

# ZUR WÜRDIGUNG DES FRANCESCO DI GIORGIO ALS MALER UND BILDHAUER

VON G. F. HARTLAUB

## I.

Wenn vom „uomo universale“ der Renaissance die Rede ist, tauchen als die mächtigsten Vertreter dieses Ruhmestitels zu allererst zwei Namen in unserer Vorstellung auf: der des L. B. Alberti und des Lionardo. Alle anderen, selbst ein Raffael und Michelangelo, obschon auch ihre Spannweite mit der bildenden Kunst keineswegs erschöpft war, scheinen, was das Merkmal des Allumfassenden angeht, doch erst in zweiter Linie zu kommen — so groß sie im übrigen auch gewesen sind. Nur einer rückt jenen beiden im vielseitigen Gleichmaß der Kräfte recht nahe, wenn er sie auch an Naturkraft und schöpferischem Glück nicht erreicht hat, und dieser Eine wird im allgemeinen nicht einmal dann genannt, wenn von den vielen Planeten die Rede ist, die sich mit ihrem Nachruhm um jene Zentralsonnen der Universalität versammeln. Wie kommt es, daß Francesco di Giorgio Martini — kein anderer ist gemeint — so merkwürdig im Schatten geblieben ist, daß man ihn, der 25 Jahre jünger war als Alberti, aber 13 älter als Lionardo, noch heute nicht recht überschaut, daß man seine Leistungen verkennt oder mit denen der anderen verwechselt? Daß sich das Bild seiner Persönlichkeit und seines Schaffens, obschon in den letzten Jahrzehnten vieles Einzelne darüber beigebracht ist, manche Irrtümer geklärt, Vorurteile weggeräumt worden sind, noch immer nicht runden will — weshalb eine der fesselndsten Persönlichkeiten Italiens im 15. Jahrhundert bis jetzt in den allgemein gehaltenen Kultur- und Kunstschilderungen kaum erwähnt wird!

Freilich Francesco war Sienese, Sienese des späten 15. Jahrhunderts; und das erklärt viel. Wer sich ein wenig mit italienischer Kunstgeschichte befaßt hat, weiß, daß das künstlerische Siena im Quattrocento nicht mehr sein

schönes ergänzendes Gleichgewicht zu Florenz, dem anderen toskanischen Mittelpunkt, hat halten können, wie im Jahrhundert der Giotto, Duccio und Martini. Für eine rein fortschrittsgläubige Betrachtung steht es um die Maler von Siena seit Ende des Trecento ziemlich hoffnungslos; sie haben die wissenschaftlichen Eroberungen, die man in Florenz seit Masaccio methodisch in den Dienst der Kunst gestellt hat, beiseite gelassen oder nur zögernd und flüchtig bejaht, sie haben sich niemals vom Mittelalter, von ihrer altheimischen, merkwürdig aus Nordischem und Östlichem, Gotischem und Byzantinischem gemischten Weise ganz lösen können und sie sind mit ihrem Schaffen allmählich in einen Anachronismus geraten, der vielleicht Charakter beweist, vielleicht auch nicht ohne einen traurigen Reiz erscheint, aber doch im ganzen nur als eine romantische Merkwürdigkeit verstanden werden kann. Darüber hat man zahlreiche zeitlose Schönheitswerte unbeachtet gelassen. Daß dieser Konservatismus sogar auch seinen geschichtlichen Sinn gehabt hat, daß er gegenüber dem florentinischen Fortschritt gewisse Werte bewahren konnte, die man am Ende des Quattrocento selbst zu entbehren begann und die dann gerade in der klassischen Zeit wieder fruchtbar geworden sind: diese Einsicht ist selbst heute noch nicht allgemein durchgedrungen. Darum hat es auch der „letzte Siense“, der letzte, der noch in der altsienesischen Überlieferung stand und der hier doch, früher noch als Florenz und Umbrien, die große Wende vollzogen hat, darum hat es auch Francesco di Giorgio im Urteil der Nachwelt, wenigstens als Maler und Bildhauer, so schwer gehabt. —

Dem eigenen Zeitalter freilich war dieser Genius, obschon im zurückbleibenden, politisch machtlosen Siena entsprungen, nicht dermaßen verborgen. Zwar ist



*Francesco di Giorgio. Heimsuchung (Frühwerk)  
Lucca, Galerie*



*Francesco di Giorgio. Die Auskleidung Christi  
Siena, Akademie*



*Francesco di Giorgio. Krönung Mariae  
Siena, Akademie*

die Lebensbeschreibung bei Vasari (der ihn mit seinem Lehrer Vecchietta zusammen abhandelt) unverhältnismäßig kurz und auch recht unvollständig. Doch allein schon der aktenmäßig festgestellte Lebenslauf des Mannes — eine der rastlosesten, räumlich bewegtesten Künstlervitae der Renaissance — zeigt, wie sich nicht nur sein Schutzherr, der berühmte Herzog Federigo von Urbino, sondern auch die Fürsten des italienischen Südens und Nordens um sein sachverständiges Urteil, seine Mitwirkung als Architekt, Festungsbaumeister und Kriegsingenieur bemüht haben, um seine dekorativen Arbeiten auch, die er auf verschiedensten Gebieten wie aus einem Füllhorn geschüttelt zu haben scheint, um seine vielbegehrten Entwürfe als Bildhauer und Medailleur, um seine kostbaren Buchminiaturen, — während ihn doch auch die eigene Vaterstadt weder als Fresko- und Altarmaler noch als Baumeister, Wasserbautechniker und Kriegsberater entbehren konnte. Vor allem aber haben wir das denkwürdige Zeugnis eines unmittelbaren Zeit- und Altersgenossen, mit dem Francesco im Künstlerkreis von Urbino zusammen gekommen ist: der Maler Giovanni Santi, Vater Raffaels, hat uns in seiner, nur dichterisch wertlosen Reimchronik ein langes Lob unseres Meisters hinterlassen. Zu den hervorragendsten und höchst begabten Meistern (so berichtet er in seinen stolpernden Versen), die der Herzog an seinen Hof zog, zählt auch Meister Francesco, „bei dessen Geburt die Himmel nicht sparsam gewesen sind, und wenn ich hier berichten wollte, welche Gaben in seiner Brust wohnten, würde ich nur scheinbar schmeicheln. Denn er war nicht nur ein bewunderungswürdiger Architekt, sondern vor allem ein großer Erfinder von Ornamenten, ein schneller, geschwinder und erhabener Maler, Wiederhersteller der antiken Ruinen und hervorragender Erfinder der zerstörten alten Bauwerke. Verwunderliche Gnaden verborgener Geisteskraft, bei denen menschliche Anstrengung nichts vermag, waren ihm eingegossen . . .“. Von seiner berühmten Erfindungskraft in Kriegsinstrumenten will der Chronist schweigen, nicht aber von seinem Vermögen zu „istorie nel bronzo scolpite“, nicht davon, daß „alle Fertigkeiten (faccilitadi) in ihm waren, bei höchster Entwurfskraft und guter Grundlage. Was anderen unmöglich erscheint, gelang ihm so leicht, daß ich nur staunen konnte“. Daraus erkläre sich, so reimt der Referent weiter, denn auch, daß ihn der Conte (Federigo von Urbino) zu sich gezogen und über alle Meister gesetzt habe. Zum Schluß geht er — unmittelbar nach dem Lob des Künstlers — auf die Unternehmungen seines Bauherrn, auf die an hundertdreißig Gebirgsorten errichteten Castelle, auf die großartigen Bauten und Baupläne für den Hof von Urbino ein, an denen Federigo führend beteiligt gewesen zu sein scheint.

Das naive Lehrgedicht, nicht vom Hörensagen, sondern unter dem unmittelbaren, mit fast abergläubischer Scheu erlebten Eindruck der Persönlichkeit hingeschrieben, stellt ein noch unausgeschöpftes Dokument dar, welches in allen seinen Teilen auf heute wieder nachweisbare Einzelzüge eingeht. Nicht nur die auch bei Vasari genannten Kriegsinstrumente werden beiläufig erwähnt (Francesco hat die erste brauchbare Landmine konstruiert und bei der Wiedereroberung von Neapel gegen die Franzosenbesatzung persönlich zur Anwendung gebracht); nicht nur die unter Franciscos Oberleitung stehende zivile und militärische Bautätigkeit in Stadt und Land des Herzogs, sondern vor allem auch die großartigen Ornamententwürfe — man denke an die herrlichen Trophäen-Reliefs im Palast von Urbino. Bei den am Hof besonders brauchbaren „Fertigkeiten“ werden wir etwa an die Medaillen, an die bezaubernden Möbelbilder, an die dekorativen Wandfriese den-

ken müssen, die auch Vasari nennt, an die heute in der Welt verstreuten Beiträge zu illuminierten Büchern — lauter Geschäfte, zu denen der Künstler, welcher, wie auch Vasari bemerkt, nicht zum Erwerb sondern zu seinem Vergnügen arbeitete, immer noch Zeit gefunden hat. Auch jene „in Bronze skulpierten“, und nicht nur solche, sondern auch in anderem Werkstoff gebildete Reliefs konnten seit einer Entdeckung des verstorbenen Schubring wieder mit Franciscos Namen verbunden werden, nachdem man sie sogar einem Lionardo, Pollajuolo und allen möglichen anderen Autoritäten hatte zuschreiben wollen. Aufschlußreich ist weiter Santis Bemerkung, daß Francesco nicht nur (bei mehrfachem Aufenthalt in Rom) antike Ruinen restauriert hat, sondern daß er auch groß war im phantasiemäßigen Erdenken antikischer Bauten. Von seinen Aufnahmen römischer Baureste zeugt ja sein berühmter „Tractat von der zivilen und militärischen Architektur“, in dem er sich selber rühmt, die meisten antiken Reste in Italien untersucht und mit Vitruv verglichen zu haben, am schönsten wohl mit vielen Zeichnungen des Meisters illustriert in dem Turiner Codex, wo auch der Proportionstheoretiker, der orthodoxe Vitruvianer, der die menschlichen Maße auf die Bauglieder übertragen will, lebendig hervortritt. Wiederhergestellt aber im Geiste hat er die verschwundenen Bauten sehr häufig in seinen Gemälden, und zwar nicht nur in den kleineren Gelegenheitsarbeiten, die Santi etwa im Palast sah, sondern vor allem im Hintergrund seiner größeren Altarbilder, wie sie der Meister noch in seiner Heimatstadt gemalt hat, bevor er (Ende 1478) nach Urbino ging und damit in die große Welt eintrat. —

## II.

Unmöglich, hier auf wenigen Seiten auch nur einen schwachen Umriß zu geben von Persönlichkeit, Leben und Werk eines Mannes, dessen Universalität und dessen eigentümliche Pionierstellung in der italienischen Kunstgeschichte schon längst auch in deutscher Sprache einen zusammenfassenden Monographen hätte finden müssen. Bis jetzt haben wir über den ganzen Francesco erst eine einzige neuere Darstellung, das zweibändige Werk von Selwyn Brinton. Alles andere, von den älteren bis zu den jüngsten Untersuchungen, gilt nur einzelnen Ästen und Zweigen in der großen Baumkrone dieses Lebenswerkes, insbesondere dem Baumeister, Ingenieur und Theoretiker, neuerdings aber auch dem Maler, Bildhauer und Zeichner — oder es ist geschrieben worden vor den zahlreichen Entdeckungen, die uns wenigstens den Bildhauer erst in seiner ganzen Bedeutung haben erkennen lassen. Auch die Zahl der ihm zugeschriebenen Gemälde ist immer noch im Wachsen begriffen (wenn sie uns auch keine solche Revision unserer Meinung von Francesco als Maler zumutet wie bei den Erkenntnissen über den Bildhauer), und erst recht bringen deutsche und italienische Forscher noch immer neue Handzeichnungen, Studienblätter bei, die bis jetzt meist unter florentinischem Namen gegangen waren, nun aber einen neuen Einblick in die intime Planungswelt des Meisters eröffnen, ja die ihm auf dem Gebiete der Zeichnung eine Sonderstellung einräumen, wie sie vor allen Degenhart erst richtig gewürdigt hat<sup>1)</sup>. Erst wenn die Periode der Zuschreibungen auf allen Gebieten im ganzen abgeschlossen und der innere Ausgleich zwischen diesen hergestellt sein wird, wird man auch daran denken können, das ganze Gewicht und die besondere Stellung Franciscos wirklich zu bestimmen: zu entscheiden, wie in Wahrheit sein Verhältnis zu denen war, mit denen man ihn ver-

<sup>1)</sup> Zeitschrift für Kunstgeschichte IV, 1935, und — soeben! — 3/41, 1939. Alle andern Literaturangaben in der Fortsetzung dieses Aufsatzes.



*Francesco di Giorgio, Krönung Mariae (Teilstück)*  
*Siena, Akademie*

X



*Francesco di Giorgio. Anbetung der Hirten  
Siena, San Domenico*

wechselt hat. Vor allem also zu Lionardo, an den nicht nur gewisse in Fachkreisen berühmt gewordene Reliefs anklingen, sondern auch Einzelheiten auf verschiedenen Gemälden, Zeichnungen und technischen Entwürfen (und der auch mit Francesco persönlich befreundet gewesen zu sein scheint). Weiter dann zu Bertoldo, dem der Sieneser bisweilen so nahe kommt, daß nur der geschärfte Blick die wesentlichen Unterschiede erkennt, zu Desiderio da Settignano, an den er, wenn gewisse Zuschreibungen recht haben sollten, bisweilen merkwürdig heranzurücken scheint, weiter zu den älteren akademisch-schulmäßig so wichtigen Pollajuolos, nach denen er Aktzeichnungen kopiert hat, zu dem fünf Jahre jüngeren Botticelli<sup>1)</sup>, mit dem auf jeden Fall eine sublimen Berührung stattgefunden haben muß, nicht zuletzt zu Signorelli und Michelangelo. Daß gewisse keimhafte Züge von Michelangelos Kunst in den Statuen, Zeichnungen, Reliefs und Gemälden unseres

<sup>1)</sup> In der Bibliothek zu Siena befindet sich eine Judithzeichnung, die wir als eine Kopie Francescos nach Botticelli ansprechen möchten. Vgl. auch eine entsprechende flüchtige, gleichfalls Judith darstellende Zeichnung, die seinerseits Giuliano da Sangallo in seinem berühmten Taccuino Senese wohl nach Francesco kopiert hat.

Sienesen von zahlreichen Kennern beobachtet worden sind, ist eine Tatsache, aus der man nur bis jetzt keine Schlüsse zu ziehen gewagt hat; hier kann natürlich nur Francesco der Gebende gewesen sein. Aber auch für einen Lionardo und Botticelli muß gefragt werden, ob sie wirklich — jünger, aber in der überlegeneren sichereren Kunstwelt von Florenz stehend — in den entscheidenden sechziger und siebziger Jahren, da Francesco höchstwahrscheinlich, wenn auch die Urkunden es nicht berichten, in Florenz gewesen ist, immer schon die Anregenden gewesen sind oder ob sie nicht vielmehr in den altentümlich-neuartigen, antiquierten und doch wieder zukunftsächtigen Andeutungen des Sienesen gerade das gefunden haben, was sie damals suchten und brauchten. — Endlich wäre auch noch Francescos eigentümliches Verhältnis zur Antike zu erforschen: nicht nur, wie es zuletzt Brinton getan hat, bei dem Kenner der antiken Baukunst und ihrer Gesetze, sondern eben auch bei dem Plastiker, der viel mehr, als man weiß und zugeben will, in die gotisch-sienesischen Grundformen seiner Figurenkomposition Beobachtungen an antiken Bildwerken eingeschmolzen hat.

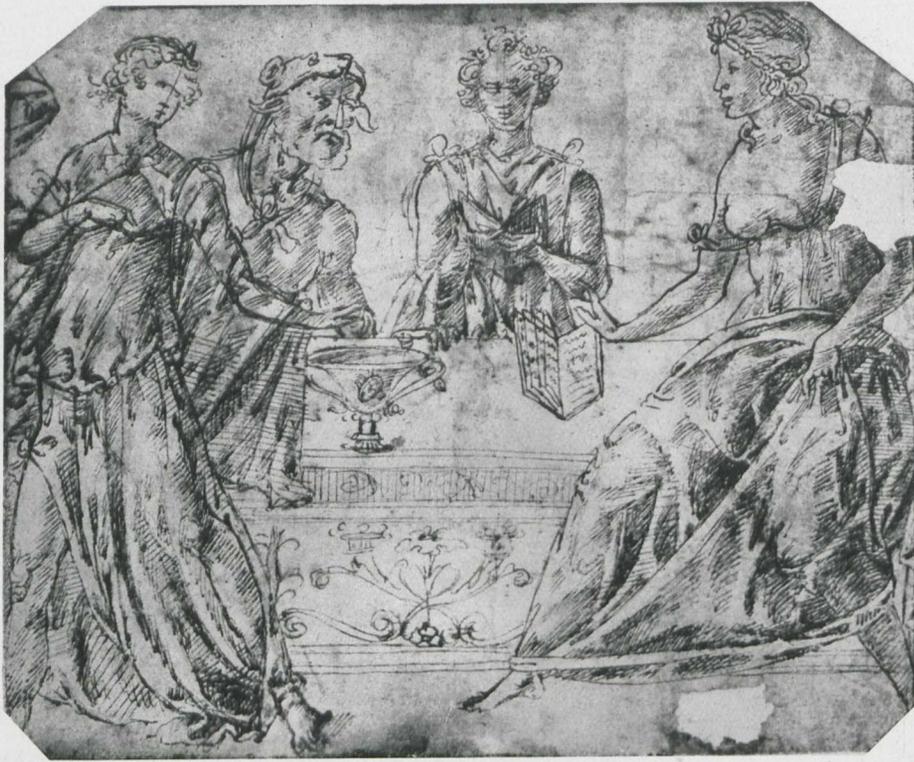


*Francesco di Giorgio. Geburt Christi  
Siena, Akademie*

### III.

Wir haben diesem Aufsatz eine Anzahl von Abbildungen beigegeben, die Stichproben aus dem Werk des Malers darbieten; ein zweiter, der einen allgemeinen Begriff von dem Bildhauer geben will, soll folgen. In der Malerei handelt es sich um den verhältnismäßig bestbekanntesten Teil im Gesamtwerk. Jedenfalls ist das, was in den Galerien und Kirchen von Siena selbst hängt, schon immer beachtet worden, wenn auch eben längst nicht genug gewürdigt und verstanden. Schon Vasari fand die Bilder den Skulpturen nicht ähnlich — was man doch nur bei recht oberfläch-

licher Betrachtung behaupten kann, denn in Wirklichkeit stecken die Malereien, und nicht nur die Zeichnungen, voll von den Motiven des Bildhauers. Alle diese Werke (man findet sie bei Berenson verzeichnet und auch in der Oeuvre-Liste Brintons, wenn auch natürlich noch nicht vollständig) sind noch gemalt worden, bevor sich Francesco nach Urbino begab. Bis zu seinem 38. Lebensjahr hat er ja, wenn wir von den wohl nur kurzen Aufenthalten in Rom und Florenz absehen, wie alle anderen seiner sienesischen Kollegen das Leben eines armen, tief in der örtlichen Überlieferung verwurzelten Provinzmalers ge-

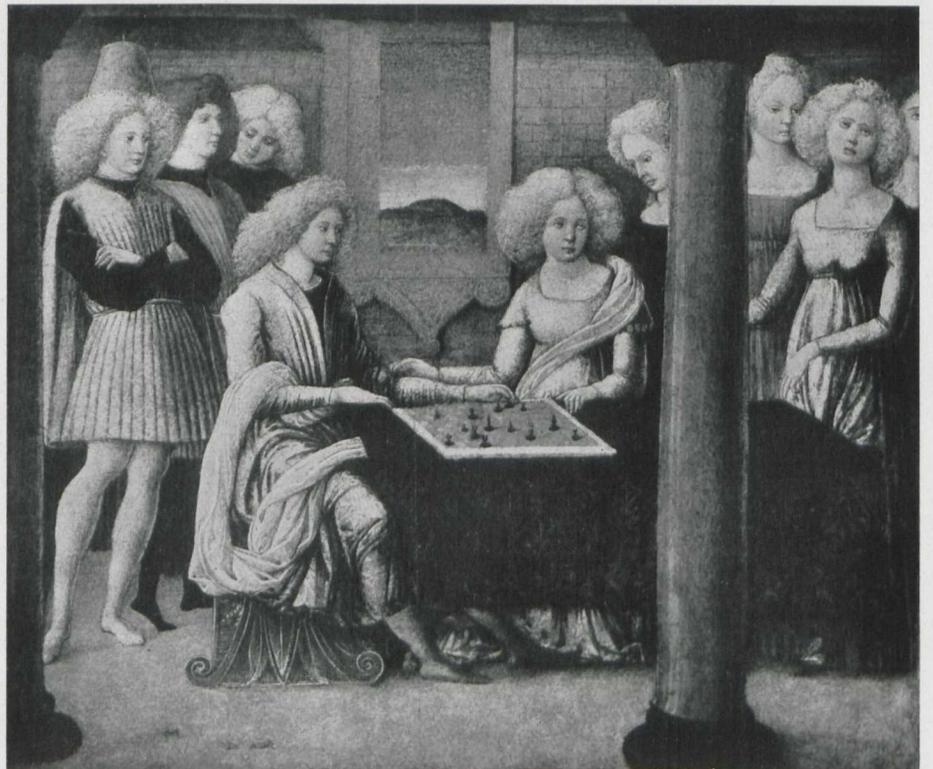


*Francesco di Giorgio. Allegorie der Weissagung. Handzeichnung (drei „Feen“ mit Schicksalsbüchern und Gefäß zur Wasserspiegel-Schau; dem Manne in Kraft und Sinnlichkeit befangen, bleibt die Ahnung verwehrt). — Siena*

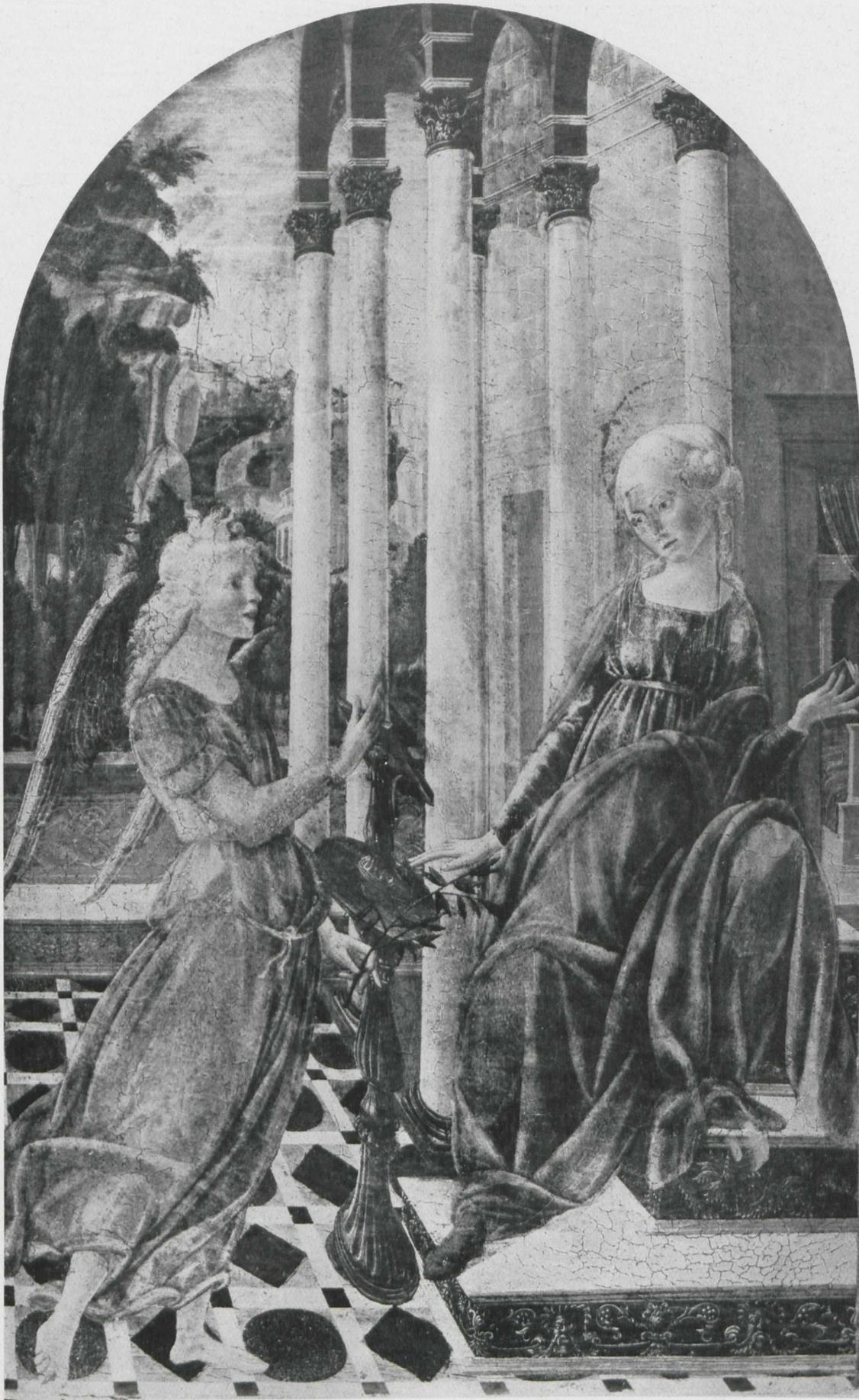
führt; Werkstattgemeinschaft unterhielt er damals mit dem acht Jahre jüngeren, wohl von ihm herangebildeten Madonnenmaler Neroccio, einem schier überfeinerten Spezialisten altsienesischer Andachtsmalerei, gegen den selbst ein Botticelli schon grob wirkt. In dieser langen Zeit des Kräftesammelns hat unser Maler freilich doch bereits, ganz anders als seine Mitstreibenden in Siena, auf allen möglichen Wegen Einflüsse von auswärts empfangen: vor allem von Florenz, aber auch von Piero della Francesca und von der norditalienischen Malerei, wie sie ihm zum Beispiel durch den Miniaturenmalers Gerolamo da Cremona, der damals in Siena wirkte, vermittelt worden sein mag. Was nach 1478 gemalt worden ist, dürfte mehr Gelegenheitscharakter gehabt haben: es sind jene dekorativen Wandmalereien, von denen Spuren erhalten sind, jene bezaubernden, heute oft nach Amerika verschlagenen Möbelbilder, in denen der altsienesische sinnlich-übersinnliche Charme, wie ihn auch Neroccio pflegte, und die höfische Romantik humanistischer Mythologie sich gar köstlich verschmelzen. Aber daß Francesco nicht nur der „presto e veloce dipintore“, sondern auch der „alto“, der erhabene Maler gewesen ist, das erfährt man doch wohl nur in den Arbeiten seiner eigentlichen Sieneser Zeit, also außerhalb Sienas höchstens noch in wenigen Werken — so den Benedikts-Legenden in Perugia

(wo die großartige Architekturmalerei nur von Francesco stammen kann!) und in den Uffizien, in Gemälden zu Lucca und anderswo. Als früheste noch kindliche Arbeit, aus der Werkstatt des Lehrers Vecchietta (gleichfalls eines Bildhauers, Malers und Ingenieurs), möchten wir eine kleine bis jetzt nicht beachtete „Assunta“ ansehen (Nr. 319 der Akademie); dann folgt die große „Heimsuchung“ in der Galerie von Lucca, zuerst und allein von Richard Hamann für Francesco in Anspruch genommen, — eine ungefügt mächtige Komposition, die schon Piero della Francescas Einfluß verrät. Weiter die, wohl wieder etwas spätere, ebenfalls großformatige „Entkleidung Christi“ in Siena, ein sprödes, passionspielhaftes Werk noch immer des (von Florenz unbeeinflussten) Anfängers, welches doch schon mit seinen statuarisch-gotischen Figurenmotiven auch den Bildhauer Francesco, dazu sein sensibles Gefühlsleben und seine naive Erzählerkraft andeutet. Die großen Altarwerke in Siena, die geniale „Kronung Mariae“ aus dem Scala-Hospital von 1472, die „Anbetung Christi“ aus S. Benedetto vor Porta Tufi (1475) stehen dann schon ganz auf der Höhe der ersten Meisterschaft. Dieser merkwürdig statischen

Komposition folgt später, man weiß nicht wann, die ganz entgegengesetzt dynamische, früher dem Signorelli zugeschriebene „Anbetung“ in S. Domenico mit ihrem flackernd zerrissenen Triumphbogen und den michel-



*Francesco di Giorgio. Das Schachspiel. Möbelbild  
New York, Maitland Fuller Griggs Coll.*



*Francesco di Giorgio. Verkündigung  
Siena, Akademie*



*Francesco di Giorgio. Handzeichnung  
Florenz, Uffizien*

angelesken Hirten, nicht zu vergessen der berühmten Engelgruppe. Diese Gemälde, ähnlich wie die kleine wunderzarte Verkündigung und die Madonnenbilder aus der Neroccio-Bottega sind schon oft untersucht, wenn auch merkwürdig verschieden bewertet worden. Ein „Maler“ war freilich Francesco kaum; sein Farbensinn, wohl von der Technik der Buchmalerei beeinflusst, ist unsicher und kalt geblieben und hat nichts von der Raffinesse seines Freundes Matteo di Giovanni oder auch des Kollegen Neroccio selbst. In allem äußerlich Lernbaren, vor allem in der Perspektive, gelegentlich auch in der anatomischen Richtigkeit, hat er zudem immer, — vielleicht ganz bewußt — gewisse Altertümlichkeiten stehen lassen. Trotzdem sind diese Kompositionen als Ganzes, was am ersten Richard Hamann, zum Teil auch Jakobsen erkannt haben, nach ihren Elementen und angesichts ihrer frühen Entstehungszeit nicht nur für Siena völlig unerhört — gleichviel wie man auch immer jene vorlionardesken Anklänge

in dem Werk von 1472 (Ausdrucks-Kahlköpfe stilistisch zwischen Pollajuolo und Lionardo stehend) und die Verschmelzung der sienesischen Reize mit auffälligen Botticelli-Motiven erklären will. Trotz einer gewissen Gezwungenheit ist vor allem die Krönung Mariae und die rätselhafte Hirtenanbetung in S. Domenico geladen mit Vorahnungen des Kommenden. Hier, und nicht nur in den Bildwerken, grenzt Gotik und Byzantinik, grenzt das harmonische Ideal des Mittelalters an die spannungsvolle Einheit von Bildvorstellungen der Hochrenaissance. Alle diese Bilder, vor allem die fast überkonstruierte und mit plastischen Ausdrucksgedanken überladene Krönung Mariae zeigen auch gerade den Architekten, Mathematiker und pythagoreisierenden Vitruvianer, den Traditionsgebundenen, der vielleicht gerade in der Vaterstadt gewisse uralte Kunstüberlieferungen vorgefunden hatte. Alle sind unverkennbar angelegt über einem strengen geometrischen Linearnetz, etwa einer polygonalen Kreisteilung, wie sie uns neuerdings der Architekt Mössel als Werkstattgewohnheit in Kunst des Altertums und des Mittelalters nachgewiesen hat. Alle verraten den gelehrten, zugleich theologischen und humanistischen Künstlergeist auch mit ihren sinnbildlich „hieroglyphischen“ Anspielungen (so den gespaltenen heidnischen Ruinen hinter der christlichen Grotte auf den beiden Geburtsbildern), sowie mit der Fülle ihrer antiken Architekturphantasien, in denen sich die Renaissanceideale mit den archäologischen Akzenten mischen.

Auch ein genaueres Eingehen auf die einzelnen Gemälde würde uns freilich nicht alles Wesentliche über den Maler Francesco eintragen, da dieser, genau wie der Bildhauer und Architekt, häufig nicht Ausführer, sondern mehr Anreger gewesen zu sein

scheint, — und dies auch schon in Siena, wo er noch nicht derartig überlastet war. An vielen Stellen von Gemälden seiner sienesischen Zeitgenossen glauben wir seine Mitwirkung plötzlich zu entdecken, so zum Beispiel auch auf den drei berühmten Kindermordbildern des Matteo di Giovanni, den gemalten und dem Fußbodenmosaik, an dem Francesco auch sonst mitgearbeitet hat (Judithgeschichte). Unmöglich können die elegant antikisierenden Figurenfriese und Medaillons hier von Matteo gezeichnet sein, der doch sonst die plastischen Ideen seines Genossen Francesco stets in seine härtere, flachere, altertümliche Sprache zurückübersetzt hat<sup>1)</sup> — ein echter unbelehrbarer Sienese alten Stils neben dem Meister, der mit Opfer, Untergang und Verwandlung des Alten in ein neues Zeitalter schritt.

(Ein zweiter Aufsatz über das bildhauerische Werk folgt.)

<sup>1)</sup> Die Herkulestaten auf den Medaillons des Kindermords bei den Servi begegnen uns ganz ähnlich in den Buchmalereien Francescos (Osservanza).