



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte**

**Kugler, Franz**

**Stuttgart, 1853**

II. Von den älteren Malern Neapels

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

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 Autorität<sup>1)</sup> 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 Kunstäusserung 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

<sup>1)</sup> *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) Vorgrunde 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 Glücklichste 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 Mailand<sup>1)</sup> 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 Lünneten 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

<sup>1)</sup> 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 Pulciano (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, wengleich 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 jätzigen 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 fehlt<sup>1)</sup>. 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

<sup>1)</sup> 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 Ausdrucke.

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 Staffeleigemälde, 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 ausbildete<sup>1)</sup>. 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.

<sup>1)</sup> 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 <sup>1)</sup>, 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

<sup>1)</sup> 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 <sup>1)</sup> 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.

<sup>1)</sup> 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 <sup>1)</sup>.

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 angestregten 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 Naivität 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-

<sup>1)</sup> 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 Buffalmano 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 <sup>1)</sup>. — 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

<sup>1)</sup> Der *Guida di Napoli* von Luigi d'Afflitto (1834) schreibt das Bild fälschlich dem Buono zu, wie leider noch manche ähnliche Verwechslungen 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.