

## ZUR WÜRDIGUNG DES FRANCESCO DI GIORGIO ALS MALER UND BILDHAUER, II<sup>1)</sup>

VON G. F. HARTLAUB

Viel weniger als dem Architekten, ja sogar weniger als dem Maler Francesco di Giorgio ist es dem Bildhauer gelungen, „ein ehrenvolles Gedächtnis zu hinterlassen“, obschon dies doch nach Vasaris Zeugnis, viel mehr als Broterwerb, der Ehrgeiz unseres Künstler-Humanisten gewesen sein soll. Zwar war die Werkstättenüberlieferung, aus der er als Plastiker hervorgewachsen sein muß, einigermaßen bekannt; man wußte von der für Siena konservative Kunstweise so entscheidend gewordenen Gotik des großen Quercia, hatte auch eine Vorstellung von der charaktervollen, wenn auch etwas morosen Art des Vecchietta, der als Lehrer Francescos gilt. Von dem, was dieser selbst als Bildhauer geleistet hat, kannte man lange Zeit nur die beiden von Vasari erwähnten lebensgroßen Bronzeengel vom Hochaltar des Domes (Abb. neben) „reife Werke aus den letzten Jahren, da er 1497 aus Neapel in die Heimat zurückgekehrt und hier zum Dombaumeister erwählt worden war. Diese zugleich erhabenen und schwebend graziösen Gestalten mit dem herrlichen Lichterspiel der Gewandbehandlung ließen unbedingt auf Mehr und auf Ebenbürtiges schließen. Aber wie der junge Maler Francesco von seinem Bottegegenossen Neroccio nicht immer leicht zu unterscheiden ist, wollte sich auch seine plastische Tätigkeit in Siena selbst nur schwer von der seines Schülers Giacomo Cozzarelli lösen, der den Meister um 13 Jahre überlebte. Der Vergleich des feinen Ton-Bozzettos einer Pietà (Museo industriale, Rom, Capo le case), das nur von Francesco selber sein kann, mit der bekannten großen Tongruppe der Osservanza zeigt, wie Cozzarelli die Modelle und Studien des Lehrers im Geschmack der Hochrenaissance-Generation aber auch wieder mehr provinziell zur Ausführung gebracht hat. Noch weniger sind einzelne Holz- und Tonfiguren in Siena — der klassisch edle kniende Johannes der Dom-Opera (*Pantheon* 1938, Dezember), die völlig einmalige Magdalena (Abb. S. 90) und der mit ihr zusammengehörige Hieronymus in Santo Spirito, dazu der schöne Christophorus im Louvre — geistig von Francesco zu trennen, gleichviel ob bisweilen, wie Urkunden zu beweisen scheinen, neben einem Cozzarelli auch der Mönch Ambrogio della Robbia mit der Fertigstellung zu tun gehabt hat. Eigenhändig und kennzeichnend für die lyrischen Anfänge unseres Bildschnitzers ist wieder die kleine Holzfigur des Johannes Baptista in Frankfurt (vielleicht identisch mit einer 1464 in Auftrag gegebenen Statue); unmittelbar als Vorstufe des Cozzarelli stellt sich uns der Sebastian, eine grazile Holzfigur in der Fontegiusta, dar, deren

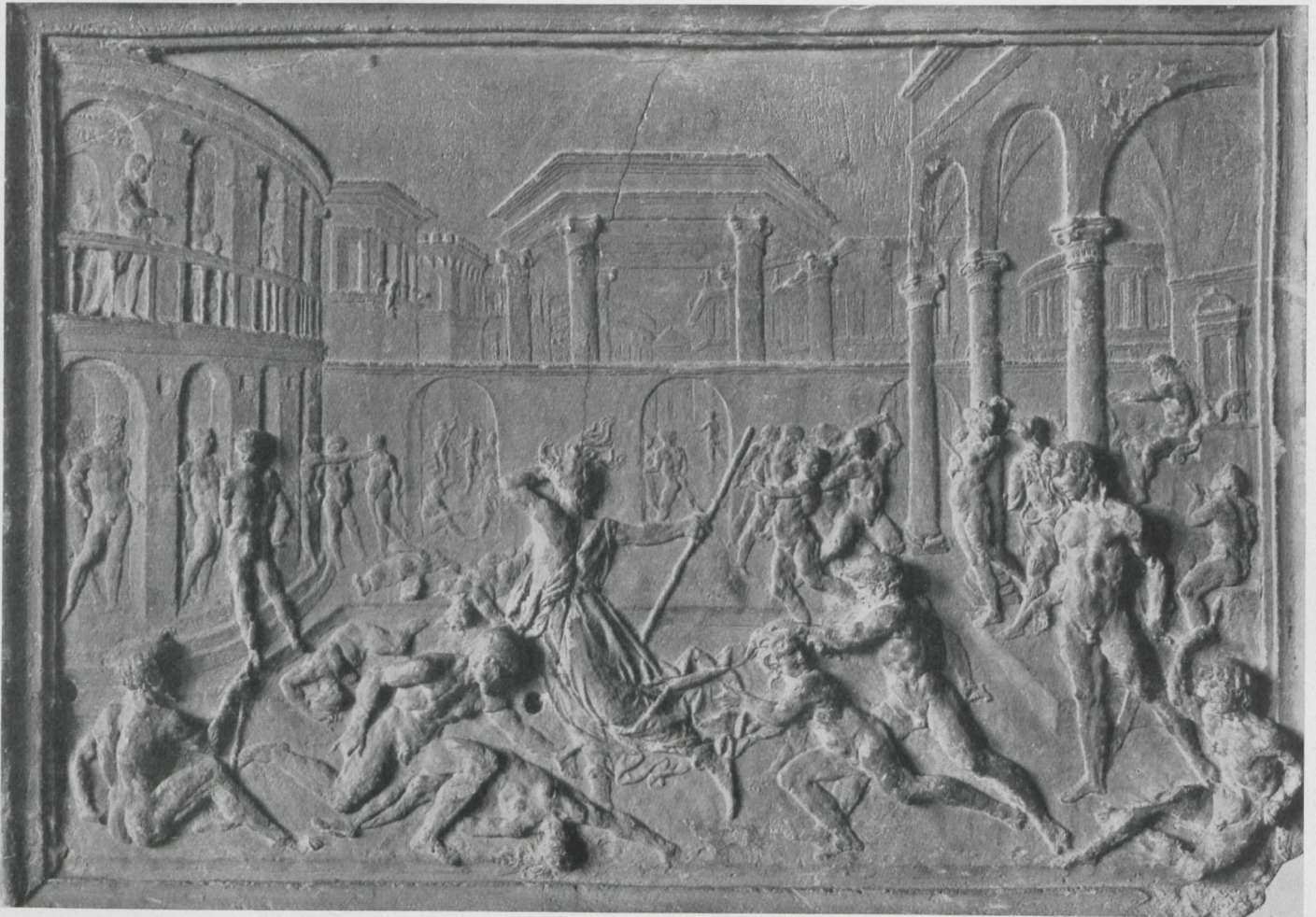
maskenartig eingprägter Leidensausdruck (mit dem man auch die Köpfe bei dem Maler Matteo di Giovanni vergleichen möge) in der Folge von Cozzarelli in seinen zahl-



*Francesco di Giorgio. Leuchterengel vom Hochaltar  
des Domes in Siena*

<sup>1)</sup> I. Teil siehe Februarheft 1940.





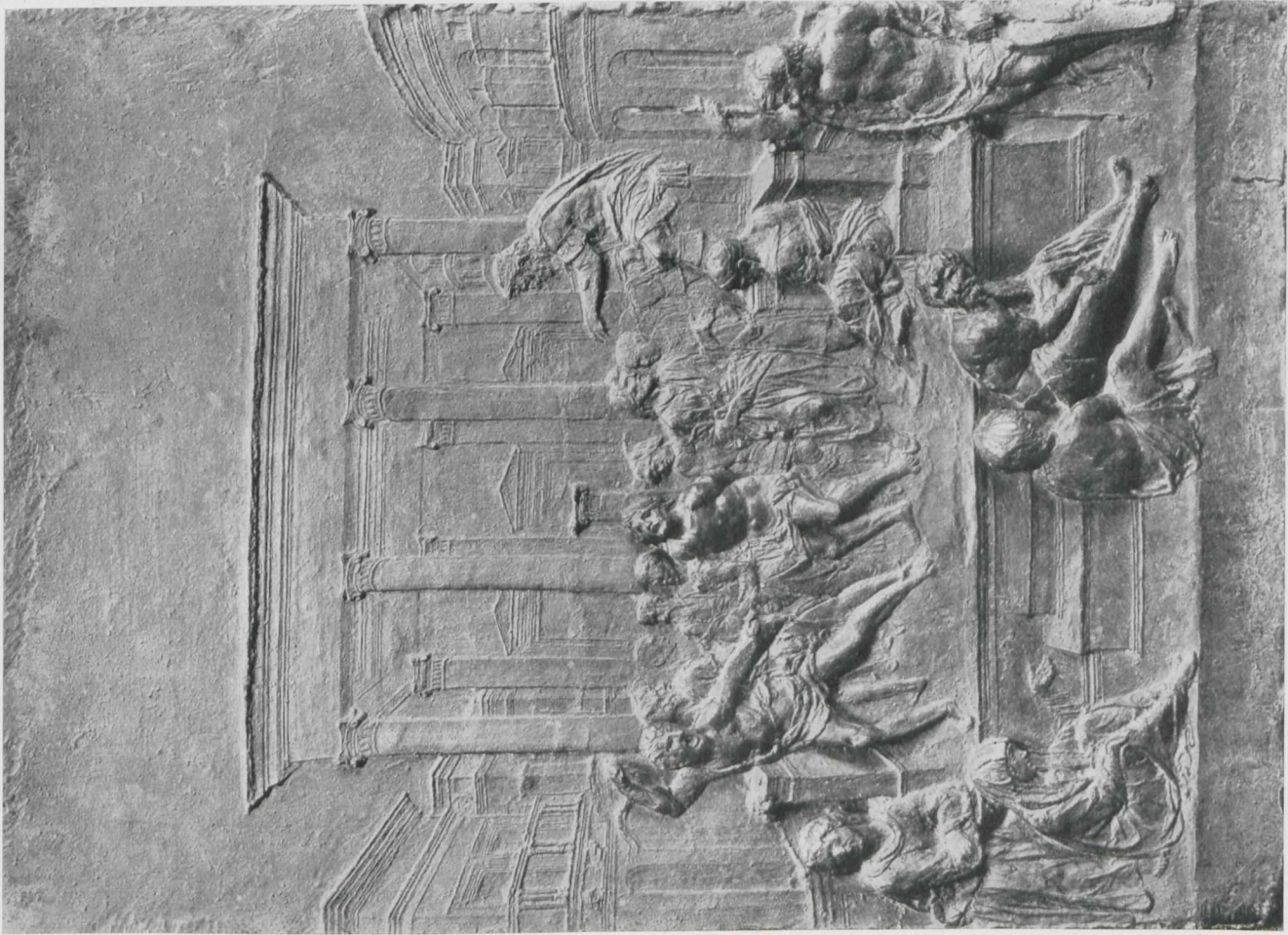
*Francesco di Giorgio. Allegorie der Eifersucht. Stuckrelief  
London, South Kensington Museum*

reichen Heiligenfiguren etwas vergrößert worden ist (Abb. S. 90).

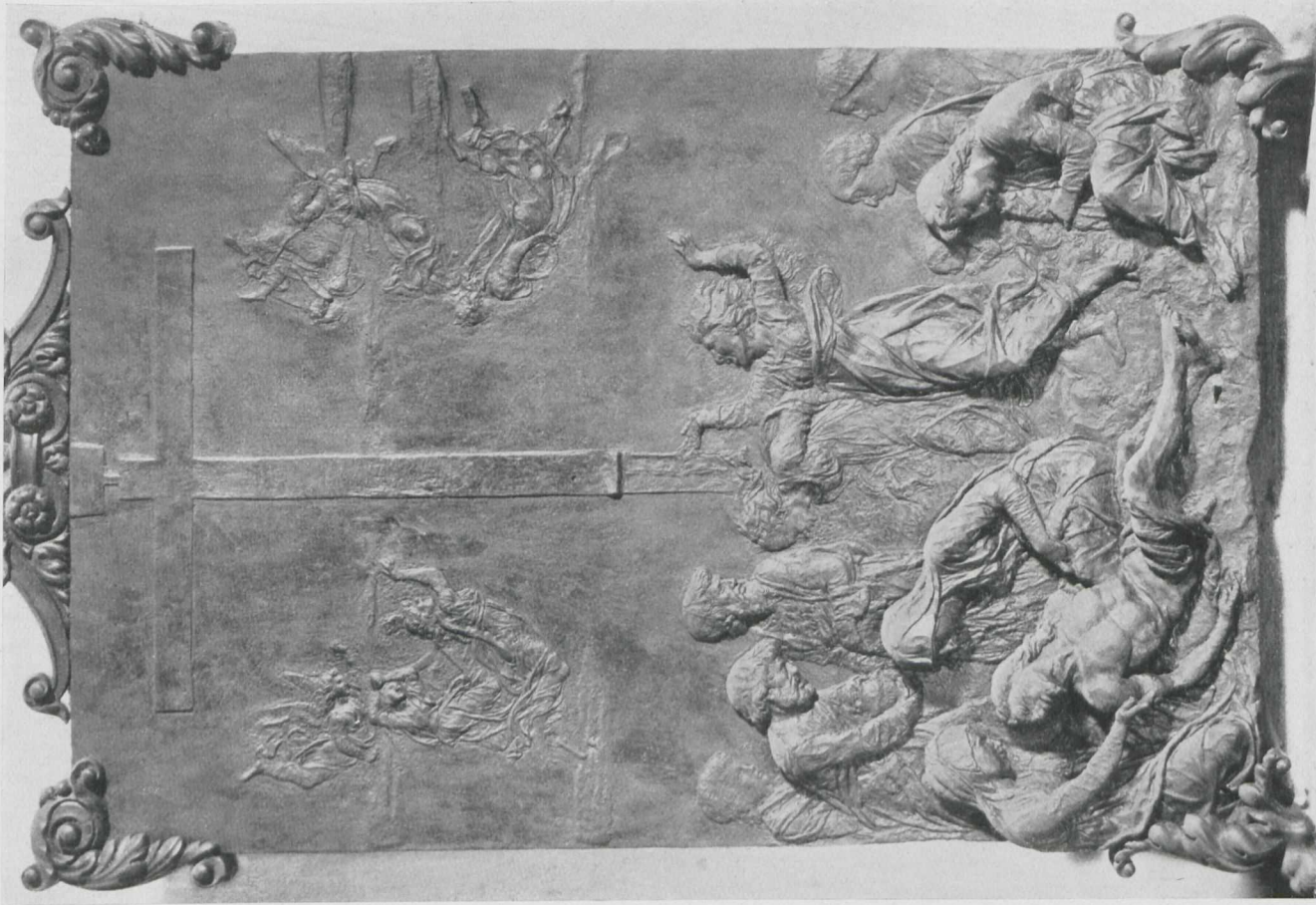
Neues Licht auf den Bildhauer Francesco und indirekt auch auf seinen schöpferischen Anteil an den Ausführungen der Schüler ist erst gefallen, als man plastische Werke dingfest machen konnte, die außerhalb seiner Heimat entstanden sind und bei denen bestimmt kein anderer mitgearbeitet hat. Vasari sagt freilich fast nichts von solchen Arbeiten; Giovanni Santis Lob des „im Basrelief berühmten Sienesen“ mit seiner „*possa* (Begabung) *de istorie in bronzo scolpite*“ blieb unbekannt. Den entscheidenden Schritt zur Erkenntnis des schlechthin toskanischen, nicht mehr eng sienesischen Plastikers, wie er sich heute für uns neben einen Pollajuolo, Bertoldo und Verrocchio stellt, tat, wie schon im ersten Aufsatz erwähnt, Paul Schubring. Zunächst gesellte er den beiden Bronzeengeln des Domes die kleinere bronzene Brunnen(?) - Figur eines nackten Mannes in Dresden hinzu, wohl eine ungewöhnliche Verkörperung des sonst als Sternbild bekannten „Schlangenträgers“, die mit ihrem rotierenden Kontrapost, ihrer übertriebenen Modellierung, der großen Nase und bewegt gewellten Haarfülle höchst kennzeichnend für Francescos Art ist. Folgenreicher war der Fund, der Schubring mit der Heranziehung von drei Reliefs gelang, die alle durch den starken Wechsel von Hoch- und Flachgestaltung (etwa im Sinne der Sieneser Donatello-Reliefs) und durch eine funkelnde Behandlung der Oberfläche aus-

gezeichnet sind. Es handelte sich um die heute in Venedig (Carmine) befindliche Paxtafel der „Beweinung Christi“ aus Urbino, Francescos Hauptwirkungsstätte, mit den Stifter-Profilen des Herzogs Federigo von Montefeltre nebst Gattin und Söhnchen, dessen Alter eine ungefähre Datierung um 1478, also bald nach Francescos Übersiedlung, erlaubt (Abb. S. 89). Eine klassisch-harmonische Kompositionsabsicht steht hier in bezeichnendem Gegensatz zu der zerklüfteten Durchführung im Ganzen und zu der barock erregten Magdalena im Einzelnen. Offensichtlich sind die Beziehungen vor allem auch zu den erwähnten Bildwerken in Siena, welche gerade dadurch noch enger an Francesco heranrücken. Untrennbar von diesem Kunstwerk ist das Peruginer Bronzerelief der „Geißelung Christi“ (falls diese in der ikonographisch, wie so häufig bei unserem Künstler, ziemlich abweichenden Darstellung wirklich gemeint ist). Hier hätte schon immer der großartige Prospekt des Hintergrundes an den Architekten und Architekturmaler Francesco erinnern müssen (Abb. S. 89). In den Figuren zwar sind die sienesischen Erinnerungen geringer als die antiken Anklänge — Zeugnis dafür, daß Francesco nicht nur als Baumeister, sondern eben auch als Bildhauer ein „restaurator“ von Antiken gewesen sein muß, wie Donatello und Verrocchio, aber auch ein „inventore“ im Geschmack des Altertums. Obschon das dritte zugehörige Relief, die heute nur in zwei Stukko-Ausführungen erhaltene „Allegorie der Eifersucht“ (sogenannte *Discordia*)



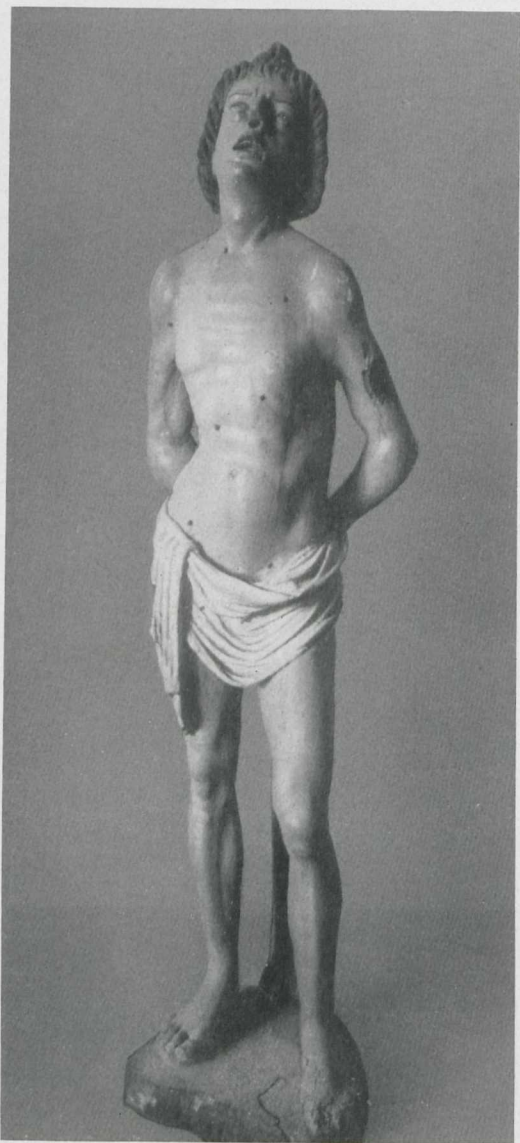


*Francesco di Giorgio. Geißelung Christi. Bronzerelief  
Perugia, Pinakothek*



*Francesco di Giorgio. Beweinung Christi. Bronzerelief  
Venedig, Chiesa del Carmine*





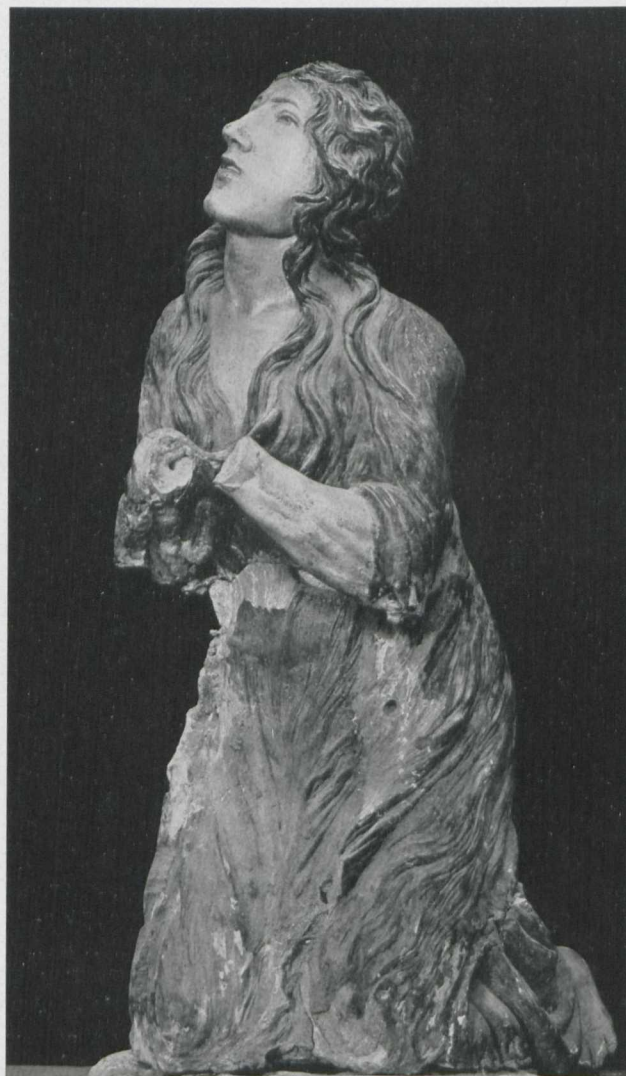
*Francesco di Giorgio  
(oder G. Cozzarelli). St. Sebastian  
Siena, Chiesa di Fontegiusta*

(Abb. S. 88) seine grausige Tragödienszene auf einer ähnlichen Baubühne aufbaut und obschon sich hier die Figuren mit ihren antiken Anspielungen und michelangelesken Vorklängen doch ganz im Rhythmus der Gemälde halten (etwa der Hirten in San Domenico), begreift sich hier leichter, daß man diese späte Arbeit Francescos sogar einmal einem frühbarocken Meister (V. Danti) hat zusprechen wollen. Nachträglich freilich entdecken wir in der Anordnung der heroisch bewegten Einzelakte und nackten Kämpfergruppen wiederum jenen geometrisch konstruierenden Plan, den wir bereits bei dem Maler erkennen konnten, ein harmonistisches Streben, das auch hier mit der Wildheit und Ekstasik einzelner Gebärden und Mienen kontrastiert.

Bald kamen zu dieser Trias noch einige wichtige Arbeiten hinzu: vor allem das psychologisch intime kleine Bronze-relief der früheren Sammlung Dreyfus (Paris) mit dem „Urteil des Paris“, weiter das von Vasari erwähnte Porträt-medailion Federigos von Urbino mit der so verblüffend lionardesken Reversdarstellung (ganz neuerdings sind noch etwa zehn andere Medaillen hinzugekommen, wo-

durch der Geschichte dieser plastischen Kleinkunst ein neuer Hauptmeister geschenkt worden ist), endlich die malerische „Allegorie der Seele“ (sog. bakchisches Tonrelief) im Kaiser-Friedrich-Museum, bei der gleichfalls so manche merkwürdige Antiken-Variation auffällt. In der zum Himmel fliehenden, an eine Daphne erinnernden Gestalt der „Seele“ mit den wehenden Haaren begegnen wir einem Leitmotiv unseres Künstlers: Anklängen des Dionysisch-Mänadischen, wie sie auch die Furie in der „Eifersucht“ oder die „Schmerzmänade“ der Magdalena auf dem Venezianer Relief zeigen, nicht anders die exaltierte Magdalena in S. Spirito.

Bode, der für die drei zuerst genannten Reliefs den großen Namen des Lionardo vorschlug (kein geringes Lob für den wirklichen Autor!), hat von den neuen Zuschreibungen nichts wissen wollen. Venturi hat sich schließlich zu ihnen bekehrt; er hat fortan aus Francesco einen seiner Lieblingshelden gemacht. Ein zweites herbes und inhaltschweres Plakettenrelief aus derselben Sammlung Dreyfus (Hieronymus in der Wüste, früher auch dem Bertoldo zugeschrieben, Abb. S. 92) hat er für das Oeuvre hinzuerobert, um dann aber noch eine ganze Reihe andersartiger Attributionen vorzuschlagen. In diesem dritten Stadium der kunstgeschichtlichen Rekonstruktion unseres Bildhauers be-



*Francesco di Giorgio. Magdalena. Tonfigur  
von einer Pietàgruppe (nach einem Modell)  
Siena, S. Spirito*





*Francesco di Giorgio (?). Marmorrelief  
London, Victoria-und-Albert-Museum*



*Francesco di Giorgio. Johannes der Täufer. Tonbüste  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum*





*Francesco di Giorgio. Hl. Hieronymus. Bronzerelief  
Früher Slg. Dreyfus, Paris*

ginnen sich freilich seine soeben gewonnenen Umriss wieder zu verflüchtigen. Es lassen sich leider auch aus den Zeichnungen nicht mehr solche Sicherungen beibringen, wie für die Gruppe der Reliefs, zu denen es manche Vorstudien gibt (und von denen, nach Zeichnungen zu schließen, noch andere, wieder allegorischen Inhalts, geplant gewesen sein müssen). Hatten die Reliefs, die Plaketten und Medaillen einen Meister gezeigt, der offenbar (mehr noch als der Maler) mit den Florentinern in Wechselwirkung stand, so lag es nahe genug, unter gewissen nicht mit Sicherheit unterzubringenden Arbeiten von Rang noch einmal nachzuforschen — so wie das später Brandi und Degenhart mit bisher falsch bestimmten Handzeichnungen gelang. War der Urheber der Porträtmedaillen nicht etwa auch an einer Reihe von weiblichen und männlichen Bildnisbüsten und Profilreliefs beteiligt, die man in den Sammlungen bewundert? Venturi hat unter anderem versucht, die beiden köstlichen Marmorreliefs eines jungen Mädchens im Londoner Viktoria-und-Albert-Museum (Abb. S. 91) und im Mailänder Kastell im Werk unseres Sienesen unterzubringen; tatsächlich erinnern die

bakchisch flatternden Haare an Francescos Art. Brinton hat freilich mit Recht gefragt, ob der Überbeschäftigte zu so langwierigen Feinarbeiten überhaupt Zeit gefunden haben kann. Die beliebte rundplastische Büste einer angeblichen Prinzessin von Urbino (aus Kalkstein) im Kaiser-Friedrich-Museum und ihr Gegenstück in der Sammlung Wemyss (London) sollte man aber in ihrer trockenen, handwerklich sauberen Art lieber bei dem Florentiner Desiderio da Settignano lassen (trotz der möglichen Beziehung zum Fürstenhof von Urbino), während sich die strenge Holzbüste eines Mädchens im Louvre vorläufig nur schwer von einem Laurana trennen läßt, der freilich mit unserem Sienesen mannigfache Berührungspunkte aufweist. Man hat auch einige männliche und weibliche Profilreliefs des Laurana-Kreises, übrigens von zu geringer Qualität, auf Francesco bezogen, weil sie wiederum Mitglieder des Urbino-Hofes darstellen. Von bedeutenden Männerbüsten in Bronze bleibt die Attribution des in Genua befindlichen Pontanus (den Francesco in Neapel kennengelernt haben mag) viel diskutabler, ebenso die der berühmten Dantebüste in Neapel, die man bisher gar nicht unterzubringen gewußt hat (Schubring). Solchen Versuchen, unseren Meister als einen der führenden Porträtbildhauer vom Ende des Quattrocento zu fixieren, gesellt sich nun schließlich das Unternehmen Planiscigs, der eine weit einheitlichere Gruppe von Bildwerken, die man bisher um einen „Meister der Johannesstatuetten“ gruppiert hat, auf Francesco beziehen will. Hauptstück ist hier die nervös beseelte Terrakottabüste des heiligen Johannes in Berlin (Abb. S. 91), die man wiederum auch dem Lionardo hat geben wollen; zu ihr gehört u. a. ein sitzender Johannes aus Ton (früher bei Bardini); angeschlossen werden verschiedene charakteristische Kleinbronzen in Wiener öffentlichem und privatem Besitz. Die Berliner Museumsleitung hat sich neuerdings dem Vorschlag Planiscigs angeschlossen. Ist sie damit auf dem richtigen Wege, so müssen von Venturis Attributionen mindestens einige fallen.

Nach allem Angeführten müssen wir bekennen, daß der Umfang des Wirkens bei unserem Bildhauer noch immer nicht feststeht. Nur der Kern, die alles durchdringende Eigenart wird heute besser verstanden. Fraglos haben wir in dem „letzten Sienesen“, den man auch den „Zweiten Lionardo“ genannt hat, eine der prophetischen Gestalten von der Wende der Früh- in die Hochrenaissance. Wahrscheinlich ist er nur für unsere unzureichende Erkenntnis eine Art von Proteus-Gestalt in der italienischen Kunstgeschichte. Nicht darum wirkt er so häufig als Doppelgänger berühmter Meister, weil er sie nachgeahmt hat, sondern weil er ihnen in manchen Fällen frühzeitig gleichstrebte, in einigen wohl sogar ein heimliches Vorbild war. Der Sienesen den Florentinern.

<sup>1)</sup> Literaturangaben findet man zunächst bei Thieme-Becker, Künstlerlexikon, weiter ziemlich vollständig in dem betr. Artikel der Enciclopedia Italiana (bis 1934). Seither noch Degenhart (über den Zeichner) in Zeitschrift für Kunstgeschichte, Band IV, 1935, S. 103—126 und VIII, 1939, Heft 3/4, S. 117ff. und Hartlaub (über das Berliner bakch. Relief) in Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Band 60, Heft 4 (1939); dazu das zweibändige Werk Selwyn Brintons „Francesco di Giorgio Martini of Siena“, London 1935.