

BEITRÄGE ZU FRANCESCO DI GIORGIO

VON G. F. HARTLAUB

Das letzte Jahrzehnt kunstgeschichtlicher Forschung hat der sienesischen Kunst des 15. Jahrhunderts größere Gerechtigkeit widerfahren lassen. Das Gefühl des intensiv mit der Gegenwart lebenden Kunstfreundes neigt sich nicht selten von den bewußten Fortschrittmännern in Florenz den weniger rationalistischen Sienesen zu; und der gern in geschichtlichen Analogien sich bestätigende moderne Kunstwille mag wohl in einem Sassetta, einem Giovanni di Paolo, einem Neroccio und Matteo di Giovanni — all diesen sublimen Wirklichkeitsverächtern — Anklänge an die explosivsten wie an die zartesten Formgebilde jüngster Kunst entdecken. Zu einem Problem von wissenschaftlich-historischer Bedeutung indessen erhebt sich die Frage nach der Bedeutung Sienas im Quattrocento erst gegenüber der Persönlichkeit Francescos di Giorgio, der letzten und zugleich umfassendsten Gestalt, die diese Stadt hervorgebracht hat.

An ihm offenbart es sich, daß die in der provinziellen Verborgenheit von Siena bewahrten formalen Überlieferungen des monumentalen Mittelalters an dem Bildungsprozeß des Cinquecentostils nicht unwesentlich beteiligt waren¹⁾.

Freilich müssen alle an die künstlerische Person Francescos geknüpften Schlußfolgerungen bedenklich bleiben, solange nicht über die Grundbestandteile seiner künstlerischen Leistung Einigkeit herrscht.

Insbesondere was F.'s Bildhauerkunst anbetrifft, der die neueren Forschungen vorzugsweise gegolten haben, so wollen sich — trotz jüngsten, beträchtlichen Bodengewinns — allem Anschein nach die erreichten Einzelerkenntnisse noch nicht zu allgemein überzeugender Gestalt zusammenschließen²⁾.

Unter solchen Umständen ist es Aufgabe des Historikers, weiter an der Nachprüfung der gewonnenen Daten zu arbeiten.

ERSTER TEIL: DER MALER

I.

Wir beginnen den forschenden Streifzug, der uns durch das bildnerische Werk Francescos führen soll, mit einem flüchtigen Blick auf seine Tätigkeit als Maler.

Die bisher bekannte Liste seiner Werke ist unvollständig und bleibt — ebenso wie die Chronologie — in einigen wichtigen Punkten auch unklar. Das gilt sowohl von der langen Frühzeit, in der wir ihn zunächst im Atelier des Vecchietta, sodann bis zu seinem 36. Lebensjahre in Werkstattgemeinschaft mit dem jüngeren Neroccio denken müssen, als fast noch mehr von der darauffolgenden Wanderkünstler-Periode.

Aus der ersteren sind vor allem die, meist bei Jacobsen besprochenen und abgebildeten, Madonnenbilder bekannt, die offenbar sehr verschiedenen Jahren angehören und eine auffallende Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit des Künstlers verraten; ferner die zwei „Verkündigungen“ in der Akad. von Siena (davon die fragmentarische ganz früh, die andere — vgl. Abb. 4 — vielleicht in den Anfang der siebziger Jahre zu setzen), die drei ganz frühen Bildchen („Joseph“ und „Susanna“) in ihrer charakteristisch „pompejanischen“ Färbung, die sehr frühe „Anbetung“ bei Mr. Butler in London, die völlig eigenhändige „Auskleidung“ der Sieneser Akad., eine höchst bezeichnende Arbeit voll statuenhafter und zugleich empfindsamer Motive, die — echt sienesisch — mit einem brutalen Gegenstand in Kontrast gesetzt sind. Endlich die schon dem Ende dieser

1) Vgl. Schubring, Plastik Sienas im Quattrocento 1907, Einleitungskapitel. Hartlaub, Matteo da Siena und seine Zeit (Straßburg 1910), Kapitel I, sowie pag. 112 Anm. 73. — Jacobsen, Das Quattrocento in Siena, Straßburg 1908.

2) Vgl. Schubring op. cit. Kapitel über Fr. d. G. und Cozzarelli. — Ders. bei Thieme-Becker, Künstlerlexikon XII, woselbst auch die übrige Literatur verzeichnet ist. — Ders., Monatsh. f. Kstw. 1916, Heft III. — G. F. Hill, Burl. Mag. XVII, p. 143. — Hartlaub, op. cit. Anmerkungen zu Kap. I. — Bode, Jahrb. d. pr. Kstslg. XXV 1904, pag. 125ff., „Lionardo als Bildhauer“. — Ders., Amtl. Berichte, 1916, Juniheft.

Periode angehörigen großen Altargemälde der „Krönung Mariä“ von 1471, der „Geburt Christi“ von 1475 in der Sieneser Akad., dazu noch das bezaubernde Europabild des Cassone im Louvre, die „Fidelitas“ der Coll. Chalandon, die „Claudia“ der Sammlung Dreyfuß in Paris, sowie der „Tobias“ bei Martin le Roy in Paris.

Dieser von Berenson, Jacobsen, Schubring zusammengestellten Liste fügen wir hier ergänzend bei: Das Assunta-Triptychon Nr. 319, als ein ganz frühes Werk des Vecchiettaateliers und (mit größerer Bestimmtheit) das große Altargemälde der „Heimsuchung“ in der Pinakothek zu Lucca, eine Arbeit, die in dem Kopftyp der Maria, der Modellierung und Malweise der Hände, den baulichen Motiven des Hintergrundes und den skurrilen Steinhäufchen des Erdbodens unverkennbare Motive und Gewohnheiten unseres Meisters verrät. Das Gemälde dürfte etwa aus der Zeit der „Auskleidung Christi“ stammen, ist jedoch vielleicht nicht völlig eigenhändig (Landschaft¹⁾). Wichtiger scheint uns die Vorzeichnung für das Dompaviment von 1473 „Judith befreit Bethulia“ (Abb. 1, 2), dessen korrekt gezeichnete Bauten mit ihren römischen Rekonstruktionen von keinem anderen Sienesen herrühren können, als von dem „restaurator delle ruine antiche“, dem Architekten Francesco di Giorgio, dessen kurzer römischer Aufenthalt Ende der sechziger Jahre schon von anderer Seite wahrscheinlich gemacht worden ist (s. u.), von dem uns ferner Architekturzeichnungen nach römischen Vorbildern sowie eigene Entwürfe in mehreren Codices erhalten sind, und der zudem fast auf allen Gemälden und Reliefs bauliche Hintergründe mit verschiedensten Typen des antiken Rund-, Polygonal-, Längsbaues, mit römischen Triumphbögen usw. gefüllt hat. Am Dompaviment haben bekanntlich alle irgendwie hervorragenden Künstler des späten sienesischen Quattrocento mitgearbeitet; wäre es nicht an sich schon verwunderlich, wenn der anerkannteste Sieneser jener Jahrzehnte sich nicht daran beteiligt hätte?

Diese Architekturprospekte Francescos lassen uns auf eine ganze Gruppe von Architekturmalereien hinschauen, mit denen sein Name gelegentlich verknüpft worden ist, und die jedenfalls in der hier in Frage stehenden Zeit entstanden sind. Es handelt sich um die berühmten Bilder des Bernardinozyklus in Perugia (Pinak.), datiert 1473, sowie um die Benediktpredella in den Uffizien (vielleicht zu Francescos „Krönung Mariä“ von 1471 gehörig), denen man noch die Predellenstücke im Kaiser-Friedrich-Museum („Heilung des Lahmen“, Abb. Kat. Nr. 1655) sowie bei Lady Somerset und endlich — in einigem Abstand — die Tafeln mit der „Geburt Mariä“ und der „Darstellung im Tempel“ im Pal. Barberini, Rom, angliedern könnte²⁾. Sie bringen sämtlich Bauten der römischen Antike in einer Reihe verschiedener Typen zusammengestellt und führen uns damit in den großartigen Vorstellungskreis, mit dem die Bahnbrecher der Hochrenaissance geistig wirtschafteten.

In der Benediktpredella (Abb. Schubring, 81—83) sind die Figuren nach allen stilistischen Kriterien von Neroccio, Francescos Ateliergenossen, gemalt. Wir haben aber keinen Grund, Francescos Mitarbeit an der Architekturmalerei des Hintergrundes zu bezweifeln, zumal die Darstellungsweise³⁾ sehr gut mit den übrigen, sicher von Francesco gemalten Architekturen übereinstimmt. Anders steht es mit den Tafeln in Berlin und bei Lady Somerset: hier sind gerade die Figuren in ihren plastischen Motiven gewissen Lieblingsgedanken Francescos so nahe (auch bis in Einzelheiten im Morellischen Sinne erstreckt sich die Übereinstimmung; vgl. z. B. die Bildung der Ohren), daß man unbedenklich von einer sehr frühen Arbeit des jungen Francesco selber sprechen kann, während die ziemlich dilettantische Architektur in diesem Falle umgekehrt eher dem Neroccio oder einem Schüler zuzuschreiben ist.

1) Abb. bei Hamann, Frührenaissance in der italienischen Malerei, Jena 1909. Ich habe es früher für ein Jugendwerk Pacchiarottos gehalten, op. cit. pag. 137.

2) Vgl. Witting im Jahrb. d. pr. Kstslg. 1915, pag. 208. — Jacobsen, Umbrische Maler (Straßburg 1916). — Bode in den Amtl. Berichten XXIX, pag. 3, sowie Venturi, Storia, Bd. VII, pag. 473 ff. Hier Abbildungen.

3) Vgl. die Perspektive der „Verkündigung“ (das Lesepult!), der „Anbetg.“ (Akad.) und der „Heimsuchung“, sowie der (späteren) „Anbetg.“ in S. Domenico. Überall findet sich die relativ unkörperliche, dünngliedrige, dabei aber motivreiche und klassizistische Architektur sowie eine charakteristische perspektiv. Methode, die sich als eine Mischung moderner Wissenschaftlichkeit mit Altertümlichem, als ein Nebeneinander der neuen mathematischen Versinnlichungs- und der alten illustrativen Verdeutlichungsperspektive gibt.

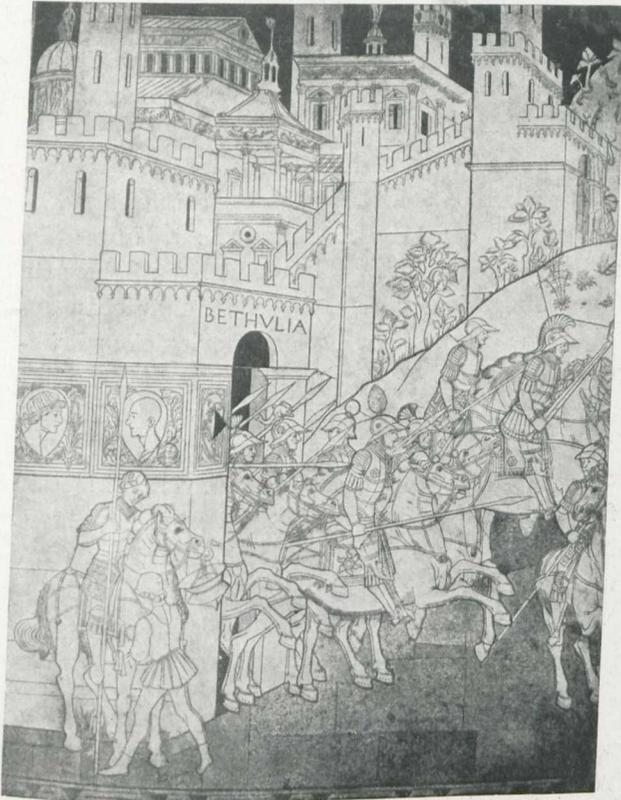


Abb. 1. Francesco di Giorgio (1473), Bethulia. Aus der Judithgeschichte des Pavimento. (Siena, Dom)

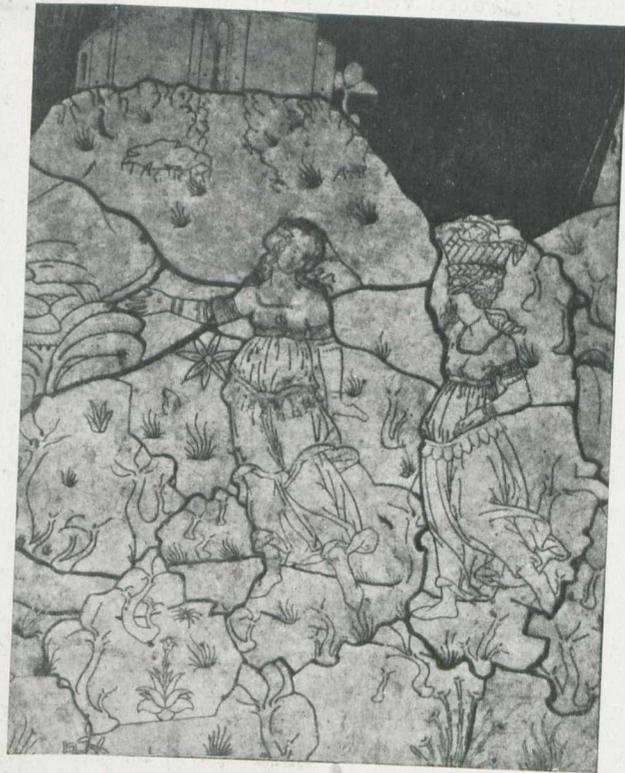


Abb. 2. Judith. Einzelheit aus der Judithgeschichte des Pavimento (1473)

Haben wir recht, wenn wir diese zwei Arbeiten dem Francesco nahestellen, so wird es freilich schwierig, ihn zugleich als den Maler des Bernardinoschreines (Abb. Venturi, Fig. 356—63) in Anspruch zu nehmen, zumal dieser ja auch bereits 1473 entstanden ist. Die kostbaren Bilder der Peruginer Sammlung sind in der Körperlichkeit der Architekturen, in der atmenden Raumwirkung, in dem Verhältnis von Gestalten und Bauten ungleich weiter entwickelt; sie besitzen nicht mehr das heftige, bunte, kulissenhaft Ineinandergeschobene der Sieneser Bilder, nicht mehr die quälende Perspektive, den altertümlich hohen Horizont. In allem und jedem sind sie von dem Geiste erfüllt, wie ihn zuerst die bekannten Architekturprospekte des Piero della Francesca oder des Laurana (Urbino, Berlin), dann die Hintergründe des Perugino und des jungen Raffael erkennen lassen. Der langsame Rhythmus des umbrischen Stils ist ihnen eigen; wir befinden uns in den Vorhallen der Klassizität. Wer hat sie dann aber gemalt? Rein manuell betrachtet wohl in der Hauptsache Fiorenzo di Lorenzo, auf den auch alle technischen Kennzeichen der Malweise führen und der ganz ähnliche Architekturen auf anderen Bildern hat. Dennoch nehmen diese Werke, wie auch S. Weber betont, bei Fiorenzo eine Ausnahmestellung ein, und wir kommen nicht von dem Gedanken los, daß ihm ein Größerer dabei über die Schultern gesehen hat. Dieser Größere könnte wirklich, wie Venturi glaubt, Francesco gewesen sein, dessen architektonische Vorlagen Fiorenzo dann freilich in einem moderneren Sinne malerisch zu verwerten gewußt hätte, als in jenen Jahren der Meister selber! In den sehr ausladenden und reichen Profilen und gewissen anderen Willkürlichkeiten scheint etwas spezifisch Sienesisches anzuklingen, wie wir es weniger in Francescos bekannten ausgeführten Bauten, als vielmehr in seinen Phantasieprospekten des Paviments, der (unten zu besprechenden) Reliefs und vor allem der Gemälde (vgl. besonders den Triumphbogen der „Anbetung“ in S. Domenico) entdecken¹⁾. Noch andere Beobachtungen führen auf unseren Meister

1) Beziehungen zu Laurana — vgl. dessen Pal. publ. in Pesaro und Säulenhof in Urbino (die korinthischen Kapitäle des Oberstocks!) — widersprechen der Zuschreibung an F. nicht. Hat er doch seine architekton. Bildung, abgesehen von Bernardo Rossellino in Pienza und von dem frühen Romaufenthalt, ganz wesentlich durch das Studium Lauranascher Bauten erhalten.

hin¹⁾: hat doch Venturi nicht ohne Grund bei zwei Tafeln an den Figuren die Hand des Neroccio wahrnehmen wollen; auch fällt die Verwandtschaft der Landschaften dieses Fiorenzosen Frühwerkes mit den Landschaftsgründen des Francesco unmittelbar in die Augen (man vergleiche z. B. die Felsen auf der Geburt von 1475 und in S. Domenico). —

Aus der zweiten Periode unseres Künstlers sind uns nur wenige Gemälde erhalten. Als Hauptwerk hat die „Anbetung“ in S. Domenico zu gelten. Wir stimmen Schubring bei, wenn er dies merkwürdige Bild in einen gehörigen Abstand von der „Anbetung“ der Akademie 1475 rückt. Immerhin beachte man, daß diese zu so explosiver Pathetik gesteigerte Komposition, in ihrem völligen Gegensatz zu dem lyrisch-befangenen Stil des früheren Bildes, doch noch jene regelmäßigen Steinhäufchen am Erdboden aufweist — Spielereien, die man als noch kindliche Eigenschaften seiner provinziellen Frühzeit bezeichnet hat! Das Bild in die neunziger Jahre zu legen, hieße ihm seine Bedeutung für die formale Entwicklungsgeschichte der mittelitalienischen Malerei nehmen; man vergesse nicht, daß der dramatisch erregte Zug bereits Anfang der achtziger Jahre in Siena, z. B. in Matteos „Kindermord“, entscheidend anklingt. Auch die berühmte „Derelitta“ des Fürsten Pallavicini in Rom (Abb. 6a), deren Zuschreibung an Francesco wir früher begründet haben²⁾, gehört in diesen Kreis. Das Bild verrät florentinischen Einfluß. Das gleiche gilt von dem bekannten Tondo der „Madonna mit dem Kandelaber“ in der Wiener Akademie, die wir jetzt als ein charakteristisches Spätwerk unseres Meisters in Anspruch nehmen möchten. Diese Arbeit hat früher als Michelangelos Jugendarbeit gegolten, ein Schicksal, das sie mit anderen noch unerkannten Werken Francescos teilt. Hochrenaissancemotive sind hier in einer noch fast ängstlich grazilen, quattrocentistischen

1) Im Gegensatz zu Schubring können wir das „Antoniuswunder“ der Münchner Pinak. ebenso wie die nah verwandte, wenn auch perspektivisch weniger entwickelte „Bernardino predigt“ in Liverpool (Abb. Monatsh. f. Kstw. 1916, III, Tafel 22) weder F. noch Neroccio, sondern nach wie vor nur dem Vecchiotta geben. Die Gestalten in Standmotiv, Gewandgebung und vor allem im Gesichtstyp sind überaus charakteristisch für V. Sowohl im Hinblick auf sie als auf die Architektur mit ihren Bogenwölbungen vergleiche man V.'s Fresko im Skala Hospital (Jacobsen op. cit., Taf. XX). Raumaufbau und Perspektive lassen vermuten, daß V. die bahnbrechenden Bernardino-bilder von 1473 gekannt hat. — Wichtig ist die Bestimmung des „Sposalizio“ und der „Visita-zione“ bei Johnson, Philadelphia (Schubring,



Abb. 3. Francesco di Giorgio, Bacchischer Triumphzug. (Federzeichnung)

Cassone, Tafel 102). Sie sind ohne Frage nicht von Sassetta, sondern von Matteo di Giovanni, wie ein Vergleich mit dessen Predella des Triptychons in Borgo San Sepolcro (Hartlaub op. cit. Tafel IV) erweist. Die architekton. Motive ebenso wie gewisse Kopftypen erinnern noch an Vecchiotta, der wie auf viele, so auch auf den jungen Matteo entscheidend eingewirkt hat. — Auch die beiden Grisailen des Städelmuseums (Muzius Scaevola und Hor. Cocles) haben meines Erachtens nichts mit F. zu tun, sondern sind Arbeiten aus der Werkstatt Benvenuto di Giovanni, der römische Bauten (z. B. den Janus Quadrifrons) auch auf der Predella der Sienser Akad. (Jacobsen op. cit. Tafel XXXV) verwendet.

2) Hartlaub op. cit. pag. 31. — Vgl. dazu Schubring, Monatsh. f. Kstw. 1916, Heft III, pag. 84.

Art vorgetragen; ein allgemeines Merkmal, das auf keinen so sehr zutrifft, wie auf Francesco in seinen Gemälden. Man prüfe die Kontrapostierung der Sitzfiguren: das Sitzen mit auf einer Stufe hochgestelltem einen Bein ist schon in der frühen „Verkündigung“ vorgebildet und klingt häufig als ein formales Leitmotiv in den Reliefs und Gemälden an; von der „michelangelesken“ Verschiebung der Schulter in ihrem Verhältnis zur Kopfrichtung gilt dasselbe; (vgl. z. B. die Engelgruppe der „Anbetung“ der Akademie). Der Kenner spätsienesischer Malerei wird auch unschwer in Zeichnung und Perspektive des Fußbodens, in dem Ausstattungsstück des Lesepultes, in den dünnen „umbrischen“

Fassen wir zusammen. Auch in der Malerei verleugnet Francesco, der „presto, veloce ed alto dipentore“, wie ihn Giovanni Santi¹⁾ nennt, seine Universalität nicht; tritt er uns doch als Freskant, Tafel-, Kassonemaler und Miniator sowie als Zeichner für das Dompaviment entgegen. Die Bedeutung seiner malerischen Tätigkeit wird gemeinhin unterschätzt. Daß Francesco sie persönlich der Skulptur gegenüber vernachlässigt, ja seit 1476 den Pinsel ganz aus der Hand gelegt habe, wie Milanesi behauptet hat, ist unrichtig. Er selber nennt sich auch 1477 noch in einem Briefe „dipentore“, malt nachweislich 1479 für den Herzog von Kalabrien, und eine Urkunde von 1502 erwähnt seiner noch als eines „pictoris“ (und „magistri ingegneris“). Wenn



Abb. 4. Francesco di Giorgio, Verkündigung
(Siena, Akad.)

Bäumchen des Hintergrundes (vgl. das Tobiasbild bei Martin le Roy), in der Bildung und Perspektive des Heiligenscheines (vgl. „Kronung Mariä“), in der Malweise des Haars beim Johannesknaben, vor allem auch in der Zeichnung der Hand mit abgespreiztem Zeigefinger (vgl. Madonna, Jacobsen Tafel 51, 4) manche sehr sienesische Züge entdecken, die zum Teil überdies besonders dem Francescoeigenen sind. Der (nicht intakte!) Kopf der Maria kann als eine freie Weiterbildung des alten Typus aus dem Neroccioatelier angesprochen werden; vergleichbare länglich schmale Kinderköpfchen finden sich z. B. auf der Zeichnung des bacchischen Triumphzuges (Abb. 3). —



Abb. 5. Francesco di Giorgio (Spätwerk), Madonna mit dem Kandelaber
(Wien, Akad.)

ferner fast alle Geschichtsschreiber seit Vasari Francescos Gemälde den Skulpturen gegenüber geringer werten, ja überhaupt keine Brücke zwischen beiden finden zu können vermeinen, so wird hier nur eine allgemein sienesische Discrepanz hervorgehoben; die sieneser Gemälde seit Domenico di Bartolo erscheinen durch-

1) Früher unbekannte Stelle der „Reimchronik“, abgedruckt bei Schmarsow, „Melozzo da Forlì“, pag. 351 ff. — Vgl. Hartlaub op. cit. pag. 28—30.

gehends unentwickelter, archaisch befangener als die Plastiken seit Jacopo della Quercia. Im übrigen ergeben sich gerade bei unserem Meister die mannigfachsten motivischen Analogien zwischen seiner malerischen und bildnerischen Tätigkeit. Vor allem in den größeren Gemälden (der „Auskleidung Christi“ und der „Krönung Mariä“ sowie den beiden Bildern der „Geburt Christi“) steckt eine Menge plastisch reicher und ausdrucksvoller Körperlichkeit im einzelnen und architektonisch-synthetischen Aufbau im ganzen¹⁾; wobei man freilich die sehr entwickelten Motive von der meist befangenen Art der Veranschaulichung unterscheiden muß. Niemals hat Francesco diese unkörperliche Art der Versinnlichung aufgegeben, in die alle Sienesen ihre Konzeptionen kleiden. Ja, er scheint sich nicht selten dem Einfluß viel geringerer Zeitgenossen — dem Neroccio, dem Matteo di Giovanni — gebeugt zu haben, weil sie ihm als bessere Hüter der uralten Formgeheimnisse von Siena gelten mochten.

Trotz dieses beinahe ängstlichen Konservatismus hat der rastlos Suchende auch getrachtet, in der außersienesischen Sphäre heimisch zu werden. Das gilt zunächst von seinen Beziehungen zur Kunst Umbriens. Schon Frühwerke vertragen starke Eindrücke von dort, so die „Heimsuchung“, in der der Einfluß des Piero della Francesca sichtbar wird (vgl. die Madonna del Parto in Monterchi, der Francesco das Motiv des gerafften Vorhangs und die massige Silhouette der Gestalten entlehnte). Viel später (in der „Anbetung“ von S. Domenico) offenbart sich dies Verhältnis zu dem großen Künstler von Arezzo noch einmal; und zwar



Abb. 6. Francesco di Giorgio. (Federzeichnung)

auch in Florenz? Werke, wie die „Madonna mit dem Engel“ (Akad., Abb. Jacobsen Tafel LI, 4; vgl. Botticellis frühe Chigimadonna) oder der „Tobias“ bei Martin le Roy in seiner Verwandtschaft mit den Tobiasbildern des Botticini-Kreises scheinen eine nahe Berührung mit dem florentinischen Kunstkreis vorauszusetzen. Auf Gemälden Francescos, vor allem auf der „Krönung Mariä“, mischt sich überdies in die vecchiettahaften Typen der um die Krönungsgruppe versammelten Heiligen ein Typus von annähernd lionardesker Prägung²⁾! Lionardo arbeitete, wie später Botticini und Credi, Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre in Verrocchios Atelier; 1472 wird der Zwanzigjährige bereits als selbständiger Maler in die Malerzunft von Florenz aufgenommen. Sollte Francesco um diese Zeit mit dem genialen Jüngling zusammengekommen sein? und damit den Grund zu jener Bekanntschaft gelegt haben, deren Folgen sich im Verlaufe seines späteren Lebens noch wiederholt nachweisen lassen werden?

Bis zu dieser Fragestellung führen uns die Gemälde des Meisters; wir werden sehen, ob uns die Untersuchung der Skulpturen in die gleiche Richtung lenken wird.

1) Vgl. Jacobsen, Das Quattrocento in Siena (Straßburg 1908), pag. 93 ff.

2) Vgl. darüber Jacobsen, op. cit. pag. 89, Hartlaub op. cit.

überraschenderweise im Koloristischen.

Von grundlegender Wichtigkeit für den künstlerischen Bildungsgang Francescos scheint auch die frühzeitige Berührung mit den Kunstkreisen von Perugia und Urbino, für die wir in dem Bernardinozyklus ein, freilich noch nicht sicher zu deutendes Symptom entdeckten. Ohne die hier zum Ausdruck kommende völlige Überwindung des alten sienesischen Schemas, ohne die neue Räumigkeit, Größe und klassische Freiheit ihres Stils wäre die weitere Entwicklung Francescos, wie sie so überraschend in den Reliefs hervortritt, schwerlich denkbar.

War unser Künstler

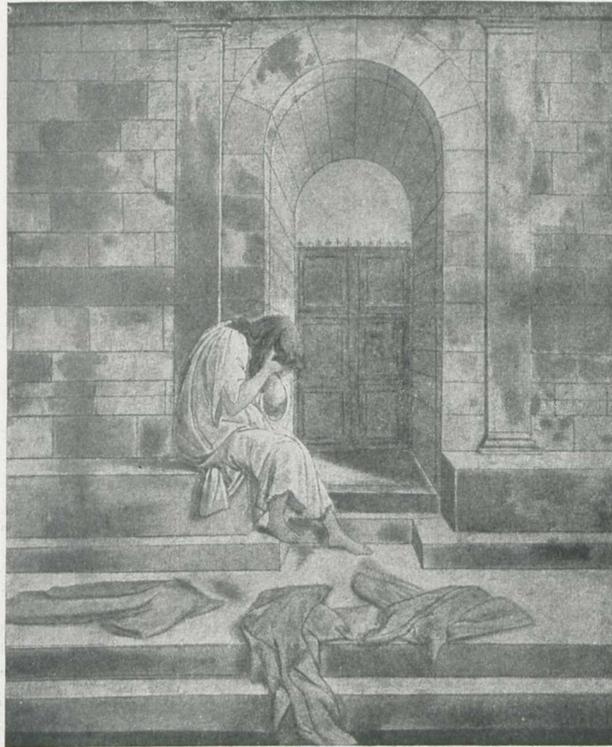


Abb. 6 a. Francesco di Giorgio (?), Die Verlassene
(Rom, Pal. Pallavicini)

II.

Man tut gut, sich der bereits wahrscheinlich gewordenen florentinischen Beziehungen zu erinnern, wenn man nach Zeichnungen Francescos Ausblick hält. Ulmann hat als wichtige Zeichnung des Künstlers unter anderen die allegorische Darstellung eines „Triumphzuges“ im Louvre (Abb. 3) hervorgehoben; sie ist in der Tat voll der für Francesco charakteristischen Bewegungsmotive (ausfallende Beinstellungen mit Kopfhaltung in der entgegengesetzten Richtung, rotierende Körperstellungen, Contraposti), die uns in seinen Plastiken und Gemälden massenhaft begegnen. Sie zeigt auch seine Schwächen und Manierismen (die überschlanken Füße und Hände, etwas zu schwach entwickelten Arme, starken Knie, kleinen Köpfe) gleichsam in Reinkultur. Die Zeichnung wird im Louvre Botticelli¹⁾ zugeschrieben. Als Mantegna galt die ebenfalls von Ulmann richtig bestimmte Zeichnung eines Jünglings in Felsenlandschaft (Abb. 6). Die Arbeit — eine der schönsten Francescos — möge vor allem mit der „Anbetung“ der Akademie sowie mit der „Heilung des Lahmen“ in Berlin verglichen werden; sie gibt ein Musterbeispiel für Francescos antikisch weichen Gewandstil sowie den ihm eigentümlichen transitorischen Contraposto²⁾. Endlich zeigt sie auch alle landschaftlichen Mittel, deren sich der Meister seit seiner Berührung mit dem Kreise des Fiorenzo di Lorenzo gern bediente. In den Uffizien werden Francesco im ganzen 26 Blätter zugeschrieben, am bekanntesten die beiden auch hier (Abb. 7 u. 8 der Fortsetzung) abgebildeten, deren Zugehörigkeit zu Francesco von niemand mehr bezweifelt wird. Zwei weitere Zeichnungen, die wir dem Meister zuweisen möchten, sind die sonst dem Pollajuolo gegebenen „Drei Grazien“ in München und die als Signorellischule bezeichneten „Drei nackten Männer“ der Brera (Abb. siehe Fortsetzung); beide in ihrem Verhältnis zur Antike und in ihrer Stellung zu den bekannten Werken Francescos beachtenswert, wenn auch ohne besondere Qualität.

1) Als ein sinnfälliges Beispiel der Beziehungen F.'s zu Botticelli mag auf die Judithzeichnung der Sieneser Bibl. hingewiesen sein (Phot. Lombardi), die eine Kopie nach Botticelli darstellt und allem Anschein nach von der Hand F.'s stammt. — 2) Über das „Rotationsmotiv“ vgl. Hartlaub op. cit., pag. 28 oben.

(Schluß „F. d. G. als Bildhauer“ in einem der nächsten Hefte)

BEITRÄGE ZU FRANCESCO DI GIORGIO

VON G. F. HARTLAUB

ZWEITER TEIL: DER BILDHAUER

III.

Indem wir uns nunmehr den Skulpturen Francescos zuwenden, beginnen wir mit einem Stück, zu dessen Zuschreibung an unseren Sienesen sich bisher außer dem Verfasser kein Forscher hat entschließen können. Es ist das sog. bacchische Tonrelief im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, als dessen Autor man bisher Verrocchio, Bertoldo oder gar — wohl wegen des auffallend „malerischen“ Reliefstils — Künstler der Barockzeit vorgeschlagen hat. Daß es sich vielmehr um ein Werk Francescos handelt, läßt sich durch den bisher nicht beobachteten mittelbaren Zusammenhang mit den eben besprochenen Handzeichnungen höchstwahrscheinlich machen. Wir blicken auf die in Abb. 1, 2, 3 gegebene Zusammenstellung, und beachten die motivischen Analogien. Bei den sich auf Zeichnung und Relief entsprechenden Rückenfiguren begegnet uns jenes für Francesco so bezeichnende ziemlich komplexe plastische Thema, das wir als eine besondere Abwandlung des „Rotationsmotivs“ bezeichnen und das wir uns aus einer eigentümlichen Verschmelzung des gotischen S-Schwunges mit dem antiken Contraposto entstanden denken könnten: der Unterkörper der Gestalten scheint noch im Fortschreiten in einer ursprünglichen Richtung begriffen, während der Kopf und mit ihm der Oberkörper infolge einer geistigen Ablenkung so intensiv in die entgegengesetzte Richtung streben, daß die unteren Extremitäten bald werden folgen müssen¹⁾. — Die Übereinstimmung bezieht sich indes nicht nur auf die Stellungsmotive; man könnte die nackte Gestalt des Reliefs geradezu als die



Abb. 3. Francesco di Giorgio, Zeichnung (Uffizien, Florenz)

1) Über die Bedeutung dieser geistig motivierten Gegenbewegungen in der christlichen Plastik vgl. Hartlaub, Die Stilentwicklung der Plastik. (Hersg. vom Freien Bunde, Mannheim, 1914/15.)



Abb. 1. Francesco di Giorgio, Bakchisches Tonrelief (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)



Abb. 2. Franc. di Giorgio Zeichnung. Einzelteil (Uffizien, Florenz)



Abb. 4. Francesco di Giorgio, Beweinung Christi. Bronzerelief (Venedig, S. Maria del Carmine)



Abb. 5. Francesco di Giorgio, Pietà. Tongruppe (Modell) im Museo industriale zu Rom

entkleidete der Zeichnung ansprechen. Auch auf die stereotypen Schwächen Franciscos erstreckt sich die Ähnlichkeit: man beobachte die unsichere Zeichnung des rechten Fußes, dessen Verkürzung dem Künstler gewisse Schwierigkeiten bereitet hat und die im Relief in einer fast dilettantischen Weise vermieden ist. — Die stilistische Verwandtschaft der beiden anderen Figuren ist kaum minder einleuchtend, trotzdem es sich um eine weibliche und eine männliche, eine bekleidete und eine nackte Gestalt handelt. Hier ein zweiter für Francesco ungemein typischer Bewegungsgedanke: eine stark im Laufen begriffene (oder zum Laufen ansetzende) Gestalt, der Kopf und Brust durch einen unsichtbaren Gegenstand geistiger Aufmerksamkeit aus der Bewegungsrichtung rückwärts gezwungen werden. Vielleicht ist es angesichts des Gesagten nicht mehr nötig, den Zweifler auf gewisse übereinstimmende Eigentümlichkeiten der Zeichnung (z. B. die zu stark geschwungenen Unterschenkel bei relativ kleinen Füßen) hinzuweisen, oder auf die Vorliebe für flatternde Haare, Bänder und Tücher, die der Zeichnung ihre bewegte, aufgewühlte Wesensart, dem Relief seine merkwürdig züngelnde Formennervosität verleihen.

Mit dem Berliner Tonrelief scheint auch ein neuer fester Maßstab für die Beurteilung aller jener Zuschreibungen gewonnen, die in den letzten Jahren von anderen Gesichtspunkten her in Angriff genommen waren. Es handelt sich um eine viel diskutierte Gruppe von Reliefskulpturen, deren Zusammengehörigkeit auch von Bode und Venturi erkannt und deren Attribution an

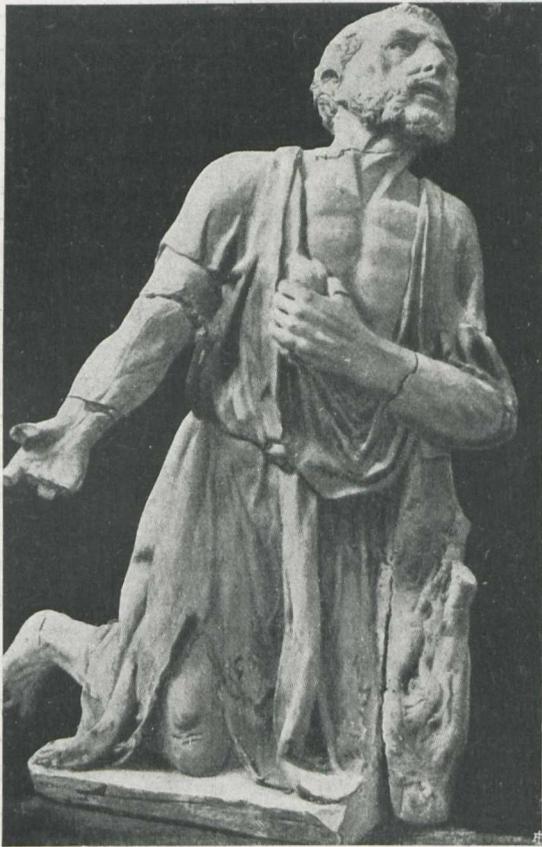


Abb. 6. Francesco di Giorgio, Hl. Hieronymus. Tonfigur (Siena, S. Spirito)

Francesco erst von Schubring, dann von Hill und dem Verfasser verfochten worden ist. Im Gegensatz dazu erkennt W. v. Bode hier nach wie vor die Hand keines Geringeren als des Lionardo, während Venturi sich für Bertoldo, dem er auch das bacch. Tonrelief zuschreibt, endlich Berenson für Pollajuolo entscheidet. Vorab seien die hier in Frage stehenden Arbeiten kurz aufgezählt.

1. Die „Beweinung unter dem Kreuz“ mit dem Stifterpaar Federigo und Battista v. Urbino (Paxtafel); Bronzerelief aus Urbino, jetzt in S. Maria del Carmine zu Venedig, datierbar etwa zwischen 1476 und 79 (Abb. 4).

2. Die „Geißelung Christi“, Bronzerelief in der Universität zu Perugia (Abb. 16).

3. Die sog. „Discordia“ (nach Schubring „Kampf der Lapithen und Kentauren“), Stukko-relief in London, Victoria- und Albert-Museum; Wiederholung im Pal. Saracini, Siena (Abb. 11).

4. Die Plakette des „Parisurteils“ in der Sammlung Dreyfuß, Paris.

Über diese Werke und ihre Beziehungen zu Francesco möge man zunächst Schubrings ausführliche Darlegungen sowie die gleichfalls eingehenden Ergänzungen Hills und des Verfassers nachlesen. Bei dem zuletzt Genannten befindet sich der wichtige Hinweis auf den ausführlichen Passus bei Giovanni Santi in der Reimchronik, aus dem die außerordentliche Bedeutung Francescos im Kunstleben von Urbino überraschend deutlich hervorgeht, und wo u. a. ausdrücklich von „istorie in bronzo scolpite“ die Rede ist.



Abb. 7. Fr. di Giorgio, Hl. Magdalena. Tonfigur. (Siena, S. Spirito)

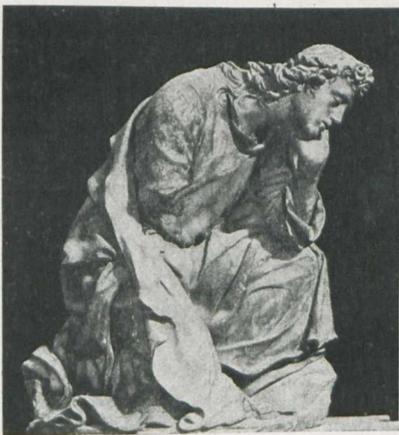


Abb. 8. Johannes Ev. Tonfigur. (Siena, Domopera)

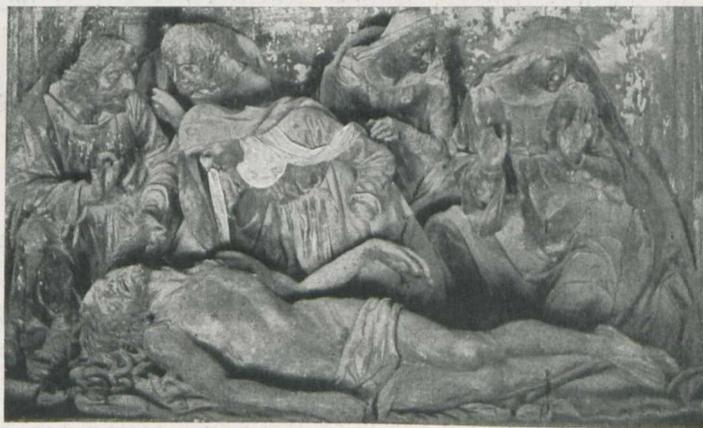


Abb. 9. Pietà. Tongruppe. (Siena, Osservanza)

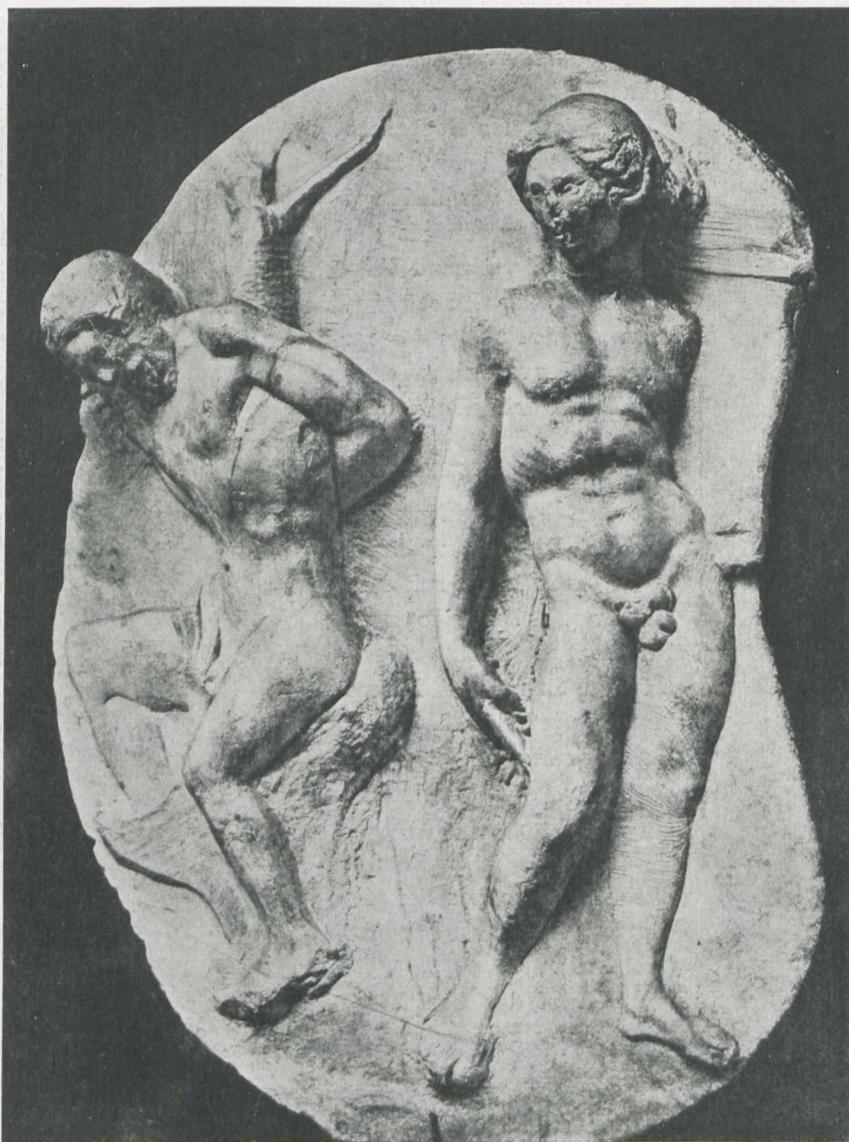


Abb. 10. Francesco di Giorgio, Apoll und Marsyas. (Berlin, früher Sammlung Liphart)

dem Bertoldo gab. Uns mag es genügen, auf einige besonders frappante Einzelübereinstimmungen hinzuweisen und im übrigen die Abbildungen selber sprechen zu lassen. Alle Eigentümlichkeiten, die wir bei der Analyse des Reliefs und der bisher erwähnten Gemälde, Zeichnungen als für Francesco typisch und charakteristisch erkennen, begegnen uns auf den oben zusammengestellten Werken in reichster Abwandlung. Nennen wir nur in bunter Reihenfolge die Gegenbewegungs- und Rotationsmotive, das Knielaufscheema (vgl. die „Anbetung“ in S. Domenico), die kraftlose Behandlung des Standbeins bei weit abgeschwungenem Spielbein, matte Bildung der Extremitäten bei reich entwickeltem Rumpf, das Mißverhältnis zwischen Bewegungsaufwand und Bewegungszweck, ferner den sprunghaften Wechsel der Relieffhöhe, gewisse kompositionelle, perspektivische und zeichnerische Schwächen — endlich die fast allzu starke Belastung der Erfindung mit archäologischen Reminiszenzen¹⁾. Besonders die „Discordia“ ist überreich an Gestalten, die in dem weiblichen Rückenakt und dem laufenden Jüngling und Satyr des Berliner Reliefs abgewandelt

1) Vgl. darüber Bodes Lionardo-Aufsatz im Jahrb. d. preuß. Kstslg. 1904. — Hartlaub op. cit., p. 28, 29. Für den Rückenakt des bakch. Tonreliefs muß F. eine dem später aufgefundenen Torso von Belvedere sehr ähnliche Skulptur benutzt haben.

Sowohl bei Santi wie bei Vasari wird ferner der von Francesco gefertigten Bildnis-medailen des Herzogs Erwähnung getan. Diese sind uns offenbar in der Londoner Medaille erhalten, deren Rückseite die Chimerra darstellt (Sammlung Rosenheim; die „Chimerra“ noch auf zwei Plaketten in Berlin und in der Sammlung Dreyfuß). Hill hat diese Medailen, ohne Berücksichtigung der Hinweise bei Santi, allein auf Grund schwerwiegender stilistischer Beziehungen zu der oben genannten Gruppe von Reliefs dem Francesco zugewiesen.

Für uns kann es sich nicht darum handeln, das bereits zusammengebrachte Beweismaterial hier noch einmal vor dem Leser zu entwickeln. Wohl aber haben wir zu untersuchen, wieweit sich die genannten Werke dem Berliner Tonrelief anschließen, das wir auf Grund von ganz für sich bestehenden Erwägungen als einen Forschungsgewinn für das Werk Francescos gesichert haben. Venturi hat die Beziehung schon erkannt, indem er auch das Berliner Relief



Abb. 11. Francesco di Giorgio, *Discordia*. Stukkorelief. (London, Victoria- und Albert-Museum)

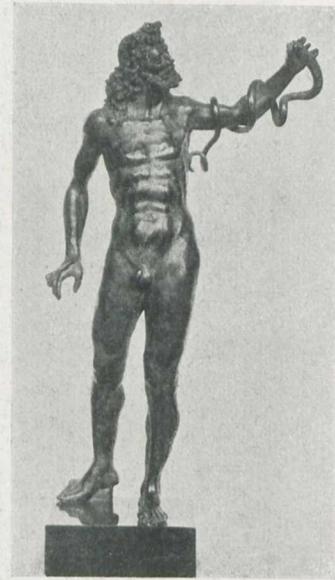


Abb. 12
Francesco di Giorgio, *Äskulap*
(Dresden, Albertinum)



Abb. 13
Einzelteil aus dem bakch. Tonrelief

wiederkehren. Am schlagendsten¹⁾ erweist sich die Identität des Urhebers, wenn man einige Analogien für densitzenden Rückenakt (Meergott) des bacch. Tonreliefs sucht. Vor allem der sitzende bekleidete Mann zu Füßen des Herodesthrones (in der „Geißelung“) wirkt in vieler Hinsicht wie ein Gegenstück; doch beachte man auch die im Gegensinn erscheinenden sitzenden männlichen Rückenakte links vorn auf der „Discordia“ und im mittleren Vordergrund der „Geißelung“. Eine Einzelheit der Formgewohnheit bei allen diesen und ähnlichen Sitzfiguren sei hier besonders hervorgehoben: der unter das in der Vorderebene

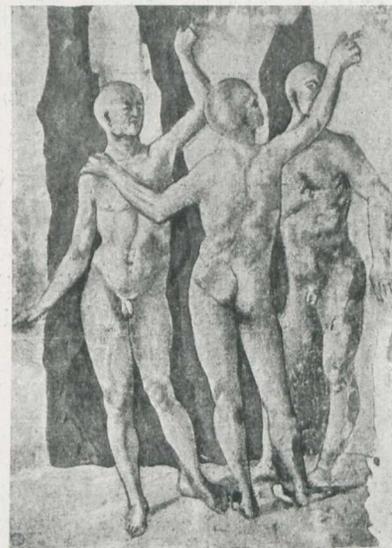


Abb. 14. Francesco di Giorgio, Zeichnung
Mailand, Brera. (Von fremder Hand überarbeitet)

liegende Bein untergeschlagene Fuß des anderen Beines; vielleicht ein antiken Reliefsarkophagen (vgl. z. B. den Sarkophag Amendola) entlehnter Zug.



Abb. 15. Einzelteil aus dem Kindermord des Matteo di Giovanni. (Siena, S. Agostino)

1) Der Geißelnde links auf dem Relief von Perugia entspricht der laufenden Figur mit den weit ausgreifenden Beinen auf der im vorigen Heft abgebildeten bakch. Zeichnung.

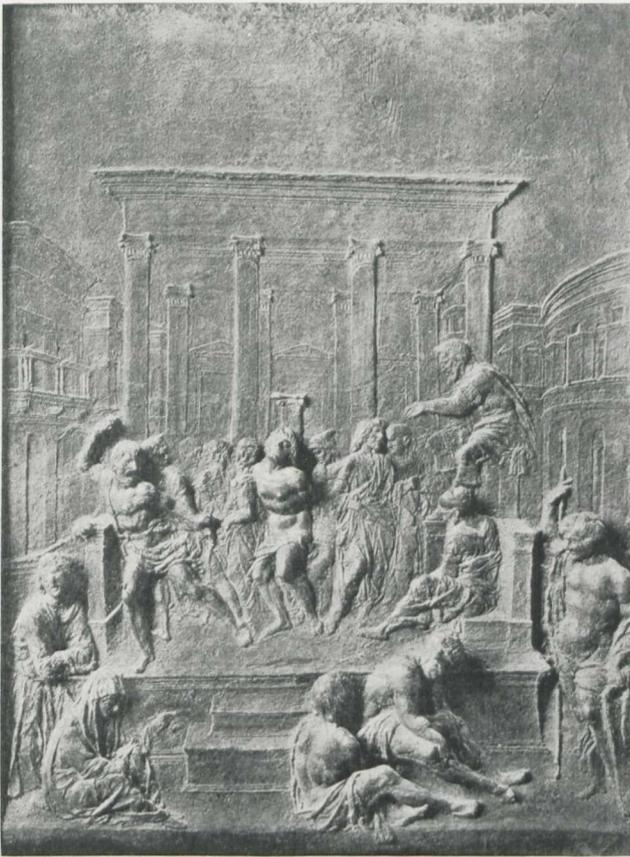


Abb. 16. Francesco di Giorgio, Geißelung Christi. Bronzerelief (Perugia, Universität)

Quercia (vgl. dessen Adam und Evarelieff an S. Petronio) und die zur Antike, wie wir sie dank Bodes Hinweis auf den Neapler Cameo unmittelbar feststellen können.

IV.

Die bisher erwähnten Plastiken Franciscos befinden sich heute außerhalb Sienas und sind — obwohl in sehr verschiedenen Zeiten entstanden — zumeist auch Zeugnisse seines auswärtigen Wirkens. Wenn wir uns nunmehr nach Siena selbst begeben, um in der Vaterstadt des Meisters, in der er wurzelt, nach Werken seiner Hand Umschau zu halten, kommen wir in Verlegenheit. Denn nirgends drohen sich die Umrissse seines Wesens mehr zu verwischen als gerade hier. Nur ganz wenige Stücke sind beglaubigt (die kleinen Halbfiguren-Leuchterengel des Doms von 1489 sowie die bekannten ganzfigurigen Bronzeengel von 1497). Alles andere — und mag es auch Francesco sinnfälliger nahestehen — scheint durch das Gewicht urkundlicher, literarischer und traditioneller Überlieferung dem Cozzarelli zuzufallen oder wird auf andere, zum Teil sogar nicht sienesische Künstler bezogen. Der Name Cozzarelli ist in der Geschichte der Sieneser Bildhauerkunst eine feste Größe; die Gestalt Franciscos fließt schattenhaft in die seiner Zeitgenossen und Mitbürger hinüber.

Was zunächst aus den schriftlichen Quellen zur Klärung des Verhältnisses des Francesco zu Cozzarelli dienen kann, soll hier kurz zusammengefaßt werden.

Giacomo Cozzarelli ist vierzehn Jahre jünger als Francesco. Eine Vermögensangabe von 1483 erwähnt, daß er zusammen mit seinem Lehrer nach Urbino gegangen sei, wo er sich noch aufhalte. Francesco war wahrscheinlich Mitte 1476²⁾ nach Auflösung seiner Atelieregemeinschaft mit Neroccio

1) Bode, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen XII (1891), p. 167.

2) Nicht erst 1478, aus welchem Jahre uns ein Schreiben F.'s aus Urbino an die Commune von Siena vorliegt. Die Auflösung der Atelieregemeinschaft mit Neroccio im Jahre 1475 deutet schon auf F.'s Absicht, die Stadt zu verlassen, hin. Die Begutachtung eines Neroccio im Mai 1476 zeigt ihn dann zum letztenmal urkundlich in Siena.

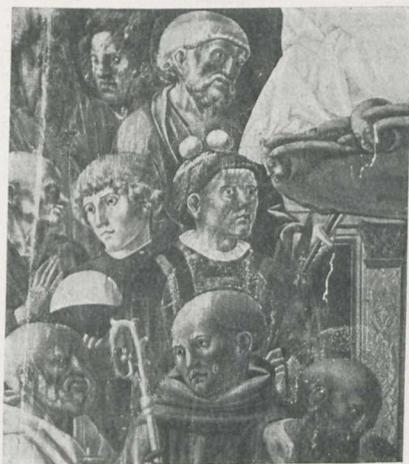


Abb. 17. Francesco di Giorgio, Einzelteil aus der „Krönung der Mariä“. (Siena, Akad.)

nach Urbino an den Hof Federigos von Montefeltre übersiedelt. Cozzarelli war damals 23 Jahre alt. Von eigenen Arbeiten in Urbino verlautet nichts; offenbar war er hier noch nichts anderes als Gehilfe Francescos bei dessen mannigfachen baulichen, festungstechnischen und bildhauerischen Arbeiten. Anders wird es scheinbar nach seiner Rückkehr nach Siena, wo er bis zu seinem Tode 1515 geblieben ist. Wir finden ihn als Architekten und Festungsbaumeister Pandolfo Petruc-



Abb. 18. Francesco di Giorgio, Einzelteil aus der „Krönung Mariä“. (Siena, Akad.)

cis, sowie als Bildhauer in Bronze, Holz und Ton. Seit 1485 leitet er den Umbau der Osservanza, allerdings — nach allgemeinem Urteil der Sachverständigen — unter Zugrundelegung von Plänen Francescos, der selbst damals in Siena weilte.

Über Cozzarellis Sieneser Tätigkeit als Bildhauer bestehen gewisse schriftliche Überlieferungen. Vasari, der Francesco eine eigene Biographie widmet, erwähnt C. nur beiläufig als Verfasser einiger Holzfiguren sowie als Urheber einer Porträtbüste Francescos, dessen „Genosse und treuester Freund“ er gewesen sei. Wichtig ist ferner die Urkunde bei Milanesi, wonach Cozzarelli 1505 den Auftrag erhielt, zwölf bronzene Apostelstatuen für den Dom zu gießen, jedoch mit dem ausdrücklichen Vermerk „secundum designatum unius fabricati per Franciscum Georgii“ (der bereits drei Jahre tot war). Endlich besitzen wir die Aufzeichnungen Tizios, eines Zeitgenossen und persönlichen Bekannten Cozzarellis. Tizio erwähnt gleichfalls jene Bronzeapostel, die C. für den Dom „secundum designatum Francisci Georgii“ anzufertigen hatte. Bei der Erwähnung des Todes Cozzarellis kommt Tizio noch einmal auf diese Apostel zurück, die der Künstler, obwohl sie bereits 1505 in Auftrag gegeben waren, offenbar kurz vor seinem Ende wieder in Angriff genommen hatte, wobei ihm Tizio aber, wie er betont, „et habitum et formam atque aetatem“ angab. Gleichzeitig spricht Tizio zusammenfassend von Cozzarellis übrigen Werken, deren er einige namentlich aufführt. Es sind dies: die auch sonst urkundlich belegten Erzgüsse am Pal. Petrucci; ferner der heilige Vincenz in S. Spirito, die Tonfigur des St. Sigismund in S. Maria del Carmine und endlich gewisse Statuen „ad sepulcrum Pandulfi ad Capriolam“, — womit allem Anschein nach die bekannte Pietagruppe in der Osservanzakirche über dem Grabe des Pandolfo gemeint ist.

Aus allen diesen Nachweisen scheint hervorzugehen, daß Cozzarelli Schüler und Faktotum Francescos gewesen ist und auch nach der Trennung von diesem, ja über seinen Tod hinaus, in mehreren nachweisbaren Fällen in direkter Abhängigkeit von Francesco geschaffen hat. Was Tizio von seinen Originalarbeiten erwähnt¹⁾ — und es ist uns sämtlich erhalten — muß indessen noch auf sein stilistisches Verhältnis zu Francesco untersucht werden.

Gehen wir von dem heiligen Vincenz, der mit Sicherheit lange nach dem Tode Francescos entstanden ist, (1508 noch unvollendet) aus, so gliedert sich ihm zunächst der heilige Sigismund nach allen stilistischen Kriterien unzweifelhaft an. Ist dies zugegeben, so kann kaum begründeter Widerspruch erhoben werden gegen Cozzarellis Urhebererschaft an einer ganzen Reihe verwandter Holz- und Tonstatuen in Sieneser Kirchen, die ihm zumeist schon von der Tradition gegeben worden sind, die von Schubring zusammengestellt, von Fabriczy²⁾ um einige wichtige Stücke ergänzt und

1) Vgl. G. de Nicola über C. bei Thieme-Becker, Künstlerlexikon.

2) Fabriczy im Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen, Jahrb. d. preuß. Kstslg. XXX, Beiheft.

neuerdings von de Nicola nochmals aufgeführt worden sind. Wir nennen die bekannte hl. Lucia in der gleichnamigen Kirche, die St. Agatha in Pieve di Corsano, den Nicolaus von Tolentino in S. Agostino, den Nicolaus von Bari, die S. Catarina in S. Girolamo, St. Bernardin und S. Catarina in S. Bernardino.

Diese Figuren stimmen im wesentlichen überein. Die Frauen sind von einem holden, etwas allgemein idealisierten Typus, die Männer von einem zum Teil asketisch finsternen, zum Teil ekstatisch weichen (gelegentlich süßen) Ausdruck, zu dem die statuarisch ruhige Körperhaltung nicht ganz passen will. Die großen Hände und kleinen Köpfe sind in der Durchbildung der Muskeln, Adern und Sehnen ausgesprochen naturalistisch behandelt, die Gewandung schwer, massiv und wulstig, ohne jede altertümlich-dekorative Falten- und Saumführung, und die Gestalten in ihrer starken Höhen- und Breitenausdehnung durch einfache Steilfalten und horizontale Teilungen betonend. Fast alle sind gediegene Arbeiten, die das noch sichere Gefühl für das Sienesische mit dem robusteren Geschmack des 16. Jahrhunderts verbinden. In der Qualität der Einzelausführung sind sie nicht ganz gleichwertig.

Ohne Frage entbehren alle diese Werke schon einigermaßen jenes schwebend „gotischen“ Reizes, jenes eigentümlichen halb exotischen, halb altertümlichen Wesens, das die statuarischen Motive Francescos auszeichnet. Immerhin läßt sich nachweisen, daß Cozzarelli auch in diesen selbständigen Arbeiten engen Anschluß an den Lehrer bewahrt hat. Namentlich die Gemälde Francescos bieten ein wahres Repertorium statuarischer Typen, die Cozzarelli frei verwandt hat. Man beachte vor allem die „Krönung Mariä“ in ihrer Auslese von Heiligencharakteren des ekstatischen und des kontemplativen Typus (Abb. 17, 18). Eine Gestalt wie die heilige Lucia z. B. findet im Gesichtstyp sowohl wie in der statuarischen Haltung, der Ordnung der Gewänder (um die Füße) dort ihre nahen Analogien.

Am schwierigsten, aber auch am aufschlußreichsten, wird das Problem angesichts der bekannten Pietagruppe in der Osservanza mit dem zugehörigen knienden Johannes der Domopera — Werke, die das Augenzeugnis Tizios gleichfalls dem Cozzarelli zuschreibt (Abb. 8, 9). Schubring hat diese bedeutende, ja gewaltige Gruppe, deren hoher tragischer Stil alles hinter sich läßt, was sonst von den Naturalisten des Quattrocento an derartigem geschaffen worden ist, unter die Hauptwerke des Francesco eingereiht. Und es geschah das auf Grund von nicht verächtlichen Kriterien! Wer möchte leugnen, daß unsere Gruppe zu einem Bronzerelief wie dem der „Beweinung“ aus Urbino frappante Analogien bietet, wenn man auf die Gestalten des Johannes, auf die Gesamtkomposition mit dem hohen Kreuz, auf die Gruppe um den Leichnam Christi (vor allem die Maria) hinschaut! — Andererseits steht die Arbeit in ihrer ganzen Technik und cinquecentistischen Formauffassung den erwähnten sicheren Werken Cozzarellis durchaus nicht fern, und das Zeugnis Tizios ist nicht ohne triftige Gründe anfechtbar. Auf Grund von Analogieschlüssen könnte man vermuten, daß diese Arbeit unter Benutzung eines Modells Francescos geschaffen ist. Nun existiert ein Modell, dessen Herkunft aus Francescos eigener Hand wir nachweisen zu können glauben, und das, wenn auch nicht für die Gruppe der Osservanza, so doch für die ganz ähnliche in Quercegrossa bei Siena als Vorbild gedient hat. Es handelt sich um die kleine Tongruppe einer „Pietà“ im Mus. industriale zu Rom (Abb. 5), ein Werk, das bisher — ähnlich wie das bacch. Tonrelief — in der Literatur immer nur gleichsam an der äußersten Peripherie der mit Francesco verbundenen Werke aufzutreten und auch von Kennern gern wieder als eine Arbeit der Barockzeit abgeschoben zu werden pflegte.

Gerade diese Arbeit läßt sich in recht gesicherte Beziehungen zu Originalarbeiten Francescos bringen. Wir lassen die Abbildungen (4 und 5) sprechen und erfahren von ihnen die überzeugende stilistische und motivische Übereinstimmung der Figuren um den Heiland auf dem Beweinungsrelief aus Urbino und dem Tonmodell in Rom. Um der bis ins einzelne gehenden Beziehungen ganz inne zu werden, genügt es, auch gleichzeitig einen Blick auf die Osservanzagruppe zu werfen. Angesichts der viel innigeren Beziehungen zwischen dem römischen Tonmodell und dem Bronzerelief erscheint jene andere, bereits hervorgehobene Ähnlichkeit doch in einem wesentlich anderen Lichte! Der Abstand tritt hervor. Die Osservanzagruppe ist nicht nur geringer, gröber in der Qualität, sondern steht auch in Gesten und Typen auf einer anderen Stufe. Rein entwicklungsmäßig gesehen ist sie reifer, cinquecentistischer. Der Leib Christi ist länger gestreckt, die Bewegungen sind unterschiedener, die Kontrapostierung scheint mehr zur Entscheidung gebracht. Auch die Gesichtstypen



Abb. 19. Francesco di Giorgio, Johannes Beyt
Holzstatuette. (Frankfurt, Liebighaus)



Abb. 20
Einzelteil vom Beweinungsrelief

weichen ab: die Frauenköpfe sind in größeren, klassischeren Formen gebildet, die Männer roher, ihre Mimik etwas grimassenhaft. Die große „Ramsnase“, der etwas verzerrte Mund — ein Kennzeichen vieler Spätsienesen, vor allem auch des Matteo di Giovanni — alles das ist auf dem Bronzerelief und dem Tonmodell, nur in viel feinerer Fassung, zu finden. Alles in allem: der Gruppe der Osservanza mangelt das nuancenreiche, verschleierte, „lionardeske“, was die beiden anderen Werke auszeichnet. Der Blütenstaub ist abgestreift: deklamatorisches Pathos an Stelle der nervösen Verhaltenheit. Auch die Komposition ist entwickelter im Sinne der Hochrenaissance. Scheint nicht z. B. der in Verkürzung gegebene Kopf zwischen Maria und Joseph wie ein Anklang an hochklassische Motive, etwa auf Raffaels Spasimo?

Die stilistische Analyse gibt uns, wie wir sehen, keine Handhabe gegen die Angaben Tizios. Doch auch die Verwandtschaft der Osservanzapieta mit Francescos Werken bleibt — wenn auch eingeschränkt — bestehen. Cozzarelli muß das Bronzerelief in Urbino, das zwischen 1476 und 1479 entstanden ist, im Entstehen mit verfolgt haben. Als ein höchst routinierter Schüler, der aus dem Ideenschatz des Meisters geschickt zu wirtschaften wußte, hat er nach Jahrzehnten früher empfangene Anregungen, vielleicht auch ein ihm überkommenes Modell des Meisters in die Stilsprache einer jüngeren Generation übersetzt. Wahrscheinlich ist diese seine Arbeit erst, worauf auch die gemalte Landschaft deutet, bei Gelegenheit des Todes Pandolfos, also 1512, drei Jahre vor dem Tode Cozzarellis in der von Pandolfo gestifteten Kirche aufgestellt, worauf auch Tizios Bemerkungen hinzudeuten scheinen.

Auffallende Verwandtschaft mit der Gruppe der Osservanza zeigen die Tonreliefs an der Decke derselben Kirche — Evangelisten, Kirchenväter und Heilige —, über deren Anordnung man bei Schubring das Nähere nachlesen mag. Diese Werke sind wunderbar charakteristisch für den sienesischen Spätstil, in dem sich Ältestes und Jüngstes merkwürdig mischt: sie verraten jene besondere Ausdruckskraft der Geste und Mimik, die mit einer altertümlichen Maskenhaftigkeit verbunden ist und eben dadurch an suggestiver Ausdruckskraft noch gewinnt (vgl. die „Kindermorde“ des Matteo di Giovanni). Die Gesichtstypen, die uns hier begegnen, sind gekennzeichnet durch die große (byzantinisierende) Nase und durch jene, aus einem Verkürzungsfehler abzuleitende Verzerrung des Mundes in der Seitenansicht: gewisse Atavismen, die bereits bei Federighi sowie bei

Vecchietta und Matteo vorkommen, und die auch Cozzarelli und sein Lehrer — dieser freilich, wie gesagt, nur in vorsichtiger Abwandlung — nicht verschmähen¹⁾. Die Hände fallen durch eine intensive nervöse Beseelung auf, die gleichfalls infolge einer gewissen Gespreiztheit etwas Marionettenhaftes gewinnt.

Wir halten es für durchaus nicht unwahrscheinlich, daß die Modellierung dieser Tonreliefs, wie die Tradition will, auf Cozzarelli zurückgeht, der auch die Kirche nach des Meisters Plänen gebaut hat. Die Pietàgruppe hat sehr viel Beziehungen zu dem Stil der Tonreliefs: man beachte nur die Köpfe der beiden Männer zu Häupten Christi, die subtile Geste des einen, die stark „sprechende“

1) Der Relief-Profilkopf des K.-Friedrich-Museums ist ein gutes Beispiel spätsienesischer Typik.



Abb. 21. Fr. di Giorgio, Sebastian
Holz. (Siena, Fontegiusta)

Handbewegung der Frauen und anderes. Nach Analogie der Pietàgruppe, ja noch mit größerer Wahrscheinlichkeit dürfen wir annehmen, daß Cozzarelli auch in diesem Falle Vorlagen des Meisters benützt hat (Zeichnungen? Modelle?), die er in seine, ein wenig gröbere, ein wenig chargiertere Art übertrug.

Wichtig ist die Tatsache, daß von den Tondi der Osservanzakuppel zwei von Andrea della Robbia gearbeitet worden sind. Dies Auftreten der Robbiaschule in der Nähe Cozzarellis und Francescos ist von symptomatischer Bedeutung. Doch geht an verschiedenen Stellen der Robbiastil ins Sienesische über. Wir wissen, daß die späte Robbiaschule es nicht verschmäht hat, fremde Kunstwerke in mehr oder weniger freier Weise zu reproduzieren, daß sie jedenfalls ein starkes Anpassungsvermögen an lokale Überlieferungen gezeigt hat. Mit Unrecht haben daher G. de Nicola und neuerdings auch Schubring versucht, die Tonfiguren des knienden Girolamo und der Magdalena (Abb. 6, 7), dem Fra Ambrogio zuzuschreiben, weil die Presepiogruppe in derselben Kirche, urkundlich ein Werk Ambrogios von 1504, — bei ganz gewaltigem Qualitätsunterschied — gewisse technische Verwandtschaft mit jenen Figuren verrät. Wenn überhaupt irgendeine Beziehung zu Fra Ambrogio besteht (was wir bezweifeln, aber ohne erneute Autopsie nicht entscheiden möchten), so kann es sich nur um eine sehr exakte Ausführung nach

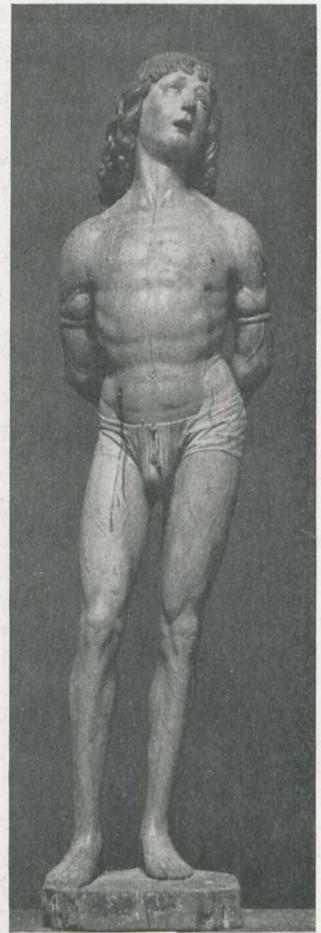


Abb. 22. Giac. Cozzarelli? Sebastian
Holz. (Florenz, Volpi)

Francescos Modell, eine unter den Augen des Meisters entstandene Arbeit handeln. Die beiden leider schlecht erhaltenen Figuren, das Erregendste, was der psychologische Impressionismus von Siena geschaffen hat an Schilderung glühendster Verzücktheit — stehen dem Geiste und der Formensprache Francescos näher als alle anderen besprochenen Werke und sind von weit besserer Bildung als z. B. die Osservanzagruppe, die dagegen maskenhaft und stumpf erscheint. Die Magdalena, schon an sich so unrobbiesk und unflorentinisch wie nur möglich, hat ihre nahe Verwandte in der klagenden Magdalena des Bronzereliefs in Venedig, in den Klageengeln daselbst oder in der Fliehenden des bacchischen Tonreliefs. Der Laurentius auf der Schneemadonna des Matteo di Giovanni von 1477 mit der ganz ähnlichen Hand und Kopfhaltung und dem verwandten Gesichtsausdruck scheint sie vorauszusetzen, oder bildet sie — was wahrscheinlicher ist — vor. Der Gerolamo zeigt — weit mehr als die Kopien Cozzarellis — den unübersetzten Originaltypus, der uns auf den Gemälden und Reliefs Francescos begegnet und der in dieser Form nur ihm eigen ist. Man möge z. B. den Händeringenden über der Frauengruppe des Beweinungsreliefs vergleichen (kurzer Bart, hängender Schnurrbart, niedere Stirn, Bildung der Nase); in der Haltung, Gewandgebung sowie in der Bildung der Brust scheint Matteo di Giovanni Gerolamo auf dem Altarbild von S. Domenico nach- (oder vor-?) zuklingen.

Schien hier die Leistung unseres Sienesen in die eines unbedeutenden Florentiners hinüberzufließen, so taucht er in einem anderen Fall unerwartet und unerkannt neben dem Oberitaliener A. Bregno auf. Das Relief der drei Engel im Bogenfeld des inneren Aufbaus des Piccolomini-Altars im Dom (Abb. 27) stammt nicht von diesem oder seinem Gehilfen Capponi, sondern m. E. von Francesco di Giorgio. Am deutlichsten geht das aus einer Gegenüberstellung des Reliefengels zur

Linken mit dem gemalten der „Verkündigung“ (Akad., Abb. im vorigen Heft) hervor. Auch die beiden Bronzeengel bieten Vergleichspunkte.

Schubring hat in seiner „Plastik Sienas“ noch eine Reihe weiterer Zuschreibungen unternommen. Überzeugend ist die des schon erwähnten Madonnenreliefs aus S. Francesco in Siena im Kaiser-Friedrich-Museum, weniger wegen der nur beschränkten Übereinstimmung mit dem Madonnentabernakel aus Sieneser Privatbesitz (der Vergleich offenbart wieder den merkwürdigen Unterschied, der spätsienesische Plastik und Malerei — nicht im motivischen, wohl aber im stilistischen — trennt!) als wegen des für Francesco charakteristischen Kopftypus der Madonna (niedere Stirn, große herabhängende Nase) und vor allem wegen der vollkommen mit den sicheren Arbeiten Francescos übereinstimmenden Relieftechnik, wie sie z. B. am Körper des Kindes hervortritt. Glücklicherweise scheint uns ferner die Benennung des bronzenen Äskulap im Dresdener Albertinum, wahrscheinlich einer Brunnenfigur (Abb. 12); eine höchst interessante Umbildung des Apoll von Belvedere-Motivs in den Renaissancestil, die aber in den vervielfältigten Raumbeziehungen die gotischen Grundlagen nicht verleugnet. Es handelt sich wohl um eine Arbeit aus der Spätzeit des Meisters, etwa aus der Zeit der „Discordia“, die auch unter ihren antikisierend-statuarischen Motiven gewisse Gegenstücke bietet. Der in momentane drehende Bewegung übersetzte Contraposto, die stark vorgetragene, etwas unruhig barocke Modellierung des Rumpfes mit ihren vielen horizontalen Einschnürungen, wie sie schon am Berliner Tonrelief erscheint, die Hand mit dem, wie immer bei Francesco, krampfhaft abgespreizten kleinen Finger (ursprünglich gebogen, jetzt falsch restauriert!), der z. B. in der Zeichnung der Frau am Strande ein Analogon findet (Abb. 4), — der Kopf mit dem bei Francesco beliebten lockig flatternden Haar, das sich über der Stirn emporwirbelt, die starke Nase und vor allem der, wie so oft bei Francesco, halbgeöffnete Mund, dem ein Laut zu entfahren scheint — alles sind beweiskräftige Einzelübereinstimmungen, die zugleich unseren Blick für die kennzeichnenden Eigentümlichkeiten unseres Meisters zu schärfen geeignet sind.

Nicht ganz so deutlich liegt der Fall bei der Holzfigur des heiligen Christoph im Louvre (Abb. 23), die nach Schubrings Nachweis wahrscheinlich in der Capella Bicchi in S. Agostino stand, mit den in Berlin bewahrten Tafeln Signorellis eine Art von Triptychon bildete und kurz vor 1498 gefertigt sein muß: also in einer Zeit, da Francesco wieder in Siena weilte, und in einer Kirche, für die er auch sonst gearbeitet hat. Schubring hat dies Werk für eine Arbeit Cozzarellis ansehen wollen, während Fabriczy mit überzeugenden Gründen für Francesco eingetreten ist. In der Tat, die Analogie mit den Bronzeengeln zur Rechten des Hochaltars läßt schon empfinden, wie gut sich das Werk mit allem, was wir sonst von sicheren Arbeiten Francescos kennen, verträgt: der schmale Kopf mit gewelltem Haar und das charakteristische Nasenprofil, der leise geöffnete Mund, der sehr dünne Hals bei weit gezogenem Schulterumriß, ganz ähnlich den Bronzeengeln, die im Vergleich zum Körper recht kurzen Oberarme — alles das könnte schon an sich stark für Francesco sprechen, ist aber freilich zum Teil von Cozzarelli übernommen. Was jedoch diese Statue präzise von Cozzarellis Holzfiguren unterscheidet, ist die abweichende, mit dünnen und scharfen Faltenmotiven wirtschaftende Behandlung des tief gegürteten Gewandes, das wie bei den Engeln vom Wind bewegt scheint — ist die eigentümliche Schlankheit der Gestalt bei stark entwickelten Wadenmuskeln, eine Verbindung von Grazie und Kraft, — ist ferner das leichte, fast lautlose Schreiten, der momentane Reiz einer zwischen Stehen und Gehen verweilenden Haltung, die uns ähnlich bei den Frauen zu äußerst rechts auf der „Krönung Mariä“ und bei den Göttinnen des „Parisurteils“ begegnet. Auch die leisen Nachklänge Vecchiettas, die Courajod beobachtete, sprechen doch eher für Francesco als für den schon so cinquecentistischen Cozzarelli!



Abb. 23. Fr. di Giorgio, Christophorus
Holz. (Paris, Louvre)

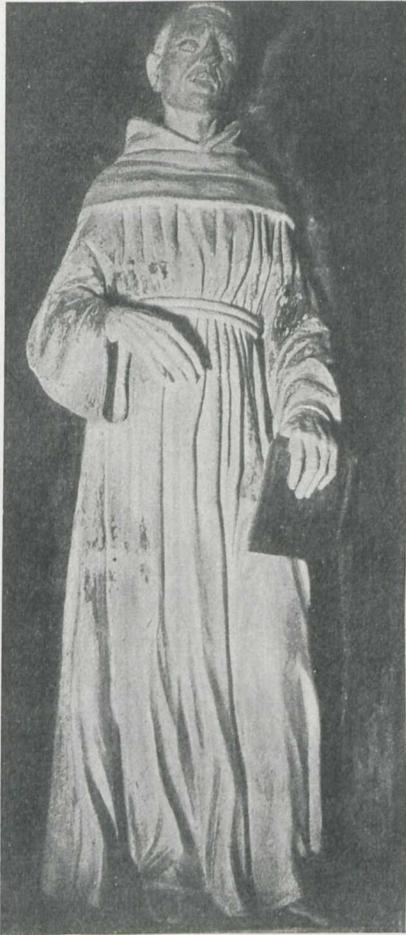


Abb. 24. Giac. Cozzarelli, Hlg. Bernhardin
(Siena, S. Bernardino)

Andere Holzstatuen Francescos waren bisher nicht bekannt. Doch wies bereits Fabriczy darauf hin, daß es sich in der von Borghese publizierte Notiz aus dem Jahre 1464, wo dem Francesco ein „S. Giovanni di rilievo“ für die Kirche S. Giovanni Battista della morte bezahlt wird, wahrscheinlich wegen des geringen dafür gezahlten Preises um eine Holzplastik handelt. Die Kirche S. Giovanni ist im 15. Jahrhundert erbaut und im 19. abgebrochen, ihre Kunstwerke, die noch Romagnoli summarisch aufführt, sind zerstreut worden. Nun hat das Städt. Museum in Frankfurt aus dem Sieneser Kunsthandel eine kleinere Holzfigur Johannes des Täufer erworben (Abbild. 19), die nach unserem Ermessen gut mit dem in den Urkunden erwähnten Jugendwerk Francescos identifiziert werden könnte.

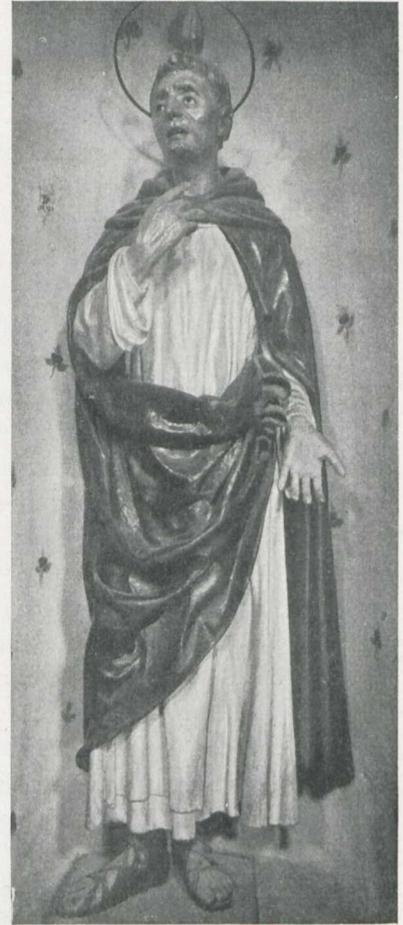


Abb. 25. Giac. Cozzarelli, Hlg. Vinzenz
(Siena, S. Spirito)

Die wundervoll bemalte, überaus feine Arbeit würde

auch ohne diesen, natürlich nur hypothetischen Zusammenhang kaum einem anderen Meister zugeschrieben werden können. Die Stellung der Figuren entspricht durchaus dem linken Bronzeengel des Domes (die von der Erde gelöste Sohle kommt bei Giovanni di Stefano und Vecchietta nicht vor), der Kopf zeigt mit seiner großen Nase, niederen Stirn und dem zurückweichenden Kinn noch deutlich die Ableitung von Vecchietta (man vergleiche z. B. die Heiligtymen des bekannten Altargemäldes der Uffizien von 1475) — aber die ganze Erscheinung hebt sich weit über die Vecchiettasche Trockenheit durch jenes besondere zartlyrische Pathos, das in dem auch hier leicht geöffneten Mund besonders „sprechend“ wirkt¹⁾. Man vergleiche nur diese melancholische, grazile, schon ganz von dem Geiste der letzten Quattrocentogeneration erfüllte Gestalt mit Vecchiettas wilder Täuferstatue in Fogliano! — Die Schmalheit des Körpers im Verhältnis zum Kopf, sowie besonders auch die große Sorgfalt im Detail (Widderfell), die man später bei Francesco nur selten antrifft, alles das verträgt sich gut mit der Vorstellung eines Jugendwerkes.

Zum Schluß dieses Abschnittes wagen wir noch eine Attribution, die das Bild von Francescos Tätigkeit als Holzplastiker ergänzen mag. Es handelt sich um die bisher unpublizierte Holzfigur des hl. Sebastian auf dem Speicher von S. Maria in Fontegiusta (Abb. 21), ein überaus feines und seltsames Werk, das die alte Bemalung vor allem am Kopf wunderbar erhalten zeigt. Die Gestalt verkörpert gleichsam den anderen Pol der so stark dualistischen künstlerischen Vorstellungsweise Francescos. Bei der Täuferfigur eine Erscheinung von gotisch gefühlvollem Schwung, der die Gestalt

¹⁾ Zum Vergleich ziehe man etwa den weichen Christuskopf der „Auskleidung“ oder der „Krönung Mariae“ heran.

von dem schmerzensmilden Kopf bis zu den elegant posierten Füßen schmelzend durchdringt; hier ein durchaus nicht mehr gotischer Körper, dessen wunderbare Ruhe in Gegensatz steht zu dem maskenhaften Schmerzausdruck des aufgereckten Hauptes. Die ganze Kunst Francescos zeigt ja solche unvermittelten Kontraste des Milden und Wilden, der Raserei und der Verträumtheit, des Chargierten und des nüchtern Beobachteten. Auch Cozzarelli kennt solche Kontraste und drängt sie, hierin ähnlich dem Sebastian seines Lehrers, gern in einer Gestalt zusammen. Man sehe z. B. seinen hl. Bernardin und Vinzenz (Abb. 24, 25); beide bieten auch in ihren Köpfen mit weit aufgerissenem Mund, den aufblickenden Augen, den zusammen- und hochgezogenen Augenbrauen die schlagendsten Vergleichspunkte dar. Daß dies originelle Werk trotzdem kein Cozzarelli¹⁾, sondern eine spätere Arbeit seines Meisters selbst ist, dafür spricht die noch ganz quattrocentistische Feinheit des Aktes, der offenbar direkt nach der Natur, ohne Anschluß an antike Vorbilder (welche sich freilich bei Holzfiguren von selbst verbietet) und mit seltenstem Gefühl für die Bedingung des Materials gebildet ist; dafür spricht auch die vollendete Qualität des ganzen Werkes. Dieser Sebastian mit seiner gesträubten Haarfülle, die technisch übrigens anders behandelt ist, als bei Holzarbeiten Cozzarellis, ist ein Bruder der Magdalena von S. Spirito oder der mänadenhaften Gestalten auf den Reliefs.

V.

Die Vorstellung, die wir uns am Schlusse des Abschnitts über Francescos Malereien vorläufig zu bilden versuchten, wird durch die Kenntnis seiner plastischen Werke nur bestätigt und erweitert. Wie als Maler, so steht der Künstler auch als Bildhauer in nie ganz gelösten Beziehungen zu Vecchietta; als ebenso entscheidenden Faktor lehren uns indessen die Plastiken den Einfluß des Federighi einschätzen! Ist doch bei diesem Bildhauer vorgebildet, was später ein Hauptmerkmal der plastischen Kunst unseres Meisters ausmacht; die Verschmelzung der mittelalterlichen (gotischen) Überlieferung, die Federighi von Quercia übernahm, mit der zu neuem Bewußtsein erhobenen Antike, die Federighi in einer fast naiven Weise verarbeitete (während sie z. B. bei Vecchietta kaum eine Rolle spielt). Die Synthese ist vor allem in zwei Zügen zu kontrollieren, deren Weiterwirken wir bei Francesco bereits häufig feststellen konnten, jener Verbindung des gotischen S-Schwunges mit dem antiken Contraposto, die uns Federighi schon in seiner Mosesstatue zeigt, und jener fließenden (also nicht wie bei Vecchietta in naturalistischer Absicht eckig und brüchig gehaltenen) Gewandgebung, die die weichlinige Draperie der Gotik mit dem plastischen Faltenwurf der Antike vereinigt.

Wichtiger freilich als dieser erneute Nachweis örtlicher Einflüsse ist, was uns die Untersuchung der Plastiken Francescos hinsichtlich seines Zusammenhangs mit den auswärtigen Kunstkreisen vermittelt. Daß er entscheidende Eindrücke in Verrocchios Atelier, vor allem durch eine erste persönliche Begegnung mit dem jungen Lionardo, erhalten haben muß, ist eine Annahme, die das Vorkommen der lionardesken Typen nicht nur auf den Gemälden, sondern auch auf den Reliefs der siebziger Jahre erklärt, — Eigenschaften, die ja zur Verwechslung des Autors mit Lionardo selbst geführt haben²⁾. Doch ist damit keineswegs die Bedeutung des Florentiner Aufenthaltes erschöpft. Während er Verrocchio und seine Gehilfen an der Arbeit sah, während er Einblick in die sich erschließende ungeheure Geisteswelt Leonardos gewann, und er Studien, Entwürfe, „Karikaturen“ des jungen Meisters studieren durfte, hat Francesco das übrige künstlerische Florenz der Piero di Medici-Frühzeit nicht vernachlässigt. Von der älteren Künstlerschaft scheint Pollajuolo nicht eindrucklos an ihm vorübergegangen zu sein; geradezu entscheidend — nur in einem ganz anderen Sinne als der junge Lionardo — hat aber allem Anschein nach der damals bald fünfzigjährige Bertoldo, der hochbedeutende Vermittler zwischen Donatello und Michelangelo auf unseren Sienesen eingewirkt.

1) Zum lehrreichen Vergleiche bilden wir daneben die Holzfigur eines Sebastian bei Volpi (Florenz) ab (Abb. 22), der jedenfalls auch spätsienesisch, vielleicht eine Arbeit des Cozzarelli ist. Die steifen nicht contrapostierten Beine, parallel gerichteten Füße, der etwas süßliche Kopf, die veristischen Einzelheiten, die fleischige Weichheit des Körperumrisses, alles deutet auf ein provinzielles Werk aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts und verbietet jedenfalls eine Zuschreibung an Francesco selbst.

2) Vgl. darüber Hartlaub op. cit., pag. 2 ff.



Abb. 26. Giac. Cozzarelli, Hlg. Sigismund
(Siena, S. Maria del Carmine)

Das Verhältnis zur Kunst Bertoldos gibt der Forschung ein weiteres Rätsel auf. Arbeiten, wie der „Äskulap“, werden von vielen Bertoldo gegeben. Dieselben Reliefs, die Bode für Lionardo in Anspruch nimmt, hat Venturi dem Bertoldo zugeschrieben, und dieser Reihe noch das bacchische Tonrelief hinzugefügt. Beziehungen dieses letzteren (eines ziemlich frühen Werkes Francescos!) zu den großen Plaketten Bertoldos hebt neuerdings auch der Berliner Museumskatalog mit Recht hervor. So droht an einzelnen Stellen selbst für den aufmerksamen Beobachter das Oeuvre Francescos in das des Bertoldo überzugehen.

Durch Bertoldo hat Francesco anscheinend viel in sich befestigt, was bereits als Anlage in ihm war. Bei Bertoldo begegnete ihm jener stark archäologische Zug, der ihn fortab selbst bestimmte, Bertoldo weist ihn auf die Vorbilder römischer Sarkophagreliefs. Bertoldo mag ihn auch zur Anfertigung von Plaketten und Medaillen angeregt haben. Endlich sind es auch ganz ähnliche formale Dinge, die beide Künstler beschäftigen: ist es doch gerade das Problem des antiken Contraposto, das auch Bertoldos statuarische Vorstellung beherrscht.

Von großer Wichtigkeit ist weiter die Hypothese eines frühen Aufenthaltes in Rom, den Rocchi willkürlich in das Jahr 1469 setzt. Freilich dürfen wir uns die Reisen nach Rom sowohl wie die (vielleicht wiederholten) Abstecher nach Florenz¹⁾, die wir etwa in die Jahre um 1470 versetzen, nicht als zeitlich irgendwie ausgedehnt denken, ebensowenig wie die gelegentlichen Fahrten nach Umbrien (Urbino, Perugia) und in die Gegend von Arezzo, die der Künstler zweifellos schon vor seiner Übersiedelung an den Hof Federigos vorgenommen hat. Zwischen 1467 und 1472 erwähnen ihn die Sieneser Urkunden verhältnismäßig oft; gewisse Ingenieurarbeiten außerhalb der Stadt im Auftrag der Republik eröffnen aber damals schon sein unstetes Wanderleben. Nach der gewöhnlichen, auf den Urkunden

basierten Lehre wäre Francesco erst 1490 bei Giovanni della Rovere in Rom gewesen. Nun lassen sich aber zahlreiche Erscheinungen auf den Gemälden und auf den Reliefs der siebziger Jahre ohne eine frühe Romreise nicht erklären. Das gilt nicht nur in Hinblick auf die römischen Architektureindrücke, die der „restaurator delle ruine antiche“ und Vitruvkenner auf den Architekturprospekten des Bernardinozyklus und des Paviments von 1473, der Anbetung von S. Domenico und den Bronzereliefs verarbeitet; es gilt ebenso sehr in bezug auf seine formale Entwicklung als Plastiker, die bereits früh die Beschäftigung mit römischen Antiken verrät. Manche der von ihm produktiv verwerteten Statuen kann er nachweislich nur in Rom gesehen haben (so den Ende des 15. Jahrhunderts aufgefundenen Apoll von Belvedere), andere mag er freilich in den Antikenkabinetten Piero di Medicis sowie der Herzöge von Urbino gesehen haben.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Francesco, als er nach Urbino übersiedelte, sich bereits mit der Antike, mit dem Vituvianer Laurana, mit Piero della Francesca und den Florentinern auseinandergesetzt hatte, und nicht nur als Festungsbaumeister, Kriegsingenieur und Architekturtheoretiker, sondern auch in der Bildhauerkunst als fertiger Meister dastand.

Freilich müssen wir annehmen, daß seine Tätigkeit als Kriegsbaumeister und Ingenieur seit 1479 (dem Todesjahr Lauranas und dem Feldzug gegen Florenz) ihn immer ausschließlicher in Anspruch nahm. Man darf dies Vorwalten einer mehr außerkünstlerischen Tätigkeit bedauern. Die bildhauerische, malerische, ja selbst die rein architektonische Beschäftigung war für Francesco —

1) Auch die Tatsache, daß sich ein frühes großes Altargemälde F.'s, die „Heimsuchung“, in Lucca befindet, deutet auf toskanische Beziehungen hin.

wenn auch im edelsten Sinne — Gelegenheitsarbeit; das klingt sogar durch den Bericht des Vasari hindurch. So erklärt sich vieles: der Mangel an Kontinuität in seiner künstlerischen Entwicklung, gewisse provinzielle Atavismen, dilettantenhafte Züge und Unausgeglichenheiten, die oft die so kühne Konzeption des Künstlers durchkreuzen, das Skizzenhafte, Ungleichmäßige seiner Arbeiten, die häufige technische Unfertigkeit (wie viele unziselierte oder über halbfertig modelliertem WachsmodeLL geformte Güsse sind darunter!). Freilich fällt dabei auch der stark auf das Experimentelle gerichtete Sinn des Künstlers ins Gewicht, der nicht lange bei der Ausführung einer einmal konzipierten Idee verweilen mochte und sie gern Schülern überließ. Es wird aus allen diesen Gründen nie ganz möglich sein, die Summe der künstlerischen Arbeit Francescos zu fassen; was er an Anregungen, Gedanken, Skizzen und Modellen, an praktischer Beratung in Dingen der Bau- und Ingenieurkunst, der Malerei, Bildhauerei verschwenderisch ausgestreut hat, ist wohl sehr häufig in der Verarbeitung anderer aufgegangen.

Doch selbst die sicheren, wesentlich eigenhändigen Werke des Meisters verraten eine seltsame proteushafte Wandlungsfähigkeit in der stilistischen Haltung. So begründet sich die auffallende Tatsache, daß seine Werke häufig unerkant geblieben und hartnäckig mit den Arbeiten anderer berühmterer Meister verwechselt worden sind.

Francesco war Siense. Seine Kunst in ihrem Reichtum an Ahnungen, Möglichkeiten, Gegensätzen, in ihrer Mischung von Ältestem und Neuestem, Bizarrem und Genialem, Dilettantischem und Meisterhaftem ist typisch sienesisch. Siensesisch ist auch sein Schicksal in der Beurteilung der späteren Geschlechter. Man hat sie neben den rationellen, unentwegt fortschrittlichen Florentinern jahrhundertlang fast ganz übersehen, diese so schwer auf eine Formel zu bringenden „cerveaux bizarres“! —

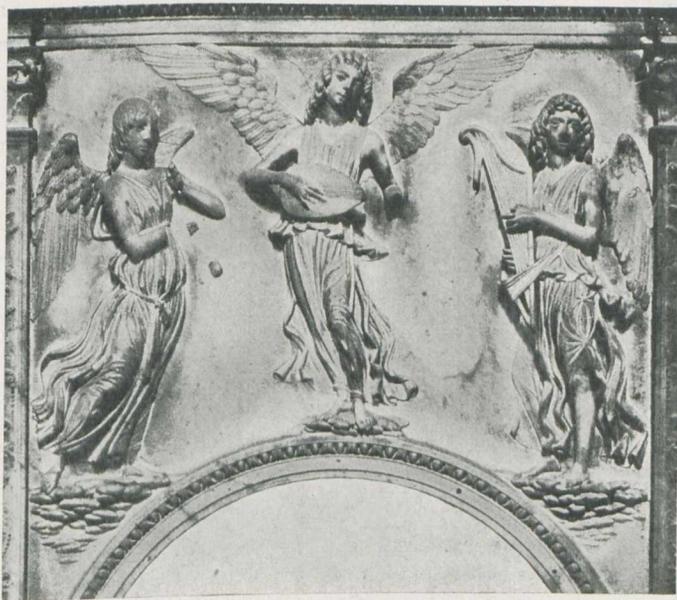


Abb. 27. Francesco di Giorgio, Bogenfeld vom Piccolominialtar
(Siena, Dom)