



collaboration des plates

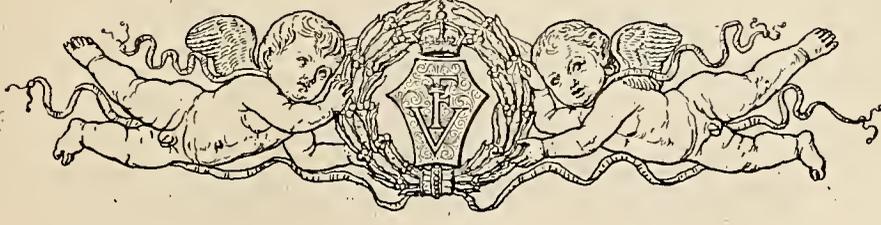
IHREN KAISERLICHEN UND KÖNIGLICHEN HOHEITEN
DEM KRONPRINZEN UND DER KRONPRINZESSIN
DES DEUTSCHEN REICHES UND VON PREUSSEN

ZUM XXV. JANUAR MDCCCLXXXIII

EHRFURCHTSVOLL ZUGEEIGNET

VON DEN BEAMTEN DER KÖNIGLICHEN MUSEEN

ZU BERLIN



ITALIENISCHE PORTRAITSKULPTUREN DES XV. JAHRHUNDERTS

IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

HERAUSGEGEBEN VON WILHELM BODE



Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Research Library, The Getty Research Institute

<http://archive.org/details/italienischeport00knig>



Die großartige Umwälzung, welche an die Stelle der mittelalterlichen Weltanschauung die der modernen Zeit setzte, vollzog sich zuerst in Italien, und zwar ebenso rasch als tiefgehend. Oft ist darauf hingewiesen worden, daß eine der Haupterscheinungen dieser neuen Zeit, Folge wie Voraussetzung derselben, die Ausbildung des Individuums ist: die Erkenntniß des Einzelnen in seinem eigenthümlichen Werthe, das Herauskehren der Persönlichkeit und deren systematische Ausbildung. Noch am Schluss des dreizehnten Jahrhunderts war auch in Italien das gesammte Leben gebunden in der festgefügtten Ordnung von Hierarchie und Lehnstaat, Ständen und Körperschaften, in welchen sich der Einzelne fast nur als Glied eines Ganzen empfand und selbst die hervorragende Persönlichkeit im Wesentlichen nur Vertreter eines Systems war. Aber schon mit Dante's Schöpfung, die nach der einen Seite noch die großartigste poetische Verherrlichung der mystisch-hierarchischen Anschauungen des Mittelalters ist, tritt uns auf der anderen Seite doch in der Fülle und Mannigfaltigkeit ausgeprägter Persönlichkeiten schon die moderne Zeit in ihrer entschiedenen Betonung der diesseitigen Welt, der Natur wie der Geschichte, tritt uns zugleich mit Dante selbst eine der ausgeprägtesten und großartigsten Gestalten der neuen Zeit entgegen.

Die politische Entwicklung Italiens, durch die Ausbildung des Individuums wesentlich bedingt, förderte ihrerseits wieder die allseitigste und schrankenloseste Entwicklung der Persönlichkeit. Nicht nur das republikanische Gemeinwesen und der ununterbrochene Wechsel der Herrschaft innerhalb derselben, sondern selbst die Tyranis bildete und zog die Einzeltalente groß, deren sie zu ihrer Sicherung und Verherrlichung bedurfte, und führte schliesslich in gewissem Grade bis zur Aufhebung der Standesunterschiede. Wie diese großartige Umwälzung auf der einen Seite der erfreuliche Ausdruck ist von einer richtigen Werthschätzung des Einzelnen, so hat sie andererseits doch auch eine traurige Kehrseite herausgebildet in jener in einzelnen Erscheinungen gradezu abschreckenden Schrankenlosigkeit und übermüthigen Gewaltthätigkeit. Gleichzeitig brachte das Bekanntwerden der Antike und

das wachsende Verständniß derselben in das geistige Leben einen Reichtum und eine Mannigfaltigkeit, die nicht nur der Wissenschaft einen neuen fruchtbaren Boden bereiteten, sondern zugleich ganz neue Seiten der menschlichen Seele erschlossen. So förderte auch der Humanismus die Erkenntniß und Entwicklung der Persönlichkeit, indem er nicht als trockene philologische Wissenschaft auftritt, sondern in stetem Contact mit dem Leben und im eifrigen Verkehr mit den Repräsentanten des öffentlichen Lebens seinerseits die Wissenschaften beherrscht und entwickelt, welche die moderne Zeit hervorkeimen läßt. Dank dem Humanismus wird die Ausbildung der Individualität des äußeren wie des inneren Menschen im fünfzehnten Jahrhundert gewissermaßen selbst zur Wissenschaft, welcher die Zeit so harmonisch durchgebildete Persönlichkeiten wie Lorenzo Magnifico, so allseitig entwickelte Menschen wie — um gerade Künstler zu nennen — Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci verdankt.

Ihren entschiedensten und wirksamsten Ausdruck erhielt diese scharf ausgeprägte Richtung des Individuums und sein Selbstbewußtsein in der Sehnsucht nach dem Ruhm. Nicht mehr im Jenseits, auf das die Kirche den Gläubigen verweist, konnte daselbe seinen Lohn finden; sein Ruhm ist von dieser Welt, im Diesseits, und die Unsterblichkeit des Namens ist der höchste Preis, das höchste Glück, welches dem Menschen beschieden ist. Schon Dante hat dieses Glück des Ruhms empfunden, «ohne den das Leben wie Schaum und Rauch vergeht»; doch erst Petrarca, auch hierin unter den ersten und größten Erneuerern der klassischen Welt, hat den Gedanken des Ruhms nach allen Seiten ausgebildet. Die Ruhmbegierde ist es denn auch, die einen der ausgeprägtesten Züge des Zeitalters bildet: auch in ihrer Verzerrung, die moderne Herostrate hervorrufst und in der Verherrlichung des Einzelnen — wie in ihrem Kehrgebilde, der Verläumdung — keine Schranken kennt.

Ein Hauptmittel zu ihrer mannigfachen Befriedigung findet diese Ruhmbegierde in der bildenden Kunst: in der Herstellung von Prachtbauten und der Schöpfung von Kunstwerken, aber auch direkt in der Darstellung der Persönlichkeiten, in den verschiedenen Arten des Bildnisses. Die bildende Kunst hat aber gerade, neben der objectiven Betrachtung der Außenwelt, in der Erkenntniß des Individuums ihre Voraussetzung. Die Tiefe und Kraft des Erkennens überhaupt, welche den Italiener der Renaissance vor allen Nationen auszeichnete, mußte sich zur günstigsten Bedingung des Erwachens und der herrlichen Entfaltung der bildenden Kunst gestalten. Es ist daher nur eine natürliche Wechselwirkung, daß dieser ausgeprägte Individualismus der Zeit die Kunst scharf bestimmt und zugleich in derselben mit Vorliebe

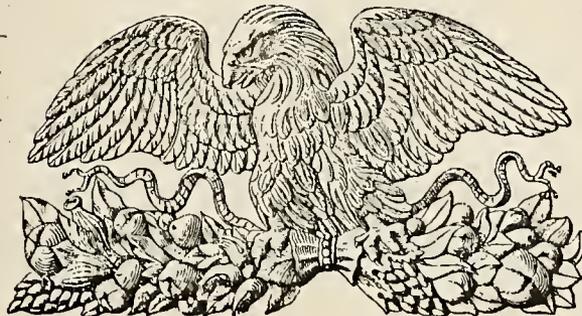
zum Ausdruck gebracht und verherrlicht wird. So hat in der glücklichen und in ihrer Art einzigen Verbindung mit dem künstlerischen Gestaltungstrieb und dem allgemeinen Kunstsinne die Entwicklung der Individualität in Italien während des fünfzehnten Jahrhunderts die Portraiddarstellung zu einer Mannigfaltigkeit, einem Umfange und einer künstlerischen Vollendung entfaltet, wie sie zu keiner anderen Zeit und in keinem anderen Lande sich wiederfinden.

Es ist kein Zufall, daß in der Plastik das Bildniß früher als in der Malerei erscheint. Schon die scharf abgegrenzte Persönlichkeit, wie die Zeit sie hervorbrachte, fand an sich in der Plastik ihren angemesseneren Ausdruck. Aber auch die Entwicklung und technischen Vorbedingungen der beiden Schwesterkünste verschafften dem plastischen Bildniß die Priorität. Zwar finden wir schon in den Gemälden und Fresken des vierzehnten Jahrhunderts gelegentlich den Stifter, allein oder mit seiner Familie, angebracht, eine Sitte, welche im Quattrocento so weit ausgedehnt wird, daß zuweilen die dargestellte heilige Handlung fast verschwindet unter der Schaar von Zuschauern, in denen die Familie und Sippe des Auftraggebers abgebildet sind: aber das Einzelportrait tritt doch erst gegen die Mitte des Quattrocento hervor. Anders in der Plastik. Hier war durch den Gräberkultus der Anlaß sowie durch die Ueberreste römisch-etrurischer Sarkophage und Aschenkisten das naheliegende Vorbild für eine portraitartige Darstellung des Verstorbenen auf seinem Grabmal gegeben. Wir sehen daher gleich bei den ersten Regungen einer selbständigen bildnerischen Thätigkeit in Italien das Bestreben nach einer Ausschmückung des Grabes durch die ruhende Figur des Todten, sei es als einfacher Grabstein oder im Nischengrab, hervortreten. Wie sich das Grabmal in Italien seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts nach Landschaft, Ort, Bestimmung, Zeit und Material in der mannigfachsten Weise entwickelt, wie daselbe sich gradezu zu einem hervorragend monumentalen und daher zum wichtigsten Zweige der italienischen Plastik ausbildet, dies zu verfolgen, ist eine der anziehendsten und belehrendsten Aufgaben der italienischen Kunstgeschichte.

Diese frühe und großartige Entfaltung des Grabmonumentes war durch die religiöse und kirchliche Bedeutung desselben wesentlich gefördert. Einen ähnlich kirchlichen oder mindestens doch einen öffentlichen Charakter trägt auch die freie Portraitstatue. Daß sie trotzdem nur ganz ausnahmsweise auftritt liegt wohl in erster Reihe in jener Vorliebe für das Grabmonument, theilweise aber auch in den Schwierigkeiten, welche sich der Frührenaissance bei der plastischen Wiedergabe der Persönlichkeit in ganzer Figur entgegenstellten. Die Statue des Enrico Scrovegni, wahrscheinlich

von Giovanni Pisano, in der von ihm gestifteten und für ihn von Giotto ausgemalten Madonna dell' Arena zu Padua, ist das früheste Beispiel, Donatello's Statue des Staatssekretairs Bracciolini im Dom zu Florenz das Meisterwerk unter diesen seltenen Einzelstatuen. Diese fanden ihren großartigen Abchluss in den bronzenen Reiterstandbildern der beiden venezianischen Condottieri Gattamelata und Colleoni, in ihrer Art einzigen Schöpfungen des Donatello und Verrocchio.

Diesen öffentlichen und feierlichen Arten des plastischen Bildnisses gegenüber suchten die rein privaten Bedürfnisse ihre Befriedigung in der Büste und in der Schaumünze. Beide sind erst Erzeugnisse des Quattrocento; beide gelangten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einer Entfaltung und Blüthe, wie bis dahin und seitdem nicht wieder. Während das Grabmal und die Portraitstatue durch ihren Umfang und ihre Bestimmung an den Ort ihrer Aufstellung gebunden sind und daher fast überall in Italien noch ihren alten Platz behaupten, haben die Medaillen und theilweise auch die Büsten des Quattrocento ihren Weg auch aus Italien hinaus in die öffentlichen wie in die Privat-Sammlungen des Auslandes gefunden. Die werthvolle Sammlung italienischer Schaumünzen, welche das Berliner Museum besitzt, hat kürzlich eine Publikation den weiteren Kreisen der Kunstfreunde zugänglich gemacht: aber auch in der Sammlung italienischer Büsten aus dem fünfzehnten Jahrhundert, deren Hauptwerke hier zum ersten Male in künstlerischen Nachbildungen wiedergegeben werden, hat das Museum nach dem Kunstwerth wie nach der Zahl und Mannigfaltigkeit derselben einen Schatz aufzuweisen, wie sonst nur das Nationalmuseum zu Florenz. Die Berliner Sammlung ist daher ganz besonders geeignet, einen Begriff von der Bedeutung und Entwicklung des plastischen Bildnisses in Italien zu geben.





I.

Den augenfälligsten Unterschied unter den italienischen Portraitbüsten bezeichnet das verschiedene Material. Durch diese Verschiedenheit, welche zunächst als eine rein äußerliche erscheint, sind doch auch nicht unwesentliche Stilunterschiede bedingt.

Als das edelste Material für plastische Darstellung galt in Italien die Bronze. Bronzene Kirchenthüren waren die ersten Bildwerke, welche im Mittelalter auf italienischem Boden, und zwar anfänglich noch von byzantinischen Künstlern, ausgeführt wurden. Auch die Schule der Pisani wählte die Bronze für ähnliche Aufgaben, wie dies Andrea's Pforte für das Baptisterium in Florenz zeigt; und gleich im Anfange des Quattrocento sehen wir Ghiberti, Quercia und Donatello eine Fülle verschiedenartiger plastischer Arbeiten in demselben edlen Material ausführen.

Allein keiner dieser Künstler leitete eigenhändig den Guss oder die Ciselirung. Erst die jüngere Generation der Bildhauer des Quattrocento eignete sich im Goldschmiedehandwerk, aus dem sie zumeist hervorging, auch die Fertigkeit der Bronzetechnik an: ein Verrocchio, Antonio Pollajuolo und Lorenzo Vecchietta brachten es darin zu hoher Meisterschaft. Wenn es galt, reichste Pracht zu entfalten oder möglichst Dauerhaftes zu schaffen, wählte man jetzt auch für das Portrait die Bronze. So sind ebensowohl die Papstdenkmäler Pollajuolo's in der Peterskirche als die beiden Reitermonumente der venezianischen Condottieri Gattamelata und Colleoni in Bronze ausgeführt. Für die Büste bei ihrem anspruchsloseren Zwecke, als Erinnerung für Anverwandte oder Freunde, griffen aber auch die im Bronzeguss erfahrenen Bildner nur ausnahmsweise zu diesem kostspieligen und schwierigen Material. Es sind daher kaum mehr als etwa ein Dutzend Bronzebüsten aus dem Quattrocento auf uns gekommen. An dieser Seltenheit mag freilich theilweise auch die Versuchung für eine spätere, rücksichtslose Zeit, das edle Metall gelegentlich durch Einfehmelzen der Büsten nützlich zu verwerthen,

welcher bekanntlich auch fast alle gröfseren Bronzewarderke des Alterthums zum Opfer gefallen sind, mit die Schuld tragen.

Von diesen wenigen Bronzewardüsten ist das Berliner Museum so glücklich, zwei zu besitzen; beide sehr wahrscheinlich florentiner Ursprungs, beide, wie der Brustharnisch zeigt, einen Krieger darstellend, und zwar vielleicht ein und dieselbe Persönlichkeit. Freilich in verschiedenem Alter: das eine Mal im kräftigen, wenn auch bereits etwas vorgeschrittenen Mannesalter; das andere Mal hochbejahrt, zahnlos, gebückt und eingefallen. Die grofse Verwandtschaft in den Formen der beiden Köpfe, die mehrfach schon vor den Originalen bemerkt worden ist, läfst sich auch in den beiden Radirungen deutlich erkennen: die gleiche Kopfbildung, der eigenthümlich kurze und breite Nacken, die kräftig gebogene Nase, der fest geschlossene, energische Mund, die vorquellenden Augen — bei dem Greis freilich müde eingefunken — berechtigen zu der Vermuthung, dafs beide denselben Mann zu verschiedenen Zeiten seines Lebens wiedergeben.

Leider ist es bisher nicht gelungen, einen Anhalt zur Bestimmung der Persönlichkeit zu finden. Dafs ein Krieger dargestellt ist, läfst sich auch in der Büste des Greises (vgl. den Kupferstich auf Tafel V.) noch erkennen, obgleich das Bruststück derselben eine moderne Ergänzung ist; denn ein hinten am Halse erhaltenes Bruchstück zeigt deutlich den Rand des Panzers. Der Lorbeerkranz auf seinem Haupte kann ihn als den Sieger in der Schlacht verherrlichen; vielleicht dafs aber auch der Kriegsmann, nach der Sitte seiner Zeit, sich in der Dichtkunst versucht hatte und auf diese Lorbeeren besonders stolz war. Man sollte meinen, die Bestimmung sei nicht so schwer, da Florenz — und florentiner Ursprungs sind dieselben wohl zweifellos, wie wir gleich sehen werden — in der zweiten Hälfte des Quattrocento nicht grade Ueberflufs hatte an kriegstüchtigen Männern, und da ja keine andere Zeit so viel treue Abbilder ihrer Kinder hinterlassen hat. Dennoch mufs ich gestehen, dafs ich bisher vergeblich die uns erhaltenen florentiner Bildnisse der Zeit verglichen habe, und dafs mir auch von anderer Seite nur unbestimmte Vermuthungen auf Grund einer gewissen Aehnlichkeit mit dem einen oder andern namhaften Florentiner ausgesprochen wurden. Auffallend ist namentlich die Aehnlichkeit mit dem schönen Profilbildnisse des Francesco Saffetti (vom Jahre 1485), wie es uns die Fresken Ghirlandajo's in Santa Trinità zu Florenz zeigen.

Zugegeben, die beiden Büsten stellen ein und denselben Mann vor, auf einen und denselben Künstler lassen sie sich keinesfalls zurückführen; denn in der künstlerischen Auffassung und Behandlung sind sie grundver-

schieden. Der jüngere Kopf, den die Radirung auf Seite 8 wiedergibt, ist ein uncifelirter Rohguss von unscheinbarer Patina; aus unbekanntem Gründen unverändert in dem Zustande belassen, wie er aus dem Guss über das breit gearbeitete Wachsmo- dell hervorgegangen war. Dagegen zeigt der Greisenkopf eine ganz außerordentliche Vollendung, die sich nicht nur in der saubersten Cifelirung ausdrückt, sondern auch in der Silbertaufchirung der Augen, in der kunstreichen Legirung und vielleicht auch in der anscheinend künstlichen Färbung der Bronze. Durch letztere ist jene schöne und seltene arsenikgrüne Patina hervorgebracht, die sich sonst nur bei einzelnen Antiken findet.

Neben dieser Verschiedenheit in der äusseren Erscheinung, die durch den zufällig sehr verschiedenen Zustand der Vollendung hervorgerufen wird, zeigt sich ein unverkennbarer Unterschied in der künstlerischen Auffassung der beiden Büsten, sodass wir auf zwei sehr verschiedene Künstler zu schliessen berechtigt sind. Beiden ist freilich jene schlichte und naive Wiedergabe der Individualität gemeinsam, die auf jede gesteigerte Wirkung durch gefuchte Anordnung oder ähnliche Mittel verzichtet. Aber während der Rohguss eine einfach grosse Anschauung des Charakters wie der Formen zeigt und sich auf breite Wiedergabe der Massen beschränkt, bekundet der lorbeer- gekrönte Greisenkopf eine liebevolle Vertiefung in die Details, eine minutiöse Durch- arbeitung, die jedoch keineswegs kleinlich wirkt. Eigenthümlich ist die Behandlung des Haares, welches, ebenso wie auch der Lorbeer- kranz, eingravirt ist, während im Modell, wie sich jetzt noch erkennen lässt, das Haar in derselben Erhebung und Form, wie in der anderen Büste, vorge- arbeitet war.

Die einfach naturalistische Auffassung und das außerordentliche Ver- ständniss der Natur, welche beiden Werken gemeinsam sind, weisen dieselben wohl mit Sicherheit der florentiner Schule zu. Nach den Verschiedenheiten der Auffassung und Behandlung muss jedoch der jüngere Kopf noch in der ersten grossen Epoche des Quattrocento, in der Zeit Donatello's, entstanden sein, der Greisenkopf dagegen in der späteren Epoche, in dem von Antonio Pollajuolo und Verrocchio beherrschten Kreise der Bronzetechniker. Einen bestimmten Namen wage ich für keine der beiden Büsten auszusprechen. Professor Hans Semper machte mich auf die Verwandtschaft des Rohgusses mit Auffassung und Behandlung von Donatello's Bronzen aufmerksam, nament- lich mit dem Kopf des Gattamelata und der Büste seines Sohnes im Bargello. Mir scheint der Name nicht zu gross zu sein; jedenfalls trifft er die Richtung, welcher der Künstler jener Büste angehört. Wäre sie wirklich von Donatello's Hand, so würde sie seinen letzten Jahren angehören.

Auch die Geschichte dieser beiden Büsten giebt leider keinerlei Anhalt weder für die Bestimmung der Persönlichkeiten, noch der Künstler, da sie sich nicht weit zurück verfolgen läßt. Die Greifenbüste wurde von Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz 1835 in Hamburg aus der Sammlung des russischen Grafen Balc Polef, in welcher sie als antik und zwar als Büste des älteren Scipio galt, erworben und 1868 durch Seine Majestät den König den Museen als Geschenk überwiesen. Graf Balc Polef hatte die Büste im Anfang unseres Jahrhunderts in Neapel erstanden. Die andere Büste wurde 1877 aus dem Besitz eines Pariser Liebhabers angekauft.



Mit der höchsten Vollendung der Bronzetechnik, die der zweiten Hälfte des Quattrocento angehört, fällt die vollendete Meisterschaft in der Bearbeitung des Marmors etwa zusammen. Jenen großen Meistern gegenüber, welche am Eingange der neuen Zeit in dem Streben, den erfassten Moment und Charakter voll und groß wiederzugeben, der Durcharbeitung nur in zweiter Linie ihre Sorgfalt zuwandten, läßt sich diese jüngere Generation als die der Kleinmeister unter den italienischen Bildhauern bezeichnen. Der Marmor, der so viel weniger mühsam zu bearbeiten war, als die kostspielige und nicht für alle Zwecke geeignete

Bronze, fand unter diesen Künstlern begreiflicher Weise die größte Zahl von Anhängern. Ein besonders günstiger Umstand, welcher Werth und Reiz der Marmorarten dieser Zeit noch erhöht, war die köstliche unter dem Namen Crestola bekannte Qualität des Marmors, welche grade damals die Brüche von Carrara lieferten. Der Wiedergabe des Bildnisses kam die Schönheit des Marmors kaum weniger als die Meisterschaft in der Bearbeitung desselben zu Gute.

Die Berliner Sammlung hat auch an Marmorbüsten verschiedene Meisterwerke ersten Ranges aufzuweisen. Am bekanntesten sind die aus dem Palazzo Strozzi stammenden Büsten des Niccolò und der Marietta Strozzi. Die letztere ist eine der wenigen Marmorbüsten, deren Vasari Erwähnung thut, und zwar mit größtem Lobe. «Da Marietta von großer Schönheit war — so sagt Vasari in seiner Lebensbeschreibung des Desiderio —, so gelang ihm ihre Büste ganz vortreflich.» Und Perkins, dem das Verdienst gebührt, in seinen beiden Werken über die Bildhauer Toscana's und über die italienische Plastik des Mittelalters und der Renaissance den Werth der Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts zuerst wieder richtig gewürdigt zu haben, sagt von dieser Marmorbüste: «Schwerlich wird sich eine andere Büste ausfindig machen lassen, welche in gleichem Mafse die eigenthümlichen Vorzüge der besten Quattrocentowerke in sich vereinigt: Meisterschaft in der Behandlung des Materials, geschmackvolle Auffassung, vollendete Durchführung und strenge Zeichnung.» Die Büste gehört keineswegs zu jenen überwältigenden oder bezaubernden Werken, wie etwa Donatello's Uzzano oder die fälschlich dem Raphael zugeschriebene Mädchenbüste im Museum zu Lille. Vielmehr sind die nicht eigentlich schönen Züge der jungen Dame ebenso treu als anspruchslos wiedergegeben: der Künstler hat weder die etwas schiefe Kopfhaltung noch die schräg stehenden Augen mit ihren halb geschlossenen Lidern zu verdecken gesucht. Aber die höchst geschmackvolle Anordnung bis zu dem aus demselben Marmorblock gearbeiteten Sockel mit seinen feinen Profilen und seinen zierlichen Reliefs, sowie die höchste Delicatesse in der Behandlung, welche in der Politur bis zu einem gewissen Grade sogar die Wirkung eines zarten Teints erreicht, geben der Büste einen Reiz züchtiger Weiblichkeit, wie ihn kein zweites Werk in diesem Mafse aufzuweisen hat. Ursprünglich wurde dieser Reiz noch erhöht durch Bemalung und Vergoldung einzelner Theile der Büste: die Blumen des Brokatkleides und das Band im Haar waren farbig, der Gewandfaum war vergoldet, wie noch jetzt die Ueberreste beweisen, und die Brust zierte ein Schmuck aus edelem Metall (vgl. die Heliographie auf Tafel I).

Jener eigenthümlich müde Ausdruck, welcher durch die halbgeschlossenen Augenlider hervorgebracht wird, kommt wohl nicht allein auf Rechnung der Individualität; wir finden denselben bei einer ganzen Reihe gleichzeitiger Marmorbüsten junger Florentinerinnen, während gelegentlich andere Bildnisse derselben Personen uns diese mit weit geöffneten Augen vorführen. Die Künstler haben damit, so scheint es, einer allerdings sonst nicht nachweisbaren Anschauung ihrer Zeit entsprechend, den Ausdruck des jungfräulich Sittsamen und Bescheidenen wiedergeben wollen. Ausnahmsweise kommen diese halbgeschlossenen Augen auch bei gemalten Bildnissen des Quattrocento vor; so bei dem schönen Bildnisse des Giuliano de' Medici von Sandro Botticelli in der Berliner Galerie.

Jene Büsten verdienen hier wenigstens kurz aufgezählt zu werden, da sie unter sich wie mit der Büste der Marietta so sehr verwandt sind, daß vielleicht eine direkte Beziehung zu derselben bei ihnen angenommen werden darf; und zwar vermuthlich in Anlehnung an die Marietta als ein besonders anziehendes Vorbild. Es sind, soweit mir bekannt, die folgenden Marmorbüsten. Im Besitze von Alessandro Castellani in Rom die schöne Büste einer jungen unbekanntes Dame, vor einigen Jahren in Neapel erworben; sie gleicht bis auf den Sockel, welcher jedoch mit anderen, gleichfalls sehr reizvollen Reliefs verziert ist, so sehr der Büste der Marietta, daß man sie beim ersten flüchtigen Blick für eine Wiederholung derselben zu halten versucht ist. Ferner die jugendliche Frauenbüste der Ambraser-Sammlung in Wien, von besonderem Interesse durch die gute Erhaltung der alten Bemalung; die Büste der Gattin des Federigo von Urbino, Battista Sforza, im Bargello; eine ähnliche Büste von Matthias Corvinus' junger Gemahlin, Beatrice von Aragon, im Besitze von Herrn Gustave Dreyfuss in Paris; eine weibliche Büste im Louvre; endlich drei Marmormasken, von denen die eine im Besitze von Baron Hector Garriod in Florenz, eine zweite in dem Museum des Hospitals zu Villeneuve-lez-Avignon, die dritte hier nebenstehend reproducirte Maske jetzt Eigenthum der Berliner Sammlung ist.

Diese Masken würden, wenn sie als solche gearbeitet wären, ein merkwürdiger Beweis sein, bis zu welchem Grade von Raffinirtheit das Quattrocento in der plastischen Wiedergabe des Bildnisses gegangen ist. Da sie nur das Gesicht wiedergeben, könnten sie nur als Einsatzstücke in Büsten oder Grabfiguren von gewöhnlicherem Material gedient haben. Aber die genaue Untersuchung der Rückseite der Berliner Maske ergibt, daß die Bearbeitung dieser Seite eine verhältnißmäßig moderne, sowie daß die Maske der Ueberrest einer vollen Büste ist, welche man abgearbeitet hat,

muthmafslich weil der Hinterkopf beschädigt war. Dies läfst sich aus einem alten grofsen Bohrloche schliessen, das jetzt halb frei liegt, und welches ursprünglich in der Mitte der Büste von unten aus zur Befestigung derselben auf einem Sockel eingetrieben war. Mit grofser Wahrscheinlichkeit dürfen wir



wohl daselbe auch für die Maske im Besitze von Baron Garriod annehmen; untersuchen konnte ich dieselbe leider nicht, da sie mit der Rückseite ange-
geschraubt war. Die Maske im Museum zu Villeneuve-lez-Avignon macht mir, nach dem Gipsabgusse, welchen die Berliner Sammlung besitzt, den Eindruck, als ob sie eine in Marmor ausgeführte Copie einer Todtenmaske sei.

Uebrigens scheint es beinahe, als ob das fünfzehnte Jahrhundert auch die Verwendung von Perrücken bei Büsten gekannt habe, wenn auch wahrscheinlich aus rein künstlerischen und nicht aus Moderücksichten. Ob diese jedoch, wie die der späteren römischen Kaiserzeit, in Stein gearbeitet waren, musz ich dahingestellt sein lassen. Wenigstens sind an jener oben genannten Frauenbüste des Louvre sowohl als an der Büste der Beatrice bei Herrn G. Dreyfus die Haare flach und nur angelegt, sodasz man die Bedeckung mit einer Perrücke annehmen musz, wenn man nicht, was der farbigen Aus-

schmückung der Büste im Quattrocento mehr entspräche, an den Auffatz irgend einer Kopfbedeckung denken will.

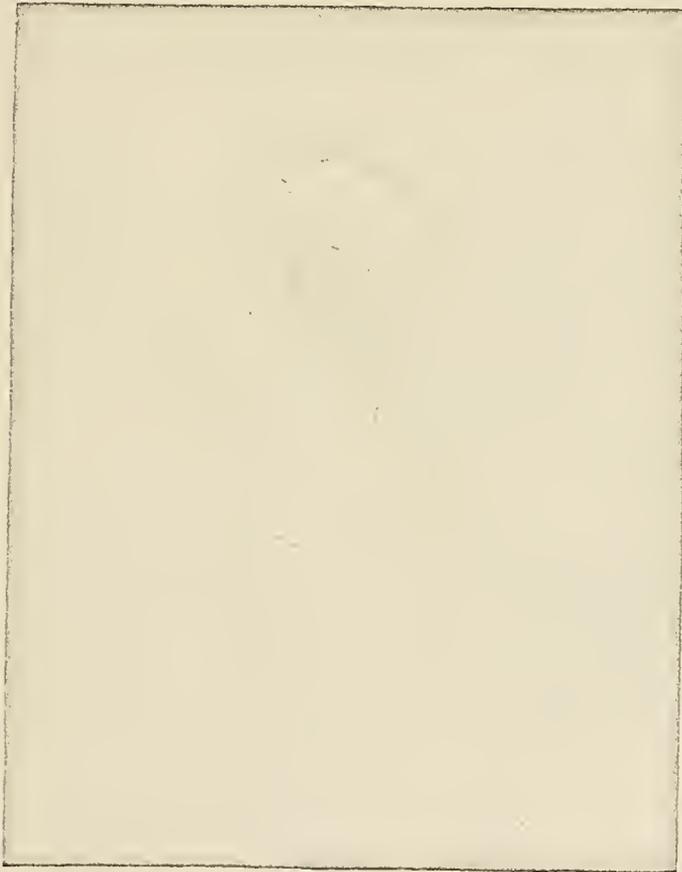
Kehren wir noch einmal zu der Büste der Marietta Strozzi zurück. Die Geschichte dieser jungen Florentinerin ist uns (namentlich durch Cesare Guasti's für das intime Familienleben in Florenz während des fünfzehnten Jahrhunderts sehr verdienstvollen Buch, *Lettere di una gentildonna fiorentina*) ziemlich genau bekannt. Marietta war die Tochter des Lorenzo di Palla Strozzi, welcher 1451 — als Marietta drei Jahre alt war — in der Verbannung starb. Ihre Mutter Alessandra dei Bardi, welcher Vespasiano da Bisticci als der Krone unter den Frauen von Florenz in seinen «*Vite di uomini illustri del secolo XV*» eine besondere Biographie widmet, gab sie zu ihrem Onkel Giovanni Francesco Strozzi nach Florenz. Hier im Hause des reichen Bankiers fand die aufblühende junge Schönheit Verehrer und Freier unter den Söhnen der vornehmsten Familien von Florenz: unter ihnen Giovanni Tornabuoni, der bekannte Schwager des Lorenzo Magnifico, und Bartolommeo Benci, welcher Marietta zu Ehren einen großartigen Festzug veranstaltete. Aber die Mutter konnte sich nicht entschließen, die Hand ihrer Tochter einem Feinde ihres Hauses zu geben. Da machte Giovan Francesco plötzlich nach Cosimo's Tode 1464 Bankerott, und zwar unter so schimpflichen Umständen, daß er sich zur Flucht genöthigt sah. Die Freier zogen sich nun auch von der Pflgetochter zurück, die mit ihrem Onkel nach Ferrara geflohen war, wo auch ihre Mutter lebte. Hier fand sie, nachdem auch ihr Verwandter, Lorenzo Strozzi, Bruder des bekannten Filippo, nach jahrelangem Zaudern auf ihre Hand verzichtet hatte, mehrere Jahre später einen Gatten unter den Günstlingen des Borso d'Este, Teofilo Calcagnini aus Ferrara. So nennen ihn wenigstens Vespasiano und Litta, während die Inschrift an dem vor etwa vierzig Jahren im Pal. Strozzi angefertigten Sockel der Büste einen Celio Calcagnini als Gatten der Marietta angiebt. Marietta wurde nach Guasti's Mittheilung im Jahre 1448 geboren; mithin stand sie, als Desiderio am 16. Januar 1464 starb, erst im sechszehnten Lebensjahre. Damit scheint ihr Alter in der Büste nicht übereinzustimmen; die Dargestellte erscheint hier vielmehr nahezu als eine Zwanzigerin. Doch möchte deshalb allein ein Zweifel an der richtigen Benennung der Büste kaum gerechtfertigt sein. Denn einmal haben wir eine Südländerin vor uns, bei welcher wir in Bezug auf die jungfräuliche Reife einen anderen Maßstab anlegen müssen; andererseits muß berücksichtigt werden, daß der Plastik nicht im gleichen Grade, wie der Malerei die Mittel zu Gebote stehen, um die feinen Unterschiede des Uebergangs vom Mädchen zur reifen Jungfrau völlig wiederzugeben.

Für Desiderio war übrigens diese junge Strozzi in ihrem stummen Ausdruck, ihrem zurückhaltenden Wesen und ihrer gemessenen Haltung kein Typus ganz nach seiner Wahl. Ein solcher scheint sich in einer zweiten Marmorbüste eines jungen Mädchens in der Berliner Sammlung (vgl. die Heliographie auf Tafel II) auf den ersten Blick zu verrathen, für welche wir schon deshalb die Autorschaft Desiderio's mit Wahrscheinlichkeit in Anspruch nehmen dürfen. In Bildung und Ausdruck entspricht sie ganz jenen schlanken, fröhlich ausschreitenden Jünglingen, beinahe mädchenhaften Gestalten, welche auf dem Grabmal Marzuppini die Guirlande tragen, sowie jenen Kandelaber-tragenden Knaben mit ihrem holdseligen, halb schelmischen Lächeln, welche zur Seite des Tabernakels in San Lorenzo stehen. So treffend, so lebensfrisch und reizvoll giebt uns keine andere Büste das Bild der jungen vornehmen Florentinerin jener Zeit. Die schlanken, geschmeidigen Formen, der lange aber fein bewegte Hals, die hohe gewölbte Stirn, welche durch das scharfe Zurückkammen der Haare sich fast bis zur Mitte des Schädels erstreckt, das einfach aber dabei sehr geschmackvoll geordnete und geschmückte Haar, die hochgewölbten Augen, das etwas aufgeworfene Näschen, die schön geschwungenen Lippen, die sich wie zu einer schelmischen Bemerkung öffnen: alles athmet Natur, echte Weiblichkeit und heitere Lebensfrische, womit noch der individuelle Zug eines höchst lebhaften, zum feinen Spott geneigten Geistes sich verbindet. Leider fehlt jeder Anhalt zur Bestimmung der Persönlichkeit.

Eine dritte Marmorbüste schließt diesen Kreis von Bildnissen florentiner Jungfrauen, in denen das Berliner Museum einen ganz einzigen Schatz besitzt. Wieder derselbe Typus, die verwandten Züge und der ähnliche lebendige, heitere, halb schelmische Ausdruck, den die in der beistehenden Abbildung gewählte Profilansicht besonders reizvoll und scharf ausgeprägt wiedergiebt. Zugleich bietet diese Ansicht in dem vollständig sichtbaren Haarschmuck ein Zeugniß mehr, wie jene Zeit selbst in der Mode danach strebte, die natürliche Schönheit auf das geschmackvollste zu heben und zur Geltung zu bringen.

Diese Büste ist, wie die vorgenannte, 1842 durch Waagen in Florenz mit der Sammlung des Marchese Orlandini erworben. Beide Werke führten dort den Namen Donatello; aber diese kleinere Büste verräth noch deutlicher, als jene, in ihrer eigenthümlichen Arbeit ihren Meister, sodafs schon Waagen die Vermuthung aussprach, sie könne von Mino herrühren. In der That ist Mino da Fiesole uns durch so zahlreiche bezeichnete Werke bezeugt, sein Styl hat durch die eigenthümliche Stellung, welche er — schon damals

wie noch heute unter den gleichzeitigen Bildhauern der Liebling des Publicums—als großer Unternehmer und Schnellarbeiter unter den florentiner Bildhauern aus der zweiten Hälfte des Quattrocento einnimmt, so eigenartige und augenfällige, weil theilweise an's Manierirte streifende, Kennzeichen, daß keiner unter seinen Zeitgenossen auch für das Laienauge so leicht kenntlich ist wie Mino.



HELIOGR. D. REICHSDRUCKEREI

Die hervorragendste Thätigkeit des unglaublich rasch schaffenden Künstlers war dem Portrait gewidmet, wenigstens im weiteren Sinne, sofern wir auch die Grabmonumente mit darunter verstehen. In derselben fand sein Talent offenbar seinen richtigen Wirkungskreis. Während die Berliner Büste der jungen Florentinerin die einzige uns bekannte weibliche Büste von Mino's Hand ist, lassen sich beinahe ein Dutzend Männerbildnisse von

ihm nachweisen, darunter die Hälfte mit feiner Namensbezeichnung. Auch die Berliner Sammlung besitzt eine dieser Büsten, wohl die grofsartigste von allen und zugleich von besonderem Interesse als die früheste bekannte Arbeit des Meisters. Es ist dies die aus dem Palast Strozzi stammende grofse Marmorbüste des Niccolò Strozzi (vgl. die Heliographie auf Tafel III). Sie ist unterwärts bezeichnet: NICOLAVS DE STROZIS. IN VRBE. A. MCCCCLIII. OPVS NINI (sic).

Hatte jene weibliche Büste ihren Reiz in der naiven Auffassung und der liebevollen Sorgfalt der Detailbehandlung, wobei sich freilich in dem Kostüm schon jene dem Mino eigenthümliche scharfe Brechung und kleinliche Anordnung der Falten zeigen, so fesselt die Büste des Niccolò Strozzi durch eine Gröfse in der Auffassung der Persönlichkeit und eine Breite in der Behandlung, die Mino in keinem zweiten Werke wieder erreicht hat. Freilich galt es für den jungen Künstler, der 1454 erst dreiundzwanzig Jahre alt wurde, sich mit der Arbeit für einen so angesehenen und reichen Mann, wie Niccolò Strozzi, einen Namen zu machen. Auch war dieser wohl die Persönlichkeit, einen Künstler zu einer auferordentlichen Leistung zu reizen. Niccolò ist eine der charakteristischsten Erscheinungen, welche das Exil grofs gezogen hat. Bekanntlich war die Verbannung hochgestellter Bürger unmittelbare Folge jeder gröfseren oder kleineren Umwälzung, die sich im Regimente der florentinischen Republik vollzog, eine an sich allerdings verwerfliche und beklagenswerthe politische Mafsregel, aber für die Entwicklung und Gröfse von Florenz von höchster Bedeutung. In der Heimath war sich der Florentiner mitten im Glück, im Regimente selbst doch vollkommen bewufst, dafs jede politische Veränderung ihm die Verbannung bringen konnte; er muste daher darauf bedacht sein, jeder Zeit und aller Orten nur aus eigener Kraft sich durchschlagen zu können. In der Verbannung aber war, mochte er mit Gewalt ausgetrieben sein oder freiwillig das Exil gewählt haben, sein ideales Ziel, das ihm unverrückt vor der Seele stand und in allem Unglück aufrecht erhielt, die Rückkehr in die Heimath. Hier in der Fremde bildete sich nicht nur der Charakter der Verbannten und gewannen manche unter ihnen grofses Vermögen; sie lernten auch in und von der Fremde und prägten dadurch dem florentiner Charakter einen kosmopolitischen Zug auf, welchen wir damals selbst in Italien in keiner anderen Stadt ähnlich entwickelt sehen.

Niccolò war mit seinem Vater Leonardo und mit seinen Brüdern verbannt worden, als Cosimo de' Medici nach einjähriger Verbannung 1434 wieder zurückkehrte, um fortan dauernd das Regiment in Florenz zu führen.

Zunächst in Brügge in ein florentiner Bankhaus aufgenommen, begründete er in der kurzen Zeit von etwa anderthalb Jahrzehnten selbständige Banken in London, Barcelona, Avignon, Neapel und schließlich in Rom und legte dadurch den Grund zu jenem enormen, dem Mediceer-Besitz nahekommenden Vermögen, zu dessen Erben er — da er, wie seine beiden Brüder, unverheirathet war — seine Neffen Lorenzo und den berühmten Filippo, seine Schutzbefohlenen in der Verbannung, einsetzte. Niccolò starb in Rom Ende des Jahres 1469. In Santa Maria sopra Minerva, wo er bestattet wurde, ist noch heute über dem einfachen Grabe die rühmende Grabchrift erhalten:

NICOLAO STROZZIO LEONARDI FILIO.
ROMA MIHI TRIBVIT TVMVLVM
FLORENTIA VITAM.
NEMO ALIO VELLE NASCI
ET OBIRE LOCO.
MCCCCLXVIII.

Der überlegene, schlaue, rücksichtslose Charakter spricht sich unverhohlen in der Büste Mino's aus; die Formen aber: der birnenförmige Kopfbau, die fleischigen Wangen und das Doppelkinn verrathen, was die Geschichte des Mannes berichtet, daß er nämlich an der Fettsucht litt, die ihn schon verhältnißmäßig in jungen Jahren in Barcelona dem Tode nahe brachte.

Die Inschrift der Büste ist von hervorragendem Interesse für die Geschichte des Künstlers. Nicht nur ist sie die früheste unter allen Inschriften auf den Werken Mino's, welcher sich hier noch als ein Zeitgenosse seines großen Landsmannes Donatello bewährt; wir erfahren dadurch auch von einem ersten Aufenthalt des Mino in Rom, wahrscheinlich vorwiegend zu Studienzwecken. Ein zweiter Aufenthalt des Künstlers in Rom, im Jahre 1463, scheint nur von kurzer Dauer gewesen zu sein: Mino wurde damals nach Rom berufen, um für Pius II. eine Kanzel in der Peterskirche anzufertigen, welche muthmaßlich beim Neubau derselben mit zerstört wurde. Der letzte Aufenthalt des Künstlers, während dessen weitaus der größte Theil seiner zahlreichen Arbeiten in Rom ausgeführt wurde, und der sich daher über mehrere Jahre ausgedehnt haben muß, fällt erst in die letzte Zeit seines Lebens.

Fast gleichzeitig mit jenen beiden Familienbüsten aus dem Palazzo Strozzi wurde in Florenz die Marmorbüste eines jungen Mannes für die Berliner Sammlung von der Familie Berte, den Erben der Guadagni,

erworben (vgl. die Heliographie auf Tafel IV). Wahrscheinlich stammt dieselbe also aus Palazzo Guadagni, dem schönen Bau des Cronaca an der Piazza di Santo Spirito. Bei dem letzten Besitzer trug die Büste den Namen Benedetto da Rovezzano. Allein schon das Kostüm des Dargestellten weist darauf hin, daß dieselbe nicht im Anfange des Cinquecento entstanden sein kann, wie dies nach der Lebenszeit des Rovezzano der Fall sein müßte, sondern vielmehr etwa in den siebziger Jahren des Quattrocento gefertigt sein muß. Dies geht auch aus Auffassung und Behandlung der Büste hervor. Der Dargestellte, ein Mann in mittleren Jahren mit regelmässigen aber unbedeutenden Zügen, ist mit der ganzen Naivetät und Treue wiedergegeben, welche gerade dieser jüngeren Epoche der Quattrocentokunst eigenthümlich ist. Die linksche Haltung, die sich in der leichten Neigung des Kopfes ausdrückt, die kleinlichen Formen, das Alter, welches sich vorzeitig in zahlreichen kleinen Fältchen und Runzeln ankündigt, der spärliche Haarwuchs, welcher die schmale Schädelbildung und die abstehenden Ohren doppelt sichtbar macht, der blöde Blick sind ohne die geringste Verschönerung und selbst ohne das Bestreben, dieselben durch Haltung oder Auffassung irgendwie zu mildern, zum Ausdruck gebracht. Und doch schreckt die Büste den Beschauer keineswegs etwa ab oder langweilt ihn. Die psychologische Treue und anatomische Richtigkeit, sowie der Geschmack und die künstlerische Vollendung, mit welcher alle diese Züge wiedergegeben und vorgetragen sind, geben ein so vollständiges, ein als Kunstwerk so gefälliges Bild einer in sich abgeschlossenen Individualität, daß der Blick des Laien mit Freude auf dem Werke ruht, während der Künstler mit steigendem Interesse sich in alle ihre Einzelheiten und in die meisterhafte Behandlung derselben vertieft.

Wenn diese verschiedenen Merkmale die Entstehung der Arbeit zweifellos in die zweite Hälfte des Quattrocento verweisen, so wird durch jene anspruchslose und naive Wiedergabe der Individualität, der zu Liebe schärfer ausgeprägte Eigenheiten oder gar Manier in der Behandlung des Marmors vermieden ist, die Bestimmung des Autors außerordentlich erschwert. Zwar ein florentiner Meister aus dem Kreise der Marmortechniker der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts prägt sich deutlich genug in der ganzen Auffassung und in der geschickten Behandlung des Marmors aus; aber welcher von ihnen? Mino ist von vornherein ausgeschlossen, da sich hier keine seiner Schärfen und Härten finden, weder seine knitterigen Falten noch sonstige Eigen- und Unarten. Für Desiderio scheint mir die Auffassung nicht ganz frisch und intim genug. Ebenso fehlt der Arbeit die eigenthümliche Weichheit, welche Benedetto da Majano leicht kenntlich

macht. Wohl aber hat sie wesentliche Eigenthümlichkeiten gemein mit den beiden Büsten, welche nach ihren Inschriften mit Sicherheit dem Antonio Rossellino zugeschrieben werden dürfen, der leider sehr verwitterten Büste des Matteo Palmieri im Bargello vom Jahre 1468 und namentlich der des Arztes Giovanni di San Miniato von 1456 im South Kensington Museum zu London. Auch hier findet sich dieselbe treue Wiedergabe jeder kleinen Falte und jedes geschwellenen Aederchens, die gleiche Behandlung des kurz geschorenen Haares, die gleiche Anordnung des Gewandes mit feinen tief unter schnittenen Falten.

Während die bisher betrachteten Büsten sich ihrer Arbeit nach, wie nach den Persönlichkeiten, soweit diese bekannt sind, sämmtlich als Werke florentiner Bildner bekunden, weist die kolossale Marmorbüste eines Papstes, welche die bestehende Abbildung uns vorführt, von vornherein nach Rom als dem Orte ihrer Entstehung. Freilich ist damit noch keineswegs gesagt, daß sie auch das Werk eines römischen Künstlers ist. Vielmehr, wie Rom von Alters her der Anziehungspunkt für talentvolle Künstler von nah und fern gewesen ist, selbst aber kaum Einen nur leidlich begabten Künstler, geschweige einen ersten Meister hervorgebracht hat, so wurden auch für die Ausführung der plastischen Arbeiten unter den Päpsten vorzugsweise Ausländer, namentlich Florentiner herangezogen. Aber mit florentinischer Kunst hat diese Büste nichts zu schaffen; das lehrt schon ein oberflächlicher Blick auf dieselbe. Dazu ist die Haltung zu wenig belebt, und fehlt den Zügen einerseits die liebevolle Vertiefung in die Details, andererseits aber der große Sinn für die Zusammenfassung derselben in der Wiedergabe der Gesamterscheinung. In dem Beiwerk, den Stoffen, den Steinen der Tiara u. s. f., vermissen wir jene florentinische Meisterschaft in der Charakteristik des Materials wie den Geschmack in der Anordnung. Diese etwas schablonenhafte Andeutung des Stofflichen, die mehr oberflächliche Wiedergabe der individuellen Eigenthümlichkeiten und die etwas leblose Auffassung und Haltung, mit welcher sich aber eine gewisse typische Größe verbindet, sind charakteristische Merkzeichen der zahlreichen römischen Grabmonumente eines Paolo Romano und der ihn umgebenden und nachfolgenden römischen Meister.

In der Papstbüste zeigen sich diese Merkmale zwar in besonders ausgeprägter, aber auch besonders vortheilhafter Weise. Jene gewisse Allgemeinheit gegenüber gleichzeitigen florentiner Portraitbüsten, welche mit zur monumentalen Wirkung der Büste beiträgt, hat auf den Gedanken geführt, hier könne das Idealbild eines Papstes, könne Innocenz der Große

dargestellt sein. Allein die Züge scheinen mir individuell genug, um zunächst wenigstens unter den Päpsten aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts — denn dieser Zeit gehört die Büste nach Auffassung und Behandlung zweifellos an — nach Vergleichen für den Dargestellten zu suchen. Die Büste, welche im Jahre 1846 im Kunsthandel zu Berlin für 160 Thaler erworben wurde,



galt damals als das Bildniß des Papstes Paul's II. Barbo; neuerdings ist daneben der Name Alexander's VI. Borgia genannt worden. Von beiden Päpsten haben wir die bekannten trefflichen Schaumünzen. Nach dem Vergleich derselben scheint mir Paul II., für welchen sonst der Charakter der Arbeit sprechen würde, gradezu ausgeschlossen, da auf seinen zahlreichen Schaumünzen das vorspringende Kinn mit der Richtung aufwärts gegen die stark gebogene Nase charakteristisch ist. Dagegen ist mit den Zügen, die uns das Profilrelief auf Caradossio's charaktervoller Schaumünze des Papstes Alexander's VI. zeigt, eine entschiedene Aehnlichkeit vorhanden. Leider ist

das kleine Wappenschild an der Agraffe auf der Brust nicht ausgefüllt worden, wenn es nicht etwa ursprünglich gemalt war und die Farben verlöscht sind.



In die Marmortechnik des fünfzehnten Jahrhunderts gestatten uns die fertigen Bildwerke wenigstens einen Einblick; auf's Deutlichste liegt dieselbe aber in einer Reihe unfertiger Marmorsculpturen zu Tage, deren auch die Berliner Sammlung ein interessantes Stück in der Relieffigur des Glaubens von Mino besitzt. Die breite Art der Anlage und die Sicherheit in der Behandlung, ebenso wie die durch die erhaltenen Werke bestätigte Ueberlieferung, das die älteren italienischen Bildhauer ihre Marmorarbeiten zum guten Theil eigenhändig ausführten, legen den Gedanken nahe, die Bildhauer des Quattrocento hätten, wie Michelangelo, in der Regel nur nach kleinen Skizzen gearbeitet, nicht aber nach Thonmodellen in der Gröfse des Originals. Allein unter den ziemlich zahlreichen Thonsculpturen, welche uns diese Zeit hinterlassen hat, befinden sich verschiedene auch in Marmorausführung erhaltene Stücke; und zwar in der gleichen Gröfse. Wenn sich diese oft als Thonmodelle zu den Marmorarbeiten kennzeichnen, welche selbstverständlich kleine Thonkizzen als erste Entwürfe (wie deren namentlich das South Kensington Museum mehrere besitzt) nicht ausschließen, so dürfen wir wohl daraus folgern, das ein sehr beträchtlicher Theil, wenn nicht gar die meisten der auf uns gekommenen gröfseren Thonsculpturen nur Modelle für die Ausführung in Marmor oder Bronze waren oder wenigstens dafür bestimmt waren. Denn in manchen Fällen mag es — ähnlich wie z. B. bei den Reiterbildern im Dom von Florenz die geplante Ausführung in Bronze-standbildern unterblieb — bei dieser Anweisung auf die kostbare Ausführung sein Bewenden gefunden haben. Nicht nur die Rücksicht auf die Kosten, die in jener Zeit sehr wesentlich mitsprach, sondern auch die liebevolle Durchbildung, welche man diesen Modellen angedeihen liefs, mögen zuweilen mit dazu beigetragen haben, das die Ausführung in Marmor unterblieb.

Auch bei der Portraitdarstellung ging in der Regel ein Thonmodell der Ausführung in Marmor voraus; für die Bronze konnte nöthigenfalls gleich das für den Gufs erforderliche Wachsmo-
 dell nach dem Leben angefertigt werden. Diese Annahme legt schon die Rücksicht auf die wenigen

Sitzungen nahe, welche die Leute jener Zeit dem Künstler zu bewilligen pflegten. Eine solche Thonbüste, die sich mit Sicherheit als das Modell für eine noch erhaltene Marmorbüste nachweisen läßt, ist noch auf uns gekommen: die Thonbüste des Filippo Strozzi im Berliner Museum, deren Marmorausführung der Louvre besitzt (vgl. die Radirung auf Tafel VI). Beide stammen aus dem Palazzo Strozzi in Florenz. Die Inschrift unter der Büste des Louvre giebt, was sich allerdings auch aus der Ausführung und Auffassung wie aus äusseren Umständen mit Sicherheit schliessen läßt, den Bildhauer Benedetto da Majano als den Verfertiger an. Auf Benedetto haben wir also zweifellos auch die Berliner Thonbüste zurückzuführen. Damit wäre in den Büsten der Berliner Sammlung — vorausgesetzt dafs wir die männliche Büste aus Casa Bertè mit Recht dem Antonio Rossellino zugeschrieben haben — jener Kreis der grossen florentiner Marmorbildner aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts vollständig vertreten. Freilich Benedetto nur in einem Modell. Allein dieses hat grade als solches nicht nur das besondere Interesse, uns für jene Zeit über das Verhältniß zwischen dem Thonmodell und der Ausführung in Marmor aufzuklären, sondern es hat vor der letzteren noch die volle Frische der unmittelbaren Naturanschauung voraus, welche sich im Thon rasch und mit voller Freiheit zum Ausdruck bringen liefs. Der Vergleich der Modellbüste mit dem Marmororiginal, welchen im Berliner Museum der Abgufs nach dem letzteren ermöglicht, ist daher sehr belehrend. Während sich in der Marmorbüste eine nicht unwesentlich spätere Ausführung mit Hilfe neuer Sitzungen des alternden und hinsiechenden Filippo verräth, zeigt die Thonbüste nicht nur in den Zügen gröfsere Frische: sie hat auch in der Haltung und Bewegung Verschiedenheiten, welche sie vor der Marmorbüste vortheilhaft auszeichnen. So in der leichten, sehr anmuthigen Neigung und Wendung des Kopfes, die sonderbarer Weise in der Marmorbüste in eine völlig grade, etwas steife Haltung abgeändert worden ist. Am stärksten macht sich aber die Verschiedenheit in der Ausführung geltend. Gegenüber der etwas trockenen und nüchternen Behandlung des Marmors, namentlich in der sorgfältigen Art, wie die Falten der Stirn und die Furchen am Munde eingegraben sind und das dünne Haar gleichsam eingekratzt ist, erscheinen in der Thonbüste die Züge bei aller Liebe in der Behandlung der Details frei und weich modellirt. Hier hat die Gesamtwirkung unter der Durchbildung der Einzelheiten in keiner Weise gelitten. Die Erscheinung wirkt gross und frei; der bescheidene, ernste Charakter ist in den feinen Formen mit grosser Anspruchslosigkeit und doch höchst lebendig zum Ausdruck gebracht.

Zugleich erweitert uns diese Büste den Einblick, welchen die Berliner Sammlung uns bereits in den Portraits der Marietta und des Niccolò Strozzi in eine große Familie aus einer großen Zeit zu thun die Gelegenheit bot. Sie führt uns das edelste Glied dieser Familie vor Augen, welches — in ähnlicher Weise wie Lorenzo Magnifico für die Familie Medici — den Ruhm seiner Familie begründet hat und recht eigentlich in sich zusammenfaßt. Filippo di Matteo Strozzi, am 4. Juli 1428 geboren, hatte mit seinen beiden Brüdern schon als Knabe Florenz verlassen und in der Fremde sein Glück suchen müssen, da sein Vater bereits im Jahre 1435 in der Verbannung zu Pefaro, wahrscheinlich an der Pest, gestorben war. Im Jahre 1441 verließ er die Vaterstadt, um in das Bankgeschäft einzutreten, welches sein Oheim oder richtiger der Vetter seines Vaters, Niccolò, damals mit zwei Brüdern zusammen in mehreren Haupthandelsplätzen des Auslandes betrieb. In wenigen Jahren war er aus dem Zweigggeschäft in Valencia in das von Barcelona und Brügge gekommen und schließlich 1447 in das Hauptgeschäft des Niccolò in Neapel eingetreten. Als Niccolò später nach Rom übersiedelte, überließ er das Bankgeschäft in Neapel an Filippo und dessen jüngeren Bruder Lorenzo. Lorenzo blieb hier bis zu seinem Tode 1479, Filippo bis ihm die Rückkehr nach Florenz möglich wurde. In Neapel hatte sich Filippo eine so einflußreiche Stellung zu verschaffen gewußt, daß sich König Alphons seiner vielfach zu Geldgeschäften bediente. Und da er auch niemals an politischen Intriguen gegen die Mediceer Theil genommen hatte, näherte sich Piero de' Medici dem Verbannten schon kurze Zeit nach Cosimo's Tode, um seine Stellung in Neapel zur Vermittelung bei König Alphons zu benutzen. Der glückliche Erfolg dieser Verhandlungen brachte eine weitere Annäherung und schließlich im Jahre 1466 die Aufhebung der Verbannung. Ende November kehrte Filippo in die Heimath zurück, die er seit 25 Jahren nicht gesehen hatte. Kurze Zeit darauf vermählte er sich mit Fiammetta Adimari. Dem Piero wie dem Lorenzo de' Medici stand er fortan persönlich nahe, ohne selbst hervorragenden Antheil an den Staatsgeschäften zu nehmen. Seinen Kunstsinne bethätigte er durch die Wahl des Benedetto da Majano zum Baumeister seines Palastes, dessen Grundstein er 1489 legte. Gleichzeitig ließ er von dem vielseitigen Künstler auch sein Grabmonument für die Familienkapelle in Santa Maria Novella entwerfen, sowie seine Büste und wahrscheinlich auch die bekannte schöne Schaumünze modelliren. Eine tödtliche Krankheit, deren auffallende Erscheinungen die Aerzte seiner Zeit lebhaft beschäftigten, raffte ihn nach längerem Siechthum 1492, im Alter von 64 Jahren, hinweg.

Den Reiz der Berliner Büste erhöht noch die bis auf das Gewand untadelhafte Erhaltung der alten Bemalung. Obgleich dieselbe mit der Zeit einen wesentlich tieferen, fast bronzefarbigem braunen Ton angenommen hat, läßt sich doch auch jetzt noch erkennen, daß sie ursprünglich keine rein naturalistische war, sondern mit feinem Stilgefühl in einem hellen bräunlichen Ton gehalten war, weil es dem Künstler widerstrebte, das Material völlig zu verläugnen.

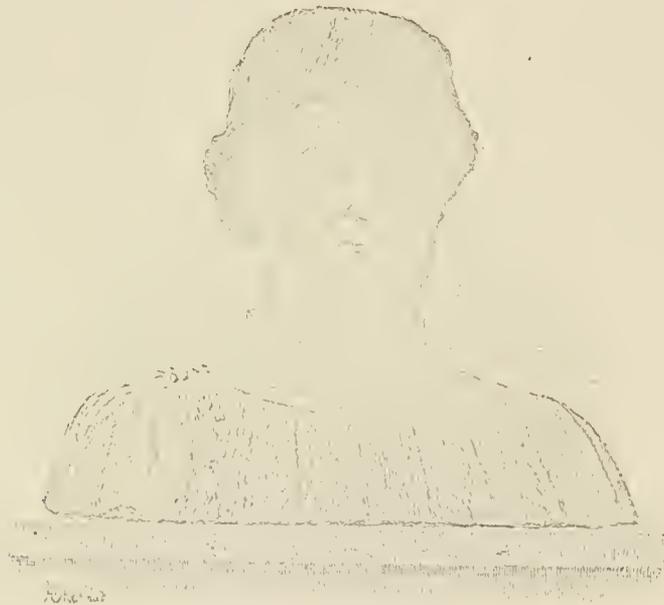
Den selben feinen künstlerischen Takt verräth eine andere gleichzeitige Thonbüste der Sammlung, deren alte Bemalung gleichfalls noch erhalten ist (vgl. die Radirung auf Tafel VII). Sie wurde im Jahre 1876 auf die gnädige Anregung und Vermittelung Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Hoheit der Frau Kronprinzessin aus dem Palazzo Pepoli in Bologna erworben. Das kunstgebildete Auge der hohen Frau hatte dieselbe auf einem Kaminsims im Palazzo Pepoli entdeckt, wo sie unbeachtet stand, nachdem der alte Besitzer gestorben war und sie nicht mehr, wie früher, als dessen Perrückenstock benutzt wurde. In einfach vornehmer Auffassung der Persönlichkeit, freier künstlerischer Behandlung und feiner Bemalung schließt sich dieses Werk der Büste von Filippo Strozzi unmittelbar an. Wer der Dargestellte sei, ein bartloser Mann in mittleren Jahren mit Filzkappe und im einfachen Hauskleide, wußte man im Palazzo Pepoli nicht mehr; mit Wahrscheinlichkeit läßt sich aber wohl annehmen, daß dieses alte Erbstück einen Vorfahren dieser großen Familie darstellt, welche Bologna beherrschte, ehe die Bentivogli ihre Macht im fünfzehnten Jahrhundert brachen. Wohl aber hat sich für den Künstler in der Familie traditionell ein Name erhalten: Francesco Francia, der bekannte Maler und Goldschmied, soll die Büste gefertigt haben. Diese Bezeichnung, die auf den ersten Blick etwas Ueberaschendes hat, ist trotzdem schon in sich nicht unwahrscheinlich. Denn Francia mußte als Goldschmied wie als Stempelschneider und Medailleur im Modelliren die gleiche Gewandtheit haben wie im Malen. Aber außerdem besitzen wir auch ein zweites Bildwerk, das stets als eine Arbeit desselben gegolten hat und fast genau mit einer Münze von seiner Hand übereinstimmt: das schöne vom Jahre 1497 datirte marmorne Reliefsportrait des Giovanni Bentivoglio, des großen Gönners Francia's, in der Familiencapelle der Bentivogli in San Giacomo Maggiore zu Bologna.

Doch auch in der Auffassung und Behandlung tragen dieses Marmorrelief sowohl als unsere Büste, und zwar die letztere noch in höherem Maße: in ausgeprägter Weise das Stempelgepräge des Francesco Francia. Es sind, neben verschiedenen Stifterportraits auf Madonnenbildern, mehrere Bildnisse

von der Hand des Künstlers erhalten, welche einen Vergleich mit der Berliner Büste ermöglichen; so der Vangelista Scappi in der Tribuna zu Florenz und der Mann in schwarzer Kappe beim Fürsten Liechtenstein in Wien. Schon äußerlich fällt die gleiche Tracht ins Auge, der gleiche Rock und die gleiche Kappe. Aber auch die Auffassung: die gefetzte, etwas pedantische Ruhe in der Haltung, namentlich des Körpers, das Absehen vom Detail und die Beschränkung auf die großen Formen, der ruhige, ernste Blick, der geschlossene Mund, das regelmässig gelegte lange Haar, sind charakteristische Eigenthümlichkeiten der Büste sowohl als jener gemalten Bildnisse. Neben den Traditionen der biederen altbologneser Schule giebt sich darin der Einfluss der umbrischen Schule, des Perugino wie des Raphael in seiner früheren Entwicklung, deutlich zu erkennen.

Farbigkeit dürfen wir bei den Thonarbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts, welches ja auch den Marmor theilweise zu bemalen und zu vergolden liebte, als die Regel ansehen. Bei den meisten jetzt farblosen Thonbüsten dieser Zeit ist daher anzunehmen, dass die Bemalung gelegentlich abgewaschen worden. So vielleicht auch bei zwei geringwerthigeren und in ihrer Erhaltung keineswegs tadellosen Jünglingsbüsten im Berliner Museum, welche beide florentiner Ursprungs und der Richtung des Verrocchio verwandt sind. Doch ist deshalb nicht ausgeschlossen, dass auch unbemalte Thonbüsten vorkamen. So macht die Büste eines bejahrten Mannes, welche aus einer Villa im Venezianischen stammt und der Berliner Sammlung im Jahre 1875 zum Geschenk gemacht wurde, durchaus den Eindruck, als ob sie nicht bemalt gewesen, sondern nur eine leise Tönung erhalten habe, welcher sie ihren jetzigen bronzefarbenen Ton verdankt (vgl. die nebenstehende Radirung). Dafür spricht auch der gegenüber der coloristischen Richtung der ganzen venezianischen Kunst sehr auffallende Umstand, dass die wenigen sonst erhaltenen venezianischen Thonbüsten dieser Zeit gleichfalls unbemalt sind, sowie dass auch die venezianischen Bildhauer des sechzehnten Jahrhunderts ihre Thonbüsten nicht zu bemalen pflegten, wie namentlich die zahlreichen Büsten des Alessandro Vittoria beweisen. Für die Bestimmung des Dargestellten sowohl wie des Künstlers dieser venezianischen Thonbüste fehlt es uns an jedem Anhaltspunkte; ist uns doch überhaupt von keinem venezianischen Bildhauer des Quattrocento eine bezeugte Büste erhalten. Wohl aber lässt sich mit Sicherheit aus Auffassung und Behandlung auf venezianischen Ursprung schliessen, für welchen auch die Herkunft, sowie die Tracht, der Hausrock aus zottigem Fries, welchen Bronzespangen in Form von Bienen zusammenhalten, und das lange glatte

Haar sprechen. Diese einfache, neben dem freien und grossen Stil der Florentiner fast etwas schüchterne Auffassung der Persönlichkeit, die liebevolle und treue Wiedergabe aller Details des gefurchten Gesichtes, die schlichte Behandlung des perrückenartig aufliegenden Haares sind charakteristische Zeichen für jene wenigen erhaltenen Büsten venezianischer Herkunft sowohl wie für die Bildnisse auf den Gemälden der Bellini, Carpaccio u. s. f.



Ob diese Büste und die des Francia als Modelle für Marmorbüsten dienen sollten, können wir jetzt nicht mehr entscheiden. Keinesfalls dürfen wir aus dem einen Beispiele von Benedetto's Büste des Filippo Strozzi schliessen, dass alle uns erhaltenen Thonbüsten Modelle waren. Bei Francia wäre die Anwendung von Thon schon aus dem Umstande zu erklären, dass die Umgegend von Bologna steinarm ist und daher die Architektur und theilweise auch die Plastik in Bologna sich mit Vorliebe des Thones bedienten; haben wir doch sogar grosse Grabmonumente aus gebrannter Erde in den Kirchen Bolognas. Doch auch davon abgesehen, werden wir gewiss einen grossen, wenn nicht den grössten Theil der alten Thonbüsten als unabhängige,

nur um ihrer selbst willen geschaffene Bildwerke betrachten dürfen. Bei der Billigkeit und leichten Herstellung sowie bei den Vorzügen, welche der Thon für die jener Zeit gewissermaßen noch als ein Bedürfnis erscheinende Bemalung darbot, mußte die Anwendung dieses Materials, dessen sich schon das Trecento gelegentlich bedient hatte, bei dem rasch steigenden Bedürfnis nach plastischen Bildnissen im fünfzehnten Jahrhundert schnell in Aufnahme kommen. Konnte doch auch ein sehr mittelmäßiger Bildhauer oder Steinmetz noch eine erträgliche und ähnliche Büste liefern dank dem Hilfsmittel, welches die Todtenmaske, gelegentlich wohl auch die über den Lebenden gefertigte Maske darbot. Wie uns Vasari im Leben Verrocchio's berichtet, soll das fünfzehnte Jahrhundert die Herstellung der Todtenmaske erfunden haben; jedenfalls hat es dieselbe zuerst ausgenutzt. Nach derselben Quelle verstand schon Verrocchio über das Leben zu formen. Auch Vespasiano da Bisticci theilt uns mit, daß Antonio Rossellino Kopf und Hände des Cardinals von Portugal für dessen Grabmal über den Todten formte. Wie einfach man dabei verfuhr, lehrt uns die interessante Verwerthung der Todtenmaske Brunellesco's, für eine unvollendete Thonbüste desselben in der Opera del Duomo zu Florenz. Hier ist die Maske einfach in Thon abgedrückt und dann sind Hinterkopf und Hals flüchtig dazu modellirt. Während diese Büste nun zufällig unfertig blieb, hat man regelmäsig — der gewissenhaftere Künstler wohl mit Benutzung eines lebenden Modelles — die Züge des Todten in's Leben zurücküberfetzt, indem man die Augenlider öffnete, den Mund schloß und auch sonst die Spuren des eingetretenen Todes beseitigte. Da volle Wiedergabe der Individualität ein ausgesprochenes Bedürfnis der Zeit war, so haben deshalb, wie es scheint, auch die größten Künstler vor der unmittelbaren Verwendung dieses Hilfsmittels gelegentlich nicht zurückgeschreckt. Wenigstens versicherte mich Professor Hildebrandt in Florenz von Donatello's Büste des Niccolò da Uzzano, daß auch dieser großartig stilisirte Kopf noch äußerlich die Spuren von der Verwendung einer Maske zeige.

In solcher Weise mögen wir uns in der Berliner Sammlung die bemalten Thonbüsten des sogenannten Piero Soderini, eines unbekanntenen «Rechtsgelehrten», sowie mehrerer Mitglieder der Familie Rucellai entstanden denken; Bildwerke, welche sämmtlich im Wesentlichen nur als Erinnerungen an die Züge der Dargestellten ihren Werth haben.

Die Rücksicht auf größtmögliche Billigkeit und leichte und rasche Herstellung mag neben dem Thon bald auch die Verwendung von hartem Stuck (stucco duro) oder feinem Gips für die Anfertigung von Büsten veranlaßt haben. Unter allen bemalten Büsten, die meist für Thonbüsten

gehalten werden, würde wohl die Hälfte bei näherer Untersuchung sich als bemalte Stuck- oder Gipsbüsten herausstellen. Da gelegentlich völlig identische Exemplare vorkommen und an diesen sich fogar noch Gufsnähte finden, so ist kein Zweifel möglich, das wenigstens ein Theil solcher Büsten Gipsabgüsse über Marmor- oder Bronzestücken oder deren Thonmodelle sind. In der That lassen sich auch noch einzelne Originale von solchen bemalten Stuckbüsten nachweisen; so befindet sich die Marmorbüste des sogenannten Macchiavelli, über der die Stuckbüste der Berliner Sammlung abgeformt wurde, in dem Nationalmuseum zu Florenz. Auch von Benedetto's bekannter Marmorbüste des Pietro Mellini in derselben Sammlung besitzt das Berliner Museum einen solchen Abguss, dessen Bemalung jedoch abgewaschen ist, weil dieselbe früher in den Gärten der Familie Strozzi dem Wetter ausgesetzt war. Die auf Seite 31 in Radirung wiedergegebene Büste des Lorenzo Magnifico, welche den verschlossenen, energischen Charakter in seinen herben, fast abschreckenden Zügen so meisterhaft zum Ausdruck bringt, geht gleichfalls auf ein, jetzt verschollenes oder verlorenes Marmororiginal zurück. Wenigstens sind mir andere Wiederholungen an verschiedenen Orten vorgekommen: so in Corham House bei Lord Methuen, in Paris und in Italien.

Diese bemalten Abgüsse von Büsten sowohl als die weit zahlreicheren von Madonnenreliefs stammen nicht etwa aus neuerer Zeit, sondern wohl fast regelmässig aus der Zeit der Originale. Wir haben uns dieselben als im Atelier der Künstler selbst hergestellt und unter ihrer Aufsicht oder gelegentlich wohl gar von ihnen selbst bemalt zu denken. Dies ergibt sich grade aus der Bemalung, welche, wo sie unberührt erhalten ist, durchaus den Charakter der Zeit und häufig ein ächt künstlerisches Gepräge trägt. Dadurch bieten uns diese eigenthümlichen Nachbildungen, abgesehen von der Erinnerung, welche sie uns von zahlreichen verlorenen Originalen erhalten haben, noch das besondere Interesse, das sie einen Blick in die Art der Bemalung von Bildwerken im Quattrocento thun lassen.

Wie die in gleicher Weise hergestellten bemalten Madonnenreliefs sind auch die Abgüsse nach Büsten entstanden, um den Anforderungen des Publikums selbst für einen sehr mässigen Preis gerecht zu werden: in dem einen Falle, um für Privatecapellen und Zimmer Gegenstände der Andacht zu liefern, im anderen Falle um Verwandten und Freunden des Dargestellten eine möglichst treue Copie seines plastischen Abbildes zu verschaffen. Welche Freude die Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts an dem Besitz solcher Portraitbüsten hatten, und wie gross die Nachfrage nach denselben gewesen

sein muß, geht aus der Notiz Vafari's hervor, in Florenz sehe man in jedem Hause auf den Kaminen, Thür- und Fensterstürzen und Gesimsen zahllose solcher Büsten, so trefflich gearbeitet und so natürlich, daß sie wie lebend erschienen.

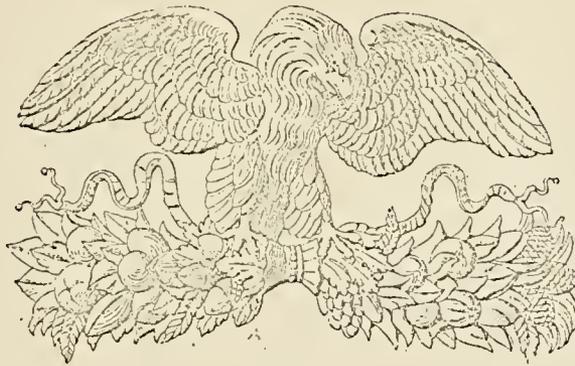
Aus dieser Thatfache, daß zahlreiche bemalte Stuck- oder Gipsbüsten Abgüsse sind, folgt jedoch keineswegs, daß dieselben sämmtlich Abgüsse seien. Wie es einzelne Reliefs und selbst Statuetten in stucco duro giebt, welche die deutlichen Spuren tragen, daß sie aus freier Hand mit Messern und ähnlichen Instrumenten aus der weichen Masse geschnitten sind, so lassen sich auch verschiedene Stuckbüsten nachweisen, welche in gleicher Weise selbstständige Erzeugnisse von Künstlerhand sind. Ein hervorragendes Beispiel dieser Art liefert die Büste einer jungen Florentinerin im Besitz von Lord Elcho in London, die sich den oben beschriebenen Marmorbüsten des Desiderio so nahe anschließt, daß sie vielleicht auf die Hand desselben Meisters wird zurückgeführt werden dürfen. Hier war der Stuck, wenigstens in den Fleischtheilen nicht bemalt, sondern polirt, wodurch er einen dem Marmor ähnlichen Eindruck macht. Auch die Berliner Sammlung besitzt eine solche Stuckbüste, die frei modellirt und geschnitten ist, die Büste des Giovanni Rucellai (vgl. die Radirung auf Tafel VIII). Doch ist dieselbe bemalt und hat gerade in der alten, noch unberührten Bemalung einen großen Theil ihres Reizes. Im Palazzo Rucellai zu Florenz, wo sie sich früher befand, nannte man den Dargestellten Palla Rucellai. Pafferini's Familiengeschichte der Rucellai kennt zwei Mitglieder mit dem Vornamen Palla: Palla di Bernardo, der 1473 geboren wurde und 1543 starb, sowie zwei Enkel desselben, welche 1591 und 1595 starben. Unsere Büste stellt aber, nach der Tracht und ihrem künstlerischen Charakter, zweifellos einen Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts dar, und zwar fast noch aus der Mitte desselben. Jene Benennung muß also auf einer Verwechslung beruhen.

Eine andere Familientradition giebt uns den Fingerzeig für die richtige Bestimmung der Büste. Danach würde sie eines der berühmtesten Mitglieder der Familie, den eigentlichen Begründer ihrer Größe darstellen. Als solcher kann aber keiner von jenen Palla Rucellai gelten; dieser ist vielmehr anerkanntermaßen Giovanni Rucellai, der Erbauer des Palastes Rucellai und des Oratorio in San Pancrazio, welcher durch den Architecten dieser Bauten, Leon Battista Alberti, auch die Fassade von Santa Maria Novella errichten ließ. Mit dem Alter des Dargestellten und der Tracht würde diese Benennung jedenfalls übereinstimmen. Denn Giovanni di Paolo Rucellai wurde am 26. December 1403 geboren. Seine Geschichte ist der seiner

Zeitgenossen, der Medici — Strozzi u. a. sehr verwandt. Wie diese Familien, so war auch die der Rucellai oder Oricellari eine alte Bürgerfamilie, angeblich deutscher Herkunft. Sie gehörte zur Zunft der Wollenweber, wie schon ihr Name verräth. Diesen verdankt sie der Oricella, einer Pflanze, welche ein schönes Violet liefert, die bekannte Farbe für die Tracht der Vornehmen in Florenz; diese Pflanze wurde zuerst von einem der Rucellai aus dem Orient nach Italien eingeführt. Giovanni, der seinen Vater jung verlor, hatte das Glück, in das Bankgeschäft des grossen Palla Strozzi aufgenommen zu werden und dessen Gunst so sehr zu gewinnen, dass ihm dieser 1427 seine Tochter Jacopa zur Frau gab. Die Rückkehr des Cosimo de' Medici, über welchen das Exil wesentlich mit durch Palla Strozzi's Bemühungen ausgesprochen war, brachte mit der Verbannung seines Schwiegervaters auch den jungen Giovanni Rucellai lange Zeit der herrschenden Familie gegenüber in eine schwierige Stellung. Dieser hielt sich deshalb von jeder Einmischung in die Politik, von allen Intriguen gegen die Medici fern und lebte ausschliesslich seinen Privatinteressen, die er in seinem Bankgeschäfte, welches Commanditen in Lyon und Constantinopel hatte, so sehr förderte, dass er bald zu den reichsten Florentinern zählte. Dies Verhalten gewann ihm allmählig das Vertrauen der Medici. Schon in den letzten Jahren des alten Cosimo wurde er wieder zu Staatsämtern herangezogen; und dem Piero trat er so nahe, dass dieser dem Sohne des Giovanni Rucellai, dem bekannten Bernardo, 1466 seine zweite Tochter Nannina vermählte. Auch zu Lorenzo Magnifico scheint Giovanni eine ähnliche Vertrauensstellung eingenommen zu haben. Er starb am 29. October 1481.

Der Bestimmung des Künstlers, welcher die Büste fertigte, stellen sich grosse Schwierigkeiten in den Weg. Die Auffassung ist ausserordentlich lebensvoll. Die überraschende Individualität ist auch hier wohl mit Hilfe eines Abgusses über das lebende Modell erzielt worden; sie wird noch verstärkt durch die kräftige, höchst interessante Bemalung. Aber bei aller Grösse der Auffassung, worin sie den Portraitgestalten auf Fra Filippo's Fresken in Prato nahe steht, ist dieselbe so schlicht, die Behandlung so anspruchslos, dass sie uns allein kaum auf die Spur eines bestimmten Künstlers führen kann. Nur eine Vermuthung sei uns gestattet, die sich auf die erste Hypothese stützt, dass Giovanni Rucellai der Dargestellte sei: sollte Leon Battista Alberti, der bevorzugte Baumeister und daher — nach seiner gesellschaftlichen Stellung und Bildung — wohl auch der Freund des Giovanni Rucellai, auch der Verfertiger dieser Büste sein? Jedenfalls ist sie seiner durchaus würdig. Und dass Alberti auch als Bildhauer thätig war, dafür haben wir wenigstens noch

ein plastisches Zeugnis, das in einigen wenigen Exemplaren, im Louvre und bei Herrn Gustave Dreyfus in Paris, verbreitete kleine Reliefportrait des Künstlers in Bronze, welches, soweit sich Kleines mit Großem vergleichen läßt, denselben schlichten Naturalismus und die ähnliche Behandlung des Fleisches wie der Haare aufweist, die der Berliner Büste charakteristisch sind.





II.

In ebenso wesentlicher Stilunterschied in der plastischen Darstellung des Bildnisses, wie durch das Material, ergibt sich dadurch, daß das Bildniß entweder auf der Fläche oder frei in voller Rundung dargestellt werden kann, daß es also entweder als Reliefportrait oder als eigentliche Büste gegeben wird. In der italienischen Plastik ist die Büste die ältere Darstellungsart. Bei der Wiedergabe des Oberkörpers, der «Büste» des Menschen, sind wesentliche stilistische Unterschiede in der Auffassung ausgeschlossen; kleinere Verschiedenheiten ergeben sich jedoch daraus, ob der Künstler die Büste als Abschnitt oder Auschnitt des Körpers — wenn ich so sagen darf — betrachtet. Während des Quattrocento ist ersteres für Büsten in Marmor oder in weicherem Material, letzteres dagegen für die Bronzestatuen fast die aus-

nahmslose Regel. Wie diese Form für die Bronze ohne Zweifel aus Rücksicht auf leichteren Guss gewählt wurde, so war die erstere Form für weiches und leichter zu bearbeitendes Material die naheliegendste und entsprechendste. Einmal weil die Persönlichkeit durch Wiedergabe des Oberkörpers oder eines Theiles desselben zugleich ihrem Körperbau nach charakterisirt werden konnte; sodann auch weil der flache Abschluss aller Gesimse in der Frührenaissance, sowohl der Gesimse der Innenarchitektur des Hauses wie der Kamine und Möbel, auf welchen die Büsten zur Aufstellung gelangten, einen breiten, glatten Abschluss derselben wünschenswerth erscheinen liefs. Regel ist, dass diese Büsten im oberen Theile der Brust, unmittelbar unter der Armhöhle abschneiden; doch kommen auch einzelne Büsten vor, in welchen der Körper nahezu in halber Figur gegeben ist, sei es ohne oder mit Wiedergabe der Unterarme. Für erstere Auffassung bieten die Berliner Büste des Giovanni Rucellai, für letztere Verrocchio's schöne Büste einer jungen Frau im Bargello hervorragende Beispiele.

Obgleich sich solche Büsten mit ihrer breiten glatten Schnittfläche auch ohne Unteratz aufstellen liefsen, erschien ein solcher den Künstlern des Quattrocento doch als Erforderniss, theils um die Büste dadurch zu heben, theils auch um ihr einen Abschluss gegen das Möbel oder den Architekturtheil, auf dem sie zur Aufstellung gelangen sollte, zu geben. Diesen Sockel finden wir, namentlich bei florentiner Büsten (von Desiderio, Mino u. A.) mehrfach mit der Büste aus demselben Marmorblock gearbeitet. Wie zweckdienlich und geschmackvoll derselbe ausgeführt, und wie glücklich er doch zugleich in der Gliederung wie im Ornament untergeordnet wurde, zeigt sowohl die Büste der Marietta Strozzi wie die sehr reizvoll bemalte Thonbüste der H. Katharina von Siena, die erst kürzlich für das Berliner Museum erworben wurde.

Die Form der Bronzestatuette ist die möglichst einfache und doch dabei sehr angemessen: an den Hals setzt ein hohler Ausschnitt der Brust an, der nach unten schmaler wird und auf einem kleinen Sockel befestigt ist. In dieser ursprünglichen Form erhalten ist namentlich Sperandio's schöne Büste seines Lehrers Mantegna in Sant' Andrea zu Mantua. Aber auch die beiden florentiner Bronzestatuetten der Berliner Sammlung lassen trotz ihrer modernen Fassung die ähnliche ursprüngliche Anordnung noch erkennen.

Das fünfzehnte Jahrhundert hat auch einige merkwürdige Beispiele einer Art Uebergang von der freien Büste zum Reliefportrait aufzuweisen. Es sind dies perspectivisch verkürzte Büsten, die zur Aufstellung in flacher Nische an einem hohen Orte bestimmt waren. Eine solche befand sich bis vor Kurzem noch an ihrem ursprünglichen Platze im Treppenhaufe des Palazzo

x Lyon, Mus.

Quaratesi in Florenz (in Via Ghibellina), von wo sie nach Paris verkauft worden ist. Eine ähnliche sienefische Marmorbüste ist aus dem Handel gleichfalls in Privatbesitz übergegangen. Die Büste im Palazzo Quaratesi zeigte, dass an Ort und Stelle die Wirkung allerdings eine beinahe täuschende sein konnte; da sich aber die gleiche Wirkung durch ein wirkliches Relief besser erreichen liefs, so ist die Idee keineswegs als eine besonders glückliche zu bezeichnen und daher auch nur selten ausgeführt worden.

Das Relief hat in der christlichen Plastik nicht die stetige Entwicklung gehabt, wie in der antiken Kunst. Vielmehr übernahm die Kunst im Mittelalter, bei ihrer ersten selbständigen Regung in Italien, das Relief in der Form, wie es sich ihr in der letzten Phase des Verfalles der Antike darbot, und erst sehr allmählig entwickelte sich daselbe daraus stilgemäfs und den Bedürfnissen entsprechend. Für das antike Relief hat Alexander Conze neuerdings überzeugend nachgewiesen, dass sich daselbe aus der Flächenmalerei herausbildete, woraus sich die eigenthümliche Technik des griechischen Reliefs sowohl wie die lange dauernde Verbindung des Reliefs mit der Malerei ergeben hat. Von einem solchen Herkommen finden wir im italienischen Relief und insbesondere im Reliefportrait keine Spur, obgleich das Trecento wie das Quattrocento feine plastischen Bildwerke noch durchaus farbig dachte. Das Reliefportrait tritt hier erst, wie oben bereits bemerkt, verhältnismäfsig spät neben der Büste auf und zwar von vornherein mit einem vorwiegend decorativen Zweck. Schon die alte Pisaner Schule hatte Köpfe in Hochrelief — meist Heiligenköpfe, zuweilen von portraitartiger Individualisirung — als Decoration in der Architektur, namentlich zur Füllung von Feldern verwerthet. Ich nenne Santa Maria della Spina in Pisa als besonders charakteristisches Beispiel. In ähnlicher Weise sind auch an Ghiberti's östlicher Thür des Battisterio und an Luca della Robbia's Bronzethür der Sakristei im Dom zu Florenz kleine, fast frei hervorspringende Brustbilder in den Einrahmungen der Felder zwischen den Reliefs angebracht; unter ihnen auch einige sehr lebensvolle Bildnisse. Aber erst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts erfand der Kultus der Persönlichkeit und die Ruhmbegierde der Tyrannen wie der Vornehmen Italiens eine billige und reiche Verwerthung des Bildnisses in der Decoration; und zwar in der mannigfachsten Weise je nach dem Platze: als Flachrelief oder Hochrelief, im Profil oder von vorn, als Kopf, Büste oder Halbfigur u. f. f. Am reichsten ist die in ihrer Decoration so überladene lombardische Architektur mit solchen Bildnissen geschmückt; die Certosa in Pavia, die Capelle Colleoni am Dom von Bergamo, der Dom in Como, das Ospedale Maggiore und verschiedene

andere Bauten in Mailand sind überfüet mit Bildnissen von Mitgliedern der Herrscherfamilie, von Geistlichen und Stiftern, welche bunt untermischt sind mit portraitaartigen Heiligenköpfen und Bildnissen von römischen Kaisern, Gelehrten und berühmten Männern aller Zeiten, mit denen sich die Zeitgenossen in stolzem Selbstgefühl gern verglichen.

Die Sammlung des Berliner Museums hat verschiedene solcher decorativer Reliefbildnisse von Mitgliedern der Familie Sforza aufzuweisen, die ursprünglich als Medaillons den Schmuck von Friesen oder Pilastern an lombardischen Bauten bildeten. Wie fast alle diese decorativen Reliefbildnisse in der Lombardei, haben sie nur einen untergeordneten Kunstwerth.

Zu einer freieren künstlerischen und stilistischen Durchbildung gelangt das Reliefbildniß wieder nedig. Und zwar nimmt selbständigeren und bein der plastischen Darkannt sind die Medaillons Dogen Lorenzo Loredan der Fahnenstangen auf ebenso meisterhaftes, gehaltenes Marmorrelief, venezianischen Nobile und lini, wie man annimmt,



nur in Florenz und Venedig hierin einen deutenderen Platz ein als stellung der Büste. Beimit dem Profilbildniß des an den bronzenen Sockeln dem Markusplatze. Ein gleichfalls ganz flach wohl das Bildniß eines nicht des Giovanni Belhat Herr Gustave Dreyfufs

in Paris mit der Sammlung Timbal erworben. Ein Frauenbildniß der Berliner Sammlung kommt diesen beiden Profilköpfen nahe. Gemeinam ist diesen und ähnlichen Reliefbildnissen die Feinheit in der Modellirung bei ganz flacher Haltung und die außerordentlich faubere Durchbildung. In der Auffassung wie in künstlerischer Vollendung stehen sie den besten Bildnissen der gleichzeitigen venezianischen Maler kaum nach. Jenes weibliche Profilrelief der Berliner Sammlung, welches die beistehende Abbildung zeigt, gemahnt namentlich an die früheren Bilder des Carpaccio, in denen wir auch dieselbe auffallende Haartracht wiederfinden.

Einen interessanten Vergleich zwischen der venezianischen und florentiner Auffassung des Reliefsportraits gestatten uns die beiden hier gleichfalls wiedergegebenen Profilbildnisse eines jungen Ehepaars, welche die Berliner Sammlung 1842 vom Marchese Orlandini in Florenz erwarb. Wie das venezianische Reliefbildniß dienten sie offenbar zur Verzierung eines Thür- oder Kaminsturzes, in dessen Decoration sie eingelassen waren. Wie dies geschah, davon giebt uns jenes, zwar nur handwerksmäfsig hergestellte,

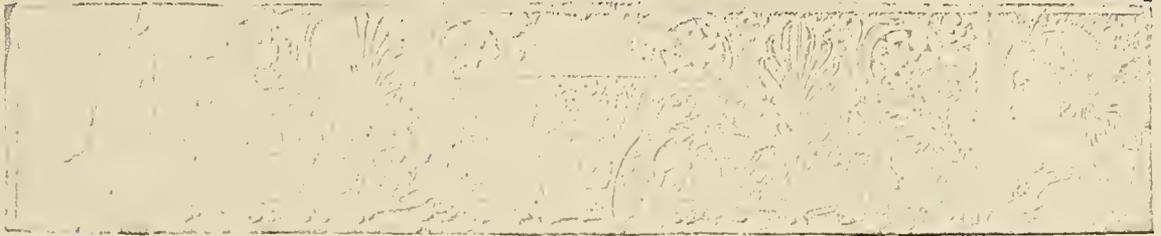
aber doch mit feinem Gefühl erfundene florentiner Kamingefims ein Bild, welches auf Seite 36 wiedergegeben ist. Die Durchbildung ist in diesen florentiner Arbeiten von gleicher Vollendung, wie in jenen venezianischen Reliefbildnissen. Das Relief, obgleich ebenfalls flach gehalten, zeigt eine kräftigere Modellirung nach der Mitte zu. Die Auffassung trägt jenen der florentiner Kunst eigenen Charakter, von Gröfse und Feinheit in der Wiedergabe der Individualität, verbunden mit einer Anmuth, welche einen Künstler wie Antonio Rossellino oder Benedetto da Majano verräth.

Diese beiden Bildnisse wurden namenlos gekauft und bis vor Kurzem als «unbekannt» in der Sammlung aufgeführt. Der eigenthümliche Kopf-



schmuck des Mannes, ein Eichenkranz im welligen Haare, den ich nur noch bei einem zweiten italienischen Bildnisse, bei dem Reliefportrait des Matthias Corvinus in der Ambrafer Sammlung zu Wien, nachzuweisen im Stande bin, legt die Vermuthung nahe, daß auch das Berliner Relief den-

selben darstelle. In der That sind die Züge sehr verwandte, nur um etwa zwölf bis fünfzehn Jahre jünger. Auch der Schuppenpanzer, welchen wir



in beiden Portraits finden, paßt auf den streitbaren Ungarnkönig. Das Gegenstück müßte dann seine Gattin darstellen, und zwar — nach dem Alter des Matthias — seine zweite Gemahlin, Beatrice, Tochter König Ferdinands von Arragon, welche er im Jahre 1476 heirathete. Die Züge dieser Gemahlin sind uns in verschiedenartigen, durch gleichzeitige Unterschrift beglaubigten Bildnissen erhalten: als Gegenstück jener Reliefbüste des Matthias in der Ambrafer Sammlung, sowie als Marmorbüste im Besitz des Herrn Gustave Dreyfuss in Paris mit der Inschrift DIVA BEATRIX ARAGONIA. Wir haben der Letzteren bereits bei Besprechung der Marmorbüste von Marietta Strozzi Erwähnung gethan.

Während nun das Wiener Bildniß des Matthias, wie bereits erwähnt, mit dem Berliner Reliefportrait, wenn man von der Verschiedenheit des Alters absieht, sich sehr wohl vereinigen läßt, weichen die Züge in der Büste der Beatrice, obgleich augenscheinlich beinahe gleichalterig mit der auf dem Berliner Relief Dargestellten, nicht unwesentlich von derselben ab. Ebenso wenig stimmt aber auch das Wiener Relief zu der Büste, obgleich die Unterschriften auf beiden Arbeiten keinen Zweifel lassen, daß ein und dieselbe Person darin dargestellt sein solle. Namentlich zeigt das Ambrafer Relief eine vorspringende und gewölbte Stirn, sowie eine etwas aufwärts gerichtete Nasenspitze, während die Stirn in der Büste bei Herrn Dreyfuss auffallend niedrig und zurücktretend erscheint, auch die Nase spitz zuläuft. Den Zügen des Ambrafer Reliefs entspricht nun im Wesentlichen das Berliner Relief; dasselbe zeigt auch schon die Neigung zur Beileibtheit, welche sich bei der etwa zwölf Jahre älteren Frau, wie sie in dem Wiener Reliefbildniß erscheint, bereits ausgebildet hat. Gemeinam ist dagegen der Büste wie den Reliefbildnissen das kurzgehaltene lockige Haar, welches in dem Berliner Relief in dem Kranz von Winden (wohl aus Goldemal), der sich unter den Locken

hindurchfehlingt, und in dem dicken Perlenkranz, den ein reichgefafter Edelstein oben über der Stirn feßhält, einen reizvoll angeordneten Schmuck erhalten hat. Als Gattin des Ungarnkönigs und Tochter des stolzen Tyrannen von Süditalien verräth fie fich auch in dem übrigen Schmuck: der breiten fechsfachen Perlenkette und dem mit Perlen eingefafsten Edelstein, welcher an der linken Schulter als Agraffe befeßtigt ift.

Diefe Reliefbildniffe geben ein beredtes Zeugniß für das Interesse, welches Matthias Hunyad bekanntlich an der italienifchen Kunst nahm. Noch heute ift eine beträchtliche Zahl der Manufcripte erhalten, welche der König in Italien fchreiben und mit Miniaturen von den erften Künftlern fchmücken liefs; im Jahre 1480 arbeiteten nach urkundlichen Nachrichten die Bildfehneider Andrea und Francesco Cellini, die Oheime Benvenuto's, am Hofe des Matthias; und Vafari erzählt uns ausführlich von dem Aufenthalte des jungen Benedetto da Majano in Ungarn, der zuerft als Intarfiator, fpäter als Bildhauer für den König befchäftigt war. Sollte Benedetto damals vielleicht jene beiden Profilportraits der Berliner Sammlung angefertigt haben, die dann als Gefchenke des Ungarnkönigs nach Italien kamen? Mit der Zeit ihrer Entftehung würde das übereinstimmen, da Benedetto, nach Vafari's Angabe, unmittelbar nach feiner Rückkehr aus Ungarn die Thür im Audienzfaal des Palazzo Vecchio zu Florenz anfertigte, welche 1481 vollendet war. Doch läßt der Umftand, daß das Portrait des Matthias, im Gegenfatz gegen das fehr individuelle Bildniß der Gattin, etwas Allgemeines und Lebloses hat, eher darauf fehließen, daß die Reliefs in Italien angefertigt wurden, und zwar das männliche nicht nach dem Leben. Diefes Thätigkeit italienifcher Künftler in und für Ungarn, die unter dem Obergefpan Filippo Scolari, dem bekannten florentiner Commis, welcher in Ungarn feine eigenthümliche Carriere machte, begann und während des ganzen fünfzehnten Jahrhunderts in reger Weife fortgefetzt wurde, verdiente, daß derfelben an Ort und Stelle recht bald einmal gründlich nachgegangen würde. Was der Schatz von Gran aufzuweisen hat, ift bekannt. Auch jener fehöne aus kleinen Elfenbeintafeln zufammengefezte Altar, welcher erft vor kurzer Zeit aus Klofter-Neuburg veräußert wurde und jetzt auf Umwegen in das Louvre gekommen ift, die Arbeit eines trefflichen florentiner Meifters unter Defiderio's und Verrocchio's Einflüßen, kam vielleicht durch Matthias Corvinus an feinen früheren Aufbewahrungsort.

Unter den Reliefbildniffen florentiner Urftammes im Berliner Museum ift eines, welches gegenftändlich wie ftiliftifch ein besonderes Interesse darbietet, das Portrait des Cosimo de' Medici, des «pater patriae» (vgl. die

Radirung auf S. 47). Der Geschichte dieses Mannes, welchem Florenz die Entfaltung seiner Glanzperiode, welchem die Mediceerfamilie die Grundlage ihrer Größe und ihres Glückes verdankt, der für die künstlerische Entwicklung der Frührenaissance in Florenz von ähnlicher Bedeutung war, wie für die politische Stellung der Stadt, brauchen wir hier nicht weiter nachzugehen: sie ist im Munde Aller, die Interesse für Italien und italienische Kunst haben. In der Sammlung des Marchese Orlandini, aus welcher auch jenes Werk stammt, galt es als eine Arbeit des Verrocchio und als das Hauptstück der ganzen Sammlung. Mit diesem Relief stimmen die verschiedenen Miniaturportraits in den Manuscripten der Magliabecchiana, sowie die bekannte Schaumünze und das interessante Modell einer solchen im Berliner Münz-cabinet fast genau überein. Doch erscheint Cosimo in dem Relief etwas jünger. Die Behandlung des Kopfes bezeugt eine Feinheit und Lebendigkeit der Naturbeobachtung, die für eine Arbeit nach dem Leben sprechen, was sich von jenen Schaumünzen und Miniaturbildnissen nicht mit gleicher Sicherheit behaupten läßt. Jedoch ist die Bestimmung des Meisters, bei der außerordentlichen Bescheidenheit des Vortrags, sehr schwierig. Die Benennung des früheren Besitzers würde mit dem Alter des Cosimo wie mit der Stellung Verrocchio's zu der Familie Medici nicht im Widerspruch stehen.

Eigenartig ist, wie bereits erwähnt, auch der Stil des Reliefs: der Kopf ist in einem außerordentlich starken Hochrelief gegeben, und obgleich er im Profil erscheint, ist auch die hintere Seite des Gesichtes noch zur Hälfte sichtbar. Offenbar beabsichtigte der Künstler das Relief auch an dem hohen Orte, an dem es muthmaßlich angebracht war, noch zur vollen Geltung zu bringen. Verwandte Beispiele der Reliefauffassung und zugleich Beweise für die reiche Phantasie der florentiner Künstler bieten das Reliefportrait des Donato de' Medici im Dom zu Pistoja vom Jahre 1475, sowie namentlich die Reliefbildnisse berühmter Florentiner im Dom zu Florenz, welche stilistisch bald den Uebergang zur Büste, bald zum Gemälde bilden — jede für sich ein Beweisstück, daß das Quattrocento sowenig als die griechische Kunst Stilrückfichten im modernen Sinne kannte.



Von einer bedeutamen historischen Entwicklung des Bildnisses als Büste und Reliefportrait kann vor dem fünfzehnten Jahrhundert kaum die Rede sein. Allerdings tritt die Portraitbüste bereits im Anfange der selbständigen italienischen Kunst im dreizehnten Jahrhundert auf; allein bis zu ihrer glänzenden Entfaltung in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts nur ganz vereinzelt. Jene beiden merkwürdigen Marmorbüsten süditalischer Fürstinnen, von denen die eine noch an Ort und Stelle, an



der Kanzel in Ravello, sich befindet, die zweite, hier im Abbild wiedergegebene, aus Scala vor einigen Jahren in die Berliner Sammlung gekommen ist, sind zwar charakteristische Denkmäler der beginnenden «Proto-renaissance»; allein in Auffassung und Technik ge-



ben sie zugleich ein Zeugniß für die schablonenhafte Nachahmung der Antike; und zwar in der letzten Bethätigung derselben auf italienischem Boden, der römisch-etruskischen, dem Tottenkult gewidmeten Plastik.

Der großartige Aufschwung der italienischen Kunst in Giovanni Pisano und Giotto kam der Darstellung des Bildnisses nur wenig zu Statten. Die Künstler waren bemüht, nach dem Vorgange und im Geiste Dante's zunächst nach der inhaltlichen Seite, nach Erfindung und Composition das neue geistige Leben der Nation zum Ausdruck zu bringen, und hatten deshalb noch wenig Sinn und Blick für die Individualität und ihre Wiedergabe. Die Portraitauffassung des vierzehnten Jahrhunderts veranschaulicht die Abbildung der kleinen Büste eines toskanischen Edelmannes, eine der wenigen Büsten dieser Zeit.

Dafs auch die idealistische Richtung, welche im fünfzehnten Jahrhundert im ähnlichen Geiste weiter zu schaffen suchte, dafs ein Ghiberti und zum Theil auch ein Luca della Robbia der Darstellung des Bildnisses weder Neigung noch die volle Befähigung entgegenbrachten, läßt die Thatfache vermuthen, dafs uns eigentliche Büsten oder Portraitstatuen von ihnen fehlen; dies beweisen auch die kleinen Portraitköpfe, welche sich vereinzelt zwischen den Charakterköpfen an ihren Bronzethüren finden. Voll und ganz wurde dagegen das Bildniß durch Donatello in den Kreis der Plastik hineingezogen.

In seinem beinahe scharfen Streben, die Natur zu ihrem vollen Rechte zu bringen, lag ihm die treue Wiedergabe der Individualität so sehr am Herzen, daß er das Bildnisartige selbst in seinen Charakterfiguren nicht verläugnet, ja sogar mit Vorliebe die Bildnisse hervorragender und scharf ausgeprägter Charaktere seiner Zeit in seinen Heiligenfiguren zur Erscheinung bringt. Von seiner Auffassung des Portraits zeugen sein Reiterstandbild des Gattamelata, seine Statue des Bracciolini, endlich auch mehrere Büsten: die Bronzestatuette des jungen Gattamelata, sowie die bemalte Thonbüste des Niccolò da Uzzano, beide im Bargello, und eine zweite, jetzt farblose Thonbüste einer jungen Frau im South Kensington Museum.

Donatello's großartige Anschauung der Persönlichkeit in diesen Büsten, in welchen das bewegte innere Leben wie in einem mühsam verhaltenen Drange erscheint, klingt in der jüngeren Schule der florentiner Bildhauer noch in den beiden großen Bronzestatuetten, in Antonio del Pollajuolo und Andrea del Verrocchio nach. Die Thonbüste eines unbekanntenen Kriegers im Bargello und eine Büste des Giuliano de' Medici bei Herrn Dreyfuss sind für den einen wie für den anderen dieser Künstler charakteristische Beispiele ihrer Auffassung nach dieser Richtung. Den gleichzeitigen Marmorbildnern, denen wir weitaus die größte Zahl der künstlerisch bedeutenden Büsten des Quattrocento verdanken, und denen auch der reiche Büstenschatz des Berliner Museums fast ausschließlich angehört, ist im Wesentlichen eine einfach naturalistische Auffassung der Persönlichkeit gemeinsam. Die charakteristischen Verschiedenheiten unter ihnen sind vorwiegend in den localen Schulen begründet.



Bei einer Gruppierung der Büsten des Quattrocento nach der Herkunft der Künstler wird Florenz fast noch in höherem Maße, wie auf allen anderen Gebieten der italienischen Kunst, voran zu stellen sein; nicht nur wegen der künstlerischen Bedeutung an sich, sondern auch wegen des Einflusses, welchen es auf die Plastik des übrigen Italien ausgeübt hat. Bei der Beschreibung der einzelnen Büsten der Berliner Sammlung haben wir schon ihre Eigenthümlichkeit nach dieser Seite berücksichtigt. Es erübrigt daher hier nur, eine kurze Charakteristik der Büste in ihrer verschiedenen Auffassung und Darstellungsweise an den Hauptkunststätten Italiens an der Hand der Berliner Sammlung, die auch hierfür ein reiches Material bietet, zu versuchen.

Den florentiner Bildhauern genügte es, und zwar Jedem in feiner Weise, die Persönlichkeit in ihrer ganzen Bedeutung zum Ausdruck zu bringen. Die äusseren Züge sind stets mit vollem Naturalismus wiedergegeben, aber doch mit hohem künstlerischen Gefühl regelmässig so, dass darin das innere, individuelle Leben nach seiner bedeutendsten Seite zu möglichst vollem und energischem Ausdruck kommt. Die florentiner Büsten erscheinen daher, trotz der ausserordentlichen Durchbildung, welche namentlich bei der Ausführung in Marmor angestrebt ist, niemals kleinlich, sondern die Persönlichkeit tritt uns darin zunächst in der Totalität ihrer Erscheinung entgegen; das liebevolle Eingehen in alle Details und Zufälligkeiten zeigt sich erst bei näherer Betrachtung und fesselt dann den Beschauer noch mehr. Dabei entfaltet jeder florentiner Künstler seinen eigenen Stil, prägt feine eigenartige Auffassung der Persönlichkeit und die ihr entsprechende Behandlungsweise, die eine Büste oder Relief grade als feine Arbeit erkennen lassen, deutlich aus. Selbst der gewöhnliche Steinmetz in Florenz hat so viel von dem allgemeinen künstlerischen Gefühl, dass er aus der Todtenmaske ein lebensvolles Bild zu gestalten weis, dass er das Reliefbildniss mit Geschmack in feine phantasievollen, reizend bewegten und empfundenen Ornamente einfügt. Die verschiedenen namenlosen bemalten Stuck- und Thonbüsten, sowie der oben auf Seite 36 abgebildete Kaminfries dienen unter den Bildwerken der Berliner Sammlung als Beweisstücke dafür.

Das übrige Toscana schliesst sich den florentiner Meistern rückhaltslos an; voran Lucca in Matteo Civitale, freilich ohne dass derselbe einen von jenen Lehrmeistern erreichte. Nur das Eine Siena nimmt auch hier Florenz gegenüber in gewisser Beziehung eine selbständige Stellung ein. Freilich grade im plastischen Bildniss weniger als in allen anderen Kunstgattungen; denn im Quattrocento traten bis gegen das Ende des Jahrhunderts der kleinliche Parteihader wie die dadurch geförderte Einmischung Fremder in die inneren Angelegenheiten Sienas auch der gedeihlichen Entwicklung kräftiger Persönlichkeiten hindernd entgegen. So fehlt in Siena jede Portraitstatue; und von Grabmälern mit Portraitfiguren hat die Stadt nur einige wenige aufzuweisen, wie auch von Büsten nur eine einzige auf uns gekommen ist, die Bronzestatuette der Anna Lena Malatesta im Bargello zu Florenz. Jedoch ist die letztere grade ein sehr charakteristisches und ausgezeichnetes Werk sienesischer Plastik, welche zwar die Grösse und Energie der florentiner Anschauung vermiffen lässt, dafür aber durch die liebevolle Durchbildung der Details, sowie durch die meisterhafte Behandlung der Bronze theilweise entschädigt. Bezeichnend für die Auffassung der siene-

fischen Künstler ist auch der Umstand, daß die Augen der Büste geschlossen sind, somit die Benutzung der Todtenmaske nicht einmal äußerlich verläugnet wird.

Rom zeigt sich kaum in einem anderen Zweige der Kunst so abhängig und unselbständig als im plastischen Bildniß: wie für die Grabdenkmale, welche die Ruh- und Prunkfucht der Päpste und ihres Hofes in reicher Fülle hervorrief, die Kräfte aus der Fremde, vor allem aus Florenz geholt werden mußten, so hat Rom an eigentlichen Büsten des Quattrocento, selbst an solchen, die von fremden Meistern in oder für Rom ausgeführt wären, überhaupt nur sehr wenige aufzuweisen. Wie das Berliner Museum in der Marmorbüste des Niccolò Strozzi das Bild eines Führers der florentiner Kolonie in Rom von der Hand eines hervorragenden jungen florentiner Bildhauers besitzt, den seine Studien nach Rom gezogen hatten, so hat es auch die Marmorbüste eines ächt römischen Bildners, jene oben bereits besprochene und abgebildete Papstbüste aufzuweisen. Sie trägt in ausgesprochenster Art den Charakter der specifisch römischen Kunst dieser Zeit und zwar in vortheilhafterer Weise als in Rom die beiden Büsten am Grabmal Ponzetti, die Büsten der Brüder Pollajuolo und ähnliche Arbeiten. Hier treten mehr als in jenen Büsten die etwas nüchterne allgemeine Auffassung, sowie die kleinliche und zum Theil manierirte Behandlung der Falten hinter einer gewissen GröÙe und Feierlichkeit der Wirkung zurück, zu welcher allerdings der kolossale Maßstab und die günstige Aufgabe das Ihrige beitragen.

Abhängiger noch als Rom war Neapel in seinem gesammten Kunstleben von dem Zuzug und der Beihilfe fremder, insbesondere florentiner Künstler. Und zwar ist dies für die Portraitbüsten im Quattrocento in solchem Maße der Fall, daß wir von einer neapolitanischen Portraitkunst überhaupt nicht sprechen können. Wie weit jene Büsten junger Fürstinnen aus Ravello und Scala, von denen die letztere (im Besitz des Berliner Museums) oben abgebildet und besprochen ist, national neapolitanische Werke sind, ist eine Frage, die uns hier nicht beschäftigen kann, da die Entstehung derselben noch in das dreizehnte Jahrhundert fällt.

Wesentlich verschieden von der Stellung an den Höfen der Päpste und der unumschränkten Herren von Neapel ist das Auftreten der florentiner Künstler in Norditalien. Auch hier werden sie von den Tyrannen und Republiken herangezogen, wenn es gilt, ein besonders großartiges Werk zu schaffen; aber ihre Thätigkeit ist hier nur eine gelegentliche, da sie eine einheimische Kunst vorfinden, auf welche sie nur mehr oder weniger an-

regend und belebend einwirken. Dies gilt ganz besonders für die plastische Darstellung der Persönlichkeit. Die Renaissance in der Sculptur Bologna's ist eingeführt und bestimmt durch einen sienischen Künstler, den größten Bildhauer Siena's, Jacopo della Quercia. Derselbe fand hier schon die Sitte der Portraitdarstellung am Grabmal vor, die sich an Bologna's Stolz und Ruhm, an die Universität, angeschlossen. Neben den eigenthümlichen Collegienreliefs an den Professorengrabmälern bildete sich das selbständige Bildniß in der Büste und im Relief erst gegen Ausgang des Quattrocento heraus; und zwar schon unter dem Einflusse, welchen die alten, auf Quercia gegründeten Traditionen von der ferraresischen und umbrischen Kunst erfahren hatten. Eigenthümlich ist diesen Werken, unter denen Francia's Büste in der Berliner Sammlung obenan steht, schlichte und ruhige Auffassung, feine und selbst innige Empfindung bei einer gewissen Allgemeinheit der Formenbehandlung, welche in geringeren Arbeiten in Leere und Weichlichkeit ausartet.

Eine sehr eigenthümliche Stellung nimmt die Kunst der Lombardei in der Auffassung und Behandlung des plastischen Bildnisses ein. Auch hier erfolgte der Durchbruch der Renaissance wesentlich durch den Einfluß eines florentiner Bildhauers und Architekten, durch Michelozzo. Dadurch, daß seine Thätigkeit in Mailand, sowie später die des Bramante im Wesentlichen eine architektonische war, erhielt die Sculptur in der Lombardei von vornherein eine fast ausschließlich decorative Richtung, welche sich rasch in sehr entschiedener und eigenthümlicher Weise dadurch ausbildete, daß durch die Baulust der Tyrannen gleichzeitig an verschiedenen Orten großartige Bauunternehmungen in Angriff genommen wurden; namentlich in Mailand, Pavia, Como und Bergamo. In der überreichen Decoration dieser Prachtbauten nimmt das Portrait, wie oben bereits erwähnt wurde, einen hervorragenden Platz ein. Diese Bildnisse, welche Sockel wie Pilaster und Frieße füllen, welche uns in Thür- und Fensterföhrungen begegnen, sind bald in flachem Relief gehaltene Profilportraits, bald beinahe büstenartig vorspringende Köpfe in Medaillons; hier in Marmor, dort in dem von der fleinarmen Lombardei bevorzugten Thon ausgeführt, und zwar gewöhnlich bemalt, gelegentlich aber auch farblos. Eigenthümlich ist diesen Arbeiten wie der ganzen lombardischen Plastik die große Farbigkeit und starke Bewegtheit, die leicht in Caricatur ausarten, sowie oberflächliche Naturbeobachtung, die trotz des decorativen Zweckes dieser Sculpturen die Wirkung einer gewissen Leere macht. Außer verschiedenen geringen Reliefs mit den Profilbildnissen von Mitgliedern der Familie Sforza besitzt die Berliner Sammlung

ein Medaillon mit dem kleinen Reiterbildniß eines Sforza im Relief, sowie namentlich einen feiner durchgebildeteren, von vorn gesehenen Kopf des Francesco Sforza im Hochrelief, von dem die Sammlung des Herrn Oscar Hainauer in Berlin gleichfalls ein besonders tüchtiges Profilrelief aufzuweisen hat. Aber Berlin ist auch so glücklich, das Hauptwerk unter den wenigen nicht decorativen Büsten lombardischen Ursprungs zu besitzen, die treffliche Marmorbüste des A. Salvagio von der Hand des Antonio Tamagnini, aus dem Jahre 1500, in der Sammlung Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Kronprinzessin. Die Eigenthümlichkeit der lombardischen Plastik: außerordentlich liebevolle Durchführung gepaart mit vollendeter Meisterschaft in der Behandlung des Marmors, feiert hier ihren Triumph.

In Venedig ist das plastische Portrait der Frührenaissance noch unabhängiger und eigenartiger als die übrige Sculptur. Offenbar haben die Bildnisse eines Antonello und der beiden Bellini stärker eingewirkt, als das Vorbild Donatello's in seinen Paduaner Skulpturen und die sich daran anschließende Bildhauerschule oder der lombardische Einfluss durch die Zuwanderung von Künstlern aus der Lombardei. Die vornehme Ruhe und das Gehaltene und Gemessene als anerzogene Maske, die den leidenschaftlichen, energischen Charakter des Venezianers verhüllt, ebenso die liebevolle Durchbildung aller Details, welche zur Verstärkung der Individualisirung beitragen, sind den venezianischen Büsten und Reliefportraits vom Ausgang des Quattrocento in ähnlicher Weise eigenthümlich wie den gleichzeitigen Bildnissen der großen Portraitmaler. Dabei sind sie noch ausgezeichnet durch die meisterhafte Behandlung des verschiedensten Materials wie durch die äußerst stilvolle Auffassung sowohl der Büste wie des Reliefs, welches meist ganz flach gehalten ist. Für beide Arten bieten die oben im Abbild wiedergegebenen beiden Stücke der Berliner Sammlung bezeichnende und gute Beispiele.



Ein besonderes Interesse, zugleich ein solches, von dem sich jeder Gebildete sofort angesprochen fühlt, gewähren die Büsten des Quattrocento durch die Persönlichkeiten, deren Bild sie geben. Kaum eine andere Epoche der neueren Geschichte tritt uns in ihrer Erscheinung so lebendig

entgegen, als das fünfzehnte Jahrhundert in Italien durch die Fülle von Abbildern der verschiedensten Art, welche es uns von seinen Zeitgenossen überliefert hat. Reiterstandbilder und Portraitstatuen sind zwar der Natur der Sache nach verhältnißmäßig selten. Auch eigentliche Bildnisse sind nicht grade häufig zu nennen, zumal die berühmte Sammlung von Dogenbildnissen in dem Brande des Dogenpalastes vernichtet worden ist. Zahllos sind dagegen die Grabmonumente mit der im Todeschlaf ruhend dargestellten Gestalt des Verstorbenen. Ebenso sind uns in den großen Freskenzyklen und zum Theil auch in den Tafelbildern die Stifter mit ihrer Familie und ihrer Sippe wie die Fürsten mit ihrem Hofstaate als Zuschauer oder als Nebenfiguren der Handlung in großer Zahl und Bedeutung erhalten. Andererseits treten uns in den zahlreichen Schaumünzen der Zeit die Portraits der verschiedenartigsten Persönlichkeiten entgegen. Allen diesen mannigfaltigen Abbildern schließen sich die Büsten und Reliefportraits ergänzend und vervollständigend an. Der Werth derselben beruht nicht nur in ihrer künstlerisch lebensvollen Wirkung, sondern namentlich auch in den hervorragenden Persönlichkeiten, deren Abbild uns ausschließlic oder doch allein würdig in diesen Büsten erhalten ist. Leider hat man denselben nach dieser Richtung hin bisher nur geringe Aufmerksamkeit geschenkt, und ist deshalb auch die Zahl der Unbekannten unter diesen plastischen Bildnissen des Quattrocento noch eine sehr beträchtliche. Welche Fülle bedeutsamer Männer — der Frauen nicht zu vergessen — uns in denselben entgegentritt, und wie interessantes Material dafür gerade die Berliner Sammlung bietet, darauf mag hier wenigstens durch kurze Aufzählung der Kreise, in welche uns die hervorragendsten Büsten einführen, hingewiesen werden.

Auch in dieser Beziehung ist Florenz wieder der Mittelpunkt; und in Florenz ist es die mächtige Familie der Mediceer, welche während des fünfzehnten Jahrhunderts in der großen Politik, wenn nicht die Zügel führte, so doch in geschicktester Weise die Fäden spann und vor Allem mit dazu beitrug, den Strom des geistigen Lebens in seine Bahnen zu leiten. Als ein charakteristisches Zeichen für die wohl berechnete Bescheidenheit der Mediceer in ihrer öffentlichen Stellung und ihrem Auftreten innerhalb der Republik haben wir wohl auch die bescheidenen Grabdenkmale derselben anzusehen: einfache Sarkophage, ohne jedes Abbild des Verstorbenen, wenn auch von ersten Künstlern und im edelsten Materiale ausgeführt. So Donatello's Marmorarkophag des Giovanni d'Averardo und Verrocchio's Bronzegrab des Giovanni und Pietro in der Sacristei von San Lorenzo, sowie der Sarkophag Orlando's in der Annunziata. Auch Schaumünzen sind nur

von einigen der berühmtesten Mitglieder der Familie gegossen. Da treten die Büsten in glücklichster Weise ergänzend hinzu; und zwar die meisten durch ihre künstlerische Vollendung besonders lebendig und werthvoll. Cosimo's Reliefbildniss und die bemalte Stuckbüste Lorenzo's in der Berliner Sammlung zeigen uns hier die Nachbildungen. Eine sehr ansprechende Thonbüste Lorenzo's im jugendlichen Alter besitzt Herr Gavet in Paris, eine Art Gegenstück dazu Herr Dreyfuß in der großartig aufgefassten Thonbüste von Lorenzo's Bruder Giuliano; beide Büsten im Charakter Verrocchio's. Die Marmorbüste des Pietro il Gottofo, eine der besten Arbeiten Mino's, ist Italien erhalten: sie steht jetzt im Museo Nazionale zu Florenz. Die benachbarte namenlose Büste eines Mannes im Harnisch, augenscheinlich auch von Mino's Hand, stellt offenbar nach der Familienähnlichkeit gleichfalls einen Mediceer dar, und zwar, wie mir nach dem Vergleich mit dessen Medaillon fast zweifellos erscheint, Piero's Bruder Giovanni. Das eigenthümliche, von vorn gefehene Hochrelief in halber Figur im Dom zu Pistoja, dem Antonio Rossellino zugeschrieben, stellt den Donato de' Medici, Bischof von Pistoja, dar. Nach dem Wappen des alten zugehörigen Sockels giebt auch die bemalte Thonbüste eines jungen Mannes im Besitze des Herrn Heinrich Vieweg in Braunschweig das Bildniss eines Mediceers aus der zweiten Hälfte des Quattrocento.

An diese Gruppe von Büsten meist sehr hervorragender Mitglieder dieser großen Familie, die sich vermuthlich noch durch einzelne bis jetzt übersehene Büsten anderer Mitglieder derselben vervollständigen lassen wird, reihen sich mehrere Gruppen von Büsten, die uns Persönlichkeiten verschiedener Kreise, in näherer oder fernerer Beziehung zu den Mediceern, wiedergeben. Unter den fürstlichen Freunden oder — nach Umständen — Feinden König Ferdinand von Neapel nebst seinen beiden Töchtern Beatrice und Eleonora, sein Schwiegerohn Matthias Corvinus, König von Ungarn; ferner die letzten Tyrannen des Hauses Visconti und zahlreiche Mitglieder des Hauses Sforza; von den kleinen Tyrannen der Marken die Bentivogli von Bologna bis herab zu den Ordellaffi und Manfredi von Forli und Faenza, meist in mehreren ihrer bekanntesten Mitglieder.

Die Zahl der erhaltenen Büsten vornehmer Florentiner bietet uns ausgezeichnet lebensvolle Abbilder von verschiedenen der hervorragendsten Staatsmänner aus der Nähe der Medici; u. A. Niccolò da Uzzano, Diotisalvi Neroni, den Bischof Salutato, Rinaldo della Luna, Giovanni Rucellai, Niccolò und Filippo Strozzi. Ihnen reihen sich aus dem Kreise der Gelehrten und Künstler aus der Umgebung der Mediceer Männer an wie Pietro Mellini, Matteo Pal-

mieri, Marsilio Ficino, der Arzt Giovanni di San Miniato, der Musiker Squarcialupi, Brunellesco, Macchiavelli u. f. f.

Verhältnißmäßig zahlreich ist auch die Gruppe von Frauenbüsten, welche uns die Gattinnen und Töchter der bekanntesten Männer des Quattrocento vergegenwärtigen, zum Theil in vorzüglichen Bildwerken. Genannt seien

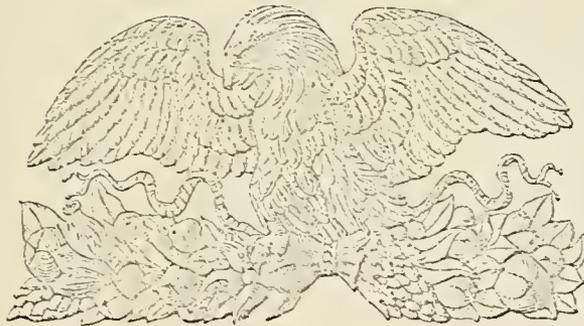


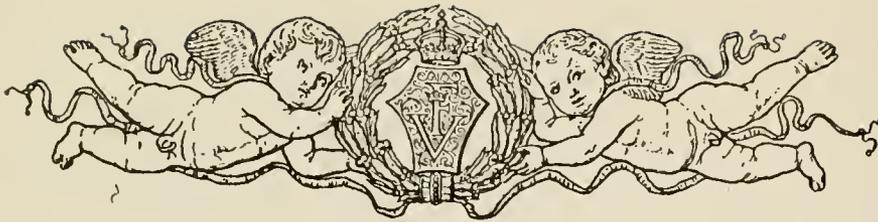
unter den bestimmbaren — denn leider ist die Zahl der Unbekannten gerade unter den schönsten Büsten und Reliefbildnissen sehr beträchtlich — die beiden Töchter König Ferdinands von Neapel, Eleonora und Beatrice von Arragon, ferner Battista Sforza die Gattin des Herzogs Federigo von Urbino,

Marietta Strozzi, Isotta da Rimini die Gattin des Sigismondo Malatesta, Beatrice d'Este die Gemahlin von Lodovico il Moro, eine Tochter des Colleoni u. a. m.

Außerhalb Florenz ist die Ausbeute weniger reich, ausgenommen jene Tyrannenhöfe, auf welche oben schon aufmerksam gemacht wurde, namentlich Mailand. Insbesondere sind wir fast völlig ohne Auskunft über die Personen, welche die kleine aber gewählte Zahl von venezianischen Büsten und Reliefbildnissen darstellt.

In den plastischen Bildnissen des Quattrocento tritt uns diese große Zeit stets unverfälscht in ihrer eigensten Art entgegen. Wenn wir den Büsten des Giovanni Rucellai, des Lorenzo Magnifico oder Diotisalvi Neroni zum ersten Mal gegenüber treten, werden wir über ihre große und schroff ausgebildete Individualität fast erschrecken: das bewegte Leben, die Leidenschaftlichkeit, die oft brutale Rücksichtslosigkeit in der Aeußerung der Leidenschaften sind mit eherner Schrift in ihren Zügen eingeschrieben. Aber daneben begegnen wir gelegentlich auch ebenso milden, sympathischen Typen, wie dem Filippo Strozzi und dem Pietro Mellini. Und namentlich bieten die Marmorbüsten junger Florentinerinnen in ihrer schönen Verbindung von natürlicher Grazie und heiterer Offenheit ein reizendes Gegenbild zu jener starken und schroffen Männerwelt.





Fragen wir uns zum Schluss: wie verhält sich das plastische Bildniß des Quattrocento zu dem Portrait der Antike und der neueren Zeit? welches sind diesen gegenüber seine Eigenthümlichkeiten und welcher Art seine künstlerische Bedeutung? Der Vergleich mit der Antike liegt um so näher, als die Renaissance von derselben ausgegangen war und in derselben stets ihr unerreichtes Vorbild sah; obwohl die Antike, an welche die Renaissance anknüpfte, auf der letzten Stufe ihrer Entwicklung stand, die nach keiner Richtung den Vergleich mit der Kunst des Quattrocento aushalten kann. Innerhalb der Antike müssen wir, sofer die griechische Kunst im Vordergrunde steht und auf die Ausbildung und Entwicklung der etruskisch-italischen Kunst einen bestimmenden Einfluss ausgeübt hat, das plastische Bildniß in Griechenland und in Italien dennoch gefondert betrachten, da beide sehr wesentliche Verschiedenheiten zeigen.

Für die griechische Plastik ist zunächst ein sehr charakteristischer Zug, daß sie da, wo sie ein Erinnerungszeichen für eine Persönlichkeit zu schaffen hat, vielfach auf eigentliche Portraitdarstellung verzichtet. In dem Grabrelief sowohl wie in der gewöhnlichen Siegerstatue ist vielmehr die Persönlichkeit regelmäsig nur durch Alter, Figur, Tracht und Umgebung charakterisirt, und nicht durch bildnißartige Gesichtsbildung. Nur wo es wesentlich darauf ankam, die Individualität als solche herauszuheben, wo es galt, ein Herrscherportrait oder das Bildniß eines großen Mannes oder eines dreifachen Siegers in den olympischen Spielen zu schaffen, war die möglichst treue Wiedergabe der Portraitszüge auch in dieser Zeit schon das Ziel des Künstlers. Hingegen war für das plastische Bildniß des Quattrocento überzeugende Portraitähnlichkeit erste Bedingung, welche selbst die handwerksmäsigste Stuckbüste erfüllte.

Nicht minder ist für die griechische Plastik der Umstand bezeichnend, daß dieselbe das Portrait sehr wahrscheinlich überhaupt nicht als eigentliche Büste sondern als Herme, sowie mit Vorliebe als Standbild in ganzer Figur

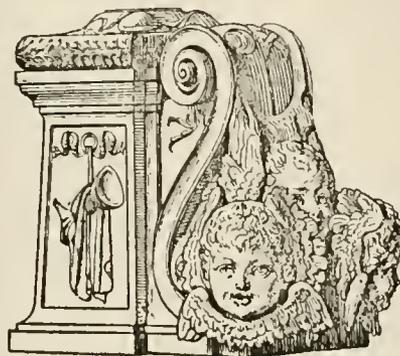
giebt, um die Persönlichkeit in Körperbau, wie in Haltung und Bewegung zum Ausdruck zu bringen. Dadurch stellt sich der Kopf in den griechischen Portraitstatuen wohl als ein hervorragender Theil der ganzen Figur dar, nicht aber als das in sich beschlossene, fast allein bedeutungsvolle Hauptstück derselben, wie dies für die Auffassung des Quattrocento charakteristisch ist. Wo das letztere ausnahmsweise zum Standbild greift, ist der Körper so verhüllt und kommt regelmässig selbst in der Gewandung so wenig zur Geltung, dass auch hier der Kopf in seiner fast ausschliesslichen Bedeutung hervortritt. Mehr noch als durch jene Betonung des Körpers wird im plastischen Bildniss der Griechen die consequente Durchbildung des individuellen Elements zurückgedrängt durch das allgemeine Formgefühl und den auf typische Gestaltung gerichteten Charakter der griechischen Anschauung. Aehnliches erstrebt und erreicht der Künstler des Quattrocento nur ausnahmsweise. Nur wo der Stand in dem Manne so ganz ausgeprägt ist und dieser ihn so vollständig vertritt, wie die Person des Colleoni den Condottiere, glückte es wohl einem Verrocchio, eine der eigenartigsten Erscheinungen seiner Zeit in einem so charaktvollen und gewaltigen Bilde auszudrücken, wie in dem bronzenen Reiterstandbild vor der Scuola di San Marco. In der Regel ist dagegen die individuelle Durchbildung des Kopfes so sehr die Hauptsache, dass eine solche Abstraction nur von dem Beschauer gemacht werden wird, wenn zufällig in den Zügen der Person das Typische besonders deutlich sich auspricht.

Von jener griechischen Auffassung des Bildnisses weicht die etruskische Kunst wesentlich ab. Diese bestimmt ihrerseits die altrömische Plastik und macht ihren Einfluss theilweise noch in dem plastischen Bildniss der Kaiserzeit geltend. Für die etruskische Sculptur ist das Portrait und insbesondere die Büste nicht nur der bevorzugte Theil in der Darstellung des menschlichen Körpers, sondern ist innerhalb derselben sogar allein zu einer gewissen künstlerischen Vollendung ausgebildet. Die Wiedergabe der Persönlichkeit ist ein Hauptmerkmal des für die etruskische Kultur so bezeichnenden Tottenkultus. In den eigenthümlichen «Deckelfiguren» der etruskischen Sarkophage sind uns dafür noch zahllose Beispiele erhalten: die auf einem Ruhelager ausgestreckten Körper wurden nebst den Sarkophagen, deren Deckel sie bildeten, auf Vorrath gearbeitet; diesen wurden dann auf Bestellung Köpfe gegeben, welche nach dem Leben modellirt wurden. Neben diesen aufgesetzten Büsten auf den sogenannten Deckelfiguren erscheint der Portraitkopf in der etruskischen Plastik aber auch selbständig; und zwar in der Regel aus Thon gebildet. Während aber die Deckelfiguren ganz handwerksmässig hergestellt wurden,

erhielten diese theilweise eine bedeutende künstlerische Durchbildung. Eine Reihe solcher Köpfe im Museo Gregoriano sind dafür besonders sprechende Beispiele. Wie schon in dem Material, dem bemalten Thon, und, wenn ausnahmsweise mehr gegeben ist als Kopf und Hals, auch in der Form, in dem flachen, glatten Abschluss über der Brust, so stehen dieselben auch in der Auffassung durch die anspruchslose, unverfälschte Treue in der Schilderung der Persönlichkeit den Büsten der italienischen Frührenaissance näher als dem plastischen Portrait der Griechen. Diese auffallende Verwandtschaft kann nicht etwa aus einem directen Einfluss der Ueberreste etruskischer Kunst auf die italienische Renaissance erklärt werden; denn jene Büsten sind fast ausnahmslos erst durch neuere Ausgrabungen aus den Gräbern Etruriens hervorgezogen worden. Wohl aber ist die Vermuthung zulässig, dass jene verwandte Auffassung ein Ausfluss des Volkscharakters in Toscana sei, welcher selbst in den Umwälzungen der Völkerwanderung nicht vernichtet wurde.

Ebenso fern wie der stilistischen Auffassung der griechischen Kunst steht das plastische Portrait des Quattrocento auch der malerisch-decorativen Auffassung der Hochrenaissance und des Barocks, obgleich namentlich letzterer zum Theil wieder eine sehr eigenartige und reizvolle Wiedergabe der Individualität auszubilden verstanden hat.

Die Büste des Quattrocento ist ein unabsichtliches, treues und doch eigenartiges Abbild der grossen Zeit, welche die moderne Geschichte heraufgeführt hat; sie giebt das Abbild ihrer gewaltigen, scharf ausgeprägten Charaktere in einer künstlerischen Form und Meisterschaft, welche der Grösse des Zeitalters entspricht und ein vollendeter Ausdruck seiner Kraft und Lebensfülle ist.



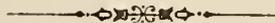
Verzeichnifs der Abbildungen

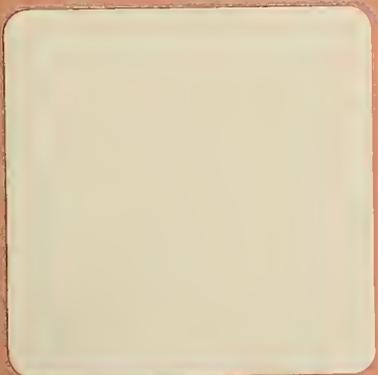
Mit Ausnahme des Titelblattes sind sämtliche Abbildungen nach Bildwerken im Besitz der
Königlichen Museen zu Berlin ausgeführt.

- Titelblatt, Heliographie der Reichsdruckerei nach einer Zeichnung von LUDWIG OTTO; die Umrahmung nach einem Rahmen in Nufsholz von A. BARILE, im Besitz von HENRY VAUGHAN Esq. zu London.
- Seite 1. Venezianischer Kaminfries in istrischen Kalkstein; Ende des XV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von MORITZ EMPT.
- Seite 4. Theil eines florentiner Kaminfrieses in Sandstein; Mitte des XV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von MORITZ EMPT.
- Seite 5. Florentiner Kaminfries in Sandstein aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von MORITZ EMPT.
- Seite 8. Bronzebüste eines bejahrten Feldherrn. Florentiner Arbeit aus der Mitte des XV. Jahrhunderts. Heliographie der Reichsdruckerei nach einer Zeichnung von ANTON PFRÜNDER.
- Seite 11. Marmormaske eines jungen Mädchens. Florentiner Arbeit aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Heliographie der Reichsdruckerei nach einer Zeichnung von M. LÜBKE.
- Seite 14. Marmorbüste eines jungen Mädchens von MINO DA FIESOLE. Heliographie der Reichsdruckerei.
- Seite 19. Marmorbüste des Papstes Alexander VI. Römische Arbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von ANTON PFRÜNDER.
- Seite 20. Ornament in Thon. Lombardische Arbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von MORITZ EMPT.
- Seite 25. Thonbüste eines venezianer Edelmannes. Venezianische Arbeit vom Ausgang des XV. Jahrhunderts. Radirt von LUDWIG OTTO.
- Seite 30. Theil eines florentiner Kaminfrieses von Sandstein; Mitte des XV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von MORITZ EMPT.
- Seite 31. Bemalte Stuckbüste des Lorenzo de' Medici, genannt il Magnifico. Florentiner Arbeit aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Radirung von LUDWIG OTTO.
- Seite 34. Relietbildnifs einer vornehmen Venezianerin in Marmor. Venezianische Arbeit um das Jahr 1500. Hochätzung einer Zeichnung von ANTON PFRÜNDER.
- Seite 35. Reliefbildnisse des Matthias Corvinus und seiner Gattin Beatrix von Arragon aus Marmor. Florentiner Arbeiten aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Stich von GUSTAV EILERS.
- Seite 36. Florentiner Kaminfries in Sandstein aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Heliographie der Reichsdruckerei.
- Seite 38. Ornament in Thon. Lombardische Arbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von MORITZ EMPT.

- Seite 39. Marmorbüste einer neapolitanischen Prinzessin. Süditalische Arbeit vom Ausgange des XIII. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von M. LÜBKE.
- Seite 39. Kleine Marmorbüste eines italienischen Edelmannes. Toskanische Arbeit des XIV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von ANTON PFRÜNDER.
- Seite 40. Ornament in Thon. Lombardische Arbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von MORITZ EMPT.
- Seite 44. Ornament in Thon. Lombardische Arbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von MORITZ EMPT.
- Seite 47. Reliefbildnis des Cosimo de' Medici aus Marmor; angeblich von Andrea del Verrocchio. Radirung von HANS MEYER.
- Seite 48. Theil eines florentiner Kaminfrieses in Sandstein; Mitte des XV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von MORITZ EMPT.
- Seite 49. Theil eines florentiner Kaminfrieses in Sandstein. Mitte des XV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von MORITZ EMPT.
- Seite 51. Fufs einer Kirchenstandarte; muthmafslich von Benedetto da Majano. Marmor. Hochätzung einer Zeichnung von LUDWIG OTTO.

-
- Tafel I. Marmorbüste der Marietta Strozzi von Desiderio da Settignano. Heliographie der Reichsdruckerei.
- Tafel II. Marmorbüste einer jungen Florentinerin, wahrscheinlich von Desiderio da Settignano. Heliographie der Reichsdruckerei.
- Tafel III. Marmorbüste des Niccolò Strozzi von MINO DA FIESOLE. Heliographie der Reichsdruckerei.
- Tafel IV. Marmorbüste eines Florentiners, muthmafslich von Antonio Rossellino. Heliographie der Reichsdruckerei.
- Tafel V. Bronzebüste eines bejahrten Feldherrn. Florentiner Arbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts; gestochen von LUDWIG JACOBY.
- Tafel VI. Bemalte Thonbüste des Filippo Strozzi von Benedetto da Majano. Radirung von LUDWIG OTTO.
- Tafel VII. Bemalte Thonbüste eines bologneser Edelmannes von Francesco Francia. Radirung von LUDWIG OTTO.
- Tafel VIII. Bemalte Stuckbüste, muthmafslich den Giovanni Rucellai darstellend. Arbeit eines florentiner Künstlers um die Mitte des XV. Jahrhunderts, radirt von LUDWIG OTTO.





GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00605 3942

