



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1853

Italienische Studien.

[urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1482733](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1482733)

ITALIENISCHE STUDIEN.

1835.

I.

ÜBER DIE MAILÄNDER SCHULE.

(Museum, 1835, No. 27 ff.)

Was vor allen Dingen in Mailand mich anzog und bei näherer Bekanntschaft immer mehr fesselte, war die Schule des Leonardo da Vinci. Es waltet in dieser Schule ein eigenthümlich milder und edler Geist, der als ein lichter Strahl von dem Meister ausgeht, sich in den mehr oder minder begabten Schülern in mannigfachen Farben bricht und auch in mittelmässigen Produktionen immer noch auf liebenswürdige Weise nachklingt. Es ist ein schönes Band, welches einen Kreis begabter und tüchtiger Menschen umschlingt, welches selbst die ausser der Schule stehenden Landsleute, selbst die Spätergeborenen in diesen Kreis mit hineinzieht und ebenso auch auf den Beschauer seinen unwiderstehlichen Zauber ausübt. —

Das tragische Schicksal, welches die Hauptwerke Leonardo's heimgesucht hat, ist bekannt. Das Modell der kolossalen Reiterstatue, welches er für Franz Sforza gearbeitet hatte, diente den französischen Bogenschützen bei der Eroberung Mailands als Zielscheibe; der Carton, den er im Wettstreit mit Michelangelo fertigte, ward räuberischer Weise von einem Neider vernichtet; das Abendmahl ist eine unsäglich traurige Ruine. In der Gallerie der Brera sieht man ein Stückchen von dem Carton zu diesem grossen Meisterwerke, den Kopf des Heilandes. Dies, möchte ich sagen, ist Alles, was in Mailand noch von dem Abendmahl vorhanden ist¹⁾; denn wenn es auch nur ein zerfetztes, zerrissenes Blatt Papier ist, wenn die Pastell-Zeichnung auch nur noch wie ein schwacher Schimmer darauf liegt, so ahnt, so erkennt man hier doch noch, was der Meister darstellen wollte. Es gewinnt diese nebelartige Zeichnung bei längerer Betrachtung eine feste, bestimmte Gestalt; man sieht in diesen schönen Zügen den höchsten Ernst und die göttlichste Milde ausgedrückt; man sieht den Schmerz um den

¹⁾ Andre Stücke des Cartons (oder Studien zu den Köpfen des Gemäldes) sind in England. (Gegenwärtig, 1852, in Weimar.)

treulosen Jünger, das bestimmte Vorgefühl des eigenen Todes und die heiligste Unterwerfung unter den Willen des Vaters. Ich konnte von dem Blatte nicht loskommen und ich ging nur, um die Reste des Werkes selbst im Kloster von S. Maria delle Grazie aufzusuchen. Ich hatte geglaubt, auch dies grosse Werk, dessen fast vollkommene Vernichtung mir bekannt war, etwa in einem ähnlichen Zustande zu finden; ich hatte gehofft, dass auch hier aus dem letzten Hauche der Farben noch der Geist des Meisters in leisen Klängen zu mir sprechen würde. Aber wie soll ich dir meine Enttäuschung schildern? Denke dir einen Freund, den du lange Jahre nicht gesehen hast; du hörtest, dass Krankheit und Alter seine Kraft gebrochen, seine schönen männlichen Formen vernichtet haben; aber du hoffst, beim Wiedersehen die alte treue Stimme doch noch zu hören, doch allmählig in seinen Zügen die alte Gestalt, den Blick, das Lächeln des Freundes wieder finden zu können; — und du findest ihn, aber einen blutigen, zerfetzten, besudelten Leichnam! Die Farben des kolossalen Bildes sind verschossen, zum Theil verschwunden, in vielen kleinen Stückchen abgebröckelt; die Mauer ist feucht und schmutzig. Doch das wäre zu ertragen. Aber diese vielfachen elenden Ueberschmierungen, die wieder sammt den Originalfarben verschossen und abgesprungen sind, die das Auge bei der Betrachtung jedes einzelnen Theiles verwirren und nirgend mehr eine Form erkennen lassen, diese machen den Anblick unerträglich. Ich versuchte alle Mittel, die man gewöhnlich anwendet, um sich ein verdorbenes Bild wieder lebendig zu machen; ich betrachtete es aus grösseren und geringeren Entfernungen, mit mehr oder minder geöffneten Augen. Ich glaubte, in diesem oder jenem Gliede einer einzelnen Figur etwas von der ursprünglichen Form zu erkennen; aber so wie ich ein wenig schärfer hinsah, so wie mein Auge nur um eine Linie weiterrückte, war es wieder derselbe Jammer. Ich konnte es in dem Refektorium nicht aushalten; ich bezahlte den Custode, der zur Beaufsichtigung des Bildes angestellt ist, und eilte hinaus in's Freie. Lange konnte ich diesen trostlosen Eindruck nicht verwinden, und es war alle Heiterkeit und Lust des mir noch neuen Südens nöthig, um die alte Unbefangenheit und Frische in mir wieder hervorzurufen. Warum macht man in Mailand doch jetzt, nachdem dies Palladium der Stadt gebrochen ist, so viel Aufsehen davon? Man sollte das Refektorium im Kloster delle Grazie vermauern und jenes geschändete Heiligthum seiner stillen Verwesung überlassen.

Der Untergang der Hauptwerke Leonardo's ist um so mehr zu bedauern, als er bekanntlich so höchst vielseitig beschäftigt war und seine künstlerischen Arbeiten mit unsäglichem Fleiss ausführte, so dass er überhaupt nur wenig vollendet hat. Doch sind ausser dem Abendmahl noch einige Werke seiner Hand in Mailand vorhanden, die das höchste Interesse gewähren. In der Brera zunächst noch ein, leider unvollendetes Bild, eine Madonna mit dem Jesusknaben, der in anmuthiger Bewegung ein Lamm umfasst. Es ist eine einfache, aber sehr zarte und lebenswürdige Composition. Der Kopf der Madonna ist der einzig vollendete Theil des Bildes, ein Gesicht von schönem ernstem Ausdrucke, leider wiederum beträchtlich übermalt, so dass es nur aus einiger Entfernung, wenn die kalten grauen Töne verschwinden, zu geniessen ist. Die Untermalung des Kindes ist sehr leicht und licht gehalten.

Die Sammlung der ambrosianischen Bibliothek enthält dagegen eine Reihe kleinerer Bilder von Leonardo da Vinci, zum Theil nur Studien, die

aber das grösste Interesse dadurch gewähren, dass sie vollkommen rein und (wie die Italiener sich ausdrücken:) jungfräulich erhalten sind. Ich erwähne zunächst das Portrait der Gemahlin des Ludovico Sforza, Herzogin von Este; es ist ein sehr zierliches Profil, einfach und schlicht gemalt; die Modellirung ist sehr zart, aber durchaus bestimmt durchgeführt, die Carnation sehr einfach und leicht gehalten, leider jedoch in den tieferen Schatten nachgeschwärzt. Das Haar der Dame ist von rothbrauner Farbe; sie trägt darüber ein leichtes Netz, ein Band mit Steinen um den Kopf, Perlen-schmuck u. s. w. — Ein männliches Portrait von derselben Grösse, welches man für den Ludovico Sforza hält, ist in ähnlicher Weise, schlicht und streng gemalt und vortrefflich modellirt; leider sind auch hier die Schatten sehr nachgedunkelt. Beide Bilder haben übrigens etwas nah Verwandtes mit dem jüngeren Holbein, vornehmlich wie sich dieser Künstler in seinen früheren Werken zeigt. — Ein drittes, etwas grösseres Portrait, welches den Freund des Leonardo, den Arzt, mit welchem er seine anatomischen Studien betrieb, vorstellen soll, wird von Amoretti (in seiner bekannten Schrift über Leonardo) ebenfalls für Original gehalten, eine Meinung, der ich nicht wohl beitreten kann. Abgesehen davon, dass es ungleich weicher und mit einer ganz verschiedenen Auffassung der Farbe gemalt ist, so ist es vornehmlich in der Zeichnung durchaus minder wahr und verstanden (im Contur der Lippen, des Halses u. s. w.), als die eben genannten Bilder und als es überhaupt bei einem Meister wie Leonardo vorauszusetzen ist. — Sehr anziehend und gewiss ächt ist ein Bild, welches das Leichenhaupt des Täufers Johannes, auf einer silbernen Schüssel liegend, darstellt; es ist ein äusserst sorgfältiges Studium des Todes, — wohl zu einer Herodias bestimmt, — ebenso wie die vorigen sehr einfach gemalt, dies jedoch glücklicher Weise nicht weiter nachgedunkelt. Die Lichter in den Haaren sind leicht mit Gold aufgesetzt, was ihnen etwas eigen Spielendes, Durchsichtiges giebt. Die silberne Schüssel enthält ein treffliches Beispiel niederländisch sauberer Naturnachahmung.

Die genannten Bilder sind in Oel gemalt. Ausser ihnen befinden sich verschiedene Pastellzeichnungen Leonardo's in der Ambrosiana, sämmtlich mehr oder minder ausgeführte Studien zu Bildern. Das ausgezeichnetste unter diesen ist ein weibliches Brustbild, dessen Kopf mit grösster Vollendung ausgeführt ist. Es ist ein Weib in voller Jugendblüthe, welche das Gesicht dem Beschauer gerade entgegenwendet und die Augen niederschlägt; das blonde Haar hängt frei über den Rücken herab. Die Anordnung des Ganzen, die Art und Weise wie die schöne Gestalt in dem Rahmen ruht, die zarte Ausführung dieser reizvollen, weichen Formen, der Adel und die Zucht, welche über dies Antlitz ausgegossen sind, — Alles vereinigt sich, um dem Bilde einen ganz vorzüglichen Werth zu verleihen; es ist mir (mit Ausnahme jenes Christuskopfes in der Brera) das liebste, welches ich von Leonardo kenne. Eigen machen sich ein Paar geöffneter Augen, welche auf dem Grunde des Bildes flüchtig hingezeichnet sind. Gewiss war der Meister während des Entwurfes einen Augenblick zweifelhaft, welche Bewegung den Augen günstiger sei; aber es bedurfte nur dieser Paar Linien, um die ungleich grössere Schönheit jener niedergeschlagenen Augen klar zu machen. — Nicht minder trefflich wie das eben genannte und demselben nur in der Schönheit nicht zu vergleichen ist das Portrait eines jungen Mannes in einer Pelzmütze und mit dickem niederhängendem Haar: auch dies in höchster Lebendigkeit und mit einfachsten Mitteln gearbeitet. Vier

andere Studien sind sehr leicht und flüchtig skizzirt und offenbar nur entworfen, um sich der allgemeinen Anordnung der auszuführenden Portraits im Voraus zu vergewissern.

Dann ist von Leonardo noch eine kleine Skizze eines lächelnden Kopfes vorhanden, in Gouache gemalt und vortrefflich durchgearbeitet, — und die sehr sauber ausgeführte Zeichnung eines weiblichen gebückten Kopfes von schönem ernstem Ausdrucke.

Dass Compositionen Leonardo's öfters von seinen Schülern ausgeführt wurden, ist bekannt. So befindet sich in der Brera ein Exemplar jener bekannten Composition: Maria, im Schoosse der Anna sitzend, und auf ihrem Schoosse das Christkind, welches sich spielend zu einem Lamme niederneigt. Ungleich bedeutender jedoch, als die Ausführung dieses Bildes, ist die einer andern ähnlichen Composition, die in der Ambrosiana vorhanden ist und von der Hand des Bernardino Luini herrührt. Es ist eine heilige Familie: Maria, ebenfalls auf dem Schoosse der Anna, und in ihren Armen das Christkind, welches sich wiederum in einer ähnlichen Bewegung zu dem kleinen Johannes niederneigt; zur Seite Joseph. Es ist ein wunderbarer Liebreiz in den leichten und gefälligen Linien, in welchen diese bedeutende Gruppe sich bewegt; die Haltung des Kindes vornehmlich, das Lächeln der Jungfrau, u. a. m. sind von der schönsten Wirkung. Die eigenthümlich bewegte Stellung, welche die Jungfrau in diesem Bilde hat, — sie sitzt seitwärts, wendet dann den Oberleib und das etwas geneigte Haupt nach der anderen Seite und streckt die Arme aus, um das Kind zu halten, — scheint den Schülern Leonardo's öfters zum Vorbilde gedient zu haben. In zwei Bildern des Berliner Museums: in einer heiligen Familie von Marco d'Oggione und in der schönen Pomona, welche dem Francesco Melzi zugeschrieben wird, kehrt dieselbe in genauer Wiederholung wieder. Das eben besprochene Mailänder Bild galt übrigens in Paris, wohin es durch Napoleon entführt war, für eine Arbeit des Leonardo selbst.

Bernardino Luini ist es, von dem man unter Leonardo's Schülern die bedeutendsten Werke ausgeführt sieht, und den man in Mailand vor allen Künstlern lieb gewinnen und verehren lernt. Er ist nicht so gross, nicht so frei und kühn wie Leonardo, oder er schwingt sich wenigstens selten zu erhabenen und imponirenden Gestalten auf; dafür aber hat er einen unerschöpflichen Fond von Zartheit und Zucht, von Heiterkeit und Innigkeit, von Anmuth und Gemüth, welche dem Beschauer die edelste Befriedigung und Beruhigung gewähren. Bernardino gehört, — wenn wir die wenigen ersten Lichter der Kunst ausnehmen, — zu den trefflichsten Meistern des sechzehnten Jahrhunderts; und vielleicht nur, weil Vasari wenig von ihm weiss, vielleicht auch, weil er mehr in Fresko als in Oel gemalt hat, ist ihm seither nicht ein so allgemeiner Ruhm zu Theil geworden, als er es vor vielen verdient. — Die Ambrosiana besitzt von ihm eine Reihe kleinerer Oelbilder. Zunächst eine bedeutende Anzahl trefflicher Studienköpfe, die im Einzelnen (vornehmlich ein Johannes d. T.) sehr an Andrea del Sarto erinnern. Dann einen kleinen Johannes, Brustbild, der ein Lamm liebkosend in seinen Armen hält, ein wunderräuzend naives und kindliches Bild, — das schönste Oelbild, welches ich von Bernardino gesehen habe; auch dies übrigens ist, wie die erwähnte heilige Familie, mehrfach unter dem Namen Leonardo's bekannt. Ferner eine andre heilige Familie, Maria mit dem Kinde und Johannes, — schön, mild und einfach gemalt; ähnlich ein junger Christus, der die Hand segnend erhebt

(Brustbild); und ein anmuthiges Madonnenköpfchen. Nicht minder interessant sind ein Paar Zeichnungen. Die eine, grössere von diesen, ein Kniestück, stellt die Rückkehr des Tobias dar; es ist eine einfache, anmuthige Composition und besonders der Engel schön und liebenswürdig. Die Zeichnung ist wohl ausgeführt und würde sich trefflich zur Publikation durch den Steindruck eignen. Die andere ist das Bild eines lesenden Mädchens. — Die Brera besitzt nur ein Oelgemälde des Künstlers, ein Altarbild und von grösseren Dimensionen als die oben genannten: eine Madonna auf dem Throne, zwei Heilige zu ihren Seiten, welche die knieenden Donatoren ihrer Obhut anempfehlen; auch hier dieselbe schlichte Anmuth, welche sich in jenen Werken zeigte, hier jedoch noch etwas mehr Alterthümliches, das an Ambrogio Borgognone erinnert, — einen Künstler, der trotz seiner Befangenheit in der Zeichnung der Formen, viel Verwandtes mit dem Bernardino besitzt und zu dem letzterer gewiss in einer besonderen Beziehung gestanden hat.

Bei weitem wichtiger sind dagegen die Freskomalereien, welche Bernardino in Mailand und in benachbarten Orten ausgeführt hat. Die bedeutendste Anzahl der Fresken, die aus aufgehobenen Mailänder Klöstern in die Gallerie der Brera gebracht sind, rührt von ihm her. Diese schönen und edlen Compositionen werden dir aus den Umrissen der *Pinacoteca di Milano* bekannt sein; es sind einfach schöne und anmuthsvolle Gestalten, die sich auf der einen Seite der Tiefe der umbrischen Meister, auf der andern der Heiterkeit der Toscaner annähern. Unter vielen erwähne ich nur beispielsweise einer Madonna mit dem Kinde, die wie ein stiller Leonardo anzuschauen ist; eines schönen, kraftvollen Weibes (die Bedeutung ist mir unbekannt), das aus einer Thür hervortritt und mit ausgestrecktem Arm zur Seite weist; vornehmlich aber einer thronenden Madonna mit zweien Heiligen zu ihren Seiten und einem Engelknaben zu den Füßen, vom J. 1521, und aus der Brera-Kirche hierher gebracht. Hier sieht man schon, vornehmlich in der einen weiblichen Heiligen, den Adel und jene höhere Schönheit, welche Bernardino allerdings — wenn schon nicht immer — zu erreichen gewusst hat. In den meisten dieser in der Brera befindlichen Fresken ist, wie auch häufig in den Oelbildern, noch eine gewisse liebenswürdige Schwäche, eine gewisse jugendliche Befangenheit zu bemerken. Vielleicht, dass diese Werke noch in die Entwicklungszeit des Künstlers gehören. Willst du ihn in seiner vollen Schönheit, in seiner ganzen männlichen Kraft kennen lernen, so gehe in die Kirche des Monastero Maggiore (S. Maurizio), an welcher dein Weg zur Maria delle Grazie dich vorüber führt! Es ist die Kirche eines Nonnenklosters, durch eine Scheidewand in der Mitte in zwei Theile gesondert und ganz und gar mit Freskomalereien ausgefüllt. Von Bernardino Luini selbst rührt der grösste Theil der Fresken an dieser Mittelwand, so wie die in einer Seitenkapelle der vordern Kirche her; die übrigen sind von seinen Schülern und andern jüngeren Zeitgenossen ausgeführt. Hier sieht man die schönsten Gestalten weiblicher Heiligen, welche ein fast raphäelisches Gepräge tragen, die mildesten und würdigsten Christusköpfe, die reizendsten Engelknaben. Alles, von der braun in braun gemalten Brüstung über dem Fussboden an bis zum Gewölbe, ist mit den herrlichsten Gestalten bedeckt und das Auge kann sich an diesem Reichthum nicht satt sehen. Man weiss nicht, wie man die verschwenderische Phantasie des Künstlers genug bewundern soll, der selbst dem nur leicht hingetuschten Contur einen unaussprechlichen

Liebreiz zu geben wusste, der das unbedeutendste ornamentistische Medaillon mit der anmuthigsten Composition ausgefüllt hat. Ich war in Gesellschaft eines Malers zufällig hieher gerathen, und da in der inneren Kirche gerade die Hora vorüber war und darin gefegt und gescheuert wurde, so benutzten wir die Gelegenheit und machten uns schnell an's Zeichnen. Ich hatte glücklicher Weise Kopier-Papier bei mir und zeichnete mir durch, was ich eben abreichen konnte. Auch diese trefflichen Werke sind übrigens bereits durch Fumagalli in Umrissen herausgegeben, in seiner *Scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia*. Nur die grossen und sehr gerühmten mehr historischen Freskomalereien Luini's zu Lugano und Saronno mögen diese noch an Werth übertreffen. — Noch sieht man in manchen andren Kirchen Mailands einzelne Freskomalereien von Bernardino Luini; so ein schönes Altarbild in einer verlassenen Kapelle von S. Maria del Carmine, ein andres in S. Giorgio al Palazzo u. s. w. Auch Manches und Bedeutendes von seiner Hand befindet sich hier im Privatbesitz.

Mit Bernardino Luini ist, wie es scheint, keiner weiter von Leonardo's Schülern zu vergleichen. Marco d'Oggione ist schwächer und kleinerlicher in Anordnung des Ganzen, im Styl der Gewandung und in der Farbe, — er ist wie eine geringere Auflage des Luini. Dies Urtheil ergeben die von ihm in der Brera befindlichen Fresken. Die dortigen Oelbilder sind anmuthiger, besonders das Bild der drei Erzengel, welche den Satan stürzen; die Gestalten sind hier nicht bedeutend, aber immer lebenswürdig und die Köpfe von schönem leonardeskem Ausdrücke. — Boltraffio hat etwas mehr Kaltes in der Farbe; unter den Bildern, die ich von ihm gesehen habe, schienen mir besonders zwei Köpfe, des Christus und der Maria, in der Ambrosiana befindlich, wegen ihres schönen, milden Ausdrucks bemerkenswerth. — Was dem eben Genannten in der Farbe fehlt, hat ein andrer Schüler, Andrea Salaino, wie es scheint, zu viel. Sein Johannes der Täufer, ebenfalls in der Ambrosiana, ist eine zarte jugendliche Figur von röthlichem Schmelz in der Farbe und von süssem und weichem Ausdrücke. Es ist ein Brustbild; gegen den Beschauer gewandt; er weist mit der Hand in die Höhe; unter Leonardo's Namen zeigt man Wiederholungen desselben zu Paris, Genua und Florenz. Ein Gemälde von ähnlicher Dimension, welches sich im Schlosse zu Berlin unter den zurückgestellten Bildern der Solly'schen Sammlung befindet, kam mir bei Betrachtung dieses Bildes lebhaft in die Erinnerung zurück: es ist dort dieselbe Glut, dieselbe Weichheit und Süssigkeit der Farbe wie in dem Mailänder Bilde. Jenes stellt die heilige Zoe dar, welche an ihren schönen blonden Haaren emporgewunden wird. — Ein andres grösseres Bild von Salaino befindet sich in der Brera: eine Madonna mit dem Kinde, welches dem heiligen Petrus die Schlüssel reicht, während Paulus daneben steht. Die Composition des Ganzen ist von leichter Bewegung, fast nach Art des Leonardo. Leider war das Bild sehr nachgedunkelt und an ungünstiger Stelle aufgehängt. — Von Cesare da Sesto ist in der Ambrosiana ein kleines Brustbild des jugendlichen Heilandes vorhanden, ein höchst zartes, naives und einfaches Gemälde; auch dies in ähnlich röthlichem Kolorit. Ein heiliger Hieronymus von demselben Künstler, ebendort, ist schwach.

Ich bin überzeugt, dass Leonardo und seine Mailänder Schule in ihrer eigenthümlichen Ausbildung gewiss in einem nicht unwesentlichen verwandtschaftlichen Verhältnisse zu den früheren Schulen des Ortes gestanden haben, und dass durch ein gründliches Studium der letzteren erst sich

Vieles in den Eigenthümlichkeiten der ersteren wird erklären lassen. Leider haben genauere kunstgeschichtliche Forschungen bisher nur das mittlere Italien zu ihrem Gegenstande gehabt; es ist zu wünschen und zu hoffen, dass nun auch bald dieser Theil des nördlichen Italiens an die Reihe kommen möge. Mir war auf dieser Reise nicht Zeit und Musse gegönnt, um spezielle Untersuchungen der Art anzustellen; doch habe ich hin und wieder Gelegenheit gehabt, ältere Freskomalereien zu sehen, in denen ich bereits jene Weichheit, Zartheit und Innigkeit, je nach den Epochen, welchen sie angehörten, modificirt, zu erkennen im Stande war. Statt mehrerer nenne ich hier nur Beispielweise eine schöne Wandmalerei auf Goldgrund, welche sich über dem Eingange zur Kapelle des heiligen Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand befindet. Doch werden hievon wieder mancherlei andre Einflüsse zu sondern sein, wie deren namentlich von der paduanischen Schule ausgegangen sein müssen. Hieher beziehe ich namentlich jenes Freskobild des Vincenzio Foppa in der Brera, welches das Martyrthum des heiligen Sebastian darstellt. In diesem herrscht das strengste entschiedenste Studium der Form vor; die Zufälligkeiten der Natur sind sorgfältigst und bis zur Komik nachgebildet, während die tiefere Auffassung des Seelenlebens minder sichtbar wird. Jener Bogenschütz, welcher mit der köstlichst ernsthaften Grimasse blinzeln auf den Heiligen zielt, bezeichnet die Richtung des Künstlers.

Für einen Zögling jener alterthümlichen, weichen Richtung halte ich hingegen den Ambrogio Borgognone, der den Köpfen seiner dargestellten Personen, vor Allem den Engelknaben, eine Zartheit, Innigkeit und Unschuld aufzuprägen weiss, wie man wenig Beispiele der Art finden dürfte. In den Formen des Körpers sind seine Gestalten freilich meist sehr dürftig und ungeschickt. Du kennst die reizende Madonna mit dem Kinde und den beiden anbetenden Engeln auf den Seiten im Berliner Museum. Ein ähnliches Bild habe ich hier nicht gefunden; ein grosses Bild in der Ambrosiana, eine Madonna auf dem Throne mit vielen Heiligen und Engeln umgeben, hat nicht ganz diese Zartheit; es ist mehr Befangenes darin, wengleich der Geist des Meisters unverkennbar aus diesen schönen Köpfen spricht. An einem Wandgemälde, welches man aussen an der Kapelle S. Satiro sieht (Madonna mit dem Kinde), erkennt man die volle Eigenthümlichkeit und Liebenswürdigkeit des Ambrogio, obschon ich nicht behaupten möchte, dass das Bild überall in seiner Integrität erhalten sei. In S. Ambrogio, an der Aussenmauer des Chores, nach dem Seitenschiff zu, ist ein andres Wandgemälde des Borgognone, ein Christusleibnam zwischen zwei Engeln, welches auffallende Verwandtschaft mit Bernardino Luini zeigt und sich schon zu dessen freierer Formenauffassung hinneigt. Unfern von letzterem sind noch zwei schöne Fresken, ein kreuztragender Christus und die drei Maricen, deren Meister ich nicht zu nennen weiss. Es ist wohl etwas Verwandtes in dem tiefen, gemüthvollen Ausdrucke darin, doch deuten hier die erhabenen grandiosen Gestalten wiederum mehr auf einen Einfluss von der Seite des Leonardo; mich erinnerten diese Gestalten an die Werke des Sodoma, dessen eigenthümliche Bildung ja ebenfalls durch Leonardo begründet ist.

Auch Gaudenzio Ferrari verläugnet nicht seinen Ursprung aus jener älteren Schule, wenn gleich das Alterthümliche bei ihm bisweilen zur Phantasterei ausartet und manches Affektirte, manches Kalte, Componirte (nach Art der römischen Schule) hinzutritt. Eine grosse Anzahl von

Freskomalereien seiner Hand befindet sich in der Brera; sehr anziehend ist unter diesen die Geschichte der Anna und des Joachim, auf mehreren Bildern gemalt und ehemals im Kloster della Pace befindlich. Hier sieht man schöne würdige Gestalten und einen edlen Styl in der Gewandung. Auch die Gesamt-Anordnung dieser Bilder hat etwas Eigenes; sie erinnert an den weiten landschaftlichen Gründen, besonders an die älteren Florentiner. Andere Bilder des Gaudenzio sieht man in S. Ambrogio, S. Maria delle Grazie u. s. w.

Selbst in den Werken des Bartolommeo Suardi (Bramantino) ist jener heimische Charakter noch nicht ganz verwischt; als Beispiel nenne ich das grosse Freskobild in der Brera (Madonna auf dem Throne und zwei Engel) mit der eigenthümlich zarten Reflexbeleuchtung der Gesichter. Ebenso ist in Bernardino Lanino, ist selbst in dem Manieristen Aurelio Luini die Schule immer noch zu erkennen.

II.

VON DEN ÄLTEREN MALERN NEAPEL'S.

(Museum, 1835, No. 43, ff.)

Wenn man Neapel besucht, so hat man insgemein schon sehr viel von Italien gesehen und seinen cisalpinischen Hunger nach Werken der Kunst beträchtlich gesättigt; man bringt nur noch die Absicht mit, Pompeji und die Schätze antiker Malerei im Neapler Museum, die bemalten Vasen, oder das zweitausendjährige Brod nebst den Lavaformstücken jener armen Pompejanerin, — je nachdem Pflicht und Neigung entscheiden, — in Augenschein zu nehmen. Im Uebrigen dankt man Gott, dass man nicht mehr zum unaufhörlichen Ansehen von Kunstgegenständen gepresst wird und dass man sich endlich, in dem irdischen Paradiese angelangt, dem allersüssesten Farniente ohne Gewissensbisse hingeben kann. Man wandelt den unaufhörlichen Weihnachtsmarkt der Chiaja auf und nieder; man fährt durch die Grotte des Posilipp und trinkt zu Pozzuoli auf dem Altan des Ponte di Caligula (so heisst die Osterie) den köstlichsten Falerner, während die grünen Wellen um die wirklichen Brückentrümmer tanzen; man reitet durch Kastanienlauben nach Calmadoli empor, wo alle Herrlichkeit der Welt zu den Füßen des Beschauers ausgebreitet liegt; man segelt hinüber nach Capri und lässt sich in die verzauberte blaue Grotte hineinlootsen, u. s. w. Diese und ähnliche sehr löbliche Beschäftigungen ergeben sich durch die Umstände so von selber und werden auch von Jedermann so getreulich wiederholt, dass man in der That kaum die antiken Schätze des Museums bisher genug gewürdigt hat, geschweige denn die ebendort befindliche sehr reiche Gemäldegallerie und noch weniger die in den Kirchen zerstreuten Kunstwerke. Dass aber vor Spagnoletto und vor Raphael dort etwas der Rede Werthes gemalt worden ist, weiss diesseits der Alpen fast niemand; und es lässt sich dies auch kaum voraussetzen, wenn man die

flauen Berichte Lanzi's, der von der älteren neapolitanischen Kunst nichts selbst gesehen hat, oder wenn man gar Vasari's hochfahrende Aeusserungen — er allein will erst die Geister dieses Staates zu grossen Leistungen geweckt haben — als Maassstab nimmt.

Indess habe ich hier und dort in Neapel recht sehr Beachtenswerthes von älterer Malerei gefunden, und ich glaube, dass eine Mittheilung dessen den Lesern dieses Blattes nicht gerade unangenehm sein wird. Freilich muss ich dabei bemerken, dass ich nur in der Weise eines Durchreisenden verfahren konnte und dass mir gewiss noch vieles Wichtige entgangen sein wird; sodann, dass es noch an allen dokumentlich historischen Vorstudien fehlt und ich einzig Dominici's oft zweifelhafte Autorität¹⁾ vor mir hatte. Doch kann das Folgende wenigstens dazu beitragen, einige Aufmerksamkeit auch auf diese Region der Kunstgeschichte zu wenden, und vielleicht andre Kunstforscher, denen ein längerer Aufenthalt in Neapel und eine Einsicht in die etwa vorhandenen archivarischen Dokumente vergönnt ist, zu gründlicher Bearbeitung des bisher Versäumten anzureizen.

Am Nordende der Stadt, unter dem Berge von Capodimonte, liegt das alte Kirchlein S. Gennaro de' poveri, neben dem sich der Eingang in die Katakomben befindet. Dies sind nicht, wie die Katakomben Roms, schmale Gänge, durch die man sich mühsam hindurchwinden muss, sondern mächtige unterirdische Hallen, die man in den Fels gehauen hat, mit vielen Kapellchen und voller Gräber und Gebeine; eine fabelhafte Unterwelt, in der die Fackeln und einfallende Tageslichter ein wundersames Spiel durcheinander treiben. Hier und dort sieht man noch die Reste alter Wandmalereien, so an dem Gewölbe der vordersten Kapelle einen riesigen Christus und mehrere Heilige im byzantinischen Style. An andern Stellen gehören die Malereien einer noch früheren Periode christlicher Kunst an; in diesen erkennt man, trotz der ziemlich rohen Ausführung, doch noch entschieden die edlere Zeichnung und den pastosen Farbauftrag der Antike. — Die Wandmalereien der römischen Katakomben sind verschwunden und über die Eigenthümlichkeiten ihrer Ausführung geben uns die Kupfer bei Bosio und seinen Nachfolgern keine Auskunft. Die Katakomben Neapels dürften somit die einzigen Beispiele von Malereien eines so bedeutenden Maassstabes aus den ersten Zeiten christlicher Kunstausserung enthalten. Leider sind von denselben jedoch auch nur noch geringe Reste vorhanden und auch diese gehen, durch die Feuchtigkeit des Ortes und mehr noch durch den Unverstand der Führer, welche sie bei jedesmaliger Besichtigung immer mehr mit ihren Fackeln einräuchern, ihrem baldigen Untergange entgegen.

In spätere Jahrhunderte und zwar in die Zeit der trefflichsten Entwicklung des byzantinischen Styles, gehört ein grosses Mosaik, welches sich in einer Seitenkapelle von S. Restituta (der alten, mit dem Dome verbundenen Basilika) befindet. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, zwei Heilige auf ihren Seiten, sehr grandios und würdig, gemässigt byzantinisch und wohl erhalten. Man benennt das Bild als *S. Maria del Principio*, weil man glaubt, dass dasselbe aus dem vierten Jahrhundert, und zwar von der Hand eines gewissen Taurus, herrühre und eins der ersten Madonnenbilder

¹⁾ *Vite de' pittori, scultori ed architetti Napoletani. Napoli, 1742.*

sei, die in Italien öffentliche Verehrung empfangen. In dem alten Baptisterium, zu welchem man aus S. Restituta gelangt, sieht man noch andre Mosaiken, die etwa mit jenem Madonnenbilde gleichzeitig und ebenfalls in einem sehr tüchtigen strengen Style ausgeführt sind, die aber ebenso fälschlich in jene frühere Zeit zurückdatirt werden. Zwei grosse Köpfe, die zwischen diesen Mosaiken angebracht sind, eine Madonna und ein Christus, sind alte Malerei: der letztere sehr schön und ernst gehalten, der der Maria leider übermalt. —

In späterer Zeit, bei dem lebendigeren Erwachen der Kunst, scheint der Aufenthalt Giotto's zu Neapel, von dem uns Vasari erzählt, einen wesentlichen Einfluss auf die dortige Kunstthätigkeit ausgeübt zu haben. Sein freundschaftliches Verhältniss zu neapolitanischen Künstlern ist bekannt; die grossen Arbeiten, welche ihm zur Ausführung übertragen wurden, die neuen Bahnen, welche man darin eröffnet sah, mussten zur Nacheiferung anreizen. Noch jetzt ist von diesen Arbeiten Bedeutendes vorhanden, vielleicht das Vorzüglichste, was überhaupt von Giotto's Werken erhalten ist. Seltsamer Weise hat man jedoch in neuester Zeit, soviel auch über Giotto hin und her gesprochen wird, gerade diese Arbeiten nur sehr obenhin berührt, obgleich eben aus ihnen, und ich möchte sagen: fast allein aus ihnen die kunstgeschichtliche Stellung Giotto's genügend gewürdigt werden kann.

Es sind dies vornehmlich die Deckengemälde, welche er in dem Kirchlein der Incoronata ausgeführt hat. Das Kirchlein liegt in der Strada Medina, linker Hand, wenn man vom Largo di Castello kommt; es bildet das Untergeschoss eines hohen Hauses, und man steigt von der Strasse, die bei dem Umbau des Castell nuovo im funfzehnten Jahrhundert erhöht wurde, wie in einen Keller hinab. Es ist in gothischen Formen, mit einem zierlichen Hauptportal, innen mit modernen Schnörkeleien geschmückt. Ursprünglich soll an der Stelle der Palast gestanden haben, in welchem Königin Johanna I. mit ihrem zweiten Gemahle, Ludwig von Tarent, im J. 1331 gekrönt ward; sie soll diesen Palast zu einer Kirche, unter dem Titel der „Krone Christi“ oder der „Dornenkrone“ (S. Corona di Cristo, Corona di Spine) geweiht haben, woraus nachmals der Name S. Maria Coronata oder schlechthin: l'Incoronata entstand.

Die Deckengemälde befinden sich an dem ersten Quadrat des Kreuzgewölbes, über einer späteren, vermuthlich für einen Sängerkhor eingerichteten Tribüne, und sind von dort aus sehr bequem zu betrachten. Es sind ihrer acht, indem sich in jedem Dreieckfelde des Gewölbstückes zwei Gemälde neben einander befinden. Die Gewölbrippen sind bunt bemalt, bunte Streifen mit zierlich leichtem Blätter-Ornament ziehen sich zu deren Seiten hin. In der Mitte, am Schlussstein, befindet sich das Wappen; die Winkel daneben sind, um den Bildern die scharfe Spitze zu nehmen, mit viereckigen, reich ornamentirten Feldern ausgefüllt. Aus gleichem Grunde sind in den unteren Winkeln ringsumher Köpfe von Heiligen angebracht. Die Bilder haben sämmtlich einen blauen Grund. Die ersten sieben von ihnen stellen die Sakramente der Kirche dar. Ich beschreibe sie der Kürze nach, indem ich von dem Bilde, welches sich rechts über der Eingangsthür befindet, anfangs und immer zu dem links folgenden fortschreite.

1. Die Taufe. Man sieht ein sechseckiges Taufgebäude, welches nach vorn offen ist und seitwärts einen Portikus hat. Darüber, zur Seite, schwebt ein Engel mit einer Kerze. (Ich bemerke, dass bei sämmtlichen Bildern

die oberen Winkel der gegebenen Räume durch Engel- oder Teufelsgestalten ausgefüllt werden.) In der Kapelle, an dem sechseckigen Taufbrunnen, geht die Taufhandlung vor sich. Das Kind wird von einem Manne in rother Kleidung gehalten, ein Diakonus (?) stützt seinen Arm; weiter zurück steht noch ein Zeuge. Der Priester giesst das Wasser auf den Kopf des Kindes, neben ihm steht der Sakristan. Im Vordergrund, tiefer, sieht man eine Weibergruppe, deren Beschäftigung leider nicht mehr deutlich zu erkennen ist; doch sind auch unter ihnen noch anmuthige, lebenvolle Köpfe erhalten.

2. Die Firmelung. Eine gothische Kirche, nach vorn offen; darüber wieder ein Engel mit einer Kerze. Eine Mutter hält ihr weissbekleidetes Kind auf dem Arme, ein Bischof segnet es; hinter ihr zwei andre Frauen, von denen die eine ebenfalls ein Kind auf dem Arme trägt. Im (beschädigten) Vordergrund führt wiederum eine Frau ein Kind herbei.

3. Das Abendmahl. Ein gothisches geradlinig geschlossenes Gebäude; darüber zwei Engel mit Kerzen und Rauchgefässen. Man sieht eine Anzahl knieender Leute, mit verschiedenem Hauptschmuck und sehr lebenvollen Gesichtern; einer steht am Eingange aufrecht, ein anderer tritt eben ins Portal. Der Priester — ein trefflich individueller Kopf — reicht dem vordersten die Oblate; hinter ihm zwei Sakristane, von denen der erste den verhüllten Kelch trägt.

4. Die Beichte. Reiche Architektur im florentinisch-gothischen Style, nur zum Theil geöffnet. Der Priester sitzt im Beichtstuhl, mit sehr ausdrucksvoller Geberde horchend; vor ihm kniet ein Weib, welches mit betrübter Miene beichtet. Ausserhalb der Kirche, rechts, sieht man drei Büssende, die in gemessenen Schritten die Kirche verlassen. Sie tragen das Haupt in schwarze Kapuzen verhüllt; Arme, Rücken und Beine sind nackt. Sie schwingen Geisseln auf ihren Rücken; dem vordersten fliesst das Blut herab. Oben, in der Ecke, erblickt man entfliehende Teufelsgestalten.

5. Die Priesterweihe. Offene byzantinische Kirchen-Architektur. In dem Gewölbe einer Tribune ist eine Mosaik-Darstellung angebracht: Christus, der zwei Jünger zu sich ruft, — offenbar absichtlich, als Vorbild der heiligen Handlung. In der Kirche sitzt der Papst unter einem Baldachin, mehrere ornirte Geistliche zu seinen Seiten. Er fasst mit seinen Händen die des jungen Priesters, welcher geweiht werden soll und hinter welchem andere Geistliche und mehrere Chorknaben stehen. Den Vordergrund bildet ein Chor von zehn Sängern, die vor einem Pulte stehend singen. Die nachlässige Sängerstellung, die Anstrengung beim Singen, die Vortragweise der verschiedenen Stimmen, alles dies ist in der Gruppe aufs Glücklichsste und in liebenswürdigster Naivetät dargestellt. Links oben schwebt wiederum ein Engel.

6. Die Ehe. Ein reichornamentirter Teppich im Hintergrunde, darüber kleine Amorinenstatuen, welche goldene Guirlanden tragen. Vor dem Teppich, in der Mitte, steht ein fürstliches Paar; der Bräutigam ist im Begriffe, der Braut den Ring anzustecken; ein Priester hinter ihnen nähert ihre Hände einander. Nach alter Ueberlieferung sind dies die Portraits der obengenannten Stifter der Kirche, des Ludwig von Tarent und der Johanna; er hat etwas Wendisches in seiner Physiognomie und einen rothen Spitzbart, — sie ein äusserst zartes feines Gesicht mit blonden Flechten. Hinter der Königin steht ein Gefolge reizender Frauen, die sich durch die Anmuth ihrer Köpfe und die zierliche Naivetät ihrer Haltungen auszeichnen. Hinter

dem Fürsten stehen mehrere Kapelläne u. a.; hinter diesen einige Posaunisten, die mit allerergötzlichster Gewalt in die Posaunen stossen. Das fürstliche Paar befindet sich unter einem Baldachin, dessen Stangen nach vorn von zwei Rittern gehalten werden, und über dem auf jeder Seite ein Engel schwebt. Im Vorgrunde, links, sieht man einen Geiger, der das Haupt gar sinnig auf die Geige senkt, und einen lustigen Hautboisten. Daneben Ritter und Frauen, die mit zierlichen Bewegungen, indem sie sich sehr zart an den Fingern halten, einen Reigentanz aufführen.

7. Die letzte Oelung. Ein Haus, nach vorn geöffnet. Der Sterbende liegt auf dem Lager, halbnackt, — ungefähr wie ein ausgedörrter Christusleibnam in den Gemälden jener Zeit anzuschauen. Seine Frau hebt ihn empor. Ein Priester giebt ihm die Oelung; neben diesem der Sakristan mit einer Kerze. Weiber und Kinder sind um das Lager versammelt; auf sehr bestimmte Weise spricht sich in ihren Stellungen und Mienen der innere Schmerz aus, wie er durch die Feier des Momentes gemässigt wird. Oben links erscheinen drei Engel im siegreichen Kampfe mit drei Teufeln.

8. Das letzte Bild führt insgemein den Namen der *Entrata della Reina Giovanna* (des Einzugs der Königin Johanna), und ich erinnere mich, es selbst in Werken deutscher Kunstreisenden so bezeichnet gefunden zu haben. Ich weiss jedoch nicht, wie man das Bild unter solchem Titel befriedigend erklären möchte. Ich glaube, obgleich es leider beträchtlich verdorben ist, darin eine allegorische Vorstellung und Personification der Kirche zu erkennen. Man sieht nämlich ein kirchliches Gebäude, in dessen Mitte, unter einem Baldachine, Christus steht, ein wohlerhaltener, sehr schöner Kopf, voll jener alterthümlichen typischen Würde. Gerade vor ihm, nur etwas tiefer, steht eine, wie es scheint, weibliche Gestalt, mit der päpstlichen Mitra bekleidet, einen Kelch in der euporgehobenen linken Hand, die von Christus unterstützt wird. Gerade so findet man unzähligemal in den Miniaturen der Gebetbücher das neue Testament (im Gegensatz gegen das alte) oder die christliche Kirche (im Gegensatz gegen das Juden- und Heidenthum) abgebildet. Links stehen Heilige, die fast ganz erloschen sind; rechts ebenfalls Heilige, wie es scheint: Petrus und Paulus, mit schönen Köpfen. Neben diesen gekrönte Fürsten ohne den Heiligenschein, schöne männliche Portraiteköpfe; sie tragen Lilien-geschmückte Gewänder und Fahnen in den Händen. Hinter ihnen Geistliche und Andere. Die rechte Ecke des Bildes ist wiederum verdorben.

So sehen wir in diesen acht Bildern einen in sich geschlossenen grössartigen Cyklus; der das Leben des Menschen in allen grossen Momenten von Freude und von Schmerz, und zwar überall in seinem Bezuge auf ein höheres gnadenreiches Wesen darstellt; Geburt und Ehe und Tod, von göttlicher Weihe begleitet, und göttliche Hülfe gegen die Anfechtungen des Bösen. So steht auch das letzte Bild im vollständigen Zusammenhange mit den übrigen, indem es die Kirche darstellt, von deren Bestimmungen die Feier jener Sakramente herrührt und deren Verbindung mit dem Leben vor Allem in den Sakramenten beruht. Ich wüsste nicht leicht eine edlere Aufgabe für die Kunst zu ersinnen, — falls man nicht mit besonderer Vorliebe für das Transcendentale, Uebermenschliche, zu Werke schreitet; und ich wüsste auch nicht, wie eine solche, in Betracht der noch so geringen Kunstmittel jener Zeit, glücklicher gelöst worden sei. Ueberall sind die Compositionen aufs Einfachste und Verständlichste angeordnet; überall zeigt

sich ein eigenthümlicher (freilich noch nicht durchgebildeter) Schönheits-sinn, sowie die glücklichste Auffassung der Natur, vom Ernsten und Tragischen bis zur spielenden Unbefangenheit eines naiven Humors; und erst bei einer solchen Naturauffassung versteht man es, warum Giotto von seinen Zeitgenossen so gerühmt ward und wesshalb man sagen konnte, dass er die Menschen male, als ob sie lebten. Für die Aechtheit der Bilder ist zwar zur Zeit noch kein weiteres äusseres Zeugniß vorhanden als (soviel ich weiss) Vasari's Bericht; doch möchte aus den Gemälden selbst schwerlich ein Zweifel zu entnehmen sein. Freilich geben sie einen höheren Begriff von dem Charakter des Meisters als jene unbedeutenden Staffeleibilder in der Brera zu Mailand¹⁾ und in S. Croce zu Florenz, die seinen Namen führen. Er erscheint nach ihnen keinesweges als ein nüchterner Geschäftsmensch, wie man ihn dargestellt hat, sondern als ein wahrer Künstler, freilich als ein männlicher, ohne Sentimentalität, ohne Schwärmerei, als einer, der das Leben in seiner tiefsten Bedeutung fühlt und sein Gefühl in Gestalten auszusprechen weiss: — aber ich glaube, dass eine solche Kunst überhaupt am Edelsten und Nachhaltigsten wirkt. — Die Deckengemälde in der Incoronata sind, wie gesagt, sehr bequem zu besehen; auch sind sie gut beleuchtet und, bis auf einzelne oben angeführte Stellen, sehr wohl erhalten, namentlich durch keine Restauration entstellt; es wäre somit eine sorgfältige Zeichnung derselben ebenso leicht ins Werk zu richten, als ihre Herausgabe den Freunden älterer Kunst gewiss höchst erfreulich sein würde.

Ausser den genannten enthält dasselbe Kirchlein noch andre Malereien aus dem vierzehnten Jahrhunderte, die man ebenfalls dem Giotto zuzuschreiben pflegt; so im linken Seitenschiff eine Madonna mit dem Kinde im Style des Meisters, deren Kopf sehr schön ist — vielleicht ein Rest grösserer Wandmalereien. Die Kapelle des Crucifixes ist ganz und gar mit Malerei bedeckt, die jedoch sehr verdorben ist, so dass man nur noch hin und wieder heilige Darstellungen erkennen kann. Die im Gewölbe und in den Lünetten sind von einem, dem Giotto verwandten, aber schon freieren Meister; die grossen Gemälde auf den Wänden sind vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts. — Von den grossen Wandmalereien in S. Chiara, zu deren Ausführung Giotto eigentlich nach Neapel berufen ward, und in denen verschiedene Scenen aus dem Leben der heiligen Jungfrau, des heiligen Franciscus und der heiligen Clara dargestellt waren, sieht man gegenwärtig nichts als an einem Pfeiler des Mittelschiffes die halbe Figur einer Maria, die das Kind an der Brust trägt; auch hier ist die Jungfrau durch einen sehr anmuthigen Kopf ausgezeichnet. Gewiss würden auch diese geringen Ueberbleibsel bei der schnöden Modernisirung der Kirche das Schicksal der übrigen Malereien getheilt haben, hätten sie sich nicht durch Mirakel die Ehrerbietung, auf die ein simples Kunstwerk keinen Anspruch machen durfte, zu erhalten gewusst; der überreiche mexikanische Putz, die Wachsköpfe, Brüste und andren Ex-votos, womit das Bild behängt ist, bezeugen das Interesse der Neapolitaner für Giotto's Madonna. — In S. Domenico maggiore, in der Kapelle des heiligen Antonius Abbas, sieht man

¹⁾ Die Seitenbilder dieses Gemäldes, offenbar von derselben Hand, befinden sich in der Pinakothek von Bologna. Das Mittelbild ward dieser Gallerie erst von den Franzosen entführt. Das Ganze befand sich früher in der Kirche S. Maria degli Angioli zu Bologna.

in einer kleinen Nische das Brustbild des Heiligen, das ebenfalls, und wohl nicht mit Unrecht, dem Giotto zugeschrieben wird. Es ist ein charaktervoller Kopf von strengem Ausdrucke, leicht gemalt und auf Goldgrund. Eine Madonna mit dem Kinde, ebendasselbst in der Kapelle des heiligen Stephan, dürfte nicht mit gleichem Rechte den Namen des florentinischen Meisters führen.

Ehe ich von Giotto zu den eigentlich neapolitanischen Künstlern übergehe, sei es mir vergönnt, noch ein Bild eines späteren toskanischen Meisters zu erwähnen, dessen Name, wenn ich nicht irre, bisher in der Kunstgeschichte noch nicht genannt ist. Das Bild befindet sich im Chor der Kirche des Camaldulenserklusters, dahin jeder Fremde von Neapel emporsteigt, um die Entzückendste aller Aussichten — über Meer und Land, Inseln, Gebirge und Thäler — zu geniessen, und wo man im Sommer 1835 an dem Pförtner, Fra Benedetto, den gemüthlichsten Wirth und Cicerone fand. Das Bild ist nicht gross und führt die Unterschrift: *Petrus Domini de Monte Puliciano (Montepulciano) pinsit. MCCCCXX.* Es ist eine Madonna mit dem Kinde, zwei Engel mit Musikinstrumenten auf jeder Seite; es ist auf Goldgrund gemalt, wie es scheint: a tempera, und die Figuren mit viel zierlichen Goldornamenten geschmückt. Die Linien haben etwas sehr Schönes und Würdiges, so dass sich in der Gewandung selbst edle und volle Formen bilden, vornehmlich bei den Engeln; überhaupt haben die Figuren etwas Zartes, was im Einzelnen an Fiesole erinnert. Das Gesicht der Madonna jedoch ist kleinlich in seinen Formen und etwas kalt in der Carnation, aber sehr zart und sauber durchgeführt. Das Kind, welches in ein durchsichtig feines Gewand gekleidet ist, ist unbedeutend und hart in der Zeichnung.

Bei den neapolitanischen Malern des vierzehnten Jahrhunderts scheint, wiewohl wir mit Bestimmtheit den Einfluss Giotto's hoch anschlagen müssen, doch ähnlich wie bei den Sienesern eine gewisse Nachwirkung der byzantinischen Darstellungsweise Statt gefunden zu haben. Auch fehlt es nicht an den Namen einheimischer Künstler, welche noch dem dreizehnten Jahrhunderte angehören. Als tüchtige Werke im giottesken Style, aber mit bedeutenden byzantinischen Nachklängen der Art, erscheinen die reichen Wandgemälde einer Kapelle in S. Domenico maggiore (auf der Südseite), welche verschiedene Scenen aus der Passion Christi und andre heilige Begebenheiten darstellen. In Neapel schreibt man sie mit Unrecht dem Angelo Franco zu.

Der bedeutendste Zeitgenoss des Giotto zu Neapel, dessen Ruhm zuerst durch die edelmüthige Anerkennung des Florentiners begründet ward, ist Maestro Simone. Von ihm sind zwei interessante Gemälde in der Kirche S. Lorenzo maggiore vorhanden. Das eine, über dem Hauptaltar der Kapelle des heiligen Antonius von Padua befindlich, ist das Bild des Heiligen, der einfach dem Beschauer gegenüber steht, so dass man das geistreiche Gesicht en face sieht. Das andre Gemälde, auf der andern Seite der Kirche, stellt den heiligen Ludwig dar, welcher seinen Bruder, König Robert von Neapel, krönt. Es ist auf Goldgrund und mit reichen Goldornamenten versehen; die Carnation und Modellirung sind sehr dünn gehalten, in licht grünlicher Farbe; der Kopf des Königes Robert ist ein charaktervolles Portrait. — Von Stefanone, dem Schüler des genannten, sieht man eine heilige Magdalena auf Goldgrund, ein strenges, feierliches Gemälde, in S. Domenico maggiore (Kapelle des heiligen Martin). — Von

Francesco di Maestro Simone, dem Sohne und Schüler eben jenes Meisters, ist ein sehr vorzügliches Wandgemälde in der Kirche S. Chiara erhalten, in der Kapelle, die sich gleich linker Hand neben dem Haupteingange befindet. Es ist eine Madonna mit dem Kinde im weissen Gewande, unter einem gothischen, grau in grau gemalten Tabernakel sitzend, und darunter eine Darstellung der Dreieinigkeit. Die Madonna ist eben so schön, als voll von jener alterthümlichen typischen Würde, die in der Gesamt-Erscheinung so bedeutend wirkt. Auch dies Bild ist, wie jenes von Giotto, reich mit Ex-voto's behängt, denen es seine Erhaltung verdankt.

Mit dem Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts beginnt eine neue Periode der neapolitanischen Malerei, die sich das folgende Jahrhundert hindurch in ziemlich gleicher Weise fortbildet. Die meisten Werke dieser Zeit halten etwa die Mitte zwischen dem Charakter der umbrischen und der oberdeutschen, zuweilen auch der niederländischen Schule, wie denn namentlich direkte Einflüsse der letzteren im Einzelnen angenommen werden dürften. Der Meister, welcher diese neue Periode einleitet, ist Colantonio del Fiore, dessen frühesten Arbeiten bereits in das Jahr 1374 fallen sollen und der, nach der gewöhnlichen Angabe, im Jahr 1444 gestorben ist. Ein wunderthätiges Christusbild, welches sich in der Kirche S. Lorenzo maggiore befindet, wird von einigen ihm, von anderen dem Maestro Simone zugeschrieben. Es ist ein Brustbild und schmückte früher die Aussenseite eines Hauses; auf den Schlag, den es von einem unglücklichen Spieler erhielt, soll es Blut vergossen haben und ist demzufolge in solche Verehrung gekommen, dass man ihm, als jenes Haus abgebrochen ward, einen Altar in der Kirche einräumte. So viel sich in seinem jetzigen Zustande darüber sagen lässt, ist es ein schöner würdiger Christuskopf in der typischen Weise. — Sicherer ist ein anderes Wandbild, welches sich an dem Kirchlein S. Angelo a Nilo, ausserhalb, in der Lünette über dem Hauptportal befindet; es stellt die heilige Jungfrau dar, zu ihren Seiten den Erzengel Michael und den heiligen Baculus, der ihr den knieenden Donator empfiehlt; es scheint tüchtig gemalt, doch ist es so verstaubt, dass sich auch hieraus zur Zeit kein Urtheil über den Meister gewinnen liess.

Das Gemälde, welches dem Namen des Colantonio einen grösseren Ruf gegeben hat, ist der heilige Hieronymus, der in seiner Studirstube sitzend, dem Löwen den Dorn aus dem Fusse zieht. Es befand sich früher in der Sakristei der Kirche S. Lorenzo und wurde von da in die Gemäldegallerie des borbonischen Museums versetzt. Den Lesern wird dasselbe aus dem flüchtigen Umriss bei d'Agincourt bekannt sein. Es ist ein Bild vom ausgezeichnetsten Werthe; die unordentlich durcheinander liegenden Bücher der Bibliothek, der Schreibtisch mit allen Utensilien sind höchst meisterhaft und mit van Eyck'scher Vollendung gemalt. Ueberhaupt hat das (in Oel gemalte) Bild soviel Niederländisches an sich, dass bereits die Meinung aufgestellt worden ist, es sei nicht das Werk eines Neapolitaners, sondern des Johann van Eyck selbst, eine Meinung, der es in der That nicht an gewichtigen Gründen fehlt¹⁾. Doch dürfte hiegegen nicht ausser Acht zu lassen sein, dass in der Gestalt des heiligen Hieronymus das Fleisch derber, die Hände mit weniger Wahrheit und Gefühl, die Haare

¹⁾ Herr Hofrath Hirt, im Museum, 1833, No. 2], S. 163. (Neuerlich ist das Bild dem Hubert van Eyck zugeschrieben.)

des Bartes minder fein gemalt sind, als dies bei Gemälden des Johann van Eyck der Fall zu sein pflegt. Ebenso ist auch der Löwe ziemlich roh gemalt (obgleich die Mähne wohl als restaurirt anzunehmen ist). Das Gewand endlich, welches der Heilige trägt, ist in schweren, langen Falten gezeichnet, die, ebenso wie die erwähnten Eigenthümlichkeiten und wie der goldene Heiligenschein, einem noch minder entwickelten Künstler anzugehören scheinen. — Bei der gänzlichen Dunkelheit, in welcher die Geschichte der neapolitanischen Kunst noch liegt, und bei verschiedenen andern Anzeichen transalpinischen Einflusses, wage ich zur Zeit nicht, über diesen Punkt eine Meinung abzugeben.

Von Angelo Franco, der für einen Zeitgenossen und Nachahmer des Colantonio gilt, befindet sich in S. Domenico maggiore (in der Kapelle der B. Vergine delle Grazie) ein eigenthümliches Bild, eine Madonna, mit Johannes dem Täufer und dem heiligen Antonius Abbas. Es ist streng, im Colorit trocken, im Charakter etwa den Meistern des Elsasses, vornehmlich dem Martin Schön verwandt. Ein anderes Madonnenbild, welches er in derselben Kirche, in der Kapelle des heiligen Martin, auf die Wand gemalt hat, ist von sehr anmuthigem Ausdrücke.

Der bedeutendste Meister dieser ganzen Periode ist Antonio Solario, gewöhnlich il Zingaro genannt, der um das Jahr 1382 geboren und um 1455 gestorben sein soll, ein Tochtermann des Colantonio del Fiore. Sein Leben hat einen romantischen Anstrich; es scheint mehr von Novellisten als von Historikern verfasst zu sein. Nach Dominici war er in seiner jungen Zeit ein Blechschmied; Liebe machte ihn zum Künstler. Sein eigentlicher Lehrmeister in der Malerei, bei dem er sieben Jahre verweilt, soll Lippo di Dalmasio zu Bologna gewesen sein; dann soll er seine schliessliche Ausbildung durch Studienreisen im oberen Italien empfangen und zuletzt noch dem Pisanello und dem Gentile da Fabriano an ihren grossen Arbeiten zu Rom, im Lateran, geholfen haben.

Wieweit diese Angaben mit den Gemälden des Zingaro übereinstimmen, dies zu entscheiden, möge künftigen Kritikern vorbehalten bleiben. Ich bemerke nur, dass mir die Schule, welche der Künstler beim Lippo di Dalmasio durchgemacht haben soll, etwas problematisch vorkommt, oder dass wenigstens ein bedeutender Theil seiner Werke der Richtung einer solchen Schule nicht entspricht und möglicher Weise als von anderer Hand gearbeitet, zu betrachten sein dürfte. Eine kleine neuerdings erschienene Schrift von Moschini (*Memorie della vita di Antonio de Solario, detto il Zingaro, pittore veneziano. Venezia 1828. 24 pp. in 8.*) behauptet, dass Zingaro von Geburt ein Venezianer sei, sofern er sich auf einem Gemälde im Besitz des Abbate L. Celotti selbst als *Antonius de Solario venetus* unterzeichnet habe. Hiedurch würde seine Bildungsgeschichte nur um so dunkler werden; auch enthält die angeführte Schrift keinen einzigen Punkt zur weitern Aufklärung der Sache.

Die schönsten Staffeileigemale, welche ich vom Zingaro gesehen habe, befinden sich in der Gemäldegallerie des Museums, wohin sie aus verschiedenen Kirchen gebracht sind. Sie haben eine eigene Süssigkeit und Zartheit, und von ihnen gilt zuerst auf entschiedene Weise, was oben bereits als ein Hauptzug dieser ganzen Periode angegeben wurde, dass ihr Charakter nämlich etwa die Mitte hält zwischen dem der umbrischen Schule Italiens und derjenigen, die sich im oberen (südwestlichen) Deutschland

gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts ausbildete¹⁾. Doch findet man hier nicht jenes Schwärmerische der Umbrier, das besonders bei Perugino und seinen Schülern so stark hervortritt.

Das ausgezeichnetste unter den Gemälden des Zingaro in der Gallerie des borbonischen Museums ist dasjenige, welches sich früher im Museum von S. Maria la Nuova befand (Erste Abtheilung der Gallerie, No. 4). Es ist eine heilige Jungfrau mit dem Kinde, Franciscus und Hieronymus zu ihren Seiten. Sie steht auf einem Felsen, zu dessen Seiten rings kleine Löcher sind, daraus (nach beliebter neapolitanischer Sitte) Flammen des Fegefeuers und kleine Seelchen hervorkommen. Zwei Engel, im Style des Perugino, halten eine Krone über ihrem Haupte. Ihr Untergewand ist Gold. Beide Brüste sind entblösst, indem sie aus runden Löchern des Goldgewandes hervortreten; das Kind, das sie auf dem rechten Arme trägt, spielt mit der einen, die andre drückt sie in reizend tizianischer Bewegung mit der linken Hand. Die Carnation ist schön und licht gehalten. Ihr Gesicht und ganzer Charakter ist reizend jungfräulich und überhaupt eine eigenthümliche Milde über das Gemälde ausgegossen.

Ein andres Bild, aus der Kirche S. Pietro ad Aram (II, No. 254), stellt die heilige Jungfrau auf dem Throne, auf der einen Seite den heiligen Sebastian und Petrus, auf der andern den heiligen Paulus, Asprenus und die heilige Candula dar; in einigen Nebenfiguren soll der Künstler sein und seiner geliebten Gattin Portrait angebracht haben. Dies Bild hat nicht die Süßigkeit des vorigen, es ist ernster und strenger, aber ebenso tüchtig und würdig gehalten. Es erinnerte mich in Etwas an die Werke des Marco Palmezzano von Forlì.

Eine Ausgießung des heiligen Geistes (I, No. 9) ist nicht so bedeutend, wie die beiden genannten, dient jedoch auch, um den Charakter des Meisters, in den angegebenen allgemeineren Zügen, leichter bestimmen zu können.

Andres von der Hand des Zingaro ist noch in den Kirchen vorhanden. So sah ich im Dome, in der Kapelle der Familie Galluccio (neben der Kapelle des Tesoro), ein kleines Bild, eine sehr anmuthige Madonna mit dem Kinde vorstellend, welches mir ganz der Art dieses Künstlers zu entsprechen schien. Es stand auf dem Altar, vor einem grossen, flau modernen Pfingstbilde des Cavaliere Malinconico.

Ein sehr berühmtes Bild vom Zingaro befindet sich in S. Lorenzo maggiore, in einer kleinen Kapelle, der des heiligen Antonius gegenüber. Es stellt den heiligen Franciscus dar, welcher in der Mitte steht, Schaaren von Mönchen (einige mit Heiligenscheinen) knieend auf seinen Seiten. Er reicht nach jeder Seite ein Buch mit den Regeln des Ordens. Zwei Engel zu seinen Häupten halten Täfelchen, darauf die Hauptpunkte des durch ihn begründeten Instituts verzeichnet sind. Das Bild ist auf Goldgrund gemalt; im Ganzen steif, gleichwohl von grossartiger Anordnung, mit bedeutenden Linien in der Gewandung und mit trefflichen, charaktervollen und schönen Köpfen.

¹⁾ Welche merkwürdigen Resultate würden sich für die Verhältnisse, besonders der italienischen Schulen ergeben, wenn sich, in Folge kritischer Untersuchungen, die bisherige Zeitbestimmung im Allgemeinen als richtig erwiese! Vor der Hand ist die Sache noch zu unsicher, als dass ich näher hierauf einzugehen wagen dürfte.

Eine Kreuzabnahme, die sich in S. Domenico maggiore, in der Kapelle del Crocifisso, befindet, wird ebenfalls für eine Arbeit des Zingaro ausgegeben, obgleich schon Dominici (ohne indess die Aechtheit zu bezweifeln) anmerkt, dass sie viel Aehnliches mit den Werken des Albrecht Dürer habe. Wenn ein italienischer Kunstkenner von Werken des letzteren spricht, so ist bekanntlich in der Regel (und im besten Fall) nur oberdeutsche Schule anzunehmen, und so verhält es sich auch hier. Das Bild trägt zu entschieden die Kennzeichen dieser Schule (aber nicht des Dürer selbst) an sich, als dass es von der Hand des Zingaro herrühren könnte. Hr. Hofrath Hirt hält dasselbe für eine Arbeit des Johann van Eyck ¹⁾, doch kann ich diesem Urtheil nicht wohl beistimmen. — Am Eingange der genannten Kapelle sieht man das Bildniss des Dominikaners B. Guido Maramaldo, vom Zingaro streng al fresco gemalt, und den ihm zugeschriebenen grossen Fresken in S. Severino entsprechend; das andre Bildniss hinter diesem ist von andrer Hand, welche die Manier des Künstlers nachzuahmen gesucht hat.

In dem Kirchlein der Incoronata sieht man, ausser den erwähnten Arbeiten Giotto's, rechter Hand im Mittelschiff noch eine Madonna mit dem Kinde, die ebenfalls dem Zingaro zugeschrieben wird, und der Rest einer grösseren Wandmalerei zu sein scheint. Es ist eine zierlich weiche Composition, das Gesicht der Madonna von sentimentalem Ausdrücke und das Ganze reich mit Goldverzierungen geschmückt.

Sehr bedeutend sind die eben erwähnten Freskomalereien, welche zwei Seiten des Klosterhofes von S. Severino schmücken. Auch diese führen den Namen des Zingaro. Jedenfalls aber möchte ich den Meister derselben, — falls er auch wirklich mit dem Verfertiger der oben genannten Staffelleibilder Eine Person ist und etwanige Verschiedenheiten den Gehülften, die er zu einem so bedeutenden Werke haben musste, zuzuschreiben sein möchten, — nicht der ersten, sondern der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts zuertheilen.

Es sind zwanzig Gemälde, die in geringer Höhe über dem Fussboden beginnen und oben durch den Halbkreis des Gewölbes geschlossen werden. Es sind meist einfache historische Darstellungen, etwa in florentinischer Weise, aber durchaus ohne die dort gewöhnliche Ueberladung mit Nebenfiguren; ich möchte sie, in Bezug auf die Anordnung, mit den Fresken des Andrea del Sarto im Vorhofe der SS. Annunziata zu Florenz vergleichen. In den meisten Fällen ist nur Eine Haupthandlung dargestellt; nur einige Male sieht man kleinere Nebenhandlungen in der Ferne. Die Zeichnung der Gestalten ist einfach in der Weise der späteren Meister des funfzehnten Jahrhunderts und ziemlich dem jungen Raphael verwandt. Die Köpfe sind zum Theil äusserst zart, fein modellirt und in schöner Farbe; andre sind roher, kälter und ohne Zweifel von Schülern gearbeitet; alle aber sind äusserst naturwahr und aus dem Leben gegriffen, wengleich mehr oder minder edel. Die Gründe der Bilder sind entweder mit Architekturen geschmückt, die in reichem modernem Style (auch dieser Umstand deutet auf die spätere Zeit des funfzehnten Jahrhunderts) und in trefflicher Perspektive gezeichnet sind, — letzteres besonders bei inneren Durchblicken; oder es sind höchst ausgezeichnete landschaftliche Darstellungen, zwar noch mit dem phantastischen altniederländischen Landschaftsstyl verwandt, aber

¹⁾ Museum, 1833, No. 21, S. 163.

so mässig gehalten, dass sie selbst an die caraccische Landschaftschule erinnern, letzteres besonders auch in der Farbe. Namentlich sind die leichten, schlanken Bäume, durch die man in die Fernen hinausblickt, die ruhigen klaren Seen, u. a. meisterlich gerathen. Mir ist in der ganzen italienischen Kunst wenig Aehnliches in den Gründen historischer Fresken vorgekommen, am wenigsten in einer so frühen Zeit, wie diese; ich begreife nicht, in welcher Schule der Künstler sich zu einer solchen Vollendung im landschaftlichen Fache gebildet haben könnte, denn auf die niederländische Schule der Eyck's zu rathen, passt hier nicht, da die Gestalten dieser Bilder nichts mit jener Schule gemein haben. — Leider sind die Bilder im höchsten Grade beschädigt. Das Kloster scheint als Kaserne gedient zu haben, da die Gestalten häufig auf die muthwilligste Weise zerkratzt sind; dann ist eine schmähliche Restauration darüber gekommen, welche wenigstens die Gewandung der Figuren im Vorgrunde fast ganz zu Grunde gerichtet hat, so dass man nur noch die Hauptmotive des Faltenwurfes herausfinden kann. Doch sind hievon die Köpfe dieser Figuren, sowie die Gründe, meist verschont geblieben. Aeusserst wünschenswerth scheint es, dass diese so höchst merkwürdigen Gemälde bald, ehe es gänzlich zu spät ist, genau gezeichnet und dem kunstliebenden Publikum bekannter gemacht werden.

Die Fresken stellen Scenen aus dem Leben des heiligen Benedict dar, ziemlich dieselben Momente, wie man sie auch an andren Orten in Gemälden dieses Inhalts wiederholt findet. Ich erwähne einige der Bedeutendsten.

Auf dem ersten Bilde ist dargestellt, wie die Eltern des heiligen Benedict in der Stadt Nursia ankommen, ein Zug mit Pferden und Maulthieren; zwei Jünglinge schreiten dem Zuge mit leichten Schritten voran. Dies Bild ist, das einzige des ganzen Cyclus, in grüner Erde gemalt und verdankt diesem Umstande, der es weniger in die Augen fallen machte, dass es von Bosheit und Dummheit ziemlich verschont geblieben ist; namentlich kann man hier die Zeichnung der Gewänder noch vollständig verfolgen. Die beiden Jünglinge sind besonders schön und gleichen auffallend den Gestalten, die man in Raphaels Handzeichnungen aus der Zeit, wo er für die Libreria des Sieneser Domes arbeitete, sieht. Das monochrome Grün, obgleich dessen Anwendung in früherer Zeit sehr beliebt gewesen zu sein scheint, musste dem Meister jedoch nicht weiter genügt haben; schon mit dem zweiten Bilde beginnt die Ausführung in naturgemässen Farben.

Die ausgezeichnetste Landschaft findet man auf dem vierten Bilde, wo der heilige Benedict das Mönchsgewand nimmt. Hier sieht man einen trefflichen Abendhimmel und leichte schöne Bäume, in denen nichts an jene conventionelle Darstellung des Baumschlags erinnert, die man später, bei den ersten eigentlichen Landschaften, so häufig bemerkt.

Im achten Bilde ¹⁾ ist dargestellt, wie der heilige Benedict, in Gegenwart seiner Klosterbrüder, einen Giftkelch durch sein Wort zerbricht. Hier zeigt sich unter den Mönchen eine Menge sehr vorzüglicher Köpfe, die ich in Bezug auf die feine Technik etwa mit den ausgezeichnetsten Bellini's vergleichen möchte, und in denen auch der dem Momente angemessene Ausdruck glücklich erreicht ist.

¹⁾ In der Beschreibung, welche Dominici in seinem schon erwähnten Werke von diesen Bildern giebt, ist vor No. 6 ein Bild ausgelassen, so dass seine Bezeichnungen der Nummern nicht richtig sind.

Das neunte Bild enthält die Geschichte der heiligen Jünglinge Placidus und Maurus, welche vom heiligen Benedict in seinen Orden aufgenommen werden. Dies Bild ist sehr figurenreich und zeigt in den Köpfen mehrfach Härteres und zugleich mehr charakteristische Individualität als die früheren. Merkwürdig ist dies Bild besonders dadurch, dass in demselben, unter den Zuschauern der Handlung, des Künstlers eignes Portrait enthalten ist. Er steht, dem Beschauer zugewandt, in seinen Mantel gehüllt und einen Pinsel in der Hand; Gestalt und Gesicht sind die eines derben kräftigen Mannes von etwa 35 Jahren. Er trägt langes braunes Haar und ein schwarzes Barett. Hinter ihm schaut ein jüngerer Mann hervor, den man für seinen Gehülften bei der Ausführung der Fresken hält; dieser hat auch etwas Derbes, aber mehr Phantastisches im Gesichte als der Meister; er trägt dickes schwarzes Haar und ein rothes Barett.

Das vierzehnte Bild stellt ein klösterliches Mahl dar und zeichnet sich wiederum durch die trefflichsten Köpfe, wie auch durch die sehr wohlgeordnete Anordnung des Mahles aus ¹⁾.

Im sechzehnten Bilde sieht man ein Wunder, das bei dem Bau des Klosters von Montecassino vorgefallen ist. Man sieht Mönche, die sich bemühen, einen grossen Stein mit Hebeln fortzubewegen; auf dem Stein den Teufel in Gestalt eines katzenartigen Affen, der durch sein Gewicht ihre Arbeit vergeblich macht, und daneben den Heiligen, der ihn seiner Wege gehen heisst. Vortrefflich sind hier die angestrengten Bewegungen der mühsam arbeitenden Mönche ausgedrückt.

Das siebzehnte Bild besteht nur aus einer, durch den oberen Halbkreis begränzten Lünette, indem sich darunter ehemals eine Thür befand. Dies Bild enthält eine reizende Landschaft und zwei Männer im Vorgrunde, die in schöner Naivetät neben einander sitzen und sprechen.

Ausgezeichnet ist endlich auch noch das achtzehnte Bild, wo ein junger Mönch, durch den Einsturz einer Mauer beim Bau des Klosters erschlagen, vor den Heiligen gebracht und durch ihn wieder lebendig gemacht wird. Sehr schön sind hier vornehmlich die Nebenfiguren, welche dem Wunder zuschauen; so wie die wohlhaltene Gruppe im Mittelgrunde, wo der blutende Jüngling dem Heiligen entgegen getragen wird. —

Die bedeutendsten Schüler des Zingaro sind die beiden Brüder Pietro und Ippolito Donzelli. Von ihnen sieht man ein sehr schönes Bild in S. Domenico maggiore, in der Kapelle des heiligen Sebastian, eine hei-

¹⁾ An dem Basament eines Pfeilers der auf diesem Bilde dargestellten Architektur finden sich die folgenden Schriftzeichen, deren Ausdeutung vielleicht bestimmter auf die Person des Malers, der jene Fresken gefertigt, führen könnte:

C'AN. L. S.
XV R.

lige Jungfrau mit dem Kinde, von Heiligen umgeben. Das Bild erinnert noch mehr, als wir es bei den Staffeleibildern des Meisters fanden, an die Art des Perugino; aber es ist leichter gehalten und härter und wiederum mit Anklängen an die oberdeutsche Schule. — Andre Bilder ebendasselbst, in der Kapelle des heiligen Dominicus, welche ein älteres Bildniss dieses Heiligen umgeben und ebenfalls für eine Arbeit der beiden Brüder gelten, erschienen mir beträchtlich moderner.

Sehr trefflich sind zwei Bilder in S. Maria la Nuova, in der Kapelle des heiligen Franciscus, die dem Pietro zugeschrieben werden. Sie stellen die heilige Agatha und die heilige Lucia dar und stehen zu den Seiten eines Franciscusbildes, welches ungleich roher ist. Beide sind sehr grossartig in der Gewandung gehalten, die eine mit anmuthigst zierlicher Handbewegung.

Von eben demselben ist im Museum (I, No. 91) eine heilige Jungfrau auf dem Throne mit Engeln, ein schönes mildes Bild, in welchem ich mehr niederländische als oberdeutsche Anklänge zu finden glaubte. — Eine Kreuzigung (I, No. 55) ebenfalls vom Pietro, ist ein kleines Bild, schön und lebendig gemalt. Dies erinnerte mich in Etwas an die älteren Venetianer, — eine Richtung, die wir in der neapolitanischen Schule am Schlusse des funfzehnten Jahrhunderts noch hervortreten sehen werden. — Eine dem Ippolito (der beträchtlich früher starb als der Bruder) zugeschriebene Kreuzigung (I, No. 11) ist altherthümlich strenger und schlichter gehalten.

Zwei tüchtige Bilder in der Sacristei von S. Angelo a Nilo, die dem Tommaso de' Stefani, einem Zeitgenossen des Cimabue, ohne Urtheil zugeschrieben werden, schienen mir der Art und Weise der Donzelli wohl entsprechend.

Für einen andren Schüler des Zingaro gilt Simone Papa il vecchio, obgleich seine Arbeiten eine abweichende Richtung zeigen, und zwar eine ganz entschiedene Abhängigkeit von niederländischer Art und Weise. Jedenfalls dürften seine Werke mit dem obenerwähnten heiligen Hieronymus, den man dem Colantonio del Fiore zuschreibt, in Verbindung zu bringen sein, obgleich sie nicht so bedeutend sind und eine gewisse schwächliche Gemüthlichkeit zur Schau tragen. Von ihm sah ich nur einige Bilder in der Gemäldegallerie des Museums: Eins mit dem heiligen Hieronymus, dem Erzengel Michael und den beiden Johannes (I, No. 47); — ein andres, welches die heilige Jungfrau mit dem Kinde und in der Ferne die Kreuzigung vorstellt (I, No. 74), dies, wie Colantonio's Hieronymus, in der mehr langfaltigen Gewandung etwas von der Eyck'schen Weise abweichend; — und ein grosses Bild (II, No. 225), welches in der Mitte den Erzengel Michael, zwei Heilige und die Donatoren auf seinen Seiten darstellt. Das Bild ist im Ganzen tüchtig, ernst und naiv, wengleich nicht grossartig durchgeführt. Die Gesamtanordnung, die Landschaft, vornehmlich der Erzengel sind ganz in niederländischer Art behandelt (letzterer dem heiligen Michael des Danziger Bildes ähnlich); die andren Figuren haben wiederum etwas mehr Alt-Venezianisches.

Von Nicola di Vito, ebenfalls einem Schüler des Zingaro, sieht man im Museum (I, No. 31) einen trefflichen, aber sehr streng gemalten Erzengel Michael. — Dieser Nicola ist der Pulcinell der Neapolitaner Künstlergeschichte, ähnlich wie der alte Buffalmaco bei den Florentinern. Man erzählt von ihm allerlei Eulenspiegelereien: wie er z. B. mit einem gemalten gespenstischen Kopfe, den er auf eine Stange gesteckt und diese mit Kleidern

behängt hatte, die Nachbarn zu erschrecken wusste; — wie er seine Magd, die seine Speisekammer zu bestehlen pflegte, dadurch curirte, dass er ihr dabei ein Gespenst mit feurigen Augen (es war eine Katze) erscheinen liess; — wie er einen alten verliebten Narren dadurch von seiner Liebe heilte, dass er, im Einverständniss mit der gequälten Dame, sich bei ihr unser's Sopha steckte und nun im richtigen Moment, kunstreich als Teufel bemalt, hervorbrach, um den Alten zu holen, u. s. w. —

Silvestro de' Buoni, der Sohn eines minder bedeutenden Malers Buono de' Buoni, und, wie man annimmt, Schüler des Zingaro und der Donzelli, nimmt eine der bedeutendsten Stellen unter den neapolitanischen Malern am Schlusse des funfzehnten Jahrhunderts ein. Doch ist auch bei ihm die Chronologie nicht richtig, und sein Tod muss nothwendig bedeutend später als in das Jahr 1484 fallen. Dies beweist besonders sein schönstes Gemälde, welches sich in der alten Basilika S. Restituta, vor der Nische des Altares, befindet. Es stellt die heilige Jungfrau und zu ihren Seiten den Erzengel Michael und die heilige Restituta dar. Dies höchst ausgezeichnete Gemälde hat einerseits eine so auffallende Verwandtschaft mit den Arbeiten der umbrischen Schule, dass es von Kunstreisenden in der That schon als ein Werk des Perugino bezeichnet ist; andererseits aber nähert es sich nicht minder der lebenvollen, heitern Weise der älteren Venezianer. Die Gestalten sind schön und würdig, aber ohne perugineske Manier; ihr Ausdruck anmuthig, lieb und innig, aber durchaus ohne Befangenheit; ein schöner warmer Ton geht durch das Ganze ¹⁾. — Eine Himmelfahrt Christi von demselben Künstler, die sich in der Kirche Monte Oliveto, in der Kapelle der Familie Moschini, befindet, ebenfalls ein treffliches Bild, schliesst sich entschiedener der Weise des Perugino und des Pinturicchio an. — Im Museum befindet sich ebenfalls ein Gemälde des Silvestro (I, No. 26), welches den Tod der Maria vorstellt; um sie sind die Apostel versammelt, in der Höhe sieht man Christus, der die Seele der Maria auf dem Arme trägt, und Engel zu seinen Seiten. Auch dies Bild ist schön und mild; doch hat es nicht die Zartheit des Altarbildes in S. Restituta, auch glaubte ich hier in den Köpfen einen Zug zu finden, der mehr dem Charakter der lombardischen wie der umbrischen Schule verwandt schien.

Schüler dieses Silvestro, wenigstens in seinen frühesten Jahren, soll Antonio d'Amato il vecchio gewesen sein; nachdem er den Meister frühzeitig verloren hatte, soll er nach seinen und einigen Bildern des Perugino sich weiter gebildet haben. Von ihm sah ich in S. Severino, neben der einen Seitenthür, ein schönes Bild, mehrere Engel vorstellend, deren Köpfe etwas anmuthig Perugineskes hatten. Im Uebrigen zeigte das Bild schon die Einflüsse der modernen Zeit, welcher der Künstler angehört. —

Ehe ich zu dem bedeutendsten Künstler des sechzehnten Jahrhunderts übergehe, will ich noch eines grossen räthselhaften Gemäldes erwähnen, welches sich im Chore der Schlosskirche von Castell nuovo befindet. Es stellt die Anbetung der Könige dar und wird dem Zingaro, aber ganz ohne Grund, zugeschrieben; es ist beinah hundert Jahr später, und hat in der Gesamtanordnung eher etwas Eyck'sches (wie es mir der Custode in der

¹⁾ Der *Guida di Napoli* von Luigi d'Afflitto (1834) schreibt das Bild fälschlich dem Buono zu, wie leider noch manche ähnliche Verwechselungen in diesem sonst schätzenswerthen Werke vorkommen.

That auch als einen Giovanni da Bruges zeigte), aber die Madonna ist wiederum fast in der Art des Leonardo, der Joseph entschieden in der Art des Raphael gehalten. Die beiden Könige zur Rechten der Madonna sind tüchtige Portraits, der junge König zur Linken eine sehr anmuthige und edle Gestalt. Im Ganzen ist das Bild schön gemalt, und nur das Kind steif und schlecht in der Zeichnung.

Merkwürdig ist auch ein wirklich niederländisches Bild, ebenfalls eine Anbetung der Könige, welches sich in S. Domenico maggiore, in der Kapelle des heiligen Joseph befindet, und fälschlich dem Albrecht Dürer zugeschrieben wird. —

Die neue Richtung der Kunst, welche mit dem sechzehnten Jahrhundert begann und dem ersten Viertel desselben einen ewigen Ruhm gewährt hat, erhielt Neapel von Rom aus, zunächst durch den Andrea Sabbatini, der gewöhnlich, nach seinem Geburtsorte, Andrea di Salerno genannt wird. Dieser war eine kurze Zeit in Raphaels Schule, als letzterer die erste der vatikanischen Stenzen malte; er hat wesentlich den Styl beibehalten, welchen Raphael in dieser schönen Periode seiner künstlerischen Laufbahn befolgte, wengleich leider in späterer Zeit das ausgeartete, manierirte Wesen der Florentiner und Römer auch ihn nicht ganz unberührt liess. Seine erste Bildung erhielt Andrea in Neapel, und die Gemälde seiner früheren Periode zeigen noch die auffallendste Aehnlichkeit mit der älteren Schule, vornehmlich mit der Richtung des Silvestro de' Buoni. Dahin gehören u. a. einige kleine Bilder in der Gemädegalerie des Museums, insbesondere eine Darstellung der Gichtbrüchigen (I, No. 93), und eine Taufe Christi (I, No. 97), in welchen beiden die Farbe wiederum beträchtlich an die älteren Venezianer erinnert; die Zeichnung des Nackten ist in ihnen, wengleich dürr, so doch schon untadelhaft. — Anziehender ist ein heiliger Martin, der mit dem Bettler seinen Mantel theilt (I, No. 10), ein einfach schönes, naives Bild, aber dies fast ganz einem Bellini ähnlich. — Eine Abnahme vom Kreuz (I, No. 13), die mit glücklichem Affekt dargestellt ist, zeigt schon eine Hinneigung zu Raphaels Styl. — Ungleich mehr ist letzteres in zwei höchst ausgezeichneten kleinen Bildern (I, No. 102 und 104) der Fall, welche Scenen aus dem Leben des heiligen Placidus enthalten. Diese sind ungemein grossartig in der Zeichnung, nicht minder schön gefärbt, wie die vorigen, und voll des innigsten Gefühles. Ich möchte sie mit Werken des Sodoma vergleichen, wenn dieser treffliche Künstler nicht noch in der Zeichnung dagegen zurückstände.

In die Zeit von Andrea's schönster Entwicklung gehört ein grosses Gemälde derselben Gallerie (I, No. 119). Es stellt eine Anbetung der Könige dar, und drüber, in einer Lünette, die allegorische Gestalt der Religion, auf einem Throne sitzend. Dies Bild ist höchst ausgezeichnet und frei behandelt, im Einzelnen ganz mit der Innigkeit und Anmuth Raphaels; in der Gewandung erinnert es selbst, ohne jedoch im Mindesten manierirt zu sein, an Michelangelo's grossartige Linien. Die beiden zurückstehenden Könige haben noch etwas vom Charakter der umbrischen Schule. Die Figur der Religion ist höchst anmuthsvoll und würdig; doch ist sie etwas strenger gemalt als das Uebrige und vielleicht von andrer Hand. Ueber das Ganze herrscht die zarteste Farbe.

Sehr anmuthvoll und schön gemalt, wengleich minder grossartig, ist ein andres grösseres Bild (I, No. 110), welches einige der Thaten des heiligen Nicolaus darstellt. Das Bild hat treffliche Köpfe und reizend ist die

ganze Gestalt eines im Vorgrunde knieenden Mädchens. — Schön, bewegt und würdig ist endlich auch eine Kreuzabnahme (I, No. 130).

Sehr Vieles von ihm findet man ferner in den Kirchen Neapel's. So z. B. in S. Domenico maggiore, in der Kapelle des heiligen Joseph; eine sehr anmuthige Madonna, die ihrem Kinde die Brust zu reichen im Begriff ist. — Gleichfalls ein tüchtiges Bild, und im Einzelnen sehr schön, doch schon ohne die Innigkeit der früheren ist ein heiliger Laurentius, im Schiff derselben Kirche. — Mehr tritt, wie bereits bemerkt, in noch späteren Bildern jenes manierirte Wesen der Künstler nach Raphael ein, doch immer so, dass sie im Einzelnen stets noch Bedeutendes behalten und sich meist durch schöne Köpfe auszeichnen. Dahin gehören z. B. eine Kreuzabnahme in S. Severino, eine Himmelfahrt Mariä im Museum (I, No. 136), u. a. m. — Dass seine Schüler, wie sich aus zahlreichen Beispielen ergibt, vornehmlich die letzte Richtung befolgten, liegt in der Natur der Sache.

Noch bemerke ich, dass ich in S. Lorenzo maggiore, in der Kapelle, welche jenes wunderthätige, dem Maestro Simone oder dem Colantonio zugeschriebene Christusbild enthält, al fresco gemalte Darstellungen aus der Passion Christi gegeben habe, welche im Einzelnen Bedeutsames, fast wiederum nach der Art des Sodoma enthalten, so dass ich auch diese dem Andrea zuschreiben möchte.

Es scheint, dass fast gar keine Werke des Andrea sein Vaterland verlassen haben. Nur so kann man es begreifen, wie dieser höchst ausgezeichnete Schüler Raphael's so wenig bekannt geworden ist, während er doch mit den übrigen Schülern wenigstens auf gleiche Stufe gestellt zu werden verdient. Denn, in der That, ich wüsste nicht, was der unsaubere und renommistische Giulio Romano (ich kenne unter seinen Werken nur sehr wenig wahrhaftig Schönes); — was Garofalo, der sich nur selten aus seiner typischen Gleichförmigkeit emporzureissen vermag, — was Bagnacavallo, der nicht eben höher steht, als Garofalo, — was der kümmerliche Penni, der mittelmässige Perin del Vaga, und wie sie sonst heissen mögen, gerade vor diesem Künstler voraus haben sollten, der zwar kein Genie des allerersten Ranges ist, der aber in glücklichen Momenten Werke zu schaffen vermochte, die allezeit einen erbaulichen und erfreulichen Eindruck machen müssen. —

Bekannter, als die bisher erwähnten Meister, sind die der späteren Kunstepoche, besonders wo es sich um den Streit der Naturalisten und Eklektiker handelt. Ich beschliesse somit diese Betrachtungen, indem ich es mir für ein andres Mal vorbehalte, auf letztere, sowie auf die öfter berührte reiche Gemälde-Gallerie des borbonischen Museums zurückzukommen.

III.

NOTIZEN ÜBER DEN MALER GENTILE DA FABRIANO.

(Uebersetzung der Schrift: *Elogio del Pittore Gentile da Fabriano, scritto dal Marchese Amico Cav. Ricci di Macerata, 1829.*)

(Museum, 1837, No. 2, ff.)

Vorwort des Uebersetzers.

Unter den Künstlern, welche der grossen Blüthe der italienischen Malerei im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts vorgearbeitet haben, sind neuerdings vornehmlich nur diejenigen, welche den toskanischen und umbrischen Schulen angehören, in eine nähere Betrachtung gezogen worden. Doch ist mit diesen der Entwicklungsgang der italienischen Kunst keineswegs als abgeschlossen zu betrachten. Im nördlichen, östlichen und südlichen Italien treten für die frühere Zeit der Kunst ebenfalls manche bedeutsame Erscheinungen hervor, die theils in einer mehr isolirten Stellung Treffliches geleistet, theils in Wechselwirkung mit jenen mehr beleuchteten Schulen in weiterem Umfange gewirkt haben. So ist Gentile von Fabriano als einer der eigenthümlichsten und einflussreichsten Meister, die um den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts thätig waren, zu betrachten: einflussreich, durch die verschiedenen Orte seiner Wirksamkeit; eigenthümlich, durch eine tiefe innerliche Grazie, Heiterkeit, Adels, durch eine zart und weich ausgebildete malerische Technik, wie sie zu jener Zeit noch bei Keinem gefunden wird. Gentile lässt sich unter seinen Zeitgenossen vornehmlich dem Fra Giovanni da Fiesole vergleichen; er steht diesem Meister an Anmuth nicht nach, aber statt der transcendentalen Richtung desselben hält er, naiver, an der Körperlichkeit der darzustellenden Gegenstände fest, — und, es darf es ausgesprochen werden, er befriedigt so den Sinn des Beschauers zuweilen mehr, als sein grosser Nebenbuhler.

Wohl hätte dieser lebenswürdige Meister vor Vielen verdient, die lebenvolle Kritik deutscher Kunstforscher rege zu machen. Da man von ihm jedoch bisher bei uns kaum anders als höchst beiläufig gesprochen hat, so dürfte es nicht überflüssig erscheinen, die folgende Schrift, die in Deutschland gewiss nur wenig bekannt ist, durch eine Uebersetzung weiter zugänglich zu machen. Bringt sie den fraglichen Gegenstand freilich weder in historischer, noch in ästhetischer Beziehung zu demjenigen Abschluss, welchen man wünschen möchte, so giebt sie doch schon eine anschauliche Gesamt-Uebersicht, enthält sie im Einzelnen mannigfach Interessantes und dürfte immerhin wenigstens geeignet sein, eine nähere Aufmerksamkeit für die, leider so vereinzelt Ueberbleibsel von der Hand des Gentile zu erwecken. Die deutschen Leser werden es dabei vielleicht der italienischen Kritik, ihrem gegenwärtigen Standpunkte gemäss, zu Gute halten, wenn dieselbe sich zuweilen in nicht sonderlich scharfen Gemeinplätzen ergeht oder wenn sie auf halb sichere Thatsachen hie und da zu viel Gewicht zu legen geneigt ist (z. B. auf Gentile's Einfluss auf Masaccio,

am Schluss der Notizen, u. dergl.) — Der Uebersetzer giebt sein Original im Wesentlichen sorgfältig genau wieder. Nur die Anmerkungen, welche dort einen Schluss-Anhang bildeten, sind hier an die bezüglichen Stellen unter den Text gerückt, Einzelnes von ihnen auch, der leichteren Uebersichtlichkeit wegen, in den Text selbst aufgenommen, Andres, was minder zur Sache gehörig schien, ausgelassen worden. Hie und da war der Uebersetzer im Stande, aus eigener Anschauung der Gegenstände noch einige vielleicht ebenfalls nicht unbrauchbare Bemerkungen hinzuzufügen.

Gentile da Fabriano.

Die Notizen, welche die Geschichtschreiber bisher über das Leben und die Malereien des Gentile da Fabriano gesammelt haben, sind eines Theils nicht in solchem Umfange mitgetheilt, dass sie dem Begehren derjenigen zu genügen vermögen, die ihn als den ersten Meister, welcher die italienische Malerei der Pflege der Grazien zugeführt hat, verehren; anderen Theils sind sie hier und dort, in vielen Schriften und bei verschiedenen Autoren verstreut, so dass sie nicht selten eine der andern widersprechen. Aus diesem Grunde habe ich geglaubt, dass die Erinnerung an einige Gemälde dieses grössten Malers, den unser Picenum hervorgebracht hat, und die Beschreibung derjenigen, die von anderen noch nicht angeführt sind; — dass die Zusammenstellung alles dessen, was man über ihn bei vielen Autoren verstreut findet, zu einer Gesamt-Uebersicht, — die Vereinigung einiger von einander abweichender Ansichten und der Versuch, dieselben kritisch zu beleuchten, — die Bestimmung der chronologischen Aufeinanderfolge seiner berühmtesten Arbeiten, — dass alles dies eine nicht überflüssige Vorarbeit liefern möchte, falls ein kundiger Forscher eine vollständige Arbeit über Gentile und seine Kunst, sowie über seine Schule, zu unternehmen gewillt sein möchte. Ich maasse mir mit dieser Schrift, der ich nur die Ueberschrift als „Notizen“ (*Elogio*) geben konnte, auf keine Weise den Ruhm eines Biographen des Meisters von Fabriano an; ich wünsche nur als Mitarbeiter dessen, der sich das Verdienst eines solchen erwerben wird, zu gelten.

Francesco di Gentile wurde zu Fabriano, einer Stadt der Mark Ancona, in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts geboren. Sein Vater war Orazio di Ludovico, der in den physischen und mathematischen Wissenschaften eine bedeutende Erfahrung besass und in diesen nützlichen Disciplinen den glücklichen Geist seines Sohnes von seinen frühesten Jahren an zu üben im Stande war. Natürlich musste dieser aus solchen Unterweisungen, die gewiss für alle diejenigen, welche es in der Malerei zur Vollendung zu bringen gedenken, so höchst nöthig sind, einen wesentlichen Nutzen ziehen. Und wenn Orazio von dem Vortheil dieser Studien für die künstlerische Bildung des Jünglings überzeugt war, so müssen wir ihm auch das Verdienst derjenigen, so weisen und löblichen Vorsorge zuerkennen, dass er ihn vor Allen dem Piero della Francesca zuführte, dem ersten, welcher den Nutzen der Geometrie für diejenigen, die den Beruf des Künstlers erwählt hatten, einleuchtend machte, — dem ersten gleichfalls, der, nach dem Beispiel des Plinius, auf die Vorschriften

des Macedoniers Pamphilus, des Lehrmeisters des Apelles, wieder einzu-
gehen bemüht war¹⁾.

Nur kurze Zeit verweilte Gentile im Vaterlande, und es ist zweifelhaft, wer sein erster Meister in der Kunst gewesen ist. Wenn man jedoch bedenkt, dass Fabriano in jener Zeit nicht von tüchtigen Malern entblösst war, so stimmt man gern der Meinung eines gewissen Schriftstellers bei, welcher dem Allegretto Nuzii den Ruhm einer solchen Lehrerstellung giebt²⁾. Letzterer war einem gewissen Tio Francesco gefolgt, welcher die Freskomalereien im Oratorium des heiligen Antonius Abbas in seiner Vaterstadt trefflichst gemalt hatte; und man kann sagen, dass er seinen Meister um ein Bedeutendes übertroffen hatte, wie sich dies aus der Vergleichung der Werke, die wir von ihnen sowohl in Fabriano wie in Macereta besitzen, ergibt. Ungewiss jedoch, ob ich diesem vorausgesetzten Verhältniss des Allegretto zum Gentile Glauben schenken dürfe, habe ich mich häufig bemüht zu untersuchen, ob der Styl des ersteren mit dem, welcher in den früheren Werken des Gentile zu erscheinen pflegt, verglichen werden könne. Es ist in der That eine schwierige Sache, mit Sicherheit über die Malereien des vierzehnten Jahrhunderts zu urtheilen; die Unterschiede, die zwischen den Werken des einen und des andern Künstlers hervortreten, sind nur allzu gering. Doch glaubte ich, was mein Gefühl anbetrifft, durch das Gemälde des Allegretto, welches wir in der Sakristei des Domes von Macerata besitzen, der Sache näher geführt zu werden; der Kopf des heiligen Antonius ist auf diesem Bilde mit einer solchen Feinheit ausgeführt, dass dieser Künstler bereits hinlänglich eine vorzügliche Ausbildung des Colorits erkennen lässt; die Abstufung der Tinten, die Wahrheit des Ausdruckes ist so bedeutend, dass gerade er vor allen anderen geeignet sein durfte, seinen feineren Geschmack auf Gentile zu vererben³⁾. Vasari will ihn zum Schüler des Beato Angelico da

¹⁾ Piero della Francesca schrieb einen Tractat über die Malerei und die Linear-Perspektive. Dies geht aus einem Werke des Frate Luca di Borgo S. Sepolcro, eines Mathematikers des 15. Jahrhunderts, hervor, welches folgende Dedikation hat: *Ad illustrissimum Principem Guid. Ubaldum Urbini Ducem Montis Feltri Durantis Comitem — Graecis latinisq. litteris Amantissimum: et Arithmeticae disciplinae cultorem ferventissimum — Fratris Lucae de Burgo Sancti Sepulchri — Ordinis Minor — Sacrae Theologiae Magistri — In artes arithmeticae, et Geometriae etc.* In dem Widmungsschreiben drückt sich der Verfasser folgender Gestalt aus: „Die Perspektive, wenn man sie wohl betrachtet, würde ohne Zweifel nichts gelten, wenn sie nicht auf der Geometrie begründet wäre. Dies beweist vollständig der Fürst der Malerei unserer Zeit, Meister Pietro di Franceschi, unser Landsmann, der stete vertraute Diener Eures Durchlauchtigsten Hauses, in einem kurzgefassten Tractat, den er über die Malerei und die Linear-Perspektive (*la lineal forza in prospectiva*) verfasst hat und der sich gegenwärtig in Eurer vortrefflichen Bibliothek, neben der zahllosen Menge andrer Werke aus sämtlichen Fächern der Wissenschaft, befindet.“ etc.

²⁾ In einem alten Manuscript eines anonymen Autors von Fabriano, welches ich selbst eingesehen, wird es mit Bestimmtheit ausgesprochen, dass Allegretto di Nuzio von Fabriano der Meister des Gentile gewesen sei. — ³⁾ Das angeführte Bild stellt die heilige Jungfrau auf dem Throne dar, das Kind auf ihren Armen, und viele Heilige umher; auf der einen Seite neben ihr S. Antonius Abbas, auf der andern S. Julianus. Unter dem Bilde liest man folgende Inschrift: *Istam tabulam fecit fieri Frater Johannes Clericus praeceptor Tolentini. A. D. MCCCLXVIII. Allegrettus de Fabriano pinxit MCCCLXVIII.* [Vermuthlich von demselben Meister rührt ein kleines Gemälde in der Gallerie des Ber-

Fiesole, vom Orden der Predigermönche, machen, und dieser Ansicht tritt auch Baldinucci bei. Es ist kein Zweifel, dass der Styl des B. Angelico (wie Piacenza bemerkt) eine gewisse Verwandtschaft mit dem des Gentile hat. Wenn man jedoch untersucht, zu welcher Zeit Gentile in dessen Schule gekommen sein könne; so findet man, dass Fiesole (zufolge einer alten Chronik der Predigermönche von S. Marco zu Florenz, im Jahr 1407, bei noch sehr jungem Alter in den Orden aufgenommen ward; so dass es schwerlich zugegeben werden dürfte, dass dieser Geistliche bei solcher Jugend, so bald nach Uebernahme der Gelübde, dem Amte eines Lehrmeisters in der Malerei sich unterzogen haben sollte. Ich kehre somit gern zu der Meinung zurück, dass Gentile die ersten Unterweisungen in der Kunst vom Allegretto di Nuzio erhielt und von jenen Miniaturmalern, die sich vermuthlich ebenso in Fabriano befanden, wie in dem benachbarten Gubbio, wo zu jener Zeit viele bedeutende Meister dieser Kunst blühten; in dieser letzteren Meinung bestätigt mich namentlich auch die Autorität des Abb. Lanzi ⁴⁾. — Nachdem Gentile so in seiner Vaterstadt die ersten Handgriffe der Pinselführung gelernt hatte und durch diese zur weiteren Ausbildung befähigt war, so meine ich, dass er sich von da nach Florenz begeben habe, und dort in ein näheres Verhältniss zum Fiesole, der jetzt in dieser Stadt bereits mit höchstem Ruhme genannt ward, getreten sei.

Eine der ersten Arbeiten, durch welche der Ruhm des Gentile sich bei allen Verehrern der Kunst zu verbreiten begann, war, wie es scheint, jenes Freskobild der heiligen Jungfrau, welches er im Dome von Orvieto, an der Seitenwand hinter der fünften Kapelle, unter einem grossen Fenster malte. Ich weiss nicht, aus welchen Beweisgründen Lanzi die Ansicht hergenommen, dass dies Gemälde im Jahr 1447 vollendet worden sei, — eine Epoche, die nicht mit den Angaben des P. Guglielmo della Valle, des sorgfältigen Geschichtschreibers jenes Gebäudes, stimmt. Im Gegentheil glaubt della Valle, aus gutem Grunde, dass diese Malerei

liner Museums her (III, No. 45), welches die Unterschrift *Grietus de Fabriano me pinxit* (sic!) führt. Es ist eine Madonna mit dem Kinde auf dem Throne, die hh. Bartholomäus und Katharina zu ihren Seiten. Die weichen Formen und der Farbenton des Nackten scheinen auch hier auf eine Verwandtschaft mit Gentile hinzudeuten; die Gewandung ist durch Ueberladung von Goldschmuck noch wesentlich beeinträchtigt. Hiebei möge zugleich eines anderen Bildes derselben Gallerie (I, No. 144) gedacht werden, welches sechs kleine gesonderte Darstellungen aus dem Leben der heiligen Jungfrau enthält und im Katalog als eine Arbeit des Gentile da Fabriano verzeichnet ist. Der Farbenton im Nackten erinnert hier allerdings zwar an die Werke fabrianesischer Meister und der Styl der Zeichnung dürfte im Allgemeinen einen Zeitgenossen Gentile's erkennen lassen. Gewagt indess scheint es, wenn man das Bild diesem Meister selbst, ohne anderweitige Gewähr, zuschreibt, indem es auf keine Weise der offenen Grazie und der holdseligen Heiterkeit, welche die bekannten Werke Gentile's charakterisiren, gleichzustellen ist. Auch als ein Jugendwerk desselben dürfte es nicht füglich zu betrachten sein, indem man in einem solchen, dem allgemeinen Entwicklungsgange der Zeit gemäss, eine ungleich strengere und bestimmtere Nachwirkung des Styles der älteren Meister, als in diesem Bilde sichtbar wird, zu erwarten berechtigt ist. A. d. Uebs.] — ⁴⁾ Lanzi spricht jedoch seine Ansicht, dass Gentile durch Miniaturmaler gebildet sei, nur als eine blosse Muthmassung aus. (Geschichte der Malerei in Italien, übers. v. Wagner, I. S. 328.)

im Jahr 1423 ausgeführt sei, indem er gerade diese Epoche als merkwürdig bezeichnet sowohl durch die Vollendung des Gusses der Statue Johannis des Täufers, welche Donatello für das Baptisterium gearbeitet hatte, als durch die genannte Malerei von der Hand unseres Gentile. Und wirklich muss man glauben, dass das Werk des letzteren in jener Zeit einer seltenen Auszeichnung werth gehalten wurde und demnach die Bewunderung der vorzüglichsten Kenner erweckte, da desselben in den öffentlichen Registern der Kathedrale auf eine höchst ehrenvolle Weise erwähnt wird ¹⁾. Auch ist, nach meiner Ansicht, kein Widerspruch zwischen der in diesen Büchern genannten Epoche und der von della Valle angenommenen, da es sehr wohl vereinbar ist, wenn die Malerei des Gentile bereits im Jahr 1423 vollendet und jene ehrenvolle Erwähnung erst zwei Jahre später, 1425, ausgesprochen wurde.

Dass unser Künstler von Orvieto wieder nach Florenz zurückgekehrt sei, kann man aus den Arbeiten, die er in dieser Stadt um dieselbe Zeit ausgeführt hat, entnehmen. Es ist mir wahrscheinlich, dass Gentile erst, nachdem er jenes Werk in Orvieto ausgeführt hatte, die Hand an das Gemälde der Anbetung der Könige für die Kirche S. Trinità [gegenwärtig in der Akademie von Florenz befindlich] gelegt hat. Denn da das erste von ungleich einfacherer Composition ist, so muss man annehmen, dass er die Ausführung des zweiten nicht eher, als nachdem er sich in der Kunst um ein Bedeutendes vorgerückt fühlte, unternommen haben werde. Wie es sich indess auch mit dieser chronologischen Untersuchung verhalten möge, soviel kann man mit voller Ueberzeugung behaupten, dass er im letztgenannten Gemälde so bedeutende Vorzüge, in Bezug auf die Composition wie auf das Colorit, entwickelte, dass es hinreichend war, seinen Ruhm unter den ersten Meistern seiner Zeit sicher zu stellen.

Gentile hatte die Absicht, auf diesem Bilde die Darstellung der Geburt Christi und die Anbetung der Könige zu vereinigen: eine schwierige Aufgabe, sowohl, wenn man die grosse Anzahl der Figuren, als die verschiedenen Eigenthümlichkeiten der Köpfe und der Costüme, die dabei zu vereinigen waren, betrachtet. Mit aller Stärke der Einbildungskraft darauf gewandt, gelang es ihm, die Charaktere der Hauptfiguren in ihrem bedeutendsten und somit wahrsten Momente zu erfassen. Welche Bescheidenheit ist in dieser Jungfrau! welche freundliche Anmuth in dem göttlichen Kinde! welche ein begeistertes Staunen in dem heiligen Greise Joseph, welche Hingebung und Frömmigkeit in den Königen und in denen, die ihre Begleitung ausmachen! welche Naivetät in den Hirten! überhaupt, welche schöne Individualität in einer jeden Figur, die Gentile in diesem Gemälde dargestellt hat! Die Gewandung eines Jeden ist sehr wohlverstanden; die Verschiedenheit der Farben, die eben so schlicht, wie reich und glänzend gehalten sind, bildet zueinander den trefflichsten Contrast. Vasari giebt an, dass Gentile in einem der Könige sein eignes Bildniss dargestellt habe; und hiemit dürfte er, wie es scheint, haben andeuten wollen, dass dieses Werk das erste, seines Pinsels vollkommen würdige sei, und dass er sich von demselben vollkommen befriedigt fühle: — dies um so mehr, da es

¹⁾ „IX. Decem. MCCCCXXV. Cum per egregium Magistrum Magistrorum „Gentilem de Fabriano pictorem, picta fuerit imago, et picta Majestas B. M. V. „tam subtiliter, et decore pulchritudinis“ etc. Vergl. Della Valle: Storia del Duomo d'Orvieto. Roma 1791, p. 123.

nicht überliefert ist, dass er noch in einem andern Gemälde sein Bildniss anzubringen geneigt gewesen sei. Ueberdiess hat der Künstler dieser Tafel seinen Namen und das Jahr und den Monat der Verfertigung beigefügt ¹⁾.

Im Jahr 1424 finde ich ferner, dass dem Gentile die Anfertigung eines Gemäldes für die Kirche S. Nicolo übertragen wurde, in welchem er die heilige Jungfrau in der Mitte von vier Heiligen darstellte, und sie mit einer solchen Schönheit schmückte, dass man sagte, die Natur habe den lebenden Frauen nie ein ähnliches Geschenk verliehen. Auf der Predella derselben Tafel stellte er verschiedene Geschichten des heiligen Nicolaus dar. Vasari berichtet uns, dass, soviel er Kunde von diesem Künstler erhalten habe, kein Gemälde dem genannten an Werth vorangehe, welches Gentile im Auftrag der Familie der Quartesi für jene Kirche (die in der Nähe des Thores von S. Miniato liegt) gemalt hatte. Derselben Meinung tritt auch Francesco Bocco ²⁾ bei, der mit so grosser Genauigkeit Alles, was Florenz von schönsten Werken in jedem Zweige der Kunst besitzt, aufzählt; auch er bezeichnet diese Arbeit als eine derjenigen, welche von der Trefflichkeit und fortschreitenden Vervollkommnung der älteren Meister Zeugniss geben.

Aus solchen Anfängen entstanden nachmals jene Meister, die in den beiden folgenden Jahrhunderten vermögend waren, den Gestalten eine leichtere und freiere Bewegung, im Gegensatz gegen den strengen, statuarischen Styl, der den früheren Perioden der Kunst eigen war, zu geben, — ebenso wie sie an die Stelle jener zaghaften Pinselführung, die von der Weise der Miniaturmalerei nicht unterschieden war, eine freiere Behandlung der Farben einführten, die, in Verbindung mit der vollendeten Zeichnung, der Malerei erst jene Harmonie, Schönheit und Lebendigkeit gegeben hat, die den Beschauer anziehen. Dem Gentile aber gebührt der Ruhm, einer der ersten Wiederhersteller der Kunst zu sein. Oder noch richtiger ist Gentile (wie bereits der Graf Pompeo di Monteverchio ³⁾ wohl bemerkt) geradezu als der erste zu betrachten, der den Gemälden jene Trockenheit, welche den Nachfolgern Giotto's eigen war, zu entnehmen wusste; und indem er so die Kunst aus dem Zustande der Kindheit emporführte, indem er der Zeichnung einen grossartigeren Charakter gab, indem er die Anatomie und die Kunst der Modellirung ebenfalls nicht vernachlässigte, öffnete

¹⁾ [Die Unterschrift lautet: *Opus Gentilis de Fabriano. MCCCXXIII. Mensis Maii.* Das Werk ist gross und frei, durchaus schön, edel und anmuthig gehalten. Es ist eine reiche Composition und ein grosser Reichthum goldner Verzierungen dabei angewandt. Zwar bemerkt man im Einzelnen noch Erinnerungen an den Styl der Giottisten (in den Linien der Falten, im Schnitte der Augen), dabei aber entwickelt sich bereits eine anmuthigst freie Individualität. Oben über den Bögen, welche das Bild einrahmen, sind kleinere Darstellungen: Gott-Vater, die Verkündigung, Moses, David und vier Propheten, letztere gross und herrlich, ich möchte sagen: im Geiste Michel-Angelo's gemalt. Die Predella des Bildes bestand aus drei Abtheilungen, von denen jedoch die dritte nicht mehr vorhanden ist; die beiden ersten stellen die Geburt Christi und die Flucht nach Aegypten dar; sie sind von eben so zierlicher wie freier Ausführung. A. d. Uebs.] — ²⁾ *Le bellezze della Città di Firenze. Firenze 1591.* Vergl. auch Baldinucci: *Notizie dei professori del disegno etc., Torino 1768 etc. Tom. I. p. 565. no. 2.* Das in Rede stehende Bild hatte die Unterschrift: *Opus Gentilis de Fabriano 1425 mens. Maj.* — ³⁾ *Lettera pittorica sopra un interessante quadro di Giorgio Barbarelli da Castelfranco, dove s'introduce discorso sul vario stile di sommi coloritori della scuola Italiana. Spoleti 1826.*

er zugleich in diesem Jahrhunderte zuerst den Weg, welcher zu einem freieren und mehr naturgemässen Colorit hinführte. Durch ihn gewann die Carnation eine Lebhaftigkeit, eine saftige Durchsichtigkeit, welche fortan, — nach Ausweis so vieler anderer Quattrocentisten, die auf ihn folgten, vorherrschend blieb. Mit Sorgfalt und möglichster Naturtreue gieng er auf die Beobachtung der Lokalfarben aus; und so gab er zuerst eine klare Darlegung, wie die Natur uns lehrt, die Umrisse der Gegenstände nicht mit scharfen und schneidenden Linien zu bezeichnen, sondern dieselben durch wohl verstandene Widerscheine und Uebergänge in die benachbarten Tinten, in Gemässheit der Luft, die sie einhüllt und färbt, verschwinden zu machen.

Etwa nach Beendigung des gerühmten Gemäldes von S. Nicold begab sich Gentile nach Siena, wo er im Jahr 1425 ein schönes Fresco-Gemälde der heiligen Jungfrau ausführte, die in ihrem Schoosse das Kind, im Begriff, dasselbe mit einem zarten Schleier zu bedecken, hielt, auf ihren Seiten die Heiligen Johannes Baptista, Petrus, Paulus und Christophorus. Er fertigte dies Werk im Auftrage derer, die an der Spitze des Notariats und der Curie standen, und die mit demselben die Façade ihres Palastes (die Super porte desselben) zu schmücken beabsichtigten. Dieses Gemälde wurde so werth geschätzt, dass man den Architekten Baldassare Guerino von Borgo S. Sepolcro ein Vordach über dasselbe anbringen liess, damit es so fortwährend vor den Einflüssen der Witterung geschützt bliebe. Doch war diese Vorsorge nicht hinreichend genug, um bis auf unsere Zeit ein Gemälde zu erhalten, von dem u. a. Bartholomäus Facius ¹⁾ mit den grössten Lobeserhebungen spricht. — In diese Epoche sind ferner die Arbeiten zu setzen, die ihm für die Kirche S. Giovanni aufgetragen wurden und von denen Vasari spricht. Und indem wir weiter die Spuren verfolgen, die uns den Gang seiner Künstler-Reise mit einiger Sicherheit erkennen lassen, so scheint es, dass er, nachdem er noch andere Arbeiten in Toscana ausgeführt hatte, — unter denen namentlich eine grosse Tafel in der Kunst-Akademie zu Pisa rühmlich erwähnt wird, — dies schöne Land verlassen und sich nach Perugia begeben habe.

In dieser Stadt, welche in kurzer Frist die Meisterwerke ihres Pietro Vanucci erblicken sollte, fertigte Gentile ein Gemälde für die Kirche S. Domenico, welches lange Zeit hindurch (in Rücksicht auf die Aehnlichkeit des Styls) für ein Werk des B. Angelico da Fiesole gehalten wurde. Aber die richtigen und wohl begründeten Nachrichten, welche uns Mariotti in seinen gelehrten malerischen Briefen darüber gegeben hat, haben es dem Pinsel des Fabrianesen aufs Neue zuerkannt ²⁾. — Sodann können wir

¹⁾ *De viris illustribus*, p. 44. — ²⁾ Mariotti: *Lettere pittoriche Perugine al Sig. Baldassare Orsini*, Perugia 1788. Vasari und Borghini bezeichnen die obengenannte Tafel in S. Domenico zu Perugia als ein Werk des Gentile. Mariotti sagt, dass dieselbe früher in der Sakristei des Klosters, nachmals im Kapitelsaale aufgestellt war. Ich habe diesen Ort am 20. Mai 1828 besucht und nur einige Tafeln des Giannicola daselbst vorgefunden. [In der Kirche S. Domenico, in der dritten Kapelle des linken Seitenschiffes vom Choraus, sah der Uebersetzer im Sommer 1835 eine Anbetung der Könige vom Jahr 1460, welche der Behandlungsweise des Gentile ziemlich nahe steht, und vielleicht das in Rede stehende Gemälde sein dürfte. Sie wird gegenwärtig (vergl. *R. Gambini: Guida di Perugia*, 1826, p. 53) dem Benedetto Bonfigli zugemessen und stimmt in der That auch mit den übrigen Werken, die man diesem Künstler zuschreibt, überein,

annehmen, dass Gentile sich nach dem nahegelegenen Città di Castello begeben und dort jene zahlreichen Arbeiten, von denen Vasari spricht, ausgeführt habe. Nach dem, was mir Hr. Prof. Gio. Bat. Vermiglioli über Città di Castello berichtet, ist dort nichts mehr von Gentile's Arbeiten zu finden: „Ich habe (schreibt er) die sorgfältigsten Nachforschungen mehrfach wiederholt, aber ohne Erfolg. Von ihm ist kein Gemälde vorhanden: man hält nur dafür, dass die vier oder fünf Tafeln mit Geschichten des heiligen Franciscus, die ich früher im Professorium der Conventualen gesehen hatte, von ihm gemalt gewesen seien; aber sie wurden mit dem Gebäude, darin sie sich befanden, in dem Erdbeben von 1789 vernichtet.“ —

Ebenso glaube ich, dass in diese Zeit die Arbeiten gesetzt werden dürften, welche er in Gubbio lieferte, einer Stadt, die damals, wie bereits oben bemerkt ist, viele und sehr werthgeachtete Künstler besass, so dass das Talent Gentile's um so bedeutender hervorleuchten musste; je grössere Nebenbuhler ihm dort gegenüberstanden. Die Künste waren nach dem Verfall, der für lange Zeit alle geistige Bildung in Italien unterdrückt hatte, wieder erwacht und Gubbio sah den ersten Schimmer dieser glücklicheren Zeit in jenem Oderigi, den Dante selbst bezeichnet als

„Agobbio's Stolz, die Zierde jener Kunst,
„Die in Paris man heisst Illuminiren“¹⁾,

Und wie man sich überall in einem cultivirten Lande nicht mit dem einmal Hervorgebrachten begnügt, so waren auch auf diesen vorzüglichen Künstler andre gefolgt, die ihm im Verdienste nicht nachstanden; und Gentile hatte bereits mit den Nelli und Nucci, die sich in jenen Tagen eines ehrenvollen Rufes erfreuten, zu wetteifern. Als ich Gubbio besuchte, um die Kunstwerke kennen zu lernen, welche diese Stadt, theils in den Zeiten ihrer Freiheit, theils unter der Herrschaft der prachtliebenden Feltruschen hervorgebracht hat, wandte ich alle meine Sorgfalt an, um zu entdecken, was vielleicht noch von der Hand unsres Künstlers übrig geblieben sein möchte; aber meine Bemühungen waren vergeblich, nicht blos in Gubbio, sondern auch in einigen andern Städten Italiens, wo die Geschichte oder die Tradition uns von Arbeiten Gentile's Kunde hinterlassen hat, wo aber von seinen bewunderungswürdigen Werken keine Spur mehr anzutreffen ist²⁾. Nur zu oft ist Italien auf allen Punkten jenen traurigen Wechselfällen unterworfen gewesen, die es seiner schönsten und edelsten Schätze beraubt und nichts als nur das Andenken jener grossen Männer hinterlassen haben, deren Geist und Talent den Ruhm des Landes unsterblich machten.

Ein ähnliches Schicksal betraf auch eine der Arbeiten, die vorzugsweise zur Verherrlichung Gentile's gereichte und die er in seiner Vater-

obgleich sie ihnen an Liebenswürdigkeit und Anmuth voransteht. Jedenfalls lassen die Gemälde, die man mit dem Namen des Benedetto belegt, einen unterschiedenen Nachahmer Gentile's erkennen, so dass eine Verwechslung der Werke beider im einzelnen Falle leicht denkbar ist. Vergl. übrigens mein „Handbuch der Geschichte der Malerei“ etc. Bd. I, §. 56, 8—11. A. d. Uebs.] —

¹⁾ *L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell' arte,
Ch' alluminare e chiamata in Parigi*

— ²⁾ *Sulle antiche pitture di Gubbio. Lettera del Marchese Amico Ricci al Sig. Conte Leonardo Trisi nodi Vicenza. Giornale Arcadico. Novembre 1827. p. 350.*

stadt ausgeführt hat. Die Liebe zur Heimath, oder vielleicht eine besondere Einladung der Mönche von Valle Romita, hatte ihn, als er in der Nähe arbeitete, dorthin zurückgeführt. Er malte das Bild für die Kirche der genannten Mönche ausserhalb der Stadt, wo es unter dem Namen des „Quadro della Romita“ bekannt war; vor nicht vielen Jahren aber wurde es seiner ursprünglichen Stelle entrissen und in ein fernes Land entführt, ohne dass man sogar heutiges Tages den Besitzer desselben namhaft zu machen wüsste ¹⁾. Bei diesem traurigen Ereigniss hielt man es noch für ein Glück, dass die fünf kleinen Gemälde, welche die genannte Tafel umgaben, gerettet werden konnten; doch habe ich erfahren, dass eins von diesen durch einen Orientalen erstanden wurde, der es ebenfalls aus unsrem Vaterlande hinweggeführt hat. Wie lange wird bei uns, die wir freilich arm an allen andern Dingen, aber die reichsten an Gegenständen der Kunst sind, diese Barbarei des Handels währen, welcher gegen das elende Geld des Fremden die edelsten, unschätzbarsten Dinge, die, einmal verloren, auf immer verloren sind, auszutauschen wagt? — Die vier andern kleinen Bilder, welche der vorgenannten Altartafel angehörten, sind indess vor diesen Beraubungen geschützt geblieben. Sie wurden von Hrn. Carlo Rosei zu Fabriano erworben, der, wie in vielen Fächern des Wissens erfahren, so auch als ein vorzüglicher Kenner von den Gegenständen der Kunst, mit treuer Sorgfalt bemüht war, diese Werke, die sich im Besitz eines seiner Mitbürger erhalten hatten, vor neuen Gefahren in Obhut zu nehmen. Diese kleinen Bilder sind ungefähr $2\frac{1}{2}$ Palmen hoch und $1\frac{1}{2}$ Palmen breit. In dem ersten sieht man den Kopf des heiligen Franciscus gemalt, im zweiten den des heiligen Hieronymus, im dritten den des heiligen Petrus Martyr, im vierten sieht man einen sitzenden lesenden Mönch dargestellt. Jede dieser Figuren hat ein bewunderungswürdiges Leben und ist mit einer solchen Zartheit beendigt, dass sie es wohl erkennen lassen, welche Schönheiten in dem Hauptbilde hervortreten mussten, wenn so Vorzügliches bereits in den Resten seiner Einfassung sichtbar wird. Auch ist es schon bemerkt, dass Biondo, in seiner Beschreibung der schönsten Kunstgegenstände, die sich in Italien zu seiner Zeit befanden, uns versichert, dass dieses Bild so ausserordentliche Vorzüge besass, dass es für eines der allerschönsten, die überhaupt vor seiner Zeit gesehen worden waren, gelten musste: so dass man keinen Anstand nehmen darf, dem Gentile den ersten

¹⁾ [Der Verfasser äussert in der Anmerkung: das Bild sei zur Zeit des italienischen Königreiches nach Mailand gekommen. Vermuthlich ist es demnach dasselbe Gemälde Gentile's, welches, unter den Werken der ehemaligen Central-Gallerie von Mailand, in Kupfer gestochen ist: s. *Pinacoteca del palazzo reale delle scienze e delle arti di Milano, pubbl. da Michele Bisi etc. Milano 1812—33; Scuola Romana, No. VII.* Das Bild stellt die Krönung Mariä dar. Maria und Christus sitzen neben einander in einer Flammenglorie; Christus setzt ihr die Krone auf's Haupt. Sie neigt sich, mit auf der Brust gekreuzten Händen, in überaus süssem, holdseliger Geberde. Zwischen beiden erblickt man die Taube des heiligen Geistes. Ueber ihnen Gott-Vater, in halber Figur, der sie, wie es scheint, segnet, in einem Kreise von Cherubim. Unten ist der gestirnte Himmel und eine Art gewölbten Bogens (wohl der Regenbogen), darauf acht kleine Engel, meist knieend, mit verschiedenen musikalischen Instrumenten. Das Bild ist 1,57 Mètres hoch und 80 Centimètres breit. Das Ganze scheint wohl dem zarten, schönen Charakter Gentile's zu entsprechen; namentlich sind die Madonna, und auch die weichen Formen des Kopfes im Gott-Vater, völlig in seiner Art. A. d. Uebs.]

Rang unter seinen Zeitgenossen zuzutheilen. Auch Trapezuntius, welcher diese Meinung des Biondo bestätigt, fügt in einem Briefe an Johannes Aurispa, den Secretair Eugenius IV., (den Ascevolini eingesehen zu haben versichert) hinzu, dass die Malerei erst in diesem Jahrhundert unter den Händen des Gentile Leben empfang. Und soviel aus einem alten Manuscript, welches bei dem Chorherrn des Stiftes von S. Nicolò zu Fabriano bewahrt wird, hervorgeht, wissen wir, dass selbst Raphael Sanzio durch den Ruhm des „Quadro della Romita“ bewogen wurde, sich in eigener Person dahin zu begeben und mit eignen Augen den Werth desselben kennen zu lernen.¹⁾

Da wir unseren Künstler in seine Vaterstadt haben zurückkehren sehen, so ist es sehr wahrscheinlich, dass er dort, ausser dem genannten Werke, welches alle übrigen an Berühmtheit übertraf, sich auch mit der Ausführung noch anderer Arbeiten beschäftigt haben werde. Auch sind in Fabriano noch einige Gemälde vorhanden, welche nach alter einheimischer Tradition stets für Werke des Gentile gegolten haben. Unter diesen verdienen besonders die beiden bemerkt zu werden, welche Hr. Romualdo Buffera besitzt und von denen das eine die Krönung der heiligen Jungfrau, das andre den heiligen Franciscus, welcher die Wundenmale empfängt, darstellt²⁾.

Gentile verliess nicht eher seine Heimath, als nachdem er noch ein Gemälde in der Tribune der Kathedrale von S. Severino ausgeführt hatte; ein Werk, welches das Schicksal vieler anderer theilte, indem es gegenwärtig gänzlich untergegangen ist. Da sich von demselben jedoch ein authentischer Bericht erhalten hat und derselbe bisher noch ungedruckt geblieben ist, so will ich nicht unterlassen, dasjenige aus demselben hier mitzutheilen, was mir vorzugsweise geeignet scheint, wenigstens die Geschichte der Werke des fabrianesischen Meisters zu vervollständigen.

Man sah nämlich in der genannten Tribune (wie mich Hr. Giuseppe Ranaldi von S. Severino, auf sichere Zeugnisse gestützt, versichert), welche bis auf die Säulen herab ausgemalt war, die Geschichte und die harte Busse des heiligen Victorinus, des Bruders des heiligen Bischofes Severinus dargestellt, u. a. wie der heilige Eremit in erbarmungswürdiger Weise an einem Baume hängt; sodann war daselbst die wunderbare Versetzung der Gebeine des genannten Bischofes gemalt, namentlich das Wunder der Theilung der Wasser des Flusses, wie es bei den Bollandisten erzählt wird; hierauf folgten andre Darstellungen aus dem Leben desselben Heiligen, und an diese schloss sich, in der Mitte der Tribune, das Bild des auferstandenen Heilandes an und das des heiligen Apostels Thomas, welcher mit dem Finger die Seitenwunde des Erlösers berührt. Diese Figur des Apostels war so angeordnet, dass sie mit dem Finger den Ort in der Mauer bezeichnete, wo die Gebeine des heiligen Severinus verborgen waren. Und als im Jahre 1576, dem Jahre, in welchem dies ganze wunderwürdige Freskobild bei Gelegenheit eines Neubaus zu Grunde ging, die Gebeine des

¹⁾ Vergl. Lanzi Geschichte der Malerei in Italien (Deutsche Ausgabe I., S. 328) und: *Biblioteca Picena, T. V. Osimo 1796, p. 15.* — ²⁾ Auch zu Matelica befand sich vor Kurzem (wie mich Hr. Ranaldi von Sanseverino versichert) ein Gemälde des Gentile, welches entweder in jener Stadt gemalt oder von einem dortigen Einwohner erstanden wurde; es war auf demselben nicht nur der Name des Künstlers in einer Chiffre ausgedrückt, sondern auch der des Bestellers. Neuerdings ist es in die Hände eines auswärtigen Besitzers übergegangen.

Heiligen an der genannten Stelle gefunden wurden, ergab es sich, dass dem Gentile dies sorgfältig verschwiegene Geheimniß bekannt sein musste¹⁾.

Dass Gentile sich aus der Heimath nach Venedig begeben habe, scheint aus dem hervorzugehen, was uns die venetianischen Historiker von ihm berichten. Zwar nehmen einige an, dass diese Reise, die mit Sicherheit durch die Geschichte der Kunstwerke jenes Staates feststeht, für die zweite zu halten sei, welche Gentile dahin unternommen habe; doch ist diese Meinung vielleicht nur aufgestellt, um den Unterricht, den er dem Jacopo Bellini bereits vor dem Jahr 1421 ertheilte, hiemit in Einklang zu bringen. Mir scheint es im Gegentheil mit der gewöhnlichen Sitte mehr überein zu stimmen, dass der Schüler zu jener Zeit sich dahin begeben habe, wo der Meister malte, d. h. vermuthlich nach Florenz, als dass letzterer zum Jacopo, nach Venedig, gekommen sei. Jedenfalls ist über jene frühere Reise, die bereits in der Blüthe seiner Jugend stattgefunden haben müsste, kein Zeugniß in der venetianischen Schule vorhanden; und wollte man sie gelten lassen, so würde man eine solche Verwirrung in die chronologischen Entwicklungsverhältnisse des Gentile bringen, dass man alle sichere Spur aufgeben müsste. Für die Reise aber, von der wir sprechen, bleiben uns im Gegentheil bei den Schriftstellern über die Denkmale Venedigs unzweifelhafte Zeugnisse, und die einzigen, auf die sich ein Biograph mit Sicherheit verlassen kann.

Unter diesen nimmt Ridolfi²⁾ eine Hauptstelle ein. Er erzählt uns, wie Gentile in dieser Stadt den Auftrag erhielt, zwei grosse Altartafeln zu malen, die eine für die Kirche S. Giuliano, die andre für S. Felice, auf welcher letzteren er die beiden heiligen Eremiten Paulus und Antonius darstellte. Dass er sodann einige andre Gemälde für öffentliche und Privat-Gebäude gefertigt habe, ergibt sich aus den Nachrichten, die uns über die Kunstwerke, welche diese glänzende Herrscherstadt in sich einschloss, geblieben sind. Ich kann nicht genug sagen, mit welcher Sorgfalt ich, in Folge solcher Notizen, nachgeforscht habe, ob dort vielleicht Einzelnes von den Werken des Gentile erhalten sei; auch begünstigte mich ein gutes Glück, so dass ich ein anderes bedeutendes Gemälde von ihm, sorgfältig aufbewahrt, im Besitz des Herrn Caglietto, eines eifrigen Sammlers guter Bilder, vorfand. Auf dieser Tafel, die 1 Mètre 7.97 Centimètres lang und 1 Mètre 145 Centimètres breit ist³⁾, hat unser Künstler zum zweiten Mal

¹⁾ Die Zeugnisse, welche mir Hr. Ranaldi zur Begründung des Obigen mitgetheilt hat, bestehen zunächst in folgender handschriftlicher Notiz: *Storia Settempedana del Cav. Valerio Cancellotti, Manoscritto, Capitolo dell' invenzione del Corpo di Sanseverino*: „Il 15. Maggio 1576 . . . corrispondeva „il luogo verso la figura dipinta nella detta parete di S. Tomaso Apostolo che „toccava col dito il lato ferito di N. S. G. C. aveva opinione il popolo per una „certa tradizione, che il corpo del Santo si conservasse nella sua chiesa . . . „Laonde molti pensarono, che fosse riposto sopra una delle colonne che sostenevano la tribuna dell' altare maggiore e dava materia di crederlo, trovandosi „sulla parete sostenuta dalle dette colonne dipinta la vita di S. Severino e la „sua traslazione, con l'istorie e penitENZE di S. Vittorino: Opera di Gentile „da Fabriano pittore eccellente di quell' età . . .“ Sodann in den beiden gedruckten Werken: *Severano: Memorie Sacre delle Sette chiese di Roma. Parte I. Roma bei Moscardi, 1630. Marangoni: Acta S. Victorini Epis. Amit. et Martiris. Romae, 1740.* — ²⁾ *Le Maraviglie dell' arte ovvero la vita degli illustri pittori Veneti e dello stato. Venezia 1648.* — ³⁾ [Diese Angabe

den Besuch der Könige bei der Krippe des Heilandes dargestellt. Man sieht in dieser Arbeit zunächst, wie erfahren Gentile in der Perspective war, indem er die Landschaft, Berge und Gebüsch, durch die der Weg zum Vordergrund herabführt, mit einer solchen Meisterschaft in der Abstufung der Tinten behandelt hat, dass hiemit nur wenig andre ähnliche Darstellungen verglichen werden dürfen. Aus der Landschaft zieht in grosser Anzahl das Gefolge der Könige herab, kleine Figuren, die mit einer solchen Feinheit ausgeführt sind, dass man eine jede einzelne von ihnen als ein vollendetes Miniaturbild bezeichnen könnte. In der Ferne sieht man die Stadt Bethlehem. Die Luft ist mit Engeln angefüllt, von denen ein jeder eine Fahne mit der symbolischen Figur des heiligen Geistes trägt; nur zwei von ihnen, über der Krippe, halten das Band mit dem Gloria. Der ganze untere Theil des Bildes wird von den Königen und ihrem zahlreichen Gefolge eingenommen. In der Mitte sieht man die heilige Jungfrau mit dem Kinde, welches, sich abwendend von dem Busen der Mutter, eine Geberde macht, als wolle es die Geschenke, welche ihm von den Königen dargeboten werden, in Empfang nehmen. Die Kleidung ist eine Mischung von Orientalischem und Alt-italienischem. In einem der Männer hat man allen Grund, das Porträt Gentile's zu erkennen; er ist ganz nach der Sitte seiner Zeit gekleidet und der einzige, der einen Hut auf dem Haupte trägt, während bei allen übrigen der Kopf mit einem Turban bedeckt ist. Dies Bildniss hat dieselben Züge, wie jenes, welches man bei Vasari (namentlich in der bolognesischen Ausgabe der Dozza) dargestellt sieht; auch ist es, soviel ich bemerkt habe, jenem früheren sehr ähnlich, welches Gentile auf dem oben besprochenen Bilde von S. Trinità gemalt hatte. Man findet auf diesem zweiten Gemälde der Anbetung der Könige das Gold in ausserordentlichem Reichthum angewandt: Kleider, Turbane, Schmuck der Pferde und Maulthiere, die Sporen der Ritter, alles ist mit Gold belegt; und doch wird durch diesen glänzenden Schmuck die Harmonie der übrigen Farben auf keine Weise beeinträchtigt. Einer aus dem Gefolge hält in der Hand eine Fahne, auf der gewisse orientalische Chiffren geschrieben sind. Das Bild ist auf einer einzigen Holztafel gemalt und vortrefflich erhalten. Für ein Originalwerk des Gentile wurde es stets in der altvenetianischen Familie gehalten, die es vor Hrn. Craglietto besass; als ein solches bezeichnet es Quadri in seinen „Otto giorni a Venezia“¹⁾, und ebenso die erfahrensten Kunstkenner Venedigs. Auch hat einer von letzteren die Muthmassung aufgestellt, dass in der männlichen Figur, welches zur Linken der Jungfrau mit einem Scepter in der Hand steht, das Bildniss des Kaisers Albrecht II., und in den Jünglingen, die ihn umgeben, die Bildnisse seiner Neffen dargestellt seien²⁾.

scheint nicht sonderlich deutlich. Es ist ein Bild mittlerer Grösse, breiter als hoch. A. d. Uebs.] — ¹⁾ [Ed. 1830, *Giornata seconda*, p. 120: *Casa Craglietto, al ponte della Ca' di Dio*.] — ²⁾ [Der Besitzer dieses Bildes ist, wie er den Uebersetzer persönlich versichert hat, vielmehr geneigt, in der Gestalt dieses vierten Fürsten, welcher auf dem Bilde merkwürdiger Weise den heiligen drei Königen zugesellt ist, ein Bildniss des Zeno, Gesandten des venetianischen Staates im Orient, dessen Rückkehr von dort mit Gentile's Blüthe gleichzeitig fällt, zu erkennen; wenigstens habe sich das Bild früher stets im Besitz der Familie Zeno zu Venedig befunden. Ausser den verschiedenen orientalischen Inschriften, die auf den Bannern des Gemäldes enthalten sind, ist auf dem Aermel des knieenden Königs, scheinbar als Ornament, der Buchstabe G, und eine

Nachdem nun unser Künstler mit so glücklichem Erfolge versucht hatte, die öffentlichen und die Privat-Gebäude Venedig's auszuschnücken, konnte dem wachsamem Auge der Väter der Stadt ein Mann nicht entgehen, der sich durch seine Kunst bereits um den Staat so wohlverdient gemacht hatte. Als man nämlich den Saal des grossen Rathes (im Dogenpalast) ausmalen lassen wollte, wurde unter den vielen andern, die zu dieser Arbeit auserwählt waren, auch dem Gentile ein Theil derselben zugetheilt und somit dem eigenen Verlangen unseres Künstlers, der sich nach einem Wettkampf mit jenen vorzüglichen Meistern sehnte, Genüge geleistet.

Der Saal, in welchem Gentile arbeiten sollte, war im Jahre 1309 gebaut worden, und hatte in dieser Epoche keinen anderen Schmuck als einen einfachen Anstrich, bis im Jahr 1365 dem Guariento von Padua aufgetragen wurde, an der Stirnwand desselben das Paradies zu malen, auch einige andere Gemälde in demselben auszuführen, unter denen als das vorzüglichste die Darstellung der blutigen Schlacht von Spoleto betrachtet wurde. Um das Jahr 1400 ordnete der Doge Steno an, dass das Gewölbe des Saales mit dem trefflichsten Ultramarin und goldenen Sternen ausgemalt werde. Und so blieb es, bis etwa fünfzig Jahre später der Doge Nicolò Marcello dem Luigi Vivarino auftrug, an einer Wand des Saales die hohe Milde der Republik, durch die Zurückgabe des Prinzen Otto an seinen Vater, Kaiser Friedrich I. darzustellen. Neben diesem ward Vittore Pisanello von Verona beauftragt, den Otto darzustellen, wie er vom Dogen, auf die Bürgschaft des Papstes Alexander III. die Erlaubniss erhält, mit seinem Vater wegen des Friedens zu unterhandeln; in dieser Scene waren diejenigen Männer, welche sich im Dienste der Republik ausgezeichnet hatten, abgebildet und unter ihnen namentlich, wie Sansovino berichtet, der schöne und tapfere junge Andrea Vendramin. Gentile endlich erhielt den Auftrag, an den Seiten des Saales die blutige Seeschlacht, die auf der Höhe von Pirano zwischen der Flotte der Republik und der des Kaisers Friedrich Barbarossa vorgefallen war, darzustellen. Diese Arbeit führte er so glücklich aus, dass er vorzugsweise vom Senat ausgezeichnet, mit der Doga der Patricier bekleidet und ihm ein lebenslängliches Gehalt, von einem Dukaten des Tages, bewilligt wurde. — Ein so preiswürdiges Werk, wie dies war, hätte es gewiss verdient, auf lange Zeit der Bewunderung der Menschen ausgestellt zu bleiben. Leider jedoch geschah es anders. Kaum fünfzig Jahre nach seiner Vollendung, im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, galt es schon für verloren, da die Feuchtigkeit des Ortes die Farbe fast gänzlich aufgezehrt hatte; und wir wissen, dass im

Krone darüber, mehrmals wiederholt, was möglicher Weise auf den Namen des Künstlers zu deuten sein möchte. Jedenfalls ist das Bild als eins der schönsten Werke von Gentile's Hand zu betrachten; als ein solches erkannte ich es augenblicklich, ehe ich wusste, was ich in der Sammlung des Hrn. Craglietto zu erwarten haben dürfe. Es ist das Zeugniss einer reichen, höchst lebenswürdigen Phantasie. Die Madonna in ihrer zart-stylisirten fiesolanischen Gewandung, ist überaus anmuthig; die jugendlichen Ritter, besonders die zu den Seiten des vierten Fürsten, sind von reizender Schönheit. Der Goldschmuck ist zuweilen erhöht, en-relief, aufgesetzt. Dies thut jedoch der Harmonie des Ganzen ebenfalls keinen Abbruch, da natürlich, bei Anwendung des Goldes, auf andere Weise keine Modellirung hervorgebracht werden kann; nur muss man Bilder der Art stets im richtigen Lichte betrachten. A. d. Uebs.]

Jahre 1574, als jener Saal abbrannte, nur noch geringfügige Spuren des Gemäldes übrig waren ¹⁾).

Nachdem die Arbeit des Saales beendet war, verweilte Gentile noch einige Zeit zu Venedig, und beschäftigte sich namentlich mit der Anfertigung von Bildnissen. Unter diesen führt der Anonymus des Morelli ²⁾ zwei von vorzüglichem Werthe, mit folgenden Worten an:

„Das Bildniss eines starken Mannes, nach der Natur gemalt, eine Mütze „auf dem Kopfe, in schwarzem Mantel, in der Hand eine Schnur mit sieben „schwarzen Paternostern, von denen das unterste das grösste und mit ver- „goldetem Stuck aufgesetzt ist, war von der Hand des Gentile von Fabriano „und kam in den Besitz des Messer Antonio Pasqualino von Fabriano, „zusammen mit dem nachgenannten Gemälde. Dies ist das Bildniss eines „Jünglinges in der Kleidung eines Geistlichen, mit kurz über den Ohren „abgeschnittenen Haaren, die Büste bis zum Gürtel, bekleidet mit einem „geschlossenen Gewande, welches wenig Falten und eine grauliche Farbe „hat, ein Tuch nach Art einer Stola um den Hals geschlagen, mit Aermeln, „die an den Achseln sehr weit und an den Händen sehr eng sind, ebenfalls „von der Hand des Gentile. — Beide Bildnisse haben einen schwarzen „Grund und sind im Profil, so dass sie sich eins das andre ansehen; „doch sind sie auf zwei gesonderten Tafeln gemalt. Man hält sie für Vater „und Sohn, da sie in der Carnation einander ähnlich sind. Nach meinem „Urtheil jedoch hat diese Uebereinstimmung der Farbe vielmehr in der „eigenthümlichen Manier des Meisters, welcher überall die Carnation in „ähnlicher Weise, mit einer Hinneigung zu bleicher Farbe, behandelt hat, „ihren Grund. Uebrigens sind die genannten Bildnisse sehr lebendig, aus- „serordentlich vollendet und haben eine Tiefe, als ob sie in Oel gemalt „wären; es sind durchaus lobenswürdige Arbeiten.“

Facius gedenkt noch eines andern ausserordentlichen Bildes, welches Gentile in Venedig gemalt hatte. Es stellte einen Sturm dar, der Bäume und alle andern Dinge in seinen ungestümen Wirbel hineinriss und mit einer solchen Wahrheit behandelt war, dass es jeden, der es erblickte, mit Schreck und Entsetzen erfüllte.

Es ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass auch die andern, der venetianischen Herrschaft unterworfenen Städte die Thätigkeit unseres Künstlers in Anspruch genommen haben werden. Nirgend anders war zu jener Zeit ein so lebendiges Interesse für die Gegenstände der bildenden Kunst verbreitet, als wie in diesen Orten, und sie vor allen besaßen einen Reichthum, der den Verschönerungen des Lebens wesentlich günstig war. Geschichtliche Ueberlieferungen haben wir aber nur von Brescia, in welcher Stadt Gentile, nach dem Bericht des Bartholomäus Facius, eine Kapelle ausmalte, die dem Pandolfo Malatesta angehörig war. Heutiges Tages ist jedoch sowohl von der Malerei als von einer Kapelle der Art alle Spur und Erinnerung verschwunden, da in Brescia fast sämtliche Kirchen nach dem sechzehnten Jahrhundert neu gebaut sind.

Nachdem Gentile solchergestalt ruhmvoll in verschiedenen Städten

¹⁾ Vergl. *Francesco Sansovino: Venezia, Città Nobilissima e singolare descritta in XIII. Libri. Venezia 1581, p. 224.* — ²⁾ *D. Jacopo Morelli: Notizie d'opere di disegno della prima metà del Secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Pavia, Bergamo, Crema, Venezia, scritta da un Anonimo di quel tempo. Bassano 1800, p. 57.*

Italiens gearbeitet hatte und nachdem er so mannigfache Ehrenbezeugungen, wie ihm namentlich von dem Senate Venedigs widerfahren waren, empfangen hatte, so konnte es nicht fehlen, dass sein Ruf auch bis an den Hof des Papstes Martin V. erscholl, der gerade in dieser Zeit bemüht war, aus dem Verfall und der Verderbniss, darin Rom durch Kirchenspaltungen und Kriege gestürzt war, die Gebäude und Monumente der Stadt wiederum emporzuführen. Er hatte so eben den Porticus von Sanct Peter, der seinem Ruin nahe war, neu bauen lassen und wandte jetzt seine Sorge auf die Restauration und Verschönerung der Kirche S. Giovanni Laterano. Das Gewölbe dieser Kirche drohte den Einsturz; unmittelbar nach der Wiederherstellung desselben beschloss er es durch vorzügliche Künstler ausmalen zu lassen. Und eine treffliche Auswahl traf der Papst, als er zur Ausführung dieser Arbeit den Gentile da Fabriano und den Vittore Pisanello einlud, die beide durch die Werke, welche sie im Saale des grossen Rathes zu Venedig hinterlassen hatten, das Trefflichste erwarten liessen ¹⁾. Beide Künstler gehorchten der Aufforderung Martin's V. und kamen nach Rom; doch mussten sie dort, ehe sie die Arbeit im Lateran beginnen konnten, noch einige Zeit auf andere Weise hinbringen, indem man mit dem prächtigen Mosaik-Schmuck, welcher den Boden jener Basilika ausfüllen sollte, noch nicht ganz fertig geworden war. Ich bin geneigt anzunehmen, dass Gentile diese Zwischenzeit dazu benutzte, ein Frescobild in S. Maria Nuova, an dem Bogen über dem Grabmale des Kardinals Adimari, Erzbischofes von Pisa, seitwärts neben dem Monumente des Papstes Gregorius IX. auszuführen, welches ihm von den Erben des Kardinals aufgetragen war und die heilige Jungfrau mit dem Kinde zwischen den Heiligen Joseph und Benedict darstellte. Dass dieses Werk an Schönheit den übrigen unsres Künstlers nicht nachstand, davon giebt uns Vasari ein sehr bedeutsames Zeugniß, indem er erzählt, dass der grosse Michelangelo Buonarotti dasselbe oftmals betrachtet und dabei gesagt habe: In Gentile's Bildern sei die Hand dem Namen des Meisters gleich.

Kaum war das genannte Mosaik beendet und der lateranensische Tempel von dem Lärm der Werkleute frei, so begannen die beiden Meister der Malerei in einem zweiten Wettkampf einander den Kranz des Ruhmes streitig zu machen. Der Papst liess freigebig, um die Malerei prächtiger und reizvoller zu machen, den kostbarsten Ultramarin zur Ausführung des Grundes für die darzustellenden Geschichten liefern. Gentile malte die Begebenheiten aus dem Leben Johannis des Täufers; Vittore einige Geschichten des alten Testaments, in denen er Gelegenheit hatte, seine besondere Geschicklichkeit in der Darstellung von Thieren und Vögeln zu entwickeln. Aber als Werke von ausserordentlicher Schönheit rühmte man insgeheim die fünf Propheten, welche Gentile zwischen den Fenstern ausführte; sie waren grau in grau gemalt und mit solcher Meisterschaft modellirt, dass jeder, der sie nicht mit der Hand berühren konnte, sie für Marmorarbeiten halten musste. Ausserdem malte er an einer Wand derselben Kirche Martin V. mit zehn Kardinälen, welche Bildnisse so naturgetreu erschienen, dass jeder auf den ersten Blick die einzelnen Personen erkennen musste.

Mit solchen Werken schmückte Gentile die ewige Stadt, um die Zeit, als Rogerius Gallicus (Rogier van Brügge) sich zur Feier des Jubeljahres 1450 dahin begab, ein in den bildenden Künsten sehr wohlerfahrener

¹⁾ Platina: *Vite de' Pontefici. Martino V. p. 361.*

Mann. Als dieser die Arbeiten Gentile's und namentlich die des Laterans gesehen hatte, verlangte ihn nach der Bekanntschaft des Meisters und er nannte ihn ohne Rückhalt den ersten der italienischen Maler.

Noch waren die Arbeiten im Lateran nicht gänzlich beendet, als unser Meister, schon achtzig Jahre alt, hinfällig und ermüdet von so mannigfacher Arbeit und Anstrengung, ein unverilgbares Gedächtniss seines Geistes auf der Erde hinterlassend, in Rom seine irdische Laufbahn schloss. Dies darf ich mit Gewissheit behaupten, obwohl ich weiss, dass einige annehmen, Gentile sei in seiner Vaterstadt gestorben, wohin er sich, an der Gicht leidend, zurückbegeben habe ¹⁾, und dass von andren Venedig als der Ort seiner Ruhe bezeichnet wird ²⁾. Aber Facius, der sein Zeitgenoss war, überwiegt für mich eine jede andre Autorität, und ich finde auch, dass sein Zeugniss von den glaubwürdigsten Chronisten Picenum's vorgezogen worden ist. Facius, indem er über seine letzten Arbeiten im Lateran berichtet, sagt ausdrücklich: *Quaedam etiam in eo opere adumbrata atque imperfecta morte praeventus reliquit*. Und ebenso wird in einem alten Manuscripte, welches ich eingesehen, hinzugefügt, dass seine sterblichen Ueberreste in der Kirche der Olivetaner-Mönche, S. Maria Nuova, begraben seien; und es wird versichert, dass man, ehe diese Kirche umgebaut wurde, auf einem weissen Steine die Inschrift las: *MAGISTER. GENTILIS. PICTOR. DE. FABRIANO. CELEBER. etc.* ³⁾.

Es scheint mir sehr glaublich, dass ein Mann von so bedeutenden Verdiensten in der Kunst der Malerei, auch eine ausgedehnte Kenntniss von den theoretischen Vorschriften derselben besessen und dass er solche, sei es für eignen Gebrauch oder für den seiner Schüler, in der Gestalt besondrer Abhandlungen habe aufschreiben lassen; und demnach stimme ich sehr gern der Meinung einiger picenischen Geschichtschreiber bei, welche angeben, dass Gentile drei Abhandlungen über die Malerei hinterlassen habe: die erste „über den Ursprung und die Fortschritte der Kunst;“ die zweite „über die Farbenmischung;“ die dritte „über die Zeichnung“ ⁴⁾. Doch sind diese Schriften niemals ans Licht getreten und man hat sie für verloren zu achten. Mag man indess auch dem Gentile die Abfassung solcher Schriften absprechen: niemand wird je in Abrede stellen können, dass er stets nach jenen tiefen Principien der Kunst gearbeitet habe, die (wie der Graf von Monteverchio treffend bemerkt) nachmals, bei weiterer Entwicklung der Zeit und grösserer Meister, von dem unsterblichen Leonardo da Vinci mit so tiefer Weisheit abgefasst und in die Kunst eingeführt wurden.

Unter den Schülern des fabrianesischen Meisters, welche den von ihm begründeten neuen Styl der Kunst weiter ausbreiteten und vervollkommneten, war der erste, — derjenige, welcher dem Namen des Gentile die

¹⁾ Dieser Meinung sind Vasari und Baldinucci. Vasari fügt noch hinzu, dass ihm die folgende [höchst triviale] Grabschrift gesetzt sei:

*Hic pulchra novit varios miscere colores
Pinxit et in variis urbibus Italiae.*

²⁾ So der Graf von Monteverchio in dem oben (S. 391) angeführten Briefe, p. 6. Ich weiss nicht, auf welche Zeugnisse diese Meinung sich stützt. —

³⁾ Auch in Fabriano gilt es als eine sichere Tradition, dass Gentile zu Rom in der Kirche S. Maria Nuova begraben sei. — ⁴⁾ *Intorno all' origine ed ai progressi dell' arte; della ragione di mescolare i colori; del modo di tirare le linee.* Vergl. *la Biblioteca Picena*, den oben angeführten Brief des Grafen von Monteverchio, u. a. m.

meiste Ehre bringt, Jacopo Bellini, ein berühmter Künstler der venezianischen Schule. Ausserdem, dass dieser, zum Zeugniß seiner Dankbarkeit gegen seinen unsterblichen Lehrer, dessen Profilbild auf eine Tafel gemalt hatte, welches nachmals zu den schönsten Zierden der Gallerie des berühmten Kardinals Bembo zu Padua gehörte¹⁾, so wollte er auch, dass der Name des Gentile in dem einen seiner Söhne erhalten bliebe, die nachmals bestimmt waren, einen Giorgione, einen Tizian u. a. in der Kunst der Malerei zu unterrichten.

Unter den andern Schülern Gentile's, die sich vorzugsweise durch ihre Arbeiten ausgezeichnet haben, wird auch Jacopo Nerito von Padua genannt. Moschini²⁾ berichtet über diesen mit folgenden Worten: „Er begab sich in die Schule des berühmten Gentile da Fabriano, als dieser im öffentlichen Palaste zu Venedig malte. Er fühlte eine so grosse Zuneigung zu seinem Meister, dass er auf ein Gemälde für die Kirche S. Michele (zu Padua) folgende Inschrift setzte: *Jacopus de Neritus discipulus Gentilis de Fabriano pinxit*. Dies Gemälde stellte in kolossaler Figur den Schutzheiligen der Kirche und den Lucifer zu dessen Füßen dar; über das Schicksal desselben ist nichts bekannt.“ Lanzi, indem er von den Zöglingen Gentile's spricht, nennt ausser Jacopo Bellini und Nerito auch noch einen gewissen Bajocchio da Bassano; und Ascevolini (in seiner Geschichte von Fabriano) zählt zu diesen einen gewissen Antonio da Fabriano. Letzterer fertigte, wie Ascevolini sagt, eine Kirchenfahne, welche bei feierlichen Processionen sammt einer ähnlichen von der Hand seines Meisters umhergeführt ward.

Ueberflüssig jedoch ist es, noch weiter die Anzahl und die Namen von Gentile's Schülern aufzuführen, da Gentile mit gutem Recht als das Haupt der gesammten Schule der Cinquecentisten zu betrachten ist. Bocco, der gegen Ende dieses Jahrhunderts seine „*Bellezze della città di Firenze*“ abfasste, sagt bei Gelegenheit seiner Tafel der Anbetung der Könige, dass sie als ein altes Werk in Verehrung gehalten werde und dass sie von dem ersten Künstler gefertigt sei, welcher die damals blühende schönere Manier der Kunst ins Leben gerufen habe. Zwar kann als Gründer derselben Schule, — die nachmals, ich will nicht sagen: nicht übertroffen, vielmehr nicht einmal wieder erreicht ist, — Masaccio betrachtet werden, nach dessen Werken sich Künstler wie Perugino und Raphael bildeten; aber ebenso ist es bekannt (?), wie Masaccio bei seinem Aufenthalt in Rom gerade dadurch gross wurde, dass er vorzugsweise studirte und nachzuahmen bemüht war die unsterbliche Werke des

Gentile da Fabriano.

Nachträgliche Zusätze.

Museum 1837, No. 47. „Im Nebenzimmer der Gallerie (des Berliner Museums) sahen wir noch ein interessantes Gemälde, über welches

¹⁾ Morelli: *Notizie d'opere di disegno etc.* Der Herausgeber fügt hier der Angabe des Anonymus hinzu: „Ein grosser Theil der Gemälde und Anticaglien, welche Kardinal Bembo besass, wurde im Jahre 1600 von seinem Sohne und Erben, Torquato, zu Rom verkauft. Wohin jenes Bildniss gekommen, weiss man nicht.“ — ²⁾ *Memoria della origine e delle vicende della pittura di Padova. Padova 1826, p. 19.*

wir hier gleichfalls eine kurze Notiz mittheilen wollen. Es ist ein Altarbild mittlerer Grösse von Gentile da Fabriano, Eigenthum Sr. K. H. des Kronprinzen und durch Hrn. Geheimrath Bunsen in Rom erworben. (Ursprünglich befand sich dasselbe, soviel wir wissen, in Fabriano, dann in Osimo, von wo es später erst nach Rom gebracht ward.) Die Originalität des Bildes wird durch die ächte Inschrift des alten Rahmens: *Gentilis de fabriano pinxit*, bezeugt. Es ist auf Goldgrund gemalt und stellt eine thronende Madonna mit dem Kinde, auf der einen Seite neben ihr die heilige Katharina, auf der andern einen heiligen Bischof, welcher der Madonna den knieenden Donator empfiehlt, dar. Neben dem Throne stehen zwei Bäumchen, aus deren Kronen, gleich Rosenblüthen, zahlreiche Halbfiguren kleiner rosenfarbener Engelchen, auf den mannigfachsten Musik-Instrumenten spielend, hervorwachsen. Die Gestalt der Madonna wird von ihrem weiten Mantel in schönen weichen Falten umgeben, doch ist sie sonst nicht sonderlich bedeutend. Auch der Bischof spricht wenig an; das Profil des Donators dagegen ist tüchtig und fast in der Weise des Masaccio, nur etwas weicher, gemalt. Aber die Gestalt der heiligen Katharina giebt ein Beispiel von der ganzen liebenswürdigen Grazie dieses merkwürdigen Künstlers; ihre Stellung. Geberde und Gewandung zeigt auf charakteristische Weise die ihm eigne durchgebildete Anmuth. Sie trägt ein röthliches, Blumen-gesticktes Kleid mit sehr weiten Hängeärmeln und einen hellbläulichen Mantel, beides mit feinem weissem Pelz gefüttert. Die Drapirung ist mit grossem Geschmack geordnet und erinnert glücklich an jenes Streben nach romantischer Pracht, worin Gentile in seinen wenigen bekannteren Bildern so schöne Erfolge hervorgebracht hat; eben so ist auch das Gesicht der Heiligen von lieblichem, kindlich heiterem Ausdrucke. Bei der grossen Seltenheit von Gentile's für die Geschichte der italienischen Kunst so interessanten Gemälden muss das in Rede stehende, wenn es auch nicht als ein Hauptwerk zu betrachten ist, gleichwohl von sehr grossem Werthe sein. — Gegenwärtig (1851) findet sich dies Gemälde unter No. 1130 der Berliner Gallerie eingereiht. —

Auch das figurenreiche Gemälde der Anbetung der Könige aus der Sammlung des (inzwischen verstorbenen) Craglietto zu Venedig, welches im Vorstehenden (S. 396, f.) besprochen ist, befindet sich jetzt, unter No. 5, in der Gallerie des Berliner Museums. Ich habe mir erlaubt, in der bezüglichen Anmerkung das in der ersten frischen Begeisterung für die Kunst des funfzehnten Jahrhunderts niedergeschriebene Urtheil stehen zu lassen, wie ich es bei der ersten Bekanntschaft mit dem Bilde im Jahr 1835 in mein Notizbuch eingetragen hatte. Wenigstens hat mich hiebei — wie in hundert andern Fällen dieser Sammlung — der Gedanke geleitet, dass für die Auffassung künstlerischer Dinge manche Entwicklungsstufe und manche Stimmung ihr Recht habe und das Urtheil, wie es auch im Laufe der Jahre reifen möge, doch nicht bestimmt nach einem Normalleisten abzumessen sei. So darf ich vielleicht auch eine zweite Notiz, vom Jahr 1842, die ich unter meinen Papieren vorfinde, hier einreihen. Das merkwürdige Bild schien damals nur auf vorübergehenden Besuch nach Berlin gekommen zu sein. „Das Bild hat (so schrieb ich damals) ganz das Gepräge, als ob der Meister aus einer Schule von Miniaturen hervorgegangen sei, — sowohl in der Auffassung, in der das heiter Ritterliche der Miniaturen entschieden nachklingt, als auch in dem, fast Fiesolanisch-Conventionellen der Behandlung. Die Stufe der Entwicklung ist ungefähr die des Kölner

Meister Stephan; die alte Typik liegt noch zum Grunde, aber es ist doch bereits viel frische Lebensauffassung da. Uebrigens sind es vornehmlich auch die Köpfe, was deren Bildung im Allgemeinen und was namentlich die jugendlichen Profile anbetrifft, die jenes typische Gesetz zeigen. Ich möchte sagen: das Bild wirkt, bei allem Reichthum der Darstellung, mehr durch das lebenswürdige Gefühl des Künstlers als durch seine freie reelle Kraft.“

Ziehe ich nun noch einen flüchtigen Vergleich dieses Bildes mit dem eben erwähnten unter No. 1130 der Berliner Gallerie, so erscheint das letztere unbedingt alterthümlicher; es ist weicher giottesk und im Gefühl für die Gestaltung noch minder entwickelt. Die Madonna auf der Anbetung der Könige hat in ihrer Totalität ungleich mehr Grazie als die des andern Bildes; ihre (linke) Hand ist ungleich edler und reiner gebildet; auch das Christkind, auf dem andern Bilde nicht von gar erquicklicher Form, erscheint hier bereits in schöner, edler Fülle. Die Behandlung ist im Ganzen, bei etwas geringerem Schmelz des Tones, entschiedener; es hat sich augenscheinlich mit der alterthümlich giottesken Grundlage bereits eine Einwirkung wie von paduanischer Seite her verbunden. Bei alledem aber bleibt die Naivetät der Erscheinungen, zumal bei der lustigen Pracht des bunten Kostüms, höchst anziehend.

In der Berliner Gallerie hat die Anbetung der Könige den Namen des Gentile verloren. Der Katalog bezeichnet das Bild gegenwärtig als Werk des Antonio Vivarini und seines Schülers Bartolommeo Vivarini, — aus welchem Grunde und ob auf Beobachtungen hin, wie die eben angedeuteten, wird leider nicht gesagt. —

Die in der Berliner Gallerie befindliche Tafel mit sechs kleinen Darstellungen aus dem Leben der Maria, welche früher (damals unter I, No. 144) als ein Werk des Gentile verzeichnet war, — eine Annahme, gegen die ich mich im Obigen, S. 389 Anm., ausgesprochen hatte, — wird gegenwärtig (unter der veränderten No. 1058) der „Schule des Gentile da Fabriano“ zugeschrieben.