



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

FINE ARTS

ND

623

F8

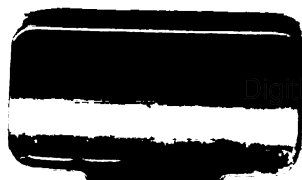
G72

C

608,137



PROPERTY OF
*University of
Michigan
Libraries*
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS



Piero della Francesca

Achtundsechzig Tafeln
mit einführendem Text von
Hans Graber



BASEL MCMXXII

Benno Schwabe & Co. / Verlag

Fine Arts

ND

G23

F8

G72

Neue, textlich erweiterte, wohlfeile Ausgabe

Copyright 1922 by Benno Schwabe & Co. / Basle

Der vorliegende Band soll in erster Linie der Anschauung dienen. Das Hauptgewicht liegt darum auf den Reproduktionen. Der Text, der nur als Begleitung dazu gedacht ist und der das Thema keineswegs ausschöpfen will, ist so kurz als möglich gehalten. Er sucht eine gedrängte Orientierung über das Leben und die Werke des Künstlers zu geben, ferner eine Einführung in seinen Stil, eine Einführung, die lediglich andeuten möchte und deshalb auf wenige Seiten beschränkt ist. Wissenschaftliche Ziele verfolgt der Verfasser nicht. Er bringt zwar eigene Beobachtungen, daneben aber tritt er weder mit neuen archivalischen Forschungen hervor noch sucht er dem Maler neue Werke zuzuweisen oder alte abzusprechen. Die einschlägige Literatur ist sorgfältig und kritisch verwertet, jede eingehende Auseinandersetzung mit ihr jedoch bewußt vermieden. Verzichtet ist ferner auf allen wissenschaftlichen Apparat, wozu der Verfasser auch die umfangreichen Literaturnachweise rechnet. Der Stil Pieros wird nicht historisch gefaßt, nicht in die Entwicklung der italienischen Malerei eingereiht, sondern vom heutigen Kunstempfinden aus wird der Zugang zu ihm gesucht, in der Überzeugung, daß er diesem in mancher Hinsicht verwandt und damit für uns besonders lebendig ist. Die unmittelbare Lebendigkeit einer Kunst für uns aber ist das Entscheidende, nicht ihre mittelbare, ihre historische Bedeutung.

Das Buch wendet sich hauptsächlich an Künstler und unzüchtige Kunstfreunde. Ihnen möchte es einen Maler näher bringen, der viel zu wenig bekannt ist, trotzdem er zu den Größten gehört und trotzdem er gerade unserer Zeit manches zu sagen und zu geben hat.

Abgebildet sind sämtliche sicheren Werke des Meisters – aber nur diese –, und zwar in der dem Verfasser wahrscheinlichen chronologischen Reihenfolge. Beim Bilderteil darf nicht vergessen werden – und diese Mahnung ist heute besonders nötig –, daß auch die besten Reproduktionen nur eine unzulängliche Vorstellung von den Originalen zu geben vermögen. Sie wollen diese aber auch gar nicht ersetzen sondern lediglich Hinweise auf sie sein, zu ihrem Studium anregen.

Auf die Stellung und Bedeutung Pieros als Kunsttheoretiker einzugehen, lag außerhalb der Ziele dieses Buches.



Das Leben.

Ueber das Leben des Piero della Francesca oder wie er auch heißt des Piero dei Franceschi ist nur wenig bekannt. Eine eigentliche Biographie läßt sich aus der spärlichen Ueberlieferung nicht gewinnen. Man muß sich damit begnügen, das was als sicher oder wahrscheinlich festgestellt werden kann möglichst vollständig und in leidlichem Zusammenhang wiederzugeben.

Der Geburtsort des Künstlers ist Borgo San Sepolcro, das kleine Städtchen im obern Tibertal, am Fuße der Apenninen. Hier erblickte Piero, der seinen Vornamen nach dem Großvater väterlicherseits erhielt, spätestens 1420 das Licht der Welt. Der Vater, Benedetto dei Franceschi, war Kaufmann, Tuchhändler. Er starb ums Jahr 1465. In erster Ehe war er mit einer Romana di Perino di Carlo von Monterchi verheiratet, die 1416 noch lebte, bald darauf aber gestorben sein dürfte. Benedetto ging dann eine zweite Ehe ein mit Francesca Cenci von Arezzo. Von ihr hatte er einen Sohn Antonio und von ihr stammte wohl auch der Künstler, der darum und um ihn von Marco, dem Sohn aus erster Ehe, zu unterscheiden, wie Antonio auch »della Francesca« genannt wurde. Die beiden Brüder Pieros waren Kaufleute, der eine, Antonio, in Arezzo. Er scheint den Maler überlebt zu haben, während Marco vor diesem starb. Die Familie der Franceschi war angelesen — mehrere ihrer Mitglieder bekleideten ehrenvolle städtische Aemter — und wohl auch begütert. Piero muß eine sorgfältige Erziehung genossen haben. Seine Bildung ist eine nicht gewöhnliche gewesen. Er besaß Kenntnisse im Latein, beschäftigte sich eingehend mit Mathematik und schrieb in späteren Jahren bedeutende kunsttheoretische Abhandlungen. Nach einer Quelle aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts war er ferner Kosmograph und Dichter in italienischer Sprache. Und wenn wir Vasari Glauben schenken dürfen — und die Architekturen auf den Bildern Pieros sprechen dafür — ist er auch Architekt gewesen und hat sich als solcher in Borgo San Sepolcro einige Häuser gebaut. Sind alle diese Angaben zuverlässig, so lebte in dem Maler etwas von der Universalität eines Lionardo da Vinci und Michelangelo.

Den ersten Kunstunterricht hat der junge Piero, der sich nach Vasari vom fünfzehnten Lebensjahre an der Malerei widmete, wohl in seiner Vaterstadt erhalten. Es gab dort genügend Künstler, bei denen er die handwerklichen Grundlagen erwerben konnte. So kennt man einen lokalen Meister Antonio di Anghiari, ferner steht für 1436 die Anwesenheit des Ottaviano Nelli von Gubbio und für die folgenden Jahre die des Stefano di

Giovanni genannt Sassetta fest, zweier tüchtiger Maler vorwiegend sienesischer Schulung. Besonders der letztere könnte als erster wichtigerer Lehrer des Jünglings in Betracht kommen.

Ueber die ersten beiden Dezennien von Pieros Leben ist nichts überliefert. Die früheste sichere Nachricht stammt aus dem Jahr 1439, und zwar vom zwölften September. Der Künstler befand sich damals in Florenz, als Gehilfe des Malers Domenico Veneziano, dem der Auftrag geworden war, im Chor von Sant'Egidio, der Spitalkirche von Santa Maria Nuova, Fresken auszuführen. Domenico zog den kaum Zwanzigjährigen zur Mitarbeit heran. Wann und wo er ihn kennen lernte, wissen wir nicht, vielleicht 1438 bei Gelegenheit seines Aufenthalts in Perugia. Jedenfalls ist ihm Pieros ungewöhnliches Talent aufgefallen, und er wird nicht gezögert haben, ihn für Florenz zu gewinnen. Der Jüngling arbeitete mehrere Jahre mit dem Venezianer, dessen Tätigkeit in der Spitalkirche für die Zeit von 1439 bis 1445 urkundlich beglaubigt ist, zusammen. Leider sind die Fresken zugrunde gegangen. So fehlt uns dieses früheste künstlerische Dokument Pieros, das auch für die Klarlegung seiner Beziehungen zu Domenico wichtig wäre. Zweifellos hat er von diesem Meister viel gelernt. Ueberhaupt muß der Aufenthalt in Florenz, dem damaligen Kunstzentrum Italiens, sehr fruchtbar für ihn gewesen sein.

Im Jahre 1442 weilte der Maler, nach einer Urkunde, die seine Wahl in den Rat von San Sepolcro betrifft, zu schließen, in seinem Heimatstädtchen. Er mag sich kurz vorher von dem Venezianer getrennt und Florenz verlassen haben.

Die nächste Nachricht besteht in einer am elften Juni 1445 erfolgten Bestellung eines Altarwerkes durch die Misericordienbrüderschaft von Borgo San Sepolcro. Ausbedungen wurde eigenhändige Ausführung in allen Teilen und Fertigstellung in einem Zeitraum von drei Jahren. Die letztere Bedingung scheint aber nicht eingehalten worden zu sein. Der Preis betrug hundertfünfzig Golddukaten. Es war das der erste Auftrag von seiten der Vaterstadt. Es sollten ihm später, vor allem in den sechziger und siebziger Jahren, zahlreiche andere folgen. Piero ist in seiner Heimat nicht verkannt worden.

Dokumentarisch nicht nachweisen läßt sich die von Vasari behauptete Tätigkeit des Künstlers — zusammen mit seinem Lehrer Domenico — in der Casa Santa in Loreto. Wenn sie überhaupt stattgefunden hat, müßte sie wohl in die zweite Hälfte der vierziger Jahre gesetzt werden.

1451, vielleicht schon vorher, war Piero in Rimini. Er schuf dort für Sigismondo Pandolfo Malatesta ein Fresko in der Reliquienkapelle von San Francesco.

Vasari spricht von einer Tätigkeit des Malers in Pesaro und Ancona. Der Aufenthalt an ersterem Ort wird auch von anderer Seite bezeugt. In Ancona soll der Künstler für den Altar des heiligen Joseph in San Ciriaco (Dom) ein Sposalizio geschaffen haben. Das Bild — wenn das untergegangene Fresko gleichen Inhalts, von dem man urkundlich weiß, wirklich von Pieros Hand war, was keineswegs sicher — ist nicht erhalten. Ueberhaupt haben sich bis jetzt in keiner der beiden Städte zuverlässige Spuren einer Tätigkeit des Meisters finden lassen. Das gleiche gilt für Bologna. Von einer Anwesenheit an diesem

Orte berichtet der Mathematiker Fra Luca Pacioli, der Schüler und Freund des Künstlers. Der letztere dürfte in allen drei Städten kaum längere Zeit gewohnt haben, sonst wüßten die Gewährsmänner wohl mehr von Werken, die er dort geschaffen, zu erzählen.

Mitten im besten Arbeiten in Pesaro und Ancona — berichtet Vasari — sei der Maler vom Herzog Borso d'Este nach Ferrara berufen worden. Auch Pacioli spricht von einer Tätigkeit in dieser Stadt, einer Tätigkeit, die wohl in die erste Hälfte der fünfziger Jahre — nach der Riminenser Zeit und, wenn Vasaris Angabe richtig ist, also auch nach dem Aufenthalt in Pesaro und Ancona — zu setzen wäre. Leider sind die Fresken, die Piero im Kastell (?) der Este schuf, nicht erhalten. Sie sollen schon unter dem Nachfolger Borsos, Ercole I., der von 1471 bis 1505 regierte, einer baulichen Änderung zum Opfer gefallen sein. Gleichfalls verloren sind die Wandmalereien, die der Künstler in einer Kapelle der Kirche Sant'Agostino in Ferrara ausführte. Sie befanden sich übrigens schon zur Zeit Vasaris in einem üblen Zustand. Die Kirche existiert heute nicht mehr.

Nach Vasaris Angabe weilte Piero während des Pontifikats Nikolaus' V. (1447 bis 1455) in Rom, wo er im Vatikan zwei Fresken — an anderer Stelle der «Vite» ist nur von einem die Rede — geschaffen habe, die später, unter Julius II., Raffaels «Befreiung Petri» und «Messe von Bolsena» hätten weichen müssen. Zwar irrt sich Vasari wohl hinsichtlich dieses Freskoauftrags, mit dem Aufenthalt des Meisters in Rom jedoch scheint es nach den neuesten Forschungen seine Richtigkeit zu haben, wenn es sich auch nicht mit Sicherheit ausmachen läßt, ob er damals wirklich die Sala greca in der alten päpstlichen Bibliothek, die in Betracht käme, dekoriert hat.

In die erste Hälfte der fünfziger Jahre dürfte auch der Aufenthalt Pieros in Perugia zu setzen sein, wo er für die Nonnen von Sant'Antonio ein Altarwerk ausführte.

Mit dem Jahre 1454 treffen wir wieder auf feste Daten. Am vierten Oktober übernimmt der Maler in Borgo San Sepolcro einen Bildauftrag für den Hochaltar von Sant'Agostino. Für die Ausführung bedang er sich einen Zeitraum von vollen acht Jahren aus. Sie scheint aber eine noch wesentlich längere Frist in Anspruch genommen zu haben, denn erst am vierzehnten November 1469 bestätigt der Künstler, den Rest des Preises, der dreihundertzwanzig Golddukatn betrug, zum Teil aber in Stücken Land entrichtet wurde, empfangen zu haben. Das mehrteilige, umfangreiche Werk — das Bildthema wird in der Bestellungsurkunde und auch bei Vasari nicht genannt — ist nicht auf uns gekommen.

Die ungewöhnlich lange Frist, die sich Piero für die Ausführung ausbedang, legt die Vermutung nahe, daß er damals von einem größeren Auftrag in Anspruch genommen war, der ihm nur wenig Zeit für andere Arbeiten übrig ließ. Es könnte das kaum etwas anderes als die Freskoeschmückung der Chorkapelle von San Francesco in Arezzo gewesen sein, die spätestens 1466 vollendet war. Ein angesehener Aretiner Bürger, Luigi Bacci, war der Besteller. Er hatte ursprünglich den Bicci di Lorenzo, einen wenig bedeutenden Florentiner Maler, mit der Arbeit betraut. Der begann 1445 mit dem Werk, führte aber nur einen Teil aus: warum ist unbekannt. Vielleicht befriedigte sein antiquierter Stil den

Auftraggeber nicht. 1452 starb Bicci. Piero sollte nun die Dekoration der Kapelle, von der nicht viel mehr als die Decke vollendet war, zu Ende führen.

1459, während des Pontifikates Pius' II. (1458 bis 1464), soll der Künstler wieder in Rom gewohnt und in den Gemächern des Papstes Fresken gemalt haben, die aber noch im selben Jahre bei Gelegenheit von Unruhen wieder zerstört worden seien. Schon 1460 habe er jedoch Rom wieder verlassen. Jedenfalls schuf er in diesem Jahr im Tribunalpalast von Borgo San Sepolcro ein Fresko, einen heiligen Ludwig von Toulouse im Ornat. In der gleichen Technik malte er später im Palazzo Comunale eine «Auferstehung Christi». In Borgo war er übrigens nach Vasari auch in der Pieve di Santa Maria tätig.

Die nächsten Jahre dürfte die wohl schon früher begonnene Arbeit in der Chorkapelle von San Francesco in Arezzo ausgefüllt haben. In Arezzo hat der Meister auch im Dom und in der Umgebung der Stadt gemalt.

Eine 1462 an den Bruder Marco als Vertreter gemachte Zahlung der Miskordienbrüderschaft von San Sepolcro tut dar, daß Piero damals fern von der Heimat (wahrscheinlich in Arezzo) lebte. Wofür die Zahlung geleistet wurde ist unbekannt. Sollte es die Restsumme für das 1445 bestellte Altarwerk gewesen sein?

In den sechziger Jahren muß der Künstler öfters am Hofe von Urbino gewohnt haben. Er soll mit den Empfehlungen Giovanni Santis, Raffaels Vater, der an diesem Hofe als Maler und Dichter eine gewisse Rolle spielte, hingekommen sein. Auch Luca Pacioli bezeugt, daß er in engen freundschaftlichen Beziehungen zum urbinatisehen Herrscherhaus stand. Spätestens 1466 malte Piero das Bildnis des Grafen Federigo und seiner Gattin Battista. Ueberhaupt scheint er öfters für den Montefeltro — vielleicht auch für andere Urbinaten — tätig gewesen zu sein, was auch Vasari ausdrücklich betont. Noch in der ersten Hälfte der sechziger Jahre schuf er ein großes Altarbild für ihn. Auch mit Guidobaldo, dem Sohn und Nachfolger (Federigo starb 1482), war er befreundet. Er hat ihm ein theoretisches Werk gewidmet.

Die nächste urkundliche Nachricht nach 1462 datiert von 1466. Am zwanzigsten Dezember dieses Jahres bestellte die Compagnia dell' Annunziata in Arezzo ein Banner mit der Verkündigung an Maria bei dem Künstler. Es sollte beidseitig bemalt werden und zwar, wie ausdrücklich ausbedungen wurde, in Oeltechnik. Der Preis betrug zweiunddreißig Golddukaten. Am siebenten November 1468 quittierte Piero dem Kämmerer der Bruderschaft, Benedetto della Valle, für den Empfang der Restzahlung: zweiundzwanzig Dukaten (die übrigen zehn hatte er früher erhalten). Er weilte damals der Pest wegen seit siebzehn Monaten, seit Juni 1467, in Bastia, einem kleinen Flecken südlich von San Sepolcro (doch wird er 1467/68 auch an letzterem Ort urkundlich erwähnt). Am selben Tage bestätigte della Valle, die Fahne in Bastia erhalten zu haben und teilte seiner Kompanie mit, daß sie am nächsten Sonntag in Arezzo öffentlich gezeigt werden solle. Das Banner wurde denn auch an diesem Tage in feierlicher Prozession herumgetragen. Leider ist es nicht auf uns gekommen. Es soll verbrannt sein.

Im Frühling 1469 — vor dem achten April — befand sich der Künstler in einer besonderen Angelegenheit in Urbino, nämlich wegen einer Tafel, welche die Corpus Domini-Brüderschaft ausführen, d. h. wohl neu bemalen lassen wollte. Der für das Bild ausgeworfene Betrag war aber so gering, daß er — wie andere vor und nach ihm — die Arbeit nicht übernahm und wieder abreiste. Giovanni Santi, der Piero der Brüderschaft vorgeschlagen haben könnte, hatte während der Dauer des Aufenthalts für seine Verpflegung zu sorgen. Am genannten achten April erhielt er seine Auslagen ersetzt.

Am vierzehnten November 1469 war der Meister, wie schon angedeutet wurde, in Borgo San Sepolcro. Hier scheint er überhaupt den größten Teil der beiden letzten Jahrzehnte seines Lebens verbracht zu haben. Jedenfalls weilte er im März 1471 laut einer Aufforderung zur Steuerzahlung und im Mai 1473 laut einer Prokuraerteilung (zusammen mit Marco) an den Bruder Antonio, in der Vaterstadt. Um diese Zeit muß er im Auftrage der Compagnia della Madonna in der Badia (dem heutigen Dom) von San Sepolcro eine Kapelle rechts neben dem Chor ausgemalt haben, wie wir aus einer vom neunten April 1474 datierten, die Restzahlung betreffenden Notiz wissen. Die Fresken sind nicht erhalten. Sie gingen vielleicht bei der Restaurierung der Kirche im achtzehnten Jahrhundert zugrunde. Vasari weiß nichts von ihnen.

Zwischen 1472 und 1474 dürfte sich der Künstler wieder in Urbino aufgehalten haben, um das erwähnte Altarbild für Federigo auszuführen.

Von 1474 bis 1476 bekleidete Piero das Amt eines Priors in seiner Vaterstadt. Am fünfundzwanzigsten Juni 1477 wurde er auf vier Monate, vom ersten Juli an, in den Stadtrat gewählt. Um öffentliche Ämter hatte er sich übrigens, wie wir sahen, schon in früheren Jahren beworben.

In den siebziger Jahren, während des Pontifikates Sixtus' IV. (1471 bis 1484) soll der Maler nochmals in Rom gewohnt und im Vatikan gearbeitet haben. Auch sei ihm die Dekoration der neuen Bibliothek des Papstes anvertraut worden, und der Entwurf zum Fresko «Sixtus IV. mit seinen Nepoten und dem Bibliothekar Platina» (jetzt in der Vatikanischen Galerie) stamme von ihm. Da er aber seine Tätigkeit in der Tiberstadt schon nach relativ kurzer Zeit abgebrochen habe, er die Ausführung Melozzo da Forlì überlassen. — Wie es sich auch mit diesen wiederholten Aufenthalten Pieros in Rom verhalten mag: bis zum heutigen Tag hat sich dort keine sichere Spur einer künstlerischen Tätigkeit nachweisen lassen.

1478 schuf der Meister — laut Zahlungen vom dreizehnten Mai bis Ende Dezember — für den geringen Preis von siebenundachtzig Skudi ein zweites Bild für die Misericordienbrüderschaft von San Sepolcro, diesmal ein Fresko. Es scheint ebenfalls die Madonna della Misericordia dargestellt zu haben und war auf die Mauer zwischen dem Oratorium und dem Spital der Brüderschaft gemalt. Es existiert nicht mehr.

Am zweiundzwanzigsten April 1482 mietete Piero in Rimini, wo er schon früher gewesen, im Stadtteil San Simone bei einer Edelfrau namens Giacosa, Witwe des Ganimede Borelli, eine Wohnung für ein Jahr, vom ersten Mai an. Zu welchem Zweck das geschah ist unbekannt. Vielleicht handelte es sich um einen Bildauftrag.

In den letzten vierzehn Jahren seines Lebens scheint sich der Künstler hauptsächlich mit der Abfassung kunsttheoretischer Schriften beschäftigt zu haben. Nach 1478 hat er kaum mehr viel gemalt. Jedenfalls ist kein einziges Bild erhalten, das mit Sicherheit in diese letzte Zeit gesetzt werden könnte.

Piero hat zwei größere Abhandlungen geschaffen. Die bedeutendere davon ist das Werk über die malerische Perspektive. Es zerfällt in drei Bücher, ist in italienischer Sprache geschrieben — wohl zu Anfang der achtziger Jahre — und bildete die Grundlage für die späteren italienischen Theoretiker, für Lionardo da Vinci namentlich. Auch Dürer kannte es. Die zweite, später verfaßte (lateinische?) Abhandlung, die ebenfalls aus drei Teilen besteht, ist der Traktat über die fünf regelmäßigen Körper. Er ist dem Herzog Guidobaldo von Urbino gewidmet, ist laut der Dedikation ein Alterswerk und sehr wahrscheinlich in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre entstanden.

Vasari berichtet, der Künstler sei mit sechzig Jahren erblindet und habe in diesem Zustand noch sechsundzwanzig Jahre gelebt. Diesem Bericht braucht man keinen wörtlichen Glauben zu schenken. Ganz abgesehen davon, daß sich Vasari hinsichtlich des von Piero erreichten Alters stark irrt, sprechen gegen eine Erblindung im genannten Alter einmal die schriftstellerische Tätigkeit und dann das Testament des Malers vom fünften Juli 1487, in welchem er, fünf Jahre vor seinem Tod, nicht nur als geistig, sondern auch als körperlich gesund bezeichnet wird. Auffallend ist ferner, daß Luca Pacioli eine Erblindung des Lehrers und Freundes nirgends erwähnt. Daß der Künstler am Ende seines Lebens seine Sehkraft eingebüßt hat, ist aber deswegen nicht ausgeschlossen, ja, nach den neuesten Forschungen scheint er in der allerletzten Lebenszeit tatsächlich ganz erblindet zu sein.

Piero ist wohl nicht verheiratet gewesen. Jedenfalls hatte er im Jahr 1487 weder Frau noch Kinder. Das Vermögen — das nach Vasari beträchtlich war und auch einige Häuser umfaßte, die 1536 bei inneren Unruhen zerstört worden seien — vermachte er zur einen Hälfte seinem Bruder Antonio oder dessen Söhnen, zur anderen den drei Söhnen des verstorbenen Bruders Marco.

Der Künstler starb im Oktober des Jahres 1492 und wurde am zwölften des Monats gemäß testamentarischer Bestimmung im Grab seiner Familie in der Badia von Borgo San Sepolcro beigesetzt.

Die Werke.

Das Altarwerk der Misericordienbrüderschaft im Palazzo Comunale in Borgo San Sepolcro.

Tafel 1 bis 8.

Das Werk entstand in den Jahren 1445 bis 1450/51 und ist die früheste der datierbaren und wohl auch die früheste der erhaltenen Schöpfungen des Künstlers. Es stammt aus der Spitalkirche von San Sepolcro und besteht aus zahlreichen Teilen, die erst in neuerer Zeit wieder in ihrer ursprünglichen Anordnung, aber ohne den Rahmen, der verloren gegangen, aufgestellt worden sind. — Es ist noch die vierteilige, ältere, gotische Altarform. Das Haupt- und Mittelfstück, das unten von ungeschickter späterer Hand auf die Seiten verlängert wurde, bildet, dem Besteller entsprechend, die Madonna della Misericordia, die Schutzmantelmadonna. In den knieenden Männern und Frauen, welche der Mantel der heiligen Jungfrau umschließt, sind wohl die Hauptstifter des Altars porträtiert. Die eine männliche Gestalt trägt die Kleidung — schwarzes Gewand mit schwarzer Kapuze — in der die Mitglieder der Brüderschaft die Leichen abholten und zu Grabe geleiteten. Bei den Frauen dürfte es sich um die Gattinnen der Männer handeln, die beiden am meisten rechts knieenden könnten Schwestern sein. Die anschließenden, niedrigeren Seitenstücke enthalten je zwei Heilige, rechts einen Apostel und den heiligen Bernardin von Siena, links Johannes den Täufer (auf dem Schriftband die traditionellen Worte: ecce agnus dei ecce qui tollit peccata mundi) und Sankt Sebastian. Ueber der Mitteltafel Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, zu beiden Seiten weiter unten der Engel und die Maria der Verkündigung, ferner Antonius Eremita links, Sankt Franziskus rechts, zu Seiten der Außenstücke, fialenartig, links: Sankt Hieronymus, Antonius von Padua und Joseph von Arimathia (oder ein Pilger?), rechts: ein Kirchenvater, Sankt Domenikus und ein heiliger Pilger. Die Predella enthält — teilweise beschädigt — fünf Szenen aus der Passion Christi (die sechste wäre also der oben angebrachte Crucifixus): Christus in Gethsemane, die Geißelung Christi, die Grablegung, Noli me tangere und die drei Frauen am Grabe. Die kleinen Eckstücke zeigen das Monogramm der Brüderschaft: MIA (Misericordia).

Die Figuren stehen auf Goldgrund. Sie sind zum Teil beschädigt, besonders mögen die vielen kleinen Tafeln unter den Veränderungen, die mit dem Altarwerk vorgenommen

wurden, gelitten haben. Einzelne Teile dem Künstler abzusprechen, geht nicht an. Die Eigenhändigkeit des Ganzen steht außer Frage. Dem Kunstcharakter nach dürfte die Predella zuerst, das Mittelfstück zuletzt geschaffen worden sein.

Das Altarwerk wird nicht schon 1448 vollendet gewesen sein, wie es die Bestellungs-urkunde ausbedang. Sankt Bernardin von Siena (1380–1444), der auf dem einen Seitenstück dargestellt ist (als Porträt) wurde erst 1450 heilig gesprochen. Vor diesem Jahr kann also der Altar nicht wohl fertig gewesen sein. — Während der Pest zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts hatte Bernardin unter größter Lebensgefahr Pestkranke gepflegt. Das mag mit ein Grund gewesen sein, ihn hier darzustellen, zumal auch die Misericordienbruderschaft in den Pestzeiten am meisten zu tun hatte und ihre Mitglieder da am stärksten gefährdet waren. Dazu kommt, daß der Schutz der Madonna della Misericordia gerade auch gegen die Pest, die im Quattrocento Italien öfters heimsuchte, angerufen wurde. So könnte es sich bei diesem Altarwerk sehr wohl um eine Stiftung gegen jene furchtbare Seuche handeln, zumal außer Bernardin zwei typische Pestheilige, Sankt Sebastian, von dem es auch hieß, an dem Tage, an dem man sein Bild sehe, sterbe man nicht, und Antonius Eremita dargestellt sind.

Das Fresko in San Francesco in Rimini.

Tafel 9 bis 11.

Das Fresko entstand im Jahre 1451. Es befindet sich in der Reliquienkapelle der Kirche, über der Türe, durch die man in das Schiff tritt. Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417–1468), der Herr von Rimini, der die Kirche nach den Plänen Leon Battista Albertis erbauen, genauer: umbauen ließ, kniet anbetend vor seinem Schutzpatron, dem heiligen Sigismund von Burgund, der als Symbol der königlichen Würde Stab und Kugel hält. Die Szene spielt in einer Art Loggia, die mit Festschmück ist. Ueber der mittleren Girlande ist das Wappen des Malatesta (mit den Initialen Sigismondos und Isottas) angebracht. Die beiden Windhunde weisen auf die Jagdleidenenschaft des Fürsten hin. Das Medaillon über dem Kopf des hintern Tieres zeigt das 1446 vollendete Kastell des Malatesta und trägt die Inschrift: Castellum Sismundum Ariminense MCCCCXLVI. Dieselbe Inschrift findet sich auf der Rückseite einer der Medaillen des Matteo de' Pasti auf Sigismondo, und auch das Kastell ist demjenigen auf der Medaille nachgebildet. Die gemalte, teilweise ornamentierte Umrahmung der Szene enthält unten die Namen der Dargestellten: Sanctus Sigismundus. Sigismundus Pandulfus Malatesta. Pan. F. (= Pandulfi Filius) und (in kleinerer Schrift): Petri de Burgo Opus MCCCCCLI.

Das Fresko ist schlecht erhalten, außerdem restauriert, stark übermalt, besonders der Hintergrund, der vielleicht ursprünglich den Ausblick in eine Landschaft zeigte. Auch die Gestalt des Malatesta ist nicht intakt. Von dem einst vorgeletzten rechten Knie z. B. ist so gut wie nichts mehr zu sehen. Ueberhaupt muß der Kontur der Figur sehr gelitten haben,

besonders auch das Profil des Kopfes: die so überaus charakteristische, auf keinem der übrigen Bildnisse des Tyrannen fehlende Biegung des Nasenrückens ist ganz verschwunden.

Von dem Herrn von Rimini sagt Jacob Burckhardt: «Frevelmut, Gottlosigkeit, kriegesrarisches Talent und höhere Bildung sind selten so in einem Menschen vereinigt gewesen wie in Sigismondo Malatesta.»

Das Altarwerk in der Pinacoteca Vannucci in Perugia.

Tafel 12 und 13.

Das Werk stammt aus der einstigen Kirche des ehemaligen Nonnenklosters Sant'Antonio in Perugia. Dargestellt ist oben die Verkündigung an Maria, unten, vor gemustertem Goldgrund, die Madonna mit dem Kind und vier Heiligen: rechts Sankt Franziskus und die heilige Elisabeth von Thüringen (mit den Rosen: Rosenwunder), links Johannes Baptista und der heilige Antonius von Padua, dem das Kloster geweiht war. Die (in der Reproduktion weggelassene) Predella zeigt neben zwei Ornamentfeldern zwei kleine Rundbilder mit den Halbfiguren der heiligen Agathe (rechts) und der heiligen Clara (links). Das Mittelstück fehlt und ist durch eine dünnere Holzplatte ersetzt. Vielleicht enthielt es eine Szene aus dem Leben des Täufers. Es existiert nämlich eine zweite Predella, die jetzt, in drei kleine Einzeltafeln aufgelöst, unter dem Hauptwerk hängt und je eine Darstellung aus dem Leben der drei andern Heiligen aufweist, die Stigmatisation des Franziskus, die Rettung eines in den Brunnen gefallenen Knaben durch die heilige Elisabeth und die Erweckung eines toten Kindes durch Sankt Antonius. Diese Bildchen (sie sind schlecht erhalten) waren jedenfalls unter den erstgenannten angebracht, so daß also ursprünglich eine doppelte Predella vorhanden gewesen sein dürfte. Eine solche war wohl deshalb nötig, weil nicht alle bestellten Geschichten und Einzelfiguren auf einer einfachen untergebracht werden konnten. Aus irgendeinem Grunde wird die untere Predella später vom Hauptwerk getrennt und zerteilt worden sein. Vasari erwähnt übrigens nur sie. — Eigenhändige Arbeiten Pieros sind diese Predellen wohl kaum. Sie gehen aber sicher auf seinen Entwurf zurück.

Das Werk datiert sehr wahrscheinlich aus der früheren Zeit des Künstlers, etwa aus der ersten Hälfte der fünfziger Jahre.

An dieser Stelle seien zwei Bilder kleinen Formates genannt, die sich in der Liechtensteingalerie in Wien befinden. Sie stellen, auf Goldgrund, einen Ordensheiligen und eine Ordensheilige dar, letztere mit einem leeren Schriftband. Es handelt sich wohl um Teile eines Polyptychons. Die Tafeln zeigen Verwandtschaft mit den beiden Predellenheiligen des Peruginer Altarwerks. Piero stehen sie sehr nahe, doch dürfte die Frage der Eigenhändigkeit schwer zu entscheiden sein. Bedeutende, vollwertige Schöpfungen des Künstlers sind es jedenfalls nicht. Nun werden in der älteren Literatur vier kleine Heiligenfiguren

erwähnt, die einst im Besitz der Familie Marini-Franceschi in Borgo San Sepolcro waren, und zwar wird das eine Mal von einer heiligen Nonne, einem heiligen Bischof, einem Sankt Nikolaus von Bari und einer Sancta Apollonia gesprochen, das andere Mal von Sankt Antonius zwischen Sancta Clara und Sancta Apollonia und einer andern Figur, wobei die Tafeln als «sehr schadhafft und übermalt, aber noch in Pieros Charakter» bezeichnet werden. Die beiden Wiener Bilder dürften mit zweien dieser vier Heiligen identisch sein. Das Schwanken in der Benennung der Heiligen — nur Apollonia ist gemeinam — erklärt sich wohl aus dem Fehlen resp. der Mehrdeutigkeit der Attribute bei dreien der Figuren. Es paßt das gut zu den Wiener Heiligen, die auch nicht sicher bestimmbar sind. Wo sind wohl die beiden anderen Tafeln — sie dürften ebenfalls ins Ausland verkauft worden sein — hingekommen?

Die Fresken in der Chorkapelle von San Francesco in Arezzo.

Tafel 14 bis 47.

Die Fresken entstanden zwischen 1452 (Tod des Bicci di Lorenzo) und 1466: in der Bestellsurkunde der Kirchenfahne für Arezzo wird von ihnen als von einem bekannten Werk des Künstlers gesprochen. Die Hauptarbeit dürfte in den Anfang der sechziger Jahre fallen.

Die Chorkapelle von San Francesco, einer in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts erbauten Kirche, ist ein ziemlich hoher Raum in gotischem Stil mit Kreuzgewölbe, der durch ein hohes, schmales Fenster Licht empfängt. Die Decke ist von dem Florentiner Bicci di Lorenzo in antiquiertem Stil ausgemalt (die vier Evangelisten und anderes), ebenso stammt der malerische Schmuck der Leibung des Eingangsbogens zum Teil von ihm.

Die Fresken von Piero della Francesca befinden sich an den beiden Seitenwänden und an der Fensterwand. Es sind zehn Darstellungen aus der Legende des heiligen Kreuzes. Dazu kommen zwei Einzelgestalten (wohl Propheten) zu oberst an der Fensterwand und einige, zum Teil zerstörte Figuren an den Pilastern des Eingangsbogens. Die Bilder der Seitenwände und der, wenig beleuchteten, Fensterwand sind in je drei übereinander liegenden Feldern angeordnet, die jeweilen durch ein (gemaltes) antikisierendes Gesims horizontal voneinander getrennt sind (Tafel 14 und 15). Der architektonische Charakter des Raumes bedingte diese Art der Komposition. Die Felder der Fensterwand sind sehr schmal.

Im Laufe der Jahrhunderte haben die Fresken durch die Feuchtigkeit und andere Unbill an vielen Stellen stark gelitten. Doch sind sie glücklicherweise fast nirgends restauriert worden. Der abgefallene Bewurf wurde gewöhnlich einfach ergänzt. In neuester Zeit ist der Zyklus gereinigt worden, wobei die Eisenstangen, die zur Sicherung der Mauer quer über den Fresken «Die Königin von Saba und Salomo» und «Heraklius bringt das Kreuz nach Jerusalem zurück» angebracht worden waren, entfernt wurden.

Das Thema der Malereien ist ein außergewöhnliches — warum wählte wohl der Besteller Luigi Bacci die Kreuzeslegende? — und vor Piero in der ganzen italienischen Kunst

nur ein einziges Mal behandelt worden, von Agnolo Gaddi in Santa Croce in Florenz. Dort aber war es durch den Namen der Kirche gegeben. Oder war es nicht Bacci sondern der Künstler selbst, der den Anlaß zur Wahl gerade dieses Stoffes gab? Reizte ihn das Zeit- und Weltumspannende der Legende, die von Adams Tod bis zum siebenten Jahrhundert nach Christo reicht, die im mythischen Paradies, im jüdischen und heidnischen Orient und im christlichen Okzident spielt?

Die Legende vom heiligen Kreuz, von der es mehrere, nicht unwesentlich von einander abweichende Versionen gibt, ist in der Hauptfläche die folgende:

Als Adam alt und gebrechlich wurde, sandte er seinen Sohn Seth zum Garten Eden, um das stärkende und heilende Oel zu holen, das ihm Gott verheißen. Dem Sohn aber erschien auf dem Wege der Erzengel Michael und gab ihm an Stelle des Oels einen Zweig vom Baum der Erkenntnis. Den solle er in die Erde pflanzen, und wenn er Frucht trage, werde der Vater gefunden. Als jedoch Seth zurückkam, war Adam schon tot. Den Zweig pflanzte er dann auf sein Grab.

Diese Ereignisse sind auf dem obersten, lunettenartigen Feld der rechten Seitenwand geschildert (Tafel 16 bis 18). Rechts im Vordergrund ist dargestellt, wie Adam, hinter dem Eva steht, den Sohn (die zweitäußerste Figur links) zum Paradies entsendet. Im Mittelgrund, links vom nackten Jüngling, erkennt man, in kleinen Figuren, Seth und den Engel. Auf der linken Seite ist das Begräbnis Adams geschildert. Leider hat dieser Teil stark gelitten, besonders die Gruppe mit Adam. Man sieht aber noch, wie der Zweig dem Toten in den Mund gesteckt wird. — Der große Baum in der Mitte des Bildes ist wohl als Symbol des eben gepflanzten Kreuzbaumes zu deuten.

An dem von Bicci di Lorenzo gemalten Band, welches das Fresko umrahmt (in der Reproduktion, wie auch beim Gegenstück, Tafel 41, weggelassen), könnte der weibliche Kopf im untersten Vierpaß links von Piero stammen oder zum mindesten von ihm übermalt sein.

Aus dem Zweige wurde mit der Zeit ein mächtiger Baum. Als König Salomo den Tempel baute, ließ er ihn, ohne seine Natur zu kennen, fällen. Der Stamm wollte sich aber nirgends in den Bau einfügen, und so legte man ihn zuletzt als Brücke über ein Wasser nahe beim Palaß des Königs. Als dann die Königin von Saba auf dem Wege zu Salomo an die Brücke kam, wurde ihr die besondere Beschaffenheit und Bestimmung des Holzes von Gott geoffenbart. Sie kniete nieder und betete es an. Das Wasser aber überschritt sie auf andere Weise. Vom König empfangen erzählte sie ihm die Offenbarung von der Heiligkeit des Holzes und seiner Bestimmung, das Kreuz des Gottesohnes zu werden.

Auf Pieros Fresko, dem mittleren der rechten Seitenwand, ist links die Anbetung des Holzes durch die Königin, rechts ihr Empfang durch Salomo dargestellt (Tafel 19 bis 24). Im Gefolge des Königs befinden sich mehrere Porträtfiguren, darunter ein reich gekleideter Mann, vom Profil gesehen, der Luigi Bacci sein könnte (vergleiche jedoch Seite 20/21). Der Mann mit dem etwas verkniffenen Gesicht links hinter Salomo wurde als Selbstporträt

des Künstlers in Vorschlag gebracht, doch ohne Grund. In der Frauengruppe rechts eine Frau, von der nur der Oberkörper gegeben ist: ein Beispiel künstlerischer Freiheit.

Salomo ließ das heilige Holz vom Wasser wegchaffen, mit Gold und Silber überziehen und über der Pforte des Tempels anbringen, damit es von den Eintretenden verehrt werde. (Nach einer anderen Version ließ er, da ihm die Königin von Saba mitteilte, daß durch den, der am Kreuze hangen werde, großes Unheil über die Juden kommen müsse, das Holz in den Tiefen der Erde vergraben.)

Die Wegschaffung des Holzes schildert der Künstler auf dem an das Salomofresko anschließenden Gemälde der Fensterwand (Tafel 25). Die große Ähnlichkeit der vordersten Figur in Typus und Haltung mit dem kreuztragenden Christus ist jedenfalls gewollt. Die Anordnung des Haares erinnert an die Dornenkrone.

Das Holz blieb über der Tempeltür, bis ein Nachfolger Salomos das Gold und Silber raubte. Um seinen Diebstahl zu verheimlichen, ließ er das Holz tief in die Erde versenken. – Lange Zeit verging. Da wurde an jener Stelle ein Brunnen ausgehoben. Durch das Holz bekam sein Wasser heilende Kraft. So war es noch, als Christus geboren wurde.

Hier muß zeitlich das Fresko der «Verkündigung an Maria» eingekloben werden, das sich an der Fensterwand zu unterst links befindet (Tafel 26 und 27). Die Wahl dieses Themas, das mit der Legende des heiligen Kreuzes direkt nichts zu tun hat, befremdet zunächst. Es will sich nicht recht in die Bilderfolge einfügen, auch wenn man sich gegenwärtig hält, daß es sich um die Verkündigung der Geburt desjenigen handelt, der einst am heiligen Holz hangen sollte. Aus diesem Gefühl der Befremdung heraus hat man die «Verkündigung» thematisch anders zu erklären gesucht, nämlich als Szene aus der Helenaepisode (siehe dort). Man hat sie als die Aufforderung eines von Gott gesandten Engels an die Mutter Konstantins, das heilige Kreuz zu suchen, deuten wollen. Es ist aber eine ganz typische Verkündigung an Maria mit Gottvater in den Wolken. Jede andere Interpretation, selbst die genannte, welche sich zudem durch die Legende nicht stützen läßt, ist gezwungen und unhaltbar. Auf welche Weise, aus welchem geistigen Zusammenhang heraus die Wahl der Szene ohne Zwang erklärt werden kann, davon ist an anderer Stelle die Rede (siehe Seite 22). – Der Engel, den die Jungfrau mit königlichem Anstand empfängt, hält nicht wie üblich eine Lilie sondern ein Palmblatt in der Linken.

Als Jesus gekreuzigt werden sollte, nahmen die Juden das Holz, das an jenem Tage an der Oberfläche des Brunnens schwamm und fertigten das Kreuz daraus. Nachdem Christus zu Grabe getragen war, vergruben sie es, zusammen mit den beiden Kreuzen der Schächer, in den Tiefen der Erde. Dort blieb es fast drei Jahrhunderte verborgen. Im Jahre 312 zog Kaiser Konstantin gegen Maxentius, der ihm die Krone freitig machte, zu Felde. In der Nacht vor der Schlacht, vor deren Ausgang ihm wegen der numerischen Ueberlegenheit des Gegners bangte, hatte der Kaiser einen Traum. Es erschien ihm ein Engel mit einem Kreuz, auf welches in goldenen Lettern die Worte geschrieben waren: In hoc signo vinces.

Der Traum Konstantins ist an der Fensterwand zu unterst rechts dargestellt (Tafel 28). Besonders gelitten hat auf diesem Fresko der in kühner Verkürzung gegebene Engel. Die Hand mit dem kleinen Kreuz ist aber noch deutlich erkennbar.

Konstantin zog in den Kampf, ein goldenes Kreuz in der Rechten. Er siegte: Die Feinde flohen vor dem Zeichen. Viele ertranken im Fluß, unter ihnen Maxentius selbst.

Die Schlacht zwischen Konstantin und Maxentius, die am Tiber bei der milvischen Brücke endete — die Landschaft Pieros gibt vielleicht ein Stück Tibertal wieder — wird auf dem untersten Fresko der rechten Seitenwand neben dem «Traum» gemalt (Tafel 29 bis 31). Der Reiter, der sich aus dem Fluß zu retten sucht, ist Maxentius. Die rechte Seite des Bildes ist leider arg zerstört, doch ist uns wenigstens eine Aquarellkopie erhalten, welche die heute vernichteten Teile des Freskos wiedergibt. Ob diese von Johann Anton Ramboux (1790 bis 1866) zwischen 1816 und 1840 geschaffene, etwas flauere Kopie ganz zuverlässig ist, ist allerdings fraglich, denn zweifellos war das Gemälde schon zur Zeit der Entstehung des Aquarells nicht mehr intakt, während dieses ein ganz unbeschädigtes Bild wiedergibt. Ramboux dürfte einzelnes Fehlende ergänzt haben, was bei dem kleinen Format der Kopie nicht allzu schwer war. Ergänzt, und zwar unrichtig ergänzt dürfte z. B., außer der Fahne oben rechts, die Kopfbedeckung des bekleideten, in halber Figur sichtbaren Reiters neben dem Bogenschützen sein. Immerhin war vor achtzig bis hundert Jahren sicher noch wesentlich mehr zu sehen als heute, und so ist diese Kopie doch von entschiedenem Wert, wie auch die nach der Herakliusschlacht, die Ramboux damals ebenfalls anfertigte (beide Aquarelle befinden sich in der Düsseldorfer Akademie). Vor allem interessiert es, den von Vasari besonders hervorgehobenen und besonders gelobten, halbnackten «sarazenischen» Bogenschützen auf dem «dürren Gaul» zu sehen, der heute fast ganz zerstört ist. Ob er allerdings ursprünglich genau so aussah wie auf der Kopie? Die Bewegung will nicht in allen Teilen ganz überzeugen.

Dem Kopf des Konstantin liegt wohl die Medaille zugrunde, die Pisanello 1439 nach Johannes Palaeologus, dem vorletzten Herrscher von Byzanz aus dem Palaeologen-geschlecht, der in diesem Jahr nach Italien kam, um Hilfe gegen die Türken zu erbitten, schuf. Der Kaiser erschien zu diesem Zweck auch am Konzil von Florenz, zu einer Zeit da Piero als Gehilfe Domenico Venezianos in der Arnostadt weilte. Der junge Künstler dürfte ihn und sein buntes Gefolge damals gesehen und von allen diesen merkwürdigen exotischen Gestalten mit ihren seltsamen Gewändern und Kopfbedeckungen starke Eindrücke empfangen haben, Eindrücke, die sich in den zahlreichen, fremdländisch anmutenden Figuren auf seinen Bildern — besonders auf den Fresken in Arezzo — lebhaft wieder spiegeln.

Konstantin bekehrte sich später zum Christentum und empfing die Taufe. Er hätte nun gerne gewußt, wo das heilige Kreuz hingekommen. Er bat darum seine Mutter Helena, nach Jerusalem zu gehen, um es zu suchen. Helena zog nach der heiligen Stadt. Dort berief sie alle weisen Juden zu sich, um sie auszuforschen. Einer unter ihnen aber, mit Namen Judas, eines alten Propheten Sohn, der wußte, wo sich das Kreuz befand und es den andern mitgeteilt hatte, überredete seine Glaubensgenossen,

den Ort nicht zu verraten, weil das Heil der Juden gefährdet sei, wenn das Kreuz gefunden würde. Die Kaiserin jedoch drohte mit dem Feuertod, falls keine Antwort erfolge. Nun wurde ihr Judas als der beste Kenner des Geheimnisses überantwortet. Er aber wollte nichts gestehen. Da ließ ihn Helena ohne Speise und Trank in einen tiefen, wasserlosen Brunnen sperren, um ihn zum Geständnis zu zwingen. Sechs Tage lang widerstand Judas. Am siebenten jedoch erklärte er sich bereit, den Ort, wo das Kreuz vergraben sei, zu zeigen, und wurde aus dem Brunnen gezogen.

Die Szene, da Judas aus dem Brunnen heraufgeholt wird, ist an der Fensterwand links, über dem Verkündigungsfresko dargestellt (Tafel 32). — An der Kopfbedeckung des Mannes rechts eine kaum leserliche Inschrift.

Unter des Judas Leitung wurde auf Golgatha nach dem Kreuz gegraben. Dabei kamen aber nicht bloß eines sondern drei Kreuze zum Vorschein. Welches war nun das gesuchte? Um das festzustellen, wurden sie nacheinander einem toten Jüngling, den man gerade zu Grabe trug, aufgelegt. Bei der dritten Berührung richtete sich der Tote von seiner Bahre auf. Das richtige Kreuz war gefunden. Judas aber ließ sich taufen und erlitt später, als Bischof von Jerusalem, den Märtyrertod.

Die Ausgrabung der Kreuze in Anwesenheit der Kaiserin, die von ihren Frauen und einem Hofzwerg begleitet ist (der Mann neben ihr ist Judas) und das Kreuzeswunder — unter den Knieenden befindet sich außer Helena und ihrem Gefolge Makarius, der Bischof von Jerusalem — sind auf dem mittleren Fresko der linken Seitenwand geschildert (Tafel 33 bis 36). Leider hat auch dieses Gemälde stellenweise stark gelitten. Die Stadt im Hintergrund auf der linken Seite dürfte Arezzo wiedergeben.

Die Kaiserin ließ das Kreuz in zwei Hälften teilen. Die eine nahm sie mit in die Heimat, die andere blieb in Jerusalem.

Wieder vergingen dreihundert Jahre. Da eroberte der Perserkönig Chosroe II. 614 Jerusalem und raubte neben dem Tempelschatz auch das heilige Kreuz. Doch Kaiser Heraklius zog gegen ihn, besiegte das Perferheer, indem er dessen Anführer, den Sohn des Chosroe, im Zweikampf tötete. Dann drang er in Persien ein, eroberte die Hauptstadt, nahm Chosroe gefangen und ließ ihn, da er als aufrechter Heide die Taufe verweigerte, enthaupten. Dies geschah im Jahre 628.

Die Schlacht gegen die Perfer — Piero gibt statt des Zweikampfes eine eigentliche Schlacht — wird auf dem untersten Feld der linken Seitenwand geschildert (Tafel 37 bis 39). In der Ecke rechts ist die Enthauptung des Chosroe angefügt (Tafel 40). Der König kniet am Fuße seines Thrones, zu dessen Linken das Kreuz und dessen Rechten ein Hahn auf einer Säule aufgestellt ist. (Das Kreuz repräsentierte für Chosroe Christum, der Hahn den Heiligen Geist, er selber ließ sich in der Mitte als Gottvater anbeten. So verhöhnte er die christliche Trinitätslehre.) Bei dieser Szene finden sich einige Porträtfiguren. Nach Vasari, der bekanntlich aus Arezzo stammte, hat man in ihnen Luigi Bacci mit seinen Brüdern, von denen einer Carlo geheißen habe, zu sehen. Ferner spricht Vasari von vielen in den Wissenschaften

verdienten Aretinern, die hier dargestellt seien. Es können aber nur drei Gestalten als Porträte in Frage kommen, nämlich die Enface- und die beiden Profilfiguren hinter Chosroe. Die erstere wäre wohl Luigi Bacci, die beiden andern zwei seiner Brüder. Eine gewisse Familienähnlichkeit ist in den drei Köpfen nicht zu verkennen. Einige Aehnlichkeit im Typus besteht auch zwischen der mittleren Gestalt und der reichgekleideten Profilfigur im Gefolge des Königs Salomo. Letztere dürfte darum vielleicht ebenfalls als Luigi Bacci gedeutet werden. Jedenfalls aber besteht kein Grund, an der Angabe Vasaris, daß sich unter den Gestalten der Enthauptungsszene ein Bildnis Luigi Baccis befinde, zu zweifeln. — Man beachte hier — und im Konstantinfresko — die wundervollen Banner. Unter ihnen befindet sich das der Kreuzfahrer (mit dem Kreuz), das hier ja ganz besonders am Platze ist.

Heraklius brachte das heilige Kreuz in eigener Person nach Jerusalem zurück. Wie er jedoch, von seinem Hof umgeben, hoch zu Pferde, in prunkvollem Aufzug in die Stadt einziehen wollte, verschwand das Stadttor, die Mauern schlossen sich zusammen, und so war jeder Eintritt verwehrt. Als der Kaiser darob in große Bestürzung geriet, erschien ein Engel und erinnerte ihn daran, in welcher demütiger Weise Jesus in Jerusalem eingezogen sei. Da weinte Heraklius, legte alle kaiserlichen Insignien ab, zog die Schuhe aus und schritt barfuß, das heilige Kreuz in den Händen tragend, durch das Tor, das nun wieder zum Vorschein kam und sich vor dem Kaiser von selbst auf tat. Das Kreuz aber stellte er beim Altar des Tempels auf.

Diese Begebenheit wird, ohne daß sich der Künstler genau an die Legende hält, im obersten, lünettenartigen Feld der linken Seitenwand geschildert (Tafel 41 bis 43). Die Bewohner von Jerusalem kommen hier dem seinem Gefolge voranschreitenden Heraklius entgegen und knien anbetend vor dem Kreuz nieder.

Damit schließen die Darstellungen aus der Legende des heiligen Kreuzes. Die beiden jugendlichen männlichen Gestalten zu oberst an der Fensterwand (Tafel 44 und 45) haben mit der Legende direkt nichts zu tun. Sie sind wohl als Propheten — bestimmte dürften nicht gemeint sein — zu deuten. Der eine, rechts, über dem Fresko der Wegschaffung des heiligen Holzes, hält ein (leeres) Schriftband, der andere, links, über der Judaszene, zeigt eine Rednergebärde. Desgleichen stehen in keiner Beziehung zur Legende die Figuren am Eingangsbogen. Von Piero stammen hier am linken Pilaster der heilige Ludwig von Toulouse im Ornat (Tafel 46) — wohl der Schutzpatron des Luigi Bacci und aus diesem Grunde hier dargestellt — und, darüber, ein Amor mit verbundenen Augen — was auf seine traditionelle Blindheit hinweist — dessen Bedeutung an dieser Stelle unklar ist (Tafel 47). Es wurde die (kaum haltbare) Vermutung ausgesprochen, die Figur sei ursprünglich gar kein Amor gewesen, sondern es erst durch Uebermalung geworden. Unter dem heiligen Ludwig ist noch der obere Teil eines Petrus Martyr sichtbar. (Der Amor und der heilige Ludwig schließen an das Fresko der Ausgrabung des Kreuzes, der Petrus Martyr an die Herakliusschlacht an.) Am rechten Pilaster endlich ist, neben der Konstantinschlacht, der obere Teil eines Engels zu erkennen. Vielleicht war dieser Engel als Gegenstück zum Amor gedacht. — Ob diese Pilasterfiguren

ganz eigenhändige Arbeiten des Künstlers, ohne Schülerhilfe, sind, kann heute bei ihrem sehr schlechten Erhaltungszustand — beim Amor z. B. ist die linke Hand und ein Teil des linken Armes und des Pfeiles später ergänzt worden — nicht mehr mit Sicherheit entschieden werden. Jedenfalls sind sie den andern Fresken, deren Eigenhändigkeit trotz aller Einwände außer Frage steht, nicht ganz gleichwertig.

Es ist hier noch ein Wort über die Komposition der zwölf Hauptbilder der Kapelle zu sagen.

Nicht «historische» Gesichtspunkte, nicht die Chronologie der Legende also, sondern rein künstlerische Momente waren für die Anordnung der Fresken maßgebend. Ein tiefgründiger motivischer und kompositorischer Parallelismus ist das Ziel des Künstlers gewesen. Einige Hauptpunkte seien angedeutet:

Auf den zwei Seitenwänden stellt Piero zu unterst die Schlachtszenen einander gegenüber. Dann folgen, wieder inhaltlich und in mancher Beziehung auch kompositorisch Gegenstücke, die beiden Kreuzesauffindungen und Anbetungen durch zwei Frauen (die Königin von Saba und die Kaiserin Helena). Den obern Abschluß bilden Anfang und Ende der Legende: die Pflanzung des Kreuzbaumes und die definitive Heimschaffung des Kreuzes. An der Fensterwand stehen sich unten in der Verkündigung an Maria und in der Vision Konstantins zwei Engelserscheinungen und Verkündigungen gegenüber. Aus dem Bedürfnis des Künstlers nach thematischem Parallelismus also ist die Wahl des Marienmotivs zu erklären, und von diesem Gesichtspunkt aus verliert sie alles Befremdende. Auch die beiden folgenden Fresken der Fensterwand sind inhaltlich in gewissem Sinne Gegenstücke. Es sind gleichsam zwei Rettungen, rechts die Rettung des Holzes aus dem Wasser, links die Rettung des Judas aus dem Brunnen. Bei den beiden Propheten endlich ist der Parallelismus naturgemäß der denkbar engste, während er in den Lünettengemälden der Seitenwände am wenigsten in Erscheinung tritt.

Man sieht: der Freskenschmuck ist nach einem wohlgedachten, sinnvollen Plan angelegt. Diesen bis ins einzelne zu verfolgen, liegt nicht in der Absicht dieser Ausführungen, die ja nur andeuten wollen.

Die heilige Magdalena. Fresko im Dom von Arezzo.

Tafel 48.

Das Gemälde, das sich neben der Sakristeitüre im Dom befindet, dürfte ziemlich gleichzeitig mit den Fresken in San Francesco entstanden sein. Es zeigt stilistisch Verwandtschaft mit der Maria der «Verkündigung» (Tafel 26). Man vergleiche auch den Propheten auf Tafel 44. Die Heilige steht in einer (gemalten) Architekturumrahmung. In der Linken hält sie das traditionelle Salbengefäß. — Die zur Sicherung der Mauer in Brusthöhe der Figur angebrachte Eisenstange ist neuerdings entfernt worden.

Der heilige Ludwig von Toulouse. Fresko im Palazzo Comunale in Borgo San Sepolcro.

Tafel 49.

Das Fresko, das aus dem Jahr 1460 und aus dem Tribunalpalast von Borgo stammt, hat sehr gelitten, ja ist teilweise — die untere Partie — bei baulichen Änderungen im neunzehnten Jahrhundert zerstört worden. Es kam dann in den Palazzo Comunale. — Der Heilige ist in vollem Bischofsornat dargestellt. Rechts oben steht sein Name: Lodovicus. Das Gemälde trug außerdem einst unten noch folgende Inschrift: *Tempore regiminis nobilis et generosi viri Lodovici Acciaroli pro magnifico et excelso populo florentino rectoris dignissimi Capitanei ac primi Vexilliferi Justitiæ. Populi ære Burgi anno MCCCCLX.* Das Fresko wurde also von der Gemeinde Borgo San Sepolcro zu Ehren des Lodovico Acciaroli (Acciaiuoli), des florentinischen Statthalters, gestiftet. Der heilige Ludwig war wohl dessen Schutzpatron. Der Name des Künstlers wird in der Inschrift nicht genannt. Doch kann es sich, dem Stilcharakter nach, nur um ein Werk Pieros handeln.

Die Taufe Christi. Altarbild in der Nationalgalerie in London.

Tafel 50 und 51.

Das Gemälde stammt aus der Priorei von San Giovanni Evangelista (Dom) in Borgo San Sepolcro und bildete einst das Mittelfstück eines mehrteiligen Altarwerkes, das im Auftrag der Familie Graziani geschaffen worden war. Die übrigen Teile, die aber von anderer Hand (von dem gleichfalls aus Borgo stammenden Sienesen Matteo di Giovanni) sind und stilistisch von der «Taufe» vollkommen abweichen, befinden sich noch im Dom von Borgo. Links und rechts von der «Taufe» sah man die Apostel Petrus und Paulus nebst anderen Heiligen, unten eine Predella mit Szenen aus dem Leben des Täufers (dazwischen Heiligenfiguren).

Die Landschaft auf der «Taufe» gibt vielleicht Motive aus der Gegend von San Sepolcro wieder, das Städtchen in der Tiefe ist vielleicht Borgo selbst. Rechts im Mittelgrund des Bildes vier orientalisches gekleidete Männer.

Nach der Aufhebung der Priorei kam das Altarwerk, 1807, in die Sakristei des Domes. Später gelangte das Mittelfstück in italienischen Privatbesitz, von dort in englischen und endlich 1861 in die Nationalgalerie.

Der Erzengel Michael. Tafelbild in der Nationalgalerie in London.

Der heilige Thomas von Aquino. Tafelbild im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand.

Tafel 52 und 53.

Die beiden Gemälde bildeten einst die Seitenteile eines Triptychons, dessen Mittelfstück verloren ist, und zwar befand sich Michael (mit dem getöteten Drachen) links und Thomas

von Aquino — sein Symbol ist die Sonne — rechts. Auf dem Hüftgurt des Engels stehen die Worte: Angelus Potentia Dei Lucha (sic!). — Der Thomas ist eine ausgesprochene Porträtfigur, die aber doch insofern mit der Ueberlieferung übereinstimmt, als sie den Theologen beleibt und groß (so wird er geschildert) darstellt. Die Sonne, die Thomas auf der Brust zu tragen pflegt, ist hier auf die Seite gerückt, das gewöhnlich offene Buch, die Summa theologiae, ist geschlossen.

Die geringe Verschiedenheit der beiden Figuren im oberen Bildabschluß wird wohl mit Zufälligkeiten der Rahmung oder Erhaltung zusammenhängen. In der Höhe stimmen die beiden Figuren mit der Geburt Christi in London überein, dürften aber weder zu diesem Gemälde noch etwa zur Breratafel gehören.

Die Auferstehung Christi. Fresko im Palazzo Comunale in Borgo San Sepolcro.

Tafel 54 und 55.

Der auferstehende Christus ist der Stadtheilige, der Protektor von San Sepolcro. Er galt als der Gründer der Stadt, daher ihr Name und darum wohl die Wahl dieses Themas für den Hauptaal des ehemaligen Konservatorenpalastes (jetzt Stadthaus). Im Wappen von Borgo figurierte von altersher die «Auferstehung Christi» (später nur noch der Sarkophag).

Vasari berichtet, daß Piero vielfach Tonmodelle anfertigte, über die er weiche Tücher in starker Fältelung legte, welche er dann kopiert und für seine Malerei zu Nutzen gezogen habe. Diese Angabe geht vielleicht auf eine gute Ueberlieferung zurück. Man beachte die Art, wie das Gewand des auferstehenden Christus behandelt ist.

Das Fresko — das eigentliche Bild wird von einer antikisierenden architektonischen Umrahmung (links und rechts Säulen) eingefasst, auf der unten noch ein paar Buchstaben einer Inschrift sichtbar sind — ist schadhaft. Schon 1480, also noch zu Lebzeiten des Künstlers, kam eine Restauration in Frage. Im achtzehnten Jahrhundert wurde es übertüncht, was später auf wenig geschickte Weise wieder entfernt wurde. — Der Kopf des schlafenden Wächters (Tafel 55) wurde ohne Grund als Selbstporträt des Künstlers angesprochen. Zur Zeit Vasaris galt das Gemälde als das beste Werk Pieros.

Der junge Herkules. Fresko in der Sammlung J. L. Gardner in Boston.

Tafel 56.

Das Gemälde wurde bald nach 1870 mit andern Fresken Spuren im Palazzo Colacchioni (früher Graziani) in Borgo entdeckt. Gegen 1880 ist es von der Mauer losgelöst und nach einer Villa des Eigentümers außerhalb des Städtchens verbracht worden. 1896 kam es wieder in die Stadtwohnung zurück und wurde über dem Kamin im Empfangsalon angebracht. Bei diesen Transporten hat es gelitten. Die schwerste Schädigung aber

erfuhr es an seinem ursprünglichen Platz: einem Türdurchbruch fiel der untere Teil der einst ganz sichtbaren Figur zum Opfer. Ende 1906 kam das Fresko nach Paris. Auf Leinwand übertragen wurde es bald darauf nach Amerika verkauft.

Vielleicht ist dieser Herkules (Attribute: Keule und Löwenfell) die einzige erhaltene einer Reihe solcher Idealfiguren. Er soll übrigens von Piero für das eigene Haus, das sich an Stelle der Casa Colacchioni befunden hat, geschaffen worden sein.

Sankt Hieronymus mit einem knieenden Mann. Tafelbild in der Akademie in Venedig.

Tafel 57.

Ein Bild kleinen Formats, das schlecht erhalten aber nicht restauriert ist. Unterhalb des knieenden Mannes befindet sich die Inschrift: Hier. Amadi Aug. F. (= Augusti Filius). Der Dargestellte wäre also ein Girolamo Amadi, der vor seinem Schutzpatron kniet. Die Inschrift stammt aber wohl nicht von der Hand Pieros sondern dürfte später beigefügt worden sein. Sie bietet keine sichere Gewähr für den Namen des Mannes. Ohne zureichende Begründung wurde der Knieende als Girolamo Malatesta, Herr von Sogliano (der Bruder Sigismondos) gedeutet. Ferner wurde auf seine Ähnlichkeit mit der Gestalt ganz links auf dem Mittelfstück der Madonna della Misericordia in San Sepolcro hingewiesen. Doch ist die Ähnlichkeit nicht stark genug, um aus ihr die Identität der beiden Personen mit Sicherheit zu folgern. Das Städtchen im Hintergrund gibt vielleicht Borgo San Sepolcro wieder (man vergleiche dazu Tafel 50 und 51: das Städtchen ist wohl daselbe). Es würde das nahelegen, in dem Knieenden, dem Besteller, einen Bewohner von San Sepolcro zu vermuten.

Auf dem Baumstamm links, der das kleine Kreuz trägt, befindet sich die Signatur des Künstlers. Sie lautet: Petri de Burgo Sci Sepulcri Opus.

Das Doppelporträt des Grafen Federigo von Montefeltro und seiner Gattin Battista. Diptychon in den Uffizien in Florenz.

Tafel 58 bis 61.

Das Diptychon muß spätestens 1466 gemalt worden sein. In einem Gedicht des Karmeliten Ferabò, das in diesem Jahre entstand, ist von ihm die Rede. Daß es kaum früher geschaffen wurde, darauf weist der Umstand, daß Battista, die Tochter des Alessandro Sforza, Herrn von Pesaro, die im Februar 1460, kaum vierzehn Jahre alt, mit Federigo vermählt wurde, die Züge einer reifen Frau zeigt. Es sind müde Züge: zahlreiche Geburten ließen Battista rasch altern. Federigo, der 1422 geboren wurde, wäre etwa vierundvierzig Jahre alt, was wohl stimmen kann. Auffallend ist die Hakennase des Fürsten. Sie hat ihre

Gefchichte: Als Federigo am fünfundzwanzigften Februar des Jahres 1450 zu Ehren der Eroberung Mailands durch Francesco Sforza ein Felt in Urbino veranstaltete, forderte er den Guidagnolo dei Ranieri, der eben von einem Turnier in Florenz als Sieger zurückkehrte, zum Zweikampfe heraus. Dabei wurde ihm vom Gegner das rechte Auge und der obere Teil des Nafenbeins eingestoßen. Der Verlust des rechten Auges war wohl der Hauptgrund dafür, daß der Künstler den Grafen im Profil von links darstellte (vergleiche auch Tafel 66). Für Battista ergab sich dadurch die Profilanficht von rechts. Ohne die genannte Entstellung Federigos wären es vielleicht Enfaceporträte geworden.

Auf den Rückseiten der Bildnisse ist das Herrscherpaar auf dem Triumphwagen dargestellt. Federigo erscheint in der Feldherrnrüstung, den Kommandostab in der ausgestreckten Rechten. Man sieht ihn diesmal, aus kompositioneller Notwendigkeit, im Profil von rechts, bei der Kleinheit des Kopfes ist aber das Fehlen des rechten Auges kaum zu bemerken. Hinter dem Grafen steht geflügelt auf einer Kugel — Symbol der Wandelbarkeit des Glücks oder Weltkugel? — die Sieges- oder Ruhmesgöttin, die ihm einen Kranz aufs Haupt drückt. Vor ihm auf dem Wagen sitzen die vier weltlichen Tugenden, die Justitia mit Schwert und Wage, die Prudentia mit dem Januskopf und dem Spiegel, die Fortitudo mit einer Säule, die sie zerbricht, endlich die Temperantia, von der nur der Kopf sichtbar ist. Ganz vorne, als Lenker, steht ein geflügelter Putto (ein kleiner Amor?). Der Wagen selbst wird von zwei (antikisierenden) Schimmeln, dem häufigsten Gespann bei den Triumphdarstellungen, gezogen. Die lateinische Inschrift, eine sapphische Strophe, preist den Grafen als den größten Feldherrn ebenbürtig.

Vespasiano da Bisticci, ein Zeitgenosse und Bewunderer Federigos, gibt in seinen Lebensbeschreibungen berühmter Männer des Quattrocento ein anschauliches, aufschlußreiches Bild von diesem außerordentlichen Fürsten, der nicht nur ein weiser, vorbildlicher Staatsmann, ein tapferer, kluger, stets siegreicher Feldherr, sondern auch ein großer Freund der Künste und Willensschaften, überhaupt ein hervorragender Mensch gewesen ist. — Eine mächtige Energie und Willenskraft sprechen aus seinem Porträt von Piero.

Auf dem zweiten Triumphwagen sitzt Battista Sforza, ein offenes Buch in den Händen. Hinter ihr stehen zwei Frauen, eine ältere und eine junge, wohl zwei Damen ihres Hofes (oder handelt es sich auch hier um allegorische Figuren: Sophia? Humilitas? Pudicitia?). Vorne sitzen die drei geistlichen Tugenden, die Fides mit Kreuz und Kelch, die Caritas mit dem Pelikan und die Spes, von der man nur den Kopf sieht. Auch hier fehlt der geflügelte Putto als Lenker nicht. Den Wagen ziehen zwei Einhörner, das Symbol der Keuschheit und übliche Gespann des Triumphwagens der Castitas. Die lateinische Inschrift, gleichfalls eine sapphische Strophe, preist die Frauentugend Battistas.

Die Landschaft auf den vier Bildern könnte Motive aus der Gegend um Urbino wiedergeben, wenn sie auch als Ganzes keineswegs etwa getreu ist. Die Schiffe auf den Seen oder breiten Flüssen auf dem Porträt Federigos und dessen Rückseite sollen vielleicht auf die Handelstätigkeit des Fürsten hindeuten.

Die Verbindung von Porträt und Triumphdarstellung auf Vorder- und Rückseite geht wohl auf die Medaillenkunst zurück, die zuerst eine solche Kombination zeigte, und zwar sowohl in der Antike als in der Renaissance, wo Pisanello als erster den Brauch wieder aufgriff.

Die Geißelung Christi. Tafelbild in der Sakristei des Domes von Urbino.

Tafel 62 und 63.

Bei diesem merkwürdigen Bild, das in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre entstanden sein dürfte, liegt das Hauptgewicht nicht auf der Geißelungsszene, sondern auf der Männergruppe im Vordergrund rechts. Die Deutung dieser Gruppe ist bis jetzt nicht einwandfrei gelungen. Von allen Interpretationen überzeugt die folgende am meisten: die Mittelfigur sei der am 22. Juli 1444 im Alter von noch nicht achtzehn Jahren ermordete erste Herzog von Urbino, Oddantonio von Montefeltro, ein Halbbruder Federigos. In den beiden andern Gestalten habe man seine gleichzeitig mit ihm umgebrachten Ratgeber und Günstlinge, Tommaso di Guido dell'Agnello da Rimini und Manfredi dei Pio da Carpi (der apostolische Protonator) zu sehen. Auf dem Rahmenwerk des Bildes, neben den stehenden Männern, soll sich früher die Inschrift «convenerunt in unum» befunden haben. Es ist das eine Stelle aus dem zweiten Vers des zweiten Pfalms, der lautet: Astiterunt reges terrae, et principes convenerunt in unum, adversus Dominum et adversus Christum eius. Diese Worte seien das Leitmotiv des ersten Notturmo des der Passion Christi geweihten Karfreitagsgottesdienstes. In den Chorbüchern würden sie oft durch die Geißelung Christi illustriert. Oddantonio stehe zwischen den falschen Beratern, die ihn — aber auch sich — ins Verderben stürzten, wie Christus zwischen den beiden Henkersknechten. — Federigo könnte das Gemälde zur Erinnerung an seinen Bruder als Votivbild in den von ihm erbauten Dom gestiftet haben.

Sehr wahrscheinlich ist, daß die Mittelfigur Oddantonio darstellen soll. In der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (1529 bis 1595) befand sich eine zweifellos treue Miniaturkopie von Alessandro Allori (1535 bis 1607) nach einem — heute verschollenen — Bildnis, das den Herzog in jugendlichem Alter und in halber Figur wiedergab. Der Maler ist unbekannt und sicher nicht identisch mit Piero. Dieses Porträt nun dürfte der Künstler für die mittlere der drei Figuren benützt haben. Die Ähnlichkeit ist unverkennbar. Gesichtsbildung und Haarbehandlung stimmen überein. Ferner ist die Kopfhaltung (fast reines Enface) genau dieselbe. Das zeitlose Kostüm und die nackten Füße bei Piero sind nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß die Figur die Parallele zum Christus bilden soll. Auch die beiden andern Gestalten sind Bildnisse, speziell der Mann in der reichen zeitgenössischen Tracht rechts, bei dem man den bestimmten Eindruck hat, es handle sich um ein Porträt nach dem Leben, während sich ein dem Mann links ähnlicher Typus auch sonst bei Piero findet. Nun hat aber der Künstler die beiden Ratgeber Oddantonios jedenfalls nicht gekannt. Sollten für sie, speziell für die Figur rechts, irgendwelche Bildnisse vor-

handen gewesen und von Piero benützt worden sein? Oder kam es diesem auf die historische Ähnlichkeit nicht an, und hat er einfach einen oder zwei Zeitgenossen aus der Umgebung Federigos porträtiert? Warum aber der exotische Einschlag bei der linken Gestalt (zur Kopfbedeckung vergleiche Tafel 42 und 43)? Als Parallele zur Geißelungsszene? — Das Rätsel der beiden Männer ist noch nicht gelöst.

Auf der unteren Platte des Podiums, auf dem Pilatus thront, die Inschrift: Opus Petri de Burgo Sci Sepulci (sic!). Auf der Marterläule die antikisierende Figur eines Athleten mit Siegeskranz. Sie soll wohl das römische Milieu andeuten. Pilatus trägt wie Konstantin den Palaeologenhut. Auch sonst findet sich einiges Fremdländische: der Turban des vom Rücken gesehenen Mannes, die Kopfbedeckung des Kriegsknechtes rechts. Die ganze Geißelungsszene hat etwas von einem antiken Relief. — Die Säulenhalle ist derjenigen auf dem Fresko «Die Königin von Saba und Salomo» sehr ähnlich.

Das Gemälde ist an mehreren Stellen beschädigt, besonders auf der linken Seite. 1886 soll es restauriert worden sein.

Die Madonna del Parto. Fresko aus der Friedhofskapelle von Monterchi. Zur Zeit provisorisch im Palazzo Comunale in Borgo San Sepolcro.

Tafel 64.

Monterchi ist das Bergdorf bei Borgo San Sepolcro, aus dem die erste Frau des Vaters des Künstlers stammte.

Nach dem halboffenen Gewand zu schließen, ist die schwangere Maria dargestellt (daher «del parto» genannt). Sie steht unter einem baldachinartigen, mit Hermelin gefütterten Zelt, das von zwei — streng symmetrisch komponierten — Engeln zu beiden Seiten zurückgeklappt wird.

Das Fresko, an dessen Ausführung wahrscheinlich auch Schülerhände beteiligt waren — doch stammt zum mindesten die Maria von Piero selbst — ist schlecht erhalten, ferner teilweise restauriert.

Monterchi liegt nahe bei Bastia, wo Piero laut einer Urkunde in den Jahren 1467 und 1468 weilte. Vielleicht entstand das Gemälde in jener Zeit. Jedenfalls ist es ein späteres Werk des Künstlers.

Maria mit Kind, Engeln, Heiligen und Stifter. Altarbild in der Brera in Mailand.

Tafel 65 und 66.

Das Gemälde stammt aus der Kirche des Klosters San Bernardino bei Urbino. Es wurde dem Künstler von Federigo von Montefeltro, dem Erbauer der Kirche, in Auftrag gegeben. 1472, am sechsten Juli, war Battista Sforza, erst sechsundzwanzig Jahre alt,

gestorben. Ihr Tod, in letzter Linie die Folge der Geburt Guidobaldos, des einzigen Sohnes, veranlaßte den Grafen, der sehr um seine Gattin trauerte, zur Stiftung des Bildes für den Hochaltar der Klosterkirche, in der Battista begraben war. Das Werk dürfte im Jahre 1473 oder wenig später entstanden sein. Höchst wahrscheinlich ist die Madonna ein idealisiertes Porträt der verstorbenen Fürstin, ist ferner der (schlafende!) Jesusknabe ein solches des kleinen Guidobaldo und sind die vier Engel zu Seiten der Maria idealisierte Bildnisse der ältesten der Töchter Federigos (er besaß deren acht). Alle diese Gestalten zeigen nämlich einen etwas individuelleren Typus als er sonst bei diesen geheiligten Personen üblich ist. Federigo selbst, der Stifter, kniet anbetend vor der Madonna. Ihr zur Seite stehen je drei Heilige, links vorne Johannes Baptista, neben ihm Sankt Hieronymus und hinter beiden der heilige Bernardin von Siena (ihm war die Kirche geweiht), rechts vorne ein Apostel (vergleiche Tafel 1), neben ihm Sankt Franziskus und hinter beiden Petrus Martyr (ein Porträtkopf: Fra Luca Pacioli?).

Singulär ist das Ei, das an einem Kettchen von der Muschel in der Nische herunterhängt, genau in der Mitte des Bildes (von den Seiten aus) und genau über dem Haupt der Madonna. Die Freude Pieros an perspektivischen und statischen Problemen äußert sich in dieser amüsanten Spielerei, deren letzter Grund in ihrer raumschaffenden Wirkung liegt.

Der Künstler gibt hier, und zwar als erster, das einheitliche, ungeteilte Altarbild, im Gegensatz zum mehrteiligen Altarwerk (vergleiche Tafel 1 und 12). Die Heiligen scharen sich unmittelbar um die Madonna. Es ist eine richtige «Santa Conversazione». Eine feierlich ernste Stimmung und eine große Stille liegen über dem Ganzen.

Zu den vier Engeln wären (neben Tafel 67 und 68) die jugendlichen Frauengestalten auf den für Federigos Bibliothek in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre entstandenen Allegorien der freien Künste: Dialektik (Berlin), Musik und Rhetorik (London) von Melozzo da Forlì und Justus van Gent, bei denen es sich ebenfalls um idealisierte Bildnisse von Töchtern des Montefeltro handeln soll, zu vergleichen. Jedenfalls zeigen die drei weiblichen Figuren verwandte Züge und sind einigen der Engel auf dem Brerabild nicht unähnlich.

Man hat Piero das Gemälde absprechen und es dem Fra Carnevale geben wollen. Mit Unrecht. Das Bild stammt zweifellos von Piero. Doch scheint die Gestalt Federigos in einzelnen Teilen von einem andern Künstler überarbeitet zu sein. Wenn man nämlich die Hände des Grafen mit den Händen der andern Figuren vergleicht, zeigt sich ein deutlicher Unterschied. Sie sind so naturalistisch, minutiös und — kleinlich behandelt, wie man das bei Piero nie findet. Sie dürften von Justus van Gent gemalt sein, der in den siebziger Jahren in Urbino arbeitete und vom Fürsten, der ihn aus Flandern soll haben kommen lassen, öfters beschäftigt wurde. Auch die Rüstung Federigos mit ihren Glanzlichteffekten ist vielleicht von dem Niederländer überarbeitet worden. Ein um 1476 entstandenes Bild des Ginters in der Barberini-Galerie in Rom, das den Herzog — Graf Federigo war am einundzwanzigsten August 1474 von Sixtus IV. zum Herzog ernannt worden — mit dem kleinen, etwa vierjährigen Guidobaldo darstellt, bietet sich zum Vergleich dar.

Maria mit Kind und zwei Engeln. Tafelbild im Rathaus von Senigallia.

Tafel 67.

Die Engel zeigen im Typus eine gewisse Verwandtschaft mit den beiden Engeln unmittelbar neben der Madonna auf dem Brerabild, sind aber etwas derber gehalten. Das Kind, das eine weiße Rose hält, trägt denselben Korallenanhänger an einer Halskette (wohl ein Amulett zur Abwehr böser Mächte) wie dort. Der Madonnentypus ist fraulicher geworden, der Nimbus, wie im vorigen und nächsten Bild, weggefallen. In den zwei Engeln hat man ohne zureichenden Grund die Porträte des Neffen Sixtus' IV., Giovanni della Rovere von Senigallia (links), und seiner Gattin Giovanna da Montefeltro, der ältesten Tochter Federigos, (rechts), sehen wollen (vermählt 1474). Immerhin sind die beiden Figuren individueller als üblich gehalten. — Die Tafel ist ein Spätwerk des Künstlers und wohl nach dem Altarbild in Mailand entstanden. Nach dem «Cicerone» stammt sie angeblich aus dem Jahre 1475. Bis vor wenigen Jahren befand sie sich in der Klosterkirche Santa Maria delle Grazie bei Senigallia.

Die Geburt Christi. Tafelbild in der Nationalgalerie in London.

Tafel 68.

Das Bild ist ein Werk der Spätzeit. Darauf weisen die Freiheit in der Auffassung des biblischen Stoffes — man beachte besonders die fast genrehaft-weltliche Engelgruppe — und die sehr vorgeschrittene Raum- und Lichtbehandlung hin. Für die Spätzeit spricht auch der Umstand, daß die Madonna im Typus Verwandtschaft mit der Maria des Brerabildes zeigt und daß der eine Engel — der zweite von links — seinem Kameraden unmittelbar rechts hinter der Madonna der Brera ähnlich ist. — Das Christkind liegt auf dem Ende des Mantels der Madonna!

Das Gemälde, vielleicht das letzte Werk des Künstlers, hat stellenweise gelitten, vor allem aber ist es nicht ganz vollendet. Dies gilt besonders für die Bodenpartie im Vordergrund und für die beiden neben dem ungewöhnlich genrehaft aufgefaßten Joseph stehenden Hirten, von denen der eine auf den (über dem Stall gedachten) Stern von Bethlehem weist. Auch einige Unklarheiten der Raum- und Körpergestaltung rühren wohl vom unfertigen Zustand des Bildes her. Warum dieses nicht zu Ende gemalt wurde, ist unbekannt. Das Städtchen rechts im Hintergrund gibt vielleicht Motive aus Arezzo wieder (man vergleiche Tafel 33). Links vielleicht ein Stück Tibertal. Auffallend ist der hohe Standort der Szene. Piero wählt aber gern einen solchen, um eine große Weiträumigkeit und viel Landschaft ins Bild hinein zu bekommen.

Auf die Frage, ob und inwieweit das Werk von der niederländischen Kunst beeinflusst sein könnte, einzutreten, liegt außerhalb des Rahmens dieser Ausführungen.

• • •

Die «Geburt Christi» stammt aus dem Besitz der Familie Marini-Franceschi in San Sepolcro, der Nachkommen der Franceschi des Quattrocento. Die gleiche Familie besaß ein kleines Bildnis Pieros in jüngeren Jahren, ein Selbstporträt, jedenfalls ein Kopfstück. Sie besaß es noch 1835. Später wurde es verkauft, wahrscheinlich ins Ausland, und ist verschollen. Das Porträt, das man in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts im Palazzo Marini sah, war ein modernes Machwerk, ein Bildnis in ganzer, lebensgroßer Figur. Höchst wahrscheinlich wurde es bei Gelegenheit des Verkaufs des Originals, von dem man sicher weiß, daß es klein, ein «ritrattino» war, hergestellt. Dabei dürfte der Kopf nach dem Original kopiert worden sein. Jedenfalls zeigte er eine große Verwandtschaft mit dem Holzschnitt bei Vasari (siehe Abbildung auf Seite 6). Es darf als sehr wahrscheinlich angenommen werden, daß die beiden Porträte auf dasselbe Original, eben jenes ritrattino, zurückgehen. Immerhin ist es nicht ausgeschlossen, daß der Kopf der Kopie nach dem Holzschnitt angefertigt wurde. So gut wie sicher aber ist — und das bleibt die Hauptsache — daß dieser Holzschnitt auf ein authentisches Bildnis des Künstlers zurückgeht. Einmal zeigt er entschieden individuelle Züge, und dann wäre Piero, wenn es sich um ein Idealporträt handelte, wohl kaum als Jüngling dargestellt worden, sondern, wie es sonst in den «Vite» üblich ist, als Mann in reifen Jahren. Leider findet sich auf den Werken des Künstlers keine einzige Figur, die auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit als Selbstbildnis angesprochen werden könnte oder die wirkliche Ähnlichkeit mit dem Holzschnitt aufwies. Vielleicht taucht aber eines Tages das kleine Selbstporträt wieder auf.

Der Stil.

Unsere Zeit hat eine doppelte Stellung zur Kunst früherer Epochen. Einmal eine wissenschaftlich historische, eine objektive gewissermaßen. Bei ihr handelt es sich vor allem um die geschichtliche Bedeutung eines Künstlers, um die Herkunft seines Stils, um die Frage, ob und inwiefern er Neues gebracht, die künstlerischen Ausdrucksmittel seiner Zeit bereichert habe. Diese Dinge lassen sich bis zu einem hohen Grade bleibend festlegen, zum mindesten für die Epoche, um die es hier geht.

Anders verhält es sich mit der zweiten Stellung. Diese, die subjektive, befindet sich in stetem Fluß. Hier wird nicht nach dem Historischen, sondern nach dem rein Künstlerischen gefragt, darnach, inwieweit eine Kunst für die Gegenwart lebendig sei und auf sie anregend, fruchtbar wirke. Hier werden diejenigen Künstler auf den Schild gehoben, deren Wesen und Ziele den eigenen verwandt erscheinen. Je schöpferischer eine Zeit ist, um so ausgesprochener ist ihre persönliche Stellungnahme. Und sie hat ein Recht dazu, wenn darüber auch Anderes, vielleicht Gleichwertiges vernachlässigt, unterschätzt wird. Sie hat ein Recht dazu, weil sie aus ihrem Subjektivismus Begeisterung und aus ihrer Begeisterung Kraft schöpft. Historisch objektiv gerichtete Epochen haben künstlerisch nie Hervorragendes geleistet.

Nun ist zwar die Kunst unserer Zeit dank ihrer ungeheuren Zersplitterung sehr vielfältig. Keine war je so reich an «Richtungen». Wirklich neuzeitlich aber ist nur die un-naturalistische Kunst, die Kunst, die aller direkten Naturwiedergabe abhold nach einer einfachen, konzentrierten, strengen und tektonischen Form sucht, einer Form, vor deren naiv unmittelbaren Ausdruckskraft alles Virtuosenhafte, alles Aeüßerliche und nur Technische verschwinden muß.

Daß einer von solchem Geist getragenen Kunst die Meister der älteren Epochen, die sogenannten «Primitiven» — vor allem also die Kunst des Mittelalters bis zum fünfzehnten Jahrhundert —, im allgemeinen näherstehen als die der jüngeren, ist wohl verständlich. Ein Konrad Witz bedeutet ihr mehr als ein Velazquez, ein Giotto mehr denn ein Correggio. Die größere Naturnähe der späteren Jahrhunderte erscheint ihr nicht als ein Gewinn, sondern wegen der Gefährdung der Reinheit und Unmittelbarkeit des künstlerischen Ausdrucks eher als das Gegenteil. Diese Gefährdung begann in Italien in der zweiten Hälfte des Quattrocento. Aber auch in dieser Zeit vermochten sich einzelne starke Persönlichkeiten das einfache, naive künstlerische Gefühl zu wahren. Unter ihnen steht Piero della Francesca voran. Er

hat es verstanden, die große Tradition eines Giotto und Masaccio trotz dem wachsenden Realismus, dem auch er sich nicht entzog, rein zu erhalten.

Charakteristischerweise war gerade diese rühmliche «Primitivität», also gerade die besondere Art von Pieros Kunst, der zureichenden Würdigung seiner Persönlichkeit lange im Wege. Erst unsere Zeit beginnt ihr wieder gerecht zu werden, nicht zuletzt aus einem Gefühl innerer Verwandtschaft heraus. Man hat zwar gemeint, der Umstand, daß sich die meisten seiner Hauptwerke in kleinen Landstädten, abseits von den großen Kunstzentren befinden, wozu kommt, daß außerhalb Italien nur ein einziges Museum — die Nationalgalerie in London — sichere Bilder von ihm besitzt, sei die eigentliche Ursache dafür, daß er so wenig bekannt und geschätzt ist. Gewiß war dieser Umstand nicht ohne Einfluß. Der Hauptgrund aber liegt tiefer, liegt in der Strenge und Herbheit von Pieros Kunst. Darin und in ihrer Ursprünglichkeit, ihrer sogenannten «Unkultiviertheit», ist sie wesentlich verschieden von derjenigen fast aller übrigen italienischen Maler der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Und da diese andern im Vordergrund des Interesses standen, hatte man für den Meister von Borgo wenig übrig. Neben einem Gozzoli, Botticelli, Ghirlandaio, Filippino, Pinturicchio wurde seine Strenge als Unbeholfenheit und Unlebendigkeit, seine Herbheit als Häßlichkeit, seine gesunde, unverbildete Ursprünglichkeit als Derbheit und Nüchternheit empfunden. Vor allem war Piero zu wenig «schön». Und in der Tat, solange Künstler wie die genannten als die Höhepunkte der italienischen Malerei jener Zeit galten, war man für ihn nicht reif. Heute ist das anders geworden. Heute sind wir für die Schwächen jener Maler, für ihre Neigung zu einem geistig und stofflich überfeinerten, pretiösen, ja manchmal eigentlich affektierten Stil, für die nicht seltene motivische und illusionistische Ueberladenheit ihrer Bilder nicht mehr unempfindlich. Gleichzeitig sind wir für die Eigenart Pieros, für seine «edle Einfalt und stille Größe» — wenn einmal, so ist hier das viel mißbrauchte Wort am Platz — empfänglicher geworden. Und so wie uns heute ein Cimabue, ein Giotto, ein Duccio und ein Masaccio näher stehen als jene Künstler, und wir ihnen in weit höherem Maße gerecht werden als frühere Zeiten, weil wir — endlich frei von einem falschverstandenen Entwicklungsbegriff — in ihnen nicht mehr bloße vorbereitende, unvollkommene «Primitive» sondern Gipfelpunkte sehen, so fühlen wir auch einen Piero als unserer neuzeitlichen Kunstauffassung besonders verwandt. Wir schätzen in ihm den ursprünglichsten Maler der zweiten Hälfte des Quattrocento und glauben — um von der späteren italienischen Monumentalkunst zu reden — daß seine Fresken in Arezzo an Größe und innerer Bedeutung den Malereien eines Michelangelo — seines einzigen wahren Nachfolgers — in der Sixtina und eines Tintoretto in San Rocco und im Dogenpalast wohl an die Seite gestellt werden können. Dem germanischen Empfinden aber steht der Meister von Borgo San Sepolcro mit seiner Herbheit, Einfachheit und Strenge von allen späteren Quattrocentisten vielleicht am nächsten. Bei ihm ist das, was jenem Empfinden am meisten entgegengesetzt ist, am wenigsten ausgeprägt, das Bedürfnis nämlich nach einem Betonen der formalen Schönheit und des Sentimento. Er ist der, wenn man so sagen darf, «nordischste» von allen italienischen Malern seiner Zeit. Würde man bei einem andern jemals

an Rembrandt denken, ein Name, der einem beim «Traum Konstantins» unwillkürlich auf die Lippen kommt!

Daß Piero seine Kunst so rein bewahrte, dazu hat wohl der Umstand, daß er in der Provinz lebte, nicht unwesentlich beigetragen. Die großen Zentren scheint er nach den in der Arnostadt verbrachten Lehrjahren gemieden zu haben (mit Ausnahme höchstens von Rom). Zwar hat ihm damals Florenz sicher viel gegeben, vor allem ein Masaccio, die Richtung aber, welche die florentinische Malerei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nahm, wird ihm wohl kaum sehr zugefagt haben. Zudem war er als Künstler stark genug, um in der Provinz nicht zu verkümmern. Ja, gerade aus dem unmittelbaren Umgang mit der landschaftlichen Natur dürfte seine gesunde, ursprüngliche Art besondere Kräfte geschöpft haben. Für die große Liebe zu ihr sind die Hintergründe seiner Bilder beredte Zeugen. Und wenn es ihn nach einem Milieu feinerer Kultur verlangte, stand ihm der Zutritt zum Hof von Urbino, mit dessen Herrschern er befreundet war, jederzeit offen. Er scheint aber dort nie sehr lange gewohnt zu haben — zum Hofmaler hatte der Unabhängige kein Talent —, denn immer wieder findet man ihn in dem kleinen Borgo San Sepolcro, seiner Vaterstadt, für deren öffentliches Wohl er sich nach Kräften bemühte.

Ueber das Menschentum Pieros ist nichts bekannt. Vasari weiß keinen einzigen charakteristischen Zug zu berichten, keine einzige Anekdote zu erzählen. Er spricht nur von den Werken. Es ist das vielleicht kein Zufall. Der Mensch — Piero dürfte eine ernste, schwere, sorglosem Lebensgenuß wenig geneigte Natur gewesen sein — mag sich bewußt hinter dem Werk verborgen haben. Für uns jedenfalls muß dieses ganz und gar im Vordergrund stehen.

Piero tritt uns in den erhaltenen Bildern als fertiger Künstler entgegen. Dem frühesten, dem vielteiligen Altar in Borgo, sieht man es kaum an, daß er ein Jugendwerk ist, wenn man eine gegen das dreißigste Lebensjahr entstandene Arbeit überhaupt so nennen darf. Von der Predella abgesehen zeigt er den Stil des Malers bereits in voller Entwicklung. Besonders das Mittelfstück ist schon ganz persönlich und ohne jede Reminiszenz an irgend welche Vorbilder und Lehrer. Auch das wenig später geschaffene Gemälde in Rimini ist eine reife Leistung. Hier handelt es sich um ein Fresko. Nicht zufällig. Die meisten auf uns gekommenen Werke des Meisters sind Fresken, und es scheint, daß auch von den untergegangenen die Mehrzahl in dieser Technik gehalten war. Piero war ein ausgesprochener Freskokünstler, ein echtes und großes Freskotemperament. Er ist das in höherem Maße gewesen als alle andern Maler seiner Zeit. Das Fresko war sein Element. Damit will nicht gesagt sein, daß er das Tafelbild weniger souverän gestaltet habe. Er hat es auch keineswegs etwa vernachlässigt. Der Schwerpunkt seiner Kunst liegt aber doch im Fresko, und von ihm muß man ausgehen, wenn man unmittelbar ins innerste Wesen seines Stils eindringen will.

Was das Fresko vor allem verlangt ist Monumentalität. Piero befaß sie. Alle seine Werke haben einen monumentalen Zug. Auch aus den Gemälden geringen Umfangs, selbst aus dem kleinsten Tafelbild leuchtet er heraus. Der Künstler konnte nicht anders als groß

gestalten, alles Kleinliche lag seiner Art fern. Am meisten in seinem Element wird er sich aber doch gefühlt haben, wenn er nicht kleinen, sondern großen Flächen, vor allem großen Wandflächen gegenüberstand.

Wie jeder echte Monumentalstil ist Pieros Stil einfach und streng. Der Bildaufbau ist von klassischer Einfachheit und von tektonischer Strenge. Tektonisch streng, statuarisch wenn man so will, sind auch die Figuren, ja sie sind es nicht selten in einem Maße, daß sie wie architektonische Glieder, gleichsam wie Pfeiler wirken. Ein typisches Beispiel bietet die Begrüßung der Königin von Saba durch Salomo. Erscheinen Menschen und Säulen hier nicht wie Geschwister? Und ist die Figurengruppe nicht gerade so klar und einfach gegliedert wie die herrliche, mit klassischer griechischer Architektur wetteifernde Säulenhalle? Menschen können bei Piero wie Türme wirken, oder dürfte man für den Judas in der «Ausgrabung des heiligen Kreuzes» eine andere, kleinere Bezeichnung brauchen?

Das Fresko als solches hat etwas Herbes, schon der Technik nach. Bei Piero tritt das besonders eindrucklich zu Tage. Es ist eine gesunde, naturhaft ursprüngliche Herbheit, die keineswegs der Anmut bar ist: dafür zeugt gerade das Salomofresko und da vor allem die Gestalt der knieenden und der sich vor Salomo verneigenden Königin. Hoheit und Größe geben den Menschen Pieros das Gepräge — die Männer haben nicht selten etwas Heldisches, Heroisches, die Frauen etwas Fürstinnenhaftes, Gebietendes — und die Herbheit ihres Gesichtsausdrucks wird zu Unrecht Verdrossenheit gesholten.

Pieros Stil ist sachlich. Immer steht der Bildvorwurf im Vordergrund. Ihn klar und eindrucklich zur Erscheinung zu bringen ist das Hauptziel. Nur die großen, entscheidenden Akzente werden gegeben, alles entbehrliche Beiwerk, alles Genrehafte, aller überflüssige stoffliche Prunk, alle unnötigen Figuren und Gebärden sind bewußt vermieden. Paraden berühmter Zeitgenossen, bekannter schöner Frauen und andere vom dargestellten Vorgang ablenkende Dinge sind verpönt, gerade so wie jegliches selbstgefällige Kokettieren mit dem Beschauer. Die paar Male, da auf dem einen oder andern der Bilder Zeitgenossen angebracht sind, geschah das sicher auf ausdrückliches Verlangen des Bestellers. Und wenn der Künstler, wie in der Kreuzeslegende, exotische Typen schildert, vermeidet er alles Auffallende, alles Theatralische. Mit den einfachsten Mitteln, einigen typischen Rassenzügen, einem ungewöhnlichen Kleidungsstück, bringt er fremdländische Völkerchaften überzeugend zur Darstellung. Für seine große Zurückhaltung ist ferner ungemein charakteristisch, daß er auf keinem seiner Fresken oder Altarwerke — wenigstens soweit sie erhalten sind — ein Selbstbildnis angebracht hat. So sehr ist er bestrebt, die eigene Person zurücktreten zu lassen.

Die Einfachheit, Schlichtheit Pieros kommt auch in den Bildthemen zum Ausdruck. Antike Stoffe, mythologische Szenen, Allegorien — Motive die in der damaligen italienischen Malerei sehr beliebt waren — fehlen fast ganz. Neben den anspruchslosen Einzelfiguren eines jugendlichen Herkules und eines Amor ist eine allegorische Darstellung auf den Rückseiten des kleinen Diptychons in den Uffizien der einzige derartige Vorwurf. Aber auch diese Allegorie — sie wurde jedenfalls verlangt — ist sehr einfach, unkompliziert gehalten.

Piero ist kein Bildungskünstler, der mit mythologischen und andern humanistischen Kenntnissen paradiert. Außer der ungewöhnlichen Kreuzeslegende sind es die herkömmlichen Themen, die er malt: Madonnen mit Stiftern, Heiligen und Engeln, Szenen aus dem Leben Christi, Bildnisse, männliche und weibliche Heilige in Einzelfiguren. Aber — und das ist die Hauptsache — die Gestaltung dieser Motive ist keine herkömmliche sondern eine durchaus neue, persönliche. Piero sieht die traditionellen Bildstoffe neu, sieht sie ursprünglich und gibt stets eine ganz und gar eigene Lösung. Bei den biblischen Themen betont er gern das rein Menschliche. Er tut das aber nicht als platter, nüchterner Realist. Der Realismus ist für ihn nie Ziel, nie Selbstzweck. Er dient ihm lediglich zur Bereicherung der Ausdrucksmöglichkeiten. Im Grunde ist Piero mindestens ebenso sehr Romantiker als Realist. Woher käme sonst das Geheimnis, das Rätselvolle so vieler seiner Gestalten, woher der Hang zum Exotischen, Fremdländischen in Typus und Gewandung, ein Hang, dem die Begegnung mit jenen Byzantinern, jenen Halbasiaten, die 1439 so unerwartet in Florenz auftauchten, so überaus glücklich entgegenkam! Und wie wäre es anders zu erklären, daß er bei der romantischen Kreuzeslegende so mit Leib und Seele dabei ist!

Eng verknüpft mit der Fähigkeit eigen schöpferischer Gestaltung ist die andere: sich nicht zu wiederholen. Immer wieder führt der Künstler seinem Stil frische Elemente zu. Alle Selbstkopie liegt ihm fern, wie auch alles Schematische und Manierierte. Vor jeder neuen Aufgabe, jedem neuen Stoffe erneuert er sich, erlebt er gleichsam eine künstlerische Wiedergeburt. So kommt es, daß sein ganzes erhaltenes Oeuvre keine einzige gleichgültige Arbeit aufweist. Jede zählt, jede bereichert und vertieft das Gesamtbild. Man bedauert nur, daß dieses Oeuvre numerisch so wenig umfangreich ist, daß es nicht mehr als zwanzig Fresken und zwölf Tafelbilder oder Altarwerke umfaßt. Manches ist im Laufe der Jahrhunderte zu Grunde gegangen. Vor allem ist von den Freskenzyklen bloß einer erhalten geblieben, höchst wahrscheinlich aber der bedeutendste. Wären alle Schöpfungen Pieros auf uns gekommen — sehr viele sind es wohl kaum gewesen, denn der Künstler war schwerlich sehr produktiv — so würde sich der günstige Eindruck gewiß nicht abschwächen, im Gegenteil.

Ein zielbewußter, souveräner Geist spricht überall aus der Bildgestaltung, spricht aus der Lösung aller künstlerischen Fragen. Eines der für den Meister wichtigsten Probleme ist der Raum. Er wird klar, groß und einfach gestaltet, ob er nun architektonisch begrenzt ist, oder ob es sich um die freie, offene Landschaft handelt. Wenn bei einem, so darf man bei Piero von Raummonumentalität sprechen.

Wesentliche Faktoren der Raumgestaltung sind die Figuren. Sie sind es zwar weniger in dem Sinne, daß sie über den Raum nach der Tiefe zu verteilt sind — sie befinden sich vielmehr fast ausschließlich im Vordergrund — als in dem Sinne, daß ihnen volle, runde, raumverdrängende Körperlichkeit verliehen ist. Kraftvoll, unverrückbar, im Erdboden fest verankert stehen sie da. Nicht anders verhält es sich mit ihrer Umgebung.

Bestimmte, klare Volumina stehen in einem Raum, der nach der Tiefe hin sicher und konsequent entwickelt ist. Das letztere gilt namentlich für die herrlichen Landschaften. Piero

muß mit der landschaftlichen Natur eng verwachsen gewesen sein. In dem innigen Verhältnis zu ihr kommt das Ursprüngliche seiner Art besonders deutlich zum Ausdruck. Er schweigt förmlich in der Landschaft und kann sich in ihrer Schilderung nicht genug tun. Da wechseln sanft geschwungene Hügel mit weiten Ebenen, durch die sich glitzernde Flußläufe schlängeln. Bewaldete Berge dehnen sich aus, an deren Fuß kleine besetzte Städtchen ruhen. In reichster, schönster Gliederung breitet sich alles vor unsern staunenden Augen aus. Eine besondere Liebe gilt den Bäumen und dem Himmel mit den ziehenden Wolken und dem mannigfaltigen Lichtspiel, eine besondere auch dem Tier, vor allem dem Pferd. Hat man je herrlichere Pferde gesehen als die Pieros!

Nicht immer ist die perspektivische Gestaltung der Landschaft dieselbe. In den Fresken hält sich der Künstler von allzu großer Tiefenentwicklung fern. Der Wandstil, die Notwendigkeit, den Charakter der Mauer zu wahren, schließt eine starke Raumillusion aus. (Nur einmal, in der Konstantinschlacht, ist dieses Prinzip durchbrochen.) Dafür gibt Piero dann in den Tafelbildern seiner Freude an der Raumvertiefung freie Bahn. Am weitesten geht er darin in dem Doppelpor­trät der Uffizien. Die Landschaft dehnt sich hier in weite Fernen und ist — eine Ueberrafchung und ein Novum für die damalige Zeit — wie aus der Vogelperspektive gesehen.

Eines der Hauptmittel zur Schaffung und Klärung des Raumes ist das Licht, das überhaupt bei Piero ein sehr wesentlicher Träger des Bildes ist. Mit ihm modelliert und akzentuiert er, mit ihm gestaltet er die Stimmung. Die Konsequenz und vor allem die Helligkeit des Lichtes gemahnen manchmal an die Freilichtmaler des vergangenen Jahrhunderts. Insbesondere das letzte Werk des Künstlers, die «Geburt Christi», überrascht in dieser Hinsicht. Es wirkt ungemein räumlich, dank dem Licht, das sich so hell sonst nirgends findet. Das grandioseste Dokument aber für die Kühnheit und Konsequenz der Lichtführung Pieros und für die außerordentliche Stimmungskraft, die er mit ihr zu erreichen weiß, ist der «Traum Konstantins». Die nächtliche Vision ist von unerhörter Eindringlichkeit, ja sie erscheint zu eigentlich mystischer Wirkung gesteigert.

Der «Traum Konstantins» ist sehr charakteristisch dafür, wie bewußt und stark der Maler auf Helldunkelwirkung ausgeht. In allen seinen Werken tritt das zu Tage. Immer wieder stehen helle neben dunklen Flächen, helle Figuren vor dunklem Grund oder dunkle vor hellem. Wie bedeutsam dieses Abwägen, dieses Gegenüberstellen von Hell und Dunkel gerade für das Fresko ist, leuchtet ohne weiteres ein. Das Fresko lebt von den großen, einfachen Kontrasten. Diese schafft sich der Künstler vor allem mit der besonderen Art seiner Lichtbehandlung. Gleichzeitig schafft er sich damit eine klare, fernwirkende Gesamtform, die er durch sorgfältiges Abstufen des Helldunkels belebt und bereichert.

Neben das Licht tritt die Farbe als kompositioneller, als Raumfaktor. Licht und Farbe hängen aufs engste zusammen. Die Farbe ist der Träger des Lichts, ohne sie gibt es für den Maler kein Licht. Im übrigen aber kann er sich auf verschiedene Art zu ihr stellen. Vor allem kann er mehr ihren atmosphärischen oder mehr ihren Eigenwert betonen.

Piero kommt es meist in erster Linie auf die Helldunkelwerte der Farben an, besonders beim Fresko. Daneben ist ihm, dem eminenten Koloristen aber auch die atmosphärische Behandlung nicht fremd. Ja er besitzt sogar in hervorragendem Maße die Fähigkeit, die Farbe nach der Tiefe zu atmosphärisch abzustufen. Kraft dieser Fähigkeit, in der er alle Zeitgenossen überragt, wurde er schon als Vorläufer des Pleinair angesprochen. Die Farbigeit der Reflexe, der Schatten ist ihm nicht unbekannt. Daß eine solche Gestaltung des Kolorits eine große raumschaffende Bedeutung hat, namentlich bei landschaftlichen Gründen, ist ohne weiteres klar. Sie wird aber nie zu weit getrieben, wird nie Selbstzweck. Vielmehr haben diese mehr optischen Dinge nur eine sekundäre Bedeutung für den Künstler, der die Intensität des reinen, unmittelbaren Ausdrucks nie durch sie beeinträchtigen läßt. Piero ist weit davon entfernt, einen malerischen Stil etwa im Sinne des Impressionismus auszubilden. Eine Auflösung der Form kennt er nicht. Das läge auch gar nicht in seinem Charakter als Freskomaler. Die Form bleibt streng, bleibt fest und ungebrochen. Vor ihr tritt alles andere in zweite Linie zurück.

Entsprechend der luministischen Tendenz ist das Kolorit meist hell, licht. Besonders eindrückliche Dokumente dafür sind die beiden größeren Werke der Londoner Nationalgalerie, das Altarbild in der Brera und das Diptychon in den Uffizien. Aber auch dunklere Töne sind dem Künstler keineswegs fremd. Vor allem in den Fresken in Arezzo finden sich solche. Der «Traum Konstantins» ist nicht das einzige, wenn auch das großartigste Beispiel. Das Kolorit richtet sich stets nach den Erfordernissen des Motivs und variiert je nach ihrem Charakter. Wenn es der Vorwurf verlangt, schreckt der Maler auch vor einer starken Farbigeit im Sinne ausgesprochener Betonung des Lokalkolorits nicht zurück. Typisch dafür ist die «Niederlage des Chosroe». Immer aber eignet der Farbe eine große Leuchtkraft, ein intensives, geheimnisvolles Leuchten von innen heraus.

Piero ist ein Meister der Komposition. Beredte Zeugen dafür sind die Fresken in Arezzo, bei denen besonders schwierige künstlerische Probleme zu bewältigen waren. Zu den schwierigsten gehört zweifellos die Schlacht. Piero ist ihr nicht ausgewichen, im Gegenteil, er hat sie gesucht und sich zweimal um ihre Gestaltung bemüht. Das eine Mal — im Konstantinfresko — handelt es sich zwar streng genommen nicht um einen eigentlichen Kampf. Es wird lediglich eine festformierte einer sich auflösenden Schlachtordnung gegenübergestellt. Bewundernswert ist, mit wie wenig Mitteln — mit starken Ueberschneidungen der Figuren und einem auffarrenden Lanzenwald, der von der Fahne kompositionell glücklich unterbrochen wird — der Künstler auf der linken Seite den Eindruck eines ganzen Heeres und einer kompakten, geschlossenen, einer undurchdringlichen Mauer gleichenden Schlachtreihe hervorzurufen weiß. Eine eigentliche Kampfszene gibt das gegenüberliegende Gemälde, die «Niederlage des Chosroe». Das Gewühl und das Gedränge einer Schlacht ist hier packend gekildert. Fahnen, Lanzen, Trompeten helfen die kriegerische Wirkung verstärken. Trotz der starken Bewegtheit der Szene ist die bildmäßige Ruhe gewahrt, wozu der einheitliche Hintergrund sehr wesentlich beiträgt.

In diesen beiden Fresken und in der «Wegschaffung des Holzes» gibt Piero die stärksten Bewegungen, die er überhaupt kennt. Aber auch sie sind, um den strengen tektonischen Aufbau nicht zu gefährden, zurückhaltend, ja fast statuarisch gebunden. Es wäre ganz falsch, diese Zurückhaltung als Unvermögen des Künstlers zu interpretieren. Sie ist durchaus Stilablicht, Stilnotwendigkeit, und die Eindrücklichkeit, die Ueberzeugungskraft der Darstellung wird durch sie in keiner Weise beeinträchtigt. Ähnliches gilt für das «Begräbnis Adams». Die meisten assistierenden Personen verhalten sich dem Vorgang gegenüber passiv. Ruhig, fast teilnahmslos stehen sie da. Gerade dadurch aber ist eine geschlossene, feste Bildhaltung gewährleistet und ein wirklicher Kontrast geschaffen zu den beiden vom Vorgang erregten Figuren, dem Weib, das Schmerz bewegt die Arme emporwirft, und dem Jüngling, der neugierig erschrocken herbeieilt. Um das Leidvolle der Szene augenfällig zur Erscheinung zu bringen, genügt die eine Gestalt der klagenden Frau. Piero kennt eben im allgemeinen keine starken Affekte. Die Strenge und Zurückhaltung seines Stils erlaubt keine Leidenschaftsausbrüche. Es tut das aber der Ausdruckskraft seiner Gestalten keinen Eintrag, vielmehr wird gerade dadurch eine seltene Wucht und Größe der Gebärde erreicht. Herrliche Zeugen dafür — und für die Größe und Echtheit des Pathos des Künstlers — sind die beiden Propheten und die heilige Magdalena in Arezzo. Piero ist überhaupt ein Meister in der Oekonomie der Mittel, ein Meister in der Kunst, mit den denkbar sparsamsten Mitteln den denkbar stärksten Ausdruck zu erzielen. Wie sparsam und doch wie eindrucklich sind z. B. seine Handbewegungen.

Ein Problem, um das sich der Künstler aufs intensivste bemüht, ist die rhythmische Gliederung der Komposition. Gute Lösungen geben das «Begräbnis Adams», von dem eben die Rede war, und die Konstantinschlacht, das Fresko mit der so außerordentlich eindrucklichen Zäsur in der Bildmitte.

Symmetrie und Parallelismus sind wichtige Elemente rhythmischer Komposition. Ein schönes Beispiel gelöster, freier, ganz unformalistischer Symmetrie bietet die Begrüßung der Königin von Saba durch Salomo. Die beiden Gegengruppen der Männer und Frauen halten sich mit fester Bestimmtheit das Gleichgewicht. Wirkungsvoll öffnet sich der Blick auf das helle Königspaar, das vorne von zwei dunkleren Figuren wie von zwei Eckpfeilern kraftvoll eingerahmt wird: ein Motiv, das, aber noch wesentlich großartiger und packender, in den beiden wachhaltenden Kriegern im «Traum Konstantins» wiederkehrt. In seiner einfachsten, primitivsten Form dokumentiert sich das parallelistische Prinzip im Lanzenwald der Konstantinschlacht. Eine fast trecentistische Gebundenheit zeigt es auch in der knieenden Männergruppe in der Schlussszene der Kreuzeslegende, dagegen erscheint es im Fresko der «Wegschaffung des Holzes» freier ausgebildet. Der parallelistische Dreiklang der Bewegung der Figuren ist hier von ungemeiner Eindrücklichkeit. In der Differenzierung der Armhaltung äußert sich das rhythmische Moment besonders deutlich.

Dem eben genannten Fresko eignet — ein Zug, der ans Barock gemahnt — eine ausgesprochene Diagonalkomposition, sogar eine solche in doppeltem Sinne: es sind zwei Dia-

gonalen vorhanden, die sich kreuzen. Die Diagonale bringt, verglichen mit der Vertikalen und Horizontalen, eine starke Bewegung ins Bild. Darum wird sie hier verwandt und darum ist auf der rechten Seite der Konstantinischlacht, bei den Fliehenden, die Diagonale betont, im Gegensatz zur linken, wo die Vertikale vorherrscht.

Auch beim Fresko in Rimini tritt die Diagonale im Aufbau der Figuren — die Tiere mitgerechnet — deutlich in Erscheinung. Der besondere, einzigartige Reiz des Werkes beruht nicht zuletzt auf dieser Art der Komposition, beruht aber auch auf der Bildrhythmisierung, die sich namentlich in den architektonischen Teilen (die Verteilung der Pilaster und Guirlanden!) und in der Isolierung und Gestaltung der Hauptperson dokumentiert. Die Art, wie Sigismondo Malatesta, allein, in strenger Profilansicht, in den weiten Raum zwischen den beiden Pilastern gestellt ist, und wie sich seine Gestalt machtvoll und frei vom Hintergrund abhebt, atmet Größe, atmet Monumentalität.

Solche Profilfiguren sind bei Piero nichts seltenes. Er hat die einfache, große und reine Wirkung des Profils, der Silhouette gar wohl gekannt und hat sie zu nützen verstanden.

Als der Künstler im Alter von etwa sechzig Jahren aufhörte zu malen, da tat er das wohl nicht nur aus einem Drang nach kunsttheoretischer Tätigkeit sondern auch in dem Bewußtsein, daß er als Maler sein Wesentliches gegeben habe. Und darin hatte er vielleicht nicht ganz Unrecht. Wenn man seine beiden letzten größeren Werke, das Altarbild in der Brera und die «Geburt Christi» in London mit den früheren vergleicht, so erkennt man, daß sein Stil weicher geworden ist, daß er nicht mehr ganz die frühere Herbheit, Unmittelbarkeit und Einfachheit besitzt. Er ist zierlicher, gleichsam «schöner» geworden, so charaktervoll er auch jetzt noch ist, und so sehr er darin auch jetzt noch das meiste in seiner Zeit Geschaffene überragt. Es ist wohl nicht ganz Zufall sondern eben in diesem neuen Element begründet, daß man just jene beiden Bilder dem Künstler hat absprechen wollen, mit Unrecht zwar, denn sie können trotz allem nur von einem italienischen Maler des Quattrocento stammen, nämlich eben von Piero della Francesca aus Borgo San Sepolcro. Und auch sie haben ihre einzigen, ihre großen Vorzüge: das Raum- und namentlich das Lichtproblem ist in ihnen besonders vollkommen gelöst. Stehen geblieben ist Piero nie.

Doch was auch für den Künstler der Grund gewesen sein mag, von seiner Tätigkeit als Maler zu lassen, jedenfalls hat er den Mut und die Kraft befaßt, sich selber eine Grenze, ein Ziel zu setzen. Und das war nicht seine kleinste Leistung, und das war und ist vor allem eine vorbildliche Tat.

Verzeichnis der Tafeln.

1. Das Altarwerk der Misericordienbrüderschaft im Palazzo Comunale in Borgo San Sepolcro.
2. Detail: Hauptteil des Mittelfstücks.
3. Detail: Der Kopf der Madonna.
4. Detail: Die Predella: Christus in Gethsemane.
5. Detail: Die Predella: Geißelung Christi.
6. Detail: Die Predella: Grablegung Christi.
7. Detail: Die Predella: Noli me tangere.
8. Detail: Die Predella: Die drei Frauen am Grabe.
9. Das Fresko in San Francesco in Rimini.
10. Detail: Der heilige Sigismund von Burgund.
11. Detail: Sigismondo Pandolfo Malatesta.
12. Das Altarwerk in der Pinacoteca Vannucci in Perugia (ohne Predella).
13. Detail: Die Verkündigung an Maria.
- 14.–47.) Die Fresken in der Chorkapelle von San Francesco in Arezzo.
14. Die Fresken der rechten Seitenwand.
15. Die Fresken der linken Seitenwand.
16. Tod und Begräbnis Adams.
17. Detail: Hauptpartie der rechten Hälfte.
18. Detail: Hauptpartie der linken Hälfte.
19. Die Königin von Saba und Salomo.
20. Detail: Hauptpartie der linken Hälfte.
21. Detail: Köpfe aus dieser Partie.
22. Detail: Partie aus der rechten Hälfte.
23. Detail: Weitere Partie aus der rechten Hälfte.
24. Detail: Köpfe aus dieser Partie.
25. Die Wegschaffung des heiligen Holzes.

26. Die Verkündigung an Maria.
27. Detail: Der Kopf der Maria.
28. Der Traum Konstantins.
29. Die Niederlage des Maxentius.
30. Detail: Partie aus der linken Hälfte.
31. Detail: Weitere Partie aus der linken Hälfte.
32. Judas wird aus dem Brunnen gezogen.
33. Ausgrabung und Wunder des heiligen Kreuzes.
34. Detail: Partie aus der linken Hälfte.
35. Detail: Hauptpartie der rechten Hälfte.
36. Detail: Einzelkopf aus dieser Partie.
37. Niederlage der Perfer und Tod des Chosroe.
38. Detail: Hauptpartie der linken Hälfte.
39. Detail: Partie aus der rechten Hälfte.
40. Detail: Die Enthauptung des Chosroe.
41. Heraklius bringt das Kreuz nach Jerusalem zurück.
42. Detail: Hauptpartie der linken Hälfte.
43. Detail: Hauptpartie der rechten Hälfte.
44. Erster Prophet.
45. Zweiter Prophet.
46. Der heilige Ludwig von Toulouse.
47. Der Amor mit verbundenen Augen.
48. Die heilige Magdalena. Fresko im Dom von Arezzo.
49. Der heilige Ludwig von Toulouse. Fresko im Palazzo Comunale in Borgo San Sepolcro.
50. Die Taufe Christi. Altarbild in der Nationalgalerie in London.
51. Detail: Die drei Engel.
52. Der Erzengel Michael. Tafelbild in der Nationalgalerie in London.
53. Der heilige Thomas von Aquino. Tafelbild im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand.
54. Die Auferstehung Christi. Fresko im Palazzo Comunale in Borgo San Sepolcro.
55. Detail: Kopf eines Wächters.
56. Der junge Herkules. Fresko in der Sammlung J. L. Gardner in Boston.

57. Sankt Hieronymus mit einem knieenden Mann. Tafelbild in der Akademie in Venedig.
58. Federigo von Montefeltro, Graf von Urbino. Tafelbild in den Uffizien in Florenz.
59. Rückseite der Tafel: Federigo auf dem Triumphwagen.
60. Battista Sforza, Gräfin von Urbino. Tafelbild in den Uffizien in Florenz.
61. Rückseite der Tafel: Battista auf dem Triumphwagen.
62. Die Geißelung Christi. Tafelbild in der Sakristei des Domes von Urbino.
63. Detail: Hauptpartie der rechten Seite.
64. Die Madonna del Parto. Fresko aus der Friedhofskapelle von Monterchi. Zur Zeit provisorisch im Palazzo Comunale in Borgo San Sepolcro.
65. Maria mit Kind, Engeln, Heiligen und Stifter. Altarbild in der Brera in Mailand.
66. Detail: Der Stifter Federigo von Montefeltro.
67. Maria mit Kind und zwei Engeln. Tafelbild im Rathaus von Senigallia.
68. Die Geburt Christi. Tafelbild in der Nationalgalerie in London.

Tafeln.

