BSB Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum
Digitale Bibliothek

Ulmann, Hermann

Die Thaten des Herkules Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Herausgeg. von Hermann Ulmann. Mit 19 Tafeln in Phototypie

München 1894

4 Art. 99 xib

urn:nbn:de:bvb:12-bsb00080966-1

Copyright

Das Copyright für alle Webdokumente, insbesondere für Bilder, liegt bei der Bayerischen Staatsbibliothek. Eine Folgeverwertung von Webdokumenten ist nur mit Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek bzw. des Autors möglich. Externe Links auf die Angebote sind ausdrücklich erwünscht. Eine unautorisierte Übernahme ganzer Seiten oder ganzer Beiträge oder Beitragsteile ist dagegen nicht zulässig. Für nicht-kommerzielle Ausbildungszwecke können einzelne Materialien kopiert werden, solange eindeutig die Urheberschaft der Autoren bzw. der Bayerischen Staatsbibliothek kenntlich gemacht wird.

Eine Verwertung von urheberrechtlich geschützten Beiträgen und Abbildungen der auf den Servern der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Daten, insbesondere durch Vervielfältigung oder Verbreitung, ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig und strafbar, soweit sich aus dem Urheberrechtsgesetz nichts anderes ergibt. Insbesondere ist eine Einspeicherung oder Verarbeitung in Datensystemen ohne Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig.

The Bayerische Staatsbibliothek (BSB) owns the copyright for all web documents, in particular for all images. Any further use of the web documents is subject to the approval of the Bayerische Staatsbibliothek and/or the author. External links to the offer of the BSB are expressly welcome. However, it is illegal to copy whole pages or complete articles or parts of articles without prior authorisation. Some individual materials may be copied for non-commercial educational purposes, provided that the authorship of the author(s) or of the Bayerische Staatsbibliothek is indicated unambiguously.

Unless provided otherwise by the copyright law, it is illegal and may be prosecuted as a punishable offence to use copyrighted articles and representations of the data stored on the servers of the Bayerische Staatsbibliothek, in particular by copying or disseminating them, without the prior written approval of the Bayerische Staatsbibliothek. It is in particular illegal to store or process any data in data systems without the approval of the Bayerische Staatsbibliothek.

00080966

Art. 40
99
xib

00080966

40 Art. 99 XIb

00080966

Bayerische Staatsbibliothek
<36646300480012

00080966

40

Kat.
99
xil

WANDGEMÄLDE

IM PALAZZO DI VENEZIA

ZU ROM

4° Art. 99 XII b

00080966

4° Art. 99 xib

WANDGEMÄLDE

IM

PALAZZO DI VENEZIA ZU ROM.

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

204

00080966

00080966

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

DIE

THATEN DES HERKULES.

WANDGEMÄLDE

IM

PALAZZO DI VENEZIA ZU ROM.

HERAUSGEGEBEN

VON

HERMANN ULMANN.

MIT 19 TAFELN IN PHOTOTYPIE.

MÜNCHEN 1894

VERLAGSANSTALT FÜR KUNST UND WISSENSCHAFT

VORMALS FRIEDRICH BRUCKMANN.

Wb/71/386

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Alle Rechte vorbehalten.

Phototypien der Verlagsanstalt Bruckmann.
Druck der Bruckmann'schen Buch- und Kunstdruckerei, München

00080966

Meiner Mutter

zugeeignet

00080966

00080966

VORWORT.

Als ich in den ersten Tagen dieses Jahres, von dem Maler Herrn Franz Paczka zu Rom auf das Vorhandensein alter Wandgemälde im Palazzo di Venezia aufmerksam gemacht, den betreffenden Raum betrat, erkannte ich in ihnen zwar sofort den engen stilistischen Zusammenhang mit den Werken des Antonio Pollajuolo, aber ihr Zustand war ein solcher, dass er eine Zuschreibung fürs erste zu gewagt erscheinen liess. Die Bilder waren nämlich, nachdem man sie vor etwa drei Jahren ganz von der Tünche befreit hatte, von der sie bis auf geringe früher freigelegte Stücke bedeckt gewesen, zugleich mit der alten Holzdecke in aller Eile von unfähiger Hand restauriert, d. h. nach beliebtem Rezept übermalt, resp. neugemalt worden. Dadurch hatten sie ihren ursprünglichen Charakter eingebüsst und es galt, sollten sie von bleibendem Wert für die Geschichte der italienischen Kunst sein, die modernen Zuthaten zu entfernen und die alte Form, soweit vorhanden, rein und unverschleiert hervorzuziehen. Se. Excellenz Graf Revertera erteilte mir auch sofort in liberalster Weise die weitgehendste Befugnis zur Vornahme der nötigen Reinigungsarbeiten, denen sich der Restaurator Herr Bartolucci mit eben so grosser Hingabe und ausserordentlichem Geschick, wie mit gutem Erfolg unterzog. Es gelang ihm, die Bilder von Retouchen und Ergänzungen zu reinigen und die störenden tölpelhaft gezogenen modernen Konturen zum Teil wenigstens wegzunehmen. Er führte die Wandgemälde auf den Zustand zurück, in den sie der Lauf der Zeit allein gebracht hatte. Es wurde nur das Falsche weggewaschen, nichts Neues dagegen hinzugefügt. Ich betone dies ausdrücklich, da die Farben sich infolge des langen Versteckt-seins unter der schützenden Tünche sehr frisch erhalten haben und deshalb den Anschein erwecken könnten, aufgefrischt zu sein. Die Reinigung erstreckte sich nur auf die figürlichen Darstellungen, von den Ornamentstreifen sind nur einzelne Teile abgewaschen worden, um die alten Formen zwecks photographischer Aufnahmen rein zu geben. Diese sind vom Photographen Anderson zu Rom auf Kosten der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft vorm. Friedr. Bruckmann in München hergestellt worden. Ich verfehle nicht, der betreffenden Verlagsanstalt hierfür meinen Dank auszusprechen. Da die Photographien auf dem Gerüst in gleicher Höhe mit den Bildern aufgenommen werden mussten, so erscheinen die für Untersicht berechneten Gestalten darauf von

00080966

gedrückteren und kürzeren Proportionen, als es in Wirklichkeit auf den Originalen vom Fussboden aus der Fall ist. Es muss dies bei der Beurteilung der Abbildungen in Betracht gezogen werden. Das Gleiche gilt bezüglich der harten und ungeschickten Umrisse. Sie dürfen nicht dem Meister selbst zur Last gelegt werden, sondern sind moderne Zuthaten und liessen sich, da in Öl ausgeführt, nicht völlig entfernen. In den Lichtdrucken wirken sie jedoch weit störender als auf den farbenkräftigen Originalen. Überhaupt ist für die stilistische Beurteilung dieser für einen rein dekorativen Zweck ausgeführten Wandgemälde das Studium der Originale selbst an Ort und Stelle unerlässlich.

Während der Reinigungsarbeiten habe ich durch mehrere Wochen hindurch die Bilder in nächster Nähe auf dem Gerüst studiert und konnte den vorliegenden Text vor den Originalen selbst niederschreiben. Es handelt sich hier also nicht um einen flüchtigen Eindruck, ein einmaliges Sehen, wie bei Kunstwerken, die man während eines kurzstündigen Aufenthaltes in irgend einer abgelegenen Provinzialstadt zu bestimmen hat und bei deren Bearbeitung man sich später auf schnell hingeschriebene Notizen verlassen muss, nicht um eine Augenblicksentdeckung, die das geübte Auge bei dem Durcheilen einer Privatsammlung macht, sondern um eine auf sorgfältiger stilistischer Vergleichung basierende Untersuchung. Ich sehe daher der Kritik seitens der Fachgenossen vertrauensvoll entgegen, da ich mir bewusst bin, durch die Bekanntgebung dieses wichtigen, durchaus unbekannten Denkmals florentinischer Quattrocentokunst in Rom der Kunstwissenschaft einen Dienst zu leisten.

Rom, Frühjahr 1894.

Dr. Hermann Ulmann.

00080966

Der Palazzo di San Marco oder, wie er heute allgemein genannt wird, der Palazzo di Venezia ist das Hauptdenkmal, das uns die bauliche Thätigkeit Papst Pauls II. hinterlassen hat. Unter allen römischen Palästen des Quattrocento hat er allein den burgartigen Charakter der mittelälterlichen Schlösser von Florenz und Siena bewahrt, und sein gewaltiges zinnengekröntes Viereck bannt das Auge eines jeden Wanderers, das an die ernst feierlichen Steinmassen Toscanas gewöhnt, zwischen den Kuppeln und Barockfassaden Roms zuerst ruhelos umherirrt. Ein ganzes Häuserviertel in dem am Fusse des Kapitols gelegenen Stadtteile musste niedergerissen werden, um die stolzen Pläne des prachtliebenden Venetianers zur Ausführung zu bringen. Denn PietroBarbò hatte gerade für dieses Stück Erde bei der altehrwürdigen Basilika von S. Marco eine besondere Vorliebe, und schon ehe er ihren Kardinalstitel annahm, diente ihm ein zur Kirche gehöriges bescheidenes Gebäude zur Wohnung und seinen Sammlungen zum Aufbewahrungsort. Bald nach seiner um 1450 unter Nikolaus V. stattgehabten Ernennung zum Kardinal von S. Marco begann er den Bau. Eine anlässlich dieses Ereignisses geprägte Medaille mit dem von zwei Türmen flankierten Palaste und der Aufschrift: PETRVS · BARBVS · VENETVS · CARDINALIS · SANCTI · MARCI · ANNO · CHRISTI · MCCCCLV · HAS · AEDES · CONDIDIT sowie eine fast gleichlautende an der Nordfassade eingemauerte Inschrift geben 1455 als das Jahr der Grundsteinlegung [1]). Nach seiner Thronbesteigung (1464) betrieb der nunmehrige Papst Paul II. mit allem Eifer die Fortsetzung des Baues, der bei seinem Tode noch längst nicht in dem ganzen gewaltigen Umfange vollendet war. Auch unter Marco Barbò, dem folgenden Besitzer, ward er nicht zum Abschluss gebracht. Dies geschah auch nicht unter Lorenzo Cibò, Nipoten Innocenz VIII., der den Palast nach dem Tode des Marco Barbò (1491) inne hatte und ihn in dem unfertigen Zustand hinterliess, in dem wir ihn heute erblicken. Pius IV. schenkte 1564 den Palast an die Republik Venedig, wie ein im ersten Stockwerk im Durchgang eingemauerter Denkstein und ein aus dieser Zeit stammendes Fresko in einem der Zimmer daselbst melden. Mit Venedig kam er in österreichischen Besitz und dient jetzt als Palast des k. k. Botschafters bei der Kurie.

Die ältesten von Pietro Barbò noch als Kardinal aufgeführten Teile des Palastes sind der an der Piazza di Venezia gelegene Flügel und ein Stück der am Corso Vittorio Emanuele sich hinziehenden Front. Der Palazzetto, das den Garten umschliessende Viereck, gehört erst dem Pontifikat Pauls II. an. Der nach der Via degli Astalli sich erstreckende Teil ist sogar später als Marco Barbò und aller Wahrscheinlichkeit nach von Lorenzo Cibò hinzugefügt worden. Zu diesem Schlusse berechtigen die verschiedenen und wechselnd aussen und im Innern angebrachten Wappen sowie die Inschriften über den Fenstern und an den Thürstürzen. Zwar führte auch Marco Barbò seit 1467 das Löwenwappen mit dem Kardinalshut, aber die in diesen Flügeln von ihm herrührenden Arbeiten waren mehr der Vollendung und Ausschmückung der unter seinem

---

[1]) Über die Baugeschichte des Palazzo di Venezia siehe die auf reiches urkundliches Material gestützten Untersuchungen von E. Müntz in: Les Arts à la Cour des Papes II, S. 49 ff.; Le Palais de Venise à Rome L'Art 1883 tom. IV, S. 175; Studi in Italia Anno VII, vol. I. fasc. II.

00080966

Oheim ausgeführten Teile als umfangreichen Neubauten gewidmet. Zu letzteren dürfte nur der leider unvollendet gebliebene Hof zu zählen sein[1]).

Hier barg Paul seine schon als Kardinal begründete Sammlung an Edelsteinen, Gold- und Silberarbeiten, an antiken Bronzen, Camäen und geschnittenen Steinen, an byzantinischen Gemälden und Mosaiken, an Reliquarien aus Email und Elfenbein, an gestickten Messgewändern und flandrischen Geweben: die bedeutendste Sammlung, die das fünfzehnte Jahrhundert gekannt hat. Für ihre Erwerbung und Vervollständigung scheute Paul keine Kosten und mehr als einmal hat er deshalb den päpstlichen Schatz erschöpft. Er war der gefährlichste Konkurrent der Medici auf dem Kunstmarkte, die bei ihrer Sparsamkeit öfters das Nachsehen hatten. Um so sicherer fiel ihnen wenige Jahre später die Beute zu, als Sixtus IV. die Sammlungen seines Vorgängers unter den Hammer brachte.

Sorgfältig zählt das 1457 verfasste Inventar die Unmenge der im Palaste aufgestapelten Schätze auf[2]), aber umsonst sucht man zwischen den ausführlichen Beschreibungen antiker Kunstgegenstände nach den Werken zeitgenössischer Meister, die gerade so reich vertreten sind in dem gleichzeitigen Verzeichnis der mediceischen Sammlung. Ihren Namen begegnen wir auch nicht in den jede Zahlung an Maurer und Steinmetzen genauestens überliefernden Rechnungsbüchern der Bauhütte. Wie nun die Baurechnungen, da sie gerade für die Zeit vor der Thronbesteigung Pauls fehlen, den Namen des ersten massgebenden Architekten des Palastes verschweigen, so gewähren sie uns auch nicht genügende Auskunft über die bei der künstlerischen Ausschmückung des Innern beschäftigten Meister. Zwar lesen wir verschiedentlich von Zahlungen für die Herstellung und Bemalung von Holzdecken, auch einmal im Jahre 1466 von einer kleinen Zahlung an den römischen Maler Antoniasso für eine ähnliche Arbeit, aber von grösseren Aufträgen für dekorative Arbeiten hören wir nichts. Und doch ist es kaum denkbar, dass der Mann, der ein leidenschaftlicher Bewunderer der antiken Kunst war und für den feinsten Kenner derselben galt, dass dieser *picturae atque sculpturae elegantissimus spectator* gar keinen Sinn für die Kunst seiner Tage gehabt, sich nicht mit Werken gleichzeitiger Meister umgeben haben sollte, deren kein vornehmes Haus damals entbehrte. Sollten den reich bemalten Holzdecken, den kunstvoll skulpierten Thüreinfassungen kein malerischer Schmuck der Wände entsprochen haben? Aus dem Umstande allein, dass sich in den erhaltenen Baurechnungen bisher nicht die Namen grosser Meister gefunden haben, ist bei der Lückenhaftigkeit unseres ganzen urkundlichen Materials noch lange nicht der Schluss erlaubt, Künstler von der untergeordneten Bedeutung eines Fra Giuliano de'Amadei und eines Antoniasso hätten den Ansprüchen des prachtliebenden Papstes genügt. Beweisen doch die vor einigen Jahren für das Staedelsche Museum zu Frankfurt erworbenen aus Fra Filippos Werkstatt stammenden beiden Cassoni mit den braun in grau gemalten Darstellungen der Heldenthaten des Mucius Scaevola und des Horatius Cocles, die das Wappen der Barbò tragen, dass man in Rom florentinische Kunsterzeugnisse schätzte. Sollte ferner Marco Barbò, der von Mino und Dalmata das kolossale, prächtige Grabmal des Oheims meisseln liess, nicht diesen oder jenen der grossen Maler, die in den letzten drei Decennien des Jahrhunderts länger und kürzer in der ewigen Stadt weilten, in seinen Dienst gestellt haben, während Decken und Wände des Vatikan und anderer Paläste und Villen der römischen Prälaten sich mit Gemälden schmückten?

Auch das Steinkoloss am Fusse des Kapitols barg malerischen Schmuck in seinem Innern und birgt ihn noch heute. Während die Werke eines Piero della Francesca, Melozzo und Mantegna zerstört wurden, um Platz für Arbeiten Anderer zu schaffen und von ihrer ehemaligen Pracht nur noch spärliche Überreste zeugen oder die nackte Überlieferung berichtet, ist im Innern des Palazzo di Venezia ein Denkmal erhalten geblieben, von dem keine Urkunde, keine Überlieferung redet. Kein alter noch neuer Führer von Rom weiss davon zu erzählen und keine Notiz über sein Vorhandensein ist meines Wissens bisher bekannt geworden.

Wenn man vom Eingang an der Piazza di Venezia die Treppe des Palastes hinaufsteigt, so trifft man im ersten Stockwerk gleich links auf eine vermauerte Thür, deren Schliessung der

---

[1]) Vgl. Müntz a. a. O. und Schmarsow, Melozzo da Forli, S. 63.

[2]) In seinem ganzen Umfange mitgeteilt bei Müntz a. a. O. S. 181 ff.

venetianische Gesandte Nikolaus Erizzo im Jubiläumsjahr 1700 vollzog, wie Inschrift und Wappen ruhmredend melden. Diese Thür war der ursprüngliche Eingang zu den beiden Zimmern, die an den auf die Benediktionsloge führenden Raum stossen. Jetzt betritt man sie von zwei zum Vorplatz umgewandelten Räumen aus und gelangt zuerst in ein mit alter, aber ganz restaurierter Holzdecke versehenes Zimmer, das als Archiv der österreichischen Botschaftskanzlei dient. Von hier führt eine Thür in das anstossende Zimmer, das mit dem als Maleratelier benutzten Balkonzimmer durch eine jezt vermauerte Thür verbunden war. In diesem zwischen dem Archiv und dem Atelier gelegenen Raume haben wir zu verweilen. Er misst ca. 10 Meter im Geviert und öffnet sich mit zwei hohen Fenstern nach der Piazza. Vier starke Balken aus Eichenholz mit geschnizten Konsolen tragen die kasettierte Holzdecke. In den Füllungen der von schwachen Konsolen gestützten Seitenabdachungen der Deckenfelder ist in ornamentaler Einrahmung das Löwenwappen Papst Pauls II. mit Schlüssel und Tiara darüber gemalt, darunter zieht sich an den Balken ein Fries guirlandenhaltender Putten herum, der auf der Fenster- und der gegenüberliegenden Wand seine Fortsetzung findet. Die ganze Dekoration der Holzdecke ist vor einigen Jahren nach alten Resten neu hergestellt worden, als man eine in späteren Jahrhunderten gezogene Zwischendecke wegräumte. Hierbei wurde der Wandschmuck, von dem einige Teile bereits seit Jahren sichtbar gewesen waren, ganz unter der Tünche hervorgezogen. Der Wandschmuck besteht in einem zwei Meter hohen gemalten Fries, der, in einer Höhe von 7 Metern vom Fussboden aus beginnend, sich gleichmässig an den vier Wänden herumzieht. Streifen mit schweren Steinornamenten auf gelbbraunem Grund, zwischen ihnen an Bändern aufgehängt das Löwenwappen abwechselnd von Tiara und Kardinalshut gekrönt, und in den Ecken Fruchtguirlanden, flankieren auf jeder Wand drei fensterartige Öffnungen, in denen man unter einer Scheinarchitektur Gestalten vor freier Luft erblickt. Diese Scheinarchitektur besteht aus einem mit Rosettendecke versehenen Raum, der mit zwei thürartigen Einschnitten nach rechts und links und mit einem portalartigen Marmorbogen nach rückwärts sich öffnet. Der Augenpunkt liegt tief, etwa im untersten Drittel des Bildes, die Figuren erscheinen in starker Untersicht, sodass die weiter zurückstehenden Füsse von der unterhalb des Frieses herumlaufenden gemalten Gesimsleiste verdeckt sind und nur von den ganz vorn befindlichen die Sohlen und der untere Teil der Zehen sichtbar werden. Es sind im ganzen zwölf figürliche Darstellungen innerhalb dieser fensterartigen Öffnungen: acht Thaten des Herkules und vier Scenen, wo Putten in und um Springbrunnen ihr Spiel treiben; und zwar jedesmal ein Puttenbild als Mittelstück zwischen zwei mythologischen Bildern. Die dargestellten Arbeiten des Herkules sind an der Fensterwand: Kampf mit der lernäischen Hydra und Einbringung der kerynitischen Hirschkuh; an der Gegenwand: Kampf mit Antäus und mit dem nemäischen Löwen; an der Eingangswand: Kampf mit den stymphalischen Vögeln und mit dem Kentaur; an der Gegenwand: Kampf mit Geryon und der Raub seiner Rinder.

Im päpstlichen Palaste die Arbeiten des Herkules gemalt zu sehen, kann nicht verwundern. Kein Thema aus der antiken Mythologie war allein schon wegen der gegenständlichen Ähnlichkeit und der naheliegenden Vermengung mit der Geschichte Simsons der christlichen Kunst seit Alters so geläufig wie dieses, und keines wurde wegen der günstigen Gelegenheit, die Kenntnis des Nackten zu zeigen, von den Künstlern auch so häufig dargestellt. Besonders im Quattrocento. An Fassaden von Kirchen und Kapellen, an Thoren, Thüren und Thürumrahmungen, in Freiskulpturen und Reliefs, in Stein, Bronze, Edelmetall und Holz, auf Bildern, Miniaturen, Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten findet man die Thaten des griechischen Heros verherrlicht. Auch antike Herkulesdarstellungen wurden damals häufig gefunden und mit Vorliebe gesammelt. Gerade die Kollektion Pauls II. zählte schon im Jahre 1457 nicht weniger als fünfunddreissig verschiedene antike Darstellungen des Herkules, und wie manche mag sich noch unter den Marmorwerken befunden haben, deren im Inventar überhaupt keine Erwähnung geschieht[1]).

Unter den Herkulesdarstellungen, die das Quattrocento hervorgebracht hat, waren ganz besonders drei Leinwandbilder berühmt, die Antonio del Pollajuolo im Jahre 1460 für den

---

[1]) Un Ercole di bronzo antiquo befand sich auch unter den Antiken im Giardino de' Medici. Vgl. Albertinis Memoriale bei Crowe und Cavalcaselle, deutsche Ausgabe, II, S. 437.

00080966

Palazzo Medici gemalt hatte. Sie massen nach Angabe des Inventars jedes 6 Ellen, etwa 3,65 m. in unserem Masse, und stellten die Kämpfe mit Antäus, der Hydra und dem Löwen dar. Den Zeitpunkt ihrer Entstehung giebt ein erst kürzlich bekannt gewordener Brief Antonios an den Condottiere Gentil Virgilio Orsini aus Rom vom 13. Juli 1494, worin er sich dieser vor 34 Jahren gemeinschaftlich mit seinem Bruder Piero ausgeführten Arbeiten rühmt[1]). Vasari spricht in den höchsten Lobeserhebungen von den Bildern, die Ridolfo Ghirlandajo für Giovanbattista della Palla kopieren musste, der sie nach Frankreich schickte[2]). Und überblickt man die Nachbildungen, die uns danach in Bronzen, auf Tafelbildern, Zeichnungen, Kupferstichen, Holzschnitten und Miniaturen von Pollajuolo und anderen Künstlern erhalten sind, so darf man wohl behaupten, die Thaten des Herkules von Antonio del Pollajuolo im Palazzo Medici haben im Quattrocento eine ähnliche allgemeine Bewunderung genossen wie die Kartons Leonardos und Michelangelos für den grossen Saal des Palazzo Vecchio im Cinquecento. Sie galten den zeitgenössischen Künstlern als mustergültige Vorbilder für die Wiedergabe nackter muskulöser Körper und für die Darstellung leidenschaftlich erregter Kampfscenen. Ist es da zu verwundern, wenn der dem Altertum und, wie das Verzeichnis seiner Sammlung beweist, gerade dem Herkules so zugethane Papst oder sein Neffe Marco den Wunsch hegten, ebenfalls von der Hand Pollajuolos dessen Thaten in ihrem Palaste gemalt zu sehen, um auch hierin gegen die Medici nicht zurückzustehen? Keine Urkunde, kein Kunsthistoriograph spricht von einem in diesem Sinne an Antonio del Pollajuolo ergangenen Auftrag, aber der erhaltene Cyklus von Wandgemälden selbst in den päpstlichen Zimmern erhärtet diese Thatsache. Häufig in der Kunstgeschichte da, wo die Urkunden schweigen, reden die Werke selbst. Auch in diesem Falle dürfen wir, gestützt allein auf stilistische Gründe, die Wandmalereien jenes Saales für ein Werk des Antonio del Pollajuolo erklären. Betrachten wir sie daraufhin näher. Die beigegebenen getreuen Abbildungen überheben mich der unfruchtbaren Mühe eingehender Beschreibung.

Der Kampf mit Antäus ist entschieden. Der Sohn der Gäa hat den Widerstand aufgegeben, die Brust ist ihm zugeschnürt, der Atem entflohen. Das Haupt sinkt ihm zurück. Die Augen sind geschlossen, weisser Schaum bedeckt die zugekniffenen Lippen. Kraftlos ruht die gekrampfte Rechte auf dem würgenden Arm des Bezwingers, mechanisch sucht sich die Linke noch einen letzten Halt an dessen Kopfbinde. Todesstarr strecken sich die Beine und die Zehen des linken Fusses ziehen sich in den letzten Zuckungen zusammen. Noch einmal hebt Herkules den Überwundenen empor, um ihn dann wie ein Stück Holz von sich zu schleudern. Breitbeinig steht der Heros da. Unbeweglich, felsenfest. Jeglichen Kleidungsstückes, selbst der Löwenhaut hat er sich entledigt, um ungehindert im Gebrauch der mächtigen Glieder zu sein. Jede Muskel im ehernen Körper ist angespannt, dessen tiefbraune Haut wirksam gegen das leichenhafte Inkarnat des Erstickten kontrastiert. Wie eine Gruppe aus Erz, in sich verwachsen und eins, sind die beiden Figuren in scharfem Kontur gegen die blaue Luft gestellt, in die das lichte Rot der Marmorprofilierung des Steinbogens kräftig einschneidet. Die Färbung ist hell und klar, die Erhaltung bis auf einige abgeriebene Stellen, besonders im Kopf des Antäus, leidlich gut.

Antonio Pollajuolos Formengebung giebt sich hier deutlich zu erkennen. Die gleichen Proportionen — die stark verkürzende Untersicht natürlich in Betracht gezogen — die gleiche kraftvolle Modellierung, die gleiche gekrallte Handform, die gleiche Fussform mit dem starken Ballen und dem gichtig geschwollenen grossen Zehen, die gleiche zugespitzte anliegende Ohrmuschel finden wir auf seinen Zeichnungen, Stichen, Skulpturen und Bildern. Der verkürzte Kopf des Antäus ähnelt durchaus dem des Sebastian im Pitti, meiner Meinung nach eines der wenigen ganz eigenhändig ausgeführten Gemälde Antonios. Herkules hat den langen flachen Hinterkopf und die vorgebaute Stirn wie auf der kleinen Bronzegruppe des gleichen Gegenstandes im Bargello, und wie sie die Bronzestatuette eines Faustkämpfers ebenda (N. 2584), die ich gleichfalls für eine echte Arbeit von ihm halte, sowie die Zeichnung eines bogenschiessenden Herkules im Besitze des Herrn Adolf von Beckerath zu Berlin zeigen. In der Komposition allerdings weicht das Wandgemälde von der Bronze-

---

[1]) L. Borsari, Ant. del Pollajuolo e gli Orsini. Per nozze Orsini-Varo, Roma 1891, abgedruckt im Archivio storico dell' arte 1892, V, S. 208.

[2]) Vasari, ed. Milanesi, VI, S. 539.

00080966

gruppe und dem fast genau damit übereinstimmenden Bildchen in den Uffizien (N. 1153, 1) ab, wo der Kampf noch heftig tobt und Antäus brüllend sich der eisernen Umklammerung zu entwinden sucht. Hat unsere Darstellung den beiden anderen gegenüber auch an Lebendigkeit verloren, so übertrifft sie diese doch wieder durch die überwältigend zum Ausdruck gebrachte unerschütterliche Siegesgewalt des Heroen. Dort ist die Entscheidung noch nicht gefallen, es ist noch Hoffnung auf die Entrinnung des Gepackten vorhanden, hier ist jeder Zweifel am Ausgang ausgeschlossen, der Sieg entschieden. Unserer Scene am nächsten in der Auffassung steht ein dem Antonio Pollajuolo zugeschriebener Kupferstich (Bartsch XIII p. 202 No. 1)[1]), der in der Zeichnung auch aller Wahrscheinlichkeit nach auf ihn zurückgeht, während er in der Technik von der von ihm gehandhabten abweicht und Härten in der Strichführung aufweist, die der mit Namensaufschrift bezeichnete Kupferstich mit dem Kampf der zehn Nackten (Bartsch XIII p. 202 No. 2) nicht besitzt. Ähnlich ist die Darstellung auf einer Federzeichnung bei Mr. Heseltine in London, einer Kopie nach Pollajuolo und zwar vermutlich eines Entwurfes zu dem Wandgemälde in Rom. Der Stich des Robetta (Bartsch XIII p. 405 No. 22) dagegen ist fast getreu nach dem als verkleinerte eigenhändige Wiederholung Antonios nach seinem grossen Bilde im Palazzo Medici anzusehenden Täfelchen in den Uffizien kopiert und zeigt Herkules mit geknickten Knieen noch in voller Arbeit begriffen.

Abweichend von dem zweiten Bildchen in den Uffizien (N. 1153, 2) ist auch der Kampf mit der Hydra auf dem Wandgemälde dargestellt. Während dort Herkules mit geschwungener Keule auf das vielköpfige Ungeheuer einstürmt, das er bei einem seiner Hälse gepackt hält, deren einige schon abgeschlagen am Boden liegen, steht er auf dem Wandgemälde breitbeinig da und drischt auf den grünschillernden Drachen ein, der sich vor ihm am Boden windet. Auch hier hat das Tier, wie auf dem Tafelbilde, den Schweif um das linke Bein des Helden geringelt, im übrigen ist es jedoch von abweichender Bildung und verhält sich durchaus defensiv dem Angreifer gegenüber, dem es nur einen Feuerstrahl aus dem aufgerissenen Rachen entgegen sendet. Es ist also ebenso wie auf dem Bilde mit Antäus ein späterer Moment des Kampfes gegeben, wo die Entscheidung bereits gefallen ist.

Ein in Feder ausgeführter Entwurf Antonios zu der in der Uffizienreplik erhaltenen Komposition befindet sich im British Museum (Kasten XXIV, Pp. I, N. 18). Die gleiche Darstellung zeigt ein früher Francia zugeschriebener, von Kristeller[2]) kürzlich aber mit Recht Pollajuolo zurückgegebener Nielloabdruck (Pass. V, p. 200 N. 5; I, p. 279, N. 248), sowie ein wieder nach dem Bilde kopierter Stich des Robetta (Bartsch XIII p. 404 No. 21), wo Herkules dem Mythus zufolge eine brennende Fackel schwingt. Verwandt ist die Scene dargestellt auch in den Verzierungen des Panzers der Terracottabüste eines jungen Kriegers im Bargello, die schon des längeren mit Recht unter Pollajuolos Namen geht.

Herkules trägt auf diesem wie auf den übrigen noch zu erwähnenden Wandgemälden die Löwenhaut über den Kopf gezogen und über Brust und Lenden zusammengeknotet. Er ist hier jedoch älter aufgefasst als auf dem Ringkampf und zeigt im Gegensatz zu der ganz individuellen Bildung auf dem Florentiner Gemälde und der Bronze einen der Antike angeähnelten Typus. Das ist leicht zu verstehen, da Pollajuolo in der Sammlung des Palastes fünfunddreissig antike Herkulesdarstellungen als Vorlage zu Gebote standen und vielleicht auch der Besteller diesen oder jenen antiken Kopf nachgebildet zu sehen wünschte. Diente das Zimmer doch vielleicht zum Aufbewahrungsraum dieses Teiles der Sammlung. Im übrigen ist die Bildung der Figur mit dem schmalen Brustkorb und den eingezogenen Hüften ganz im Stile Antonios. Aber in der Ausführung hält sich nur der Kopf auf der Höhe des vorhergehenden Wandbildes, in den übrigen Teilen, besonders in der lahmen Bewegung der Arme und schlechten Bildung der Hände macht sich die Mitarbeit eines Gehilfen bemerkbar. Es erklärt sich dies aus dem dunklen Platze, an dem sich die Figur über dem Fenster befindet, wo man sich eben nachlässigere Zeichnung und oberflächlichere Ausführung gestatten zu dürfen glaubte. Abgesehen davon ist die Erhaltung

---

[1]) Abgeb. Chalkographische Gesellschaft 1892 — 5.

[2]) Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen 1894, II.

00080966

nicht eine gleich gute wie bei dem Bilde der gegenüberliegenden Wand. Löcher, die von den Balken der Zwischendecke herrühren, haben den grösseren Teil der Hydra sowie den unteren Teil des rechten Beines des Herkules zerstört. Auch der Kopf des letzteren hat gelitten.

Das dritte der im Palazzo Medici befindlichen Leinwandbilder schildert Vasari folgendermassen: Auf dem anderen Bilde ist der Kampf mit dem Löwen dargestellt. Herkules presst dem Tier das linke Knie an die Brust und hält den Rachen mit beiden Händen gepackt. Die Zähne aufeinanderbeissend, die Arme angespannt, reisst er dem Tier die Kinnbacken mit aller Kraft auseinander, trotzdem es sich zur Wehr setzt und mit seinen Klauen ihm bös die Arme zerfleischt. Das liest sich wie eine Beschreibung unseres Wandgemäldes. Auch hier eine rein plastische Gruppe, die bis ins Detail hinein den Bildhauer verrät. Gleich einer Bronzestatue steht der Heros fest angewurzelt da, gleich ehernen Säulen sind die muskulösen Beine aufgepflanzt. Gegen diese stemmenden, vor Anstrengung angeschwollenen Arme giebt es kein Entrinnen mehr. In ohnmächtiger Wut schlägt die Bestie die Pranken in die Beine des Feindes, peitscht sie mit dem Schweif. Diese Verschlingung der menschlichen und tierischen Extremitäten ist ebenfalls wie für eine Freiskulptur erfunden. Wie auf dem Bilde mit Antäus, hat Herkules ein tiefbraunes, ins Rötliche spielendes Inkarnat. Die kolossale Anstrengung macht sein Blut kochen und lässt die Haut erglühen. Überdies gab der Künstler gerade diesen beiden Bildern eine tiefere Färbung, da sie sich dem Fenster gegenüber befinden und volles Licht haben; die übrigen weniger gut beleuchteten Stücke oberhalb und direkt neben dem Fenster sind dagegen heller im Kolorit gehalten. Die Erhaltung des Gemäldes ist bis auf das Gesicht des Herkules eine gute, die Wirkung als farbiges Ganze von ausserordentlicher Frische und ganz besonderem Reiz.

Eine abweichende Darstellung des Löwenkampfes zeigt ein Blatt in dem sogenannten Raffaellischen Skizzenbuch in Venedig. Es ist, wie mehrere andere Blätter daselbst, eine Kopie nach einer Zeichnung Pollajuolos; ob Herkules oder Simson gemeint sind, lässt sich nicht entscheiden, doch möchte man wegen des Fehlens der Löwenhaut auf letzteren schliessen.

Wie eine Bronzegruppe wirkt auch Herkules mit der Hirschkuh auf der Gegenwand. Hier ist die Ähnlichkeit mit antiken Statuetten besonders auffallend und lässt an die Nachahmung einer solchen aus der päpstlichen Sammlung denken. Herkules ist schon mehr der beleibte schwerfällige Begleiter des Dionysos als der gewandte athletische Schützling der Pallas. Gebeugt unter der Wucht des Tieres steigt er schweren Schrittes herauf. Er hat sich die Beute auf Kopf und Nacken geladen, wie noch heutigen Tages in Italien die schwersten Lasten getragen werden. Der Typus des säckeschleppenden Facchino! Mit eisernem Griff hält er das lang verfolgte Wildpret gepackt, dessen Geweih ihm an der Brust ruht. An Wucht und monumentaler Auffassung giebt dies Bild keinem anderen nach, auch in der Erhaltung gehört es zu den besten.

Die nämlichen schweren Formen finden wir bei Herkules mit den Rindern des Geryon. Man braucht nur das rechte Bein des Heros zu betrachten, um sofort die modellirende Hand des Bildners zu erkennen. Jede Muskel ist wie herauspräpariert. Und welch Geschick dabei in der Anordnung der beiden Tiere in dem engen Raum, welch Naturstudium in ihrer Bildung, welche perspektivische Kenntnis in der Verkürzung der Leiber! Hier kann es sich eben nur um jenen Meister handeln, der in der Darstellung des Nackten vor allen seinen Zeitgenossen berühmt war. Leider hat dieses Gemälde ganz besonders durch die von Menschenhand zugefügten Unbilden gelitten: Augen und Mund des Herkules sind ausgestossen, die Modellierung der Brust ist verschrieben, zwei von den Deckenträgern herrührende Löcher haben sein linkes Knie und den Hinterschenkel des rechten braunen Ochsen zerstört. Aber die Zusammenstellung des gebräunten Menschenleibes mit den hellgrauen und rotbraunen Tierleibern vor der tiefblauen Luft ist doch noch von koloristischer Wirkung. Eine dem Herkules hier gleichende männliche Figur findet sich auf der von Prestel als Mantegna in der Sammlung Praun gestochenen echten Zeichnung Antonios, genannt der Tod des Gattamelata, in Hertfort House in London.

Von etwas schlankerem Körperbau ist Herkules auf den noch übrigen drei Darstellungen. Ein Bild voll kühner Erfindung und packender Lebendigkeit ist die Scene mit Geryon. Das Problem, den dreileibigen Riesen zu bilden, hat der Künstler spielend gelöst. Wie natürliche Formen wachsen aus dem einen Beinepaar die drei Körper heraus, die mit ausserordentlichem

00080966

Geschick so in den engen Raum hineinkomponiert sind, dass keiner den anderen verdeckt. Ihre Stellung, Drehung und Bewegung ist von reicher Mannigfaltigkeit. Dem einen hat die Keule bereits den Schädel zerschmettert, sodass er gelb und entseelt herabhängt, die beiden andern ducken sich schreiend hinter ihre Schilder. Aber auch ihre Knüttel werden bald vor dem sausenden Ölbaume des Zeussohnes gleich Binsen zersplittern. Leider ist die rechte Körperhälfte des Herkules zerstört, aber die erhaltenen Teile lassen zur Genüge die Übereinstimmung in der Formenbildung zwischen dieser und derselben Figur auf dem Bildchen vom Kampf mit der Hydra in den Uffizien erkennen. Der vornüberhängende Körper erinnert an den armbrustspannenden Schützen im Vordergrund auf dem Sebastiansbilde in London. Den schreiend aufgerissenen Mund des Geryon, sowie die ganze Erbitterung, mit welcher der Kampf hier tobt, finden wir auf dem bereits erwähnten Kupferstich, Kampf der zehn nackten Männer, und auf dem in Erfindung und Zeichnung ebenfalls auf Pollajuolo zurückgehenden Stich Herkules und die Giganten (Bartsch XIII p. 203 No. 3)[1]), der in der rohen, karrikierenden Ausführung jedoch einem anderen technisch auch von Mantegna beeinflussten florentinischen Stecher angehören dürfte.

An diese und ähnliche Arbeiten werden wir auch bei der Kampfscene zwischen Herkules und dem Kentaur erinnert. Aber diesem Bilde fehlt die wilde Kraft des vorhergehenden, und trotz des Geschreies beider Parteien glaubt man nicht recht an den Ernst des Vorganges. Der Herkules hier ist die schwächste Figur im ganzen Cyklus, und wenn auch die schlechte Erhaltung mitspricht, so kommt sie in der Ausführung doch nicht auf Konto Antonios selbst. Es sind allerdings ganz der Typus und die Proportionen seiner Gestalten, aber es fehlt den einzelnen Gliedmassen die ihnen sonst eigene Kraft der Modellierung und Sicherheit der Formbehandlung. Der rechte Arm setzt zu tief an, ein Fehler, der durch die höher gebauschte Löwenhaut nicht verdeckt wird, der linke ist zu lang geraten; dabei stören die weit in die Architektur hineinragenden Waffen. Man sieht, dem Künstler machte es Schwierigkeiten, den Pferdemenschen und seinen Gegner in den engen Rahmen hineinzuzwängen. Und doch muss man ihm volle Anerkennung für das Geschick zollen, mit dem er den weissen Pferdeleib in Verkürzung heraussprengen lässt. Der Kopf des Kentauren in dem wild bestialischen Ausdruck ist von treffender Charakteristik. Der in Wutgebrüll weit aufgerissene Mund ist ein kleines Meisterstück für sich und zeigt ebenso wie der rechte Arm des Pferdemenschen in Vergleich zu dem rechten Arm des die Hydra tötenden Herkules auf dem Bildchen in den Uffizien, wo wir die bessernde Hand Antonios selbst in der Arbeit des Gehilfen zu suchen haben.

Dies Wandgemälde lässt hinwiederum an den Pollajuolo zugeschriebenen Stich mit dem Kentaurenkampf (Bartsch XV, p. 478, N. 23. Pass. V p. 50, N. 4) denken[2]), der in der Erfindung und Zeichnung zweifellos viel von Antonio hat, wie allein schon die beiden auf einer der Stickereien in der Domopera wiederkehrenden Krieger links beweisen, während er sich in der Ausführung nicht auf der Höhe des Kampfes der zehn Nackten hält. Kopie nach einer Zeichnung Pollajuolos ist auch das unter Raffaels Namen gehende Blatt in den Uffizien (Rahmen 265, N. 1476), wo Herkules gegen drei Kentauren kämpft. Es rührt von derselben Hand her, wie die oben erwähnte Zeichnung im Venetianischen Skizzenbuch. Geringes Machwerk und nicht von Pollajuolo selbst ist die ihm zugeschriebene Federzeichnung eines Kampfes dreier Männer mit einem Kentaur in den Uffizien (Rahmen 34, N. 279).

In geschickter Raumbenutzung, an Güte der Zeichnung wie der Ausführung ist der Kampf des Herkules mit den stymphalischen Vögeln eines der gelungensten Bilder der Reihe. Die Beschränkung in der zu Gebote stehenden Fläche verbot dem Künstler, der räuberischen Vögel mehrere oder sie im Fluge darzustellen. Leider fehlt ein grosses Stück der Bestie, aber immerhin erkennt man in ihrer Bildung halb Weib halb Vogel zur Genüge die Verwandtschaft mit

---

[1]) Abgeb. Chalkographische Gesellschaft, 1887 — 2. Aus beiden Kompositionen zusammengesetzt ist eine Antonio Pollajuolo zugeschriebene friesartige Federzeichnung in der königl. Bibliothek zu Turin (N. 15592). Sie hat nichts mit ihm zu schaffen und ist wahrscheinlich eine Fälschung. Direkt auf eine Zeichnung von ihm geht dagegen ein anderes ebendort befindliches Blatt (N. 15591) zurück, wo ein nackter Mann einen anderen am Boden liegenden aus einer Höhle herauszerrt, wobei er ihm in den Nacken tritt. Dieses Blatt ist eine alte Kopie resp. Bause einer Zeichnung Antonios.

[2]) Abgeb. bei Müntz, L'histoire de l'Art pendant la Renaissance, I, S. 252.

00080966

jenen Fabelwesen, die Antonio auf dem Grabmal Sixtus IV. am Thron der Dialektik anbrachte und mit denen er die Basis des Kreuzes am Silberaltar in der Domopera, sowie den brunnenartigen Aufsatz eines erst kürzlich ans Licht gezogenen Nielloabdruckes mit der allegorischen Darstellung der Enthauptung eines Gefangenen krönte[1]). Sie finden sich auch auf einer vergrösserten Kopie nach diesem Niello, deren einziges bisher bekannt gewordenes Exemplar sich in der Kunsthalle zu Hamburg befindet[2]). Der Kopf des Vogels auf dem Wandgemälde zeigt den Frauentypus Pollajuolos, wie wir ihn z. B. bei der »Speranza«, unter der Zahl der für die Mercatanzia in Florenz gemalten Tugenden und bei mehreren der allegorischen Frauen auf dem Grabmal Sixtus IV. sehen, die drahtartigen Haare verraten den in Ciselliererarbeit bewanderten Goldschmied. An den Engel Gabriel auf dem Tobiasbilde in Turin erinnert der Gänseflügel des Fabelwesens. Der zielende Herkules selbst hat seinesgleichen unter den Schützen auf dem Sebastiansbilde in London. Leider ist das Gesicht dieser trefflich verkürzten Figur stark verrieben. Abweichend dargestellt ist er auf einer Federzeichnung in der Sammlung Beckerath, einem echten Blatte des Meisters.

Finden wir auf den mythologischen Bildern dieser Wände auf Schritt und Tritt Reminiscenzen an bekannte und anerkannte Arbeiten Pollajuolos, so lernen wir ihn auf den Darstellungen der vier Mittelfelder von einer ganz neuen Seite kennen. Zwar beweisen die wappen- und guirlandenhaltenden Putten, die sich allein oder in Verbindung mit allegorischen Frauengestalten auf den bronzenen Papstgrabmälern in S. Peter befinden, dass auch er in jenem Lieblingsgebiet der Quattrocentoskulptur heimisch war, aber grössere Darstellungen und ganze Gruppen dieser nackten geflügelten Knaben liessen sich bisher weder unter seinen bildhauerischen noch malerischen Erzeugnissen nachweisen. Diesem Mangel wird hier abgeholfen. Von reicher Mannigfaltigkeit und anmutiger Erfindung sind die vier Bilder mit genienumspielten Fontänen in den Mittelfeldern und die sechs geflügelten Burschen mit Lorbeerguirlanden oben an der dem Fenster gegenüber befindlichen Wand, der einzige noch erhaltene alte Rest des Engelfrieses, der sich, wie bereits gesagt, oberhalb der Bilder an Balken und Wänden entlang zieht. Auch die Erhaltung der genannten vier grossen Stücke ist keine gute, ausgenommen desjenigen an der dem Fenster gegenüber befindlichen Wand. Auf einem aus dem Akanthusblatte geformten Sockel erhebt sich die rote Porphyrschale mit Kurven und Ringen. Zwei nackte Knaben knieen in ihrem Innern und halten die Bänder einer bis auf die Erde reichenden Fruchtguirlande, die ein dritter, der oben auf einer den Aufsatz krönenden Kugel steht, ausgespannt über der Schulter trägt. Dieser letztere ist ein Landsmann des Knaben mit dem Fisch im Hof des Palazzo vecchio. Weisse Flockwölkchen bedecken den blauen Himmel, gegen den sich das helle Fleisch der Kinderkörper, ihre bunten Schmetterlingsflügel und das Rot des Porphyrs in anmutigem Kontrast abheben. Alles scheint in weissem Sonnenlicht gebadet. Die Formen sind dieselben, die wir bei dem Kinde auf dem Schoss der Caritas auf der nicht zur Ausführung gelangten Vorzeichnung Antonios auf der Rückseite des betreffenden Bildes in den Uffizien sehen.

Um einen Gespielen mehr hat sich die muntere Schar auf dem Mittelfelde der gegenüberliegenden Wand vermehrt. Zwei sitzen auf dem Rande des glatten Beckens aus Giallo antico und lassen sich lachend den hellen Wasserstrahl auf die Köpfe plätschern, den schlangenköpfig gebildete Röhren spenden. Die beiden anderen wagen sich nicht recht unter das kühle Nass und haben es vorgezogen, im kastenförmigen Unterbau der Fontäne versteckt zu bleiben. Leider sind die letzteren Figuren teilweise zerstört, aber immerhin ist noch soviel erhalten, um das Bild, was die Erfindung anbelangt, zu dem Anmutigsten zählen zu dürfen, was die Renaissancekunst auf dem ihr so vertrauten Gebiet hervorgebracht hat. Auch in der Ausführung hält es sich durchaus auf der Höhe der besten mythologischen Gemälde des Cyklus. Nicht dasselbe kann man behaupten von den beiden noch übrigen Puttenscenen der Seitenwände, denen überdies der Vandalismus einer kunstfeindlichen Zeit ganz besonders bös mitgespielt hat. Auf der dem Eintretenden zur Linken befindlichen Wand entsenden

---

[1]) Kristeller, Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen, 1894, II.

[2]) Abgeb. Chalkographische Gesellschaft, 1890 — 2.

Widderköpfe das Wasser in ein schwarzes Marmorbecken. Einer der geflügelten Jungen schützt sich gegen den Strahl mit einem Segel; was der andere thut, der auf dem Rande steht, lässt sich nicht erkennen, da fast die ganze Figur durch ein Loch in der Mauer weggenommen ist. Zwei Knaben, von denen der eine eine Gurke im Arme hat, sitzen auf dem Basament der Fontäne, hinter dem die Beine eines fünften hervorsehen. Bis auf den Putto mit der Gurke ist die Ausführung dieser ganzen Gruppe schwächer und flüchtiger als der beiden vorgenannten. Dies ist auch der Fall bei dem Stück der Gegenwand. Vier Säulchen tragen die Schale aus rotem Granit, darin und darum tummelt sich die muntere Schar. Nur einer hat einstweilen den hohen Rand erklettert und hält schelmisch dem sich mühenden Gespielen eine grosse Zucca entgegen, während drüben ein Schlauberger auf dem Rücken eines anderen die Badewanne erklimmt.

In diesen Tagen ist ein feiner kleiner Nielloschwefelabdruck bekannt gegeben worden, wo wir in ähnlicher Anordnung eine Fontäne sehen, auf deren Beckenrand sich Liebespaare und Knaben belustigen. Zwei bogenschiessende Eroten spenden das Wasser. Mit Recht hat Kristeller hier eine eigenhändige Arbeit Pollajuolos erkannt, und durch die enge Beziehung zu unseren Wandbildern wird diese Zuschreibung noch um ein weiteres gestützt.[1])

Bei der Beurteilung der Wandmalereien hier als Ganzes darf man nicht vergessen, dass es sich um einen rein dekorativen Zimmerschmuck handelt. Die Bilder befinden sich in einer Höhe von acht Metern über dem Fussboden und mit dieser Entfernung hatte der Künstler bei ihrer Ausführung zu rechnen. Dass er als echter Quattrocentomeister ausschliesslich auf die Wirkung von unten arbeitete, beweist die trefflich durchgeführte perspektivische Untersicht bei allen Bildern in der Annahme, dass der Standort des Beschauers sich gerade in der Mitte des Saales befindet. Da er die Figuren schon in Verkürzung giebt, so erscheinen sie auf der Photographie, wie bereits gesagt, von untersetzteren Proportionen, als wir es sonst auf Pollajuolos Bildern gewöhnt sind, durch wagrechte Haltung der Blätter kann man jedoch denselben Eindruck erzielen, den die Originale in dem engen und hohen Raum machen. Des hohen Standortes wegen auch möglichste Beschränkung in der Figurenzahl, reliefmässige Anordnung der plastisch herausgearbeiteten Gruppen vor dem blauen Grund. Nicht sorgsame Vollendung bis ins Detail hinein, wie auf den miniaturartigen Bildchen in den Uffizien, sondern Schaffen im grossen für einen rein dekorativen Zweck. Es ist die Arbeit eines Künstlers, der gewöhnt war, sich in kolossalen Verhältnissen zu ergehen. Der zehn Ellen hohe Christoforus in S. Miniato war sicherlich nicht weniger breit hingestrichen.

Wer ist nun der so geschickt berechnende Meister? Vom ersten Moment an, als ich den damals ganz übermalten Bildern gegenübertrat, war es mir klar, dass es sich hier nur um Antonio del Pollajuolo handeln kann; eingehendes Studium der Gemälde selbst auf dem Gerüst während der Reinigungsarbeiten hat diesen Eindruck bei mir zur Gewissheit befestigt. Komposition wie Formengebung im einzelnen entsprechen so durchaus der Weise dieses Meisters in seinen sicheren Arbeiten, die metopenartige Anordnung ist so im Geschmack eines Bildhauers, dass unter den uns bekannten Künstlern des Quattrocento kein anderer für den Entwurf und Karton in Betracht kommen kann. Mag jeder an der Hand der beigegebenen Abbildungen diese Untersuchung selbst anstellen, ich halte es für überflüssig, hier noch einmal auf die bereits hervorgehobenen schlagenden Übereinstimmungen mit sonstigen Schöpfungen der Pollajuoli hinzuweisen.

Ist Antonio Pollajuolo nun auch der ausführende Maler gewesen? Bei der Berühmtheit, deren sich die Thaten des Herkules von ihm im Palazzo Medici erfreuten, liesse sich denken, dass der der Kunst des Altertums und ihrem Darstellungskreis so zugethane Papst die gleichen Schildereien auch für seine Gemächer wünschte, von Antonio, der als Zeichner besonders hochberühmt war, aus irgend welchen Gründen jedoch nur die Kartons erhielt, die dann von dessen Schülern oder von römischen Künstlern ausgeführt wurden. Dem gegenüber ist jedoch zu erwägen, dass es sich hier um Arbeiten im Palaste des Papstes handelt, der ebensowenig wie sein Neffe Marco der Mann war, sich vor Künstlerlaunen zu beugen und sich mit Flickwerk zu begnügen, abgesehen davon, dass solch eine Art von Erledigung grösserer Aufträge in der Künstlergeschichte des Quattrocento ohne Beispiel ist. Und was steht der Annahme entgegen,

---

[1]) Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen 1894. II.

00080966

dass Antonio selbst Hand an die Ausführung gelegt hat? Urkunden, die dem widersprechen, sind bis jetzt nicht gefunden worden und der Stil der Wandgemälde selbst passt ganz gut für ihn selbst. Allerdings ist die neueste Kunstliteratur geneigt, Antonio ausschliesslich als Bildhauer, Goldschmied, Kupferstecher und Zeichner, Piero dagegen ausschliesslich als Maler zu betrachten, doch diese Ansicht widerspricht den Thatsachen selbst. Denn nicht nur nennt sich Antonio auf dem Grabmal Sixtus IV. ausdrücklich pictor und wird als solcher auf der Grabschrift in S. Pietro in Vincoli gerühmt, nicht nur sagt Vasari, dass er allein und zusammen mit Piero zahlreiche Bilder gemalt habe, nicht nur wird diese Art von Zusammenarbeit durch den oben erwähnten Brief Antonios an Virgilio Orsini dokumentarisch erhärtet: einige der uns erhaltenen Bilder sind in der That von Antonio eigenhändig ausgeführt worden, an anderen lässt sich, wie ich dies an anderem Orte nachweisen werde, seine Hand von der des Bruders deutlich scheiden. So stimmt auch hier die Ausführung der Wandgemälde mit der Weise Antonios, soweit wir sie aus den wenigen uns erhaltenen Beispielen kennen lernen können, durchaus überein. Ich halte deshalb, so lange keine das Gegenteil beweisenden Dokumente gefunden werden, Antonio auch für den ausführenden Maler. Letzteres natürlich mit der Einschränkung, dass ihm, wie bereits angedeutet, ein oder mehrere Gehilfen zur Seite standen, denen, wie es häufig bei dergleichen schnell zu vollendenden Arbeiten geschah, ein beträchtlicher Teil der Ausführung zufiel. Einige der Bilder sind ganz, andere zum Teil von Gehilfenhand gemalt. So erkenne ich nur in den Scenen mit Antäus, mit dem Löwen, mit Geryon, mit den stymphalischen Vögeln, in der Einbringung der Hirschkuh und dem Raub der Rinder sowie in den Puttendarstellungen der Fenster- und Gegenwand zum Teil eigenhändige Ausführung Antonios, in den übrigen Bildern dagegen fast ausschliesslich Gehilfenarbeit. Doch auch bei letzteren lassen sich Stücke ausscheiden, wie der Kopf des Kentauren und die Figur des gurkenhaltenden Putto, wo der Meister selbst ergänzend und bessernd einsprang. Möglich, dass dieser Gehilfe Piero, der jüngere Bruder, ist, von seiner ausgeprägten Manier findet sich hier jedoch keine Spur. Die breiten kräftigen Formen, die Piero, wenn er nach dem Karton Antonios arbeitet, stets ins Spitze, Hagere übersetzt, die scharfen metallischen Lichter im Fleisch, das bei dem Antäus würgenden Herkules einen völligen Bronzeton hat; die Härten in der Licht- und Schattenwirkung; die Beschränkung auf wenige Farben; der gesuchte Kontrast zwischen den nackten Körpern und der Luft, den sämtliche eigenhändige Bilder Antonios zeigen, weisen auf einen Bildhauer resp. Bronzearbeiter als ausführenden Künstler hin. Daraus erklärt sich auch die liebevolle Ausführung der einzelnen Skulpturteile an den Fontänen, die Verwendung von buntfarbigen Marmorarten zusammen mit bronzenen Sockeln und Aufsätzen und, wie schon hervorgehoben, die ganz reliefartige Anordnung der einzelnen Gruppen vor dem blauen Grund, die metopenmässige Aufstellung im Raume. Ähnliche Zusammenstellung von Marmor- und Bronzeteilen finden sich an den Thronen der Tugenden in den Uffizien, im Fussboden und am Gitter auf dem Altarbild aus S. Miniato ebenda, sowie auf der Verkündigung im Berliner Museum, woselbst die Pilaster mit einem ähnlich schweren Ornament geziert sind wie hier die Wandleisten. Mit den Bildern der Tugenden haben die unsrigen auch die Anordnung der Figuren unter einer aus buntfarbigem Stein gebildeten bogenartigen Architektur gemein. Die in Verkürzung gegebene kasettierte Rosettendecke sehen wir auf der eben erwähnten Verkündigung und auf mehreren Scenen der nach Antonios Zeichnung ausgeführten Stickereien in der Domopera zu Florenz.

Auch die Technik der Wandgemälde spricht für die Annahme, dass nicht ein zünftiger Maler die Ausführung geleitet hat. Sie weicht nämlich von der seitens der Maler sonst zu diesem Zwecke gehandhabten Freskotechnik ab und ist Temperamalerei auf trockenem Grund. Nur die Architekturprospekte der einzelnen Bilder sind al fresco gemalt, wie die in den nassen Grund eingeritzten perspektivischen Hilfslinien beweisen, der figürliche Teil, sowie der blaue Grund sind dagegen in Tempera al secco ausgeführt und mit einem Firnis fixiert, der ihnen die Dauerhaftigkeit und den Glanz von Fresken giebt oder, was wahrscheinlicher ist, mit heissen Eisen enkaustisch gehärtet. So kommt es, dass sich nirgends innerhalb der Bildfläche Nähte oder eingerissene Konturen finden. Auch die Lichter sind nachträglich mit spitzem Pinsel wie auf den Tafelbildern Antonios aufgesetzt. Wie die Pollajuoli auf ihren Altarbildern eine ganz eigenartige

00080966

Technik anwandten, so bedienten sie sich auch bei ihren Wandgemälden einer besonderen Malweise. Vasari erzählt, dass es unter letzteren sogar einige in Öl ausgeführte gegeben habe, und die beiden den Vorhang zurückschlagenden Engel über dem Altar in der Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato von der Hand Pieros scheinen, soweit sich das jetzt noch beurteilen lässt, in der That in Öl auf die Mauer gemalt zu sein.

So wenig über den Urheber unserer Wandgemälde eine Nachricht bekannt ist, so wenig wissen wir über die Zeit ihrer Entstehung. Wir besitzen jedoch Anhaltspunkte für eine annähernde Datierung. Und zwar in den an der Decke und den Wänden angebrachten Wappen. Während die Decke ausschliesslich das Löwenwappen mit den Papstinsignien darüber zeigt, wechseln in den Feldern des Wandfrieses zwischen den Ornamentstreifen Tiara und Kardinalshut ab. Das Kardinalswappen bezieht sich auf Marco Barbò, Nepoten Pauls II. und Nachfolger im Besitz des Palastes, und nicht auf Paul selbst vor seiner Thronbesteigung. Dies geht aus folgendem hervor. Erstens ist es durchaus unwahrscheinlich und widerspricht jeder baulichen Gepflogenheit, wollte man annehmen, erst seien die Wände bemalt worden und dann habe man die schwere Holzdecke eingesetzt. Diese trägt aber nicht nur in allen Füllungen der Seitenabdachungen das Papstwappen, was ja immerhin erst später aufgemalt sein könnte, sondern geschnitzt in erhabenem Relief an den Konsolen der Balken, muss also gleich bei Herstellung der Decke angebracht worden sein. Ausserdem schliesst sich die Einteilung des ganzen Wandschmuckes durchaus der Deckendekoration an und ist, wenn nicht gleichzeitig so doch in Ergänzung resp. Weiterführung der letzteren entworfen. Auch sind die Wappen an der Wand gleichzeitig mit dem ganzen Friese gemalt worden. Es ist hier somit ausgeschlossen, dass Paul nach seiner Erwählung zum Papst das Kardinalswappen durch das Papstwappen ersetzen liess. Dies konnte mit steinernen abnehmbaren Wappenschilden nötigen Falles geschehen, aber nicht mit in Fresko gemalten. Zu diesem Zwecke hätte mindestens das betreffende Stück herausgeschlagen und durch eine neue Kalkschicht ersetzt werden müssen, was nicht geschehen sein könnte, ohne Spuren zu hinterlassen. Und wozu wäre dann noch das Kardinalswappen stehen geblieben? Die einzige Erklärung ist die, dass die Wandmalereien schon unter Paul II. begonnen oder wenigstens in Auftrag gegeben, aber erst unter Marco Barbò vollendet wurden. Wäre letzterer der alleinige Auftraggeber, wären Decken- und Wanddekoration zeitlich durch eine längere Reihe von Jahren geschieden, so hätte er nicht das Wappen des Oheims neben dem seinigen malen lassen, besonders wo es schon mehr als hundertmal an der Decke prangte. So finden wir das Kardinalswappen Marcos allein in den Fruchtguirlanden der marmornen Thüreinfassungen der in derselben Zimmerflucht gelegenen »Sala di cinque lustri« und in der Krönung des schönen Marmorkamins in einem jetzt als Speicher dienenden benachbarten Raume. Seiner schmückenden und vollendenden Hand begegnen wir auch noch anderwärts in den Gemächern des Palastes und unter ihm werden wohl auch die schön gezeichneten Gubbiofliessen hergestellt worden sein, die ehedem den Fussboden des jetzt als Korridor dienenden Raumes vor der Kanzlei zierten und in Resten noch aufbewahrt werden. Da der Papst in der Nacht vom 25./26. Juli 1471 an einem Schlaganfall verstarb, so sind 1471 und 1491, das Todesjahr des Marco Barbò, als äusserster Termin nach vor- und rückwärts für die Vollendung der Wandgemälde zu betrachten. Die Decke des Zimmers ist dagegen noch bei Lebzeiten des Papstes hergestellt worden. Damit lassen sich auch mehrere von Müntz mitgeteilte Rechnungsvermerke über Zahlungen für Material und die Bemalung von Holztäfelchen zur Einsetzung in die Decken einiger Zimmer des Palastes unter dem 30. Juli und 6. Dezember 1470, 7. Mai und 9. Juli 1471 in Verbindung bringen. Dass unter den betreffenden Zimmern die an den Benediktionsraum stossenden, mithin auch das von Pollajuolo ausgemalte, gemeint sind, geht aus den Worten *pro anditu benedictionis, per le sale del andito di sopra* hervor.[1])

Der Annahme, Antonio Pollajuolo habe sich 1471/72 in der ewigen Stadt befunden, steht kein Zeugnis entgegen. Erst aus der zweiten Hälfte des Jahres 1472 hören wir von ihm in Florenz, wo Lorenzo de' Medici bei ihm einen silbernen Helm bestellt, der sich unter den Ehrengeschenken befand, welche die Stadt Florenz dem Grafen Federigo da Montefeltre, ihrem siegreichen

---

[1]) Les Arts à la Cour des Papes, II. S. 80.

Führer im Krieg gegen das rebellische Volterra, bestimmt hatte. Im folgenden Jahre arbeitet er ein silbernes Kreuz für die Kirche del Carmine und ein silbernes Becken für die Signorie von Florenz.[1])

Ist somit ein früherer Aufenthalt Antonios in Rom Anfang der siebziger Jahre auf Grund der Florentiner Urkunden nicht ausgeschlossen, so lassen die antiken Reminiscenzen in dem Architekturprospekt auf dem Bilde mit dem Martyrium des Sebastian in London vom Jahre 1475 einen solchen um so möglicher erscheinen. Auch möchte man glauben, dass sich der Künstler bereits in Rom selbst bekannt gemacht hatte, ehe er von Innocenz VIII. den ehrenvollen Auftrag für das Sixtusgrabmal bekam. Natürlich ist es trotzdem nicht ausgeschlossen, dass die Wandgemälde auch erst zwischen 1489, dem Jahre der Übersiedlung der Brüder Pollajuoli nach Rom, und 1491, dem Todesjahr des Marco Barbò, ausgeführt worden sind. Dennoch spricht gegen eine solche Annahme nicht nur der bereits hervorgehobene Umstand, dass sich im Friese neben dem Wappen des Marco Barbò das seines Oheims befindet, wodurch letzterer in direkten Zusammenhang mit dem Auftrage gebracht wird, sondern auch der Stil der Bilder selbst. Wir finden hier noch die kräftigen, mehr untersetzten Proportionen, welche die nach den 1460 entstandenen Originalen gemalten Täfelchen mit den Thaten des Herkules in den Uffizien und das 1466 spätestens vollendete Altargemälde aus S. Miniato, sowie zum Teil auch das 1475 vollendete Martyrium des Sebastian zeigen: und noch nicht die überlangen Leiber und Beine, die den Gestalten auf Pollajuolos späteren Arbeiten, wie den Papstgräbern, eigen sind. Melozzo da Forli malte 1472 die Apsis von SS. Apostoli aus und man möchte vermuten, dass Pollajuolo bei der perspektivischen Aufstellung seiner Figuren vor blauer Luft und bei der Gestaltung seiner Putten nicht ganz ohne Einwirkung seitens jenes Meisters gewesen ist. Wie weit die Beziehungen zwischen den beiden Künstlern gegangen sind, lässt sich jedoch nicht sagen. Die spärlichen Reste, die uns von Melozzos Arbeiten in Rom geblieben, sind zu gering und zu schlecht erhalten, um daraus Schlüsse ziehen zu können. Ebensowenig ist etwas von den Fresken erhalten, die Piero della Francesca unter Nikolaus V. im Vatikan malte und die bei der Vorliebe Pieros für perspektivische Studien Pollajuolo in der Raumbehandlung ebenfalls zum Vorbild gedient haben könnten. Mantegna, dessen Weise das hier durchgeführte Problem perspektivischer Untersicht durchaus entspricht, weilt erst 1488/90 in Rom, doch konnte ihn Antonio schon bei seinem 1466 stattgehabten Aufenthalt in Florenz kennen gelernt haben. Soll das Werk eines Florentiner Meisters zur Vergleichung herangezogen werden, so mag auf Castagnos Einzelfiguren berühmter Männer und Frauen aus der Villa Carducci-Pandolfini, jetzt im Museo di S. Apollonia, hingewiesen werden, die in der plastischen Anordnung in einer architektonischen Umrahmung den Herkulesbildern verwandt sind. Castagno wird von Vasari der Lehrer des Piero del Pollajuolo genannt. Mit derlei Hinweisen auf Werke zeitgenössischer Künstler ist gegenüber einer so eigenartigen Arbeit, wie es die Wandgemälde im Palazzo di Venezia sind, jedoch wenig gedient. Bescheiden wir uns daher, Antonios Werk in ihnen erkannt zu haben.

---

[1]) Gaye, Carteggio I, 570, 71.

00080966

Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Taf. IV.

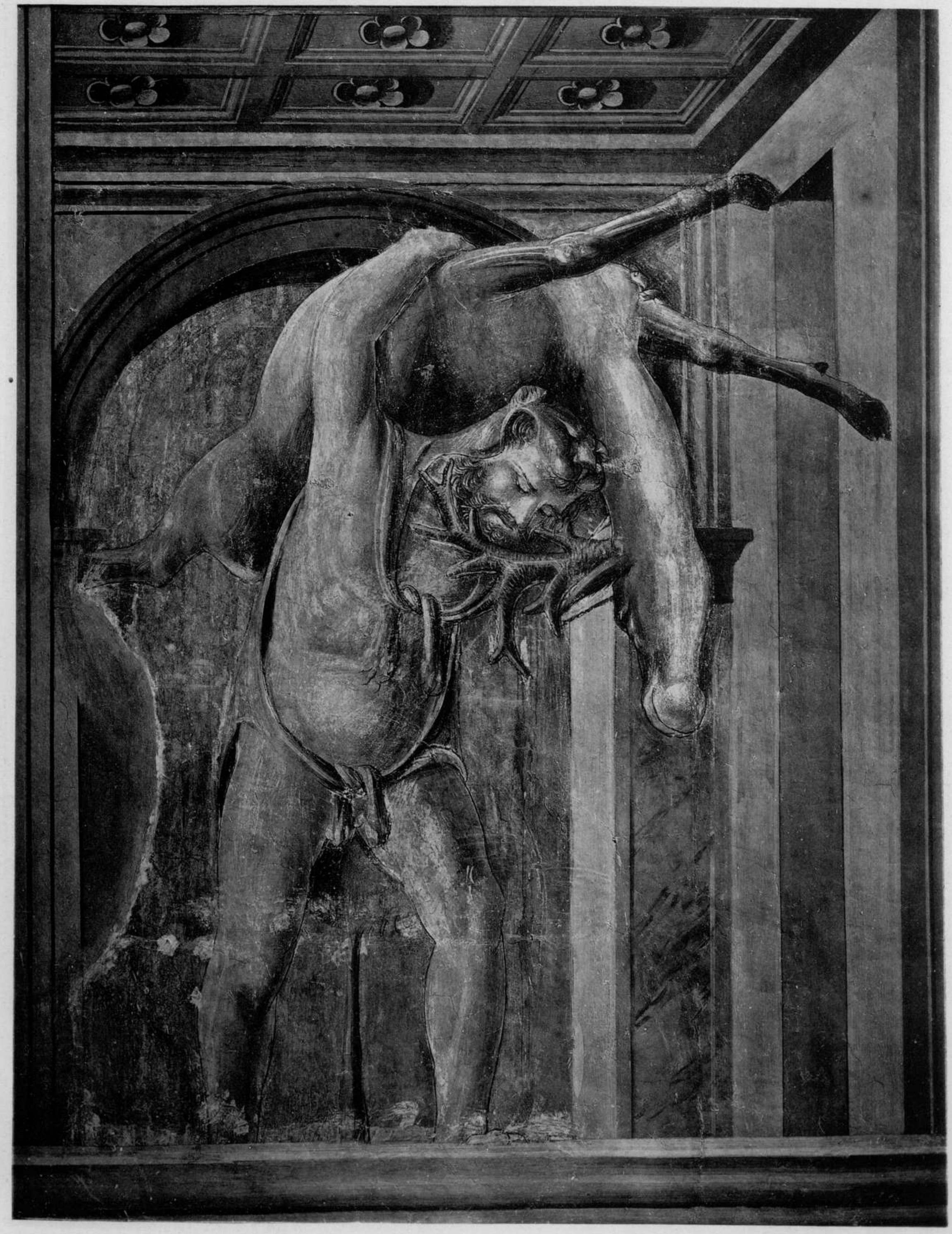
Verlagsanstalt Bruckmann, München.

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

00080966



Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Taf. V.

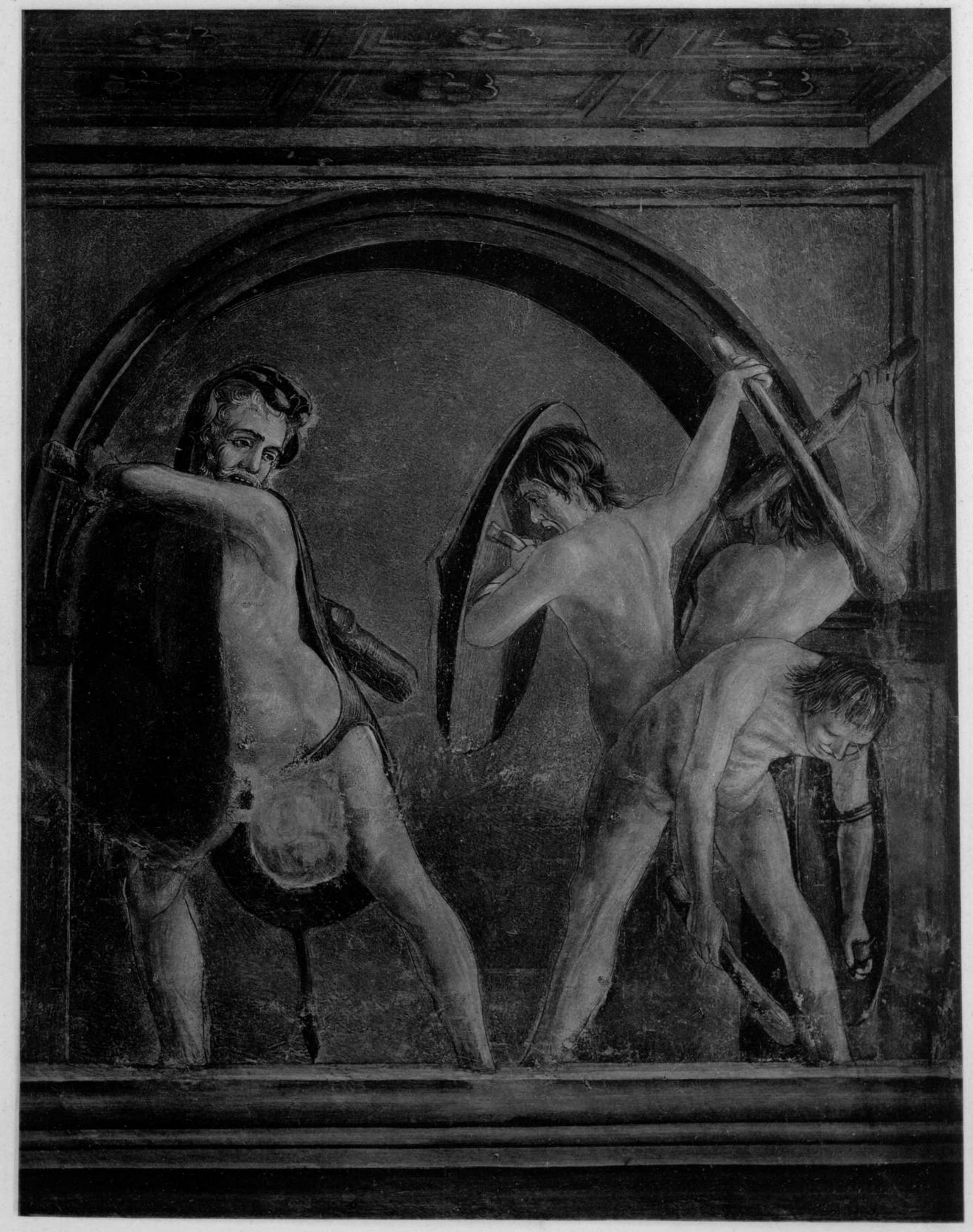
Verlagsanstalt Bruckmann, München.

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

00080966



Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Taf. VII.

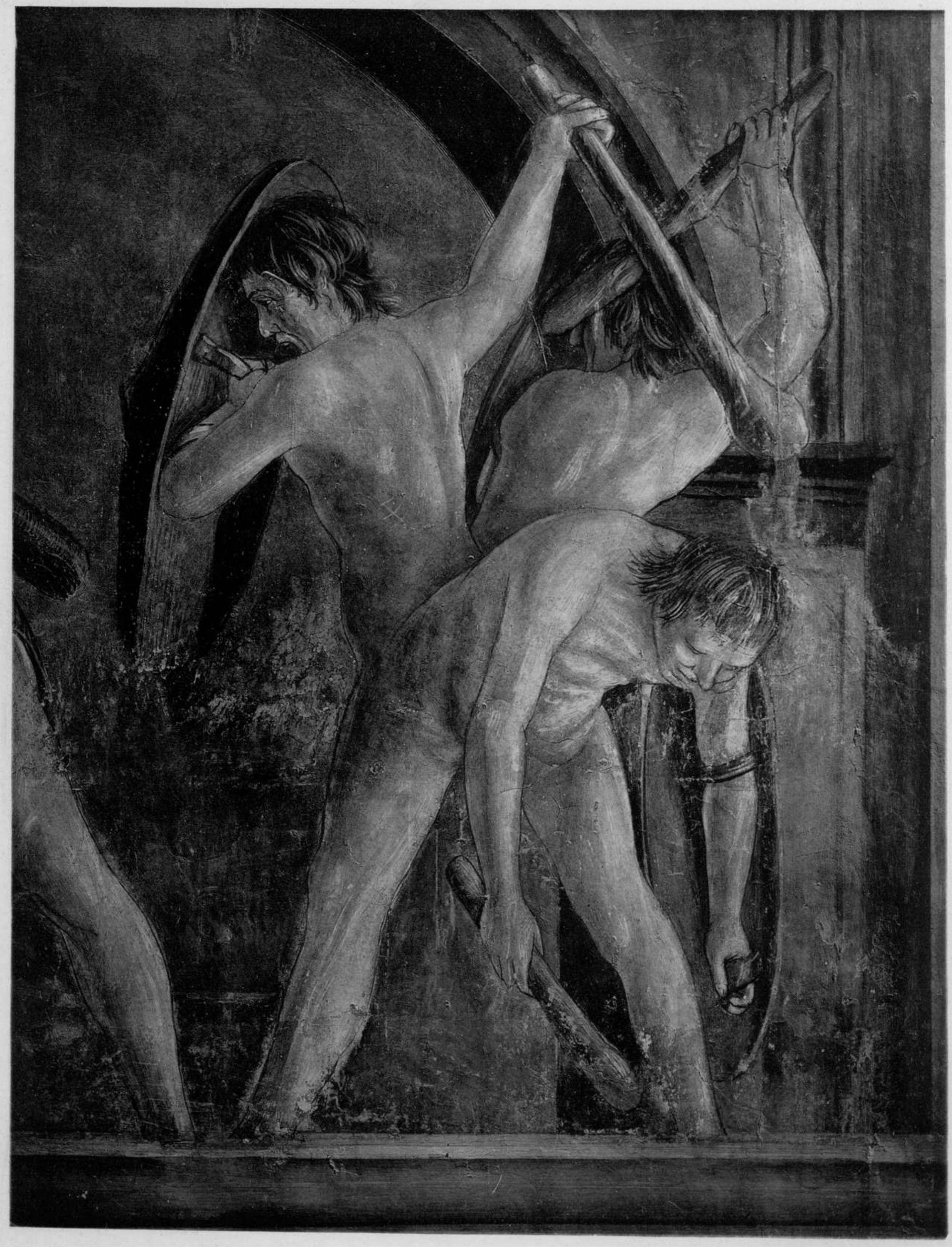
Verlagsanstalt Bruckmann, München.

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

00080966



Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Taf. VIII.

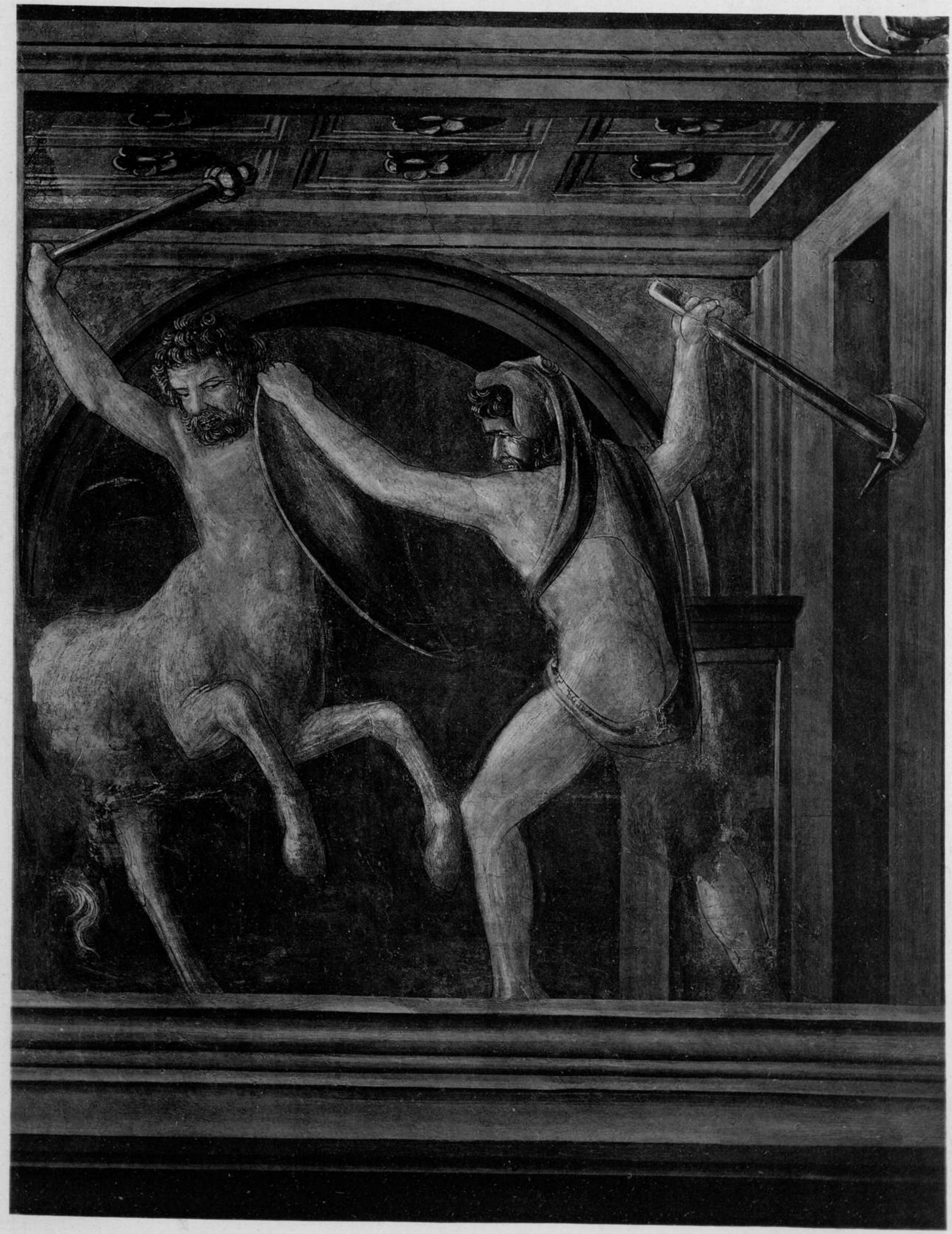
Verlagsanstalt Bruckmann, München.

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

00080966



Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Taf. IX.

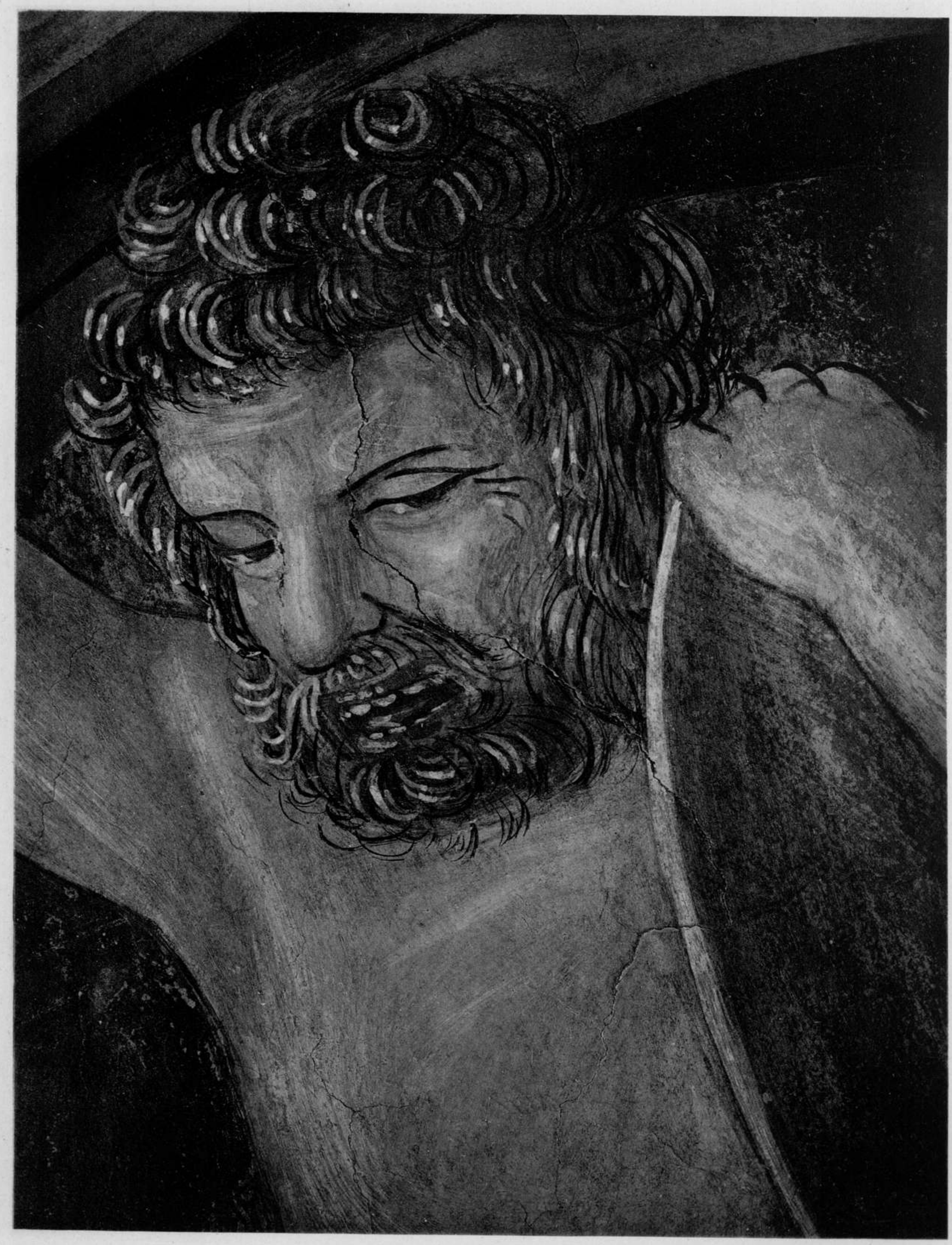
Verlagsanstalt Bruckmann, München.

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

00080966



Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Taf. X.

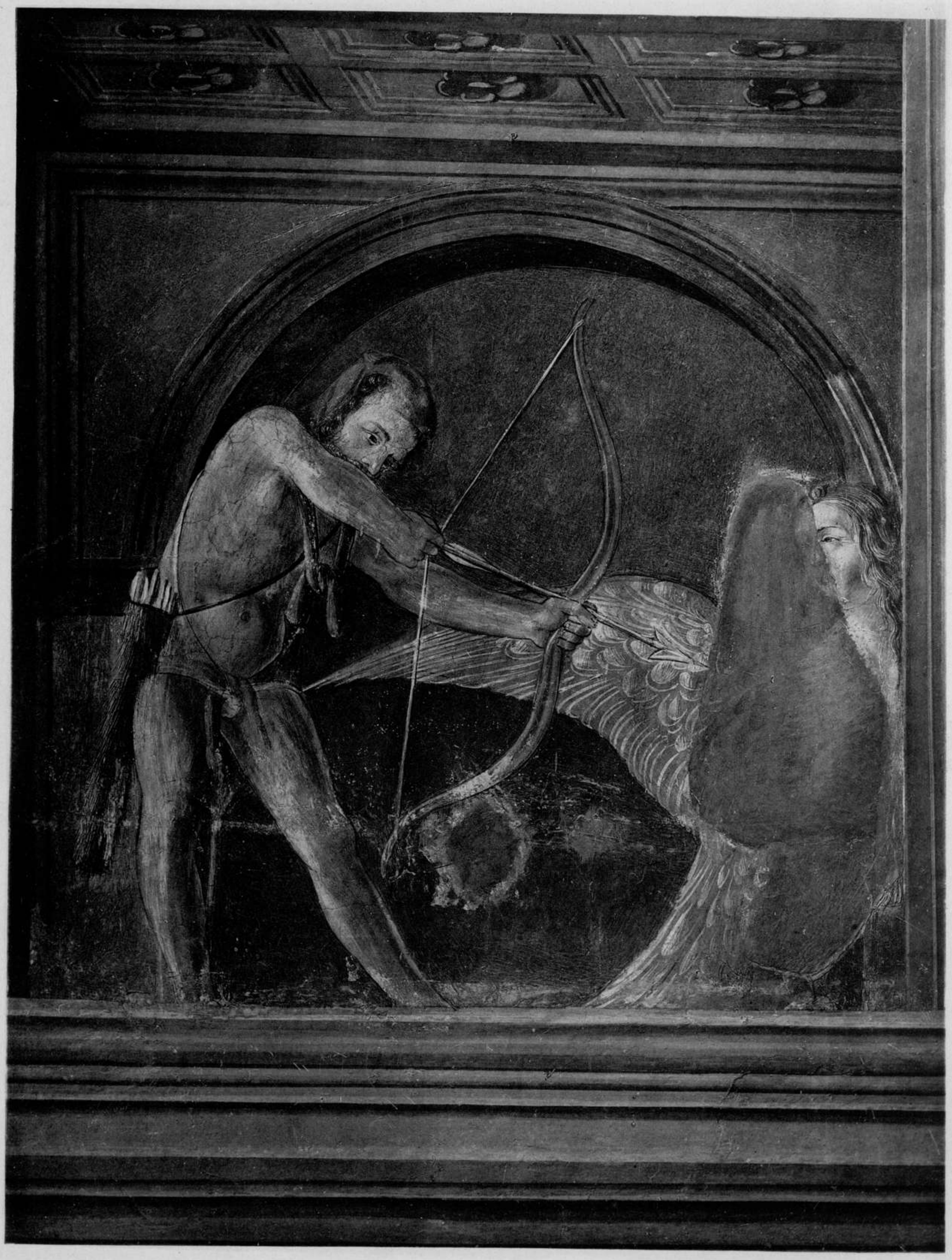
Verlagsanstalt Bruckmann, München.

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

00080966



Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Taf. XI.

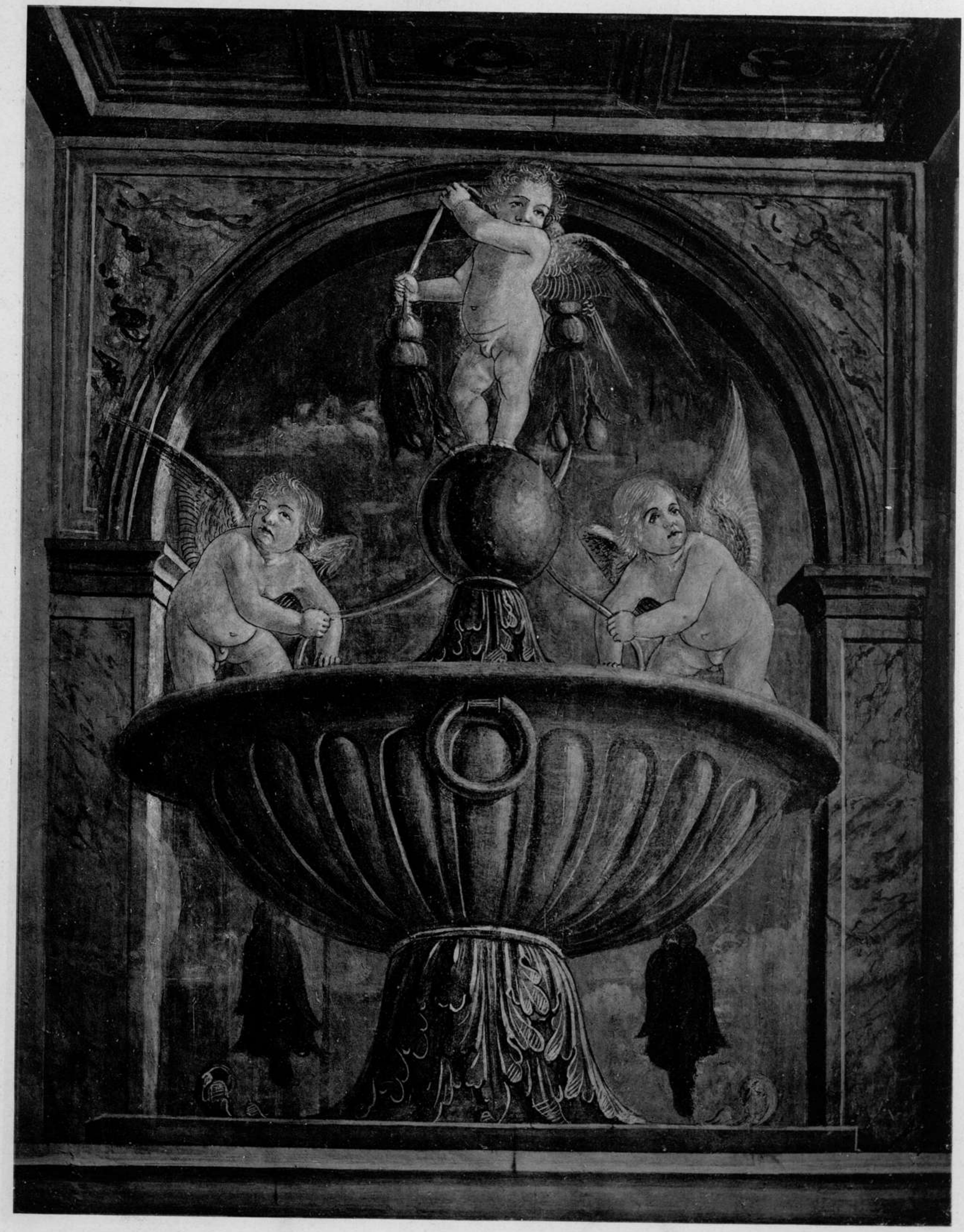
Verlagsanstalt Bruckmann, München.

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

00080966



Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Taf. XII.

Verlagsanstalt Bruckmann, München.

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

00080966

Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Taf. XIII.

Verlagsanstalt Bruckmann, München.

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

00080966

Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. *Taf. XIV.*

Verlagsanstalt Bruckmann, München.

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

00080966

Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Taf. XV.

Verlagsanstalt Bruckmann, München.

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Taf. XVI.

Verlagsanstalt Bruckmann, München.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

00080966

Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Taf. XVII.

Verlagsanstalt Bruckmann, München.

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Taf. XVIII.

Verlagsanstalt Bruckmann, München.

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

Bayerische
Staatsbibliothek
München

00080966

Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Taf. XIX.

Verlagsanstalt Bruckmann, München.

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Taf. 1.

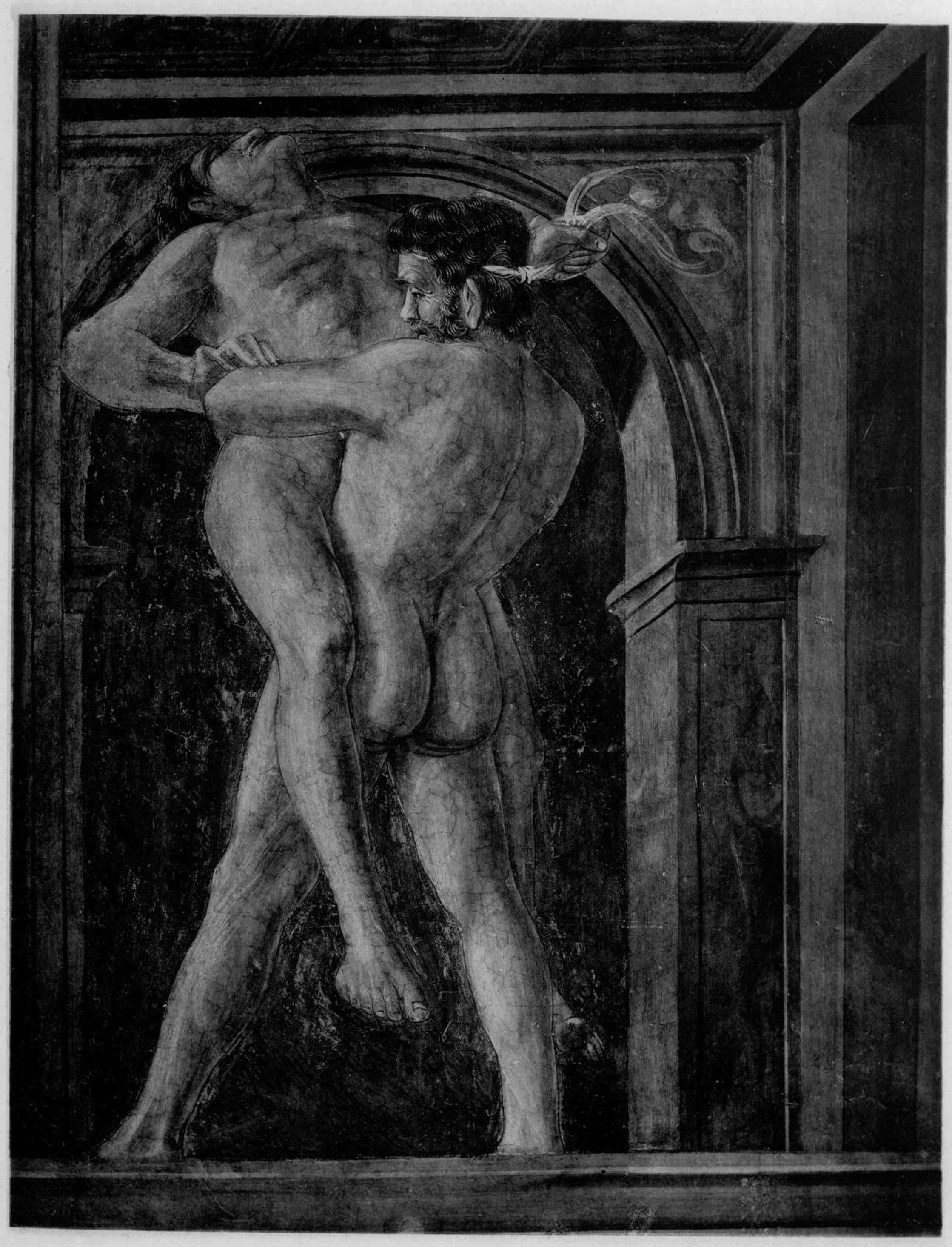
Verlagsanstalt Bruckmann, München.

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

00080966



Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. ***Taf. II.***

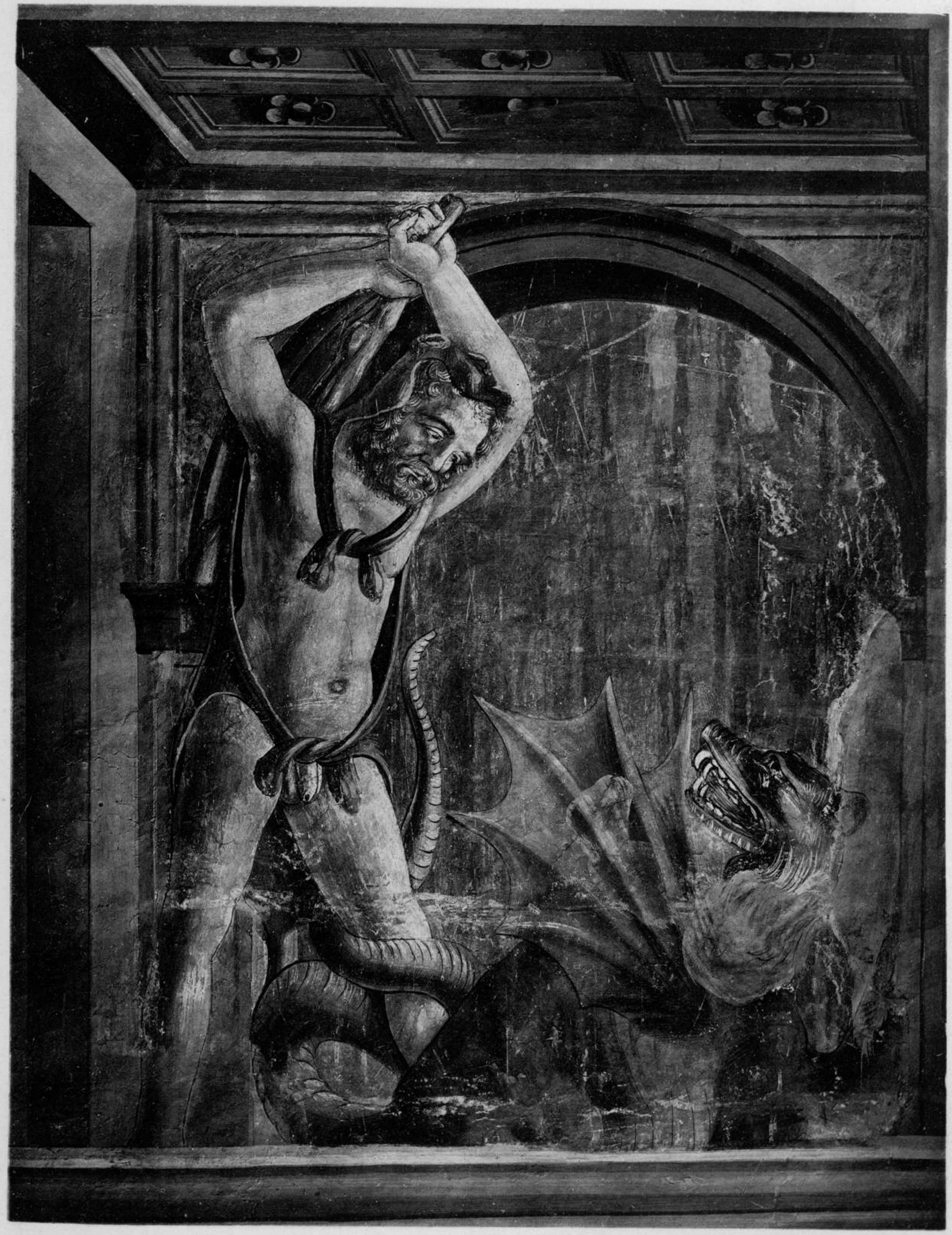
Verlagsanstalt Bruckmann, München.

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

00080966



Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. Taf. III.

Verlagsanstalt Bruckmann, München.

00080966

Bayerische
Staatsbibliothek
München

HANS PANZER
BILDHAUER
MÜNCHEN

00080966

00080966

00080966

ROBERT KETTERER
Buchbinderei
München