

C 50
6789⁶⁰
FOLIO



1925, 190

40-







1925, 190

WILHELM VON BODE

BERTOLDO
UND
LORENZO DEI MEDICI

Die Kunstpolitik des Lorenzo
il Magnifico im Spiegel der
Werke seines Lieblingskünstlers
Bertoldo di Giovanni



FREIBURG IM BREISGAU
PONTOS-VERLAG
1925

C^o 6789 ^{50/}160

Alle Rechte vorbehalten

Copyright 1925

by Pontos-Verlag, Freiburg im Breisgau





IN einem Aufsatz über Bertoldo, mit dem ich 1895 in unserem „Jahrbuch“ eine Reihe von Studien über diesen Florentiner Bronzesculptor eröffnete, hatte ich am Schluß die Hoffnung ausgesprochen, daß auch von anderer Seite, namentlich von italienischen Kollegen, durch Untersuchungen über den Anteil des Lorenzo dei Medici an Bertoldos Arbeiten durch

dessen großes antiquarisches und humanistisches Wissen und den Einfluß seiner Dichtungen unsere noch immer geringen Kenntnisse über diesen künstlerischen Freund des Magnifico und Lehrer Michelangelos gefördert werden möge. Bisher hat sich diese Hoffnung nur in schwachem Maße erfüllt; ich war im wesentlichen darauf beschränkt, selbst das Thema nach Möglichkeit zu erweitern und zu vertiefen. Dabei habe ich mich überzeugt, daß aus Lorenzos Dichtungen für das Verständnis von Bertoldos Arbeiten kaum etwas zu gewinnen ist; der Künstler hat die Motive dazu nicht in ihnen gesucht, und ebensowenig war sein Mäzen bestrebt, den Künstler etwa gar zur Illustrierung seiner literarischen Werke heranzuziehen. Bertoldos mannigfache Kleinarbeiten sind vielmehr aus dem gemeinsamen künstlerischen Streben und den gleichen Anschauungen hervorgegangen, und die Unterstützung durch Lorenzo erfolgte hauptsächlich in der Absicht, dem Künstler interessante Motive der antiken Mythe, Allegorie und Geschichte auszumitteln und ihm bei ihrer Ausgestaltung in archäologischer Treue behilflich zu sein. Wie weit dabei Lorenzos Mitarbeit ging, wird nicht selten im einzelnen Fall festgestellt werden können; aber besonders wertvoll ist es, aus dieser Zusammenarbeit die künstlerische Richtung des Magnifico und seines ausführenden Meisters und ihre Übereinstimmung zu erkennen und zu verfolgen, was in Bertoldos Werken gegenüber seinen Zeitgenossen neu und wegweisend für die weitere

Entwicklung der Kunst war, was sich daraus insbesondere für Lorenzos künstlerische Bestrebungen schließen läßt und wie ihm diese zum Teil auch seine Politik mit fördern helfen mußten.

Mit besonderer Berücksichtigung gerade dieser Gesichtspunkte habe ich das gesamte Werk, das ich dem Bertoldo zuschreiben zu können glaube, hier zusammengestellt, eingehend beschrieben und erörtert, nachdem ich das außerordentlich dürftige Material, das wir an Urkunden und alten Nachrichten über das Leben des Künstlers besitzen, vorausgeschickt habe. Wenn es mir gelungen ist, sämtliche mir bisher bekannte Arbeiten des Meisters in guten Abbildungen, meist in voller Größe, wiederzugeben, so wurde dies dadurch erleichtert, daß gerade unser Kaiser-Friedrich-Museum fast alle Medaillen und die meisten Plaketten sowie eine Anzahl Reliefs und Statuetten von ihm besitzt. Vor allem danke ich aber die Vollständigkeit des Abbildungsmaterials der Unterstützung des Herrn Carle Dreyfus, der im Nachlaß seines als Sammler von trefflichen italienischen Renaissancewerken nicht erreichten Vaters den reichsten Schatz auch an Werken Bertoldos besitzt. Auch von den Kollegen an den öffentlichen Sammlungen in London, Paris und Wien bin ich mit Abbildungen der Werke des Künstlers im Besitz dieser Museen in entgegenkommendster Weise bedacht worden. Die Aufnahme des Sarkophags im Campo Santo zu Pisa hat mir das Kunsthistorische Institut in Florenz machen lassen, dessen Leiter Dr. Bodmer und Dr. Weigelt mir auch sonst behilflich waren. Ihrer Vermittlung verdanke ich die Durchsicht des bisher sehr ungenau wiedergegebenen Briefes von Bertoldo an den Magnifico durch Herrn Dottor Gino Masi vom Archivio di Stato in Florenz. Bei Anfertigung der Aufnahmen in unseren eigenen Sammlungen hat mir Dr. Bange geholfen. Ihnen allen sage ich aufrichtigen Dank für diese ausgiebige Beihilfe, wie ich der Verlagshandlung für ihr Entgegenkommen in der reichen Ausstattung des Buches verpflichtet bin.

Im Sommer 1924.

Bode.



DIE GROSSMEISTER DER ITALIENISCHEN KUNST SIND heute jedermann bekannt, stehen doch fast alle ihre Meisterwerke noch jetzt vor unseren Augen und sind in zahlreichen Nachbildungen über die gebildete Welt verbreitet. Aber Einer, der von seinen Zeitgenossen neben den größten Künstlern genannt, als der größte in der Kunst der Kleinplastik gefeiert wird: Bertoldo di Giovanni, der Lieblingskünstler und Hausfreund von Lorenzo il Magnifico, war jahrhundertlang fast völlig vergessen, ist es in der Allgemeinheit auch heute noch. Schon Vasari, zwanzig Jahre nach Bertoldos Tode geboren, widmet ihm keine besondere Biographie, sondern erwähnt ihn nur beiläufig und ganz kurz. Von den beiden Werken, die er von ihm allein namhaft macht: das große Relief einer Reiterschlacht und eine Medaille Solimans II., ist das eine freie Kopie nach einem antiken Sarkophag, das andere nicht nach dem Leben gearbeitet, sondern Kopie der Medaille Gentile Bellinis. Und auf diese beiden Arbeiten haben sich auch alle Nachschreiber Vasaris bis auf unsere Zeit beschränkt. Die Urkundenforschung, die seit Anfang des vorigen Jahrhunderts unsere Kenntnis der Künstler und ihrer Werke so außerordentlich bereichert und vielfach umgestaltet hat, hat für Bertoldo so gut wie nichts Neues beigebracht. Seine Werke sind auch, seitdem wir seit einem Menschenalter angefangen haben, den Arbeiten des Künstlers auf Grund seiner stark ausgeprägten Eigenart nachzugehen und dadurch bereits mehr als ein halbes Hundert zusammengefunden haben, doch nur einem kleinen Kreise bekannt geworden; sind es doch ausschließlich Kleinbronzen, die zudem weit verstreut und versteckt sind. Es gilt daher, diesem Meister, der Donatellos Schüler und der Lehrer Michelangelos war, durch möglichst umfassende Beschreibung und Wiedergabe aller Arbeiten, die wir bisher mit Sicherheit oder größter Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückführen können, ein bescheidenes Denkmal zu setzen, das seine Art und Bedeutung klarer erkennen läßt.

Bis vor einem Menschenalter hatte man sich mit der Wiederholung von Vasaris Notizen über die beiden von ihm namhaft gemachten Werke Bertoldos begnügt. Erst damals entdeckte Louis Courajod durch die Inschrift unter der Basis einer Bronzegruppe des Bellerophon mit

dem Pegasus: Expressit me Bertholdus Conflavit Hadrianus, im Wiener Kunsthistorischen Museum eine schon im Anfang des Cinquecento in einer paduaner Privatsammlung berühmte, von Gian Marco Michiel erwähnte Bronze des Meisters. Nicht lange darauf hat Hugo von Tschudi die drei aus der Mediceer-Sammlung in das Bargello gekommenen Bronze-reliefs mittlerer Größe: die Kreuzigung, das Kinderbacchanal und die Beweinung des Leichnams Christi, die bis dahin unter Pollajuolos Namen gingen, als erster dem Bertoldo zugewiesen. Seitdem habe ich selbst in Fachzeitschriften die umfangreiche Tätigkeit Bertoldos nach verschiedenen Richtungen aufzudecken gesucht, als Künstler von Bronze-statuetten und Gruppen, als Medailleur und als Plakettenformer. Von Arbeit zu Arbeit hat sich mir dabei das Werk des Meisters erweitert. Die Resultate dieser Studien habe ich in meinen „Florentiner Bildhauer der Renaissance“ zusammengestellt. Aufgabe der vorliegenden Publikation soll es sein, diese ältere Skizze nicht nur zu erweitern und ausführlicher zu begründen, sondern zugleich durch Abbildung aller mir bisher bekanntgewordenen Werke — die kleineren Stücke, namentlich die Medaillen und Plaketten, in voller Größe — den Anhalt zu bieten, um nach weiteren Werken des Künstlers zu forschen. Eine solche umfassende Zusammenstellung seines mannigfaltigen, schon recht umfangreichen Werkes wird zugleich, wie wir hoffen dürfen, auch zu einer richtigeren Würdigung der Bedeutung und Stellung des Künstlers führen. Selbst Semrau hatte noch 1891 in seinem Werk über „Donatellos Bronzekanzeln in San Lorenzo“, in dem er eine ausführliche und nach manchen Richtungen vortreffliche Würdigung der ihm bekannten Arbeiten des Künstlers Bertoldo gibt, diesen doch zum Schluß als „eine schmiegsame Natur“ charakterisiert, „die allen möglichen Einflüssen gleichmäßig hingeeben, keinen davon in sich zur Reife kommen ließ, im ganzen ein bloßer Nachahmer, ohne die Naivität und Erfindungskraft, welche allein den Künstler ausmachen.“ Und Hans Mackowsky hat noch später dieses ungerechte Urteil in der ersten Auflage seines trefflichen 1903 erschienenen Buches über Michelangelo übertroffen, indem er Bertoldo für einen geeigneten Lehrer Michelangelos erklärte, „weil seine Erfindungsgabe beschränkt, sein technisches Können dagegen hoch entwickelt war“, eine Ansicht, die er in späteren Auflagen dieses Buches wesentlich eingeschränkt hat.

DAS LEBEN BERTOLDOS



Herkules. Museum, Berlin (S. 99)

Kaum von einem anderen Künstler der Renaissance, vor allem von keinem der großen Meister, wissen wir so wenig über sein Leben, wie über Bertoldo di Giovanni. Schon wer dieser Vater Giovanni war, was er war, aus welchen Kreisen er stammte, wann sein Sohn Bertoldo geboren wurde, ist uns völlig unbekannt. Keine der Steuererklärungen, die sonst für Herkunft und Alter der Florentiner gewissenhaft Auskunft geben, ist bisher gefunden worden. Nur eine gelegentliche Notiz erwähnt, daß Bertoldo am 28. Dezember 1491 in Lorenzos Villa Poggio a Cajano, von dessen Arzt gepflegt, gestorben sei, jedoch ohne daß über sein Alter etwas gesagt wird. Daß er besonders früh gealtert sein sollte oder früh kränklich geworden wäre — wie von dem mit 65 Jahren verstorbenen Botticelli, der in seinen letzten zehn Lebensjahren

fast ganz von der Bühne in Florenz verschwindet, angenommen wird — ist sehr unwahrscheinlich, weil ihm Lorenzo noch in seinen letzten Jahren die Aufstellung seiner Kunstwerke sowie die Errichtung einer Art Kunstakademie und deren Leitung in der Villa von Lorenzos Gattin Clarice Orsini nach deren Tode 1488 in Auftrag gab. Die Annahme Vasaris, daß er damals hochbejahrt und arbeitsunfähig gewesen sei, ist also sicher unrichtig, und die gewöhnliche Ansetzung seines Geburtsjahres um 1420 jedenfalls zu früh, vielleicht viel zu früh. Ebenso wenig haben wir für einen mehrfach angenommenen längeren Aufenthalt in Padua und Venedig irgendeinen festen Anhalt. Ein Brief des Künstlers an Lorenzo vom 29. Juni 1479, durch ganz persönliche Beziehungen und die humoristische Behandlung derselben schwer verständlich und in bezug auf die äußeren Verhältnisse des Künstlers von wenig Belang, ist doch von besonderem Wert, weil aus seinem jovialen Ton und der ganz intimen Kenntnis des täglichen Lebens des Magnifico hervorgeht, daß ihn geradezu nahe Freundschaft mit diesem verband. Dies beweist auch der Umstand, daß der Künstler eine Wohnung in Lorenzos Palast in der Via Larga innehatte, daß er,

wie eben erwähnt, in seiner Villa wohnte, als er vom Tode überrascht wurde, und dort vom Hausarzt Lorenzos behandelt wurde. Dafür spricht auch, daß der große Mediceer ihn auch auf seinen Reisen gern um sich sah; im Sommer 1485 ist er sein Begleiter in dem Moorbad Morba, wo Lorenzo, wie schon seine Mutter, Linderung von seinem schweren Gichtleiden suchte. Außer diesen ganz auf Lorenzos persönlichen Beziehungen beruhenden Urkunden bescheidenster und knappster Art, haben wir nur noch ein paar urkundliche Nachrichten über Werke Bertoldos, die uns nicht mehr erhalten sind und über die — wie wir sehen werden — nicht die Urkunden selbst, sondern nur kurz der Inhalt mitgeteilt wird.

Das Leben Bertoldos, soweit es durch solche kurze Blitzlichter beleuchtet wird, verläuft also im wesentlichen in der Intimität des Mediceer-Kreises, vor allem des Lorenzo il Magnifico. Wir werden sehen, daß das gleiche fast in demselben Maße für seine künstlerische Tätigkeit der Fall ist, wodurch auch die enge Beziehung zu dieser kunstsinnigsten Familie Italiens im Leben des Künstlers noch weiter belegt wird. Deshalb erscheint es angezeigt, diese urkundlichen Notizen und ältesten Nachrichten, so bescheiden sie sind, doch hier vollständig wiederzugeben.

Unsere erste intimere Kenntnis der italienischen Kunst der Renaissance und ihrer Meister verdanken wir, trotz allem, was mit Recht gegen die Genauigkeit seiner Angaben vorgebracht worden ist, dem Giorgio Vasari, dem Schüler Michelangelos und Hofkünstler des ersten Großherzogs von Toskana, Cosimo de' Medici. Vasari hat mit außerordentlichem Fleiß zusammengesucht, was er über alle ihm namhaft erscheinenden Künstler in Erfahrung bringen konnte und ist ihren Werken mit einem für seine Zeit ganz ungewöhnlichen Eifer und beachtenswerter Kritik durch fast ganz Italien nachgegangen. Die Resultate dieser jahrzehntelangen Forschungen hat dieser erste eigentliche Kunsthistoriker in den „vite“ aller einzelnen Künstler Italiens zusammengestellt und kaum einen tüchtigen Meister dabei übergangen; trotz seiner eigenen manieristischen Richtung ist er ihnen auch möglichst gerecht geworden. Auf diesen seinen Biographien hat sich seither die Geschichte der italienischen Kunst aufgebaut; die Künstler, denen er besondere Lebensbeschreibungen gewidmet hat, sind bis heute die vor allem beachteten Meister geblieben. Die verhältnismäßig wenigen, die in diese erlauchte Gesellschaft nicht aufgenommen worden sind, die keine eigene „vita“ von Vasari erhalten

haben und von ihm nur gelegentlich erwähnt oder gar ganz übergangen worden sind, sind nur schwer in ihrer Bedeutung erkannt und durchgesetzt worden.

Zu diesen von Vasari mit einer besonderen Vita nicht begnadeten Künstlern gehört in erster Reihe der Florentiner Bronzesculptor Bertoldo, obgleich seine Tätigkeit in die Zeit der großen Mediceer fällt, ja, vom alten Cosimo an bis fast zum Tode von Lorenzo il Magnifico recht eigentlich den Mediceern gewidmet war, und obgleich er dem Magnifico näher stand als irgend ein anderer Künstler. Doch gerade diese Intimität hat bewirkt, daß er in weiteren Kreisen kaum bekannt geworden ist, daß ein Maler wie Vasari, der nur zwei Jahrzehnte nach dem Ableben Bertoldos geboren wurde und als Schüler Michelangelos, wie er sich gern nennt, gewissermaßen dessen Enkelschüler war, von diesem Lehrer Michelangelo so gut wie nichts mehr in Erfahrung bringen konnte.* Er führt nur zwei Werke von ihm auf, von denen das eine freie Kopie nach der Antike, das andere die Nachbildung nach Gentile Bellinis Medaille Solimans II. ist. Was Vasari sonst über ihn berichtet, wenn er über Donatellos Schüler oder über Michelangelos Lehrer spricht, sind die unbestimmten Nachrichten, die sich über den Künstler noch traditionell erhalten hatten: daß Bertoldo der Schüler Donatellos gewesen sei, und daß er in der Schule von San Marco unter seinen Schülern auch Michelangelo gehabt habe, und daß sein großer Gönner Lorenzo il Magnifico gewesen sei. Sehr bestimmt lautet Vasaris Angabe am Schluß der Vita Donatellos, worin er behauptet, daß der Meister seinem Schüler („suo creato“) Bertoldo seinen ganzen künstlerischen Nachlaß vermacht habe, wohl zur Vollendung der Arbeiten, soweit dies möglich

* In der Vita Donatellos (ed. Milanese II, 421) gibt Vasari folgende Notiz: »I discepoli (di Donato) furono Bertoldo, scultore fiorentino, che l'imitò assai, come si può vedere in una Battaglia in bronzo d' uomini a cavallo molto bello — « Im Leben Michelangelos (VII, 141) heißt es: »Teneva in quel tempo il Magnifico Lorenzo de' Medici nel suo giardino in sulla piazza di San Marco Bertoldo scultore, non tanto per custode o guardiano di molte belle anticaglie che in quello aveva ragunate e raccolte con grande spesa, quanto perchè, desiderando egli sommamente di creare una scuola di pittori e di scultori eccellenti, voleva che elli avessero per guida e per capo il sopradetto Bertoldo, che era discepolo di Donato; ed ancora che e' fusse sì vecchio, che non potesse più operare — eine Angabe, die sonst nicht bestätigt wird — era nientedimanco maestro molto pratico e molto reputato, non solo per avere diligentissimamente rinettato il getto de' pergami di Donato suo maestro, ma per molti getti ancora che egli avevra fatti di bronzo di battaglie e di alcune altre cose piccole, nel magisterio delle quali non si trovava allora in Firenze chi lo avanzasse.« Im Leben Torrigianos (IV, 257) wiederholt er Ähnliches, ohne Neues hinzuzufügen.

war.* Bestätigung dafür bieten uns keinerlei Urkunden und können wir — wie wir sehen werden — auch aus den von Donatello unfertig nachgelassenen Werken, namentlich aus den Reliefs der Kanzeln von San Lorenzo, nicht erblicken.

Wichtiger als Vasaris kurze Angaben sind die wenigen Worte, die Ser Bartolomeo Dei beim Tode Bertoldos an seinen Onkel Benedetto, einen Vertrauten des Lorenzo, der Notizen zur Geschichte seiner Zeit sammelte, in einem Brief vom 30. Dezember 1491 richtet.** „Bertoldo, der treffliche Bildhauer und beste Medailleur, der stets mit Lorenzo il Magnifico tüchtige Arbeiten machte, ist in Poggio vor zwei Tagen gestorben; das ist ein schwerer Verlust, den man sehr beklagt, denn es gab keinen zweiten in Toskana und vielleicht in ganz Italien von so edler Begabung und Kunstfertigkeit in solchen Dingen.“ In dieser Todeskrankheit wurde Bertoldo — wie wir sahen — von Lorenzos Arzt behandelt; und aus einer anderen beiläufigen Notiz, die Reumont in seinem trefflichen Werke über Lorenzo de' Medici wiedergibt (I. S. 468), wissen wir, daß Bertoldo im Frühjahr 1485 unter den Begleitern Lorenzos im Moorbad zu Morba (bei San Gimignano) sich befand. Sonst erfahren wir noch, daß er zur Zeit seiner Todeskrankheit in der Villa Poggio a Cajano gepflegt wurde und im Palazzo Medici in Florenz eine Wohnung hatte, die im Nachlaßverzeichnis von Lorenzo als „camera di Bertoldo ovvero de' camereria“ bezeichnet wird.

Für das intime Verhältnis des Künstlers zu seinem Gönner legt ein Brief Bertoldos an Lorenzo so deutliches Zeugnis ab, daß wir ihn — so unbedeutend und zum Teil schwer verständlich der Inhalt ist — hier wörtlich im Original und in der Übersetzung wiedergeben. Dieser Brief ist zuerst veröffentlicht von Gualandi. (Nuova Raccolta di Lettere, Bologna 1844, I. S. 14.) Da der Text Gualandis fehlerhaft zu sein schien, hat Dr. Gino Masi vom Staatsarchiv in Florenz die Handschrift neu übertragen und damit zahlreiche entstellende Lesefehler Gualandis beseitigt. Der Abdruck erfolgt hier in der Orthographie der Urschrift.

* »Rimase a Bertoldo, suo creato, ogni suo lavoro, e massimamente i pergami di bronzo di San Lorenzo; che da lui furono poi rinetti la maggior parte, e condotti a quel termine che e' si veggono in detta chiesa.«

** »Bertoldo scultore dignissimo e di medaglie ottimo fabricatore, il quale sempre col magnifico Lorenzo faceva cose degne, al Poggio si è morto in dua di; che n'è danno assai; e a lui molto è doluto; che non se ne trovava altro in Toscana, ne forse in Italia, di sì nobile ingegno e arte in tali cose« (Arch. Centr. di Stato, Arch. de la Badia).

Herrn Dr. Masi wie Herrn Dr. Alfredo Schiaffini, der bei der Übertragung ins Deutsche hilfreiche Hand leistete, sei für ihre Liebenswürdigkeit hier besonders gedankt.

Erhabener Lorenzo

Gerade in diesem Augenblick habe ich Grabstichel, Meißel, Zirkel, Winkelmaß, Wachs, Hölzchen, Architektur, Perspektive beiseite geworfen, habe jenem Stier vier Fußtritte gegeben und den Ton zum Töpfer zurückgeschickt, damit er Töpfe für Abfälle daraus mache. Denn ich merke, daß die Ragouts unseres Kommandanten von Prato, Messer Luca Alvanese, beim Grafen Girolamo mehr geschätzt werden als alle anderen Fähigkeiten, Wissenschaften oder Künste, da sie ihm die Würde der Ritterschaft eingebracht haben. Weil ich nun weiß, daß diese Tüchtigkeit im Kochen — wahrlich keine üble Tüchtigkeit — nicht dem Lucas angeboren, sondern daß es erworbene Wissenschaft ist, dank meinem Buch über die Kochkunst; weil ich ferner glaube, die sauberste Geschichte, die ich je gemacht habe, war jene, als ich Euch in Monte Gufoni zwei sehr reichliche Gerichte Feigenschneppen vorsetzte: eben darum habe ich mich entschlossen, alle anderen Künste aufzugeben und mich wieder mit der Kochkunst zu beschäftigen. Darum bitte ich Euer Magnifizienz, mich den Beamten des Proviantamtes zu empfehlen — sie sind ja die Vorgesetzten der Köche — damit ich mein Kochbuch wiederbekomme. So habe ich die Hoffnung, daß in kurzer Zeit dieser Herr Ragout-Lucas auch nicht einmal mehr dazu gut sein wird, ein Sieb zu halten. Weiß der Himmel, ich hätte auch besser getan, unter Cibaccha als unter Donatello zu lernen. Da ich nun gesehen habe, wie schwer die Zeiten heute sind, so hätte ich bloß zwei Gachomini oder zweimal Gesulztes kochen müssen, damit mich der Graf zum Prior von Pisa ernannt hätte. Und wenn ich sagen wollte, daß ich ihn zum Haupt der Giganten oder zu irgend einem anderen Häuptling, worüber man lieber schweigt, gemacht haben würde, so überlasse ich Euch das Urteil, da ich doch ein Schüler von Donatello bin. (Der Sinn dieses Satzes bleibt dunkel.) Vor allem aber bitte ich Euch, daß, bevor Messer Luca es in Besitz nimmt, ich mein Buch über die Kochkunst wiederbekomme, denn wenn ich es wieder habe, so würde ich wohl den Mut aufbringen ihn, den „mulinuzzo“ (Eigename?), seine Buben und seine Pfründe in eine Pastete zu tun, ihn mit Pfeffer zu bedecken, ohne ihn durch ein Sieb zu streichen, und dann Pestpillen

daraus zu machen. Möge Gott jenen ganzen Hof verderben und ich bitte ihn, daß ich den Papst, den Grafen und Messer Luca in einer Ragoutschüssel ersäuft sehe. Und Euch bewahre er vor ihrem Verrat.

Aus Castro San Antonio in der Einsamkeit.

Durch Euren Ser Bertoldo.

Auf der Rückseite: An Lorenzo dei Medici il Magnifico, meinen Herrn den Einzigen. 29. Juli 1479.*

Der Brief ist gerade in der schweren Zeit des Einfalls der päpstlichen Truppen in Toskana im Sommer 1479 geschrieben. Dadurch lassen sich verschiedene Persönlichkeiten, die darin genannt werden, mit großer Wahrscheinlichkeit bestimmen. Der Conte Girolamo ist offenbar der Neffe Papst Sixtus' IV., Girolamo Riario, der Hauptschuldige an der Pazzi-Verschwörung, der Ermordung Giulianos und dem Mordanfall auf Lorenzo im Dom zu Florenz am 26. April 1478, der nicht nachließ, dem jungen Medici weiter nachzustellen und ihn zu bekämpfen. Von dem gleichfalls namhaft gemachten Luca Calvanese, der damals Kommandant von Prato war, nimmt man an, daß er sich durch Girolamo

* Magnifico Lorenzo ecc.

In questo punto i'ò gittato via cesegli ischarpegli, seste, isquadra, cera, fusccegli, architettura, prospettiva, e dato quattro chalcì a quel toro, e rimandato la terra all'orcolaio che-nne facci vasi da bruttura, po' ch'io intendo che' peveri del nostro chomandatore di Prato, meser Lucha Alvanese, son più istimate che-ttute l'altre virtù, o scienze, o arte, apresso del chonte Girolamo, po' ch'è l'anno chondotto alla chavalleria, e perchè so detta virtù della chocheria non è in Lucha naturale, ma è isciencia aquisita per virtù del mio libro delle chocherie porcinoso niente, ch'è chredo che-lla più pulita chosa facessi mai fu quando vi dette a Monte Gufoni dua menate di bechafici chontti chon mano. Il perchè ò diterminato abandonare tutte l'altre arte e darmi alla chocheria, e però prego la Magnificenzia Vostra che mi dia favore chogl' ufficiali della Grascia che-ssono sopra e' chuochi, ch'i' riabbi el mio libro ch'è ò isperanza in breve tempo meser Lucha de' Peveri non sare' buono a-ttenere lo staccio. Che volesse Iddio ch'i' fussi istato sotto' l' Cibacha più-tosto che sotto Donatello; v'hè veduto e' tenporali chorrone, non avrei fatto dua gachomini o dua gelatine, che l' chonte m'arebe fatto priore di Pisa. E-sse volessi dire che-ll'avessi fatto per chapo de' guganti, o per altro chapo, che per lo meglio si tace, a voi la lascio gudichare sendo dicepol di Donato. E soprattutto vi prego inanzi che meser Lucha abbi le possisione io riabbi el mio libro delle chocherie ch'è riavendolo mi basterebbe l'animo a metter lui, el mulinuzo, e' pivi sua, e' l' beneficio in un pasticcio e choprillo di pevero senza passarllo per istacco e poi farne pallottole da moria. Che Idio metti el malanno a-ttutta quella chorte e-llo prego ch'i' vega il Papa, el Chonte e meser Lucha affogati in un tino di pevero e-vvoi guardi da' lor tradimenti.

Es Chastri Sancti Antoni in solitudini.

Per lo vostro ser Bertoldo.

A tergo: Magnifico Lorenzo de' Medici domino meo singularissimo. 1479, 29 Iuglio Da Bertoldo scultore.

Arch. Med. inn. il Principato, fa XXXVII, c. 594.

Riario habe bestechen lassen. Deshalb wünscht Bertoldo beide ins Pfefferland oder — wie er sich ausdrückt — er möchte sie in einem Pfeffernapf ersäuft sehen. Ob die derben Scherze über seine Kochkunst, sein Kochbuch und der Wunsch, von der Kunst zur Küche umzusatteln, irgendeinen ernsthafteren Hintergrund hatten, ob Bertoldo etwa auch ein Kochkünstler war, erfahren wir nicht. Von größter Wichtigkeit ist aber die in diesen Scherzen zufällig eingestreute Angabe Bertoldos, daß er „unter Donatello gelernt habe“ und „sein Schüler war“; sie bestätigt also, was Vasari später als Tradition angibt.

Die beiden einzigen Urkunden, die sich über Arbeiten Bertoldos erhalten haben, beide aus der späteren Zeit des Künstlers, sind uns durch die sonst außerordentlich gewissenhaften italienischen Urkundenforscher, die sie gefunden haben, leider nicht im Urtext, sondern nur kurz und unbestimmt dem Inhalte nach bekanntgemacht. Gaetano Milanesi gibt in seiner Vasari-Ausgabe, in einer Note zur Vita Donatellos (II S. 423) an: „Bertoldo di Giovanni schnitzte, wie wir wissen, im Jahre 1485 für den Dom in Florenz zwei Putten aus Holz, die auf der Orgel aufgestellt werden sollten“. Sodann erfahren wir durch Gonzati („La Basilica di San Antonio di Padova I, XL“), daß Bertoldo di Giovanni am 21. Oktober 1483 den Auftrag auf 2 Bronzen an den Chorwänden des Santo: „Den Jonas im Walfisch“ und den „Untergang Pharaos“, erhielt, die aber — wie Gonzati hinzufügt — „non avendo corrisposto al suo lavoro, vennero anche questi allogati al Bellano“.

Diese außerordentlich spärlichen und kurzen Notizen über das Leben des Künstlers, die zudem meist auf den mehrere Menschenalter jüngeren Vasari zurückgehen und nur sehr unbestimmt oder belanglos sind, lassen nur ein sehr unbestimmtes Urteil über das Leben Bertoldos und seinen Charakter gewinnen. Leider helfen uns auch seine Werke nicht weiter, da sie ganz unpersönlich gehalten sind und mehr Auskunft in bezug auf die Person des Auftraggebers, Lorenzo il Magnifico, als in bezug auf den Künstler geben. Für das Leben, soweit uns über dasselbe überhaupt etwas bekannt ist — und das gilt, wie wir sahen, nur für die letzten Jahrzehnte — können wir nur das Eine feststellen, daß Bertoldos Leben sich im Hause und in der Umgebung der Medici, namentlich des Lorenzo il Magnifico, abspielte. Er wohnt im Palast und in der Villa der Medici, reist mit Lorenzo, ist sein täglicher Tischgast, kurz lebt so sehr mit ihm zusammen, daß wir gerade deshalb

fast nichts von ihm erfahren. Schon Semrau nennt ihn daher den „Hofkünstler der Medici“; das war er aber nicht in dem Sinne, daß er am „Hof“ eine Rolle gespielt hätte, er war vielmehr intimer Hausgenosse, Hausfreund und künstlerischer Beirat. Er scheint zu dem engsten Kreise der Freunde gehört zu haben, bei denen der Magnifico sich in heiterer Unterhaltung wie in ernster Aussprache über künstlerische Dinge von seinen aufreibenden Staatsgeschäften und mannigfachen schweren Sorgen zu erholen liebte. Dafür war Bertoldo offenbar der rechte Mann; ein Mann von dem starken Humor, wie er aus jenem Briefe vom Jahre 1479 spricht, bei aller Intimität von richtigem Takt, von guter allgemeiner Bildung, von verständnisvollem Eingehen auf die künstlerischen Wünsche und Ideen Lorenzos, wie er es in seinen Arbeiten für diesen bekundet, ein Mann, der sich gern unterordnete und sein Leben völlig in das Leben des bedeutendsten Mannes seiner Zeit einstellte, um sich ganz in seine Kunst einzuspinnen, und in seinen künstlerischen Arbeiten von seinem hohen Gönner verstanden und gefördert wurde. Das ist das Wenige, was wir über sein Leben bisher wissen und wir daraus über seinen Charakter vermuten dürfen.



Schwertknauf mit Bellerophon, die Chimera tötend

DAS WERK BERTOLDOS



IR sahen, daß es drei Bronzearbeiten sind, auf denen das Studium von Bertoldos Bildwerken sich aufbauen muß: die mit seinem Namen bezeichnete Medaille des Sultans Soliman II., die gleichfalls voll bezeichnete Bellerophongruppe im Wiener Museum und das große Bronzerelief der „Reiterschlacht“, das aus dem Palazzo Medici in das Museo Nazionale zu Florenz gekommen ist. Letzteres ist zwar nur durch Vasari bezeugt, ist aber dem Bellerophon so verwandt, daß schon danach kein Zweifel an der Zuschreibung an Bertoldo sein kann. Obgleich es nur freie Kopie eines römischen Sarkophags ist, den heute noch das Campo Santo in Pisa birgt, hat der Künstler darin doch in allen Einzelheiten seine Eigenart so stark zur Geltung gebracht und so manches Eigene hinzugefügt, daß gerade dieses überfüllte Relief — wenn auch nicht im Reliefstil, der durch das römische Vorbild gegeben war und durch den fremden Gießer noch mit beeinflußt wurde — doch durch die Fülle der verschiedenartigen Gestalten zur Beurteilung von Bertoldos Auffassung und Bildung der Figuren den besten Anhalt bietet. Ich hatte diese Eigenart des Künstlers auf Grund dieses Reliefs der „Schlacht“ schon in meinem ersten Aufsatz über den Meister im „Jahrbuch“ (1895) in folgenden Sätzen zu kennzeichnen gesucht: „Bei der typischen Bildung seiner Figuren ist besonders auffallend das Bestreben, die Anatomie der Körper scharf zum Ausdruck zu bringen. Das Knochengerüst ist stark betont, namentlich der Brustkasten mit den Rippen, wogegen der Leib eingezogen erscheint; der Thorax tritt regelmäßig über die Oberschenkel heraus und bildet hier, je nach der Bewegung, einen mehr oder weniger vorspringenden Wulst; die Muskulatur des Halses ist scharf hervorgehoben und auch sonst bei starker Bewegung übertrieben gebildet. Die Extremitäten sind klein. Der Kopf ist viereckig, meist mit starkem Hinterhaupt; kleiner Mund, zierliche Nase, kleine und zu weit nach hinten sitzende Ohren sind typisch. Die Haare sind in breiten Massen gegeben, der Bart leicht gelockt, meist in der Form der kurzen *barbe carée*. Das Haar der Frauen ist in langen parallelen Strähnen geordnet, der Faltengebung der Gewänder des Künstlers verwandt, für welche die großen parallelen Langfalten charakteristisch sind, die bei bewegten Figuren wie breite Bänder den durchscheinenden Körper umflattern; ähnlich, aber nicht so maniert, wie bei seinem etwa gleichaltrigen Landsmann

Agostino di Duccio. Seine Figuren sind im Relief regelmäßig malerisch verkürzt; ja selbst auf seine Gruppen überträgt er gelegentlich diese Auffassung, wie der „Bellerophon“ beweist. Auch Michelangelos beliebte Opposition in der Stellung von Oberkörper und Unterkörper wie der Beine und Arme, seine Gegenüberstellung von Figuren, die von vorn und solchen, die von hinten gesehen sind, und andere Eigenarten des großen Schülers beobachten wir schon in der „Schlacht“ wie im „Bellerophon“ seines Lehrers.“

Bietet uns das Schlachtreief für Auffassung und Behandlung von Bertoldos Gestalten den günstigsten Anhalt, so ist dagegen der Reliefstil dieser großen Arbeit für ihn gar nicht bezeichnend, da er sich darin dem Hochreliefstil des römischen Sarkophags, den er zu kopieren hatte, anschließen mußte. Zur Beurteilung seines Reliefstils müssen wir uns an das Relief auf der Rückseite von Bertoldos gleichfalls beglaubigter Soliman-Medaille halten, die eine ganz selbständige Arbeit des Künstlers ist. Sowohl das Brustbild des Großtürken auf der Vorderseite wie die Darstellung seines Triumphs auf der Rückseite ist in einem malerischen Flachrelief gehalten, dessen Zeichnung mit dem Griffel leicht in das Wachs eingerissen und nur schwach modelliert ist. Die Komposition ist einfach und klar: die malerische und perspektivische Wirkung erzielt der Künstler namentlich durch geschickte Verkürzungen. Diese Art des Reliefs ist im Quattrocento eine ganz ungewöhnliche; daher bieten Bertoldos-Medaillen den besten Anhalt, um nach ihnen auch seine Plaketten und die Bronzereliefs von größerem Umfang bestimmen zu können. Daß aber aus solchen im wesentlichen das Werk des Meisters bestand, wissen wir ja aus den fast übereinstimmenden Worten des Bartolomeo Dei und Vasaris, Bertoldo habe in der Anfertigung von Medaillen und anderen Dingen der Kleinkunst in seiner Zeit nicht seinesgleichen gehabt. Die Worte, die sein Zeitgenosse hinzufügt »il quale sempre col magnifico Lorenzo faceva cose degne«, werden zudem gerade durch seine Medaillen erwiesen und erhalten durch diese zugleich den Beleg für seine übrige reiche Tätigkeit in Kleinbronzen, namentlich in Plaketten. Auch bieten sie uns in interessantester Weise den Anhalt, den engen persönlichen Beziehungen zu den Medici sowie insbesondere seiner Beschäftigung fast ausschließlich für den Magnifico in der späteren bisher fast allein nachweislichen Tätigkeit und Lorenzos geistiger Mitarbeit an diesen Arbeiten nachzugehen. Die Medaillen haben zugleich vor den übrigen Werken den

Vorzug, daß sie — abgesehen von der Künstlerbezeichnung auf dem Soliman — neben dem Anhalt aus dem allgemeinen Stil auch gewisse äußere Anhaltspunkte zur Bestimmung der Künstler bieten, die ihren übrigen Arbeiten meist fehlen; namentlich durch die Inschriften darauf, die Bildung der Buchstaben, ihre Anordnung, Interpunktion u.s.f. Was hier auf den ersten Blick als Zufälligkeit erscheint, erweist sich bei eingehendem Studium als charakteristische Eigenart der einzelnen Medaillenkünstler. Solche auffallenden kleinen Eigenheiten finden sich gerade bei Bertoldos Medaillen besonders stark. Bei der Betrachtung seiner Werke gehen wir daher am besten von ihnen aus, zumal sie noch den besonderen Vorteil bieten, daß sie zumeist datiert oder datierbar sind.



Rückseite einer nicht bekannten Medaille (S. 21)



Sultan Mahomed II. (Rückseite)

DIE MEDAILLEN

Wir haben von der allein mit dem Namen Bertoldos bezeichneten Medaille des Sultans Mahomed II. auszugehen.

Mahomed II., Sultan (geb. 1430, gest. 1481)

Durchmesser 94 mm.

Avers: Brustbild im Profil, nach links. Mit Turban. An einer Halskette hängt ein Schmuckstück in Form eines Halbmonds. Die Umschrift lautet: MAVMHET · ASIE · AC · TRAPESVNZIS · MAGNE · QVE · GRETIE · IMPERAT.

Revers: Auf einem von einem Zweigespann gezogenen Triumphwagen steht der Sultan, bis auf den flatternden Mantel unbekleidet. In der Linken hält er eine kleine Figur empor, mit der Rechten hat er ein Tau gefaßt, das drei nackte gekrönte Frauen umschließt, die hinter ihm im Wagen stehen und GRETIE · TRAPESVNTY · ASIE · bezeichnet sind. Die Rosse führt ein behelmter nackter Krieger, der in



Sultan Mahomed II. (Vorderseite)

der Linken auf seinem Speer den Panzer hochhält. Vorn vor dem Bodenabschnitt ein nackter Mann mit Dreizack und eine nackte Frau mit Füllhorn, ruhend und gegeneinander gewendet. Zwischen ihnen die Inschrift *OPVS · BERTOLDI · FLORENTIN · SCVLTORIS*.

Der Sinn dieser Rückseite ist leicht verständlich: Der Sultan zieht im Triumph die drei eroberten Länder mit sich, geleitet vom Kriegsgott Mars. Die lagernden Figuren im Abschnitt bedeuten Land und Meer. Sie sind von Interesse als Vorbilder zu Michelangelos lagernden Figuren am Boden der Mediceergräber, die er erst bei der schließlichen Ausführung fortließ. Was die Statuette in der Linken des Sultans bedeutet, ist noch nicht erklärt.

Das Brustbild des Sultans ist fast genau kopiert nach der Medaille, die Gentile Bellini bei seiner Anwesenheit in Konstantinopel 1479 modelliert hat. Da nach dem Wortlaut der Umschrift der Sultan noch am Leben gewesen zu sein scheint, wird Bertoldos Medaille im Jahre 1480 oder spätestens 1481 entstanden sein. Gerade in den letzten Jahren der Lebenszeit des Sultans stand Lorenzo zu diesem in nahen diplo-

matischen Beziehungen, so daß ein Auftrag an Bertoldo auf Wiederholung des ersten authentischen Porträts von Soliman sehr begreiflich ist. Die Komposition der Rückseite, die der Künstler nicht allein fertiggebracht hätte, ist zweifellos unter Lorenzos Beihilfe entstanden; war doch Bertoldo, wie wir gleich sehen werden, gerade damals besonders viel für den Magnifico beschäftigt. Habich weist darauf hin, daß der im flachen Relief als Schmuck am Wagen angebrachte Thronessel wohl als Impresa des Sultans zu deuten sei.

Durch die eng verwandte Komposition der Rückseite mit einem Triumphwagen auf der nur in einem Exemplar bekannten Medaille der Leticia Sanuto hat schon Armand diese in seinem Besitz befindliche Medaille als Werk des Bertoldo erkannt und beschrieben.

Leticia Sanuto, unbekante Venezianer Dame.

Durchmesser 86 mm.

Avers: Profil nach rechts; Brustbild mit offenem Hals, das zurückgekämmte Haar oben in einer kleinen Haube zusammengenommen. Rechts und links von der Büste zwei grünende, unten miteinander verbundene Zweige. Umschrift: LETICIA · SANVTO · M · VENETA.

Revers: auf einem niedrigen Triumphwagen, den zwei Einhörner ziehen, sitzt eine lebhaft bewegte Frau, die mit der Linken von einer auf sie zufliegenden reich gewandeten Gestalt einen Gegenstand in Empfang zu nehmen scheint. Auf dem Sitz vor ihr die Führerin des Gespanns, die in der Linken (gerade wie der Sultan auf dem R. der Medaille) ein Figürchen hochhält. Zwischen beiden Figuren ein kleinerer Amor mit dem Bogen, ein anderer schiebt den Wagen, ein dritter eilt dem Gespann, die Leine in der Hand, voraus. Darunter im Abschnitt eine Kartusche mit der Inschrift DECVS · M · V ·, gehalten von zwei zur Seite sitzenden, fast nackten jugendlichen Gestalten, den Vorbildern von Michelangelos „Rüpel“ an der Sixtinischen Decke.

Die Form des Wagens, die Auffassung und Darstellung des Triumphes wie der Stil des flachen Reliefs sind so auffallend verwandt mit der Medaille des Sultans, daß nur ein und derselbe Künstler beide angefertigt haben kann. Die Ausführung ist sehr flüchtig; schon im WachsmodeLL waren beide Seiten skizzenhaft angelegt; der Guß ist derb und ohne jede Ziselierung. Aber in dieser flüchtigen Behandlung ist sie doch von großer

Frische, die auch bei dem keineswegs anziehenden Porträt eine Arbeit nach der Natur vermuten läßt; Bewegung und Verkürzung der Figuren wie deren Gewandung sind vortrefflich empfunden. Der Soliman-Medaille mit der sie, nach der Kopftracht zu urteilen, etwa gleichzeitig entstanden sein wird, ist sie künstlerisch wesentlich überlegen. Leider ist bisher über die Persönlichkeit der Dargestellten nichts ermittelt worden. Dadurch sind wir auch über die Veranlassung zur Entstehung der Medaille — ob sie auf Beziehungen von Lorenzo oder vom Künstler selbst zurückgeht — im Unklaren. Ersteres ist wohl zweifellos das richtige; erfahren wir doch durch einen Brief Polizianos von 1491 gerade in bezug auf eine andere Venezianer Dame, Cassandra Fedele, eine gefeierte Dichterin, daß Lorenzo sie nach Florenz einlädt und dort durch den ersten Medailleur, Niccolò Sforzore, eine Medaille von ihr machen läßt. Die Unsicherheit über die Dargestellte erschwert auch die Deutung der Rückseite, die schon durch die unbestimmte Ausführung schwierig genug ist. Die thronende Gestalt auf dem Wagen gilt als Göttin; dann müßte sie, da Einhörner das Gespann bilden, die Pudicitia sein, aber dazu passen die Amoretten und der Amor, der vor ihr steht, schlecht. Soll nicht die würdige M(atrona) VENETA, die in dem cartellino noch einmal als DECVS M(atronarum) V(enetiarum) bezeichnet wird, vielmehr selbst die durch diesen Triumph Gefeierte sein?

Es liegt ganz in der Auffassung der Zeit, namentlich des Florentiners und nicht am wenigsten gerade in der des Magnifico, daß er für jeden, den er durch eine Medaille oder eine bildliche Darstellung ehren wollte, gleich einen carro triomfale anspannen ließ. Das beweisen zwei weitere Medaillen mit Triumphwagen, die ebenso ausgesprochen Bertoldoschen Charakter zeigen. Die eine ist uns freilich nur in ihrer Rückseite (Exemplare im Kaiser-Friedrich-Museum und in der Sammlung Dreyfus; Abb. S. 17), ohne die Vorderseite erhalten. Letztere wurde früher als der Triumph der Keuschheit gedeutet, wobei der gefesselte Jüngling auf dem Altar als der seiner Waffen beraubte Amor gedeutet wurde, der den Opfertod sterben sollte. Gerade das Gegenteil scheint mir dargestellt zu sein. Die Komposition zeigt einen von zwei galoppierenden Pferden gezogenen Triumphwagen, der über steinigtes Terrain fährt; auf ihm thront eine weibliche Gestalt, die sich lebhaft zu einem vor ihr auf einem Altar gefesselt knienden nackten Manne wendet, an dem die Flammen hochlodern, die der am Boden des Wagens kniende nackte Amor anfacht. Vor den Rossen, auf denen



Leticia Sanuto, Vorderseite

zwei Amoretten als Lenker stehen, läuft ein nackter Mann, sein Gewand schwingend. Vorn im Abschnitt unter der Darstellung die Attribute Amors: Köcher, Bogen, Pfeile und Flügel, deren er beraubt zu sein scheint. Waren im Revers der Leticia, zum Teil allerdings durch die oberflächliche Modellierung und den rohen Guß, schon mehrere Figuren schwer bestimmbar, so bietet die Erklärung dieser Komposition, obgleich sie, — dank der sorgfältigen Ziselierung durch den Künstler, der sie nach Bertoldos Medaille abformte, — sehr viel schärfer ist als jenes Relief, noch größere Schwierigkeiten. Im Katalog der Berliner Bronzensammlung ist sie, wie der Revers der Leticia-Medaille, als Triumph der Keuschheit interpretiert, eine Deutung, die Semrau übernommen hat; der auf dem Altar gefesselte Jüngling ist dabei als Amor gedacht, der seiner am Boden zerstreuten Waffen beraubt ist und den Opfertod sterben soll. Doch erscheint mir gerade die entgegengesetzte Deutung wahrscheinlicher: als Amor ist augenscheinlich der das Feuer anfachende geflügelte Jüngling zu erklären, um so mehr als die thronende Frau keineswegs eine Pudicitia sein kann, sondern durch die Vase, die sie auf dem Schoße hält (sie scheint auch auf einer großen Vase zu sitzen) und den Unterschenkel eines Tieres, den sie in der Rechten hält, als



Letitia Sanuto, Rückseite

eine bacchische Gestalt (oder als Venus?) charakterisiert ist, wie auch der Vorläufer vor dem Wagen einer antiken Gestalt des bacchischen Kreises entlehnt ist. Der auf dem Altar gefesselte, anscheinend bärtige Jüngling erleidet seine Strafe also offenbar für verschmähte Liebe.

Noch einmal ist von Bertoldo ein Triumph dargestellt in einer Medaille auf den Orator Graziadei.

Antonio Graziadei, Orator am burgundischen Hofe und dann am Hofe von Maximilian und von Karl VIII. von Frankreich.

Durchmesser 61 mm.

Avers: Brustbild im Profil nach rechts; mit Kappe auf dem lockigen Haar. Umschrift: ANTONIVS · GRATIA · DEI · CESAREVS · ORATOR. Unten: MORTALIVM · CVRA.

Revers: Triumphzug der Musen mit Merkur in der Mitte; der Wagen von einem Löwen gezogen. Im Abschnitt die Inschrift: VOLENTEM DVCVNT · NOLENTEM · TRAHVNT.

Die Vorderseite ist die fast getreue Kopie des Gratiadei auf der Medaille von Giovanni Candida. Die Deutung der überreichen Komposition der Rückseite habe ich in meiner ersten Arbeit über Bertoldo (Jahrbuch 1895) gegeben, nachdem Julius Friedländer wie Armand auf eine solche verzichtet hatten. Dank der hier ungewöhnlich guten Modellierung lassen sich, wie ich glaube, die ganz kleinen Figuren, obgleich die Medaille nicht ziseliert ist, doch der Mehrzahl nach näher bestimmen. Daß in der nackten, durch einen Sockel auf dem Triumphwagen alle anderen überragenden männlichen Gestalt Merkur dargestellt sein soll, erscheint durch den deutlich erkennbaren Flügelhut und den Caduceus unzweifelhaft; daß er mit der Rechten eine Trompete hält, in die er hineinstößt, ist ein Zusatz, der in einem antiken Relief kaum erklärlich wäre, in der Renaissance nahm man es dagegen mit der antiken Mythe, die man mit Vorliebe auch zum Ausdruck der eigenen Empfindungen wählte, nicht so genau. Die den Merkur im Tanzreigen umgebenden jungen Frauengestalten in schön bewegten Gewändern lassen sich schon aus ihrer Neunzahl erraten; es sind die neun Musen. Am hinteren Ende des Wagens sitzt eine nackte männliche Figur mit Haube oder Helm, die in der Linken einen Stab mit einem Panzer darauf hält, sie stimmt durchaus zu der Figur im Triumphzug des Mahomed, die dem Wagen voraneilt, und ist wohl wie diese als Mars zu deuten. Vorn auf der Spitze des Wagens, schwer verständlich in der Position wie in der Form, hockt eine nackte männliche Figur, die man nach ihren breiten Schultern für einen Herkules halten möchte, wenn sie nicht so auffallend klein wäre. Mit Sicherheit lassen sich dagegen wieder die beiden über dem Wagen schwebenden Figuren bestimmen: der am Himmel mit seinem Gefährt aufsteigende Jüngling kann nur Helios sein, während die aufschwebende Jungfrau durch den Halbmond in der Hand als Selene charakterisiert ist. Vor den Wagen ist ein einzelner Löwe gespannt; ihn lenkt eine auf ihm reitende weibliche Figur, mit einer Fackel in der Linken. Der Löwe springt gegen einen behelmtten Mann mit von der Schulter wallendem Mantel, der sich dem Wagen in den Weg stürzt. Über ihm schwebt ein Gegenstand, der einem Doppeladler ähnlich sieht. In dem Kreisabschnitt unter dem Wagen die Inschrift: *VOLENTEM · DVCVNT · NOLENTEM · TRAHUNT*. Diese weitschweifige Allegorie soll offenbar ein schmeichelhafter Ausdruck für die Wirkung der Rede des kaiserlichen Orators sein, die mit Hilfe der Musen und mit der Überredungskraft des Merkur „Willige leitet und Widerwillige mit sich fortreißt.“



Antonio Graziadei

Diese Rückseite stimmt nicht nur durch die Wiederholung einer Triumphdarstellung, durch Typen und Bildung der Figuren und durch das Flachrelief mit den vorgenannten Medaillen durchaus überein, auch die Anbringung der Inschriften, die Form ihrer Buchstaben und ihrer gelegentlichen Absonderlichkeiten, wie die Anbringung einer Kursivletter (*h*) unter den Kapitälern, ist die gleiche wie dort, so daß an Bertoldo als Künstler nicht zu zweifeln ist. Auch fällt die Entstehung der Medaille etwa in die gleiche Zeit wie die der besprochenen Arbeiten, da der Dargestellte in der Umschrift als *cesareus orator* bezeichnet ist, ein Amt, das er von 1481 bis 1483 innehatte. Der Zusatz unten »*mortalium cura*« wird auf den besonderen Grund hindeuten, aus dem die Medaille durch den Magnifico bei Bertoldo in Auftrag gegeben wurde; wohl die Durchführung einer Bitte an den kaiserlichen Herrn des Graziadei. Dieser war einer der geschicktesten Diplomaten seiner Zeit. Aus vornehmer Neapolitaner Familie hatte er seine Ausbildung in der päpstlichen Kurie erfahren, war dann in dem Dienst Karls des Kühnen und nach dessen Tode beim jungen Maximilian, bis er diesen heimlich verließ und zu seinem Feinde König Karl von Frankreich floh.

Unter den Florentiner Medaillen aus der Zeit des Magnifico war von jeher eine der am meisten beachteten, schon durch die bemerkenswerten Darstellungen auf beiden Seiten, die Doppelmedaille auf die Pazzi-Verschwörung von 1478, der Giuliano de' Medici zum Opfer fiel.



Medaille auf die Pazzi-Verschwörung.

Durchmesser 66 mm.

Avers: Vor dem von acht Säulen umgebenen Chor des Doms, in dem die Messe gelesen wird, ist vorn der Überfall der Pazzi und ihrer Mitverschworenen auf Lorenzo il Magnifico dargestellt, der (rechts) sich in seinen Mantel hüllt, um sich vor ihren Dolchstößen zu retten. Auf dem Säulenumgang die Kolossalbüste Lorenzos. Ganz links, außerhalb des Chors, ein Löwe unter einem Baume stehend, ganz rechts eine weibliche Figur, die SALVS PVBLICA, nach Lorenzo einen Kranz heraufreichend. Umschrift: LAVRENTIVS · MEDICES.

Revers: Vor dem Chor — hier von der Rückseite gesehen — ist Giuliano von den Verschworenen überfallen und liegt ermordet am Boden. Außerhalb des Chors links Johannes d. T. (?), rechts der LVCTVS PVBLICVS, eine männliche weinende Gestalt. Umschrift: IVLIANVS · MEDICES.

Die Lieblingskünstler der Medici hatten nicht immer nur erfreuliche Aufgaben für sie auszuführen: Botticelli erhielt den Auftrag, die Mörder Giulianos an die Mauern des Bargello zu malen, nachdem schon Castagno nach der Rückkehr Cosimos 1434 die Anstifter zu seiner Vertreibung an derselben Mauer als Gehenkte hatte malen müssen, wofür ihm die Florentiner den Beinamen „der Henker“ gaben. Die Pazzi-Medaille galt seit Vasari als Arbeit des Antonio Pollaiuolo, bis ich sie in den wiederholt angezogenen Aufsatz im Jahrbuch als

Hauptwerk des Bertoldo nachzuweisen suchte. Die Bestimmung ist seither allgemein angenommen; ich wiederhole, was ich dort zum Beweis meiner Bestimmung ausgeführt habe. „Im Stil hat diese Medaille auf das Pazzi-Attentat gegen Lorenzo und Giuliano de' Medici keinerlei Verwandtschaft mit den beglaubigten Arbeiten weder des Antonio Pollaiuolo noch seines Bruders Piero. In beiden Seiten der Medaille finden sich weder das eigentümliche Hochrelief, noch die schlanken Figuren mit den kleinen Köpfen oder der unruhige, knitterige Faltenwurf, wie wir ihn von Antonios Reliefs der beiden Papstgräber des St. Peter und vom Silberrelief des Dossale im Museo dell' Opera zu Florenz kennen, Eigentümlichkeiten, die sich in entsprechender Weise in seinen Bildern, Zeichnungen, Stichen, Niellen und den nach seinen Zeichnungen angefertigten Stickereien mit Szenen aus dem Leben des Täufers wiederholen“.

Die Medaille auf die Pazzi-Verschwörung 1478 zeigt in ganz flachem Relief auf der einen Seite die Ermordung Giulianos am Hochaltar des Doms, über dessen Aufbau sich die Büste Giulianos in kolossaler Größe erhebt; auf der anderen Seite ist in ganz ähnlicher Weise die Errettung Lorenzos mit seiner Kolossalbüste darüber dargestellt. Charakteristisch ist für beide Seiten das flache Relief, die skizzenhafte Behandlung ohne Ziselierung, die geschickte malerische Anordnung mit der hohen Aufsicht, die klare Komposition trotz der zahlreichen ganz kleinen Figuren, die parallelen Falten der flatternden Gewänder, die breite Behandlung des lockigen Haares in den tüchtigen Porträtköpfen.

Auch äußere Gründe unterstützen dieses Resultat der Stilvergleichung. Daß Antonio Pollaiuolo, dessen Entwurf zum Forteguerrigrabmal Lorenzo de' Medici gerade im Jahre 1477 unter Bevorzugung der Skizze Verrocchios abgelehnt hatte, zu der Anfertigung einer Medaille auf dieses für die Geschichte der Mediceer so denkwürdige Ereignis aufgefordert sein sollte, ist wenig wahrscheinlich, zumal Pollaiuolo als Medailleur sich gar nicht versucht zu haben scheint. Weit näher liegt von vornherein die Annahme, daß der Hausfreund Lorenzos, sein Berater in Kunstsachen, der als Medailleur bewährte Bertoldo, den Auftrag darauf erhielt. Auch ist uns zufällig gerade aus dem Jahre der Pazzi-Verschwörung ein gleichzeitiges Zeugnis über die Anfertigung von Medaillen Bertoldos für Lorenzo erhalten. Andrea Guazzalotti, Schreiber der römischen Kurie und Kanonikus in Prato, der selbst Medailleur war

und im Gießen besonders erfahren gewesen zu sein scheint, schreibt am 11. September 1478 an Lorenzo Magnifico, er sende ihm „vier eigenhändig von ihm gegossene Medaillen, von denen Bertoldo das Modell (prima impronta) angefertigt habe“. Daß dies nicht etwa vier Exemplare der Mahomed-Medaille sein konnten, wie Julius Friedländer annimmt, geht schon aus der Zeit der Entstehung dieser Medaille hervor, für die Friedländer selbst das Jahr 1481 nachgewiesen hat. Nahe liegt es vielmehr, an die Medaille auf die Errettung Lorenzos zu denken, ein Ereignis, das wenige Monate früher stattfand, auf das auch wohl der Ausdruck in Guazzalottis Brief: »è cossa immortale« zu beziehen ist. Daß Guazzalottis Worte: »quattro medaglie, le quale ò trayetate« auf je ein Exemplar von vier verschiedenen Medaillen Bertoldos zu beziehen seien, wie von anderer Seite geschehen ist, scheint mir schon durch die Natur des Gusses ausgeschlossen; denn jeder Künstler wird in der Regel sein Wachsmodell gleich in so vielen Exemplaren ausgießen oder ausgießen lassen, wie er zu haben wünscht. Das gilt für die alte Zeit noch mehr als für die neue, weil damals das gegenständliche, also persönliche Interesse an den Medaillen weit stärker war als das künstlerische. Guazzalotti hatte also offenbar seinem Freunde Bertoldo zuliebe übernommen, dessen Modell — die Medaille auf die Errettung Lorenzos und den Mord Giulianos, wie wir nach dem Datum des Briefes annehmen dürfen — zu gießen, und von den Güssen sandte er vier ausgewählte Exemplare direkt an Lorenzo.

Die Erinnerungsmedaille an die Pazzi-Verschwörung ist eine der sorgfältigsten, eigenartigsten und bedeutendsten Arbeiten des Künstlers, trotz der winzigen Kleinheit der Figuren und ihrem starken Gegensatz zu den Kolossalbüsten der beiden Mediceer-Brüder. Letztere wurden vielleicht gleich nach dem Morde, der ganz Italien in Aufregung brachte, bei einer Entsühnungsfeier des Doms über dem Chor angebracht, wie Statuen von ihnen in Wachs in verschiedenen Kirchen von Florenz zur Aufstellung kamen. Für die Büste Giulianos benutzte Bertoldo das treffliche Porträt Botticellis; die imposante, wuchtige Büste seines Gönners Lorenzo hat er zweifellos nach dem Leben gearbeitet.

Wir erwähnten oben schon die Medaille des Filippo de' Medici, die mit Recht von jeher als von der gleichen Hand wie die Pazzi-Medaille erkannt worden ist und daher früher auch dem Antonio Pollaiuolo gegeben wurde.



Filippo de' Medici, Erzbischof von Pisa (1461—1478).

Durchmesser 55 mm.

Avers: Brustbild Philippos, nach links. Umschrift: PHILIPPVS · DE · MEDICIS · ARCHIEPISCOPVS · PISANVS. Unten klein das Medici-Wappen. Die Einrahmung bilden zwei Stengel vom Schachtelhalm, unten von einem Band umflochten mit der Aufschrift: VIRTUTE SVPERA.

Revers: Darstellung des Jüngsten Gerichts. Im untern Abschnitt eingerahmte, durch zwei schlanke, unten zusammengehende Fruchthörner (?), auf denen oben je eine Vase mit einer Kugel darauf steht. Im untern Abschnitt: ET · IN · CARNE · MEA · VIDEBO · DEVM SALVATOREM · MEVM.

Filippo, der Sohn des Viero de' Medici und Neffe Cosimos, war 1478 gestorben. Gleich nach dem Tode, auf den die Darstellung des Jüngsten Gerichts hinweist, wird Bertoldo den Auftrag zur Anfertigung der Medaille von Lorenzo erhalten haben. Sie ist also fast gleichzeitig mit der Pazzi-Medaille entstanden, woraus sich ihre große Verwandtschaft mit dieser erklärt. Kaum ein zweites Mal ist das Jüngste Gericht in so wenigen und so kleinen Figuren so klar und doch so eindrucksvoll wiedergegeben, wie in diesem kleinen Meisterwerk Bertoldos. Unten walten zwei Erzengel ihres Amtes und scheiden die Seligen und die Verdammten unter den Auferstehenden. Von oben kommt, umgeben von Cherubim und kleinen Engeln, welche die Leidenswerkzeuge tragen oder die Posaunen blasen, Christus als Weltenrichter herab; von fast



Alfons II. von Arragon

kolossaler Gestalt, die doppelt gewaltig wirkt neben den kleinen Engeln und durch seine starke, die tiefe Erregung aussprechende Bewegung. Hatte sie doch Michelangelo noch in Erinnerung, als er zwei Menschenalter später seinen Weltenrichter in der Sixtinischen Kapelle schuf. Die Einrahmung des Porträts, durch eine Art Kranz von zwei Schachtelhalmstengeln mit zierlicher Bandumschlingung und die Umrahmung des unteren Abschnitts des Jüngsten Gerichts durch unter sich verbundene Füllhörner (?) mit Vasen darauf, haben zweifellos symbolische, für uns noch rätselhafte Beziehungen, die dem Künstler durch den Magnifico suggeriert wurden.

In die gleiche Zeit von Bertoldos Tätigkeit fällt eine andere Medaille, die gleichfalls zu dem Magnifico in naher Beziehung steht, die Medaille des Herzogs von Kalabrien.

Alfons II. von Arragon, Herzog von Calabrien. (1448—1495).

Durchmesser 60,2 mm.

Avers: Jungdliches Brustbild mit Kappe, nach links. Umschrift: ALFONSVS · ARAGONIVS · DVX · CALABRIAE.

Revers: Opferszene. In bergiger Landschaft mit einer festen Stadt in der Ferne wird links ein Stier an einem antiken Altar vom Priester niedergeschlagen; rechts ein Krieger (Alfonso?), links ein nackter Mann (Mars?). Umschrift: SVPER · MONTE · IMPERIALI · VI · EXPVG-NATO; und über dem Opfer: SACRVM · MARTI.

Das anmutige Porträt des jungen Fürsten, der 1478 durch die Eroberung von Poggibonsi (Mons imperialis) billige Lorbeeren erwarb, ist wieder abweichend von den bisher betrachteten Medaillen. Es ist sehr malerisch behandelt — ganz ähnlich dem des jungen Giovanni Mendoza, der ihn im Feldzug begleitete (?) —; aber die Porträts auf Bertoldos Medaillen sind ja fast alle nach fremden Vorlagen ausgeführt. Die Opferszene sowohl wie die Inschrift nach Buchstaben und Stellung weisen überzeugend auf unsern Künstler. Leider sind die wenigen erhaltenen Exemplare sehr flüchtig, unziseliert und am Rand stark beschnitten, so daß Habichs Widerspruch gegen das sonst allgemein anerkannte Stück danach begreiflich ist. Dagegen ist seine Begründung, daß Bertoldo schwerlich den Fürsten verewigt hätte, der eben die Florentiner Truppen besiegt hatte, nicht stichhaltig. Niccolo Sforzores Medaillen, in denen er bald die Medici, bald ihre Feinde, bald Savonarola, bald seine Mörder abgebildet hat, beweisen, wie wenig engherzig die Künstler am Ende des Quattrocento waren — anders als ein Menschenalter früher Pisanello, der an den Fürsten- und Tyrannenhöfen Italiens den Haß gegen Venedig, die Räuberin seiner Vaterstadt Verona, predigte und jene Feinde Venedigs in Bildnissen und Medaillen verherrlichte. Der Magnifico hatte nach dem unglücklichen Ausgange des verheerenden Krieges allen Grund, den König von Neapel für sich zu gewinnen; er reiste eigens selbst nach Neapel, um den Frieden zu verhandeln, und hat, als ihm diese ebenso schwierige wie gefährliche Aufgabe gelang, zweifellos selbst den Auftrag an Bertoldo gegeben, den jungen Sohn des Königs durch eine Medaille als Sieger zu feiern.

Durch Hill ist eine stattliche Medaille als Werk Bertoldos in Anspruch genommen, die einige Jahre früher entstanden ist und in den größeren Figuren der Rückseite und ihrer derberen Behandlung der Medaille der Leticia Sanuto nahe steht. Sie stellt gleichfalls einen Venezianer dar, den Senator Francesco Diedo.

Francesco Diedo, venezianischer Senator († 1484).

Durchmesser 83 mm.

Einziges Exemplar (nach A. Heiss) im K. Münzkabinett zu Turin (?).

Avers: Brustbild im Profil nach links. Umschrift: F · DIEDVS
LITERARUM · IVSTITIE · CVLTOR. Unten: SE · VE.



Francesco Diedo, Rückseite

Revers: Herkules verfolgt den Kentauren Nessus, der auf seinem Rücken die Dejanira entführt. Auf hohem Felsen, dahinter ein nackter Genius, auf dem Rücken von einem kauernenden Löwen und dahinter liegenden Stier sitzend. Umschrift: DVCE · VIRTUTE · MCCCCLXXV.

Francesco Diedo, einer der vielseitigsten Gelehrten Venedigs, war als Gesandter der Republik bei Mathias Corvinus mit dem Magnifico, der zum Ungarnkönig fast während seiner ganzen Regierung in vielfacher und naher Beziehung stand, in nähere Berührung gekommen. Das Porträt des Gesandten ist in Auffassung und Behandlung völlig verschieden von Bertoldo und der Florentiner Kunst überhaupt; es scheint dem Künstler ein venezianisches Porträt dafür vorgelegen zu haben. Und zwar ein sehr vorzügliches — etwa von einem der Brüder Bellini? —, das der Florentiner Meister noch monumentaler wiedergegeben hat. Wie steht aber die Darstellung der Rückseite, Herkules den Räuber Nessus verfolgend, mit dem Gesandten in Verbindung? und wie mit seiner vermutlichen Beziehung zu Lorenzo? Der Wahlspruch »Duce Virtute« scheint uns in der Deutung kaum weiter zu bringen. Oder bezieht sich diese Darstellung mit dem Genius der Kraft und Biederkeit, der auf dem Felsen thront, nicht auf Diedos Zeit seiner Tätigkeit beim Ungarnkönig, sondern auf ihn als Orator oder Gelehrten?



Francesco Diado, Vorderseite

Auch König Mathias selbst durfte unter den Erinnerungsmedaillen, die der Magnifico von ihm nahestehenden oder verehrten Persönlichkeiten zu haben wünschte, nicht fehlen. Stand ihm der forsche Ungarnkönig doch nicht nur politisch, sondern auch geistig nahe. Er bat um seinen Rat für die Künstler, die er aus Italien an seinen Hof zog, erhielt von ihm Bronzereliefs von Verrocchio zum Geschenk, sammelte in Konkurrenz mit ihm Bücher und Kunstwerke. Reliefporträts von ihm und seiner ersten Gattin aus der Werkstatt Verrocchios schmückten Lorenzos Palast (jetzt im Berliner und Wiener Museum). Unter den wenigen Medaillen des Königs ist nur eine, die echt italienischen Charakter hat; sie ist es, die wir für Bertoldo in Anspruch nehmen.

Mathias Corvinus, König von Ungarn (1443-1490).

Durchmesser 51 mm.

Avers: Brustbild im Profil nach rechts, einen Lorbeerkranz auf dem lockigen Haupt. Umschrift: MATHIAS · REX · HVNGARIAE · BOHEMIAE · DALMAT.

Revers: Sieg des Mathias über die Türken. Der König hält an der Spitze seiner Reiter, die sich nach rechts und links auf die unten



Mathias Corvinus

an einer Marsstatue Schutz suchenden Türken stürzen. Im Abschnitt darunter: MARTI · FAVTORI.

Auch hier ist das Porträt wieder nicht nach dem Leben modelliert. Bertoldo hat den König nie gesehen; zudem verrät auch der wieder ganz abweichende Charakter des Bildnisses, daß es nach einer fremden Vorlage, anscheinend nach einem Reliefporträt des Mathias, wie das Berliner Museum eines aus der Jugendzeit, das Wiener Museum ein solches aus seiner späteren Zeit besitzt, als er bereits der Gatte der arragonischen Prinzessin war, seiner zweiten, 1476 ihm angetrauten Gemahlin. Nach dem Alter auf der Medaille ist diese wohl sicher nicht früher, wahrscheinlich um 1480 entstanden. Die Darstellung auf der Rückseite gibt keinen weiteren Anhalt für die Datierung, da die Kämpfe mit den Türken, wenn sie deren Vordringen auch nicht wesentlich beeinflußten, doch den Ungarnkönig in ganz Europa berühmt gemacht hatten. Die Darstellung auf der Medaille stellt daher auch schwerlich eine besondere Schlacht dar, sondern feiert Mathias nur im allgemeinen als den berühmten Türkensieger. Der Künstler war also in keiner Weise gebunden; dies kam ihm für die Komposition sehr zustatten, die zu seinen wirkungsvollsten Arbeiten zählt, so klein und unscheinbar sie auf den ersten Blick erscheint. Bertoldo denkt sich den König mit seiner Reiterschar oben auf einer steilen Anhöhe haltend; der König sprengt selbst an ihrer Spitze vor und läßt sie nach rechts und links auf die unten zu einer Bildsäule als Kriegsgott sich rettenden Türken einreiten und sie vernichten. Die Anordnung ist höchst eigenartig und überraschend, reich und doch klar; die winzig kleinen



Kaiser Friedrich III.

Figürchen — nur der König ragt größer und wuchtig heraus — sind in ihrer stürmischen Bewegung, den starken Verkürzungen und Überschneidungen trefflich angedeutet; freilich nur angedeutet, denn auch hier bleibt der Künstler, wie fast immer, bei seiner skizzierenden Art. Der Stil des Flachreliefs, die Zeichnung der Figürchen und ihre Gewandung, wie die Bildung der Pferde stimmt durchaus zu den Arbeiten des Künstlers, die wir bisher kennengelernt haben.

Noch eine Medaille läßt sich dem Bertoldo mit Sicherheit zuschreiben: die Medaille Kaiser Friedrichs III. mit der Darstellung der Austeilung der Ritterwürde auf der Tiberbrücke.

Friedrich III., Kaiser von Deutschland (geb. 1415, gest. 1493).
Durchmesser 56 mm.

Avers: Brustbild nach links, bartlos; mit großer Pelzkappe auf dem langen Haar. Umschrift: FREDERIG (sic!) VS · TERCIVS · ROMANORVM · IMPERATOR · SEN (sic!) PER · AVGVSTVS.

Revers: Der Ritterschlag auf der Tiberbrücke. Der Kaiser und der Papst zu Pferde mit Gefolge auf der Brücke, unter der der Fluß mit dem Ufer angedeutet ist. Inschrift auf dem Brückengeländer: CXXII · EQ (sic!) VITES · CREAT · KALENDI · IANVARI · MCCCCLXIX.

Nicht nur die Art, wie die Inschriften angebracht sind und die Form ihrer Buchstaben: auch die merkwürdige Vermischung von Kursivbuchstaben mit Kapitälern, die wir wiederholt bei Bertoldo, und zwar nur bei ihm bemerken, sind ein Beweis, daß wir es mit einer Arbeit von ihm zu tun haben. Auch hier ist das Porträt nicht nach dem Leben gearbeitet

und daher wieder ganz abweichend von den Porträts auf fast allen andern Medaillen Bertoldos. Ob er den Kaiser auf seiner Romfahrt gesehen hat, ist mindestens sehr zweifelhaft; und auf seiner ersten Romfahrt 1453 hatte sich zwar der Kaiser in Florenz aufgehalten, aber er war damals noch sehr viel jünger, als er in der Medaille erscheint. Zudem verrät der Charakter des Porträts, daß Bertoldo ein tüchtiges deutsches oder niederländisches Bildnis oder eine Kopie danach vorlag, wohl dasselbe, nach dem zwei Menschenalter später auch Hans Kels in seinem Damspielbrett von 1537 im Wiener Museum das Porträt Friedrichs ausführte; freilich sehr viel schlechter! Die Komposition der Rückseite ist sehr originell und charakteristisch für unsere Florentiner Meister. In der Darstellung dieser Haupttat des schwächlichen Kaisers ist kein rühmliches Blatt seiner Geschichte wiedergegeben: wie er vor Rom auf der Tiberbrücke 122 Römer zu kaiserlichen Ritters schlägt und sich dadurch das Geld verschaffte, um seine Reise zu bezahlen! Der Künstler hat in der flachen Wachstafel, die dem Bronzeausguß zugrunde lag, die Komposition nur ganz leicht eingeritzt. Auf der Steinbrücke, an deren Wänden ähnliche Kränze angebracht sind wie auf den meisten seiner Triumphwagen in anderen seiner Medaillen, hält in der Mitte der Kaiser, neben ihm Papst Paul II., einige Kardinäle zu Pferde und einer der zur Dekoration Begnadeten, der den Hut lüftet, sowie an den Ecken ein paar Landsknechte und gaffende Jungen. Die Pferde sind noch auffallend plump gebildet, ein Beweis, daß der Künstler noch keine Übung in ihrer Wiedergabe hatte, während die Figuren geschickt gezeichnet und gut empfunden sind. Sehr fein ist die naturalistische Andeutung des Flusses: ein Boot liegt breit über der Fläche und ist an einem der kahlen Baumstämme befestigt, die am Ufer sichtbar sind. Die Art der ganz flachen Modellierung wie diese naturalistische Andeutung der Landschaft und die ungeschickte Zeichnung der Pferde lassen deutlich erkennen, daß wir hier eine Erstlingsarbeit Bertoldos im Medaillieren vor uns haben, jedenfalls die früheste unter den hier aufgeführten Medaillen. Eine Jugendarbeit war sie freilich keineswegs, da Bertoldo schon etwa 40 Jahre alt war, als er sie 1469 modellierte. Es war das gerade in dem Jahre, als seinem Gönner Lorenzo il Magnifico nach dem Tode seines trefflichen Vaters Piero am 3. Dezember 1469 das Regiment in Florenz zufiel, an dem er schon vorher infolge der Krankheit seines Vaters wesentlich beteiligt war. Es ist begreiflich, daß der damals erst zwanzigjährige Jüngling, aber gereift wie wenige Männer in

ganz Italien, an das wenigstens äußerlich bedeutungsvolle Ereignis dieses Kaiserbesuchs in Italien eine Erinnerung zu haben wünschte.

Wie für diese Medaille Kaiser Friedrichs III., so habe ich auch bei den übrigen Medaillen Bertoldos schon darauf hingewiesen, daß sie auf Bestellung des Magnifico hergestellt sein müssen; der Künstler selbst konnte kaum ein Interesse an irgendeinem der Dargestellten gehabt haben; waren sie doch meist in der Ferne oder verstorben, und ihre Bildnisse als Vorlagen hätte er sich nur ausnahmsweise selbst verschaffen können. Auch im Auftrage der Dargestellten können die meisten nicht gemacht sein; und daß der Künstler sie nicht anfertigte, um Geschäfte mit ihrem Vertrieb zu machen, würde auch daraus schon hervorgehen, daß die meisten nur noch in wenigen oder gar nur in einem Exemplar vorkommen. Um so mehr war Lorenzo an den meisten, wahrscheinlich an allen Dargestellten interessiert; nicht nur aus dem großen historischen Sinn, den er als einer der Ersten in Italien entwickelte, sondern zugleich aus besonderen diplomatischen oder ganz persönlichen Rücksichten. Nur er konnte den Auftrag auf die Medaille der Pazzi-Verschwörung geben; zum Auftrag auf die Medaille des Erzbischofs Filippo Medici war er der nächste; Soliman II., Mathias Corvinus, der Herzog von Calabrien, Kaiser Friedrich III., der Senator F. Diedo standen ihm, namentlich aus politischen Rücksichten, dauernd oder zeitweilig so nahe, daß nur er in Florenz den Auftrag auf die Anfertigung von Medaillen auf sie erteilen konnte. Für den Orator Gratiadei ist das Gleiche wahrscheinlich; für die noch unbekannte L. Sanuto dürfen wir dies wenigstens vermuten. Nur Lorenzo konnte die Vorlagen für die Porträts der Dargestellten geben; aber auch an der Erfindung der Rückseiten mit ihren tiefsinnigen, oft geradezu gesuchten Motiven muß er den Hauptanteil gehabt haben; sein Künstler Bertoldo kannte ja meist die Beziehungen gar nicht, aus denen sie entstanden. Auch gehörte das ganze Wissen — und zum Teil auch Afterswissen — der italienischen Humanisten dazu, um manche dieser Motive zu erfinden und sie weiter auszuspinnen. Echt humanistisch sind die *trionfi*, die auf fast der Hälfte dieser Medaillen die Rückseiten schmücken. Wie kompliziert und ausgeklügelt sie zum Teil sind, haben wir in ihrer Besprechung gesehen; sind doch Einzelheiten darin überhaupt noch nicht erklärt. Der Künstler wäre allein nicht darauf gekommen; die Humanisten aus der Umgebung des Magnifico mögen ihm gelegentlich geholfen haben, daß aber Lorenzo selbst der eigentliche Mitarbeiter dabei war, ergeben die wiederholt von uns angeführten Worte eines nahen

Bekannten, des Bartolomeo Dei: »faceva sempre col magnifico Lorenzo cose degne«. Nicht der Künstler, sondern gerade Lorenzo hat jene echt humanistische Ausklügelung und im Sinne des Humanismus gelehrt, in Wahrheit aber oft spitzfindige und gelegentlich banale Detaillierung dieser Motive der Rückseiten veranlaßt und erdacht; hatte er doch die gründlichste humanistische Bildung.

Bertoldo zeigt in diesen Medaillen nur geringes Interesse an den Vorderseiten, den Porträts. Wenn er auch, wie in der Büste Lorenzos in der Pazzimedaille, seine große Befähigung auch dafür beweist, so ist er doch in den Porträts zumeist nur Kopist fremder Vorlagen verschiedenster Art, so daß man den Künstler als Medailleur fast streichen könnte; der eigentliche Wert seiner Medaillen liegt in ihren Rückseiten, die aufs engste mit seinen Plaketten verwandt sind, weshalb wir bei Betrachtung derselben, zu der wir jetzt übergehen, vielfach auf sie zurückgreifen werden.



Plakette mit Orpheus in der Unterwelt



Orpheus bezaubert die Tiere durch sein Spiel



Orpheus wird von den Mænaden erschlagen

DIE PLAKETTEN

Eine Gruppe von kleineren Bronzetafelchen, regelmäßig rund und fast alle von gleicher Größe (65 mm bei der vollständigen alten Einrahmung) ist in ihrer Zusammengehörigkeit erkannt worden, seitdem man begonnen hat, sich wissenschaftlich mit den Plaketten zu beschäftigen. Emile Molinier hat vor vierzig Jahren die ihm bekannten Stücke in seinem Plakettenwerk als Arbeiten des „Meisters der Orpheussage“ aufgeführt, den er unter die paduaner Meister vom Ende des XV. Jahrhunderts rechnet. Durch den Nachweis, daß Bertoldo nicht nur die eine mit seinem Namen bezeichnete Medaille auf Sultan Soliman gegossen, sondern als Medailleur ein nicht unbedeutendes Medaillenwerk, wie es von uns vorstehend zusammengestellt worden ist, aufzuweisen hat, konnte ich zugleich feststellen, daß die Kompositionen der Rückseiten dieser Medaillen mit den Darstellungen auf jenen Plaketten der sogenannten „Meister der Orpheussage“ so große Verwandtschaft haben, daß sie nur von einem und demselben Meister herrühren können, daß also die Plaketten gleichfalls Arbeiten des Bertoldo sein müssen. Die Vorliebe für das kleine Format, die kleinen Figürchen, mit denen der Raum gut gefüllt ist, die ruhige Haltung, die anliegenden oder weit flatternden Gewänder, das flache Relief: alles das haben diese Plaketten mit den Darstellungen auf den Rückseiten von Bertoldos Medaillen gemein. Dagegen

sind sie inhaltlich wesentlich von ihnen verschieden. Während jene historische oder namentlich allegorische Bezüge zu den auf der Vorderseite der Medaille dargestellten Personen wiedergeben, enthalten sämtliche Plaketten Bertoldos, die wir bisher kennen — es sind einige zwanzig —, Darstellungen aus der antiken Mythologie. Dadurch ist auch der Stil der Kompositionen beeinflußt; sie sind einfacher und ruhiger gehalten und in der Zahl der Figuren, schon wegen der Kleinheit der Täfelchen, so weit beschränkt, als es die Verdeutlichung der Darstellung erlaubte. Auf diesen Charakter der Kompositionen muß natürlich auch die Bestimmung der Plaketten einen wesentlichen Einfluß geübt haben, wie wir sehen werden, wenn wir auf diese Frage näher einzugehen haben.

Betrachten wir zunächst die Darstellungen der einzelnen Rundreliefs. Den Namen des „Orpheus-Meisters“ gab Molinier dem Künstler, weil einige besonders interessante Stücke die Orpheussage behandeln. Es sind, soweit bisher bekannt, drei kleine Rundreliefs: Orpheus die Tiere mit seinem Spiel bezaubernd (Sammlung G. Dreyfus und estensische Sammlung), Orpheus vor Pluto und Persephone spielend, um seine Eurydike zurückzuerhalten (Berlin und G. Dreyfus) und Orpheus von den Mänaden erschlagen (Berlin und G. Dreyfus). Damit haben wir schwerlich Bertoldos Orpheus-Zyklus vollständig beisammen; wenn nicht noch eine größere Zahl, so war mindestens noch die populärste Szene des Mythos: wie Eurydike entwindet, weil Orpheus sich nach ihr umwendet, als Abschluß wiedergegeben.

Eine zweite Gruppe von Bertoldos Plaketten, gleichfalls drei Kompositionen, ist der Äneide gewidmet. Erhalten sind: Äneas in der Unterwelt (Sammlung G. Dreyfus), Vulkan schmiedet die Waffen des Äneas (G. Dreyfus und Berlin), Venus überbringt dem Äneas die Waffen (Berlin). Auch diese Folge wird ursprünglich größer gewesen sein, da gerade hervorragende Tatsachen aus der Äneassage, wie die Flucht aus Troja, Äneas bei Dido u. a. fehlen. Auf zwei Plaketten beschränkt sind die Darstellungen mit dem Mythos von Meleager und Atalante: die Erlegung des Kalydonischen Ebers (Berlin, G. Dreyfus und estensische Sammlung) und der Tod des Meleager (Sammlung G. Dreyfus, als Tod des Adonis bezeichnet). Alle anderen sind vereinzelte Darstellungen anderer griechischer Mythen: Opfer der Iphigenie, Raub der Europa, Abschied der Thetis von Achill, Krönung des Mars durch Viktorien, Vulkan verklagt Mars und Venus, Opfer vor einem Tempel des Mars, Mars bei Vulkan (letztere vier vielleicht zu einer Serie gehörend), die Geburt der Athena,



Venus bringt Aeneas die Waffen



Aeneas in der Unterwelt

Merkur bei Vulkan und Venus. Von einer Darstellung der Venus vor Vulkan, der für Amor die Pfeile schmiedet, deren Original nicht erhalten ist, besitzt die Berliner Sammlung drei kleinere alte Nachbildungen in verschiedenen Größen und Formaten (N. 495 — 497, ein paar andere Exemplare in der estensischen Sammlung und sonst).

Mit Ausnahme der Geburt der Athena und des Mars bei Vulkan, die etwas kleineres Format haben, und dem Amor, der die Waffen von Vulkan abholt, sind diese Plaketten sämtlich rund und von gleicher Größe; auch ihre Umränderung, wo sie erhalten ist, ist die gleiche. Es ist also wohl zweifellos, daß sie die gleiche Bestimmung hatten, daß sie als Schmuck eines einzelnen oder wahrscheinlicher einer Anzahl zusammengehöriger Gefäße bestimmt waren. Da uns in diesen 20 Täfelchen (die Kopien eingerechnet), wie wir sahen, nur ein Teil, vielleicht der kleinere Teil erhalten ist, ist es wahrscheinlich, daß jede Gruppe solcher Darstellungen für ein besonderes Gefäß gedacht war. Die Anfertigung erfolgte also zweifellos auf Bestellung, und so charakteristisch der ganze Stil des Reliefs, die Bildung der Figürchen und ihre Anordnung für Bertoldo ist, so beweist doch Wahl der Darstellungen, ihre Beschränkung auf die antiken Mythen und genaue Kenntnis derselben, daß ein humanistischer Zeitgenosse Auftraggeber und zugleich Berater Bertoldos bei der Arbeit war. Wie bei den Medaillen war es auch hier sein Gönner und Freund Lorenzo il Magnifico, der ihn beriet. Zu allem Überfluß weist darauf auch der Inhalt der Darstellungen. Der Kreis der novellistischen Darstellungen, der von den Truhenmalern immer



Vulkan schmiedet die Waffen des Äneas

wiederholt wurde und ihnen daher auch ohne gelehrten Beirat geläufig war, ist hier völlig ausgeschlossen. Diese sind sämtlich den homerischen Gesängen, direkt oder in ihren Nach- und Umbildungen durch die römischen Dichter, entlehnt. Auch wie jede Situation in treffender Weise erfaßt ist, wie die Kompositionen in knappester, von kleinem Format bedingter Beschränkung gerade die für die Darstellung unbedingt notwendigen Figuren zeigen, wie diese charakterisiert und ausgestattet sind, lassen den gelehrten Humanisten als Berater erkennen. Hier freilich in anderer Weise als bei den Medaillen, wo der Magnifico bemüht war, allerlei allegorische und symbolische Beziehungen in die Darstellungen der Rückseiten hineinzugeheimnissen. Hier läßt er den Künstler den klassischen Mythos, wie er ihn sich dachte, in der schlichtesten, treffendsten Weise und in knappester Form zur Darstellung bringen.

Weshalb der Mann, der für die Geschicke Italiens zu seiner Zeit vor allen anderen bestimmend war, Darstellungen der Äneide für den Schmuck, dem diese Plaketten dienen sollten, wählte, ist unschwer zu erraten: fühlten die Italiener des Quattrocento sich doch als die Nachfolger der alten Römer und verehrten in Äneas ihren großen Vorfahren. Ebenso begreiflich ist es, daß ein so begeisterter Dichter und Sänger,



Tod des Meleager



Jagd des kalydonischen Ebers

wie der junge Lorenzo, Darstellungen aus dem Leben des mythischen Sängers, der sogar die Tiere und die Unterweltgottheiten mit seiner Musik bezwang, seinem Lieblingskünstler als Schmuck eines anderen Gefäßes in Auftrag gab. Die „Erlegung des kalydonischen Ebers“ und der „Tod des Meleager“ mögen für ein Jagdgefäß des jagdlustigen jungen Lorenzo gedacht sein. Welche Absichten des Magnifico die Wahl von Motiven wie der „Tod der Iphigenie“, der „Raub der Europa“ u. s. f. veranlaßt haben, läßt sich, da diese bisher ganz vereinzelt stehen, noch nicht einmal vermutungsweise sagen. Wohl aber ergibt sich aus den antiken Gottheiten, die in den meisten dieser Plaketten eine hervorragende Stelle einnehmen, das besondere Interesse des jungen Medici, dessen christlich-humanistischer Himmel auch mit den Göttern der alten Griechen bevölkert war, von denen er den einen oder anderen gewissermaßen als seinen Schutzheiligen betrachtete.

Im Vordergrund steht, namentlich wenn wir zu diesen kleinen Rundtäfeln auch Bertoldos größere Bronzetafeln mit heranziehen, der brave Vulkan; gewiß nicht nur aus dem eigensten Interesse des Magnifico an der Kunst, insbesondere an der Plastik, sondern zugleich als lebenswürdige Huldigung an den von ihm am höchsten bewunderten Bronzesculptor und willfährigen Ausführer seiner Ideen,



Krönung des Mars



Merkur in der Schmiede Vulkans

Bertoldo. In mehr als einem halben Dutzend Darstellungen finden wir den Gott rüstig an der Arbeit vor seinem Amboß, die todbringenden Waffen schmiedend für Götter und Halbgötter, aber auch die feinen Waffen seines Sohnes, des Herzenbezwingers Amor, die ihm selbst schweres Leid bringen sollten. Auch Amor und seine Mutter Venus spielen eine wesentliche Rolle in Bertoldos Plaketten und Reliefs, von dem braven Eheleben in der Esse des Vulkan und der Erziehung des Kleinen durch die Götter, seiner Ausstattung durch den kunstfertigen Vater bis zu der Anklage des entrüsteten Gatten, der zu spät entdeckte, daß Schönheit und ewige Jugend durch Fleiß und Kunst allein an einen alten Ehegatten sich nicht fesseln lassen. In einem dieser Täfelchen, kleiner als die übrigen, wird uns Vulkan als Helfer bei der Geburt der Athena gezeigt, die unter dem Schlag seines Hammers aus dem Haupte des Jupiter sich erhebt — die Wissenschaft von der Kunst ins Leben gerufen, recht ein Motiv für den Florentiner Humanisten.

Neben Vulkan spielt sein glücklicher Nebenbuhler in der Liebe, der Kriegsgott Mars, eine wesentliche Rolle in diesen Rundtäfelchen Bertoldos; bald in der Schmiede Vulkans, um bei der Arbeit seiner Waffen zuzuschauen, dann als Sieger nach dem Kampf von Viktorien gekrönt, schließlich als der gefeierte Gott, dem ein Opfer vor seinem Tempel gebracht wird. Auch Lorenzo hatte dem Gotte geopfert: in jugendlicher Kampfbegeisterung in den pomphaften Turnieren, die ihm



Opfer vor dem Marstempel



Mars und Venus verklagt

selbst und seinem Bruder Giuliano zu Ehren aufgeführt wurden. Botticelli hatte Giuliano gemalt, wie er aus Ermüdung vom Turnier in tiefen Schlaf gesunken ist, und der Traumgott ihm den Siegespreis, seine Venus-Simonetta, vorgaukelt: „Mars und Venus“, wie das Bild heute in der National-Galerie zu London benannt wird und wie auch Lorenzo es zweifellos benannt hätte. Als dann unter den Augen eines Nepoten von Papst Sixtus IV. sein Bruder Giuliano an geweihter Stätte ermordet war, hatte Lorenzo nur zu oft Grund, den Kriegsgott anzurufen, denn die Kriege, die durch den schnöden Mord entfesselt wurden, endeten kaum, solange Lorenzo lebte. Auch Merkur durfte nicht fehlen, wenn es galt, Lorenzos bevorzugte Götter vorzuführen; war er doch der Gott, der Handel und Wandel förderte und schützte, aber zugleich auch der Gott der Diplomaten. Als Diplomat hat aber der Magnifico sein Größtes geleistet, indem er das Gleichgewicht in Italien aufrecht zu erhalten und die fremden Eroberer von Italien fernzuhalten wußte. In der Plakette, in der zur Seite Venus und Amor sitzt, ist Vulkan am Amboß beschäftigt, den Caduceus für Merkur zu schmieden, der mit herumflatterndem Gewande vor ihm steht, um den Stab in Empfang zu nehmen.

Mehr als bei den meisten Plaketten interessiert uns bei diesen kleinen Rundreliefs Bertoldos die Frage: zu welchem Zweck entstanden sie, wo und wie können sie angebracht worden sein? Die flüchtige Ausführung der Bronzetafelchen, wie sie fast ausschließlich in der Sammlung des Kaiser-



Geburt der Minerva



Venus und Amor bei Vulkan

Friedrich-Museums und von Gustave Dreyfus (von einigen vereinzelt Stücken, namentlich in der estensischen Sammlung zu Wien abgesehen) vor uns liegen, können nicht die Exemplare sein, die für den Magnifico bestimmt waren. Es sind flüchtige, vollständig unretuschierte Bronze-güsse, die wohl als Erinnerung vom Künstler zurückbehalten oder als Geschenke an Freunde weitergegeben wurden. Wir sahen schon früher, daß die Anbringung dieser ziemlich beträchtlichen Anzahl kleiner Rund-täfelchen von gleicher Größe und gleicher Einrahmung, deren Zahl ursprünglich noch wesentlich größer gewesen sein muß, an einem und demselben Gefäß: Kasten, Tintenfaß, Salzfaß oder dergl. nicht denkbar sei, und haben ihre Verteilung an verschiedenen Gefäßen, jedesmal mit einer bestimmten geschlossenen Folge von Darstellungen nach den inhaltlich zusammengehörigen Plaketten als wahrscheinlich nachzuweisen gesucht. Obgleich uns unter fast zweitausend bisher bekannten Plaketten kaum eine erhalten ist, die nicht in Bronze oder (seltener) in Blei ausgeführt ist, und obgleich die weit weniger zahl-reichen Gefäße, an denen die Plaketten noch in ihrer ursprünglichen Bestimmung angebracht sind, gleichfalls regelmäßig in Bronze ausge-führt sind, können wir doch mit Bestimmtheit behaupten, daß die reichen und vornehmen Besteller dieser zierlichen Werke der Kleinplastik im Quattrocento sie in Edelmetall, im Cinquecento daneben auch in Kristall-schnitt ausführen und aufs reichste fassen ließen. Unser modernes Auge, das an nüchterne Farblosigkeit gewöhnt ist, zieht freilich die malerischen, meist skizzenhaften Bronzeexemplare, die auf uns ge-kommen sind, den Ausführungen in Edelmetall vor; die Renaissance dachte anders darüber. Man wollte nicht nur die mit Plaketten ge-schmückten Gefäße aller Art sowie die Kußtafeln und Schmuckstücke,



Mars bei Vulkan



Venus und Amor bei Vulkan



an denen Plaketten angebracht waren, in Gold oder Silber oder in wertvollen Steinen gearbeitet haben: sogar die Medaillen und selbst die Statuetten wünschten die ursprünglichen Besteller womöglich in Edelmetall ausgeführt. Erhaltene Beispiele sind, infolge des materiellen Wertes, nur ganz wenige auf uns gekommen. Von einzelnen Kristallkasten des Valerio Belli und Giovanni Bernardi abgesehen, befand sich im Besitz des Florentiner Kunsthändlers Bardini ein silbernes Exemplar des Tintenfassens mit einer Folge von Plaketten, welche die Geschichte des Coriolan darstellt. Von diesem befindet sich jetzt noch ein Exemplar in Bronze im Viktoria und Albert Museum von der Hand eines tüchtigen Meisters vom Anfang des Cinquecento, der sich nahe an Bertoldo anschließt und bald mit Moderno, bald mit dem Monogrammisten IO. F. F. zusammengeworfen wird. Mit beiden hat er in der Tat nahe Verwandtschaft. (Abb. S. 51.)

Nicht nur die kostbaren Gefäße, an denen die Plaketten angebracht und für die sie geschaffen waren, wurden in Edelmetallen ausgeführt, auch die Medaillen der Renaissance, vor allem die des Quattrocento wurden für die vornehmen und reichen Besteller in der Regel in einer ganzen Reihe von Silber- und selbst Goldexemplaren hergestellt. Für ihre eigenen Sammlungen und als Geschenke ließ man fast nur solche sauber durchziselierten Abgüsse in Edelmetallen anfertigen. Die allgemeine Annahme, daß die Quattrocento-Medaillen nur in Bronze oder in Blei gegossen seien, oder daß — wie Julius Friedländer annahm — nur ausnahmsweise einmal ein Exemplar in Silber oder selbst in Gold hergestellt worden sei, wird durch die Urkunden als irrtümlich erwiesen. Wenn wir erfahren, daß vom Hofe von Ferrara ein Silberguß von Sforzores Medaille des jungen Alfonso, die vom Jahre 1493 datiert ist,



Raub der Europa



Opfer der Iphigenia

an den Künstler bezahlt wird, oder daß heute noch in der Königlichen Sammlung in Madrid ein trefflich ziselirtes Silberexemplar von Pisanellos größter Medaille des Alfons von Arragon mit dem Adler auf der Rückseite sich befindet, so könnte das für jene Annahme Friedländers sprechen, daß nur ausnahmsweise einmal ein Abguß in Edelmetall gemacht worden sei; aber urkundliche Nachrichten beweisen, daß die Anfertigung einer beträchtlichen Zahl von Güssen in Edelmetallen im Quattrocento sogar die Regel war, namentlich so weit es sich um die Porträts vornehmer Persönlichkeiten handelte. Zanetti zitiert einen Brief des Facius an Sigismondo Malatesta vom Jahre 1453, der besagt, daß zahlreiche Medaillen der Fürsten in Gold, Silber und Erz in die Fundamente der von ihnen errichteten Gebäude gelegt oder an Fürstlichkeiten geschenkt worden seien. Carlo de' Medici schreibt aus Rom an seinen Halbbruder Giovanni im Jahre 1451, wie Reumont (II. 176, vgl. auch Gaye, S. 163) angibt: „Ich hatte d. T. gegen 30 schöne silberne Medaillen von einem Gehilfen von Pisanello gekauft, der kürzlich gestorben ist“, und erzählt dann weiter, wie ihm der Kardinal Bembo, der spätere Papst und leidenschaftliche Sammler Paul II., diese einfach fortgenommen habe, als er sie ihm unvorsichtigerweise zeigte.

Ebenso deutlich sprechen die Inventare der Mediceer. In dem Nachlaßinventar des Lorenzo il Magnifico von 1492 werden aufgeführt: „Dugento ottanta quattro medaglie d'ariento“ und „Mille ottocento



Abschied der Thetis von Achill

quarantaquattro medaglie di bronzo“. Daß es sich dabei nur um Schaumünzen der Zeit handelte, wird bewiesen durch den Eintrag von „Dugento monete di piu ragioni“ unmittelbar hinter den Medaillen. Auch das 1456 verfaßte Inventar von Pieros Nachlaß spricht in gleicher Deutlichkeit für die Ausführung von zahlreichen Ausgüssen der Medaillen in Silber und sogar in Gold. Hier sind angegeben; „Medaglie 300 d'ariento, medaglie 53 d'oro und medaglie 37 d'ottone vantagiato“ (d. h. von guter Legierung). Ein zweites Inventar von 1463 zählt 100 goldene und 503 silberne Medaillen auf. Da bei Pieros Tode 1469 die Zahl der bis dahin ausgeführten Medaillen noch keineswegs eine große war — Pisanellos früheste Medaille datiert vom Jahre 1439 —, so ist jene Zahl der Ausgüsse in Edelmetallen eine sehr beträchtliche. Der Umstand, daß das Inventar Lorenzos, abgesehen von einer goldenen Medaille seines Großvaters (una medaglia sciolta d'oro schulto la testa di Cosimo f. 12), Goldexemplare überhaupt nicht enthält, beweist, daß der Magnifico in Zeiten arger Geldnot jene Goldmedaillen seines Vaters in den Schmelztigel hatte wandern lassen müssen. Fast gleichzeitig hatte Ludovico il Moro 1495, wie J. Friedländer nach italienischen Urkunden mitteilt, „aus eingeschmolzenen Stücken seiner Sammlung 150000 Dukaten prägen lassen“. Er muß also eine sehr ansehnliche Zahl von Goldmedaillen besessen haben. Diesen Weg sind seither leider fast alle Medaillen in edlem Metall gewandert, so daß sich die irrtümliche Ansicht bilden konnte, die Renaissance habe in



Tafel eines Bleikästchens mit Nachbildungen nach Bertoldo

Italien fast nur Ausgüsse in Bronze und, ausnahmsweise als Proben, in Blei gekannt, während für die deutschen Medaillen, deren Anfertigung freilich erst im XVI. Jahrhundert beginnt, die Güsse in Silber die Regel gewesen sei. Daß diese deutschen Schaumünzen meist viel kleinere Abmessungen und daher sehr viel geringeren Geldwert hatten, wird eine beträchtliche Zahl unserer deutschen Silbermedaillen der Renaissance vor dem gleichen Schicksal der italienischen bewahrt haben.

Die einzelnen Plaketten, wie sie schon seit dem Ende des XV. Jahrhundert gesammelt wurden, sind im Gegensatz gegen die italienischen Medaillen regelmäßig in Bronze und (seltener) in Blei ausgegossen; wurden sie doch fast ausschließlich von Künstlern, besonders von Goldschmieden gesammelt, die sie als Vorbilder verwenden konnten. Solche Vorbildersammlungen hatten sich in deutschen Goldschmiedewerkstätten verschiedene bis in das vorige Jahrhundert erhalten und sind aus diesen in unsere öffentlichen Sammlungen übergegangen. Das Interesse der Auftraggeber war meist mit der Herstellung der Gefäße und Geräte in kostbarem Material erschöpft.

Ist nun die Verwendung der kleinen Rundtäfelchen Bertoldos an solchen Gefäßen, die wir uns vielleicht der Mehrzahl nach als eine zusammengehörige Gruppe zu denken haben, — sei es, daß sie für den Arbeitstisch eines vornehmen Herrn, vielleicht des Lorenzo selbst in seinem Scrittojo, sei es als Ausstattung der Tafel durch Salzfüßer und Konfektschalen, oder für das Toilettenzimmer einer Dame bestimmt waren, — so gut wie sicher, so fragt sich schließlich noch, wie ist ihre Anbringung, Ausführung und Ausstattung zu denken. Darauf können wir kaum vermutungsweise eine Antwort geben; nicht



Tintenfaß mit der Geschichte Coriolans (S. 47)

nur wegen der völligen Ungewißheit über die Bestimmung dieser Gefäße, sondern weil uns in Bertoldos gesicherten Arbeiten — und ihrer sind doch jetzt schon eine beträchtliche Zahl — auch so gut wie jeder Anhalt für die Beurteilung seiner Art zu dekorieren, fehlt. Die breite Bleitafel mit zwei ins Rechteck übersetzten Kompositionen Bertoldos und einer dritten wohl nach diesen schwach nacherfundenen Komposition eines bacchischen Zuges in der Sammlung des Kaiser-Friedrich-Museums (Kat. Nr. 316; ein zweites Exemplar in Bargello) hat zwar als Einrahmung zierliche Pilaster mit feinem, phantasievoll erfundenem und variiertem Füllwerk, aber von einer jüngeren, dem Bertoldo fernstehenden Zierkunst. Auch ist die längliche, eckige Form wenig glücklich für die als Rundreliefs erfundenen Kompositionen; daher sind sie vom Kopisten für sein Tintenfaß, nach Vorbildern der paduaner Werkstätten, in viereckige Form umgestaltet. Der Schmuck der Triumphwagen auf Bertoldos Medaillen und des Brückengeländers auf der Darstellung des Ritterschlags an römischen Vornehmen durch Kaiser Friedrich III. auf der Rückseite seiner Medaille von 1469 beschränkt sich auf schlichte Fruchtgehänge. Wo, wie bei der Medaille des Erzbischofs Filippo de' Medici, sowohl das Reliefbild wie die Rückseite mit dem Jüngsten Gericht eine Art Einrahmung haben, ist dieselbe keineswegs ornamental, sondern phantastisch und symbolisch, wenn auch geschmackvoll gelöst und untergeordnet. Geradezu derb naturalistisch ist eine solche Ein-

rahmung mit zwei aneinander okulierten grünenden Reisern im unteren Abschnitt des Porträts der Leticia Sanuto, von einer mir noch unverständlichen Symbolik.

Daß die in Silber, wenn nicht gar in Gold ausgeführten, zweifellos sauber durchziselierten Platten etwa in ähnlicher Weise wie Antonio Pollaiuolos Silbertäfelchen am Fuße des Kruzifixes vom Silberaltar in der Opera del Duomo zu Florenz mit durchsichtigem Email überzogen waren, scheint ausgeschlossen durch die Reliefbehandlung, die — wenn auch ziemlich flach — doch zu erhaben ist, um eine oder zwei Schichten transluciden Emails aufnehmen zu können. Wohl aber ließe sich der Grund, der fast durchweg glatt ist, farbig oder dunkel, ähnlich wie bei den Niellen, denken. Aber da jeder Anhalt fehlt, und da irgend ein Kästchen oder Gefäß der Zeit, das mit ähnlichen Rundtäfelchen geschmückt wäre, nicht mehr erhalten ist, hat es keinen Zweck, sich in Hypothesen darüber zu verlieren. Die Kästchen, Tintenfässer, Lampen, Leuchter und Vasen eines Riccio u. a. oberitalienischer Meister, die uns wenigstens in Bronzeoriginalen noch zahlreich erhalten sind, haben einen sehr verschiedenen Charakter und lassen sich zum Vergleich mit jenen Arbeiten Bertoldos nicht heranziehen.

Im Stil schließen sich diese Plaketten, weit mehr als die Rückseiten von Bertoldos Medaillen, an den Reliefstiel der römischen Medaillons und Kontorniaten an. Einige haben die seltenen figurenreicheren Darstellungen derselben direkt zum Vorbild genommen; insbesondere ist das Opfer vor dem Marstempel eine freie Nachbildung nach einem großen Medaillon des Calligula. Sonst gestatteten die völlig abweichenden Motive in Bertoldos Plaketten nur den Anschluß im Stil: in dem flachen Relief, in der ruhigen Haltung der Figuren selbst bei bewegten Darstellungen und in der Beschränkung in der Zahl, im Verzicht auf ausgesprochene Perspektiven; also wesentlich in formaler Richtung.

DIE RELIEFS



ENN man die „Plaketten“, die kleinen Bronzetafelchen, regelmäßig als eine besondere Gattung den größeren Bronzereliefs gegenüberstellt, so ist dies keineswegs eine so willkürliche Unterscheidung, wie es auf den ersten Blick erscheint. Nicht nur die Verschiedenheit der Größe scheidet sie, vor allem erhalten sie durch die verschiedene Bestimmung ihren eigenen, abweichenden Charakter: als Einsatzstücke und Teile von kleinen Arbeiten des Kunsthandwerks, namentlich von Kästchen aller Art, sind die Plaketten von diesen abhängig im Stil, richten sich nach ihnen in Größe und Form wie im Maßstab der Figuren. Dadurch stehen sie den figürlichen Kompositionen auf den Rückseiten der Medaillen nahe, die von den Porträts auf den Vorderseiten abhängig sind. Das eigentliche Relief hat dagegen seinen Sonderzweck, selbst wenn es der Teil eines größeren Ganzen ist. Gerade bei Bertoldo zeigt sich diese Verschiedenheit zwischen kleinen und großen Reliefs, zwischen „placchette“ und „placche“ in besonders deutlicher Weise. Reliefs des Künstlers im eigentlichen Sinne glaube ich jetzt schon mehr als ein Dutzend nachweisen zu können; sie sind unter sich in Größe wie im Reliefstil sehr verschieden und daher besonders geeignet, ihn von neuen Seiten kennen zu lernen.

Sein größtes, von seinem gewöhnlichen Stil am meisten abweichendes Relief ist das Bronzerelief der Reiterschlacht, jetzt im Bargello, ursprünglich im Palazzo Medici in der Via Larga, wo es 1492 im Inventar des Nachlasses von Lorenzo Magnifico über dem Kamin eines der Zimmer aufgeführt wird (»nella saletta rimpetto alla sala grande«). Da es ziemlich getreue Kopie und Ergänzung des Reliefs eines römischen Marmorsarkophags im Campo Santo zu Pisa ist, schließt es sich auch im Reliefstil, in dem die Figuren zum Teil fast frei aus der Fläche herausspringen, dem römischen Vorbild an. Da das Relief im Nachlaßinventar von Lorenzos Vater noch fehlt, so ist die Bestellung wohl sicher erst von Lorenzo ausgegangen. Auf seine Zeit weist auch der Stil, weisen Guß und Ziselierung, welche die Hand von Bertoldos Schüler Adriano bekunden; auf Lorenzo weisen aber auch die engen Beziehungen zu Pisa, wo er häufig weilte, und das er in jeder Weise zu fördern suchte, vor allem durch die Wiedererrichtung der Universität (beschlossen im Dezember 1472), durch die Instandsetzung des Campo



Spätromischer Sarkophag im Campo Santo zu Pisa

Santo und die Ausmalung der Wände durch Benozzo Gozzoli, den er schon als Knabe bei der Arbeit an den Fresken in der Kapelle seines großväterlichen Palastes kennen und lieben gelernt hatte. Hier in dem stimmungsvollsten, an Erinnerungen aller Zeiten reichstem Friedhof Italiens wird dem jungen Mediceer jenes zu seiner Zeit noch nicht so grausam verstümmelte große römische Sarkophagrelief aufgefallen sein, dessen ungewöhnliches Motiv, dessen stark bewegte Kampfgruppen ihn fesselten. Diese Ruine von künstlerisch mäßiger Bedeutung, die aber durch ihre lebensvolle Darstellung gerade für einen Renaissancekünstler und Humanisten von hohem Interesse war, nachzuempfinden und unter seinen Händen neu entstehen zu lassen und zu vervollständigen, aus einer Kopie ein echtes Renaissancewerk im vornehmsten Material, in Bronze zu schaffen, mußte Bertoldo besonders reizen. Es war eine schwierige, langwierige Arbeit, zu der sich nur ein so in die Ideen des genialen jungen Freundes eingelebter Künstler, ein so selbstloser Charakter wie Bertoldo bereithalten ließ. Der begeisterte junge Humanist wird ihm aus den Überresten die Darstellung in seiner Weise gedeutet haben; beide gemeinsam werden gewetteifert haben, aus den Überresten von Kämpfenden, Gefallenen, Pferden und idealen Nebenfiguren die ursprünglichen Figuren und Gruppen wieder zusammenzufinden, sie zu ergänzen und zu vervollständigen. So entstand unter der Arbeit des Künstlers und mit der antiquarischen Beihilfe des gelehrten Freundes in dieser Kopie doch etwas ganz Neues, Eigenartiges.

Die jahrelange intime Beschäftigung mit der Wiederbelebung eines bewunderten Meisterwerkes der Antike — wie Lorenzo sowohl als Bertoldo es ansahen — führte den Künstler zur Klärung seiner eigenen künstlerischen Ideen, zu jener neuen Formenauffassung, durch die Bertoldo der unmittelbare Vorläufer seines Schülers Michelangelo wurde. Der Vergleich des antiken Originals mit der Bronzekopie verrät uns, daß der Renaissancekünstler in dem römischen Vorbild das sah und in dasselbe hineinlegte, was er selbst empfand, daß seine starken Bewegungskontraste nur in schwachen Ansätzen darin vorhanden sind. Der größte Nutzen, den er aus diesem intensiven Studium der fast freigearbeiteten Gruppen des römischen Reliefs zog, war die Anregung zu Versuchen in Freiguren und Gruppen, denen er durch die Kontraste der korrespondierenden Glieder und der Richtung ihrer Bewegungen interessante Ansichten von allen Seiten zu geben wußte, wie uns die Betrachtung seiner Statuetten zeigen wird. Die Anatomie der Figuren



Bronzerelief einer Reiterschlacht

im Kampfirelief ist freilich noch nicht richtig durchgeführt, aber doch richtig empfunden, selbst in den schwierigsten Stellungen der Bewegungen, wie der Künstler sie mit Vorliebe sucht. Am schwächsten ist sie bei Pferden, deren Studium er wohl damals zuerst begann. Manche Härten und Übertreibungen werden auch hier auf Rechnung des Gießers



im Bargello zu Florenz

zu setzen sein, der — wie der Vergleich mit seinen eigenen Werken beweist — hier wieder sein Schüler Adriano war.

Bertoldo war, wie alle Künstler des Quattrocento, von unbedingter Bewunderung der Antike; auch in einem römischen Werke aus so später Zeit und von so mittelmäßiger Arbeit wie in dem Pisaner Sarko-

phag sah er ein nicht zu übertreffendes Vorbild. Diese Bewunderung gab ihm die Ausdauer, Jahr und Tag an der Kopie dieses Werkes zu arbeiten, aber in der den Quattrocentisten, trotz aller Begeisterung für die Antike, eigentümlich freien Art des Kopierens. So hat der Künstler zwar die flutende Bewegung der Gruppen und ihre typische Bildung sich zum Vorbild genommen, aber beides sehr gesteigert und in seiner Weise umgebildet. Am stärksten macht sich dies in der Anatomie geltend, die der Florentiner Künstler in einer herben, schematischen Weise zum Ausdruck bringt, mit einer ausgesprochenen Zurschaustellung seiner gründlichen theoretischen und Naturstudien, wenigstens bei den menschlichen Figuren. In Bewegung und Gruppierung zeigt er neben der Fülle mannigfacher Motive, einen Reichtum der Richtungen in der Stellung der einzelnen Körper und Körperteile, wie wir ihn in gleichem Maße bei keinem anderen Künstler des Quattrocento, selbst nicht beim jungen Leonardo finden. Im Getümmel der Kämpfenden hat er die verschiedensten Stellungen wiederzugeben gesucht, obgleich unter dem siegreichen Vordringen der Griechen, das die Troer mit sich reißt — wenn Wickhoff das Motiv richtig bestimmt hat —, der Strom der Bewegung unaufhaltsam von der einen Seite zur anderen drängt. Hier wendet sich ein Feind vom fliehenden Pferde nach rückwärts und holt zum wuchtigen Schlage gegen den Verfolger aus, dort sprengt ein anderer der Reiterschar entgegen, und unter den Reitern kämpfen über gestürzten Pferden und Leichen die Krieger zu Fuß in den mannigfaltigsten Verkürzungen und Bewegungen gegeneinander oder gegen die Reiter. Kaum einer unter ihnen, bei dem nicht Ober- und Unterkörper, Kopf und Rumpf, Arme und Beine in der mannigfachsten, oft schwierigsten Weise gedreht und verschoben wären. Erst an den Ecken kann sich das Auge erholen von diesem Bewegungsknäuel an den emporgerichteten ruhigen Gestalten der Viktorien und den schönen Figuren etwas zur Seite unter ihnen, die Wickhoff als Helena und Hektor deutet.

Alles in allem genommen verdient die „Schlacht“ trotz dem antiken Vorbild als eigenstes Werk des Künstlers, und zwar als sein Hauptwerk betrachtet zu werden. Es ist aber zugleich die Arbeit, bei der er seine Eigenart erst voll ausgebildet hat und durch die er zur Ausführung von Freifiguren und Gruppen angeregt wurde, in denen seine Bedeutung am stärksten zum Ausdruck kommt. Die Wahl dieses antiken Reliefs als Hauptschmuckstück für einen der Säle seines

Palastes und zugleich als Vorbild für seinen bevorzugten Künstler erscheint für einen so begeisterten Humanisten und Führer der humanistischen Bewegung in Florenz, wie es Lorenzo war, sehr begreiflich. Der Enkel Cosimos hatte an der derb realistischen, individuellen Kunst, an der Wucht und brutalen Kraft, wie sie Donatello namentlich in seinen letzten Arbeiten bekundet, keine reine Freude; er ließ daher die großen Tafeln der Bronzekanzeln für San Lorenzo ruhig im Magazin der Kirche stehen, nachdem sie gegossen und notdürftig hergerichtet waren, wie wir noch näher ausführen werden. Seine klassische Anschauungsweise verlangte von der Kunst größere Ruhe, abgeklärtere Empfindung in Aufbau und Ausdruck, größere Schönheit der Formen, verständnisvollere Wiedergabe der Motive der antiken Mythe und Geschichte und sinniges Ausspintisieren allegorischer Bezüge in klassischem Sinne, wie sie der Humanismus verstand. Lorenzo wie sein ganzer Kreis war so sehr eingelebt in die klassische Vergangenheit, diese erfüllte seine Phantasie und selbst seine christliche Religion so stark mit den Gestalten des antiken Götterhimmels, seinen Allegorien und Mythen, daß er auch von der eigenen Kunst den engen Anschluß an die klassischen Vorbilder verlangte, weit strenger und gewissenhafter als es die Künstler zur Zeit des alten Cosimo getan hatten. Da die damals bekannten Statuen nicht zahlreich, meist fragmentiert und obenein meist späte, geringwertige römische oder etruskische Kopien und Nachahmungen waren und sich als Vorbilder für die eigene Freiplastik wenig eigneten, so glaubte der Magnifico in den weit zahlreicheren Arbeiten der antiken Kleinkunst die richtigen Vorbilder zu finden und sammelte solche, wo er sie irgend entdecken konnte: vor allem Kameen, die auch wegen ihres Materials am höchsten geschätzt waren, antike Münzen und Kleinplastik. Wir sahen, wie stark nicht nur die Motive, sondern auch der Reliefstil in den Rückseiten der Medaillen von den antiken Kameen beeinflußt waren, wie ihm in ähnlicher Weise die Rückseiten der großen römischen Kaisermünzen als Vorbilder dienten für seine kleinen runden Plaketten. Wie Lorenzo den befreundeten Künstler in den Kreis der antiken Mythen einführte, so hat er ihm zweifellos auch jene Vorbilder für ihre Darstellungen zugänglich und verständlich gemacht, hat mit ihm zusammen die Gesetze der antiken Plastik empfunden und zum Teil auch schon erkennen lernen. So dürfen wir den Magnifico mit und neben Bertoldo als den Vorbereiter der Hochrenaissance bezeichnen und feiern.



Bronzerelief mit allegorischer Darstellung im Louvre

In der „Reiterschlacht“ war dem Künstler das Hochrelief vorgeschrieben durch das antike Vorbild, das er wiederzugeben hatte. Sonst bedient er sich des Hochreliefs nur außerordentlich selten. Wie er nur in der Rückseite der Francesco Diedo-Medaille ausnahmsweise ein kräftiges Hochrelief wählt, so besitzen wir nur ein Bronzerelief im gleichen stark erhabenen Relief, das sich jetzt im Besitz des Louvre befindet. Es wurde in der Versteigerung Spitzer von M. Garnier erworben und von ihm dem Louvre vermacht. Der flüchtige, teilweise mißglückte Rohguß ist von bescheidenem Umfang (wenig größer als unsere Abbildung). Dargestellt ist ein Kentaur, ein nacktes Weib auf dem Rücken, das zwei Satyrn an den Haaren zerren und kasteien; offenbar eine Darstellung mit allegorischem Bezug, etwa: „Die Strafe folgt der Sünde auf dem Fuße“. In der flüchtigen Anlage ist die kleine Gruppe doch von sehr lebendiger Bewegung und großer Kraft. Der Künstler hat sie offenbar selbst gegossen. Deshalb mißglückte sie ihm im Guß, der bei der Höhe des Reliefs schwierig war und weit über seine schwachen Kräfte als Gießer ging; aber sie hat gerade deshalb in ihrer Unberührtheit eine ungewöhnliche Frische.



Bronzerelief der Beweinung Christi im Bargello zu Florenz

Wie die Reliefs Bertoldos seine künstlerische Bedeutung nach manchen Seiten am günstigsten und in der mannigfaltigsten Weise kennen lehren, so können wir auch aus ihnen fast allein Schlüsse über seine Entwicklung, namentlich über den Zusammenhang mit seinem Lehrer Donatello ziehen. Freilich sind die Anhaltspunkte auch hier noch so unsicher, daß wir mit allem Vorbehalt vorgehen und das Beste noch der Forschung und glücklichen Funden in der Zukunft überlassen müssen.

Das Museo Nazionale in Florenz besitzt ein Bronzerelief von mäßiger Größe, die Beweinung Christi darstellend (geringere Wiederholung im Louvre). Acht Angehörige sind um den Leichnam des Herrn bemüht, der auf dem Schoß der Mutter Maria ruht. Daß wir darin die Arbeit eines Schülers oder unmittelbaren Nachfolgers von Donatello vor uns hätten, ist immer angenommen worden; heute ist ihm sein richtiger Name Bertoldo auch offiziell wiedergegeben. Unter den verschiedenen Darstellungen desselben Motivs von Donatello kann nur ein späteres als Bertoldos Vorbild in Betracht kommen. Näher als die kleinen Gruppen des Londoner Bronzereliefs steht Bertoldos Tafel der Mittelgruppe der



Bronzerelief der Madonna mit Engeln, Sammlung G. v. Benda, Wien



Relief in Papiermasse, „Kunsthandel“, Luzern

großen Kreuzigung an der nördlichen Kanzel in San Lorenzo; namentlich ist der Leichnam Christi, die Art, wie er im Schoße der Mutter gebettet ist und wie der Kopf von einer der Marien gestützt wird, in beiden Darstellungen so auffallend ähnlich, daß Bertoldo zweifellos diese Komposition seines Lehrers dabei in Erinnerung hatte. Wahrscheinlich ist sein Relief nicht sehr viel später entstanden, als Donatello die Modelle zu den Kanzelreliefs für San Lorenzo — etwa Ende der fünfziger Jahre — ausführte. Dies wäre um so wahrscheinlicher, wenn Vasaris Angabe, daß Bertoldo bei der Ausführung der Kanzelreliefs hauptsächlich beteiligt worden sei, sich als richtig nachweisen ließe. Die Mittelgruppe hat der Schüler ganz in Anlehnung an den Meister gefunden, er hat sie klarer zum Ausdruck gebracht und die Unklarheiten und Roheiten, durch die der Gießer und der Ziseleur diese Tafel entstellt haben, beseitigt; aber die ergreifende Tragik, die Wucht und Überzeugungskraft dieser Komposition seines Meisters besitzt Bertoldos Arbeit nicht. Ihre Vorzüge liegen in der Klarheit und Symmetrie des Aufbaus, in der sauberen Durcharbeitung, namentlich auch der Gewandung, in dem Rhythmus, der aus der Zusammenordnung der Gestalten spricht. Wenn die Verkürzungen zum Teil ungeschickt erscheinen, die Gelenke kaum beachtet sind, so hat wohl — wie nicht selten beim Künstler — der Gießer einen Teil der Schuld daran.

Als Arbeiten Bertoldos dürfen wir sodann mehrere verhältnismäßig größere Madonnenreliefs in Anspruch nehmen, die bisher nur als Florentiner Bildwerke um 1450—1460 aufgeführt wurden. Von dem einen, von dem u. a. das Kaiser-Friedrich-Museum eine Stuckwiederholung besitzt (Kat. Nr. 61), befindet sich das Bronzeoriginal im Besitz von Herrn v. Benda in Wien, der es 1913 in der Versteigerung Aynard-Lyon in Paris erwarb. Aynard hatte es, wie die meisten seiner italienischen Kunstwerke um 1880 in Florenz durch Stefano Bardini erworben. Maria ist hinter einer Steinbrüstung fast flach auf dem Boden sitzend gedacht, das nackte Kind an die Brust drückend, während links ein nackter kleiner Engel, rechts zwei andere Engel zur Seite stehen. Das Vorbild dafür war Donatellos Bronzetafel der Madonna zwischen zwei Engeln, die einen Kranz hochhalten, im Estensischen Museum zu Wien (Stucknachbildung u. a. im Kaiser-Friedrich-Museum, Kat. Nr. 36) oder ein ähnliches, heute nicht mehr erhaltenes, um 1440—1450 entstandenes Werk des Meisters. Der Schüler hat den Meister weder in der Anordnung noch in den Verhältnissen oder in der Zartheit der



Donatello, Madonna in Wolken, Sammlung Quincy-Shaw, Boston

Empfindung erreicht; aber der Geist des Lehrers wirkt doch in der lebenswürdigen Erfindung und in den reizvollen Kindergestalten nach. Wie diese, so sind auch die zierlichen Parallelfalten des Gewandes aus dünnem Stoff durchaus charakteristisch für Bertoldo, für den auch der Guß, der namentlich in den flacheren Teilen (am rechten Arm, an dem Engel im Hintergrund) versagt hat, bezeichnend ist. Wie beliebt diese Komposition Bertoldos zu ihrer Zeit gewesen ist, geht daraus hervor, daß sie in Urbino als reich bemalte Majolikaplatte noch um die Mitte des Cinquecento nachgebildet wurde; eine solche befindet sich jetzt in der Sammlung von Sir Otto Beit in London.

Ein zweites ähnliches Madonnenrelief, bisher nur in einer Stuckwiederholung des Kaiser-Friedrich-Museums (Kat. Nr. 148, als Richtung des Antonio Rossellino) und einer carta pesta im Kunsthandel in Luzern bekannt, zeigt Maria in ganzer Figur, das nackte Kind im rechten Arm, nach links gewendet, über Wolken auf Cherubim thronend; über ihr drei Cherubim mit leichten Girlanden zwischen sich, ganz ähnlich wie auf dem runden Bronzerelief Donatellos im Louvre und im Kaiser-Friedrich-Museum. Der Umfang ist für Bertoldo ungewöhnlich: 0,65 m in der Höhe bei 0,44 m in der Breite. Das Relief ist durchweg flacher gehalten als das Bendasche Bronzerelief; namentlich springt der Kopf der Maria weniger stark vor. Die Madonna auf Wolken thronend hat zuerst Donatello plastisch im Relief dargestellt; das im Ausgang der zwanziger Jahre entstandene Marmorrelief im Museum zu Boston ist das klassische uns erhaltene Werk der Art vom Meister. Luca übernahm diese Art der Madonnendarstellung auf den Wolken und in ganzer Figur, und hat eine Anzahl köstlicher verschiedenartiger solcher Reliefs geschaffen. Von Desiderio stammt — wie wir annehmen — das anmutige flache Marmorrelief in der Sammlung Dreyfus, das sich schon Michelangelos Jugendarbeit der „Madonna an der Treppe“ nähert. Die Vermittlung der Donatelloschen Komposition an Michelangelo haben wir aber wohl mehr ähnlichen Madonnenkompositionen seines Lehrers Bertoldo wie die vorliegende zuzuschreiben. Bertoldo erreicht hier weder seinen Meister noch Luca. Die Art, wie Maria sitzt, ist nicht ganz frei, das nackte Kind ist zu leblos, aber die Gestalt der Maria ist anmutig, die Faltenbildung des dünnen Gewandes geschmackvoll. Nach der Behandlung erscheint es sehr wahrscheinlich, daß das Original dieses Stuckreliefs in Bronze ausgeführt war. In der Berliner Stucknachbildung fällt der grade, harte Abschluß und die Leere an der linken Seite störend auf.

Diesem Mangel ist in der Nachbildung in Papiermasse im Kunsthandel (Luzern) dadurch abgeholfen, daß links von Maria ein Engel angebracht ist, der die von den Cherubim herabhängende Girlande hält; ihm entspricht auf der anderen Seite, hinter Maria nur wenig sichtbar, ein zweiter Engel, der dort den Fruchtkranz aufnimmt. Ob wir darin die ursprüngliche Komposition Bertoldos zu erblicken haben oder einen Zusatz des Künstlers, der diese Nachbildung in Papiermasse mit der noch tadellos erhaltenen Einrahmung ausführte, dürfte schwer zu entscheiden sein. Dieser fast überreiche Rahmen zeigt die charakteristischen Formen der Dekoration in Padua und Ferrara und später in der Lombardei unter Donatello's Einfluß: jederseits ein paar Pilaster in Kandelaberform, die starke Kämpfer tragen, auf denen sich ein reich profilierter Halbbogen wölbt. Ähnlich reich ist der untere Abschluß mit einem Wappenschild zwischen ein paar Delphinen. Ob wir daraus Schlüsse für einen frühen Aufenthalt Bertoldos in Padua — etwa mit Donatello zusammen — ziehen dürfen, werden wir später erörtern.



Bronzetafel der Madonna in Louvre

Ein weiteres Madonnenrelief, die kleine Bronzetafel des Louvre mit der in einer Nische stehenden Gottesmutter in ganzer Figur, von spielenden Engelkindern umgeben, ist als ein Werk Bertoldos richtig erkannt,



Bronzerelief der Madonna mit Engeln, Sammlung G. Dreyfus, Paris

nachdem das Kinderbacchanal im Museo Nazionale zu Florenz dem Künstler unter allgemeiner Anerkennung durch Tschudi zugesprochen war. In der Tat sind die Putten auf diesen beiden Tafeln, wie auf der Bendaschen Madonna so übereinstimmend in Bildung und Bewegung, so gleich im Stil des Reliefs, daß ein Zweifel, daß auch diese Bronzetafel von Bertoldo herrührt, nicht möglich ist. Auch hier hielt sich der Künstler wieder an Vorbilder seines Lehrers, wie die großen Plaketten im Louvre und im Berliner Museum und die Bronzetafel der Estensischen Sammlung in Wien. Freilich, ein Relief der stehenden Madonna in ganzer Figur, in einer Komposition gewissermaßen durch zwei Stockwerke, ist unter den zahlreichen Madonnenkompositionen Donatellos



Donatello, Bronzerelief der Madonna mit Engeln im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

nicht bekannt, während wir sie bei den Schülern wiederholt finden. In der Form wie hier wäre sie für den Meister auch kaum denkbar. Der reizvollste Teil dieses ungewöhnlich sauber gegossenen Reliefs, das nur geringe Ziselierung benötigte, ist der Unterstock, in dem vier herzige Engelkinder die Madonna umtoben, die sich durch den Lärm ihrer Kinderinstrumente in ihrer feierlichen Ruhe nicht stören läßt. Durch die Kleinheit der Putten erscheint die Gestalt der Maria fast kolossal und durch die glatte Ziselierung der drallen Kinderkörperchen wirkt die reiche Gewandung mit den zierlichen Parallelfalten besonders stofflich.

Glücklicher in Aufbau und Anordnung ist eine andere größere Bronzeplakette der Madonna mit vier Engeln, die sich unter Donatellos



Bronzerelief mit dem Triumph des Silen

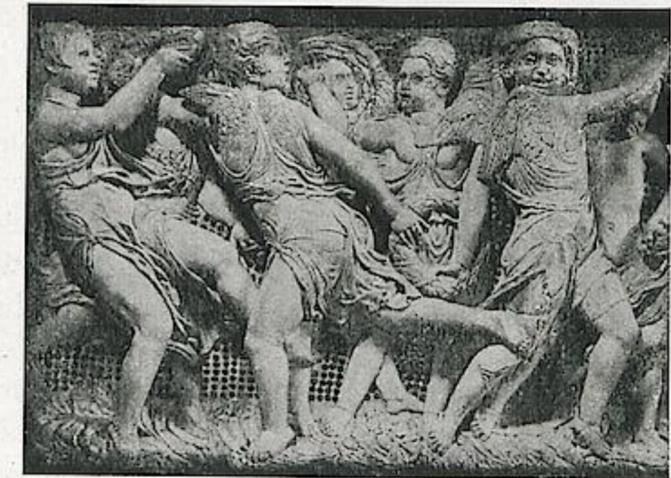
Namen in der Sammlung G. Dreyfus, der reichsten Schatzkammer an Meisterwerken der Renaissance im Privatbesitz, befindet: ein Rundrelief, Maria in Halbfigur hinter einer zierlichen offenen Balustrade, das Kind in den Armen, um das sich von beiden Seiten je zwei Engel bemühen. Die Gruppe der Madonna ist ganz ähnlich wie auf der Louvre-Plakette; die Engel sind wieder auffallend klein, liebreizende Kindergestalten, wie auch das Christkind, aber zarter und genreartiger als sie Donatello selbst gebildet hätte, für dessen Werk das treffliche Flachrelief bisher anstandslos gehalten wurde.

Wirkt die geschickte Haltung und Bewegung der Kinder in diesen beiden Tafeln schon sehr anmutig, so ist das sogenannte Kinderbacchanal im Museo Nazionale zu Florenz ein kleines Wunderwerk in mannigfacher Gruppierung und rhythmischer Fortbewegung der nackten Kindergestalten. Auch hier verrät sich sofort Donatellos Vorbild in seinen Reliefs mit den tanzenden Kindern an der Außenkanzel des Doms zu Prato und an der Domkanzel von Florenz, heute im Museo dell'Opera. Das Problem, das sich der Schüler stellte, war fast noch schwieriger als das, welches sich der Meister in seinen Kanzelreliefs gestellt hatte. Hier bewegen sich die Kinder im Reigentanz, indem sie sich bei den Händen halten und aus einer Stellung in die andere gewissermaßen hineinschieben, in einem Takte, den die Musik angibt. In dem niedrigen, aber fast einen halben Meter breiten Fries im Bargello, der ursprünglich zweifellos den Einsatz in ein Möbel oder einen Sockel

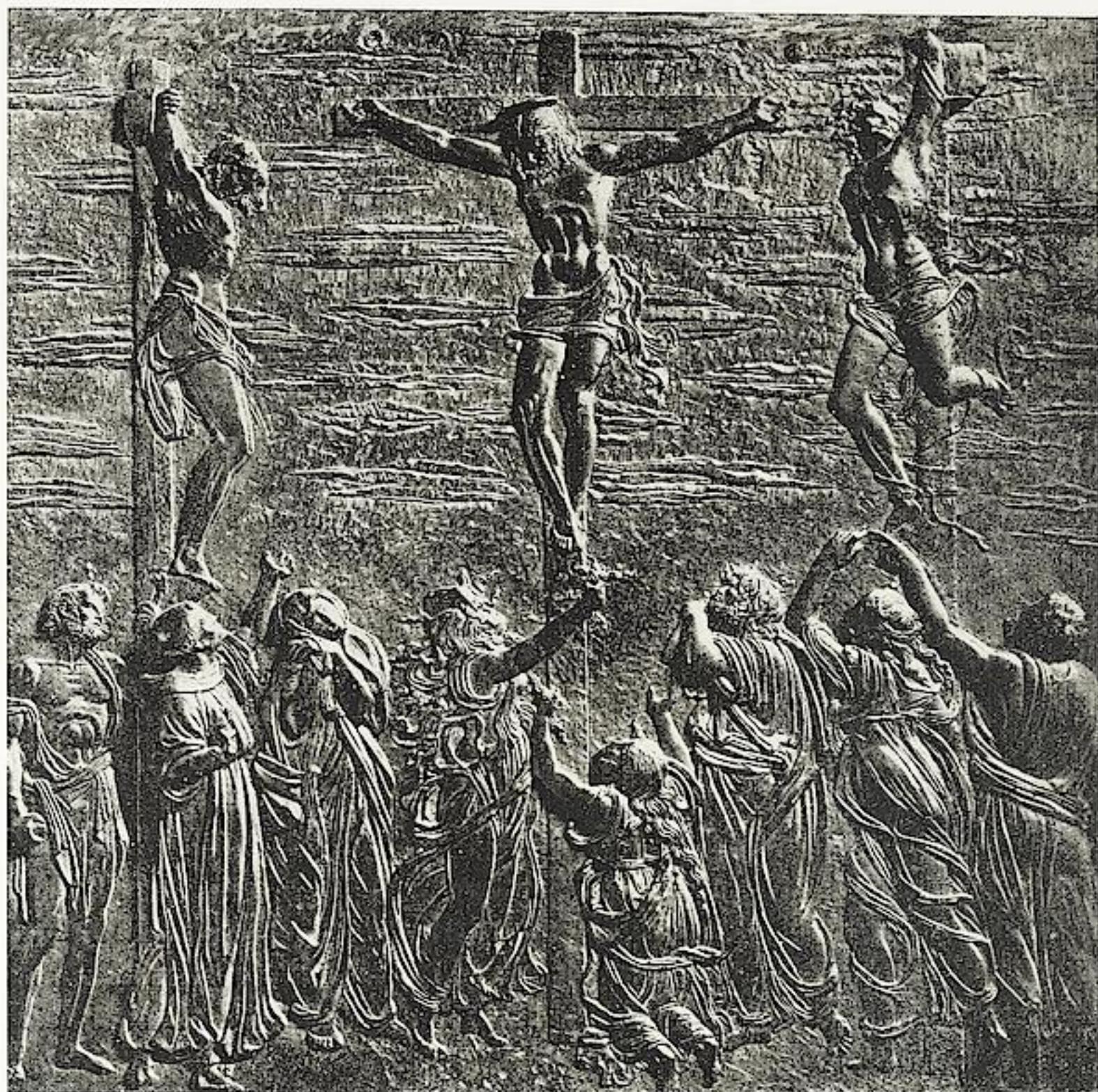


im Bargello zu Florenz

im Palazzo Medici bildete, zeigt die rechte Seite einen Zug von Putten und kleinen Satyrn, die den feisten, auf einem flachen Karren liegenden Silen ziehen und schieben, und davor etwa ein Dutzend andere Putten, die sich nicht im Reigen, sondern im Einzeltanz gegen- und nebeneinander auf und ab bewegen, indem sie in der einen Hand eine Traube, in der anderen einen Ring halten. Im ganzen bewegen sie sich dem Silenzug entgegen, aber der Künstler hat die Menge geschickt in verschiedene Gruppen aufgelöst, die sich in schönstem Rhythmus hinter- und gegeneinander bewegen, deren Füße im Tanzschritt erhoben sind, sich senken oder aufstehen, und deren Körper gleichzeitig im geschmackvollsten Kontrapostsichgegenübergestellt sind, bald von vorn, bald von hinten oder von der Seite gesehen sind, sich vor- oder rückwärts beugen. Der ganze Zug bewegt sich trotz allem Trubel, aller Selbständigkeit der Einzelnen in solch rhythmischer Ordnung, daß es des jungen Vor-



Donatello, Fragment aus der Domkanzel



Bronzerelief der Kreuzigung im Bargello zu Florenz

läufers, der dem Silenwagen Platz macht und des kleinen Festordners vorn an der Spitze des Zuges gar nicht zu bedürfen scheint. Ist in Donatellos Tanzreigen der Kanzeln der Reichtum der Bewegung, das Geschick der Gruppierung und der Schaustellung nach allen Seiten und Richtungen noch halb naiv der Natur abgelauscht und dem Streben auf volle Wiedergabe des Motivs und der Charaktere wie auf große Massenwirkung untergeordnet, so ist hier von Bertoldo die rhythmische Tanzbewegung und die Zurschaustellung der Körper und ihrer Glieder in den verschiedensten Stellungen und Richtungen schon ganz bewußt und um ihrer selbst willen angestrebt.

Das gleich bewußte Streben, das Bertoldo hier schon besonders stark in den Bahnen zur Hochrenaissance zeigt, kennzeichnet auch ein zweites Bronzerelief des Künstlers, das gleichfalls aus dem Palazzo Medici in das Museo Nazionale gekommen ist: die Klage der Angehörigen unter dem Kreuz. Der Gekreuzigte in der Mitte und zu den Seiten die Schächer, tüchtig durchgebildete Akte. Neben den Marien, Johannes und Nikodemus stehen links noch die Heiligen Franz und Hieronymus, alle leidenschaftlich dem Kreuz zugewandt, auf das sie von rechts und links sich bewegen. Die Stellung der Kreuze, die Anordnung der Körper darauf und die Art, wie ihr Sterben in verschiedenster Weise ausgedrückt ist, das Herandrängen der Angehörigen und der beiden Heiligen, wie in ihren verschiedenen Stellungen die Körper in mannigfachster Weise gezeigt sind, ihr Schmerz in der verschiedensten Weise zum Ausdruck gebracht ist, wie die Gewänder die Gestalten in ihren starken Bewegungen und Drehungen umflattern und den Körper zum Teil fast frei durchscheinen lassen, wie die schwierigsten Verkürzungen der zum Gekreuzigten Aufschauenden und zu ihm Hinstrebenden gesucht sind — alles das ist mit bewußter Absicht auf starke Wirkung erfunden, zum Teil glücklich gelöst, teilweise aber (wie in einzelnen Verkürzungen, namentlich der Köpfe) mißlungen oder bis zur Manier übertrieben. Dies gilt namentlich von den flatternden Gewändern einzelner Figuren, deren lange Parallelfalten wie Taue den halbnackten Leib umgeben. Manches spricht wie eine Vorahnung der Cinquecentokunst zu uns, die aber gerade in ihrem teilweisen Mißlingen schon wie Manier erscheint. Neben der großen Massenwirkung, wie sie Donatello in ähnlichen Kompositionen, auch schon in der dem Schüler sicher gut bekannten, aus dem Mediceerbesitz stammenden Kreuzigung des Museo Nazionale gibt, stehen die Figuren hier bei Bertoldo zu vereinzelt, aber sie wirken für sich in ihrer eigenartigen Auffassung um so stärker.

Während Bertoldo hier auf jede Andeutung des landschaftlichen Hintergrundes verzichtet — nur der Himmel ist durch einige zarte Strichwolken angedeutet —, hat er gerade durch stärkste Betonung der Landschaft in einem andern Relief, von dem das Bronzeoriginal nicht mehr bekannt, aber in einer bemalten Stucknachbildung im Kaiser-Friedrich-Museum erhalten ist, einen malerischen Aufbau der reichen figürlichen Komposition gegeben, die hier fast wie Staffage der Landschaft erscheint. Es ist die Darstellung des Kalvarienberges, worin der Zug zur Schädelstätte sich einen steilen Felsberg hinan bewegt; unten am



Stuckrelief mit dem Kalvarienberg im Berliner Museum



Donatello, Tonmodell zum Kalvarienberg im Bargello

Flusse mit der Kreuzschleppung beginnend, dann durch Felstore in einzelnen Gruppen sich steil bergauf zur schmalen Plattform ziehend, auf der die Kreuzigung stattfindet. Links über dem Fluß baut sich an steilem Berge eine Stadt mit hohen Türmen auf, die an Siena erinnert. Auch hier hat eine originelle Komposition Donatellos zu einem der Reliefs der dem Künstler 1437 aufgetragenen, aber nicht ausgeführten Domtür, zu dem das leider sehr unvollständige und schadhafte Modell nebst denen von zwei anderen Kompositionen im Museo Nazionale erhalten ist, Bertoldo Anregung und Vorbild zu seiner Komposition gegeben. Auch in diesem Modell führt der Zug zur Schädelstätte einen Felsberg hinan, an dessen Fuß Christus unter der Last des



Bronzerelief mit dem hl. Hieronymus, Sammlung G. Dreyfus, Paris

Kreuzes zusammengebrochen ist. Der Schüler hat aber das Landschaftliche weit stärker betont und die zahlreichen kleinen Figuren weit mehr als der Lehrer als Staffage behandelt. Diese in Gruppen zusammengehaltenen Figürchen haben namentlich zu den figürlichen Darstellungen einzelner Rückseiten seiner Medaillen und auf seinen Plaketten die engste Beziehung.

Eine prominente Gestalt in der Kreuzigungsdarstellung, der Reiter auf bäumendem Pferde zuäüßerst rechts, gibt uns auch den Anhalt, um eine größere Plakette als Werk Bertoldos nachzuweisen. Sie ist als Einlage in den Knauf eines Zweihänders entstanden (oder dazu hergerichtet worden) und stellt Bellerophon dar, der die CHIMERA erlegt, wie die Unterschrift besagt. Die Komposition ist von großer Lebendigkeit und Frische; der Guß des flachen Reliefs zeigt noch die Leichtigkeit und Freiheit, mit der das Wachsmodeß gearbeitet war. Der Reiter im „Kalvarienberg“ erscheint wie eine freie Wiederholung nach einer Studie dazu. Außer dem Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. S. 14) besitzen die Sammlungen G. Dreyfus und Moritz Rosenheim (London, verkauft) je ein Exemplar dieser Plakette; letztere ist in wenig geschickter Weise als Rückseite einer Medaille des Federigo von Montefeltro zurechtgeschnitten. R. Hill hat diese Medaille dem Francesco di Giorgio zugeschrieben; sie galt aber früher, als sie noch im Besitz von Sir Charles Robinson sich befand, mit Recht als Fälschung. Das Fehlen jeder Umschrift, die ungeschickte Stellung des Kopfes, der — worauf Georg Habich richtig hinweist — nach einem der Gemälde, auf denen Federigo als Adorant dargestellt war, frei kopiert worden ist, und das bei der Größe doppelt empfindliche Fehlen jeder Belebung und künstlerischen Empfindung lassen nicht an die Arbeit eines älteren Künstlers denken.

Die ungewöhnliche Betonung der Landschaft ist auch einer größeren Bronzetafel in der Sammlung G. Dreyfus eigen, wenn sie auch durch die eine große Figur darin, den heiligen Hieronymus vor dem Kruzifix, weniger stark zur Geltung kommt als im „Kalvarienberg“. Die hohen Felsberge, die von einem Gebirgsbach rechts in der Tiefe steil aufsteigen, sind ähnlich dem Felskegel auf dem „Kalvarienberge“ gebildet; namentlich der kahle Felsblock rechts, während der steile Felsberg, der weiter zurück gerade in der Mitte sich aufbaut, wenigstens auf der Höhe ein paar Häuser unter Bäumen trägt. Der kahle, abgestorbene Baum, an dem der Heilige sein dürftiges Holzkruzifix aufgehängt hat, erinnert an ähnliche kahle

Bäume in verschiedenen von Bertoldos Plaketten und Medaillen. Eigenartig ist das Stück einer Ruine dahinter, die unten mit Epheu übersponnen ist. Ein paar Kraniche im Flusse und ein Hirsch am Ufer, sowie ein zweites Paar Kraniche, das hoch oben durch die Luft zieht, sind meisterhaft nach der Natur beobachtet, während vorn vor dem Heiligen der Löwe, den der Künstler sonst so meisterhaft wahr wiedergibt, auffallenderweise unnatürlich klein geraten ist. Dieser Realismus und die starke Hervorhebung der Landschaft wie die naturalistische Bildung der Tiere ist in der Zeit bald nach der Mitte des Quattrocento, um welche Zeit diese Tafeln wahrscheinlich entstanden sind, in der Plastik eine Neuerung, während gleichzeitig die Landschaft in den Gemälden eines A. Pollaiuolo, Baldovinetti und Piero della Francesca schon von großer Bedeutung ist. Die Figur des heiligen Hieronymus ist im Typus des großen Kopfes von den gewöhnlichen Altmännergestalten Bertoldos abweichend, wie auch der Körper voller und weicher behandelt ist. Aber die Art, wie der Oberkörper gegenüber dem flachbehandelten Unterkörper kräftig vorspringt, ist eine auffallende Eigentümlichkeit Bertoldos, die sich namentlich in der Madonna der Sammlung Benda in ganz gleicher Weise findet. Auch die Behandlung des dünnen Gewandes, das den Körper dürftig bedeckt, und die kleinen zierlichen Falten sind durchaus die gleichen wie dort, in der Louvre-Madonna und sonst in Bertoldos meisten Bronzen. Die Benennung als Bertoldo, der das Werk schon seit alter Zeit — als solches kaufte es m. W. schon Eugène Piot vor dem Kriege 1870 in Florenz — scheint mir durchaus gerechtfertigt. Auch gewisse Schwächen im Guß, wie das Ausbleiben der im Flachrelief untergeordneten Hände und Unterarme, beobachten wir bei verschiedenen Arbeiten des Künstlers.

Der Zahl der Reliefs Bertoldos mit religiösen Motiven entspricht auch etwa die Zahl solcher mit mythologischen Darstellungen, auf die sich — wie wir sahen — die Motive der zahlreicheren Plaketten ausschließlich beschränken. Diese wenigen größeren Bronzetafeln schließen sich den Plaketten mit ähnlichen Motiven unmittelbar an und müssen wie diese der späteren Zeit des Künstlers, in der er im Dienste des Magnifico steht, zugeschrieben werden, während die im Vorstehenden betrachteten Reliefs mit religiösen Motiven seiner früheren Zeit angehören. Wir sahen, daß ein Lieblingsmotiv des Künstlers beziehungsweise seines hohen Auftraggebers die Darstellung der Werkstatt des Vulkan war: Vulkan bei seiner Arbeit am Amboß. Das gleiche Motiv



Gipsmodell mit Mars und Venus bei Vulkan, Sammlung Bardini, Florenz

variieren auch mehrere größere Bronzetafeln. Zunächst ein dem Umfang nach noch den eigentlichen Plaketten zuzurechnendes Täfelchen im Kaiser-Friedrich-Museum (Kat. Nr. 317, $5,9 \times 7,5$ cm; Abb. S. 109): Mars, mit dem Helm auf dem Haupte, den Panzer auf seinem Speer neben sich haltend, sitzt Vulkan gegenüber, der an einem andern Waffenstein für den Kriegsgott arbeitet. Obgleich nicht sehr viel größer als die runden Plaketten mit dem gleichen Motiv, ist die Wirkung monumentaler infolge der größeren Verhältnisse der beiden Figuren. Die Tafel ist ungewöhnlich gut gegossen und durchziselirt.

In einem größeren Rundrelief, von dem nur ein treffliches altes Gipsmodell in der Sammlung Bardini im Palazzo Mozzi zu Florenz erhalten ist, ist das gleiche Motiv noch durch die Gestalt der Venus vermehrt, die zwischen den beiden Göttern sitzt; unbekleidet wie die beiden männlichen Gestalten, aber mit großen Flügeln, die Bertoldo seiner Venus regelmäßig gibt. Vulkan hämmert an einem stattlichen Prunkhelm. Venus, die mit der Linken den kleinen Amor auf ihrem Schenkel hält, wendet sich dem jungen Kriegsgott zu; beide klassisch schöne Gestalten, während der Künstler Vulkan als prächtige Arbeiterfigur mit langem struffen Haar gebildet hat. Ein paar Amoretten, gleichfalls geflügelt und von gleichen, fast winzig kleinen Formen wie Amor selbst, beschäftigen sich: der eine, am Sitz des Vulkan, anscheinend mit dem Anblasen eines Schmelztiegels, der andere, am Sitz des Mars, mit einem großen Triangel. In keinem anderen Relief kommt Bertoldo so rein und vornehm zur Geltung, wie in diesem Abguß über dem Modell zu einem vielleicht nie ausgeführten Bronzerelief, da es weder, wie fast alle anderen Arbeiten des Künstlers, im Guß ungenügend oder flüchtig gekommen, noch durch Ziselierung an seiner Frische und Feinheit eingebüßt hat. Die Gestalten sind von großer Formenschönheit, schlank, schön bewegt, mit edlen Typen und ohne die Schärfe und Eckigkeit, wie die Figuren in seinen meisten Bronzen.

Wie ein ähnliches Modell von reicherer Komposition und ähnlichem Charakter durch ungeschickten Guß in seiner Feinheit schon wesentlich geschädigt worden ist, zeigt die in zwei Güssen (im Viktoria- und -Albert-Museum und in der Sammlung des Dogenpalastes) erhaltene Darstellung der Erziehung des Amor. Zwei Motive hat der Künstler hier in einer Komposition nebeneinander gestellt; aber indem er Venus in der Mitte stark hervorhebt, vereinigt er beide Kompositionen zu einheitlicher Wirkung, obgleich die Liebesgöttin nur zu der Darstellung rechts gehört. Venus hält mit beiden Händen den kleinen Amor hoch, damit ihm die Flügel angesetzt werden, die Vulkan (aus Metall!) hämmert; hinter ihnen stehen Jupiter und Minerva. Die linke Gruppe zeigt Merkur sitzend, in ganz ähnlicher Haltung wie Vulkan, indem er den vor ihm stehenden Amor lesen lehrt; hinter ihnen steht Mars und zuäußerst links ein anderer jugendlicher Gott. Während alle anderen Gottheiten nach Bertoldos Gewohnheit durch ihre Attribute deutlich kenntlich gemacht sind, fehlt bei letzterer Figur jede Andeutung, oder sie ist wenigstens nicht erkennbar. Der Aufbau ist sehr abgewogen und symmetrisch, aber



Bronzerelief mit der Erziehung Amors, Viktoria- und-Albert-Museum, London

leider ist der Guß, wie schon erwähnt, zum Teil recht schadhaf; einzelne Köpfe sind nur unbestimmt erkennbar. Doch ist dadurch, daß der Guß nicht ziseliert worden ist, die Arbeit des Meisters frischer erhalten als in einzelnen ziselierten Arbeiten. Die Gestalten sind hier gedrungener als in dem eben besprochenen runden Gipsmodell der Sammlung Bardini. Es scheint, daß das Exemplar dieser Bronzetafel, das heute in der Sammlung der Bronzen im Dogenpalast aufbewahrt wird, schon von vornherein in Venedig oder Padua sich befand. Carpaccio hat dieselbe nämlich auf einem seiner Gemälde der Ursulalegende (die „Rückkehr der Gesandten“), das um 1495 gemalt wurde, als großes Marmorrelief an einem venetianischen Renaissancepalast kopiert. Das Gegenstück ist so malerisch unbestimmt gehalten, daß es nicht festzustellen ist, ob auch hier eine Komposition Bertoldos von Carpaccio zum Vorbilde genommen worden ist.

Mit der Sammlung George Salting hat das Viktoria- und-Albert-Museum ein rundes Bronzerelief von kleineren Abmessungen (etwa 15 cm im Durchmesser) erhalten, das zwar nur die Arbeit eines mäßigen Künstlers ist, aber deutlich seine Abkunft von Bertoldo verrät, und zwar



Nachfolger Bertoldos, Allegorie der Künste im Viktoria- und -Albert-Museum, London

gerade von Arbeiten desselben in der Art der eben genannten Bronzetafeln. Vielleicht geht es sogar auf einen Entwurf Bertoldos zurück. Ob die Inschrift auf einem Cartellino unter der Darstellung auf diese oder auf den Künstler ging, ist infolge ihrer Beschädigung im Guß kaum noch zu entscheiden. Deutlich sichtbar sind noch die Buchstaben A. L. Der Buchstabe davor scheint — wie mir Eric Maclagan freundlichst mitteilt — ein M, der Buchstabe dahinter vielleicht ein V zu sein. Dargestellt scheint die „Meßkunst“. Ein älterer und ein junger Mann (letzterer nach den Flügelschuhen wohl Merkur) sitzen sich, zuäußerst rechts und links, gegenüber, mit Meßinstrumenten beschäftigt. Links

hinter ihnen steht eine Frau, einen Triangel mit beiden Händen haltend, während vor ihr in der Mitte ein nackter Putto — wohl Amor — sitzt, der auf einer vor ihm stehenden Platte eine kleine Figur zu modellieren scheint. Erfindung, Anordnung wie Typen sind durchaus in der Art des Bertoldo, aber wesentlich schwächer, während der Guß diesem mittelmäßigen Handlanger besser gelungen ist, als regelmäßig dem Meister. Die Prüfung dieser Komposition in bezug auf die darin dargestellten Instrumente durch einen Sachverständigen müßte für die bildnerische Technik des Quattrocento von Interesse sein.

Eine eigenhändige, originelle und besonders reizvolle Arbeit aus Bertoldos späterer Zeit besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum. Der Katalog bezeichnet das Motiv als „Kauft-Liebesgötter“. Richtiger wäre es wohl als „Der Erosbaum“ zu bezeichnen, wie mich Julius von Schlosser belehrt, der auf ähnliche spätmittelalterliche Darstellungen (z. B. in den Fresken von Schloß Lichtenberg in Tirol) hinweist. Woher der Künstler oder sein Auftraggeber Lorenzo das Motiv entlehnt hat, wußte mir leider auch dieser hervorragendste Kenner der Kunstliteratur des Mittelalters und der Renaissance nicht anzugeben. Wie die Wahl des Motivs, so spricht auch die Darstellung auf dem kleinformigen Fries des Sockels mit der freien Nachbildung der Dioskuren und den antikisch lagernden und sitzenden nackten Figuren zur Seite für Bertoldo. Ebenso charakteristisch ist die zum Teil sehr saubere, dann aber wieder ganz flüchtige Ausführung, die besonders im Sockelrelief über eine andeutende Skizzierung nicht hinausgeht. Daß die Figuren im Hauptrelief drei verschiedene Maßstäbe zeigen: den großen schlanken Gestalten der drei Götter oder Halbgötter gegenüber das etwa um ein Drittel kleinere Liebespaar und die wenig über halblebensgroßen Amoretten, ist gleichfalls eine Eigentümlichkeit, wie wir sie auf verschiedenen Arbeiten Bertoldos kennen lernten. Die edlen, schlanken Gestalten ähneln denen im Gipsmodell der Sammlung Bardini; namentlich gleicht das köstliche Profil der sitzenden Frauengestalt dem Venuskopf auf jenem Relief; die Bildung der Amoretten auf beiden Tafeln ist fast die gleiche. Doch war die Ausführung im Wachsmo­dell flüchtiger und ist in dem Rohguß noch unbestimmter gekommen. Selbst die in engen Parallelfalten zusammengelegten schmalen Gewandstücke der beiden Männer sind ganz charakteristisch für Bertoldo. Auffallend ist dagegen, daß — entgegen der Gewohnheit des Meisters und seines Ratgebers, die dargestellten Gottheiten durch Hinzufügung ihrer Attribute



Bronzereief mit der Darstellung des „Erotenbaums“ im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

noch zu verdeutlichen, — solche hier nicht einmal angedeutet sind. Die herrliche sitzende Frauenfigur kann wohl nur die Venus sein. In dem ganz von vorn gesehenen jungen Gott, der den schüchtern niederblickenden Jüngling heranruft, um ihn der sich wenig schüchtern entblößenden Geliebten zuzuführen, sollten wir Hermes vermuten; aber vielleicht läßt der stattliche, von hinten gesehene Jüngling, der vom Baum einen der dünnen Zweige dicht wie Maikäfer im Frühling bedeckenden Amoretten herabholt, und nach dem Ansatz eines Schwänzchens im Rücken als Satyr aufgefaßt ist, seinen Nachbar eher als jugendlichen Bacchus deuten, was auch dem erotischen Motiv entsprechen würde. Wir werden noch bei der Betrachtung der Statuetten Bertoldos sehen, wie der Künstler die verschiedenen „Wilden Männer“ in ähnlicher Weise durch den Ansatz eines Schwänzchens unten im Rücken als Waldgottheiten charakterisiert. Bei der Deutung des intimsten Sinnes läßt der Künstler leider hier im Stich. Stimmt auch dies sehr wohl zu Bertoldo, so scheint doch auf den ersten Blick eines mit der Bestimmung sich sehr schwer zu vereinigen, die auf der Rückseite eingravierte Inschrift, wenn sie überhaupt einen Sinn ergäbe. Deutlich lesbar in großen Majuskeln ist OPVZ (das S verkehrt), aber die beiden verlorenen Buchstaben (oder Zahlen?) darüber, die weit auseinander und schief zueinander stehen, I^o sind leider unverständlich. Da Inhalt und Stil des Reliefs wie dessen Behandlung durchaus für Bertoldo sprechen, so lassen sich diese nicht zu entziffernden Ansätze zu einer Künstlerinschrift nicht gegen eine Bestimmung auf unsern Meister verwenden.

In dem Dutzend Reliefs, die wir dem Bertoldo mit Sicherheit zuschreiben zu können glauben, zeigt sich dieser von großer Mannigfaltigkeit, aber auch von starker Verschiedenheit. Zum guten Teil beruht das auf der Beteiligung von Schülern und Freunden beim Guß und gelegentlich wohl auch an der Ziselierung, z. T. liegt es auch in dem großen Abstand, in dem die Arbeiten entstanden: von der Zeit, als er noch Gehilfe oder Nachfolger Donatellos war, bis zu der Zeit, wo er im Auftrage des Magnifico in dem Palast neben San Marco die Kunstschätze Lorenzos aufstellte und darin eine Kunstschule für talentvolle junge Florentiner errichtete. So vorsichtig wir mit der Datierung der Werke des Künstlers sein müssen, so läßt sich doch nach dem oben im einzelnen Ausgeführten mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß Werke wie die „Beweinung“ im Bargello, wie die Madonnen bei Herrn

v. Benda und im Kaiser-Friedrich-Museum und der Hieronymus in der Sammlung G. Dreyfus der donatelloschen Periode des Künstlers angehören, daß die „Kreuzigung“, das „Kinderbacchanal“, das runde Madonnenrelief der Sammlung Dreyfus und die Madonna im Louvre in der mittleren Zeit — etwa den sechziger Jahren —, die übrigen Werke in den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens entstanden, als Lorenzo il Magnifico sein Gönner und Berater war.

Neben diesen Bronzereliefs sind dem Künstler noch andere Reliefs mit mehr oder weniger abweichendem Charakter zugesprochen, auf die wir erst eingehen können, nachdem wir ihn noch nach einer anderen Richtung, nämlich als Künstler von Bronzestatuetten kennengelernt haben, als welchen er sich wieder in neuer, besonders eigenartiger und bedeutender Weise bekundet hat.



Donatello, Bronzerelief im Estensischen Museum, Wien (S. 68)

DIE BRONZESTATUETTEN

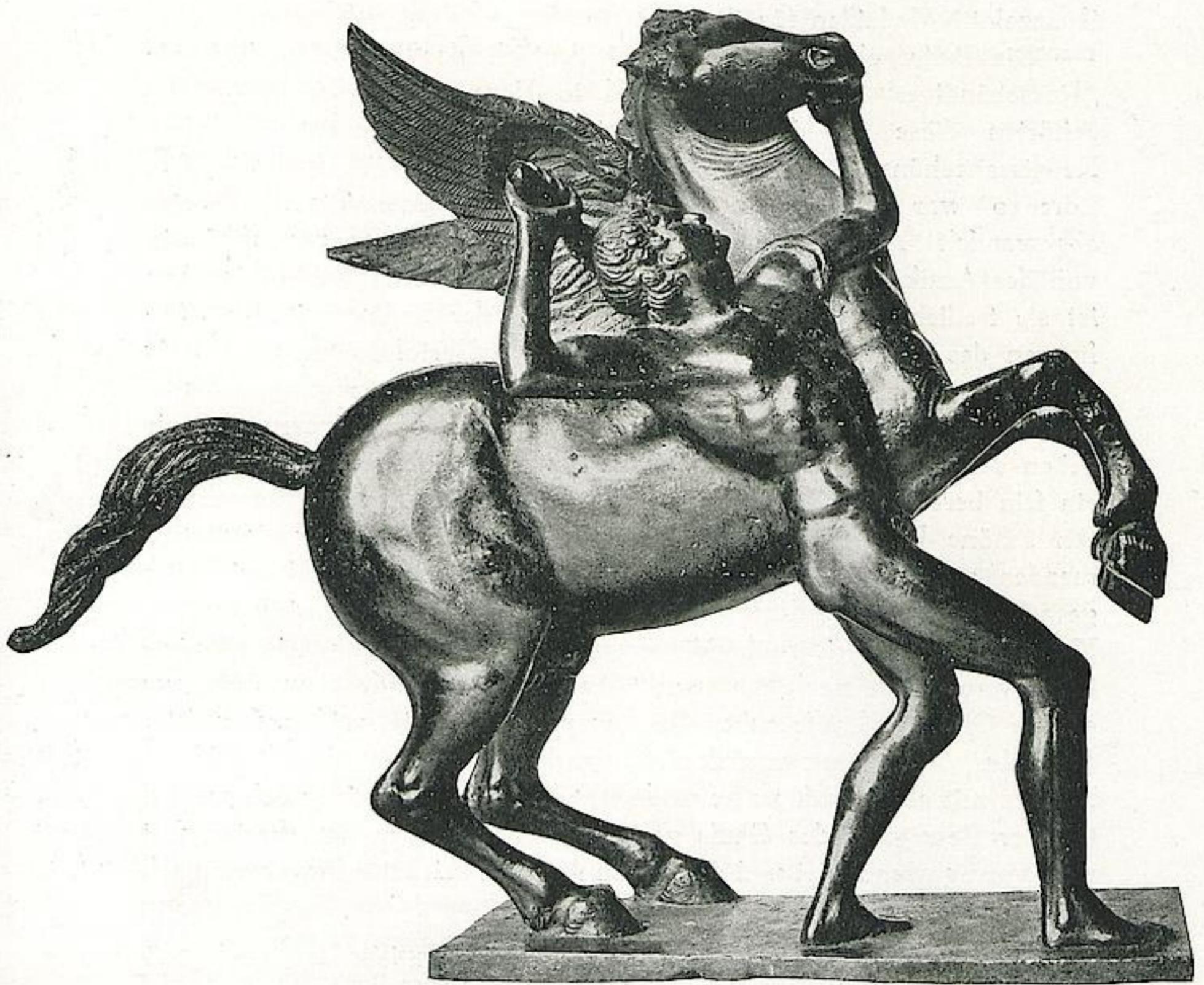


IR sahen aus den Arbeiten Bertoldos, was uns durch verschiedene Urkunden bestätigt wird, daß der Künstler als Bronzegießer sehr wenig veranlagt war, und daß er sich für den Guß daher mehrfach (wenn nicht meist) fremder Kräfte bediente. Bei der Herstellung von Freifiguren in Bronze, namentlich von Statuetten, mußte ihn dieser Mangel in seiner Begabung besonders hinderlich sein. Dennoch schreckte er nicht davor zurück; er ist vielmehr neben dem etwa gleichaltrigen Antonio Pollaiuolo der erste Florentiner, der selbständige Bronzestatuetten schuf. Hatten doch Ghiberti sowohl als Donatello Statuetten nur in Verbindung mit ihren größeren Bronzemonumenten angebracht, aber noch nicht um ihrer selbst willen als besondere kleine Kunstwerke für sich dargestellt. Grade das hat aber Bertoldo vor allem angestrebt.

Der Aufbau seiner Reliefkompositionen, der großen wie der kleinen, zeigte uns, wie der Künstler ein Neuerer darin war, daß er auf symmetrische Anordnung seiner Figuren und auf ihre rhythmische Bewegung den Hauptnachdruck legte, während ihn die Raumprobleme, die seine Zeitgenossen als eine ihrer wichtigsten Aufgaben betrachteten, wenig kümmerten. Perspektivische Vertiefung strebt er nicht an, baut seine Kompositionen vielmehr fast in der Fläche auf, mit wenigen Ausnahmen ohne Hintergrund und selbst mit geringer Plastik seiner Gestalten. Um so auffälliger ist, daß er trotzdem für die Darstellung der Freifigur besonderes Interesse bekundet und dabei den statuarischen Anforderungen in Haltung und Bewegung schon in einem Maße gerecht wird, wie vor ihm kein anderer Künstler. Hatte die Wiederholung des Kampfreiefs in Pisa, die ihm, trotz dem Bestreben das antike Vorbild möglichst treu nachzubilden und in seinen Fehlstellen zu ergänzen, unter der Arbeit doch zu einer Umgestaltung im eigenen, im modernen Sinne wurde, seinen wesentlich abweichenden Reliefstiel so gut wie gar nicht beeinflußt, so hat gerade diese Arbeit, auf die der Künstler sehr viel Zeit und Mühe hat verwenden müssen, für seine Auffassung und Behandlung der Freifigur eine wesentliche Einwirkung auf ihn ausgeübt. Das antike Relief ist nämlich so hoch gearbeitet, daß es die Figuren zum Teil fast frei vor dem Grunde zeigt, und diese sind in einer Fülle der verschiedensten Ansichten, Stellungen und Bewegungen gegeben, so daß sie für Erfindung und Gestaltung von Einzelfiguren in mannigfaltigster

Weise Anregung boten. Freilich nicht so, wie sie die Antike empfand, die statuarische Ruhe für die Einzelfigur verlangte; um so mehr kam sie dem Bestreben der christlichen Kunst entgegen, die namentlich seit Giovanni Pisano starke Bewegung des Körpers zur Verstärkung des Ausdrucks innerer Erregung wählte, aber die Freifigur bei der geringen Kenntnis des Körpers noch gewissermaßen wie ein Ornament der Architektur einordnete. Wo sie Freifiguren schafft, erscheinen sie wie aus einem Relief herausgeschnitten. Auch Ghiberti und selbst Donatello, der auch in der Statue schärfste Charakteristik und individuellste Bildung anstrebte, verstehen noch nicht, ihre Freifiguren von der Wand völlig loszulösen; ihre Statuen sind für die Nische gedacht und kommen nur in ihr zu richtiger Geltung. Bertoldos Bronzestatuetten zeigen einen großen Schritt weiter zur stilvollen Freifigur, indem der Künstler sie bereits im Sinne der Hochrenaissance für den Anblick von allen Seiten interessant zu machen weiß. Wie er schon in seinen Reliefs durch die symmetrische Anordnung und die rhythmische Bewegung über die Ziele der Frührenaissance hinausgeht, so ist er in seinen Bronzestatuetten durch die reichen Wendungskontraste im Körper wie durch Ausbildung von Typen noch in höherem Maße der unmittelbare Vorläufer der Hochrenaissance geworden, deren Ziele er noch halb naiv und schüchtern — nur in der bescheidenen Form der Statuetten — anstrebt, die aber gerade dadurch ihren eigentümlichen Reiz ausüben und noch frei sind von dem bewußten und einseitigen, nur zu bald manierten Hervorkehren und Übertreiben dieser Stileigentümlichkeiten des Cinquecento.

Bei der Bestimmung der Bronzestatuetten Bertoldos kommt uns zu-
statten, daß von den beiden Kunstwerken Bertoldos, die durch seine
Namensinschrift gesichert sind, gerade die eine eine Bronzestatue,
richtiger eine Gruppe ist: Bellerophon den Pegasus bändigend, im
Kunsthistorischen Museums zu Wien. Sie trägt unter der mit der
Gruppe zusammengewachsenen Sockelplatte die Inschrift: EXPRESSIT ·
ME · BERTHOLDVS · CONFLAVIT · HADRIANVS. Ein Meister-
werk unter den Bronzestatuetten des Quattrocento; dazu gut gegossen,
gut durchziselirt und erhalten. Die Zusammenarbeit mit seinem Schüler
Adriano, der um 1485 Florenz verließ, um — namentlich als Kanonen-
gießer — erst unter Virginio Orsini in Rom, dann an den Höfen in
Neapel und Urbino und schließlich in Sachsen für Friedrich den Weisen
Stückgut zu gießen, gibt auch den Anhalt für die ungefähre Datierung



Bronzegruppe des Bellerophon im Kunsthistorischen Museum, Wien

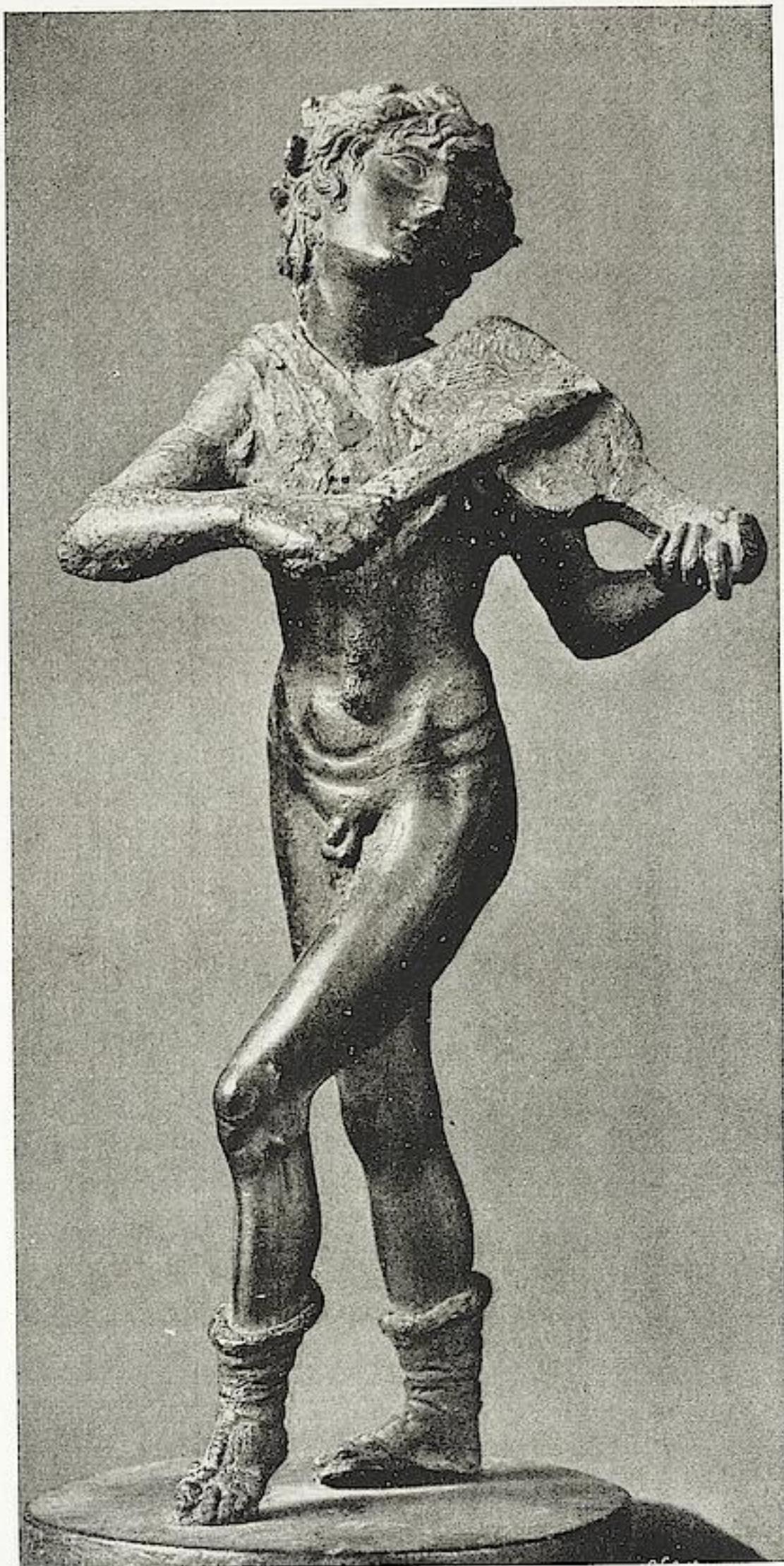
der Gruppe, da der mehrere Jahrzehnte jüngere Adriano* erst in den Jahren bald nach 1480 mit ihm zusammen gearbeitet haben kann. Im Jahre 1478 scheint er jedenfalls noch nicht bei ihm gewesen zu sein, da damals der Kanonikus in Prato und Medailleur Andrea Guazzalotti Medaillen für ihn gießt.

Die Bellerophon-Gruppe verrät deutlich das antike Vorbild, die „Rossebändiger“ vor dem Quirinal in Rom. Seit dem Mittelalter gehörten diese zu den bekanntesten Antiken; sie waren jedem Renaissancekünstler geläufig. Noch am Fries der Kanzeln in San Lorenzo war das Motiv von Donatello in mannigfacher Weise abgewandelt. Aber Bertoldos Komposition ist doch ganz unabhängig von der Antike, sowohl als von Donatellos Rossebändigern. Dagegen ist sie freilich nicht ganz unabhängig von der Bedingtheit der Freifiguren des Quattrocento vom Relief. Auch Bertoldos Gruppe verrät dies noch, ist aber sonst von einer Freiheit in der Bewegung und von einer Mannigfaltigkeit der Wendungskontraste in den Körpern, daß sie neben den wild bewegten Gruppen Donatellos an der Kanzel fast wie ein fein berechnetes Musterbeispiel der Hochrenaissancekunst erscheint. Der schöne Jüngling von kräftigem Bau hat den wild vorwärts stürmenden starken Gaul erhascht, beim Maule gepackt und reißt ihn gewaltsam zurück, indem er zugleich durch Schläge mit einer kurzen Keule seine Wildheit zu bändigen sucht. In der Stellung seiner Unterbeine verrät sich noch die unmittelbar vorhergehende Bewegung, als er den Gaul im Laufe neben ihm zu packen suchte, während er jetzt den Oberkörper stark zurückwirft, um das Vorstürmen des unbändigen Pferdes mit aller Kraft zu hemmen. Daher sind die Beine noch parallel mit der Bewegung des Gauls gerichtet, während der Brustkasten fast nach vorn gewendet ist und die beiden Arme in stärkster Bewegung nach

* Daß Adriano, als er 1499 starb, noch in den besten Mannesjahren gewesen sein muß, geht aus einem Briefe der Herzogin Elisabetta von Urbino an ihren Bruder, den Markgrafen Gianfrancesco Gonzaga, hervor. In diesem im Mai 1495 geschriebenen Briefe empfiehlt sie den Adriano, der seit drei Monaten bei ihr in Urbino gearbeitet habe, neben seinen Vorzügen als Bildhauer und Medailleur, zugleich als „*bon compositore de sonecti, bon sonatore de lira, dice improvviso egregiamente.*“ Um mit Lautenspiel und Improvisationen die hohen Damen der Höfe von Urbino und Mantua zu entzücken, konnte der Künstler kaum ein alter Mann sein. Daß Adriano damals die Medaille der Herzogin und das Pendant ihrer späteren Schwägerin Emilia Pia anfertigte, geht schon aus dem Kostüm beider Damen: dem dicken Zopf und den besonders angestellten engen Ärmeln, hervor, das um 1490 von Spanien über Neapel eingeführt und nach 1495 kaum noch Mode war.

oben gerichtet sind, wohin auch der im Profil gesehene edle Kopf sich wendet. Der Jünglingskörper hebt sich von dem massigen Pferdekörper in seinem Breitenaufbau fast schlank und hoch aufgerichtet ab. Der Sieg der Energie und Intelligenz des Menschen über die physische Kraft des wilden Tiers ist trefflich zum Ausdruck gekommen; daß es sich freilich um den Dichtergaul, um den Pegasus handelt, ist nur durch die Flügel deutlich gemacht. Die Gruppe befand sich zur Zeit des M. A. Michiel, der ja noch Zeitgenosse Bertoldos war, wenn auch ein jüngerer, in der Casa Capella in Padua; deshalb hat man angenommen, der Künstler habe sie zu der Zeit, als er 1483/84 die verunglückten Bronzereliefs für das Santo ausführte, in Padua selbst gearbeitet. Dies ist aber keineswegs notwendig; es ist viel wahrscheinlicher, daß Bertoldo die Gruppe ebenso wie die Reliefs für das Santo in Florenz ausführte, wo er gerade im Anfang der achtziger Jahre für Lorenzo stark beschäftigt war.

Die Sammlung des Museo Nazionale in Florenz besitzt unter ihren zahlreichen trefflichen Bronzestatuetten eine wahrscheinlich mit dem Besitz der Medici in die Sammlung gekommene Statuette des „Geigenspielenden Arion“, wie er benannt wird, der aber auch als Apollo oder Orpheus gedeutet werden kann. Die Figur fällt auf durch ihren außerordentlich unfertigen Zustand; während Kopf und Beine schon sauber durchziselirt sind, erscheinen der Oberkörper, die Brust mit dem Tierfell, Arme, Geige und Bogen, noch so roh, daß es zur Fertigstellung zunächst der Meißel und Raspeln bedurft hätte. Es ist dies der augenfälligste Beweis, wie schwach die Befähigung des Künstlers zum Guß war. Augenscheinlich ließ er die Arbeit liegen, weil die Figur — wie die Ziselierung der Beine schon erweist — durch die notwendige scharfe Überarbeitung gar zu mager und dürrig ausgefallen wäre. Trotzdem scheint Lorenzo sie als interessantes Stück in seine Sammlung eingereiht zu haben. Daß die Figur von Bertoldos Hand ist, beweisen die herben Formen, besonders des Kopfes, und die mandelförmigen Augen, vor allem der hier ganz besonders stark, fast schon bis zur Manier ausgebildete Kontrapost. Der nackte Jüngling, der den Kopf singend nach hinten geworfen hat, wendet den Oberkörper nach rechts, während er das linke Bein leicht erhoben hat, um im Rundtanz sich nach der andern Seite zu drehen. Da ihm der Guß mißglückt war, hat der Künstler die Figur noch einmal in veränderter Haltung wieder vorgenommen, wie wir aus dem von 1773 datierten Porträt eines Sammlers von der Hand



Bronzestatuette des spielenden Apollo, Bargello, Florenz

der A. D. Therbusch in der Berliner Galerie ersehen. Unter seinen Kunstschätzen, mit denen sich der behäbige alte Herr hat abbilden lassen, steht auch Bertoldos Bronze, von hinten gesehen. Die Figur ist nicht mehr tanzend, sondern vorwärtsschreitend aufgefaßt. Da an ihrer Seite ein großer Köcher hängt, ist darin offenbar Apollo dargestellt. Soweit wir nach der Wiedergabe auf dem Bilde urteilen können, muß diesmal der Guß gut gelungen sein, wohl dank dem Bekannten oder Schüler, der ihn ausführte. Hoffentlich wird diese Bronze, die sich 1773 im Berliner Privatbesitz befand, gelegentlich wieder zutage kommen.

Die Anbringung der Muschel, auf die der Apollo den rechten Fuß setzt, hat der Künstler seinem Lehrer Donatello abgesehen, bei dem wir sie wiederholt, namentlich bei den für den Taufbrunnen in der Taufkirche unter dem Dom von Siena bestimmten Bronzeengeln in ähnlicher Weise unter den Füßen angebracht finden. Wenn Bertoldo hier für seinen Geiger die einfachere schreitende Bewegung statt des Tanzes in der Florentiner Bronze wählt, so geschah es wohl, weil ihn die etwas schwächlich tänzelnde Bewegung in seiner ersten Figur nicht befriedigte. Im Relief hatte der Künstler in dem Kinderumzug mit dem trunkenen Silen in Bargello den Tanz in einer Fülle verschiedenster Bewegungen schon so meisterhaft und zudem so anmutig und eigenartig dargestellt, daß wir diese Arbeit den Tanzreigen Donatellos an dessen beiden Kanzeln ebenbürtig an die Seite stellen konnten, aber die Darstellung des Tanzes in einer Freifigur ging doch noch über sein Können. Immerhin bleibt es von hohem Interesse, daß er sie bereits versucht hat.

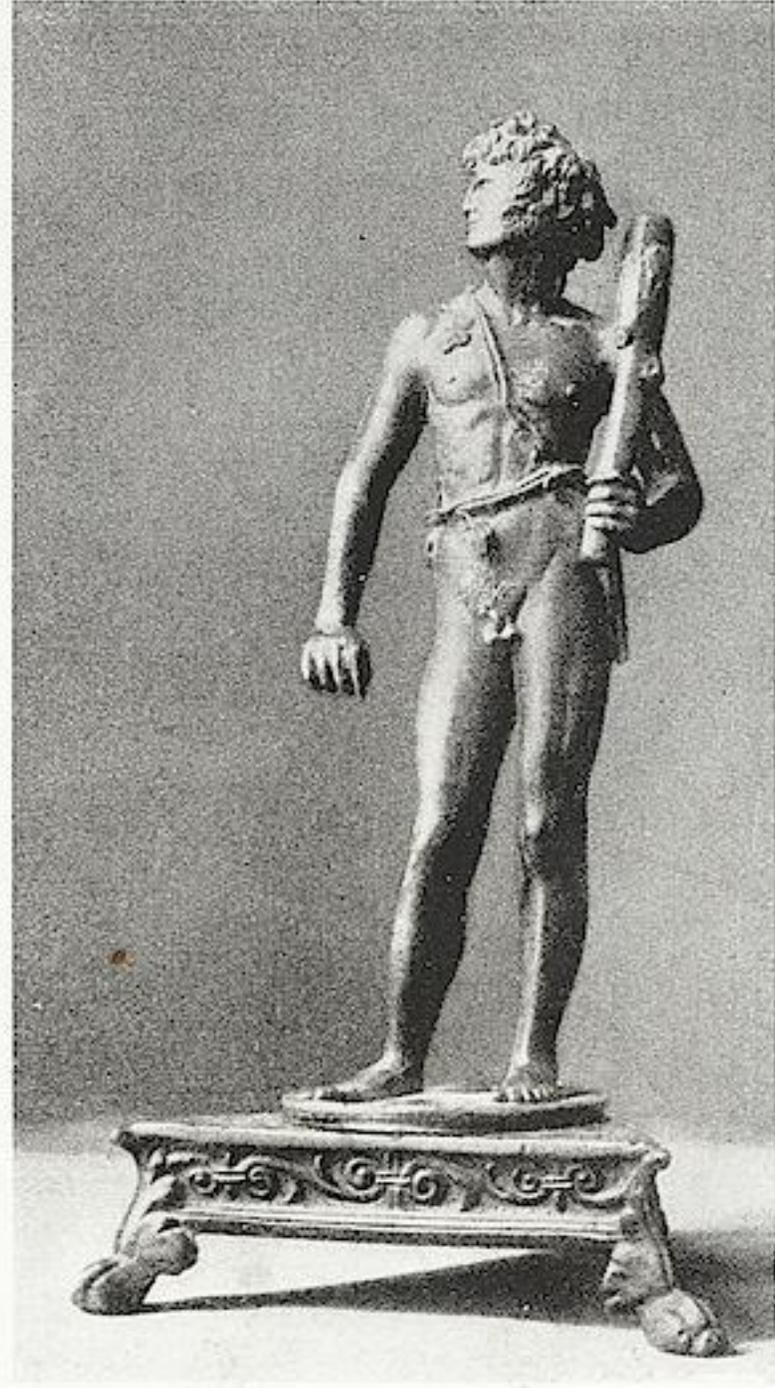


Abbild. einer Apollo-Bronze auf einem Bilde der A. D. Therbusch in der Berliner Galerie



Bronzestatuette eines „Wilden Mannes zu Pferde“, Museum in Modena

Vor etwa vierzig Jahren erwarb Fürst Johannes Liechtenstein in Florenz die Bronzestatuette eines Herkules — wie allgemein angenommen wurde — mit geschulterter Keule, deren Verwandtschaft mit den Gestalten auf der „Reiterschlacht“ uns sofort auf Bertoldo als den Künstler führte. Vor etwa zwanzig Jahren tauchte dann, wie man in Händlerkreisen in Florenz sich erzählte, eine Fälschung nach dieser Statuette auf, die wir aber als echtes, nach der andern Seite gerichtetes Gegenstück des Liechtensteinschen Figürchens nachweisen konnten; es ist schließlich über die Sammlung Pierpont Morgan in die Frick-Collection zu



Bronzestatuette von „Wilden Männern“ in der Sammlung Liechtenstein in Wien
und Frick in New York

New York gekommen. Die eigentümliche Ausstattung mit Kränzen im dichten Haar und Waldreben um den Leib, sowie der Ansatz eines Schwänzchens unten am Rücken beweisen, daß wir es nicht mit Herkulesdarstellungen zu tun, sondern Waldmenschen darin zu erblicken haben. Weitere Aufklärung erhielten wir bald darauf durch eine ganz übereinstimmende Figur, einen Waldmenschen zu Pferde im Museum zu Modena, die aus dem Magazin der Estensischen Sammlungen stammte. Da das Haus Este solche Waldmenschen als Hüter neben seinem Wappen hat, so dürfen wir annehmen, daß diese drei Figürchen zu der Dekoration irgendeines Estensischen Möbels, Schmuckgegenstands oder dergleichen bestimmt gewesen waren. Ihre herkulesartige Bildung läßt sich unschwer als devote Anspielung auf den seit 1471 regierenden



Bronzestatuette eines Herkules, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Herzog Ercole erklären. Daß die beiden stehenden Männer rechts und links vom großen Wappen der Este standen, ist sehr wahrscheinlich. Unverständlich bleibt aber, solange nicht etwa weitere zugehörige Figürchen gefunden werden, wie und wo der Reiter angebracht war und was der reiche Schmuck mit Kränzen und Fruchtgehängen bedeutete, von denen anscheinend noch weitere an einem Widderkopf, der hinter dem Reiter wie eine Art Sattelknopf angebracht ist, befestigt waren. In der Bildung zeigen alle drei Figuren Bertoldos kräftige, stark muskulöse Formen, wie sie bei solchen „Wilden Männern“ besonders am Platze waren. Ihre Haltung ist keck herausfordernd, und doch zugleich vorsichtig herausschauend, mit starken Gegensätzen in ihren Bewegungen wie in der Stellung der einzelnen Körperteile zu einander. Wie hierin, so ist der Künstler auch in der Bildung des Gauls mit seinem kleinen muskulösen Kopf, der ganz den Gäulen in der „Schlacht“ entspricht, sofort zu erkennen.

Für eigentliche Herkules-Darstellungen in Einzelfiguren und Gruppen war der Künstler ebenso eingenommen wie gleichzeitig sein Altersgenosse und Rivale in der Bronzeplastik Antonio Pollaiuolo. Dieser sucht in seinen Herkulesstatuetten vor allem Wucht und männliche Kraft zum stärksten Ausdruck zu bringen und bildet die Formen absichtlich herbe und eckig. Auch Bertoldos Herkulesbronzen sind kräftig in der Bildung, aber vor allem wieder berechnet auf feine Differenzierung der einzelnen Körperteile und scharfe Einstellung in Haltung und Ausdruck des für die Figur gewählten Moments. In der größeren Statuette des Kaiser-Friedrich-Museums zeigt er gewissermaßen die Ruhe vor dem Sturm. Der Heros, den linken Arm mit dem Löwenfell auf die linke Hüfte leicht einstimmend, steht fest auf dem rechten Bein und lugt mit leicht nach rechts gewandtem Blick scharf hinaus nach dem Feinde, bereit, mit der in seiner Rechten auf den Boden aufgestemmt Keule im nächsten Augenblick zum vernichtenden Schlage auszuholen. Der kritische Moment und damit zugleich die dadurch gegebene Anspannung von Körper und Geist sind der vielleicht zwei Jahrzehnte später entstandenen kolossalen Davidstatue Michelangelos so auffallend verwandt, daß eine Erinnerung des Schülers an diese oder eine ähnliche Figur seines Lehrers nicht von der Hand zu weisen ist.

In einer zweiten, kleineren Herkulesstatuette (20 cm hoch), die mit den Bronzen der Sammlung John Pierpont Morgan in die Sammlung



Bronzestatuette eines Herkules, Sammlung Frick, New York

Frick gekommen ist, sehen wir den Heros schon unmittelbar vor dem Beginn des Kampfes: das Löwenfell hat er zum Schutz wie einen Schild über den linken Arm gezogen, die kurze Keule hält er halb erhoben fest in der Faust und schaut mit finsterner Entschlossenheit nach rechts dem Feinde ins Gesicht. Die ganze rechte Seite, vom fest aufgesetzten Fuß bis an den starken Hals, ist gleichmäßig scharf angespannt, um sich im nächsten Moment in die Tat zu entladen, während die linke Seite mit dem etwas schleppend nachgezogenen Spielbein und dem eingestemmtten, vom Löwenfell bedeckten Arm nur ausruht, um sofort nach dem Schlage, zu dem er ausholt, beim Gegenangriff des Feindes auch damit in Aktion zu treten. In der Behandlung der Formen ist diese Figur etwas voller und weicher als die Berliner, was wohl zum Teil darin begründet liegt, daß der Guß von einem anderen Gießer ausgeführt wurde. Die Sammlung Frick besitzt, gleichfalls aus der Pierpont Morgan Coll., noch eine zweite Herkulesstatuette (etwa 20 cm hoch), die nach ihrer weichen Fleischbehandlung und der flauerer Ausführung sicher eine Kopie nicht vor der Mitte des Cinquecento ist. Herkules hat die Keule mit beiden Händen hoch erhoben, im Begriff, den Feind niederzuschlagen. In Auffassung und Bewegung wie in der Bildung des Kopfes ist Bertoldo, wie mir scheint, auch in dieser späteren Kopie noch deutlich zu erkennen. Die ganz kleine vergoldete Bronzestatuette eines Herkules im Kaiser-Friedrich-Museum (Kat. Nr. 28; 7,2 mm hoch; Abb. S. 7) ist in Empfindung und Arbeit so fein und entspricht im Charakter so ganz dem Bertoldo, daß wir darin eine Originalarbeit des Künstlers — als Schmuck eines Kästchens oder dergl. — zu erblicken haben. Der derb und kräftig gebildete Heros von interessanter Haltung hat seine Löwenhaut fast kokett wie eine kurze Pelzjacke angeordnet: das Haupt als Kappe über dem bärtigen Kopf, die Tatzen wie Troddeln vorn herabhängend.

Ein charakteristisches Werk Bertoldos, leider beschädigt (der rechte Fuß ist gebrochen und fehlt jetzt), ist unter den aus der Sammlung der antiken Bronzen als zweifelhaft in das Magazin verbannter Statuetten in die kleine Sammlung von Renaissanceskulpturen im Museum von Neapel aufgenommen worden. Auf einem Felsblock sitzt ein jüngerer nackter Mann, den Körper etwas vorgeneigt, den Kopf erhoben und in die Höhe blickend, den rechten Arm aufstützend und den linken über die Beine gelegt, die nach rechts gewendet sind, während der Oberkörper eine starke Wendung nach links macht; ein rechtes



Bronzestatuetten, Museo Nazionale, Neapel

Schulbeispiel, wie der Künstler seine Einzelfiguren durch scharfe und mannigfache Wendungskontraste zu beleben suchte; nur Bertoldo zeigt im Quattrocento diese ausgesprochenen Kontrapostbestrebungen. Läßt sich schon darnach die Figur als sein Werk bestimmen, so ist auch die Bildung des Kopfes mit den kleinen mandelförmigen Augen und der kurzen Nase, die Behandlung der Haare und des kurz gehaltenen Bartes wie die Formenauffassung des Torso für den Künstler durchaus bezeichnend.

Hat Bertoldo hier schon in einer ruhig sitzenden Figur seine neuen Wendungsprobleme zur Anwendung zu bringen gewußt, so hatte er noch weit günstigere Gelegenheit dazu, wenn in dem Motiv starke

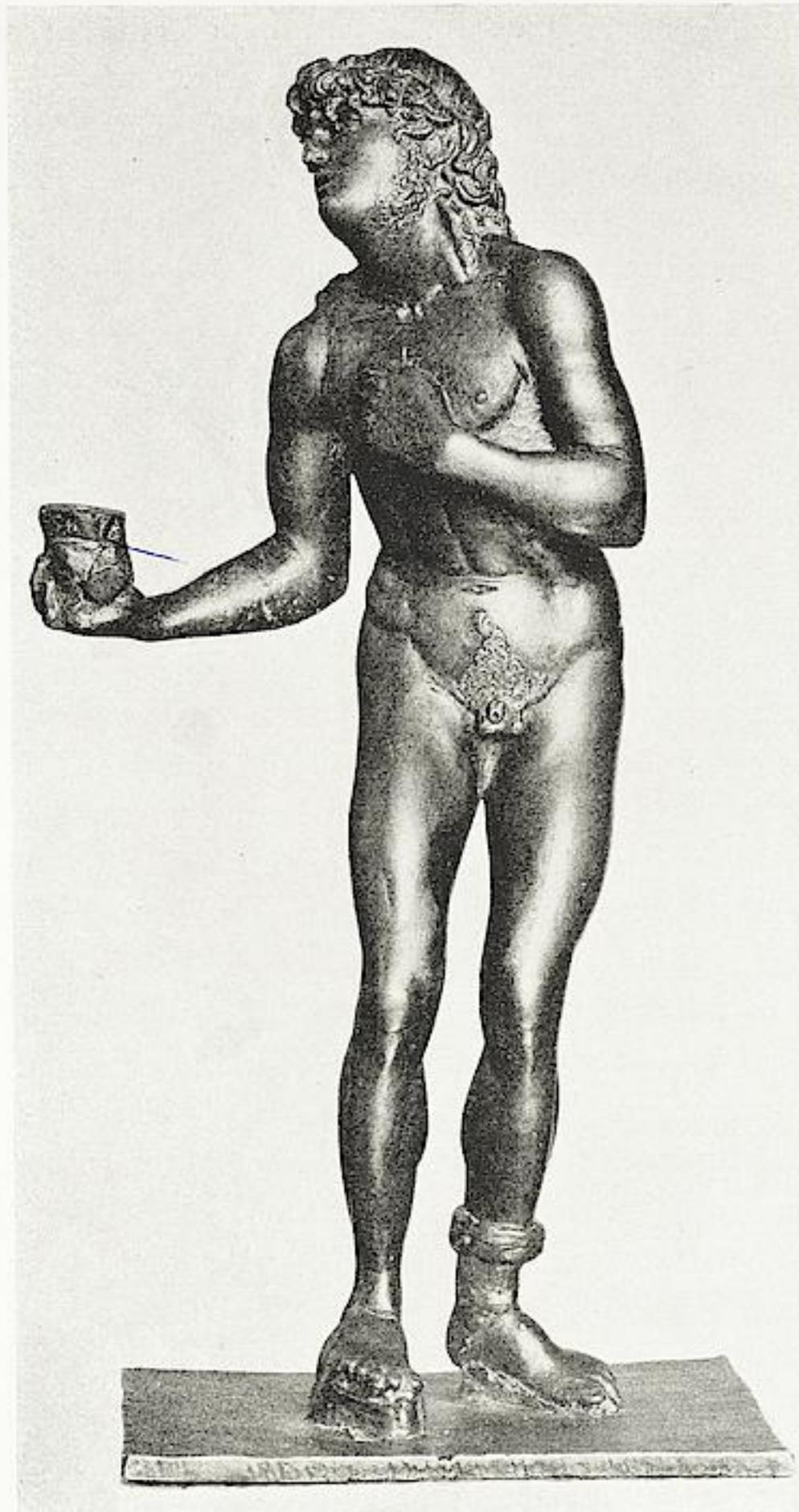
Bewegung und innere Erregung zum Ausdruck zu bringen war. Dies ist ganz besonders der Fall bei einer größeren Statuette des knienden Hieronymus in Bußübung in der Sammlung des Kaiser-Friedrich-Museums. Bei der Erwerbung für unsere Sammlung notierte ich mir über die lebensvolle Figur: „Der sich kasteiende Hieronymus kniet nach links, wendet aber Kopf und Oberkörper nach rechts und hält mit der Linken das (fehlende) Kruzifix hoch empor, während die herabhängende Rechte den Stein fest umspannt, um ihn im nächsten Augenblick gegen die Brust zu schlagen. Das Motiv ist ganz nach der Art des jungen Michelangelo erfaßt und wiedergegeben; ja es geht noch über dessen Jugendwerke hinaus in der Art, wie die Gegensätze in der Bewegung vom Kopf zum Hals, von diesem zum Oberkörper, zu den Schenkeln und schließlich zu den Unterbeinen sich fortpflanzt, und wie die Figur in dieser Bewegung, namentlich durch den Hals, die Arme, Beine und den Kopf nicht mehr in der Fläche gedacht ist, sondern bereits eine ausgesprochene Tiefenrichtung hat.“ Für die volle Wirkung und den Ausgleich der außerordentlich starken Richtungs- bewegung hatte der Künstler zweifellos einen wuchtigen Sockel erfunden; jetzt schwebt sie gar zu unruhig und hart konturiert auf einem kleinen, spitzen Felsstück, einem in Holz gearbeiteten Zusatz aus neuerer Zeit. Die Form des Kopfes und alle Einzelheiten darin, besonders die kleinen mandelförmigen Augen und der kleine Mund, die breite Brust und die Durchbildung des Brustkastens, die eckig gebrochenen Glieder, die wulstigen Falten des lakenartig übergehängten und über die Hüfte zusammengehaltenen Mantels sind ganz besonders bezeichnend für Bertoldo. Daß sie sehr herbe sind, ist wohl nicht nur durch das Motiv veranlaßt, es scheint auch dadurch begründet, daß die Figur wahrscheinlich einer früheren Zeit des Künstlers angehört, in der noch der Einfluß der letzten Arbeiten seines Lehrers Donatello, namentlich der Kanzeln für San Lorenzo, in ihm nachwirkte. Dieser Hieronymus ist die einzige uns bisher bekannte kirchliche Figur unter Bertoldos Bronze- statuetten. Da in dem für den Palazzo Medici gearbeiteten Kreuzigungs- relief, wie wir sahen, neben den Angehörigen am Fuße des Kreuzes auch der heilige Hieronymus angebracht ist, so ist auch diese Statuette vielleicht im Auftrage der Medici entstanden. Wir sahen, daß auch unter den früheren Bronzereliefs sich noch eine weitere Darstellung des heiligen Hieronymus befindet, in dem Bronzerelief mit dem Heiligen in Kasteiung vor reicher Felsenlandschaft der Sammlung G. Dreyfus. Ob



Bronzestatuette eines hl. Hieronymus, Berliner Museum

die Familie Medici oder eines ihrer Mitglieder eine besondere Veranlassung gerade zum Kult dieses Heiligen hatte, ist mir nicht bekannt.

Wieder eine neue Lösung ähnlicher Bewegungsprobleme findet der Künstler in einer anderen, gleichfalls im Kaiser-Friedrich-Museum aufbewahrten Bronzestatuetten, die unter den von ihm erhaltenen Einzelfiguren wohl sein Meisterwerk ist. Eine Benennung für das Motiv dieses Figürchens ist in befriedigender Weise noch nicht gefunden. Ist sie schon dadurch schwierig, daß sie nach ihrer Haltung und ihrem Ausdruck vielleicht mit einer zweiten Figur zusammen komponiert war, so wird die Beantwortung dieser Frage noch dadurch besonders erschwert, daß der große Gegenstand, den der Dargestellte mit der rechten Hand hinaushält, unvollständig ist und dadurch zugleich unförmig erscheint. Der in voller Manneskraft stehende junge Mann, fast völlig nackt, wendet sich von der Richtung nach links, die sich in den Unterbeinen noch ausdrückt, lebhaft nach rechts, indem er die Linke wie betuernd auf die Brust legt und die Rechte mit dem unerklärten Gegenstand hinausstreckt, wie um ihn zu übergeben. Die demütige Haltung wird durch den flehenden Blick noch verstärkt. Der Wulst über dem Knöchel des linken Fußes wurde vom früheren Besitzer als Fessel gedeutet und daraus auf einen römischen Sklaven oder besiegten Gladiator geschlossen. Allein wie bei dem „Arion“ und dem Krieger neben der Viktoria rechts im Schlachtreief, welche die gleichen Wulste über beiden Knöcheln aufweisen, handelt es sich zweifellos um herabgerutschte Beinlinge, wie sie im späteren Mittelalter und im Quattrocento getragen wurden, die man an heißen Tagen oder um rascher marschieren zu können, auf die Füße herabfallen ließ. Der Dargestellte war also kein nackter Sklav, sondern war ursprünglich voll bekleidet, eine Beobachtung, die uns freilich in der Bestimmung der Figur nicht viel weiter bringt. Die Formgebung im „Schutzflehenden“ ist durchaus die gleiche wie in den Gestalten der „Schlacht“ und im Bellerophon, nur sind hier die Formen weicher, da der Guß offenbar besonders gut gelungen war und die Ziselierung nicht, wie so oft bei Bertoldo, auf die Ausgleichung starker Fehler angewiesen war. Der Kopf mit seinem vollen Haar und seinem leichten lockigen Backenbart ist besonders edel und durch ungewöhnlich innigen Ausdruck belebt, der auch durch die komplizierte Drehung im Körper und die gebeugte Haltung das Flehen um Gnade sich sehr stark und doch zugleich in vornehmer Weise ausspricht.



„Der Schutzflehende“ Bronzestatuette im Berliner Museum

Wie im „Bellerophon“, so besitzen wir auch in zwei anderen Gruppen von der Hand Bertoldos Darstellungen eines siegreichen Kampfes gegen einen an physischer Kraft und Gewandtheit weit überlegenen Gegner, beidemal gegen den Löwen. Die Gruppe im Viktoria-und-Albert-Museum

stellt den im Quattrocento so beliebten Kampf des Herkules mit dem Löwen dar. Bertoldo konnte dies auch deshalb wagen, weil er eine Kenntnis der Tiere besaß, wie kein zweiter unter den Kleinplastikern der Zeit, Pisanello ausgenommen. Die Auffassung ist eine sehr eigenartige. Der Heros hat den Löwen, den er mit wuchtigen Schlägen seiner Keule ermattet hat, über seinen großen, leicht gewölbten Schild niedergeworfen und ist, auf ihm kniend, im Begriff, ihm den Rachen aufzureißen und dadurch völlig den Garaus zu machen. Die Gruppe bildet ein beinahe festgeschlossenes gleichschenkliges, rechtwinkliges Dreieck, dessen Hypothense die linke Außenseite (vom Beschauer) ist. Dieser eigentümliche, mit großem Geschick durchgeführte Aufbau läßt darauf schließen, daß die Gruppe als Gegenstück die Darstellung einer anderen Herkulesarbeit von ganz ähnlicher Form hatte. In der Ausführung kam dem Künstler zustatten, daß er sich offenbar eines besonders tüchtigen Gießers bediente. Der Guß hatte keinerlei empfindliche Fehler, so daß nur eine leichte Ziselierung nötig war und daher die Frische des Wachsmodells in seiner tüchtigen anatomischen Durchbildung, namentlich der männlichen Gestalt, voll zur Geltung kommt. Der Kopf ist in der individuellen Bildung dem der Herkulesstatuette der Sammlung Frick besonders ähnlich, während der Kopf der größeren Herkulesstatuette im Kaiser-Friedrich-Museum die typische Bildung wie bei den älteren Kriegerern im Schlachtreief und den Wildemanns-Statuetten aufweist.

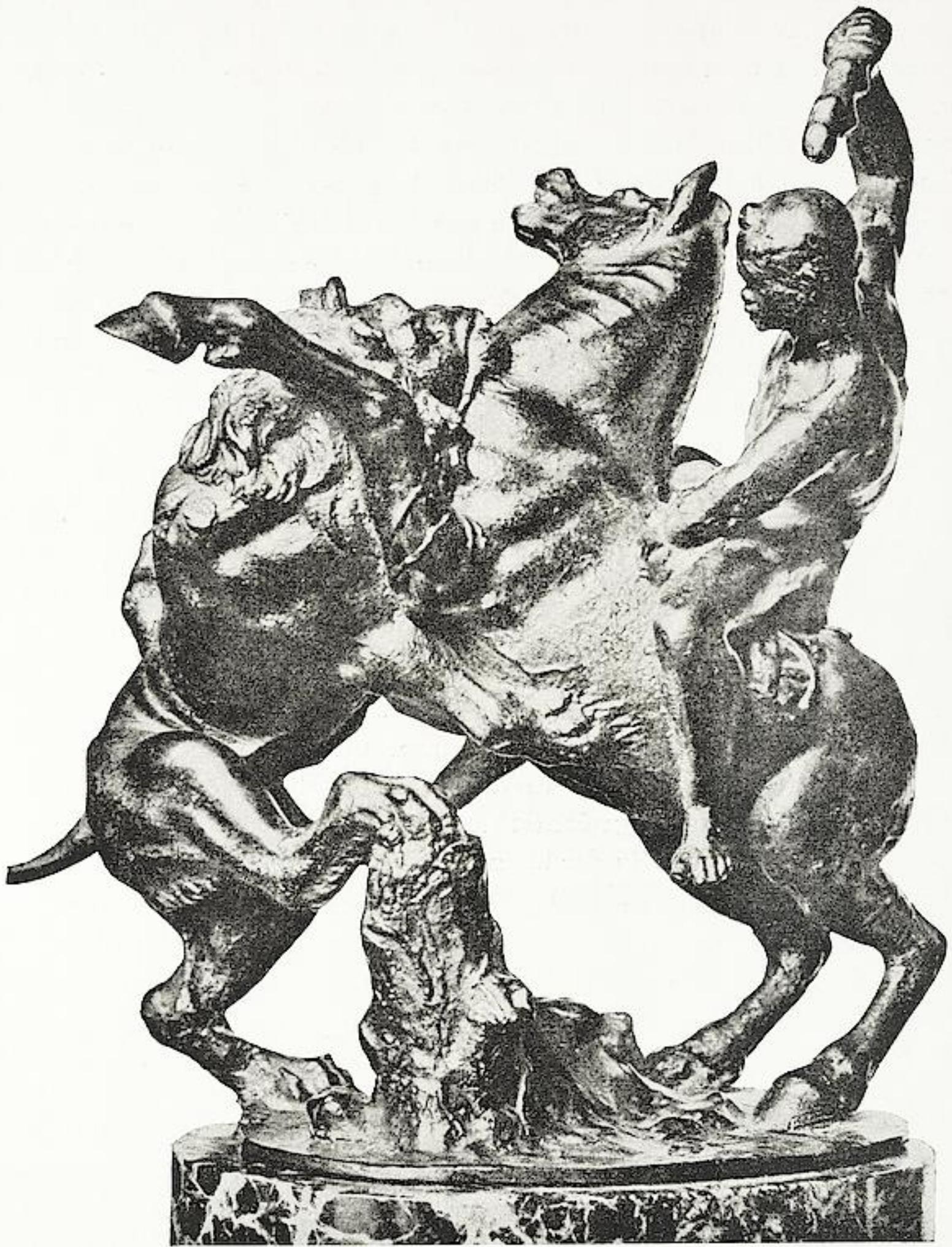
Eine zweite, etwas größere Gruppe, als solche Bertoldos Meisterwerk: „Ein Neger zu Pferde von einem Löwen angefallen“, hat der Louvre vor einigen Jahren als Vermächtnis aus der ausgezeichneten Renaissance-Sammlung des Architekten G. Foulc erhalten. Im Aufbau ist sie die feinste, trotz ihrer Kleinheit doch monumentalste Gruppe, die das Quattrocento aufzuweisen hat. Sie ist auch dadurch sehr bemerkenswert, daß das Motiv keinerlei mythologischen oder historischen Hintergrund hat, sondern rein genreartig ist, ohne daß dies der großen Wirkung Eintrag tut. Auch hier muß der Guß, der bei der komplizierten Gruppe und als Vollguß eine besonders schwierige Aufgabe war, sehr gut gelungen sein, so daß das Wachsmodell in seiner künstlerischen Freiheit ohne starke Ziselierung wieder voll zur Geltung kommen konnte. Tiere und Mensch sind gleich lebendig und naturwahr wiedergegeben. Das Pferd zeigt den Typus wie auch sonst beim Künstler; vor allem ist die Bildung des kleinen, kurzen Kopfes mit den Pferdeköpfen auf dem Schlachtreief völlig übereinstimmend. Durch den Überfall des Löwen, der seine



Bronzegruppe: Herkules den Löwen tötend, im Viktoria-und-Albert-Museum, London

Vordertatzen in die Seiten des Pferdes geschlagen hat und ihm die Brust furchtbar zerfleischt, erscheinen die Muskeln und Adern noch weit schärfer angeschwollen als bei den Pferden der „Schlacht“, und der Kopf ist von furchtbarem Schmerz verzerrt; im nächsten Moment muß der Gaul tot zusammenbrechen. Von stupender Wahrheit und Wucht ist der Löwe, den der Gaul mit seinen Vorderbeinen vergeblich zu umpacken sucht. Wie das Tier modelliert ist, wie es, mit den Hinterbeinen auf den Boden und einen Baumstumpf sich aufstemmend, fast aufrecht steht und den Gaul zerfleischt, wie jede Muskel des gewaltigen Tieres diese komplizierte, angestrengteste Tätigkeit zum stärksten Ausdruck bringt, wie die blinde Wut dem Reiter gerade Gelegenheit gibt, zum tödlichen Schlag gegen den Löwen auszuholen, ist wohl nicht zum zweitenmal mit solcher Kraft, Sicherheit und Breite dargestellt worden. Auch der Neger ist mit gleicher Meisterschaft nach der Natur studiert und in der Art, wie er auf dem Pferde sitzt, sich gegen den Löwen deckt und die kurze Keule schwingt, um den Schädel des Tieres zu zertrümmern, erhöht noch die Spannung des Kampfes, indem es zugleich den sicheren Ausgang erraten läßt, bereichert die Gruppe und rundet sie zugleich in feinsten Weise ab. So mannigfaltig die Aktion ist, so einheitlich ist der Moment gewählt und durchgeführt; so reich die Gruppe ist, so geschlossen ist sie: der furchtbare Kampf auf Leben und Tod durchzittert alle drei Gestalten bis in das kleinste Glied. So kühn in der Erfindung, so meisterlich gelöst ist eine Freigruppe selbst im Cinquecento wohl nur noch einmal, in der kleinen Simsongruppe Michelangelos, der solchen Werken seines Lehrers gewiß wesentliche Anregung verdankte.

Im Inventar Lorenzos kommt eine Bronze vor: »uno centauro di bronzo di mano di Bertoldo«, die sich bei der Abfassung im Palazzo Medici, im Zimmer von Lorenzos Sohn Piero befand. Seit der Plünderung des Palastes 1494 durch die Franzosen, denen der städtische Pöbel folgte, ist die Figur mit den meisten anderen Schätzen verschwunden. Vielleicht besitzen wir eine kleinere Nachbildung in dem Kentauren mit einem nackten Weibe auf dem Rücken, einer Gruppe, die vollständig im Kaiser-Friedrich-Museum und von der die Frau allein in zwei Exemplaren im Wiener Kunsthistorischen Museum sich befindet. Der Kentaur, der einen kleinen Schild am linken Arm trägt und in der erhobenen Rechten ein Schwert hält, ist schwach in Bewegung und Bildung und kann kaum einen Begriff von Bertoldos „Kentauren“ geben. Sehr tüchtig ist aber, namentlich in einem der beiden Wiener Exemplare, das nackte Weib auf dem



Bronzegruppe: Neger zu Pferde vom Löwen angegriffen, Sammlung Foule, Paris

Rücken des Kentauren, das ganz ähnlich in Haltung ist wie die Deinira auf der Rückseite der Diedo-Medaille. Die Frau hat hier schöne volle Formen, im Haar trägt sie vorn einen Kranz von Weinlaub und Beeren, und in der Linken hält sie einen Lorbeerkranz, der bei den anderen Exemplaren fehlt. War er als Kranz für die Sieger gedacht in dem Kampf, zu dem der Kentaure auszieht? Julius v. Schlosser hat dies weibliche Figürchen für paduanisch und in der Richtung Riccios erklärt; doch läßt es sich mehr mit einzelnen Frauengestalten in Bertoldos Reliefs vereinigen, wie der Kentaure in der Plakette mit dem „Abschied des Achill von seiner Mutter Thetis“ dem Kentauren unserer Gruppe sehr ähnlich, wenn auch wesentlich überlegen ist.



Kleine Bronzetafel: Mars bei Vulkan
im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin



Nessus und Deianira. Nachbildung einer Bronzegruppe von Bertoldo. Berliner Museum

FRAGLICHE UND IRRTÜMLICH BERTOLDO ZUGESCHRIEBENE WERKE



IT dieser dem Bertoldo noch als wahrscheinlich zuzuschreibenden kleinen Bronzegruppe machen wir den Übergang zu einer Reihe von Arbeiten, die ihm nach unserer Überzeugung teils mit geringerer Wahrscheinlichkeit, meist aber mit Unrecht zugeschrieben werden. Regelmäßig wird jetzt ein umfangreiches Tonrelief — es mißt 1 Meter in der Breite bei etwa halber Höhe — für den Meister in Anspruch genommen. Es war aus den Magazinen eines Florentiner Palastes in den Handel gekommen und wurde vor etwa 35 Jahren in Florenz für die Berliner Museen erworben. Daß es in Ton ausgeführt ist, kann nicht unbedingt gegen Bertoldos Urheberschaft angeführt werden, wenn wir auch bisher kein solches Werk von seiner Hand kennengelernt haben; denn den eingangs von uns wiedergegebenen Brief von 1479 beginnt der Meister mit den Worten, daß er eben ein Tonmodell vernichtet habe. Auch hat das Relief manches, was für Bertoldo spricht. Schon das Motiv ließe sich dafür anführen. Daß es eine „bacchische Darstellung“ vorführt, wie der Berliner Katalog behauptet, ist schwerlich richtig; vielmehr scheint eine komplizierte Allegorie wiedergegeben zu sein, wie sie der Meister und sein vornehmer Ratgeber liebten. Die Darstellung auf der großen Plakette im Louvre (vgl. S. 60) scheint ein sehr verwandtes, aber einfacheres Motiv wiederzugeben. War dort eine Allegorie der Strafe, die den Lüsten auf dem Fuße folgt, verbildlicht, so ist hier mit einem ähnlichen Gedanken, der auf der linken Bildseite in sehr bewegten Figuren dargestellt ist, eine andere Szene auf der rechten Seite verbunden, die in ihrer ruhigen Haltung mit jener bewegten Komposition kaum in einem Zusammenhange zu stehen scheint. Der Dreizack, den eines der beiden Kinder dem sitzenden nackten Manne reicht, scheint auf einen Meergott zu deuten, mit dem der kleine Satyr, der eine Vase vor sich hinstellt, schwer in innere Verbindung zu bringen ist. Wie diese schwierigen allegorischen Beziehungen, so sprechen auch die Wahl verschiedener Maßstäbe in der Größe der Figuren, die starke Opposition und Differenzierung in der Darstellung der Körper wie das flache Relief für Bertoldo. Dagegen muß der Mangel an Symmetrie und Rhythmus, die Körperfülle der beiden weiblichen Gestalten, die Bildung der Köpfe, der weiblichen wie der männlichen und der Kinder,



Bertoldo (?), Grablegung Christi, Kunsthistorisches Museum, Wien

als von allen gesicherten Bildwerken des Meisters, wie wir sie kennen lernten, wesentlich abweichend gegen eine feste Zuschreibung an ihn geltend gemacht werden.

Die auffallende Art, wie die lockigen Haare der Männer weit in die Stirn hineinfallen, erinnert auf den ersten Blick an die viel umstrittenen Bronzetafeln aus dem Besitz des Federigo von Montefeltro (jetzt im Museum zu Perugia und in der Kirche del Carmine in Venedig) und dem Stück nach einer solchen Bronze mit der Darstellung der „Eifersucht“ im Viktoria-und-Albert-Museum, denen wahrscheinlich auch noch die kleine Bronzetafel mit dem Parisurteil in der Sammlung G. Dreyfus angeschlossen werden muß. Allein sowohl im Reliefstil wie im Aufbau, in Typen- und Formenbildung hat das Tonrelief mit diesen monumental aufgebauten, in Raum- und Formgestaltung, der Zeit ihrer Entstehung (um 1473/75), schon weit vorseilenden Kompositionen kaum etwas zu tun. Ist die Berliner Tontafel für Bertoldo künstlerisch nicht gut genug, so sind diese drei Tafeln geniale Kunstwerke, die über das Vermögen des Künstlers hinausgehen. Trotzdem hat Adolfo Venturi, der im Geben und Nehmen bei der Bestimmung der Kunstwerke in seiner »Storia dell'Arte italiana« sehr rasch bei der Hand und gerade für Bertoldo in der Zuteilung der verschiedenartigsten Kunstwerke an den Künstler mehr als freigebig ist, auch diese drei Meisterwerke ihm zugesprochen*. In der Tat haben sie manches, was an ihn denken läßt, aber Bertoldo liebt den Figurenreichtum nicht, den diese drei Kompositionen gleichmäßig aufweisen; er stellt seine Kompositionen nie in Architektur oder deutet sie, wie in der Bronzetafel mit der Madonna im Louvre, nur flüchtig an, während sie in jenen Tafeln die hervorragendste Rolle spielt. Bertoldo ist in der Anordnung gebundener, nicht so frei oder gar so mannigfaltig wie der Meister jener Kompositionen; er vermeidet möglichst jede Vertiefung in seinen Reliefs und bevorzugt gleichmäßiges Flachrelief, während der Künstler, der für den Montefeltro jene Bronzetafeln fertigte, gerade auf die perspektivische Verschiebung, auf kräftige Herausmodellierung seiner Figuren im Vordergrund und allmähliche Verflachung nach dem Hintergrund zu den größten Wert legt. Auch erscheint Bertoldo neben der starken Bewegung und der tiefen Erregung,

* Ursprünglich hatte er sie, meiner ersten Bestimmung folgend, dem A. del Verrocchio zugeschrieben. Weshalb ich sie dem Leonardo als Jugendwerke geben zu müssen glaube, habe ich in meinen „Studien über Leonardo“ ausgeführt, worauf ich wie über alles Nähere auf das 1921 im Verlag G. Grote erschienene Werk verweise (S. 42 - 65).

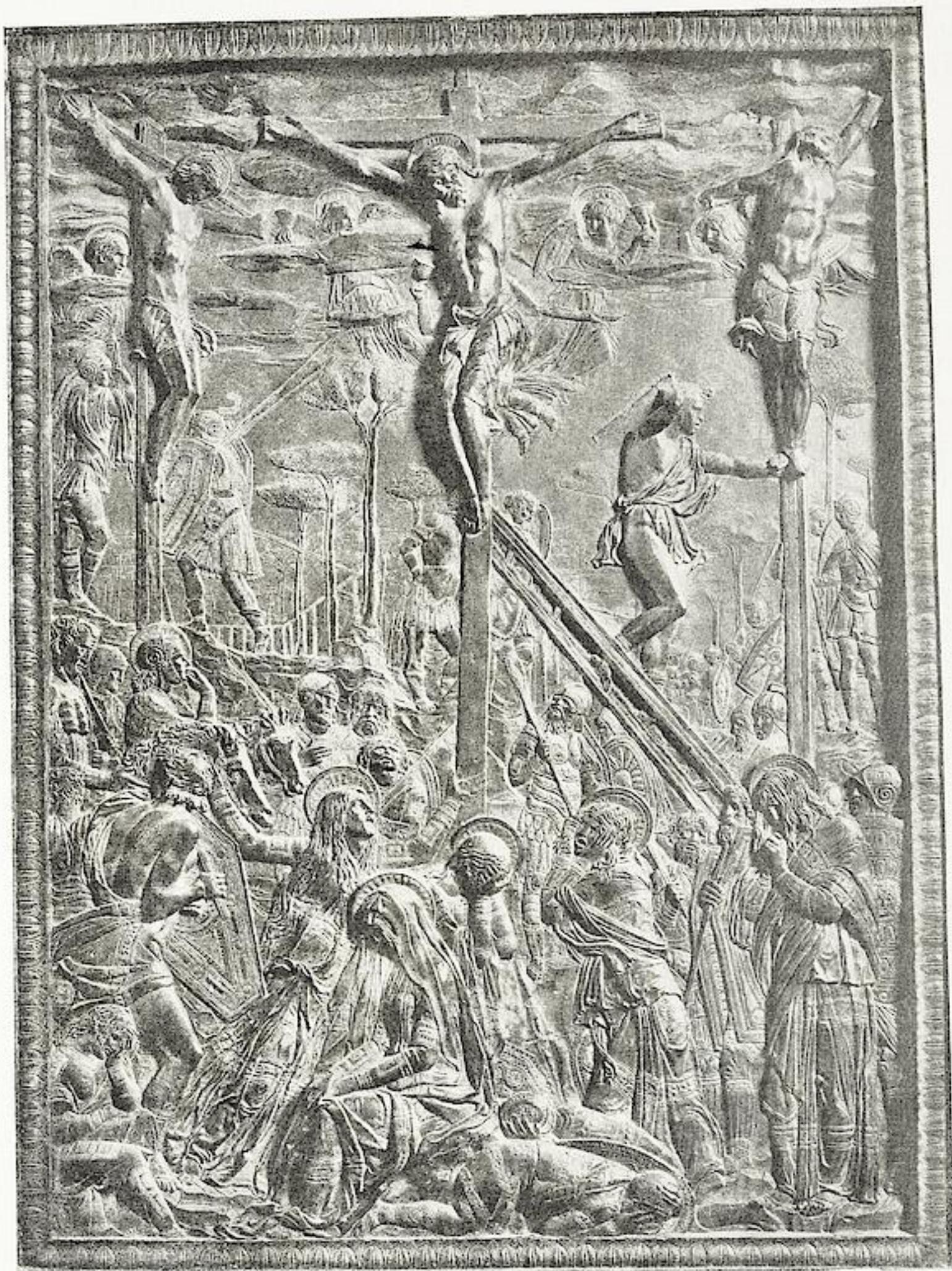


Bertoldo(?), Tonrelief mit allegorischer Darstellung, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

die aus jenen drei Kompositionen spricht, fast nüchtern abgewogen, neben der Fülle von Typen fast einförmig, in seiner Formenbildung weit mehr eckig und schematisch. Da sich die Urbiner Platten fast genau datieren lassen (um 1473—1475) und daher etwa gleichzeitig mit einer Anzahl der Hauptwerke Bertoldos entstanden sind, so müßten diese sich sehr viel stärker verwandt zeigen mit jenen Bronzetafeln, als es in Wirklichkeit der Fall ist. Sollte einmal nachgewiesen werden können, daß Bertoldo doch der Künstler dieser Tafeln wäre, so würde seine Kunst dadurch auf eine neue, wesentlich höhere Stufe gehoben werden.

Wird Bertoldo hierdurch in Konkurrenz gestellt mit einem der Großmeister der Hochrenaissance, so werden ihm auch Arbeiten eines der großen Schöpfer der Frührenaissance, seines Lehrers Donatello, zugeschrieben. Nicht ohne Wahrscheinlichkeit, mindestens für seine Mitarbeit, geschieht dies in bezug auf die große Bronzetafel der Grablegung Christi im Kunsthistorischen Museum zu Wien. Sie ging früher unbeanstandet als ein Werk Donatellos; wie wir sie vor uns sehen, ist sie das aber nicht, oder doch nur zum Teil, nur im Entwurf. Auch abgesehen davon, daß die Tafel durch die Hand eines Goldschmieds ging und durch diesen bei der Vergoldung des Grundes und der Silberinlage des Sarkophagreliefs nicht unwesentlich in der letzten Ziselierung überarbeitet wurde, ist die Komposition für den Altmeister selbst zu

ein­förmig, sind die Typen zu gleichmäßig, wenn auch seine Beweinungs- und Grablegungs-Darstellungen als Vorbilder dabei benutzt wurden und vielleicht sogar eines der flüchtigen kleinen Modelle des Meisters dafür vorlag. Man hat den Künstler unter den paduaner Schülern oder Nachfolgern Donatellos gesucht (Paul Schubring rät auf Minelli), aber die Typen wie die Behandlung der Kostüme, namentlich die der Frauengruppe links, weisen auf Donatellos letzte Florentiner Zeit, auf seine Judith und seine Reliefs an den Kanzeln von San Lorenzo, wie auf das Bronzerelief der Beweinung im Victoria-und-Albert-Museum. Daß das Relief sich seit Jahrhunderten in der Wiener Schatzkammer befand, deren Bronzeschätze zum guten Teil aus Mantua stammen, würde nichts gegen seine Herkunft aus Florenz beweisen, mit dem ja der Wiener Hof seit der Zeit der Großherzöge in enger Beziehung stand. Nach der Rückkehr Donatellos aus Padua war aber sein Schüler Bertoldo in Florenz dem Meister besonders nahe, nach Vasaris Angabe sogar sein Gehilfe und Erbe seines künstlerischen Nachlasses, zudem einer der wenigen Bronzesculptoren in Florenz, wo Pollaiuolo und Verrocchio eigene, sehr beschäftigte Gußwerkstätten besaßen. In der Tat deutet verschiedenes auf Bertoldo, namentlich der enge Anschluß an antike Vorbilder. Sein Relief mit der Erziehung des Amor, von dem, wie wir sahen, je ein Exemplar im Victoria-und-Albert-Museum und in der Bronzesammlung des Dogenpalastes sich befindet, zeigt fast die gleichen männlichen Köpfe, die gleichen Profile und Haarbehandlung (hier freier, weil nicht ziseliert) und fast den gleichen Reliefstil, die Symmetrie in der Anordnung und die Isokephalie. Hier wie dort schließt sich der Künstler, nach Donatellos Vorbild in seiner späteren Zeit, an den Stil und die Typen der römischen großen Kameen der frühen Kaiserzeit wie deren mehrere im Mediceer-Besitz sich befanden, dessen Kunstwerke ja Donatello unter seiner Aufsicht hatte, eine Aufgabe, die der Magnifico später auf Bertoldo übertrug. Ja, in diesem Grablegungsrelief, in dem schon das Sarkophagrelief einem klassischen Sarkophag nachgebildet ist, sind nicht nur der ganze Stil und die Typen von solchen Arbeiten aufs stärkste beeinflußt, sondern die beiden zuäußerst rechts wie Zuschauer angebrachten Profilfiguren scheinen direkt nach einem römischen Kameo kopiert zu sein. Für Bertoldo unter Donatellos Aufsicht sprechen auch die prächtigen pathetischen Gruppen an den Ecken der Komposition, namentlich die des großen Meisters würdige Gruppe der ohnmächtig zusammensinkenden Maria, die eine der anderen Frauen liebevoll



Donatello, Bronzerelief der Kreuzigung im Bargello, Florenz

umfängt. Auch der hier noch aus dem späten Faltenstil Donatellos abgeleitete Faltenwurf erscheint wie der Ausgang zu den maniert strickartigen Parallelfalten der dünnen Gewänder auf dem Kreuzigungsrelief Bertoldos im Bargello.

Ohne jede Berechtigung ist ein anderes Bronzerelief dem Donatello genommen und Bertoldo zugeteilt worden; freilich, soviel ich sehe, nur durch Adolfo Venturi: das große Kreuzigungsrelief im Donatello-Saal des Bargello. Hier spricht nichts für den Schüler, sondern alles für den Meister, und zwar für seine mittlere Zeit, etwa Ende der dreißiger Jahre. Der ganze Aufbau der Komposition, die landschaftliche Ferne mit der geschickten Perspektive, die Häufung mit Figuren wie deren Bildung und Bewegung bis zu den Engeln, die zwischen den kleinen Wolkenstreifen schweben, selbst die Bäume, die Lattenverschlänge in der Landschaft, die breiten Ornamentbänder in den Stoffen und anderes Detail ist ebenso charakteristisch für Donatello in dieser Zeit, wie die kräftig vor dem flach gehaltenen Hintergrunde herausgehobenen Gestalten der drei Gekreuzigten und des Henkers auf der Leiter, die der Meister ungewöhnlich edel gebildet und außerordentlich durchgearbeitet hat. Daß dieses aus altem Medici-Besitz stammende Relief ein Werk war, auf das der Besteller — wohl der alte Cosimo — besonderen Wert legte, beweist diese sorgfältige Durcharbeitung und eine ungewöhnlich reiche Ausstattung durch den Goldschmied, der die Vergoldung und Tauschierung der Ornamente und Heiligenscheine und die (auch für die Frische der Arbeit teilweise störende) Säuberung des Gusses zu machen hatte. Ganz bezeichnend für Donatello, besonders für diese Zeit nicht lange nach dessen Aufenthalt in Rom und seinem Studium der Kosmaten-Arbeiten, sind die Einlagen von großen Silberstücken, die zum Teil nielliert, zum Teil vergoldet sind, als Schmuck der Stoffe, Schilde usw. Erkennen wir in alledem den echten Donatello, so erinnert auch nicht Ein Merkmal an Bertoldo.

Eine Hauptarbeit, die seit Vasari dem Bertoldo gegeben wird und die seinen Namen durch ein paar Jahrhunderte fast allein in Erinnerung erhalten hat, als seine zahlreichen kleinen Arbeiten völlig vergessen waren, die Fertigstellung durch Guß und Reinigung von Donatellos Tafeln für die beiden Kanzeln in San Lorenzo, läßt sich so wenig mit den gesicherten Werken Bertoldos, die zum Teil bis in die spätere Zeit seines Meisters zurückgehen, vereinigen, daß wir nach unserer jetzigen Kenntnis darauf verzichten müssen, Bertoldos Teilnahme an diesen

Arbeiten festzustellen. Max Semrau hat in seiner tüchtigen Arbeit über Donatello's „Kanzeln in San Lorenzo“ (Breslau 1891) in sehr ausführlicher Begründung nachzuweisen gesucht, daß die Friese an beiden Kanzeln fast ausschließlich Bertoldo's Erfindung und Arbeit seien, und daß ihm von den Reliefs die Grablegung Christi und das Martyrium des heiligen Laurentius in Erfindung und Ausführung, die Beweinung unter dem Kreuz wenigstens in der Ausführung gebühre. Die Schwächen in diesen Arbeiten: „die wirre, ja rohe Figurenanhäufung“, der „ängstliche, unentwickelte Charakter der Formgebung“ und andere Mängel führt er auf den „unentwickelten schülerhaften Charakter des jungen Mitarbeiters“ zurück, der aber nach seiner Annahme damals bereits ein Vierziger war! Semrau betrachtet die wenigen Reliefs der Kleinplastik im Bargello und den Bellerophon in Wien als Werke eines „eleganten Nachbildners antiker Nippessachen“ und lehnt die wenigen anderen damals schon für Bertoldo in Anspruch genommenen Arbeiten ab, weil sie mit seinem Anteil an den Kanzeln, den er ihm zuschrieb, nicht übereinstimmten. Das reiche Werk des Künstlers, das wir inzwischen für ihn zusammengebracht haben: außer seinen Plaketten namentlich die Medaillen und Bronzestatuetten, zeigt aber einen von jenen Kanzelreliefs grundverschiedenen Charakter. Das gilt auch für die Werke, welche wir als frühere, wohl noch vor der Entstehung der Kanzeln ausgeführte Arbeiten nachzuweisen suchten. Alle diese Arbeiten haben mit der Grablegung und dem Martyrium des heiligen Lorenz in ihrer Flüchtigkeit und zum Teil Rohheit der Ausführung gar nichts zu tun, ebensowenig wie mit der Großartigkeit der Erfindung und der Wucht in Bewegung und Ausdruck, die hier wie in allen Reliefs Donatello selbst deutlich erkennen lassen.

Welches wäre auch wohl Bertoldo's Anteil an diesen Tafeln? Die wesentlich abweichende Erfindung gebührt zweifellos Donatello; den sehr schwierigen Guß hätte Bertoldo nicht machen können, da er ja selbst seine kleinen Arbeiten von dritten Künstlern gießen ließ, weil er zu ungeschickt im Guß war; und die Ziselierung gerade dieser von Semrau dem Schüler zugeschriebenen Tafeln ist so roh und unkünstlerisch, daß der saubere Kleinkünstler, der Bertoldo war, unmöglich dafür verantwortlich gemacht werden kann. Seine Arbeit könnte also nur die Übertragung aus den kleinen skizzenhaften Modellen Donatello's in die großen Ton- (oder Wachs-?) Tafeln sein, über die die Bronzen gegossen wurden. Daß der Meister diese Arbeit, wenigstens bei größeren Werken, regelmäßig Schülern oder Gehilfen überließ, wie er in

ähnlicher Weise durch diese auch die meisten Marmorarbeiten nach seinen Modellen ausführen ließ, beweisen am besten die Modelle zu den Reliefs der 1437 dem Meister in Auftrag gegebenen, aber von ihm nicht ausgeführten Bronzetür im Dom, die sich jetzt im Bargello befinden, ebenso wie für die spätere Zeit der Kanzeln das in ganz flachem Relief ausgeführte Tonmodell zu dem sogenannten Forzori-Altar im Viktoria- und Albert-Museum. In derselben flüchtigen, halb andeutenden Weise waren zweifellos auch Donatellos Reliefs zu den Kanzeln durch skizzenhafte Modelle vom Meister selbst vorbereitet, als er endlich daranging, den Auftrag seines alten Gönners Cosimo auszuführen. Er wird auch diese Modelle in einem Zuge und in verhältnismäßig kurzer Zeit für beide Kanzeln fertiggestellt haben; nicht nur die einzelnen Relieftafeln mit den Darstellungen aus der Passion, sondern auch die Rahmen, den Sockel und vor allem das Gesims und den Fries mit den spielenden Putten, den Rossebändigern an den Ecken und den Kentauren mit dem Inschriftsschild zwischen sich in der Mitte. Auch diese Friese, von denen die Puttenreliefs der einen Kanzel einfach nach denen der andern kopiert sind, schreibt Semrau dem Bertoldo zu, selbst ihre Erfindung; sie gehen aber zweifellos auf Donatellos Skizzen zurück und haben im Hochreliefstil und in der Bildung der Kinderkörper mit Bertoldos verschiedenen Putten-darstellungen so wenig gemein, daß dieser auch für die Ausführung nicht in Betracht kommen kann.

Wenn die Frage über die Art, wie die Kanzeln in San Lorenzo und durch welche Künstler sie ausgeführt wurden, auch heute im wesentlichen noch als ungelöst gelten muß, so scheint uns doch zweifellos, daß die Entwürfe im ganzen und im einzelnen von Donatello herrühren und daß andererseits bei der Ausführung die Hand Bertoldos nicht nachweisbar ist. Es scheint, daß nach dem Tode Cosimos, dem Donatello selbst bald folgte, das Interesse an der Fertigstellung der Kanzeln wesentlich nachließ, daß die noch fehlenden Tafeln wohl noch zu Pieros Zeit gegossen und oberfächlich gereinigt wurden, aber dann liegen blieben und erst nach beinahe hundert Jahren zur Aufstellung kamen. Lorenzo hatte für die brutale Großartigkeit dieser spätesten Arbeiten Donatellos keinen Sinn mehr; daher seine Freude an Bertoldos wesentlich anderen Kunst und seine Beeinflussung des Künstlers in dieser neuen Richtung.

Der Umstand, daß wir über Bertoldos Jugendzeit völlig im Unklaren sind, ja daß wir — wenn die Annahme, er sei schon um 1420

geboren, richtig wäre — von seiner Tätigkeit bis etwa in sein vierzigstes Jahr gar nichts wüßten, hat zu der Hypothese verführt, daß er als Gehilfe Donatellos mit nach Padua gegangen und an dessen Arbeiten dort mit beteiligt worden sei. Doch wird sein Name in den sehr ausführlichen Urkunden, die darüber erhalten und veröffentlicht sind, gar nicht erwähnt; auch läßt der Stil der Arbeiten im Santo nirgends auf seine Hand schließen und nirgends in seinen gesicherten Kunstwerken ist gar ein Einfluß der paduaner Kunst oder speziell des Mantegna, den Max Semrau annimmt, nachzuweisen. Wenn Adolfo Venturi noch weitergegangen ist und ihm große Steinmonumente, wie die noch halb gotischen Grabmäler vom Gattamelata und dessen Sohn Gianantonio im Santo oder den Sarkophag der heiligen Justina im Viktoria-und-Albert-Museum zuschreibt, so sind das völlig haltlose Vermutungen. Die Putten an allen diesen Monumenten, auf die er seine Hypothese stützt, haben weder unter sich noch mit den Putten der gesicherten Arbeiten Bertoldos irgend nähere Verwandtschaft. Es lohnt nicht, darauf überhaupt einzugehen.

Wenn wir uns ein zuverlässiges Urteil über die Entwicklung Bertoldos bilden wollen, müssen wir offen eingestehen, daß wir über die früheste Zeit des Künstlers völlig im Unklaren sind; wir müssen uns dafür auf die ziemlich beträchtliche Zahl der von uns eingehend besprochenen Werke beschränken, die er etwa seit Ende der fünfziger, vielleicht erst seit Anfang der sechziger Jahre ausgeführt hat. Ist es für die Entwicklungsgeschichte des Künstlers auch bedauerlich, daß seine früheste Tätigkeit völlig im Dunkel bleibt, so dürfen wir doch bei den Erfolgen, welche die Forschung gerade in bezug auf die Werke des Künstlers aus seiner mittleren und späteren Zeit in den letzten Jahrzehnten gezeitigt hat, die Hoffnung nicht aufgeben, daß die Zukunft auch über diese früheste Zeit seiner Tätigkeit, die etwa zwölf bis fünfzehn Jahre umfassen wird, wie über sein Leben noch Aufklärung bringen wird. Aber wir dürfen schon nach der Entwicklung des Künstlers, soweit sie jetzt vor uns liegt, annehmen, daß seine eigenartigste und bedeutendste Zeit die uns bekannte ist, die Zeit der Zusammenarbeit mit Lorenzo il Magnifico. Wenn wir aus den Werken dieser Zeit uns ein Urteil über den Künstler bilden, so sind wir sicher, daß wir ihn darin in seiner wirklichen Bedeutung erfassen.

CHARAKTERISTIK DES KÜNSTLERS UND KÜNSTLERISCHE ZIELE LORENZOS



AUS seinen Werken wie aus den wenigen Urkunden über sie lernen wir Bertoldo kennen als einen Künstler von mäßigem und zum Teil selbst geringem technischen Geschick, aber von viel Phantasie und neuartiger Formenauffassung. Seine früheren Werke, namentlich die kleine Bronzetafel mit der Klage um den Leichnam Christi im Bargello und seine Madonnenreliefs verraten den Künstler noch als den Schüler Donatellos in dem starken Realismus der Formenbildung wie des Ausdrucks, wenn dieser auch schon gemäßigt ist durch das vorwiegende Streben nach Symmetrie im Aufbau und Rhythmus in der Bewegung. Diese werden für ihn in der späteren Zeit die maßgebenden Faktoren seiner Kunst. Von seinem Lehrer behält er auch dann noch eine gewisse Herbigkeit und Schematismus in der Formengebung, aber indem er seine Formen typischer — „antikischer“, wie er glaubte — zu gestalten sucht, weiß er in der Mannigfaltigkeit der Typen eine eigene Schönheit zu erzielen. Ähnliches erstrebt er auch für den Ausdruck, worin er bei aller Stärke und Verschiedenheit doch eine wohlthuende Mäßigung einzuhalten weiß. Eine eigene Schönheit weiß er durch den Rhythmus der Bewegung zu erzielen; diesen bringt er vor allem in den Reliefs durch interessante Gegensätze in der Gegenüberstellung der Figuren und bei den Einzelfiguren in wirkungsvollen Wendungskontrasten und starker Opposition der einzelnen Körperteile zur Anschauung.

Im Gegensatz zu Donatello verzichtet Bertoldo fast ganz auf Tiefenwirkung, verschmäht deshalb die Anbringung von Architektur und selbst von jeder den Raum vertiefenden Ferne, erzielt die plastische Wirkung seiner Figuren vielmehr durch seine eigentümliche Verschiebung innerhalb der Komposition oder, bei Einzelfiguren, durch Drehung im Körper und wirkungsvolle Bewegung der Extremitäten. Dadurch gewinnt der Körper neue Bedeutung, neben und zum Teil selbst gegenüber dem Kopf, dessen Intentionen er in ausdrucksvollster Weise im Körper mit zum Ausdruck bringt. Durch diese Wendungskontraste, durch die neuen, interessanten Ansichten, die der Künstler dem Körper von allen Seiten zu geben weiß, ist er der erste, der in der Plastik der

Renaissance eine wirkliche Freifigur schafft und seinem größeren Schüler Michelangelo den Weg bahnt. Dadurch gelingt es ihm zugleich, nicht nur im Relief bei mehreren Figuren, sondern auch in der einzelnen Freifigur das Motiv zugleich in seinem Vor und Nach zu geben oder doch ahnen zu lassen. Darin liegt die außerordentliche Bedeutung namentlich der kleinen Einzelfiguren Bertoldos. Aber über diese allgemeine Einwirkung des Lehrers auf den jungen Schüler hinaus läßt sich sein Einfluß selbst bis in spätere Werke Michelangelos auch im einzelnen noch erkennen. Daß das Marmorrelief der „Schlacht“ im Museo Buonarroti unter dem unmittelbaren Einfluß von Bertoldos Bronzerelief der Schlacht im Bargello (damals im Palazzo Medici) entstand und gewiß noch unter den Augen des Lehrers begonnen wurde, ist längst richtig erkannt worden. Auch Details, wie die Anbringung der Viktorien über den Gefesselten an den äußeren Seiten dieses Bronzereliefs, hat Michelangelo noch bei seinen Entwürfen in der Erinnerung gehabt, als er zum Juliusgrabmal die Viktorien und Gefesselten zu gestalten suchte. Wie die Herkulesstatuette im Kaiser-Friedrich-Museum in Einstellung des Motivs und in der Haltung die Vorbereitung der Kolossalstatue von Michelangelos David ist, darauf haben wir bei Besprechung jener reizvollen kleinen Bronze bereits hingewiesen. Selbst die „Madonna an der Treppe“, Michelangelos berühmte Jugendarbeit, erscheint in verschiedenen Reliefs der sitzenden Madonna in ganzer Figur, die wir als frühe Arbeiten Bertoldos kennenlernten, bereits vorbereitet. Die lagernden Gottheiten, die Michelangelo in seinen ersten Skizzen für die Mediceergräber noch unmittelbar auf Boden liegend entwarf, sind vorgeahnt in den Gestalten von Erde und Meer auf der Rückseite von Bertoldos Muhamed-Medaille. Die nackten Jünglinge, welche im Revers der Letitia Sanuto-Medaille die Inschriftstafel mit den Worten DECUS · V. halten, oder ähnliche uns nicht mehr bekannte Gestalten hatte der Schüler — wenn auch vielleicht unbewußt — im Gedächtnis, als er die großartigen Gestalten seiner „Rüpel“ an der Decke der Sixtinischen Kapelle erdachte. Selbst die gewaltige Schöpfung des Christus im „Jüngsten Gericht“ der Sixtina ist nicht ohne Erinnerung an den Christus des Jüngsten Gerichts auf der Rückseite von Bertoldos Medaille des Erzbischofs Filippo de' Medici entstanden.

Daß solche Motive in den Kompositionen Bertoldos meist unbeachtet blieben, ist nur erklärlich durch die unscheinbare, miniaturartige Kleinheit

der meisten Arbeiten des Künstlers, wie durch ihre große Seltenheit und flüchtige Ausführung. Der junge Michelangelo war noch als halber Knabe vom Magnifico mit in seinen Palast aufgenommen und war hier durch volle vier Jahre bis zu Lorenzos Tode unter den täglichen Teilnehmern an der Mittagstafel, zweifellos auf Anregung seines Lehrers, der seit Jahrzehnten Hausgenosse und Freund des großen Mediceers war. In den Jahren, in denen der frühreife, lernbegierige Jüngling hier täglich unter der Aufsicht Bertoldos arbeitete, nahm er die Lehren des Meisters in sich auf, wurde erfüllt von den neuartigen Ideen des phantasiereichen, leichtschaffenden Meisters, von dessen Werken uns nur verhältnismäßig wenige erhalten sind, während seine gewiß viel zahlreicheren Entwürfe und Skizzen überhaupt nicht auf uns gekommen sind. So konnte Bertoldo den Grund legen und die ersten Keime entwickeln in seinem größeren Schüler, konnte die neue Zeit der Hochrenaissance vorbereiten und einleiten. Mit vollem Rechte darf er der Mittler zwischen Donatello und Michelangelo, zwischen der Frührenaissance und der Hochrenaissance genannt werden, die er durch seine Typenbildung, seinen Rhythmus in Bewegung und Ausdruck, die Opposition und zugleich den Ausgleich derselben mehr als irgend ein anderer Bildhauer vorbereitet hat.

Daß Bertoldo diese Entwicklung nahm, daß er für ihre Weiterbildung in seinen Schülern im Garten von San Marco den Grund legen konnte, verdankt der Künstler aber nicht am wenigsten der ausgiebigsten Förderung und Beihilfe seines großen Gönners Lorenzo. Selten nur sehen wir ein so einheitliches Zusammenarbeiten von einem Künstler und seinem Mäzen. Gerade an Bertoldos Arbeiten erkennen wir am deutlichsten, welche Ziele sich der Mediceer in seiner Kunstpolitik gesteckt hatte. Wir können von da aus auch den ähnlichen Einfluß, den Lorenzo auf andere, meist jüngere Künstler seiner Umgebung geübt hat, verfolgen und erkennen aus alledem, in welcher eigenartigen Weise er die Kunst in neue Wege zu leiten versuchte. Wir können schon daraus, daß Lorenzo den Bertoldo, mit dem er von früher Jugend an zusammengearbeitet hatte, nicht nur zum Aufseher über seine Kunstschätze machte, sondern ihm die Einrichtung und Leitung einer Art Kunstschule anvertraute, deren Schüler er inmitten seiner Sammlungen ihre Studien machen ließ, den Schluß ziehen, daß er Bertoldos Streben und den Weg dazu über die antike Kleinkunst durchaus billigte. Ja, gerade er hatte ihn mit in diese Richtung geleitet, da ihm die gewaltige, aber in seiner letzten Zeit fast brutal naturalistische Kunst eines Donatello

unsympathisch war und von der „wahren“ Antike zu weit entfernt zu sein schien.

Mit der zunehmenden Kenntnis der antiken Literatur und Kunst, die nicht am wenigsten gerade dem Magnifico zu danken war, war von den leidenschaftlichen Humanisten, zu denen der Mediceer gehörte, auch die Forderung eines neuen, weit engeren Anschlusses an die Antike gestellt, als ihn das ältere Quattrocento suchte. Durch Lorenzo wurde Bertoldo auf die Literatur der Römer und Griechen als Quelle der künstlerischen Darstellungen hingewiesen, durch ihn wurden sie dem Künstler vermittelt und verständlich gemacht, wurde seine Phantasie mit den klassischen Motiven und mit der künstlerischen Ausgestaltung derselben durch die alten Meister erfüllt. Aber nicht nur in den Motiven der griechischen und römischen Mythe und Geschichte, die mehr und mehr vor den christlich-religiösen Darstellungen bevorzugt wurden und für die selbst aus den entlegensten Schriftstellern das Material herbeigesucht und auch in der ganzen Aufmachung wesentlich treuer wiedergegeben wurde oder wenigstens wiederzugeben versucht wurde, sogar in der Technik verlangte der Magnifico jetzt den Anschluß an die Antike und gab dieser Forderung den größten Nachdruck durch verschiedene Aufträge, die er nach dieser Richtung erteilte oder vermittelte. Für die Truhen- und andere Möbelbilder, die seit dem Anfang der Renaissance in Toskana so populär geworden waren, daß sich eine eigene Gilde für ihre Anfertigung bildete, lag die Änderung nur in den Darstellungen. An Stelle der biblischen Motive und solcher aus den französischen Ritterromanen und der in volkstümlich-phantastische Szenen umgedichteten antiken Liebes- und Kampfdarstellungen traten jetzt weit hergeholte und komplizierte mythologische und allegorische Darstellungen mit Bezug auf die Besteller, und für diese wurden die Aufträge weit mehr als früher an hervorragende Maler erteilt: die Truhenbilder eines Botticelli, Filippino, Piero di Cosimo u. a. bieten die allbekanntesten Beispiele dafür.

Aber Lorenzo förderte auch die erloschenen oder zurückgegangenen Gattungen antiker Kleinkunst. Um die Kunst des Mosaizierens wieder zu heben und zu verfeinern, ließ er Botticelli und Domenico Ghirlandajo mit der Ausschmückung der Zenobius-Kapelle und des Nordportals des Doms beauftragen. Seiner besonderen Gunst erfreute sich die Steinschneidekunst. Wie er antike Kameen und Intaglien als den kostbarsten Schmuck seiner Sammlungen betrachtete und hervorragende Stücke auf jede Weise in seinen Besitz zu bekommen suchte,

so wußte er diese verlorene Kleinkunst durch Aufträge an begabte Goldschmiede aufs neue ins Leben zu rufen. Eine nicht unbeträchtliche Zahl geschnittener Steine und Gefäße aus Halbedelsteinen, die seinen Namen oder seine Initialen tragen, sind noch in den Sammlungen von Florenz, Neapel und außerhalb Italiens erhalten; leider ohne daß bisher der Versuch gemacht worden wäre, sie genauer zu studieren oder zu veröffentlichen. Der zur Zeit der Renaissance am höchsten gefeierte Meister in dieser Kunst, der Florentiner Giovanni delle Corneole, wird seine Förderung, wenn nicht auch seine Ausbildung vor allem dem Magnifico verdankt haben; und ein anderer Zeitgenosse, Valerio Belli, wenn auch noch nicht von Lorenzo beschäftigt, fußt doch auf der durch ihn wieder belebten Kunst. In welcher Weise Lorenzo auf die Kunst des Medaillen- und Plakettengusses einwirkte, konnten wir an den Arbeiten Bertoldos nachweisen. Daneben hat er aber noch von einem sehr verschieden veranlagten Medailleur, Niccolo Sforzore, durch Anfertigung von Medaillen berühmter Florentiner das Andenken an diese große Zeit seit Dante zugleich in ihren Bildnissen lebendig zu erhalten gesucht. War doch, wie wir sahen, Lorenzo unter den ersten, welche die Bedeutung der geschichtlichen Entwicklung — eine Entwicklung, die sich für ihn, wie für jeden echten Florentiner, fast ausschließlich in Florenz abspielte — erkannten und sie im Kultus ihrer großen Führer zur Annerkennung gebracht wissen wollten. Diese starke Betonung der eigenen Geschichte durch den Magnifico spricht nicht nur aus manchen der kleinen Arbeiten, die er mit Bertoldo entwarf, auch in anderen, diesem gelegentlich fast bis zum Verwechseln verwandten Plaketten, namentlich vom „Meister der Geschichte Coriolans“, von dem das Viktoria-und-Albert-Museum ein vollständiges, oben schon erwähntes Tintenfaß besitzt, kommt sie deutlich zur Geltung (Abb. S. 51).

Besonders auffällig ist, daß Lorenzos Vorliebe für die Kleinkunst — immer im möglichsten Anschluß an die Antike — auch in der großen Plastik sich geltend macht, und daß dadurch namentlich die jüngeren Bildner am Ende des Quattrocento wesentlich beeinflußt erscheinen. Wie der Architekt und Bildhauer Giuliano da Sangallo, ein Hausfreund des Magnifico wie Bertoldo, in der für diesen umgebauten Villa Poggio a Cajano den Fries in der Loggia aus lauter kleinfigurigen Nachbildungen nach der Antike formt, so hat er die beiden Grabmäler Sassetti in der Familienkapelle zu Santa Trinità, bei deren Ausschmückung Lorenzo gewissermaßen Gevatter stand, gleichfalls mit

kleinfigurigen Reliefs geschmückt, die frei der Antike entlehnt sind, ebenso wie die grau in grau gemalten Fresken, welche die Grabnische oben abschließen. Wie hier die Sarkophage aus schwarzem Marmor, die in niedrigen flachen Nischen stehen, römischen Sarkophagen nachgebildet sind, so ist das Gleiche der Fall bei dem Sarkophag des Grabmals Filippo Strozzi in der Novella. Auch hier ist in der Einrahmung der rund schließenden Nische das Ornament mit dem aufsteigenden Kandelaber schon rücksichtslos gebogen und selbst gebrochen. Noch ein anderer Schutzbefehlener Lorenzos, Andrea Sansovino, der nach Vasari auch mit unter Bertoldo in der „Akademie“ bei San Marco arbeitete, zeigt in seiner vor 1491 vollendeten Jugendarbeit, der reichen Marmornische in San Spirito, den ähnlichen kleinteiligen Aufbau und die Überfüllung mit kleinen Figuren. Daneben treten aber hier wie später am Abschluß der beiden Grabmäler in Santa Maria del Popolo in Rom schon architektonische Ornamente auf, die geradezu eine Vorahnung des Barocks sind. Die Anhäufung zahlreicher kleiner Figuren übernahmen von Sangallo die jüngeren A. Ferrucci und B. da Rovezzano in ihren reichen Kaminfriesen, Nischen und Altaraufbauten. Selbst Michelangelo beginnt mit kleinfigurigen Reliefs und Statuetten, die er noch unter den Augen seines hohen Gönners entwarf: die „Madonna an der Treppe“, die Kentaurenschlacht, der Apollo — sämtlich unfertig — und die im Anfang des Jahres 1495 vollendeten kleinen Figuren für die Arca des hl. Dominikus in Bologna. Noch ließ nichts ahnen, daß der getreue Schüler Bertoldos schon wenige Jahre später eine Kolossalstatue von dem brutalen Naturalismus in Auffassung und Haltung, aber zugleich von so außerordentlicher Körperkenntnis schaffen würde, wie den trunkenen Bacchus, die auch den noch vorausgehenden Giovannino schon in so hohem Maße auszeichnet, der sonst in den grazilen Formen noch den Einfluß der letzten Werke der Florentiner Frührenaissance zeigt.

Wenn der Fremde in Florenz staunend vor den großen Monumenten aus dem vorgeschrittenen Quattrocento steht, die Kirchen und Paläste dieser Zeit und ihren reichen inneren und äußeren Schmuck bewundert, wenn er in Rom und Neapel, in Mailand und selbst in Venedig unter den herrlichsten Kunstwerken grade solche findet, welche die Lieblingskünstler des Magnifico geschaffen haben, so will es ihm unbegreiflich erscheinen, wie durch den Kunstwillen eines einzelnen Mannes oder durch seinen übermächtigen Einfluß alle diese Wunderwerke haben entstehen können. Auf seinen eigenen Auftrag geht aber kaum eines

dieser Monumente und Kunstwerke zurück; wohl aber hatte er einen übermächtigen Einfluß, den Einfluß nämlich, den er als der geistig und künstlerisch begabteste Mann seiner Zeit besaß, und den er dazu benutzte, um seine Freunde und Untergebenen, um die Herrscher und Mächtigen Italiens zu der Beschäftigung der tüchtigsten Künstler von Florenz zu bestimmen, um die große Florentiner Kunst über ganz Italien zu verbreiten und sie so zum wichtigsten Faktor in der Weiterentwicklung der italienischen Kunst und zum Teil selbst in seiner Politik zu machen.

Wenn Lorenzo persönlich kaum an der Ausführung jener großen Monumente beteiligt war, so geschah dies, weil er sich hüten mußte, die Aufmerksamkeit und den Neid seiner auf ihre eingebildete Freiheit stolzen Florentiner durch solche Prachtwerke auf sich zu ziehen, Büsten und Bildnisse von sich und seinen Vorfahren aufstellen oder gar Monumente von ihnen errichten zu lassen. Der begeisterte Verehrer und Kenner der Antike wollte vor allem auch die Florentiner Kunst der der Römer und Griechen wieder so nahe als möglich bringen. Er suchte das durch Nachforschung nach den Überbleibseln ihrer Literatur, durch eifrigstes Sammeln derselben und durch möglichste Verbreitung ihrer Kenntnis. Auch für die eigene Kunst hielt er engsten Anschluß an die Mythen, Allegorien und Geschichte der Griechen und Römer für eine Vorbedingung ihres wirklichen Fortschritts. Um den Stil der antiken Kunst richtig verstehen zu lernen, erschienen ihm die fast nur in Fragmenten oder in halb ruiniertem Zustand erhaltenen Statuen und Reliefs nicht genügend: er glaubte die Feinheiten der Plastik der Alten — nur diese schätzte man zu seiner Zeit ganz besonders — am besten kennenzulernen durch das Studium der antiken Kleinkunst: der Medaillen und Münzen, der Kleinbronzen, vor allem der geschnittenen Steine und Kameen, die schon ihres kostbaren Materials wegen als die auch von den Alten am höchsten geschätzten und von den tüchtigsten Künstlern angefertigten Kunstwerke galten. Lorenzo sammelte alles, was er an guten Stücken nach dieser Richtung erlangen konnte; die Sammlungen dieser Art im Palazzo Medici galten ihm und seinen Zeitgenossen als die größten Schätze des Hauses, als das Kostbarste, was Italien an Kunstschatzen besaß.

Aber Lorenzo und seine künstlerischen Ratgeber, Bertoldo an der Spitze, sahen in diesen Werken der antiken Kleinplastik wie in den großen Bildwerken vor allem das, was ihnen für die eigene Kunst als Ideal vorschwebte; der Vergleich des römischen Sarkophags in Pisa

mit Bertoldos Bronzekopie danach zeigte uns dies aufs deutlichste. Sie suchten nach Schönheit der Form und erstrebten diese nicht nur durch Ebenmaß und Anmut, sondern erhöht durch den Reiz der Bewegung, durch Abwechslung und Gegensätze in der Stellung, durch Rhythmus und Symmetrie in Anordnung, Haltung und Ausdruck. Jeden Anhalt, den ihnen die klassischen Vorbilder dafür zu bieten schienen, benutzten sie, um die Gesetze der antiken Plastik nach der eigenen Empfindung umzudeuten. So hatten ihre Bestrebungen neue Schönheiten erschlossen, der Kunst neue Richtung gewiesen. Doch konnte sie sich in der Beschränkung auf die Kleinplastik nicht frei entfalten; es bedurfte der gründlichsten Naturstudien, der anatomischen, perspektivischen und sonstigen theoretischen Studien eines Leonardo und Bramante, um diese neue Kunst zu einer großen, monumentalen zu machen. Savonarolas Revolution war notwendig, um die italienische Kultur aus den Irrwegen, in die sie schließlich der Humanismus, die Neuplatoniker geführt hatten, wieder zur Gesundheit auf der Basis des Christentums zurückzuführen. Der zelotische Mönch, obgleich ein völliger Kunstbanause, hat doch auch dem Fortschritt der Kunst gedient, indem er dem übertriebenen Individualismus und Naturalismus der Einen und dem kleinlichen Ausleben der Andern im Streben nach überreicher Zierkunst und Anmut in seinen Autodafés von Werken der Kunst und des Luxus ein, freilich brutales, Ende bereitete, und die Künstler wieder auf das Höhere, auf das Göttliche und Erhabene als Aufgabe der Kunst hinwies. Trotz der moralischen Verkommenheit, in der das Leben in Italien versunken schien, konnte sich auf dieser Grundlage jetzt Neues, Außerordentliches vorbereiten, das in Leonardos Abendmahl, in Michelangelos Pieta in Sankt Peter und in Fra Bartolomeos Jüngstem Gericht bereits seine herrlichsten Blüten zeitigte, aber erst in der Konkurrenz der beiden Großen, in den „Schlachtenkartons“ Leonardos und Michelangelos für den Palazzo Vecchio allen Italienern zum vollen Bewußtsein kam.

Diese beiden uns leider nur noch in flüchtigen kleinen Skizzen und Teilkopien erhaltenen Kompositionen bilden den Höhepunkt dieser neuen Kunst der Hochrenaissance. Aber schon meldet sich darin eine Vorahnung des Barocks, zu dem in Michelangelo gerade Bertoldos Kompositionen den Keim gelegt hatten. Zwischen seinem großen Lehrer Donatello und seinem größeren Schüler Michelangelo tritt Bertoldo in seinen bescheidenen Arbeiten sehr zurück; er hat aber durch den Einfluß, den sie übten, eine über ihren absoluten Wert hinausgehende

Bedeutung, an der auch seinem großen Gönner und im gewissen Sinne selbst Mitarbeiter Lorenzo il Magnifico ein wesentlicher Anteil gebührt. Mit dem Auftreten von Leonardo und Michelangelo war auch die antikisierende Kleinplastik eines Bertoldo überwunden; aber es waren doch die von ihm gepflanzten Keime, die in jenen größten Meistern der italienischen Kunst zur Entfaltung kamen.



Adriano Fiorentino, Bronzestatuette Friedrichs d. W., Dresden

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Wo der Künstler nicht besonders genannt ist, ist das Kunstwerk von der Hand
des Bertoldo

	Seite
Herkulesstatuette im Berliner Museum	7
Schwertknauf mit Bellerophon, die Chimera tötend	14
Rückseite einer nicht bekannten Medaille	17
Sultan Mahomed II., Rückseite und Vorderseite	18, 19
Leticia Sanuto, Vorderseite und Rückseite	22, 23
Antonio Graziadei	25
Medaille auf die Pazzi-Verschwörung	26
Filippo de' Medici, Erzbischof von Pisa (1461—1478)	29
Alfons II. von Arragon	30
Francesco Diedo, Rückseite und Vorderseite	32, 33
Mathias Corvinus	34
Kaiser Friedrich III.	35
Plakette mit Orpheus in der Unterwelt	38
Orpheus bezaubert die Tiere durch sein Spiel	39
Orpheus wird von den Mänaden erschlagen	39
Venus bringt Äneas die Waffen	41
Äneas in der Unterwelt	41
Vulkan schmiedet die Waffen des Äneas	42
Tod des Meleager	43
Jagd des kalydonischen Ebers	43
Krönung des Mars	44
Merkur in der Schmiede Vulkans	44
Opfer vor dem Marstempel	45
Mars und Venus verklagt	45
Geburt der Minerva	46
Venus und Amor bei Vulkan	46
Mars bei Vulkan	47
Venus und Amor bei Vulkan	47
Raub der Europa	48
Opfer der Iphigenia	48
Abschied der Thetis von Achill	49
Tafel eines Bleikästchens mit Nachbildungen nach Bertoldo	50
Tintenfaß mit der Geschichte Coriolans	51
Spätromischer Sarkophag	54
Bronzerelief einer Reiterschlacht, Florenz, Bargello	56, 57
Bronzerelief mit allegorischer Darstellung, Paris, Louvre	60

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

	Seite
Bronzerelief der Beweinung Christi, Florenz, Bargello	61
Bronzerelief der Madonna mit Engeln, Wien, Sammlung Benda	62
Relief in Papiermasse, Luzern, Kunsthandel	63
Donatello, Madonna in Wolken, Boston, Museum	65
Bronzetafel der Madonna, Paris, Louvre	67
Bronzerelief der Madonna mit Engeln, Paris, Coll. G. Dreyfus	68
Donatello, Bronzerelief der Madonna mit Engeln, Berlin, Museum	69
Bronzerelief mit dem Triumph des Silen, Florenz, Bargello	70, 71
Donatello, Fragment aus der Domkanzel	71
Bronzerelief der Kreuzigung, Florenz, Bargello	72
Stuckrelief mit dem Kalvarienberg, Berlin, Museum	74
Donatello, Tonmodell zum Kalvarienberg, Florenz, Bargello	75
Bronzerelief mit dem hl. Hieronymus, Paris, G. Dreyfus	76
Gipsmodell mit Mars und Venus bei Vulkan	79
Bronzerelief mit der Erziehung Amors, London, V.-u.-A.-Museum	81
Nachfolger Bertoldos, Allegorie der Künste, ebenda	82
Bronzerelief mit dem „Erotenbaum“, Berlin, Museum	84
Donatello, Bronzerelief, Wien, Estensisches Museum	86
Bronzegruppe des Bellerophon, Wien, Staatsmuseum	89
Bronzestatue des spielenden Apollo, Florenz, Bargello	92
Abbildung einer Apollo-Bronze auf einem Bilde der A.D. Therbusch, Berlin, Galerie	93
Bronzestatue eines „Wilden Mannes zu Pferde“, Modena	94
Bronzestatuetten von „Wilden Männern“, Privatbesitz	95
Bronzestatue eines Herkules, Berlin, Museum	96
Bronzestatue eines Herkules, New York, Sammlung Frick	98
Bronzestatue, Neapel, Museum	100
Bronzestatue eines hl. Hieronymus, Berlin, Museum	102
„Der Schutzfliehende“, Bronzestatue, Berlin, Museum	104
Bronzegruppe: Herkules den Löwentötend, London, V.-u.-A.-Museum	106
Bronzegruppe: Neger zu Pferde vom Löwen angegriffen, Paris, Coll. Foulc	108
Kleine Bronzetafel: Mars bei Vulkan, Berlin, Museum	109
Nessus und Deianira, Nachbildung einer Bronzegruppe von Bertoldo	110
Bertoldo (?), Grablegung Christi, Wien, Staatsmuseum	112
Bertoldo (?), Tonrelief mit allegorischer Darstellung, Berlin, Museum	114
Donatello, Bronzerelief der Kreuzigung, Florenz, Bargello	116
Adriano Fiorentino, Bronzestatue Friedrichs d. W., Dresden	129

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Vorwort	3
Einleitung	5
Das Leben Bertoldos	7
Das Werk Bertoldos	15
Die Medaillen	18
Die Plaketten	39
Die Reliefs	53
Die Bronzestatuetten	87
Fragliche und irrtümlich Bertoldo zu- geschriebene Werke	111
Charakteristik des Künstlers und künstlerische Ziele Lorenzos	121
Verzeichnis der Abbildungen	130





17. SEP. 1957

19. JAN. 1960

9. Jan. 1964

29. Jan. 1964

9. Juli 1964

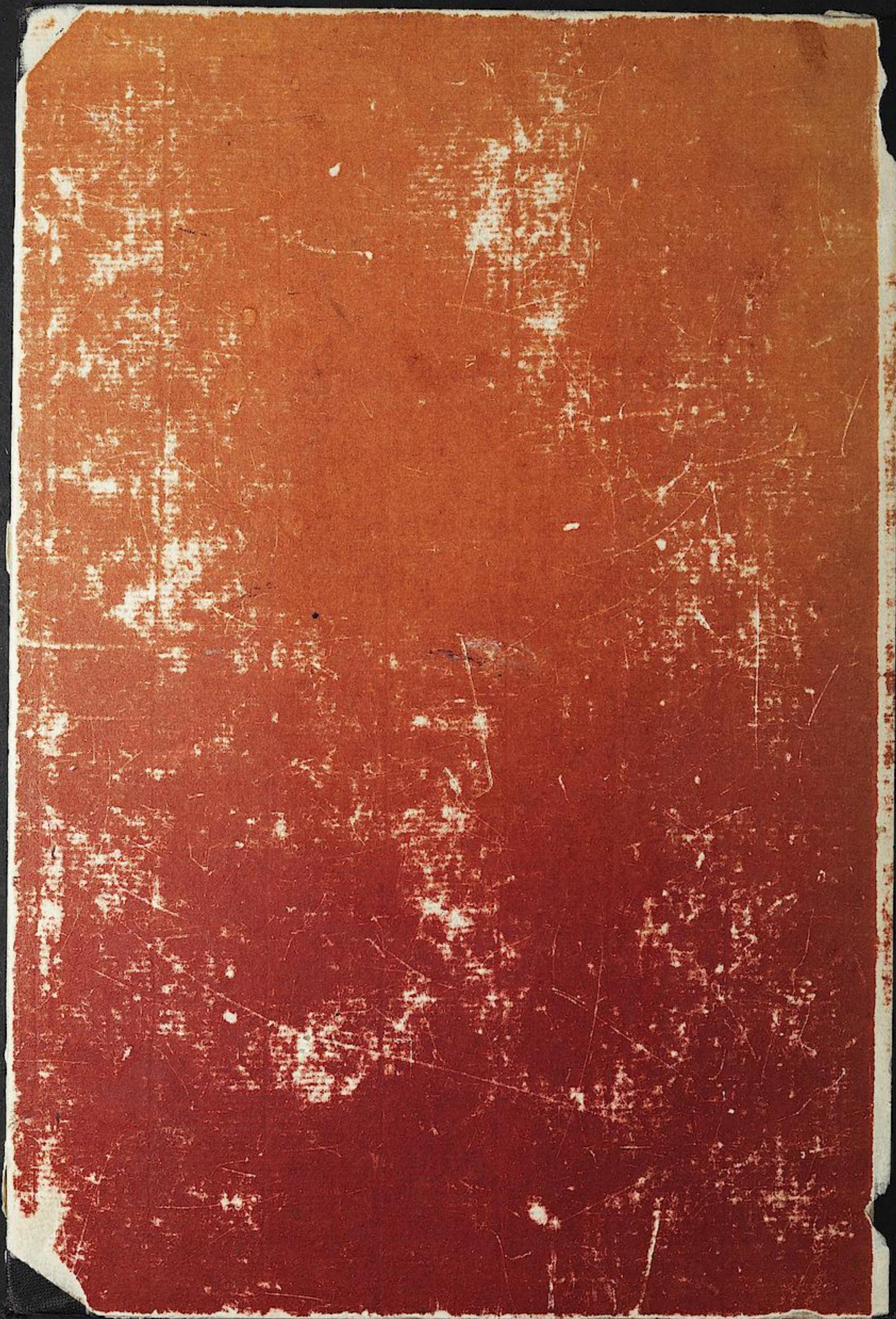
25. Aug. 1964

8. Dez. 1964

21. Dez. 1964

C
6789 $\frac{50}{60}$
=







Opfer vor dem Marstempel



Mars und Venus verklagt

selbst und seinem Bruder Giuliano zu Ehren aufgeführt wurden. Botticelli hatte Giuliano gemalt, wie er aus Ermüdung vom Turnier in tiefen Schlaf gesunken ist, und der Traumgott ihm den Siegespreis, seine Venus-Simonetta, vorgaukelt: „Mars und Venus“, wie das Bild heute in der National-Galerie zu London benannt wird und wie auch Lore

Nep
Stät
enze
zugr
Mag
auf
wuß
am
mit
fang
Run
und
der I

ein Bruder Giuliano an geweihter
nur zu oft Grund, den Kriegsgott
arch den schnöden Mord entfesselt
nzo lebte. Auch Merkur durfte nicht
vorzugte Götter vorzuführen; war
Wandel förderte und schützte, aber
aten. Als Diplomat hat aber der
dem er das Gleichgewicht in Italien
en Eroberer von Italien fernzuhalten
te Venus und Amor sitzt, ist Vulkan
aus für Merkur zu schmieden, der
ihm steht, um den Stab in Emp-

ten interessiert uns bei diesen kleinen
welchem Zweck entstanden sie, wo
den sein? Die flüchtige Ausführung
hießlich in der Sammlung des Kaiser-

