und Florentinische Bildhauer S. 267.

28. Hl. Dorothea (Kat. Nr. 121A), 1,10 m hoch, bemalt, in hölzerner Nischenumrahmung, erworben 1890 in Florenz, im Inventar hypothetisch dem *Andrea della Robbia* zugeschrieben. Die leichte Pose, die fast faltenlos herabfließende Gewandung, das graziös zur Seite geneigte Köpfchen mit den etwas spitzen Zügen und dem Blumenkranz im Haar geht mit Andreas Freifiguren (z. B. dem englischen Gruß in der Osservanza zu Siena) nicht recht zusammen, weist über ihn hinaus in die Richtung *Ben. da Majanos*. Das Pendant unserer Statue s. unter folgender Nummer. Abbildung bei Mertens, I. Serie, Taf. 34.

29. Hl. Katharina (Kabinett Simon, Nr. 29), 0,85 m hoch, bemalt, zum Teil modern, in Holzniche, erworben in Florenz, im Katalog der Sammlung Simon (Berlin 1904, S. 9) als *Andrea della Robbia* verzeichnet. Vgl. das zur vorhergehenden Nummer Bemerkte, zu der unsere Statue das von demselben Altar stammende Pendant bildet. Ungenügende Abbildung auf der Titeltafel des Katalogs Simon.

30. Christusstatuette (Kat. Nr. 62D), 0,60 m hoch, Stuck, bemalt, erworben 1890, dem *Desiderio da Settignano* zugeschrieben. Abbildung nicht vorhanden.

31. Schlafender Jüngling (Kat. Nr. 93), 0,36 m hoch, unbemalt, 1885 erworben, von *Andrea Verrocchio*. Diese Statuette sowie die folgenden Stücke des gleichen Meisters sind von Bode eingehend gewürdigt im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsaml. III, 99—101,

und in den Italienischen Bildhauern der Renaissance, Berlin 1887, S. 101 ff. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 459b; Mertens, I. Serie, Taf. 53; Italienische Bildhauer S. 103 und »Beschreibung der Bildwerke« Taf. XII.

32. Hl. Magdalena (Kat. Nr. 94), 0,44 m hoch, Bemalung und Vergoldung der Haare in Resten erhalten, 1882 zu Florenz erworben, von *A. Verrocchio*. Bode (Italienische Bildhauer S. 182): Ich stehe nicht an, die Figur für ein eigenhändiges Werk des Meisters zu erklären. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 461c; Mertens, Ser. I, Nr. 53; Italienische Bildhauer S. 183 und »Beschreibung« Taf. XVII.

33. Jugendlicher David (Kat. Nr. 95), 0,48 m hoch, die feine Bemalung fast unberührt erhalten, 1880 in Florenz erworben, von *A. Verrocchio*. Bode (Italienische Bildhauer S. 102): Die kleine Tonstatue ist ein Akt, den der Künstler als Vorstudium zum David des Bargello ausführte. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 461a; Jahrbuch III, Tafel zu S. 100, und »Beschreibung« Taf. XVII.

34. Drei liegende nackte Knaben (Kat. Nr. 96, 97 und 97B), 0,31 m hoch, unbemalt, 1882 in Paris erworben, von *A. Verrocchio*. Bode (Italienische Bildhauer S. 101): Die zwei Tonmodelle lassen sich durch eine Zeichnung im Skizzenbuch Verrocchios mit Sicherheit auf ihn zurückführen. Derselbe (Tosc.-W. Text S. 148): Andere Tonmodelle lassen schon in ihrer häufigeren Wiederholung ihre Entstehung in der Werkstatt erkennen, so zwei ruhende Putten im Berliner Museum. — Unseres Erachtens ist nur Nr. 97B eine unzweifelhaft echte, frühe Arbeit des Meisters. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 462c und d; Mertens, Ser. I, Taf. 54; Jahrbuch III, Tafel zu S. 100; »Beschreibung« Taf. V.

35. Der Täufer als Kind (Kat. Nr. 101), 0,54 m hoch, altbemalt, 1880 in Florenz erworben, von *A. Verrocchio*. Bode (Italienische Bildhauer S. 101): Die Tonstatue des kleinen Täufers zeigt die Formen der Verrocchioschen Kinder in deutlichster Weise. Abbildungen: »Beschreibung« Taf. V; Jahrbuch III, Tafel zu S. 100.

36. Kruzifix (Kat. Nr. 89C), 0,48 m hoch, Holz, bemalt, erworben 1890 im Kunsthandel, im Inventar als *Giuliano da Majano* registriert (»Kunsthändleraufe«!), sehr fein in Modellierung und Ausdruck. Abbildung nicht vorhanden.

37. Maria mit Kind (Kat. Nr. 86), sitzend, 1,27 m hoch, in ursprünglicher trefflicher Bemalung und Vergoldung, erworben 1887 von Bardini, der sie aus einer säkularisierten Kirche in Borgo S. Sepolcro (um 200 Lire!) angekauft hatte, von *Benedetto da Majano*. v. Tschudi (Jahrbuch IX, 130): Der Madonna dell' Ulivo in Prato gegenüber zeigt die Berliner Statue nicht nur eine höhere Freiheit der künstlerischen Gestaltung, sondern auch eine größere Bestimmtheit der individuellen Durchbildung. Bode (Tosc.-W. Text 110): Diese hervorragende Gruppe, ein Meisterwerk Benedettos, ist durch ihre Bemalung noch von besonderem Wert, da uns sonst nur einige wenige große Figuren des Quattrocento in ihrer alten Polychromie erhalten sind. Abbildungen: Jahrbuch IX, 128 (farbig); Tosc.-W. Taf. 351; Mertens, Ser. I, Taf. 5; Bode, Italienische Plastik, 4. Aufl., S. 108 und Florentinische Bildhauer, Berlin 1902, S. 87; sowie »Beschreibung« S. 29.

38. Maria mit Kind (Kat. Nr. 89D), sitzend, 0,48 m hoch, bemalt, 1890 erworben im Florentiner Kunsthandel, von *Ben. da Majano*, unseres Erachtens früher als die Statue Kat. Nr. 86. Bode (Italienische Plastik, 4. Aufl., S. 109). Genrehafter in der Auffassung und wohl etwas jünger [als die große Madonnenstatue] ist eine Statuette Nr. 89D. — Ähnliche, meist spätere Madonnenstatuetten Benedettos s. unter folgender Nummer sowie unter Louvre und Wien. Abbildung: Tosc.-W. Taf. 352b.

39. Maria mit Kind (Kabinett Simon Nr. 23), sitzend, 0,43 m hoch, bemalt, erworben von St. Bardini, von *Ben. da Majano*, später als die Statue Kat. Nr. 86.

v. Tschudi (im Werk über die Renaissanceausstellung zu Berlin 1898, S. 85): In der Anordnung den großen Madonnen in Prato, der Misericordia zu Florenz und im Berliner Museum verwandt, unterscheidet sie sich von ihnen durch das genrehafte Motiv des Kindes. Die etwas allgemeine Schönheit der Züge der Maria deutet auf die spätere Zeit des Meisters. Bode (Tosc.-W. Text S. 100): Die beiden Modelle zu Madonnenstatuen bei Fürst Liechtenstein in Wien und Hrn. James Simon in Berlin kennzeichnen sich deutlich als Skizzen zu einer und derselben Gruppe. — Unseres Erachtens zeugt der Kopftypus der Madonna Simon für ihre spätere Entstehung. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 352c; S. 86 des zitierten Werkes über die Berliner Renaissanceausstellung von 1898.

40. Kind, mit einem Bären spielend (Kat. Nr. 150G), 0,33 m hoch, mit Resten von Bemalung, 1904 erworben als anonymes Geschenk, florentinisch, »vom *Ende des Quattrocento*, am ehesten mit den runden plumpen Formen der spätesten Arbeiten Benedettos da Majano zu vergleichen, obwohl nicht von ihm selbst« (Dr. Fr. Schottmüller). Vgl. Jahrbuch 1904, S. XLIX. Abbildung nicht vorhanden.

41. Zwei kniende Engel (Kat. Nr. 150A und B), 0,23 m hoch, mit Spuren von Bemalung, erworben 1887 in Rom, laut »Beschreibung« S. 254 von einem Florentiner Meister aus der *zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts*, wahrscheinlich Modelle zu Silberarbeiten. Abbildung fehlt.

42. Jugendlicher Täufer auf schiefbrigem Felsensitz (Kat. Nr. 229), 0,51 m hoch, unbemalt, 1842 in Florenz erworben, von dem anonymen »*Meister der Johannesstatuetten*« (in der Beschreibung vom Jahre 1888 noch als »Art des A. Sansovino«). Bode (Zeitschrift f. bild. Kunst 1902, S. 1—4): Die besondere Art der Darstellung beweist, daß der Künstler den ersten Jahrzehnten des Cinquecento angehört und mit seinen Anfängen wohl noch im Quattrocento stand. Seine Statuetten erinnern wohl an Leon. Tasso [?] und sind auch den Jugendwerken Jac. Sansovinos verwandt, doch aber nicht so stark, daß sie einem dieser Meister zugeschrieben werden könnten. Auch an Giovanni della Robbia kann man nicht denken. — Zwei ähnliche Statuetten s. unter Florenz, Coll. Bardini und Museo nazionale. Abbildung: Zeitschrift f. bild. Kunst 1902, S. 2.

43. Hl. Hieronymus (Kat. Nr. 139), vor dem Kreuz kniend, 0,55 m hoch, tiefbraun angestrichen, 1842 in Florenz erworben, vom »*Meister der Johannesstatuetten*«. Bode (Zeitschrift f. bild. Kunst 1902, S. 4): Unserm Meister kann man mit Wahrscheinlichkeit auch ein paar Tonstatuetten des hl. Hieronymus zuschreiben, von denen eine im Berliner Museum. Abbildungen: »Beschreibung« Taf. XXII und Zeitschrift f. bild. Kunst 1902, S. 4. Ein ähnliches Exemplar s. weiter vorn unter »Sammlung Herbert Horne«.

44. David (Kabinett Simon Nr. 39), 0,49 m hoch, bemalt, im Katalog der Sammlung als »Florentiner Meister vom *Anfang des XVI. Jahrhunderts*« bezeichnet. Abbildung nicht vorhanden.

45. Hl. Lucia (Kat. Nr. 92A), 0,93 m hoch, bemalt, ganze Figur, eine durch den fast schüchternen Ausdruck sehr anziehende Arbeit aus dem *Ende des XV. Jahrhunderts* (Jahrbuch XXI, S. XLIII); erworben im florentinischen Kunsthandel (Geschenk von Justizrat R. Lessing).

46. Beweinung Christi (Kat. Nr. 128A), 1,11 m hoch, 2 m breit, mit Ölfarben bemalt, 1887 erworben, aus dem Convento delle Cappuccine in Florenz stammend, von *Giov. della Robbia*. Bode (Florentinische Bildhauer S. 340): Ich glaube keinen Widerspruch zu erfahren, wenn ich die hier besprochenen Gruppen der Beweinung Christi

[außer der Berliner solche im South-Kensington-Museum und einigen Kirchen von Florenz, s. weiter unten] dem Giovanni della Robbia zuschreibe. Abbildungen: *Tosc.-W.* Taf. 282; *Jahrbuch IX*, 223; *Mertens*, I. Ser., Nr. 35; *Florentinische Bildhauer* S. 340.

47. Hl. Magdalena (Kat. Nr. 207), 0,76 m hoch, stehend, bemalt, 1861 erworben (Sammlung Minutoli), aus Neapel stammend und deshalb wohl in der »Beschreibung



Fig. 4. Verkündigungsgruppe von Jacopo Sansovino bei Oskar Huldshinsky in Berlin (II, 61)

der Bildwerke« vom Jahre 1888 hypothetisch einem »süditalienischen Meister um 1500« zugeschrieben. Neuerdings wird die Statuette für *Giov. della Robbia* in Anspruch genommen. Abbildung nicht vorhanden.

48. Kruzifixus (Torso, Arme und Füße fehlen, Kat. Nr. 1501), 0,31 m hoch, in Florenz 1908 erworben, von einem dortigen Meister, um 1500, der eine gewisse Verwandtschaft mit *Andrea Ferrucci* hat (*Amfl. Berichte aus den K. Preuß. Kunstsaml.* XXIX, 1908, S. 215). Abbildung fehlt.

49. S. Sebastian (Kat. Nr. 228), 0,61 m hoch, alt bemalt, 1828 erworben, in der »Beschreibung« vom Jahre 1888 als »Art des *Andrea Sansovino*« verzeichnet, unseres Erachtens von der Hand des Meisters selbst (s. unseren Artikel über ihn im Jahrbuch 1906 S. 81 Anm. 1). Abbildung im Jahrbuch 1906 S. 93.

50. Madonna mit Kind (Kabinett Simon Nr. 37), 0,49 m hoch, weiß bemalt und vergoldet, sitzend, das auf ihren Knien stehende Kind fassend, erworben 1897 in München, *Art des Jacopo Sansovino* (im Katalog der Sammlung. S. 10, als »venezianischer Meister unter dem Einfluß des Jac. Sansovino um 1560« verzeichnet). Abbildung nicht vorhanden.

51. Zwei Flußgötter (Kat. Nr. 214 und 215), 0,21 bzw. 0,24 m hoch, unbemalt, 1861 erworben, von *Nicc. Tribolo*, vielleicht Modelle zu den Flußgöttern der Mediceergräber Michelangelos; vgl. E. Steinmann in Studien, Fr. Schneider gewidmet; Freiburg 1906, S. 80, und derselbe, Das Geheimnis der Medicigräber, Leipzig 1907, S. 62 Anm. 3. Abbildungen ebendasselbst sowie in »Beschreibung d. Bildw.« Taf. XVII. — Vgl. auch unter Florenz, Museo nazionale, Nr. 166 u. 167, und South-Kens.-Museum Nr. 250, 1876.

52. Madonna mit Kind (Kat. Nr. 212 A) sitzend, 0,38 m hoch, bemalt, aber sehr nachgedunkelt, der Kopf ist verstümmelt, der rechte Arm fehlt, erworben 1906 in Florenz (anonymes Geschenk), »eigenartige und geistvolle Schöpfung eines von *Michelangelo* angeregten Bildners« (Jahrbuch 1906, S. XXVIII). Abbildung fehlt.

53. Johannes, der Täufer (Kat. Nr. 215 A, Tonmodell, sitzend, 0,49 m hoch, mit Spuren ehemaliger Bemalung, als Geschenk eines anonymen Gönners 1901 erworben, wahrscheinlich von *Raffaello da Montelupo*, ganz im Charakter seiner Marmorfigur des hl. Damian in der Sagrestia nuova zu Florenz (Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1901, S. LXIV). Abbildung nicht vorhanden.

54. Gefesselter Sklave (Kat. Nr. 264 G), 0,24 m hoch, 1908 im Kunsthandel (München, Böhler) erworben, von *Pietro Tacca*. Es ist das Tonmodell zu einem der Korsaren an der Statue Ferdinands I. zu Livorno. (Amtliche Berichte aus den K. Preuß. Kunstsamml. XXIX, 1908, S. 331.) Abbildung fehlt.

SAMMLUNG A. VON BECKERATH

55. Geflügelter Putto, 0,75 m hoch, vergoldete Holzstatue, überlebensgroß, erworben in Rom vom Antiq. Simonetti, vom Besitzer Donatello zugeschrieben, unseres Erachtens nur aus der *Schule des Meisters, nach 1450*. v. Tschudi (Werk über die Renaissanceausstellung zu Berlin 1898, S. 83): Lebendig, aber von etwas schwerfälligen Formen, gehörte er nach seiner Stellung und der Haltung der Arme wohl als Girlandenträger zur Bekrönung eines Monumentes oder Möbels. Abbildung auf Taf. LVIII des zitierten Werkes.

56. Maria mit Kind, 0,69 m hoch, die ursprüngliche Bemalung verloren, von einer mit der Statue modellierten Muschelnische umschlossen, in alter vergoldeter Holzumrahmung, aus S. Verdiana in Florenz stammend, von *Luca della Robbia*. Ein nur in einigen Details der Nischenumrahmung abweichendes zweites Exemplar besitzt das South-Kensington-Museum (s. weiter unten). Bode (Tosc.-W. Text, S. 76): Eine besonders frühe Arbeit (1430) in Ton ist die kleine in ganzer Figur genommene Madonna in der Nische ihres alten Tabernakels, das noch die wenig durchgebildeten Formen der frühesten Renaissance zeigt. v. Tschudi (Werk über die Renaissanceausstellung zu Berlin 1898, S. 82): Die überschlanken Proportionen erscheinen etwas mißglückt, der langzügige Faltenwurf ist nüchtern, dagegen bietet einen lebenswürdig-

naturalistischen Zug das Kind, das verlegen an seinem Finger lutscht. Schubring (Luca della Robbia, Leipzig 1905, S. 85): Die schlanken, fast schwebenden Gestalten [der hier in Rede stehenden Madonnen] verraten einen engen Zusammenhang mit Ghiberti, vielleicht reichen sie in die frühen Jahre zurück. Abbildung bei Schubring, a. a. O. S. 80.

57. Christus und Thomas, 0,45 m hohe, unbemalte Tongruppe von *Luca della Robbia* (der Kopf Christi neu). Schubring (Luca della Robbia, S. 69) sieht in der Skizze, »welche in jeder Einzelheit Lucas Stil verrät«, eine Konkurrenzarbeit für die Nische an Orsanmichele, die jetzt von Verrocchios Bronzegruppe eingenommen wird. Abbildung a. a. O. S. 61.

58. Hl. Magdalena, 0,65 m hoch, braun und fleischfarbig getönt, in Florenz erworben, vom Besitzer dem *Andrea Verrocchio* zugeschrieben. Abbildung fehlt.

59. Engelfigur, kniend, mit Leuchter in den Händen, 0,83 m hoch, lebensgroß, unbemalt, in Florenz gekauft (Ciampolini), vom Besitzer als Jugendarbeit *Giovannis della Robbia* angesprochen. Abbildung fehlt.

60. Madonna, in Halbfigur, mit dem zu ihrer rechten Seite stehenden Kinde, 0,73 m hoch, Bemalung teilweise erhalten, in Florenz erworben und vom Besitzer für den Meister der Pellegrinikapelle angesprochen, von Bode aber (Tosc.-W. Text 83) gewiß richtig als Arbeit *Andreas della Robbia* aus der Periode 1460—80 bestimmt. Abgebildet: Tosc.-Werk, Taf. 254.

SAMMLUNG OSKAR HULDSCHINSKY

61. Verkündigungsgruppe in Ton, vergoldet und bemalt, halblebensgroß, von Stef. Bardini 1900 erworben, aus Ferrara stammend, von *Jacopo Sansovino*, stilistisch den um 1540 entstandenen Bronzestatuen an der Loggetta des Campanile von S. Marco zu Venedig durchaus analog. Abbildung s. Fig. 4; in der Literatur nicht erwähnt.

SAMMLUNG HAINAUER (ehemals)

62. Erzengel Michael (Kat. Nr. 16, S. 63), 0,74 m hoch, bemalt, Herkunft nicht bekannt, *florentinisch*, *XVI. Jahrhundert*. Der gewappnete Engel mit langen Flügeln, in der Rechten das (abgebrochene) Schwert, steht auf dem Drachen. Abbildung fehlt.

SAMMLUNG W. WEISBACH

63. Hl. Sebastian, 0,85 m hoch, bemalt, Herkunft unbekannt, florentinisch vom *Ende des XV. Jahrhunderts*, Rossellinos Statue in Empoli stilverwandt. Abbildung fehlt.

SAMMLUNG AUG. ZEISS

64. Caritas, 0,59 m hoch, unbemalt, sitzend, auf dem linken Knie hockt ein Putto, rechts und links vom Sitz stehen zwei andere, erworben 1897 in Florenz, rohe Wiederholung einer bisher nicht nachweisbaren Gruppe des »*Meisters der unartigen Kinder*« (s. oben Berliner Museum Nr. 106H). Bode (Florent. Bildhauer S. 273): Haltung und Gewandung ist fast genau dieselbe wie in der Madonnengruppe Nr. 106B des Berliner Museums (s. oben), der Kopf durch moderne Überarbeitung entstellt, die Formenbehandlung derber, die beiden stehenden Knaben so abschreckend plump, daß an eine eigenhändige Arbeit unseres Meisters nicht zu denken ist. Ähnlich im Jahrbuch XI, 105. — v. Tschudi (auf S. 83 der Publikation über die Berliner Renaissanceausstellung vom Jahr 1898): Grimassierende, ungeberdige, fleischige Kinder, und in den weiblichen Figuren eine an die Hochrenaissance gemahnende Monumentalität des Gebarens sind ihm eigentümlich. Abbildung auf S. 84 des eben zitierten Werkes.

BIBBIENA

MADONNA DEL SASSO (Unterkirche)

65. Maria mit Kind, sog. Madonna del Ouio, Holz, lebensgroß, die alte Bemalung und Vergoldung leidlich erhalten, von einem Florentiner Meister aus der *ersten Hälfte des Quattrocento*, der besonders von Luca della Robbias Frühwerken beeinflusst erscheint (s. oben dessen Madonna bei A. v. Beckerath). P. Toesca (L'Arte VI, 229): L'intagliatore della Madonna del buio dovette operare a Firenze nella prima metà del XV^o secolo: la stessa sua semplice tecnica lo sottrasse forse alla fantasiosa maniera degli altri più popolari plastici del suo tempo: egli conobbe l'arte di Donatello e di Luca della Robbia, un caratteri arcaici, incertezze di modellato, ricerca del vero, in un'opera che possiede tutta l'incantevole grazia delle forme timide, non ancora interamente dischiuse. Abgebildet in L'Arte VI, 228.

BIVIGLIANO

S. ROMOLO

65a. Johannes der Täufer, Holzstatue, 1,76 m hoch, die alte Bemalung von einer dicken Schicht weißen Ölanstrichs verdeckt, florentinisch, *Beginn des Cinquecento*, von einem unbekanntem Bildner, der den Einfluß seines Vorbildes Donatello nicht verleugnet. Gegen die verständnisvolle Modellierung des Kopfes und der nackten Körperteile sticht die unbeholfene Drapierung des über das Fell geschlungenen Mantels in auffallender Weise ab. Zuerst bekanntgemacht und abgebildet von O. H. Giglioli in der Rivista d'Arte VI, 1909, p. 128.

BOLSENA

S. CRISTINA (Grotte, aus der man zum Grab der Heiligen hinabsteigt)

66. Hl. Christina, liegende Statue, unterlebensgroß, die alte Bemalung sehr verblaßt und auch beschädigt. Eine Schöpfung von ebensoviel Anmut als Empfindung, in der wir die Hand *Benedetto Bugliones* glauben erkennen zu können (vgl. seine Lünette am Ceppo zu Pistoja). Bisher unbeachtet. Abbildung: Phot. Alinari 11709.

BUDAPEST

MUSEUM DER SCHÖNEN KÜNSTE¹⁾

67. Madonna mit Kind (Inventar Nr. 1182), Holz, 1,54 m hoch, altbemalt, im Inventar als »Schule von Arezzo, XIV. Jahrhundert« verzeichnet, in Wirklichkeit aber wohl florentinisch und schon *Quattrocento*. Die Jungfrau umfaßt mit ihrer Linken das auf ihrer Rechten stehende Christkind, das seine Rechte segnend erhebt, während

¹⁾ Der Verfasser kennt die hier verzeichneten Bildwerke nur aus Photographien, die er der Güte Dr. v. Téreys verdankt. Sie stammen sämtlich aus den Ankäufen, die der damalige Galeriedirektor Pulszky zu Beginn der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts in Italien für das im Entstehen begriffene Museum machte. Von ihm rühren auch die Angaben über die Schöpfer der Kunstwerke in dem nach seinem Tode aufgenommenen Inventar sämtlicher durch ihn erworbener Stücke (in ungarischer Sprache im Druck veröffentlicht, 1896). Leider enthält es über ihre Herkunft keine — dagegen genaue Angaben der Preise und Maße. Außer den hier verzeichneten Stücken gehören eine Anzahl Reliefs in Stuck und Ton sowie nicht wenige Marmorbildwerke und zahlreiche Gemälde zu den in Rede stehenden Ankäufen. Eine Auswahl der Skulpturen ist jetzt in einem der Säle zur Aufstellung gebracht, die übrigen sind magaziniert. Bisher wurden sie noch keiner eingehenderen fachmännischen Prüfung unterzogen.

es in der Linken die Weltkugel trägt. Ein Schleiertuch fällt vom Haupt der Madonna auf ihre Schultern, über ihren linken Arm ist auch ein Tuch geworfen; das Kind trägt einen langen Rock mit kurzen Ärmeln. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

68. Madonna mit Kind (Inventar Nr. 1184), 1,06 m hoch, braun gestrichen, im Inventar ohne Begründung dem »Dello Delli« zugeschrieben, dem Stil nach *frühes Quattrocento*. Die Jungfrau trägt das völlig nackte nach links gewandte Christkind in den Armen, sie hat einen Zipfel ihres Mantels über das Haupt gezogen. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

69. Madonna mit Kind (Inventar Nr. 1187), sitzend, 0,90 m hoch, altbemalt; der Zuschreibung des Inventars an »Dello Delli« fehlt jede Begründung; *frühes Quattrocento*, von anderer Hand als die Inventarnummer 1184. Die Jungfrau, nach rechts blickend, hält das nackte Kind, das sie umhalst, im linken Arm und faßt mit der Rechten dessen etwas hinaufgezogenen rechten Fuß; den Mantel hat sie über das Haupt gezogen, das Brokatkleid gegürtet. Bisher nicht beachtet, Abbildung nicht vorhanden¹⁾.

70. Engel Gabriel (Inventar Nr. 1280), 1,41 m hoch, ursprünglich bemalt, dem *Agostino di Duccio* zugeschrieben. Diese Taufe, beim ersten Anblick unwahrscheinlich, erweist sich bei genauerer Prüfung als richtig. Man vergleiche mit unserer Statue den Engel Gabriel sowie einen gegenspielenden Engel (Alinari 18092) an der Fassade von S. Bernardino (c. 1460), ferner die Typen der Engelsköpfe am Stuckrelief in Villa Castello (1465), endlich die Halbfigur des Evangelisten Johannes am Pietàrelief im Dom zu Perugia (1474) sowie die Gewandbehandlung an einer der weiblichen Gestalten von der *Maestà della Volta* im Universitätsmuseum (1475), um sich zu überzeugen, daß wir eine der schönsten Arbeiten aus der Spätzeit des Meisters vor uns haben. Bisher unbeachtet, Abbildung Fig. 5.

71. Madonna mit Kind (Inventar Nr. 1130), 0,63 m hoch, bemalt, *umbro-florentinisch*, *XV. Jahrhundert*. Maria, in Halbfigur, umfaßt das vor ihr stehende Christkind mit ihrer Rechten unter der Achsel. Dieses hält in der Linken die Weltkugel und erhebt die Rechte segnend. Bisher unbeachtet. Abbildung fehlt.

72. Christus und die Samaritanerin (Inventar Nr. 1191), unbemalte Freigruppe mit landschaftlichem Hintergrund, 0,49 m hoch, 0,62 m breit, dem *Ant. Pollajuolo* zugeschrieben (?). Der Heiland sitzt rechts am Brunnenrande, hinter ihm stehen zwei Apostel, während links vor ihm die Samaritanerin halb erschreckt zurückweicht. Unbekannt, Abbildung fehlt.



Fig. 5. Engel Gabriel von Agostino di Duccio im Museum zu Budapest (II, 70)

¹⁾ Die unter Inv. Nr. 1192 als »florentinisch, XV. Jahrhundert« registrierte Madonna, 0,87 m hoch, bemalt, ist keineswegs florentinisch, sondern wahrscheinlich venezianisch.

73. Büßende Magdalena (Inventar Nr. 1122), 0,42 m hoch, bemalt, als *Art des Verrocchio* richtig bestimmt. Die Heilige steht, von einer Muschelnische umrahmt, mit gefalteten Händen da, den Blick gen Himmel erhoben; ihr aufgelöstes Haar umflutet die Gestalt bis zu den Knien herab. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

74. Der Täufer als Kind (Inventar Nr. 1173), kniend, 0,43 m hoch (mit Sockel), bemalt, bloß mit dem Lammfell bekleidet, als »florentinisch, XV. Jahrhundert« verzeichnet, aber mit Sicherheit der *Schule Verrocchios* zuzuweisen. Unbeachtet, Abbildung Fig. 6.

75. Kruzifixus (Inventar Nr. 1115), Holz, unbemalt, der Körper des Heilands 1,78 m hoch, die Zuweisung an *Matteo Civitali* läßt sich nicht begründen. Unbeachtet, Abbildung nicht vorhanden.

76. Jugendllicher Täufer (Inventar Nr. 1121), sitzend, mit Fell und Mantel darüber bekleidet, eine Trinkschale in seiner Rechten an der aus dem Felsen zu seiner Seite sprudelnden Quelle füllend, unbemalt, 0,41 m hoch, 0,48 m breit. Die Zuweisung an Desiderio da Settignano ist verfehlt; wir haben vielmehr eine schöne Arbeit des »*Meisters der Johannesstatuetten*« vor uns. Vgl. das über ihn unter Berlin, Kat. Nr. 229 Gesagte. Bisher nicht bekannt. Abbildung Fig. 7.

77. Hl. Hieronymus (Inventar Nr. 1151), auf dem rechten Knie kniend, mit der Rechten einen Stein gegen die Brust drückend, bloß mit einem Lententuch bekleidet, 0,37 m hoch, ursprünglich bemalt, dem Andrea Sansovino¹⁾ zugeschrieben, aber eher dem *Jacopo* oder dem *Nic. Tribolo* angehörend. Unbeachtet, Abbildung Fig. 8.

78. David (Inventar Nr. 1175), 0,56 m hoch (mit Sockel) braun getüncht, im Inventar auf Nanni d' Antonio di Banco bestimmt! Unzweifelhaft eine Arbeit aus der *ersten Hälfte des Florentiner Cinquecento*. Unbeachtet, Abbildung Fig. 9.

79. Pietà (Inventar Nr. 1132), 0,73 m hoch, bemalt, *umbro-florentinisch, frühes Cinquecento*. Maria faßt mit ihrer Linken die Rechte des mit dem Haupte nach links auf ihrem Schoß liegenden Leichnams. Unbeachtet, Abbildung fehlt.

CHIUSI

DOM S. MUSTIOLA

80. Johannes der Täufer, über dem Taufstein, lebensgroß, modern bronzefarbig angestrichen, aus dem Beginn des Cinquecento, von florentinisch-römischem Charakter, etwa einem *Nachahmer Andrea Sansovinos* angehörend. Abbildung nicht vorhanden. Bisher nicht beachtet.

CREFELD

KAISER-WILHELM-MUSEUM

81. Madonna mit Kind, sitzend, 1,20 m hoch, bemalt, 1899 aus der Sammlung v. Beckerath erworben, stammt aus einer Kapelle in Florenz vor Porta S. Gallo am Wege nach Fiesole, vom »*Meister der Pellegrinikapelle I*«. Deneken (Zweiter Bericht des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld, 1904, S. 11): Die Körperformen der Maria verschwinden in dem Übermaß der schweren Kleidung, und auffällig ist das Mißverhältnis zwischen Ober- und Unterkörper, das nur zum Teil seine Rechtfertigung in der ursprünglich höheren Aufstellung findet. — Abbildung (ungenügend) a. a. O. S. 5.

¹⁾ Die sitzende Madonna mit Kind, Inv. Nr. 1193, 0,71 m hoch, ist nicht »florentinisch, XV. Jahrhundert«, sondern eine Arbeit aus der römischen Nachfolge A. Sansovinos.

EMPOLI

DOM (Kapelle vor dem Eingang zum Dommuseum)

82. Madonna della Concezione, unterlebensgroß, modern schlecht bemalt, vom *Ausgang des Quattrocento*. An ihren gegenwärtigen Platz gelangte sie, als die Compagnia della Concezione genötigt war, 1524 aus ihrem Oratorium bei S. Maria a Ripa in das des hl. Laurentius am Dom (gegenwärtig der erste Saal des Dommuseums) zu übersiedeln. Sie ist in einem Tabernakel verwahrt und wird den Blicken der Andächtigen nur einmal im Jahre, am Feste der Empfängnis Mariä (8. Dezember) enthüllt (s. Giglioli, *Empoli artistica*, Florenz 1906, p. 180). Abbildung Fig. 10.

BAPTISTERIUM AM DOM

83. Heiliger Mönch, Holzstatue, wenig unter Lebensgröße, die ursprüngliche Bemalung durch einen späteren braunen Überzug verdeckt, die Herkunft unbekannt, von einem Florentiner Meister aus dem *ersten Drittel des XV. Jahrhunderts*, der in seiner Arbeit stark von Ghiberti (s. dessen Stefanusstatue) beeinflußt erscheint, in der Auffassung aber realistischer, naiver, in der Formenbildung weniger gotisierend ist. Giglioli (*Empoli artistica*, Firenze 1906, p. 46): *Scultura dei primi del quattrocento, modellata con una certa larghezza di tocco e con nobiltà d' espressione*. L. Ciaccio (*L'Arte X*, 131): Nel nostro ignoto intagliatore dobbiamo riconoscere, piuttosto che un seguace di Donatello, una libera manifestazione collaterale della medesima corrente artistica giunta a quello stesso punto di maturità in cui produsse il maggiore dei suoi rappresentanti. Nel piegheggiare si avvicina a sculture pure in legno, alquanto più tarde, come l' Annunciazione di Asciano e di Sangimignano e l'altra del Museo di Berlino, che già il Bode suppose dovuta ad un maestro fiorentino, riconoscendovi affinità col Ghiberti (s. oben unter Berliner Museum Kat. Nr. 151 u. 152), col quale veramente anche la nostra statua ha qualche parentela L' arte del nostro maestro non ci apparirebbe molto lungi dalle eleganze del Ghiberti e dalla forza di Donatello giovane. — Abbildung: Photographie des Ministero della pubblica istruzione und danach in *L'Arte X*, 131.

DOMMUSEUM

84. Hl. Magdalena, lebensgroße Holzstatue, mit dunkelbraunem Firnis dick überzogen, bezeichnet: Questa a fata fare Monna Nana figliuola di Ser Michele da Vinci A. D. MCCCCLV, ursprünglich für die Kirche S. Croce in Vinci gearbeitet (s. Giglioli, *Empoli artistica* p. 60), das Werk eines sehr mittelmäßigen *Provinzial-Bildschnitzers*, der den von Donatello in seiner Magdalena des Florentiner Baptisteriums geschaffenen Typus in unzureichender Weise nachzubilden sich bestrebte, — Zeugnis dessen die undurchmodellierten Formen des Nackten, die bauerlich seelenlose Physiognomie, die grobschematische Behandlung des Haarschmuckes. — Abbildung fehlt.

85. Zwei kniende Engelknaben, lebensgroß, unbemalt, auf den Gesimsen des Altars, in dessen Mittelnische die Sebastiansstatue Ant. Rossellinos steht, Arbeiten aus *Rossellinos Werkstatt*. Giglioli (loc. cit. p. 50): Le statuette dei due angioi rammentano quelli che Antonio Rossellino scolpì sulla tomba del cardinale di Portogallo. Ma le figure rivelano tali inesperienza tecniche da dubitare che anzichè del maestro, siano di qualche scolaro o aiuto. Abbildung: Photogr. Alinari 9675.

S. MARIA A RIPÀ

86. Hl. Sebastian, lebensgroße, bemalte Holzstatue. Giglioli (loc. cit. p. 173): rozza e insignificante scultura in legno. Abbildung fehlt.

87. Madonna in trono mit den Heiligen Franziskus und Julianus, lebensgroß, bemalt, von einem *unbekannten Cinquecentisten*. Giglioli (loc. cit. p. 174): A un mediocre scultore anonimo della fine [eher: aus der ersten Hälfte] del XVI secolo si deve un dossale d' altare di terracotta colorita; egli si sforca di dare alle figure atteggiamenti naturali, ma cade ad ogni momento nel grottesco, caricaturando il vero. Abbildung: Phot. Alinari 10132.

FAENZA

MUSEO CIVICO (im Gymnasium)

88. Hl. Hieronymus, lebensgroße, durch modernen Anstrich entstellte Holzstatue aus Capp. Manfredi in S. Girolamo degli Osservanti, dem *Donatello* zugeschrieben; schon Vasari (II, 413) führt sie an (wenn er auch eine Holzstatue des Täufers vom gleichen Meister erwähnt, so scheint dies eine Verwechslung zu sein mit der ihm [fälschlich] zugeschriebenen Marmorbüste, einst im Besitze von Sabba Castiglione, jetzt im Museum). Bode (Tosc.-Werk S. 37): Wahrscheinlich während des Aufenthalts in Padua entstanden. Fr. Schottmüller (Donatello, München 1904, S. 52 Anm. 1): Der Hieronymus fällt in Formdurchbildung und Bewegungsmotiv aus Donatellos Werk heraus . . . der sentimentale Gesamteindruck spricht gegen Donatello. Verwandt im Bewegungsmotiv ist Bertoldos Schutzflehender im Museum zu Berlin. Der Zusammenhang mit der Donatellesken Werkstatt wäre vielleicht aufrecht zu erhalten. Schubring (Donatello, Stuttgart 1907, S. 175) reiht die Figur auch unter die »Arbeiten der Schule«. Venturi (Storia dell' Arte VI, 338): Ristaurata, colorita, e guasta, la statua non sembra aver mai meritato l' attribuzione a Donatello. Abbildung: Tosc.-Werk Taf. 132, 6; Photographie Alinari Nr. 10896; danach bei Schubring, a. a. O. S. 175.

FERRARA

[DOM (Sakristei)]

89. Verkündigungsgruppe und Johannes der Täufer, Statuen in Holz, von *Niccolò Baroncelli* ausgeführt: 1447 usque 16. Maji ducatos tres quos habuit M^o. Nicholaus Florentinus pro figura angeli [che era l' angelo Gabriele percosso dal fulmine in sacristia]. 1448, 25. Januarii expendi quos solvi M^o. Nicholao de Florentia pro imagine Virginis Marie [l' Annunciata] quam fecit. ducatos tres aureos, item . . . pro integra solutione figure Sancti Joanis Baptiste posite in armario novo sacristie ducatos tres venetos aureos (s. Cittadella, Notizie relative a Ferrara, 1868, vol. I p. 62).

90. Statuen Gottvaters und zweier Engel sowie der Heiligen Petrus und Paulus, in Holz, von *Antonio da Firenze*, dem Sohn des Nicc. Baroncelli: 1451, 20. marzo dè avere ducati tri d' oro per manefatura de uno Dio pare [padre] de ligno e dui Sarafini li quali si anno a metere in la dita sacristia sopra la porta dentro a uscire fuori, el quale ha fato come le altre due figure de San Piero e San Pollo che vanno dai chavi del soprascrito armario, le quali tute figure anno fato de lignama nostro M^o. Antonio de Nichollo da Fiorenza intajadore (Cittadella, loc. cit. p. 63); Gualandi, Memorie, ecc. Bologna 1843, vol. 4 p. 45.)

FIESOLE

[S. MARIA PRIMERANA]

91. Kruzifix, unter Lebensgröße, Holz, von *Andrea Ferrucci*. Vasari (IV, 480): un altro Crosifisso di legno, minore, ne fece per ha Compagnia dell' Assunta in S. Maria Primerana di Fiesole¹⁾]

¹⁾ Das Kruzifix ist entgegen der Angabe bei Vasari (IV, 480 nota 3) heute nicht mehr an Ort und Stelle vorhanden.

FLORENZ

DOM S. MARIA DEL FIORE

92. Girlanden tragende Putten über dem Geschranke der nördlichen Sakristei (Sacrestia nuova), jederseits (von Tür zu Fenster) sieben, unbemalte Holzfiguren in Lebensgröße, von *Giuliano da Majano* 1465—1468 gearbeitet. Vgl. unseren chronologischen Prospekt zum Leben des Meisters im Jahrbuch XXIV, 157 und 180. Abbildung: Phot. Alinari 1982a u. b.

[93. Zwei Posaunenengel in Holz, vergoldet, für die Orgel über dem Eingang zur Sacrestia nuova, von *Bertoldo di Giovanni*. Die Arbeit wurde ihm am 2. März 1485 übertragen, und er erhielt bis Ende des Jahres verschiedene Abschlagszahlungen auf den mit 8 Goldgulden ausbedungenen Herstellungspreis (Archivio dell' Opera del Duomo, Deliberazioni dal 1482 al 1486 a. c. 82, 97^v e 106^v). Über den Verbleib der Figuren fehlt jede Nachricht.

94. Kruzifix aus Holz mit beweglichen Gliedern, das den Andächtigen am Karfreitag vorgezeigt wurde. Dasselbe wurde am 24. Januar 1490 dem *Andrea della Robbia* in Auftrag gegeben und ihm am 29. April 1491 mit 5 Goldgulden bezahlt. Siehe die betreffenden urkundlichen Zeugnisse im Repert. für Kunstw. XXIX, 284.]

95. Kruzifixus, überlebensgroß, in Korkholz, bemalt, über dem Altar unter der Kuppel, von *Benedetto da Majano* 1490 gearbeitet, von *Lorenzo di Credi* 1508 bemalt (Arch. dell' Opera del Duomo, Stanziamenti, ad annos). Abbildung: Photographie Alinari 4941.

SANT' AMBROGIO

96. Hl. Sebastian, lebensgroße, bemalte Holzstatue, 1500 von *Leonardo del Tasso* gearbeitet, wie die am schönen, ursprünglichen Tabernakel, das sie umschließt, vorhandene Inschrift bezeugt, und wie auch Vasari (IV, 523) berichtet. Abbildung: Phot. Alinari 2027a; Tosc.-Werk Taf. 540a.

SS. ANNUNZIATA

97. Kruzifixus, Holz, etwas unter Lebensgröße, altbemalt, von 1481—1483 für den Hochaltar der Kirche von *Giuliano da Sangallo* geschnitzt (jetzt am Altar des Oratoriums hinter dem Tabernakel der Annunziata; vgl. unsern chronologischen Prospekt über den Meister im Beiheft zum Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsaml. XXIII, unter Nr. 2, 3 und 15). Abbildung nicht vorhanden.



Fig. 6. Täuferknabe aus der Werkstatt Verrocchios im Museum zu Budapest (II, 74)

98. Täuferstatue, lebensgroß, unbemalt, um 1452 von *Michelozzo* modelliert, steht gegenwärtig in einer Nische des zweiten Klosterhofes; vgl. unsern chronologischen Prospekt im Beiheft zum Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XXV, S. 56. Bode (Tosc.-W. Text S. 47): Nach der Silberstatuette des Täufers (im Museo dell' Opera) läßt sich die als Tonfigur frischere und eigenhändige große Statue des Täufers in einem Hof der Annunziata als Arbeit Michelozzos feststellen. Abbildung: Phot. Alinari, 2042; Tosc.-W. Taf. 170.

99. Kruzifixus, Holz, lebensgroß, unbemalt aber gefirnißt, für die Kirche S. Jacopo fra' Torri von *Giuliano* (od. *Antonio?*) *da Sangallo* gearbeitet, jetzt im Vorraum der Capp. di San Luca im ersten Klosterhof (s. Vasari IV, 277 nota 1). Abbildung nicht vorhanden.

[100. Kruzifix in Holz oder Ton, 1505 von *Baccio da Montelupo* gearbeitet, s. die urkundlichen Zeugnisse dafür in Miscellanea d'Arte I, 67. Das Werk selbst ist verschollen.

101. Auferstehung Christi, von *Agost. di Duccio* 1470 für die Cappella di S. Donnino gearbeitet (Gaye I, 197). Daß es sich um eine Freigruppe, nicht ein Relief gehandelt habe, scheint die für die Arbeit ausbedungene hohe Entlohnung von 100 Goldgulden zu bezeugen. Sie ist verschollen.

102. Pietà, von Vasari (II, 147) als eine Arbeit *Dello Dellis* angeführt. Jede andere Nachricht darüber fehlt.]

BATTISTERO S. GIOVANNI

103. Hl. Magdalena, lebensgroße Holzfigur mit späterem braunen Anstrich, von *Donatello*, ein Werk seiner mittleren Zeit (Bode). Schubring (*Donatello*, Stuttgart 1907, S. 200): Gewiß aus derselben Zeit wie der Täufer in Venedig (1451) und der in Siena (1457). A. G. Meyer (*Donatello*, Leipzig 1903, S. 106): Sie hätte der junge Donatello doch nicht bilden wollen, nicht bilden können. Fr. Schottmüller (*Donatello*, München 1904, S. 108): In Stellung, Bekleidung und Formdurchbildung ist sie den Täuferstatuen der Spätzeit aufs nächste verwandt. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 74; Phot. Alinari 1883 und danach bei Schottmüller und Schubring.

S. CARLO DEI LOMBARDI (ursprünglich [1349] S. Anna, dann [1379] S. Michele, seit 1616 S. Carlo)

104. Madonna Selbdritt (*Madonna metterza*), Holzstatue, drei Viertel lebensgroß, altbemalt und vergoldet, *umbro-florentinisch*, um die *Mitte des Trecento*. Schon in dem auf die Vertreibung des Herzogs von Athen folgenden Jahre 1344 ordnete die Signorie die Abhaltung eines Dankgottesdienstes am Feste der hl. Anna (26. Juli) vor ihrem Abbild (*imagine*, worunter nach damaligem Sprachgebrauche ein Bildwerk und nicht etwa ein Gemälde zu verstehen ist) auf dem zu ihren Ehren in Orsanmichele errichteten Altare an. Vielleicht haben wir jenes Abbild in unsrer Statue vor uns. Sie stand bis 1522 auf dem genannten Altare, mußte dazumal dem von Franc. da Sangallo gearbeiteten Marmorwerk gleichen Gegenstandes den Platz räumen (s. Vasari VII, 624) und wurde nach der Kirche S. Michele, dem heutigen S. Carlo übertragen (s. Franceschini, *L'Oratorio di S. Michele in Orto*, Firenze 1892 p. 40, 63 e 96). — Bisher unbeachtet. Abbildung: Phot. Alinari 8910.

S. CROCE

105. Kruzifixus, lebensgroße, bemalte Holzfigur von *Donatello*. Bode (Tosc.-Werk Text S. 14): Nach der Formauffassung und Kopfbildung schließt sich dem Marmor-David von 1408 das in der Durchbildung des Körpers schon höherstehende

Holzkruzifix in S. Croce unmittelbar an. Ebenso A. G. Meyer, a. a. O. S. 22. Schottmüller, S. 79: Der Formbildung nach nicht vor 1415 anzusetzen. Schubring: um 1420. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 43; Phot. Alinari 2088 und danach bei Meyer, Schottmüller und Schubring.

106. Drei Puttenpaare am Annunziatatabernakel, etwa 0,75 m hoch, bemalt und vergoldet, von *Donatello*. Bode (Tosc.-W. Text S. 23): Schon durch Schmarsow und v. Tschudi ist überzeugend nachgewiesen, daß die Verkündigung in S. Croce nicht eine frühe Arbeit des Künstlers sein kann, wie man nach Vasari bisher annahm, sondern daß sie der mittleren Periode um 1425–1432 angehört. Meyer (a. a. O. S. 62): Vasari feiert schon die drei Puttengruppen, die das Verkündigungstabernakel mit Donatellos frühen Schöpfungen unmittelbar verbinden. Schottmüller (a. a. O. S. 40): Damals [im 4. Jahrzehnt des Quattrocento] entstand die Verkündigung für S. Croce — nur ein reifer Künstler konnte ein Werk von so hohem dekorativen Wert schaffen. Schubring: um 1435. Abbildung: Phot. Alinari 2084, 2085, 17093 und 17094. Schubring S. 49.

S. EGIDIO

107. Krönung Mariä durch Christus (in der Portallünette), fast lebensgroße, sitzende Gestalten, ursprünglich weiß auf blauem Grunde, jetzt farblos auf dunklem Fond, von *Bicci di Lorenzo* 1424 ausgeführt (Vasari II, 66 nota 5; dort sind auch Gestalten der Apostel und Kirchenväter angeführt, die von Bicci für das Innere der Kirche modelliert wurden; sie sind verloren). Bode (Tosc.-W. Text S. 8): Von besonderem Interesse als einzige Arbeit [unter den Tonbildwerken aus der ersten Hälfte des Quattrocento], die auf einen bestimmten Künstler zurückgeführt werden kann. Vgl. Ital. Bildhauer S. 65. Abbildung: Tosc.-W. Taf. 21; Phot. Alinari 2194.

S. FELICE IN PIAZZA

108. Beweinung Christi (Pietà), Gruppe von vier lebensgroßen Figuren mit ursprünglicher, aber sehr geschwärzter Bemalung, aus der Werkstatt *Giovannis della Robbia* in den ersten zwei Jahrzehnten des Cinquecento hervorgegangen. Bode (Florentiner Bildhauer, Berlin 1904, S. 338): Die gleichen Figuren wie in der Berliner Gruppe (s. oben Kat. Nr. 128A), nur gedrängter angeordnet und stärker bewegt. Hinter den beiden Gruppen in S. Francesco al monte (s. unten) sowohl in Erfindung wie Ausführung entschieden zurückstehend. Vgl. Jahrbuch IX, 219. Abbildung nicht vorhanden.

S. FELICITA

[109. Hl. Magdalena, von Vasari (II, 459) als eine Arbeit des *Simone Ferrucci* »alta braccia tre e mezzo« (also überlebensgroß) verzeichnet. Seine Ausdrücke »in penitenza« und »con scoprire i muscoli« deuten darauf, daß der Künstler dem von Donatello für das Battistero geschaffenen Typus gefolgt war. Cinelli in der 1677 erschienenen 2. Auflage von Bocchis *Bellezze di Firenze* S. 118 führt die Statue als in der Cappella Manelli noch vorhanden auf. Richa (IX, 308) sagt von ihr 1761: In monastero e stata trasferita dalla cappella antichissima de Manelli una S. Maria Maddalena di riliero di terra cotta, grande quanto al naturale, fatta da Simone scultore fratello di Donatello. Jetzt ist sie verschollen (schon Fantozzis Guida vom Jahre 1842 weiß nichts mehr von ihr).

110. Kruzifixus von Holz, von Richa als eine Arbeit des *Simone Ferrucci* angeführt (IX, 308: De' Pitti è altra Cappella del Crocifisso così detta da un simulacro di Cristo in croce lavorato dal sudetto Simone, che lo fece a Marco del Nero.)]

111. Kruzifixus von Holz, unter Lebensgröße, bemalt, in der vierten Kapelle links, von *Andrea Ferrucci*; schon von Vasari IV, 480 angeführt. Abbildung nicht vorhanden.

S. FRANCESCO AL MONTE (S. SALVATORE)

112. Beweinung unter dem Kreuz (zweiter Altar links), sechsfigurige lebensgroße Gruppe, durch modernen Anstrich entstellt, aus der Werkstatt *Giovannis della Robbia* in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento hervorgegangen. Bode (Florentiner Bildhauer S. 337): Die Gruppe steht hinter den beiden eben beschriebenen [der im Berliner Museum und der zweiten in S. Francesco al monte, die wir hiernächst verzeichnen] ebensowohl in der Ausführung wie in der Anordnung und in der Empfindung zurück. — Ähnlich im Jahrbuch IX, 219. — Abbildung nicht vorhanden.

113. Grablegung Christi (in der Lünette der zur Sakristei führenden Tür), achtfigurige, fast lebensgroße, altbemalte Gruppe, eigenhändige Arbeit *Giovannis della Robbia*, wie die Übereinstimmung mit seinen zwischen 1510 und 1520 entstandenen authentischen Bildwerken bezeugt. Bode (Florentiner Bildhauer S. 337): Die Komposition ist noch von Donatellos Grablegungen abhängig; aber in ihrer klassischen, etwas starren Ruhe, in Gewandung und Faltengebung, in den wenig individuellen Typen verrät sich der gleiche Meister, der die Pietà des Berliner Museums schuf. — Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 281 und Phot. Brogi 9373.

S. LORENZO

114. Maria mit dem Kind (erste Kapelle im rechten Querschiff), Holzstatue, lebensgroß, nach den Spuren der alten Polychromie modern gut bemalt, trägt auf dem ursprünglichen Sockel in gotischer Goldschrift die Bezeichnung: Sancta Maria la bentornata Giovanni Benini et Mona Maria sua doña per rimedio di loro anima. Es ist das für die Zeit der Entstehung — *nicht vor dem Ende des Trecento* — ungewöhnlich individuelle Porträt einer Florentinerin aus dem Volke, auch im faltenlos anliegenden Mieder der Volkstracht folgend; nur der Mantel ist in seinem gotisierend geschnörkelten Rande einigermaßen stilisiert. Die Pose — stehend, auf dem linken Arm das Kind, das der Mutter ans Kinn greift — von einfacher Natürlichkeit, die Verhältnisse richtig, die großen Hände ausdruckslos. — Bisher in der Kunstliteratur unbeachtet, Abbildung nicht vorhanden¹⁾.

¹⁾ Dom. Moreni, Delle sontuose Cappelle Medicee di S. Lorenzo, Firenze 1813 p. 189 berichtet, daß die in Rede stehende Statue sich dazumal im »piccol Ricetto aderente alla Cappella dei Principi« (= Sagrestia nuova) befand, und daß sie laut Angabe des Kanonikus A. M. Biscioni um die Mitte des XVI. Jahrhunderts von einem der Pfarrkinder von S. Lorenzo der Kirche geschenkt worden war. — Damit stimmt der folgende Inhalt einer modernen Inschrifttafel an der linken Wand der Kapelle, wo sich das Bildwerk jetzt befindet: La sacra imagine di Maria la bentornata fatta scolpire nel mille trecento con animo alla gran Vergine devoto da Giovanni Benini e Maria sua donna venne due secoli appresso pietoso dono a questa basilica e v' ebbe lunga venerazione di popolo non mancatale mai pur quando rimase ventitre anni celata nel sacrario di quella cappella ove ai duchi medicei innalzò Michelangelo monumenti immortali. Eine zweite Inschrift gegenüber besagt, daß Großherzog Leopold II. die Statue am 2. Februar 1856 an ihren gegenwärtigen Ort versetzen ließ.

115. Kruzifix, Korkholz (in dem kleinen Nebenraum der Sacrestia vecchia), unterlebensgroß, alte Bemalung gut erhalten. Nach Aussage des alten, über ein halbes Jahrhundert in seinem Amte tätigen Prete sacrista ist es das Kruzifix, das aus dem Basilianerkloster am Canto alla Macine (Ecke Via Ginori und Via Guelfa) nach S. Lorenzo kam, wo es bis zur letzten Restauration der Kirche in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auf dem Hochaltar stand. Es wäre somit das von Vasari II, 459 als das Prozessionskreuz von *Simone di Nanni Ferrucci* verzeichnete Werk. M. Semrau (Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo, Breslau 1891, S. 86) möchte es auf ein



Fig. 7. Jugendlicher Täufer vom Meister der Johannesstatuetten im Museum zu Budapest (II, 76)

Modell Donatellos aus seinen letzten Jahren zurückführen. Stil und Ausführung desselben übertreffen an Qualität und Charakteristik alles, was wir sonst von Simone kennen. Abbildung: Phot. Alinari 2263.

116. Kruzifix, Holz, lebensgroß, altbemalt, über dem Altar der Sacrestia vecchia. Unter sämtlichen in S. Lorenzo befindlichen Kruzifixen¹⁾ ist dieses das alleinige, wel-

¹⁾ Außer den beiden oben besprochenen enthält die vierte Kapelle des linken Seitenschiffs ein Kruzifix aus dem frühen Quattrocento von übertriebenem Naturalismus, — wie eine Karikatur Donatellos. Ein anderes in der Kapelle des linken Querschiffs mit Fra Filippo's Verkündigung, frühestens aus der Mitte des Quattrocento, ist richtiger in der Modellierung der Formen, von tiefem, gehaltenem Schmerzensausdruck. Das auf dem Hochaltar stehende Marmorkruzifix endlich ist ein schwaches, mit allen Merkmalen des Manierismus behaftetes Werk aus der Nachfolge Gianbolognas. Es kam bei der letzten Restaurierung der Kirche aus den Magazinen der Uffizi an seine jetzige Stelle.

ches mit dem laut Albertinis Zeugnis von *Baccio da Montelupo* für den Hochaltar der Kirche gearbeiteten identifiziert werden könnte. Die stilisierenden Formen, namentlich des edlen Hauptes, weisen es schon in den Beginn des Cinquecento. Abbildung nicht vorhanden.

S. MARCO

117. Kruzifixus (im Kapitelsaal) von Holz, lebensgroß und bemalt, von *Baccio da Montelupo*, schon von Albertini in seinem dem Künstler gewidmeten Memoriale als dessen Werk bezeichnet (quello crucifixo di legno so che è di tua mano) und auch von Vasari (IV, 541) angeführt. Abbildung fehlt.

118. Kruzifix (im Korridor zwischen den beiden Klosterhöfen, der zum oberen Geschoß führt). Holz, lebensgroß, bemalt (nicht mehr ursprünglich, aber auch nicht modern), von *Raffaello da Montelupo*. Es ist das vom Künstler für S. Appollonia nach 1527 gearbeitete, das Vasari (IV, 544) anführt. Fantozzi verzeichnet es noch als dort befindlich. Abbildung nicht vorhanden.

S. MARIA DEGLI INNOCENTI (Museum)

119. Hl. Magdalena, aus einer Mischung von Gips und Stuck geformt, 1,6 m hoch, von rohen Formen, modern in grellen Farben, ohne jeden Sinn für Polychromie bemalt. Nicht eine Replik der Magdalena Donatellos, sondern eine übertriebene Nachahmung von falscher Empfindung, aus dem Beginn des Cinquecento, am nächsten der *Tradition Benedettos da Majano* folgend. Vielleicht ergäbe die Entfernung der Bemalung einen weniger abschreckenden Eindruck. Herkunft unbekannt; bisher unbeachtet; Abbildung nicht vorhanden.

S. MARIA MADDALENA DEI PAZZI

120. Hl. Sebastian (vierter Altar links), lebensgroße, bemalte Holzstatue, in reichornamentiertem Holztabernakel, der *Art Leonardos del Tasso* nahestehend (vgl. was wir darüber in L'Arte IX, 262 nota 27 bemerkt haben). Abbildung nicht vorhanden.

S. MARIA NOVELLA

121. Kruzifixus (Cappella Gondi im linken Querschiff), Holz, lebensgroß, bemalt, von *Brunelleschi* um 1410—1415 gearbeitet. Bode (Tosc.-W. Text S. 11): Sehr wahrscheinlich erst nach dem Donatellos in S. Croce entstanden. Vgl. was wir S. 17 unsrer Brunelleschimonographie darüber ausgeführt haben. Abbildung: Tosc.-W. Taf. 34; Phot. Alinari 2274.

122. Kruzifixus (in der Sakristei), Holz, unterlebensgroß, bemalt, traditionell dem Masaccio zugeschrieben (Fineschi, *Il forestiere istruito*, Firenze 1790, p. 85); es liegt hier wohl eine Verwechslung mit *Maso di Bartolommeo* vor, denn seinem Stil nach ist das Werk um die Mitte des Quattrocento zu setzen. Abbildung: Phot. Alinari 2275.

[123. Kruzifix in Holz, 1 m hoch, von *Baccio da Montelupo* für die Compagnia di Gesù Pellegrino 1502 gearbeitet, deren Oratorium im Souterrain unter dem Kirchenchor lag. Das urkundliche Zeugnis hierfür s. *Rivista d'Arte* II, 72.]

S. MARIA DE' SERVI siehe SS. ANNUNZIATA

OGNISSANTI (Refektorium)

123a. Madonna mit Kind (im Tabernakel Agostinos di Duccio aufgestellt), Halbfigur, etwa 0,50 m hoch, mit Spuren von Bemalung, vom »Meister der Pellegrinikapelle Nr. IV« (?). Geringere Stuckrepliken derselben, als Reliefs in einen Rahmen gefaßt, kommen öfters vor, u. a. im Berliner Museum (Kat. Nr. 109, in vorzüglich erhaltener alter Bemalung, abgebildet im Tosk.-W. Taf. 32 b). Bisher nicht besprochen, Abbildung: Phot. Alinari 17270.

S. SPIRITO

124. Hl. Nikolaus von Tolentino (Altar der dritten Kapelle des rechten Seitenschiffs), Holzstatue, lebensgroß, unbemalt, in der Werkstatt *Nanni Ungheros* nach einem von *Jacopo Sansovino* verfertigten Modelle gearbeitet (Vasari VII, 488; vgl. auch VI, 56. Die von ihm erwähnten Putten, die die Statue flankierten, sind nicht mehr an Ort und Stelle.)¹⁾ — Seither unbeachtet geblieben, Abbildung nicht vorhanden.

125. Kruzifixus in Holz (hinter dem Hochaltar aufgestellt), etwa zwei Drittel Lebensgröße, mit dickem, braunem Anstrich überzogen. H. Thode (Artikel der Frankfurter Zeitung vom 1. Mai 1904) glaubt darin das von Condivi, Vasari, Borghini, Bocchi, Richa und selbst in Fantozzis Guida vom Jahre 1842 als ein zwischen 1492 und 1494 entstandenes *Jugendwerk Michelangelos* angeführte Kruzifix erkennen zu können. Diese Zuschreibung wird bestritten von Wickhoff in den Wiener kunstgeschichtlichen Anzeigen 1904, S. 99, von Bürkel in der Zeitschrift für bildende Kunst 1904, S. 197, von Bildhauer Wirsing in der Frankfurter Zeitung vom 2. Juli 1904. — Abbildungen: Photogr. Manelli 1545, Phot. Alinari 17276²⁾.

[126. Hl. Magdalena, fast lebensgroße Holzstatue der büßenden Heiligen, nach dem Zeugnis der Biographen von *Brunelleschi* in seiner Jugend für eine Kapelle der Kirche gearbeitet und schon bei ihrem Brande im Jahre 1471 vernichtet (s. S. 19 unserer Monographie des Meisters).]

S. TRINITA

127. Hl. Magdalena, lebensgroße, holzgeschnitzte und bemalte Figur, von *Desiderio da Settignano*. Bode (Tosc.-W. Text 95): Desiderios einzige Statue, die Magdalena in S. Trinita verrät im herben Ausdruck, dem starken Bau und in den großen Extremitäten das Vorbild von Donatellos Figur im Battistero, freilich bei volleren Formen und anmutigerer Haltung. *Ben. da Majano*, dem die Vollendung nach Desiderios Tode aufgetragen wurde, hatte wohl nur wenig noch daran zu machen. Abbildung: Tosc.-W. Taf. 310; Phot. Alinari 2421; Phot. Brogi 8447.

¹⁾ Vasari führt auch andre, jetzt nicht mehr vorhandene Arbeiten Sansovinos in Holz und Ton an: die Tonmodelle einer Täuferstatue für Orsanmichele, für den Jakobus im Dom, für eine Madonna an der Fassade des Münzamtens auf Piazza del Mercato nuovo und für die Madonna in S. Agostino zu Rom; ferner Holzkruzifixe für Giov. Bartolini und für die Kirche S. Marcello in Rom.

²⁾ Die Holzstatue der Madonna della Cintola im Altartabernakel der ersten Kapelle an der Rückwand des rechten Querschiffs (nur in der ersten Septemberwoche sichtbar), von den Guiden dem Donatello zugeschrieben, ist ein Werk des Seicento (eine Photographie davon ist in der Sakristei ausgehängt).

ACCADEMIA DI BELLE ARTI

128. Flußgott, überlebensgroßes Tonmodell (Torso) zu einem solchen, für die Medicigrabmäler in S. Lorenzo bestimmt, von *Michelangelo*. Ausführlich behandelt das Werk sein Wiederentdecker A. Gottschewski in der *Rivista d'Arte* 1906, S. 73 ff., und im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst I, 1906, S. 43 ff. Abbildungen ebendort und Phot. Alinari 20442.

MUSEO NAZIONALE (BARGELLO)

129. Madonna mit Kind, unbemalt, etwa lebensgroß, erworben 1901 aus dem Florentiner Kunsthandel (Costantini), vom »*Meister der Pellegrinikapelle I*«. Abbildung: Phot. Alinari 3721 a.



Fig. 8. Hl. Hieronymus von Jacopo Sansovino(?) im Museum zu Budapest (II, 77)

130. Madonna mit Kind, sitzend, die Statue allein 0,62 m hoch, mit dem sie umschließenden Tabernakel 1,30 m, wiederholt übermalt und infolge davon durch die dicken Firnissschichten der Feinheiten in der Modellierung beraubt, trotzdem aber eine der schönsten unter den Schöpfungen der Florentiner Tonbildner vom Beginn des Quattrocento. Die Gestalt der Jungfrau ist umschlossen von einem reichen gotischen Tabernakel, das aber in seiner unorganischen Komposition und der geringen figürlichen Dekoration (Engel, Propheten) hinter der Qualität der Hauptfigur weit zurücksteht. Im Museum von S. Maria Nuova (woher es erst jüngst ins Bargello gelangte) war das Werk dem Jacopo della Quercia zugeschrieben; neuerdings hat O. Sirèn die Madonna auf eine *Zeichnung* oder *ein Modell Ghibertis* zurückgeführt (*Revista d'Arte*, 1907, p. 49 ff.): Dobbiamo contentarci di riconoscere in quest' opera lo stile del maestro dei primi tempi della sua produzione artistica, cioè del primo decennio del secolo XV. Ma poichè non ci è nota nessuna Madonna del Ghiberti, anche una riproduzione della sua bottega, che probabilmente si riferisce ad un modello di Madonna eseguito dalla mano di lui, ha un valore particolare. Wir stimmen

hierin dem Verfasser bei und möchten das Bildwerk, wie es vor uns steht, als ein Frühwerk des »*Meisters der Pellegrinikapelle Nr. IV*« näher bestimmen. Man vergleiche es namentlich mit seiner Amsterdamer Statue (s. oben unter Amsterdam) sowie den Madonnenbüsten bei Baron Tucher und im Louvre (s. weiter unten). Abbildung: Phot. Alinari 2445a.

131. Täuferstatuette, unbemalt, etwa halb lebensgroß, von *Michelozzo* (Nr. 168, S. 413 des *Catalogo del r. Museo Nazionale di Firenze*, Roma 1898), ursprünglich über der Tür zur Opera di S. Giovanni aufgestellt (vgl. unsern Prospekt zu Michelozzo im Beiheft zum Jahrbuch XXV, S. 55). Bode (*Tosc.-W.* Text 50): Als Arbeit Michelozzos gilt die Täuferstatuette über der Tür der Opera del Battistero, doch zeigt die sehr verwitterte und überschmierte Gestalt wenig Charakteristisches für Michelozzo (Bode ver-

wechselt hier die moderne Nachbildung, die sich jetzt an der angeführten Stelle befindet, mit dem Original, das seither im Museo Nazionale ausgestellt wurde; der ältere Katalog desselben vom Jahre 1884 führt es noch nicht an). Abbildungen: *Tosc.-W.* Taf. 174a; Phot. Alinari 3715.

132. Hl. Hieronymus (Kat. Nr. 174 u. 175, S. 415), zwei Tonstatuetten, 0,7 m und 0,75 m hoch, die alte Bemalung ganz nachgedunkelt; bis auf die Köpfe ganz gleich; vom *Ende des Quattrocento*. *Nudi, con i capelli che coprono loro il corpo, e con le mani poggiate a un bastone* (loc. cit. p. 415). Abbildungen nicht vorhanden.

133. Täuferstatuette (Kat. Nr. 172, S. 414), 0,67 m hoch, unbemalt, stark zusammengefleckt, mit Unrecht dem *Ant. Rossellino* zugeschrieben, höchstens *Atelierarbeit*; aus dem Kloster S. Marco stammend. Abbildung fehlt.

134. Jugendlicher Täufer auf schiefrigem Felsensitz (Kat. Nr. 163, S. 412), 0,67 m hoch, unbemalt, von dem anonymen »*Meister der Johannesstatuetten*« (nur *Atelierarbeit*); vgl. das über ihn oben zu der ganz ähnlichen Arbeit Kat. Nr. 229 des Berliner Museums und einer zweiten der Sammlung Bardini weiter unten Ausgeführte. Abbildung: Phot. Alinari 20375.

135. Drei Engel, aus einem Schriftband, das der mittlere hält, lesend (Kat. Nr. 176, S. 415), 0,62 m hoch, die alte Bemalung teilweise erneut, Arbeit der *Robbia-werkstatt* aus dem Cinquecento. Abbildung nicht vorhanden.

136. Madonna mit Kind, sitzend, 0,39 m hoch, unbemalt, von *Andrea Sansovino*, 1906 aus dem Besitz des Etruscologen G. Fr. Gamurrini in Arezzo erworben. Vgl. unter S. Quirico die ähnliche Statuette bei Signor Buoncristiani.

137. Zwei Flußgötter, auf der Erde sitzend (Kat. Nr. 166 u. 167, S. 413), 0,40 m hoch, unbemalt, von *Niccolò Tribolo*; von U. Rossi (*Arch. stor. dell' Arte* VI, 13) als Brunnenmodelle angesprochen, von E. Steinmann (*Zeitschrift f. bild. Kunst* XVII, 41) zuerst als wahrscheinliche Modelle für die Flußgötter der Medicigrabmäler Michelangelos nachgewiesen. Vgl. das oben zu Kat. Nr. 214 u. 215 des Berliner Museums Gesagte. Abbildungen in der *Zeitschrift f. bild. Kunst* XVII, 40, und Phot. Alinari 17217.

138. Der Tag, die Morgen- und Abenddämmerung (Kat. Nr. 169—171, S. 414), kleine Tonnachbildungen der Statuen Michelangelos, etwa 0,40 m lang, unbemalt, von *Niccolò Tribolo*, schon von Vasari VI, 66 angeführt. Abbildungen nicht vorhanden.

SAMMLUNG BARDINI

138a. Hl. Margaretha über dem Drachen, lebensgroße Holzstatue, laut Mitteilung St. Bardinis aus der Umgebung Pisas stammend. Sie gehört aber gewiß nicht der Pisaner, sondern der Florentiner Schule an, und zwar möchten wir sie an das *Ende des Trecento* setzen, zwischen die Nachfolge Orcagnas (musizierender Engel und S. Michaelstatuette im Bargello) und die dem Antonio di Banco zugeschriebenen Engelhalbfiguren an der Porta della mandorla des Domes. »Die Gewandung erinnert schon an die Marmorverkündigung des Jac. di Piero Guidi vom Jahre 1388 im Museo dell' Opera del Duomo« (briefliche Mitteilung Bodes). Die Statue wurde schon vor längerer Zeit verkauft; über ihren Besitzer konnte keine Auskunft erlangt werden. Bisher unbeachtet; Abbildung s. Fig. 10a.

139. Erzengel Michael, auf dem Drachen stehend, Holzstatue, 2,55 m hoch (den Sockel mit inbegriffen), alte Bemalung unberührt, wenn auch vielfach abgeblättert (Kleid blau, Mantel rot, Drache grün), angeblich aus einer Kirche Pistojas stammend. Es ist das in der Einfachheit der Konzeption grandiose, in der Formendurchbildung

und der seelischen Belebung der Züge nicht auf derselben Höhe stehende Werk eines *Provinzialmeisters* aus dem *Beginn des Quattrocento* (das Motiv war in Pistoja besonders beliebt, vgl. die Statuen an der Kirche zu Gropoli vom Ausgang des XII. und in der Portallünette von S. Giuseppe aus den ersten Jahrzehnten des folgenden Jahrhunderts). Abbildung s. Fig. 11, in der Literatur bisher nicht erwähnt.

140. Madonna mit Kind, 0,66 m hoch (ohne den Sockel), altbemalt, vom »*Meister der unartigen Kinder*«, der stehenden Maria desselben Bildners im Berliner Museum (s. oben Kat. Nr. 106 E) im Motiv sowohl wie im Ausdruck nahestehend, in der Qualität der Arbeit ihr gleichstehend. Auch hier hält die stehende Madonna mit beiden Händen das (wie bei dem Meister stets) völlig nackte Kind fest, das auf dem Oberschenkel ihres linken, auf eine Fußbank aufgestützten Beines halb sitzend ruht, hier aber nicht, wie bei der Berliner Statue, sich zur Mutter wendet, sondern geradeaus vor sich hinblickt. Abbildung s. Fig. 11a.

141. Jugendlicher Täufer auf schiefrigem Felsensitz, 0,80 m hoch, farblos, vom anonymen »*Meister der Johannesstatuetten*«. Vgl. das über die ähnliche Statuette im Berliner Museum Kat. Nr. 229 oben Ausgeführte. Bode (Zeitschrift f. bild. Kunst 1902, S. 3): Die Statuette bei Bardini ist die bedeutendste und feinste unter allen diesen Johannesstatuetten (vgl. auch Florent. Bildhauer S. 314). Abgebildet in der Zeitschrift f. bild. Kunst S. 3, Florent. Bildhauer S. 316 und am besten auf Taf. 43 des Katalogs der Vente Bardini von 1902¹⁾.

PRIVATBESITZ²⁾

141a. Maria und Johannes d. Evang., lebensgroße, altbemalte Holzstatuen, die ursprünglich einen Gekreuzigten flankierten. Wundervolle Figuren von tiefstem, aber doch gehaltenem Schmerzensausdruck, in der monumentalen Einfachheit der Stellung und Geberde von Werken der frühpisanischen Kunst beeinflusst, aber unzweifelhaft florentinisch, aus dem *frühen Trecento*. Bisher unbeachtet, Abbildung s. Fig. 11b.

CASA BUONARROTI

142. Davidstatuette (?), 0,49 m hoch, unbemalt, von *Michelangelo*, angeblich Modell zum David in der Akademie. Bode (Tosc.-W. Text 170): Weder die Stellung noch vor allem der klagende Ausdruck stimmt zur Marmorfigur oder überhaupt zu einem David; auch weisen die Formen auf eine spätere Zeit. Der Kopf erinnert am meisten an den »Sieg« vom Juliusmonument. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 512, Mitte; Knapp, Michelangelo S. 10, Phot. Alinari 3532.

143. Simson besiegt einen Philister, unbemalte Stukkogruppe, 0,38 m hoch, von *Michelangelo*. Bode (Tosc.-W. Text 174): Außerdem scheinen mir auch die beiden Modelle auf Taf. 531 echte Werke Michelangelos aus späterer Zeit: der weibliche Körper [s. folgende Nummer] und der Simeon als Sieger über einen Philister. Abgebildet im Tosc.-W. Taf. 531b; Knapp, Michelangelo S. 97.

144. Weiblicher Akt, unbemalte Tonstatuette, 0,34 m hoch, von *Michelangelo* (s. vorhergehende Nummer). Abbildung: Tosc.-W. Taf. 531a.

¹⁾ Eine glasierte Johannesstatuette, stehend, etwa 0,70 m hoch, von unserm Meister, in der Qualität der oben beschriebenen Täuferstatuette gleich, befindet sich in der Biblioteca capitolare des Domès von Pescia.

²⁾ Der Name des Eigentümers muß auf seinen Wunsch verschwiegen werden.

SAMMLUNG HERBERT HORNE

145. Hl. Hieronymus, etwa 0,5 m hoch, ehemals bemalt, im Gebet vor einer horizontal geschichteten Felswand kniend, vom *Meister der Johannesstatuetten*. Bis-



Fig. 9. Davidstatuette (florentinisch) im Museum zu Budapest (II, 78)

her nicht beachtet, Abbildung fehlt. Ein ähnliches Exemplar s. weiter vorn unter Berlin (Kat. Nr. 139).

[ARTE DE' RIGATTIERI]

146. Hl. Markus, lebensgroße, bemalte und vergoldete Holzstatue, die im Amtslokal über dem Sitz der Konsuln stand. Über sie berichtet der folgende urkundliche Vermerk: Adì 22 di novembre 1418 fu stanziato LXVJ per una figura di S^co Marcho di legno di tutto rilievo, alta br. 4 che comperossi per porre nella udiencia sopra alla residentia de Consoli. Fecesi poi dipignere a uso di marmo et mettere

d'oro et similmente l'ornamento dove si pose con uno padiglione di sopra et costò co' ferramenti in tutto e j^o (uno) leoncino (Attribut des Heiligen) L 22. (Archivio di Stato, Libro dell'Arte de' Rigattieri cominciato nel 1387, a c. 107^v.)

MESSER FRANCESCO CASTELLANI

147. Hl. Antonius von Padua, Tonstatue von *Domenico di Matteo*, einem der Brüder *Gamberelli* (Rossellini) für den oben Genannten gearbeitet, laut folgendem urkundlichen Vermerk: 1444, adì 8 d' Agosto. Domenico di Matteo intagliatore domanda d'esser pagato da messer Francesco di messer Matteo Castellani della somma di cinque fiorini per sua fatica di una figura di S. Antonio di Padua di terra cotta. Due anni fa o circa messer Francesco rimase d'accordo che detto Domenico gli facesse detta figura. Che fatta la detta figura e non essendo tra loro d'accordo del pregio Marco Boschi vide la figura e la stimò col consenso di Domenico 5 ducati d'oro. (Archivio di Stato, Mercanzia, Cause ordinarie vol. 1352 a c. 25^v.)

FRANKFURT A. M.

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

147a. Johannes der Täufer, Holz, 1,90 m hoch, in guterhaltener, ziemlich derber Polychromie, *umbro-florentinisch*, von *Ende des XV. Jahrhunderts*, 1907 in Perugia erworben. Die naturalistische Auffassung, die kräftig herausgearbeitete Modellierung an Arm, Hals und Brust, die schwere verrocchiesk tiefgehöhlte Faltung des Mantels weisen auf florentinische Schulung. Nur der ekstatische Ausdruck des Kopfes wie die schematische Behandlung des Haares (namentlich am Hinterkopf) sind umbrisch. Bisher unbesprochen, Abbildung nicht veröffentlicht.

LONDON

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM (SOUTH KENSINGTON)

148. Madonna mit Kind (Kat. Nr. 5892), Holzstatue, 1,25 m hoch. »It has much of the manner of *Jacopo della Quercia* or *Ghiberti*. In its present state it is little more than the core or ground-work of a statue, all the details of which were originally carefully elaborated in a thick coat of gesso priming, the statue being afterwards painted to imitate Nature: the whole of this outer coating has, however, been removed (J. C. Robinson, Descriptive Catalogue, etc. London 1862, p. 13).

149. Madonna mit Kind (Nr. 7573, S. 6 des Katalogs dem Jac. della Quercia gegeben), sitzend, 0,72 m hoch, unbemalt, mit der Gigli-Campana-Sammlung erworben, vom »*Meister der Pellegrinikapelle IV*«. Bode (Ital. Bildhauer, Berlin 1887, S. 64): Die kleinere der beiden Madonnen des South-Kensington-Museums, Nr. 7573, ist noch den Arbeiten des oben charakterisierten Meisters [der Pellegrinikapelle] nahe verwandt, doch schon so weit überlegen, daß wir nicht an die Hand desselben Künstlers denken können. Ähnlich im Jahrbuch VI, 170ff. — Derselbe im Archivio stor. dell' arte II 1889, p. 129: Di molto superiore è una Madonna nel South-Kensington-Museum (Nr. 7573). Il gruppo ha una tale profondità di sentimento, che si stenta a riconoscerci lo stesso maestro freddo ed uniforme quale si mostra nella maggior parte degli altari [des Meisters der Pellegrinikapelle]; e pure l' analogia dei tipi, delle forme, del panneggiamenti non può lasciare alcun dubbio sulla sua attribuzione. Derselbe im Tosc.-W. Text S. 9: Intimer und glücklicher als in seinen Altären und Reliefs erscheint derselbe Künstler [der Pellegrinikapelle] in seinen Madonnen, deren schönste das South-

Kensington-Museum besitzt (Nr. 7573). Abbildungen im photographischen Atlas von Skulpturen des South-Kensington-Museums, London, Thompson 1862, sowie im Tosc.-W. Taf. 29b und Bodes Florentiner Bildhauer S. 76.

150. Madonna mit Kind (Nr. 7574, S. 6 des Robinsonschen Katalogs als Quercia verzeichnet), sitzend, 0,95 m hoch, unbemalt, aus der Gigli-Campana-Sammlung, unseres Erachtens auch vom »Meister der Pellegrinikapelle IV«, und zwar sein spätestes, reifstes Werk, nicht aber von Luca della Robbia, für den sie zuerst Schmarsow (Preuß. Jahrbücher 1888, S. 128 ff.) in Anspruch nahm. Es genügt hierfür, auf den völlig übereinstimmenden Typus des Kindes mit dem der vorstehend registrierten Gruppe Nr. 7573 sowie auf gewisse analoge Gewandmotive in beiden hinzuweisen. Bode (Ital. Bildhauer S. 64): Die größte und zugleich vollendetste aller dieser Madonnenkompositionen [der Florentiner Tonbildner], Nr. 7574 des South-Kensington-Museums zeigt den glücklichen Einfluß von Künstlern wie Donatello und Luca della Robbia. So auch noch im Jahrbuch VI, 170 ff. Dagegen derselbe im Arch. stor. dell' arte II, 133: L' analogia fra gli ultimi più perfetti di essi [d. h. der Florentiner Tonbildner] e le prime sculture di Luca della Robbia è così grande, che talora si presero quest' ultime per opere di quegli scultori; così avvenne della bella statuetta rappresentante Maria col bambino dormente in grembo nel South-Kensington-Museum, Nr. 7574. Im Text des Tosc.-W. geschieht unsres Bildwerks keine Erwähnung; seine Abbildung auf Taf. 244b aber trägt die Bezeichnung: »Art des Luca della Robbia«. Abbildung auch im Thompsonschen photographischen Atlas.

151. Madonna mit Kind in Nischenumrahmung (Nr. 5788, S. 20), 0,69 m hoch, farblos, im Katalog dem Donatello zugeschrieben, aber sicher ein Frühwerk *Lucas della Robbia*; ein völlig identisches zweites Exemplar der Madonna, nur in der Umrahmung etwas abweichend, in der Sammlung von Beckerath (s. oben unter Berlin). Abbildung im Tosc.-W. Taf. 192a.

152. Madonna mit Kind (Nr. 4495, S. 31 des Katalogs, dem Ant. Rossellino zugeschrieben), sitzend, 0,48 m hoch, unbemalt, von *Desiderio da Settignano*. Bode Tosc.-W. Text S. 95): Auch das Tonmodell einer Madonna besitzen wir von Desiderio in der berühmten Statuette des South-Kensington-Museums meisterhaft in seiner skizzierenden Behandlung. Vgl. auch ebendort S. 104 u. 110 sowie Florentiner Bildhauer S. 255. Abbildungen im Thompsonschen Atlas, im Tosc.-W. Taf. 330 Ab und in Bodes Florentiner Bildhauer S. 85.

153. Zwei Putti, einen Delphin emporhaltend (Nr. 5891, S. 31 des Katalogs, dem Ant. Rossellino zugeschrieben), 0,65 m hoch, unbemalt, 1859 in Florenz erworben. Wahrscheinlich eine in der Werkstatt entstandene Replik nach dem verlorenen Marmororiginal des Meisters, das seine für den Pal. Medici gearbeitete Fontäne (seit 1897 aus Villa Castello in den Treppenaufgang zur Galerie Pitti übertragen) krönte. Vgl. Vasari III, 94 nota 1. Abbildung im Thompsonschen Atlas.

154. Hl. Hieronymus (Kat. Nr. 7578, S. 38), sitzend, 0,63 m hoch, farblos, mit der Gigli-Campana-Kollektion erworben, von *Andrea Verrocchio*. Bode (Ital. Bildhauer S. 104): Vielleicht eine Vorarbeit für die Komposition einer Statue, mit der sich der Meister lange trug. Derselbe im Tosc.-W. Text S. 148): zweifellos eigenhändig. Abgebildet ebendort Taf. 459a.

155. Kruzifixus (Kat. Nr. 7571, S. 39), 0,85 m hoch, unbemalt, Gigli-Campana-Erwerbung, von *Andrea Verrocchio*. Vasari III, 375: Lavorò Crocifissi di legno ed alcune cose di terra, nel che era eccellente. Abbildung nicht vorhanden.

156. Kandelaberengel (Kat. Nr. 7398, S. 40), kniend, 0,46 m hoch, bemalt, in Florenz erworben, *Werkstattreplik* eines Originals von *Andrea Verrocchio*. Abbildung nicht vorhanden.

157. Zwei Davidstatuetten (Nr. 7602 u. 7402, nach dem Katalog S. 103 von unbekanntem Meister um 1490), 0,48 bzw. 0,42 m hoch, mit Spuren der ursprünglichen Bemalung, Gigli-Campana-Erwerbung. Beide gehen, wie der vorstehende Kandelaberengel Nr. 7398, auf die *Werkstatt* oder *Nachfolge Verrocchios* zurück, ja, Nr. 7602 scheint das Werk derselben sehr begabten Hand zu sein. Nr. 7402 dagegen ist eine von Schülerhand geformte Replik mit einigen Änderungen von Nr. 7602. Abbildungen nicht vorhanden.



Fig. 10. Madonnenstatue (florentinisch)
im Dom von Empoli (II, S2)

158. Drei singende Engel (Kat. Nr. 4230, S. 105), 0,30 m hoch, farblos, vom gleichen Künstler wie der vorstehende David Nr. 7602, Skizze für eine Gruppe in einer Presepiodarstellung. Abbildung fehlt.

159. Johannes der Evangelist (Kat. Nr. 7403, S. 107), 0,40 m hoch, mit Spuren von Bemalung, aus der *Nachfolge Verrocchios* um 1500, nach der Vermutung des Katalogs Originalmodell zu einer Gruppe Christi am Kreuz. Abbildung fehlt.

160. Putto mit Traube und Schild (Kat. Nr. 7579, S. 29), 0,68 m hoch, farblos, Gigli-Campana-Erwerbung, vom Katalog der Werkstatt Desiderios da Settignano zugeschrieben, aber vielmehr aus *Verrocchios Werkstatt* stammend, analog dem Putto der Sammlung Benda in Wien (s. weiter unten) und dem Putto mit Wappen in englischem Privatbesitz (abgebildet *Tosc.-W.* Taf. 402b). Abbildung nicht vorhanden.

161. Hl. Sebastian (Kat. Nr. 7618, S. 106), 0,70 m hoch, ursprünglich bemalt, Gigli-Campana-Erwerbung, aus der *Werkstatt A. Verrocchios*, im Stil dem Kandelaberengel Nr. 7398 nahestehend. Abbildung fehlt.

162. Balgende Knaben über einem Weinschlauch (Nr. 253, 1876 »School of Donatello«), 0,30 m hoch, sitzend, Farbe abgewaschen, vom »*Meister der unartigen Kinder*«. Bode (Florentiner Bildhauer, S. 271): Gegenstück zu den streitenden Kindern mit Dudelsack im Berliner Museum, Nr. 106D (s. oben); dadurch, daß hier die Bronzierung oder Bemalung samt der Stuckschicht darunter jetzt fehlt, ist die Wirkung un erfreulicher, erscheint die Ausführung derber und flüchtiger. Vgl. auch Jahrbuch XI, S. 103. Abbildung: *Tosc.-W.* Taf. 187b und Jahrbuch XI, S. 104.

163. Zwei Putten mit einem Schwan hinter sich, Modell für eine Fontäne (Nr. 8527, 1863, als »latter half of XVI. century« bezeichnet), 0,60 m hoch, unbemalt, vom »*Meister der unartigen Kinder*«. Bode (*Tosc.-W.* Text S. 56): Die fast lebensgroße Gruppe, jetzt farblos, erinnert auffallend an eine der Kindergruppen auf Donatellos Verkündigungstabernakel in S. Croce. Vgl. auch Jahrbuch XI, S. 105, wo auch eine Abbildung gegeben ist (S. 106).

164. Madonna mit Kind (Nr. 8382, 1863 als »Florentine, early XVI. century« bezeichnet), sitzend, 0,55 m hoch, unbemalt, vom »Meister der unartigen Kinder«. Gibt das Motiv der Madonna Nr. 106 B und der Caritas Nr. 106 H im Berliner Museum (s. oben) mit geringfügigen Abweichungen wieder. Abbildung fehlt.

165. Betende Maria (Nr. 8378, 1863, als »italian, XV. century, part of the Annunciation-group« bezeichnet, kniende ganze Figur, 0,75 m hoch, Spuren durchgängiger Bemalung erhalten. Es ist eine *Replik der Statue Nr. 112 C* des Berliner Museums mit geringen Abweichungen, abgebildet Taf. 244a des *Tosc.-W.* Siehe das oben zu dieser Nummer Ausgeführte. Abbildung fehlt.

166. Johannes der Evangelist (Nr. 7625, S. 81) 0,55 m hoch, farblos, Gigli-Campana-Erwerbung, Originalmodell zu einer Statue, um 1480, *Benedetto da Majano* nahestehend (laut Angabe des Katalogs). Abbildung fehlt.

167. Hl. Katharina (Nr. 7604, S. 106), 0,68 m hoch, farblos, Gigli-Campana-Erwerbung, ein schwächeres Werk der *Majaniwerkstatt*. Abbildung fehlt.

168. Täufer (Nr. 7583, S. 106), 0,50 m hoch, kniend, farblos, Gigli-Campana-Kollektion; gute, realistisch packende Arbeit der *Majanoschule*. Abbildung fehlt.

169. Männlicher Heiliger (Nr. 6965, S. 109), sitzend, 0,52 m hoch, Bemalung modern, über der ursprünglichen alten, *florentinisch, um 1490*. Abbildung nicht vorhanden.

170. Hl. Sebastian (Nr. 7654, S. 104), 0,76 m hoch, mit Spuren der ursprünglichen Bemalung, *florentinisch, um 1490*. Die mit großer Sorgfalt ausgeführte getriebene Arbeit am Panzer und die ziemlich ausdruckslose Modellierung des Nackten lassen darin das Modell eines Goldschmieds erkennen. Abbildung fehlt.

171. Jugendllicher Täufer (Nr. 7575, S. 106), 0,52 m hoch, auf Felsensitz, unbemalt, Gigli-Campana-Erwerbung, vom »Meister der Johannesstatuetten«. Vgl. das zu einem analogen Werke im Berliner Museum Kat. Nr. 229 oben Ausgeführte. Abbildung fehlt.

172. Weibliche Heilige (Nr. 7658, S. 106), 0,62 m hoch, unbemalt, ein schwaches antikisierendes Werk aus dem *Beginn des Cinquecento*. Abbildung fehlt.

173. Beweinung Christi (Nr. 8882, 1863), 1,05 m hoch, 1,75 m breit, Bemalung abgewaschen, von *Giovanni della Robbia*. Vgl. das zu den ähnlichen Gruppen im Berliner Museum Kat. Nr. 128 A sowie in S. Francesco und S. Felice zu Florenz weiter oben Gesagte. Abbildung nicht vorhanden.

174. Hl. Magdalena (Nr. 4499, S. 109, als Madonna aus einer Presepiogruppe bezeichnet), 0,95 m hoch, mit einigen Spuren alter Bemalung, von *Giovanni della Robbia*. Bode (Florent. Bildhauer S. 338): Die Einzelfigur einer knienden Magdalena gehörte augenscheinlich zu einer Pietàgruppe von demselben Künstler (wie die vorhergehende Nr. 8882). Sie stimmt fast genau mit der Magdalena in der Berliner Pietà überein. Vgl. auch Jahrbuch IX, 219. Abbildung nicht vorhanden.

175. Cupido und Satyr (Nr. 7725, 1863), 0,4 m hoch, bronzefarbig angestrichen, *florentinisches Cinquecento*. Der halbliegende Satyr wird von dem über ihn hinüberschreitenden Cupido am Horn gepackt und hat diesen am Kopf ergriffen, indem er sich bemüht, ihn wegzudrücken. Abbildung fehlt.

176. Flußgott (Nr. 250, 1876), 0,32 m hoch, unbemalt, halb sitzend, halb liegend, mit angezogenen Beinen, den einen Arm auf eine Urne gestützt; auch eine der von *Niccolò Tribolo* für die Medicigräber gefertigten Modellskizzen (vgl. zu Berliner Museum Kat. Nr. 214 und 215 sowie Bargello Kat. Nr. 166 und 167). Abbildung fehlt.

177. Die Nacht (Nr. 4119, S. 148), 0,40 m lang, unbemalt, Sammlung Gherardini; kleine Tonnachbildung der Statue Michelangelos, von *Nicc. Tribolo*, vgl. oben zu Bargello, Kat. Nr. 169 bis 171. Abbildung nicht vorhanden.

178. Männliche Figur (Nr. 4122, S. 148), liegend, 0,45 m lang, unbemalt, aus der Sammlung Gherardini, vom Katalog dem *Ammanati* nahegestellt. Abbildung fehlt.

LUCCA

S. ANDREA

179. Hl. Antonius Eremita (Altar der rechten Wand), etwa dreiviertel lebensgroß, in Holz geschnitzt, alte Bemalung unversehrt erhalten, sehr wahrscheinlich von *Baccio da Montelupo*. Vasari (III, 466) führt die Statue als ein Werk Andrea Sansovinos an, unseres Erachtens mit Unrecht. Vgl. was wir hierzu in unserer Studie über den letzteren, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1906, S. 95 ausgeführt haben. Abbildung nicht vorhanden.

S. FREDIANO

180. Tod und Himmelfahrt Mariä (rechtes Querschiff), holzgeschnitzt, teils in Hochrelief, teils Freiguren, etwa halblebensgroß, unbemalt, von *Masseo Civitali*, dem Neffen Matteos, zu Beginn des Cinquecento gearbeitet. Abbildung: Phot. Alinari 8111.

PINAKOTHEK

181. Tod Mariä und Maria in einer Engelsmandorla, Fragmente einer großen Tafel, gleich der in S. Frediano, Holz, teils Hochrelief, teils Freiguren, die alte Bemalung vielfach schadhaft, von *Masseo Civitali* und *Ambrogio Pucci*. Abbildung: Phot. Alinari 8359.

MODENA

DOM S. GEMIGNANO

182. Madonna, die Evangelisten, der Täufer und einige Heilige, Tonstatuetten, weißgestrichen mit Golddekor, in den Nischen des gotischen Prachtaltars der zweiten Kapelle links, der Art des »*Meisters der Pellegrinikapelle Nr. I*« nahestehend, zuerst von Bode im Cicerone für ihn in Anspruch genommen. Fr. Schottmüller (Monatshefte für Kunstwissenschaft I, 1908, S. 455): Fortgeschrittener [als der Meister der Pellegrinikapelle] erscheint der Meister des Altars von Modena, der Oberitalienisches und Toskanisches in seiner Kunst vereinigt; ihm dürften das Grabmal Roselli in Arezzo und zwei Madonnenaltäre in London [South-Kensington-Museum] angehören. Venturi (Madonna Verona, Bolettino del Museo Civico di Verona, Anno I, p. 52): Il «maestro della capella Pellegrini» non ha riscontro con l'altare delle statuine del Duomo di Modena, dove si mostra un maestro erudito, meno facilone, e studioso dell'altare dei Dalle Massegne in S. Francesco di Bologna. In seiner Storia dell'Arte VI, 112 bestimmt er ihn als »un seguace emiliano di Jacopo della Quercia« und gibt ihm auch das Grabmal Royzelli in Arezzo wie die Madonna Kat. Nr. 107 des Berliner Museums. Abbildung: Phot. Anderson 10175.

MONTELUPO

PIEVE (in einem Zimmer des Pfarrers)

183. Hl. Sebastian, etwa dreiviertel lebensgroß, alt aber roh bemalt, traditionell dem *Baccio da Montelupo* zugeschrieben, aber viel zu gering für ihn.

MONTEPULCIANO

[184a. Kolossalstatue des Königs Porsenna von *Andrea Sansovino*. Wir besitzen von ihrer Existenz nur durch Vasari (IV, 522) Kenntnis: fece . . . di terra una figura grande per Montepulciano, cioè un re Porsena, che era cosa singolare; ma non l'ho mai rivista dalla prima volta in poi, onde dubito non sia male capitata.]

S. AGOSTINO

184. Madonna zwischen dem Täufer und dem hl. Augustin, überlebensgroße, unbemalte Halbfiguren in der Lünette des Portals, von *Michelozzo di Bartolommeo* (um 1437). Zuerst von A. Schmarsow als Werk des Meisters erkannt (Archivio storico dell' Arte VI, 250): Nella lunetta della porta principale della chiesa di S. Agostino riconosciamo indubbiamente un lavoro di Michelozzo, mentre la tradizione locale la ascrive a Pasquino da Montepulciano. Bode (Florentiner Bildhauer, Berlin 1902, S. 59): Die in Ton ausgeführten Halbfiguren über dem Portal sind besonders bezeichnende, tüchtige und eigenhändige Arbeiten des Künstlers. Abbildung: Phot. Alinari 9175.

MONTE SAN SAVINO

S. CHIARA

185. Die Heiligen Laurentius, Sebastianus und Rochus (erster Altar rechts), der erstere lebensgroß, die beiden andern etwa in Dreiviertellebensgröße, ursprüngliche Bemalung später roh erneut, von *Andrea Sansovino* vor 1490 gearbeitet, vgl. unsern Aufsatz über den Meister im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1906, S. 81. Abbildung: Phot. Alinari 10351; Phot. Lombardi 1796.

186. Hl. Antonius Abbas (linkes Schiff), sitzend, lebensgroß, modern bemalt, die sehr mittelmäßige Arbeit eines geringen *Lokalkünstlers*, der im Kopf die Robbia-Statue des Heiligen im Dom zu San Sepolcro nachahmte. Bisher unerwähnt, Abbildung: Phot. Lombardi 1795.

NEW YORK

PRIVATBESITZ (aus der Sammlung Bardini stammend)

187. Madonna mit Kind, zweidrittellebensgroß, bemalt, von Schubring dem Luca della Robbia zugeschrieben (S. 85 seines Buches über den Meister), unseres Erachtens mit Unrecht, da sie im Stil von seinen Statuen gleichen Gegenstandes in der Sammlung v. Beckerath und im South-Kensington-Museum Nr. 5788 (s. weiter oben) ganz wesentlich abweicht. Wir möchten sie viel eher in die Nähe *Benedettos da Majano* und in die Spätzeit des XV. Jahrhunderts setzen. Abgebildet bei Schubring S. 81.

PARIS

LOUVRE

188. Madonna mit Kind in Halbfigur (Kat. Nr. 293), lebensgroß, altbemalt, 1883 mit dem Nachlaß Davillier erworben, die Arbeit eines Florentiner *Tonbildners vom Beginn des Quattrocento*, der aber mit den verschiedenen »Meistern der Pellegrinikapelle« nichts zu tun hat, dagegen dem Bicci di Lorenzo nähersteht (s. unter Florenz, S. Egidio). Courajod (La Collection Davillier in der Gaz. des beaux-arts, sept. 1883): C'est un monument, qui nous fera sentir la transition du sévère style gothique, développé par l'école de Pise, au style souple et gracieux de la première Renaissance . . . C'est ainsi que sculptaient quelques-uns des contemporains de Neri di Bicci. — Bode (Archivio

stor. dell' arte II, 131): Altre simili sculpture con particolarità più o meno differenti [von den Arbeiten der Pellegrinimeister], e che ci fanno fede dell' esistenza di altri artisti, si trovano sparse in vari luoghi: nell Louvre una Madonna alquanto grande in terra cotta, la quale si avvicina di molto a quelle teste nominate, e nella quale sono cavatteristici i lunghi ricci dei suoi capelli. Abbildung im zitierten Aufsatz Courajods, S. 9 des Separatabdrucks.

189. Madonna mit Kind, Halbfigur, 0,70 m hoch, bemalt und vergoldet, in Florenz erworben, 1902 von Me. André dem Louvre geschenkt, vom »*Meister der Pellegrinikapelle Nr. IV*«. Ein zweites Exemplar bei Baron Tucher in Wien (s. weiter unten). Abgebildet in der Gaz. d. beaux-arts 1903, I. 373.

190. Madonna mit Kind, sitzend, 0,51 m hoch, die alte Bemalung an den Fleischpartien erneut, in den Magazinen aufbewahrt. Der Catalogue de la Collection Timbal von 1882 (mit der sie ins Louvre gelangte), bestimmt sie (p. 41 n° 20) als: École siennoise, 15^e siècle ou commencement du 16^e. Von den gegenwärtigen Leitern der Skulptursammlung wird sie als »une production d'atelier de l'école florentine, peut-être assez tardive et de valeur secondaire« gewertet (briefliche Mitteilung). Bode (Tosc.-W. Text S. 9) gibt sie dem »Meister der Pellegrinikapelle I«. Wir sehen darin ein Erzeugnis der *Werkstatt Bened.s da Majano* wie der Vergleich mit des Meisters Tonmadonnen, namentlich der kleinen des Berliner Museums, Kat. Nr. 89D (s. weiter oben), dartut. Abbildungen: Tosc.-Werk Taf. 29a und Phot. Giraudon 295.

SAMMLUNG ANDRÉ

191. Verkündigungseengel, lebensgroße Holzfigur mit guterhaltener alter Bemalung, von Bardini 1903 erworben, aus einer Kirche in der Umgebung von Pis'oja stammend, die ganz bedeutende Arbeit eines *heimischen Künstlers vom Beginn des Quattrocento*, unter Einfluß pisano-florentinischer Skulpturen. D' Achiardi (L'Arte VII, 375): Alla scuola firrentina, più che alla pisana, ci sembra pure che appartenga l' Angelo Annunziante della collezione Bardini (jetzt André), che per certi-tratti naturalistici dei panneggiamenti, del volto e dei capelli crediamo di far rientrare nel secolo XV^o piuttosto che nel XIV^o. Abbildung bei Schubring, Pisa, Leipzig 1902, S. 145.

SAMMLUNG G. DREYFUS

192. Madonna mit Kind, sitzend, 0,50 m hoch, unbemalt, von *Antonio Rossellino*. Bode (Tosc.-W. Text 104): Auch ein kleines Modell für eine Madonnenstatue ist uns erhalten bei G. Dreyfus, von träumerisch-sinnendem Ausdruck, als Gruppe trefflich komponiert und in seiner skizzenhaften Anlage von feinsten naturalistischer Empfindung. P. Vitry (Les Arts, décembre 1907, p. 12): La petite statuette en terre cuite est une jolie esquisse d'un charme doux et temperé, dont la silhouette générale, sinon le sentiment, rappelle un peu une statuette de Berlin (Bode, Tosc.-W. 186, vom Meister der unartigen Kinder), beaucoup plus agitée et plus voisine de l'influence de Donatello. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 330A a und Les Arts, déc. 1907, p. 12.

193. Putto, im Lauf begriffen, 0,6 m hoch, unbemalt, von *A. Verrocchio*. Bode (Tosc.-W. Text 142): Wie ein Gegenstück zu dem Knaben mit dem Fisch im Hof des Pal. Vecchio und ihm kaum nachstehend erscheint das Tonmodell eines nackten, ungeflügelten Knaben, der rasch davonläuft; wohl auch als Brunnenfigur gedacht. P. Vitry (Les Arts loc. cit.): La statuette paraît être une esquisse ou une première idée du célèbre bronze de Florence. Malgré la grande autorité de M. Bode et la parenté

certaine des deux œuvres, je suis assez frappé pour ma part de tout ce qui les sépare. Le mouvement des jambes et de la tête dans le bronze est plus ingénu et plus vraiment puéril. Il y a, dans la terre cuite, quelque chose de plus calculé et, dirais-je volontiers, ici encore de plus classique. Abbildungen: *Tosc.-W.* Taf. 440 und *Les Arts* loc. cit. p. 16.

194. David als Sieger, 0,49 m hoch, unbemalt, dem Verrocchio zugeeilt, jedoch die Arbeit eines Florentiners vom Beginn des *Cinquecento*, der wahrscheinlich auch Goldschmied war, etwa von der Sorte des Schöpfers des hl. Sebastian Nr. 7654 im South-Kensington-Museum (s. oben). P. Vitry (*Les Arts* loc. cit. p. 24): La figure est plus régulière et moins personnelle [als beim David Verrocchios], la cuirasse plus ornée, témoigne de l'esprit d'une Renaissance plus avancée dans la voie du décor gréco-romain. L'attitude, cependant, tout en étant un peu plus posée et correcte, est bien caractéristique, la tête du Goliath a les plus grands rapports avec celle du Bargello; mais il semble que nous ayons encore affaire ici plutôt à une œuvre dérivée de celle de Verrocchio qu'à une esquisse qui la prépare. Abbildung in *Les Arts* loc. cit. p. 18.

195. Hl. Sebastian, an einen Stamm gefesselt, 0,89 m hoch, unbemalt, dem Matteo Civitali zugeschrieben, unseres Erachtens mit Unrecht, wie der Vergleich der Formen und des seelischen Ausdrucks mit dessen Statue im Dom von Lucca ergibt. Wir halten unsere Statuette für eine florentinische Arbeit aus dem *Beginn des Cinquecento* (man sehe den schmachtend sentimentalischen Ausdruck). P. Vitry (*Les Arts* loc. cit. p. 26): Il existe à Lucques, dans le dôme, un Saint Sébastien de Matteo Civitali, qui est presque identique à notre terre cuite, et se présente presque sous le même aspect, suspendu sur un tronc d'arbre ébranché. Abbildung in *Les Arts* loc. cit. p. 18.



Fig. 10a. Hl. Margareta
(florentinisch, Ende des Trecento)
ehemals bei Stef. Bardini (II, 138a)

PERUGIA

S. AGOSTINO

196. Madonna mit Kind, Holzstatue, 1,07 m hoch (ohne Sockel 0,98 m), die alte Bemalung und Vergoldung bis in die kleinsten Einzelheiten vortrefflich erhalten, nur die Fleishteile sind später mit dunkler Farbe übertüncht. G. Cristofani, der sie zuerst bekanntmachte (in der Zeitschrift *Augusta Perugia* I, 129), schreibt darüber: Il corpo della vergine piegato ad arco, le forme snelle ed eleganti, le pieghe arcuate, il panneggio ricco di lembi, ma sopra tutto la testa della Madonna ci riportano alla

scuola Pisana, e più specialmente a quegli scultori in legno sui quali Nino Pisano ebbe moltissima influenza. Wenn er sodann die große Ähnlichkeit unserer Statue mit den Madonnen Ninos in Pisa, Berlin und Budapest hervorhebt, so können wir ihm darin durchaus nicht recht geben — wie wir denn in ihr keine Arbeit pisanischer, sondern eine solche florentinischer Herkunft vom *Ausgang des Trecento* sehen. Sie hat so überraschende Stilähnlichkeit mit der Madonnenstatue des Berliner Museums (Kat. Nr. 27 C), daß man versucht ist, beide dem gleichen Bildschnitzer zuzuteilen. Beide Statuen sind gleich hoch, und sogar die Profilierung der Sockel, worauf die Figuren stehen, ist bei beiden ganz ähnlich, aber völlig verschieden von denen, worauf Nino seine Madonnen stellt. Ferner sind die Gewandmotive unserer Statue viel reicher und freier entwickelt, entschieden auf spätere Zeit deutend als bei Nino, endlich die Kopfform bei Mutter und Kind von der für Nino so charakteristischen völlig verschieden. Abbildung bei Cristofani a. a. O. und Fig. 12.

S. DOMENICO

197. Die Heiligen Johannes der Täufer und Lorenzo, der Engel Gabriel und die Jungfrau in den Altarnischen der Capp. del Rosario, 1,17 m, 1,31 m, 1,24 m und 1,24 m hoch, die ersten beiden mit reichlichen Resten ehemaliger Bemalung, die beiden letzteren nur noch mit Spuren von Vergoldung (in den Haaren und am Mantel), alle vier jetzt weiß angestrichen; ferner in der Lünette die Statuen der sitzenden Madonna und zweier knienden Engel rechts und links zu ihren Füßen auf Konsolen, jetzt mit einer dicken Farbschicht überzogen; ursprünglich von *Agostino di Duccio* 1459 für den Altar des hl. Laurentius ausgeführt, 1484 an den der Annunziata versetzt. Vgl. die Ausführungen A. Rossis darüber im *Giornale di erudizione artistica*, Perugia 1875, vol. 4, p. 76 e sequ. sowie die Berichtigungen dazu und die genauere Beschreibung des Einzelnen bei A. Pointner, *Agost. d'Antonio di Duccio*, Straßburg 1909, S. 160 ff. Abbildung des Altars: Phot. Anderson 15656 und Phot. Alinari 21388.

UNIVERSITÄTSMUSEUM

198. Madonna mit Kind, Halbfigur, 0,70 m hoch, mit Spuren ehemaliger Polychromie, von *Agostino di Duccio*; ursprünglich 1458 für die Kapelle S. Bernardino gearbeitet, dorthin in eine Nische der Außenseite von S. Francesco übertragen und endlich an ihren gegenwärtigen Aufbewahrungsort gelangt (s. Pointner a. a. O. S. 121 und 169). Abbildung: Phot. Verri in Perugia, Via Campo Battaglia.

CAMBIO

199. Giustizia, sitzende, vergoldete Tonstatuette, 1,02 m hoch (in der Lünette über dem Tribunalssitz), zuerst von A. Schmarsow als eine Arbeit *Benedetto da Majano* vom Jahre 1494 in Anspruch genommen (*Archivio stor. dell' arte* II, 385). Bode (*Tosc.-W.* Text 111): Eine [der Marmorfigur der Justitia im Museo nazionale zu Florenz] ähnliche Figur in Ton, die sich im Museum [richtiger im Cambio] zu Perugia befindet, gilt als Modell zu dieser Gestalt. Abbildung: Phot. Alinari 5019.

PISTOJA

BAPTISTERIUM

200. Engel mit dem Kolossalhaupte des Täufers in den Händen, halblebensgroße, weißangestrichene Holzfigur, von dem gleichen Florentiner Meister aus dem *Beginn des Quattrocento*, der die Mönchsstatue im Baptisterium zu Empoli

schnitzte (s. oben II, 83). L. Ciaccio (L'Arte X, 131): La prima cosa che ci colpisce è il tipo sparuto, suggestivo per la sofferenza e forza di pensiero che riflette, del capo del Precursore, il quale ci richiama all'arte di Donatello, a cui saremmo tratti a crederlo ispirato, se il carattere gotico di tutto il rimanente non ci rivelasse forme del tutto indipendenti da quelle del sommo maestro. Abbildung: Fotografia del Ministero della pubbl. istruzione und danach L'Arte X, 131.

S. MARIA DELLE GRAZIE

201. Hl. Sebastian (im Gang aus der Kirche ins Kloster), lebensgroße Holzstatue, mit gut erhaltener alter Bemalung. Die befangene Pose, die weiche, unbestimmte Modellierung, der wenig belebte Ausdruck des großen, von übervollem Lockenkranz umsäumten Kopfes weisen auf einen mittelmäßigen Florentiner Bildner vom *Ende des Quattrocento*. Abbildung nicht vorhanden, bisher unbeachtet.

COLLEGIO FORTEGUERRI

202. Christushalbfigur, 0,75 m hoch, die Fleischteile in der Farbe des Tons, im übrigen die alte Bemalung gut erneuert, 1498 für die Ospedali della Sapienza von dem Verrocchioschüler *Agnolo di Polo* gefertigt. Vgl. P. Bacci, Agnolo di Polo in der Rivista d'Arte III, 159 ff.). Abbildung: Phot. Alinari 10222.

[S. TRINITÀ

203. Hl. Margareta; von einer Statue derselben ist nur der folgende urkundliche Vermerk übrig: 1468, 20 luglio. A *Simone da Firenze* sculptore, detto *Charigi* per una Sancta Margherita di terra cotta lib. quattro; e a prete Matteo Sordo per dipintura e al decto Simone per ridipignerla, in tucto soldi 24, Somma lib. 5 sol 4 den. 0 (publiziert von P. Bacci in der Rivista dell'Arte III, 167). Der Bildhauer Charigi ist unbekannt.

ORATORIO DELLO SPEDALE DELLA MORTE

204. Hl. Magdalena; eine Tonstatue derselben für den Altar der Kapelle wird 1495 von *Agnolo di Polo* gefertigt: 1495, 12 ottobre. A Agnolo di Polo da Firenze schultore chontanti lib. 9 sol. 19 portò lui iu più volte per resto d'una S.^a Maria Magdalena fecie alla chiesa dello Spedale dello Morte, a uscita del c.^o y a c. 46. Vgl. P. Bacci, Agnolo di Polo in der Rivista d'Arte III, 168. Ein Vermerk von 1503 (loc. cit. p. 171) erwähnt eine zweite Statue des hl. Antonius, ohne ihren Bildner zu nennen. Die letzte Erwähnung beider datiert von 1609 — seither sind sie verschollen.]

PRATO

DOM SANTO STEFANO

205. Madonna mit Kind, sitzend, lebensgroß, unbemalt (Vasari III, 344: Così fatta senz'altro colore), von *Benedetto da Majano*, bez. und datiert 1480. Bode (Tosc.-W. Text 110): Die nach dem ursprünglichen Orte ihrer Aufstellung unter dem Namen der Madonna dell'Ulivo bekannte Tonstatue der sitzenden Maria mit dem segnenden Kind auf dem Schoße geht auf Benedetto allein zurück und ist ein sehr charakteristisches, anmutiges Werk desselben. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 350a und Phot. Alinari 10054.

ROM

S. MARIA SOPRA MINERVA

206. Kruzifix (in der Seitenkapelle des rechten Querschiffs), Holz, altemal, lebensgroß, aus dem Trecento, ohne Grund dem *Giotto* zugeschrieben (Vasari I, 387, nota 2). Venturi (IV, 866): Altri Crocefissi dimostrano la potenza raggiunta nel Trecento nell'espressione della morta dell' Uomo-Dio: quello di S. Maria sopra Minerva attribuito per erronea tradizione a Giotto. Abbildung nicht vorhanden.

S. GIOVANNI IN LATERANO

207. Johannes der Täufer (jetzt in einer Zelle des Chiostro), Holzfigur, 1,6 m hoch, dick mit Ölfarbe überzogen; von den Guiden des Seicento als Werk Donatellos gepriesen, unseres Erachtens die Arbeit eines Bildners aus *A. Sansovinos Nachfolge* um die Mitte des Cinquecento (man vergleiche seine Täuferstatuen an S. Giovanni zu Florenz und im Dom von Genua). Gnoli (Arch. stor. dell' arte I, 28ff.): Nella serie dei San Giovanni di Donatello non c'è posto per la figura ideale di questo nuovo San Giovanni dalla testa chiomata del Giove omerico, dalle spalle atletiche, dal vigoroso torace E non solo quelle dell' arte donatelliana, ma neppure è possibile riconoscerli le qualità caratteristiche del suo tempo. Schubring (Donatello, Stuttgart 1907, S. 202): Jedenfalls gehört diese Holzfigur ins XV. Jahrhundert, und zwar in die erste Hälfte; denn eine spätere Zeit hätte an dieser Stelle (sie stand bis 1772 im lateranensischen Baptisterium) sich nie mit einer Holzstatue begnügt. Möglicherweise haben wir eine sienensische Arbeit vor uns. Abgebildet im Arch. stor. d. a. I, 29 und bei Schubring a. a. O. S. 182.

SAN GODENZO

(über Dicomano an der Straße gelegen, die aus dem Val di Sieve nach Forlì führt)

BADIA

208. Hl. Sebastian, lebensgroße Holzstatue, in alter Originalbemalung, wohl erhalten, es fehlt bloß der Baumstamm, an den der Heilige gefesselt war, von *Baccio da Montelupo* 1506 gearbeitet, das einzige erhaltene der vielen Holzbildwerke, die der Meister für die Abtei geliefert hat (s. den von uns darüber veröffentlichten Urkundenbeleg in *Miscellanea d' Arte I* 1903, p. 67). Die Statue wurde 1908 von Giov. Poggi in der Krypta der Kirche aufgefunden und von ihm in der *Rivista d' Arte VI* 1909, p. 133 besprochen und abgebildet. »La pura eleganza della linea ricorda ancora le sobrie sculture del Quattrocento, sulle quali Baccio si educò e formò. Ma, chi attentamente osservi noterà anche altri caratteri che accennano ad un' arte più sviluppata e matura.«

SAN MINIATO AL TEDESCO

ORATORIO DELLA MISERICORIA

209. Kruzifixus mit Maria und Johannes zur Seite, lebensgroße Tongruppe, leider modern schlecht bemalt, das archaische Werk eines *Provinzkünstlers*, frühestens vom *Ende des Trecento*. H. Mackowsky (Zeitschrift f. bild. Kunst 1903, S. 223): Das geringe Verständnis des Nackten, die nebeneinander genagelten Füße, die byzantinisch steil herabhängenden Falten möchte man einer besonders frühen Zeit zuweisen. Doch überzeugt der Ausdruck der Gesichter, daß wir es nur mit einem rückständigen Provinzkünstler zu tun haben. Wir würden fehlgehen, setzten wir die Arbeit vor das XIV. Jahrhundert, ja, ich meine, daß sie sogar an den Anfang des XV. gehört. Abbildung a. a. O. S. 223.

SAN QUIRICO

SIGNOR BUONCRISTIANI

210. Madonna mit Kind, sitzend, bemalte Holzstatuette, etwa 0,4 m hoch, ein Frühwerk *Andrea Sansovinos*, wie der Vergleich mit seiner kleinen Tonmadonna im Museo Nazionale (s. oben) beweist; Stil und Motiv sind genau die gleichen, nur sitzt das Kind (in gleicher gelöster Lage) auf dem rechten Knie der Mutter, die ihre Brust entblößt, um sie ihm zu reichen. Abgebildet in Corrado Ricci, *La Mostra dell' arte antica senese*, Bergamo 1904, Fig. 126 (im Katalog der Ausstellung ist sie nicht aufgeführt¹⁾). Bisher nicht beachtet.

SEVILLA

MUSEUM

211. Hl. Hieronymus, überlebensgroße, kniende, nackte Tonfigur, von *Pietro Torrigiano* während seines Aufenthaltes in Spanien (1520—28) für das Hierosolymitenkloster in Sevilla gearbeitet (Vasari IV, 262). C. Justi (Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamm. 1906, S. 273, wo Nachrichten darüber und eine Würdigung des Werkes enthalten sind): Das lebensvolle Antlitz — es scheint Porträt — erbaute die Mönche; der plastische Wurf, der wohlberechnete Kontrapost, das Verständnis des verschlungenen Gefüges von Form und Bewegung war für die Männer von Fach eine Offenbarung. Abbildung: Phot. H. Lévy (Paris, 44, rue Letellier) Nr. 478 und Jahrbuch 1906, S. 274.

212. Madonna mit Kind, lebensgroße, sitzende Tonfigur, ebenfalls von *Torrighiano* für das gleiche Kloster verfertigt (Vasari IV, 262). C. Justi (Jahrbuch 1906, S. 275): Das Motiv der hochthronenden, in Frontansicht den Blick in die Tiefe richtenden Gestalt erinnert an Michelangelos Madonna von Brügge. Abbildungen: Phot. H. Lévy Nr. 479 und im Jahrbuch 1906, S. 276²⁾.

VENEDIG

S. MARIA DEI FRARI (2. Kapelle links vom Chor)

213. Johannes der Täufer, lebensgroße, altbemalte Holzstatue von *Donatello*. Bode (Tosc.-W. Text 37): In Venedig besitzt die Chiesa dei Frari die bemalte Holzstatue des Täufers, welche zweifellos während Donatellos Aufenthalt in Padua entstand. A. G. Meyer (Donatello, Leipzig 1903, S. 104): Die Auffassung ähnelt der des Johannes von Orvieto im Berliner Museum. Fr. Schottmüller (Donatello, München 1904, S. 68): Im Wüstenprediger von Venedig, 1451 gearbeitet, dasselbe Streben, das Bewegungsmotiv durch Fell und Mantel hindurch klar zu zeigen. Vielleicht kam dadurch eine gewisse Eckigkeit in die Figur. Schülerhilfe ist auch hier unverkennbar. Venturi (*Storia dell' Arte* VI, 338): È una debole statua intagliata con la cooperazione di qualche seguace (p. 450): probabilmente di Giovanni da Pisa. Schubring (Donatello, Stuttgart 1907, S. 136 u. 200): Die Holzfigur des Täufers in den Frari von 1451 wirkt nur richtig in dem großen goldenen Altar der Lombardi. Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 132 a; Phot. Alinari 12457 und danach bei A. G. Meyer und Schubring.

¹⁾ Ein in seiner Qualität geringes Relief, das die Madonna von San Quirico genau kopiert, besitzt das Museo civico in Padua.

²⁾ Außer den obigen zwei Tonbildwerken führt Vasari noch ein Kruzifix in Terrakotta an, »che è la più mirabile cosa che sia in tutta la Spagna«, und ein zweites für die Hierosolymitenmönche gearbeitetes; über deren Verbleib ist nichts bekannt. Im allgemeinen hebt er die Geschicklichkeit Torrigianos als Ton- und Holzbildner hervor (loc. cit. p. 259 e 260). Vgl. auch Repert. f. Kunstwiss. XXXI, S. 296.

LOGGIETTA AM CAMPANILE (Altar der Kapelle)

214. Madonna mit Kind und Täuferknaben, sitzend, lebensgroß, vergoldet, von *Jacopo Sansovino* (bez.), um 1550. Burckhardt (1. Aufl. des Cicerone): Verkleistert, bestäubt, verstümmelt und von jeher etwas maniert in den Formen, ist die Gruppe doch immer von einem lebenswürdigen Gedanken belebt. Abbildung: Phot. Alinari 12537 a.

VERONA

S. ANASTASIA (CAPP. PELLEGRINI)

215. Einzelgestalten des Täufers, des Erzengels Michael, des Apostels Johannes, des knienden Stifters u. a. m. in den Nischen zu Seiten der Reliefs aus der Geschichte Christi; halb- bzw. lebensgroß, unbemalt, zwischen 1420 und 1430 vom »Meister der Pellegrinikapelle Nr. I« geschaffen¹⁾. Vgl. die grundlegenden Ausführungen Bodes in den Ital. Bildhauern, Berlin 1887, S. 58—68 (s. auch Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. VI, 170—178) sowie G. A. Meyer, Das venezianische Grabdenkmal, im Jahrbuch X, 100. Fr. Schottmüller (Monatshefte für Kunstwissenschaft I, 1908, S. 455): Den sogenannten Pellegrinimeister hielt man für einen Toskaner, hat ihn sogar ungerechtfertigterweise mit Rosso Fiorentino identifiziert. Er ist vielmehr als Oberitaliener anzusehen, und es gehört ihm nur der kleinste Teil der einst für ihn in Anspruch genommenen Werke (Madonnenaltäre in Berlin und London, Altar im Dom von Modena, Grabmal Royzelli in Arezzo). Abbildungen: Tosc.-W. Taf. 22 und 23 und Phot. Alinari 18842—48.

VOLTERRA

CAPP. DI S. BARBERA²⁾

216. Hl. Barbara, lebensgroß, bemalt, ihr Emblem (den Turm) in der Rechten, von einem Florentiner Bildner der *Nachfolge Andrea Pisanos*, der indes vom Einfluß Orcagnas auch nicht völlig frei geblieben ist, aus der *zweiten Hälfte des Trecento*. Man vergleiche unsere Statue mit dem segnenden Christus Andreas im Museo dell' Opera, mit einigen der 7 freien Künste am Campanile (namentlich der Rhetorik und Geometrie) und andererseits wieder — was den Kopftypus betrifft — mit der Statuette des hl. Michael aus Orcagnas Schule im Museo nazionale (Alinari Nr. 2722) sowie manchen der allerdings späteren Tugendreliefs von Giov. d' Ambrogio an der Loggia dei Lanzi. Abbildung: Photographie eines Lokalphotographen in Volterra. Bisher unbeachtet.

WIEN

SAMMLUNG BENDA

217. Putto mit Früchten, etwa 0,5 m hoch, unbemalt, aus der *Werkstatt A. Verrocchios*. Bode (Tosc.-W. Text 148): Sehr anmutige, dem Meister selbst sehr nahe stehende Putten sind der Knabe mit Früchten in der Sammlung Benda . . . Abbildung: Tosc.-W. Taf. 462 a.

¹⁾ Die Kapelle wurde wahrscheinlich von Tommaso, dem Sohne des bald nach 1416 verstorbenen Giovanni Pellegrini (dies ist der kniende Stifter) ausgeschmückt (vgl. Cipolla, *Ricerche storiche sulla chiesa di S. Anastasia*, im *Archivio veneto*, 1880 I, p. 234).

²⁾ Die Kapelle liegt der Kirche S. Agostino auf Piazza Venti Settembre benachbart, ist Eigentum der Familie Leonori-Cecina, aber seit langem säkularisiert und dient gegenwärtig als Holzmagazin.

SAMMLUNG DES FÜRSTEN LIECHTENSTEIN

218. Madonna mit Kind, sitzend, 0,45 m hoch, bemalt, von *Benedetto da Majano*, zwischen die Madonnenstatuetten Kat. 89D und Kabinett Simon Nr. 23 im Berliner Museum einzureihen; vgl. das oben über beide Ausgeführte. Abbildung: Tosc.-W. Taf. 352a.

219. Keuschheit und Glaube, mit Einhorn bzw. Kelch, sitzend, etwa 0,20 m hoch, altbemalt, Jugendarbeiten *Benedettos da Majano*. Abgebildet im Tosc.-W. Taf. 360a und c.

220. Hl. Katharina, sitzend, etwa drittel lebensgroß, bemalt, im Typus dem Lorenzo di Credi sehr nahestehend, von einem unbekanntem Florentiner Bildner, *Ende des Quattrocento*. Abbildung fehlt; bisher unbeachtet.

SAMMLUNG MILLER V. AICHHOLZ

221. Venus, völlig nackte Holzstatuette, 0,32 m hoch, unbemalt, beide Vorderarme abgebrochen, *frühes Cinquecento* (vor Giov. Bologna). Bisher unbeachtet. Abgebildet bei J. Leisching, *Figurale Holzplastik I. Bd.*, Wien 1908, Taf. LXVI Nr. 139 und 141.

SAMMLUNG BARON TUCHER

222. Madonna mit Kind, Halbfigur, 0,70 m hoch, mit Spuren von Bemalung und Vergoldung, aus dem Florentiner Kunsthandel (Volpi), 1897 erworben, vom »Meister der *Pellegrinikapelle Nr. IV*«, dem dazu die Arbeit eines Vorgängers, das Hochrelief 109C im Berliner Museum (Tosc.-W. Taf. 30b) vom »Meister der *Pellegrinikapelle Nr. II*« als (nur unwesentlich verändertes) Vorbild diente. — Ein zweites Exemplar unseres Stückes kam 1902 als Geschenk von Me. André ins Louvre (s. oben unter Paris). Abbildung s. Fig. 13.

SAMMLUNG GRAF WILCZEK (auf Schloß Kreuzenstein)

223. Moses, Holzstatue, 1,10 m hoch, bemalt, in der Linken die Gesetzestafeln haltend (der rechte Vorderarm abgebrochen). *Frühes Trecento* (um 1330), etwa dem Stil der Figuren des *Paolo di mastro Giovanni* von Porta Romana (jetzt im Museo nazionale, s. Katalog S. 45) verwandt. Bisher unbeachtet. Abgebildet bei J. Leisching, *Figurale Holzplastik I. Bd.*, Wien 1908, Taf. LIV Nr. 113.



Fig. 11. Kolossalstatue des Erzengels Michael bei Stef. Bardini in Florenz (II, 139)

III. SIENESER SCHULE

AQUILA

SAN VITTORINO

1. Weibliche Heilige (S. Caterina?), Holz, mit Stucküberzug, etwa halblebensgroß, altbemalt und vergoldet (die Haare), aus *der ersten Hälfte des Trecento*, Erhaltung läßt viel zu wünschen übrig. Venturi (IV, 866): La graziosa statuetta richiama l' arte di *Tino di Camaino*; ella ha l' eleganza senese delle figure delle Virtù, che si vedono nei monumenti angioini di Tino a Napoli. Abbildung: Venturi IV, 867.

AREZZO

DOM S. DONATO

2. Madonna in trono mit den Heiligen Gregor und Donatus in der Lünette des Portals zum rechten Seitenschiff, lebensgroß, unbemalt, sehr verwittert, traditionell (Vasari II, 137) dem Niccolò Lamberti zugeschrieben, unseres Erachtens aber die Arbeit eines viel geringeren *Lokalkünstlers* vom *Ausgang des Trecento*, der von sienesischen Einflüssen bestimmt ist. Lambertis authentische Florentiner Arbeiten zeigen ganz verschiedenen Charakter und namentlich auch völlig verschiedenen physiognomischen Typus. A. Schmarsow (Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. VIII, 145) tritt für Lamberti ein, bemerkt indes auch, daß »die Eigenart dieser Figuren von dem florentinischen Typus abweicht und sich dem sienesischen nähert«. Venturi (IV, 388): Nella lunetta ritenuta dal nobilissimo Nicola d' Arezzo si vede piuttosto . . . la maniera di Agostino di Ventura da Siena e de' suoi soci. Abbildung: Phot. Alinari 9680.

ASCIANO

S. FRANCESCO IN CHIUSURI

3. Verkündigungsgruppe, Holz, lebensgroß, die alte besonders schöne Polychromierung (der Engel weiß mit goldnem Orfroid, die Madonna in rotem Kleid und grünem, mit Gold geschmücktem Gürtel) vollkommen erhalten bis auf das modern schlecht übermalte Gesicht des Engels, den überdies die formrohen Flügel aus dem Settecento verunstalten; nach dem Vorbild pisanischer Arbeiten (vgl. namentlich die Annunziation im Louvre Nr. 336 u. 337), aber mit entschiedenem Einschlag sienesischen Formengefühls und Empfindens im *ersten Viertel des Quattrocento* geschaffen. D' Achardi (L' Arte VII, 372): Il gruppo dell' Annunziazione di S. Francesco nella figura della Vergine ci offre uno dei più fini e più gentili esemplari di questo tipo (pisano-fiorentino-senese) . . . Anche qui lo spirito del Quattrocento penetra rarrivando le forme e dando alla scena sacra il carattere della scena di genere . . . Maria non si ripiega umile e dimessa, ma si atteggia lievemente ad un sorriso che anima i lineamenti rotondetti e grassocci del suo volto giovanile. Ambedue statue tengono ancora delle forme trecentesche nella grazia dei corpi flessuosi e nel piegare delle vesti, ma la testa della vergine, e un certo spirito popolarmente vivace che informa la composizione, mostrano chiaramente che già siamo all' alba del nuovo secolo. Schubring (Repert. f. Kunstw. XXVII, 473): Die zwei kindlich munteren Verkündigungsfiguren aus Chiusuri scheinen mir ebenfalls ein Werk Martinos [di Bartolommeo Bolgarini, des präsumtiven Schöpfers der Verkündigung in der Collegiata zu San Gimignano]. Abbildung: Phot. Alinari 18960, Schubring, Plastik Sienas S. 48.

4. S. Antonius Abbas, lebensgroße Holzfigur, modern schlecht bemalt, die geringe Arbeit eines *Vecchietschülers*, der sich mit sehr wenig Können enge an ähnliche Statuen des Meisters anschließt (in der *Misericordia* und S. Antonio zu Siena, s. weiter unten). Bisher nicht beachtet. Abbildung fehlt.

BERLIN

KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

5. Kruzifixus (Kat. Nr. 241), Holz, 0,42 m hoch, Arme, Füße und Nimbus, die besonders gearbeitet und mit Dübeln an den Körper angesetzt waren, fehlen, 1905 als anonymes Geschenk erworben. Eine Arbeit der Sieneser Gotik, *im Charakter Giovanni Pisanos*, um die Mitte des Trecento (Jahrbuch 1905, S. LXXX). Abbildung fehlt.

BOLSENA

S. CRISTINA

6. Hl. Cristina, Holz, 1,4 m hoch, modern schreiend bemalt und vergoldet, vom *Beginn des Quattrocento*, anmutig bewegt, etwa im Stil der Verkündigung in Asciano. Bisher unbeachtet, Abbildung nicht vorhanden¹⁾.

BUDAPEST

MUSEUM DER SCHÖNEN KÜNSTE²⁾

7. Madonna mit Kind (Inventar Nr. 1178), sitzend, Holz, 0,38 m hoch, bemalt, vom *Ende des Quattrocento*; die Rechte erhoben, mit der Linken das auf ihrem linken Schenkel sitzende Christkind umfassend, das in seiner Linken ein Buch hält. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

8. Mädchenstatue (Lea oder hl. Dorothea?, Inventar Nr. 1185), Holz, bemalt, 0,67 m hoch, vom *Ende des Quattrocento*; die Rechte erhoben, in der Linken ein Blumenkörbchen haltend, das mit einem Zipfel ihres Brokatmantels zugedeckt ist. Am Sockel ein Zettel mit den Versen aus Dantes *Purgatorium* (27. Gesang):

Sappia qualunque 'l mio nome dimanda
Chi mi son Lia e vo movendo 'ntorno
Le belle mani a farmi una ghirlanda.

Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

9. Engel Gabriel (Inventar Nr. 1190), 1,6 m hoch, neubemalt, umbro-sienesisch, vom *Beginn des Cinquecento* (im Inventar als »florentinisch« bezeichnet). Bisher unbeachtet, Abbildung s. Fig. 14.

10. Madonna mit Kind (Inventar Nr. 1177), vergoldete Stuckfigur, 0,63 m hoch. Die Taufe des Inventars auf *Domenico Beccafumi* ist nicht unwahrscheinlich; jedenfalls gehört das Stück der ersten Hälfte des Cinquecento an. Die Jungfrau umfaßt mit ihrer Rechten das auf ihrem rechten, auf einem Postament ruhenden erhobenen Bein stehende Christkind, indem sie mit der Linken dessen linken Fuß faßt; ein Schleiertuch bedeckt Haupt und Schultern der Madonna, das Kind ist mit einem Hemd bekleidet. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

¹⁾ Nach Angabe von Graf Carlo Gamba.

²⁾ Zu den hier verzeichneten Bildwerken vergleiche man das in der Anmerkung zu den Bildwerken der Florentiner Schule im Budapester Museum der schönen Künste Bemerkte.

CASTEL FIORENTINO

(im Val di Pesa)

S. CHIARA

11. Verkündigungsgruppe, Holz, unterlebensgroß, modern bemalt, aus dem *ersten Viertel des Quattrocento*, im Stil der Verkündigung von S. Gimignano am nächsten stehend, nur von gedrungeneren Verhältnissen und roherer Formenbehandlung. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt ¹⁾.

EMPOLI

DOMMUSEUM

12. Madonna in trono mit vier Heiligen, lebensgroß, bemalt, von einem *unbekannten Cinquecentisten* um 1530, mit Unrecht dem Cioco da Gambassi zugeschrieben, mit dessen beglaubigten Arbeiten (Vivaldo, S. Giovanni Valdarno, Osservanza zu Siena) sie nichts gemein hat. Giglioli (Empoli artistica, Firenze 1906, p. 58): L' esecuzione è grossolana, ma non priva di una certa larghezza nel panneggiato. Abbildung: Phot. Alinari 10122.

FLORENZ

BARGELLO (MUSEO NAZIONALE)

13. Hl. Nikolaus von Bari, Holzfigur, fast lebensgroß, im Bischofsornat, sehr fein, umbro-sienesisch, alte Bemalung und Vergoldung ziemlich gut erhalten (an der Stola Heiligengestalten im Stil Taddeos di Bartolo), zu *Ende des Trecento* oder im *Beginn des Quattrocento* entstanden, aus Aquila stammend, 1908 vom Antiquar Bardini für das Museum angekauft. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

14. Sitzende weibliche Figur (Sibylle oder eine der Frauen aus einer Presepio-Gruppe), unterlebensgroß, Holz, bemalt, 1904 im Sieneser Kunsthandel erworben, von *unbekanntem Meister, erste Hälfte des XV. Jahrhunderts*. Supino: Conserva molte impronte del secolo XIV, massime nell' intensità dell' espressione e nella violenza della posa che fa pensare alle figure di Ambrogio Lorenzetti. D' Achiardi (L' Arte VII, 372): Mostra essa di attaccarsi alle ultime forme dell' arte pisana per il suo atteggiamento, a dire il vero, assai strano in una rappresentazione dell' Annunziata . . . Certo si è che per i lineamenti aristocratici e gentili della faccia, dagli occhi allungati, del naso sottile, dalla bocca piccolissima, dal mento solcato da una forte infossatura, per l' espressione e per la nobiltà dell' insieme, essa è degna di occupare un posto eminente fra le opere di simil genere. Schubring (Die Plastik Sienas, Berlin 1907, S. 50): Nicht recht unterzubringen weiß ich in dieser Reihe [der sienesischen Annunziaten] die Figur einer sitzenden Frau im Bargello . . . Die Formensprache weist auf eine ziemlich frühe Zeit, um 1430. Bisher habe ich keine Sieneser Plastik gefunden, die mit dieser verwandt ist. Abbildungen: Phot. Alinari 20381; Schubring a. a. O. S. 49.

SAMMLUNG HERBERT HORNE

15. Hl. Paulus, Holz, etwa dreiviertel lebensgroß, mit Spuren alter Bemalung, vom Wurmfraß arg mitgenommen, aus einer Kirche von Castiglion fiorentino stammend, 1907 erworben, eine Arbeit *Lor. Vecchiettas*, die mit seiner Marmorstatue des Heiligen an der Loggia dei Nobili zu Siena im Motiv und Stilcharakter übereinstimmt. Bisher nicht bekannt, Abbildung nicht vorhanden.

¹⁾ Nach Angabe von Conte Carlo Gamba.

FOJANO

S. GIOVANNI BATTISTA (PIEVE O PREPOSITURA)

16. Johannes der Täufer, Holz, lebensgroß, vergoldet, von *Lor. Vecchietta*, eines seiner eindrucksvollsten Werke. Schubring (Die Plastik Sienas S. 98): Zweifellos hat hier Donatello das Vorbild gegeben, das in Holz nachgebildet wurde. Abbildung: Phot. Burton und danach bei Schubring a. a. O. S. 98.

FRANKFURT A. M.

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

17. Weibliche Heilige (Maria?), Holz, lebensgroß, sehr gut erhaltene Polychromie, 1907 in Perugia erworben, *umbro-sienesisch vom Ende des Trecento*. Bisher unbesprochen, Abbildung s. Fig. 15¹⁾.

18. Johannes der Täufer, Holz, halblebensgroß, in prachtvoller Polychromie, 1907 in Siena gekauft, in Stil und Auffassung *sienesisch*; das Hagere, Asketische der Formengebung verweist die Figur unter den Einfluß Donatellos, die feine Durchbildung ihre Entstehung nicht vor die *Mitte des Quattrocento*; ihr Meister läßt sich nicht einmal annähernd bestimmen. Bisher unbesprochen, Abbildung s. Fig. 16¹⁾.

LONDON

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

19. Beweinungsgruppe (Nr. 409; 1889), 0,85 m hoch, 1,45 m lang, halblebensgroße Figuren, in einzelnen Partien glasiert, zumeist aber nur — modern — bemalt, 1889 in Siena von Lombardi erworben, im Museum auf »Giovanni della Robbia or his bottega« getauft, unseres Erachtens das Werk eines *sienesischen Robbianachfolgers* um 1530—40, der weder mit Cozzarelli (ihm war die Gruppe in Siena zugeschrieben) noch mit dem Ciego da Gambassi (geb. 1630) etwas gemein hat. Schubring (Luca della Robbia, S. 142): Eine Gruppe dieser Art, eine Arbeit des Cozzarellischülers (!) Ciego da Gambassi, ist vor einigen Jahren von Siena nach England gekommen. Abbildung: Phot. Lombardi 1136 und danach bei Schubring a. a. O. S. 137.

MASSA MARITIMA

DOM S. CERBONE (UNTERKIRCHE)

20. Zwei Leuchterengel, Holz, halblebensgroß, vergoldet, aus dem *Beginn des Quattrocento*, eine Arbeit des gleichen *Lokalkünstlers*, dem wir die Lünette am Seitenschiffportal des Doms zu Arezzo zuschreiben (s. oben). Die physiognomische Ähnlichkeit und Haarbehandlung ist der bei den beiden Engeln in der Lünette so absolut analog, daß an der Identität des Autors beider Werke nicht gezweifelt werden kann, nur mögen die Engel in Massa Maritima etwas später — im Beginn des Quattrocento — entstanden sein. Abbildung: Phot. Lombardi 2966.

MONTALCINO

S. ANTONIO ABBATE (COMPAGNIA DI)

21. Verkündigungsgruppe, Holz, überlebensgroß, in ursprünglicher, wenn auch durch Abblätterung vielfach beschädigter Polychromie (die Flügel des Engels aus der Zeit des Barocks), laut Inschrift eine Stiftung der Schuhmacherzunft vom Jahre 1369

¹⁾ Laut Angaben des Herrn Direktors Swarzenski, dem auch die photographischen Nachbildungen verdankt werden.

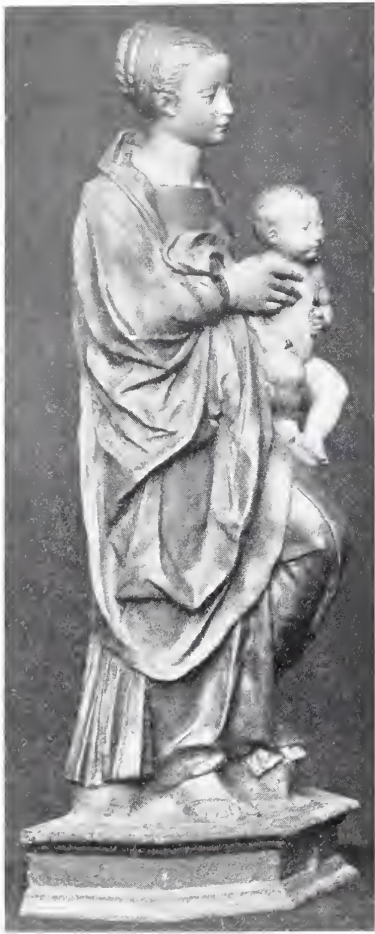


Fig. 11 a. Madonna vom Meister der unartigen Kinder bei Stef. Bardini (II, 141)

und 1370, geschnitzt und bemalt von *Angelus*¹⁾, ein Werk provinzieller Kunst von vielfach noch beschränktem Können, doch reizvoller Befangenheit. D' Achiardi (L' Arte VII, 370): Tanto l' Angelo che la Vergine hanno forme esageratamente allungate e strette, e solo dalle vesti rivelano nel rozzo intagliatore una certa conoscenza benchè assai limitata, dell' esigenze plastiche. Schubring (Die Plastik Sienas S. 39): Beide Figuren ganz schlank und elastisch; alles ist konzentriert auf die Bewegung je eines Armes, wovon der eine vornehm gehoben, der andere eilig vorgehalten wird. Abbildungen: Phot. Lombardi 2878 u. 2879 und Luciani (in Montalcino), danach bei C. Ricci, Mostra dell' arte antica senese 1904, fig. 109, D' Achiardi loc. cit. p. 371 und Schubring a. a. O. S. 11.

CORPUS DOMINI (COMPAGNIA DI)

22. Verkündigungsgruppe, Holz, lebensgroß, in ursprünglicher, bis auf einige Abblätterungen gut erhaltener Bemalung und Vergoldung (Haare), die Arbeit eines viel begabteren Künstlers vom *Ende des Trecento*. D' Achiardi (L' Arte VII, 330): Le figure, dalle dimensioni maggiori del vero, dalle proporzioni tozze e corte, hanno un' espressione grave e triste nelle teste grandi e pesanti. Questi difetti sono in parte compensati da una certa solennità ieratica, da una maestosa compunzione e dal lusso decorativo dei loro abbigliamenti. Schubring (a. a. O. S. 39): Etwas später, schwerer und plumper im Aufbau, aber namentlich in der Madonna von intimstem Reiz. Abbildungen: Phot. Lombardi 2882 und Luciani; danach bei C. Ricci a. a. O. Fig. 110.

S. PIETRO

23. Hl. Petrus, Holz, etwa halblebensgroß, sitzend, in alter, vielfach beschädigter Bemalung, im Pontificalgewande, die Schlüssel in der einen Hand, die andere segnend erhoben, von der *Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert*. D' Achiardi (loc. cit. p. 370): Di un pregio assai superiore è un' altra statua, rappresentante S. Pietro; essa pure appartiene a questa florida produzione senese della fine del sec. XIV^o e dei primi anni del XV^o. Ancora una certa stilizzazione apparisce nelle pieghe, curveggianti alla gotica, ma nel complesso possiamo dire di trovarci dinanzi ad una delle ultime manifestazioni dello spirito trecentesco. Abbildung fehlt.

¹⁾ Die Inschrift am Sockel der Madonna lautet: A. D. M. CCC. LXVIII l' arte de' calzolari feceno fare questa figura a tempo d' Agnolino Rectore, diejenige am Sockel des Engels: Angielus sculpsit et pinsit a tempo di Tofo Bartalini Rectore M. CCCLXX. Questo Agnolo fece fare l' arte dei calzolari.

S. SIGISMONDO

24. Madonna mit Kind, Holz, lebensgroß, die alte Bemalung (rotes Kleid, blauer Mantel) vielfach beschädigt, im Stil der Maria aus der Verkündigungsgruppe in S. Antonio, immerhin freier und bewegter. Abgebildet bei C. Ricci a. a. O. Fig. 111. — In der Literatur nicht beachtet.

SEMINARIO VESCOVILE

25. Johannes der Evangelist, Holz, 1,52 m hoch, bemalt, vom *Ausgang des Trecento* oder *Beginn des Quattrocento*, unbedeutend. Venturi (Storia dell' Arte VI, 122, nota 3): E probabile che a *Turino di Sano* appartenga una statua in legno di S. Giovanni Battista esistente nel Seminario vescovile di Montalcino. Abbildung bei C. Ricci a. a. O. Fig. 115.

MONTEMERANO

(2 Meilen westlich von Pitigliano)

S. GIORGIO

26. Mariä Himmelfahrt, Holzskulptur in Hochrelief, 1,80 m hoch, 1,30 m breit, die alte Bemalung und Vergoldung fast verloren und geschwärzt, die Gesichter teilweise neu überstrichen — das Werk eines *Provinzialkünstlers* aus der *zweiten Hälfte des Quattrocento* (auf einen der zu dieser Zeit in Siena tätigen bekannten Bildner läßt es sich seinem Stile nach nicht zurückführen). Er hat sich dabei die gemalten Himmelfahrtstafeln zum Vorbild genommen, die in Siena seit den Lorenzetti beliebt waren¹⁾. Benv. di Giovanni hat in seinen Bildern Köpfe von annähernder physiognomischer Ähnlichkeit und analoger Haarfrisur, aber verschiedenem Faltenwurf. Vgl. auch die Madonna Matteos di Giovanni im Dom von Grosseto, abgebildet in der *Rassegna d'Arte* 1906, S. 110. Abbildung: Phot. Adriani in Grosseto und danach in der *Rassegna d'Arte* 1907, S. 66, wo unser Werk zuerst von C. A. Nicolsi publiziert wurde.

MONTERONI

(in der Nähe von Siena)

S. GIOVANNI BATTISTA A CORSANO

27. Hl. Agatha. F. Brogi (Inventario generale degli oggetti d' arte della provincia di Siena. Siena 1867, p. 357) sagt über diese Statue: Statua di grandezza naturale in creta e colorata, discretamente conservata; sec. XVI^o, *Giacomo Cozzarelli*. Uns ist sie unbekannt geblieben. Abbildung nicht vorhanden.

MONTE SAN SAVINO

S. CHIARA (Kapelle links vom Eingang)

28. Madonna mit Kind, sitzende Holzfigur, unterlebensgroß, bemalt, ein geringes Werk der Provinzialsulptur vom *Ende des Trecento*. Bisher nicht beachtet. Abbildung nicht vorhanden.

NARNI

DOM (S. GIOVENALE)

29. S. Antonius Abbas, sitzende überlebensgroße Holzstatue, bemalt, von *Lor. Vecchietta*, bez. und datiert 1475. Schubring (Die Plastik Sienas S. 97): Auffallend schwer und klotzig, namentlich der Mantel bildet ein ungewöhnlich starkes

¹⁾ Man vergleiche hierzu die treffenden Ausführungen über die Darstellung der Assunta durch die sienesischen Maler bei Schubring, Die Plastik Sienas, Berlin 1907, S. 86 und 218.

Gewoge. Der Ausdruck ist sehr allgemein im Sinne von Patriarch. Bode (Tosc.-W. S. 159): Dies [d. h. daß sie schwächlich in der Haltung, unbedeutend im Ausdruck und übertrieben sorgfältig in der Durchbildung] gilt mehr oder weniger von allen größeren Charakterfiguren Vecchiettas: von den beiden bemalten Holzstatuen zu Narni ... Abbildungen: Phot. Alinari 4919; Tosc.-W. Taf. 492a; Schubring a. a. O. S. 96.

S. BERNARDINO

30. Hl. Bernardin, Holz, lebensgroß, bemalt, von *Lor. Vecchietta*, bez. Bode (Tosc.-W. S. 159): s. oben. Schubring (a. a. O. S. 97): Dagegen ist der schlanke, stehende Bernardino sehr gut und zart charakterisiert durch Hagerkeit, hohle Wangen, brennenden Blick und nervöse Finger, die kaum die schwere IHS-Tafel halten können. Abbildungen: Phot. Alinari 4910; Tosc.-W. Taf. 492c und Schubring S. 97.

NEAPEL

S. MARIA DONNA REGINA (Gang zur Sakristei)

31. Kruzifix, Holz, etwas überlebensgroß, bemalt, von einem unbekanntem *Sienerer Künstler, um 1350*. Venturi (IV, 866): Il Crocefisso riflette la purezza nobilissima di Simone Martini e dimostra la potenza raggiunta nel Trecento nell' espressione della morte dell' Uomo-Dio. Abbildung fehlt.

ORVIETO

DOM (S. MARIA)

32. Zwei Kruzifixe (in der Sakristei), Holz, lebensgroß, bemalt, beide von *Niccolò di Nuto (Nuzzo) von Siena*, einem der Hauptgehilfen Lor. Maitanis an den Skulpturen der Domfassade und seit 1330 Capomaestro am Dombau. Das eine Kruzifix ist 1339 für den Chor der Kathedrale gearbeitet, das andere aus S. Agostino übertragen, beide von erzwungener Realistik der Formgebung, aber ergreifendem Ausdruck¹⁾. Von Venturi (IV, 325) bekanntgemacht und abgebildet (nach Aufnahmen des Photographen Sansaini in Orvieto).

S. FRANCESCO

33. Kruzifix, Holz, lebensgroß, bemalt, gleichfalls von *Niccolò di Nuto*. Venturi (IV, 325): I due crocefissi nel Duomo sono appieno corrispondenti a un terzo crocefisso in S. Francesco, con forme che tornano a singolare riscontro con le marmoree della facciata, anche per certi drappi, come veli trasparenti, che coprono il corpo di Cristo dal mezzo in giù. Abbildung fehlt.

S. DOMENICO

34. Kruzifix, Holz, lebensgroß, bemalt, später als die vorherbesprochenen. Venturi (IV, 325 n. 1): Oltre questi crocefissi e un terzo in S. Francesco, avviene un quarto che corrisponde in qualche modo a tutti e tre, dai quali deriva, ed è quello che si vede in S. Domenico. Abbildung nicht vorhanden.

¹⁾ 1339. XVI Aprilis. Quattor lib. solvit magistro Niccole Nuti pro factura et pretio unius ymaginis sive figure de ligno pro coro. Die Holzstatuen der Heiligen Franziskus, Dominikus und Augustinus, die Nuti 1339 für das Gestühl im Chor des Domes ausführte, sind verloren gegangen (Fumi, Il Duomo di Orvieto, Roma 1891, p. 276; Milanesi, Docum. dell' arte senese, vol. I, p. 199 a. a.).

MUSEO MUNICIPALE

35. Segnender Heiland, Holz, sitzende Kolossalfigur, 1,94 m hoch, mit Spuren ehemaliger Bemalung, aus der Chiesa della Congregazione di Carità stammend, *frühes Trecento*. Erwähnt bei Venturi (IV, 866); Abbildung fehlt.



Fig. 11b. Maria und Johannes d. Ev. (frühes Trecento, florentinisch, II, 141 a)

36. Annunziata, Holz, lebensgroß, von natürlicher dunkler Holzfarbe, geringer und wohl auch früher (etwa gleichzeitig mit den Skulpturen der Domfassade, also nach 1330) als der als Pendant zu ihr aufgestellte Engel Gabriel (s. diesen weiter oben unter »Pisaner Schule«). — D'Achiardi (L'Arte VII, 364): L'Annunziata che fa riscontro

alla figura di Gabriele nello stesso Museo, appartiene ad una mano assai meno felice, come apparisce dalle goffe proporzioni, dalla testa eccessivamente lunga, che s' imposta sulle spalle troppo strette, dai movimenti legati ed impacciati nei grossi panni . . . Dalla figura di lei niente traspare della maestà divina e della nobile compunzione che anima la figura di Gabriele. Venturi (IV, 868) sieht darin die Manier von *Agnolo* und *Agostino da Siena*, um 1330 (s. oben unter Pisaner Schule: Orvieto, Engel Gabriel). Abbildung: Phot. Armoni Raffaelli in Orvieto und danach bei Achiardi, loc. cit. p. 365.

PARIS

LOUVRE

37. Madonna mit Kind (Kat. Nr. 411bis), in Nußholz, sitzend, 1,80 m hoch, die alte Bemalung fast unberührt erhalten: granatrotes Kleid, gelblicher Mantel, grünes Futter, Haare und Mantelsaum vergoldet; angeblich aus der Nähe von Borgo Sansepolcro stammend, woher sie nacheinander nach Arezzo, Rom und Bologna gelangte, wo sie 1896 erworben wurde; im Katalog vom Jahre 1897 als »attribué a Jacopo della Quercia« verzeichnet, von André Michel (*Monuments et Mémoires, Fondation Piot* t. III p. 261) direkt für ihn selbst in Anspruch genommen. Das Schwere, Unbelebte in den Zügen der Jungfrau, das Arrangierte in ihren Gewändern mit den unmäßig tiefgehöhlten Faltenzügen lassen uns einen *Nachfolger Quercias* sehen, der im Grunde dem Federighi nähersteht als ihm und auch von dem Bildner der Statuen in S. Martino, der viel enger dem Meister folgt, verschieden ist. Bode (*Tosc.-W.* S. 156): Näher (als die Figuren in S. Martino) steht Quercia die imposante Kolossalstatue der Madonna im Louvre, aber auch ihr fehlt sein ernster, träumerischer Ausdruck und die typische allgemeine Bildung, namentlich im Kinde. Schubring (*Plastik Sienas* S. 14): Die Madonna im Louvre [die er als Werk Quercias anerkennt] lebt von der Großartigkeit ihres Kleides, nicht ihres Leibes. Abbildungen: Phot. Giraudon 1523; *Tosc.W.* Taf. 478; A. Michel a. a. O. und Schubring a. a. O. S. 13.

38. Hl. Christoph (Kat. Nr. 464, als Vecchietta verzeichnet), Holzstatue, 1,5 m hoch, altbemalt und vergoldet, unseres Erachtens von *Francesco di Giorgio*, höchstwahrscheinlich für die Capp. Bichi in S. Agostino zu Siena gearbeitet, vor 1498 (vgl. was wir über das Werk in *L'Arte* X, 222 ff. ausgeführt haben). Courajod (*Gaz. d. beaux-arts* 1890 I, 395): Les mains, la tête, la ceinture et le mouvement des draperies reproduisent avec la plus complète exactitude un modèle familier à l'artiste [Lor. Vecchietta] que nous connaissons par la figure du s. Pierre de la Loggia de' Nobili. Bode (*Tosc.-W.* Text 159) gibt die »durch ihre feine Bemalung und einen tüchtigen Naturalismus ausgezeichnete Christophstatue« auch dem Vecchietta. Schubring (*Plastik Sienas* S. 210): Die Figur ist zweifellos eine Arbeit Cozzarellis; Vecchiettas Name, der bisher vorgeschlagen ist, kommt schon zeitlich nicht in Betracht. Abbildungen: Phot. Giraudon 1726; *Tosc.-W.* Taf. 492 b; *L'Arte* X, 223; Schubring a. a. O. S. 211.

39. Engel mit einer Lorbeergirlande in den Händen (Kat. Nr. 340), Tonstatue, etwa dreiviertel lebensgroß, mit Spuren der ursprünglichen Vergoldung, erworben 1891, im Katalog der Florentiner Schule zugeschrieben. Das Schwankende der Stellung, der nach innen gewandte, verschleierte Blick, die dürftigen Schultern, die parallelen Faltenzüge der Gewandung, die langherabwallenden Locken, die zierlichen Sandalen lassen uns hier eine Arbeit *Cozzarellis* sehen, wie besonders der Vergleich mit seinem hl. Nikolaus in S. Agostino, dem hl. Sigismund im Carmine und dem knienden

Evangelisten Johannes im Museo dell' Opera ergibt (s. unter Siena). Eine unwesentlich veränderte Replik unseres Werkes besitzt das Museum zu Birmingham. Bisher literarisch nicht beachtet. Abbildung: Phot. Giraudon 1727.

MUSÉE CLUNY

39a. Madonna und Johannes d. Ev., altbemalte und vergoldete Holzstatuen, 1,70 m hoch, die Seitenfiguren zu einem Kruzifix, im Katalog (Nr. 726 und 727) als »Art italien, XIII^e siècle« bezeichnet. Wir sehen darin noch von den Traditionen der romanischen Kunst befangene Schöpfungen *umbro-sienesischer Herkunft* von der Wende des XIII. zum XIV. Jahrhundert. Bisher unbeachtet; Abbildungen: Photogr. Alinari 25216 und 25217.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS (im Pavillon Marsan des Louvre)

40. Weibliche liegende Figur, lebensgroße Holzstatue, von Bardini erworben, der sie in Faenza gekauft hatte; die alte Bemalung und Vergoldung recht beschädigt, aus der *ersten Hälfte des Quattrocento* von einem nicht näher zu bestimmenden, mittelmäßigen Künstler stammend. In Nachahmung des Motivs der Ilaria del Carretto offenbar als Grabstatue geschaffen und als solche die einzige mir bekannte Holzskulptur. Ungenügende Abbildung in der Gazette des beaux-arts 1908 II, p. 409, etwas bessere in L. Metman et G. Brière, Le Musée des arts décoratifs, Le Bois, 1^e partie, Paris 1906, planche XIX n^o 81 (ohne jeden Text). Bisher nicht beachtet.

POGGIBONSI

S. LORENZO

41. S. Antonius Abbas (3. Altar links), Holz, lebensgroß, bemalt (laut Angabe von Brogi, Inventario, ecc. p. 415). Abbildung nicht vorhanden.

S. LUCCHESI (ÜBER POGGIBONSI)

42. Madonna mit Kind (4. Altar links), Holzstatue in zwei Drittel Lebensgröße, Bemalung modern schlecht erneuert, aus dem *Beginn des Quattrocento*, hat viel Stilähnlichkeit mit der Annunziata in der Collegiata von San Gimignano. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

43. Hl. Antonius von Padua (4. Altar rechts), Holzstatue, bemalt (Brogi loc. cit. p. 420).

RECANATI

MUNICIPIO

44. Hl. Augustinus, der den zu seinen Füßen knienden vier Mönchen die Ordensregel überreicht, Hochrelief, 1,45 m hoch, 0,7 m breit. Überrest des Chorgestühls aus der Kirche S. Agostino, datiert 1395, bezeichnet Ludovicus de Senis¹⁾. Es ist dies *Lodovico di Magno*, und dies seine einzige bezeugte Arbeit (vgl. Lusini, Dell' arte del legname im Bullet. sanese 1904, p. 199 und Milanesi, Documenti dell' arte sanese II, 156). Schubring (Plastik Sienas S. 10): Es ist das einzige mir bekannte Holzrelief der Sienerer Schule [vgl. jedoch unter Montemerano!]. Doppelt interessant wird es durch Vasaris Notiz, Quercia habe zwei Reliefs aus Lindenholz geschnitzt, männliche Figuren, die Bärte und Haare mit solcher Geduld, daß es ein Wunder anzusehen war. Abbildung: Phot. Lombardi 2876.

¹⁾ Die Inschrift über dem Relief lautet: A. D. M. CCC. LXXXV. Ludovicus de Senis me fecit tempore prioratus Lipparelli de Recanati.

Beiheft z. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1909.

ROM

MUSEO INDUSTRIALE

45. Beweinung Christi, Modell zu einer vierfigurigen Gruppe derselben, 0,83 m lang, 0,38 m hoch, die Beine der Christusleiche fehlen, Reste der alten Bemalung in Rot und Blau vorhanden. Stammt aus der Sammlung Castellani und ist unzweifelhaft ein Werk *Cozzarellis*. G. Ferrari (*Rassegna d'Arte* 1908, p. 19): Piena di sentimento profondo è la Pietà in terracotta, una squisita opera d'arte che può ragionevolmente essere attribuita al Cozzarelli. Abgebildet in der *Rassegna d'arte* a. a. O.

SAN GIMIGNANO

COLLEGIATA

46. Verkündigungsgruppe, lebensgroße Holzfiguren, die guterhaltene Bemalung und Vergoldung laut Inschrift am Sockel der Maria 1426 ausgeführt von *Martino di Bartolommeo* aus Siena¹⁾. Ob er auch die Figuren selbst geschnitzt hat, ist zweifelhaft. Vielleicht war der Name des Bildners — wie der des Malers auf der Plinthe der Jungfrau — auf der verlorenen und jetzt durch eine neue, höhere ersetzten Basis des Engels verzeichnet. Dieser erscheint in seiner aufrecht-stolzen Haltung und den für die frühe Epoche seiner Entstehung merkwürdig freien Motiven der Gewandung stark von Florenz beeinflusst, während die Madonna eine sienesisch feine, sensitive Abwandlung der pisanischen Annunziaten im Louvre (Nr. 337), im Museum zu Pisa (Kat. Nr. 3 u. 20) und zu Lyon bietet. D'Achiardi (*L'Arte* VII, 372): La Vergine è atteggiata nel modo più consueto, col libro nella sinistra e colla destra portata al petto; se non che tale atteggiamento è ravvivato da un movimento graziosissimo di tutta la figura, che si ritrae vergognosa, alzando la spalla destra per modesta ritrosia. L'angelo è di fattura un po' più grossolana, specialmente per il trattamento delle pieghe gravi e pesanti. Schubring (*Plastik Sienas* S. 39): Ein neuer Typus stellt sich in den schönen Gestalten der Collegiata von S. Gimignano dar. Maria erscheint nicht mehr so feierlich gewichtig [wie in den frühen Gruppen zu Montalcino] ... sondern wie ein feines adeliges Mädchen, das zart erschreckt vor uns steht. Der Engel stammt aus dem stämmigen Geschlecht der alten Etrusker — ein Typus, der ja auch bei Simone Martini manchmal durchbricht; seine Glieder sind schwer und voll, seine Hand massig. Abbildung nach einer Photographie des Ministero della pubblica istruzione bei D'Achiardi loc. cit. p. 374 und bei Schubring S. 40 und 41 nach eigener Aufnahme.

SAN SALVATORE

(am Monte Amiata)

BADIA

47. Kruzifix (in der Apsis) Holz, überlebensgroß, im Seicento neubemalt und vergoldet, trotz seiner technischen Unbeholfenheit von ergreifender Grandiosität. Hinter demselben an der Wand die Jahreszahl 1267, wohl bei Gelegenheit seiner Aufrichtung hingesezt und somit das annähernde Datum seiner Entstehung gebend. Bisher unbeachtet²⁾. Abbildung fehlt.

¹⁾ Nicht aus der Familie Bulgarini, sondern Sensi, wie Milanese (*Vasari* I, 477 und 694) nachweist. Dort auch Nachrichten über seine sonstige Tätigkeit als Maler, ebenso bei Crowe und Cavalcaselle, italienische Ausgabe Bd. VIII S. 74. Vgl. auch Milanese, *Nuovi documenti per l'arte toscana*, Firenze 1902, p. 85.

²⁾ Wir verdanken die Kenntnis des in Rede stehenden Bildwerkes dem Grafen Carlo Gamba.

SANT' ANTIMO

(9 km von Montalcino, am Fuß des Monte Amiata gelegen)

BADIA

48. Kruzifix, Holz, lebensgroß, altbemalt, nach den überaus unbeholfenen Formen und der höchst schematischen Faltenbehandlung am Schamtuch zu urteilen, wohl nicht viel später als der Umbau der Abtei in ihre jetzige Gestalt durch die aus Burgund herbeigezogenen Benediktinermönche (um 1150), somit eines der ältesten erhaltenen Werke *umbro-sienesischen Ursprungs* in seiner Art. Bisher nicht in die Literatur eingeführt. Abbildung: Phot. Lombardi 1407.

SIENA

[DUOMO (S. MARIA ASSUNTA)]

Dem »Inventario degli arredi artistici dell' Opera Metropolitana di Siena dell' anno 1482« (publiziert in den Documenti per l'arte senese, vol. IV, Appendice, Siena 1898, p. 261—330) sind die folgenden Angaben über Holzbildwerke zu entnehmen, die die verschiedenen Kapellen und Altäre schmückten, von denen sich indes heute kein einziges mehr sicher nachweisen läßt:

49. (p. 269) La sacristia: Una ymagine di legno di nostro Signore resucitato, si mette in sull' altare maggiore per la Pasqua di resurrectione¹⁾.

50. Uno Crocifixo di legno, rilevato, grande, s' adopera il venardi Sancto. Quattro figure di legno di quattro Avocati, con le cassette in mano, stanno a sedere²⁾.

51. (p. 282) Ne la capella di mezzo di Sacrestia: Due figure di legno di rilievo, dorate l' una di nostra Donna et l' altro l' Angelo (also eine Verkündigungsgruppe), stanno attaccate a le mura di detta capella. Uno angiolecto dipento d' oro, di rilievo, sta dinanti a la nostra Donna, attaccato nel mezo d' essa sagrestia, con uno candelieri in mano.

52. Una figura in legno ad imagine di sancto Giovanni Baptista, dorato et dipento longo un braccio et mezo, sta in sul cassone del braccio di sancto Giovanni³⁾.

¹⁾ Es war dies eine Arbeit *Lor. Vecchiattas*, wofür er am 4. April 1442 mit 30 Lire bezahlt wurde: sono per intagliatura et dipentura a tutte sue spese d' una figura di Nostro Signore Yhesu Christo resucitato, lo quale si tiene in sull' altare maggiore (Docum. vol. II, p. 369 a. a.). Das Inventar von 1482 verzeichnet auf dem Hochaltar keine Statue des Auferstandenen; sie war inzwischen in die Sakristei übertragen und wurde nur zu Ostern am Hochaltar ausgestellt.

²⁾ Diese vier Holzfiguren der Kirchenväter waren von *Franc. di Valdambri* (einem der Konkurrenten um die Baptisteriumspforte zu Florenz) 1409 gefertigt worden (s. Docum. vol. II, p. 110 a. a.).

³⁾ Vielleicht, ja wahrscheinlich, ist dies die Täuferstatue, die jetzt in der Sakristei des Baptisteriums S. Giovanni aufbewahrt wird (s. weiter unten unter S. Giovanni Nr. 78): Das Maß von 1½ Ellen stimmt für sie, ebenso die Angabe »dorato et dipinto«. 1466 hatte Francesco d' Antonio den Schrein für die Armreliquie gearbeitet (Docum. d' arte senese, vol. IV, p. 181 a. a. 1459). Er stand in der Sakristei (loc. cit. a p. 262) und wurde erst nach 1482 in die um diese Zeit erbaute Taufkapelle übertragen (wo er auch noch heute aufbewahrt wird). In seinem neuen Behältnis hatten die Statuen des Täufers und der beiden Kandelaberengel (s. den nächsten Posten) keinen Raum mehr auf dem Schrein; die Annahme, daß der Täufer dazumal ins Baptisterium übertragen wurde (wo er ursprünglich auf dem Altar stand) hat daher nichts Unwahrscheinliches.

53. Due agnoletti dorati et dipenti, con uno candelieri in mano per uno, di longhezza braccio uno et mezzo, a l' uno li manca l' ale, et stanno in sul cassone del braccio di sancto Giovanni Baptista.

53a. (p. 313) Seguita le cose sonno nel corpo della Chiesa: Uno altare di marmo, chiamato l' altare maggiore con . . . una figura di nostra Donna annuntiata col l' angioio, di legname tutto misso a oro, con tabernacoli rilevati.

54. Uno lampanaio di legno dorato con figura di Sancto Sano.

55. (p. 314) La Cappella di Sancto Sano: Uno altare . . . con figura di Sancto Sano in mezzo¹⁾.

56. (p. 315) La Cappella di Sancto Bernardino: Uno altare con figura di sancto Bernardino rilevato et dipinto con uno Yhs in mano, con quattro serafini et dodici angioi, tutti di rilievo et dipinti, et da capo uno Dio padre con tre seraphini . . .

57. (p. 316) La Cappella di Sancto Tommaso d' Aquino ogi de' Calzolari: Uno altare con tavola, con figura di sancto Tommaso di rilievo.

58. (p. 316) La cappella di Sancto Pietro: Uno altare . . . con una figura di sancto Pietro rilevata in uno tabernacolo²⁾.

59 u. 60. (p. 317) La cappella del Crocifixo: Uno altare senza tavola con uno Crocifixo rilevato in croce, da lato figure di nostra Donna et di sancto Giovanni rilevati³⁾, in sullo altare una impieschiata con graticola di ferro, dentrovi la figura di nostro Signore in grembo a la nostra Donna, et Sancto Giovanni et la Magdalena da lato rilevati⁴⁾.

61. (p. 317) La cappella di sancto Antonio: Due figure di sancto Antonio in due tabernacoli di legno a lato a la decia cappella.

62. (p. 318) La cappella della nostra Donna delle grazie: Uno altare con figura di nostra Donna col suo figliuolo in collo, . . . con due angeletti piccoli rilevati con candelieri in mano, messi a oro⁵⁾.

63. (p. 318) La cappella di sancto Calisto: Uno altare con figura di nostra Donna.

¹⁾ Da die Marmor- und Bronzeworke im Inventar stets als solche hervorgehoben sind, so scheint es sich bei Statuen, wo dies nicht geschieht, um Holz- oder Tonfiguren zu handeln.

²⁾ Das Tabernakel war 1380 von *Giacomo del Tonghio* verfertigt, »per metervi dentro el sam Piero, ch' al presente *Anguolo* dipintore da Lucha à rinfreschare e adornare; el quale è di lengno iscolpito (Docum. vol. I, p. 285).

³⁾ Urkundlich arbeitete *Domenico di Niccolò dei Cori* (Ausführliches über ihn s. im Bulletin senese 1904, p. 205 ff.) 1414 und 1415 für die Cappella di ser Ghalgano di Cerbone (die mit der Capella del Crocefisso identisch ist, s. Docum. vol. II, 101) eine Madonna und einen Johannes, welche wir wohl mit den oben verzeichneten identifizieren dürfen (vgl. Docum. vol. II, p. 239 a. a.).

⁴⁾ Diese Beweinungsgruppe ist wohl identisch mit den »quatro fichure di legnio«, die *Alberto di Betto* aus Assisi 1420 von Ser Galgano di Cerbone für die Capp. del Crocefisso zur Ausführung übernimmt (Docum. II, 101), denn es heißt im Vertrag, sie sollen in der Nischengrotte (voltarella) unter dem Kruzifix Raum finden, e deono esare [essere] poste sopra d' una basetta inhorniciatta, cone schoglio drietto [mit Felsen als Hintergrund] — was alles gut für eine Pietà paßt.

⁵⁾ Einer der Engel war von dem 87jährigen *Dom. de' Cori* 1450 gearbeitet: E die avere per uno agnoletto intagliato di legname ci fecie per pore a la Madonna de le Grazie, con quello altro che v' era; et noi il facemo dipengnare (Docum. II, 240 a. a.).

64. Aus einem Inventar der Domopera vom Jahre 1467 reproduziert J. Labarte (*Histoire des arts industriels*, Paris 1864, vol. 1, p. 304) den folgenden Eintrag über eine hölzerne Reiterstatue im Dome: Una statua di legnio a chavallo fu fatta per Giovanni thedesco sta drento alla porta di mezo della chiesa. Der Künstler ist wohl jener »*Johannes enrici de alamanca*«, der in einem Briefe vom Jahre 1457 bei Gaye I, 174 als »vir bonus, et scultor egregius presertim in crucifixis effingendis« genannt wird. In dem Inventar vom Jahre 1482 geschieht des Werkes keine Erwähnung mehr. Auch in *Milanesis Documenti* und ihrem Ergänzungsbande findet sich nichts darüber. (Wir haben die Angabe Labartes in den Domakten leider nicht nachprüfen können.)]

OPERA DEL DUOMO (MUSEO)

65. St. Paulus, Holzstatue, 1,0 m hoch, altbemalt, aus der sieneser *Nachfolge Giovanni Pisanos*, zweite Hälfte des Trecento, der Statue desselben Apostels in S. Stefano stilähnlich (s. weiter unten zu S. Stefano). Abbildung fehlt.

66. Heiliger Bischof, Holzstatue, 1,9 m hoch, sehr mitgenommen und größtenteils übermalt, aus dem *Übergang des Trecento zum Quattrocento*. D' Achiardi (*L' Arte VII*, p. 371 nota): Nell' insieme ritroviamo qui certi caratteri comuni alla scuola pisana ed alla senese di quello stesso periodo, che si ritrovano altresì in alcune statue di minor pregio del Museo civico di Pisa, ad esempio in una di Cappuccino. Abbildung nicht vorhanden.

67. Johannes der Evangelist, lebensgroße, kniende Figur, altbemalt, nur die Fleischteile in der natürlichen Farbe des Tons belassen, von *Giac. Cozzarelli* nach 1485, ursprünglich höchst wahrscheinlich zu seiner Beweinungsgruppe in der Osservanza gehörig (s. weiter unten), kam 1889 durch Schenkung aus der Accademia delle belle arti in die Opera; wie sie in die Akademie gelangte, läßt sich aus den Inventaren nicht feststellen. Schubring (*Plastik Sienas S. 180*) nimmt sie — mit der Pietà der Osservanza — für Franc. di Giorgio in Anspruch: »Als äußerste Figur links gehört zur Gruppe noch der heute in der Domopera aufgestellte Johannes . . . Die Zugehörigkeit dieser Gestalt zu der Gruppe ist nicht nur durch die Provenienz [?], sondern vor allem durch die Standspuren und das Sockelprofil gesichert.« Die Frage ihrer Zugehörigkeit wurde von Lisini und Mischiatelli eingehend pro et contra erörtert in der *Rassegna d' arte senese I, 79 und II, 31 und 52* (vgl. *Repert. f. Kunstw. XXXI, 366ff.* Abbildung: *Phot. Lombardi 2886, Alinari 9612 und Schubring S. 184.*



Fig. 12. Madonnenstatue vom Ausgang des Trecento (florentinisch) in S. Agostino zu Perugia (II, 196)

S. AGOSTINO

68. Madonna mit Kind, lebensgroße sitzende Holzfigur, die alte prächtige Bemalung tadellos erhalten, nur das Gesicht Marias übermalt: Mantel der Jungfrau, ihr und des Kindes Haar sowie die Säume der Gewänder Gold, das Kleid der Jungfrau zinnoberrot, das des Kindes wie auch die Krone Marias dunkelgrün. Von der Tradition *Jacopo della Quercia* zugeschrieben, doch nur von einem *zweitklassigen Schüler* desselben um die *Mitte des Quattrocento*, der gleichwohl im wuchtigen Faltenwurf, in der majestätischen Haltung der Jungfrau, in der ungestümen lebensvollen Bewegung des Kindes und im Typus seines Lockenkopfes die Art des Meisters bewahrt hat, ohne sie jedoch im seelischen Ausdruck auch entfernt zu erreichen. D' Achiardi (L' Arte VII, 369): L' unione di elementi pisani e sanesi, che abbiamo osservato nel gruppo dell' Anunciazione di Berlino [Kat. Nr. 26 B, s. oben unter »Pisaner Schule«] oltrechè dal tipo speciale della Vergine, dal volto ovale, dai lineamenti delicati, dalla bocca piccolissima, dal naso sottile, dagli occhi stretti ed allungati, appare anche più evidente dal confronto colla statua della Madonna nella chiesa di Sant' Agostino. Facendo astrazione dalla testa della Vergine, ridipinta, non sarà difficile ritrovare fra essa e la Vergine Anunziata di Berlino molte analogie nei liberi panneggiamenti e nella struttura generale delle figure. C. Ricci (loc. cit. p. 63): Di abili contemporanei [dello Quercia] riteniamo la Madonna della chiesa di S. Agostino, dalla magnifica coloritura originale. Abbildungen: Phot. Lombardi 940; Alinari 9606; D' Achiardi loc. cit. p. 368; C. Ricci loc. cit. fig. 127.

69. Hl. Nikolaus von Tolentino, lebensgroße Holzstatue, die Kutte neu angestrichen, in den nackten Partien die kräftige, sonnengebräunte Färbung trefflich erhalten, ein kräftiges, charaktervolles Werk *Giac. Cozzarellis* vom Ende des Quattrocento: die bäuerlich schweren Gesichtszüge, die Hände mit ihren auseinandergespreizten Fingern, den gichtgeschwollenen Gelenken von packendem Naturalismus. Schubring (Plastik Sienas S. 209): Dem S. Vincenzo in S. Spirito verwandt; . . . auch hier ist es mit dem gotischen Spiel gänzlich vorbei. Der Augustinermönch steht da in all der Schlichtheit seiner asketischen Erscheinung — der echte Jünger der Savonarolazeit. Abbildungen: Phot. Lombardi 941; Alinari 9605; Schubring S. 209.

S. ANTONIO (IN FONTEBRANDA)

70. Hl. Antonius Abbas, lebensgroße Holzstatue in tadellos erhaltener alter Bemalung (der rechte Arm ergänzt) von *Lor. Vecchietta*, seine reifste, von Schwere der Formen und klobiger Charakteristik freieste Einzelfigur, von edlem Ausdruck, frei von aller Stumpfheit, die ihnen sonst gerne anhaftet. Im übrigen dem hl. Paulus an der Loggia de Nobili am nächsten, nur daß im Faltenwurf alle gotischen Reminiszenzen und Übertreibungen eliminiert sind. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

S. BERNARDINO (Unteres Oratorium)

71. Heiligen Bernardin und Katharina, unterlebensgroße Tonstatuen, jetzt weiß übertüncht, mit den alten, vergoldeten Aureolen in Scheibenform über den Köpfen. Die schlanke Gestalt des Heiligen mit ihrem kleinen Kopf hat gewisse Ähnlichkeit in Stil und Anordnung mit dem hl. Nikolaus in S. Agostino, nur ist ihr Typus ein aristokratischer, durchgeistigter, das Physiognomische inniger, feiner empfunden. Noch schlanker, aber mit proportioniertem, von einem Schleier verhülltem Haupt, ist die hl. Katharina gebildet, Buch und Lilie in den Händen, die (auch beim hl. Bernardin) sorgfältiger modelliert sind als gewöhnlich bei den sienesischen Bildwerken dieser Art;

um ihre Glieder fließt einfach, aber sehr ausdrucksvoll das Nonnengewand herab. Ihr Gesichtsausdruck fein und zierlich, individuell und nicht so pathetisch wie an *Cozzarellis* Büste über der Tür des Hauses der Heiligen. Doch scheinen sich beide Statuen noch am meisten den Werken des *genannten Meisters* aus dessen letzter Zeit (Beginn des Quinquecento) zu nähern. Bisher nicht beachtet, Abbildungen fehlen.

[72. Pietàgruppe von *Lor. Vecchietta*. Romagnoli berichtet über eine solche (vol. IV p. 565 seiner *Vite degli artisti senesi*, Handschrift der Kommunalbibliothek): Lo stesso soggetto, della stessa materia [scil. terracotta] notasi dal Msc. della Guida senese del 1697 [bez. P. VII. 21, Bibl. comunale] essere nella Compagnia di S. Bernardino. Über den Verbleib des Werkes, das schon zur Zeit, als Romagnoli schrieb (etwa 1830), nicht mehr an Ort und Stelle gewesen zu sein scheint, ist nichts bekannt.]

CARMINE siehe S. MARIA DEL CARMINE

S. CATERINA, CONTRADA DEL DRAGO (ehemaliges Kirchlein des Convento del Paradiso)

73. HI. Katharina, überlebensgroße Halbfigur, Bemalung durchweg modern erneut, von *Lorenzo Marrina* 1517 im Auftrag der Nonnen des Klosters für die Portal-lünette desselben gearbeitet¹⁾, mit deutlichen Kennzeichen des stärker akzentuierenden Cinquecento, besonders in der unruhigen Gewandung. Andererseits zeigen sich in der gezierten Haltung und der Leere des Ausdrucks bei einem gewissen allgemeinen Schönheitstypus die Schranken des ganz nach der Seite des Dekorativen angelegten Talents ihres Schöpfers. Schubring (Plastik Sienas S. 230): Keine hervorragende Arbeit, echt sienesisch die graziöse Beugung des Kopfes, die lebendige Neigung des Oberkörpers, aber die Formen passen zu den Wonnen der Ekstase nicht mehr; aus dem vergeistigten, durchglühten Geschöpf Giovanniis di Stefano in S. Domenico ist bei seinem Schüler eine bürgerliche, beruhigte Erscheinung geworden. Abbildung: Phot. Alinari 18992; danach bei Schubring S. 231.

S. CATERINA IN FONTEBRANDA (Oratorium zu ebener Erde)

74. HI. Katharina, lebensgroße bemalte Holzstatue, zwischen 1465 und 1470 für den Altar des Oratoriums von *Neroccio di Bart. Landi* geschnitzt²⁾. Schubring

¹⁾ 1517, 18 luglio. Fassi fede per me Lorenzo di Mariano scarpellino chome ogi, questo dì, ò ricevuto L. quindici da Chonte Buonsignori, e' quali denari à dati a me Lorenzo e sonno per parte di arra di L. vintiquattro per due . . . che io ò avere duna meza Sancta Caterina di terra cotta la quale ò a fare per le Povare [povere, Nonnen] del Paradiso (mitgeteilt in *Documenti dell' arte senese*, vol. IV Appendice, p. 412).

²⁾ In den Rechnungen des Camerlengo über den Bau und die Ausschmückung des Oratoriums in den Jahren 1465—1474 findet sich der folgende Posten betreffs unserer Statue:

Item; lire 31, sol. o — a Neroccio dipintore per parte d' una sancta Chaterina à fatta fare di legniamè per stare in su l' altare (Doc. dell' arte senese, vol. II p. 340). Das Modell zu dem Puttensockel, worauf die Statue ruht, findet sich in dem Nachlaßinventar des Meisters vom 26. Nov. 1500 mit den Worten angeführt: Uno pezo di modello di noce per la base di Sancta Caterina (Documenti, ecc., vol. III p. 7). Dasselbst sind noch folgende Terrakottaarbeiten registriert: Una testa di papa Pio, di terra (vielleicht liegt hier betreffs der Person eine Verwechslung vor, und haben wir es vielmehr mit dem Modell für den Kopf der Statue des Bischofs Piccolomini del Testa an seinem Grabmal im Dom zu tun). Una figura d' un braccio, di terra cotta. — Una sancta Chaterina di terra cotta di circha d' uno braccio (vielleicht das Modell für die Statue in der Taufkapelle des Domes). — Una testa di terra cruda di sancta Caterina seconda [da Siena], — möglicherweise das Modell für die Marmorbüste in Casa Palmieri-Nuti. Un san Bernardino, la testa di tucto rilievo di terra.



Fig. 13. Madonnenbüste vom Meister der Pellegrinikapelle Nr. IV
bei Baron Tucher in Wien (II, 222)

(Plastik Sienas S. 110): Die in der alten Bemalung von Schwarz und Weiß gut erhaltene Holzfigur Neroccios gehört zu den schönsten, stimmungsvollsten Werken, die Siena besitzt (die Lilie in ihrer Rechten in der erneuten Form ist leider zu anspruchsvoll geraten). Für den Schüler Vecchiettas ist dessen Fresko der Heiligen im Palazzo Pubblico maßgebend gewesen. Bezeichnend für die Sieneser Kunst, daß sie das Leidenschaftliche im Bilde Katharinas durchweg unterdrückt und nur die reine Güte und jungfräuliche Zartheit der Gestalt geschildert hat. Abbildungen: Phot. Lombardi ohne Nummer, Alinari 9600, dorther Schubring S. 109.

S. CONCEZIONE siehe S. MARIA DE' SERVI

S. CRISTOFORO

75. Hl. Galganus, lebensgroß, in der natürlichen blaßbraunen Farbe des Tons, nur der Mantel — in Nachahmung von Marmor — gefirnißt, »parocciali defossum e tumulo« heißt es in der Inschrift neben der Statue. Eine liebenswürdig herbe Schöpfung, naiver als sonst die Tonbildwerke Sienas, die Formen des Nackten etwas flau modelliert, überaus fein dagegen die Lockenfülle des jugendlichen Hauptes. Die Behandlung des Harnisches und der Faltenwurf des Mantels zeugen von künstlerischem Geschmack und tüchtigem technischen Können. Die Herkunft des anonymen Bildners aus *Federighis Schule* ist offenbar, indes hatte er mehr Schönheitssinn und naive Grazie als sein Meister und nichts von dessen gezwungener Antikennachahmung. Schubring (Plastik Sienas S. 74): Nicht Federighi selbst, wohl aber seiner Richtung gehört . . . der S. Galgano, der fromm das Schwert seiner Tugend dem Höchsten weiht. Der Schüler Federighis hat hier nichts von Aufregung, innerem Kampf und leidenschaftlicher Inbrunst ausdrücken wollen. Leider steht die übertünchte Statue jetzt viel zu hoch in einer kahlen Nische: sie gehört auf einen Altar und braucht die lebhaftesten Farben zum Ausdruck des Ritterlichen und Glänzenden. Abbildung: Phot. Lombardi 945 und danach bei Schubring S. 72.

S. DOMENICO

76. Pietà (3. Kap. rechts vom Chor), Ton, ähnlich der im Dom unter Vecchiettas Marmorrelief Johannes des Evangelisten (rechts vom Eingang zur Bibliothek), kaum als Kunstschöpfung anzusehen. Abbildung fehlt.

[S. DONATO (griä S. MICHELE)]

77. Pietà von *Lor. Vecchietta*. Über eine Gruppe dieser Art lesen wir in Romagnolis Biographie des Meisters in seinen um 1830 verfaßten *Vite degli artisti senesi* vol. IV p. 532: *Condusse una Pietà di terracotta per S. Michele, che non può essere quella che al presente è in S. Donato; und p. 565: La descrizione di Siena del 1625 [Bibl. com. E. VI. 20] nota che in S. Michele, ora S. Donato, era una Pietà di terracotta del Vecchietta. Quella che vi è al presente nella piccola cappella a sinistra non sembra certo opera di così valoroso maestro. (Sie ist auch heute noch dort, die Arbeit eines elenden Stümpers.) Eravi abasso scritto: Hoc opus fecit Laurentius d. Vecchietta pro sua devozione. In S. Donato pure dicesi del Vecchietta la statua di coccio [terracotta] figurante S. Antonio (loc. cit. p. 565). Sie ist nicht mehr an Ort und Stelle vorhanden — vielleicht war eine der beiden Antoniusstatuen in S. Antonio oder der Misericordia zur Zeit, als Romagnoli schrieb, in S. Donato.]*

FONTEGIUSTA siehe S. MARIA DI FONTEGIUSTA

S. GALGANO siehe SANTUCCIO

S. GIOVANNI (BATTISTERO, Sakristei)

78. Johannes der Täufer, Holzstatuette, etwa 0,80 m hoch, altbemalt, von Schubring (a. a. O. S. 50) für *Giovanni di Torino* in Anspruch genommen: »Die Behandlung der Mantelfalten, das straffe Herabhängen des rechten Armes, die Behandlung der Haare usw. sind für Giovanni bezeichnend.« Venturi (*Storia dell' Arte* VI, 124) gibt sie auch dem Giovanni, und zwar seiner Frühzeit, »quando agli influssi paterni cominciarono ad accordarsi quelli di Jacopo della Quercia«. Unsers Erachtens steht das Werk in allen den obigen Punkten dem *Goro di Neroccio* näher. Abbildung bei Schubring S. 50, nach eigener Aufnahme. Vgl. oben unter Dom, 52 Anm. 3.

[S. GIOVANNI BATT. DELLA MORTE (COMPAGNIA)¹⁾

79. Täuferstatue. Von einer solchen, durch *Francesco di Giorgio* ausgeführten, hat sich nur der folgende urkundliche Nachweis erhalten: 1464. A Franc. di Giorgio di Martino dipintore che ci fa Santo Giovanni di rilievo Libre dodici (Arch. di stato, Comp. di S. Giov. Batt. della Morte, Reg. E. II. 2^t, mitgeteilt in den Docum. per l'Arte Senese vol. IV. Appendice, Siena 1898, p. 257). Nach dem geringen Betrag der Entlohnung zu schließen, war es wohl eine Holz- oder Tonstatue.

80. Verkündigungsgruppe in Stuck, von *Bartol. Neroni, il Riccio* 1547 ausgeführt: Una Nuntiata e Agniolo di rilievo fatte in essa Compagnia della Morte sopra le porti [*sic*] della sagristia e sopra quella che saglie per andare in capitolo, fatte per le mani del detto Riccio, di stuccho, sichome al presente si vede (s. Documenti p. l'arte senese, vol. III p. 175). Vgl. unter Misericordia Nr. 99.]

S. GIOVANNI DELLA STAFFA (o IN PANTANETO)

81. Johannes der Täufer, lebensgroß, die ursprüngliche Polychromie vortrefflich erhalten, die rechte Hand schlecht erneuert, in einer kaum 1½ m über dem Boden erhöhten Nische der Vorhalle des Kirchleins sehr wirkungsvoll aufgestellt, von einem durch *Federighi und Cozzarelli* gleicherweise beeinflussten, sehr tüchtigen Bildner vom Ende des XV. Jahrhunderts. Dem Vorbild des ersteren folgte er in der kräftigen Pose und in Motiv und Durchbildung des Gewandes, während der Ausdruck der Züge — mehr weiche Hingabe als asketischen Fanatismus verkörpernd —, die überaus sorgfältige Detaillierung von Haupt- und Barthaar, die zierlichen Sandalen auf *Cozzarelli* weisen. Eine der freiesten, harmonisch durchgebildetsten Schöpfungen der Plastik Sienas aus dem späten Quattrocento. Schubring (a. a. O. S. 74): Nicht *Federighi* selbst, wohl aber seiner Richtung gehört . . . der pathetisch großzügige S. Giovanni della Staffa. Abbildung: Phot. Alinari 9607 und Schubring S. 74.

S. GIROLAMO

82. Hl. Katharina (auf der linksseitigen Empore), Ton, lebensgroß, altbemalt; sie zeigt alle Charakteristika des Stils von *Giac. Cozzarelli*, zu dessen besten Arbeiten sie gehört. Bisher in der Literatur nicht erwähnt, Abbildung fehlt.

[83. Hl. Hieronymus. Von einer Statue des Heiligen, die *Neroccio* 1468 für die Bruderschaft desselben ausführte, besitzen wir nur noch den folgenden Nachweis: 1468. Neroccio dipintore de' avere lire diciassette, e quagli sono per factura duno santo Girolamo di tera chotta e dipentura (Doc. d. arte senese III, 8).]

S. LUCIA

84. Hl. Lucia (auf dem Hochaltar), lebensgroß, durch moderne (1885) Bemalung entstellt, eine der vollkommensten Schöpfungen *Cozzarellis*, aus dem Ende des Quattrocento, zugleich graziös und majestätisch in Haltung und Gewandung, der Ansatz von Hals und Kopf besonders reizvoll, Schubring (a. a. O. S. 211): In der Anlage klingt noch *Neroccios* Katharinafigur in der *Fontebranda* nach, aber die Gestalt ist schlanker,

¹⁾ Die Genossenschaft hatte ihr jetzt demoliertes Oratorium bis 1794 in der Nähe von S. Niccolò in Sasso (Regie scuole) in der Straße, die von ihr den Namen *Piaggia della morte* führte. Im genannten Jahre wurde sie mit der Comp. di S. Antonio Abate vereinigt, die bis heute als *Arciconfraternità di S. Maria della Misericordia* in Via di S. Martino besteht (s. Siena e il suo territorio, Siena 1862, p. 377).

die Falten sind feiner und ruhiger. Durch alle modernen Zutaten (Kranz von Rosen, Aureole, Palmenzweig) leuchtet die alte Herrlichkeit durch. Abbildung: Phot. Lombardi, ohne Nummer und danach Schubring S. 212.

85. Hl. Nikolaus von Bari (im Oratorium nebenan), lebensgroß, gleichfalls modern bemalt und ziemlich mitgenommen, ein charaktervolles Werk *Cozzarellis*, früher als die hl. Lucia. Schubring (a. a. O. S. 211): Man vergleiche diese Gestalt mit der Holzfigur Neroccios in den Regie scuole [s. unten in S. Niccolò in Sasso], um den ungeheuren Unterschied des Stils zu fühlen. Die Gewänder treiben nicht mehr ein selbständiges Spiel, sondern hüllen einen starken, wuchtigen und doch hohen Körper schlicht ein; der Kopf ist leicht gedreht, die Augen blicken fest und groß von der Höhe. Abbildung bei Schubring S. 213 nach eigener Aufnahme.

[CHIESA DELLA MADONNA (rect. DELLA VISITAZIONE, in Via di S. Marco)

86. Madonnenstatue, Ton, XIV. Jahrhundert (s. Guida artistica di Siena, ediz. 1883, p. 68). Soll ins Conservatorio del Refugio übergeführt worden sein und daselbst in einem Raume mit andern Kunstwerken aus dieser Kirche und aus S. Maria Maddalena aufbewahrt werden. Wir konnten sie nicht zu Gesicht bekommen.]

S. MARGHERITA (Contrada della Pantera, jetzt R. ISTITUTO DE' SORDO-MUTI)

87. Madonna mit Kind, dreiviertel lebensgroße Holzstatue, die Bemalung 1888 aufdringlich erneut; damals ist auch die Wolkenbasis mit der Schlange und der Mondsichel hinzugefügt worden. Das Werk eines *Quercianachahmers* vom Beginn des Cinquecento, der sich die Madonna in S. Martino (s. weiter unten) zum Vorbild genommen und dabei stark ins Weichliche geraten ist. Schubring (Repert. f. Kunstw. XXVII, 475): Eine Holzfigur der Madonna auf der Mondsichel, die nach einem spanischen oder italienischen Bild im Seicento gemacht sein muß, war [auf der Ausstellung von 1904] dem Jacopo della Quercia zugeschrieben. Abbildung: Phot. Lombardi 638, C. Ricci loc. cit. fig. 116.

S. MARIA DEL CARMINE

88. Hl. Sigismund (Sakristei), lebensgroß, die Bemalung nach der ursprünglichen nicht eben schlecht erneuert, von *Cozzarelli* (vgl. das unter der Osservanza zu Nr. 105 mitgeteilte Zeugnis von Sigism. Tizio). Erinnert in der Fülle der schön motivierten Gewänder an Federighi, in dem fast weiblichen Ausdruck des jugendlichen Gesichts an Neroccio. Schubring (S. 208): Ein junger Fürst mit langen Locken, im



Fig. 14. Engel Gabriel (umbro-sienesisch, vom Beginn des Cinquecento) im Museum zu Budapest (III, 9)

kurzen Rock, die Füße in Sandalen, der Mantel reich am Rücken herabfallend . . . die Falten sind von großer Natürlichkeit, nichts mehr vom gotischen dekorativen Spiel, wie es noch bei Neroccio vorkam. Abbildung: Phot. Lombardi 924¹⁾.

S. MARIA FONTEGIUSTA (S. M. IN PORTICO)

89. Hl. Sebastian (in einer Kammer im Obergeschoß), Holz, 1,7 m hoch, altbemalt. Der Stil des Werkes weist in die *Richtung Francesco di Giorgios*, ohne indes zu gestatten, es ihm selbst zuzuschreiben. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

[S. MARIA MADDALENA (CONSERVATORIO DELL' EDUCANDE an PORTA TUFI)]

90. Hl. Katharina, Holzstatue aus dem Trecento. Eine solche führt die Guida artistica di Siena, compilata da una società d' amici, Siena 1883, p. 71, im Chor der Kirche an. Heute ist sie dort nicht mehr vorhanden. Auch im Conservatorio del Refugio, wohin sie übertragen worden sein soll, ist sie nicht aufzufinden (vgl. unter Chiesa della Madonna)].

[S. MARIA DELLA SCALA]

91. Christusfigur in Holz, 1442 von *Domenico di Niccolò dei Cori* gearbeitet, wie der folgende urkundliche Vermerk besagt: Maestro Domenico di Nicholò ane dato a dì 24 di giugno 1442 uno Salvatore intagliato di legnio, cioè de la Risuresione: monta lire XXV sol. V (Docum. d' arte senese vol. II p. 240).

92. Verkündigungsgruppe in Ton oder Holz von *Lor. Vecchietta*. Romagnoli (Vite degli artisti senesi, Handschrift der Kommunalbibliothek, Bd. IV S. 539) berichtet darüber: Nel 1457 fece per la chiesa dello Spedale l' Angelo Gabrielle e Maria Vergine Annunziata, statue di grandezza al naturale, situate una per lato trall' ultimo altare e il maggiore, prima poste appresso una porticina laterale all' altar maggiore stesso. Dal libro contocorrenti dell' Archivio dello Spedale a c. 200 si apprende che per quel lavoro n' ebbe Lire 40. Diese geringe Entlohnung schließt aus, daß es sich um einen Bronzeuß gehandelt haben könnte. Über den Verbleib der Arbeit fehlt jede Nachricht.]

S. MARIA DE' SERVI (CONCEZIONE)

93. Ecce-homo (im Medaillon des Bogenscheitels über dem Hochaltar), Halbfigur, lebensgroß, bemalt, im Charakter von *G. Cozzarelli*, dem er von der Tradition zugeschrieben wird (Guida artistica, Siena 1883, p. 109). Abbildung fehlt, bisher unbeachtet.

S. MARTINO

94. Die Heiligen Paulus, Bartholomäus (oder Petrus?), Antonius Abbas und Johannes der Täufer, vergoldete Holzstatuen, 1,20 m hoch, von *einem Querciaschüler*, der dem Meister ferner steht als der Schöpfer der Madonna ebendort (s. folgende Nummer), spätestens 1450 geschaffen. C. Cornelius (Jacopo della

¹⁾ Über die Herstellung des Altars in der Sakristei, worauf die Statue Cozzarellis steht, berichtet folgender Vermerk: 1512, 5 maggio. Pavolo di Vanoccio dè dare L. dodici sonno per uno terzo mese gli ano aittato e nostri maestri cioè bartolomeo di domenicho, e bartolomeio di Giovanni scarpellatori a murare la chapella [altare] a fatto nella sagrestia de' Fratti del charmine (Arch. dell' Opera del Duomo, Libro Verde di due Angioli, a c. 92). Dies schließt indes nicht aus, daß die Statue schon früher gefertigt war.

Quercia, Halle 1896, S. 164 ff.) weist eingehend und überzeugend nach, daß diese vier Statuen »in keinem engeren Zusammenhange mit der Kunst des Quercia stehen. Bode (Tosc.-W. Text 156): Die Figuren in S. Martino sind zu schlank in den Verhältnissen, in der Ausführung der Details zu weit getrieben, zu maßvoll in der Gewandbehandlung und zu unbedeutend im Ausdruck, um an Quercia selbst zu denken. Schubring (Plastik Sienas S. 36): Die fünf großen Holzfiguren in S. Martino, die Ricci allzu freigebig Quercia selber zuschrieb, scheinen mir nicht die Hand Giovanni Turinis aufzuweisen; ihr Rhythmus ist freier, die Bewegung stärker, das Faltenspiel aufgeregter. Wir werden guttun, ihren Künstler als den »Martinomeister« vorläufig auf sich zu stellen; zeitlich können seine Gestalten nicht vor 1440 angesetzt werden. Abbildungen: Phot. Lombardi 636 u. 637, Alinari 18958; danach Tosc.-W. Taf. 478 und bei Cornelius und Schubring.

95. Madonna mit Kind, lebensgroße, unbemalte Holzstatue, von einem zweiten *Schüler Quercias*, der dem Meister möglichst nahekommen strebt, etwa 1430—1440 ausgeführt. Cornelius a. a. O.: Die Madonna scheint mir von einem andern Bildschnitzer herzurühren, der dem Meister der vier Heiligen ferner, dem Quercia dagegen näher steht. Daß an seine Urheberschaft nicht zu denken ist, lehrt schon die genrehafte Art des Motivs. Abbildungen: Phot. Lombardi 635, Alinari 18959 und danach in Tosc.-W. Taf. 478, bei Cornelius und Schubring.

96. Kruzifixus mit Maria und Johannes dem Evangelisten zu seiten (am zweiten Altar links), Holz, 1,85, 1,75 und 1,84 m hoch, Bemalung modern erneut; Beginn des Cinquecento, aus der *Nachfolge Cozzarellis*. Bisher nur in der Guida artistica p. 103 erwähnt. Abbildungen nicht vorhanden (nach Angabe von Dr. G. F. Hartlaub).

SS. MATTEO E MARGHERITA (fuori Porta Tufi, Comune delle Masse del terzo di città)

97. Hl. Margareta (in einer Nische des Chors), 1,7 m hoch, altbemalt. Brogi (Inventario, ecc., p. 193): Statua di grandezza quasi al naturale, eseguita in terracotta e colorita, ben conservata, sec. XVI.^o, maniera di *Giac. Cozzarelli*. Sonst unbeachtet und nicht abgebildet.

S. MICHELE siehe S. DONATO

MISERICORDIA (ARCICONFRATERNITÀ DI S. MARIA DELLA MISERICORDIA, ehemals COMPAGNIA DI S. ANTONIO ABBATE)

98. Hl. Antonius Abbas, überlebensgroße Holzstatue, mit Ölfarbe modern polychrom überschmiert, zum großen Schaden des Ausdrucks der Züge, von einem *Schüler Lor. Vecchiettas*, der seinem Lehrer am nächsten steht; *Ausgang des XV. Jahrhunderts*. Als wir sie zuerst in die Literatur einführten (s. Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 16. Februar 1906, Anm. 17), haben wir sie für Vecchietta selbst in Anspruch genommen. Schubring (a. a. O. S. 98) weist sie einer späteren Zeit zu, »die nichts mehr von der wilden Herbigkeit und leidenschaftlichen Hingabe der Kunstsprache Vecchiettas wissen wollte«. Abbildung: Phot. Lombardi 2906 und bei Schubring S. 99.

99. Verkündigungsgruppe, Holz, etwa 1,5 m hoch, die alte Bemalung und (überwiegende) Vergoldung erhalten. Wir möchten sie mit jener Annunziation in Verbindung bringen, die *Lor. Marrina* 1521 von den Nonnen des Klosters Del Paradiso (S. Caterina, Contrada del Drago) in Auftrag bekam, deren Übernahme aber drei Jahre

später von ihnen zurückgewiesen ward, vielleicht, weil sie nicht (wie ausbedungen) in Ton, sondern in Holz ausgeführt war; der Meister verpflichtete sich, statt ihrer zwei Halbfiguren der Jungfrau und des Engels Gabriel in Stuck zu liefern (Docum. per l' arte senese, vol. IV, Appendice, p. 424; vgl. was wir hierzu im Repert. f. Kunstw. XXXI, 391 bemerkt haben). — Der gleichgültige, ja leere Ausdruck im regelmäßigen, an Sodomatypen anklingenden Gesicht Mariä, ihre langgeschlitzten Mandelaugen, der gestreckte Hals, die Formen der Hände, die kapriziösen Faltenzüge ihres Gewandes — alles dies geht auffallend zusammen mit Marrinas Katharinenbüste im Kirchlein der Contrada del Drago (s. oben unter Nr. 73). Weniger gut ist der Engel geraten. Oder hätten wir es mit jener Annunziation zu tun, die *Bart. Neroni, il Riccio* 1547 für die Compagnia di S. Giovanni Batt. della Morte fertigte und die bei ihrer Vereinigung mit der Misericordia in ihr Lokal übertragen sein mochte (s. oben unter S. Giovanni Batt. della morte)? Freilich spricht das betreffende Dokument von zwei Statuen in Stuck; indes wäre dies nicht der einzige Irrtum, der in alten Inventaren bei Angabe des Materials von Kunstwerken vorkommt. Schubring (S. 230): Der Stil der zwei Verkündigungsfiguren weist deutlich auf die späte Zeit um oder nach 1500. Der Naturalismus in der Gewandbehandlung, die resolute Beugung des linken Knies, die vom Körper gelösten Arme sind Züge, welche die späte Datierung erzwingen. Abbildung bei Schubring S. 232 u. 233, nach eigener Aufnahme.

[100. Zwei Leuchterengel in Ton, anderthalb Ellen hoch, bemalt und vergoldet, wurden am 23. Oktober 1525 dem Bildhauer *Giov. Andrea Galletti* für den Altar des Oratoriums in Auftrag gegeben (s. Docum. dell' arte senese III, 83). Sie sind heute nicht mehr nachweisbar.]

S. NICCOLÒ IN SASSO (MONASTERO DI MONAGNESE, jetzt SCUOLE REGIE)

101. Hl. Nikolaus von Bari, lebensgroße Holzstatue mit trefflichst erhaltener, in den tiefgegriffenen Farben überaus harmonisch wirkender Bemalung (die Fleischteile in lichtbraunem warmen Ton — wohl nur mit einem Firnisüberzug der natürlichen Holzfarbe), von *Neroccio*, aus dessen Frühzeit, wo er noch von den Arbeiten Federighis beeinflusst gewesen zu sein scheint — Zeugnis dessen die Behandlung des schwerstoffigen Pluviales mit dem schwach motivierten Gewirr seiner überreichen, stark unterhöhlten Faltenzüge, wie es sonst bei den späteren authentischen Werken des Meisters nicht vorkommt, während hingegen auch bei ihnen der leise Schwung der auf dem einen Standbein ruhenden Gestalt wiederkehrt. Auch die Durcharbeitung des Kopfes bis ins einzelste (Falten zur Seite des Mundes, Augenhöhlen, Haare) weist auf eine Jugendarbeit hin. Schubring (S. 124): Nach langem Schwanken bin auch ich auf Neroccios Namen zurückgekommen, wenn auch die Gewandbehandlung nicht ganz zu den sonstigen Arbeiten Neroccios stimmen will und den Charakter dieser Statue in die ältere Zeit zurückweist. Abbildungen: Phot. Lombardi 2877, Alinari 9610, danach Schubring S. 125.

102. Verkündigungsgruppe (rechts und links vom Hochaltar), fast lebensgroße Holzfiguren, altvergoldet, nur die nackten Partien und einiges an den Gewändern bemalt, von Schubring (S. 126) — der sie zuerst in die Literatur einführte — dem *Neroccio* gegeben, während wir darin eine Arbeit *Giovannis di Stefano* zu erkennen glauben. Wie die Gestalten aus den Falten des hinter ihnen muschelförmig sich ausbreitenden Mantels heraustreten, wie das eine Bein des Engels aus dem Schlitz seines Gewandes hervorkommt, ist ebenso kennzeichnend für Giovanni (Ansanostatue im

Dom!), wie die Neigung des Kopfes der Jungfrau auf schlankem Halse, mit den wenig individualisierten Zügen ihres Gesichts (Katharinabüste in S. Domenico!). Bei beiden Gestalten fällt der stark vorgewölbte Unterleib auf (vgl. Repert. f. Kunstw. XXXI, 389).

OSSERVANZA (CONVENTO DELL')

103. Hl. Antonius (erste Kapelle rechts), lebensgroß, ganz modern übermalt, eine geringe Arbeit *Cozzarellis*. Schubring (S. 207): Für die Osservanza hat Cozzarelli die leider gänzlich übermalte Figur des hl. Antonius von Padua gearbeitet. Abbildung nicht vorhanden.

104. Hl. Paulus und Bonaventura (in der Krypta), beide 1,45 m hoch, die alte Bemalung schlecht erhalten. Schubring (S. 207): Besser erhalten sind die beiden in der Sakristei (rekt. Krypta) stehenden pompösen Terrakottafiguren zweier Heiligen von *Cozzarelli*, die wohl auch noch in den achtziger Jahren entstanden. Briefliche Mitteilung von Dr. G. F. Hartlaub: »Pompös« scheint mir wegen der an Quercia erinnernden Verve in der Haltung nur der Paulus (*Jugendwerk Federighis?*), während der Bonaventura noch die Trockenheit *Vecchiattas* (?) aufweist. Jedenfalls sind beide Statuen nicht von Cozzarelli. Sie dürften aus der Zeit vor dem Neubau der Osservanza stammen, so daß meiner Zuschreibung kein chronologisches Hindernis entgegensteht. Abbildungen fehlen.

105. Beweinungsgruppe (Krypta), lebensgroße, kauernde und kniende Gestalten in alter Bemalung. Schubring (a. a. O. S. 179 ff.) gibt sie dem Francesco di Giorgio, entgegen der durch Tradition und ein gleichzeitiges literarisches Zeugnis gesicherten Autorschaft *Cozzarellis* (nach 1485). Sigismondo Tizio (1448—1523) berichtet hierüber in folgender Stelle seiner *Historia Senensis*, vol. VIII p. 563 (Handschrift der Kommunalbibliothek): Eadem quoque die [23. febr. 1515 st. com.] Jacobus Cozarellus opifex nobilis Senensis — in arte enim fusoria plurimum excellebat, ex argilla quoque simulacra et queque alia fingebat, ut viva apparerent, item ex ligno — hac vita decessit. Vir ingenio pollens, statuas ad sepulcrum Pandulphi ad Capriolam effinxit [hiermit ist die Pietàgruppe bezeichnet, zu deren Füßen Pandolfo Petrucci begraben liegt; Capriola ist der Name des Hügels, worauf die Osservanza liegt], Sancti quoque Sigismundi statuum apud Carmelitanos, Divi quoque Vincentii apud Sanctum Spiritum ex ligno piri [rect. ex argilla!] statuum deprompsit. Vgl. Repert. f. Kunstw. XXXI, 389 sowie die Diskussion über unsere Gruppe in der *Rassegna d' arte senese* I (1905) 19 und II (1906) 31 u. 52. — Abbildungen: Phot. Lombardi 1366 u. 2170; Alinari 9140 und Schubring S. 181 u. 183.



Fig. 15. Heiligenstatue (Maria?, umbro-sienesisch, aus dem späten Trecento) im Städel'schen Institut zu Frankfurt (III, 17)

S. PIETRO A' OVILE

106. Maria und Johannes der Evangelist zu seiten eines empfindungsvollen hölzernen Kruzifixus vom Ende des Trecento (s. weiter unten) (Altar links vom Chor), überlebensgroße Holzstatuen, mit weißem Anstrich überzogen, unter dem an

den Gewandsäumen stellenweise das Gold der ursprünglichen Polychromie durchscheint, von *Lor. Vecchietta*. Daß wir es mit einer Jugendarbeit des Meisters zu tun haben, zeigen ihre Analogien mit seinen Statuen an der Loggia dei Nobili (zusammengezogene Brauen über den halbgeschlossenen Augen, niedrige Stirnen, zurückweichende Kinnpartie). Der beabsichtigte Schmerzensausdruck wird noch zur Verzerrung, in der Gewandung — namentlich des Evangelisten — herrschen noch gotische Motive vor, die mit des Künstlers späteren schweren Faltenwürfen nichts gemein haben. Literarische Zeugnisse: Romagnoli, *Vite degli artisti*, vol. 4 p. 562: Nelle volte del duomo furono trovate 1799, ricoperte da calcinacci, due statue di legno, opere certamente del Vecchietta, le quali verniciate a color di bronzo furono poste prima nell'altare del Crocifisso, poscia nella pieve di S. Giovanni, apresso in S. Francesco, e finalmente nel 1816 nell'altare sinistro della chiesa di S. Pietro a Ovile. Faluschi, *Breve relazione*, ecc., Siena 1815, 2^a ediz., p. 142: (Chiesa di S. Francesco) Ne segue adesso un altare nel quale v'è un SS. Crocefisso quivi collocato nel 1813, da Monte Oliveto Maggiore traslatato; e vi sono state poste due statue di terra cotta [sic] che erano in Duomo, opere del celebre Vecchietta. Del Taya, *Nuova Guida*, Siena 1822, p. 130: (S. Pietro a Ovile) Nell'altare apresso a quello maggiore è il Crocifisso già esistente nell'abolita chiesa di S. Petronilla, colle statue esprimenti Maria Vergine e S. Giovanni Evang., plastici lavori del Vecchietta. Abbildung nicht vorhanden.

S. QUIRICO E GIULITTA

107. Hl. Joseph mit dem Christkind, das die Weltkugel trägt, im linken Arm, lebensgroße Holzstatue, altemalt (aber unharmonisch), aus der säkularisierten Kirche S. Marco vor dem gleichnamigen Tor hierher übertragen, von einem *unbekannten Künstler* aus dem Ende des XVI. oder Beginn des XVII. Jahrhunderts. Die Naivität, ja Timidität des Werkes ist ein Anachronismus in der Kunst jener Epoche, der sich nur durch die in der isolierten Provinzstadt fortlebende Tradition besserer Zeiten erklärt. Bisher unbeachtet, Abbildung fehlt.

S. ROCCO (ORATORIO)

108. Hl. Rochus (in der Chornische hinter dem Altar), 2,75 m hoch, alte Bemalung gut erhalten. Briefliche Mitteilung Dr. G. F. Hartlaubs: Das Werk gehört einer Gruppe von plastischen Arbeiten an, die in der Gesichtsbildung genau den Typ der Maler Matteo di Giovanni und Guidoccio Cozzarelli wiederholen (wie z. B. auch die Rundreliefs an den Kuppeln der Osservanza). Man kann es wohl als »*Art des Giac. Cozzarelli*« bezeichnen. Abbildung fehlt, bisher unbeachtet.

CHIESA DEL SANTUCCIO (S. GALGANO)

109. Verkündigungsgruppe, lebensgroße Holzfiguren, über der alten Polychromie modern schreiend vergoldet (Haare und Gewänder) und bemalt (nackte Partien), sonst trefflich erhalten. Seither dem Neroccio gegeben, wurde für sie neuestens von Conte Gamba der Name *Goros di Neroccio* (1387—1456?) in Vorschlag gebracht — unseres Erachtens mit Recht, wie sich aus der engen Analogie der Jungfrau mit des Meisters »Tapferkeit« am Taufbrunnen von S. Giovanni ergibt (s. Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 16. Februar 1906, Anm. 15). Schubring (*Plastik Sienas* S. 36 und 43): C. Riccis Zurückführung der Verkündigung des Santuccio auf Giovanni Turini scheint begründeter. Sie wird auch um 1430 entstanden sein. Lange wurde sie für Neroccio in Anspruch genommen. Aber ihr Künstler gehört noch der früheren Generation der lautredenden

Künstler an, und die Verwandtschaft mit Giovanni Eigenart ist so groß, daß wir nicht zögern, ihn selbst für diese Arbeit in Anspruch zu nehmen (vgl. was wir im Repert. f. Kunstw. XXXI, 385 ff. hiergegen allegieren). C. Ricci (loc. cit. p. 63): Siamo di fronte all' opera d' un maestro che attinge molti elementi da Jac. della Quercia su tutto nel muovere tortuoso delle pieghe profonde; ma il tipo dei volti è divenuto più leggiadro che espressivo, le mani più molli, i piedi più delicati, la fattura dei capelli più raffinata. . . . Noi crediamo che uno studio comparativo d' esse statue con le figure di *Giovanni Turini* che si veggono agli angoli della vasca battesimale di S. Giovanni, faranno pensare al suo nome anche per l' Annunciazione, tanto somigliano il modo di piegare, le acconciature dei capelli, le estremità e sino la fisionomia col naso lungo e il mento rientrante. Venturi (Storia dell' Arte VI, 124): Con tutta probabilità appartengono a Giov. di Turino pure le due statue in legno componenti l' Annunciazione, nel Santuario di S. Galgano. Abbildung: Phot. Lombardi 2880, Schubring S. 37.

SANTO SPIRITO

110. Hl. Vincentius und Katharina, lebensgroße Tonstatuen, die alte Bemalung erneuert, von *Giac. Cozzarelli*, wohl Frühwerke (für den hl. Vinzenz s. Tizios Zeugnis weiter oben unter »Osservanza«). Beim hl. Vincentius gibt der zum Reden erschlossene Mund, die ekstatisch aufwärts gerichteten Augen dem Antlitz einen tiefinnerlich lebendigen Ausdruck. Weniger packend, dafür aber äußerst lieblich, ist die Stadttheilige von Siena aufgefaßt, die Züge weich, aber seelisch wenig belebt. Schubring (S. 209): Der hl. Vincenzo Ferrer, mit der Flamme auf dem Kopf, hält mit der Linken ein geschlossenes Buch, die Rechte gestikuliert zur Rede. Das Gesicht ist hager und leidenschaftlich. Gegenüber ist eine S. Caterina aus Ton aufgestellt — keine bedeutende Arbeit. Abbildungen nicht vorhanden¹⁾.

111. Presepiogruppe (erste Kapelle rechts), in lebensgroßen bemalten Figuren, 1504 von *Fra Ambrogio della Robbia* gearbeitet (Vasari II, 181 n. 2), im Ausdruck einiger der männlichen Köpfe nicht ohne Empfindung — im übrigen eine sehr mittelmäßige Leistung. Abbildung: Phot. Lombardi 665.

¹⁾ 1509. La Cappella di S. Caterina fu concessa più tempo fa a M. Niccolò di Bart. Borghesi, il quale nel suo testamento fra l' altre cose lasciò che i suoi eredi facesser fare una tavola e altri ornamenti in detta cappella. Nella Cappella di Vittorio Cecchini era ed è tuttora la statua di S. Vincenzo, la quale in detto anno non era terminata (Arch. di Stato, Patrimonio Eccles., Carte di S. Spirito, Reg. A, I a c. 157 e 158).



Fig. 16. Täuferstatue (sienesisch) im Staedelschen Institut zu Frankfurt (III, 18)

112. Hl. Magdalena und Hieronymus (in einem Nebenraum am linken Seitenschiff), kniende, wenig unterlebensgroße Gestalten, an den Extremitäten und sonst arg verstümmelt, ebenso die alte Bemalung stark mitgenommen. Die Rückenhälften fehlen, da die Statuen für die Aufstellung an einer Wand gearbeitet waren. Das Kruzifix (jetzt am Hochaltar), mit dem diese beiden Statuen ehemals zu einer Kreuzigungsgruppe (in der ersten Kapelle links) vereinigt waren, hat mit ihnen nichts gemein. Sie stehen den Figuren der unter Nr. 111 besprochenen »Anbetung der Hirten« näher als sonst irgendeinem Werke der sienesischen Tonbildner; freilich ragen sie an Formvollendung und innerer Beseelung weit über sie hinaus. Auf alle Fälle gehören sie der *Sieneser Bildnerlei von der Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert* an. D'Achiardi (L'Arte VII, 399—402, wo sie eingehend gewürdigt werden): Noi riteniamo che queste sculture, per il modo con cui sono trattate in una specie di bassorilievo, per l'applicazione sobria della policromia, per il senso di naturalismo, forse un po' crudo ma vivacissimo, che le informa, debbano essere riportate se non direttamente alla famiglia dei Della Robbia, a qualche artista che lavorò nella maniera dei seguaci di Andrea, e che ebbe un'educazione non molto differente da quella di cui furono nutriti gli autori del tanto celebrato fregio dell'ospedale di Pistoja. Schubring (S. 184ff.) nimmt die beiden Statuen für *Francesco di Giorgio* in Anspruch: Die beiden Figuren zeigen noch eine stärkere Durchbildung, ein noch sensitiveres Leben als die Gruppe der Pietà in der Osservanza; sie sind wohl erst in den neunziger Jahren entstanden. Abbildungen der Magdalena: Phot. Lombardi 2883, Phot. Alinari 18961; beider Figuren bei D'Achiardi loc. cit. p. 400 u. 401 sowie bei Schubring S. 185 u. 186.

S. STEFANO

113. Hl. Bartholomäus (oder Paulus?), Holzfigur, 0,84 m hoch, die alte Polychromie erhalten (blauer Rock, vergoldeter Mantel mit rotem Futter, das Gesicht modern bemalt), der Statue des hl. Paulus in der Opera del Duomo stilähnlich (s. oben Nr. 65). D'Achiardi (L'Arte VII, 370 nota): Tiene nella sinistra un libro e nella destra alzata una spada, di cui — essendosi perduta la lama — non resta che la sola impugnatura, stretta nella mano a guisa di rotulo. La testa è ridipinta, ma il disegno equilibrato dei panneggiamenti e le giuste proporzioni dell'insieme fanno rientrare questa piccola opera nelle buone tradizioni dell'arte senese, ancora sotto l'influsso di Giovanni Pisano. Abbildung fehlt.

CHIESA DELLA VISITAZIONE siehe CHIESA DELLA MADONNA

MUSEO DELL'OPERA siehe DUOMO

SIGN. GIULIO BARABESI

114. Hl. Antonius Abbas und Ambrosius, Holzstatuen, etwa dreiviertel-lebensgroß, weiß überstrichen, von C. Ricci dem Quercia zugeteilt, dem sie in der Tat nahestehen (La mostra di arte antica senese, Bergamo 1904, p. 62: Diverse mani di colla e gesso, date forse con l'idea di procedere inconsultamente a una nuova policromia hanno ingrossate le forme ma l'occhio esperto dell'arte del maestro saprà sempre trovare in esse la mano poderosa di lui), jedoch von Schubring richtiger auf *Giovanni Turini* bestimmt (Plastik Sienas S. 34): Die Verwandtschaft mit den Bronze-statuetten des Taufbrunnens und den Marmorreliefs des Doms ist sehr groß; vor allem ist die Geschlossenheit der Figuren, das starke Anpressen der Arme und das Kurz-

halsige bezeichnend. Auch das Herabwallen des Mantels bis auf die Fußspitzen und die dadurch betonte Massigkeit der unteren Teile fanden wir bei Giovanni. Abbildung bei Ricci fig. 113 u. 114.

DOTT. RODOLFO BASETTI (ANTIQUAR)

115. Madonna mit Kind, Holzstatuette, 0,6 m hoch, bemalt (blauer Mantel, rotes Kleid), steht der Madonna in S. Martino nahe, doch ist sie das Werk eines anderen, wohl etwas jüngeren *Querciaschülers* (um 1450). Bisher unbeachtet. Abbildung: Phot. Lombardi 2859.

[CASA BORGHESI

116. Ein Heiliger. Von der Halbfigur eines solchen, einer Arbeit *Vecchiettas*, berichtet Romagnoli in seinen handschriftlichen *Vite degli artisti senesi*, vol. IV p. 567 wie folgt: Nella casa del Sign. Prospero Bernardino Borghesi è una statua di terra cotta più che mezza figura, al naturale, figurante un santo con un libro nella mano destra. La testa piena di sentimento ha molto del fare del Gesù Cristo situato nell' altare dello Spedale della scala. Gegenwärtig ist das Werk nicht mehr vorhanden.]

SIGNOR PACINI

117. Hl. Joseph, sich auf den Stab stützend, Tonstatuette, 0,35 m hoch, unbemalt, von anonymem Bildner, *zweite Hälfte des Quattrocento*. Abbildung nicht vorhanden.

VOLTERRA

DOM S. OTTAVIANO

118. Madonna mit Kind, sog. Madonna de' Chierici (Altar im rechten Querschiff), lebensgroße Holzfigur, sitzend, alte Bemalung gut erneut, durch modernen Ex-Voto-Schmuck entstellt, aus einer der Kirchen von Castel Barbiaccia¹⁾ stammend, *sienesisch-florentinische* Arbeit, zweite Hälfte des Quattrocento, wie aus dem genrehaften Motiv in der Kopfwendung der Madonna, aus der Freiheit und Breite der Gewandbehandlung (eine Falte des Mantels breitet sich über den Sockel herab) zu entnehmen. Corr. Ricci (Volterra, Bergamo 1905, p. 134): La Madonna cosiddetta dei Chierici è da riferire a gentilissimo artista fiorentino, di poco anteriore [a Giov. della Robbia]. Demgegenüber ist darauf hinzuweisen, daß der träumerisch empfindungsvolle Ausdruck der Madonna entschieden nach Siena weist. D' Achiardi (L' Arte VII, 371): Di uno stile un pò più progredito e più prossimo alle forme dell' arte fiorentina [als die Verkündigungsgruppe in S. Pietro, s. unten] ci sembra la »Madonna dei Chierici«. Abbildung s. Figur 17.

119. Presepio und Anbetung der Könige (Capp. della Vergine Maria), lebensgroße, altbemalte Terrakottagruppen (die erstere mit einem gemalten Fond im Stile Ben. Gozzolis, den Zug der Heiligen Drei Könige darstellend), *sienesisch-florentinisch*, vom Ausgang des Quattrocento. Die lokaltraditionelle Zuweisung an Zaccaria Zacchi (1473—1544) ist unhaltbar, denn unsere Gruppen sind stilistisch völlig verschieden von dessen einzig noch nachweisbarer Arbeit, einigen der Sibyllen an den Leibungen der

¹⁾ Der alte Burgfleck dieses Namens liegt etwa 6 km westlich von Castel Fiorentino (Val' d' Elsa) im Tale der Evola und gehört zur Diözese von Volterra.



Fig. 17. Madonnenstatue (sienesisch, vom Ende des Quattrocento)
im Dom von Volterra (III, 118)

beiden Seitenportale an S. Petronio in Bologna¹⁾. Näher stehen sie — namentlich in den männlichen Typen — der Anbetung Fra Ambrogio Robbias in S. Spirito zu Siena vom Jahre 1504 (s. oben); doch sind sie ihr sowohl in der Komposition als in der formellen Durchbildung weit überlegen. C. Ricci (loc. cit. p. 134): Le figure di tutto rilievo modellate con rara gentilezza si rilevano opera d' un qualche fiorentino, discepolo o seguace di Andrea della Robbia. Abbildung: Phot. Brogi 13640 und bei Ricci p. 116 u. 117.

S. FRANCESCO

120. Beweinung Christi (Kapelle am Eingang zum rechten Seitenschiff), Gruppe von vier lebensgroßen Figuren, leider mit Ölfarben modern dick überschmiert; an Noblesse der Auffassung und Feinheit der Formenbildung (besonders beim Leichnam

¹⁾ 1525, 14 ottobre: L. 193 s. 15 d. 4 a mastro Zaccaria da Volterra — pro mercede laborerii et operum per eum factorum per dicta fabrica in architrabii sibillas a modulare (s. A. Gatti, La Fabbrica di S. Petronio, Bologna 1889, p. 112).

des Heilands!), an Wucht der dramatischen Bewegung, an Tiefe des Empfindungsausdrucks weitaus die Florentiner Pietàgruppen der Werkstatt Giovannis della Robbia übertreffend. Das Werk eines *sienesischen Adepten seiner Schule* vom Beginn des Cinquecento, der vielleicht identisch ist mit dem Schöpfer des großen, buntglasierten Altars in S. Lucchese über Poggibonsi vom Jahre 1514. Abbildung bei Ricci loc. cit. p. 6; in der Literatur bisher nicht beachtet.

S. PIETRO

121. Verkündigungsgruppe, Holz, lebensgroß, die alte Polychromie größtenteils (zuma! in den Gesichtern zu schreiend) erneuert, Heiligenschein und Flügel des Engels modern; vortreffliche *sienesisch-pisanische* Arbeit, um die Mitte des Quattrocento, von der früheren Gruppe in S. Francesco in Chiusuri (s. oben unter Asciano Nr. 3) sichtlich beeinflusst, trecentistische Reminiszenzen (geschwungene Falten, schmale Schultern, vorgestreckte Leiber) mit Absicht akzentuierend. D' Achiar di (L' Arte VII, 371): Un felice accoppiamento di elementi pisani e senesi è pure evidente nel gruppo di S. Pietro in Volterra, le cui figure rivestiti di ricchi abiti a riflessi dorati, metallici, dalle proporzioni un pò corte mostrano ancora nelle pieghe e nell' atteggiamento un avanzo di gotica contorsione nei primi anni del secolo XV°. Schubring (Plastik Sienas S. 48): Die Gruppe ist wohl schon in die Zeit um 1440 dem Stile nach zu setzen; sie erreicht weder die Feierlichkeit der von S. Gimignano, noch die Ausdruckskraft der des Santuccio in Siena. Von der Berliner Gruppe [Florentiner Schule, Berliner Museum Kat. Nr. 151 u. 152] ist sie um mehrere Grade des »stile sviluppato« entfernt. Abbildungen: Phot. Brogi 13651 u. 13652, C. Ricci, loc. cit. p. 144, Schubring S. 46 u. 47.

KÜNSTLERVERZEICHNIS

Die römischen Zahlen I, II, III bezeichnen die pisanische, florentinische und sienesische Schule, die arabischen die Nummer des betreffenden Bildwerkes

- | | | | |
|--|------------------------|--|--|
| Agnolo u. Agostino da Siena, s. Siena, Agn. u. Agost. da | | Federighi, Ant. (?) | III, 104 |
| Agnolo di Polo, s. Polo, Agnolo di | | —, — (Schule) | III, 75 |
| Alamania, Joh. Henrici de | III, 64 | Ferrucci, Andrea | II, 91, 111 |
| Alberto di Betto, s. Betto, Alb. di | | —, — (?) | II, 48 |
| Ammanati, Bartol. (?) | II, 178 | —, Simone | II, 109, 110, 115 |
| Angelus | III, 21 | Firenze, Ant. da | II, 90 |
| Angnolo da Lucca, s. Lucca, Angnolo da | | —, Simone da | II, 203 |
| Baroncelli, Nicc. | II, 89 | Francesco di Giorgio, s. Giorgio, Franc. di | |
| Bartolomeo, Mart. di | III, 46 | Francesco di Valdambrino, s. Valdambrino, Franc. di | |
| —, Maso di | II, 122 | Galetti, Giov. Andrea | III, 100 |
| Beccafumi, Domen. | III, 10 | Ghiberti | II, 130 |
| Bertoldo di Giovanni, s. Giovanni, Bert. di | | — (Art) | II, 148 |
| Betto, Alberto di | III, 60 | Giacomo del Tonghio, s. Tonghio, Giac. del | |
| Bicci di Lorenzo, s. Lorenzo, Bicci di | | Giorgio, Francesco di | III, 38, 79 |
| Brunelleschi | II, 121, 126 | —, — (?) | III, 105, 112 |
| Buglioni, Benedetto | II, 66 | —, — (Richtung) | III, 89 |
| Camaino, Tino di | III, 1 | Giotto (?) | II, 206 |
| Charigi, s. Firenze, Simone da | | Giovanni, Bertoldo di | II, 93 |
| Civitali, Maseo | II, 180, 181 | —, Paolo di mastro (Stil des) | II, 223 |
| —, Matteo (?) | II, 75, 195 | — di Stefano, s. Stefano, Giov. di . | |
| Cori, Domen. dei | III, 59, 62, 91 | — Tedesco, s. Alamania, Joh. Henrici de | |
| Cozzarelli, Giac. III, 27, 39, 45, 67, 69, 71, 82, 84, 85, 88, 93, 103, 105, 110 | | Goro di Neroccio, s. Neroccio, Goro di | |
| —, — (?) | III, 104 | Landi, Neroccio di Bartol., s. Neroccio di Bart. Landi | |
| —, — (Art) | III, 97, 109 | Lodovico di Magno, s. Magno, Lodovico di | |
| —, — (Nachfolge) | III, 96 | Lorenzo, Bicci di | II, 107 |
| Credi, Lorenzo di (?) | II, 221 | —, — (Art) | II, 188 |
| Delli, Dello | II, 102 | Lucca, Angnolo da | III, 58 |
| Desiderio da Settignano, s. Settignano, Desid. da | | Magno, Lodovico di | III, 44 |
| Domenico dei Cori, s. Cori, Domenico dei | | Majano, Bened. da | II, 12, 37, 38, 39, 95, 199, 205, 218, 219 |
| Donatello | II, 103, 105, 106, 213 | —, — (?) | II, 166 |
| — (?) | II, 88 | —, — (Werkstatt) | II, 167 |
| — (Schule) | II, 55 | —, — (Schule) | II, 168, 187, 190 |
| Duccio, Agost. di | II, 70, 101, 197, 198 | —, — (Nachfolge) | II, 5, 22, 28, 29, 119, 165 |

- Majano, Giuliano da II, 92
 —, — (?) II, 36
 Margharitone II, 8
 Marrina, Lorenzo III, 73, 99
 Martino di Bartolomeo, s. Bartolomeo, Mart. di
 Martinus Presbyter II, 13
 Maso di Bartolomeo, s. Bartolomeo, Maso di
 Mastro Giovanni, s. Giovanni, Paolo di mastro
 Meister der Johannesstatuetten II, 42, 43, 76, 134, 141, 145, 171
 Meister der unartigen Kinder II, 23, 25, 26, 64, 140, 162, 163, 164
 Meister der Pellegrinikapelle Nr. I II, 19, 81, 129, 182, 215
 — — — Nr. II II, 21
 — — — Nr. IV II, 1, 11, 123a, 130, 149, 150, 189, 222
 Michelangelo II, 128, 142, 143, 144
 — (?) II, 125
 — (Nachahmer) II, 52
 Michelozzo II, 98, 131, 184
 Montelupo, Baccio da II, 2, 6, 100, 117, 123, 179, 208
 —, — (?) II, 116, 183
 —, Raffaello da II, 53, 118
 Neroccio, Goro di III, 78, 109
 — di Bartol. Landi III, 74, 83, 101
 — — (?) III, 102, 109
 Neroni, Bart. di III, 80, 99
 Niccolò, Domen. di, s. Cori, Domenico dei
 — di Nuto, s. Nuto, Niccolò di
 Nino Pisano, s. Pisano, Nino
 Nuto, Niccolò di III, 32, 33
 Paolo di mastro Giovanni, s. Giovanni, Paolo di mastro
 Pellegrinikapelle, Meister der, s. Meister der Pellegrinikapelle
 Pisano, Andrea (?) II, 15
 —, — (Nachfolger) II, 216
 —, Giovanni (Art) III, 5
 —, — (Nachfolge) II, 4; III, 65
 —, — (Nachahmer) I, 2
 —, Nino (Vorgänger) I, 2
 —, — (Werkstatt) I, 12, 14
 —, — (Schüler) I, 8
 —, — (Nachfolger) I, 4, 6, 9, 10, 11
 Pollaiuolo, Ant. (?) II, 72
 Polo, Agnolo di II, 202, 204
 Presbyter Martinus II, 13
 Pucci, Ambrogio II, 181
 Quercia, Jac. della (?) III, 114
 —, — (Art) II, 148
 —, — (Schüler) III, 68, 94, 95, 115
 —, — (Nachahmer) III, 87
 —, — (Nachfolger) III, 37
 Riccio, s. Neroni, Bart. di
 Robbia, Fra Ambrogio della III, 111
 —, — (?) III, 119
 —, Andrea della II, 27, 60, 94
 —, — (Nachfolger) III, 119
 —, Giovanni della II, 46, 59, 113, 173, 174
 —, — (?) II, 47
 —, — (Werkstatt) II, 108, 112
 —, Luca della II, 56, 57, 151
 Robbiawerkstatt II, 135
 Robbiaschule II, 3, 9
 Robbianachfolger, sienesischer III, 19, 120
 Rossellino, Antonio II, 192
 —, — (Werkstatt) II, 85, 133, 153
 —, Domenico II, 147
 Sangallo, Antonio da II, 99
 —, Giuliano da II, 97, 99
 Sano, Turino di (?) III, 25
 Sansovino, Andrea II, 10, 49, 136, 184a, 185, 210
 —, — (Nachfolge) II, 77 Anm., 207
 —, — (Nachahmer) II, 80
 —, Jacopo II, 61, 124, 214
 —, — (?) II, 77
 —, — (Art) II, 50
 Settignano, Desid. da II, 127, 152
 —, — (?) II, 30, 76
 Siena, Agnolo u. Agost. da (?) III, 36
 Simone Ferrucci, s. Ferrucci, Simone
 — da Firenze, s. Firenze, Simone da
 Stefano, Giovanni di III, 102
 Tacca, Pietro II, 54
 Tasso, Leon. del II, 96
 —, — (Art) II, 120
 Tedesco, Giov., s. Alamania, Joh. Henrici de
 Tino di Camaino, s. Camaino, Tino di
 Tonghio, Giacomo del III, 58
 Torrigiano, Pietro II, 211, 212

Tribolo, Niccolò	II, 51, 137, 138, 176, 177	Vecchietta, Lorenzo (?)	III, 104
—, — (?)	II, 77	—, — (Schüler)	III, 98
Turino, Giovanni di	III, 78, 114	Verrocchio, Andrea	II, 31, 32, 33, 34, 35, 154,
—, — (?)	III, 94, 109		155, 193
— di Sano, s. Sano, Turino di		—, — (?)	II, 58
Unghero, Nanni	II, 124	—, — (Werkstatt)	II, 156, 160, 161, 217
Valdambrino, Franc. di	III, 50	—, — (Art)	II, 73
Vecchietta, Lorenzo	III, 15, 16, 29, 30, 49, 70,	—, — (Schule)	II, 74
	72, 77, 92, 106, 116	—, — (Nachfolger)	II, 157, 158, 159
		Zacchi, Zaccaria (?)	III, 119

DER RACIONERO ALONSO CANO UND DIE KUNST VON GRANADA

(DOKUMENTE ¹⁾)

VON AUGUST L. MAYER

I. ALONSO CANO

Granada S. Ildefonso lib. 5 de bautismos fol. 114^v ²⁾)

En diez y nueve de março de mill y seiscientos y uno ^{añ} baptize yo El ldo miguel hieronymo a alonso hijo de miguel cano y de ma de almansa. Fueron sus comp^{es} J^u de liñan g^u y isabel de la bega fueron tes hieronymo Ramos y fran^{co} de pareja

t^o Fr^{co} de Pareja

El ldo miguel hieronymo

Sevilla. Archivo del Ayuntamiento

Alonso Cano maestro pintor digo que ante V. S^a tengo presentada una petiçion aserca de otra que françisco de zurbaran pintor dio al señor asistente en su caza que vista por V. S.^a i el señor asistente en este cabildo la dicha mi petiçion acordaron de conformidad que se juntasen las dos dichas petiçiones las quales tengo juntas y entregadas a el secretario desde el cabildo de bentinueve de maio a V. S.^a pido y suplico las manda leer i prouea lo que conbenga a la justicia que pido.

Alonso Cano

Archiv des Domkapitels zu Granada

Autos capitulares Band XV

1652

191^v

Martes 20 de febrero

Tratose del llamam^{to} sobre dar poss^{on} al Liz^{do} Alonso Cano de la R^{on} que vaco por el Sr R^{no} Fran^{co} del Castillo y habiendose visto los recaudos que presenta se tuuieron por bastantes y se acordo que se le disse la dha poss^{on} que pide con la calidad que se consulto a surrazion por el Cau^{do} por que era una de las Raciones asignadas

¹⁾ Wegen Raummangels gelangt die eigentliche Abhandlung erst in Heft I des nächsten Jahrgangs des »Jahrbuches« zum Abdruck.

²⁾ Die Mitteilung der Dokumente aus den Grenadiner Kirchenbüchern wurde mir durch die Liebenswürdigkeit D. Manuel Gomez-Morenos ermöglicht. Bei meinen Nachforschungen im Kathedralarchiv hat mich D. Agapito Moreno, canonigo-archivero der Kathedrale, aufs zuvorkommendste unterstützt. Beiden auch hier meinen wärmsten Dank.

a la musica y por insigne pintor y escultor y ser mas util a la sga su Mag^d Le presento a ella y fueron a darsela y se la dieron el Sr Antonio Calderon Prior y Sr Don Geronimo de prado canonigo conforme al derecho y costumbre de esta s^a Iglessia.

Presento cedula para que se le diese la poss^{on} no obstante no ser sacerdote aunque dentro de un año se ordene de sacerdote.

192^v

24 de febrero

Este dia se acordo que por quanto la R^{on} en que fué presentado el Sr R^{no} Cano es una de las asignades a la musica y por insigne pintor escultor y architecto se dispenso por esta vez el presentarle en ella, que se ponga la cedula de presentacion de su Mag^d a la letra en el libro de antos capitulares para que en todo texto conste que la dha racion es de las señaladas a musicos y en cumplimiento de este acuerdó la traslade y es del tenor siguiente:

»El Rey Don Felipe por la gracia de Dios Rey etc. ya sabeis como por derecho y bulla app^{ca} a mi pertenece el Patronasgo y presentacion de todas las dignidades canongias, Raciones y otros beneficios de essa Ig^a y arcobispado y de las demas de esse Reyno y agora saued que el dean y Cau^{do} de una Iglessia me an hecho Relacion que en essa Iglessia ay una R^{on} vaca, dos años a, de las que asigne para las voces de la musica de canto de organo y aunque que en este tiempo se an puesto y prorrogado los editos tres vezes no an por cerdo opositores y que oy la Capilla esta de manera que puede por agora suplir se la falta bastantemente, y de lo que mas necesita es de acabar su fabrica y de adornarse de pintura y escultura la capilla mayor que es la mas insigne que ay en estos Reynos y que todo esta enpecado y con mucha incomodidad de los ministros y poca decensia en el ornato, que estan informados que Alonso Cano que reside en esta corte es gran architecto, ecelente Pintor y escultor y persona con decorada virtud y digno de una prebenda y natural de essa ciudad suplicandome fuese seruedo por esta vez hazer la merced de la dha R^{on} de musica al dho Al^o Cano para que con mas comodidad y mayor gloria de Nro señor se adorne su cassa y por la e illustre su fabrica por mano de este suxeto. Y visto en mi Consejo de la Camara y conmigo consultado atendiendo a lo que se representa he tenido por bien y por la presente siendo el dho Al^o Cano clerigo presbitero abil y suficiente y concurriendo en su persona las calidades que para ello se requieren conforme a la ereccion de essa Iglessia y al estatuto que dispone que los que presentan en qualquier manera a las dignidades canongias y Raciones de ella demas de ser clerigos presbiteros sean christianos viejos linpios de Padre y madre sin ninguna Raza de linaxe de Judio y graduado siendo la Prebenda a que fuere presentado dignidad en universidad por examen riguroso de mre o liz^{do} en theologia o doctor o liz^{do} en canones y si es canongia o Racion que aya estudiado en un universidad a lo menos dos años theologia o canones y no de otra manera — y no teniendo el dho Alonso Cano otra dignidad ni beneficio alguno en las Iglessias de esse Reyno y si le tuviese vacando aquel para que en su lugar se prouea otra persona le presento a la dha Racion para ser instituido en ella y os ruego, exorto y requiero que presentandose el dho Al^o Cano ante vos con esta mi carta dentro de treinta dias contados desde el desa data de ella en adelante concurriendo en su persona las dhas calidades especialmente lo que toca a la linpieca de su linaxe le ayais por presentado y hagais colacion y canonica institucion de la dha R^{on} yendola a servir y residir en essa dha Iglessia dentro de otros treinta dias despues que le instituyere des en adelante le hagais dar la poss^{on} y acudir con los frutos rentas probentos y emolumentos a ella anexos y pertenecientes todo bien y cumplidamente sin faltarle

cosa alguna; y mando al dho Alonso Cano que dentro del dho termino la vaya a seruir y residir en essa dha Igleſſia segun y como la ereccion e institucion de ella lo dispone so pena no haziendola assi ni concurriendo en su persona las dichas calidades aunque vos le instituyais en la dha R^{on} quede vaca para presentar a ella otra persona y en tal casso encargo y mando al Cab^{do} de essa Igleſſia no le acudan con los reditos prouentos y emolumentos a ella anexos y pertenecientes. dada en Madrid a once de setp^e de mill y seis cientos y cinquenta y un años. Yo el Rey.«

309^r 4 de Mayo

Tratose que el Sr R^{no} Cano sele haze presente a las oras para el efecto de exercitar sus artes en seruicio de esta S^a Igleſſia y no parece que lo haze o serra tan despacio que en cerca de tres messes no a comencado a pintar ni hecho otra cosa. y se acordo que el Sr dean le intime la obligacion que tiene de asistir a las horas y el escrupulo que puede hazer en no trauaxar, pues por este respeto se le da y concede el que se le haga presente

327^v 27 de Julio

Tratose sobre las libranças que da el Sor. Raz^o Cano sobre el señor D. Pedro Canales de los maravedis que cobra de los herederos de Sr Moron y estan el cobrar los a su cargo para el facistol que se esta haciendo; y se acordo que de aqui adelante el dho S^{or} R^{no} no libre mrs. algunos sino que todo lo que se gastare y fuere necesario para el dho efecto sea dando al Sr Don Pedro Ruiz Canales

1654

418^r 8 de Abril

Tratose del primer llamam^{to} sobre la residencia del Sr R^{no} Alonso Cano y hauiendose conferido se acordo por mayor parte que las oras que no estuuieze ocupado en su ministerio se le ponga en perdida.

420^v 16 de Mayo

El Sr Don Eugenio de Riuadeneira propusó que el cauildo declare si el Sr R^{no} Cano estando ocupado en su Ministerio y ofreso se le a de hacer pressente en los aniuersarios y se declaro que se ponga en perdida: y atento a estar ocupado en tanto util de la Igleſſia que la cantidad que perdiere constando de su ocupacion a uno de los ss^{res} apuntadores se anote con una señal y se le satisfagan los aniuersarios que perdiere de la hacienda de la fabrica en cuyo beneficio esta trauajando. y el Sr don Joseph vasquez le contradixó y apeló del dho auto.

430^v 10 de Julio

Tratose del primero llamam^{to} sobre la peticion del Sr R^{no} Cano en que pide se admita a la asistencia del coro excusandole del trauajo los meses de Julio y agosto, diziembre y henero por los messes del mayor calor y mayor frio del año y haviendose visto y conferido se procedió a botar y ubo ocho botos que se le concediesen dos messes de Julio y agosto y nuebe que se niegue lo que pide y en este estado quedó la materia siu resolver nada el Sr Dean.

1655

464^r

4 de henero

Tratose del Sr R^{no} Cano que lo poco que obraua en la obra del facistol y que eran las Promesas que daua de acuarlo banas pues no se uian los efectos que se acordó por mayor parte quando¹⁾ aga sino que como estubiere se entrega al maestro que pareziere y para que se execute este auto capitular se da mission al Sr Abad y al Sr Don Eugenio de Riudeneira que le quiten todo lo que tubiere en su poder el facistol que pinte como tiene obligazion.

464^v

8 de henero

Pide el señor Racionero Cano se le haga presente en las oras que gastare en pintar y de la fabrica se le paguen lo que tocare de aniuersarios y se acordó se llame a caudo

465^r

12 de henero

Tratose la primera parte del llamam^{to} sobre la residencia del coro del Sr Raz^o Cano y lo que pide por su petizion; y se acordó por mayor parte que se escriua a la camara y para ello se nombraron a los señores chantre y don Eugenio de Riudeneira que traigase al cauildo el informe que se iciere.

469^r

27 de febrero

Viose petizion del Sr Raz^o Cano en que exuie una cedula de prorogazion de un año mas para que en el se pueda hordenar presvitero diose por presentada y se acordó sellame a cauildo para uer si se a de informar a su mag^d

469^v

2 de Marzo

Genehmigung durch das Kapitel.

470^v

6 de Marzo

Propusó el Sr Don geronimo de prado que el Sr R^{no} Cano ofrece acuar la imagen de nra S^{ra} para el facistol y otro quadro para la capilla mayor en un año y que se ponga en Reclé como asta qui las faltas del coro para que no cunpliendo se le pongan en perdido fuera de su Reclé y cunpliendo por su parte se le restituiassen enteramente y se acordo que lo dé por escripto lo que ofrece y para todo se llame a Cauildo.

471^r

9 de Marzo

viose petizion del Sr Raci^o Cano y vista se acordó por mayor parte que el dho Sr R^{no} haga la ymagen y quadro que ofrece en la petizion que presenta y abiendo segun y como lo dice se? de todo el Reclé que se le hubiere puesto y perdido todo este año de zinquenta y cinco porque para el dho efecto se le concede y se manda se le restituya lo que hubiere perdido ese año y que si antes se acabado este año ubiere cunplido lo que ofrece lo demas que Restare se le conzede de Reclé por auer gastado el sujo en la dha ocupazion de la hechura de la dha Imagen y quadro y esto sea asistiendo o no asistiendo en el coro ora este o no este en esta ziudad y que ningun señor se entrometa con el dho señor R^{no} cano en Razon de dha ymagen y

¹⁾ = que no lo?

quadro ni en otra cosa y desele por testimonio ynserta la dha petizion. Y el Sr Abad con bos de Sr arzediano y el Sr doctor muñoz no se conformaron sino que dijeron que fuesen dos los quadros que iciese en este año

1656

502^v

14 de henero

Tratose de la segunda parte del llamamiento sobre la peticion del R^{ro} cano y otra que dieron los S^{res} R^{ros} azerca del Repartado que a perdido el dho Sr R^{ro} este año de zinquenta y cinco conforme al contrato que hizo el sobre dho con el cauildo y se acordó por mayor parte que se que de con secresto todo lo que a perdido el dho año hay sauer si acaua con vruedad lo que tiene ofrezido. y el Sr Don Andres de quiñones en su voto dixo que su voto es que Resida cano su ocupazion prinzipal al coro y el Sr Doctor vazquez con voto del Sr muñoz que el dho Sr R^{ro} Cano tiene perdidos los frutos del año passado de zinquenta y cinco y que asi se deuen Repartir entre los interesados y que no viene en quenta que den en sequestro par auer quenta se a de hazer dellos si con vruedad el dho acauase imagen de madera y lienzo que tiene ofrecido y de lo contrario apela y pidio se le de por testimonio para pedir lo que le conviniese ante quien y derecho le conviniese. y se acordó se le diese asi este auto capitular como un traslado de la petizion y auto capitular que trata deste negocio.

509^r

17 de Marzo

Tratose del llamamiento sobre si huiendo el Sr R^{ro} Cano entregado la ymagen del zedro para el fazistol y el lienzo de la purificacion para la capilla mayor se le a de desenBargar el trigo, granos y maravedis del año pasado de zinquenta y cinco y se fue discudiendo sobre este punto y se boto y se acordo por mayor parte que se le desenbarguen los frutos así de mrs. como de granos que ganó el año pasado de zinquenta y cinco entregando las dhas piecas. y el Sr valle lo apelo contradijo y pidio por testimonio y se concluyo el cauildo . . .

512^r

26 de Abril

Tratose del llamam^{to} sobre aberse cunplido la zedula de su mag^d de prorogacion de termino para poderse hordenar el Sr R^{ro} alonso Cano y auriendose conferido se Resoluia que se cunpla la dha zedula en todo lo que contiene y se dio comission al Sr abad y al Sr Doctor Luis de oliuares para que acudan . . . del cauildo ante su ylustrissima y a su Magestad y ante qualquier tribunal y hagan provancas y pedimientos nezesarios hasta que llegue a tener efeto la vacante de la dha Razion el dho Sr R^{ro} Alonso Cano y para que hagan suplica a su Mag^d para que la dha Razion se vuelva a su naturaleza de voz y para todo lo dho se les da poder en forma y todos los gastos.

514^r

27 de Mayo

Tratose que se a de hazer de la ymagen de nra S^{ra} que fabricó el Sr R^{ro} Cano para el facistol y se acordó que se haga una caja curiosa con sus vidrieras y pongase en la sacristia mayor y recometió al Sr Abad para que lo disponga y para que se corte la peana de la ymagen que oy tiene el facistol para que se pueda ver.

530^r

10 de Octubre

Tratose del llamam^{to} sobre poner editos a la Racion que seruia el R^{ro} Alonso Cano y se acordó que se pongan por sesenta dias en la firma hordinaria y para voz

de contralto y se nonvraron por comisarios á los S^{res} chantre y don Joseph vasquez y el S^r olibares scriua a su magestad dandole cuenta de como se ponen editos a la dha Rzon como su Mag^d lo manda

530^v

24 de Octubre

escriuan los S^{res} comissarios alg^o sobre aver querido alonso cano entrar por fuerça en el coro y escreuir a si mesmo al S^{or} Arzobispo sobre los prozedimientos del S^{or} Prouissor

25 de Octubre

Tratose sobre el negocio que se ofrece que es zerca de un año . . . tificazion que se hizó al secretario para que diese testimonio de los autos capitulares en materia de Alonso Cano por auer puesto editos a la Racon . . .

533^v

24 de Noviembre

Joseph Garzain remitió al S^r D. Agustin de Castro cedula para que se Remita todo lo actuado por el S^r R^o Cano y que se envie poder miguel de Cosada procurador para que lo defienda en el gobierno de camara y se cometió a los S^{res} comisarios de este negocio.

1657

556^v

16 de Octubre

Tratose sobre la materia de la Razion de cano y hauiendose tratado se acordó que se lleue a su Ill^{mo} legacia para que se escriua al gobierno y para eso se nonbraron a los S^{res} Abad y Riuadeneiras para que se le den notizia de esto que tiene y los S^{res} comisarios conviene a sauer el S^r oliuares y S^r Ruiz agan la consulta ynforme y las demas diligenzias que convengan.

1658

578^r

9 de Julio

Avriose un pliego del liz^{do} alonso Cano y una cedula de su magestad su fecha catorze de abril de seisientos y zinquenta y ocho en que se manda Restituir a la racion y frutos de el . . .

(Cedula)

Venerable Dean y Cabildo de la iglesia metropolitana de Granada: Alonso Cano me ha hecho relacion que le habeis movido pleito sobre la ración de esa iglesia de que le hice merced y ha poseido con pretexto de no haber cumplido con lo dispuesto en algunas cédulas mias en que mandaba se ordenase de orden sacro dentro de ciertos terminos pretendiendo vacarle la racion y embarazandole el entrar en el coro a residirla, siendo asi que la causa de no haberse ordenado ha sido el ocuparse mucho tiempo en diferentes obras de arquitectura escultura y pintura tocantes a esa iglesia y porque aunque ha mucho tiempo que estaba capaz para ordenarse nunca el ordinario de esta ciudad le quiso dar dimisorias con la gran mano y poder que teneis y que no teniendo otro titulo que la racion para poderse ordenar ha padecido mucho en pleitos injustos y el descredito con que le habeis tratado algunos de ese cabildo, hasta que habiendo obtenido cierta capellania colativa en el obispado de Salamanca, el obispo de aquella ciudad prelado legitimo para esto a titulo de ella y de la dicha racion le ha dado dimisorias para ordenarse de epistola como en efecto lo está habiendo sido

primero examinado por los examinadores del tribunal del nuncio de S. S. que le hallaron suficiente como me constaria del testimonio de que me hizo presentacion. Suplicóme fuese servido de declarar haber cumplido con mis reales ordenes y mandarle dar cedula mia para que le admitais al uso y goce de su racion sin ponerle estorbo ni embarazado alguno acudiendole con todos los frutos pertenecientes a ella desde que se le movieron los pleitos como si hubiese residido personalmente y con los que adelante le tocaren. Y habiendose visto en mi consejo de la camara con el titulo de sus ordenes y la noticia de la contradiccion que por vuestra pretendiese Alonso Cano pidiendo traslado y de la que en esta causa estaba mandado, lo he tenido por bien y por la presente declaro: que siendo así que el dicho Alonso Cano está ordenado de epistola ha cumplido con lo que por mis reales cedulas estaba mandado para obtener la racion a que le presenté en esta iglesia, y os mando le admitais en ella y le dejéis y consintais servirla y residirla quieta y pacificamente y le acudais y hagais acudir con los frutos caidos de su racion desde el día que los dejó de percibir hasta el en que se presentare con esta mi cedula en ese cabildo y cumpliendo de aqui adelante lo que por la racion es obligado se le acuda con los frutos y rentas que le pertenecen entera y cumplidamente sin faltarle cosa alguna. Fecha en Madrid a quatorze de Abril de mill y seiscientos cinquenta y ocho años.«

12 de Julio

Tratose del llamamiento fho sobre la petizion y Recaudo presentados por parte del lizenziado alonso cano y por mayor parte se Resoluo que se obedezca la cedula en todo y por todo y se mandó a los contadores ajusten la cuenta de la Restitucion y ajustada los mayordomos fieles o otras personas en quien pararen los frutos los entregue a la parte de Al^o Cano y esta presto el cauildo admitirle a su Residencia

El Sr Riuadeneira con el voto de Sr Quiñones y yo pedimos se escriua mi voto que se obedezca y cunpla la zedula en punto a ser admitido a la Residencia de su preuenda y ganar los frutos desde que se presentare personalmente a Residir como lo dispone la ereccion consulta y zedula de su magestad y se suplique y nos cunpla en quanto a la Restitucion de los frutos que a perdido desde el día que Requerido por el cavildo se cunpliese con las zedulas de su mag^d y dispusieron de d^{os} de la ereccion y consulta y el en que por la zedula particular su mag^d mandó no se le admitiese y dió por uaca su preuenda hasta el día en que se presentare personalmente a Residencia . ? . . por auerse adquirido y auer sido segundo a los particulares no oidos y que no . ? . que vaya . ? . a la defensa a la corte a costa de la fabrica y de lo contt^o apelaron en forma y pidió Y el S^{or} oliuares ser edulo a este voto y send^o proueer decreto en la zedula de la petizion y entrega a la parte con los Recaudos segun ba acorda

578^v

15 de Julio

. . . . y Repetimos y apelamos y se concluyó mandando se ponga decreto y de testimonio a la parte de Cano y se le vuelban sus Recaudos quedando traslado segun lo acordado por mayor parte y que esta judiz m^{te} se escriua carta al presidente y los del consejo de Camara significando lo que se a conozido de disconveniencias en la prouision y a asistencias del lizdo Cano en esta Racon y yglesia y en la asistencia que aora tiene en ella en m^d.

1659

602^v 26 de Marzo

Tratose de la prim^a parte del llamam^{to} sobre de donde se a de pagar los treientos ducados que se mandó se diesen al S^r R^{ro} Cano para viene residir su Prebenda por sobre cedula de su Mag^d notificada en veinte y quatro de M^{co} de este press^{te} año . . .

620^v 2 de Setiembre

Acordose este dia que el S^r Don Joan Sobis ve y se encargue de la defensa contra el S^r R^{ro} Cano sobre la pretencion de querer que se le den los frutos de su Prebenda sin venir residirla y assi mesmo se acordó que se le pasen y Riciuan en q^{ta} al dho Don Joan de Sobis los derechos de ministro que gastare en los pleitos que lleua a su cargo. y se le encargaron por q^{ta} an de ser por q^{ta} del cauido y no por la suya ni an de entrar los treientos ducados que se le dan de ayuda de costa y se mandó se le de librança de ellos

628^v 28 de Octubre

Leyose carta del S^r R^{ro} Cano en que pide algun dinero para poderse venir y se acordó se le escriua al S^r Don Joan de Sobis que le traiga y haga la costa que el cauido le satisfara lo que gastare.

1660

642^r 24 de febrero

Llamese a cabildo para lo que escriue Garcain sobre lo que toca a S^r R^{ro} Cano

642^v 28 de febrero

Canonicus D. Aumada erhält in dieser Sitzung Generalvollmacht und Garzain wird zum Verteidiger im Prozeß gewählt.

643^r 2 de Marzo

Miguel de Aumada erhält alle Papiere für Verteidigung im Prozeß mit Alonso Cano.

644^r 16 de Marzo

Viose carta de Antonio de Alosa Rodarte que se le den al señor Racionero cano treientos Ducados que pretende para poder venir a Residir y se acordó se llame a cauido y que el S^r aumada en Madrid ponga esta pretension en Justicia como esta acordado.

644^v 20 de Marzo

Tratose sobre el llamamiento sobre mandar el consejo por carta del señor Antonio de Alosa que se le libren al S^r Racionero cano treientos Ducados y se acordó por mayor parte que se le den y los lleue en letra el S^r Racionero Villalouos. El qual lleue cartas para el consejo y señores para que sepan como la Iglesia por obedecerle da lo que no se le deue y haga la diligencia conforme se le diere por una instruccion que se le dara

648^r 27 de Abril

Biose un traslado dell auto del consejo sobre la benida del S^r Racionero cano y su Resolucion que el secretario diga a el S^r Villalobo en esta materia por concision del. le escriua en esta materia que execute el auto del consejo sin añadir ni quitar nada

conforme a el y se le haga notificar al Sr dho Racionero para que le corra el termino y que pasado Represente a la Cam^a que esta Racion esta afecta a la musica para cuy aprouision se an de poner edictos.

25 de Junio

... Leyose carta de D Antonio de Alosa en que escriue al cauido como le dieron de termino de ochenta dias que biniese a seruir su preuenda y que si no biniese en este tiempo se de auiso auiendo Cauildo que ya a benido y que se auise como Reside.

655^r

3 de Julio

Propusó el sr. Prado que el Racionero Cano esta en suma necesidad que se le de por cuenta de lo que a de auer de su preuenda algun socorro y se acordó que el Sr Prado ajuste con el mayordomo le de 700 rs. a cuenta de lo que hubiere de ganar de su prebenda para que el Sr prado disponga el que desenpeñe la Ropa y la entregue al Sr Racionero.

658^v

16 de Julio

Leyose una peticion de Sr. R^{ro} Cano que transixan las pretensiones a S. Illustrissima Doctoral e Liz Joan de herrera pareja que tiene contra el cauildo en orden a los frutos de su prebenda y que el les daria por su parte el mesmo poder.

Diese Bitte wird gewährt in der Sitzung vom

660^r

23 de Julio

... que se le den los frutos de su prebenda el tiempo que estuvo ausente

665^v

31 de Agosto

Acordose se inprima el papel que esta hecho de los apuntamientos azerca del negozio del Sr Racionero Cano y se cometió al Sr Riuadenebra y se le dan doze dias de termino para ajustarlo.

668^r

14 de Setiembre

El señor Dean propuso si el señor Racionero Cano hauia de entrar en el turno de misas ebangelios y epistolas y se determino se guarde la costumbre del cauildo que el que no sale a misas no entre en turno de semana ni se le encargue misas

1661

702^v

8 de Junio

Los S^{res} dean y cauildo nomine discrepante de todos los presentes acordaron y mandaron que al Sr Racionero Alonso Cano respecto de auerse puesto en patitur y constar euidentemente que desde el primero dia le a quebrantado asistiendo a trabajar fuera de su casa se ejecute y cumpla en el la ley que ordena que desde el dia que qualquier Sr Prebendado que se pone en patitur no salga de casa hasta venir via recta a la residencia de su prebenda y assi al dho Sr Racionero se le debe poner en perdido con el quatro tanto hasta tanto que cumpla con la obligacion que tiene en el venir a dha residencia y este decreto nunca jamas se derogue en caso que alguno pretendiere no se ejecute quedando este negocio por materia de gracia para que si lo contradigere un Sr capitular no se altere lo que aqui queda acordado y mandado.

708^r

12 de Julio

El Sr dean propuso como el Racionero Cano pide unos Angelicos que paran en su poder y el Cauildo acordó no se le den y que una imagen pequeña de N^a S^{ra} que el dho Racionero tiene la vuelva.

1662

737^r

7 de Enero

... se acordó que un inbentario que el S Abbad tiene echo de todas las herramientas y instrumentos que se hicieron para que el R^o Cano trabajasse se traiga al Cab^o.

759^v

16 de Junio

Viose el abarte de quantas de el Sr racionero Cano y lo que por ellas consta se le deue ... serremitió al Sr obispo para que ynforme al cavildo y sobre la paga que se ubiere de hazer se determinara lo que mas conbenga.

761^v

20 de Junio

(Der Bischof hat die Rechnungen für richtig erklärt.) ... recibe la cantidad de tres mill setezientos y cinq^{ta} y cinco R^s y ocho mrs.

El Sr Prior propusó que el Sr Racionero Alonso Cano deseaua para el ornato de la capilla maior de esta S^{ta} Iglesia hazer dos liencos, el uno de la asuncion de nra S^a y el otro de la concepcion; y para ser así que para hazer dhos liencos nezessitaua de algun tiempo y mas algunos maravedis para la persona que le asiste. los S^{res} dean y Cauildo auiedo oydo la propuesta resoluieron y determinaron que al dho Sr racionero Alonso Cano se le den quatro meses de termino p^a que en ellos pueda hazer los dhos dos liencos que ofrezca con calidad que pasado este tiempo y no cumpliendo con lo dho se le pondra en perdido. y asimismo se decretó se le libren cinquenta Duc. y el Sr D Prado se los entregue como meior le parezca adbirtiendo el dho S^{or} racionero que ha no tener efecto este tratado se le sacaran de su preuenda y para que en todo tiempo conste y tenga mas fuerza todo lo propuesto se determinó en el cauildo que a dho Sr Racionero diga por Desision (Petition?) firmada lo que propusó por el Sr Prior obligandose a cumplir lo para que en adelante no pueda a legar malicia ni defecto en dho tratado.

761^v

23 de Junio

Der Antrag wiederholt angenommen. ... se rresoluió que no se ayan de comprender en el (*näml. dem Urlaub*) los dias de fiesta que en estos si faltare se le apuntaran en surresidentia.

1663

818^r

13 de febrero

Al Sr D Eugenio de Ribadeneira se le dió comision para que un lienço de la asumpcion que tiene el señor Racionero Cano cuyde de que se acaue para colocarle en su nicho y assimismo disponga se acaue el de la concepcion que el dho señor racionero tiene empezado.

825^r

17 de Abril

A el Señor Racionero Cano ordenó el cauildo que por quanto tiene puestos ya los dos lienços de la concepcion y asuncion de nra señora y que ademas de

los cinquenta Ducados que se libraron para colores a gastado algo mas en ellos aora se le libren quarenta Ducados y el lienço de la concepcion que se quitó de el nicho se le entregue para que lo pueda lleuar a la parroquia de San Illefonso.

832^r

18 de Mayo

La primera parte del llamamiento en orden a decretar la petizion de el Sr rraconero Alonso cano abiendose bisto determino el cauildo que si para ultimo dia deste presente año en conformidad de lo que ofreze hubiera acauados los dos liencos de la natiuidad y Presentacion de nuestra S^a se le daran desde luego zinquenta ducados para gastos de colores y hasta el dho dia se le hara presente en su prebenda menos los dias de fiesta y aniuersarios y en otra manera no se admite lo que ofreze.

Autos Capitulares Band XVI (1664—1669)

1664

3^r

3 de Enero

Al Sr D. Prado mandó el cauildo que en la hazienda de fabrica se le libren al dho Sr ochozientos Rs. que se an gastado en lienço y colores del lienço de la nauidad de N^{ra} S^{ra} que a hecho el Racionero Cano los quales se lo tenia dados al dho por orden del cauildo Para este efecto.

15 de Enero

Diosele comision a los señores D Eugenio de Ribadeneira y Don Geronimo de Prado para que en virtud de la propuesta que hicieron al cauildo de como el Sr Rraconero Alonso Cano tenia determinado hasta el ultimo dia de Jullio de este pressente año dar acauado el lienço de la presentacion de nra señora y assimismo retocar y poner mas alegre el lienço de la purificacion Dandole lo nezessario para lienzo y colores los señores presidente y cauildo admitieron la oferta y mandaron que al dho Sr rraconero se le haga pressente en la rresidencia de su prebenda hasta el dho dia, ultimo de Jullio, estando acabados para este tiempo los dos lienzos Referidos con calidad que si faltare y excedieze de este tiempo se le pondra en perdido desde este dia hasta el ultimo de Jullio y cumpliendo lo que ofreze ordenó el cauildo que goze de su recle entero passado el dho dia y antemi el ynfra scripto secretario el dho Sr Racionero se combinó en todo lo arriba rreferido con los dos señores canonigos por parte de el cauildo y ofreció de lo cumplir. y assimismo decretó el cauildo se le den al dho Sr Racionero ochozientos Rs. para el lienço y colores destes lienços rreferidos. y se concluyó el cau^o

29^r

3 de Abril

Assimismo mandó el cauildo que al Razonero Cano se le despache libranza en la Hazienda de la fabrica de zien ducados por la ymagen de nra S^{ra} que el dho a hecho para el fazistol de el choro

85^v

4 de Noviembre

. . . y assimismo ordenó el cauildo que por quanto el Sr Racionero Alonso Cano cumplió (?) con lo tratado por los S^{res} comisarios del cauildo en poner los dos liencos de la Presentasion y Retocar el de la purificazion hasta el ultimo dia de Agosto los señores apuntadores no anoten las faltas que dho Sr ubiese hecho para descontarlas

de el Reclé sino es lo que ubiese faltado desde el Primero día de Septiembre hasta fin del año y conforme a lo mandado en el Primero auto capitular se le despache librança de ochozientos Rs. para lienço y colores de la pintura.

1665

101^r

3 de Enero

Asimesmo ordenó el cauildo que al S^r Racionero Alonso Cano se le remitan las multas que en este año se le ubiesen puesto por no aver subido a comulgar al altar mayor y este aquerdo salió por mayor parte de votos.

1667

280^r

(9 de Agosto)

. . . Y asimismo el día Jueves 11 de Agosto juntos los señores capitularmente en el coro de la S^{ta} I^{ga} determinó el cauildo que atenta la enfermedad y necesidad del S^r racionero D. Alonso Cano y que no tiene para su curacion El Liz^{do} D Alonso Andres Gonçalez, Maiordomo de la fabrica mayor desta S^{ta} I^{ga} y de la mesa capitular, socorra a dho S^r racionero con la cantidad de quinientos R^s de vellon de qualquien dinero que se allare en su poder y que para la satisfacion de dhos quinientos reales retenga en si dho Mayordomo los Granos que le tocan de aumento a la Preuenda de dho S^r racionero en cantidad concurrentes

282^r

19 de Agosto

Propusso el S^r arcediano como el S^r racion^o Cano estaua muchos dias auia enfermo y con alguna necesidad y que sería bien que el cau^o mande le romitan algun regalo, y determ^o el cauildo que el liz. Joachin de aguero a su disposision gaste docientos R^s en gallinas, dulces y lo que mas le pareciere y que se lo ynbie a dho señor Racionero. los quales docientos R^s se libran de la fabrica.

289^r

Cauildo extraordinario domingo 4 de septiembre.

Leiose el testamento del S^r Liz^{do} Don Alonso Cano, racionero desta S^{ta} I^{ga} que murio a tres deste pressente mes de septiembre deste pressente año de 1667.

Para su entierro se determino que faese oi, día quatro de dho mes y año por la mañana despues de oras y que el cau^o baia por el cuerpo a las casas de su morada como sea costumbre hacer con los señores Preuendados desta S^{ta} I^{ga} y asimismo se le diga missa de cuerpo pressente en su Bijilia con la ponpa y solemnidad que se a estilado y se de sepoltura en uno de los nichos de la bobeda, entierro de los señores Preuendados.

II. ATANASIO BOCANEGRA UND JUAN DE SEVILLA

Parr. de la Magdalena Lib. 6 de bautismos fol. 314

En diez y siete de maio de mil seiscientos quarenta y tres años el L^{do} Gabriel castillo de mi licencia batiço a Juan hijo de Fran^{co} de sivilla y de donna Ursula de Benavidez fue su compadre Gaspar de Estremera testigos don luis de Valladolid y Juan de Zuque y don fran^{co} de leca

L^{do} Juan de sigura

Domarchiv

Actas capitulares XVIII

158^v

20 de Septiembre de 1672

Propuso el Sr thesorero como atanasio el pintor ofrezia un lienzo de Pintura para que se ponga en el choro desta Sta Iga sobre la silla arzobispal y que dho Sr thesorero y Sr vasquez satisfaran la costa de ponerle y se acordo que el Cauildo admite el lienço y se le den las grazias a dho atanasio.

199^r

20 de Abril de 1673

Sr Vasquez *soll im Auftrag des Kapitels danken*

a pedro atanasio pintor grande de esta ciudad por auer presentado a esta santa Igllesia un lienço de un Santo Christo que se puso en el choro

257^r

19 de Mayo de 1674

El Sr Prior propusso que un deuoto desta Sta Igllesia y de su mayor adorno tiene un quadro que darle para poner en uno de los arcos coraterales desta Sta Igllesia cuiu pintura es de Christo Sr nro amarrado a la columna. si el cauildo daua licencia se pondria Dho quadro ser de las mejores pinturas que ay en esta Andalucia. se da no solamente la licencia sino muchas gracias

260^r

19 de Junio de 1674

Y se acordo que a Pedro Atanasio maestro insigne en el arte de la pintura se le de titulo de maestro de pintor desta Sta Igllesia

332^r

22 de octubre de 1675

Se trato como Pedro Atanasio y Juan de Seuilla pintores an tenido algunos disgustos porque Atanasio a pintado en la torre algunos lienços y aora sele permite a Juan de Seuilla benga a la torre a pintar unos lienços para esta santa Igllesia. y se acordo a Seuilla, Benga luego a pintar como lo tiene el Cauildo acordado y que el Sr Hurtado diga a Atanasio que en esta santa Igllesia no a de entrar a pintar nadie sin que el cauildo de primero lissencia y que en la torre no aya mas que una llaue y que este a disposicion del cauildo para que como dueño la de para que de la sala se use en lo que el Cauildo mandare y que a los dhos maestros de pintar se le haga amigos por que no tengan disgusto.

358^r

20 de Junio de 1676

El Sr Albarado propuso como su yllma quiere mandar poner un lienço a pintura en el nicho colateral sobre el altar de S. Bernardo y que parece. se yndica a que sea S. Benito y que parece hiciera mas uniformidad que se pusiera Gregorio Arcobispo de Granada supuesto que en el otro colateral está S. Cecilio, que si se la propusiese a su Illma parece le mandara executar supuesto que aun no esta enprimado el lienzo de S. Benito, y se confirio este punto y voto por mayor parte salió que se le abia pro- puesto ya a su Ilustrissima correferido y que tenia devozion que se pusiese alli S. Benito. y assi se acordo, no se hable mas en esto.

Lib. 5 de entierros de S. Miguel fol. 3

D. Pedro Atanasio Bocanegra marido que fue de D^a maria de la chica fallecio en diez y siete de enero de mil seiscientos y ochenta y nueve testó ante Cristoval de Castañeda su fecha y fecha del codicilo y testamento en diez y siete de dicho mes y año por el qual manda se digan por su alma mil misas que sacada la quarta las demas a voluntad de sus altaceas manda enterrasse en su parroquia de Sr San Miguel de donde es feligres nombro por sus altaceas el doctor D. franco Ruiz noble arcediano de la S^{ta} iglesia metropolitana desta ciudad de Granada y a D^a maria de la Chica su muger y el doctor D. Miguel de Fonseca cura de la Parroquia de señora S^{ta} Ana y al maestro D. Gomez de Valboa cura de la Parroquia de Señor San Miguel. nombro por herederos a sus hijos y hijas dejósele misa y vigilia y novenario de misas rezadas.

Lib 5^o de entierros de S. Miguel fol. 72

Juan de Sevilla Romero y Escalante marido que fue de D^a Teresa de Rueda falleció en Beinte y tres dias del mes de agosto de mil seiscientos y noventa y cinco años otorgo su testamento ante Antonio ortiz de Luque escribano de su magestad su fecha el dia quince deste presente mes e año manda su cuerpo sea sepultado en esta parroquia de Sr Sⁿ miguel y que se digan por su alma setenta y cinco misas rezadas en dicha iglesia que son los que podian tocar de quarta a trescientos que abian de dejar las cuales tiene cumplidas en vida de que tiene cartas de pago por diferentes sacerdotes, albaceas D. Manuel de torres pintor que bibe en la parroquia de Sr San Joseph en frente de dicha iglesia y a D^a phelipa de Sevilla su ija que bibe en casa propia en esta parroquia de Sr miguel junto a la placeta de los cauchiles, erederos a D^a Maria i a D^a Catalina i a D^a Matilde i a D^a Josefa i a D^a Eusebia i a D^a Phelipa de Sevilla sus hijas y ante el dicho escribano otorgo un codicilo el dia diez y siete deste presente mes y año declarando diferentes cosas para sus descargos dijosele misa y vigilia i novenario de misas rezadas se entero en esta iglesia de Sr Sⁿ miguel en sepultura de segundo trance (?) con caja.

STUDIEN ZU MICHELAGNIOLO BUONARROTI UND ZUR KUNST SEINER ZEIT

VON KARL FREY

III

Im Anschlusse an meine früheren Aufsätze im Jahrbuche d. K. Preuß. Kunstsamml. 1885 und 1896 veröffentliche ich hier eine Anzahl von Dokumenten — Briefe, Kontrakte, Ricordi und Minute — teils in Regestenform teils in extenso, welche ich im Laufe der Jahre seit 1882 etwa gesammelt habe. Sie beziehen sich meist auf Michelagnuolo Buonarroti, aber auch auf Künstler und Kunstwerke seiner Zeit, mit denen er in Beziehung stand. Verschiedene davon sind bereits durch Publikationen von Gaye, Milanesi, Bertolotti, Gotti, Lanciani, v. Fabriczy, Steinmann u. a. m. bekannt gemacht worden, doch meist in unzulänglicher oder unvollständiger Gestalt; und die Durchsicht der betreffenden Codices hat noch eine Fülle von Berichtigungen und Ergänzungen ergeben, die uns in den Stand setzen, die jeweiligen Probleme schärfer zu fassen und intimer darzustellen. Die Mehrzahl meiner Urkunden und Regesten, besonders diejenigen aus dem Archivio della Reverendissima Fabbrica di San Pietro in Rom, dürften unbekannt sein und der Forschung neues und willkommenes Material bieten. In diesem Archive hatte ich bereits im Jubiläumsjahre, allerdings nur auf wenige Wochen, arbeiten dürfen. Durch die Güte Seiner Eminenz des Kardinales Rampolla ist es mir dann vergönnt gewesen, im vergangenen Jahre längere Zeit diesen hochinteressanten und bisher nur gelegentlich benutzten Akten zu widmen. Es ist mir ein Bedürfnis, nicht nur Seiner Eminenz ehrfurchtvollen Dank auch an dieser Stelle abzustatten, sondern auch dem verdienten Cavaliere Antonio Pierantoni, Segretario Tecnico dell' Economato della Rev. Fabbrica di San Pietro, sowie der übrigen Herren Beamten zu gedenken, die allezeit bereit waren, meine Studien zu erleichtern und zu fördern. Dank gebührt auch den Archiv- und Bibliotheksvorständen in Rom und Florenz, besonders dem Prefetto der Vaticana, Padre Ehrle, dem selbstlosen, eifrigen und verständnisvollen Förderer jedweder wissenschaftlichen Arbeit, endlich dem Monsignor Wenzel, Prefetto des Archivio Secreto Pontificio.

Die hier publicirten Regesten und Urkunden scheinen auf den ersten Blick nebensächliche und unbedeutende Dinge zu bieten: Hier eine kleine Zahlung an Handwerker und Lieferanten, dort die flüchtige Erwähnung eines nicht einmal wichtigen Faktums, selten eine die Heroen der Kunst im Zusammenhange und mit Ausführlichkeit behandelnde Nachricht oder Urkunde. Wer mit dem Anspruche, das notwendige und spezielle Quellenmaterial in schönster chronologischer Ordnung und Vollständigkeit servirt zu finden, an ein derartiges Archiv herantritt, befindet sich in großem Irrthume, in Unkenntnis der Personen, Verhältnisse und Betriebe und wird nur Enttäuschungen erleben. Diese Ricordi, meist im Momente, post festum fixirt, sind gelegentliche Aufzeichnungen von zu ihrer Zeit bekannten Dingen, für die oft eine kurze Anspielung genügt. Sie gleichen darin mutatis mutandis den zufällig erhaltenen Handzeichnungen alter Meister. Aufgabe des Forschers ist es, diese disjecta membra einer ursprünglichen, jetzt aber auseinandergesprengten Einheit zu einem organischen Ganzen zusammenzufassen, und das erfordert meist unendliche Geduld, Entsamung und Arbeit. In der

Hand des Kundigen erhalten aber oft die kleinsten und scheinbar unwichtigsten Notizen ungeahnte Bedeutung, und schließlich ist es für die moderne Forschung eine Notwendigkeit, an Stelle der vagen Vermutung und willkürlichen Konstruktion bei einem Meister wie Michelagnuolo oder bei einer Schöpfung wie San Pietro endlich einmal eine Übersicht über den Bestand an positiven Tatsachen zu gewinnen, als feste und unentbehrliche Basis für die Erkenntnis des künstlerischen Zusammenhanges und für die Möglichkeit weiterer historischer und ästhetischer Deduktionen. Ich glaube nun nicht, in der folgenden Publikation diese so wünschenswerte, erschöpfende Übersicht geboten zu haben. Die Erreichung dieses Zieles dürfte meine Kräfte überschreiten. Nicht einmal alle Dokumente der Fabbrica habe ich einsehen können, teils aus Zeitmangel, teils weil dieses Archiv, zu dem man bekanntlich von einem der großen Kuppelpfeiler Sankt Peters gelangt, erst jetzt einer sachgemäßen Neuordnung und Aufstellung entgegengeht. Dazu stoßen wir überall auf Lücken. Namentlich die Bände und Aufzeichnungen der früheren Jahrhunderte und, was am bedauerlichsten ist, aus dem Baubeginne des jetzigen Monumentes, etwa von 1506 bis 1534, fehlen. Endlich werden aus anderen Archiven, die ich noch nicht habe einsehen können, Ergänzungen hinzukommen. Doch selbst mit dieser Einschränkung erachte ich den Erfolg meiner Pescata für keinen geringen. Von einer ausführlichen Bearbeitung, Kommentierung und Darstellung meiner Urkunden sehe ich hier im Jahrbuche ab, aus leicht erklärlichen Gründen. Im Leben Michelagniolos (Fortsetzung) werde ich dazu ausgiebige Gelegenheit haben.

Folgende Abkürzungen wende ich an: *ASF.* = Archivio di Stato Fiorentino. *ASR.* = Archivio di Stato Romano. *DOP.* = Deliberazioni e Stanziamenti degli Operai del Palazzo di Firenze im *ASF.* *AOD.* = Archivio dell' Opera del Duomo. Florenz. *AFP.* = Archivio della Reverendissima Fabbrica di San Pietro. *AVat.* = Archivio Vaticano. *BVat.* = Biblioteca Vaticana. Meine Zusätze erscheinen in Kursiv, Überflüssiges in [—].

A. DER MARMORDAVID MICHELAGNIOLOS

Der Dom von Florenz Sta. Maria del Fiore sollte, nach dem Willen seiner Erbauer wie nach der Gepflogenheit gotischer Bauhütten, an der Außenseite, nicht allein an der Fassade, an Portalen und Fenstern, sondern auch sonst noch an hervorragenden Stellen mit Bildwerken geschmückt werden, die freilich erst geraume Zeit später in Angriff genommen worden und über Anfänge und Fragmente nicht hinausgediehen sind. Besonders zur Zierde und Bekrönung der drei großen Chortribünen waren überlebensgroße Statuen bestimmt worden, welche der Volksmund wie die Akten des *AOD.* wegen ihrer Größe »Giganten«, wegen ihres Materiales (Marmor bzw. Übergipste Terrakotta) »homines magni et albi«, ihrem Sujet zufolge meist »Propheten« (s. v. a. alttestamentliche Heroen) nannten. So hatten nach Vollendung der nördlichen Tribüne für diese »super spronis unius tribune que ad presens edificata seu completa consistit«, deren »armadura« aber zuvor »debeat arricciari et rinzaffari«, Antonio di Banco mit seinem Sohne Nanni einerseits, Donatello andererseits Anfang 1408 (st. c.) einen Jesaias und einen David zu arbeiten, die jedoch, wie es scheint, ihrer relativen Kleinheit halber ($3\frac{1}{4}$ Braccen = etwa 18,427 m) nicht recht sichtbar und bereits a. 1409 (wenigstens die eine von ihnen) wieder heruntergenommen worden waren. Der David steht bekanntlich heute im Bargello. Donatello hatte dann bis zum 12. VIII. 1412 einen Josua vollendet, der, weil er aus Stuck bestand, heute nicht mehr existiert. Donatello und Brunelleschi erhielten am 9. X. 1415 eine Abschlagszahlung von 10 Florins auf eine »figuressa di pietra, ueltita di piombo dorato, (che) deono fare a petizione degli operai per pruova et mostra delle figure grandi, che sanno (s'h.) a fare in fugli l'roni di Sta. M. d. F. Endlich wurden an Agostino di Duccio zwei Giganten, ein Herkules und ein David, vergeben; und mit letzterem ist die Verbindung mit Michelagnuolo und seiner berühmten Marmorfigur hergestellt, wie die folgenden Urkunden ergeben¹⁾.

¹⁾ Urkunden ad ann. 1407/8. 24. I., 20. II. f.; 1409. 3. VII.; 1412. 27. VII., 12. VIII., 1. IX.; 1415. 9. X.; 1415/16. 29. I. *AOD.* Deliberazioni filze 54—69; Stanziamenti segn. QQ. Vgl. Frey

1463 die XIII mensis Aprilis. Prefati operarii ... locauerunt Aghoftino Antonij Guccj de Florentia unum gigantem, prout particulariter adparet in libro locationum etc. (*sic*). (AOD. Delib. 1462—1472 fol. 1a). Die Urkunde, auf welche hier verwiesen wird, lautet:

1463 a di XVI daprile. Prefati operarii alloghorono a Aghoftino d'Antonio di Ducco (*sic*) scultore uno gughante in quella forma et manera che (*ch'è*) quello, el quale e (*è*) sopra alla porta che ua a Serui, o migliore; et questo fecono per pregio di lire CCCXXI picc. E detto maestro Aghoftino promisse daue(*re*) fatto detto ghugante per tutto el mese daghofto sotto la pena dello albitrio di dettj operaj e chonducello a ongnj fue spefe a pie, doue ftanno (*gli sproni?*)¹⁾ etc. (AOD. Delib. e Stanz. 1462—1473 fol. 1b. Gaye cart. ined. I. p. 466.) Eine zweite Ausfertigung dieser Urkunde (*libro di alloghagioni de l'Opera 1438—1475 fol. 78 b*) enthält den Namen des Giganten: uno gughante ouero Erchole per porre in fullo edifitio et chiefa di Sta. M. d. F. di quella grandezza et altezza, et che chorifponda a quello che e (*è*) sopra alla porta di detta chiefa che ua a Serui et in forma et maniera di profeta (wohl Hinweis auf den Josua Donatellos Reg. 1). 2

1463 a di XIX daprile. A Aghoftino dantonio dughuccio (*sic*) per parte del gughante, fa in fulla chiefa di Sta. M. d. F. y (*lire*) 55 foldi ... Ferner

1463 die XXIII Nouembris. Prefati operaj ... intexo una alloghagione, facta a Aghoftino di Ducco duno gunghante (*sic*) piu tempo fa, — (*am Raude dazu: 1463. 16. IV.*) — et intexo, detto ghughante effere fatto nella perfectione, chome gli fu alloghato per relatione di Bernardo di Matteo (*Rossellino*) chapo maestro et altri, quello accettor(*no*) per ben fatto et in perfetione; item stantioro(*no*) ongni fue resto ... y (*lire*) 265 sol. 13 den. — (AOD. Delib. et Stanz. fol. 2 b. 32 b. Gaye cit.) 3

1464 die XVIII Aghofto. Nobiles ... operarii locauerunt Aghoftino Antonii Ghucci scultori, cittadino Fior., una figura di marmo biancho, chauata a Charrara, di bracca noue, a ghuifa dun gughante, e inuece a (*ha*) nome²⁾ di ... (*der Name ist ausgespart, wohl David*) profeta, per porre in lununo degli sproni di Sancta Maria del Fiore datorno alla tribuna di detta chiefa, doue parra agli operarj che pe tenpj faranno: La quale figura promecte fare di pezzi quattro, cioe um pezzo il chapo ella ghola, due pezzj le braccia e resto in pezzi (*sic*) luno; la quale debbe fare im modo e in perfetione che rispnda al modello, facto per detto Aghoftino Ducco³⁾, el quale ene nell udienda di dettj operaj quanto all aparenza; ma fia di decta misura di braccia noue, chorrispondendo meglio, se meglio puo effere. Della quale debbe auere fornita, conpiuta et facta in perfetione et condotta a pie di decto sprone a ongni fue spefe fior. 300 di fuggello; de quali fiorini 300 ne debba auere a presente fior. 65 per andare a Charrara a bozzare detta figura etc. La quale figura debba auere facta et conpiuta et polta a pie di detto sprone per tenpo et termine di mesi dicotto, incomincati a di primo di Septembre 1464 etc. (AOD. Delib. e Stanz. fol. 75 b. Gaye cit.) 4

— — — A Aghoftino d'Antonio Ghuccij scultore fior. 19. — Ferner

1465 die 18 mensis Aprilis. A Aghoftino Antonij Ghuccij florenos 6 y 5 sol. 14 den. 6 pro parte duna figura, fa per lopera. (AOD. a. a. O. fol. 75 a. 103 a.) 5

1466 die XX mensis Decembris. Prefati operarij ... intelecto, qualiter per operarios preteritos fuit locatun Aghoftino Antonii Ghuccij scultori, et fuit de anno 1463 (*sic*) et mese Aghulti, unum gighans illis pactis et modis, prout in dicta locatione continetur; et intelecto,

An. Magl. p. 290; dazu die soeben erschienene, fleißige Auslese aus den Akten der Florentiner Opera von G. Poggi in Ital. Forsch. d. Kunst. Inst. zu Florenz II S. 75f. Doch vermag ich nicht immer Poggis Erklärungen und vor allem Lesungen zuzustimmen.

¹⁾ Poggi a. a. O. Nr. 437 list: dove s' anno a porre.

²⁾ Poggi Nr. 441 gibt den vollständigen Wortlaut der Urkunde und list: e in vece et nome.

³⁾ Poggi: di cera (?).

quod dicti gighantis ighura¹⁾ fuit locata dicto Aghoftino in quatuor petiis ...; et intellecto²⁾, quod dictus Aghoftinus fecit dictam ighuram marmoream unius petii cum mangno [pedio (*sic spendio*) et expenla; et intellecto, quod pro labore et maefterio dicte ighure habere debebat florenos trecentos larghos ...; et intellecto, quod dicta ighura pro faciendo unius petii est maioris³⁾ valoris et pretii quam quatuor petiorum; et intellecto, quod dictus Aghoftinus in fua utilitate propria nichil habuit nec habet⁴⁾ pro labore et magifterio, quod habet in dicta ighura; et intellecto, quod dicti lapides⁵⁾ et ighura fuit locata dicto Aghoftino pro flor. 300 aurj pro faciendo pro dictis⁶⁾ quatuor petiis; et intellecto, quod dicta ighura est maioris⁷⁾ magifterij unius petij quam quatuor; et intellecto, quod dicta ighura per dictum magiftrum Aghoftinum fuit locata (*Bartolomeo Petri alias*) Bacellino de Septingnano, et quod dictus Bacellino nichil habuit pro fuo labore, quia dictus Aghoftinus lochaut dicto Bacellino dictam ighuram conducere a caua marmoris ulque ad Operam pro florenis 100 de dictis quatuor petiis, et poftea conduxit dictam ighuram et lapidem unius petii pro fupradicto pretio, — deliberauerunt, quod pro omni et toto eo, quod dictus magifter Aghoftinus habet⁸⁾ et habere potest, habeat libras 244 et facta dicta folutione nunquam poffet petere aliquid a dicta Opera pro fuo labore dicte ighure, et dicta ighura fit et remaneat in manibus dicte Opere etc. (*AOD. Delib. 1462—1472 fol. 44 a. Gaye cit.*) Dieser Baccellino scheint in der Tat den Block bereits in Carrara verhauen zu haben, ob aus eigener Schuld, ob infolge ungenügender Information, steht dahin. Für die Domopera haftete Agostino di Duccio, und dieser galt daher auch als der Schuldige (vgl. den Kontrakt vom 16. VIII. 1501. *Reg. 9*).

6

1495 die VIII Octobris. Item dicti Domini fimul adunati etc. (*sic*) feruatis etc. (*sic*) deliberauerunt, quod due ftatue eree fiue bronzee, una in forma Dauit, que est in curia domus Pierj de Medicis, et alia in forma Judit, que est in orto dicti palatij Pieri de Medicis, et due ftatue cruciatorum de lapidibus marmoreis fiue alterius milture, que funt in orto predicto penes portam, et tres alie ftatue Herculee, affixe in pariete fale principalis dicti palatii in quibusdam tabulis, cum eorum pertinentiis debeant per eos ad quos pertinet conlignari fpectabilibus officialibus operariis palatij Dominorum ad omnem eorum requifitionem et uoluntatem, ut dictas ftatuas cum omnibus eorum pertinentiis mictant et ponant in dicto palatio magnificorum Dominorum in illis locis, in quibus uidebitur dictis operariis uel in fala noua, que ad prefens hedificatur prope dictum palatium Dominorum, prout uidebitur dictis operariis expedire et melius conuenire. (*ASF. Del. de' Signori e Collegi vol. 156 fol. 106 b; Müntz Les Collections des Médici p. 103.*)

7

1501 die II.º Julii. Prefati omnes operarii et per tres fabas nigras ex relatu confulum deliberauerunt etc. (*sic*), quod quidem homo ex marmarmore (*sic*), uocato Dauit, male abbozzatum et relupinum⁹⁾ exiftentem (*sic*) in curte dicte Opere, et defiderantes tam dicti confules quam operarii dictum talem gigantem erigi et eleuari in altum per magiftrou dicte Opere et in pedes ftare, ad hoc ut uideatur per magistros in hoc expertos poffit abfolui et finiri. (*AOD. Del. 1498—1507 fol. 36 b. Milanesi p. 620.*)¹⁰⁾

8

1501. 16. VIII. Kontrakt mit Michelagnuolo betreffend die Anfertigung des David. (*Milanesi ungenau p. 620.*)

9

¹⁾ Poggi: continetur, capite lecto quod dictum gighans et ighura fuit locatum

²⁾ Poggi: capite lecto

³⁾ Poggi: maxime valute

⁴⁾ Poggi: nec habet *vacat*.

⁵⁾ Poggi: dicti lapides *vacat*.

⁶⁾ Poggi: predictam quatuor petiorum

⁷⁾ Poggi: maximi

⁸⁾ Poggi: habuit. Poggis Lesarten 1—8 sind sicher unrichtig.

⁹⁾ Milanesi, Poggi Nr. 448: sculptum ist falsche Lesart.

¹⁰⁾ Schon 25 Jahre zuvor, am 6. V. 1476, war Antonio Rossellino mit der Vollendung des Giganten beauftragt worden; allein vergeblich (vgl. *Poggi Nr. 446/7*).

1501. 13. IX. Am Rande von Reg. 9 steht der Zusatz: Incepit dictus Michelangelus laborare et sculpere dictum gigantem die 13 Settembris 1501 et die lune de mane, quamquam prius videlicet die 9 eiuldem (*scil. mensis*) uno uel duobus ictibus scalpelli iustuliffet quoddam nodum, quem (*sic*) habebat in pectore; sed dicto die incepit firmiter et fortiter laborare dicto die 13 et die lune primo¹⁾ mane. (*AOD. Milanesi, Gaye ungenau. Die Handschrift ist schlecht erhalten und schwer zu lesen.*) 10

1501 (1502) dicta die (25. II). Item, quod operarii possint dare Michelangelo de Bonarrotis sculptori florenos 400 largos de auro in auro pro gigante et incepto per eum, computatos id quod habuit usque nunc; et quod possint sibi dare flor. sex largos pro menle, donec fuerit finitum; et teneatur eum compleuisse ad minus infra duos annos ab hodie etc. (*sic*), ita quod in effectu possint expendere usque ad integram perfectionem dicti gigantis flor. 400 largos de auro in auro. *Am Rande:* Per confules factum dicta die 25 Februarii 1501 (1502). *Ferner:* Fuit facta declaratio per dictos operarios in facie sequenti, d. h. ein Verweis auf die Urkunde vom 28. II. 1502 (*st. c.*), in der der Kostenpreis für den »iam femifactum« David nach der Deliberation vom 25. II. auf 400 Gulden à 6 fior. monatlich normirt wird: Declaratio mercedis gigantis dande Michelangelo sculptori. (*AOD. Del. 1498–1507 fol. 41b. 42. 186; Milanesi, Gaye a. a. O.*) 11

1501. 14. X. Spese di gigante y dua sol. XV picc. (*e*) per loro a Charlo muratore per dua opere a sol. 20 el di y 2 sol. 15. Antonio di Batista manouale per 1^a opera $\frac{1}{2}$ a sol. 10 il di in tutto sol. 55. *Am Rande:* pel muro intorno al gigante (*AOD. Stanziamenti 1500–1504 fol. 22a.*) 12

1501. 20. XII. Spese del gigante y quattro picc. per 200 tegoli per coprire el tecto di fopra per poter lauorarlo per y 2 el centinaio in detto di 20. (*Stanz. fol. 24b.*) 13

1501 (1502). 5. III. Michelagnolo di Lodouicho Bonarroti sculptore, che fa el Dauit fior. trenta larg. doro in oro per parte del suo credito per a di detto . . . fior. 30. (*Stanz. fol. 35a.*) 14

1502. 28. VI. Michelagnolo di Lodouicho Bonarroti sculptore, e che fa el Dauit ouero gigante, a ragione di fior. fej larg. d'oro in oro el mese, et finito che fara detto gigante per fior. 400 larg. doro con quello hauessi riceuuto fior. 36. (*Stanz. fol. 44b.*)

Weitere Abschlagszahlungen auf den David erhielt der Künstler: 1502. 25. XII. — fior. 75. (*Stanz. fol. 54a. 56b*); 1502. 30. XII. — fior. 36. (*Stanz. fol. 55b*); 1503. 24. IV. — fior. 50. per parte di sua factura di decto gigante ouero Dauit (*Stanz. fol. 62a*); 1503. 30. VI. — fior. 30. (*Stanz. fol. 71a.*) 15

1504 (*st. c.*). 25. I. Beratung über die Aufstellung des David. (*Milanesi, Gaye.*) 16

1504. I. IV. Spectabiles viri confules artis lane una cum . . . operariis etc. deliberauerunt et locauerunt etc. Simeoni del Pollaiuoli presenti et acceptanti etc. (*sic*) et presente Michelangelo Buonarroti sculptore ad conducendam statuam marmoream in plateam Dominorum, quam conduxiffet debeat per totum diem 25 presentis mensis etc. (*AOD. Delib. cit. fol. 191a, 192a; Gaye; v. Fabriczy a. a. O. S. 59 Nr. 37.*) 17

1504 die 19 Aprilis. Item . . . deliberauerunt, qualiter murus factus in curia Opere circum circa Dauit marmoreum folio coequari et profterni ad terram craftino die etc. (*AOD. Del. cit. fol. 77a; vgl. Reg. 21.*) 18

1504 die XXVIII Aprilis. *Am Rande:* Preceptum pro statua marmorea.

Item dicti Domini . . . deliberauerunt precipi etc. (*sic*) Simoni Tommali del Pollaiuolo et Antonio Francisci de Sancto Gallo, Bartholomeo Angeli legnaiuolo et Bernardo Marci della Cecha, omnibus architectoribus de Florentia et cuilibet eorum, quatenus quam primum fieri poterit, non excadendo tamen mense Maii proxime futuro, debeant sub pena eorum Dominorum indignationis conduxiffe et seu conduci feciffe ex Opera Sancte Marie Floris de Florentia in lodiam dictorum magnificorum Dominorum gigantem seu statuam marmoream, existentem in

¹⁾ Poggi: summo mane

dicta Opera et confectam manu Michaelangeli Ludouici de Buonarrotis de Florentia, cum hominibus tamen et expensis propterea opportunis et per dictos magnificos Dominos ordinandis ad omnem requiſitionem ipſorum architectorum. Et caſu quo ſtatua predicta in hac tranſlatione, ut ſupra fienda, quod Deus aduertat (*sic*), deuaſtaretur modo aliquo per ipſos architectores uel aliquem ipſorum ex nunc prout ex tunc, de e conuerſo dicti magnifici Domini eodem architectores et quemlibet eorum a dicta ualſtatione et ab omnibus incommodis et damnis propterea per eodem architectores uel aliquem eorum ſupportandis penitus abſoluerunt et liberauerunt . . . et mandauerunt; nam ſic fieri decet, cum huiusmodi tranſlatio gratis fiat ab architectoribus predictis etc. *Darunter nachträglich: Die 4 Maij 1504* notificauerunt dicto Simoni del Pollaiuolo recipere per ſe et alios per Simonem Mazerij perſonaliter, ut retulit. (*ASF. Del. dei Signori e Collegi vol. 168 fol. 36a.*) 19

1504 die XXX Aprilis. Am Rande: Preceptum operariis (*dell' Opera del Duomo*) pro gigante.

Item dicti Domini ſimul adunati etc. (*sic*). Attento precepto per dictos magnificos Dominos facto ſub die XXVIII preſentis menſis Aprilis Simoni Tomafii del Pollaiuolo, Antonio Franciſci de Sancto Gallo, Bartholomeo Angeli lignaiuolo et Bernardo Marci della Cecha, architectoribus Florentinis, quatenus ulque ad per totum menſem Maii proxime futuri ex Opera Sancte Marie Floris de Florentia in lodiam dictorum magnificorum Dominorum gigante ſeu ſtatuum marmoream manu Michaelangelj de Buonarrotis confectam; et cum huiusmodi conductio ſeu tranſlatio fieri debeat ſumptibus et expenſis per dictos magnificos Dominos ordinandis; et deſiderantes dicti magnifici Domini, quod omnia ad hanc tranſlationem neceſſaria commodentur eidem architectoribus, — ideo . . . deliberauerunt, quod precipiatur operariis Opere dicte Marie Floris de Florentia, quatenus ad omnem requiſitionem ipſorum architectorum eidem architectoribus dent et commodent omnia neceſſaria, opportuna ad conducendam ſtatuum predictam, ut ſupra, et per eodem architectores requirenda; et inſuper curare debeant operarii predicti ita et taliter, quod dicta ſtatua conducatur ad dictum locum et infra tempus propterea ordinatum, ſub pena eorum indignationis. *Darunter nachträglich: Notificauerunt eorum notario* recipere pro eis die 4 Maij 1504 per Simonem Mazerij perſonaliter, ut retulit. (*ASF. l. c. fol. 38a; AOD. Del. 1498—1507. fol. 78a: »Copia« d. h. eine Transcription ins Volgare; Gaye p. 462; v. Fabriczy Regesten Cronacas im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunſtsamml. XXVII Beiheft S. 60 nach AOD.*) 20

1504 die 11 Maii. Deliberauerunt per tres fabas Simeonem del Pollaiuolo poſſe rumpere murum circum circa factum gigante (*sic*) pro ducendo eum in plateam etc. (*sic*) abſque eius preiudicio etc. (*sic*). (*AOD. cit. p. 78b. vgl. Reg. 18; fehlt bei v. Fabriczy.*) 21

1504. 14—18. V. Si trasse dell' Opera el gigante di marmo. Usci fuori alle 24 ore, e ruppono el muro sopra la porta, tanto che ne potessi uscire. E in questa notte fu gittato certi sassi al gigante per fare male. Bisogno fare la guardia la notte. E andava molto adagio, cosi ritto legato, che ispenzolava, che non toccava co' piedi, con fortissimi legni e con grande ingegno; e peno 4 di a giugnere in piazza. Giunse a di 18 in su la piazza a ore 12. Aveva piu di 40 uomini a farlo andare; aveva sotto 14 legni unti, e quali si mutavano di mano in mano. (*Luca Landucci Diario ad ann.*) 22

1504. 24. V. Spele del gigante per mandarlo in piazza dall' Opera y LXXXVI sol. 1 in piu legnaiuoli (*e*) manouali, come appare (*per*) conto particolare, pagato a dj 24 di magio 1504 y 76. 1. (*AOD. Stanz. 1501—1504 fol. 93a.*) 23

1504 die XXVIII mensis Maii. Item dicti Domini . . . deliberauerunt, quod ſtatua marmorea gigantis ad preſens in eorum platea exiſtens collocetur et ponatur in eo loco, in quo ad preſens eſt erea ſtatua Iudit, ante portam eorum palatii, et propterea illa Iudit exinde remoueat etc. (*ASF. Del. de' Signori e Collegi vol. 168 fol. 49a; Milanese. Vgl. Reg. 7.*)

— — — Item dicti Domini . . . deliberauerunt, quod precipiatur ſpectabilibus uiris operariis Opere Sancte Marie Floris de Florentia, quatenus quam citius fieri poteſt, ſumptibus tamen et expenſis dicte Opere, ordinent et prouideant magiſtros et manuales ac legnamina et omnia alia opportunos et opportuna ad conducendum et collocandum ſtatuum marmoream

ad prefens in platea dictorum Dominorum existentem ad locum et in loco in quo collocari debet. (ASF. Del. cit. p. 49 a; Milanesi.)

1504 die 29 Maii. Der Befehl der Signorie vom Tage vorher wird der Opera del Duomo notificirt (in Volgare) und ausgeführt. (AOD. Del. cit. fol. 78 b; Gaye II 463.) Am Raude: Copia. 24

1504. E penossi insino a di 8 di Giugno a posarlo in su la ringhiera, dov' era la Giuditta, laquale s' ebbe a levare e porre in palagio in terra. (Landucci Diario ad ann.) 25

1504 die XI Junij. Item dicti Domini . . . deliberauerunt, quod precipiatur spectabilibus operariis Opere Sancte Marie Floris de Florentia, quatenus fumptibus et expensis dicte Opere quam citius fieri potest facere faciant bafam marmoream fubtus et circum circa pedes gighantis ad prefens ante portam eorum palatii existentis, modo et forma et prout delignabitur per Simonem del Pollaiuolo et Antonium de Sancto Gallo architectores Florentinos. (ASF. Del. cit. fol. 52 b; Milanesi.) Der Befehl wird wörtlich als »Copia« in den Büchern der Opera vermerkt. (AOD. Del. cit. fol. 79 a; v. Fabriczy, a. a. O. S. 60 Nr. 41.) 26

— — — Item . . . deliberauerunt etc. per fcarpellinos debere fieri bafam ad pedes et fubter pedes gighantis ad expensas dicte Opere abfque eorum preiudicio etc. (sic). (AOD. Del. cit. fol. 79 a.) 27

1504. 26. VI. Spese del gigante y una foldi diecj per loro a Francesco di Cappello legnaiuolo per pezzi (di) ornamento dabeti achataj, pagato a dj deto. (AOD. Stanz. fol. 96 a.) 28

1504. 6. VII. Vide Abt. B Reg. 31. 29

1504. 5. IX. Michelagnuolo Bonarroti fculptore y 770, per tanti pagati per fuo reflo li tocha per la abfolutione et fine, facta del Dauit di piazza, a ragione di fior. 400 lar. doro in oro, facta per confoli et operai tale pregio, rogato Ser Stefano d' Antonio fotto fuo tempo, pagati a di deto. y 770. (AOD. Stanz. fol. 603 a.) 30

— 8. IX. Fu fornito el gigante in piazza e scoperto di tutto. (Landucci Diario ad ann.) 31

— 31. X. Vgl. Abt. C Reg. 189. 190. 192. 32

1504 die 24 Decembris. Item . . . dederunt et concefferunt Sandro Johannis de ureti (vetri) quandam ftantiam politam nell Opera, ad hoc polfit laborare uitros pro ecclesia, quam ad prefens tenet Michelangelus Bonarroti, pro reftaurando, et ad hoc ut polfit reftaurare fineftras uitreas dicte ecclesie. 33

B. DIE 12 MARMORSTATUEN FÜR DEN DOM VON FLORENZ

1503 die 24 nenfis Aprilis actum in Opera. Die Dombauhütte von Florenz fchließt mit Michelagnuolo Buonarroti einen Vertrag in bezug auf die Lieferung von 12 Apostelstatuen, eine jede zu $4\frac{1}{4}$ Braccen, für den Dom. Außer der Bezahlung erhält der Künstler unter gewissen Modalitäten ein von der Opera unterm 24 April 1503 angekauftes, Ecke Via Colonna und Via de' Pinti gelegenes Terrain überwiesen, auf welchem nach einem Plane des Dombaumeisters Simone Cronaca und im Einverständnis mit Michelagnuolo innerhalb dreier Jahre ein Haus auf Kosten der Opera errichtet werden foll. (AOD. Del. cit. fol. 189 b; eine Vulgarisation des Kontraktes am Ende des libro di alloghagioni de l' Opera 1438—1475. Ungenaue und unvollständige Abdrücke bei Gaye II. 473 und Milanesi p. 625; auch v. Fabriczys Regesten (a. a. O. S. 58 f.) erschöpfen diese Materie nicht). 1

— — — Spectabiles uiri confules artis Lane . . . una cum operariis Opere predictae deliberauerunt et deliberando commiferunt prefatis operariis, quatenus emant . . . quendam litum et locum pro faciendo et fiendo unam domum Michelangelo de Bonarrotis fculptori cum pactis, modis et formis et eo modo et forma qua conftant, conftat et apparet in dicto mandato, ut dictis operariis uidebitur et placebit etc. (AOD. Del. cit. fol. 189 b.) 2

1503 die 12 mensis Junii. Prefati operarii ... deliberauerunt ... Simonem del P.^o eorum caput magistrum posse facere et fieri facere et facere omnia et quecumque fundamenta in domo, sito uel loco, dato et concessio Michelangelo Bonarroti sub die 24 Aprilis proxime preteriti in hoc 189 per confules et operarios etc. (*sic*), et dictam domum erigere et omnia alia expedienda facere in ea murando et perficiendo, iusta et sicut habuit in modello, absque eius preiudicio etc. (*sic*), promittentes prefati operarii etc. (*sic*) omni et cuicumque muremento faciendo etc. (*sic*) eidem confulere etc. (*sic*). (AOD. Del. fol. 58b; v. Fabriczy S. 58 Nr. 32.) 3

1503. 26. VI. Bartolomeo di Jacopo fondatore y uentuna, sono per opere di piu fundamenti, fattj per la casa, fa per Michelagnuolo Buonarroti a di 26 Giugno y 21. (AOD. Stanz. 1500—1504 fol. 68a.) 4

Jesus 1503 a di primo di Luglio. Bernardo di Bonauentura Perzelli y trentotto e foldj dieci, sono per la monta di braccio uno di terreno, preso di suo piu che non li compero, che manchaua alla casa di Michelagnuolo e fimitato per Simone del Pollaiuolo per a dj 6 detto y 38. 10. (Stanz. cit. fol. 71b.) 5

1503. 3. VII. Bartholommeo di Cambio renaiuolo y 14 per parte di ghiaia, portata alla casa di Michelagnuolo, per e fundamenti di detta casa per a dj 3 y 14. (Stanz. cit.) 6

1503 die 5 mensis Julii. Entschädigung von 51/2 Flor. an Bernardo Perzelli für ein Stück Land zu zahlen, das über das für den Hausbau Michelagniolos vertragsmäßig ausbedungene Areal hinaus in Anspruch genommen worden ist. (AOD. Del. fol. 61a; v. Fabriczy a. a. O. Nr. 34, doch mit Lücken und Lesefehlern.) 7

1503. 21. VII. Bartholommeo di Jacopo fondatore y 7 piccole per retto di braccia 336 di fundamenti, fatti per la casa di Michelagnuolo, a sol. 1 den. 8 (*il*) braccio; misuro Simone del Pollaiuolo, pagati a dj 21 y 7. 8

1503. 25. VIII. Spese della casa di Michelagnuolo Bonarroti scultore y 42 picc. per parte di chalcina col darle (? *Wort unlesbar.*) di Marcho da Terra Rossa, pag. a dj 25 . . . y 42. 9

1503. 12. IX. Spese della casa di Michelagnuolo y quattro et foldi quattro per 1^o mogio di chalcina, pagata a Piero Dazi per a dj 12 detto y 4. 4. 10

1503. 14. X. Spese di casa di Michelagnuolo y 14 sol. 10 per uno 1/2 braccia di fallj, tolti da Luca di Miniato e fimitatj per Simone del Pollaiuolo, pag. a dj 14 detto . . . y 14. 10. 11

1503. 28. XI. Spese di casa di Michelagnuolo Bonarroti y 28 per braccia (*sic*) uno di faxi, misurato per Simone del Pollaiuolo, tolti da Mateo di Giuffo Battaglini detto dj . . . y 2. 8. 12

1503. 5. XII. Spese della casa di Michelagnuolo y 30 picc., dati a Matteo di Giuffo Battaglini (*sic*) per braccia uno di faxi, misuratj per Simone del Pollaiuolo, pag. a di detto . . . y 30. (AOD. Stanz. cit. fol. 71b—79b.) 13

1503 (1504) die 27 mensis Februarii. Item ... deliberauerunt ..., qualiter Simon del Pollaiuolo erigat et hedificet partem designatam domus Michelangelus Bonarroti et posteriorem partem dicte domus iuxta modellum uel delignum per eos factum uel fiendum, et prout erunt in concordia dicti Simon et Michelangelus, et cum muris latis et grossis iuxta altitudinem dicte partis domus etc. — *Am Rande*: Quod Simon del Pollaiuolo possit finire domum. (AOD. Del. fol. 74b; Gaye; v. Fabriczy. *Thodes Bedenken gegen das Datum (Reg. Michelangelos I p. 346) sind unberechtigt.*) 14

1503 (1504) 23. III. Spese della casa di Michelagnuolo Buonarroti y 14 sol. 14, dati a Agnolo di Giovanni charretaio, per hauere condotto braccia 1^o 1/2 di falli di Porzampiero a Ciesello, done e (*v*) deta casa; una charrata dembrici a di detto . . . y 14 sol. 14. 15

1504. 2. IV. Spese della casa di Michelagnuolo y 20 picc. per moggia 4 di chalcina, tolta da frati di San Marcho per y 5 (*il*) moggio, pagate a di detto . . . y 20. 16

— 10. IV. Spese della casa di Ma. y 5. sol. 12 per ftaia 27 di chalcina, tolta da Papi di Guido fornaciaio a Monticelli y 5. 12. 17

1504. 13. IV. Spefe della cafa di Ma. y una sol. 1 picc. per 3 charrettati di faxi, tolti da Benedetto di Piero Morelli, pagati detto di y 1. 1. 18
- 17. IV. Spefe della cafa di Ma. y 21 per parte di enbrici, tolti da Mariotto di Fruofino fornaciaio a Santa Maria in Pruneta, pagati a di 17 detto y 21. 19
- 23. IV. Spefe della cafa di Ma. Bon. y 1 sol. 8 e den. 8 per dua bandelle e per portare dua charrate di mattoni, pagate a di 23 detto y 1. 8. 8. 20
- 26. IV. Spefe della cafa di Ma. Bon. y 7 picc. per loro a Bartholomeo di Cambio renaiuolo per una portata, pagata a dj 26 Aprile 1504 y 7. 21
- 27. IV. Spefe etc. y 9 sol. 10 per 1000 fra mattonj et guadincio, tolti da Luchantonio fornaciaio, pag. a dj 27 detto y 9. 10. 22
- 4. V. Spefe etc. y 21 picc. per piu chonci, tolti da Domenico Icarpellino nella uia de Seruj, pag. a dj 4 y 21. 23
- 7. V. Spefe etc. y 19 picc. per dua pozj da neccellarij uoti da Bartholomeo di Jacopo, pagati a di 7 maggio y 19. 24
- 8. V. Spefe etc. y 43 sol. 10 picc. per braccio $13/5$ di fallj, tolti et comprati dalli operai di Santa Maria Albenighi, pagati a di 8 maggio y 43. 10. 25
- 18. V. Spefe etc. y 14 picc., date a Tommafo fornaciaio (e) a Giovanni Colombano per parte di 1500 piannelle, pagate a di 18 y 14. 26
- 24. V. Spefe etc. y 1 sol. 8 per 13 channelle dacquaio et neccellarij et una doccia, tolti da Colimo d'Antonio, pagatj a de 24 detto y 1. 8. 27
- 26. VI. Spefe etc. y XIII picc. per parte di pianelle, tolte da Mafo del Bere fornaciaio, pagate a di 26 Giugno 1504 y 14. 28
- — — Spefe etc. y 164 sol. 10 per piu opere a maestro Carlo muratore et manualj, pagate a di 26 y 164. 10. 29
- 5. VII. Spefe etc. y 7 sol. 4., date a Jacopo d'Antonio per legatura di braccia 594 di chorrenti, legati pe tetti di dicta cafa, come uide Baccio d'Agnio, pagati a di 5 di luglio 1504 y 7. 4. 30
- 6. VII. Spefe etc. y 4 sol. 7, date a Jacopo d'Antonio deto per auere legato braccia 55 dinpoite et di due legni per bifogni dell' Opera et del gigante, ueduto deto Baccio et fua poliza, pagati a dj 6 deto y 4. 7. (Vgl. *Abt. A Reg. 29.*) 31
- 29. VII. Spefe etc. y 14 picc. per parte di piu tegholi, pianelle et mezane, tolte da Mafo di Domenico del Bere da San Cholombano, pagate a di 29 deto y 14. 32
- 31. VII. Spefe etc. foldi 18 picc. in meza opera, facta per Francefco di Giouanni legnaiuolo in achonciare el tecto di decta cafa, pagati a di 31 dato sol. 18. 33
- 3. VIII. Spefe etc. y 14 picc. per parte dembrici, tolti da Fruofino di Mariotto (*sic*) da Santa Maria Impruneta, pagati a di 3 dagolto 1504 y 14. (*Reg. 19. AOD. Stanz. cit. fol. 87b—101a.*) 34
- — — Matteo di Michele da Charrara, uocato Chuchirello (*sic*), conductore di marmi, fior. 30 lar. doro in oro, feruito fopra una condotta fattali di migliaia 300 di marmi, et per parte remella per fua lettera a Benedicto Bonuili. (*AOD. Stanz. cit.*) Diefes Michele Cucarello, ein bekannter Marmorlieferant der Domopera und Michelagniolos, hatte diesen Auftrag am 28. XI. 1502 erhalten (*AOD. Del. cit. fol. 51b. 52*) und besorgte auch den Marmor für die 12 Apostel. 35
- 6. VIII. Spefe della cafa di Ma. y 7, date a Bartholommeo di Chambio renaiuolo per parte di rena, data all' Opera per la chalcina, pag. a di 6 y 7. 36
- 9. VIII. Spefe etc. y 14 picc. e per loro a Fruofino di Mariotto fornaciaio per parte dembrici, dati per decta cafa, pag. a di 9 dagolto y 14. 37
- — — Spefe etc. y 14 picc. date a Antonio di Domenico Icarpellino nella uia de Serui per parte di pietre, date a decta cafa, pag. a di 9 dagolto y 14. 38

1504. 9. VIII. Spese etc. y 3 sol. 6 den. 6 per 350 mezane, tolte da Luchantonio di Piero fornaciaio per y 9 sol. 10 el migliaio, pag. a di deto y 3. 6. 6. 39
- 17. VIII. Spese etc. y 9 sol. 10 per 500 tegoli, tolti dal Pacie di Domenico d' Abrozij, pag. a di 17 dag.^o 1504 y 9. 10. 40
- 2. X. (?). Spese etc. y 7 picc. pagate (a) Antonio di Domenico laltraiuolo per refto di finestre et ulci et altre pietre, date per la cafa, pregiati per li operai et pagati (sic) a di 2 deto y 7. 41
- 18. XII. (?). Spese etc. fior. 14 lar. doro in oro, pagati a Bartholommeo di Domenico legniaiuolo, per affe e legne et chorrenti per inpalchare et ulci et finestre et per parte di decta cafa. *Dazu am Rande*: fior. 14 lar. d^o in o⁷
y 48 sol. 16
- Somma y 146. 16 . . . y 146. 16. (*also in Lire umgerechnet*). 42
- 19. XII. Matheo di Chucherello da Charrara, conductore di marmi bianchi da Charrara, y 210 picc., feruito sopra una conducta di migliaia di marmi 300, tolti a fare per l'Opera, per y 7. 10 el migliaio; condotti in Pisa et a Firenze a y 11 el migliaio, pagati a di detto y 210. (*vgl. Reg. 35. 45. 46. 51.*) 43
- 23. XII. Spesa d' Opera y 3 picc. per dare a Giannozzo Saluiati per ueduta dell' Opera per andare a uedere cierti marmi, uenuti allo (*all' Opera*), et una statua duno apostolo et sopra tale statua fare el prezzo dell' altre, le fulli recipiente, e uederlo per Michelagniole, icultore di detta statua y 3. (*Reg. 45/6. 51. AOD. Stanz. 101a—113a.*) 44
- 1505 die 26 Aprilis. Prefati operarii . . . viso, qualiter ex promissione facta Sandro Michaelis de Charrara de soluendo et saldando computum cum eo, et uolendo obseruare fidem . . . viso, qualiter per Lapum Antonii scarpellinum nuper reuerlum ex Castro nifi ad extimandum quantitatem marmorum ibi per eum conductorum et maxime pro quattuor statuis marmoris pro fiendis apostolis ibi conductis, . . . deliberauerunt dictas quattuor statues esse ualoris et pretii florenorum centum sexaginta etc. (*sic*). (*AOD. Del. fol. 171a; Frey, Handzeichnungen Michelagniolos Tafel 13, Text S. 8f.*) 45
- die 29 mensis eiusdem. Item . . . deliberauerunt, qualiter Matheo Michaelis, uocato Chucherello de Charrara, conductori marmoris albi de Charrara, dentur et soluuntur floreni centum sexaginta auri largi in aurum pro quattuor statuis marmoris eidem locatis ex duodecim pro fiendis duodecim apostolis conductis apud Vicum Pisanum et ad rationem flor. 40 lar. in aurum pro qualibet statua in dicto loco conductis ad omnes suas expensas, et ita soluuntur per camerarium etc. (*AOD. Del. fol. 171a.*) 46
- 1505 die 18 Decembris. Item deliberauerunt, domum olim concessam Michelangelo Buonarroti pro faciendis et fiendis apostolis, et prout in locatione constat a. c. 189., dictam domum absolui et finiri eo modo et forma, prout dictis operariis et eorum successoribus uidebitur, et eam locare etc. (*sic*) cui uel quibus uoluerunt. (*AOD. Del. fol. 166a; Gaye.*) 47
1506. 30. III. Spese della cafa di Michelagniole y 3, pag. a Cofimo biadaiuolo per 60 doccioni per necessarij, pag. a di 30 marzo 1506 y 3. 48
- 15. IV. Spese etc. y 4 sol. 10, pagati a Niccolo Panzinj et a Meo di Giouanni Donnino per opere noue di manouale, messe chon Charlo muratore, pag. a di 15 Aprile 1506 y 4. 10. 49
- 20. IV. Spese etc. y 9 sol. 17 den. 6, pag. a Simone del Pollaiuolo per piu pietre di foglie et altri chonci, dati per detta cafa, pag. a di 20 y 9. 17. 6. 50
- 5. V. Matheo di Michele da Charrara, detto Chucherello, y 560 picc., pag. a di 5 Maggio 1506. y 560. 51
- 15. V. Spese etc. y 6 picc., pag. a maestro Piero inbianchatore per hauere inbianchato detta cafa, pag. a di 15 Maggio 1506 y 6. 52
- 28. IX. La cafa di Michelagniole y 1 sol. 15 per loro a Simone del Pollaiuolo per uno bracciuolo et cholonnello per la schala di decta cafa . . . y 1. 15. (*Reg. 50, AOD. Stanz. 1505—1513 fol. 7b—22b.*) 53

1506. 27. XI. Peter Soderini an den Kardinal von Volterra: Cardinali Volaterrano. Lo apportatore fara Michelagnolo, scultore, il quale li manda per compiacerne e fatiffarne alla Santita di Nro. Signore (*Giulio II*). Noi certifichiamo la S.^{ria} V.^a, luj essere brauo giouane, et nel mestieri suo e (è) unico in Italia, forse etiam in uniuerso. Non potremo piu strectamente raccomandarlo. Luj e (è) di modo, che colle buone parole et colle carezze, se li fara, fate ogni cosa. Bisogna monfrargli amore et farli fauore, et luj fara cose, che li marauigliera chi le uedra. Significando alla S. V., che ha principiato una storia per il pubblico, che fara cosa admiranda (*Karton der Badenden*), et cosi XII apostoli di braccia 4¹/₂ in V luno, che fara opera egregia. Iterum alla S. V. quello piu possiamo lo raccomandiamo. Die XXVII Nouembris 1506. *Postscript*: Michelagnolo dicto uiene in fulla fede nostra. (*Adresse und Unterschrift vac.*) (*ASF. Lettere della Signoria Minute di P. Soderini Filza 121 fol. 127; Gaye.*) 54

1507 (1508). 18. III. Die Opera del Duomo vermietet Michelagnolo für einen in halbjährlichen Raten zu zahlenden Jahreszins von 10 Flor. auf 1 Jahr, vom 15. III. 1508 (st. c.) an, das seinerzeit für ihn erbaute Haus. Der Mietsvertrag wird aber bereits am 15. Juni 1508 annullirt. (*AOD. Del. 1507–1515. Gaye II 477f.*) 55

C. DIE SALA DEL CONSIGLIO GRANDE IM PALAZZO DELLA SIGNORIA ZU FLORENZ¹⁾

1494. 2. XII. Beschluß des Priorenkollegiums, daß der 9. November (der Tag, an welchem Piero de' Medici Florenz verließ; es war ein Sonntag), als di di Sancto Salvatore, sia in perpetuo consecrato et guarditi come la Domenica et debbali fare celebrare nella solenne nella chiesa cattedrale ognanno in tale di, alla quale sieno presenti e Signori et collegi, che per tempi faranno; per la quale ogni anno li pollino spendere infino in lire cento in cera et cose necessarie etc. (*ASF. Prov. d. Signoria vol. 185 fol. 5a.*) 1

1494 die XIII Decembris. Prefati Domini . . . caplauerunt Laurentium della Volpaia eorum orilogium (*orologiarium*) et eum penitus remouerunt ab officio et exercitio dicti orologii et in eius locum eligerunt Carolum Leonardi Marmottij cum salario et emolumentis consuetis pro reliquo temporis presentis firme. (*ASF. Del. della Sign. vol. 152 fol. 113b.*) (Vgl. Reg. 94). 2

1495 ind. XIII die XI mensis Maii. Et perche per rispetto del grande numero del configlio et de caldi et del luogho della presente sala, che e (è) mal chapace senza disagio de ciptadini di tale numero, e (è) necessario prouedere luogo, li prouede, che gl ufficiali et operai del palagio, i quali secondo la prouisione, nuouamente facta, fanno (*s'hanno*) a eleggiere, li eleghino secondo il modo dato in dicta prouisione, infra di octo dal di della final conclusionione di questa etc. (*ASF. Prov. cit. vol. 186 fol. 27a.*) 3

— die XV mensis Julii. Spectabiles officiales et operarij palatij insumul in sufficienti numero congregati seruatis seruandis deputauerunt et elegerunt Franciscum Dominicij legnaiuolum (*il Monciatto*) et Simonem Thomasi del Pollaiuolo (*il Cronaca*) de Florentia insumul in capomagistros super sala noua hedificanda super dogana Florentina, ad hoc ut dicta opera presentis sale hedificande eorum opera quam celerius fieri potest fortiatum effectum, cum salario et aliis alias declarandis.

Item prefati officiales et operarij palatij seruatis seruandis dederunt licentiam dictis suprascriptis Francisco et Simoni capomagistris fieri facere pilaftra, cui eis uidebitur utilius pro comune et placebit, dummodo sint dicta pilaftra de lapidibus perpetuo duraturis, pro pretio et expensis pro prefatis operariis una cum dictis capomagistris deputatis et ordinatis et designatis.

Prefati operarij et officiales palatij . . . deliberauerunt et deputauerunt Nicholaum Petri de Popoleschis, ciuem Florentinum, in prouisorem dictionum operariorum super mu-

¹⁾ Auszüge und Ricordi zumeist aus den Deliberationen und Stanziamenti der Operai del Palazzo (abgekürzt *DOP.*) im Staatsarchive von Florenz, von der Vertreibung der Medici an.

ralia noue fale et totius dicti palatij, cum hoc quod ipse teneatur diligentem computum et distinte tenere de die in diem de omnibus negociis ad dictum officium expectantibus, cum salario, tempore unius anni initiatj a die celebrata (*sic*) electionis dictorum operariorum et aliis alias declarandis. (*DOP. Nr. 17 fol. 2; Gaye I. 584.*) Auch die übrigen Beamten dieser Opera, wie der Scribanus, die Rationarii, werden bestellt, und die Zahlungen, besonders der Banditi, die Strafgeelder, Grazien und Absolutionen als Einnahmeposten in das Budget der Sala nova festgesetzt. (*Vgl. Reg. 6f.*) 4

1495 die XV mensis Julii. Spectabiles operarij opere palatij itanziauerunt de pecuniis dicte Opere domino Bartholomeo Palquini, bidello studij Pifarum, flor. 2 largos de sigillo pro suo modello fale noue, quem fieri fecit suis sumptibus. (*DOP. cit. fol. 51a; Gaye; v. Fabriczy S. 53.*) 5

— die XXVI mensis Septembris. Perche gli allegnamenti ordinarij dell Opera del palagio non bastano per la expeditione della sala grande nuoua del consiglio et pure e (è) honore del publico, che presto li spacci, li prouede: Che e presenti operai del palagio habbino auctorita di potere gratiare tutti e debitorj delle graueze et balzelli uechi, e quali dallj officialj delle gratie palliatj non furono gratiati; et piu quelli che fullino itati condannati dagli Octo della Guardia et Balia da di VIII di Nouembre in la per hauere portato larme: le quali gratie sieno aprouate da Signorj et collegij infra di XV dal di di tale aprouatione etc. (*ASF. Prov. vol. 186 fol. 110a.*) 6

1495. 9. X. Verfügung in betreff des David und der Judith Donatellos. *Vgl. Abt. A Reg. 7.* 7

— dicta die XIII mensis Octobris. Item dicti Domini simul adunati ... deliberauerunt, quod omnes teste marmoree seu eree, exstantes in domo olim Laurentii Pierj de Medicis, consignentur operariis palatii Florentini pro sala noua dicti palatii etc. (*sic*) licite etc. (*sic*) per iudicos dictorum de Medicis etc. (*sic*).

Dicta die Marcus Cappellus, mazerius dicte Dominationis, retulit, dictos iudicos consignasse eadem die Ludouico de Malis et Tommasio de Merellis, duobus ex dictis operariis recipientibus pro dicta sala, infra scriptas res vid.:

VIII teste, che erano sopra gl ulci delle loggie.

X teste tra grande et pichole, che erano sotto e letti in camera delle dua lecte.

Sei teste, che erano nell orto sopra gl ulci.

Dua teste di bronzo, che erano in sul terrazzino.

Una testa di bronzo di cauallo, che era nell orto.

Dieci gigli de pali di San Giouannj con lej palle et candellierj et rosonj dottone.

(*Del. della Signoria filza 156 fol. 108b; Müntz, Les collections des Médicis p. 102; Frey, QF. zu Michelagnuolo I. S. 37.*) 8

— die XV mensis Octobris. Che e presenti operai del palagio habbino auctorita, da durare tutto il mese di Nouembre proxime futuro, di potere gratiare tutti quelli cittadini Fiorentinj, e qualj fullino itati condannati da X anni proxime palliatj indietro da qualunche rectore o ufficiale della citta, contado o distrecto di Firenze etc. (*Prov. vol. 186 fol. 122b.*) 9

— 31. X. wird ein Ser Benedetto di Francesco Rogerii de Pistorio in 100 fior. Strafe genommen per eum dandis et soluendis operariis eorum palatij pro ornamentis eius palatij, recipientibus infra unum mensum proxime futurum sub pena quarti pluris; wenn er aber innerhalb von 14 Tagen mit seinem Gegner einig sein würde, sollte er nichts bezahlen. (*DOP. filza 17 fol. 10a.*) 10

— die XXII Nouenbris. Item deliberauerunt, quod inscriptio sepulchri Cosme de Medicis in ecclesia Sanctj Laurentij in pauimento prope altare maius, cuius talis est titulus « Cosme Medici patri patrie », omnino deleatur, quia talis tale titulum non meruit, sed potius tyrannus. Item, ... quod pauimentum saxi politis stratum ante portam Minorum paucis ante annis confectum, dictum el rialto, remoueatur et remaneat, ut prius erat, ad maiorem palatij pulchritudinem, ne conspectus palatij a lateribus defamatus uideatur; et lapides illi dentur operariis

noue fale ad falam conficiendam. (*Del. vol. 156 fol. 118b; Gaye.*) Laut Beschluß vom I. XII. 1491 (*DOP. filza 15 fol. 13b*) war das «planum rialtj ante et iuxta portam palatij Dominorum» von den Scarpellinen der Opera del Duomo errichtet worden (vgl. Reg. 26). 11

• 1495 die XXVIII mensis Nouembris. Item ... deliberauerunt, quod quedam reliquie sanctorum, incluse cum quibusdam ornamentis, que erant Petri de Medicis et hodie sunt penes monacos abaptie Florentine (*Badia*), ne dentur neque vendantur nec alio mictantur sine expressa licentia et partito Dominorum Florentie. Item ..., quod findici illorum de Medicis curent ita et taliter, quod quedam pila ex marmore seu serpentino confecta et deputata ad aquam benedictam, ubicumque sit, deferatur in palatium dictorum Dominorum infra tres dies proxime futuros, sub pena eorum indignationis. (*Del. vol. 156 fol. 120a.*) 12

— 3. XII. Prefati operarij et officiales palatij ... deliberauerunt et concesserunt licentiam Francisco Dominici (*il Monciatto*) legnaiuolo, eorum capomagistro, conducendi Laurentium Dominici Ciocheri cum tribus famulis ad coperiendum tectum nouum noue fale et ad ponendum lignamina, ut uulgariter dicitur «e chaualecti», prout et sicut dicto Francisco uidebitur et placebit etc. (*DOP. filza 17 fol. 9b; Gaye, v. Fabriczy falsch.*) 13

• — die XI mensis Decembris. Item ... deliberauerunt, quod precipiatur findicis illorum de Medicis, quatenus dent et consignent pro cappella palatij dictorum Dominorum operariis dicti palatii omnia ornamenta cappelle, que etiam sunt in edibus olim Petri Laurentii de Medicis, vid. omnia paramenta et ornamenta altaris dicte cappelle et planetas, camices, calices et patenam et mellale, que dicitur esse in ecclesia Sancti Laurentii de Florentia etc. (*ASF. Del. filza 156 fol. 123a.*) 14

• — — — Prefati operarij Opere palatij etc. viso deliberatione et partito dictorum dominorum Priorum Libertatis et Vexilliferi Iustitie populi Florentinij disponente, qualiter findacj Petri de Medicis dent et consignent operariis palatij infra scripta bona et res et ornamenta; et viso, qualiter dicti findaci etc. infra scripta bona et res et ornamenta etc. consignauerint et dederint dictis operariis, que res et bona sunt ista, videlicet: uno calice con la patena; una petra lagrata con dialprj et madreperla; uno campanuzo d' otonne (*sic*); quattro candellierj dottone, cioe dua dottone et dua alla domalchina; tre cudegli bianchi *usw.* — (es sind das wohl alles Geräte aus der mediceischen Familienkappelle) —, so überweisen nun ihrerseits die Operarii wieder diese Gegenstände dem Geistlichen der Palastkappelle. *Am Raude*: ornamenta cappelle Dominorum palatij. (*DOP. filza 17 fol. 10b.*) 15

1495 (1496). II. II. Prefati operarij et officiales ... concesserunt licentiam Simonj del Pollaiuolo capomagistro dandj et consignandi omnes marmores siue lapides marmoreos rubeos, ubicumque polita in ciuitate Florentie, Opere et operariis Opere Sancte Marie del Fiore pro pretio et expensis dictis operariis palatij assignatis. 16

Die XII mensis Februarij MCCCCLXXXV (1496). Prefati operarij Opere palatii in limul in sufficienti numero congregati in palatio populi Florentinij in audientia camere armorum Priorum officio exercendo vigore eorum auctoritatis et seruatis seruandis etc. (*sic*) deliberauerunt et deliberando locauerunt et concesserunt palcum nouiter conficiendum fale noue magni consilii ad laborandum et faciendum ad omnes expensas lignaminis, ferramentorum, pontium et calcj dictorum operariorum infra scriptis magistris legnaiuolorum (*sic*), videlicet:

Antonio de San Gallo, Bartolomeo Angelj alias Bacino¹⁾, Bernardo Marcj della Cecha¹⁾, Antonio Jacobi, Ceruagio Francisci, Laurentio Dominici, Laurentio Antonij, Jeronimo Pellegrinij, Pellegrino Batilte, Laurentio Vaj et aliis ad declarationem prefatorum operariorum presentibus et conducentibus dictum palcum pro labore, mercede et salario librarum XXIII picc. pro quolibet quadro quadrorum 100 et plus ad libitum et beneplacitum dictorum operariorum et secundum operationem et seruitium dictorum magistrorum et laborantium in dicta fala, declarantes prefati operarij et auctoritatem concedentes Simonj Thomasi alias Monciatto¹⁾

¹⁾ Die Urkunde ist stellenweise schwer zu lesen, daher der unzulängliche Abdruck bei Gaye; auch v. Fabriczys Reproduktion (S. 65) ist ungenau und fehlerhaft. So ist das Datum der 12. Februar, nicht der 17. (Gaye, v. Fabriczy); Baccio d' Agnolo (1462—1543) ist unter den

distribuenti et consignandi dictis magistris et laborantibus de lignamine in dicta sala omnes dictos centum quadros cuilibet ipsorum, partem et illam quantitatem quadrorum predictorum, que ei videbitur, considerata qualitate persone et virtute et industria eorum; cum hoc pacto inter ipsos apofito et declarato, quod ipsi laborantes, ut supra, et omnes, qui in futurum conducerentur ad laborandum, teneantur et debeant laborare et facere dictum palchum et quadros predictos eo modo et forma, prout et sicut est modellum portatum per Antonium de San Gallo coram prefatis operariis et secundum intentionem et racionia verbis operatis per prefatos operarios dictis magistris et laborantibus per totum mensem Aprilis proxime preteritij (soll heißen futurij) 1496. (DOP. 17 fol. 13 a.) 17

1495 die XXII mensis Februarij. Item ... deliberauerunt, quod Simon del Pollaiuolo alias el Cronaca possit eique liceat frangere seu rumpere murum pro eundo ad salam magnam nouiter confectam. (ASF. Del. filza 157 fol. 15 b.) 18

1496 die XXVI mensis Marzj. Spectabiles operarij Opere palatij stanzauerunt de pecuniis dicte Opere Francisco Dominici legnaiuolo et Simoni Thomacij del Pollaiuolo, capimagistris super sale et murage noue dictorum operariorum et Opere, pro eorum et cuiuslibet eorum salario et mercede et labore florenos quinque aurj lar. in auro pro quolibet ipforum et quolibet mense. (DOP. 17 fol. 52 b; v. Fabriczy S. 54, fehlerhaft.) 19

— 14. V. Prefati operarij declarauerunt, salarium quinque magistris legnaiuolis esse libram unam et fol. III pro quolibet ipforum cum uno factore siue famulo quolibet die quo ipsi laborauerunt etc. (DOP. 17 fol. 18 a; v. Fabriczy S. 46.) 20

— 16. V. Spectabiles operarij Opere palatij et officiales noue sale deliberauerunt et declarauerunt salarium et mercedem laborantium ... 16, 13 et 12 solidos pro quolibet die. 21

— — — Nomina quinque legnaiuolorum, quibus salaria declarata fuerunt, prout in hoc a. c. 18, sunt ista, videlicet: Laurentius Ciacherj cum uno factore, Antonius Francisci de Sangallo cum factore, Bartholommeo (sic) Cappellj cum uno factore, Bernardus della Cecha cum factorino, Ceruagijs Franciscj cum factorino; quilibet et quolibet (sic) eorum ... fuit salarium cotidianum y 1 fol. 4 pro quolibet et cum factore et quolibet die quo ipsi laborauerunt et non aliter. (DOP. cit. fol. 18 a, 19 a.). Noch anderen Werkmeistern und Arbeitern, von denen eine große Anzahl eingestellt wurde, setzten die Operai den Tagessold fest. Auch die Materiallieferungen, besonders Holz, wurden bezahlt. Dadurch schritt die Arbeit relativ schnell vorwärts. 22

— 19. V. Prefati operarij etc. deliberauerunt et declarauerunt, pretium cornicionis tam facti quam faciendi esse libras duas picc. pro quolibet brachio andante, et sic cuilibet, qui de dicto cornicione laborauerit et fecerit, soluj uoluerunt de pecunijs dicte Opere pertinentibus. (DOP. cit. fol. 21 b; Gaye, v. Fabriczy.) (Vgl. Reg. 28.) 23

— — — Spectabiles operarij ... stanzauerunt Francisco Dominici legnaiuolo et Simoni Thomacij Pollaiuolo, capomagistris, flor. duos auri lar. in auro pro quolibet ipforum et quolibet mense ultra alios eorum stantiamentorum alias factos in augmento dicti eorum et cuiuslibet eorum salarij eorum et cuiuslibet eorum officij de tempore quo seruauerunt. (DOP. fol. 55 a; v. Fabriczy flüchtig gelesen.) 24

— — — Spectabiles operarij etc. ... stanzauerunt Antonio Francisci Bertolj legnaiuolo de Sangallo flor. sex aurj larg. in auro pro modello caualetti et modello

Meistern zwar aufgeführt, aber als Beiname ist Bacino zu lesen. Es steht nicht da Bernardo Marcj della acja (v. Fabriczy), was Unsinn ist, sondern della Cecha (Bernardo di Marco Renzi, genannt il Cecca). Endlich hat der Schreiber der Urkunde ein Versehen gemacht: er nennt Simon Tommasij alias Monciatto. Simone, der Sohn des Antonio pollaiuolo (geb. 30. X. 1457, gest. c. 26. IX. 1508 und am 27. IX. in Sant' Ambruogio beerdigt), führte den Beinamen «il Cronaca»; «Monciatto» hieß Francesco di Domenico (vgl. die Urkunde vom 15. VII. 1495 Reg. 4). Zu lesen ist Simonj Thomacij alias Cronaca (vgl. die folgenden Urkunden).

palchi fale noue et pro modello presentis fale noue et pro mercede unius eius factoris; que modula inuenta et facta opera et indultria dicti Antonij, cui folui uoluerunt de quibuscumque pecuniis dicte Opere pertinentibus. (*DOP. fol. 56 b; v. Fabriczy.*) 25

1496 19. V. Spectabiles operarij Opere palatij *etc.* viſo, qualiter Filippus de Strozis dederat opere palatij et in anno 1491 et de menſe Aprilis dicti anni et operariis tunc in officio exiſtentibus carratas 141 lapidis pro edificando et conſtruendo rialtum ante portam palatij *etc.*, audita acteltatione et teſtificatione prefatis operariis facta per Simonem Thomalij Pollaiuolo, capomagiltrum prefatorum operariorum ſuper fala magna noua palatij populi Flor. et etiam capomagiltrum quondam dicti Filippi de Strozis ſuper eius muralia et ad prefens Alfonſi filij et heredis dicti Filippi, et etiam capomagiltrum¹⁾ operariorum tunc in officio exiſtentium ſuper edificatione dicti rialti, qualiter de dictis lapidibus non fuit nec eſt declaratum pretium, omni meliorj modo quo potuerunt declarauerunt, pretium dictarum 141 carratarum lapidis, ut ſupra, eſſe totum id quod et eo modo et forma in omnibus et per omnia que habuerunt et habebunt fratres capituli et conuentus Montis Oliueti de lapidibus dicto modo datis pro dicto rialto conficiendo dictis tunc operariis; et ad illam ratam pretium et raguaglium fatiffiet dicto Alfonſo dictas carratas (*sic*) 141 lapidis, prout fatiffacti fuerunt et erunt dictos (*sic dicti*) fratres capituli et conuentus Montis Oliueti in omnibus et per omnia et de denariis dicte Opere pertinentibus. (*DOP. fol. 22 a; v. Fabriczy S. 52 ungenau.*) (Vgl. Reg. 11.) 26

— 20. V. Spectabiles operarij *etc.* deliberauerunt et declarauerunt Johanni Romulj Mathei Couati, ſcharpellino de Fefulis, libr. 50 picc. pro eius dannis paſſis, quia cecidit et ruit ab archalibus fenestre fale noue magne uſque in terram ſuper laſtricho dogane, et pro eius labore, et quia effectus fuit miferabilis et in maxima penuria ob dicta ruina; cum hac conditione, quod dicte libbre 50 deponantur in Sta. Maria Nuoua pro dando Maſe (*Tommasie*) eius fororj, quando nuptuj tradet et eam maritabit, et ſi moriretur ante(a), dentur poſtea dicto Johanni libere ſine aliqua diminutione. (*DOP. fol. 57 b; Gaye.*) 27

— 21. V. Prefati operarij Opere palatii . . . deliberauerunt et deliberando declarauerunt, pretium cornicionis palchi fale noue eſſe ſolidos duos pro quolibet brachio andante fol. II ultra dictos fol. 40 pro brachio alias declaratos in hoc a. c. 21. (Vgl. Reg. 23.) (*DOP. fol. 22 b.*) 28

— — — Spectabiles operarij . . . ltanziauerunt Antonio di Dominico, factore di Simone di Thomaſo Pollaiuolo, libre 4 picc. per cialcuno me(*se*) per ſuo ſalario, tenuto conto de mattonj, calcina et altre cofe, conducente alla dicta fala noua grande et per tenere le tagle, con dicto, che conduceuono robbe a dicta fala, . . . in tutto y 4 el meſe. (*DOP. fol. 58 b.*) 29

• — 14. VII. Gli ſpectabilj et digniſſimj huominj operaj del Palagio dello inclito popolo Fiorentino fanno bandire et expreſſamente comandare et notificare a cialcheduna perſona di qualunche ſtato, grado o conditione ſi ſia, tanto eccleſiaſtico come ſecolare, *etc.*, che haueſſe, teneſſe o ſapeſſe, chi haueſſe o teneſſe . . . colonne di marmo o daltre pietre, lauorate o non lauorate, una pila dalabaſtro ouero daltra pietra fine, teſte di qualunche ſtura (*statua?*) di bronzo, marmo o daltra ragione, le quali cofe o alcuna deſſe fuſſino ſtate in alcun modo cauate o tracte di caſa di Piero di Lorenzo de Medici o daltro luogho, capitegli, peduccj, cornicj, ſtipitj o altre pietre da ulcj, aquaj o daltro, ſane o in pezi, ferramentj nuouj lauoratj o uechi di qualunche ſorta o ragione o autj legnamj, aſſe di qualunche ragione, trauj, bordonj, correntj, pianj o daltra ſorta o ragione, interj o in pezi, colj mozi, legatj come interj, o canapj o altre maſſeritie et cofe, appartenentj alla dicta Opera del palagio, — debba infra octo di da oggi andare a decti operarij o alloro proueditore et manifeltare et confeſſare quelle talj cofe che teneſſe, o quello tale che talj cofe haueſſe; et ſaraglj tenuto ſegreto et uſato per decti operai diſcretionem. Et chi infra decto tempo non manifeltara le decte teſte, marmj, colonne et altre cofe decte diſopra et non notificara, chi ne haueſſe, ſappendolo, fintenda caduto in pena ipſo

¹⁾ Capomaestro des Priorenpalastes war damals Leonardo Pieri alias Cardino (Gaye I. 583). Cronaca stand a. 1491 im Dienste Filippus Strozzi und seines ältesten Sohnes Alfonso.

- facto di fior. 200 lar. et etiam innel preiudicio del furto di decte tali cofe, come robe di decta Opera tolte; et chi notificara alcuno doppo decto termine de octo dj, guadagni el quarto di decta pena. Et nella medesima pena et preiudicio fintende chaduto qualunche haueße uenduto o conperato alcuna delle predecte tefte, colonne, marmj o altre delle decte cofe, le infra decto quello tempo non manifelteranno a dectj operaj, da chi, donde et come talj cofe hanno aute o conperate: notificando a cialcuno, come le decte cofe fono et appartengonij a dectj operaj et Opera del palagio per ornare et in ornamento della nuoua fala grande a honore di quello florentißimo popolo. (*DOP. fol. 31a.*) Ein Teil dieses Marmors wurde zu den Altären, Stufen und Paviment in den Kappellen des Domes zersägt. (*Beschluß der Opera vom 31. I. 1500 (st. c.) AOD. Del. 1498—1507 fol. 14a; v. Fabriczy S. 56.*) Man sieht also, wie tief die öffentliche (wie auch private) Moral in diesem »popolo florentissimo« damals gesunken war, und zu wie bedenklichen Mitteln eine Behörde griff, um der zufälligen Finanzkalamität, an der sie infolge des Baues des großen Ratssaales litt, abzuhelfen. (Vgl. Reg. 32.) 30

1496. 18. VII. Lorenzo, famulus und factor Antonios di San Gallo, und Tonino werden zu einem Taglohne von 19 soldi piccoli zusammen angestellt ad laborandum de lignamine fale noue. (*DOP. fol. 32a.*) 31
- — 2. IX. Spectabiles operarij Opere palatij . . . deliberauerunt et deliberando uoluerunt per omnes fabas nigras, . . . quod Antonius Lodouici de Malis presentet et confignet officio dictorum operariorum unam teltam marmoream antiquam famolam, quam ipse habet in manibus, pertinentem dictis operariis, infra tres dies ab hodie, uidelicet per totum diem lune proxime futurum; et si predicta non fecerit, ipsum declarauerunt debitorem dicti officij de florenis 30 aurj larghi pro ualfuta et pretio dicte tefte, quos soluere uoluerunt etc. (*DOP. fol. 33b.*) 32

— die II Decenbris. Spectabiles operarij etc. declarauerunt a Antonio di Rocha da Settignano scharpellino lire 17 fol. 10 per braccia 54 di pietra abozata per il parapetto delle ringhiere etc. (*sic.*); a Michele di Zanobi da San Salui scharpellino libr. 194 fol. 5 den. 10 per libbre 22385 di marmi roßi conperati dallui per la fala del configlio, abozati per fare e fregi e quadri per il uerone etc. (*DOP. fol. 62b.*) 33

— — — Spectabiles operarij . . . Itanziauerunt a Ciullo di Stefano dalla porta alla Croce et al fuo compagno, segatorj, libre 43. 4. 4. per braccia 775 daße legate per inpalchare la ringhiera et fare e pettorali et cornice et dentellj per il palcho et cornicione et per braccia 454 di correntj per fare e dentellj e cornicj per il fopradecto palcho a fol. 1^o el braccio dell aße et per fol. 20 il braccio de correntj; hanno legatj da dj 24 di Settenbre a tucto di 15 di Nouembre. (*DOP. fol. 62b.*) 34

— die XVII Decenbris. Spectabiles operarij . . . Itanziauerunt a Giouannj di Taddeo da Fiefole scharpellino y XXVII fol. 6 per opere 42, aute dalluj da di XX dottobre 1496 a tucto di 3 di Dicenbre 1496 a fol. 13 el di etc. (*DOP. fol. 64b.*) 35

— — — Prefati operarij . . . Itanziauerunt, quod Jeronimus Aloylij de Soderinis eorum depofitario (*sic depositarius*) det et foluat . . . Antonio de Sanghallo eorum capomagistro libras IIII picc. (und anderen namentlich aufgeführten famulis) pro manciis ordinariis in palchate Natiuitatis Domini Noltri Jefu Chrifli annj 1496. (*DOP. fol. 65a.*) 36

— — — Spectabiles operarij Opere palatij . . . conceßerunt magnificis Dominis X. Libertatis omnes quantitates lapidum exiftentium intus Sancti Petri Scheradij (*sic*) apud palatium populi preter quinque lapides, quos ipli operarij indigent pro ornamento dicti palatij etc. (*DOP. fol. 36b.*) 37

1496 (1497) die 21 Februarij. Prefati operarij . . . Itanziauerunt a Benedicto di Lionardo da Maiano per libbre 2040 di marmj lodj per fare cornicj et pilaltrj da di 11 di Gennaio 1496(97) a tucto di 30 dicto per fol. 24 el braccio . . . y 24 sol. 14. 38

— — — A Pellegrino di Batifla legnaiuolo a Sto Pagolo per braccia 23 di panche alle fpalliere a dj 17 di Febraio a fol. 20 il braccio . . . y 23 sol. —. 39

1496 (1497) die 21 Februarij. A Antonio de Rocha da Settignano, maestro di fcharpello, per fchaglioni di pietre gentilj per la ringhiera della fala per y 5 luno . . . y 40
(also führten 8 große Stufen hinauf). (DOP. fol. 67a.) 40

1497. 8. V. Spectabiles operarij etc. elegerunt Baldaffarem Johannis fabrum de Florentia pro faciendo ferramenta necebaria et opportuna cuiuscumque qualitatibus; sint pro fala noua, loco Dominici vocato alias Naforre etc. (DOP. fol. 43a.) 41

— — — Prefato operarij Opere palatij . . . vifa per experientiam integritate, fidelitate, fufficientia et optima feruitute Antonii Francisci de Sanghallo capomagiltri, per prefatos operarios quondam electi in operam et ad operam tam noue fale quam ad et fuper aliis muragliis et Florentiola et Podij Imperialis, fpectantibus ad curam prefate Opere et operariis palatij, qui Antonius in dictis operibus fe exercitauit duos annos continuo per commiffionem et electionem tam preteritorum quam prefentium operariorum; et vifa, quante commoditatis et utilitatis fit dicta Opera (sic) palatij habere et tenere in dicta Opera dictum Antonium in capomagiltrum, omni meliorj modo, quo potuerunt, feruatis feruandis, . . . deliberauerunt et deliberando ipfum Antonium iterum et de nouo elegerunt et deputauerunt in capummagiltrum (sic) dicte Opere palatij et fuper omnibus muraliis, muramentis et edificijs . . . pertinentibus et ad curam fpectantibus dicte Opere etc. (DOP. fol. 43b; Gaye.) 42

— 17. V. Spectabiles operarij . . . ftanziauerunt a Baccino d' Agnolo legnaiuolo per braccia 21 et $\frac{1}{8}$ di panchone di noce, auto addi 4 di Marzo a tucto 17 decto, per fol. 2 el braccio: in tutto . . . y 27 sol. 9. 4. 43

— — — A Domenico di Giouanni delle tarlie legnaiuolo per 30 calzuolj di tarlie, aute di Febraio, paghate adi 15 di Marzo 1496(97) per fol. 10 el calzuolo: in tutto . . . y 15 sol. —. 44

— — — A Antonio di Francesco da Sanghallo legnaiuolo per bozatura dj 59 balaufchi di noce a fol. 4 luno: in tutto . . . y 11 sol. 16. 45

— — — A Jacopo di Forzore, maestro di pulire pietre forti, per puliture di tre colonne di mifchio uerde per y 5 luna et per pulitura di pezi 22 di marmj roffj, cioe 11 quadrij et undici fregi a y 1 fol. 1 el pezo, et per pulitura di 11 fregi roffj, uanno fotto e murciuolj al fol. 14 el pezo, et per pulitura di fej dadi di paragone a y 1 sol. 1 el pezo et per pulitura dj 9 dadi di granito a fol. 14 il pezo et per pulitura daltre colonne di granito per y 7 tucte e tre (sic, also wohl di altre tre colonne): dato in tutto . . . y 70 sol. —. 46

— — — A Francesco di Lionardo di Francesco per pulitura di tre dadi di paragone et per pulitura duna colonna di mifchio: in tutto . . . y 7 sol. —. 47

— — — A Betto Buchi legnaiuolo di palagio per piu concimj et opere, meße a conciare gli Ercolj nella fala uechia . . . y 7 sol. —. 48

— — — A Piero di Lorenzo di Piero dipintore per la dipintura dell arme del re di Francia per mectere al canto de(l) palagio di Piero de Medicj a tucte fue fpefe: in tutto . . . y 33 sol. 10. 49

— — — Al Graffo legnaiuolo a Santo Lorenzo per braccia 17 di panchone di taglio, autj dalluj per infino addi 26 di Nouembre 1496 per foldi 12 el braccio . . . y 10 sol. 6. 50

— die 22 Maj. Spectabiles operarij . . . ftanziauerunt a Antonio di Sangallo capomaestro de decta opera fior. 72 per fuo falario duno anno, incominciato addi 23 di Maggio 1496 et come seguita, a fior. 6 lar. doro el mefe: in tutto . . . fior. 72. (DOP. fol. 74a.) (Diese Gehaltsposten sind regelmäßig gebucht.) 51

— die 3 Augufij. Spectabiles operarij . . . ftanziauerunt a Antonio di Francesco da Sangallo legnaiuolo per braccia $66\frac{1}{4}$ di cornicione . . . y 83. 8. 6. 52

— — — A Bernardo di Marco della Cecha legnaiuolo per braccia $66\frac{1}{4}$ di cornicione, cioe per parte . . . y 60. 7. 6. 53

— — — A Lorenzo di Domenico Cicherj legnaiuolo per parte di braccia $66\frac{1}{4}$ di cornicione, cioe facta alla fala . . . y 59. 17. 4. 54

- 1497 die 3 Augustij. A Baccino d' Agnolo legnaiuolo per parte di braccia 66 $\frac{1}{4}$ di cornicione, facta alla sala nuoua del configlio y 58. 17. 55
- — — A Francesco di Domenico, chiamato Nerone, legnaiuolo per quadri dieci, facti alla sala nuoua grande per il palcho per infino addi 22 di gugno 1497 a y . . . fol . . . , luno lanza e rolonj: in tutto y 97. 18. (DOP. fol. 75 b.) 56
- die XII mensis Octobris. A Antonio di Francesco da Sanghallo capomaestro per parte di sua faticha y 33. 10. 57
- — — A Antonio di Francesco da Sanghallo per due pale lonbarde, compero y 1. 8. (DOP. filza 19 fol. 97 a.) 58
- 1497 (1498) die XIII mensis Ianuarij. Spectabiles operarij Opere palatii . . . deliberauerunt et commiserunt Jacobo de Segni eorum prouisorj et Antonio de Sangallo eorum capomagistro, quod detur opera ad conficiendum et perficiendum totum palcum noue sale et banchal et spallerial duorum andarum (sic) ab porta palatii usque ad altare et ad residentiam Dominorum non operibus et secundum ordinem iam designatum et etiam ad ponendum illud duos porticiuolos legretos bene et cum omni debita diligentia et pulcritudine et ad ponendum et actandum altare, prout stare debet perpetue; et ad hoc, ut hec fiant, voluerunt et precipierunt dictis prouisorj et capomagistro, ut predicta curent diligenter. (DOP. filza 18 fol. 8 b; Gaye.) 59
- die nona Martij. Magnifici et excelli domini domini Priores Libertatis et Vexillifer Iustitie populi Florentinj . . . deliberauerunt et deliberando consignauerunt infra scriptum argentum pro reficiendo et de nouo conficiendo, videlicet Dominico Bernardi de Cenninis aurificj Florentino: vid. in XXI capita argentea XV piattelecti dariento tondi picinj, 1.^a schodella et 1.^a forchetta pure dariento, dua chuchiaj, cinque scudicciuolj spichatj dariento da piattelli, tre pezolinj dariento et XXI caperozolj di maniche di coltellinj dariento; omnia supra scripta capita argentea in uno pondere ponderata ad domum dominorum zecche etc. (DOP. fol. 13 a.) 60
- 1498 die XXI Aprilis. Dominichus Bernardi de Cenninis aurifex dedit et consignauit prefatis magnificis Dominis . . . libras XVI onces 3 den. 9 argentj lauoratj etc. (DOP. fol. 15 a.) 61
- addi 11 di Magio. A Baccino d' Agnolo legnaiuolo a San Michele Berteldi lire dugento quaranta picc. per XII quadrij, factj et forniti al palcho della sala grande, in tutto infino a questo dj y 240. 62
- — — A Corfino Corlinj y 50 fol. 19 per braccia 56 $\frac{1}{2}$ di panchonj di noce a fol. 18 el braccio, datj alla sala: in tutto y 58. 19. 63
- — — A Bernardo della Ceccha y 120 per lej quadrij, forniti nel palcho della sala del configlio, delle qualj ne ha auti y 52 etc.: . . . in tutto y 120 (DOP. filza 19 fol. 108 b.) 64
- die XVI mensis Maij. A Simone del Caprina lire 150 fol. 11, sono per braccia 85 $\frac{1}{4}$ di scaglionj, muratj nella sala, come li uede fino a questo di, et braccia 45 di scaglionj misuratj, che sono nella corte di dogana, a fol. 25 el braccio, et braccia 98 $\frac{1}{2}$ di litre: che braccia 45 $\frac{1}{2}$ sono murate et resto sono in dogana, a fol. 12 el braccio dacordo . . . y 150. 11. 65
- die XVII mensis Maij. A Chimentj del Taxo legnaiuolo y 60 per 3 quadrij, ha fra mano et in magior parte finiti, et y 180 per il tondo coll arme del popolo in mezzo del palcho della sala nuoua y 140. 66
- — — A Antonio . . . (di Francesco) da Sangallo capomaestro dell opera fior. XXI. larg. doro in oro per resto di suo salario a ragione di fior. 3 larg. doro in oro el mese: in tutto y 140. (DOP. fol. 109. 110.) 67
- die XVIII Maij. Spectabiles operarij Opere palatij . . . locauerunt et concefferunt Antonio Francisci de Sangallo et Bartholomeo Angeli Donati, legnaiuolis, alias Baccino (sic), ornamentum et laborerium lignaminis pro chappella et de chappella siue altare sale noue magni confilij secundum modulum subscriptum manu Antonij de Paganellis,

uniul ex dictis operarij palatij, pro pretio, falario et mercede declarando (*sic*) per operariol pro tempore existentes; picturam uero et ornamentum picture locauerunt, ut supra, Filippo Fra Filippi pictorj de Florentia pro pretio et falario declarando per operariol pro tempore existentes. (*DOP. filza 18 fol. 17a; Gaye.*) 68

1498 die XXIII. mensis Maii. Spectabiles operarij Opere palatii ... deliberauerunt et deliberando concefferunt Clementj Taxj legnauolo circhulum siue tondum anplitudinis 4 quadrorum cum armis siue inflignis populi in medio dicti tondi et in medio fale siue palchi fale noue confilij maioris, cum ornamentis lignaminis, prout est modulus, et inde factum (?) ad declarationem Antonij de Paghanelis ... cum falario libr. 180 picc. pro eius labore. (*DOP. fol. 18a; Gaye.*) 69

— die VI. Nouenbris. A Bartolomeo d' Agnolo legnauolo per 26 balauchi et dua aliecta y 11. 18. (*DOP. filza 19 fol. 115a.*) 70

— die 29 mensis Nouenbris. A Chimentj di Francesco del Tafo legnauolo fior. quattro larghi doro in oro per ogni resto che luj hauere potebe de dicta opera per il tondo dell arme del popolo della fala grande con le octo arme intorno alla croce: in tutto fior. 4 lar. in oro. 71

— — — A Bartholomeo d' Agnolo alias Baccino, capomaestro della fala, per balaufchi et candellierj di legnio y 16. 6. 72

— — — A Bartholomeo d' Agnolo legnauolo, capomaestro della fala, creditore al libro di Girolamo Soderinj, proueditore dell Opera dicta, per resto y 80. (*DOP. filza 19 fol. 116.*) 73

1498 (1499) die 9 Januarij. Spectabiles operarij Opere palatij ... attento, qualiter in asluntione eorum officij inuenerunt Bartholomeum Angelj, nunchupato (*sic*) Baccinum, legnauolum, deputatum verbis eorum antecessoris (*sic*) in capomagiltrum muragle super fala noua confilij locho Antonii Francisci de Sanghallo, et viso diligentia et sufficientia dicti Bartholomei, ... ipsam electionem de dicto Bartholomeo verbis factam ... approbauerunt et confirmauerunt et ad cautelam de nouo dictum Bartholomeum in capomagiltrum Opere palatij elegerunt et deputauerunt pro tempore unius anni, incepti in die XXIII mensis Maij proxime preteritj 1498 ... cum falario flor. quinque auri lar. in auro pro quolibet menie. etc. (*DOP. filza 18 fol. 26a; Gaye.*) 74

1499 die XXII Maij. A Bartholomeo d' Agnolo legnauolo, capomaestro della fala, fior quaranta fej larg. doro in oro per falario di mesi noue et un quinto, incominciatj addj 17 d' Agofto 1498 et da finire addi 23 del presente 1499, a ragione di fior. 5 el mese et per resto di dicto suo falario infino a dicto di: in tutto fior. 46 lar. in oro. 75

— addi XXIII di Maggio. A Domenico di Giouannj delle tarlie per braccia 38 daße dalbero et per calzuoli 60 di tarlie y 38. 12. 76

— — — A Bartholomeo d' Agnolo, capomaestro alla (*sic*) fala, per lauorj factj alla fala con laliecte, doue legono e Signorj, et la tauola dell altare y 98. 8. 77

— addi 31 di Maggio. A Bernardo di Marcho della Cecha legnauolo per parte di suo credito, come al libro di Girolamo di Luigi Soderinj a. c. 81 per il cornicione: in tutto y 25. 78

— — — A Simone di Checho di Domenico, alias el Chaprina, fcharpellino da Settignano, per piu uarij et diuerfj concej, dati alla fala da di 23 di Maggio 1498 actucto el presente di et per ognj suo resto: ... in tutto y 80. 79

— — — A Simone del Pollaiuolo lire uenticinque picc. per parte del suo credito, come appare al libro giallo di Marco Popolefchi a. c. 80 y 25. 80

— addi XXX d' Ottobre. A Domenico di Giouanni delle tarlie per 53 calzuoli di tarlie di piu ragionj, dati alla fala de di 12 di Gugno a tucto di 17 d' Agofto proxime passato y 29. 6. 80a

1499 addi XXX d' Ottobre. A Bartholomeo d' Agnolo, capomaestro della sala, per salario di mesi cinque, incominciati addi 23 di Maggio proxime passato et finiti addi 23 del presente, a fior. 5 larg. doro in oro el mese: in tutto y 175.
(DOP. vol. 19 fol. 122—130.) 81

— die VIII Nouenbris. Magnifici et excelli Domini . . . deliberauerunt, quod precipiatur etc. (sic) presentibus spectabilibus operariis Opere eorum palatii, quatenus statim dent et tradant Leonardo Clementis alias Tafo et Zenobio eius fratri, scultoribus de Florentia, nouem imagines et seu uultus antiquos penes dictos operarios existentel, uidelicet: settem marmoreas et duos cereos (sic), ut ab dictis scultoribus readaptentur. . . . Unde hodie hac presenti suprascripta die spectabiles operarij Opere palatii populi Florentij suprascripti volentes parere preceptis suprascriptis, . . . et Arrigus Antonii, famulus prefatorum operariorum, eorum nominibus dedit et consignauit suprascriptas imagines et uultus antiquos . . . dictis Leonardo et Zenobio, scultoribus etc. (DOP. filza 18 fol. 43 a; Gaye.) 82

1499 die XIII mensis Decenbris. A Bartholomeo d' Agnolo legnaiuolo, chiamato Baccino, capomaestro della sala et opera del palagio, fior. dieci larg. doro in oro per salario di mesi due, incominciati addi 23 d' Ottobre e finiti addi 23 del presente. . . y 70. 83

— — — A Bartholomeo d' Agnolo, capomaestro della sala, chiamato Baccino et di dicta opera (sic), y 62 fol. 18 seruitolo sopra la tauola et sopra laliette a buon conto y 62 fol. 18. (DOP. filza 19 fol. 130 b.) 84

1500 adi 27 d' Aprile. A Sandro de uetrij per aconciatura della finestra, cioe duna delle finestre di uetro del palagio de Signori, cioe della sala de Signori . . . y 4. 16. 85

— — — A Domenico di Giouannj delle tariffe per piu tariffe, date alla sala infino a tucto di 29 di Febbraio 1499 (1500) y 23. 18. 86

1500 die XXVIII mensis Aprilis. A Bartholomeo d' Agnolo, capomaestro di dicta Opera, lire cento uentitej per suo lauoro, facto alla sala, come apare al libro di dicto Giouanbatista proueditore y 126. 87

— adj XIII di Gugno. A Bartolino di Matheo legnaiuolo lire CXXXXIII, haute sopra braccia 30½ di spalliere, facte per lui alla sala da di 4 di Marzo 1499 (1500) a tucto di 14 d' Aprile 1500 y 143. 88

— — — A maestro Lorenzo di Benvenuto della Volpaia, maestro doriuolj, lire LXXXXI; ebbe per parte dell oriuuolo, ha facto y 91. 89

— — — A Sandro de uetrij y XVI per piu finestre di uetro aconcie et rifacte in palagio de Signori, cioe la finestra della croce una in sala de Signori di sopra uerso la piazza, una nella sala uechia del configlio, autj per infino adj 30 d' Aprile 1500 . . y 16. 90

1500 a dj XVI di Gugno. A Bernardo di Marcho della Cecha legnaiuolo per resto del suo credito y 53. 14. 6. 90a

— — — A Simone di Mafo del Pollaiuolo lire XXXII fol. XII per resto di suo credito y 32 fol. 12. (DOP. fol. 135—138.) 91

— die XVI mensis Junij. Suprascripti dignissimi operarij Opere palatii populi Florentinij . . . deliberauerunt et deliberando declarauerunt espensas omnium ferramentorum et etiam expensas magisterij noui orilogij cum uirgha siue filo traente uel, ut uulgo dicitur, tirante martellum, aut, ut uulgo dicitur, el battaglio, esse et mereri libras 1800 picc. in totum etc. 92

— die XVII mensis Junij. Suprascripti dignissimi operarij etc. confirmauerunt Bartholomeum Angeli legnaiuolum in capomagistrum dicte Opere palatii et super quibuscumque aliis operibus pertinentibus dicte Opere et operariorum palatii etc. 93

— — — elegerunt et deputauerunt magistrum Laurentium Benvenuti de Volpaia, magistrum orologiorum, ad tenperandum et manutenendum ordinatum et temperatum, sonantem et andantem ordinatum orologium palatii populj Florentinij et Dominorum Florentinorum de die in diem, loco Caroli Marmochii etc. (Vgl. Reg. 2.) 94

- 1500 die XVII mensis Junij. declarauerunt ... Bartholomeum Angeli legnaiuolum, capudmagistrum Opere palatii, creditorem florenorum XXVI aurj lar. in auro et librum centum octuaginta picc. pro duobus aliectis, factis ad refidentiam magnificorum Dominorum Florentinorum in sala magna consilij, ad rationem flor. XIII in auro pro qualibet dictarum aliectionum et pro brachii XII cornicionis, fregij et architrauis, factis in et ad dictam refidentiam, ad rationem librarum XV picc. pro quolibet brachio; et hoc fecerunt prefatj operarij, quod de predictis habuerunt consilium et longam examinationem cum pluribus magistris legnaiuolis, de predictis praticis et expertis, et in totum capiunt ad unam summam reductam flor. XXVI larg. in auro et libr. 180 picc. (DOP. filza 19 fol. 61f; Gaye.) 95
- — — A Antonio di Michele dipintore per sua fatica di mectere doro al cornicione, fregio et architraue della refidentia de Signori nella sala grande, coe pezi 1400 doro a y 3 fol. 10 per ogni centinaio di pezi y 49. 96
- — — A maestro Lorenzo di Benvenuto della Volpaia, maestro dell oriuolo, per parte di y 1800, debba hauere del nuouo oriuolo y 224. 97
- — — A Filippo di Filippo dipintore, seruito sopra la pictura dell altare. y 205.
- — — A Bartholomeo d'Agnolo, capomaestro dell Opera del palagio, per parte di lauoro, facto in full altare della nuoua sala y 253. 98
- — — A Bartholomeo d'Agnolo, alias Baccino, capomaestro della sala et di dicta Opera, fior. XXVI larg. doro in oro et lire centooctanta piccole per resto di due aliette, facte al federe de magnifici et excelli Signori nella sala grande, et per resto di braccia 12 di cornicione, fregio et architraue, factj in dicto federe, dichiarate in questo a. c. 63, et perche in fu dicto conto ne haueua autj altrj Itanziamenj: in tutto y 362. (DOP. filza 19 fol. 138—142.) 99
- die VIII mensis Julij. Supradicti dignissimi operarij Opere palatii populi Florentini ... deliberauerunt et callauerunt Bartholomeum Angeli legnaiuolum, capudmagistrum Opere palatii predicti, et Arrigum Antonii, famulum dicti officii, ipsosque et quemlibet eorum remouerunt et priuauerunt ab eorum officiis exercentibus in et pro dicta opera etc. (DOP. filza 20 fol. 4a.) 100
- die XIII d'Agosto. Maestro Lorenzo di Benvenuto della Volpaia lire seij picc. per sua fatica per hauere raconcio loriuolo uechio et per haueruj aconcio et facto sonare piu uolte a mano et per una croce di ferro et per due Itaffe di ferro et per raconciare la ruota del ferro uel lubio etc. y 6. 101
- addj XXII die Settenbre. A Bernardino da Norcia e compagni, figlj ouero portatorj, per portatura del coro, era in casa Piero de Medici, da Sancto Lorenzo in palagio, che furono falci 16: in tutto y 2. 102
- a di 30 di Dicembre. A Lorenzo di Benvenuto della Volpaia, maestro dell oriuolo (sic), lire quarantalette, haute contanti da di 20 di Gugno 1500 a tutto di 31 d' Ottobre in piu uolte sopra dicto oriuolo nuouo y 147 sol. —. 103
- — — A Bartholomeo d'Agnolo, capomaestro della sala et legnaiuolo (sic), lire quattrocento lessantalette per una facta per modello alla dicta Opera et per parte del coro, fa fu nelle cappella de Signori, et aliette nella sala grande et refidentia della audientia de Signori, come apare al dicto giornale a. c. 9 y 467 sol. —. 104
- 1500 (1501) a di 25 di Gennaio. A Bartolomeo d'Agnolo, capomaestro della dicta Opera, lire settanta per parte sopra el coro et refidentia ouero cornicione della audientia de Signori y 70. 104a
- — — A maestro Lorenzo di Benvenuto della Volpaia, maestro doriuolj, y 5 per parte sopra loriuolo a buon conto: in tutto y 5 sol. —. 105
- a di 30 di Gennaio. A Piero di Domenico di Lionardo legnaiuolo y XXI picc. per parte della cirrana (sic) et due predelle per laudientia de dicti operarij ... y 21. 106

1500 (1501) a di 30 di Gennaio. A maestro Lorenzo della Volpaia, maestro doruoli, y 3. 10 per far sonare in mano (*sic*) loriuolo del palagio de Signori, cioe da di 29 del presente a tutto di 3 di Febraio proxime: in tutto y 3. 10. 107

— a di 16 di Marzo. A Bartholomeo di Lazero ottonaio al ponte uechio lire cinque fol. XII per tre palle dottone per lucio della faletta de Signori et per lucio dell audientia de dicti operarij et per uno faliscendro y 5 sol. 12. 108

1500 a di XXIII di Marzo. A Bartholomeo d'Agnolo legnaiuolo, capomaestro, chiamato Baccino, lire quarantadue picc. per parte di suo credito ouero lauoro, facto alla dicta Opera et in palagio de Signori sopra el coro et cornicione et refidentia della audientia de Signorj y 42. 109

1501 a di dua d'Aprile. Bartholomeo d'Agnolo legnaiuolo lire octanta picc. sopra il lauoro, alluj allogato, che fa (*s'a*) affare alla prestanza del graticolato, in tutto et per parte y 80. 110

— a di 17 d'Aprile. A Bartholomeo d'Agnolo legnaiuolo lire XXVIII picc. per parte di lauoro, facto alla dicta opera, cioe sopra el coro della audientia et cappella de magnifici Signori y 28. (*DOP. filza 21 fol. 2b—14a.*) 111

— die XXIII mensis Aprilis. Considerato, qualiter dictus Bartholomeus Angeli, legnaiuolus et capudmagister dicte Opere palatij, fuit caplus et remotus sine eius dolo et culpa, et prefatj operarij, quatenus inuestigarent et perquirent diligenter de fraudibus et erroribus quequam resonabant in aures dictorum operariorum . . . non inuenerunt causam ullam de dolo, videlicet inuenerunt et iustificati fuerunt, qualiter dictus Bartholomeus Angeli legnaiuolus et capudmagister semper fuerit et est vir bonus et integer fidej et leghalis et non tantum utilissimu[m] quantum necessarissimu[m] pro utilitate et necessitate dicte Opere palatij, . . . dictam deliberationem et partitum annullauerunt et cassauerunt etc. (*DOP. filza 20 fol. 29a.*) 112

— a di XXVII d'Aprile. A Bartholomeo d'Agnolo, capomaestro dell Opera del palagio, y LXX picc. per parte dellauoro facto et da farj per dicto Bartholomeo alla prestanza y 70. 113

1501 die XXII mensis Maij. Spectabiles et dignissimj operarij Opere palatij populi Florentini . . . attento, qualiter Bartholomeus Angeli, legnaiuolus et capudmagister Opere palatij predicti, ex commissione prefatorum operariorum verbis fecit quatuor sedes nouas et renectauit XV sedes ueteres omnibus suis sumptibus in audientia et cappella Dominorum palatij populi Florentini ad usum cori, et considerantes equum esse eidem Bartholomeo de opera et laboribus suis satisfacere, . . . deliberauerunt et deliberando declarauerunt pretium cuiullibet sedis ueteris pro directura et reactatione esse libras XVIII picc., quod capiunt in summa librarum 270; et pretium cuiullibet ex dictis quatuor sedis (*sic*) noue factis (*sic*) . . . esse florenos XII aurj larg. in auro, quod capiunt in summa florenos XXXXVIII in auro, et tantum haberi uoluerunt etc. (*DOP. filza 20 fol. 32b.*) 114

— a di 23 di Maggio. A Bartholomeo d'Agnolo legnaiuolo, capomaestro di dicta Opera, lire dugento picc. per parte di piu lauori, fatti alla dicta Opera, cioe sopra el coro, facto nella cappella de magnifici Signori, cornicione et refidentia della audientia de prefatj magnifici Signori y 200. 115

— — — Dicto Bartholomeo y 80 picc. per parte di piu lauorj, factj alla dicta Opera, sopra el dicto coro el (*e'l*) graticolato della prestanza y 80. 116

— a di XII di Gugno. A Bartholomeo alias Baccino, legnaiuolo et capomaestro di dicta Opera, y 477 picc. per resto del coro, fece in la chappella della audientia della Signoria, et per braccia . . . (*sic*) di cornicione, fatto alla refidentia de dicti Signori in dicta audientia, a y . . . (*sic*) el braccio et per la dicta refidentia et per braccia . . . (*sic*) di graticolato et armarj, facti alla prestanza, cioe braccia . . . (*sic*) a y . . . (*sic*) el braccio, et per ognj altro lauoro, facto al tempo de presentj operarij, excepto la tauola dell altare della sala grande, come apare al libro di . . . (*sic*); . . . in tutto per resto y 477. 117

1501 a di XII di Gugno. A maestro Lorenzo di Benvenuto della Volpaia y 100 per parte di suo credito, ha con la dicta Opera, per hauere facto loriuolo del palagio y 100. 118

— *adi XII d' Agosto.* Filippo di Guliano dipintore dello studio fior. tre larghi di fuggello per una imagine di Nostra Donna, conperorono dalluj per la loro audientia, et per resto fior. 3 sugg. 119

— *adi X di Dicembre.* A maestro Lorenzo di Benvenuto della Volpaia, maestro doriuolj, y 4 per achonciatura del martello dello oriuolo uechio a rintochare la campana groffa y 4. 120

— *adi XV di Dicembre.* A Jacopo d' Andrea del Maza scharpellino lire 62 picc. per fcarpellatura et factura della porticciuola del marmo bianco, meba nella cappella de nostrj magnifici Signori, che ua nell andito delle camere de prefatj magnifici Signori, a ragione di lire 4 el braccio, che fono braccia XV¹/₂ misurata, come disse Saluestro Nardi, proedutore di dicto uficio, per Pagno d' Antonio di Berto da Settignano fanza la fogla: in tutto y 62. 121

— *adi XXI di Dicembre.* A Jacopo d' Andrea del Maza scharpellino y III fol. VIII picc. per la fogla della porticciuola del marmo bianco della cappella de Signori et per portatura di dicta fogla et marmj et per ognj suo resto di cio, che luj haueffe hauere da dicto uficio: in tutto y 3. 8. 122

1501 (1502) a di XXIII di Gennaio. A Bartholomeo d' Agnolo legnaiuolo, capomaestro della dicta Opera, fior. trenta larghi doro in oro per parte di lauoro, fa sopra la tauala et ornamento di legname della cappella della sala grande del consiglio: in tutto fior. 30 in oro. 122 a

— — — A maestro Lorenzo di Benvenuto della Volpaia, maestro delli oruolj (*sic*), lira una per mectere la cigna alla campana groffa di palagio per sua faticha, che fu un opera a di 24 di Dicembre 1501 y 1 sol. —. 123

1502 a di 3 di Gugno. A Bartholomeo d' Agnolo, capomaestro della dicta Opera, legnaiuolo, lire cento dua et fol. V picc. per factura de delchj della audientia de dicti operaj et piu lauoro, facto nell udientia della sala grande del consiglio et per piu lauorj, factj al palagio del Podesta et Capitano di Firenze y 102 sol. 5. 124

— — — A Francesco di Nicholo di Thomafo dipintore lire uentocto per pezi 200 doro et per mectitura di dicto oro alla Nostra Donna et ornamento dalle nella audientia di dictj operaj: in tutto y 28 sol. —. (*DOP. filza 21 fol. 15a—28a.*) 125

1502 die 3 Junij. Spectabiles et dignissimj operarij Opere palatij populi Florentini . . . locauerunt et concefferunt Francifco Nicholaj Thomalij, pictori et magistro picture de Florentia et de populo Sancti Petri in Ghattolino, presentj, in Operam mictendi et ad mictendum aurum in ornamento et ad ornamentum tabule cappelle siue altaris sale noue magne consilij, facto et factum per Bartholomeum Angeli legnaiuolum, capudmagistrum dicte Opere, pro eius pretio, quod declaratum fuit per operarios pro tempore existentes et alios, ad quos pertinet fecundum ordinamenta. 126

— *die X eiusdem.* Supradicti dignissimi operarij Opere palatij . . . visis relationibus et rapportis, coram eis factis tam in scriptis quam verbotenus per infraascriptos magistrum legnaiuolos praticos et expertos ad examinandum et iudicandum pretium et valorem ornamentum legnaminis cappelle siue altaris sale magne consilij maioris, . . . deliberauerunt et declarauerunt, pretium et valorem dicti ornamentum legnaminis cappelle et altaris predicti esse et mererj flor. ducentos octuaginta largos in auro in totum . . . Ac etiam declarauerunt, pretium et valorem brachiorum 42 de panchis, factis per dictum Bartholomeum cum balaultris, tariis et nucis lignaminis (*sic*), existentibus in sala magna predicta ante altare Verginis et reidentie Dominorum, ubi reident doctores et X balie, esse libras XX pro quolibet brachio andante; quod

lunt brachia 42 et capiunt in fummam libras 504, et tot eidem Bartholomeo darj voluerunt etc. *Die Abschätzungskommission bestand aus: Julianus Clemens et Ceruagius, Franciscus et Marchus, Filippus.* 127

1502 die X Junij. Spectabiles et dignissimi operarij Opere palatij populi Florentini ... audita fama et ingenij excellentia magiftri Andree Nicholaj de Monte ad Sanctum Sauinum diftrictul Florentini, fultorem et magiltrum egregium et nobilem fulture (*sic*), et vifo quodam modello, eiuf manu pro parte facto, de Sancto Saluatore, et cognofcentel, (*quod*) unam ymaginem dicti Sancti Saluatoris marmorj(s) albi magnam ad fimilitudinem dicti Sancti Saluatoris bene quadraret in fala magna confilij populi Florentinj fuper cornice refidentie magnificorum et excellorum Dominorum et in medio dicti cornicionis fuper capud, ubi refidet magnificus Vexillifer Iuftitie, in memoria eterna diej Sancti Saluatoris, in qua die celebratur feftiuitas eius, et propterea vigore iporum auctoritatis ... deliberauerunt et locauerunt atque commiferunt et concefferunt dicto magiftro Andree ymaginem dicti Sancti Saluatoris et ad faciendum eiuf manu propria et non per aliof dictam ymaginam (*sic*) marmoream albam ad fimilitudinem dicti Sancti Saluatoris, et fecundum et prout demonftratur per modellum eiuf manu factum, quo ad dictum Sanctum Saluatorem tenetur et non ad alias ymagines et ad alia ornamenta dicti modellj, ad quem modellum tantumodo dicti Sancti Saluatoris et ymaginis Sancti Saluatoris fe retulerunt et referunt et ad laborandum et perficiendum bene et cum fumma diligentia, uigilantia et perfectione eiuf manibus propriis dictam ymaginem, et prout meretur et conuenitur et pretio, labore et mercede, quod declarabitur per illof quibus concessum fuerit per operarios palatij pro tempore in officio exiftentes; cum hac tamen conditione, quod ipfe preftat fideiuflorem ydoneum de refituendo omnem ... fummam denariorum et pecuniarum, qual ipfe reciperet et haberet pro dicta ymagine laboranda et conftruenda, fe et calu quo ipfam non perliceret, declarantes, predictum opus fieri debeat per dictum magiltrum Andream omnibus fuif fumptibus marmoris et aliis occurrentibus etc. (*DOP. filza 20, fol. 63b. vgl. Reg. I.*) 128

— a di X di Gugno. A Bartholomeo d' Agnolo legnaiuolo, capomaefiro dell Opera del palagio, y mille cento trenta noue fol. XIII per refto di y 1960, che tuoto lornamento et intaglo del legname della tauola dell altare della fala grande tra manufactura, legname et ogni cofa, che tanto fu chiarito, come apare al libro delle deliberationj a. c. 63: in tutto y 1139 sol. 14. 129

— — — Alluj dicto lire cinquecento quattro per le panche co ballaufchj facte, doue feghono e doctorj e X nella fala grande dinanzi alla Signoria, che tanto fu chiarito per dictj operai y 504 sol. —. 130

— — — Alluj dicto y X fol. 10 per lornamento, facto alla Noftra Donna della audientia di dicti operai y 10 sol. 10. 131

— — — Alluj dicto y XIII sol. X per opere XV a fol. XVIII luna, aiutate alla dicta Opera, per fermare le panche della fala grande: in tutto y 13 sol. 20. 132

— — — A maefiro Andrea dal Monte a Sancto Sauino fultore fior. X larg. doro in oro per fare uno Sancto Saluadore di marmo bianco nella fala grande del configlio fopra el capo della refidentia del Gonfaloniere, cioe per parte y 70 sol. —. (*DOP. filza 21 fol. 29b—30a.*) 133

— die XVII menjis Junij. Cum fit, quod fpectabiles operarij Opere palatij populi Florentinj fecundum confuetudinem locauerint magiftro Andree Nicholaj de Monte Sancto Sauino fultorj ad faciendum ymaginem Sancti Saluatoris pro pretio declarando per illof, ad quos commiferint, prout conftat in hoc a. c. 63, et eidem ftantiauerunt florenos 10 in auro pro incipiendo dictam ymaginem cum pacto, quod ipfe magifter Andreas preftaret fideiuflorem ydoneum pro faciendo dictam ymaginem uel faltem refituendo dictos florenos 10 in auro, unde hodie hac prefentj fuprafcripta die volenf dictul magifter Andreas adimplere ... et tradere dictum fideiuflorem, Francifcus Filippi del Puglefe, cuius Florentinus, precibus et mandatis dicti magiftri Andree promifit et fideiufblit et obligauit etc. (*DOP. filza 20 fol. 64b.*) 134

1502 die nona mensis Julii. A Lorenzo di Benvenuto della Volpaia y una et fol. VIII per hauere ricto loriuolo uechio nel maghazino di dicta opera et per hauere raconcio el rintochatoio della canpana grossa per infino a di 18 di Gugno proxime passato . y 1 sol. 8. 135

— adi XXI di Luglo. A Cofimo di Piero legnaiuolo y XVIII per opre 20 a sol. 18 el di, data alla dicta Opera da di 16 di Gugno proxime passato a tucto di 20 del presente per fornire le spalliere della sala nuoua et gl ufci de necessarij di dicta sala: in tutto . y 18. 136

— — — A Luca di Piero legnaiuolo y XXII fol. VII per opere 19 $\frac{1}{2}$ a fol. 16 el di, tra luj e l factore et per calzuoli 10 dintarlie per fornire le spalliere et ufci della sala nuoua et per legatura di pancone di nocie et per dua palle per dicti ufci: in tutto . y 22 sol. 7. 137

— a di XI d'Agosto. A Bartholomeo d'Agnolo, capomaestro dell Opera del palagio et legnaiuolo, lire cento nouanta picc. per la monta di braccia 16 $\frac{1}{2}$ di panche, coperte di nocie, cornici, balaufchj, tarlie et predelle, facte per laudientia de magnifici Signori, doue seghono e venerabili collegi, a y XI sol. 10 el braccio andante: in tutto . . y 190. 138

— a di 9 di Settebre. A Bartholomeo d'Agnolo, capomaestro dell Opera, y 17 fol. 15 per factura di fenestre 5 alla sala del Potesta et una nella torre di dicto salone, cioe 3 nuoue etc. y 17 sol. 15. 139

— a di 24 di Dicembre. A Francesco di Piero dell orto dipintore y. 6 per dipintura duno quadro sopra luscio della faletta de Signori et una fenestra nella camera del Gonfaloniere a sua spese da di 16 di Nouembre proxime passato a tucto questo presente di: di tutto y. 6 sol. —. (DOP. filza 21, fol. 33a-41a.) 140

1502 (1503) die XV uenſis Jauuarij. Spectabiles et dignissimi operarij Opere palatij populi Florentini . . . commiserunt et concesserunt licentiam Bartholomeo Angelj et Juliano de San Gallo, legnaiuolis, faciendi ea que per magnificum Vexilliferum Iustitie populi Florentini inpositum est eis circa cauallum et leones exiltentes penes fenestram † crucif (sic) tondos et alia aconcimina mansionum domini Vexilliferi in palatio Dominorum, dumodo predicta laborentur per eos et eorum famulos et in eorum apotecis nec in palatio prefato. (DOP. filza 20 fol. 84b.) 141

— a di XVIII di Gennaio. A Bartholomeo d'Agnolo, capomaestro di dicta Opera et legnaiuolo, lire octanta quattro picc. per parte di piu lauorj, facti et che si fanno alle stanze di giudici della ruota del palagio del Potesta: in tutto y 84 sol. —. 142

— a di XVI di Febraio. Giuliano di Francesco da San Ghallo, legnaiuolo et capomaestro sopra la muraglia de giudici del consiglio di giustitia, fatta al palagio del Potesta di Firenze et sopra le nuoue stanze, ordinate et facte al magnifico Gonfaloniere di Giustitia nel palagio de magnifici Signori, per sua fatica et opera della sua persona fior. 30 larg. doro in oro per tucto el tempo, che dicto Giuliano se (s'è) exercitato in dicta opera da mesi 6 in qua et per suo resto: in tutto fior. 30 in oro. 143

— — — A Bartholomeo d'Agnolo di Donato legnaiuolo, capomaestro di dicta Opera et operai del palagio, fior. 30 larg. in oro per dicta cagione et in tutto et per tucto, come al dicto Giuliano, cioe per sua fatica et opera della sua persona per tucto el tempo, che dicto Bartholomeo se exercitato nell opera de dictj operaj et dalloro conn ellj et da mesi 6 in qua et per suo resto: in tutto fior. 30 in oro. 143a

— a di X di Marzo. A Bartholomeo d'Agnolo, legnaiuolo et capomaestro di dicta opera, lire trecento sexantuna den. 8 per dua gelosie, facte alla stanze del magnifico Gonfaloniere, uno armario grande, uno armario a ufo di predella, una credenziera con tarlie, sette lectiere et tre carriuole in dicta stanza et per 4 deschi grandi nella camera de giudici della ruota, uno scriptoio a cinque dazeo nella sala uechia del consiglio et dua fenestre nell audientia de Signorj et per ognj resto fino a questo supracripto di: in tutto . y 361 sol. — den 8. 144

— a di XV di Marzo. A Francesco di Piero di Donato dipintore fior. cinquanta cinque lar. doro in oro per dipintura et spesa et per la monta di tucto quello che luj potesse

adomandare per hauere dipinto la camera del magnifico Gonfaloniere in palagio de Signori et altroue in dicto palagio a fue lpefe di garzonj, opere, pezi, colori et altro infino a quello prefente di, per fuo refto et per tucto quello che potefse adomandare . fior. 55 larg. in oro. 145

1503 a di X di Maggio. A Giuliano di Francesco da Sanghallo legnaiuolo per il cancello della fala dalla finetra della croce in palagio fior. noue lar. doro in oro tra el cofto di decto cancello del legname, ferramentj, pionbj et ognj altra forniture di legname et magifterio: in tutto tra ognj cofa y 63 sol. —. 146

— — — A Francesco di Piero di Donato dipintore fior XVIII larg. doro in oro per fua faticha et opera di dipintura della camera, doue ltaua el notario de Signori, che ognj e (è) per ufo del magnifico Gonfaloniere, et per ognj cofa che per conto della dipintura di decta camera potefse domandare: in tutto per refto y 126. 147

— — — A Agnolo di Domenico di Donnino et Domenico di Marcho, dipintorj, per dipintura di piu figure di Noftro Signore et di Noftra Donna et daltrj fantj, dipintj al palagio del Potefta, et per ognj altra dipintura, facta in decto palagio fino a quello di primo, per ogni loro faticha: in tutto y 35. 148

— a di 31 di Maggio. A Dauitte di Thomafo di Currado (*del Ghirlandajo*) dipintore fior. X larg. doro in oro per la dipintura duno tondo di San Piero et San Pagolo per la camera del Gonfaloniere in palagio et per fuo refto: in tutto . . y 70. 149

— a di 8 di Gugno. A Domenico di Domenicho, maziere et dipintore, fior. octo larg. doro in oro per la dipintura dun Santo Thomafo appoftolo et un Santo Thomafo d' Aquino in uno tondo per la camera del Gonfaloniere: in tutto . . . y 56. 150

— adi 17 di Gugno. A Giuliano da Sangallo y 21 fol. 12 per opere 24, date alla decta Opera da di 2 di Maggio 1503 a tutto di fecondo, a fol. 16 el di y 21 sol. 12.

— — — A Bartholomeo d' Agnolo, legnaiuolo et capomaeftro dell Opera, y 154 per la refidentia de giudici della ruota et per la ruota coperta di noce coll arme del popolo et per caße 6, appichate inlieme per i mazierj in palagio de Signori, ad ogni lpefa di decto Bartholomeo, cioe doue mangia la famiglia di palagio y 154. —. (*DOP. vol. 21 fol. 43a—55b.*) 151

In Dei nomine Amen. Anno Domini M^oCCCCCIII indictione 6 et di XVII mensis Junij. Actum in populo Sancti Petri Scheradij ciuitatis Florentie in audientia infrascriptorum operariorum palatij adstantibus quattuor ex quinque dictorum infrascriptorum operariorum etc. (*sic*). Cum sit, quod alias fuerit et sit electus Bartholomeus Angelj alias Baccino legnaiuolo in capomagiltrum Opere palatij populi Florentini ab operariis Opere palatii in officio iam exiftentibus cum falario, emolumentis etc., et volens vacare ab dicto officio, et in locum eius alius eligatur, prefatj operarij Opere palatij populi Florentini deliberauerunt et deliberando elegerunt in capudmagiltrum et pro capomagiltro Opere palatij predictae Julianus Francifci de Sancto Ghallo legnaiuolum (*sic*) prefentem et in locum dicti Bartholomei in omnibus et per omnia et cum emolumentis, obligationibus etc. (*DOP. vol. 23 fol. 36a.*) 152

MDIII die XVI Decembris. Magnifici et excelli domini domini Priores et Vexillifer Iustitie populi Florentinj . . . deliberauerunt et deliberando mandauerunt spectabilibus uiris operariis Opere Sancte Marie Floris ciuitatis Flor., quatenus . . . commodent eorum Dominationj omnia lignamina expedientia ad fulciendum et fultinendum tectum tinelli aule, uulgo dicte la fala del Papa, lita in conuentu seu monalterio Sancte Marie Nouelle de Florentia, illius qualitatis et quantitatis, et prout requiritj fuerint ex eorum parte per Benedictum de Buchis ad id ab eis commiffionem habentem et ad omnem eius simplicem requilitionem; de quibus quidem lignaminibus retineatur computum per dictos operarios, ad hoc ut omni futuro tempore huiusmodi lignorum commodatio femper appareat etc. (*ASF. Del. de' Signori vol. 166 fol. 126b und (mit unwesentlichen Änderungen als »Copia«) in AOD. Del. fol. 73b; Vasari IV p. 43.*) 153

— a di 31 di Dicembre. A Thomafo di Pagolo Malinj da Santo Donnino y 21 per portatura duno marmo dal porto abigna (*a Signa*) a Firenze in cala el Sanlouino fultore da di 18 di Gugno 1503 a tutto di 23 dottobre 1503 y 21 sol. —. 154

- MDIII a di 31 di Dicembre.* Al Nuntiatà dipintore y 1 fol. 15 per dipintura della prospectiua della finestra di faletta dal camino murale et dipinta a ochi, che riefce nella corte del palagio dacordo co Michelagnolo araldo y 1 sol. 15. **155**
- — — A Bartholomeo d' Agnolo legnaiuolo alias Baccino y 47 fol. 29 per piu laorj, facti in palagio de Signori et nella fala del configlio et nel palagio del Potefta: in tutto y 47 sol. 29. **156**
- — — A Sandro di Giouannj de uetri y 33 fol. 6 per dua finestre di uetro nella cancelleria delle riformagionj, facte di Settenbre 1503 y 33 sol. 6. (*DOP. vol. 21 fol. 58. 59.*) **157**
- 1503 (1504) die VIII Jaunarij.* Item dicti Domini . . . deliberauerunt precipi operariis Opere Sancte Marie Floris de Florentia, quatenus . . . commodent eorum Dominationj infra-scripta lignamina expedientia ad conficiendum in fala Pape de Florentia certum quid circa picturam fiendam per Leonardum de Vincio pro palatio dictorum Dominorum; et sint dicta lignamina illius qualitatis, prout requiliti fuerint ex eorum parte per Benedictum de Buchis ad id ab eis deputatum et ad omnem eius requifitionem. Et de ipsis lignaminibus retineatur computum per ipsos operarios, ad hoc ut finita dicta pictura huiusmodi commodatio legitime appareat: Que lignamina hec sunt, videlicet: quattro piane: quattro correnti lunghi: dieci pezi dimpolte da impanchare et qualche pezo di Ipranghe da finestre. (*ASF. Del. de Signori vol. 168 fol. 36; in AOD. Del. fol. 75a die »Copia«.*) **158**
- a di 28 di Febraio. A Tomaso di Stefano legnaiuolo y 63 fol. 11 per fattura di 6 sportelli alle finestre di testa alla fala del configlio uerfo Santo Piero Sceragio (*sic*) et per una finestra a fuo legname dagl agiamenti della fala del configlio et per braccia 28 $\frac{1}{2}$ di panche, fatte per landito della fala del configlio grande dirimpetto a Gonfalonierj, con tucti i loro fornimenti a fol. 20 el braccio et 2 telaj della inpannata delle finestre della dicta fala uerfo Santo Piero Scaregio (*sic*) y 63 sol. 11. **159**
- — — A Romolo di Bernardo della camera dell arme y 13 fol. 3 per piu tela, bullecte et naitrj per inpannare piu finestre alla fala del configlio et al palagio del Potefta y 13 sol. 3. **160**
- — — A Giouandomenico di Filippo cartolaio y 26 fol. 10 per una lisma et quadernj 18 di fogli reali a fol. 12 et fol. 11 el quaderno, ebbe Lionardo da Vincio per fare el cartone alla fala, et per quadratura et apianatura di decti fogli, come al giornale fignato L a. c. 15: in tutto y 26 sol. 10. **161**
- — — A Francesco et Pulinari del Garbo, spetiali, lire 40 fol. 19 den. 9 per libbre 39 once 4 di cera bianca per inpannare finestre al palagio del Poteftà et della fala del configlio et per la finestra de frati et della fala de Signori et tralle camere et a Dieci et altroue et trementina, biacha, Ipugna et altro et dato a Lionardo da Vincio y 40 sol. 19 den. 9. **162**
- — — A Bartholomeo d' Agnolo legnaiuolo y 10 fol. 3 per uno ufcio a fuo legname, facto nella barberia de Signori, con tarfie di braccia 4 $\frac{1}{2}$ et per dua palchettj, fattj a uno armario a dicta barberia, et piu bandelle a decto ufcio y 10 sol. 3. **163**
- — — A Meo del Fontana cartolaio y 4 fol. 2 den. 8 per 8 quaderni di fogli reali, dati a Lionardo da Vinci per incartare finestre saluatiche a Santa Maria Nouella, doue dipingne el cartone, a fol. 10 den. 4 el quaderno y 4 sol. 2 den. 8. **164**
- — — A Francesco et Lorenzo Ruipoli, linaiuoli, y XXI fol. llll den. 8 per braccia 8 $\frac{1}{2}$ di tela per inpannare finestre in palagio de Signori et nella fala del Papa per fare lopera, conmeffa a Lionardo da Vincio, et per uno lenzuolo et 3 teli, dato a decto Lionardo per orlare el cartone y 21 sol. 4 den. 8. **165**
- — — A Piero di Zanobi funaiuolo y 25 fol. 9 den. 8 per pezi 70 dalle dabeto per chiudere le finestre della fala del Papa et per 100 bullecte dall anberchiare et auti el canapo, dati a Lionardo da Vinci per fare el ponte al detto cartone y 25 sol. 9 den. 8. **166**

1503 (1504) a di 28 di Febraio. A Benedecto di Lucha Buchi legnaiuolo y 212 fol. 15 per fej sportegli, fatti nelle finestre della sala del configlio, montorono y 38 fol. 16, et per puntellare el tecto di Santa Maria Nouella y 29 et per fare el ponte con la schala et con tuctj glinge (gl' ingegn) necebarij et sua appartenenza, fatto (sic) allionardo (a Lionardo) da Vinci nella sala del Papa, per dilegnare el cartone et per factura di piu finestre in falecta de Signori et per 5 sportegli alle panche nella sala del configlio: in tutto . . . y 212 sol. 15. 167

— — — A rede di Lorenzo Perj cartolaj y 11 fol. 13 per piu libri, dati per conto della detta opera da di 15 di Settenbre 1503 a tutto di 24 del presente . . y 11 sol. 13. 168

— — — A Tano di Domenico legnaiuolo y 13 fol. 11 den. 6 per piu legname, dato a Benedecto Buchi, per fare el ponte et la schala a Lionardo da Vinci y 13 sol. 11 den. 6. 169

— — — A maestro Antonio di Giouannj muratore lire 16 fol. 10 per opere 12 di maestro per hauere rachoncio tucti e tecti di Santa Maria Nouella, cioe della sala, et per 9 embriçj, conpero per decti tecti et per opere 11 di manouale, melle in decti tecti, et per fare uno ulcio della camera di Lionardo decto, che ua al decto cartone, a fol. 18 el di lopera del maestro et fol. 9 el di lopera del manouale: in tutto y 16 sol. 10. 170

— — — A Simone Lonbardo manouale y 1 fol. 7 per 3 opere lauorate alleuare e catenaccj della sala del configlio y 1 sol. 7. 171

— — — A Benedecto Tornaquinci y 3 fol. 10 per uno legno dolmo di braccia 5 per fare uno fubbio al ponte nella sala del Papa a Lionardo da Vinci . . y 3 sol. 10. 172

— — — A Lionardo di Ser Piero da Vinci dipintore y 140 per parte di sua opera, come apare al decto giornale lignato L. a. c. 34 y 140. (DOP. vol. 21 fol. 59—61; Vasari IV p. 43f.; Gaye II. 88.) 173

1504 die XXVIII Aprilis. Item dicti Domini . . . deliberauerunt, quod precipiatur presentibus spectabilibus viris operariis Opere Sancte Marie Floris de Florentia, quatenus commodent infra scripta lignamina Benedicto de Buchis, legnaiuolo eiusdem Dominationis, causa reactandi campanam magnam eorum palatij et pro eis rehabendis post dictam factam reaptationem etc. Que lignamina hec sunt, vid.: duo pezi di bordoni di braccia 9 $\frac{1}{2}$; duo pezi di bordoni di braccia 8; uno pianone per uno fulcone di braccia 8. (ASF. Del. vol. 168 fol. 36b.) 174

1504 die IIII mensis Maii.

Ani Raude: Pro Leonardo de Vincio.

Item dicti Domini . . . deliberauerunt etc. (sic) infrascriptam deliberationem infra uulgari fermone descriptam, videlicet:

Attefo e magnifici et excelli Signori Signori Priori di Liberta et Gonfaloniere di Giultitia del popolo Fiorentino, come hauendo piu meli fa¹⁾ Lionardo di Ser Piero da Vinci, cittadino Fiorentino, tolto a dipignere uno quadro della sala del configlio grande, et fendoci di gia per detto Lionardo comincata tal pictura in fur un cartone, et hauendo etiam per tal cagione prefì fior. XXXV lar. doro in oro, et deliderando e prefati magnifici Signori, che tale opera li conducha quanto piu presto li puo al suo deliderato fine, et che a detto Lionardo li paghi per tal conto di tempo in tempo qualche somma di denari: pero e prefati magnifici Signori . . . deliberorono etc. (sic), che il detto Lionardo da Vinci debba hauere interamente finito di dipignere el detto cartone et rechatolo alla sua intera perfectione per infino a tutto el mese di Febbraio proxime futuro di 1504 (1505), ogni exceptione et gauillatione rimossa; et che al detto Lionardo li dia et paghi fior. XV lar. doro in oro per cialcuno mese a buon conto, intendendosi cominciato el primo mese addi XX del mese d' Aprile

¹⁾ Wann Leonardo da Vinci die Ausführung des Freskos übernahm, wissen wir nicht; die betreffende Urkunde scheint zu fehlen; auch in den Büchern der Opera del Palazzo findet sich nichts. Da die Urkunde den Anfang der Malerei auf «più meli fa» zurückdatirt und mit Rücksicht auf Reg. 153, so mögen November/Dezember 1503 die betreffenden Vereinbarungen getroffen worden sein.

proximo pallato. Et in caso, che el detto Lionardo non habbia fra detto tempo finito detto cartone, allora e prefati magnifici Signori lo pollino contringere per qualunque modo opportuno alla intera restituzione di tutti quelli danari haueffi hauutj per conto di tale opera infino a detto di; et debba detto Lionardo quel tanto del cartone fulli facto rilasciarlo a detti magnifici Signori libero, et che fra detto tempo, che detto Lionardo li obliha hauere fornito il disegno di detto cartone. Et potrebbe essere, che a detto Lionardo uenissi bene cominciare a dipignere et colorire nel muro della sala detta quella parte che lui haueffi disegnata et fornita in detto cartone, pero sono contenti, quando questo achaggia, e prefati magnifici Signori darli quel salario ciascuno mese che fara conueniente per fare tale dipintura et quello di che dallora faranno daccordo con detto Lionardo. Et cosi spendendo detto Lionardo tempo in dipignere inful muro detto, sono contenti detti magnifici Signori prorogarli et allungarli el tempo sopracripto, fra il quale detto Lionardo li obliha affornire il cartone in quel modo et in fine a quel termine che allora faranno daccordo detti magnifici Signori et detto Lionardo. Et perche e (e') potrebbe ancora essere, che Lionardo fra questo tempo, che lui ha preso a fornire il cartone, non haueffi occasione di dipignere in detto muro, ma seguita di finire tal cartone secondo l'obbligo sopracripto, allora son contenti detti magnifici Signori non potere tal cartone cosi disegnato et fornito alloghare a dipignere a uno altro ne alienarlo in alcuno modo da detto Lionardo sanza espresso consenso suo, ma lasciare fornire tal dipintura a Lionardo detto, quando sia in termine da poterlo fare et dargliene a dipignere in ful muro, per quella subuentione ciascuno mese che allora faranno daccordo, et che fara conueniente: Questo nondimeno sempre dichiarato, che detti fior. XXXV lar. doro in oro, riceuti per detto Lionardo, et tutto quello che per lo aduenire riceuera, come di sopra si dice, debba per contracto confettato hauere prelj et promettere pigliarli per lo aduenire per conto et prezzo della detta pictura, a buon conto di quello che fara dichiarato altra uolta pe detti magnifici Signori pe tempi esistenti il detto Lionardo douere riceuere per prezzo di detta pictura etc. (*sic*).

Qui Leonardus incontinenti constitutus in presentia mei notarii infracripti et infracriptorum testium, audita et intellecta et eidem uerbo ad uerbum per me notarium infracriptum uulgariter lecta supracripta deliberatione et omnibus in ea contentis, et uolens teneri ad predicta et infracripta, ideo sponte et ex certa scientia et omni meliori modo per se et suos heredes etc. (*sic*) fuit confessus etc. (*sic*) recepit supracriptam quantitatem fior. XXXV lar. auri in auro; et promisit etc. (*sic*) dictis magnificis Dominis ... et mihi eorum notario infracripto, ut ... omne id quod in futurum recipiet vigore supracripte deliberationis recipere occasione et pro computo et modis et formis in supracripta deliberatione contentis, et infuper etiam promisit ... ad plenum executioni mandare omnia et singula alia in supracripta deliberatione contenta etc. ... Actum in palatio dictorum magnificorum Dominorum presentibus Nicolao domini Bernardi de Machiauellis, cancellario dictorum Dominorum, et Marco Zatis Ser Joannis de Romena, ciue Florentino, testibus etc. (*ASF. Del. della Signoria vol. 168 fol. 40b; Vasari IV p. 44; Giornale Storico degli Archivi Toscani II p. 137.*) 175

1504 die 30 mensis Junij. A Benedecto di Luca Buchi legnaiuolo y cento trentanoue sol. XV per piu laurj, facti da di II di Marzo 1503 (1504) a tutto di 29 di Gngno presente, cioe per una caffetta darciprebo per il Gonfaloniere ... y 2. 15; et per uno ufcio, facto a Lionardo da Vinci; et per 1^o ufcio, rifatto in campanile; et per 1^o ufcio, facto alla camera de Signori; et per legatura di legname et per una caffetta da tenere cialdonj et una predella per la porta di palagio et per una fogla alla porta della sala del coniglio et per due caffette darciprebo per le stanze del prefato Gonfaloniere et per due cancelli al ballatoio et per uno ufcio, facto in campanile, che ua in ballatoio; et uno telaio, facto all araldo; et un altro telaio, fatto al Gonfaloniere per mecteruj uno panno dipinto; et per uno palchetto alla schala, fatta dalla campana grofa; et per el mectere et riporre della campana et batteggio grosso et per fare le caffette a bilichi et per fare due casse, una di noce et una darciprebo, per le stanze del Gonfaloniere et per uentitre facte in ballatoio et per uno castello di legname per inbianchare la loggia del palagio et per legare 4 finestre della sala del coniglio grande dalla parte di dogana: in tutto y 339. 15. 176

- 1504 die 30 mensis Junij. A Giouannj di Landino fornaio y VII fol. V per libre 88 di farina stacciata biancha, data a Lionardo da Vinci in dua uolte, et rinpaltare el cartone: in tutto y 7 sol. 5. 177
- — — A Lucha di Simone funaiuolo y 15 fol. 3 picc. per 157 enbrici a y 7 el centinaio, datj al palagio, et per la schala di dogana et per il tecto della fala del Papa et per piu ghornate . . . (sic) et cancelli per la citerna et altre doccie per il palagio de di 29 di Febraio a tucto di 4 di Gugno 1504 y 15 sol. 13. 178
- — — Al Nuntiato d'Antonio di Domenico dipintore y 12 fol. 10 per hauere dipinto in campanile cinque di et per ochria et nero biancho Santo Giouannj et olio di lino feme: in tutto y 12 sol. 10. 179
- — — A Lionardo di Ser Piero da Vinci dipintore fior. 45 larg. doro in oro per sua prouisione di mefi tre ad ragione di fior. 15 larg. in oro el mese, cominciati a di primo d'Aprile 1504 et finiti per tucto di 30 di Gugno 1504, pagati sopra el cartone et dipintura a affare, come al decto giornale a. c. 47: in tutto y 315. 180
- a di 30 dogosto. A Piero di Zanobi funaiuolo y quarantacinque fol. XV per libre 60 di ferro a fol. 1º den. 8 (la) libra et libre 16 dacciaio a fol. 3 den. 8 la libra per raconciare la canpana grofa et per piu fune et canapi per il ponte di Lionardo da Vinci et per piu auti et di piu forte: in tutto y 45 sol. 15. 181
- — — A Filippo d'Antonio fabro y XXI fol. V den. IIII per anelle X di libre 25 per la ruota, doue fattigne laqua in palagio, et per auti per confichare decte anelle et per biette di ferro per il carro di Lionardo da Vinci etc. . . . y 21 sol. 5 den. 4. 182
- — — A Ser Piero Pinadoro ipetiale y XI per olio di feme di lino, occhia fine nero, macinato et gelfo et spugna, auta dalluj per la detta opera da di 16 di Luglio pallato a tucto di 29 del presente y 11 sol. —. 183
- — — A Francesco et Pulinarj, ipetiali, y 10, sono per libre 28 di biacha Alexandrina a fol. 6 (la) libra et per libre 36 di bianchetta foda a fol. 12 la libra et libre 2 di gelfo, ebbe Lionardo da Vincio per dipignere, et per once 6 di cera biancha: el che Romolo (portò) per incerare una finestra di palagio della gelofia . . . y 10 sol. —. 184
- — — A Francesco di Bernardo battiloro y 119 per piu pezi doro fine, dato a dipintorj per la camera ouero audientia del Gonfaloniere: in tutto . . . y 119. 185
- — — A Francesco di Piero del Dito dipintore y 245 per parte di piu opere, (fatte) per luj et per fuoj gharzonj, mefi (sic) nella camera del Gonfaloniere: tutto . . . y 245. 186
- — — A maestro Lucha dal Borgo per piu spefe, fatte in piu corpi geometrici, cioe di geometria, donati alla Signoria: in tutto y 52 sol. 9. 187
- a di XXXI mensis Octobris. A Francesco di Piero del Orto dipintore y octo picc., sono per hauere dato el colore della pietra al primo merlato del campanile infino a di 4 di Luglio 1504: in tutto y 8 sol. 8. 188
- — — A Francesco di Bernardo battiloro y settantuna et fol. IIII per reito di pezi 5200 doro, dato alla decta Opera per dorare la cigna el (e 'l) bronchone e la ghirlanda al gighante et laudienza del Gonfaloniere, . . . a y 3 fol. 10 el conto, et per fogli 12 di stagno per mettere doro el broncone di decto gigante . . . y 71 sol. 4. (Vgl. Abt. A Reg. 32.) 189
- — — A Francesco di Piero dell Orto dipintore y VII fol. X per hauere mefo doro el broncone del gigante et la cigna et la ghirlanda: in tutto . . . y 7 sol. 10. (Vgl. Abt. A Reg. 32.) 190
- — — A Martino di Matheo delle tarfie y 3 fol. 10 per 6 calzuoli di tarfie, cioe 4 a fol. 10 luno et 2 a fol. 15 luno: in tutto y 3 fol. 10. 191
- — — A Bastiano di Domenico Cenninj orafo y XXIII per uno filo dottone con uentotto fogle di rame et per faldatura di decti fogle in fu decto filo, faldato con lariato per el gighante: in tutto y 23 sol. —. (Vgl. Abt. A Reg. 32.) 192

- 1504 a di XXXI mensis Octobris. A Bartholomeo di Sandro cartolaio y VII per 14 quadronj di foglij reali Bolognesi per il cartone di Michelagnolo, come al decto giornale lignato M. a. c. (fehlt): in tutto y 7 sol. —. 193
- — — A Bernardo di Saluadore cartolaio y V per opere 5 $\frac{1}{2}$ a mectere insieme el cartone di Michelagnolo: in tutto y 5. 194
- — — A frati degl' Ingefuati y 57 per dua finestre di uetro di braccia 5 $\frac{2}{3}$ a mandarla fatta (sic) nell udiencia del Gonfaloniere y 57. 195
- — — A Lionardo di Ser Piero da Vinci dipintore lire 210 per sua prouisione di meli dua, cioe di Gugno et Luglo 1504: in tutto y 210. 196
- — — A Francesco di Piero dell Orto dipintore y 420 per suo resto di suo magisterio per hauere dipinto et mebo doro ludientia del Gonfaloniere: in tutto . . . y 420. (DOP. filza 21 fol. 62a—70a; Gaye; Vasari a. a. O.) 197
- a di 31 di Dicembre. A Bartholomeo di Saluadore del Fontana cartolaio per 3 quaderni di fogli, auti per fornire el cartone, che fa Michelagnolo dipintore, a fol. 10 el quaderno: in tutto y 1 sol. 10. 198
- — — A Jacopo di Jacopo feghatore per fegatura di dua traui uechie per fare la capra el (e') ponte a Michelagnolo dipintore; in tutto . . . y 1 sol. 16. 199
- — — A Francesco et Pulinari di Simone di Salamone del Garbo, spetiali, per libre X di cera bianca e spugne e trementine per incerare finestre et per il cartone di Michelagnolo et a Lionardo da Vinci per infino a tutto di 3 del presente: in tutto . . . y 10 sol. 6. 200
- — — A rede di Marcho del Forese e compagni, merciaj, per piu bullecte et nastrj, datj a Romolo della camera dell arme, per inpannare la finestra, doue lauora Lionardo da Vinci y 3 sol. 11. 8. 201
- — — A Piero d'Antonio, che inpasta le carte, per opere 5 aiutare (et) inpastare el cartone, che fa Michelagnolo, a fol. 9 el di: in tutto . . . y 2 sol. 10. 202
- — — A Piero di Nicholao Tronbetto torniaio per uno guocho di schachi per uno schachierj, fatto in palagio y 2 sol. —. 203
- — — A Antonio di Jacopo e compagni, spetiali, per libre 5 di zanobia a fol. 1.º den. 8 la libra et libre 44 di nero a fol. 1.º den. 4 la libra et libra (sic) X di gebo e per uno catino di legno et per uernice et bolio et altre cose per fare fucho per riferrare e felli de laltronj de ballatoio y 3 sol. 10. 204
- — — A Ipefe minute, fatte per el cartone, fa Michelagnolo, et per lopere predecete da di 9 di Nouembre proxime passato a tucto di 20 del presente . . y 14 sol. — den. 5. 205
- 1504 (1505) a di 28 di Febraio. Al Nuntiata (sic) dipintore per 4 ruote per fare el carro a Lionardo da Vinci ouero ponte y 7. 206
- — — A Guliano di Lapo ferraiuolo per libre 8 dauti (aguti) a fol. 4. 8 la libra et per libre 93 di ferro, dato a Giouanni piffero per il ponte di Lionardo da Vinci a fol. 1 den. 8 la libra y 10 fol. 14. 207
- — — A Michelagnolo di Lodouico di Lionardo di Buonarrotj Simonj per sua fatica a buon conto di dipignere el cartone, come al decto giornale a. c. 29 . . y 280. 208
- — — A Giouanni d'Andrea piffero per hauer fatto fare el ponte a Lionardo da Vinci, come al decto giornale a. c. 30 y 79 sol. 11. (DOP. filza 21 fol. 70b—75b.) 209
- 1504 (1505) die XIII Martii. Item dicti Domini . . . deliberauerunt, quod precipiatur operariis Opere Sancta Marie Floris, quatenus commodent ligna et affides, ex quibus confectus est pons, uel pro conficiendo ponte pro pictura Leonardi de Vincio, fienda in sala magna confilii, et de omnibus teneant computum et conficiant scripturas, adeo quod finita pictura predicta dictus pons, ligna et affides reponantur et restituantur ad dictam Operam. (ASF. Del. vol. 169 fol. 25b.) Durch diesen Ricordo wird ungefähr der Anfang der Ausführung des Kartons resp. der Freskomalerei bestimmt. 210

- 1505 a di 30 d' Aprile. A Giouannj di Lionardo calderaio per uno orciuolo di rame di libre 7 den. 3 ufato a fol. 7 la libra per tenerui lolio di lino feme ad opera Lionardo da Vincio in ful ponte y 2 sol. 9. 8. 211
- — — A Lorenzo di Marcho manouale per opere dun $\frac{1}{2}$ lauoro nella fala del configlio alla pictura, fa Lionardo da Vinci, a fol. 9 el di . . . y 1 sol. 2. 6. 212
- — — A Francesco di Meo manouale, decto Duccio, per opere 20, lauoro nella fala del configlio et in ballatoio per infino a tucto di 22 del presente: che opere 4 fono a fol. 9 el di et opere 16 fono a fol. 10 el di y 11 sol. 16. 213
- — — A Betto di Lucha Buchi legnaiuolo per 1^o tondo con tarfie et cornice, morte e foglamj con uno balaufchio et per spalliere, rifatte nella fala del configlio, et per braccia 36 di panche, fatte per gl Ottanta, et per 3 armarij, fattj 1^o all aguciuolo, 1^o a fegolino (*seggolino*) et 1^o a Biagio donzello, e per factura del tecto et fenestra a campanaj in campanile et per 4 armarij, fattj nella munitione, et altre cofe y 216 sol. 1. 214
- — — A Francesco Nucci per libre 204 di lino feme a y 18 el centinaio, dato all Opera per la pictura della fala del configlio y 36 sol. 14. 4. 215
- — — A Francesco et Pulinari del Garbo, fpetiali, per libra una dolio di lino feme per fagio per la pictura et per pece Grecha et per once 9 di cera bianca per incerare una finestra in camera del Gonfaloniere et una a Madonna y — fol. 19. 8. 216
- — — A Francesco et Ser Piero Pinadoro, fpetiali, per libre 260 di geſſo da murare et per libre 89 once 8 di pece Grecha per la pictura a fol. 3 la libra et per libre 343 di geſſo Volterrano a den. 5 la libra et libre 11 once 4 dolio di lino feme a fol. 4 la libra et per libre 20 di biacha Alexandrina a fol. 4 den. 8 la libra et per libre 2 once $10\frac{1}{2}$ di spugna Viniziana a fol. 25 la libra; ebbe ogni cofa Lionardo da Vincio per decta pictura y 35 sol. 7. 7. 217
- — — A Lionardo di Ser Piero da Vinci, paghati per luj a Mariotto Ghalilei, camerlengo in dogana, per ghabella duno fuo fardello di fue ueſte, fatto uenire da Roma y 18. 9. 8. 218
- — — A rede di Lorenzo Perj cartolaj per 2 libri di foglj 96 luno, dati al camerlengo della camera dell arme per lopera del palagio, et per 3 quaderni dj foglj Bolognesi reali per la pictura, datj a Lionardo da Vinci, a fol. 11 el quaderno . . . y 3 sol. 16. 219
- — — A Raffaello d' Antonio di Biagio dipintore per opere 14, lauoro alla pictura di Lionardo da Vinci nella fala del configlio, a fol. 2 el di . . . y 14 220
- — — A Lucha di Simone funaiuolo per cento tegholini et per uno catino di terra et una mezzina per ufo di Lionardo da Vincio in ful palchetto alla pictura . . y 2 sol. 11. 221
- — — A Raffaello d' Antonio di Bugio (*sic Biagio*) dipintore per opere $4\frac{3}{4}$, lauoro alla pictura nella fala del configlio, a fol. 20 el di y 4 sol. 15. 222
- — — Alla pictura della fala grande per piu colori et uafelle, conperati a Lionardo da Vinci, et fior. 5 doro, paghati a Ferrando Spagnolo dipintore et a Thomas di Giouanni, che macina e colori, dati fopra di (*da*) Giouanni piffero y 59. 13 den. 2. 223
- — — A Matheo di Nuto fornaciaio per 1060 matonj a fej facce per landito; che ua nella fala nuoua y 22 sol. 6 den. —. 224
- — — A Filippo di Matheo fegatore per fegatura di piu legnj, feghatj per fare un paio di capre a Lionardo da Vinci y 1 sol. —. 225
- — — A Zanobi di Chichimentj (*sic Chimentj*) legnaiuolo per braccia $8\frac{1}{2}$ daſe di mezo a fol. 8 el braccio et per braccia $4\frac{1}{2}$ daſe di noce a fol. 15 el braccio per fare una tauola in ballatoio y 7 sol. 10. 226
- — — A Pietro di Zanobi funaiuolo per 1200 auti (*aguti*) di bargha per glarmarij et chutingnoli, dati a maeftro Domenico, et per fune per le campane et per 40 pezi daſe per il ponte a Lionardo da Vincio e per libre 26 dauti a fol. 4. 8. la libra et per piu tozettj y 27 sol. 7 den. 8. 227

- 1505 a di 30 d' Aprile. A Benedecto di Lucha Buchi legnaiuolo . . . per uno paio di capre a Lionardo da Vinci in ful palchetto: in tutto . . . y 141 sol. 6. 228
- — — A Lionardo di Ser Piero da Vincio dipintore fior. 50 larg. per parte di sua faticha per fare la pictura y 350. 229
- 1505 a di XXXI dogosto (sic). A Ferrando Spagnuolo dipintore per dipignere con Lionardo da Vinci nella sala del configlio fior. 5 larghi et a Tomaso di Giouanni Malinj, fuo garzone, per macinare e colorj fior. 1 in oro y 42. 230
- — — A Giuliano di Mariotto, maestro di campana, per uno canpanulo di bronzo per la logia del ballatoio y 5. 5. 8. 231
- — — A Francesco Nuti per libre 8 dolio di lino feme, ebbe Lionardo da Vinci per la pictura, a y 18 el centinaio. y 1 sol. 8. 8. 232
- — — A Pulinarj spetiale per piu gebo et olio di noce et olio di lino feme et giallolino et nero et biacha et lapone et fogli doro y 4 sol. —. 233
- — — A Piero di Zanobi funaiuolo per 1200 auti di bargha, auti dallui per piu luoghi in palagio, et per libbre 20 dautj di piu ragione et per 3 panchoncelli dabeto, auti per mectere fuuj el cartone di Michelagnolo in ballatoio, et per 6 pezzi dafte dabeto pel diluuio et per braccia 14 di corda rinforzata per la gelofia della dispenfa et altre cose per in palagio: in tutto. y 14 sol. 9. 234
- a di 31 doctobre. A Francesco et Lorenzo Ruspoli, linaiuoli, per braccia 6 di tela di renza fine per fare gli sportelli inpannati nella audientia del Gonfaloniere a fol. 35 el braccio et per braccia 7 di tela per le finestre della sala del Gonfaloniere di sotto a fol. 11 el braccio et per braccio 27 di tela grofa per fare spalliere al ponte di Lionardo da Vinci nella sala del configlio a fol. 12 la canna: in tutto y 19 sol. —. 235
- — — A Pulinarj Simone del Gharbo spetiale per once 11 dolio di noce, dato a Lionardo da Vinci, a fol. 1 loncia et per once 10 di biacha et per libre 4 once 6 di cera biancha per incerare le dicte finestre inpannate et per libre 60 di gebo da murare: in tutto y 5 sol. 14. 236
- die 31 Decenbris. A Lorenzo del Faina et a Thomafo di Giouannj, dipintorj, per colorj et macinatura di colorj: in tutto y 65 sol. 4. 8. 237
- — — A Giufeppo legnaiuolo per factura duno ulcio alla corte della sala del Papa y 1 sol. 11. (DOP. filza 21 fol. 76 b—84 b; Gaye etc.)¹⁾ 238
- 1507 die XXXI Octobris. Item dicti Domini etc. habentes notitiam, qualiter Laurentius Luce de Vulparia (sic), magister orologij palatij eorum Dominationis, habet in eius apotecha quoddam orologium imperfectum, mouens tempus et cursus planetarum et aliorum celestium signorum, mirabilis artificij et pulcritudinis, quod dictus Laurentius ob eius paupertatem perficere non potest, nisi sibi de aliquo suffragio uel subfidio prouideatur; et volentes fauere uirtutj ipsius Laurentij et tale orologium perfici in ornamentum palatij eorum excelle Dominationis et prebere dicto Laurentio aliquod conueniens subfidium, prout decet, ad hoc ut possit perficere tale opus, propterea . . . deliberauerunt etc. (sic), quod tam presentes quam futurj officiales bonorum rebellium Pisanorum et eorum camerarij uel prouifores . . . teneantur et debeant . . . quolibet anno proxime futuro, et donec dictum orologium perficiatur, soluere et cum offertu paghare dicto Laurentio florenos quinquaginta lar. auri in auro ad rationem cuiullibet annj, soluendo semper quolibet mense ratam contingentem, videlicet florenos quattuor lar. auri in auro y unam fol. 3 den. 4 picc. pro mense etc. etc.; declarantes insuper, dictum Laurentium teneri et obligatum esse ad prestandum operas suas pro perfectione dicti orologij

¹⁾ Mit dem Jahre 1506 hörte die Malerei in der Sala del Consiglio Grande auf. Lionardo hatte bereits die Ausführung a fresco begonnen; Michelagnolo war über den Karton nicht hinausgekommen. Auf die Korrespondenz der Signoria in bezug auf beide Künstler (ungenau und lückenhaft von Gaye II verzeichnet) gehe ich hier nicht weiter ein.

quotienfcumque dicti officiales incipient foluere eidem quantitates predictas etc. (ASF. Del. vol. 171 fol. 97 b.) In einer derartigen Deliberation tritt der milde und humane Charakter des Gonfaloniers Peter Soderini und seiner Verwaltung zutage. 239

1512. 12—20. XII. Piacque a questo governo nuovo di guastare la sala del Consiglio maggiore, cioe el legniam e tante belle cose, ch'erano fatte con tanta grande spesa, e tante belle spalliere; e murorono certe camerette per soldati e feciono una entrata dal sale: la qual cosa dolse a tutto Firenze etc. (L. Landucci Diario ad. ann. und ad 20. X. 1513.) 240

1512 (1513) a di 26 di Febraio. A Ridolfo del Grillandaio dipintore per hauere dipinto la tauoluccia degl operai y 1. 241

1512 (1513) a di ciuque di Marzo. A Ridolfo di Domenico del Grillandaio per conto di pittura et mettere doro per parte y XXVIII picc. al giornale azurro a. c. 2 y 28 sol. 4. 242

— — — A Baccio d' Agnolo per parte del choro nuouo di chappella et per sua prouisione ordinaria, hauuto per tutto Gennaio y 140 sol. 20. 243

1513 a di 30 Aprilis. A Francesco di Chappello legnaiuolo lire 8 fol. 12 picc. per braccia 43 daße di $\frac{0}{3}$ (terzo) dalbero, leuo Rinieri Lotti; diße per armare intorno le figure, dipinte nella sala grande della guardia di mano di Lionardo da Vinci, per difenderle, che le non fieno gualte, a fol. 4 il braccio y 8. 12. 15. (DOP. filza 25 fol. 24. Von 1506 bis 1512 fehlen die Filze.) 244

— addj XXI di Maggio. A Ridolfo del Grillandaio (sic) y 1 fol. 8 picc., per tanti affengnio avere l'pefj in acconciare la giuftitia, che (ch'è) meffa in camera del Gonfaloniere, et dipigniere el cornicione de la cortina de Gonfaloniere. (DOP. vol. 26 fol. 9a.) 245

— die XX mensis Nouenbris. A Ridolfo del Grillandaio per la camera del capitano de fanti, che lui ci fa dipignere a Poggino dipintore y 14. 246

1513 (1514) die 9 mensis Januarij. A Ridolfo del Grillandaio dipintore per parte (sic) y 175. 247

1514 (1515) die XX mensis Januarij. A Ridolfo del Grillandaio per parte della pittura, fatta nella cappella de Signorj, . . . y 70. Der Künstler erhält unter diesem Datum im ganzen achtmal je 70 lire piccole als Teilzahlung auf seine Malerei nella cappella del palazzo, per commiffione del magnifico Lorenzo de Medici. (DOP. filza 25 fol. 10 ff.) 248

— addj XXVI di Giuuaio. A Ridolfo del Grillandaio dipintore y 200 19. 9 picc. . . . per refto de la dipintura de la capela de Signori, facta a ongni fue l'pefe di fattura, horo e colorj, la quale fu ftimata fior. 280 doro, i qualj pagaro(uo) . . . y 200. 19. 9. 249

1515 addi III di Nouembre. A l'pefe di muraglia, facta ala sala del Papa per la venuta di Noftrò Signore papa Leone, per le fomme pagate in tutto y 99. 4. 250

— — — A picture, facte ala sala del Papa in palchj e altrj luoghi per la venuta di papa Leone y 98. 251

— — — A picture, facte per lonoranza del papa y 105. 252

— — — A picture, facte per la uenuta di Noftrò Signore, y 210 picc., pagate a Ridolfo del Grillandaio e Andrea del Fornaiò, dipintorj, per la cappella di Santa Maria Nouella nelle ftanze del papa. . . y 210. (DOP. filza 26 fol. 54. 97. 98.) 253

1529 (1530) die 31 Januarij. A l'pefe, fatte nell audientia de magnifici Signori, a mettere el nome di Giefu fopra la porta, ua in cappella, y 237. 7 per marmj, opere di fcarpellinj, oro per doratura dicto nome y 237. 7. 254

— — — A Baccio d' Agnolo, noftro capomaeftrò, fior. 28 per fua prouisione di mefi 7, cominciati a di primo di Gennaio 1528 (1529) et finitj per tutto Luglio 1529 . . . y 196. Baccio d' Agnolo erhält in dieser Stellung noch eine Reihe ähnlicher Zahlungen bis 1532. 255

1532 a di 29 Maij. A rede di Archangiolo di Jacopo dipintore y 14 picc., fono per dipintura duna cortina, dipinfe dicto Archangiolo per laltare della sala del configlio . . . y 14. 256

- 1532 die 27 Octobris. A Bartholomeo di Michelagnolo Bandinelli scultore y 261. 16, haute da di 5 di Giugno 1532 a di 26 d' Ottobre di decto anno per il gigante y 281. 16. 257
- — — A Domenicho di Polo intagliatore y 105 picc., fono per una plafma intagliata con uno Hercole per il fuggello del palazo y 105. (DOP. vol. 25 fol. 26—28f.; Vasari VI 141f.; Mauni Sigilli antichi I p. 38). Demgemäß ist Thode Michelangelo V p. 289 zu berichtigen. 258

D. RICORDI ARTISTICI VON 1530—1564¹⁾.

- 1530 die XX Octobris. Benvenuto Io: Celinj Florentino magistro imprefforj zecche S. D. N. Pape flor. lex de juliis X pro floreno pro eius prouisione unius mensis hodie incepti. Der Künstler erhält regelmäßig Monat für Monat seine Provision bis Februar 1534. Vom 3. III. 1534 (st. c. fol. 212b) erfolgen Mandate an andere, z. B. an Bernardus Bononiensis, Thoma Perusinus, lapidum prouisores et stamparum (siue cudium) sculptores. (ASR. Mandate ad aun.) 1
- die XXI Octobris. Magistro Pierino architectorj arcis Sancti Angelj flor. sex pro eius prouisione unius mensis. Ebensoviel erhält magr. Angelus carpentarius arcis Sancti Angelj. (ASR. Mandate ad auu.) 2
- die XXIII Octobris. Dom. Francisco Angeli cappellano Sanctissimi Domini Nostri Pape flor. 100 de juliis X pro floreno ad bonum computum ad effectum emendj telas et alia necessaria pro armaturis et iuffulturis pannorum auro et ferico figuratorum pro ornamento cappelle et palatij Smi. D. N. Pape. (ASR. Maudate ad ann.) 3
- die VI Deceubris. Soluj faciatis Rev.^{mo} Domino Domino Nicolao archiepiscopo Capuano ducatos 400 auri de camera de juliis x pro quolibet ducato pro reftitutione totidem, quos ipse archiepiscopus sub die 22 mensis Nouembris proxime preteriti ex commiffione prefati Sanctissimi Domini Nostri foluit strenuis viris Johanni Puttenberger da Chur capitano et Germanis cultodie pedeftris Sanctitatis Sue pro expensis per eos factis in accessu ad expeditionem Bracchianam et ad Oltiam. (ASR. Maudate ad aun.) 4
- A di VIII di Marzo 1531. A maestro Ghasparre de Gallo orefice ∇ (scudi) C piccoli, per ordine di N. S. a conto della factura del regno et altrj lauorj, factj per S. S.^{ta}. Hebbe contj . . . ∇ 100. Für diese Mitra empfängt Gasparre noch weitere Zahlungen: 21. IV.; 14. VI.; 27. VII.; 18. IX.; 6. XI. 1531²⁾. 5
- MDXXXII die VII Junii. Committimus, quod . . . solui et numerarj faciatis magistro Benvenuto de la Volpaya layco Florentino, curatorj aqueductus Beluederis et suprafontis platee Sancti Petri de Urbe, ducatos viginti quattuor aurj de camera de juliis X pro quolibet duc. pro eius prouisione et mercede sex mensium, kal. Januarij proxime preteriti inceptorum et ultima prefentis mensis finiendorum, ratione quattuor ducatorum pro quolibet menfe iuxta tenorem motus proprij Sanctitatis Sue etc. (ASR. Mandate ad auu.) 6

¹⁾ Aus päpstlichen Registerbänden, Mandate, Tesoreria Segreta, Dataria usw. Die Mehrzahl dieser Bände befindet sich im ASR., wo sie bereits von Lanciani (Scavi), von Bertolotti (Atti e memorie delle R. Dep. di stor. patr. per le Prov. dell' Emilia 1878. III p. 1 p. 175 ff., doch mit vielen Fehlern in den Daten) u. a. durchgesehen und excerptiert worden sind (vgl. Steinmann Sixtinawerk S. 759 ff.). Die Michelagnolo betreffenden Notizen hat noch einmal Kallab (nicht ohne Fehler) zusammengestellt (in Wiener Kunstg. Anzeigen 1904 S. 10 ff.; er irrt auch mit der Annahme, daß diese Ricordi mir entgangen wären). Dazu kommen die Vermerke aus Bänden des AVat., BVat. und AFP.

²⁾ BVat. lat. Nr. 10599—10605. 7 Bände libri exitus ed introitus der päpstlichen Datarie, die eine Zeitlang verschwunden waren, jüngst wieder zum Vorschein gekommen und von Padre Ehrle für die Vaticana angekauft worden sind.

1533 die XXVII Maij. Mandat an das Bankhaus Lanfredini: soluatis et numeretis Angelo quondam Leonis hebreo de Urbe duc. decem auri de camera de juliis X pro quolibet ducato pro ftrena feu donatiuo pro eo, quia quoddam caput leonis cum annulo ad adamantem de electro siue brunso, alias ex ordine fe: re: Leonis X fabricatum et tempore euerfionis Urbis (a. 1527 beim Sacco) in Tyberim proiectum, ex piscando reperiit et restituit; quos sic solutos etc. (sic). Datum Rome in edibus Nostris. (ASR. Mandate ad ann.) 7

A di VII di Settembre 1534. A messer Io: Confilion, maestro dj Cappella secreta di N. S.re, ▽ 30 picc. per mandato del S. protonothario Carnefeci per parte di sua prouisione ▽ 30. (So noch oft.) (BVat.) 8

1534. I. X. Magistro Jacopo Giallo pictori duc. quaträginta auri etc. ad computum pretii et mercedis picture armorum et infignium fe: re: Clementis Pape VII. pro celebrandis funeralibus et exequiis etc. (ASR. Mandate ad ann.) 9

1535 die 28 Julij. Mandat über 300 scutos domino Jacopo Meleghino, commiffario fabrice palatii, per eum exponendos in fabrica que fiat a Sancto Marco ad Aram Celj. (ASR. Mandate ad ann.) 10

Über messer Jacopo di Tommaso Meleghino aus Ferrara vgl. Vasari in den Vite Peruzzi, Antonios da San Gallo e Vignolas, ferner Ronchini (atti e memorie di Parma e Modena IV p. 125 f.), endlich Cittadella (doc. ed illustr. risg. la storia art. Ferrarese 1868 p. 270 f.); dazu bieten die Urkunden der Fabbrica und des römischen Staatsarchives mehrfache Ergänzungen. Meleghinos Geburtsjahr ist unbekannt. Er war wohl ziemlich gleichaltrig mit Papst Paul III. (geb. 1468), den er auch um wenige Tage überlebte. Er entstammte einer vornehmen Familie Ferraras, hatte eine gelehrte Bildung genossen und sich von Anfang an mit den bildenden Künsten, besonders mit der Architektur, beschäftigt. Auf Reisen hatte er dann Gelegenheit gehabt, die wichtigsten und bedeutendsten Bauschöpfungen innerhalb wie außerhalb Italiens zu sehen und zu studiren. In einer Relation vom 26. VIII. 1525 heißt Meleghino homo del Rev.^{mo} Cardinale Farnese, homo molto esperto in architettura, ... per haver visto lui di grandissime fabriche si in Italia come fora di Italia. Besonders die Monumente Roms kannte er, und seine Unterweisungen in der Beziehung rühmte Francisco de Hollanda. Unter Baldassarre Peruzzi, dem ersten Architekten am St. Peter im Zeitalter Clemens' VII. (gest. 6. I. 1536 st. c.), mit dem er zuletzt intim verkehrte, und dessen theoretische Schriften, Vasari zufolge, teilweise in seine Hände gelangt waren, scheint er dann auch praktisch Architektur betrieben zu haben. Somit gehörte er nicht eigentlich zu den zünftigen Architekten, wie Antonio da San Gallo, der deshalb auch etwas geringschätzig auf ihn herabsah; aber er war ein gebildeter und kenntnisreicher Mann, von leichter Auffassung, anständig, liebenswürdig und dienstefrig, dessen Urteil, namentlich in theoretischen und fortifikatorischen Fragen geschätzt und auch regelmäßig eingeholt wurde, kein so arger Dilettant, wie die von Befangenheit eingegebenen Äußerungen seiner Zeitgenossen, Nebenbuhler und Kollegen, Vasaris und Antonios da Sangallo, ihn hinstellen; sonst hätte er nicht so viele Jahre hindurch eine maßgebende öffentliche Rolle in Rom spielen können. Daß er ein Geistlicher, speziell Kaplan des Kardinales von Ferrara gewesen sei (Milanesi Sans. IV 607), ist falsch. In einem Patente des Kard. Guido Ascanio Sforza an Meleghino vom 20. VI. 1539 (AVat. Div. Cameralium libri vol. 99 fol. 241a) heißt er: Spectabilis vir Jacobus Meleghinus, laycus Ferrariensis, miles Sti. Petri, S.^{mi} D. N. familiaris, quem dudum architectorem Nostrum ad assistendum restorationi noue ciuitatis Nostre Tufculani constructionique et munitioni murorum dicte ciuitatis deputaueramus etc. Er selbst nennt sich in einer Bittschrift vom 15. IX. 1545 an den Herzog von Parma »persona laica«. Seine Gattin Angola (Angiola) Leonarda Fini wird urkundlich am 30. XII. 1529 erwähnt; und von ihr scheint er Kinder gehabt zu haben, denn seinen Erben in Rom, wo Meleghino ein Haus (im Borgo) besessen, wird im März des Jahres 1550 der Restbetrag seines Gehaltes ausgezahlt. Von Anfang an erscheint er im Dienste der Farnesen: In jener Urkunde vom 15. IX. 1545 sagt er »essere io seruitore di questa felicissima casa hormai di anni 25«. So wäre er, wenn die Wendung wörtlich zu nehmen ist, a. 1520 bei ihnen eingetreten, was wohl stimmt. A. 1525 und 1526

war er tesoriere des Kardinales Alessandro; und mit dem Momente, wo dieser sein Gönner als Paul III. den päpstlichen Stuhl bestiegen, beginnt seine öffentliche Tätigkeit. Der Papst bestellte ihn zunächst zum Aufseher der Sammlungen des Belvedere (als einer der Nachfolger Benvenutos della Volpaia). Am 17. Juni 1535 (*AFP.*) erscheint er zum ersten Male als computista della fabbrica di San Pietro und behält dieses Amt bei, als er, laut Breve Pauls III., vom 1. VII. 1538 an zum architetto della fabbrica ernannt worden war neben Antonio da San Gallo, der allmählich erster Architekt von St. Peter geworden war, (ernannt dazu laut Breve Pauls III. am 14. I. 1538), und neben Michelagnuolo, der dem geschickten Manne wohlwollte. Wenigstens empfing Meleghino mehrfach für den Meister Zahlungen, als dieser in der Sixtina und Paolina malte. Seit 1535 war Meleghino auch Commissario der päpstlichen Bauten am und im Vatikanischen Palaste, bei San Giovanni in Laterano, bei Araceli, des Palazzo Farnese, vor allem auch bei den Befestigungsarbeiten der Stadt sowie sonst noch innerhalb und außerhalb Roms. Zuletzt nahm er eine allgemeine Vertrauensstellung ein, gleichsam als Faktotum und Beirat Pauls III. in allen seinen baulichen und dekorativen Angelegenheiten; das ergeben wenigstens die päpstlichen Urkunden zur Genüge. Am 18. oder richtiger nach dem 17. November 1549 ist er gestorben. Pro hereditibus q. d. Jacobi Meleghini nostri computilte et architecti. Vobis etc. (*sic*) soluatibus hereditibus quondam domini Jacobi Meleghini nostri computilte et architecti et pro eis Rev. D. Domino Julio de Grandis episcopo Anglonensi ∇ decem et octo pro prouisione XVII dierum mensis Nouembris proxime preteritj ante eius obitum deseruitorum; que ∇ 18. 70 per vos etc. (*sic*). Data die XII Martij 1550 . . . ∇ 18. 70. (*AFP. Mandate ad ann.*)

11

1535 die 30 Decembris. Et piu ∇ cento a maestro Baltafarre de Siena architectore, quali porto messer Jacobo Meleghino per ordine de N. S.^{re}, ut in mandato . . . ∇ 100. (*BVat.*) Die meisten Zahlungen an B. Peruzzi finden sich im *AFP.*

12

1536 die 14 Jaunarij. ∇ ducento, cioe cento a maestro Angelo racamatore a conto de lauri, che fa per fagramenti, che fa in la camera di N. S.^{re}, et cento a maestro Thobia orefice (*da Cauerino*) a conto de la factura del calece doro, ha facto per ufo de N. S.^{re}, ut in mandato . . . ∇ 200. Weitere Zahlungen erfolgen für Meister Angelo am 18. IV. 1536: ∇ 100; für Meister Tobia und den Kelch am 20. II. 1536: ∇ 300. (*BVat.*) 13

1536—1542. Gehaltszahlungen von ∇ 50 monatlich an Michelagnuolo Buonarrotj für seine Malerei in der Sixtinischen Kapelle (J. Gericht), die in regelmäßiger Monotonie und doch nicht ohne Lücken in den Büchern der Dataria vermerkt erscheinen, während sonstige Ausgaben für diesen Zweck sich in den Mandaten und in den Spese der Tesoreria Segreta finden. Die erste dieser Art ist von: 1536 die 21 Februarii: ∇ trecento a maestro Michelangelo pictore a conto de la pictura in la capella de Sixto . . . ∇ 300. Danach notire ich mit gleichem oder wenig verändertem Wortlaute: Die prima Septembris 1537: ∇ 200 in oro a messer Jacobo Meleghino per dare a maestro Michelangelo, pictore de la cappella de Sixto, per sua prouisione de Maggio, Gumio, Julio et Augusto prox.^e pallati. — 2 Jenuaro 1538: ∇ 200 für September bis Dezember 1537. — 23. III. 1538: ∇ 100 pro Januar, Februar 1538. — Die ultima di Septembre 1538: ∇ trecento quaranta uno baj. 70 a messer Michelangelo Bonarottj, che pegne la cappella de Sixto, per sua prouisione a roscione (*ragione*) de cinquanta el mese; et fonno mefi fette, cio(e) Marzo, Aprile, Maggio, Giugno, Julio, Augusto, proxime pallati, et per el prefente mese de 7bre; quali porto messer Jacobo Meleghino per ordine de N. S.^{re} . . . ∇ 350 b. 70. — 29. III. 1539: ∇ 250 pro Oktober 1538 bis Februar 1539. — 27. VIII. 1539: ∇ 300 pro März bis August 1539. — 25. XI. 1539: ∇ 100 pro September, Oktober 1539. — 6. I. 1540: ∇ 100 pro November, Dezember 1539. — 20. III. 1540: ∇ 100 ohne Angabe, wohl pro Januar, Februar 1540. — 26. V. 1540: ∇ 100 pro März, April 1540. — II. VII. 1540: ∇ 100 pro Mai, Juni. — 18. VIII. 1540: ∇ 100 pro Juli, August. — 16. X. 1540: ∇ 100 pro September, Oktober. — 20. XII. 1540: ∇ 100 pro November, Dezember 1540. — 1. III. 1541: ∇ 100 pro Januar, Februar 1541. — 1. IV. 1541: ∇ 100 pro März, April. — 13. VI. 1541: ∇ 100 pro Mai, Juni. — Die prima Augusti 1541: a messer Jacobo Meleghino ∇ cento doro per dare a Michelangelo, che pigne la cappella de Sixto; sonno per sua prouisione del

18*

pallato et prefente meli . . . ▽ 100. — *Nov. (ohne Tag) 1541:* ▽ 100 pro September, Oktober 1541. — *I. I. 1542:* ▽ 100 pro November, Dezember 1541. — *I. III. 1542:* ▽ 100 pro Januar, Februar 1542. — *April (s. die) 1542:* ▽ 100 pro März, April 1542. — Über die weiteren Zahlungen vgl. *Reg. 157. 170. 276. 277.* (BVat.) 14

1536 die 24 Martij. ▽ ducento dece per ducati ducento de camera, dati a maestro Benvenuto (*Cellini*) orefice a conto de tauole per l' officio miniato, ut in cedula . . ▽ 210. Weitere Zahlungen erfolgen; 10. u. 20. IV. je 50 Duc. vid. *Reg. 19.* (BVat.) 15

— *die 13 Aprile.* ▽ cento a messer Heronymo Bolognino per prezo de uno tapeto al Carrino per la tauola de N. S., ut in mandato . . . ▽ 100. (BVat.) 16

— *die 20 Aprile.* ▽ dece a messer Heronymo Aueraldo, per tanti per lui spesi in miniatura del officio . . . ▽ 10. (BVat.) 17

— *2 Maii.* ▽ cinquecento seffanta a messer Heronymo Bolognini mercante per prezo de cinque tappeti grandi et tre mezani, ut in mand.º . . ▽ 560. (BVat.) 18

— *die 8 Junij.* ▽ ducentouinti a maestro Benvenuto orefice Fiorentino per refto de la factura de tauolecta de libro, N. S. ha donato la (*al*) Imperatore, ut in mandato . . . ▽ 220. (BVat.) 19

— *die 17 Junij.* ▽ mille fettecento a messer Antonio Mendez, mercante Portogefe, per prezo de XI anelle, cioe cinque diamanti et fej rubini, uenduti a N. S.re, ut in mand.º . . . ▽ 1700. (BVat.) 20

— *die 18 Agofto.* Et piu ▽ seicento trentacinque a maestro Francesco de Valentino Romano, orefece, per argenti et lauori diuerfi, dati et facti a N. S.re per ordine del S.º Pierloisi . . . ▽ 635. (BVat.) 21

1536 die VIII Septembris. Duc. sexcentum aurj in auro de camera de mandato dicti sub die VII huius domino Michaelangelo Bonarotj sculptori et pictori et pro eo domino Jacopo Melenghino familiarj Domini Nostri eiusdem nomine recipienti ad computum illius salarij seu prouisionis super emolumentis passus Placentie sibi assignatj et reducti ad ▽ 615 bol. — (*ASR. libri introitus et exitus ad ann.*) Über den Passo del Po bei Piacenza, den Paul III. am 1. IX. 1535 Michelagniole verliehen, vgl. Frey Briefe an Ma. S. 341 f.; Steinmann Sixtina S. 744 f. 22

Die ultima Nouembris 1536. ▽ cinquecento quaranta fette lire 26, pagati per diuerse polize del Meleghino, comissario generale de la fabrica de N. S.re, come al libro de decta fabrica apare . . . ▽ 547 b. 26. (BVat.) Weitere und zwar recht erhebliche Akontozahlungen ergingen an Meleghino 1536. 31. XII.: ▽ 477 b. 21. — 1537. 28. II.: ▽ 405 b. 91. — 1537. 29. IV.: ▽ 578 b. 77. — 1537. 29. VI.: ▽ 513 b. 81. — 1537. 30. IX.: ▽ 494 b. 61½. — 31. X.; 29. XI.; 31. XII. 1537: ▽ 484 b. 46½; ▽ 481 b. 71½; ▽ 600 b. 98. — 1538. 31. I.; 28. II.; 25. III.: ▽ 503 b. 63½; ▽ 482 b. 64; ▽ 500; usw. (vgl. *Reg. 60.*) (BVat.) 23

Die 14 Decembre 1536. ▽ ducento in ducati 190 doro Portogefi per indorare li candelieri, facti per lui per seruire al altare de S. Petro, a mastro Francesco de Valentino orefece per ordine de N. S.re . . . ▽ 200. Für den gleichen Zweck 1536. 30. XII.: ▽ 100. — 1537. 25. II.: ▽ 100 a bon conto de la fabrica de quatro candelieri grandi per ufo de la sacristia de N. S.re. — 1537. 10. IV.: ▽ 100. — 1537. 21. V.: ▽ 95 per refto et integro pagamento de factura de candelieri grandi, facti per la capella magiure de N. S.re. (BVat.) 24

1537. 16 Januarij. 25 duc. magistro Bartholomeo de Brufino muratori et sociis pro deuaftatione arcus iuxta palatium Sancti Marcj de Urbe permanentis. (*ASR. Mandate ad ann.*) 25

— *die 26 Aprilis.* Magnifico mio domino Syluestro Monte Acuto ciuitatum Parme et Placentie thesaurario tenore presentium committimus et mandamus, quod de iftarum thesaurariorum pecuniis ad cameram Apoftolicam spectantibus soluatis et numeretis magistro Michelangelo Bonarotj sculptori et pictorj peregregio duc. quinquaginta auri de cam. de

- jul. X pro duc. pro eius ordinato assignamento super concessione passus Padi Placentie pro primo menfe, de quo non fuerat sibi satisfactum iuxta formam breuis super huiusmodi concessione etc. (ASR. *Mandate ad ann. Steinmann Sixtina p. 768*). 26
- 1537 die 15 Junij. ▽ uinti a Raphaele Biondo per ordine de N. S. . . . ▽ 20. (BVat.) 27
- die 28 Junij. ▽ cinquecento uenti uno bol. 10 a Thimaffo (*sic*) Caualcanti et compagni, Fiorentini, mercanti in Roma, per pagamento de tappeti, facti uenire de leuante per ordine de S. S.^{ta} . . . ▽ 521 bl. 10. (BVat.) 28
- 1538 die 12 Jenaro. ▽ octanta fei a maistro Santi Ferraro per parte de una cafa ruinata in la piazza Farnesia . . . ▽ 86. (BVat.) 29
- — — Et piu ▽ ducento nouanta octo a maistro Io: Antonio da Bergamo scalpellino per megloramenti de una cafa ruinata per dilatare la piazza Farnesia . . . ▽ 298. (BVat.) 30
- et piu a di 25 Jenaro. ▽ uinti bl. 20 doro in oro, restituti a Pietro Abel per una compositiōne tuden (?), che non hebbe loco . . . ▽ 20 bl. 50. (BVat.) 31
- et piu die prima Februarij. ▽ trecento a maestro Francesco orefece Romano a bon conto per comparare argento per finire el settimo candelabro . . . ▽ 300. 1539. 20. V. ▽ 100 a bon conto del septimo candelieri per la sacrificia de N. S. (BVat.) 32
- et piu die 12 Februarij. ▽ cento cinquanta a maestro Io: Pietro orefece a bon conto de argento et factura de tre candelieri per la sacrificia de N. S. ▽ 150. (BVat.) 33
- die ultima Februarij. ▽ cinquecento doro in oro a messer Lorenzo Chili per pagamento de la collecta de cristallo, corniciato d'argento per (*il*) Corpo Domini . . ▽ 500. (BVat.) 34
- die 23 Martij. ▽ cinquanta doro in oro a maestro Leone da Rezzo, scultore de medaglie de S. S.^{ta} . . . ▽ 50. (BVat.) 35
- et piu die 14 Septembre. ▽ ducento a maestro Io: Petro orefece per refto et ultimo pagamento de tre para de canelieri (*sic*) per la cappella de S. S.^{ta} ▽ 200. (BVat.) 36
- die 17 Octobre. ▽ cento quaranta doro in oro a maestro Thobia orefece et bl. 70 per refto doro et manufactura de la coppa doro et coperchio, ha facta per ufo de N. S.^r . . . ▽ 140 bl. 70. (BVat.) 37
- die 4 di Nouembre. ▽ cinquecento doro in oro al R.^{mo} Cardinale de Napoii per reparare el palazzo de Monte Cauallo, doue N. S. ua la ftate ▽ 500. (BVat.) 38
- die 10 Nouembre. ▽ nouecento doro in oro a messer Francesco Fromenti mercante in Roma per prezo de uno diamante, quale N. S. ha donato alo Ill.^{mo} S.^r Octauiο Farnesio, prefecto de Roma, fuo nepote . . . ▽ 900. (BVat.) 39
- die 21 di Nouembre. ▽ cento doro in oro a messer Paolo Serraglio, per tanti lui ha pagati a maestro Galparre orefece per una catena doro per donare al Ill.^{mo} S.^r Octauiο Farnesio, prefecto de Roma . . . ▽ 100. (BVat.) 40
- die 29 detto. ▽ cento uinti noue doro in oro et bl. 50 a messer Perfo, salua-roba de N. S., per pagare una cintura doro, che Ill.^{mo} S.^r Octauiο ha donata a Madama (*Margarete, Tochter Karls V. und Witwe des ermordeten Herzogs Alessandro von Florenz*), sua conforte . . . ▽ 129 bl. 50. (BVat.) 41
- — — Et piu al prefato Perfo ▽ cento octanta fette de moneta per pagare maestro Vincentio Souarello de lauori doro, smalti et altre cofe, Ill.^{mo} S.^r Octauiο ha donate a Madama, sua conforte . . . ▽ 187. (BVat.) 42
- et piu die ultima di Nouembre. ▽ duimilia doro in oro a messer Paolo Serraglio a bon conto de drappi, dati per fare paramenti de la camera de la Ill.^{ma} Madama Margareta, et per refto de Ill.^{mo} S.^{re} Octauiο et sui seruitori, per uigore de uno mandato de

- di VI de 9bre 1538 de ∇ 2500 per conto predicto ∇ 2000.
computata cedula Heronymi Sauli de ∇ 500. (BVat.) Am 17. XII. 1538 werden noch 500 ∇
a conto de drappi bezahlt. 43
- 1538 a di 24 Decembre. ∇ ottanta doro in oro a messer Perfo, saluaroa de N. S.,
per pagare dui zafiri, legati cole arme de S. S.^{ta} ∇ 80. 44
- a di 30 —. ∇ duimilia settecento cinquanta a messer Heronymo Beltrame,
mercante in Roma, per prezo de uno gioiello a N. S., nel quale e (è) uno diamante, uno
robino et una perla ∇ 2750. (BVat.) 45
- 1539 a di 10 di Genaro. Magnifici messer Julio et Lorenzo Strozzi, piacciaui pagare
alla spesa straordinaria della fabrica noua del palazzo Apostolico ∇ fedece et per la detta a
maestro Giouanni da Como, mercante de tauole in Roma, per lo prefo de docento
tauole di abbetto, comprate da lui per serrare le ferrate, che trauerfano la cappella di Sisto,
doue depinge messer Michelangelo, per caufa del muro della detta cappella, doue è la
porta, che fe buta in terra per diffarlo ∇ 16 bol. —
Jacomo Meleghino commiario delle fabriche di Nostro Signore.
- Io Giouane da Como confeso auere rezepto lli sopra dite denari, ciouè schudi sedize . . . ∇ 16.
(Arch. Sta. Ma. Nuova di Firenze Eredità Galli Tassi carte degl' Ulivieri.) 46
- Et piu 16 Gennaro 1539. ∇ quatrocento settantacinque doro in oro a messer Perfo,
saluaroa de N. S., per pagare dui perle grosse de 20 carati et altre gioie a maestro
Raphaello orefice ∇ 475. (BVat.) 47
- — — Et piu ∇ trentacinque in moneta a maestro Io: Pietro Coruello ore-
fece per refo de factura de piu lauori in sacristia de N. S. . . . ∇ 35. (BVat.) 48
- et piu 18 di Gennaro. ∇ cento nouanta doro in oro a Octauiano del Tignolo,
mercante in campo de Fiore, per uno rubino in tauola, legato, quale ha confignato a
messer Perfo saluaroa de N. S. ∇ 190. (BVat.) 49
- — — Et piu ∇ mille doro in oro a messer Julio de Bafi, maestro de cala
de Ill.^{ma} Madama, conforto de Ill.^{mo} S.^r Octauiio Farnelio, a conto de spesa de uiuere de la
prefata Ill.^{ma} Madama ∇ 1000. (BVat.) 50
- et piu die ultima di Gennaro. A maestro Antonio Blado stampatore per
stampatura de quatro bolle del concilio et contra re de Anglia . . . ∇ 32. (BVat.) 51
- et piu die 28 di Febraro. ∇ quaranta per dare al stampatore, che ha stampato
(il) libro del R.^{mo} Cardinale de Inghilterra contra la heresia del re, quale porto messer Bartho-
lomeo maestro de cala del R.^{mo} prefato ∇ 40. (BVat.) 52
- et piu die 5 di Marzo. ∇ mille ducento doro in oro a maestro Valerio
Vicentino intagliatore de cristalli a conto de una croce et candelieri, venduti
a N. S.^r ∇ 1200. 53
- — — Et piu al prefato maestro Vicentino per dicta caufa ∇ octocento doro
in oro ∇ 800. (BVat.) 54
- die 21 di Aprile. ∇ cento doro al castellano de Tusculano per la fabrica de
la rocha ∇ 100. (BVat.) 55
- et piu die ultima di Maio. ∇ cinquecento a iul. 10 per ∇ (scudo) a messer Heronimo
— per pagamento de una sua cala demolita per fare una strada da lo palatio Farnelio in
Campo de Fiore ∇ 500. (BVat.) 56
- die 6 di Giugno. ∇ ducento quatro a Nicolo Niculuzzo de Ferrara per
colori, dati per ufo de la pictura de la cappella de Sixto . . . ∇ 204 (BVat.) 57
- 14. VI. Domino Jacopo Meleghino commiario fabricarum Sacrj Palatij Apostolici
ducatos 1200 ad computum fabricarum eiusdem palatij. (ASR. Mandate ad ann.)¹⁾ 58

¹⁾ Die regelmäßig gebuchten Gehaltsanweisungen an Meleghino notare ich nicht weiter.
Auch in usu fabricae palatii facte et fiende werden ihm in den nächsten Jahren bedeutende

- 1539 die 17 Junij. ∇ centouinti doro in oro per dece monete Portogefe per indorarare el fettimo candelieri per la cappella de N. S. a maistro Francesco Romano orefici (sic). ∇ 120. (BVat.) 59
- 2. VIII. Domino Jacopo Meleghino fabricarum Sacri Palatij Apoftolicj comiffario pro fua ordinaria prouifione menfis Julii proxime preteritj ∇ auri de camera decem de jul. X pro duc. (ASR. Mandate ad. ann. Vgl. Reg. 23.)¹⁾ 60
- et piu die 26 di Settembre. ∇ ducento uinti fette et bl. 87¹/₂ a maestro Francesco Ro(mano), orefece de N. S., per integro pagamento de argento et manufactura del fettimo candelieri, fe adopera, quando N. S. celebra ∇ 227 bl. 87. (BVat.) 61
- die 17 di Ottobre. ∇ trentafei doro in oro a messer Io: Cimin goieliero per tanti, lui ha pagati per oro, per indorare la croce noua pontificale. . . ∇ 36. (BVat.) 62
- die 28 —. ∇ fettanta dui per la manufactura de la croce pontificale a maestro Francesco orefece Romano ∇ 72. (BVat.) 63
- Die 29 di Ottobre 1539. ∇ dudici doro in oro a Perfo saluarobba de N. S. per indorare el turribolo piccolo per ufo de S. S. ∇ 12. (BVat.) 64
- et piu die 8 di Nouembre. ∇ sefanta doro in oro a maestro Io: Cymino per pretio de uno zaphiro, comprato et dato a N. S. ∇ 60. Dieser Goldschmied hatte dem Papste häufig Edelsteine, besonders Rubine und Saphire, zu verschiedenen Preisen verkauft, namentlich auch solche, die an neuernannte Kardinäle vergeben wurden. (BVat.) 65
- — — Et piu ∇ trenta octo de moneta a maestro Mano orefece per argento et factura del thuribolo per ufo de N. S. et legatura de dui zaphyri . . . ∇ 38. Auch für das Turibolo sind noch weitere Zahlungen erfolgt. (BVat.) 66
- — — E piu ∇ centofedeci a messer Ludouico Torres per perle menute et mezane per frefi del piouiale, nouamente facto, ∇ 116. (BVat.) 67
- Die 11 Jenaro 1540. ∇ ducento quarantacinque doro in oro per prezo de fette zaphyri, legati et confignati a Perfo saluaroba de N. S. ∇ 245. (BVat.) 68
- — — Et piu ∇ feicento doro in oro a messer Bernardino de la Croce per spendere in camera de S. S.^{ta} . . . ∇ 600. (BVat.) Noch mehrere Zahlungen dieser Art begegnen z. B. 1540. 30. IX.: ∇ 600. 69
- die ultima —. ∇ feicento doro in oro alo Ill.^{mo} S.^r Octauiio Farnesio, prefecto de Roma, per spendere in suo piacere questo carleuale. ∇ 600. (BVat.) 1540. 16. X. weist ihm der Papst ∇ 1500 an. 70
- et piu die 11 di Marzo. ∇ centocinquantalette de moneta a messer Baptista Puccino per prezo de certe perle da racamare, compare (comperate) da lui per ufo de N. S. et confignate a messer Perfo saluaroba de S. S.^a ∇ 157. (BVat.) 71
- et piu die 15 di Maggio. ∇ cinquanta de moneta a messer Jacobo Meleghino per pagare a quello fa la cance (calce) in Tiuoli per la fabrica, quale deuera rendere ala prima paga dela prouifione, N. S. li assignara ∇ 50. (BVat.) 72
- die ultima di Settembre. ∇ settecento octanta doro in oro a maestro Valerio Vicentino orefece per prezo duno tabernaculo de criftallo con argento et oro et sua manufactura, confignato al R.^{mo} sacrista de N. S. ∇ 780. (BVat.) 73

Summen behufs Verwendung resp. Verrechnung ausgezahlt. So 1539. 3. VII: 425 Duc. — 1539. 3. IX.: 1500 Duc. — 1539. 15. XII: 1000 Duc. — 1540. 2. VIII., 3. IX., 3. XI., 6. XII.; 1541. 3. I., 1. II.; 1542. 28. VIII.: je 500 Duc. — 1544. 24. I.: 41630 duc. lire 41³/₄: per la fabbrica e riparazione del Palazzo Apostolico usw. usw., vgl. Reg. 23. (ASR. Mandate und Archivio Camerale ad ann.)

¹⁾ Siehe die vorstehende Anmerkung.

Et piu die lune prima di Nouembre 1540. ∇ duimilia ducento trenta doro in oro a messer Paolo Serraglia¹⁾ a bon conto de pallij XII con oro, quatro roffi, quatro paonazi et quatro bianchi et fei da brochato, che ha da fare per San Pietro per ordine de S. S.^{ta} . . . ∇ 2230. (BVat.) 74

1540. 3. XI. Et piu ∇ diece bol. cinquanta, pagati a Lucerta hortolano di Belueder' per pagar' la prouisione delli falariati di Belueder' per lo mese di 8bre (*Ottobre*) proxime passato. ∇ 10 bol. 50. (ASR.) 75

— — — Et piu ∇ quatordecim bol. settanta, pagati al prefato Lucerta per pagar' diuerse opere poſte da lui a lauorar' nelli giardini di Belueder', come appare nel mandato. ∇ 14 bol. 70. (ASR.) 76

— — — Et piu deue dar' ∇ nouantedoi d' oro in oro, pagatj questo di alli cantori della cappella di S. S.^{ta} per loro folite regaglie della feste della creatione et coronatione di S. Beatitudine; fonno di moneta ∇ nouantafei bol. seſtanta . . . ∇ 96 bol. 60. 76a

— — — *et piu adi 5.* ∇ cento in oro, pagati per commiſsione di S. S.^{ta} ad una persona secreta per la sua prouisione del presente mese . . . ∇ 105 bl. —. (ASR.) 77

— — — Et piu ∇ undeci, pagati a messer Pier Giov: guardarobba per pagar' una cathena doro per metter' alla croce de diamanti, donata a Madama . . . ∇ 11 bol. —. (ASR.) 78

— — — *et piu a di 20.* ∇ otto a monna Laura musica per sua prouisione del presente mese ∇ 8 bl. —.²⁾ 79

— — — *et piu a di 23.* ∇ dodeci, pagatj a maestro Ottauiano pittore a buon conto del fregio, che depinge tra le malcar' (*maschere*) del cortile delle statue di Belueder'. ∇ 12 bol. —. (ASR. Tes. Seg.) 80

— — — *et piu die prima Decembre.* ∇ dece doro in oro et bol. 50 a messer Io: Cimino per pagamento de uno rubino per mettere in la corona de robini de la Ill.^{ma} Victoria Farnesia ∇ 10 bl. 80 (*sic*). (BVat.) 81

1540 a di 2 Decembre. ∇ quatro, pagati ad Urbino pittor', seruitore di Michelangelo³⁾, per sua prouisione di Nouembre proximo passato . . . ∇ 4. (ASR. Tes. Seg.) 82

¹⁾ 1541 *Mai* (*s. die*) empfängt dieser Florentiner aus der Familie Serragli ∇ 5525 per robe date in seruitio de N. S. et seruitori de S. S.^{ta} in diuerse uolte, come per mandati da di 29 de Marzo 1539 sino di 15 Marzo 1541 in fette mandati appare. (BVat.)

²⁾ ASR. Tesoreria segreta ad ann. Diese Dame, die Sänger und Musiker der päpstlichen Kappelle sowie die Mitglieder und Familiaren des Hofstaates Pauls III. erhalten in regelmäßigen Intervallen ihre Monatsgagen. Desgleichen finden sich zahlreiche Vermerke über Auslagen und Aufwendungen, die der hortolano des Belvedere, Lucerta, für diesen gemacht; meist kleine Posten, wie z. B. per diuerse opere, poſte a lauorar' nelli horti et strade di Belueder' (1540. 27. XI.); per pagar' fome 35 de spine per refar' le fratte (1540. 11. XII.); per pagar le corde et chiodi per ligar' le spalliere di Belueder' (1541. 12. I.); per refar' le fratte della via, che va alla porta di Belueder' verso le Ipinelle (1541. 15. I.) usw. usw. Ich reproducire diese Ricordi hier nur insoweit, als sie intimere Einblicke in das tägliche Leben und Treiben, die Hofhaltung, die Gewohnheiten, persönlichen Bedürfnisse und Tendenzen Pauls III., besonders aber in seine künstlerischen Unternehmungen und seinen Charakter gewähren. Über die Antiken des Belvedere vgl. Michaelis (im Jahrb. d. Kais. Arch. Inst. 1890) sowie Lanciani (Scavi di Roma II und III); doch bedürfen ihre Ausführungen wie auch die Schrift von E. Müntz (Les antiquités de la ville de Rome Paris 1886) der Berichtigung und Vervollständigung.

³⁾ Francesco Urbino half Michelagnuolo stets bei dessen Arbeiten im Vatikan und St. Peter, und des Meisters Fürsorge erstreckte sich auf sein Faktotum insofern, als er ihm eine ordnungsgemäße Anstellung bzw. Bezahlung dabei auswirkte: z. B. bei der Malerei des J. Gerichtes als pittore, beim Juliusgrabe (letzte Phase) als scultore, in der Fabbrica di S. Pietro als coadiutore architectorum. Paul III. übertrug ihm dann gegen einen Entgelt von 6 V pro

- Et piu a di 13 Decembre 1540.* ▽ uno al [prefato] maestro Ludouico (*falegname*) per hauer' abbaato lo palco nella capella di Sisto, doue depinge Michelangelo . . . ▽ 1 bl. —. (ASR. Tes. Seg. *Kallab mit falscheu Datum.*) 83
- *et piu a di 15 di Decembre.* ▽ dodici bol. lettantacinque, pagati a maestro Ludouico falegname per diuerle opere, fatte per feruio de S. S. . . ▽ 12 bol. 75. (ASR. Tes. Seg.) 84
- — — *Et piu ▽ doi bol. diece,* pagati a maestro Ludouico falegname prefato per diuerli lauri, fatti in Belueder' . . . ▽ 2 bol. 10. (ASR. Tes. Seg.) 85
- *et piu a di 23.* ▽ venticinque bol. vintinoue, pagati a maestro Clemente per resto delli condutti di pombo, che ha fatti per condur' l' acqua alle fontane di Belueder' . . . ▽ 25 bol. 29. (ASR. Tes. Seg.) 86
- Die prima Jenaro 1541.* A messer Pauolo Serraglia ▽ mille et cinquecento doro in oro per conto de drappi, che Ill.^{mo} conte de Santa Fiore ha pigliati per donare ala sua conforte, per ordine de N. S. . . . ▽ 1500. (BVat.) 87
- Et piu a di 2 Gennaro 1541.* ▽ ottanta d'oro in oro, pagati a messer Constantio (*sic*) Felta et foi compagni, mulici secreti, per loro mancia di questo Natale . . ▽ 84 bol. —. 88
- Et piu a di 4 Gennaro 1541.* ▽ nouantaquatro fimili, pagati per la mancia solita alli cantori della capella . . . ▽ 98 bol. 70. (*So noch oft.*) (ASR. Tes. Seg.) 89
- — — *Et piu ▽ doi in oro a maestro Francesco orefice* per hauer' concia la spada della notte del Natale . . . ▽ 2 bol. 10. (ASR.) 90
- — *et piu a di 6.* ▽ cinquecento d'oro in oro, portati alla Eccellentissima Madama; quali S. S.^{ta} li manda per mancia in un valo d'argento . . ▽ 525 bol. —. (ASR.) 91
- — — *Et piu ▽ cento fimili,* pagati a monna Bina, che ferue alla Ecc.^{ma} S.^{ra} Constantia Farnelia; quali S. S.^{ta} gli da per elemolina per parte di dote de una sua nepote . . . ▽ 105 bol. —. 92
- — *et piu a di 10.* ▽ dodici d'oro in oro bol. cinquanta, pagati a messer Pier: Gio: per pagar' una catenella d'oro per metter' alla crocetta de diamanti, donata alla S.^{ra} Francesca . . . ▽ 13 bol. 10. (ASR. Tes. Seg.) 93
- — — *Et piu ▽ tre bol. quindeci al decto per la ligatura del diamante,* che S. S.^{ta} ha donato alla S.^{ra} Aloyfa Pallaucina, conforte del S.^r Conte di S.^{ta} Fiora . . ▽ 3 bol. 15. 94
- — *et piu a di 16.* ▽ fei, pagati al Meleghino per pagar' sefanta arbori, comprati per metter' nel horto nouo, doue erano li fecchi . . . ▽ 6 bol. —. (ASR. Tes. Seg.) 95
- — *et piu a di 17.* ▽ cinquantalette, pagati al Meleghino per darli a messer Jo: Batt: Margano Romano per lo pretio del fuo caolino con la sua parte de muri intorno, pofto in capo della via, che ha fatta far' S. S.^{ta} drieto al conuento delli frati d' Araceli, ch' efce a l' arco di Settimio, inclufo in detta via . . . ▽ 57 bol. —. 96
- *et piu a di 30 Genuaro.* ▽ 25, pagati a maestro Indaco pittore per un dißegno in cartone, per far' li panni di broccato, che S. S.^{ta} vol far' per San Pietro. . ▽ 25 bol. —. (ASR. Tes. Seg.) 97
- *et piu a di 3 Febraro.* ▽ trentadoi in oro, pagati a messer Faufto, cultode della libreria Apoftolica, per pagar' quatro volumi, licritti a mano per ordine de S. S.^{ta} . . . ▽ 33 bol. 60. (ASR. Tes. Seg.) 98

mese das neu von ihm laut Breve vom 26. X. 1543 kreirte Amt eines Scopatore oder Munderatore picturarum cappellarum palatii Apostolici, das Urbino (neben dem in der Fabbrica) bis zu seinem Tode (3. XII. 1555) inne hatte. Daher finden sich von Monat zu Monat bis Dec. 1555, diesen Monat mit einbegriffen, die Eintragungen über die ihm zustehenden Provisionen, die abzudrucken hier nicht lohnt, vgl. Steinmann (Sixtina S. 757 und 768 f.), der die Saläre Urbinos bis Oktober 1541 verzeichnet hat. Sie laufen aber weiter. Nicht zum kleinsten Teile rührte aus diesen öffentlichen Zuwendungen Urbinos Wohlstand her, der Michelagnuolo zu dem Ausrufe veranlaßte: Hor che lo aueuo fatto riccho, m' è sparito (*Frey Vas. S. 217*).

1541 a di 3 Febraro. Et piu ∇ leßanta in oro, pagati a messer Ludouico del Palagio, depofitario delle robbe della fe: re: del cardinale Borgio, per pagamento de una pace grande d' argento dorata et fmalata de libbre quatro et once tre per tenerla in la camera di S. S.^{ta} ∇ 63 bol. —. 99

Et piu a di 17 Febraro 1541. ∇ ducento cinquanta de jul. 10 per ∇, pagati a messer Giacomo Meleghino a buon conto della fabrica, che S. S.^{ta} fa far' ad Araceli, delli quali ∇ 250 ne hauerá da render' conto. ∇ 250 bol. —. (Noch andere Zahlungen sind für diesen Zweck gebucht.) (ASR. Tes. Seg.) 100

Et piu a di 17 di Febraro 1541. ∇ venti in oro, pagati a Machario et foi compagni, per hauer' fatto lo ponte alli di paßati et al prefente sopra lo Teuere, per paßar' S. S.^{ta} dalla Magliana ad Ostia ∇ 21 bol. —. (Vgl. Reg. 115.) 101

— — — Et piu ∇ trenta, pagati alli canonici et capitolo di San Marco de Roma per lo cenfo de una fua cafa, incorporata nella piazza Farnelia, per doi semeftri, cominciati alli 8 di Agofto probimo paßato et alli 8 del prefente mese di Febraro ∇ 30 bol. —. (ASR. Tes. Seg.) 102

La S.^{ta} di N. S. deue dar' a di 5 Marzo 1541. ∇ cinque bol. cinquanta, pagati al Lucerta, per donar' alli lauoranti, che fanno lo uiale alto de l' horto vecchio di Belueder', quali S. S.^{ta} gli dona per mancia ∇ 5 bol. 50. (ASR. Tes. Seg.) 103

— die V Martii. Mandamus, quatenus de camere Apoftolice pecuniis per manus magnifici domini Benuenuti Oliuerij, illorum generalis depofitarij, folui et numerarj faciatis magiftro Anthonio de Sancto Gallo Sanctitatis Sue architectorj duc. auri de camera centum de jul. X pro duc. pro residuo expenfarum per dictum dominum factarum in eundo ad ciuitatem Afculi et prouifione de mense Nouembris proxime preteritij inibique ftando et inde redeundo pro confilio (?) Sue Beatitudinis. (ASR. Mandate.) (Vgl. Reg. 110—111.) (Es handelte sich um die Befestigung dieser wie noch anderer Küstenstädte gegen den Überfall der Türken.) 104

— — et piu a di 11. ∇ diece in oro, pagati a maeftro Thobia, per pretio d' un zaffiro, comprato per farne gigli nel piede del calice di plafma ∇ 10 bol. 50. 105

— — — Et piu ∇ venticinque in oro a buon conto del oro, che va per conciar' lo calice foprafcritto, pagati al prefato maeftro Thobia. ∇ 26 bol. 25. (ASR. Tes. Seg.) 106

— — et piu a di 12. ∇ doi, pagati a messer Piergio: per pagar' l' oro et la concia-tura dun corallo di S. S.^{ta} ∇ 2 bol. —. (ASR. Tes. Seg.) 107

Et piu a di 12 Marzo 1541. ∇ doimille d' oro in oro, pagati a messer Batt.^a Confaloniere, gioielere Milanefe, a bon conto dello calice di plafma, adornato di gioie, compratj da lui per ordine di S. S.^{ta}, quale e ftato confignato a messer Pier Gio: guarda-robba ∇ 2100 bol. —. (ASR. Tes. Seg.) 108

— — et piu a di 13. ∇ doi, pagati a messer Pier Gio: per pagar' la politura delli tre balaßi, agionti nel bottone del calice di plafma de S. S.^{ta} ∇ 2 bol. —. (ASR. Tes. Seg.) 109

1541 die XVI Martij. Duc. 100 similes de mandato sub die V huius magiftro Antonio de Sangallo architecto Domini Nostri pro totidem expofitis in eundo Afculum et Perufiam pro feruitio D. N. pro mense Nouembris ∇ 100. (ASR. Libri introctus et exitus ad ann. Vgl. Reg. 104.) 110

— die XXX Martii. ∇ 50 similes de mandato sub XXVII huius magiftro Antonio de Sangallo architecto D. N., deftinato Perufiam, pro fuo et fue comitiue uiatico ∇ 50. (ASR. Libri intr. et ex. ad ann.) 111

— itcu die prima Aprile. ∇ cento octanta fette de jul. 10 per ∇ a messer Cherubino de Bonanni, per tanti deue hauere da Ill.^{mo} S.^r Octauio, duca de Camerino, per uno paramento de lecto ala Francefe, liquali 187 ∇ fe hanno da retenere in tre uolte dela prouifione de S. Eccellenza ∇ 187. (BVat.) Paul III. zahlte seinen Nepoten und Nepo-

tessen a Conto ihres Haushaltes, außer den vielen Geschenken von Gold- und Kunstsachen, enorme Pensionen, z. B. 1541. I. II. ∇ 1500 an Octavio Farnese per uiuere de cafa; der Margarita d' Austria ebendamals ∇ 1000 usw. Ich verzichte auf den Abdruck dieser Posten. (BVat.) 112

Et piu a di 2 d' Aprile 1541. ∇ quatro bol. cinquanta, pagati a messer Pier Gio: per pagar' la manifattura d' un giglio de zaffiro, che ha fatto far' per mettèr' nel piede del calice di palma. ∇ 4 bol. 50. (ASR. Tes. Seg.) 113

— *et piu a di 20 Aprile.* ∇ diece, pagati a maestro Ottauiano pittore, a bon conto della pittura, che fa sotto la cornice delle statue di Belueder'. . . ∇ 10 bol. —. 114

Et piu deue dar' a di ultimo Aprile 1541 ∇ diece, pagati a Machario et compagni per la folita mancia del ponte, che hanno fatto tre volte per pañar' S. S.ta da la Magliana ad Ostia et da Ostia a l' ifula. . . ∇ 10 bol. —. (Vgl. Reg. 101.) (ASR. Tes. Seg.) 115

— *die XXI Maji.* Duc. 300 similes de mandato sub die XIII huius domino Michaeli Cecchi, magistro Perino del Vaga et sotiis pictoribus pro complemento scutorum 650 similium pro pictura facta in bandieriis seu vexillis arcis Sancti Angeli et aliis. . . ∇ 300. (ASR. Libri intr. et ex. ad ann.) 116

— *die prima Junij.* A maestro Thobia orefece per manufactura de acrcemento, ha facto al calice de N. S. de gioie, ∇ quaranta. ∇ 40. (BVat.) 117

Et piu a di 3 Giugno 1541. ∇ doi mille d' oro in oro, pagati a messer Batt.a Confaloniere, gioeliere Milanese, per refto de ∇ quattromille fimili, che e coftato il calice di palma, adornato di gioie, venduto a S. S.ta per celebrar'; et detti ∇ doi mille gli li ha pagati il magnifico messer Benuenuto Olliuieri, come appare etc. ∇ 2100 bol. —. ASR. (Tes. Seg.) (Vgl. Reg. 108.) 118

E piu a di 15 Giugno 1541. ∇ quatro bol. venti, pagati al Meleghino, per pagar' una valchetta de legname, che ha fatta far' per ufo di S. S.ta. . . ∇ 4 bol. 20. 119

— *e piu a di 20.* ∇ cinque bol. ottantafette 1/2, pagati a messer Pier Gio: guarda-robba, per pagar' una coperta di corame roBo, che ha fatto far' per coprir' la tauola di ebano et auorio, che ha donato messer Bindo Altouiti a S. S.ta. ∇ 5 bol. 87. (ASR. Tes. Seg.) (Vgl. Reg. 155. 196.) 120

— *die prima Julii.* A maestro Vincentio Claramonte miniatore ∇ cento de moneta a bon conto de libri, ha miniati per la capella de N. S. . . . ∇ 100. So noch öfters (BVat.), z. B. 1542. I. IV.: ∇ 105 (ASR. Tes. Seg.) 121

E piu a di 8 Luglio 1541. ∇ uno bol. feßanta, pagati a messer Mariano Grauato, per pagar' la ligatura de un' opera del cardinale Beßarion' et quatro para de guanti per ufo di S. S.ta. ∇ 1 bol. 60. (ASR. Tes. Seg. ad ann.) 122

— *e piu a di 29 Luglio.* ∇ quindici, pagati a maestro Francesco Saluiati pittore, per fuo pagamento del re Pipino, che ha depinto nella camera inanti la guardarobba di palazzo, doue staua il camino, che N. S. fece leuar' et metter' in la camera della Tarfia. . . ∇ 15 bol. —. (ASR. Tes. Seg.) 123

E piu a di 10 Agosto 1541. ∇ diece, pagati a maestro Bartholommeo Baronino, capomaestro d' una parte della fabrica del palazzo del S.re Duca di Castro, quali S. S.ta gli dona per far' una cena tra loro muratori et icarpellini de decta fabrica. . . ∇ 10 bol. —. 124

E piu a di 20 Agosto 1541. ∇ feß, pagatj al [prefato] Pier Gio: per far' far' le caße alli candelieri, fatti da Valerio, et per lo calice di gioie. ∇ 6 bol. —. (Ibidem.) 125

E piu a di 20 Settembre 1541. ∇ feß in oro, pagatj a Paffurino pittor', quali S. S.ta gli dona per poter' ritornar' a Roma. ∇ 6 bol. 30. (Ibidem.) 126

— *e piu a di 16 Ottobre.* ∇ centouenti d' oro in oro, pagati alli dodeci cantori di capella, che fonno uenuti con S. S.ta in lo viaggio de Lucca et di Bologna, per loro regaglie del prefato viaggio. ∇ 126 bol. —. (Ibidem.) 127

- E piu a di 16 Ottobre 1541.* ▽ cinque bol. nouanta, pagatj al prefato Lucerta per comprar' feme de cipolle et altre cofe per ufo di Belueder' et per far' conciar' la spalliera di melangoli del giardin nuouo et farla acquare . . . ▽ 5 bol. 90. (*Ibidem.*) 128
- *e piu a di 18 Nouembre.* ▽ sefanta, pagati ad Urbino, garzone di Michelangelo, quali S. S.^{ta} gli dona per mancia del finimento della pittura di la capella di Sisto et anque per fua fatica di hauer' a fchopar' tutta la volta et muri de decta capella . . . ▽ 60 bol. —. 129
- E piu deue dar' a di 19 Nouembre 1541.* ▽ tredici bol. diece, pagati a maestro Jacomo da Breβα, per hauer' difatto lo ponte, che era nella capella di Sisto, doue ha dipinto Michelangelo . . . ▽ 13 bol. 10. 130
- E piu a di 26 Nouembre 1541.* ▽ noue bol. sefanta, pagati al prefato Lucerta per pagar' cento colonne di legno et 42 filagnole per refar' parte delli telari delle spalliere di mortella et de rofe del giardino vecchio di Belueder' . . . ▽ 9 bol. 60. 131
- E piu a di 11 Decembre 1541.* ▽ diece, pagati a Lucerta a bon conto delle opere, che 'l mette a nettar' lo condotto grande di Beluedere . . . ▽ 10 bol. —. 132
- *e piu a di 21.* ▽ diece, pagati a Lucerta, a bon conto delle opere, che nettano li condutti grandi delle fontane di Belueder' . . . ▽ 10 bol. —. 133
- *e piu a di 23 Decembre.* ▽ ottanta d'oro in oro, pagati a messer Constantino Felta per la folita mancia delli mulici legreti . . . ▽ 84 bol. —. 134
- E piu a di primo Gennaro 1542.* ▽ quatro d'oro in oro, donati ad uno da Fano, che fia (*si ha*) cantato all'improuisa quella fera inanti a S. S.^{ta} . . . ▽ 4 bol. 20. (*ASR. Tes. Seg. ad ann.*) 135
- La Santita di N. S. deue dar' a di 5 Genaro 1542 ▽ cinquanta, pagati a maestro Pierino del Vaga pittore, condotto da S. S.^{ta} a depinger' la fala delli Re di palazzo Apostolico et adornarli de stucchi la fua volta, con prouisione per la persona fua de ▽ venticinque il mese: et questi fono per lo prefente mese di Gen.^o et Feb.^o proximo futuro . . . ▽ 650.¹⁾ 136
- E piu a di 13 Gennaro 1542.* ▽ cinque bol. sefanta pagati a maestro Nicolo Greco, per lo pretio d'un paliotto di corio laurato, che ha dato per l'altar' della capella secreta di S. S.^{ta} . . . ▽ 5 bol. 60. (*ASR. Tes. Seg. ad ann.*) 137
- Die prima Febraro 1542.* A messer Thomaßo Caualcanti et compagni de corte de Roma ▽ octocento sexantatre et tre quarti de juli 10 per V.^o per pagamento de 13 panni de raso de ale seicento nouantauno a ragione de jul. 12 lala, per ordine de N. S. . . . ▽ 863 bol. 82. (*BVat.*) 138
- — — A messer Perfo, saluaroba de S. S., ▽ seicento cinquanta doro in oro per pagar uno smiraldo a faccetti per ufo de N. S. . . . ▽ 650. (*BVat.*) 139
- — — A maestro Manno orefece ▽ quaranta septe doro in oro per factura de coperchio et piede de un fiacho de cristallo per ufo de N. S., conignato a messer Perfo saluaroba . . . ▽ 47. (*BVat.*) 140

¹⁾ Die auf die Sala Regia bezüglichen Posten, von denen hier nur einige vermerkt worden sind, finden sich in *ASR. Archivio Camerale fabbriche* in 5 Bänden: 1. Giornale di Giacomo Meleghino commissario delle fabbriche di N. S.^{re} 1542/43. 2. Libro paghonazzo, coperto di chorame, (*che*) si chiama libro grosso delle fabbriche di N. S.^{re} Pp.^a Paulo III., nel quale si terra conto di tutte le spese, che per dette fabbriche si faranno, von 1540 an. 3. Denari peruenuti in mano di messer Pier Giouanni Aleotto, guardarobba di N. S.^{re}, ispenderli nella fabrica et ornamento della sala Regia in palazzo Apostolico, cominciando questo di primo di Settembre 1542. 4. Conti per l'opera di li stucchi dela sala *etc.* 1542—1548. 5. Conti assignati alla fabrica palatina sotto il gouerno de messer Franc.^o Fortunato tesoriere della detta fabrica 1544—1549. Dazu noch eine Reihe von Einzelvermerken. Auch die Provisionen Pierins del Vaga finden sich regelmäÙig notirt (*omisi*).

- Die prima Febraro 1542.* A messer Perfo, saluaroba de N.S., ∇ trecento doro in oro per pagare un robino in tauola longetto, confignato al dicto . . . ∇ 300. (*BVat.*) 141
- *die VII Martij.* Duc. 6 similes de mandato sub dicta die Francisco Bettj, politorj figurarum Capitolij, pro fuo falario dictorum menfium (*Januar—März*) . . . ∇ 6. (*ASR. libri introitus et exitus ad ann.*) So noch öfters. 142
- *e piu a di 3 Aprile.* ∇ venticinque bol. febanta, pagati a Lucerta per pagar' una sepultura antiqua, intitulata .T. STATILIO APRO etc. (*sic*), et la conduttura in Belvedere . . . ∇ 25 bol. 60. (*Vgl. Michaelis a. a. O. S. 34.*) 143
- *e piu a di 22 Aprile.* ∇ diece, pagati al Lucerta a buon conto del lauoro, che li fa a raconciar' le fontane de Belueder' . . . ∇ 10 bol. —. So noch mehrfach, z. B. am 7., 21. I.; 27. III.; 29. IV.; 1., 15., 23. VII.; 19., 26. VIII.; 12. X.; 2. XI. 1542 usw. (*ASR. Tes. Seg.*) 144
- *e piu a di 29 de Aprile.* ∇ uno d' oro in oro, pagato a monna Laura mulica per la sua folita mancia di palcha proxima paßata, che soleua hauer' con li cantori di capella, che allhora non l' hebbe, perche fu leuata dalla loro lista . . . ∇ 1 bol. 5. (*ASR. Tes. Seg. ad ann.*) 145
- *30. IV.* Pierfrancesco Riccio schreibt an Herzog Cosimo I. von Florenz: . . . Emmi venuto alle mani un pocho di schizzo del iuditio del Buonarroto et lo mando alla Excellentia Vostra, che lo li harà piacere a vederlo. Degnerasse di poi commettere a qualchuno, che lo rimandi per restituirlo. (*ASF. Carteggio di Cosimo Filza 357 fol. 123 a.*) 146
- *e piu a di 12 Giugno.* ∇ otto pagati a m.^a Laura mulica, quali S. S.^{ta} gli dona per la mulica, che ha fatta questa sera . . . ∇ 8 bol. —. 147
- *Giugno (s. die).* A messer Heronimo Ceuoli, depositario de Ill.^{mo} S.^r Duca de Castro, per conto de la fabrica del palazo de casa Farnefe ∇ cinquecento doro in oro, quali fe pagano a conto de una cedula de Montecatuto (*Montanti e comp.ⁱ*), facta per prezo de la correctoria . . . ∇ 500. (*BVat.*) 148
- *e piu a di 8 Luglio.* ∇ venti in oro, pagati a maestro Peregrino gioielere per 2 figurine di bronzo et altre cose, date in mano di S. S.^{ta} fino alli mesi paßati . . . ∇ 21 bol. —. (*ASR. Tes. Seg. ad ann.*) 149
- *e piu a di 23 Luglio.* ∇ venti pagati a maestro Fantino, a buon conto delli stucchi, chel fa per far' li ornamenti nella sala delli Re . . . ∇ 20 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 150
- *e piu a di 25 Julij.* ∇ ducento d' oro in oro, pagati per commessione di S. S.^{ta}, videlicet ∇ cento alli barcaroli del Bucentoro, che condußero S. Beatitudine da Brisbello a Ferrara; ∇ diece fimili al giardiniere del bolchetto; ∇ cento fimili a messer Hieronymo Guarniere per distribuirli per mancia tra li caneuari, dispenfieri et altri officiali del S.^r Duca di Ferrara; et ∇ diece fimili ad uno messer Giacomo .N., che porta una testudine in petto, quali gli S. S.^{ta} dona . . . ∇ 242 bol. —. (*Ibidem.*) 151
- *e piu a di 2 Settembre.* ∇ diece fimili, pagati per mancia a messer Bartholomeo da Angiari, che fece recitar' un egloga Latina auanti S. S.^{ta} in Montefalcone . . . ∇ 10 bol. 50. (*Vgl. Reg. 191.*) (*Ibidem.*) 152
- — E piu ∇ uno fimile, dato per mancia ad uno, che canto all' improuisa sopra la cythara auanti S. S.^{ta} in decta città . . . ∇ 1 bol. 5. (*Ibidem.*) 153
- 1542 Settembre.* A messer Benedecto Bufini et per lui a messer Benuenuto Oliuieri ∇ mille seicento uinticinque doro in oro per prezo de la scriptoria pignorata con altri officij per ∇ quatomilia, pagati in deductione de dicti ∇ 4000 . . . ∇ 1625. (*BVat.*) 154
- — A maestro Jacobo falegname ∇ dece de moneta a bon conto del piede, fa ala tauola debano per ufo de N. S. . . . ∇ 10. (*BVat.*) (*Vgl. Reg. 120. 196.*) 155
- — *Octobre.* Per uno armario grande per ufo da scripture de S. S.^{ta}, ∇ dece doro . . . ∇ 10. (*BVat.*) 155 a

- 1542 *Octobre*. A maestro Io: Pietro Coruello orefece ▽ centocinquanta quatro doro in oro per oro, manufactura, argenti et cali (*sic*), date et facti per lauori de N. S. . . . ▽ 154. (*BVat.*) 156
- *Octobre*. A messer Michelagelo, pictore et scultore, ▽ ducento d.^o in o. de sua prouisione noua, che a fatiffacto per tutto Augulto proxime passato . . . ▽ 200. (*BVat.*) Provisions noua mit Bezug auf die Malerei in der Cappella Paolina. (*Vgl. Reg. 14. 170 usw.*) 157
- E piu a di 2 Nouembre 1542*. ▽ doi bol. cinquanta, pagati a Federico scrittore di capella per pagar' la ligatura del salmifita, che ha scritto per S. S.^{ta} . . . ▽ 2 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 158
- E piu a di 15 Nouembre 1542*. ▽ fette, pagati a Gio: Batt.^a Olgiatto per la tela, che ha data per lo cartone, che fa maestro Pierino pittore della spalliera, che va sotto la pittura di messer Michelangelo in la capella di Sisto . . . ▽ 7 bol. —. 159
- — — *E piu ▽ tre bol. quaranta*, pagati al prefato Jo. Batt.^a per tela, che ha data per far' le impannate alla sala grande sopra la loggia di Belvedere, doue maestro Pierino prefato depinge la dicta spalliera . . . ▽ 3 bol. 40. (*ASR. Tes. Seg. Vas. V. p. 623.*) 160
- E piu a di 16 Nouembre 1542*. ▽ otto, pagati ad Urbino, seruitore di messer Michelangelo pittore, per sua solita prouisione di macinarli li colori per depinger' la capella noua di San Paulo . . . ▽ 8 bol. —. (*So noch öfters.*) (*ASR. Tes. Seg.*) 161
- † *Yhs. M. D. XLII die XVIII Nouembris*. Scutos centum sexaginta quinque de juliis in vim cedule dicti sub hac die domino Petro Johanni Aleotto dicto guardarobba D. N., vid. scutos CLX pro expensa spiccanature et arricciature testudinis seu volte aule magne ante capellam Sixti et residuum vid. XV pro expensa forarie . . . ▽ 175 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 162
- 1542 *addi 18 di Nouembre*. A maestro Jacopo da Breſa et maestro Battista Sangallo, capomuratori in palazzo, ▽ 100 di moneta per parte di ▽ 160 di oro, ch' hanno da hauer' per la aricciatura della volta della sala del Re, oue si lauorano li stucchi (*durch Pierin del Vaga*) in palazzo Apostolico . . . ▽ 100 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 163
- E piu a di 6 Decembre 1542*. ▽ quatro, pagati a maestro Urbino, seruitore di messer Michelangelo, per sua prouisione del pagato mese di Nouembre . . . ▽ 4 bol. —. (*ASR. Tes. Seg.*) 164
- E piu a di 7 Decembre 1542*. ▽ venticinque d' oro in oro, pagati per commissione di S. S.^{ta} a messer Constantio Festa, quali gli dona per suuentione della sua malathia . . . ▽ 27 bol. 50. (*ASR. Tes. Seg.*) 165
- E piu a di 23 Decembre 1542*. ▽ tredici bol. cinquanta, pagati a maestro Hieronymo falegname per diuerſi lauori, che lui ha fatti in le stantie di maestro Paturino in Belvedere: il quale ha da far' le vetriate della capella noua di San Paulo et della sala delli Re . . . ▽ 13 bol. 50. (*ASR. Tes. Seg.*) 166
1542. Denari peruenuti in mano di messer Piergiouanni Aleotto, guardarobba di N. S., isponderli nella fabrica et ornamento della sala Regia in palazzo Apostolico, cominciando questo di *primo di Settembre 1542*: Die Entrate (fol. 1-7) für dieses Unternehmen betragen ▽ 8930 lire 62½. (*ASR. Tes. Seg.*) 167
1542. 18. XI. bis 1549. 10. XI. Pier Giouanni Aleotti hat für die sala del Re in diesem Zeitraume die Gesamtsumme von ▽ 6341 y 38½ ausgegeben. (*ASR. Tes. Seg.*) 168
1542. 2. IX. bis 1546. 19. VI. Denari pagati à maestro Pirino pittore del Vaga Fiorentino (*sic*) per l' opere de luoi lauoranti nelli stucchi della sala del Re in palazzo Apostolico, cioe nella uolta della sala . . . ▽ 2330 y 70½. (*ASR. Tes. Seg.*) 169
- 1542 *Decembre*. A messer Michelagelo pictore ▽ cento doro per resto de uno mandato de ▽ trecento sotto di 11 doctobre prax. pagato; sonno per sua prouisione de Magio, Gunio, Julio, Aug.^o et Septembre prax. pagati . . . ▽ 100. Weitere Gehaltszahlungen erfolgen: 1543. *Februar*: ▽ 100 pro November, Dezember 1543. — 1543. *Juni* a conto de sua prouisione ▽ 100. — 1543. *Decembre*: ▽ 450 per sua prouisione integra per tucto el mese de

9, bre prox.^e pallato, computandoci con quefti ∇ 150 remilli da Bologna, licet nonne fullero fcripti ad ufcita si non 100, et quefto per errore. — 1543. *Decem̄ber*: ∇ 50 per sua prouifione del prefente mefe (*Dezember*). — 1544. *April*: ∇ 150 pro Januar—März 1544. — 1544. *August und Novem̄ber*: ∇ 250 und 150 pro April—Oktober 1544. — 1545. *Februar*: ∇ 100 pro Dezember 1544, Januar 1545. — 1545. 16. *April, August, Oktober, Dezember*: je ∇ 150, einnal ∇ 100 pro Februar—Dezember 1545. — 1546. *März, Juni, August, Dezember*: ∇ 100. 150. 150. 200 pro Januar—Dezember 1546. — 1547. *April, Juli, Novem̄ber*: ∇ 200. 100. 250 pro Januar—November 1547. — 1548. *Januar*: ∇ 100 pro Dezember 1547, Januar 1548. — 1548. *März, Mai, Juni, Juli*: je ∇ 50 pro Februar—Juni 1548. (*BVat.*) (*Vgl. Reg. 14. 157. 276. 277.*) 170

E piu a di 9 Gennaro 1543. ∇ fedeci d' oro in oro, pagati a maestro Thobia orefice, per pagamento di doi cristalli tondi, che ha fatti venir' da Milano per far' un tabernaculo per portar' in proceffione lo Corpus Domini, et piu ∇ quatordecim fimili a buon conto del oro et manifattura del prefato tabernaculo ∇ 33 bol. — 171

— — — *E piu ∇ uno et mezzo d' oro in oro, pagatj a maestro Giouan Cymino,* per hauer' fatto ligar' un diamante in tauola, che N. S. ha comprato per ∇ trecento da messer Loysi Rucellay ∇ 1 bol. 65. (*ASR. Tes. Seg.*) 172

— *addi 19 di Gennuaio.* A Monsignor Governatore di Roma, per mezo del quale comprai il marmo per fare l' arme di N. S.^{re} per poner nella uolta della sala delli stucchi et con sua portatura ∇ 29 u. 70. (*ASR. Tes. Seg.*) 173

— *Jenaro.* A maestro Alfonso Serro, cirurgico de N. S., ∇ cento cinquanta doro in oro, quale N. S. li dona ∇ 150. (*BVat.*) 174

— — — *A messer Perfo, saluaro de S. S.^{ta}, ∇ doro in oro quatrocento septanta uno b. 20; sonno per prezo de una cinta de lapis lazoli et altre cole, comparati et portati a Madama Duchessa de Camerino per mancia de capo danno prefente ∇ 471 b. 20. (*BVat.*)* 175

— *e piu a di 18 Febraio.* ∇ quatro bol. fettantacinque, pagati a maestro Nicolo libraro per la ligatura de uno Plinio di S. S.^{ta} ∇ 4 bol. 75. 176

— — — *E piu ∇ cinque bol. fettanta, pagati a messer Pier Gio:, per tanti ne ha spesi in li formelli et ferrature delle stantie, doue maestro Paturino ha da lauorar' li vetri per le vetriate della sala delli Re ∇ 5 bol. 70. 177*

— — — *E piu ∇ quindici, pagati a messer Pier Gio: guardarobba, per darli a maestro Hieronimo orefice per lo pretio d' un calice con lua patena, che ha fatto tutto d' argento dorato et confignato a Monsignor' fachsifta per ufo della capella Pontificale ∇ 15 bol. —. 178*

E piu deue dar' a di 22 Febraio 1543. ∇ uno bol. venti, pagatj a maestro Gifmondo spetiale, per hauer' incerate le impannate della capella noua, doue depinge messer Michelangelo ∇ 1 bol. 20. 179

— — — *E piu ∇ uno bol. cinquanta doi, pagatj al prefato maestro Gifmondo per hauer' incerate sette impannate, che vanno alle stantie, doue maestro Paturino ha da far' le vetrate per la sala delli Re ∇ 1 bol. 52. 180*

— — *e piu a di 23.* ∇ cinquanta bol. trentacinque, pagati a messer Pietro Pers et compagni per diuerse tele, che ha date per feruitio di S. S.^{ta}, et ∇ dodeci bol. trentacinque, pagati alli prefati mercanti per canne decenoue di tela, data per farne touaglie de altari et altri finimenti per la capella secreta di S. S.^{ta}, come tutto appar' diftintamente nel mandato ∇ 62 bol. 71. 181

— *e piu a di 24 Febraio.* ∇ quatro bol. decesette, pagati al [prefato] Lucerta, per pagarli a maestro Bernardo murator' per refto de ∇ 114. 17, che montano li lauori, che ha fatti al condotto grande delle fontane di Belueder', come appare nel mandato ∇ 4 bol. 17. 182

— *e piu a di 26 Febraio.* ∇ quaranta, pagati a maestro Francesco Romano orefice, per la manifattura di tre candelieri, lauorati d' argento, per ufo della camera di S. S.^{ta} et per smalto et bornitura della fpada di Natale per tre anni ∇ 40 bol. —. 183

- 1543 die X Martii. Duc. 75 similes de mand.^{to} dicti sub die XIII Februarii domino Petro Joanni Aleotto, dicto guardarobba Domini Nostri, soluendos magistro Jacopo (*Sansovino*) Veneto sculptorj pro residuo centum similium pro precio unius statue marmoree facte in aula palatii Apostolici ▽ 75. 184
- e piu a di 27 Maggio. ▽ doi d' oro in oro, pagati a Bartholomeo d' Alba, per tanti n' hà dati a messer Titiano, pittore Venetiano, per far portar' il quadro del retratto di S. S.^{ta}, ch' ha fatto ▽ 2 bol. 20. 185
- La S.^{ta} di N. S.^{re} deue dar' à di 30 Maggio 1543 ▽ cento d' oro in oro, pagati a maestro Francesco Balerini, orefice Venetiano, per uno anello d' oro con una Natiuità di Christo, intagliata di releuo, che hà donatj (*sic*) à S. S.^{ta} . . . ▽ 110 bol. —. 186
- La S.^{ta} di N. S.^{re} deue dare à di 10 Giugno 1543 ▽ tre mille d' oro in oro, pagati per commissione di S. S.^{ta} à messer Ridolpho di Vettorio Landi Fiorentino, per lo prezzo di un diamante, tauola quadro, grosso, legato in anello, comprato da lui per donarlo all' Imperatore. ▽ 3300 bol. —. 187
- a di 10 di Giugno. A li fachini, che portorono in guardaroba li epitaffij di marmo, ritrouatj ne li fondamenti del beluardo di Beluedere¹⁾ ▽ — bol. 4. 188
- a di 15 detto. A li fachinj, quali portorono molti paramenti a casa di Madama, oue douea alloggiare il re di Tunisi ▽ — bol. 46. 189
- e piu a di 10 Luglio. ▽ cinquanta simili, pagati a messer Titiano pittore, quali S. S.^{ta} gli dona per lue lpefe in tornar' à Venetia ▽ 55 bol. —. 190
- La S. di N. S.^{re} deue dar' à di 12 Agosto 1543 ▽ diece d' oro in oro, pagati à messer Bartholomeo Angiarj, quale fece recitar' una egloga Latina inanti S. S.^{ta} in Montefiascone da certi fuoi nepoti; et questi S. S.^{ta} gli dona . . . ▽ 11 bol. —. (*Vgl. Reg. 152.*) 191
- e piu à di 16 Settembre. ▽ diece fimili, pagati alla balia del figliolo del S.^r Bonifatio Caietano, quali S. S.^{ta} dona alla prefata balia per la prima vifta di detto figliolo in cifterna ▽ 11 bol. —. 192
- E piu a di ultimo Settenbre. ▽ noue bol. ottantalette, pagati à messer Jacomo Meleghino, per tanti ne lpefe delli fuoi alli mesi paßati per far far' una fratta di spine fopra lo beluardo, che se fà à Belueder' ▽ 9 bol. 87. 193
- e piu a di primo Ottobre. ▽ doi bol. quaranta, pagati a Ghirardo Volpe per far' portar' in Belueder' la fontana di marmo, che era ful' malchio di Castello. . . ▽ 2 bol. 40. 194
- e piu deue dar' à di 3 Ottobre. ▽ venticinque, pagati à mastro Michele pittore à bon conto de ▽ quarantatre et bol. venti, che montano trentafej scabelli, che depinge à grotteschi per tenerli nel palazzo de Araceli ▽ 25 bol. —. 195
- e piu à di 14 d' Ottobre. ▽ quaranta, pagati a messer Pier Gio: guardarobba, per pagarli à maestro Jacopo Francefe per resto de ▽ 60, che è il prezzo del piede, che hà fatto per la tauola di ebano, che messer Bindo donò a S. S.^{ta} ▽ 40 bol. —. (*Vgl. Reg. 120. 155.*) 196
- Ottobre. A mastro Thobia orefece ▽ trenta de jul. X per ▽^o a bon conto de oro et argento del tabernaculo de gioe, fa per N. S. . . . ▽ 30. (*BVal.*) 197
- e piu a di 3 di Nouembre. ▽ sei simili, pagatj per commissione di S. S.^{ta} alla Cencia, creata di San Spirito, quale Sua Beatitudine gli dona per esser venuta a cantar' piu uolte auanti S. S.^{ta} ▽ 6 bol. 90. (*ASR. Tes. Seg.*) 198
- e piu a di 16 Nouembre. ▽ dicidotto bol. venti, pagati a mastro Michele da Lucca pittore, per resto de ▽ 43 bol. 20, che monta la pittura delli trentasei scabelli, che sonno stati fatti per usu delle stantie de Araceli ▽ 18 bol. —. 199

¹⁾ Die Bastion des Belvedere agli Spinelli hat Michelagnuolo nicht vollendet, wie Lanciani H. 102 meint, besonders nicht a. 1543.

E più a di 19 Decembre 1543. ▽ cento d'oro in oro, pagati a messer Vincentio, miniatore delli libri della cappella, a bon conto delle miniature delli libri de canto fermo della detta capella . . . ▽ 115 bol. —
So noch öfters, z. B. 7. IV. 1545; 24. I., 2. V. 1546. (Vgl. Reg. 121. 205. 255.) 200

— *e più a di 19 Decembre.* ▽ tre pagati al [prefato] Urbino, per tanti ne ha spesi in opere et altre cose per far spazzare la uolta della cappella di Sifto et le vatriate . . . ▽ 3 bol. —. (ASR. Tes. Seg.) 201

— *Decembre.* A maestro Thobia, orefece da Camerino, ▽ cento quindici de moneta per pagamento de oro, argento et factura del tabernaculo per el Corpus Domini, ha facto a N. S. . . . ▽ 115. (BVat.) 202

1544 *Gennaro.* A messer Perfo Aleocto, saluaroba de N. S., ▽ ottanta et bol. 28 d.º in oro per pagare una collara doro, maniglia, orecchiali et altre colette a maestro Vincentio Suarello per donare con altre cofe ala Exc.ª de Madama Duchessa de Camerino . . . ▽ 80 bol. 28. (BVat.) 203

— *e più a di 25 Febraro.* ▽ venti d'oro in oro, pagati per commissione di S. S.ª, vid. ▽ diece alla Cencia, creata di San Spirito, et ▽ diece a certi atteggiatori, che hanno attigiato inanti S. Beatitudine . . . ▽ 23 bol. 20. (ASR. Tes. Seg.) 204

— *e più a di 8 d' Aprile.* ▽ cento d'oro in oro, pagati a messer Vincentio miniatore, a bon conto delle miniature delli libri grandi di canto fermo, che serueno per la cappella . . . ▽ 116 bol. —. (ASR. Tes. Seg.) 205

— *e più a di 21 Aprile.* Bol. settantanoue, pagati a messer Pier Gio:, guardarobba di S. S.ª, per tanti ne ha spesi in un bussuetto di piombo col suo coperchio, fatto a vite, per uno delli calamari d'argento di S. Beatitudine et per far portare li vali grandi della credenza di capella di Castello a Palazzo et per un'cerchietto d'auolio et una scatuletta di ebano per metterli dentro una medaglia di Cesare di S. S.ª . . . ▽ — bol. 79. (Ibidem.) 206

— *e più a di 26 Aprile.* ▽ cinque bol. cinquanta, pagati a messer Giacomo Meleghino, per tanti n' ha spesi delli suoi in far leuare una statua di marmo da casa di messer Nicolo de Palis et portarla in Belvedere, come appare distintamente nel mandato posto in filza¹⁾ . . . ▽ 5 bol. 50. 207

— *e più a di 28 Aprile.* ▽ ducento d'oro in oro, portati per commessione di Sua Santità alla moglie del magnifico messer Pandolpho Pucci, quali S. Beatitudine gli dona, per hauer parturitj nouamente doi figliuoli machi ad un parto. Sono di moneta . . . ▽ 220 bol. —. (Ibidem.) 208

— *e più a di 7 Maggio.* ▽ cinquecento d'oro simili, pagati a messer Giacomo Meleghino, à buon conto della fabrica de Araceli; et fonno li medemi, che fino a di 28 del paßato me chiamo hauer' receuutj per mano sua dalli magnifici Thobia Pallaucino et Luca Iustiniiani, come appare all' incontro in questo foglio 28 (d. h. fol. 28b) . . . ▽ 580 bol. —. (Ibidem.) So noch andere Zahlungen, z. B. 500 ▽ am 19. V. 1544. 209

La Santità di N. S.ª deue dare *a di 3 di Giugno 1544.* ▽ cinquanta, pagati a maestro Domenico Rosello scarpellino, à bon conto del nicchio di marmo, ch' ha da fare per Belvedere per metterli la statua, che S. S.ª ha comprata da messer Nicolo de Palis . . . ▽ 50. (Vgl. Reg. 207. 226/7.) (Ibidem.) 210

¹⁾ Ob es sich hier um eine andere Statue als den Antinous (Michaelis a. a. O. p. 34) handelt?, der vielmehr bereits am 27. II. 1543 Eigentum Pauls III. geworden zu sein scheint: ▽ 1000 auri in auro domino Nicolao de Palis . . . pro quadam statua marmorea perpulchra, S. Sanctitati donata, quam S. S. in viridario Beluederis locari mandauit. (Mandate ad ann. Müntz a. a. O. p. 49.) Vgl. Reg. 210. 226/7.

1544 e piu à di 9 Giugno. ▽ millecinquecento d' oro in oro, pagati al Reuer.^{mo} Mons.^{re} eletto di Seβα, castellano di Castel Sant' Angelo, à buon conto della Ipēfa, che fà per la fortificatione del Borgo; et fonno quelli che per me li hanno pagati li magnifici Thobia Pallauicino et Luca Iustiniano sotto di ultimo di Maggio probimo pafato et questo prefente di: li medemi postì ad entrata qui all' incontro sotto di ultimo de Maggio predetto ▽ 1500 bol. —. (*Ibidem.*) 211

La S.ta di N. S.^{re} deue dar' à di 21 Giugno 1544. ▽ cinquecento d' oro in oro, pagati al Reuer.^{mo} Mons.^{re} Tyberio Crifpo, eletto di Seβα, castellano di Sant' Angelo, à buon conto della Ipēfa della fortificatione del Borgo ▽ 500 bol. —. (*Ibidem.*) 212

— e piu à di 26 Giugno. ▽ sedecimille d' oro in oro, pagati per commissione di S. S.ta al Reuer.^{mo} Monsignor Nicolò Ardinghelli, vescouo di Fobombrone, per remetterli in mano di Monsignor Alessandro Guidiccione, vescouo di Adiace, nuntio di S. S.ta in France, come se fonno remessi per mano di messer Luigi Rucellai, accioche seruino in sufidio et defensionione del regno di Scotia, molestato et vessato dalli heretici . . . ▽ 16000 bol. —. (*Ibidem.*) 213

— e piu a di 18 Luglio. ▽ venti pagati al Bologna falegname, à bon conto delle spalliere, chel fa nel giardino nouo di Beluedere . . . ▽ 20 bol. —. (*Ibidem.*) 214

— — e piu a di 21. ▽ tre bol. settant' uno, pagati a messer Jacomo Melenghino, per tanti n' ha spesi per ordinare li giardini della casa dell' Ill.^{mo} S.^{re} Horatio Farnese apresso San Rocco ▽ 3 bol. 71. (*Ibidem.*) 215

— e piu à di 23 Settembre. ▽ trecento d' oro in oro, pagati per commissione di S. S.ta al Reuer.^{mo} messer Julio de Grandi, prefidente della camera Apostolica, per darli a messer Jacomo Meleghino per refondar' la casa de Araceli; et fonno li medemi, chel prefato Monsignor prefidente hebbe questo di soprafcritto dalli magnifici Agostino Doria et Antonio Pallauicino, come appare ad entrata in quello foglio (*d. h. fol. 30 a*) ▽ 300 bol. —. (*Ibidem.*) 216

— a di 4 d' Ottobre. Dal Pirino, dati a maestro Pietrasancta et maestro Jacopo, scultorj, per finito pagamento de la ombrella di marmo, posta ne la uolta de li stucchi uerso la capella Paulina ▽ 50. (*Ibidem.*) 217

— a di 6 d' Ottobre. Dal Pirini, dati per me a maestro Johann Maria muratore, per finito pagamento della ariciatura di tutta la uolta delli stucchi ne la sala del Re ▽ 26, de la quale ho pagato in tutto fra lui et maestro Jacopo da Bressa per detta opera ▽ 188 etc. (*Ibidem.*) 218

— — — A maestro Gio: Maria muratore per ultimo et finito pagamento dell' ariciatura di tutta la uolta de la sala de li Re, pagò il Pirino, come appare per sue polize ▽ 26 bol. —. (*Ibidem.*) 219

— a di 10 Nouembre. A maestro Domenico Roffello et maestro Paulo Pianetto, scarpellinj, compagni, ▽ 150 a bon conto de cauare della uigna de Palucello li marmi mischi per far la porta alla lala del Re. Sono per mandato extraordinario¹⁾. (*Ibidem.*) 220

— a di 15 Nouembre. A maestro Nicolo Francefe uetraro ▽ sette per sue fatiche et Ipēfe di ftagno et fillo di rame, poste a rifare li quattro pezzi di uetriate, ritornate alli finestroni alla cappella noua di Palazzo, doue hora depinge messer Michelangelo d' accordo. (*ASR. Tes. Seg. Edifici pubb.*) 221

1545 Juario. A messer Perfo Aleotto, thesauriere secreto de N. S., ▽ seicento d.^o in oro per pagare un rubino et un diamante in tauola jperi per mano de Gaio da uno mercante in casa de Bettino ▽ 600. (*BVat.*) 222

¹⁾ Die Vigne lag hinter Sta. Maria in Domnica (Caelius), heute Villa v. Hoffmann. Vgl. Lanciani II. 132 f., wo noch einige Ricordi in bezug auf die Porta wie auf die dazu verwendeten marmi mitgeteilt sind.

- Et piu a di 12 Marzo 1545.* ▽ quatordecim bol. fefanta a messer Francesco Gomes, stilator de aque in Beluedere, per comprar uafi di ramo et uetro et altre cofe per far aquauita ▽ 14 bol. 60.
Für diesen Zweck finden sich noch verschiedene Anweisungen. (ASR. Tes. Seg.) 223
- MDXLV. E a di 19 de Aprile.* ▽ quaranta dui a messer Jacobo Meleghino per oncie fei de aziuro oltramirino a ragione di fette ▽ l' oncia, qual io ho conlignato a messer Michelagnolo Bonarrota ▽ 42 bol. —. (ASR. Tes. Seg.) 224
- *a di XI di Maggio.* ▽ uenti doro in oro a monna Chaterina Grecha per prezo de uno tauolino, tutto tarfiato d' obo bianco con fuo piede, comprato per ufo di S. S.^{ta} ▽ 22 bol. —. (*Ibidem.*) 225
- *a di 15 di Maggio.* ▽ uenti fette bol. uenti a maestro Cristofano de Oggia, capomaltro de muratori, per el lauoro di muro et pietra, che lui ha facto nel nicchio in Beluedere, oue e la figura, che li compro da messer Nicholo de Palis . . . ▽ 27 bol. 20. 226
- — — ▽ noue bol. cinque e meggio (*mezzo*) a maestro Domenico, capomaestro de scarpellini, per refto della condutura et manifiatura de li marmi del nicchio de Beluedere, oue è la figura di marmo, che N. S. compro da messer Nicholo de Palis . . . ▽ 9 bol. 5 1/2. (*Vgl. Reg. 207. 210.*) 227
- MDXXXV die XXIX Maji.* Soluit scuta 45 similia in vim mandati sub die VIII huius magistro Michaeli Angelo pictori pro pictura vexillorum equitum D. N. Pape ▽ 45 bol. —.¹⁾ (*Ibidem.*) 228
- *a di 4 di Giugno.* Per mane di maestro Pirino pictore io ho pagato per oro, colori et giornate de garzoni ▽ trenta per ornare la lettiera di noce intagliata, nouamente facta per N. S., col fornimento di ormifi carmilino e trine e frange doro ▽ 30 bol. —. (*Ibidem.*) 229
- A di 17 di Luglio 1545.* ▽ cento cinquanta di oro in oro a messer Alexandro Ruffino per altri tanti speli de fuoi et dati a messer Hieronimo Cuccino per prezo de una testa di marmo de Traiano, che ha uenduta a N. S. per meterla nel palazzo della Excellentia del Duca di Caltro ▽ 165 bol. —. (*Ibidem.*) 230
- E a di 10 dagosto 1545.* A Francesco alias Urbino, seruitore de messer Michelangelo pictore, ▽ 4 y 54 1/2 per tanti, che lui ha speso in fare spicanare e arricciare una facia della cappella Paulina, fatta nouamente in palazzo Apostolico, doue esso messer Michelangelo depinge, come appare per la lista, doue e (è) fatto il mandato ▽ 4. 54 1/2. (*Ibidem.*) 231
- A di 14 d' Agofto 1545.* Io Pier Gio: Aleotto ho receuto dal Reu.^{mo} Mons.^{re} Datario per mane del Reu.^{mo} messer Gio: de Rubeis ▽ mille d' oro, quali per commiffione di N. S.^{re} portai a Madama per refto delli ▽ dua mille simili, che S. S.^{ta} gli dona per fare dua paramentj da camera in questo fuo felicissimo parto ▽ 1100 bol. —. 232
- *a di 16 di Agofto.* ▽ uno bol. ottanta a maestro Aloisio, ligator de libri della capella; sono per breuiarij, compratj da lui, per ufo di Sua S.^{ta} ▽ 1. 80. (*Ibidem.*) 233
- *a di 18 d' Agofto.* ▽ trenta dui nouanta sette a maestro Pietro da Imola pittore et a maestro Leonardo, maestro di legname in Borgo, per manifiatura et pittura di dodici scabellj et sei banche longhe, che serueno a Monte Cauallo per seruicio di N. S. ▽ 32 bol. 97. (*Ibidem.*) 234
- *a di primo di Settembre.* Io Pier Gio: Aleotto ho hauuto dal Reu.^{mo} Mons.^{re} Datario per mane del Reu.^{mo} messer Gio: de Rubeis ▽ ducento d' oro in oro; fonno per darli per manza a la mamana, che ha raccolti li figlioli del S.^{re} Ottauio Farnese, quando Madama li parturj ▽ 220. (*Ibidem.*) 235

¹⁾ Michelangelo de Sanctis, der 1549. 4. II. für die gleiche Arbeit ▽ 20 erhält.

1545 addi 3 di Ottobre. Al Riccio carattero ∇ dodici bol. 40 per portatura di diuerse figure dal Antoniana al palazzo del duca di Castro e per portatura di diuerli marmj, portati da diuerli lochi in Santo Piero da di 9 dagofito prox.^o paßato per tutto quello di 3 dottobre. — V. 12. 40. Für den Petersbau wurden viele antike Rudera benutzt, teils in ganzer Gestalt, teils zerschnitten. Kamen bei Nachgrabungen größere Kunstwerke zutage wie hier, so eignete sie sich der Papst oder seine Nepoten an. (AFP. vol. 22 fol. 57 b sub 9. X. 1545 verzeichnet.) 236

— a di 5 de Ottobre. ∇ dieci d'oro in oro a maestro Raffaello da Montelupo scultore à bon conto de li modelli, che fa delli apostoli, che N. S. uol si facciano d'argento ∇ 11. (ASR. Tes. Seg.)¹⁾ 237

— die XXXI Octobris. Soluit scuta viginti familia in vim mandati sub die nona huius magistro Michaeli pictori pro operibus in archiuio factis ∇ 20. (ASR. Tes. Seg.) 238

— addi 11 di Nouembre. A maestro Batista da Sangallo e maestro Jacopo da Brescia, compagni, capomaestri del palazzo de muratori, ∇ 4 e per loro a Battista carattiero per sua mercede di auer portato una quantita di calcinacci, tratti di loro ruine in palazzo predetto della corte maggiore di palazzo, fuori al tempo che ritorno il papa addi paxati da Perugia etc. ∇ 4 bol. —. (Auch hier erfolgten noch weitere Zahlungen.) 239

— a di 4 di Nouembre. ∇ 10 à maestro Francesco orefice da Faenza per il mese Nouembre et Decembre à buon conto d'uno apostolo d'argento, che fa per la capella ∇ 10 bol. —. (Ibidem.) 240

— addi 7 di Nouembre. A maestro Domenico Rofello e compagni, scarpellini, ∇ 80 a bon conto de fuoi lauri, che il fa in palazzo e Belvedere . . . ∇ 80 bol. —.²⁾ 241

— a di 13 di Nouembre. ∇ diece à maestro Octauiano da Oruieto orefice a bon conto de manifattura delo apostolo d'argento, che lui fa per N. S., per ragione de ∇ 5 il mese, cominciando il primo di questo, pagandolo, sin che sera finita l'opera . . . ∇ 10. 242

— a di 14 di Nouembre. Per mano de messer Gio: Batt.^a Pirino ∇ 20 al Pietra-santa et à maestro Jacopo, scultorj, à bon conto dell'arme di N. S.^{re}, che fanno per mettere nella facciata della sala de li Re uerso torre Borgia ∇ 20 bol. —. (Ibidem.) 243

— a di 28 di Nouembre. ∇ quarantacinque d'oro in oro à messer Valerio de Belli Vicentino, intagliatore de cristalli, per parte di mille et dugento scudi simili, che haueua hauere per prezzo d'una croce et doi candelierj et dua pace di cristallo intagliate, che lui ha uenduto à N. S. et à me consignate. Il supplemento delli 1200 ∇ dettj gli ho consignati li mille cento et cinquanta scudi similj, ch'io doueuo riscuotere dal Reu.^{mo} Cardinale Cornaro et da Caualcanti per resto de 2000 ducati d'oro di camera, che loro haueuano promesso à S. S.^{ta} per l'armata del bauilato maggiore del regno di Cipro in persona di messer Federico Cornaro (Ibidem.) 244

— addi 7 di Dicembre. Ho pagato ∇ 10 bol. 66½ à maestro Gio: Batt.^a scultore; fonno per spendere nelle cofe, a lui necessarie, per fare il tabernaculo di bronzo per il Corpus Domini nella capella Paulina, come appare per mandato . . . ∇ 10 bol. 66½. 245

— — — ∇ 1 bol. 25 à Gio: Batt. scultore per cinque giornate d'un' falegname, che lo aiuta à fare il modello del tabernaculo per il Corpus Domini . . . ∇ 1 bol. 25. (Ibidem.) 246

¹⁾ Als Ergänzung diene: Conuentio super fabricandis imaginibus apostolorum ex argento: Appiè sara nota di tutti li argenti, dati (da) messer Piergiouanni à piu orefici per fare li apostoli di N. S.^{re}, et prima a di 14. X. 1545 a maestro Tubia orefice usw. (AVat. Instrumenta generalia vol. 38 fol. 36b.)

²⁾ Weitere Zahlungen für denselben Zweck ergingen am 5. XII. 1545; 10. I., 6. II., 6. III., 6. IV., 11. V., 12. VI., 10. VII., 5., 30. VIII. usw. bis a. 1547.

A di 10 di Dicembre 1545. ▽ cinque a maestro Pietro da Imola pittor' per la pittura et doratura de dui scabelli a lanterne per adoperarsi in capella di N. S.^{re} . . . ▽ 5 bol. —. (*Ibidem.*) 247

— *a di 16 di Dicembre.* ▽ dui d'oro in oro a Gio: Paulo, mufico di leuto, quali N. S. gli dona per hauer sonato l'altra sera nanti a S. S.^{ta}; et piu bol. quarantuno à quattro fachini, che portarono certi cerui grofi à donare (*a*) Madama et alla S.^{ra} Duchessa di Piafenza in nome di S. S.^{ta} . . . ▽ 21 bol. 61. (*Ibidem.*) 248

A di ultimo di Febraro 1546. ▽ tredici d'oro in oro bol. uenti a messer Vincenzo Romulo Cecchiero per on' (*oncia*) una, den. undicj, grani dua di oro fino di ducati per farne una medaglia con la effigie di S. S.^{ta}, qual si è donata a l'imbalciador del re di Pollonia . . . ▽ 14 bol. 50. Derselbe erhält dazu noch eine Goldkette nel farlo caualiere a speron d'oro. 249

1546 a di 28 di Marzo. ▽ deciotto bol. ottanta à messer Jacopo Meleghino per il prezzo di once dua et ottai cinque et meggio (*sic*) di agiuro (*azzurro*) oltramarino da ▽ sette l'onza, che ha à seruire à messer Michelangelo per depingere la capella Paulina . . ▽ 18 bol. 50. (*ASR. Tes. Seg.*) 250

— *a di 29 di Marzo.* ▽ sette bol. quaranta à Urbino, seruitore di messer Michelangelo, per comprare sei arcarezzi di diuerse forte et uenti tauole di olmo cappate per bisogno de ponti da depingere la sopradetta capella Paulina . . . ▽ 7 bol. 40. 251

— *adi primo di Maggio.* ▽ quarant' otto à messer Jacomo Meleghino per once fei di azzurro oltramarino, ch' ha fatto uenire messer Michelangelo pittore per depingere la capella Paulina da Ferrara, à ▽ 8 l'onza, et consignato à me Pier Gio: Aleotto . . . ▽ 48. (*Ibidem.*) 252

A di X di Giugno 1546. Il Reu.^{mo} Mons.^{re} Datario per mano di messer Gio: de Rubemis mi ha dato ▽ mille d'oro in oro per ispendere nelle occorrenze della camera segreta di N. S. et particolarmente per paghare le statue di marmo antiche, ch' hanno uenduto messer Degidio (*Decidio*) et messer Fabio Sassi . . . ▽ 1100. (*Ibidem.*)¹⁾ 253

A di 19 di Giugno 1546. ▽ uenticinque a maestro Domenico Rosello scarpellino à buon conto de suoi lauori di scarpello nella fabrica di Monte Cauallo . . . ▽ 25 bol. —. So noch oft. (*Ibidem.*) 254

A di 22 di Giugno 1546. ▽ cento et uintisette a maestro Vicenzo Raymondo, miniator della capella et sacrificia di N. S., quali sono per resto della summa delli ▽ 457, quali se li pagha per conto saldo di tutti quelli libri, miniati et stimati da fra Bastiano piombator' et maestro Perino del Vaga pittore, presente il Reu.^{mo} Mons.^{re} de Ascifi, maestro di capella . . . ▽ 127. (*Vgl. Reg. 121. 200. 205.*) (*Ibidem.*) 255

— *addi 23 di Giugno.* ▽ 12 al Pietrafanta et maestro Jacopo, scultori, à buon conto dell' arme di marmo, che ua l'opra la porta della cappella Paulina . . . ▽ 12. Weitere Zahlungen erfolgten am 17. VII; 1. XI. je 12 ▽; 22. XI. 20 ▽ per reito dell' arme 255a

— *a di 9 di Luglio.* ▽ uno à maestro Pastorino per commessione di N. S.^{re} per comprare le cole, che bisognano in acconciar' le uitriate di San Marco. . . ▽ 1 bol. —. (*Ibidem.*) 256

1546 a di 1 di Settembre. ▽ 6 bol. 76 à maestro Pirino pittore per pagar' maestro Pietro et maestro Guido, pittori, che lauorano di stucco et di pittura il fenestrone della loggia bella, oue era la porta, in palazzo Apostolico . . . ▽ 6 bol. 76. 257

1546 addi . . . di Settembre (der Tag fehlt, c. 6—14. IX). ▽ 6 y 76 à maestro Pirino pittor' per tante opere di stucco et di pittura, ch' ha fatte far' in un uolto della loggia di mezzo del palazzo . . . ▽ 6 y 78. (*Ibidem.*) 258

¹⁾ Über die Raccolta Sassi, die an Ottavio Farnese verkauft wurde, vgl. Lanciani I. 177. Die Urkunde mit der Aufzählung der Antiken datirt vom 26. V. 1546. Vgl. auch Aldroandi, Le statue p. 159 f.

Ottobre 1546 Domenica 3 detto. Morse maestro Antonio de San Gallo, architetto della Santità di N. S.^{re}; sotterato in S. Pietro. Per il depolito niente. Torcie vintj tre; ebbe messer Benedetto ▽ — bol. —. (*Kapitelarchiv v. St. Peter Libro de Morti 1543—1547 fol. 23 a.*) Nach Vasari starb er in Terni, und der Grabschrift, die Vasari ebenfalls mitteilt, zufolge III cal. Oct. = 29. September. Das wird richtig sein. Die Libri de Morti enthalten vielfach ungenaue Eintragungen, in diesem Falle, wie es scheint, den Tag der Bestattung für den Sterbetag. Bis zum Oktober exklusive erhielt der Meister auch stets seine Provisionen. So heißt es im AFP cod. 30 fol. 25 a:

1546 addj XXIIIJ di Settembre. A maestro Antonio Sangallo ▽ cinquanta a bon conto della calcia, che l' da alla fabrica . . . ▽ 50. Ferner: A maestro Antonio Sangallo ▽ uenticinque per la sua folita prouisione del presente mese di Settembre ▽ 25. Aber (fol. 28 a) *addi 13 di Ottobre:* Alle Rede del quondam Antonio da Sangallo ▽ 203. 60 per refto di ▽ 303. 60, che montano ruggia 759 di calcia, che l' hanno dato alla fabrica a julj 4 il ruggio da di 4 del presente (*Ottobre*) per tutto quello di . . . ▽ 203. 60. Antonio da Sangallo war nämlich Kalkgrubenbesitzer und als solcher (neben anderen) mit der Lieferung des Kalkes für den Petersbau bestimmt. Seine Erben setzten dieses Geschäft fort. **259**

A di 4 di Nouembre 1546. ▽ sette a maestro Guido, fratello di Pastorino, per hauer' acconcie le uitriate in San Marco et li sportelli, fatti nelle camere di S. S.^{ta} in Palazzo ▽ 7. (*Ibidem.*) **260**

— *addi 26 di Nouembre.* A maestro Cosmo e compagni ▽ diciannoue bol. 27 per diuerse spese, fatte in dipingere la sepultura di maestro Antonio Sangallo et altre spese minute, che l' ha fatto per ufo della detta fabrica . . . ▽ 19. 27. (*AFP. cit. fol. 36 b.*) **261**

A di 4 di Genaro 1547. ▽ dieci à Gio: Batt.^a da Imola traggattator' per il prezzo di 200 medaglie d' ottone, ch' ha gettato con la effigie di N. S.^{re} et consignate à maestro Jo: Iacopo orefice per cuniarle; et sono per poner' in diuerse fabriche, che S. S.^{ta} fa al presente in Roma ▽ 10. (*Ibidem.*) **262**

A di 18 di Marzo 1547. ▽ uno bol. trentasei à maestro Gio: Batt.^a traggattator' per traggattatura di tante medaglie, ch' ha fatte con la effigie di N. S. per poner' nelle fabriche, che fa S. S.^{ta} hora in Roma ▽ 1. 36. **263**

A di 24 di Marzo 1547. ▽ cento d' oro in oro a maestro Vincenzo, miniator' della capella et sagristia di N. S., à buon conto per le miniature d' un messale del Giouedi Santo per uso priuato di S. S.^{ta} et altre opere, che tutta uia si fanno per detta sagristia . . . ▽ 110. (1548. 20. Il erfolgte eine weitere Zahlung von 110 Scudi.) **264**

A di 2 di Aprile 1547. ▽ dodici d' oro in oro alli frati Indiani per pagare lo stagno per fare la stampa della lor lingua ▽ 13. 20. (*Ibidem.*) **265**

A di 14 di Aprile 1547. ▽ uentidue bol. 65 à maestro Andrea fornimentaro per prezzo di tanti lauori, che ha mefi al leggio della capella di N. S.^{re}; qual leggio fu consignato a Mons.^r sacrifla ▽ 22. 65. (*Ibidem.*) **266**

A di 20 di Maggio 1547. ▽ nouanta bol. 18 à maestro Manno orefice per refto della manifattura dell' apoftolo Santo Mattheo, ch' egli ha fatto fare à maestro Ruberto TheDESCO, che fù stimato ▽ 140; et per d.^{ri} 20 d' argento di carlino, che meße piu in detto apoftolo ▽ 90. 80. (*Ibidem.*) **267**

— — — ▽ nouantotto bol. 65 a maestro Thobbia orefice per refto di ▽ 420 di moneta per la manifattura di tre apoftoli, ch' egli ha fatti fare à diuerse persone, tanto stimati, cioe Santo Jacopo Maggiore ▽ 150, Santo Andrea non finito et senza base ▽ 130, Santo Jacopo Minore ▽ 140 ▽ 98. 35. (*Ibidem.*) **268**

— *addi 15 di Luglio.* ▽ centocinquanta à maestro Gio: Jacopo orefice per fattura dell' apoftolo San Philippo d' argento, ch' egli ha fatto per la capella grande di N. S.^{re}, consignato a Mons.^r sacrifla, et ▽ centoquaranta per la fattura della conca d' argento degli Agnus

Dei, à me consignata: che tanto detti lauori fono ftati ftimati, ritenendogli ∇ 12 bol. 90 per tanto argento, restatogli de detti lauori, che fono ∇ 277 bol. 10. ∇ 277 bol. 10. (Ibidem.) 269

1547 addi 11 di Agofto. ∇ ducento quaranta bol. 76 a maestro Giouanni orefice per fattura et argento del suo, messe nell' apoftolo San Thomasso d' argento, fatto per la cappella grande di N. S.re, consignato à Mons.r sacrista ∇ 240. 76. (Ibidem.) 270

Ottobre 1547 Jouedj 20 detto. Morse el nobile magilfro Perino depittor', sotterato alla Rotonda. Per il depofito julij sej et torcie sej; ebe messer Pompeo ∇ — bol. 60. (Kapitelarchiv v. St. Peter Libro de Morti cit. fol. 41b.) Nach der Grabschrift im Pantheon (Vas. V. 631) starb Pierin del Vaga am 19. Oktober (14. cal. Nov.). 271

Addi 23 di Ottobre 1547. ∇ centocinquanta d' oro in oro à messer Giouanni Ceminio per il prezzo di uno zaffiro in anello, che N. S.re gli ha fatto comprar' per donare al Reu.mo cardinale di Ghisa Francese, nuouamente uenuto à Roma à pigliar' il capello. . . . ∇ 165. 272

Addi 4 di Deceubre 1547. ∇ uenti a maestro Danielle pittor' per prouisione di Nouembre, prossimo passato, ordinatagli nel primo di detto mese in luoco della bo: me: di maestro Pirino pittor. ∇ 20. (Nun folgen für diesen Künstler die Anweisungen, die zu notiren sich erübrigt.) 273

Addi 11 di Decembre 1547. ∇ quarantuno bol. 60 al quondam maestro Pirino del Vaga pittor' et per lui a maestro Joseph Fiamengo medico, suo genero, per resto del suo salario da di primo di Settembre per tutto 20 di Ottobre, che fù il di della sua morte, à ragione di ∇ 25 il mese ∇ 41. 60. (Ibidem.) 274

Addi 8 di Maggio 1548. ∇ otto di oro in oro à maestro Marcello pittor' per il prezzo di un ritratto in tela di N. S.re, dallui comprato et per mia mano consignato all' Ecc.mo S.r Duca Horatio Farnese per commiffione di N. S.re, il quale ritratto S. Eccellenza ha donato all' Ill.ma S.ra Madama Degè, madre dell' Ill.mo S.r ambasciadore del Re Christianissimo, quando la si parti di Roma ∇ 8. 80. 274a

— addi 23 dagofto. ∇ 5 y 25 a maestro Daniele pittor' per al tanti dallui spesi in cose necessarie per cominciare à depinger' et laorar' de stucco nella fala fopradetta (de' Re) ∇ 5 y 25. 275

— Agofto. A messer Michelangelo Bonarotti per sua prouisione ordinaria de Luglio scuti cinquanta ∇ 50. (BVat.) 276

— — — Al decto messer Michelangelo scuti cinquanta per la noua prouisione de scuti 50 el mese, assignatali de nouo ultra li 50 ordinarij, qual comincia a di primo de Luglio. Quali messer Pier Joanni me rimborfa, come appare in quello a fol. 25 appresso ali relidui dagofto ∇ 50. Fol. 25b heißt es: Da messer Pier Giouannj Aleotto ∇ cinquanta per conto de messer Michelangelo Bonarotti; und August 1548: A messer Michelangelo Bonarotti per la prouisione ordinaria et extraordinaria de Agofto scuti cento; et messer Piergiouanni me rimborfa de 50; appare in quello a fol. 25 appresso li relidui dagofto ∇ 100. Der Ricordo erklärt sich durch die Übernahme der Fabbrica di San Pietro nach A. d. S. Gallos Tode. Von nun an begegnen die regelmäßigen Gehaltszahlungen, die der Papst anweisen ließ, daher sie sich in den Bänden der Dataria (soweit erhalten), nicht in denen der Fabbrica, finden. So werden regelmäßig Monat pro Monat 50 ∇ Provision vermerkt, von Oktober 1548 (pro September) bis Dezeuber 1549 (pro Dezember). Danach eine Lücke. Der neue Band (BVat. Nr. 10605) beginnt mit dem Jauuar 1554 und verzeichnet die Saläre Michelagniolos vom Februar 1554 an — 1554 exito di Marzo a messer Michelagnolo Buonarrotoj scudj venticinque doro et venticinque di moneta per il mese pallato ∇ 47. 80 — bis Februar 1555, immer halb oro, halb moneta oder ∇ 47. 80. Die übrigen Bände fehlen. (BVat.) 277

1549 addi 2 di Genuaio. Per mandato di messer Mario Macherone ∇ 8 à maestro Marcello pittore à buon conto di un quadro, nel quale dipinge il iudicio, che ha dipinto

messer Michelangelo Buonarota in cappella di Sixto; et questo per seruitio di detto palazzo Farnese	▽ 8. (ASR. Tes. Seg.) ¹⁾	278
1549 addi 5 di Gennaio. ▽ 6 bol. 1 al detto per pagare tante giornate all' lauoranti di Fra Guglielmo scultore	▽ 6 bol. 1. (Ibidem.)	279
— addi primo di Marzo. ▽ 8 à maestro Marcello pittor à buon conto del quadro, che depinge per il palazzo	7. 92. (Ibidem.)	280
— 30 di Marzo. A Marcello di buon conto della pittura del quadro per il palazzo	▽ 7. 92. (Ibidem.)	281
— addi 21 di Giugno. ▽ 20 ad Horatio Sangallo per ualuta di una tefta di marmo di donna et un pezzo di colobo con la tefta et due pezzi di una tefta di Gioue grande	▽ 19. 80. (Ibidem.)	282
— addi 9 di Nouembre. ▽ 50 a messer Bernardino de Fabij Romano per pagamento di alcune statue, ch' egli ha uendute alla fabrica del palazzo nuouo	▽ 50. (Ibidem.)	283
Addi 2 di Marzo 1550. ▽ quattro bol. 90 a maestro Francesco falegname per prezzo di un scritturino, di una cassa della Natiuità et per due balaustri di noce per gli candellieri di cristallo, i quali serueno per la messa di N. S.re; et tutti gli sopradetti lauori sono in camera di S. S.ta	▽ 4 bol. 60. (ASR. Tes. Seg. ad ann.)	284
— addi 20 di Aprile. Scudi dodici et bol. 10 a maestro Daniele pittore per tante giornate et spese, fatte à depingere due finistre sulla loggia di mezo del palazo	▽ 12. 10.	285
Addi X di Maggio 1550. Bol. 86 à messer Giouanni Francese, acconciator di vetriate, per altanti dallui spesi in piombo et stagno per acconciare le vetriate della cappella di Sifto	▽ — bol. 86.	286
1550 addi 20 di Giugno. ▽ venti d' oro al Moretto buffone, i qualj N. S. gli dona per hauer buffoniggato auanti S. S.ta	▽ 22.	287
Addi primo di Luglio 1550. ▽ uno bol. 50 à maestro Lodouico lettigaro per il cornisamento del quadro, dou' è dipinto il figliuol del duca di Firenze, in camera di S. S.ta	▽ 1. 50.	288
— addi 17 di Agosto. ▽ venti di oro à messer Vincentio miniatore per dono, che N. S. gli fa per hauerle miniato un officio di S. Beatitudine	▽ 22.	289
— addi XI di Ottobre. ▽ trenta à Giouambattista Coli (Cioli) scarpellino à buon conto de suoi lauori di scarpello, che fa per la fabrica di Belvedere, hor principiat	▽ 30 ²⁾ .	290
Addi 16 di Ottobre 1550. Scudi sei di oro à maestro Francesco falegname per prezzo di due statue di gesso per tener' in Belvedere, cioè la Zingara et una Venere, cauate dall' antico	▽ 6. 60.	291
— addi XI di Nouembre. ▽ 40 di oro à maestro Daniele pittore per refto di ▽ 80 simili, che tanto fu il patto di dipingere le due stanze sopradette, al presente finite	▽ 40.	292
— addi 24 di Nouembre. ▽ 8 bol. 40 à maestro Daniele pittore per hauer fatto depinger' nella stanza della Tarsia in palazzo un fresio intorno detta camera	▽ 8 bol. 40.	293
(Noch andere Zahlungen an diesen Künstler.)		

¹⁾ Aus dem libro di entrata ed uscita 1549 per la fabrica del palazo nuouo dell' Ill.ma Casa Farnese nel principio dell' anno 1549, pagati detti denari per mandato di messer Mario Macherone, fopraftante di detta fabrica.

²⁾ Aus den Entrate ed uscite, date da N. S.re a me P. Giouanni Aleotto, maestro di camera et thesauriere secreto di S. S.ta, per la spesa della fabrica di Belvedere et altre occorrenze secondo l' ordine di S. B., cominciando questo XI di Ottobre 1550 (bis 1553). Dasselbst noch andere kleine Posten, die ich weggelassen habe (vgl. Lanciani III. 37, doch mit einigen Versen und Ungenauigkeiten in Wortlaut und Daten).

- 1550 addi 18 di Dicembre. ▽ dieci di oro alli Venitiani, che recitarono la comedia in detto giorno in castello S. Angelo, iquali S. S.^{ta} dona loro . . . ▽ 11. 294
- Addi 29 di Dicembre 1550. ▽ sei a Michelangelo pittore per doratura di otto pomi di lettiera di due letti di N. S.^{re} . . . ▽ 6. (*Vgl. Reg. 228.*) 295
- Addi 14 di Gennaio 1551. ▽ cinquanta di oro in oro a maestro Giouangiaco mo de Parma orefice, iquali N. S. gli dona per mancia per le medaglie, dallui fatte della porta santa . . . ▽ 55. 296
- addi 18 di Febraio. ▽ quarantacinque a maestro Lionardo scultore (*da Volterra*) per prezzo di 3 petti di marmo, ch' egli ha fatti alle tre tefte del studio di N. S.^{re} . . . ▽ 45. 297
- addi 7 di Marzo. ▽ cinque à fachini, ch' hanno portato la statua della Bacchessa da casa del presidente à casa di fra Guglielmo scultore et poi à palazzo . . . ▽ 5. 298
- addi 3 di Aprile. ▽ tre bol. 45 à maestro Bartholomeo Baronino, per tanti dallui spesi in far racconciar li stendardi di Africa sopra la porta della cappella di Sifto et poi sopra una porta di San Pietro . . . ▽ 3 bol. 45. 299
- 1551 April (*sine die*). A Curtio Macherone à buon conto di ▽ cento di oro, che sotto di — (*sic*) di Marzo pattuirno messer Scipio Perotti, il Vignuola et messer Girolamo architetto con lui, che reitaffe hauere della fontana grande et della della (*sic*) Cleopatra, ▽ 17 bol. 60: che insin al presente giorno egli ha riceuuto . . . 57 bol. 26. 300
- 1551 (*ohne Datum, doch nach dem 27. IV.*). A quel che andò à condurre le statue del stato del S.^r Ascanio à buon conto ▽ due . . . ▽ 2. 301
- 1551 addi 6 di Giugno. ▽ 9 a maestro Bartholommeo falegname per pagar' tanti legnami per lauorare al corridore dissotto di Belvedere per farci il giuoco della palla della corda per uso del Reuerendissimo Monti . . . ▽ 9. 302
- addi 18 di Agosto. ▽ due bol. 50 à Niccolo scultore per hauer aiutato maestro Guglielmo ad acconciar' la hiltoria di Vulcano et in la por.^{za} . . . ▽ 2. 50. 303
1551. 1 Septembre. A maestro Daniele da Volterra pittore à buon conto della pittura della stanza, doue sta la Cleopatra, et del stucco ▽ 40; che fu stimata detta sua fattura ▽ 715, et ne hà riceuuto ▽ 520 per man' di Monsignor Poggio, et con questi ▽ 40 sono ▽ 560. 304
- 1551 October (*sine die; wohl Ende des Monats, da der Ricordo zuletzt geschrieben steht*). A Baltiano soprastante della fabrica di S. Pietro, à buon conto del modello, ch' messer Michelangelo pittor' ha cominciato per far' una facciata di un palazzo di ordine di S. Beatitudine ▽ dieci . . . ▽ 10. 305
- — *Nouembre*. A Baltiano, soprastante della fabbrica di S. Pietro, ▽ dieci à buon conto del modello, che fà messer Michelangelo della facciata de un palazzo . ▽ 10. 306
- addi 22 di Dicembre. ▽ trenta di oro in oro a maestro Marcello pittor' per recognitione di hauer depinto due ritratti, uno di N. S.^{re}, l' altro del figliuol del Duca di Firenze . . . ▽ 33. 307
- — *Decembre*. A Baltiano soprastante della fabbrica di S. Pietro, ▽ dieci à buon conto della spesa, che fa messer Michelangelo Buonarotti nel modello de un palazzo . . . ▽ 10. 308
- — *Decembre*. A Vincenzo Mantouano orefice per prezzo di una testa di Ottauiano di metallo, moderna, cauata dall' antico, ▽ dodici doro . . . ▽ 13. 20. 309
- Addi X di Gennaio 1552. A messer Giacomo Vignola ▽ tredici doro per sua prouisione del mese presente per la cura de architetto . . . ▽ 14. (Die Zahlungen folgen regelmäßig.) 310
- 1552 addi 13 di Gennaio. ▽ 10 bol. 20 à maestro Lionardo scultor' per prezzo, anzi fattura di un busto di marmo, messo nella testa di Ottauio, di metallo, posto nella stanza nouua sopra il corridore, alias la galeria . . . ▽ 10 bol. 20. 311

- 1552 *Gennaio (sine die)*. A Baltiano, soprastante alla fabrica di Santo Pietro, scudi 20 doro à buon conto del modello, che fa messer Michelangelo Buonarroti del palazzo, ordinatori da Sua Santità ▽ 22. 312
- *Febbraio (sine die)*. A Baltiano, soprastante alla fabrica di San Pietro, ▽ 10 di oro à buon conto della spesa del modello, che fa messer Michelangelo Buonarroti, ordinatori da Sua S.^{ta} ▽ 11. 313
- *Febbraio (sine die)*. A maestro Lionardo scultore à buon conto della statua di marmo, che ristaura in Belvedere . . . ▽ 5. — A Valerio Cioli ▽ 3 à buon conto di una statua, che racconta ▽ 3. 314
- 1552 *addi 8 di Marzo*. ▽ 17 à maestro Lionardo scultore per resto di ▽ 22 simili, che tanto se li da, per hauer racconcio una figura di marmo, fattole testa et braccia et uno ifrumento ▽ 17. 315
- *addi XI di Aprile*. ▽ 6 à maestro Valente per resto di ▽ 8 simili per acconciatura del fiume, statua al Porto ▽ 6. 316
- *April*. A frate Michele, che lauora le uetriate in Belvedere et altre cose occorrenti per N. S.^{re}, ▽ dodici doro ▽ 13. 20. 317
- *addi 8 di Giugno*. ▽ 8 à Giouanantonio Sormano per ualuta di un putto di marmo, che tiene un cagnolo, per la vigna ▽ 8. 318
- *addi XIV d' Agosto*. Alli stuccatori per tante giornate alla fontana della villa Julia ▽ 6 bol. 60. (Es folgen noch viele Ricordi mit Zahlungen an Francesco da S. Gallo, Federigo da Urbino u. a. für die Fonte.) 319
- *addi 4 di Settenbre*. A Gio: Batt.^a scultore ▽ 6 di oro à buon conto della figura, che acconcia; laqual donò il Reuerendissimo Cardinale Maffeo . . . ▽ 6 bol. 60. 320
- *addi 3 di Ottobre*. ▽ 100 doro per poliza del Signore Tesoriere generale di N. S. à messer Giorgio Vasari pittore à buon conto del parapeto, che fa alla cappella di Santo Pietro Montorio di marmo, cioe ▽ 110. 321
- Addi 16 di Nouembre 1552*. ▽ ottanta di oro a maestro Flaminio falegname per prezzo del tabernacolo, che ci hà uenduto, di legname con 8 figure ne suoi nicchi da basso et tutti li suoi finimemti congrui, il quale S. Beatitudine uol donar' all' Araceli . . . ▽ 8. 8. 322
- *addi 18 detto*. ▽ sei d' oro al Mantouano orefice, al Pellegrino per prezzo di una testa di marmo di Tito ▽ 6. 60. 323
- *addi 27 di Nouembre*. A maestro Thomasso et Jacopo compagni, scultorj, ▽ 4 à buon conto del lauoro loro, che fanno sul fiume di peperino per la fontana di villa Julia ▽ 4. (Noch andere Zahlungen an diese Meister.) 324
- 1553 *addi 22 di Gennaio*. ▽ 4 doro à maestro Gio: Batt.^a scultore per conto della testa di marmo sul giouanetto nudo, che fta alla fontana . . . ▽ 4. 40. 325
- *addi 29 di Gennaio*. A Thomasso scultore ▽ 2 bol. 40 per tante giornate sul fiume, detto Arno, alla fontana ▽ 2 bol. 40. 326
- Addi 30 di Aprile 1553*. Al Mantouano orefice, al Pellegrino ▽ quattro doro, i quali N. S.^{re} li dona per un satiro di marmo, che donò a S. S.^{ta} . . . ▽ 4. 40. 327
- 1553 *addi 25 di Giugno*. A Raffaello da Montelupo scultore ▽ 88 per prezzo di una tauola ottangula, uenduta a N. S., messa alla vigna ▽ 88. 328
- — — A maestro Bartholommeo Baronino, capomaestro de muratori, ▽ 774 à buon conto de suoi lauori di muro, fatti et da fare alla villa Julia . . . ▽ 774. 329
- 1553 *Giugno* —. A maestro Pietro pittore à buon conto della loggia nuoua, depinta alle stanze nuoue, et altri lauori ▽ quaranta doro in oro . . . ▽ 44. 10. 330
- Addi 28 di Diceubre 1553*. A maestro Pietro pittore in Borgo scudi cento vintuno à buon conto di diuersi lauori, fatti alle stanze nuoue sopra et uicine al corridore, che ua in Belvedere, et altri lauori pur nelle stanze di N. S.^{re}, che in tutto hà riceuuto ▽ 165. ▽ 121. 331

- 1554 addi 7 di Gennaio. A maestro Valente scultore scudi 8 di oro in oro per pagare una testa di Caragalla à un Napoletano per metterla in opera sopra una figura alla grotta disotto depinta ▽ 8. 80. (ASR. Tes. Seg.) 332
- 1554 Luglio. A maestro Bartholommeo Ammannatj scultore fcutdj venticinque et mezzo di moneta per refto et ultimo pagamento di fcutdj dugento venticinque et mezzo similj in fua parte per refto della scultura della cappella della fe: me: del cardinale di Monte secondo l' ordine d' un mandato del S.^{re} Thesauriere generale del dj XI di settembre prossimo passato ▽ 23. 20. (BVat.) 333
- 1554 October (sine die). A maestro Lionardo scultore à buon conto di hauer rassettati et racconci intero Marte et Venere, attaccati doue lui ci ha messo Marte, che era suo ▽ 25. (ASR. Tes. Seg.) 334
- — Octobre. A messer Bartholomeo Bußotti et compagni scudi mille et cento d' oro in oro per mandato di detto del di 2 (scil. Octobre.), per tanti ne hanno fatti pagare in Fiorenza à Marco di Pietro dal Monte Sansauino per le fabriche del palazzo del S.^r Balduino de Monte ▽ 1100. Für denselben Zweck: November 1554 ▽ 500 = ▽ 509. 37. (BVat.) 335
- 1555 addi 4 di Febraro. ▽ ventisei bol. 2 a maestro Prospero pittore per tante giornate del laorar di pittura la scena della commedia ▽ 26. 2. (ASR. Tes. Seg.) 336
- addi 18 di Febraro. ▽ 3 bol. 95 à maestro Giouanni falegname per tante spese al suo laurare nella suddetta scena ▽ 3. 95. (Ibidem.) 337
- — — A maestro Prospero pittore ▽ sette bol. 3¹/₂ per tante giornate à depignere la sudetta scena ▽ 7. 3. 338
- addi 22 di Marzo. A maestro Daniele pittore a buon conto del suo credito del lauro di stucco, fatto nella stanza della Cleopatra, doue è la fontana, in capo il corridore di Belvedere, ▽ venti doro; resta hauere senza quattrini ▽ 45 ▽ 22. 339
- Addi 18 di Settembre 1555. A maestro Vico falegname à Corte Sauella ▽ quaranta di giuli X per ▽.^{do} per prezzo di un tabernacolo di legname per il Corpus Domini, dallui comprato per N. S.^{re} ▽ 40. 340
- Addi 28 di Settembre 1555. A maestro Batt.^a intagliatore à buon conto delle figurine, ch'ei laura intorno al tabernacolo retroscritto, ▽ 4 doro ▽ 4. 48. 341
- addi 13 di Ottobre. A maestro Vico falegname in recognizione dell' accrescimento del tabernacolo antescritto scudi quattro ▽ 4. 342
- addi 16 detto. ▽ sette bol. 30 à Battifla falegname per refto di ▽ 11. 70 di alcune figurine, fatte al tabernacolo antescritto ▽ 7. 30. 343
- A di 3 di Gennaio 1556. A maestro Pauolo et maestro Valente, scultori, ▽ quindici a buon conto de suoi lauori di scarpello nella cappella Paulina in palazzo ▽ 15. 344
- — — A Domenico Roselli scarpellino ▽ cinque doro in oro a buon conto de suoi lauori, fatti in palazzo alle stanze di N. S.^{re} ▽ 5. 50. 344a
- Addi 5 di Gennaio 1556. A maestro Sallustio architetto¹⁾ per sua prouisione del mese presente ▽ diciotto di oro in oro ▽ 19. 80. 345
- addi 12 detto. ▽ venticinque a maestro Valente scarpellino à buon conto del loro lauori alla cappella Paulina ▽ 25²⁾) 346

¹⁾ Sallustio Peruzzi, dessen Salär, wie üblich, von nun an notirt wird.

²⁾ Auf diese Scarpellinarbeiten beziehen sich noch andere Ricordi, z. B. vom 18., 26. I.; 2., 9., 28. II.; 2. III. 1556 usw., ohne nähere Angabe des Gegenstandes, daher omisi.

- 1556 *addi 29 detto*. ▽ dieci a maestro Francesco da Credentia pittor' per resto di ▽ 20 simili per la doratura delli due candelieri di metallo, che stanno dinanzi al Corpus Domini in San Pietro ▽ 10. 347
- *addi ultimo detto*. A P. Antonio orefice, al Pellegrino ▽ venticinque di oro in oro à buon conto di ▽ cento doro, che resta hauere delli 2 candelieri di metallo, fattj per l'altare del Corpus Domini in San Pietro, secondo una sua poliza di messer Jacomo camerario ▽ 27. 50. 348
- *addi 16 di Febraio*. ▽ nouantacinque bol. 10 a maestro Pietro pittore per resto di una sua stima di lauori, fatti in palazzo et a San Marco questa estate prossimo passato, ch' importa scudi n.º 582 di moneta, fatta da duoi periti dell' arte . . . ▽ 95. 10. 349
- *addi 4 di Marzo*. A frati del piombo ▽ venti a buon conto della spesa di profetti per la cappella Paulina per questa settimana santa ▽ 20. 350
- *addi 7 di Marzo*. ▽ due ad Antonio tornitore per resto delle base alle colonne in cappella Paulina ▽ 2. 351
- *addi 9 di Marzo*. ▽ venti à buon conto delle 4 profetti, che fanno per la cappella Paulina alli frati del piombo ▽ 20. Desgleichen am 11., 15. III.: ▽ 20 und 30 — 18. III.: ▽ 20 — 22. III.: ▽ 43 bol. 80 per finir le 4 statue de profetti. 352
- — — A messer Adriano pittore ▽ tredici bol. 64 per tante opere et spese all'apparato del sepolcro della cappella Paulina ▽ 13. 64. 353
- Addi 14 di Marzo 1556*. ▽ quindici a maestro Giouanni falegname a buon conto del pulpito nuouo per la cappella (*Paulina*) ▽ 15. 354
- — — A maestro Giouanni falegname ▽ due bol. 23, per tanti dallui spesi in far il serraglio, doue si laorano le statue de 4 profetti per la cappella Paulina . . . ▽ 2 bol. 23. 354a
- *addi 15 di Marzo*. ▽ dieci bol. 60 a messer Adriano pittore a buon conto dei lauori del sepolcro nella cappella Paulina ▽ 10. 60. 355
- *addi 16 di Marzo*. A frati del piombo ▽ undici bol. 75 per resto di tante giornate della 7.^a (*settimana*) passata per li sudetti profetti ▽ 11. 75. 356
- — — A maestro Giouanni formatore ▽ due a buon conto delle forme, che fa del capitello in cappella Paulina ▽ 2. 357
- *addi 18 di Marzo*. ▽ ventidue bol. 50 a maestro Giouanni, formator di gesso, per ualuta di libbre 1500 di gesso a quattrini 7 la libbra per li 4 profetti, che uanno in cappella Paulina ▽ 22. 50. 358
- *addi 22 di Marzo*. A messer Adriano pittor' per il sepolcro contraposto ▽ dieci bol. 97 ▽ 10. 97. 359
- *addi 23 di Marzo*. A messer Adriano Spineo pittor per tant' oro di foglia, preso per l' apparato del sepolcro della cappella Paulina ▽ 22. 40. 360
- *addi 29 di Marzo*. A messer Adriano pittor' ▽ ventitre bol. 44 per tante spese et opere all' adornamento del sepolcro della cappella Paulina ▽ 23. 44. 361
- — — A maestro Io: Batt.^a traiettatore da Imola, ▽ cinquantasette di moneta à buon conto de suoi lauori, cioè le lucerne et la candellera per l' apparato del sepolcro della cappella Paulina ▽ 57. 362
- — — A frate Io: Jacopo del piombo per resto et intero pagamento di tutte le giornate, messe per far li profetti et li angeli per il sepolcro della cappella Paulina ▽ 50. 363
- — — A messer Bernardo Manfredi ▽ nouantotto à buon conto di diuerse spese, dallui fatte per li profetti et per l' apparato della cappella Paulina . . . ▽ 98. 364

- Addi 4 di Aprile 1556.* A messer Adriano pittor' ▽ due per resto di tutte le spese, ch' egli hà fatte all' apparato del sepolcro della cappella . . . ▽ 2. 365
- *addi 9 di Aprile.* A maestro Pauolo Pianetti ▽ dieci à buon conto dei lauori suoi per la ruina della torre di S. Marco . . . ▽ 10. 366
- *addi 12 detto.* A maestro Pau.^o et maestro Ambruogio muratore ▽ quindici a buon conto dell' acconcio della torre di San Marco . . . ▽ 15. 367
- *addi 17 di Maggio.* A Vincenzo di Zacheria profumier' ▽ quattordici bol. 95 per prezzo di oncie 11 di trina di oro, che serui per il pauigione del sepolcro della cappella Paulina . . . ▽ 14. 95. 368
- Addi 12 di Aprile 1557.* A maestro Betto da Castello sartore ▽ 7 bol. 50 per prezzo di X para di ali di penne di pauone per li angeli del sepolcro et ▽ 10 doro allui medesimo per recognizione di uestir detti angeli . . . ▽ 18. 50. 369
- — — Ad Adriano Spineo pittore per tante opere et spese per l' apparato del sepolcro della cappella Paulina . . . ▽ 20. 24. 370
- Addi 6 di Maggio 1557.* Alli frati del piombo ▽ quindici di oro in oro à buon conto di ▽ 39 di moneta, che tanto montano l' opere di scultura di hauer fatto li angeli et il Dio Padre del sepolcro, che in fin hor n' hanno hauuti ▽ 33 . . . ▽ 16. 50. 371
- Addi 24 di Aprile 1558.* A Tiburtio vendeligname in piazza Madama ▽ ventitre bol. 80 per tanti legnami, hauuti dallui per riparar' il tetto della cappella di Sifto . . . ▽ 23. 80. 372
- *addi 27 detto.* A maestro Pauolo et maestro Valente, scultori, scudi cinquantadue per tutto il mese presente per resto di ▽ 969 loro stima di lauori, fatti per la cappella Paulina fino del 55 et 56 (*sic*). . . ▽ 53. 373
- — — Alli detti à buon conto di un' altra stima di ▽ 51 et bol. 1 di lauori, fatti per detta cappella . . . ▽ 18. 20. 374
- *addi ultimo di Aprile.* A Mattheo da Castello muratore ▽ trenta à buon conto del suo riparare il tetto della cappella di Sifto . . . ▽ 30. 375
- *addi 15 di Maggio.* ▽ venticinque à maestro Mattheo da Castello muratore à buon conto della riparatione del tetto della cappella di Sifto . . . ▽ 25. 376
- Et piu addi VI di Dicembre 1558.* ▽ venticinque di oro in oro a messer Pirro Li-gorio architetto per sua prouisione del mese presente . . . ▽ 27. 50 (*usw.*). 377
- Addi 26 di Ottobre 1559.* Da messer Francesco scudi settecento di oro in oro per pagarne di ordine di N. S.^{re} una teffa di marmo antica di Antonino Pio, molte corone di lapis lazzuli, agathe et simili lauori da mandar al Seren.^{mo} re Filippo . . . ▽ 770. 378
- Addi 9 di Gennaio 1560.* ▽ due di oro in oro a maestro Francesco falegname per hauer' fatto acconciare li banchi della cappella di Sifto et fatto una pradella per ufo di detta cappella et piu ▽ uno et bol. 20 alli fachini del caporione per hauer riportato li suddetti banchi in suddetta cappella, li quali erano stati ripolti in sedeucanze, accio non fussino rubati, in tinello maggiore. In tutto . . . ▽ 3. 379
- 1560 3 V.* A maestro Taddeo (Zucchero) pittore ▽ 30, pagatogli il Formento per mandato dell' ultimo passato, a buon conto della pittura, che fa nel palazzo Apostolico alla sala de Palafrenieri et alla prima camera d' Araceli . . . ▽ 30. 380
(Darüber sind noch viele Zahlungen vorhanden.)
- Addi 8 di Luglio 1560.* A Sabaoth pittore ▽ 4 bol. 10 per tante spese minute di molti giorni per la loggia, che si depinge . . . ▽ 4. 10. 381
- Addi 20 di Luglio 1560.* ▽ diciotto, cioè a maestro Ludouico de Lombardi traiettatore per hauer fatto una base ad un Cesare giouane ▽ 8 et ▽ X a maestro Jouan traiettatore per doratura: In tutto . . . ▽ 18. 382

- Addi 29 di Ottobre 1560.* ∇ cinquanta per prezzo di un Antonino Pio di marmo moderna (*sic*), comprata per mandar' al re Filippo, pagati à maestro Vincenzo orefice, detto il Mantouano, al Pellegrino ∇ 50. 383
- *addi 30 detto.* ∇ quattrocento trent' uno d' oro in oro bol. 55 à messer Bartholomeo da Como per pagarne diuerse corone di lapis lazzuli, agathe etc. (*sic*) à molte persone, comprate di ordine di N. S.^{re} per darle all' Ill.^{mo} S.^r conte Annibale per portar seco alla corte del re Filippo insieme con altri presenti, che S. S.^{ta} manda à donar' . . . ∇ 474. 65. 384
- — — A maestro Valente scultore ∇ 3 bol. 55 per tanta allui comprata per incassare le statue, che si mandano al re Filippo, et pagarne ∇ 2 bol. 15 à fachini del caporione per portatura di dette statue da diuersi luoghi ∇ 3. 35. 385
- Addi 17 di Nouembre 1560.* A Ponzino carratiere per portatura del porco di marmo antico in palazzo ∇ 1. 10. 386
- 1561 a di 22 di Maggio.* Pagate a maestro Paolo dal Borgo sottoarchitetto a Porta Pia, per la paga di tutto il mese di Maggio, come per mandato de di 2 ce deto (*c' è detto*) ∇ 8. 387
- 1561 2. Juni.* Pagate a maestro Giov. Federico da Parma scultore, quale sono per 72 medaglie di metallo, nele quale cene 12 coperte doro, per meter nel fondamento di deta Porta Pia ∇ 20. 388
- 1561 a di 16 di Giugno.* Pagate a maestro Gio: Federico da Parma orefice; sono per 50 medaglie di metallo, che si hanno a meter a porta Pia . . . ∇ 10. 389
- Addi 20 di Giugno 1561.* A maestro Daniele pittore addi detto ∇ dodici bol. 75 per le giornate de suoi lauranti alla sala delli Re, al presente principiata à finirla . . . ∇ 12. 75. 390
- *a di 20 di Luglio.* Pagate a Pierluigi Gaeta, soprastante di deta fabrica, per piu spese fatte ∇ 9 bol. 21. 391
- *a di 21 di Luglio.* Pagate a Giov. Federico da Parma per resto de medaglie, computato 16 dorate, 12 di argento, 5 di ottone ∇ 21. 392
- *addi 18 di Ottobre.* A maestro Daniele pittore per le opere à giornate et di 2 maltri à cottimo à laurare di stucco et dorar nella sala delli Re in palazzo Apostolico da di 6 fino addi 12 del presente, ∇ 38 bol. 13 et ∇ 5 bol. 41 in spese di detto tempo al detto lauro: In tutto ∇ 43. 54. 393
(Noch mehrere Zahlungen dieser Art sind gebucht.)
- — *addi detto.* A maestro Sabaoth pittore per l' opere à stuccare et dorare et depingere nella loggia dissopra di detto palazzo della sudetta settimana . . . ∇ 29. 70. 394
- Addi 12 di Dicembre 1561.* A Stefano Franzese ∇ quindici a buon conto delli disegni della cosmografia, ch' ha principiati, che s' ha depinger' in la detta loggia . . . ∇ 15. 395
- Addi 19 di Dicembre 1561.* A maestro Giouanni Bat.^a battiloro Genouese per pagamento di migliaia noue di oro battuto et 700 pezzi di argento pur battuto per la sala et loggia, dallui preso dal di primo per tutto l' ultimo di Nouembre passato, à ∇ 5 doro il migliaia, ∇ cinquanta bol. 90 ∇ 50. 90. 396
- 1563 a di 20 d' Aghosto.* ∇ cinquanta di pauli XI per ∇ (*scudo*), pagati d' ordine del sopradetto a messer Michel' Angelo Buonarroti; porto contati Pier Luigi Gaeta, suo agente; disse per la prouisione di giugno paxato. ∇ 55. 397
- E addi 11 d' Ottobre 1563.* ∇ dugentocinquanta di moneta per mandato di S. S.^{ta} de 3 di Luglio paxato à Federigho Zuccherò d' ordine di Lorenzo di Cofta. Dissono per resto di piu lauri di pittura e stucco in diuersi luoghi à Belvedere, et per detto Federigho à Taddeo Zuccherò suo fratello. ∇ 250. 398
- E a di XV di Nouembre 1563.* ∇ nouanta di moneta, pagati per ordine del texauriere a messer Salustio Peruzzi architetto di N. S.^{re}. ∇ 90. 399
- *e a di 27 di Nouembre.* ∇ cento di moneta, pagati per ordine del texauriere Minalj a messer Michel' Angelo Buonarrottj; porto Pier Luigi Ghaita, suo agente; disse per la prouisione di Maggio e Luglio paxati a conto dell' ordine di N. S.^{re} per 4 mesj. . . ∇ 100. 400

1563 a di 24 di Dicembre. ▽ cento di moneta, pagatj a messer Michelangelo Bonarotj; porto Pier Luigi Ghaita, suo agente, contati; disse per sua prouisione d' Agofto e di Settembre paxati a computo di un ordine di S. S.^{ta} di ▽ 600 per 4 mesi . . . ▽ 100. — 1564 (ohne Tag und Monat) ▽ 100 per Ottobre e Nouembre, anscheinend die letzte Zahlung. 401

Addi 10 di Giugno 1564. Scudi tre di moneta a frate Guglielmo del piombo, conti (contati) à Mercurio suo seruitore, per pagarne tre banche longhe et doi scabelletti per posarui sopra otto historie della vita di Jesu Christo, cinque teste et quattro statue di metallo, fatte portar' in Beluedere di ordine di Sua S.^{ta} et poste nelle stantie noue . . . ▽ 3. 402

E. DIE FABBRICA DI SAN PIETRO

1. Das Modell Antonios da San Gallo und Antonios Labaco

1539 26 Julii. ▽ 25 ad bonum computum modelli dicte basilice (AFP. Mandate ad ann. fol. 7a). — Maestro Antonio Labacco falegnjame de dare addi XXVI de Luglio 1539 ▽ 25 auutj a messer Bindo Altouiti e comp.ⁱ, depolitarii etc., à conto del modello di legnjame della chjefa di Sto. Pietro, come appare al memoriale $\frac{9}{32}$ avere messer Bindo Altouiti in questo a. c. 32. ▽ 25¹⁾ 1

1539 a dj 4 di Nouembre. Fatto un mandato a messer Bindo, che paghi al modello della chiefa nuoua di Santo Pietro uentidui ▽ et per lo detto a maestro Domenico Faladanza faligname per il pretio de lej traui di abbetto de palmi $34\frac{1}{2}$ luno, hauuti da lui per fare il detto modello. (AFP. Memoriale della fabbrica vol. 62. fol. 13 b.). . . ▽ 22. 1a

¹⁾ Herr Baron Dr. von Geymüller, der gleich mir die Akten von AFP. durchgesehen, hat mir den Ricordo in Reg. 1 freundlichst mitgeteilt. Als ich in der Fabbrica arbeitete, war mir der betreffende Band nicht zugänglich oder verstellt. Somit beginnt die Ausführung des Kirchenmodelles Antonios da San Gallo, das bekanntlich im St. Peter noch existirt, und von dem Herr von Geymüller Aufnahmen gemacht hat, (bzw. die Zahlungen dafür), schon im Sommer 1539. In einer längeren Memoria über Antonios und Michelagniolos Modelle, die mir dieser ausgezeichnete Gelehrte für meine Michelagnioloarbeiten behufs Verwendung und Veröffentlichung zur Verfügung gestellt hat, drückt er, ausgehend von der Tatsache, daß Antonio da San Gallo mehr als 20 Jahre sich mit den Plänen zum St. Peter abgemüht hat, die Vermutung aus, daß der Termin der Ausführung des Modelles noch weiter zurück anzusetzen sei. Das bedarf noch der Prüfung. Man müßte annehmen, daß die darauf bezüglichen Ricordi in den Akten fehlen. Aus Scheu vor zu schlanken Verhältnissen in den Ordnungen wie in der Raumwirkung hatte, wie Herr von Geymüller bereits nachgewiesen hat (die ursprünglichen Entwürfe zum St. Peter S. 235—237), Antonio da San Gallo, dieser eingeschworene fanatische Vitruvianer, in seinem Dogmatismus oder, was dasselbe ist, in seiner Stilpedanterie den folgeschweren Entschluß gefaßt, den Boden der alten Konstantinsbasilika und also auch des Bramantischen Neubaues beträchtlich zu erhöhen. Nach seinen Zeichnungen in den Uffizien betrug diese Erhöhung sogar 16 Palmi = 3,57 m. Wie dem auch sein möge, nur durch Zufall, durch Nachgrabungen und Untersuchungen der Fundamente an Ort und Stelle könnten die wirkliche Erhöhung und die einzelnen Schichten nachgewiesen werden. Tatsache aber ist, und bisher in ihrer wirklichen Bedeutung noch längst nicht gewürdigt, daß diese Erhöhung die Umarbeitung nicht nur der Dispositionen Bramantes in wesentlichen Punkten, sondern auch des bisher Gebauten zur Folge hatte, und daß das Modell Antonios da San Gallo, dessen Ausführung die von mir sub E 1 mitgeteilten Ricordi, notdürftig genug, veranschaulichen, das definitive Resultat all dieser Veränderungen und Eigenmächtigkeiten darstellt. Ich werde bald in anderem Zusammenhang ausführlich über diesen Punkt handeln. Hier ist es mir Bedürfnis, Herrn Baron Dr. von Geymüller herzlich zu danken. Die grundlegende Bedeutung seiner Forschungen, auch wo ich in bezug auf die Deutung des historischen wie stilistischen Verlaufes des Petersbaues von ihm abweiche, kann nicht geleugnet werden.

1539 *adi 8 di Nouembre.* Fatto un mandato a messer Bindo, che paghi al modello di S.^o Pietro ▽ trentaette et bol. fessanta dui et per lo detto ad Ambrolio da Pistoia per lo pretio di diuerli legni, comprati da lui per tutto questo di per il modello di San Pietro. ▽ 37. 62.
(*Ibidem. Fol. 13 b.*) 2

— *a di 24 di Nouembre.* A maestro Antonio Labaco faligname ▽ uenticinque a bon conto del modello, chel fa de legname, della chiefa noua di San Pietro . . . ▽ 25.
(*Fol. 14 b.*) Die gleiche Abschlagszahlung erhält er noch 1539. 23. XII und 1540. 1. II. (*Ibidem. Fol. 17a. 20 b.*) Danach wird die Summe, wohl in Anbetracht der vergrößerten und schwierigeren Arbeit, auf 50 ▽ erhöht. 3

— *a di 13 di Decembre.* Alla spefa del modello di Santo Pietro ▽ trenta et per la detta a maestro Domenico Faladanza faligname per lo prezzo de diece traui di abbetto, comprati da lui a ▽ tre luno per fare il detto modello ▽ 30.
(*Fol. 16 b.*) 4

— *a dj 2 Marzo.* A maestro Antonio Labacco ▽ cinquanta a bon conto del modello di S.^o Pietro, chel fa ▽ 50. (*Fol. 22 b.*) 5

— *a dj 3 Marzo.* Alla spefa del modello di San Pietro ▽ trentalei et per la detta a maestro Baptista da San Gallo per lo pretio de dodece legni di abbetto, comprati da lui per ufo del modello et congnati a maestro Antonio Labacco ▽ 36.
(*Fol. 22 b.*) 6

— *a di 20 Aprile.* A maestro Antonio Labacco faligname ▽ cinquanta a bon conto del modello, chel fa, di San Pietro ▽ 50. (*Fol. 26 a.*) 7

— — — alla speffa del modello di San Pietro ▽ trenta et per la detta a maestro Baptista San Gallo et compagni, muratori in palazzo Apoftolico, per prezzo de diece legni di abbetto, comprati da loro per ufo del detto modello ▽ 30 8

1540 *die XII Junij.* Pro m.^o Antonio alias Labacco. Vobis dominis Bindorum tenere etc. (*sic*), quatenus etc. (*sic*) soluatis magistro Anthonio alias Labaccho scutos quinquaginta ad bonum computum laboreriorum per eum factorum in modello dicte fabrice a die X Aprilis preteritij usque ad presentem diem, quos ▽ 50 per uos etc. (*sic*) inconerarium etc. (*sic*) datum etc. (*sic*) ▽ 50
(*Mandata vol. 10. fol. 1 b.*) Abschlagszahlungen in gleicher Höhe erfolgen 1540. 10. VII; 7. 28. VIII; 25. IX; 31. X; 27. XI; 24. XII. — 1541. 29. I; 3. 31. III; 30. IV; 31. V; 30. VI; 31. VII; 31. VIII; 30. IX; 31. X; 30. XI; 24. XII. — 1542. 31. I; 28. II; 31. III; 30. IV; 31. V; 30. VI; 31. VII; 11. 30. IX; 28. X; 2. 24. XII. — 1543. 27. I; 20. III; 28. IV; 2. 28. VI; 28. VII; 1. 30. IX; 31. X; 4. 9. XII. Vgl. Reg. 1. 3. 19. 20. 21. (*Mandate vol. 10 und 15 passim.*) 9

— *die 24 Junij.* Pro m.^o Gerardo funaro in Campo Marcio — scutos sex et bolonenos nouem pro precio tot funium ponderis librarum centum septuaginta quattuor ad rationem trium bolonenorum cum dimidio pro qualibet libra ab eo habitaram ad ufum fabrice pro quadam tenda, ne fol offenderet modellum dicte basilice. ▽ 6. bol. 9.
(*Fol. 4 b.*) 10

— — — Pro magistro Dominico alias Faladanza, fabro lignario prope Sanctum Johannem Florentinorum, scutos viginti quatuor et bol. sexaginta: vz. scutos viginti quatuor pro pretio octo lignorum abbetis diuersarum longitudinum pro ulu modelli et bol. sexaginta pro portatura dictorum lignorum . . . ▽ 24. bol. 60. (*Fol. 5 a.*) 11

— *die 30 Julij.* Domino Johannj Lodetto, mercatori prope Sanctum Martinellum ad signum Sancte Barbare, scutos octo pro pretio quatragesima cannarum telle (*sic*) pro modello, ne sol ipsum deuastaret, ad rationem juliorum duorum pro singula canna ▽ 8. bol. —. (*Fol. 5 b.*) 12

1540 die XVJ Settembris. Pro m.^o Dominico alias Faladanza — scutos viginti quatuor et bol. sexaginta: vz. scutos viginti quatuor pro pretio otto lignorum abietis ab eo ad ufum dicte fabrice habitorum et julios sex pro portatura eorundem in dicta basilica . . . ▽ 24. bol. 60. (Fol. 18a.) 13

— — — Pro domino Io: Francisco Pallauicino de Vinaia scutos nouem pro pretio certorum lignorum abietis ab eo habitorum ad ufum modelli per manus magistri Anthonij alias Labaccho fabrilignarij . . . ▽ 9. (Fol. 18b.) 14

1541 die 23 Aprile. Pro domino Andrea Caualcantinj (sic) scutos viginti unius (sic) pro pretio sex lignorum abietis ab eo per nos ad ufum modelli pro pretio triginta quinque scutorum cuiusque ligni habitorum. . . ▽ 21. (Fol. 56a.) 15

1542 die undecima Augusti. Pro magistro Luce (sic) et Nicolao sculptoribus — scutos sex: vz. scutos tres cuilibet ipsorum ad bonum computum quarundam figurarum per eos factarum ad ufum modelli dicte basilice . . . ▽ 56. (Fol. 132b.) 16

1543 die 13 Januarij. Pro magistro Luca Lance scultore ▽ septem pro residuo seu integra solutione certarum figurarum per eum ad ufum modellj dicte fabrice factarum . . ▽ 7. (Mandate vol. 15. fol. 18b.) 17

— die 10 Februarij. Magistro Antonio Labaccho et pro eo magistro Antonio da Sangallo scuta undecim et bol. viginti quinque pro solutione quindecim petiarum lignorum ulmi et albuzzi ad rationem jul. 7¹/₂ pro qualibet petia per eum ad ufum fabrice modellj venditarum . . . ▽ 11. bol. 25. (Fol. 24b.) 18

1544 die 19 mensis Januarij. Pro magistro Antonio Labaccho ▽ 200 pro integra et totali satisfatione tam mercedis sue in conficiendo modellum dicte fabrice de presente et omnium et quarumcumque expensarum per eum in emendis lignaminibus et in fabricandis pro dicti modelli usu necessarijs necnon omnium et quorumcumque laboretorum (sic) per eum siue suos ministris vel laboratores quocumque a principio dicti confecti modellj per totum mensem Decembris px.^e decursi inclusiue tam pro usu dicti modellj quam aliarum rerum fabrice huiusmodi necessariarum quolibet (modo) factarum . . . ▽ 200. (Fol. 94.) (Vgl. Reg. 9.) 19

— die 12 Februarij. Pro magistro Antonio Labaccho — ▽ 45. 20: vz. ▽ 22. 50 pro 75 operibus ad bol. 30 et ▽ 3. 75 pro 25 operibus ad bol. 15 pro singulis rebus in conficiendo modellum dicte fabrice in dicta basilica per totum mensem Januarij px.^e preteritj factis et ▽ 25 pro salario dicti magistri Antonij dicti mensis Januarij et ▽ 3 bol. 95 per dictum magistrum Antonium tam pro formatura nonnullarum columnarum quam pro clauis ferreis et alijs usui dicte fabrice necessarijs depositis. . . ▽ 45. 20. (Fol. 99b.) 20

— die 6 Martij. Pro magistro Antonio Labaccho pro se et nomine ministrorum et laboretorum fuorum scuta quadraginta unum et bol. octuaginta: vz. ▽ 20 bol. 40 pro 68 operibus ad bol. 30 et ▽ 3. 60 pro 24 operibus ad bol. 15 pro singulis per eos ad ufum modelli in dicta basilica a die prima Februarij per totam ultimam eiusdem factis et ▽ 15 pro salario dicti magistri Antonij dicti mensis Februarij et ▽ 2. 80 pro forniture et alijs necessarijs rebus per dictum ad ufum dicti modelli depositis . . . ▽ 41. 80 (Fol. 105a.) (Vgl. Reg. 9. 22. 23.) 21

— die primo di Luglio. A maestro Antonio Labacco faligname ▽ 22 bol. 50: cioe per opere uenticinque de falignami a bol. trenta lopera, che luj a meßi a laorar' al modello da dj primo del mese de Jugno per tutto ultimo del detto, ▽ 7. 50 similj (et) pro suo salario del detto mese ▽ quindecim . . . ▽ 22. 50. (Die Zahlungen für März bis Mai mag er ebenfalls regelmäßig erhalten haben, sie fehlen aber in diesem Bande.) (Mandate vol. 22.) 22

— a di 4 de Agosto. A m.^o Antonio Labacco ▽ 23 bol. 35: cioe ▽ 7 bol. 80 per opere 26 de falignamj a bol. 30 lopera et ▽ 15 per sua prouisione del mese de Luglio pr.^o passato e bol. 55 per tanti chiodi et colla per il modello . . ▽ 23. 35. (Fol. 8b.) 23

- 1545 *adj 5 di Genaro*. A maestro Bernardo, mercante de lignamj, ▽ tredece et bol. 74: cioe ▽ 13 bol. — sopra 45 tauolini de tiglio per il modello a bol. 3 luno et bol. 24 (*sic für 74*) per la portatura de dettj tauolinj dal magazzino a S.^{to} Pietro ▽ 13. 74. (Fol. 22b.) 24
- *a di 13 de Marzzo*. A maestro Guidetto e compagni, falegnami ▽ 7. 8: cioe ▽ 5. 40 per 18 opere a bol. 30 et ▽ 1. 68 per 6 opere a bol. 28, fatte per loro come di sopra per ufo del modello di detta fabrica ▽ 7. 8. (Fol. 28a.) 25
- *addi XIJ di Giugno*. A maestro Antonio da Sangallo. ▽ trecento a bon conto, fe li da per finire il modello di Santo Pietro seondo la commessione di N. S.^{re} ▽ 300. (Fol. 40b.) 26
- *addj III di Luglio*. A maestro Antonio da Sangallo ▽ cento a bon conto di finire il modello di Santo Pietro di commessione di N. S.^{re} ▽ 100. (Fol. 43 a.) 27
- *addj 24 di Luglio*. A maestro Antonio Sanghallo ▽ 100 per resto di ▽ 500, fe li e dato per finire il modello ▽ 100. (Fol. 44b.) 28
- *addi 4 di Agosto*. A Guidetto faligname ▽ 2 bol. 66 per diuerle torniture de colonne et altre cofe per il modello, fatte per luj da dj primo de Luglio per tutto il presente dj ▽ 2. 66. (Fol. 47b.) 29
- *addi 28 d' Agosto*. A Bernardo, mercante di legname, ▽ 6 bol. 60 per il prezo di 20 traucellj a bol. 33 luno, qualj feruano per il modello ▽ 6. 60 (Fol. 49b.) 30
- *addi 9 di Ottobre*. A maestro Paulo tornitore ▽ 6 bol. 6¹/₂ per piu diuerle robe di legname per ufo del modello da di 5 dagosto pr.^o pax.^{to} per tutto dj 2 detto ▽ 6. 6¹/₂. (Fol. 57b.) 31
- *addi 25 di Ottobre*. Antonio da Sangallo ▽ cinquecento per la seconda pagha, che lha per finire il modello di Santo Pietro seondo la commessione di N. S.^{re}, data allj S.^{ri} Deputatj di detta fabrica ▽ 500. (Fol. 60a.) 32
- *addi ultimo di Ottobre*. A maestro Pietro dalle Mole ▽ 8 bol. 2¹/₂ per piu tauolonj di tiglio per ufo del modello, confegnati addi 29 del presente ▽ 8. 2¹/₂. (Fol. 61a.) 33
- 1546 *addi 16 di Luglio*. A maestro Jacopo Ruffinaco scultore ▽ dieci a bon conto delle statue di gebo, che anno a feruire per il modello ▽ 10. (*Mandate vol. 30 fol. 12a.*)¹⁾ 34

2. Das erste Modell Michelagniolos a. 1546/47

Unmittelbar nach dem Hinscheiden Antonios da San Gallo wurde Michelagniole zur Weiterführung des Baues von St. Peter berufen. Nur zögernd konnte sich der fast 72jährige Meister zur Übernahme einer Aufgabe entschließen, deren Schwierigkeiten und Dauer unübersehbar waren. Als er's dennoch tat, geschah dies unter Einräumung besonderer Befugnisse

¹⁾ Dies ist, soweit ich sehe, die letzte Zahlung für Antonios da San Gallo Modell in den Akten der Fabbrica. Nach Vasari (V 468f.) habe der Künstler eine Vergütung von 1500 scudi erhalten sollen, von der er nur 1000 ▽ abgehoben habe, da er inzwischen verstarb (vgl. Abt. D Reg. 261). Diese Angabe stimmt in bezug auf die 1000 ▽, die Antonio da San Gallo de facto erhalten hatte, nicht aber in bezug auf den Rest von 500 ▽; denn die Deputati della Fabbrica pflegten dergleichen Summen allemal bei Heller und Pfennig, oft noch nach Jahren, an die Erben und Nachkommen ihrer Künstler, Handwerker, Arbeiter und Lieferanten zur Auszahlung anzuweisen. Es liegt wohl ein Irrtum des sonst in diesen Partien gut unterrichteten Biographen vor.

nicht nur in bezug auf die künstlerische Gestaltung des Baues, über den er vollkommen freie Hand erhielt, sondern auch gegenüber der geistlichen Aufsichtsbehörde, den Deputati della Rev.^{ma} Fabbrica, und den Arbeiter- und Meisterschaften, die dabei beschäftigt waren. Wenn aber Condivi und ihm folgend Vasari erzählen, der Künstler habe den Bau für einen Gotteslohn, unter ausdrücklichem Verzicht auf Bezahlung, übernommen, so mag er später im Gespräch mit seinen Vertrauten diese Version aufgebracht haben, die nichts desto weniger falsch ist. Von Anfang an erhielt er Monat für Monat das Doppelte wie sein Vorgänger, nämlich 50 ▽ in Gold, unter Paul IV. und Pius V. 50 ▽ di moneta oder ▽ 47. 50. Michelagnuolo trat sein Amt offiziell am 1. I. 1547 an, wie aus einem Ricordo des maestro Giouannj iichulture, Iopraftante di detta fabbrica hervorgeht: el muro lie fatto jn S.^o P.^o da dj 2 dj Genaro 1544 per tutto dj primo di Genaro 1547, che entto (*entrò*) mjchelagnollo nella fabrjca, lie fatto canne uentj tre mijla trecentto settanta lej e ð (*palui*) 40 dj murj, che lomattj a giulj 12 la canna, come li alogauano; monttano ▽ 28051 bol. 88 etc. (*libro di mifura e dj ftiuua fol. 21a*). 1

Doch schon vorher, im letzten Quartale von 1546, beschäftigte sich Michelagnolo mit seiner zukünftigen Aufgabe und ließ ein kleines Modell, von Holz wohl, unter der Leitung Jac. Meleghinos anfertigen, das den Bau Antonios einfacher und doch in den Verhältnissen wie in der Wirkung machtvoller gestaltete. Dieses Modell fand die Billigung Pauls III. und wurde zur Ausführung bestimmt. Von diesem Modelle, das nicht mehr erhalten ist, erzählt Condivi (demnach auch Vasari); aber auch Paul III. bezieht sich darauf ausdrücklich in der Bestallungsurkunde für Michelagnuolo vom 11. X. 1549 (vgl. Steinmann und Pogatscher im Repert. XXIX p. 400 f.): ac modellum et formam per ipsum Michaelem Angelum in dicta fabrica seu circa illam factum et datum, . . . perpetuis futuris temporibus sequi et obseruari debere etc. Von diesem Modelle handeln folgende spärliche Ricordi:

1546 addi X di Dicubre. A messer Jacopo Meleghino ▽ dodici a bon conto per spender per piu ferri per ufo del nouo modello, che la (*si ha*) da fare . . . ▽ 12. (*AFR. vol. 30 fol. 39a*). 2

1547 addi 7 di Aprile. A messer Giouambatista de Anfolis architetto ▽ lei bol. 31 per il prezo di piu giornate e tauole et altre spese minute, che la fatto per ufo del modello nouo daddi 25 del paxato per tutto di 7 del presente mese. . . ▽ 6. 31. (*Fol. 52b¹*). 3

3. Michelagnuiolos Kuppelmodell 1558—1561

Da sich die Bauarbeiten am St. Peter außerordentlich in die Länge zogen, und bei dem hohen Alter Michelagnuiolos die Gefahr bestand, er könnte das Zeitliche segnen, bevor das schwerste Stück des ganzen Unternehmens, die Kuppelwölbung, überhaupt in Angriff genommen, geschweige denn vollendet sein würde, so suchten einige seiner Freunde und Bekannten, wie der Vorsitzende der Deputati della Fabbrica, Kardinal Rodolfo Pio da Carpi, Cavalieri, Giovan Francesco Lottini u. a., den Meister zur Anfertigung eines detaillierten Holzmodelles zu bestimmen, damit auch nach seinem Hinscheiden die Fortführung des Werkes im Sinne Michelagnuiolos gewährleistet wäre. Das scheint Ende 1556 bis Anfang 1557 geschehen zu sein. (Vgl. Frey, Handzeichnungen Taf. 168/169.) Stette molti mesi, erzählt Vasari cap. LXXII, di cosi senza risoluersi. Endlich mochte Michelagnuolo die Notwendigkeit dazu selbst eingesehen haben und ließ seit November 1558 eine Anzahl von Tischlern, Drechslern und Holzbildhauern das Modell ausführen, unter seiner Leitung, nach mündlichen Weisungen und nach einer Zeichnung (designum, von der nichts erhalten zu sein scheint); ob auch, wie Vasari weiß, nach einem kleinen Tonmodelle als Vorlage, steht dahin. Die Arbeit dauerte aber nicht, wie der Biograph angibt, ein Jahr, sondern mindestens deren 2¹/₂; auch erscheint nicht ein Giovanni Franzese als Werkführer des Künstlers, sondern für die Holzarbeiten Tommaso da San Gimi-

¹) Mehr Ricordi habe ich nicht gefunden.

gnano und Tullio da Parma mit ihrem Personale, für die Figuren und gedrechselten Partien Battista da Carrara u. a. Das alles geht aus den Ricordi hervor, die, in reicher Fülle vorhanden, das Fortschreiten des Werkes gleichsam von Tag zu Tag erkennen lassen. Diese hat der langjährige Computista der Fabbrica, Giovan Battista Casnedo, übersichtlich auf Grund der verschiedenen Wochenzettel oder Polizze niedergeschrieben, und zwar so, daß immer auf der rechten Seite seines Buches die für den jeweiligen Zweck ausgeworfenen Summen (das Avere), auf der linken die Ausgaben (Dare) stehen¹⁾. Am Schlusse eines Seitenpaares werden beide Rubriken addirt und auf die nächsten Seiten vorgetragen. Die einzelnen Polizze seiner Arbeiter trug zuvor der betreffende Capomaestro oder einer der Soprastanti in ein Giornale ein, das Casnedo für seine Zusammenstellung vorlag. Daneben existiren noch die Mandate oder Zahlungsanweisungen der Deputati an das betreffende Bankhaus — in diesem Falle an die Bank des Bindo Altoviti e Compagnie —, die eine Kontrolle der Posten bis ins einzelne gestatten. Doch ergeben sich zwischen Casnedos Aufzeichnungen und den Mandaten leichte Unstimmigkeiten in den Daten wie Beträgen; auch fehlen einige Mandate. Ich gebe diese trotz ihrer Monotonie und allgemeinen Fassung hochwichtigen Ricordi Casnedos im Texte, die Mandate dagegen, soweit sie sachliche Abweichungen und Ergänzungen bieten, in den Noten.

Folgende Summen erscheinen für das Model¹ zur Befriedigung der Arbeiter und Lieferanten unter Avere angesetzt: (Fol. CXL): Modello di fronte (*d. h. die linke oder Dare-Seite*) de hauere ∇ 146. 86. — (Fol. CXLVI): ∇ 319. 61. — (Fol. CLX): ∇ 427. 48. — (Fol. CLXXIIJ): ∇ 549. 23. — Demnach als Totalsumme (soweit sie hier gebucht erscheint): ∇ 609. 51. Dazu noch die Vergütungen an Michelagnuolo und seine Werkmeister.

— M. D. L. VIII. —

Modello, che di presente si fa per la cupula di San Pietro d'ordine de messer Michelangelo Bonaroti; de dare a doi de manouali, pagati a maestro Tomafo de San Gimignano falegname per cinque giornate, che ha lauorato nel detto modello, da di 19 Nouembre 1558 a di 24 detto a giuli 4 la giornata daccordo.	∇ 2. —
E piu daddi 26 Nouembre sin' adi 2 Xbre giornate cinque dal detto maestro Tomafo a giuli 4 la gornata, come al giornale 14 (<i>d. h. fol. 14</i>) . .	∇ 2. —
E piu daddi 3 Xbre sin' adi 9 detto giornate 5 dal detto a detto prezzo al giornale 15	∇ 2. —
E piu daddi X sin' adi 16 detto .4. giornate dal detto a detto prezzo al giornale 16	∇ 1. 60.
E piu daddi 13 detto sin' alli 23 detto dal detto giornate 5 a detto prezzo al giornale 16	∇ 2. —
E piu dall 24 detto sin' a di .5. Gennaio 1559 dal detto giornate 7 al detto prezzo, come al giornale 19, e fattoli mandato	∇ 2. 80.
E piu da di X sin' adi XIII Gennaro da maestro Guidetto di Rafaello di Firenze tauoloni n.º 41 de tiglio a giuli 3 luno per detto modello, come al giornale 20 ²⁾	∇ 12. 30.

¹⁾ Spese 1554—1561 vol. 40. In questo libro, signato A, de carte 200, se ci notarano tutti li denari, si spenderano per le giornate de homini, che lauorano a giornata nella fabrica di San Pietro di Roma / cosi di quello che alla giornata si computano per conto d' essa fabrica; et questo libro se cominciato a dj ultimo de Marzo 1554 per me Gio. Batt.^a Casnedo. (Von fol. 140 a bis 185 b in Intervallen geschrieben.)

²⁾ Das entsprechende Mandat (*vol. I fol. 104 b*) lautet: Soluatis magistro Guidetto Raphaellis Florentino ∇^{ta} duodecim et bol. 30 (*pro*) pretio tabulonorum 41 ad jul. 3 pro quolibet tabulone tigli per eum pro usu modellj cupule dicte fabrice a die X huius per totum presentem apud turrin de Melangelj uenditi et consegnati *etc.* Die XIII Januarij 1559.

E piu da di 7 per tutto di XIII detto da maestro Tommafo de San Gimignano falegname giornate 5 a giuli 4 giornata e da Tulio de Parma doi giornate a bol. 32 luna, al giornale 20	▽ 2. 64.
E piu da di 14 per tutto di 27 detto dalli detti maestro Tom.º e maestro Tulio noue giornate per ciaschuno a giuli 4 et a bol. 32 la giornata, come al giornale 21 ¹⁾	▽ 6. 48.
E piu da di 28 Gennaio sin' a di 3 Febbraro da detti maestro Tom.º e maestro Tulio giornate .8., quatro per ciascuno a giuli 4 e a bol. 32 la giornata, al giornale 22 ²⁾	▽ 2. 88.
E piu da di 4 siu' a di X Febbraro da detti maestro Tom.º e maestro Tulio giornate 12, sej per ciaschuno al sudetto prezzo, al giornale 24	▽ 4. 32.
E piu da di 11 Febbraro sin' a di 18 detto da detti maestro Tom.º e maestro Tulio giornate XII, sey per ciaschuno al detto prezzo, al giornale 25, e fattoli mandato ³⁾	▽ 4. 32.
E piu da di 18 sin' a di 23 detto da detti maestro Tom.º e maestro Tulio giornate otto, 4 per ciaschuno a giuli 4 et a bol. 32 la giornata, al giornale 26	▽ 2. 88.
E piu da di 25 Febbraro siu' a di 3 Marzo da detti maestro Tom.º e maestro Tulio giornate XII, sey per chascuno al detto prezzo, al giornale 26, e fatoli mandato	▽ 4. 32.
E piu da di 4 Marzo sin' a di 10 detto da maestro Benedetto (<i>sic für Tomaso</i>) da San Gimignano e maestro Tulio de Parma giornate XIJ a detto prezzo, al giornale 27	▽ 4. 32.
E piu da di XI siu' a di 17 detto da maestro Tommafo (<i>da</i>) San Gimignano e maestro Tulio da Parma giornate 12 a detto prezzo, e fattoli mandato al giornale 28	▽ 4. 32.
E piu da di 18 Marzo siu' adi 22 detto da detti giornate 8 al detto prezzo, al g. ^{le} 30	▽ 2. 88.
E piu da di 23 Marzo siu' adi 31 detto da detti giornate 8 al detto prezzo, al g. ^{le} 31	▽ 2. 88.
E piu da di primo d' Aprile siu' a di 8 detto da detti giornate 12 a detto prezzo, al gior. 32	▽ 4. 32.
E piu da di 8 Marzo (<i>sic</i>) siu' a di 8 d' Aprile da maestro Battista (<i>da</i>) San Gimignano (<i>verschrieben für da Carrara</i>), intagliatore de legnami, la manifattura de 3 capitelli per detto modello a ▽ 5 secondo il paro ⁴⁾	▽ 8. 25.

¹⁾ Pro magistro Thoma (*sic*) de S.^{to} Geminiano et focio, fabris lignarijs . . . ▽ fex et bol. 48 ultra ▽ 3 bol. 60 pro op. 9 ad bol. 40 et ▽ 2. 88 pro op. 9 ad bol. 32 pro singulis per eos in dicta basilica a die 14 huius presentis per totum presentem factis *etc.* Die 27 Januarij 1559. — ▽ 6. 48 (*fol. 106 a*).

²⁾ ▽^{ta} duo et bol. 88 ultra ▽ 1. 60 pro op. 4 ad bol. 40 et ▽ 1. 28 pro op. 4 ad bol. 32 *etc.* Die tertia Februarij 1559 (*fol. 107 a*).

³⁾ Pro mag. Thoma (*sic*) de S.^{to} Geminiano et socio, fabris lignarijs . . . ▽^{ta} quatuor et bol. 32 ultra ▽ 2. 40 pro op. 6 ad jul. 4 et ▽ 1. 92 pro op. 6 ad bol. 32 pro singulis per eos in conficiendo modellum cupule dicte fabrice iuxta designum magistri Michaelis Angeli Bone Rote exhibitis a die XI huius per totum presentem *etc.* Die 17. II. 1559 (*fol. 109 a*).

⁴⁾ Pro mag.^o Battista de S.^{to} Geminiano (*sic für Carrara*), intagliatore ligneaminum, . . . ▽^{ta} duo manufatture unius capitelli ligneaminum ad usum modelli *etc.* a die 8 huius per totum presentem (*die ultiua Martij*). — ▽ (*fol. 113 a*). Und ein zweites Mandat

- E piu da di 15 sin' a di 21 Aprile da maestro Tom.^o e maestro Tulio falegname .XIJ. opere in detto modello; quelle de maestro Tom.^o a giuli 4 et quelle de maestro Tulio a giuli 3¹/₂ ▽ 4. 50.
- E piu da di 8 sin' a di 15 detto da detti XIJ opere, come sopra a giornale 34 ▽ 4. 50.
- (Fol. CXL): Avere: ▽ 146. 86 ▽ 88. 51.
- E piu da di 9 daprile sin' a di 28 detto da maestro Battista de Carara intagliatore la manifattura de doi capitelli de legno, fatti per detto modello, al giornale 37 ▽ 5. 50.
- E piu da di 27 sin' a di 28 detto da maestro Domenico del Monte tauollini XXIJ. de teglio, consignatecci alla Minerua, per uso di detto modello, a bol. 32¹/₂ luno al giornale 37¹) ▽ 7. 15.
- E piu daddi 22 per tutto di 28 detto da maestro Tom.^o San Gignano e maestro Tulio de Parma, falegnami, .X. opere a bol. 40 et a bol. 35, come al giornale 37 ▽ 3. 75.
- E piu da di 25 sin' a di 28 Aprile da maestro Ludouico Chiauro a San Martinello (per) scarpelli, pialette, limi e teneuelini per uso di detto modello, al giornale 37 ▽ 1. 37¹/₂.
- E piu da di 29 daprile 1559 per tutto di sei di Maggio²⁾ per giornate sei, che giornate tre a maestro Tommaso a giulj 4 giornata e giornate 3 a maestro Tulio a giulj 3¹/₂ giornata, come al giornale $\frac{0}{3}$. 38. ▽ 2. 25.
- E piu da di sei de Maggio sino a di XIJ detto giornate in tutto 10¹/₂ da maestro Tommaso e maestro Tulio a bol. 40 et bol. 35, come al giornale 39 ▽ 4. 50.
- E a di 19 di Gennaio 1559 a di XIJ di Maggio ▽ 2. 37¹/₂ in piu spese per detto modello, in somma di ▽ 3. 89¹/₂; chel resto sono per conto della fabrica, come al giornale $\frac{0}{3}$. 39. ▽ 2. 37¹/₂.
- E piu da di 13 di Maggio per tutto di 19 detto per opere otto di falegniamie a giulj 4 e giulj 3¹/₂ la giornata, come al giornale $\frac{0}{3}$. 41 ▽ 3. —
- E piu da di XX di Maggio a di XXVI detto per giornate 8 di falegniami a giuli 4 e 3¹/₂ giornata, come al giornale $\frac{0}{3}$. 42 ▽ 3. —
- E piu da di XX di Maggio sino a di XXVI detto ▽ IIIJ, mandato a maestro Battista da Carrara intagliatore per opere, anzi per manifattura di otto capitelli per il modello della cupola, al giornale $\frac{0}{3}$. 43 ▽ 4. —
- E piu da di XXVIJ di Maggio a di 27 di Giugno (wohl 2. VI.) ▽ 4 bol. 50 per giornate 12 di falegniami a giulj 4 e giulj 3¹/₂ giornata, al giornale $\frac{0}{3}$. 44³⁾ ▽ 4. 50.
- E piu da di 3 di Luglio (Giugno) sino a di 9 detto per giornate XI di falegniami a giuli 4 e 3¹/₂ giornata, al giornale $\frac{0}{3}$. 45. ▽ 4. 15.

(fol. 114b) pro m.^o Battista de Carraria über ▽ sex et bol. 25 pro residuo ▽ 8 bol. 25 pretio manifatture trium capitellorum ligneaminum . . . ad rationem jul. 27¹/₂ a die 8.^a Martij proxime preteritj per totum presentem (die 8 Aprilis). — ▽ 6. 25.

¹⁾ Pro mag.^o Thoma Dominicj de Monte (sic) ▽^{ta} septem et bol. 15 etc. Die 28. IV. 1559 (fol. 118a).

²⁾ Das Mandat (fol. 119b) ist vom 5. Mai 1559.

³⁾ Pro mag.^o Thoma de S.^{to} Geminiano et socio, fabris lignarijs . . . ▽^{ta} quatuor et bol. 50 etc. in conficiendo modellum cupule dicte fabrice a die 27. Maij . . per totum presentem (die secunda Junij). 27. Juni ist ein Versehen Casnedos für 2. VI., ebenso 3. Juli für 3. Juni 1559. (fol. 123a).

E piu da di 10 di Giugnio a di 16 detto per opere 16 di falegniami, laorati a detto modello, ▽ 5. 60 a giulj 4 e 3½ giornate, al giornale $\frac{0}{3}$. 47 . . . ▽	5. 60.
E piu da dj 27 di Maggio sino a di 16 di Giugnio per otto capitellj per le colonne della cupola a maestro Battista da Carrara intagliatore, al giornale $\frac{0}{3}$. 47 ▽	7. 20.
	▽ 58. 35.
somma la dicontra faccia . . . ▽	88. 51.
somma . . . ▽	146. 86.

† Yhš. M. D. LVIIIJ.

Modello, che di prefente si fa per la cupola de Santo Pietro de hordine di messer Michelangelo Buonarroti; de dare ▽ 146. 86. di moneta per uno conto di piu opere et spese, fatte per esso modello, come in questo 140 ▽	146. 86.
E piu da di XVJ di Giugnio a tutto di XXIJ detto opere XV di falegniami, laorati a detto modello, come al giornale $\frac{0}{3}$. 48 a giuli 4 et 3½ ▽	5. 25.
E piu da di XXIJ de Giugnio per tutto di ultimo detto per giornate 14½ di falegniami, laorati a detto modello a giulj 4 e 3½, al giornale 50 . . . ▽	5. 7½.
E piu da di priuo di Luglio per tutto di sette detto giornate 18 di falegniami a giulj 4 e 3½ la giornata, come al giornale $\frac{0}{3}$. 51 ▽	6. 30.
E piu da di otto di Luglio per tutto di 14 detto opere 16½ di falegniami, laorati a detto modello per bol. 35 giornata, al giornale $\frac{0}{3}$. 53 ▽	5. 77½.
E piu da di XV di Luglio a di XX detto per opere XV di falegniamie, che anno laorato nel detto modello a bol. 35 giornata, al giornale $\frac{0}{3}$. 55 . . ▽	5. 25.
E piu da di XXI a dj 28 di Luglio ▽ 4. 55 moneta per giornate 13 a giulj 3½ la giornata di falegniamj, al giornale $\frac{0}{3}$. 56 ▽	4. 55.
E piu da di 29 di Luglio a di tre di Aghosto per opere XII di falegniami, che anno laorato a detto modello a bol. 35 la giornata, al giornale 56 . . . ▽	4. 20.
E piu da dj IIII dagosto a tutto di XI detto per giornate 14 di falegniami, che anno laorato a detto modello, a bol. 35 la giornata, al giorn. $\frac{0}{3}$. 59 . . . ▽	4. 90.
E piu da dj XIJ dagosto a di 18 detto giornate 12 di falegniami a bol. 35 la giornata, laorate a detto modello, al giorn. $\frac{0}{3}$. 60 ▽	4. 20.
E piu da di 19 daghosto a di XXIIIJ detto giornate XI di falegniami, che anno laorato a detto modello, come al giornale $\frac{0}{3}$. 60 ¹⁾ ▽	3. 85.
E piu da dj 26 dagosto per tutto di primo di Settembre per giornate 12 di falegniami, laorate in detto modello a bol. 35, al giornale 63 ▽	4. 20.
E piu da dj II di Setteubre a di VIJ detto giornate X a bol. 35 la giornata, che anno laorato e falegniami a detto modello, al giorn. 64 ▽	3. 50.
E piu da di 9 a di XV di Setteubre giornate XIJ di falegniami, che anno laorato a detto modello, a bol. 35 giornata, al giornale 65 ▽	4. 20.
E piu da di XVJ di Settembre per tutto di XXIJ detto giornate X di falegniami a bol. 35 giornate, laorati a detto modello, al giornale 66 ▽	3. 50.
E piu da di XXIJ di Setteubre per tutto di 25 detto giornate X di falegniami, che anno laorato a detto modello a giuli 3½, al giornale A. $\frac{0}{3}$. 67 ▽	3. 50.

1) Dieses Mandat (fol. 133b) lautet nur über ▽ 3. 25.

† Yhš. Al .M. D. L. X.

Modello, che di presente si fa per la chupola di S. ^{to} Pietro di Roma de hordine di messer Michelangelo Bonarroti Fiorentino; de dare ▽ 319 bol. 61 di moneta per uno conto di piu opere et spese, fatte per detto modello da di 14 di Nouembre (<i>sic</i>) 1558 a di XXIIJ di Febraro 1560, come in quello si uede a 146.	▽ 319. 61.
E piu <i>da di XXIIJ di Febraro per tutto di primo di Marzo</i> giornate XJ di falegniamj a detto modello a bol. 35 e 33 giornata, al giorn. $\frac{0}{3}$. 97 . . .	▽ 3. 75.
E <i>a di detti</i> bol. 33, spesi in colla et olio, come si uede al gior. A. $\frac{0}{3}$. 97, in somma di ▽ 2. 93, che il resto in conto di tirate (<i>Fuhren</i>) in questo 159. . .	▽ —. 33.
E piu <i>da di dua di Marzo per tutto di otto detto</i> giornate 12 a bol. 35 e 33 la giornata de falegniami, che anno laurato a detto modello, al giorn. A. $\frac{0}{3}$. 99	▽ 3. 75.
E piu <i>da di 9 di Marzo per tutto di XV detto</i> per giornate 12 di falegniami, che anno laurato a detto modello, al gior. A. $\frac{0}{3}$. 100 ¹⁾	▽ 4. 8.
E <i>a di detto</i> per chiodi 300 e colla, al gior. ^{le} in somma di ▽ 5. 95. (<i>a. c.</i>) 101	▽ —. 30.
E piu <i>da di 16 di Marzo a di 22 detto</i> le giornate n. ^o 12 di falegniami, che anno laurato a detto modello, a bol. 35 e 33 al giorn. 102	▽ 4. 8.
E piu <i>da di XXIIJ di Marzo per tutto di 29 detto</i> giornate otto di falegniami, che anno laurato a detto modello, a bol. 35 e 33 al giorn. 103 . . .	▽ 2. 72.
E <i>da di 28 di Marzo sino a di 29 detto</i> da messer Lutio Bocha-bella tauoloni n. ^o 54, coe 54 de tiglio, comprati dallui per detto modello e consegnati alla Minerua al maghazino, a giuli tre luno dachordo, al giorn. A. $\frac{0}{3}$. 105	▽ 16. 20.
E <i>da di XXX di Marzo per tutto di V di Aprile</i> bol. 51 per olio e colla, comprata per il detto modello, al giorn. $\frac{0}{3}$ A., in somma di ▽ 8. 36, a. c. 106 . . .	▽ —. 51.
E <i>a di detto</i> (5. IV.) per gornate dodici di falegniami, che anno laurato a detto modello, a bol. 35 e bol. 33, come al gior. ^{le} A. $\frac{0}{3}$. 107	▽ 4. 8.
E <i>da di VJ daprile per tutto di XJ detto</i> per opere X di falegniami, che anno laurato a detto modello a bol. 33 e bol. 35 giornata, al giorn. A. $\frac{0}{3}$. 107	▽ 3. 40.
E piu <i>da di 13 daprile a di 19 detto</i> giornate 4 di falegniami a bol. 35 e bol. 33, laurato (<i>sic</i>) a detto modello, al giorn. A. 110	▽ 1. 34.
E <i>a di XX di Aprile per tutto di 26 detto</i> giornate 5 da maestro Francesco da Massa a detto modello, al giornale A a bol. 33 giornata: 112 . .	▽ 1. 65.
E <i>da di 27 detto a di dua di Maggio</i> giornate noue di falegniami, che anno laurato a detto modello, a bol. 35. 33 e 25 al giorn. A. 104	▽ 2. 79.
(<i>Fol. CLX</i>): Avere ▽ 427. 48	▽ 368. 59.
E <i>da di IIIJ di Maggio per tutto di X detto</i> giornate XVIIJ di falegniami, che anno laurato a detto modello, a bol. 35 e 25 giornata, a giorn. A. 114 . .	▽ 5. 58.
E piu <i>da di XI di Maggio a dj XVIIJ detto</i> per giornate XVIIJ di falegniami, laurati a detto modello, a bol. 35. 33 e 25, come al giorn. A. 116 . .	▽ 5. 58.
E piu <i>da di XVIIJ di Maggio per tutto di 24 detto</i> giornate quindici di falegniami, che anno laurato a detto modello, a bol. 35. 33 e 25, al giorn. A. $\frac{0}{3}$ 119	▽ 4. 65.

¹⁾ Das Mandat vom 15. III. 1560 (*fol. 167b*) lautet über ▽ 4. 10 an m.^o Tullio de Parma et socio, fabris lignarijs modelli cuppule.

- E piu da di 25 di Gennaio per tutto di 31 detto giornate 12 di falegniami, che anno laurato a detto modello, fattone mandato al giorn. A. 177 ▽ 4. 8.
- E piu da di primo di Febraro per tutto di 7 detto le giornate 12 de falegniami, che anno laurato a detta fabrica, anzi modello, come al giorn. A. 179 ▽ 4. 8.
- E piu da dj VIJ di Febraro a di 14 detto giornate XIJ di falegniami, che anno laurato a detto modello, come al giorn. A. a. 181 ▽ 4. 20.
- E piu da di XV a dj XXI di Febraro giornate 12 di falegniamie, che anno laurato a detto modello, a bol. 35 giornata, come al giorn. A. a. 181 . . . ▽ 4. 20.
- E piu da di XXIJ di Febraro a di ultimo detto giornate 10 di falegniami, che anno laurato a detta fabrica a bol. 35 giornata, come al giorn. A. a. 182 ▽ 3. 50.
- E piu da di primo di Marzo a di 7 detto giornate 12 di falegniami, che anno laurato a detto modello, a bol. 35 giornata, al giorn. A. a. 183 ▽ 4. 20.
- E piu da di 8 di Marzo a di 14 detto giornate XIJ a bol. 35 la giornata di falegniami, che anno laurato a detto modello, come al giorn. A. 184 . . . ▽ 4. 20.
- E piu da di XV a di XXJ di Marzo giornate XI di falegniami, che anno laurato a detto modello, a bol. 35 giornata, come al giorn. A. a. 186 ▽ 3. 85.
- E piu da di XXIJ di Marzo a di 28 detto giornate X a giulj 3¹/₂ la giornata di falegniami, che anno laurato a detto modello, al giorn. A. 186 . . . ▽ 3. 50.
- E piu da di 29 di Marzo a di 3 di Aprile giornate 10 a bol. 35 la giornata de falegniami, che anno laurato a detta fabrica, anzi modello, come al giorn. A. 188 ▽ 3. 50.
- E da di V daprile a di XI detto giornate 8 di falegniamie, che anno laurato a detto modello, a bol. 35 giornata, come al giorn. A. 190 ▽ 2. 80.
- E piu da di XIJ a di 18 di Aprile giornate XI di falegniami, che anno laurato a detto modello, che (ch'è) giornate 7 a bol. 35, giornate 1.^a a bol. 27 el (e'l) resto a bol. 25, come al giorn. A. a. 191 ▽ 3. 47.
- E piu da di 19 a di 24 daprile giornate 15 di falegniami, che anno laurato a detto modello, come al giorn. A. 193 ▽ 4. 35.
- E piu da di XXVI di Aprile a di 30 detto giornate quindici di falegniami, che anno laurato a detto modello, a bol. 35. 27 e 25, come al giorn. secondo A. a. 195 ▽ 4. 53.
- E piu da di dua di Maggio a di noue detto giornate 18 di falegniami, che anno laurato a detto modello, come al giorn. A. a. 195 ▽ 5. 82.



GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00619 2682

