



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries
and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-
ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.



Francesco Laurana

Fritz Burger, Francesco Laurana

931.9
Law. B.

NCL 370





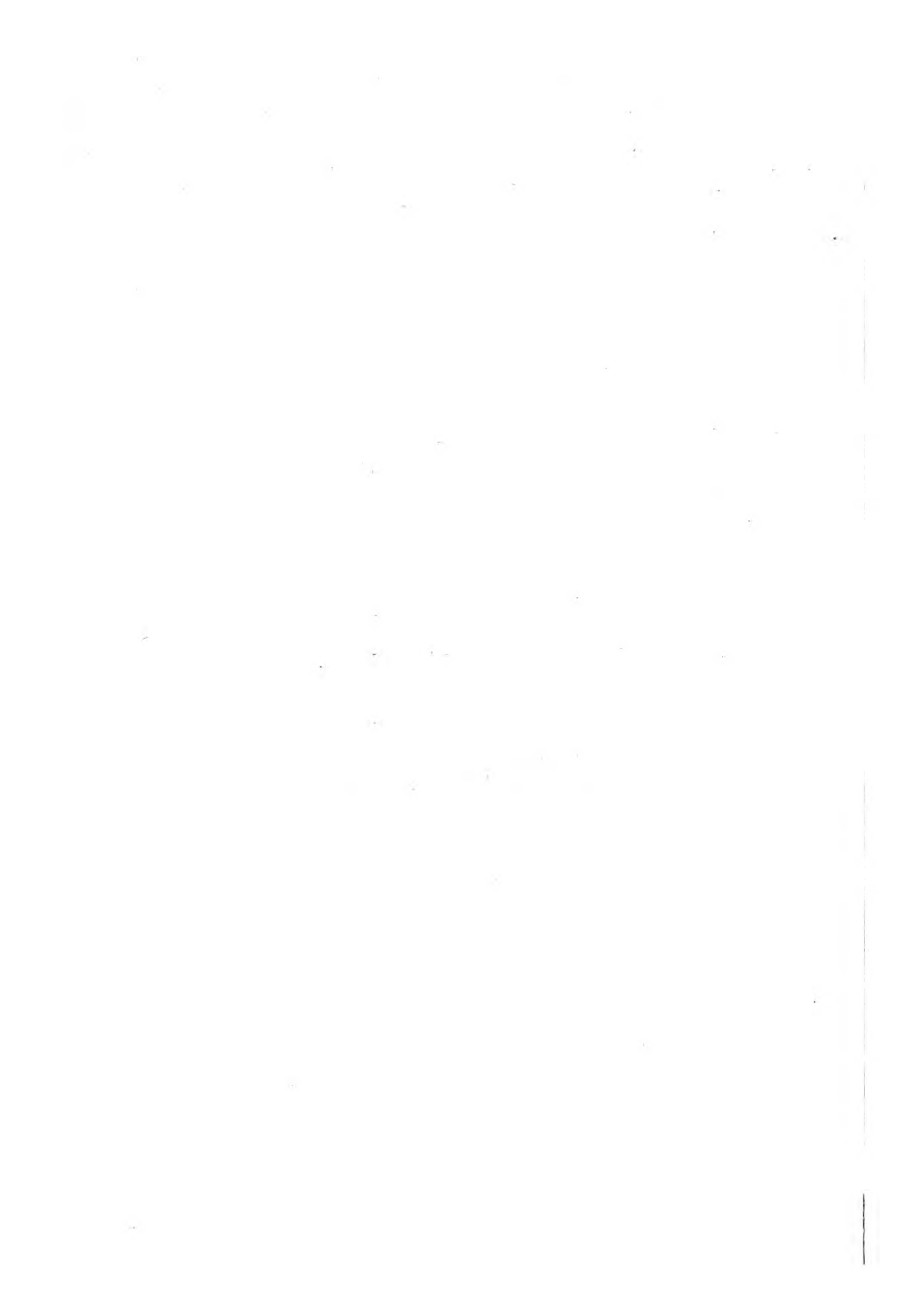
305227375Y

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. HEFT L.

FRANCESCO LAURANA

EINE STUDIE ZUR

ITALIENISCHEN QUATTROCENTOSKULPTUR.



FRANCESCO LAURANA

EINE STUDIE ZUR
ITALIENISCHEN QUATTROCENTOSKULPTUR.

VON

FRITZ BURGER

MIT 37 LICHTDRUCKTAFELN UND 49 ABBILDUNGEN IM TEXT



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1907



NOV - 1930

FRIEDRICH VON DUHN

IN DANKBARKEIT

ZUGEEIGNET.

VORWORT.

Vorliegende Arbeit versucht auf stilkritischem Wege das Dunkel zu erhellen, das die fast noch mythische künstlerische Persönlichkeit Francesco Lauranas umgibt. Bodes grundlegende Untersuchungen wurden noch vielfach angefochten, eben deshalb, weil sich die wenigsten Kunstgelehrten von der Art des Meisters und seinen Fähigkeiten einen Begriff zu machen mußten. Die italienischen Forscher kannten zumeist die französischen Arbeiten des Künstlers nicht und die Franzosen mußten umgekehrt erfahren, daß ohne Kenntnis des nicht leicht zugänglichen sizilianischen Materials ein Urteil über Lauranasche Werke abzugeben eine gewagte Sache sei. Wer beide kannte, der stand vor der unlösbaren Frage nach der Herkunft der Kunst dieses seltsamen Meisters und da hieß es dann wieder in ganz Italien Umschau halten, welcher Ort, welche Kunstweise hierfür in Betracht kommen konnte. Diese Frage war aber der Untersuchung wohl wert. Handelt es sich doch um einen Hofkünstler König Renés von Anjou und des Alfonsos von Aragonien, einen Meister, der nach glaubwürdiger Notiz, das wichtigste und größte dekorative Werk im Süden Neapels geschaffen haben sollte, und dessen Kunst von grundlegender Bedeutung für die sizilianische wie südfranzösische Plastik zu sein schien.

Die Spuren dieses Meisters zu verfolgen, die von Dalmatien über Venedig durch Italien nach dem äußersten Süden Siziliens und von da wieder hinauf bis an die französische Küste und hinein nach der Provence führten, war keine leichte Aufgabe, um so mehr als das einschlägige Material erst zum größten Teil photographiert werden mußte. An eine abgerundete Monographie war daher bei einer solchen erstmaligen Zusammenfassung des so weitverstreuten Materials nicht zu denken, dies um so weniger als der Verfasser hinsichtlich der Publikation der Arbeit, die der Universität München als Habilitationsschrift vorgelegen hatte, an eine bestimmte Zeit gebunden war. Trotz der hierdurch notwendigen Beschränkung im Inhalt und in der Form

glaubt die Arbeit jedoch das Verdienst für sich in Anspruch nehmen zu dürfen, die Fäden bloßgelegt zu haben, an die eine umfassende spätere Lauranamonographie sich wird halten müssen. Der Stand der heutigen Forschung machte es nötig, von der üblichen monographischen Art der Darstellung abzusehen und den Weg einzuschlagen, der für eine einfache wissenschaftliche Deduktion am zweckmäßigsten sich erwies. Aus diesem Grunde wurde hier auch von weiteren Ausblicken künstlerischer und allgemein kultureller Art abgesehen. Das mag der künftigen Forschung überlassen bleiben, die das hier gegebene Fundament erst zu sichern und zu erweitern hat.

Einiges möchte ich nun nach Fertigstellung der Arbeit noch geändert wissen. So ist Lauranas Autorschaft bei der Madonna in der Kapelle des Mastrantonio in San Francesco zu Palermo unter Hinweis auf die stilistische Identität der beiden Sockel (Abb. Taf. XXII) stärker zu betonen und andererseits bin ich heute geneigt, den Einfluß und die Rolle Luciano da Lauranas gegenüber dem Pisanellos bei Errichtung des Bogens mehr zurücktreten zu lassen. Vielleicht sind die Reminiscenzen an umbrische Architekturen in Lauranas Werken eben in erster Linie durch Pisanellos Einwirkung zu erklären, der seinerseits wieder von Alberti abhängig gewesen ist. Die bereits von de Marzo veröffentlichten Urkunden wurden hier als teilweise notwendige Ergänzungen zum Text nochmals abgedruckt, um so mehr als de Marzos Buch nicht immer leicht erreichbar ist. Bis Seite 70 mußte die Arbeit als Habilitationsschrift rasch gedruckt werden ohne Korrektur des Verfassers und wird die bis dahin irrtümliche Schreibweise «Gaggini» für «Gagini» gleich hier richtig gestellt.

Zu Dank für verschiedentliche Unterstützungen meiner Arbeit bin ich verpflichtet der deutschen Botschaft in Rom, die mir für die Erlaubnis zum Photographieren des unzugänglichen Reliefs in dem Waffendepot des Castel nuovo eine besondere Verfügung des italienischen Kriegsministeriums erwirkte, dem deutschen Konsulat in Paris, ferner den Herren Conte Filangieri di Candida und Direktor Avena in Neapel, letzterem für die Ueberlassung neu hergestellter bisher unpublizierter Photographien vom Triumphbogen des Alfonso, Professor Orsi und E. Mauceri in Syrakus, Direktor Salinas, Palermo, Dr. C. von Fabriczy, Stuttgart, Dr. Herrmann in Wien und Geh. R. Rolfs in Miesbach für Ueberlassung der Photographie der Berliner Büste.

München, im November 1906.

FRITZ BURGER.

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Vorwort	VII
I. Domenico Gagini und seine Schule in Neapel und Palermo in den Jahren 1450–60	1
II. Die Skulpturen des Triumphbogens des Alfonso in Neapel und seine Meister	20
III. Der Entwurf des Triumphbogens und seine Geschichte . . .	49
IV. Francesco Laurana in Frankreich in den Jahren 1461–66 . .	71
V. Lauranas zweiter Aufenthalt in Italien vom Jahr 1467–75 . .	86
A. Die sizilianische Periode	89
B. Lauranas Arbeiten in den Jahren 1472–75	126
I. Neapel	126
II. Laurana in Rom und Florenz in den Jahren 1474–75	139
VI. Laurana und die italienische Kunst des Quattrocento. . . .	145
VII. Lauranas letzte Lebensjahre und Aufenthalt in Frankreich . .	150
Anhang	171
Quellen und Literatur für Laurana	175
Verzeichnis der Tafeln	177
Verzeichnis der Textabbildungen	178

BERICHTIGUNGEN.

- S. 5. Anm. 2, lies: Minieri-Riccio, Bd. VI für Taf. VI.
S. 9. Anm. 1, lies: Gli artisti . . .
S. 41. Zeile 4, lies: leitend für leidend und Pietro für Dietro.
S. 45. * 3, » Tafel XVI für Tafel II.
S. 47. lies: Abb. 9 für 8.
S. 48. Anm. 2, lies: «mich» statt «noch».
S. 50. Anm. 1, Zeile 3 fällt fort. Ferner scribi für sacra.
S. 54. * 1, lies: viris für virus.
S. 68. Zeile 5, und zweitletzte, lies: Abb. Taf. X, 1 und X, 2.
S. 75. * 5, lies: Abb. Taf. XII.
S. 112. Drittletzte Zeile, lies: Abb. Taf. XXII für Taf. XXIV.
S. 122. Lies: Abb. 32 für 31.
S. 124. Zeile 6, lies: Abb. Taf. XXVIII, 2. für 28, 2.
S. 152. lies: Taf. XXXVI, 1 für Taf. XXXV.
S. 157. Zeile 5, lies: 1 für «1 und 2» und Anm. 3, renati für venati.
S. 160. lies: Jusserat für iusserat.
-



Abb. 1. Detail aus dem Triumphzugrelief der Sala del Barone.

I.

DOMENICO GAGGINI UND SEINE SCHULE IN NEAPEL UND PALERMO IN DEN JAHREN 1450—60.

AM 26. Februar 1443 zog Alfonso von Aragonien als König in das unterworfenen Neapel ein.¹ Die Stadt fügte sich ins Unvermeidliche und empfing den Eroberer wie den längst erwarteten Herrscher. Man

¹ Siehe über das Datum des Einzuges Fabriczy, Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen Bd. XX, S. 4, Anm. 1.

Zur Geschichte sei kurz bemerkt, daß Alfonso als Sohn Ferdinands I. und der Eleonore von Aragonien 1394 zu Medina geboren war. 1406 erbte er mit dem Königreich von Aragonien auch Sizilien. Johanna II., Königin von Neapel adoptierte ihn 1421 und diese Adoption wurde zwar durch Martin V. bestätigt, 1423 aber zu Gunsten Ludwigs III. von Anjou aufgehoben. Nach siegreichen Gefechten wird Alfonso jedoch wieder als Erbe eingesetzt, um dann abermals bei Ableben der Johanna am 2. Februar 1435 enterbt zu werden. Der Thron sollte nun an Ludwigs Sohn René von Anjou fallen. Nach mannigfachen Schicksalen schließlich besiegt, muß sich René nach Frankreich zurückziehen und Alfonso das Feld überlassen.

feierte ihn wie einen Triumphator und der Einzug erhielt das festliche Gepräge eines römischen Triumphzuges, von dessen eindrucksvoller Pracht uns Dichter und Schriftsteller berichten.¹ Wie weit freilich des Königs Wunsch der Vater des Gedankens der «università del popolo» war, läßt sich heute nicht mehr ermessen. Jedenfalls aber war es der Wille des Königs diesen so lang ersehnten und so heiß erkämpften Tag, an dem sich alle seine Wünsche erfüllten, nicht durch den vergänglichen Flitter bunter Dekorationen, dieser leider für uns unwiederbringlich verlorenen Eintagsfliegen künstlerischer Improvisationen, sondern durch ein in Marmor prangendes Werk verewigt zu sehen, das späteren Geschlechtern von des Königs Macht und der Treue seiner Barone erzählen sollte. Es mochte wohl ebenso sehr die Neigung zur antiken Kunst gewesen sein, die den König veranlaßte, deren verschwundenen Glanz aufs neue für seine Person zu beschwören, als auch der Wunsch durch die Kunst das Anrecht seines Hauses vor aller Augen zu legitimieren, indem er das vergängliche Bild historischer Größe, vom Zauber der Antike umwoben, dauernd im Steine erstehen ließ. Der Marmor sprach im Bilde beredter als die trockene Feder des Historiographen.

Die Idee war neu und originell. Nicht minder ihre Verwirklichung. Wie ein römischer Kaiser geehrt, wollte er sich auch als solcher verewigt wissen. Den größten der damaligen Plastiker, Donatello, ließ er kommen, und als es diesem durch eine Verkettung widriger Umstände nicht gelungen war, den Plan zur Ausführung zu bringen und er mit seinen Mitarbeitern Neapel verlassen hatte, berief er selbst aus der ewigen Stadt bedeutende Künstler herbei und sie beeilten sich, dem Rufe des Königs Folge zu leisten. Hier wurden ihnen eben andere Aufgaben zuteil als in dem Rom der beginnenden Renaissance, das seine Kunst fast nur von den Grabmälern der Päpste und Prälaten nährte.

Ein Triumphbogen also sollte hier nach alter Weise erbaut oder vielleicht nurmehr geschmückt werden, aber nicht in eleganten Bogen über das wirre Getümmel der Straße sich wölbend, sondern als ein monumentales Tor vor den trutzigen Mauern der Neapeler von Alfonso neu-erbauten Königsfeste. Nachdem sich die Verwirklichung seines Wunsches fast über ein Jahrzehnt hingezogen hatte, scheint der König der Fertigstellung des Werkes mit größter Ungeduld entgegengesehen zu haben. Denn bevor noch der bildnerische Schmuck des großen Bogens über die

¹ Siehe Bartol. Fazius «de rebus gestis ab Alfonso primo Neapolitanorum rege comm. libri decem Lugdunum MDLX liber VII. S. 185 und Anhang, ferner das Gedicht Porcellis bei V. Nociti. *Il Trionfo di Alfonso I. d'Aragona cantato da Porcellio Rossano 1895*, ferner Marino Jonata «Il giardino», Bibl. naz. di Napoli, Cod. Mss. cart. del sec. XV. segn. XIII. C. B. in 4^o gr. di fol. 177, cit. und abgedruckt bei Fabriczy, a. a. O., S. 146.

ersten Anfänge hinaus gediehen war, ließ er schon in dem kaum fertiggestellten Banquettsaal des Castelnuovo,¹ einem riesigen, von gotischen Gewölberippen überspannten Raume den Türsturz eines Portals mit derselben für den Triumphbogen geplanten Darstellung verzieren, in der er wie in den festlichen Tagen, von den Baronen seines Reiches umgeben,



Abb. 2. Detail aus dem Triumphzugsrelief der Sala del Barone.

unter Vorantritt von Reitern und Posaunenbläsern als Triumphator einherzog. (Abb. 1.) Römische Kaiserpracht, nicht der Eroberer Neapels sollte den alles beglückenden Einzug halten. (Taf. I.)

Das war der Gedanke, der in dem Relief symbolisch zum Ausdruck gelangen sollte. Die Gerechtigkeit schwebt der Quadriga den Weg be-

¹ siehe Avena, Castelnuovo nella storia di Napoli, storia documentata dal XIII. al XVII secolo ferner derselbe, monumenti dell' Italia meridionale Bd. I, S. 269 ff. Schulz. Denkm. in Unteritalien III, IV. S. 107 ff.

reitend voraus, über ihrem Haupte begrüßt Cäsar, in Gestalt eines Putto über der Erde schwebend, den ruhmreichen Imperator und im Hintergrunde neben der neapolitanischen Königsburg die beiden gewaltigsten Bauten des antiken Neapels!¹

Diese packende Idee, — wie wir wissen historisch durchaus treu dem ehemaligen Triumphzuge entsprechend dargestellt, — ist nach rechter Quattrocentistenart auf ein kleines Türsturzrelief gebannt, ohne daß dabei der allegorische Gedankenapparat die auch am übrigen plastischen Schmuck bemerkbare lebendige Frische und die treuherzige Erzählungskunst zu hemmen vermochte.

Die Zierleiste des darunterliegenden Portals umrahmt zugleich das Relief des Sturzes, das von zwei sehr energisch geschwungenen Konsolen getragen wird. Darüber zieht sich ein schmalerer Figurenstreifen hin, dessen mittlere Gruppe zwei konfrontierte liegende Frauengestalten bilden. Diese halten zwischen sich einen elliptischen Kranz, in dem eine weibliche Figur, das Haupt leicht auf den Arm gelegt, anmutig hingestreckt, einen Lorbeerkranz in die Höhe hält, wobei ihr zwei Putti assistieren. (Abb. 3). Zu dieser originellen Darstellung der Viktoria² gesellt sich an den Ecken des Frieses je eine liegende männliche Gestalt mit Füllhörnern, für die sich die entsprechenden antiken Vorbilder noch heute im Neapeler Museum befinden. Diese nie fehlenden Begleiter der Viktoria, die Genien des Glückes, werden von Putti umspielt, die Pauken³ mit großer Anstrengung humorvoll zu tragen scheinen. Darüber erhebt sich ein äußerst reich und fein verzierter Giebel, dessen Lünette zwei um ein Palmettenmotiv gruppierte Greifen zeigt, deren technische und künstlerische Vollendung nicht minder zu loben ist, als das Kompositionsgeschick, durch das der Künstler es verstanden hat, sie der Form des Giebeldreiecks anzupassen. Unzusammenhängend mit dieser Architektur sind darüber, umgeben von einem mehr ovalen, bänderumwickelten Lorbeerkranz, die Bildnisse eines älteren und eines jugendlichen Kriegers in Flachrelief dargestellt.

¹ Bertaux, *Archivio storico per le provincie Nap.* Bd. 1900, S. 60 sagt von den Architekturen des Hintergrundes: «è una prospettiva ideale di Roma antica, col Panteon, col Colosseo e perfino col pendio coperto di pini maestosi, che è la salita di monte Aventino vicino all' Anfiteatro Flaviano». Das Pantheon ist, der uns in einer Zeichnung des Francisco de Hollanda erhaltene Dioskurentempel, der ebenso wie der des Reliefs 6 und nicht wie das Pantheon 8 säulig war. Siehe hierüber Corra, *il tempio dei Dioscuri a Napoli*, *Atti dell' Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, Napoli 1904, ferner Capasso, *Napoli greco-romana*, 1905.

² Fabriczy, *Jahrb. d. preuß. Kunsts.* Bd. XXIII, S. 10 erblickt hier «eine liegende Nymphe, die mit zwei Putten schäkert». Die «Nymphe» hält ebenso wie die Putti den Kranz. Zudem ist die Figur bekleidet zum Unterschied von den äußeren halbnackten Gestalten, die man eher als Nymphen deuten könnte.

³ Ich konnte mir über die Bedeutung der medaillonartig angebrachten Putten nicht recht klar werden. Vielleicht waren sie ehemals wie das ganze Relief bemalt, da jedoch die Mitte derselben wie bei den Pauken etwas erhöht scheint, übernehme ich in Ermangelung von etwas besserem die von Fabriczy vorgeschlagene Deutung.

Die Zeit der Entstehung dieser aus carrarischem Marmor gemeißelten Türdekoration läßt sich mit annähernder Sicherheit bestimmen. Der Saal wurde 1451 begonnen und am 15. April 1457 vollendet, an welchem Tage zugleich ein Banquett gegeben wurde.¹ Man hat somit innerhalb dieses Zeitraums auch die Fertigstellung der Türdekoration zu setzen,² für die uns gleichzeitig die Anbringung der beiden Bildnisse, in denen Bertaux die Züge des Alfonso und seines Sohnes des jugendlichen Herzogs Ferrante erkannt hat, einen Fingerzeig besonders über den nähern Anlaß zur Errichtung dieses Portalschmuckes zu geben vermögen. Ferrante wurde nämlich 1453 auf Befehl des Vaters mit dem Kommando des Heeres betraut, das an dem Feldzug gegen die Florentiner teilnahm. Gegen Ende des Jahres 54 kehrt er zurück³ und am 26. Januar 55 wurde der Friede geschlossen. Bertaux meint, daß man auch in der Anbringung einiger Turbanträger im Relief eine Anspielung auf die im folgenden Jahre für Rom geführten Türkenkriege erkennen könnte, doch werden auch in der Beschreibung des Triumphzuges des



Abb. 3. Detail aus dem Relief der Sala del Barone.

¹ Die Bemerkung Vasaris, daß Giuliano da Majano, der erst 1481 nach Neapel kam, das Relief geschaffen habe, ist abgesehen von den stilistischen Indizien damit hinfällig.

² Siehe Minieri Riccio, *Archivio stor. per le prov. Nap.* Taf. VI. 1881, S. 455. Im März 1456 arbeitet man noch (ibid. S. 441.) Filangieri, *Lucrezia d'Alagno*, Taf. XI, S. 120. Bertaux, a. a. O. S. 56 Anmerk. 2. Die Zeichnung liefert der Architekt Guglielmo Sagrera nach dessen Tode seine Brüder Giovanni und Giacomo unter Beihilfe anderer Meister das Werk vollenden.

³ Siehe Fazius, a. a. O. Lib. X. Bd. IX., III, S. 161, b. und Bertaux, a. a. O. S. 61, Anmerk. 1. Zu den Bildnissen des Herzogs Alfons siehe die von Pisanello geschaffenen Medaillen Heiß, *les Médailleurs etc.* 1881, S. 29 und die Skizzen im Codex Vallardi im Louvre. Die charakteristische Hackennase des Königs findet sich in unserem Relief jedoch gar nicht ausgedrückt, dagegen kann man in den unteren Partien des Mundes und der zurückspringenden Stirne wohl manche Ähnlichkeiten finden. Freilich darf man mit Porträtähnlichkeit nach modernen Begriffen hier nicht rechnen. Das lehrt uns deutlich genug ein Vergleich der beiden Porträts, die Isaia da Pisa und der Meister des seiner Schöpfung gegenüberliegenden Werkes und schließlich Pietro da Milano im Triumphbogenrelief geschaffen hat: diese sind nicht nur unter sich verschieden, sondern weisen auch keine Ähnlichkeit mit der Porträtmedaille Pisanellos auf. Am nächsten liegt vielleicht ein Vergleich unseres Reliefs mit der Skizze Pisanellos im Codex Vallardi, Heiß, *les méd.* etc. 1881, vergl. auch Cod. Vall. f. 61, Nr. 2307 und Heiß, S. 35.

Alfonso Türken erwähnt und auch in dem des großen Bogens kommen sie vor, so daß man für das Auftauchen dieser Gestalten keine speziellen Gründe suchen darf.

Die zunächst auffallenden Verschiedenheiten zwischen der Architektur und dem figürlichen Teil sind schon von früheren Autoren bemerkt worden¹, die selbst in den beiden Bildnissen über dem Giebel eine andere Hand erkennen zu müssen glaubten, als in dem Relief des Triumphzuges darunter. Dem ist nun freilich entgegen zu halten, dass die Aehnlichkeit der Meisselführung für alle Teile des Reliefs nur an Ateliergenossen zu denken gestattet, die hier unter der Leitung ihres Meisters gemeinsam tätig waren. Allein z w e i Hände waren zweifellos an dem Werke beschäftigt. Dies lehrt vor allem ein Blick auf die beiden neben dem Wagen und die drei dahinter herschreitenden Gestalten, (Abb. 1) die sich von der dem andern Meister gehörigen Gruppe der Bläser (Abb. 2) und den damit zusammenhängenden Figuren, der Frauengestalt zu äusserst links, dem mit Nymphen, Flußgöttern und Putten dekorierten Fries, sowie den Reliefbildnissen stilistisch unterscheiden. Für die letzteren Werke ist eine gewisse Nachlässigkeit und Flüchtigkeit in der Formengebung, eine sehr harte skizzenhafte Meisselführung, ferner eine nach trecentistischem Muster mehr oder minder starke Ausbiegung einer Hüfte charakteristisch, während dagegen die leicht erkenntlichen Figuren des zweiten Meisters neben und hinter dem Wagen auffallend fest und sicher auf den zierlichen Beinen stehen und wohlproportionierter durchgearbeitet sind. Auch die Art ihrer Kleidung, ihre Haltung, die Typen der Gesichter rufen wie die beiden Greifen in der Giebellünette der Architektur die Erinnerung an Pisanello wach. Der Uebereinstimmung in der Technik wegen aber kann es sich hier nur um zwei Ateliergenossen handeln, von denen der eine den Einfluss Pisanelloscher Kunst erfahren hat. Wie bemerkt, ist auch die Giebeldekoration mit den Pisanelloschen Greifen in Bezug auf die Härte und Flüchtigkeit der Meisselführung derjenigen am figürlichen Teil durchaus verwandt.

Wer nun der eine der hier tätigen Meister war, ist nicht schwer zu bestimmen. Da die Datierung des Reliefs uns in eine Zeit führte, für die die Errichtung des Triumphbogens, zum mindesten der vorbereitende

¹ Das Monument wurde zuerst erwähnt bei Mariano d'Ayala, Napoli militare 1847, darnach Fabriczy, Jahrb. d. preuß. Kunsts., XXIII, S. 9, Bertaux, Archivio storico per le provincie Nap. Bd. XXV, S. 55 ff. Bertaux schreibt die Giebeldekoration einem Florentiner Genossen Pietro da Milanos zu, in dem Fabriczy Andrea d'Aquila eher als Antonio Chellino erblicken will, obwohl wir weder von dem einen noch dem andern ein Werk besitzen, das uns einen Fingerzeig für ihre Stileigentümlichkeit geben könnte. Die Darstellung des Triumphes will er im Gegensatz zu Bertaux, der hier Pietro da Milano zu erkennen glaubt, dem Lombardo geben. Wir werden darauf noch zurückkommen.

Rohbau der Vollendung entgegenging, lag es nahe, den Namen des Meisters unter den Künstlern zu suchen, die urkundlich für die Dekoration des Bogens berufen wurden. Bertaux, einer der wenigen, die ausser mir das schwer zugängliche Relief im Original gesehen haben, hat deshalb diese Türdekoration dem von ihm und Fabriczy als Hauptmeister des großen Bogens erkannten Pietro da Milano zuschreiben wollen.¹ Schon Fabriczy hat dem, die Darstellung des Triumphzuges am großen Arco vor dem Castel nuovo mit der unserer Türe vergleichend, mit Recht entgegnet: «Dort am Arco ist sie gehalten, stilisiert, voll Ruhe und Würde, an der Tür hingegen viel lebhafter bewegt, durchaus realistisch, mehr auf das Charakteristische als auf das formell Schöne bedacht. Wie hätte Pietro zur selben Zeit, in der ja auch der Triumphbogen entstand, in den Jahren 1455 und 58, zwei in Stil und Ausführung so verschiedene Werke schaffen können.»²

So richtig diese Deduktion auch ist, man könnte ihr erwidern, daß abgesehen von Isaia da Pisas³ Relief sich bis heute weder die Hand Pietro da Milanos noch die eines der anderen urkundlich dort tätig gewesenen Meister mit Sicherheit bestimmen läßt und so für eine Zuschreibung jede Grundlage fehlt, und daß andererseits das Triumphrelief am Arco, wie wir sehen werden, stilistisch vier oder fünf durchaus verschiedene Hände aufweist, mithin die Urheberschaft Pietros nur für einen Teil des großen Reliefs in Betracht gezogen werden kann. Nun wird sich später ergeben, daß Fabriczys Ausführungen bezüglich des Hauptteils des Triumphreliefs zutreffen und nur diesen hat er wohl bei seinen Untersuchungen im Auge gehabt, während er den anderen kleineren Teil mangels Abbildungen eingehender kaum wird haben betrachten können, — daß aber Bertaux' Ausführungen über die stilistische Verwandtschaft der beiden Triumphreliefs, für das für uns in Frage kommende kleinere Stück tatsächlich richtig sind und hiezu nur zu berichtigen wäre, daß dieses aber nicht von Pietro da Milano sein kann. Von diesem Gesichtspunkte aus wäre auch Fabriczys Hypothese zu beurteilen, wonach das Relief vermutlich dem Domenico «Lombardo» gegeben wird, da es weder von Antonio Chellino noch von Andrea d'Aquila sein könne.

Denn abgesehen vielleicht von Antonio Chellino haben wir über die Kunst keines derselben sichere Anhaltspunkte, die diese Zuschreibung rechtfertigten. Nun hat Fabriczy neuerdings ganz richtig erkannt, daß jener Domenico «Lombardo» niemand anderes als Domenico

¹ Siehe Bertaux, Archivio storico per le provincie Napolitane, Bd. XXV. S. 62.

² Siehe Jahrb. d. kgl. pr. K., Bd. XXIII. S. 13.

³ Siehe Burger, Isaia da Pisa's plastische Arbeiten in Rom, Jahrb. d. pr. K. 1906. Heft III.

Gaggini ist.¹ Schon die ganze Art der Türdekoration ist eine häufige Erscheinung genuesischer Quattrocentoskulptur: die von Konsolen getragene Architravplatte mit den kleinen Figuren, der Umlauf der Laibungsranke um die Lünette, nicht zuletzt die Dekoration der Konsolen mit ihren feisten, lebhaft bewegten Putti, kehren an dem Sakristeiportal von S. Maria di Castello und an der Sopraporte des Palazzo Quartara in Genua wieder.² Die Verwandtschaft unseres kleinen Reliefs mit dem letzten nur wenige Jahre vorher entstandenen großen Hauptwerke Domenicos, der Fassade der Kapelle Giambattista in Genua³ (Taf. II) läßt daher keinen Zweifel an der Autorschaft Gagginis aufkommen: dieselbe Rankenbordüre, dieselben geschwungenen Konsolen mit den lebhaft bewegten Putti davor, dasselbe Relief mit dem leicht über den Rahmen vorspringenden Boden, dieselbe Gewandbehandlung mit den kleinlich steilverlaufenden Falten, eine verständnislose Uebertragung der Erztechnik in die des Marmors, dieselben nach rückwärts spitz zulaufenden Gewandenden, dieselbe Behandlung des Baumschlages, ja vielfach glaubt man eine direkte Anlehnung an einzelne Figuren des Reliefs zu gewahren! Auch die bänderumwundenen Lorbeerkränze, die wiederum kleine Reliefs einschließen, ähnlich wie am Puttenfries oder den Porträtreliefs bilden dort ein häufiges Motiv der Komposition. Dazu weist auch das Giebelakroterion eine genuesische Form auf. Auch die Urkunden sprechen eher für als gegen den Aufenthalt Gagginis in Neapel. Denn bald nach Vollendung seines Hauptwerkes muß er Genua verlassen haben. Jedenfalls befindet er sich 1457 nicht mehr dort, da in diesem Jahre in den Notariatsakten des Lazzaro Baggio sein Sohn Ella als der Verwalter seines Hauses an dem Molo vecchio genannt wird.⁴ Der Meister soll sich, wie die Urkunden ausdrücklich zu berichten wissen, nach Sizilien begeben haben, was — wie wir noch sehen werden — durchaus der Wahrheit entspricht. Da nun der Stil des Werkes beredt genug für die Autorschaft Gagginis spricht, er sich andererseits in sizilianischen Dokumenten gleichfalls als Lombarde bekennt,⁵ so darf damit unser Relief in der Sala del Barone als gesichertes Originalwerk Gagginis

¹ Repertorium f. Kunstwissenschaft XXVIII, (1905) S. 193–95.

² Siehe Suida, Genua, S. 53 u. 54. Abb. 25 u. 26.

³ Cervetto, Gaggini, Sue opere in Genova ed altrove I. Milano 1903.

⁴ Cervetto, a. a. O. S. 24. Der Name der Gaggini kommt schon im 13. Jahrhundert an einzelnen Monumenten vor. Doch blicken auch diese Meister bereits auf eine Reihe von Künstlergenerationen zurück. Der erste uns urkundlich genannte Gaggini ist Giovanni Bono da Bissone, Schöpfer der Domfassade zu Parma, von dem die Inschrift über dem Portal aus dem Jahre 1281 erzählt: siehe Cervetto, a. a. O. S. 29 und Storia di Parma, Tom. append. S. 43. Anmerk. S. 29. De Marzo, i Gaggini II, S. 19. Anm. 2. C. G. Ratti, Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi Bd. II, S. 176.

⁵ Doc. vom 12. Nov. 1493. De Marzo, J. Gaggini II, S. 19. «Magister Domenicus de Garinis de Bissone, parciun Lombardie, scultor sonst zumeist nur mit dem Beinamen Gaggini civis Panormi.

gelten. Es wäre nun nur noch der Name des Meisters zu bestimmen, der ihm bei der Ausführung behilflich war.

Als Gagginis Schüler kommt aber nun von den urkundlich als am Bogen mittätig genannten Meistern — und nur um einen solchen kann es sich wie wir im folgenden sehen werden hier handeln — Francesco Laurana in erster Linie in Betracht.¹

Ueber die Lehrzeit dieses rätselhaften Meisters wissen wir leider so gut wie nichts. Es ist nur bekannt, daß der Architekt Luciano mit dem gleichen Beinamen «Laurana» seine Heimat in der südlich von Zara gelegenen alten Templerfeste Vrana «la urana» (nicht zu verwechseln mit dem istrischen Städtchen Lovrano) hat. Da nun Francesco sich in den Zahlungsnotizen der Cedole in Neapel Azzara oder Adzara später aber Laurana nennt, so ist klar, daß Francesco augenscheinlich im selben Orte wie Luciano geboren ist und man hat deshalb mit Recht angenommen, daß beide Künstler verwandt seien.² Später im Jahre 1468, als er nach der Rückkunft vom Hofe des Königs René in Palermo wieder auftritt, bezeichnet er sich als Bürger Venedigs.³ Allein dies läßt keinen weiteren Schluß auf seine Lehrzeit zu, da Dalmatien eben damals zu Venedig gehörte und somit die Bezeichnung nur sein weiteres Heimatland inbegriff. Aber abgesehen davon, daß wir ihn nun hier bei seinem erstmaligen Auftreten in Gesellschaft Domenico Gagginis am großen Bogen tätig finden werden, wird sich auch bei unseren weiteren Untersuchungen ergeben, daß Laurana eben die Komposition jener Fassade von San Giambattista bei einem ähnlichen Auftrag

¹ Ueber Herkunft und Familie des Pietro da Milano hat zuerst A. Bertolotti, «Giartisti lombardi a Roma nei secoli XV e XVII. Milano 1881 I, S. 15 berichtet, dann hat Fabriczy das gesamte Material über ihn zusammengestellt. Wir wissen demnach, daß der Meister 1446 bereits in Siena tätig war, 1447 an dem Gattamelata in Padua arbeitete, 1449 bis 52 abwechselnd in Siena und Orvieto, im nächsten Jahre in Rom, dann wieder in Orvieto, 1454 vermutlich in Ragusa war (s. Jahrb. d. preuß. Kunsts. Bd. XXIII. S. 5). Von dort wurde er nach vorübergehender Tätigkeit in Rom vom König Alfonso nach Neapel berufen. Siehe das Schreiben bei Fabriczy, a. a. O. S. 4 (zuerst veröffentlicht von Nehez in den *Archeologiae Ertesitö*, 1899, S. 95).

Isaia da Pisas Arbeiten (siehe des Verfassers Aufsatz in dem Jahrb. d. preuß. Kunsts. Bd. XXVII. Heft III) lassen sich an dem Triumphbogen mit Bestimmtheit fixieren, ebenso wie die seines Gehülfen Paolo, von denen wir auf Grund der früheren Werke jedenfalls mit Sicherheit das eine angeben können, daß sie nicht bei Gaggini gelernt haben. Daß der uns sonst ganz unbekannte Sohn des Isaia hierfür in Betracht käme, ist wohl ausgeschlossen.

Andrea d'Aquila wird am 9. Juni 1458 in einem Briefe des sienesischen Gesandten am Hofe zu Neapel (siehe Milanese, *documenti per la storia dell'arte Sienese*, Siena 1854 II., No. 3007) als Donatello'scher Schüler erwähnt. Antonio Chellino, wird hier und da als da Pisa genannt und 1446 und 48 in Padua erwähnt, wobei er Zahlungen für Arbeiten am Santo in Padua empfängt (siehe Gloria, *Donatello Fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di Sant' Antonio in Padova* Padua 1895, S. 15 u. 16 u. S. 6 ff. Gonzati, *la Basilica di Sant' Antonio*, Padova, 1852, Bd. I, S. 85, 88, 90, siehe ferner Fabriczy, Jahrb. d. preuß. Kunsts. Bd. XX, S. 21).

² Jackson, *The Quarnero and Istria*, Oxford 1887, I, S. 362. Cit. von Fabriczy a. a. O., S. 29; auch die Bezeichnung als Sohn des Martini de Jadia (Jadera, Zara) Gaye, carteggio I, S. 217, wird hierdurch erklärt; siehe noch Reber, *Sitzungsberichte der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften* 1889, II, S. 47 ff.

³ Er ist zugleich noch Ehrenbürger von Palermo, «*habitor urbis Panormi et civitatis Venetiarum*», Urk. vom 16. Aug. 1469, De Marzo a. a. O. II, S. 8.

für San Francesco in Palermo teilweise übernimmt. Da er nun andererseits auch in Sizilien im Stile nahe Verwandtschaft mit Domenico zeigt — so nahe daß sich die Lokalforschung noch immer nicht im klaren ist, was von dem reichen Madonnenschatz der Insel Laurana und was Gaggini zu geben ist, so darf damit seine Lehrzeit bzw. seine Mitarbeiterschaft an der genannten Kapellenfassade, wenn auch nicht als gesichert, so doch als höchst wahrscheinlich gelten.¹

Es würden somit alle Umstände dafür sprechen, daß Francesco Laurana auch der Mitarbeiter an dem kleinen Relief gewesen ist, um so mehr als seine wenige Jahre darauf hergestellten signierten Münzen den Einfluß Pisanellos deutlich genug erkennen lassen. Auch die Tatsache, daß die mit jener Gehilfenhand Gagginis verwandten Skulpturen des großen Bogens die bei weitem schönsten sind, könnte dafür sprechen, denn der absolut glaubwürdigen Notiz Summontes² zufolge, hätte Laurana den Bogen entworfen, wobei die figürliche Dekoration insofern mit inbegriffen erscheint, als ein Teil der Architektur mit Rücksicht auf diese erdacht ist. Allein wir werden in keinem der urkundlich Laurana gehörigen Werke so wenig als in den zweien freilich nur fragmentarischen aber doch beglaubigten Schöpfungen Gagginis irgend einen Anhaltspunkt finden, der die Zuschreibung einer solch freien und lebendigen Komposition an einen der beiden Ateliergenossen rechtfertigen würde. Immerhin aber könnte auf Grund unserer bisherigen Ergebnisse es nicht ausgeschlossen erscheinen, daß Laurana Mitarbeiter am Relief der Sala del Barone war, da der von unserem Werke grundverschiedene Stil seiner nächsten nachweisbaren aus dem Jahre 68 stammenden Schöpfungen lediglich auf die inzwischen auf französischem Boden empfangenen Eindrücke zurück zu führen ist, die von da ab sein ganzes Leben hindurch unvermindert bis ins hohe Alter hinein auf seine Kunst wirksam blieben. Nun lassen aber die mit dem Relief in der Sala del Barone zusammenhängenden Skulpturen eine Reife und Vollendung erkennen, wie sie Laurana auch in seinen besten Werken niemals erreicht hat. Es bleibt also nichts anderes übrig als einen zweiten dem Atelier Gagginis entwachsenen jungen Künstler hier mittätig anzunehmen, der mit seinem Meister ebenso wie Laurana nach Neapel anfangs der fünfziger Jahre gekommen ist. Andererseits ist auch die Gruppenbildung eine für Gaggini -- soweit dies

¹ Im einzelnen muß ich auf die detaillierten Ausführungen des einschlägigen Abschnittes im folgenden verweisen

² Die früheste und in allen übrigen Punkten auch sonst verlässige Quelle publ. von Cicogna, *memorie dell' Istituto Veneto*, IX, S. 411–416. Wir werden hierauf zurückkommen.



Abb. 4. Madonna in S. Barbara.

die ihm zugeschriebenen sizilianischen Werke, wie auch die Reliefs in Genua erkennen lassen — viel zu reife, so daß er selbst nach unseren heutigen Anschauungen von seiner Kunst hier als Schöpfer nicht in Be-

tracht kommen kann.¹ Um nun zu einer näheren Umschreibung dieses unbekannten Meisters zu gelangen, ist es nötig, zunächst nach weiteren unserem Relief in der Sala del Barone verwandten Werken Umschau zu halten. Hierbei ergibt sich dasselbe Bild: Einige minderwertige Skulpturen, die anscheinend in dieser Zeit der Tätigkeit Gagginis in Sizilien gefertigt sind, wohin der Meister sich den Urkunden zufolge begeben hat und einige seiner Kunst überlegene, technisch aber sehr nahe stehende Schöpfungen, die wie Frühwerke jenes auch am Bogen tätigen unbekannten Künstlers erscheinen.

Verlassen wir also das ehrwürdige Halbdunkel des Riesensaales und treten ein in den kleinen hellen Raum der Sakristei des unmittelbar an den Bau Alfonsos sich anschließenden Kirchleins der Santa Barbara,² um dort einen Blick auf ein zierliches Tabernakel zu werfen, das die jugendliche Gestalt einer stehenden Madonna einschließt. (Abb. 4.) Zu ihren Füßen knien andächtig neben zwei Engeln im Vordergrund die beiden Stifter, während oben über den Säulen des Tabernakels nach alter Weise die beiden Figuren der Verkündigung und über dem Ganzen in einer Bogenlunette die segnende Halbfigur Gottvaters mit der Weltkugel in der Hand erscheint. Die Basis schmückte zwischen den beiden Wappen ein breiter Reliefstreifen, auf dem in äußerst feinen Linien in der Mitte Adam und Eva im Paradies, links die Erschaffung Evas, rechts die Vertreibung der beiden aus dem Paradies, dargestellt ist.³ (Abb. 8.)

Zunächst lehrt uns ein Vergleich der Madonnengestalt mit der weiblichen Figur, die als letzte an der linken Seite des Triumphzugreliefs dargestellt ist (Abb. 1), daß es sich hier um ein Werk aus der Schule desselben Meisters handelt. Dieselben kleinen, scharfen Gewandfalten, nur hier mit Rücksicht auf die Größe der Figur etwas sorgsamer und detaillierter behandelt, dieselbe etwas gezierte Haltung des Armes, die für die Schule der Gaggini charakteristisch ist, dasselbe so auffällig große Kind und an der Figur der Madonna dieselben so stark an

¹ Von all den vielen Domenico Gaggini zugeschriebenen Werken ist nur ein einziges skulpturales Werk dokumentarisch beglaubigt, fällt aber bereits in die Zeit des Alters. Es ist das Grabmal des San Gandolfo in Polizzi, zu dessen Herstellung sich Domenico laut eines Aktes des Notars Giovanni Perdicaro vom 11. April 1482 verpflichtet. Es ist ein sehr schwächliches Werk und zeigt in den Reliefs noch einen der Fassade Giambattistas in Genua verwandten Charakter.

² Ueber die Kirche siehe Schulz, Denkmäler in Unteritalien Bd. III, IV, S. 124. Ich halte die kleine Kapelle, in der jetzt unser Werk steht für jene wiederholt seit dem 14. Jahrhundert genannte «secreta cappella». Schon König Robert soll sie erbaut haben. Karl II. verordnet in seinem Testament (Marseille 1308, 16. März), daß die auf seinen Befehl gebaute Kapelle vollendet werde: Biecio Genealogia di Carlo I. S. 149. Simig, Cod. Ital. dipl. II. 1065, 9. Schulz, a. a. O., S. 124. Die größere Kirche soll nach Vasari von Giuliano da Majano erbaut worden sein; dies könnte sich jedoch nur auf einen Umbau der älteren Kirche beziehen; siehe auch Stanislaw Aloe, Napoli e sue vicinanze Napoli 1845 I. S. 323 ff.

³ Für die erstmalige Publikation der Madonna bin ich der Verwaltung des königlichen Hauses zu Dank verpflichtet.

Pisanello erinnernden Züge und der spitzzulaufende Gesichtstypus mit den scharf umrissenen Lidern, den kleinen Augen, dem feinen Mündchen, dem dünnen, zierlichen Hals, hier wie dort. Auch die eigentümliche Art das Kind zu halten, fällt bei beiden weiblichen Gestalten auf. Nur die trecentistische Manier des Stehens fehlt der Statue. Diese zeichnet sich vielmehr ähnlich, wie jene Figuren des Triumphreliefs, die wir dem unbekannten Schüler Gagginis zuschrieben, durch einen festen sicheren Stand aus.

Die Madonna ist zweifellos das Beste was in dieser Zeit und auf diesem Gebiete in Neapel geschaffen wurde. Die breite Stirn des schelmisch nach vorn gebeugten Hauptes, zur Hälfte von einem anliegenden glatten Tuche, aus dem die allerdings recht maniert gegebenen «Locken» hervorquellen, umhüllt, weiß das Mündchen noch kleiner, das Kinn noch feiner zu gestalten. Die zierliche Faltung des Kleides paßt zwar vorzüglich zu dem niedlichen Köpfchen, ist aber nicht immer durchdacht und die etwas ungeschickt gegebene Gewandung läßt eine Hand erkennen, die noch nicht gewohnt ist, im großen zu komponieren. Die Härte der Falten erinnert an die Erztechnik. Die übrigen Details des Werkes geben den erwünschten Aufschluß über die Herkunft der Kunst unseres Meisters.

Die Fassade des Tabernakels erinnert mit den zierlich gewundenen Säulen und den ionischen Kapitälern an Donatellos Nische von Or San Michele. Durch diese fällt der Blick in eine Nachbildung des Inneren der Pazzikapelle, von der uns sogar noch ein Teil der charakteristischen Form der Kuppel vor Augen geführt wird. Die naive Mischung von Brunellescos und Donatellos Motiven, wie auch die technischen Einzelheiten sind dieselben, die für Gagginis Hauptwerk in Genua charakteristisch sind. Wir finden dort dieselben plastischen und architektonischen Grundelemente der Komposition wie hier. Dazu kommt, daß die Dekoration, die über dem Bogen das Ganze abschließt, in der späteren Zeit in den meisten Sizilianischen Tabernakeln zu finden ist. Die fein geschwungene Konsole erinnert wieder an die ganz ähnlich gestalteten Träger des Türsturzes an dem Relief der Sala del Barone. Wie dort, so zeigen auch hier sich noch einige Schwächen in der Anordnung des architektonischen Teiles: die Pilaster der Attika sind zu breit gegenüber den dünnen, gewundenen Säulen des unteren Teiles, die Archivolte wiederum ist zu schwach und der Bogenlunette fehlt jeder organische Zusammenhang mit den unteren Partien, über die die Voluten stützenlos hinausragen.¹

¹ Möglicherweise ist hier bei der Uebertragung des Tabernakels an seinen heutigen Ort, der zweifellos nicht der ursprüngliche ist, das verbindende Glied zerstört worden, da man wegen der Höhe des Monumentes an diesem Platz in Schwierigkeiten geriet.

Auffallend sind die Stilunterschiede in dem figürlichen Teil. Die Madonna zeigt eine gänzlich andere Gewandbehandlung als etwa die knienden Stifterfiguren und vollends die kleinen Gestalten des Reliefs an der Basis lassen eine erstaunliche Feinheit und Weichheit in der Formengebung erkennen. Sie erinnern hier in Ausdruck und Form so weit ersichtlich, stark an Pisanello, und auch in den oberen Teilen des Tabernakels wird man durch die Medaillons mit Prophetenfiguren an einen Medailleur erinnert.

Man könnte nun auch hier wieder Domenico Gagginis Hand vermuten. Allein von all den ihm zugeschriebenen Madonnen in Sizilien weist keine einzige irgend welche Beziehungen zu unserem Werke auf. Solch voll entwickelte Körper, breite Brust und runde Arme, solche Natürlichkeit im Tragen des dicken Kindes werden wir in ganz Sizilien in dieser und der unmittelbar folgenden Zeit vergeblich suchen, trotz der zweifellos bestehenden Verwandtschaften, die abgesehen von immerhin schwerwiegenden Analogien mit dem Relief in der Sala del Barone, beispielsweise in der Haltung und Modellierung des Spielbeines zu bemerken sind. Der Meister ist der Schule Gagginis eben bereits entwachsen.¹ Denn die byzantinische Feierlichkeit und Starrheit der sizilianischen «Gagginiplastik» ist himmelweit von dieser relativ freien und natürlichen Schöpfung entfernt.

Ueber den Stifter des Werkes kann schon mit Rücksicht auf den Ort kein Zweifel bestehen, denn das Kirchlein war längst die Hauskapelle des königlichen Hofes und kommen daher als Dedikatoren der hier aufgestellten Kunstwerke nur Angehörige des regierenden Hauses in Betracht. Dies bestätigen auch die aragonesischen Wappenembleme, die links und rechts unter den Stifterfiguren auf kleinen Marmorschildern angebracht sind. Die Kleinheit der männlichen Gestalt erschwert leider ein Urteil über die dargestellte Persönlichkeit. Immerhin spricht der Augenschein mehr für eine Persönlichkeit, die noch nicht erheblich die 30er Jahre überschritten hat. Es liegt deshalb nahe, in der knienden Gestalt links den Thronfolger Ferrante zu vermuten, der 1425 geboren, hier am ersten als Stifter in Betracht kommt (Abb. 12). Dafür scheinen auch gewisse charakteristische Züge des Gesichtes, wie der leichte Ansatz zum Doppelkinn zu sprechen, wie das auch in der späteren Zeit besonders stark entwickelt an der wohl in den 80er Jahren entstandenen Portraitbüste im Neapeler Museum zu Tage tritt.²

¹ Vor allem beachte man auch die Art wie der Mantel auf den Boden in freien, gut durchdachten Falten auffällt.

² Sie wird, wie ich glaube ohne genügenden Grund, dem Guido Mazzoni zugeschrieben. Rolfs, Neapel II, S. 172.

Schließlich liegt uns auch an dem Namen der Stifterfiguren weniger als an der Tatsache, daß unser Gagginischüler hier in einer selbständigen Schöpfung im Dienst des aragonesischen Hofes erscheint und zwar an einem Werke, das stilistisch und zeitlich dem Relief in der Sala del Barone nahe steht. Die Entstehungszeit der Madonna läßt sich nur ungefähr fixieren. Als *Terminus post quem* hätte das Jahr 1450, in dem Gaggini frühestens nach Süd-Italien gekommen sein kann, als *Terminus ante quem*



Abb. 5. Reliefportraits im Museum von Palermo.

etwa das Jahr 1457 zu gelten, wie wir aus den folgenden Untersuchungen ersehen werden.

In Neapel selbst läßt sich, abgesehen von dem Triumphbogen, weiter kein Werk von der Hand dieses Gagginischülers nachweisen. Dagegen steht ihm ein Reliefportrait im Museum von Palermo (Abb. 5) sehr nahe, so nahe, daß auch hier nur wieder die Frage sein kann: Domenico Gaggini oder sein unbekannter Schüler?

Das Relief, in dem zwei Ehegatten portraitiert sind, stellt augenscheinlich ein Grabrelief dar, eine Apotheose zweier Toten nach antikem

Muster.¹ Die äußere Umgebung des Reliefs ist nicht sicher anzugeben, doch ist ein Medaillon das wahrscheinlichste.

Die Haltung der Köpfe mit dem vorgebeugten Halse, dem sinnenden, etwas stieren Blick ist durchaus dieselbe wie etwa an dem Ferranteporträt über der Türe der Sala del Barone, an deren Figuren auch die Gewandfaltung, besonders die des gebauschten Aermels, ebenso wie die zeichnerische, allerdings etwas sorgfältigere aber auch befangenere Führung des Meißels erinnert. Andererseits ruft die Faltung des Kopftuchs, wie die reiche Verwendung des Bohrers wieder die Erinnerung an die Gewandbehandlung der Madonna von Santa Barbara wach. Abgesehen davon, daß der Typus des Gesichtes der Madonna von Santa Barbara ein anderer ist, als der in dem Grabrelief dargestellten Persönlichkeiten, scheint es mir namentlich auch mit Rücksicht auf die künstlerische Qualität der im folgenden dem Meister zuzuschreibenden Werke unmöglich, ihm das Relief zu geben, vielmehr müssen wir hier ein aus der Periode der 50er Jahre stammendes Originalwerk Domenico Gagginis erkennen.

Das Relief ist nicht die einzige Schöpfung Gagginis, die dieser Zeit angehören muß. Zwei weitere Werke stehen den Figuren der Fassade San Giambattista so nahe, daß sie auch nicht sehr viel später als diese entstanden sein können. Es sind dies zwei allegorische Gestalten in San Francesco zu Palermo, die wahrscheinlich ehemals mit einem kleinen Tabernakel zu einem größeren Werk vereint waren, Temperantia (Abb. 13) und Prudentia (Abb. 7) darstellend. Schon die Putti des Sockels erzählen von dem Namen des Meisters, der diese kleinen Kerle mit Vorliebe an Konsolen zu verwenden liebte und auch die barocke Ornamentik entspricht durchaus der Dekoration an den Sockeln der Kapellenfassade in Genua bekrönenden Statuetten. Dasselbe gilt für die Gewandung und Haltung der Figur mit den zu kurzen, dünnen, breit gedrückten Armen und langfingerigen Händen. Nur die Gewandung erscheint etwas weicher, flüssiger als in den meisten der Figuren in Genua und läßt die harten, steilen Falten vermissen. Die Typik des Gesichtes mit den scharf markierten Augenlidern, dem zu kleinen Mündchen und Kinn erinnert ganz an die der Madonna von Santa Barbara, doch ist natürlich hier alles nur viel roher und unbeholfener gegeben. Auch die Figur der Prudentia zeigt denselben Stil und findet sich schon in einer ganz ähnlichen Version in der äußersten rechts der bekrönenden Gestalten der Fassade. Stilistisch gilt für sie dasselbe wie für die oben betrachteten. Ebenso trägt das wahrscheinlich zugehörige Tabernakel, jüngst von Mauceri² als Laurana bezeichnet, unverkennbar

¹ Die Büsten der beiden sind auf Wolken schwebend dargestellt.

² Rassegna d'arte, Heft 1. 1906, S. 1 ff.

den Stempel jener frühen Gagginischule an sich, die auch hier aus gotisierenden Elementen und Reminiszenzen an die Donatellosche Kunst sich zusammensetzt. Das Werkchen ist jedoch so minderwertig, daß im besten Falle nur an eine Gehülfehand Gagginis zu denken ist und es mir unbegreiflich bleibt, wie die Lokalforschung in ihrer Bemühung, das Dunkel sizilianischer Skulpturgeschichte zu lichten, einen soich unglücklichen Griff tun und Francesco Laurana für diese Schöpfung verantwortlich



Abb. 6. Tabernakel im Museum von Palermo.

machen konnte. Laurana war, wie wir schon aus obigem sahen, nicht der einzige, der mit Meister Gaggini nach dem Süden zog und in den beiden Figuren der Domkrypta von Palermo stellt sich uns ohnedies noch ein weiterer «marmoraio» vor, der jedenfalls in Genua im Atelier Gagginis großgezogen wurde. Mit Lauranas Stil hat, wie wir sehen werden, das Werkchen nicht das geringste zu tun.

Ein Original Domenico Gagginis (Abb. 6) ist ferner ein außerordentlich interessantes kleines Tabernakel, das erst neuerdings in das Museum von Palermo gekommen ist. Schon der Fundort läßt ver-

muten, daß es sich hier um einen nicht unbedeutenden Meister handelt, denn das Marmorwerk wurde erst kürzlich in der königlichen Cappella Palatina,¹ aus der Mauer genommen und im Museum zur Aufstellung gebracht. Die Einwirkung Donatello'scher dekorativer Architektur ist unverkennbar. Der Vorhang in der Mitte verleugnet seinen Zusammenhang mit dem



Abb. 7. Figur der Prudentia
in S. Francesco zu Palermo.

Cosciagrabmal nicht, während andererseits wieder die anbetenden Engel ebenso wie der Gottvater und die Dekoration der Archivolte an die Madonna von Santa Barbara erinnern. Dabei ist freilich, abgesehen von der künstlerischen Minderwertigkeit des Werkes, auch seine sehr schlechte Erhaltung nicht zu verkennen. Auffallend sind nun eine Reihe von ornamentalen Eigentümlichkeiten, die sich auch an dem großen Bogen in Neapel finden. So die Friesdekoration mit den beiden konfrontierten Voluten und die Pilaster, die eine zu steil angelegte Kassettendecke tragen. Leider haben wir für eine genaue Datierung des Tabernakels keinen Anhaltspunkt, doch scheint es mir zweifellos, daß es sich hier um eine Nachwirkung des fertigen Bogens auf die Dekoration des Tabernakels handelt. Jedenfalls kann hier insbesondere mit Rücksicht auf den absolut übereinstimmenden Gesichtstypus der noch leidlich gut erhaltenen Engel über der Archivolte kein Zweifel bestehen, daß wir dieselbe Hand vor uns haben, die die beiden Tugendfiguren in San Giovanni geschaffen hat, d.h. Domenico Gagini.

Gagginis Tätigkeit in den 50er Jahren in Neapel ist hiemit erwiesen. Daß auch die übrigen hier genannten kleineren Werke in Palermo in diese Zeit fallen, beweist uns einerseits ihre innige Verwandtschaft mit der Genueser Fassade

und dem Relief der Sala del Barone, als auch andererseits ihre geringere künstlerische Form den Schöpfungen gegenüber, die, nach dem Jahre 63, entstanden, mit Domenicos Namen in Verbindung gebracht wurden.²

¹ Zu bemerken ist, daß Domenico auch urkundlich in der Cappella Palatina später tätig war und mit der Herstellung von leider heute zerstörten Mosaiken beauftragt wurde. Siehe De Marzo, a. a. O. I, S. 79.

² Ob die in Sizilien Domenico zugeschriebenen Werke von ihm stammen, muß im folgenden mehrmals in Zweifel gezogen, sein œuvre jedenfalls erheblich verringert werden. Er war übrigens den Urkunden nach vielfach als Ingenieur in Anspruch genommen.

Damit müssen wir mangels weiterer Werke unsere Untersuchungen über die erste Tätigkeit Domenico Gagginis und seiner Schule in Neapel und Palermo zunächst schließen und nun versuchen, auf Grund des hier gewonnenen Bildes, den Anteil dieser für den Süden wichtigsten Bildhauerschule an dem Triumphbogen des Alfonso festzustellen. Das Bild, das wir hier von der Art und dem Umfang der Tätigkeit in diesem Atelier zu zeichnen unternehmen, ist zwar nur ein skizzenhaftes, verschwommenes, gibt uns aber doch genügend Anhaltspunkte, um der Frage nach den Schöpfern des Bogens von einem neuen Gesichtspunkte aus näher zu treten und den Anteil der einzelnen Meister voneinander abzugrenzen.

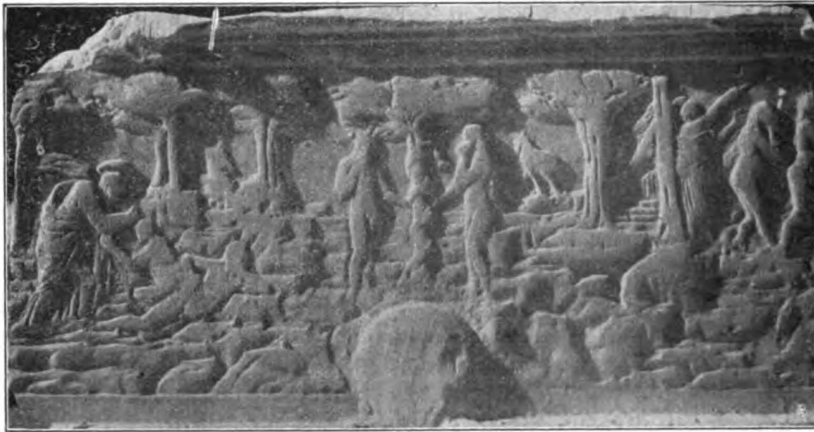


Abb. 8. Sockelrelief der Madonna in der Sakristei von Santa Barbara.

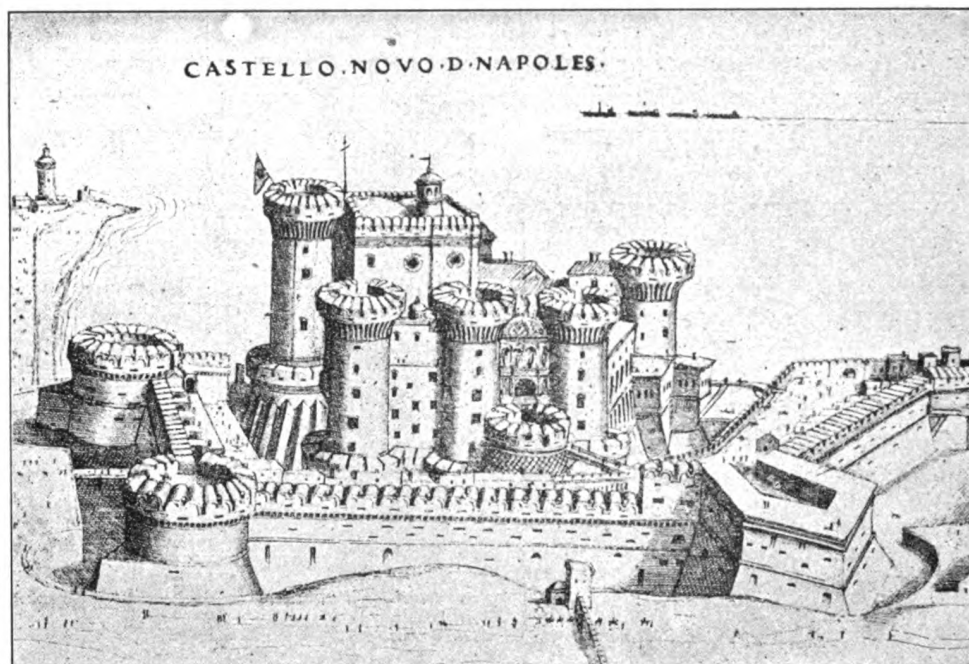


Abb. 9. Zeichnung des Francisco de Hollanda.

II.

DIE SKULPTUREN DES TRIUMPHBOGENS DES ALFONSO IN NEAPEL UND SEINE MEISTER.¹

ZU derselben Zeit, als Domenico Gaggini und seine Gehülfen in Neapel tätig waren, ist in der Hauptstadt des Königreiches, das für den Süden, einschließlich Sizilien, bedeutendste architektonische wie skulpturelle Werk, der Triumphbogen des Alfonso, entstanden, für seinen Schöpfer, den Bücher- und Kunstliebhaber auf fürstlichem

¹ Siehe Schulz, a. a. O. S. 113 ff. über den Triumphbogen Minieri-Riccio, gli artisti ed artefici che lavorarono in Castel Nuovo a tempo di Alfonso I. e Ferrante di Aragona. Napoli 1876, und Alcuni fatti di Alfonso I. di Aragona, dal 15 Aprile 1437 al 31 di Maggio 1458, Archivio storico per le provincie napolitane, VI, (1881); N. Barone, le cedole di Tesoreria dell' Archivio di Stato di Napoli dall' anno 1460 al 1504 und Archivio storico napoletano, IX, (1884) S. 5. ff. 387 ff. und 501 ff. und X. (1885) S. 5 ff., ferner Fabriczy, der Triumphbogen Alfonso I. am Castel nuovo zu Neapel, Jahrb. d. preuß. Kunsts. Bd. XX, 1 ff. und S. 125 ff. und Neues zum Triumphbogen Alfonso I., Jahrb. d. kgl. preuß. Kunsts. Bd. XXIII, S. 1 ff., Valentin Leonardi, Paolo di Mariano, l'Arte III, S. 86 ff. Bernich, Napoli nobilissima, Bd. XII, S. 114 ff. und 131 ff. Rolfs, der Triumphbogen des Alfonso, Jahrb. d. preuß. Kunsts. B. XXV, S. 84 ff.

Throne, ein ebenso rühmliches als charakteristisches Zeichen seines Denkens und Strebens.

Eingezwängt zwischen den trutzigen Tortürmen der Königsfeste, die selbst vor kurzem aufs neue aus Schutt und Asche erstanden war, begrüßt der Bogen den Eintretenden «ex marmore candidissimo» wie ein zeitgenössischer Schriftsteller sagt. In der Tat ist es zunächst nur der verwirrende Eindruck der Marmordekoration, den der Beschauer empfängt, denn der Skulpturenschmuck selbst hat Mühe zwischen den beiden Torriesen ein wenig zu Worte zu kommen, um das, was er soll, zu berichten. Und er erzählt nicht nur vom Herrscher, sondern auch vom Volke, das die Künstler stellte, die den Bogen errichteten. Das gilt in erster Linie von der naiv phantastischen Uebereinanderreihung der baulichen Glieder, trotz der teilweise überraschenden Reinheit der architektonischen Details und den wohl abgewogenen Proportionen. Denn auch diese Schöpfung, die doch mit der Ueberlieferung hat brechen wollen, konnte sich nicht ganz von ihren Fesseln befreien. Wer die Königsgrabdenkmäler Neapeler Kirchen kennt, wird sich des Eindruckes nicht erwehren können, daß deren altgewohntes Kompositionsschema unwillkürlich auch mit in die antike Idee des Triumphbogens geflossen ist. Wie sollte sich auch das Quattrocento und gar an diesem Orte und mit diesen Absichten mit den abstrakten Formen eines Architekturwerkes begnügen, das Prunktor und Denkmal zugleich sein sollte. Die für die Zeit besonders charakteristische kindliche Erzählerlust stürzte sich da mit Begierde auf all die Flächen und Nischen, überall wird verziert und erzählt und im Eifer des Redens vergißt man hier mehr noch wie anderwärts die reale Wirklichkeit, vergißt man den Ort, an dem und für den man schafft.

Dazu geht man über das Maß weit hinaus, das der hierin vornehmere, republikanische Florentiner dem Ehrgeiz und der Selbstverherrlichung des Einzelnen in der Kunst zugestanden hat. Immer und immer wieder erscheint der gepriesene Fürst, bald als Triumphator von den Edlen und Großen wie auch «Gefangenen» umgeben, bald als kriegerrischer Feldherr bis an die Zähne bewaffnet, herausfordernd die Hand am Schwertknauf, bald Lorbeer bekränzt, auf die Lanze gestützt, von Pagen und Hofleuten umringt als Divus Imperator, den Blick gen Himmel gerichtet. So wollte er seinen Nachkommen beim Ein- und Ausgang in die Königsburg tagtäglich als leuchtendes unvergeßliches Vorbild, als der tapfere Eroberer und der beglückende, geliebte Herrscher erscheinen, der den Boden erworben hat, der sie trug und ernährte. Und Alfonso hat es selber einmal ausgesprochen in seinem lesenswerten Brief an den Alt-

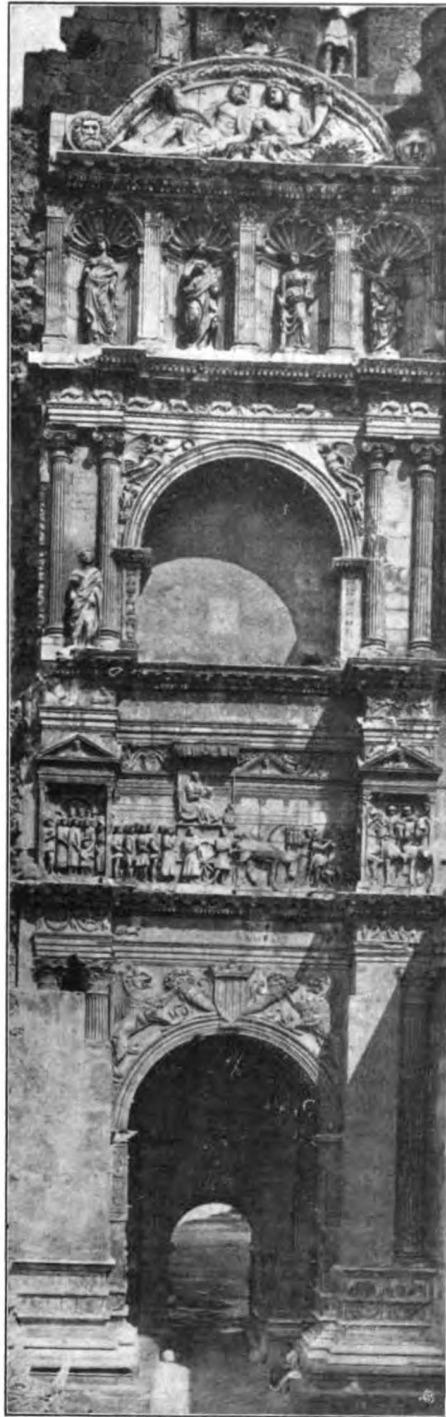


Abb. 10. Der Triumphbogen des Alfonso.

meister der italienischen Medaillenkunst, wie er über die Kunst und ihr Verhältnis zum Fürsten dachte:

«Nihil est, quod magis principem deceat, quam viros ingenio et cultu ornatuque praeditos ac virtute claros honore, dignitate, beneficiis prosequi singularique benevolentia et amore complecti. Fit enim, ut ad virtutem aliorum excitentur mentes, si praemia virtuti proposita videant. Verum cum pulchrum sit principis atque decorum, in omne huiusmodi genus hominum liberalitate et beneficentia uti, illud tamen pulcherrimum ac laudatissimum, eos viros in suam familiaritatem adducere, qui valeant monumentis insignibus aut litterarum aut sculpturae, quae tria hoc maximum videntur efficere, maiorum memoriam ad posterum commendare. Hic enim rerum gestarum gloria virorumque illustrium fama fere immortalitatem nanciscitur».¹ So dachte der Mann, der den Bogen errichten ließ. Ein Gutstück von diesem Geiste und seiner Originalität ist auch auf das Monument übergegangen.

Es besteht eigentlich aus drei nur lose verbundenen Teilen; dem unteren Bogen mit den beiden schönen Säulenpaaren über dem breiten Sockel zur Seite neben dem Eingangsbogen, den zwei große Laibungsreliefs verziern, dem oberen,

¹ Siehe Brief vom 14. Februar 1449 an «Aeneas Pisanus», a. a. O., S. Schulz S. 184. Doc CDXLVIII.

flankiert von zwei etwas schwächlichen jonischen Säulenpaaren und reicher Dekoration in dem Bogengewölbe und schließlich dem letzten Geschosß mit vier Figuren geschmückten Nischen und einem Segmentbogenartigen Abschluß mit lagernden Flußgöttern und dem heiligen Michael als Bekrönung darüber. Zwischen dem ersten und zweiten Bogen ist eine in ihren architektonischen Teilen schwächliche Attika eingeschoben, die das große Triumphrelief schmückt, eigentlich ohne jede rationelle Beziehung zu dem architektonischen Organismus des Ganzen, dem noch oben-drein jede Verbindung mit den beiden Türmen fehlt.

Das auffallendste am Bogen, zugleich der gegenständlich wie formell wichtigste Teil ist natürlich das große Triumphzugrelief, das einen besonderen, nur lose zwischen den beiden ersten Geschossen eingefügten Figurenstreifen bildet, der ebenso wie die übrigen skulpturellen Werke und die Architektur in Komposition und Stil recht weitgehende Verschiedenheiten aufweist.

Die Baugeschichte des Bogens ist unklar, die Quellen hierüber teilweise widersprechend. Aus diesem Grunde sei hier zunächst auf eine Durchsicht derselben verzichtet. Wir haben aus dem vorausgegangenen ersehen, daß Domenico Gaggini und seine Schule im Dienste der königlichen Familie um diese Zeit, nach den erhaltenen Monumenten zu schließen, ziemlich umfangreich beschäftigt war, ja er erscheint als einer der wichtigsten Faktoren im künstlerischen Leben Neapels. Versuchen wir daher den Anteil festzustellen, der Domenico und seiner Schule auf Grund unserer Ergebnisse am Skulpturenschmuck des Bogens gebührt, so liegt es natürlich nahe, der Hand des Schöpfers des kleinen Triumphzugs in der Sala del Barone auch an der analogen Darstellung in der Attika des Bogens nachzuspüren.

Nun haben wir zwar die Verschiedenheit der Gesamtkomposition der beiden Werke mit Fabriczy schon früher betont, allein es findet sich, daß ein Teil des Triumphbogens tatsächlich fast bis in alle kleinen Einzelheiten hinein mit dem analogen des kleinen Triumphzuges übereinstimmt und sich streng stilistisch wie kompositionell von allen übrigen Teilen des Triumphreliefs unterscheidet (Taf. III). Es sind dies die vor dem Zuge einherschreitenden Bläser, die sich hinsichtlich der Komposition zu denen im kleinen Relief verhalten wie die Modellskizze zum ausgeführten Werke. Man denke sich die Gruppe (Abb. 2) in entsprechenden größeren Maßstab übersetzt, so erhält man unter Berücksichtigung der hierdurch nötigen eingehenderen Durcharbeitung der Details genau jene des Arco: die Ergänzung der Tuben und fehlenden Hände ergibt dieselbe Haltung der

Bläser. Wie dort so ist auch hier die vorderste der drei Gestalten um einen Kopf kleiner mit abwärts geneigter Tuba dargestellt. Die Bläser des Hintergrundes sind etwas weiter nach vorne und etwa wie die Gruppe hinter dem Wagen in dem Relief der Sala del Barone mit der entsprechenden Figur des Vordergrundes in eine Linie gebracht. Selbst die kleinen musizierenden Putti, die zwischen den Beinen der Großen sich drängen, fehlen nicht, nur bewegt sich der vordere mit Rücksicht auf die Verlängerung des Zuges in der Richtung desselben, während er in dem kleinen Relief, das hier abschließt gegen den Strom schwimmt. In dem Stil, der Haltung und den Gesichtstypen stimmt nun die Bläsergruppe genau mit jenen Figürchen am kleinen Triumphrelief überein, die wir dem unbekannten Schüler Gagginis geben mußten. Man vergleiche



Abb. 11. Detail aus der Madonna von Santa Barbara.

beispielsweise die Stellung der Beine der mittleren der drei neben dem Wagen einerschreitenden Figuren im kleinen Relief (Abb. 1) mit der vorderen Bläserfigur im großen und die der mittleren der vier hinter dem Zuge marschierenden Figuren im kleinen Relief mit der hinteren der Bläser; dasselbe gilt für die absolut identische Gewandbehandlung, die auffallend großen Köpfe, (Abb. 2) den langen Oberkörper wie allgemein die unteretzten Proportionen und verhältnismäßig kurzen Beine. Aber auch zu der unserem Meister gehörigen Madonna von Santa Barbara sind die Beziehungen der Bläsergruppe unverkennbar (Abb. 11). So ist vor allem die Bildung der vollen runden Arme durchaus dieselbe wie in den Figuren am Arco, ebenso ist die auffallend glatte Behandlung des Fleisches, die harte Markierung des Augenlides für beide Werke charakteristisch.

An dem ganzen Triumphrelief ist keine Gruppe, die es mit diesen «Bläsern» an Feinheit der Durchbildung und Realistik des Ausdruckes aufnehmen könnte. Ausgezeichnet ist die Psychologie des Blasens wiedergegeben. Der ruhige sachliche Ernst, mit dem der eine der beiden Jünglinge im Vordergrund dem Blasen obliegt, steht augenscheinlich in beabsichtigtem Kontrast zu der tänzelnden lustigen Art, mit der sein Vordermann musizierend dahinschreitet. Nicht minder zu loben ist die Klarheit und Lebendigkeit der Gruppierung, die ebenso wie der Stil das Relief streng von den übrigen Skulpturen unterscheidet, deren Steifheit und Leblosigkeit bei einem Vergleich mit unserer Gruppe doppelt unangenehm in Erscheinung tritt. Beachtenswert ist auch die Sicherheit, mit der die Bläser analog den einzelnen Figürchen im kleinen Triumphrelief auf den Beinen stehen, die die anderen Gestalten am Triumphrelief des Arco vermissen lassen. Der Meister hat nur eine einzige Steinplatte hier zu bearbeiten gehabt und man empfängt mit Rücksicht auf die scharfe Caesur, die diese Gruppe von den übrigen des Reliefs trennt und die unglückliche Angliederung der vor der Quadriga «schwebenden» Siegesgöttin, ein Werk des Meisters des folgenden Teils des Triumphreliefs, den Eindruck als wären beide Künstler ohne Rücksicht aufeinander der Erfüllung ihrer Aufgabe nachgegangen.

Lassen wir diese für das Folgende wichtige Tatsache zunächst unbeachtet und sehen uns nach weiteren Werken von der Hand unseres Meisters um. Nur noch eine einzige Figur ist seiner Hand zuzuweisen, die weitaus schönste am Bogen, ja eine der schönsten Quattrocento-Freiguren im Quattrocento überhaupt, die Temperantia, (Taf. IV, Abb. 1) die mit drei anderen die Nischen des obersten Geschosses des Bogensziert. Sie kontrastiert noch mehr als die ihr verwandten Skulpturen am großen Triumphzug mit den sie umgebenden Figuren. (Taf. IV, Abb. 2.) Eine prächtige jugendliche Gestalt, von einem mächtigen Mantel in monumentaler Drapierung umhüllt, der das in regelmäßigen Falten gegebene Untergewand nur an der Brust und der rechten Hüfte sichtbar werden läßt. Von der linken Schulter fällt das weite Gewand, den linken Arm verdeckend, quer über Brust und Hüfte und scheint im Niederfließen einen Augenblick an dem breit modellierten Oberschenkel gehalten, um dann, in monumentalen Linien auf den Boden fallend, mit reichen Falten die Füße zu verdecken.

Ausgezeichnet hat es der Meister verstanden, durch die Gewandung dem Körper plastische Rundung zu verleihen. Auch die leichte Drehung der Gestalt von vorne nach rückwärts, kommt durch sie deutlich zum Ausdruck und die Glieder fügen sich in ein streng geschlossenes Liniensystem ein. Eng legt sich der Mantel um die vollen Schultern. Die Linke

hält den Arm etwas befangen an die Hüfte gedrückt, während die Rechte in graziöser Biegung des Handgelenkes das Gefäß emporhebt. Die Krone des Ganzen ist das lockenumwallte Haupt, das in anmutiger Gebärde sich zur Seite neigt. Das Haar gibt hier ebenso wie die Gewandung dem Körper eine reizvolle, edle, runde Form und die an den Schultern herabrieselnden Locken wissen geschickt die Verbindung mit dem Mantel und Körper herzustellen. Ein spöttisches, recht wenig tugendsames Lächeln umspielt ebenso wie bei der Madonna von Santa Barbara die Lippen. Doch läßt die schon oben bemerkte, für alle bisher betrachteten Werke unseres Meisters charakteristische glatte Behandlung des Fleisches eine

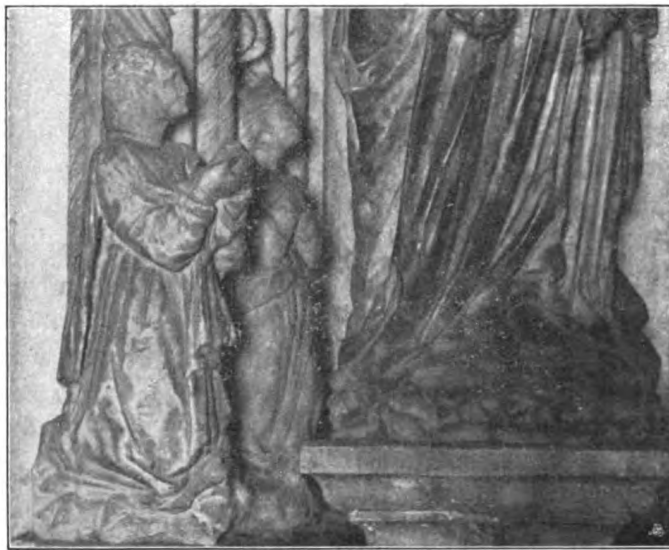


Abb. 12. Detail der Madonna in S. Barbara.

lebendigere Modellierung vermissen. Dabei fällt auch hier die Länge des Oberkörpers und die kurzen Beine wie an der Gruppe der Bläser in dem Triumphrelief auf, an die vor allem auch die Haarbehandlung mit dem reichen volutenartigen Lockengewirr, sowie der große Kopf erinnert. Daß wir den oben genannten unbekannten Gagginischüler, den Meister der Madonna von Santa Barbara, vor uns haben, lehrt ein Vergleich der auf den Boden auffallenden Gewandfalten, die in beiden Statuen fast genau übereinstimmen (Abb. 12). Man beachte, daß der allein sichtbare Fuß des Standbeins hier wie dort in genau derselben Weise und Form unter dem Gewande hervorsieht. Der obere Teil der Gewandanlage zeigt nun aber nicht nur zu jener kleinen Gaggini zugeschriebenen Temperantia (Abb. 13) in San Francesco zu Palermo, sondern auch zu der schon einmal

genannten analogen Gestalt der Fassade in San Giambattista auffallende Analogien. Besonders die letztere erscheint wie eine erstmalige Redaktion derselben Figur aus der Jugendzeit des Künstlers. Freilich, so nahe auch die Verwandtschaft der beiden ist, so groß ist doch auch zweifellos der zeitliche Unterschied ihrer Entstehung. Die Figur über der Fassade von San Giambattista in Genua fällt in die Jahre 47–49 und die damit zusammenhängende in Palermo frühestens etwa 1450, die Madonna von Santa Barbara etwa in die Zeit des Reliefs in der Sala del Barone, d. h. ca. 1455, die Reliefs der Bläser am großen Triumphrelief etwa 58 wenn nicht 65. Der Zeitraum aber, der zwischen der Madonna von Santa Barbara und unserer Figur der Temperantia liegt, mag mindestens 10, wenn nicht 15 oder mehr Jahre betragen. Denn jeder Unbefangene, der vor dies Bildwerk tritt, würde seine Entstehung schwerlich früher als die 80er Jahre des Quattrocento ansetzen und nur mit Rücksicht auf die schon außerordentlich freie und unserer Figur auch in der Vollendung nahestehende Bläsergruppe sind wir genötigt, einen früheren Termin anzunehmen. Freilich wäre hier auch noch die Frage nach der noch nicht fixierten Entstehungszeit der Bläsergruppe zu erörtern. Doch würde uns dies sogleich in eine kritische Behandlung des Quellenmaterials einführen, auf die wir hier zunächst verzichten müssen. Jedenfalls aber hat der Meister in der Zwischenzeit neue künstlerische Eindrücke in sich aufgenommen und es hält nicht schwer, die Art derselben zu bestimmen. Zwar läßt die schwerlastende, zum Boden drängende Gewandung in dieser mehr allgemeinen Eigentümlichkeit den Enkelschüler Donatellos erkennen, mit dessen Prophetenstatuen des am florentiner Campanile sich in dieser Hinsicht manche Analogien finden lassen, aber Donatellos Kunst ist es sicherlich nicht allein, die aus der Figur spricht. Dagegen weist die Haltung, Bewegung, ja auch Gewandung den unmittelbaren Reflex umbrischer Kunst auf und wir müssen daher annehmen, daß unser Held inzwischen auch in Umbrien gewesen ist und dort neue entscheidende Eindrücke für seine Kunst empfangen hat.

Wir begnügen uns zunächst mit der Feststellung dieser Tatsache, um



Abb. 13 Figur der «Temperantia» in San Francesco zu Palermo

nun nach weiteren Werken von der Hand dieses Meisters am Bogen Umschau zu halten. An den Skulpturen der Fronte des Bogens ist jedenfalls keine einzige Figur zu entdecken, die in irgend einer Beziehung zu dem Künstler stünde; dagegen läßt das linke der beiden Reliefs, die die Laibung des untersten, den Eingang zur Burg bildenden Bogens (Abb. 14 und Taf. V) schmücken eine Reihe verwandter Züge mit den bisher betrachteten Bildwerken des unbekannten Gagginischülers erkennen.

Die Anlage der beiden Reliefs geht zweifellos auf eine leitende Idee zurück, der die beiden Künstler zu folgen hatten, sonst ist die Ver-



Abb. 14.] Detail aus dem linken Relief der Bogenlaibung des Triumphbogens in Neapel.

wandtschaft der Komposition, die sich auch inhaltlich zu ergänzen scheint und deshalb auch zeitlich nicht voneinander zu trennen ist, nicht zu erklären. Von dem rechten Relief wissen wir, daß es Isaia da Pisa zum Autor hat, dessen plastische von mir jüngst festgestellten Werke uns den Beweis liefern, daß die früher von Fabriczy ausgesprochene Zuschreibung zweifellos richtig war. Das linke Relief zeigt nun seinem Pendant gegenüber etwa dieselbe künstlerische Ueberlegenheit wie die Skulpturen unsers Gagginischülers am Triumphzug gegenüber den anderen Figuren und Kompositionen.

Alfonso steht in beiden Reliefs im Mittelpunkt. In dem einen im

Panzer und Visier, umgeben von nicht minder kriegerisch aussehenden Kumpanen, in dem andern barhäuptig, in grandioser Haltung mit einem Lorbeerkranz nach Art der römischen Kaiser.¹ Zu seinen Füßen lagert eine mächtige Dogge und um ihn herum sind Edelknaben mit seinen Waffen bemüht, während zwischen durch und an den Seiten Verwandte des königlichen Hauses und Feldherren erscheinen. Isaia da Pisa hat seinen Helden als rauflustigen kleinen Patron unter Benutzung einer Münze Pisanellos dargestellt, während er in dem Pendant als eine außerordentlich elegante Gestalt erscheint, die ritterlicher Stolz und Würde als etwas angeborenes erfüllt. Der imposante Eindruck der Gestalt Alfonsos wird noch verstärkt durch die schüchternen aber überaus anmutigen Figuren, die sich fast etwas ängstlich ob der Nähe des Herrschers um ihn gruppieren. Fabriczy erkennt hier die Pagen des Königs, von denen der eine den Schild, der andere den Helm des königlichen Herrn hält. Die abgebrochenen anderen Attribute erscheinen mir eher Fackeln als Lanzen ehemals gewesen zu sein. Den Panzer des einen ziert noch ein reichgesticktes Hemd und den Helm ein Kranz von Rosen, während der andere, nur mit höfischem Gewande und einem feinen Wams bekleidet, einen Helm in Form eines Löwenkopfes auf dem Haupte trägt.² Ich bin nicht ganz sicher, ob wir hier nicht jugendliche Verwandte des Königs zu erblicken haben. Jedenfalls aber ist in der Figur, die zu äußerst links, mit energischer Wendung nach oben aus dem Bilde heraussieht, ein Prinz von königlichem Geblüte dargestellt, wie das aragonesische Wappenemblem auf seiner Brust deutlich anzeigt. Seine Hand stützt sich auf einen wundervollen Schild (Abb. 15), auf dem die aragonesischen Embleme in einem Kranze von schönen Engelgestalten getragen werden. Dieser Figur entspricht auf der andern Seite eine ritterliche Gestalt in ähnlich energischer Wendung. Beide stehen in ihrer kraftvollen Bewegung in wirkungsvollem Kontrast zu den beiden anmutigen und kindlich schüchternen Begleitern des Königs, ein Kontrast, in dem die hehre Würde und Ruhe des in der Mitte stehenden Imperators doppelt wirksam wird.

Daneben erscheinen wieder äußerst realistische Typen, so in dem

¹ Fabriczy schreibt bezüglich der Handbewegung des Königs, (a. a. O., S. 135), der König sei eben im Begriffe «das Schwert in die Scheide zu stecken, (nur so können wir die etwas ungeschickt dargestellte Bewegung des erhobenen rechten Armes deuten, an dem die Hand weggeschlagen ist, wie auch das ursprünglich wohl aus Bronze gebildete Schwert jetzt fehlt)». Es ist Fabriczy entgangen, daß die Statue nach Analogie der Lanzenhaltenden römischen Kaiserstatuen gebildet ist, deren etwas pathetischen Zug sie an sich trägt. Den Beweis für die Richtigkeit dieser Annahme ergibt der Rest des Lanzenschaftes, der am rechten Fuße noch sichtbar ist. Alfonso muß also eine Lanze gehalten haben, ganz abgesehen davon, daß das Schwert in der Scheide steckt.

² Der junge Enkel des Königs, Sohn Ferdinands und Isabellas, der Tochter des Tristan von Clermont, war 1448 geboren, damals also erst 13 Jahre alt; er scheint in dem linken Tabernakelrelief neben dem Triumphzug an der Fronte dargestellt zu sein. Aus späterer Zeit siehe sein Bildnis bei Heiss, les médailleurs, 1891, Pl. III, Fig. 43.

rechts hinter Alfonso sichtbar werdenden Kopf mit abschreckend, häßlichem Antlitz, dem übergroßen Mund, wohl ein bärbeißiger Kriegsheld, der zu Ehren des Tages ein freundliches Gesicht zu machen sich bemüht.



Abb. 15. Schilddetail aus dem link. Laibungsrelief des Bogens.

Er scheint der Führer jener Schar zu sein, auf dessen geordnete Reihen der Blick durch den Torbogen fällt, der in so glücklicher Weise zugleich die Gestalt des Königs im Ganzen noch besonders akzentuiert.

Vergleichen wir nun die Komposition der beiden Reliefs, so fällt zunächst die gänzlich verschiedene Raumbehandlung und die Gruppierung der Figuren in ihm in die Augen. Isaia hat in wenig glücklicher Weise die Kassettendecke des Saales in schräger Ansicht dargestellt und durch die tiefe Lage des Augenpunktes den Raum in einer für das Relief recht unglücklichen Weise verkürzt, wodurch der Eindruck der qualvollen Enge den die Anordnung des figürlichen Teiles hervorruft, nur noch verstärkt wird, und die Proportionen der Figuren noch unglücklicher erscheinen läßt.¹ Die Säulen die den Raum auch noch vorn abschließen tragen hiezu noch das übrige bei. Auch die Figuren gewinnen unter sich kein räumliches Verhältnis und sind nichts anderes als eine zusammenhanglose Kette teilweise allerdings vortrefflicher, lebenswahrer Portraits. Isaia hat in Ermangelung besserer kompositioneller Gedanken sich zum Teil des ältesten Schemas perspektivischer Darstellung bedient und das Hintereinander an einzelnen Stellen in ein Uebereinander verwandelt. Auf der linken Seite drängen sich drei Gestalten durch das Tor, durch das von Rechtswegen kaum einer aufrecht schreiten könnte, während die klobigen Köpfe auf der rechten Seite fast so groß sind wie der Bogen des Portals, vor dem sie stehen. Die Ritter mit ihren kurzen, dicken Beinchen gebärden sich alle höchst kriegerisch. Auch der König Alfonso steht auf seinen Schild gestützt da, wie weiland der alte Fritz auf seinen Spazierstock, und das an den König sich recht

¹ Siehe Abbildung. Jahrb. d. pr. K. Bd. XX.

respektlos herandrängende Ritterlein mit dem großen Prügel vielleicht eine Anspielung auf Herkules, — scheint zu sagen: was bin ich und was kann noch aus mir werden! Von dem Hunde in der Ecke rechts erwartet man im nächsten Augenblick, von der Ruhe aufgeschreckt, klägliche Laute des Schmerzes zu hören, denn er befindet sich schon zwischen den Füßen des vorwärts schreitenden Ritters, der ihm im nächsten Augenblick auf die Pfoten treten muß. Der Löwe zur rechten, dessen Species schon mehr einer Hundearart sich nähert, hat gerade noch die eine Pfote vor dem Beine des Ritters zurückgezogen, das dieser kühn ihm vor den Rachen setzt. Allen Gestalten haftet die Starrheit des zurechtgestellten Modells an, wobei — man beachte die fast gleiche Armhaltung der Figuren in der vordersten Reihe — hinsichtlich der Anordnung von Stellung und Bewegung der Meister nicht eben erfinderisch genannt werden kann. Von Gruppenbildung weiß der Meister nichts.

Werfen wir nun einen Blick auf das gegenüberliegende Relief. Welch ein Unterschied! Elegante, schlanke Gestalten in einer hohen, luftigen Halle gruppiert. Die Herren in Rüstung und Hofgewändern haben in ihrer graziösen Haltung etwas von antiken Statuen an sich und doch zugleich eine Nüance französischen höfischen Rittertums, das in scharfem Gegensatze zu dem protzigen Condottierentum im Relief Isaias steht. Die sehr glückliche Gruppierung macht die isokephale Anordnung vergessen, dazu sind die Details ganz vorzüglich und mit großem Fleiße durchgebildet. Wie prächtig ist das edle Tier gegeben, das sich an das Bein des Herrn schmiegt und dankbar zu ihm aufsieht, und wie wundervoll bis ins Einzelne scharf und genau ist der reiche Schmuck des Schildes gemeißelt. Sehr fein ist auch das Verhältnis der Gestalten zur Reliefhöhe abgewogen und ausgezeichnet wirkt der Kontrast zwischen der nur leicht belebten, breiten Fläche der Rückwand mit dem reichen Licht- und Schattenwechsel des figürlichen Teiles.

Was nun den Stil des Werkes betrifft, so finden sich eine ganze Reihe von Analogien zu den bisher betrachteten Schöpfungen unseres Gagginisülers.

Zunächst ist die Art des Stehens durchaus verwandt mit den Figuren des Reliefs in der Sala del Barone. Man vergleiche die Türkengestalt links oder die unmittelbar hinter dem Wagen schreitende Gestalt im kleinen Triumphzugrelief (Abb. 1) mit der Figur zu äußerst rechts im Laibungsrelief am großen Bogen (Taf. V), wo auch die archaisierende Haltung mit der ausgebogenen Hüfte und der befangenen Haltung der Arme auffällt, die ähnlich sich sowohl an der Frauengestalt zu äußerst links im Relief der Sala del Barone und der linken der beiden Edelknaben am Laibungs-

relief zu bemerken ist. Nur scheinen die Gestalten am Bogen schlanker, die schwächtigen Beine länger, die Köpfe kleiner und auch ihr Typus ein anderer zu sein. Dennoch steht auch dieses Werk im Zusammenhang mit der Gagginischule, ja es scheint, daß seinem am Bogen tätigen unbekannten Schüler auch hier ein Anteil bei der Herstellung des Reliefs gebührt, wie dies aus der Dekoration am Schilde wie den kleinen aus dem Fenster schreitenden Putti der Rückwand deutlich hervorgeht (Abb. 16). Die Gestalten, die in der kleinen Lünette liegen, sind mit ihrem Hängebauch stilistisch fast identisch mit denen am Fries in der Sala del Barone. Dasselbe gilt für die Putti mit den quadratischen Köpfchen, den gestanzten



Abb. 16. Details aus dem linken Relief der Bogenlaibung des Triumphbogens des Alfonso.

Locken und dem wehenden, bandartigen Mantel. Auffallend ist, daß wir auch hier, ähnlich wie in dem Relief der Sala del Barone ein Analogon zu den feinen ornamentalen Details des Giebels in dem die Archivolte umgebenden Fruchtkranz finden. Ebenso weist auch die Schilddekoration am oberen Teil auf einen Schüler Domenico Gagginis hin, in dem wir den Meister der *Temperantia* oben in der Nische des Bogens zu erkennen glauben. Dargestellt ist auf dem Schilde des Edelknaben links *Daphne*, (Abb. 17) die, augenscheinlich von *Apoll* verfolgt, in einen Baum verwandelt wird, meines Wissens die früheste Wiedergabe dieser Sage in der Plastik überhaupt. Natürlich muß man hier die durch die Kleinheit des Objektes erklärliche Flüchtigkeit der Ausführung berücksichtigen. Die monumentale Drapierung des Mantels, die vollen, etwas langen Arme weisen jedenfalls

auf jenen obengenannten Gagginischüler hin, an den auch die fein durchgearbeiteten Engel auf dem Schilde des aragonesischen Ritters zu äußerst links nach einem Vergleich mit dem kleinen Engel der Verkündigung über den Pilastern des Tabernakels der Madonna von Santa Barbara erinnert (Abb. 4). Vor allem sind es die rückwärts spitzzulaufenden Gewandenden, sowie die eigentümliche allerdings nur am Original recht sichtbare Form der Ärmel, die hier am Bogen ebenso wie am Tabernakel auffällt. Der glatt anliegende Ärmel steckt im Oberarm noch in einer besonderen, nach rückwärts spitzzulaufenden Hülle und um die Achsel schlingt sich ein weiterer rundlicher Bausch. Solche unscheinbare Kleinigkeiten ersetzen eben in diesen Fällen eine Künstlersignatur und sind von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit. Nicht unwesentlich ist auch, daß die Form und Größe der Flügel ebenso wie die Behandlung des Baumschlages in beiden Werken¹ dieselbe ist.

Jener Gagginischüler hat also zweifellos hier mitgearbeitet, aber die Befangenheit und Schüchternheit einzelner Gestalten, deren weiches, träumerisches Wesen, übrigens zu der energischen und sicheren Bewegung anderer kontrastierte, finden wir in dieser Weise in keiner der bisher betrachteten Figuren ausgedrückt, ganz abgesehen von den Typen, die das Relief von den oben betrachteten Werken des Gagginischüler unterscheiden. Es bleibt uns also nichts anderes übrig, als hier nach einem zweiten Gagginischüler zu fahnden, der dieses ausgezeichnete Werk in Gemeinschaft mit dem Meister der Bläsergruppe geschaffen hat, von dem zum mindesten die Schilddekorationen stammen. Leider ist die Hand dieses zweiten Künstlers sonst nicht am Bogen nachweisbar und können uns deshalb die übrigen Skulpturen des Bogens keinen weiteren Aufschluß über seine künstlerische Art geben. Nun hat Fabriczy bereits eine Benennung des Meisters auf anderem Wege versucht und das Relief



Abb. 17. «Daphne», Schilddetail aus dem linken Laibungsrelief des Bogens.

¹ Siehe das Sockelrelief der Madonna von Santa Barbara (Abb. 8) sowie die Baumschläge im Relief der Sala del Barone. (Abb. 2.)

dem Andrea d'Aquila zugeschrieben. Dieser wird am 31. Januar 1456 als Marmorkünstler mit Isaia da Pisa genannt, mit dem er gleichzeitig eine Abschlagszahlung erhält.

Unsere einzige Quelle über das Leben dieses Meisters ist ein Brief des sienesischen Gesandten, Nicola Severino, an einen der Signoren seiner Vaterstadt, der zugleich Operaio am Dom war. In diesem Briefe wird der Meister für die Fertigstellung eines Madonnenfreskos sehr warm empfohlen.¹ Zugegeben, daß Fabriczys Meinung richtig sei, so wäre die in Rede stehende Arbeit für einen solch tüchtigen Meister, wie wir ihn in unserm Relief erkannten, doch eine herzlich unbedeutende Aufgabe für eine Reise nach Siena gewesen und man sollte meinen, daß einem solchen Künstler andere Aufträge zu Gebote stünden. Doch gab es ja schon damals verkannte Genies und tüchtige Leute mußten manchmal auch des Broterwerbes wegen zu den geringsten Arbeiten greifen. Das Lob nun, das der sienesische Gesandte dem Meister spendet und der Passus, worin auf Donatello, der damals selbst in Siena gewesen war, hingewiesen wird, soll bezeugen, daß d'Aquila «*optimo maestro da fare ogni singulare et eccellente lavoro*» und daß er «*una parte de l'arco triumphale del re*» gearbeitet habe, «*che è una cosa molto eletta eletta e da ciascuno laudata oltre a tutte le altre de gl' altri maestri*», weshalb er sogar mit Neid und Mißgunst verfolgt wird, veranlaßt Fabriczy, ihm dies Relief zuzuschreiben. Warum er aber gerade dieses Werk gemacht haben soll und nicht irgend einen anderen Teil des Skulpturenschmuckes wie beispielsweise die seiner vielleicht eher würdigen Figuren unter dem rechten Tabernakel neben dem Triumphrelief oder irgend eine andere Partie des dekorativen Schmuckes am Bogen bleibt dabei freilich unklar. «Das Lob aber, das Severino seinen Arbeiten am Arco über die seiner Genossen hinaus erteilt, mag doch nicht bloß von dem Wunsche diktiert gewesen sein, ihn in Siena beschäftigt zu sehen, da zu dessen Kontrolle durch das Urteil Donatellos über seinen ehemaligen Schüler, sowie durch die Probe, die dieser ablegen will, geradezu aufgefordert wird». Die eine dieser Proben ist jedenfalls nicht stichhaltig gewesen. Denn der Meister erhielt den Auftrag nicht, sondern Sano di Pietro und da das Gemälde 1460 dann wirklich gemalt wurde, kann man keine anderen Gründe dafür geltend machen, daß Andrea die Arbeit nicht ausführte, als den, daß die Empfehlung Donatellos nicht eben sonderlich warm gewesen sein muß. Dieser Sachverhalt zwingt doch zur Vorsicht. Andererseits muß zugegeben werden, daß man durch die Tatsache, daß Andrea lange Jahre am medicee-

¹ Milanesi Doc. per la storia dell' arte Senese, Siena 1854 II. 300, Fabriczy, Jahrb. d. pr. K. Bd. 26, S. 23 ff.

ischen Hofe in Florenz gelebt hat, auf eine bedeutende künstlerische Kraft zu schließen berechtigt ist. Doch ist eben die Frage, ob er dort als Künstler tätig war. Dies ist aber deshalb schon unwahrscheinlich, weil der Briefschreiber von dieser Tätigkeit nichts erwähnt, sondern sich nur ganz allgemein ausdrückt und nur berichtet, daß Andrea dort gelebt habe. Auffällig wäre auch, daß dieser Schöpfer des Reliefs, einer der besten Meister, mit derselben Aufgabe wie Isaia betraut, nur kaum das halbe Jahresgehalt als dieser bezieht. Doch könnte man hierfür darin eine Erklärung suchen, daß der Künstler seine Arbeit mit einem andern Künstler zu teilen hatte. Allein dann müßte er doch auch im Vereine mit den anderen Genossen bei den späteren Zahlungsnotizen genannt werden und es wäre doch schwer verständlich, daß dieser mit einem so wichtigen Auftrag bedachte Meister stets allein erschiene und sich vor lauter Intriguen schon 1458 wieder fort sehnt, dazu einen seiner gar nicht würdigen Auftrag, um den er sich bewirbt, nicht einmal erhält. Wie dem auch sei, die Zuschreibung Fabriczys gewinnt durch die Urkunden nicht eben eine sichere Stütze. Ähnliches gilt nun auch für die stilistischen Untersuchungen, für die wir den einzigen Anhaltspunkt in der Nachricht haben, daß der Meister Donatello-schüler gewesen sei.

«Kann wohl der geringste Zweifel darüber bestehen, daß der tolle Reigen, in dem sich auf der Oberschwelle der Umrahmung, von vier Schildern mit aragonesischen Impressen geschieden, eine Menge nackter Putten tummeln, auf Donatello zurückweist und sind die geflügelten Genien, die mit aragonesischen Schildern am Arm und Lanzen, über deren Schultern aus den mit florentinischen Halbrundgiebeln gekrönten Zweifensteröffnungen an der Rückwand Putti hervorzuschreiten scheinen, — einer der frühesten perspektivischen Effekten der Renaissance-Skulptur — nicht ebenso von seiner Kunst eingegeben, wie die Putten, die an den Simsrandern jener Fenster hockend, die Beinchen ins Leere taumeln lassen und aus ihren mit Fahnentüchern geschmückten Heroldstrompeten die Fanfare zu der Szene, die sich im Saale abspielt, blasen, wie das Motiv der seitlichen Pilasterkapitäre, drei Genien zwischen Flügelhörnern, ja selbst wie die Archivolte an der Türe der Rückwand herabhängenden Festons?»

Daß die Putti an der Gesimsleiste donatellesk sind, dagegen ist nichts einzuwenden. Man könnte freilich auch der Meinung sein, daß der Meister, der diese Randleiste außerhalb des Reliefs gemacht hat, nicht notwendigerweise auch dessen Schöpfer sein muß. Jedenfalls haben wir aus den oben angeführten Einzelheiten ersehen, daß hier ein Gaggini- also Enkel-schüler Donatellos mit einem andern Meister der gleichen Schule sich in

die Arbeit geteilt hat. Da wäre denn wieder die Frage zu erörtern, ob nicht jener einzige mit Namen zu ermittelnde Gagginischüler als Mitarbeiter unter den urkundlich genannten Meistern, Francesco Laurana, hier in Betracht kommen könnte. Auch die zaghafte, befangene Haltung einzelner Figuren, sowie das Unsichere, Schwebende in ihrem Stehen, paßt ganz ausgezeichnet zu den beglaubigten Werken Lauranas, z. B. der Madonna in Noto oder San Giuliano. Ebenso erinnert die Haltung des Spielbeins des rechten der neben Alfonso stehenden Edelknaben in dem eigentümlichen, steifen Abstrecken an die Madonnen Lauranas. Leider haben wir nicht eine einzige sicher beglaubigte männliche Statue oder



Abb. 18. Büste im Museum von Palermo.

Büste Lauranas, die wir zum Vergleich hier heranziehen könnten. Aber die eine, die ihm in neuerer Zeit zugeschrieben wird, stimmt nun durchaus mit den analogen Typen in unserm Relief überein.¹ Es ist dies die Büste eines jugendlichen Mannes im Museum von Palermo (Abb. 18), die de Marzo früher als Portrait des Antonio Speciale erkannt und noch dem Domenico Gagini gegeben, sich aber wie ich höre, nun auch den Ergebnissen der jüngeren Forscher angeschlossen hat. Der linke der beiden Edelknaben am Relief des Arco stimmt nun tatsächlich in Typus und Technik genau mit unserer Büste überein. Man beachte vor allem die etwas zu hoch liegenden Backenknochen, die in beiden Werken gleiche Behandlung von Mund und Kinn, sowie das leicht geschwellte untere Augenlid.

¹ Nach Bode neuerdings wieder Mauceri in der *Rassegna d'arte*. I, 1906.

Auch die Form des Auges selbst mit dem harten Einschlag am oberen Augenlid findet sich genau an einigen der Köpfe des Hintergrundes (Abb. 19). Doch ergeben auch die Lauranaschen Büsten wie beispielsweise, die von Palermo namentlich an den Kinn- und Mundpartien starke Analogien zu dem genannten Köpfchen des Edelknaben. Man beachte besonders die Art, wie die Mundwinkel gegeben sind. Selbst solche Typen wie der bärtige Feldherr links neben dem Alfonso könnten von Laurana stammen, wie ein Vergleich mit dem realistischen Ungeheuer zu Füßen der hl. Margareta an dem Tabernakel des hl. Lazarus in Marseille



Abb. 19. Detail aus dem linken Laibungsrelief des Bogens

erkennen läßt. Nun wissen wir, daß Laurana den urkundlichen Notizen zufolge in den Jahren 57 und 58 an der Herstellung des Skulpturenschmuckes für den Arco beteiligt war und andererseits nach einer durchaus verlässigen Quelle Alfonso in einer sehr naturalistischen Darstellung am Bogen verewigt hat. «Fece ancora la imagine pu in marmor d'esso re, la qual a giudicio di chi la vide sempre è stata riputata cosa naturalissima.»¹ Nun wäre es allerdings möglich, daß es sich

¹ Fabrizzy hatte die Freundlichkeit mich darauf aufmerksam zu machen, daß die Notiz Summontes in dieser Fassung nicht erkennen läßt, ob die Statue am Bogen selbst oder nicht anderweitig im Castello zur Aufstellung gelangt war. Ich meine jedoch im letztern Falle hätte er auch die Oertlichkeit näher bestimmt. Da er dies unterläßt, wird sich der Vermerk über das Bildnis des Königs eben doch wohl auf den im vorstehenden Satz genannten Bogen beziehen müssen. Auch die Tatsache, daß er von den vielen Königsbildnissen am Bogen keines, außer dem Lauranas erwähnt, besagt doch, daß er das des Hauptmeisters nur hervorheben will.

hierbei um eine unter dem zweiten Bogen nach Analogie der Grabdenkmäler ehemals befindliche Reiterstatue handelt, für die vielleicht schon Donatello einen Entwurf gemacht hat. Allein mit Rücksicht darauf, daß eine Zeichnung, die nur etwa ein Jahrzehnt nach der Niederschrift obiger Notiz entstanden ist, keine Statue an dieser Stelle, dagegen alle übrigen selbst die heute fehlende Figur auf der rechten Seite des oberen Bogens angibt, ist es fraglich, ob dort überhaupt jemals eine Statue vorhanden war. Nun finden wir im folgenden, daß keine der übrigen Skulpturen am Bogen nur entfernt etwas mit Lauranas Kunst zu tun hat und es liegt deshalb nahe, hier das von Summonte erwähnte Bildnis des Königs zu vermuten, das er gemeinsam mit einem Mitschüler Gagginis, der auch noch später am Bogen arbeitet, geschaffen hat. Die Zierleiste nun über dem Relief läßt sich mit größerer Sicherheit wie die unteren Skulpturen als Werk Lauranas erweisen, denn sowohl die in feinem Relief gegebene Puttenleiste, die flüchtige, harte Meißelführung, wie die antiken Sarkophagen entnommenen Meerkentauren und Nymphen kommen wiederholt auf Büsten Lauranas vor. Man vergleiche z. B. den auf dem ziegenköpfigen Ungeheuer reitenden Putto mit denen an der Säule des Tabernakels von St. Lazare in Marseille, wo sich dieselben dickköpfigen Kerlchen mit allen charakteristischen Details als Pilasterdekoration finden. Jedenfalls haben wir hier einen Gagginischüler und, wenn irgendwo an dem vorhandenen Skulpturenschmuck hier die Hand Francesco Lauranas zu erblicken. Beachtenswert ist auch die außerordentliche Verwandtschaft der Kopfform des Ritters links (Abb. 14) mit der knieenden Stifterfigur an der Madonna von Santa Barbara (Abb. 12). Man beachte die energische Biegung des Hinterhauptes nach der Stirne zu, die dabei fast ganz vom Haar überdeckt wird, also ein weiterer Anhaltspunkt für die Mitarbeiterschaft jenes Gagginischülers. Aber freilich, wie soll sich diese glänzende Komposition in das Oeuvre eines Meisters einfügen, der die Kreuztragung in Avignon und jene Sockelreliefs der sizilianischen Madonnen geschaffen hat? Jedenfalls ist es unmöglich, daß Laurana dies Relief komponiert hat. Da entsteht denn die Frage, ob der Schöpfer des Bogens bei seiner plastischen Dekoration sich nur auf dieses einzige Relief beschränkt und mit einer untergeordneten Rolle begnügt hat. Nun ist der Zusammenhang mit Figuren des Codex Vallardi, also der Pisanelloschule hier inniger als an allen anderen Reliefs. Man vergleiche einmal die Stellung der Figuren und die Haltung der Köpfe im einzelnen mit dem Jacopo Bellini zugeschriebenen Blatte (Abb. 20), etwa den Lanzenträger der Zeichnung mit dem Edelknaben rechts, den in der Zeichnung zu äußerst links sichtbar werdenden Krieger

mit dem sich Umwendenden zu äußerst rechts im Vordergrunde des Reliefs, die Art der Beinstellung des Herrn in der Rüstung der Zeichnung, der ohnedies in manchem an Alfonso¹ erinnert mit der des Alfonso im Relief, und man wird zugeben müssen, daß sich diese beiden Werke im Stil und Ausdruck außerordentlich nahe verwandt sind. Freilich kann es sich nicht um dieselbe Hand handeln und sind die Stilverwandtschaften nur durch einen sehr engen Schulzusammenhang zu erklären, denn die Gestalten



Abb. 20. Zeichnung aus dem Codex Vallardi.

erscheinen, abgesehen von allem anderen, im Relief schlanker und zierlicher als in der Zeichnung. Nur nebenbei sei auf das Hündchen, das

¹ Wir würden demnach in der hier dargestellten Gestalt mit dem aragonischen Wappen am ehesten den Thronfolger zu erkennen haben, der neben Alfonso erscheint, ebenso wie in dem Relief der Sala del Barone und an den Lorbeeren des Vaters Anteil nimmt. Hier sei mir gestattet, einer Bemerkung zu entgegnen, die mir mündlich von Geheimrat Rolfs gemacht wurde. Ist hier überhaupt Alfonso dargestellt? Zunächst ist klar, daß das von Isaia da Pisa gefertigte, gegenüberliegende Relief zur Zeit Alfonsos — eben in der Zeit, da uns da Pisa urkundlich genannt war — entstanden sein muß. Da man in dem ganzen Bogen die allgemeine Komposition römischer Triumphbogen übernahm, so ist es begreiflich, daß man analog den Vorbildern auch die Laibung des Bogens mit Reliefs zierte und sinngemäß mit Darstellungen, die sich auf den oberen Triumphzug beziehen. Es liegt also an sich sehr nahe, auf der einen Seite den Auszug gegen die abgefallene Stadt auf der anderen die Ruhe des Friedens, den «Imperator» in seinem Palast, unmittelbar nach dem in der Mitte des Bogens dargestellten Triumphzug zu erkennen. Dem entspricht auch die Differenzierung des Ausdrucks,

beliebte Pisanellosche Motiv, hingewiesen, das wir ganz ähnlich wie in der Zeichnung auch in dem Relief der Sala del Barone finden. Auch die große Dogge zu Füßen Alfonsos ist nach Pisanellos Vorbildern komponiert. (Wir werden auf die Zeichnung und ihr Verhältnis zum Bogen noch zurückkommen.) Wie dem auch sei die Frage nach dem Meister des Reliefs am Bogen muß jedenfalls dahin entschieden werden, daß Laurana für die Komposition des Reliefs schwerlich verantwortlich zu machen ist, sondern entweder er oder jener unbekannte Gaggini-Pisanelloschüler, wahrscheinlich nach einem Entwurf Pisanellos zum mindesten aber unter Verwertung von Motiven desselben gearbeitet haben.

Die Hände der übrigen am Bogen tätigen Meister zu sondern, stößt nach dem gefundenen auf keine allzugroßen Schwierigkeiten. Schon von anderer Seite ist wiederholt darauf hingewiesen worden, daß die Sockeldekoration unter dem Relief Isaia da Pisas ein Werk Paolo Romanos sei. Dagegen teile ich die jüngst von Leonardi ausgesprochenen Bedenken gegenüber der Zuschreibung des Sockelstreifens unter dem Pendant des Reliefs¹ an Paolo. Denn die Figuren sind hier analog dem großen Relief darüber proportionell besser dem Raum angepaßt, den sie schmücken. Man beachte z. B. die vollendete Bewegung des linken Putto an der Ecke und vergleiche ihn mit denen des gegenüber liegenden Reliefs. Solche flüssige Durchbildung des Körpers finden wir eigentlich erst an Benedetto da Majanos Tabernakel in Neapel, an dessen Kranzträger links oben der Putto in dieser Hinsicht erinnert (Abb. s. klass. Skulptsch. Nr. 508), der natürlich im Stile nichts mit ihm gemein hat. Verwandt mit dem Pendant sind allein die Festons, doch gleichfalls in der Durchbildung der Details dem Werk Paolos überlegen. Ich glaube deshalb, die Hand eines hier am Relief darüber tätigen Gehülfen erkennen zu sollen, der nach dem Entwurfe seines Meisters arbeitet. —

die mir keinesfalls durch die Verschiedenheit der ausführenden Hände erklärbar erscheint; hier in Isaia's Relief energisch und sehr kriegerisch sich gebärdende Gestalten, dort das stolze Bewußtsein des Sieges und die Ruhe des Friedens. Auch ist es klar, daß, wenn man zur Zeit Alfonsos die rechte Seite in solcher Weise schmückte, die Dekoration der linken in analoger Art zum mindesten geplant war. Es liegt kein Grund vor, anzunehmen, daß diese nicht zur Ausführung kam, denn die Dekoration des Bogens an dieser Stelle war zweifellos die erste, die man überhaupt in Angriff nahm. Dies beweist schon die Tatsache, daß das rechte von Isaia da Pisa gemeißelt ist. Dazu kommt noch, daß die Gleichartigkeit des bildnerischen Schmuckes der Sockel- und Krönungsleiste, den einheitlichen Entwurf beider Laibungsseiten voraussetzt. — Daß Alfonso hier augenscheinlich sehr jugendlich dargestellt ist, zwingt uns nicht auf eine andere Persönlichkeit zu schließen. Es muß allerdings zugegeben werden, daß hier vielleicht Ferdinand verewigt sein könnte, obwohl dadurch die geistige Differenzierung der beiden Reliefs unerklärt bliebe und ich dann nicht wüßte, wer in dem linken aragonesischen Ritter zu erkennen sein sollte. Irgend welche Ähnlichkeit mit Alfons II. vermag ich nicht festzustellen. Wenn man Pietro da Milanos Portrait des Alfonso mit dem der Pisanelloschen Münzen vergleicht, wird man kaum auf Grund stilistischer Betrachtungen zu der Ueberzeugung der Identität der dargestellten Persönlichkeiten kommen, aus demselben Grund haben wir auch hier kein Recht in dieser Zeit «Portraits» zum Ausgangspunkt für Untersuchungen von solch einschneidender Bedeutung zu machen!

¹ V. Leonardi, l'Arte, Bd. 1900; siehe dagegen Fabriczy, Jahrb. der preuß. Kunsts. Bd. 26.

Wichtiger ist die Frage, nach dem Schöpfer des großen Triumphreliefs, (Taf. VI) wo wir die Hand jenes unbekannten Gaggini-schülers bereits in der Bläsergruppe festgestellt haben. Zweifellos ist hier die Arbeit eines leidenden Meisters zu suchen. Die Tatsache, daß Pietro da Milano am häufigsten in den Urkunden erwähnt ist und als der einzige Baumeister und Bildhauer von allen übrigen Künstlern des Bogens nach der Unterbrechung im Bau im Jahre 65 wieder nach Neapel zurückkehrt und in seiner Grabschrift als Schöpfer des Bogens ausdrücklich genannt wird, hat Fabriczy veranlaßt, ihm zunächst dies Relief des Triumphzuges zuzuschreiben. Wie wir nun aus dem vorhergehenden sahen, ist hiervon



Abb. 21. Münze des Königs René und seiner Gemahlin von Pietro da Milano.

zunächst die Bläsergruppe auszunehmen. Denn abgesehen davon, daß Pietro da Milano nicht Gaggini- sondern nur Donatello-schüler war, sind wir auch über die Daten seines Lebenslaufes genau genug unterrichtet, um nachweisen zu können, daß er vor dem Jahre 1450 nicht bei Gaggini gearbeitet hat.¹ Auch geben uns wenigstens seine Münzen soviel Anhaltspunkte für die Art seines Stiles, daß wir feststellen können, daß er an der Bläsergruppe nicht mitgearbeitet hat. Anders verhält es sich dagegen bei den übrigen Figuren des Mittelteiles des Triumphreliefs. Vergleicht man die Typen seiner Münze mit dem Portrait des Königs René und seiner Gattin etwa mit den Figuren, die neben dem Wagen des Königs marschieren, so gewinnt man durchaus den Eindruck, daß Pietro hier der leitende

¹ Siehe Fabriczy, a. a. O., Bd. XX. Regesten Pietro da Milanos

Künstler war. Schon der Typus der Figuren, der sich streng von denen der Bläsergruppe scheidet, ist durchaus derselbe wie in den Münzen: jene weiche Behandlung des Fleisches mit den ein wenig sich sackenden Backen, den festgeschlossenen Lippen und den etwas «geschlitzten» Augen, die starke Betonung des Backenknochens und der triviale Gesichtsausdruck. Was für den Typus des Antlitzes, gilt auch für die ganze Figur. In dem Revers der obengenannten Münzen des Königs René haben wir wenigstens einige stilistische Anhaltspunkte. Die Gestalten fallen auch hier durch die langen, dünnen Beine, steife, hölzern gegebene Falten, den sehr langen Gewandrock, den zumeist zu kurzen Oberkörper und eine starke Betonung der Schulter, wie den mangelhaften Fluß in der Bewegung auf. Gerade in letzterer Hinsicht ist ein Vergleich der Figuren mit denen des kleinen Triumphreliefs sehr lehrreich und scheint nur die Autorschaft Pietro da Milanos zu bestätigen. Auch die Gestalt des Alfonso auf dem Wagen zeigt durchaus Pietro da Milanos Stil. Die ganze hierarchische Steifheit ist auch für die sitzende Figur René's auf dem Revers der genannten Medaille charakteristisch. Aber auch die hier etwas gröbere Technik in der Behandlung des Marmors und der überreichen Verwendung des Bohrers fällt bei dem einzigen uns beglaubigten Werke Pietro da Milanos auf.¹

Die steifen Gestalten, die hinter dem Wagen des Königs schreiten, scheinen unter starker Beteiligung von Gehilfenhänden fertiggestellt zu sein (Taf. VII, 1). Doch ist auch hier Pietros Stil dominierend.

Zwei andere Meister dagegen sind für die Figuren in den beiden den Mittelteil umfassenden Tabernakeln mit dem Anfang und dem Ende des Triumphzuges tätig. Vor allem zeigt die Tête des Zuges (Taf. VII, 2), die reitende Bläsergruppe, trotz der Verzeichnungen und Ungeschicklichkeiten in den Typen, einen humorvollen Realismus in der Darstellung. Wie diese beiden Flötenspieler mit aufgeblasenen Backen die Töne ihrem Instrument zu entlocken scheinen und die Köpfe nach dem Takte in heller Freude wiegen, wie die Lust aus ihren Augen lacht, ist eine höchst anerkennenswerte Leistung. Dagegen ist der Paukenschläger in seiner ganzen Lahmheit und Weichlichkeit zweifellos ein Werk Pietro da Milanos, der hier augenscheinlich mitgearbeitet hat. Ueber den Schöpfer dieser Bläser kann kein Zweifel sein. Die Pferde, durchaus im Typus verschieden von denen des Mittelteiles, die sich mehr antiken Vorbildern, wie vor allem der Trajanssäule nähern, lassen deutlich das Studium des Gattamelata Donatello's erkennen und auch die «Blasenden» weisen deutlich genug in

¹ Maxe-Werly, Réunion. des Soc. des B. A. des dep. 1896, S. 267–365.

Gestus und Stil auf die analogen Putti vom Santoaltar in Padua hin. Nun wissen wir, daß Antonio Chellino, einer der Gehilfen Donatellos bei den blasenden Putti des Altars im Santo, mit an dem Skulpturenschmuck des Bogens tätig war und es kann daher kein Zweifel sein, daß wir hier ein Werk seiner Hand vor uns haben. Man versteht nun auch, woher dieser



Abb. 22. Detail aus dem Triumphzugrelief am Bogen des Alfonso.

überraschende Naturalismus der Typen stammt und auf welche Weise ein sonst technisch und formal so unbeholfener Künstler zu solchen in mancher Hinsicht vorzüglichen Leistungen gelangte. Das in feinen Umrissen zwischen beiden Bläsern sichtbar werdende Portrait sieht aus wie ein Spiegelbild und könnte Antonio selbst darstellen. Denn einen Bläser ist in dieser Figur nicht zu erblicken, dazu fehlt ihr das Pferd. Auch läßt das Zaghafte der Umrisse deutlich erkennen, daß der Kopf hier

nicht ganz seiner Berechtigung an dem Orte sicher zu sein scheint. Denn von unten konnte er so nicht sichtbar werden.

Welchem Meister wahrscheinlich die kleine Gruppe gefangener Türken an der inneren Schmalseite des Tabernakels links zuzuschreiben ist, werde ich demnächst in anderem Zusammenhang auseinander setzen.¹ Wichtiger als dies ist die Frage nach dem Künstler der steifen Gruppe, die die Vorderseite des Tabernakels füllt, in der wir wahrscheinlich die Gelehrten des Hofes des Königs, sowie die Erzieher des jungen damals kaum 13 jährigen Enkels Alfonsos,² in der zweiten Reihe darüber vielleicht die Portraits der am Bogen tätigen Künstler analog dem Portrait des rechten Tabernakels zu erkennen haben (Abb. 22). Mit Schönheit und Beweglichkeit sind diese Herren nicht ausgestattet. Der Ernst ihrer ältlichen Gesichter sieht hier wie Stumpsinn und Trägheit heraus. Ihren Palmwedel tragen sie mit der Ungeschicklichkeit eines Firmlings. Dazu bilden sie eine Gruppe für sich, in der nichts mehr von der Bewegung des Triumphzuges zu gewahren ist. Auffallend ist, abgesehen von den steifen Gewandfalten, die mit der Geradheit eines Lineals gezogen sind, die Art des Stehens der Figuren; breit und plump lasten die Körper auf den dünnen Beinen mit den großen Füßen. Eine Differenzierung von Spiel und Standbein ist kaum bemerkbar. Ebenso steif sitzen die Köpfe zwischen den Schultern. Aber diese Haltung und dieser stumpfsinnige Ernst des Gesichtes erinnert auffallend an die Portraitreliefs über der Türe der Sala del Barone. Nun haben sicherlich die Figuren des kleinen Triumphzugreliefs darunter nichts mit unseren steifen Gesellen des Bogens gemein. Aber wir wissen ja, daß hier ein anderer Meister noch mitgearbeitet hat, während sich andererseits an dem Teile, welchen Gaggini allein gemeißelt hat, eine ganze Reihe von Beziehungen zu diesem Relief feststellen lassen. Abgesehen von Kleinigkeiten, z. B. wie die scharfe Abgrenzung des Haares von der Stirne, wie man sie etwa an den Flußgöttern des kleinen Frieses am Relief der Sala del Barone bemerkt und die etwas geschlitzte Augenform, finden sich noch weitere sehr nahe Beziehungen zu den Reliefs des Weihwasserbeckens im Dom von Palermo, (Abb. 23), das bisher stets und mit Recht als Werk des Domenico Gaggini gegolten, neuerdings aber für Laurana in Anspruch genommen wurde. Mit Rücksicht auf die stilistische wie kompositionelle Uebereinstimmung der Taufe Christi in dem unteren der beiden Reliefs mit der analogen Darstellung in der Kapelle Giambattista, die Mauceri ganz ignoriert, halte ich

¹ Seine Hand ist sonst am Bogen nicht nachweisbar.

² Er war 1448 als Sohn Ferdinands und der Isabella geboren, siehe Heiss, *les médailleurs*, 1891, Pl. III, Fig. 43.

Gagginis Autorschaft jedoch für gesichert, wenn sich auch nicht leugnen läßt, daß zu dem beglaubigten Werke Lauranas, den Reliefs der Kapellenfassade des Mastrantonio in San Francesco zu Palermo (Taf. II) manche Stilanalogien sich finden lassen; allein diese sind zu Gagginis Arbeiten nicht minder groß, ja die Engelmasken, die die Voluten schmücken, scheinen mir sogar keinen Zweifel übrig zu lassen, daß hier Domenico Gaggini, — und nur um diesen oder seinen bedeutenderen Schüler kann es sich handeln, — tätig war. Dazu kommt noch, daß die Architekturen des Hintergrundes, die augenscheinlich in erster Linie Mauceri veranlaßt haben, Laurana dies Werk zuzuschreiben, völlig regellos angeordnet erscheinen ganz im Gegensatz zu Lauranas Relief, der seine Architekturen

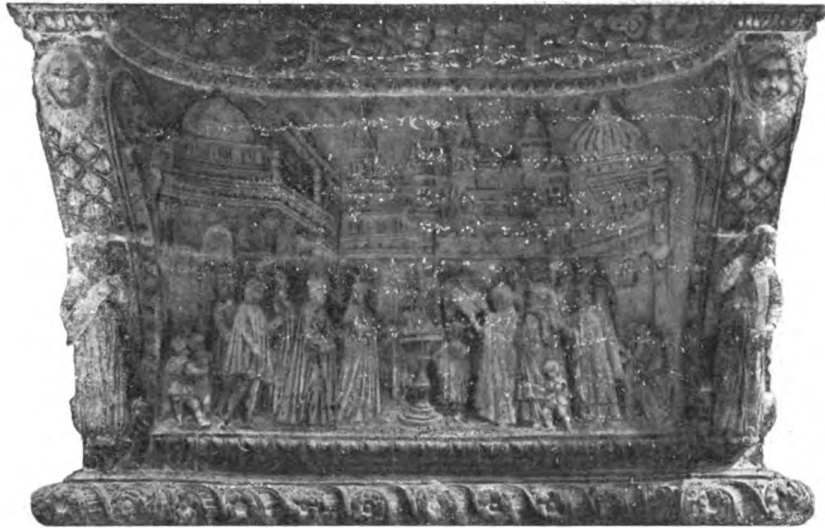


Abb. 23. Detail aus dem Weihwasserbecken im Dom

in eine strenge, fehlerlose Perspektive einordnet. Allerdings steht Gaggini hier unter dem Einfluß Lauranas! Berücksichtigt man nun, daß es sich in dem Relief am Bogen um Darstellung monumentaler Figuren handelt, eine Aufgabe, an die der Meister zum erstenmale herantrat und hier deshalb, die schon in kleineren Werken zu Tage tretenden Schwächen potenziert zum Ausdruck kommen mußten, wir andererseits aber die Steifheiten der Gewandfalten zum Teil auf die Eigenart der Tracht zu setzen haben, so sind die Beziehungen dieses Reliefs zu dem des Beckens im Dom ganz unverkennbar. Hinter dem Priester, der vor dem aufgeschlagenen Chorbuche zelebriert, steht eine Gestalt, die fast genau in derselben Weise den Mantel in so plumper, sackartiger Form über die Schulter geschwungen hat, als wie die Figur zu äußerst links in dem Relief des Bogens. Ebenso finden

sich dort die Verzeichnungen der Arme, die bald zu kurz, bald zu lang sind, ferner die steifen, in kleinem Maßstabe freilich weit weniger auffallenden Rillen der Gewandung. Auch in dem Relief darunter mit der Taufe Christi, ist jene mangelnde Differenzierung von Stand und Spielbein wie allgemein Befangenheit und Steifheit der Gestalten zu bemerken. Vollends entspricht die Faltung der Ärmel ganz den Gepflogenheiten Gagginis und es kann somit kein Zweifel sein, daß hier Domenico Gaggini, der urkundlich genannte Mitarbeiter des Skulpturenschmuckes am Bogen, tätig war. Denkt man sich Haltung und Ausdruck der Figuren in eine sizilianische Madonna übersetzt, so erhalten wir eben den Typus der für Gagginis Madonnen charakteristisch ist. Dazu ist noch die harte Führung des Meißels dieselbe wie bei den Portraits der Sala del Barone.

Wir sehen also, daß das große Triumphzugrelief, das bisher immer einem Meister zugeschrieben war, zum mindesten von fünf verschiedenen Meistern geschaffen wurde, die überdies in ihrem Werke nicht immer die gebührende Rücksicht aufeinander nahmen, sondern mehr oder minder selbständige, durch eine Cäsur in Stil und Komposition getrennte Reliefs geschaffen haben: Domenico Gaggini, Pietro Paolo d'Antonio,¹ Pietro da Milano, ein unbekannter Gagginischüler und Antonio Chellino. Man mag schon hieraus ersehen, wie vorsichtig man in der Zuschreibung des Entwurfes an einen dieser urkundlich genannten Künstler sein muß. Deshalb will auch der Umstand, daß wir Pietro da Milanos Hand noch oben an den Nischenfiguren feststellen können (Taf. IV, 1), nicht sehr viel sagen, da eben diese Figuren aller Wahrscheinlichkeit nach jener zweiten Bauperiode des Bogens angehören, in der Pietro da Milano wirklich der leitende Baumeister war. Wir werden hierauf zurückkommen. Hier interessiert uns zunächst nur die Tatsache, daß die Figur «Fortitudo» stilistisch genau mit jener vor dem Wagen einherschwebenden Siegesgöttin übereinstimmt, die wir bereits Pietro da Milano zuweisen mußten (Taf. VI). Die Form und Faltung des Obergewandes ist in beiden Figuren fast bis in alle Einzelheiten übereinstimmend gebildet, ebenso wie die des am Bogen auffallenden Untergewandes. Dasselbe gilt auch für die Marmor- und Relieftechnik. Auch die beiden anderen Figuren der «Fides» und «Justitia» (Taf. IX) gehen, wie bemerkt zum mindesten aus seiner Werkstatt hervor. Das lassen schon die besonders für den Mittelteil des Triumphreliefs charakteristischen halbmondförmigen Falten, wie sie sich hier ähnlich am Knie der «Justitia» und am Ärmel der beiden neben dem Wagen des Königs

¹ Der Meister der innern Schmalseite des linken Tabernakels, Schöpfer des Tabernakels Sixtus IV. über den ich demnächst an anderer Stelle berichten werde.

marschierenden Figuren finden, erkennen. Bemerkenswert ist auch, daß in beiden stilistisch untrennbaren Figuren der «Justitia» und der «Fides» jene auch unten hervorgehobene Verschiedenheit der Behandlung des Fleisches auffällt. In der ersteren sind die Linien hart und eckig unter starker Betonung des Backenknochens, in der zweiten weich und mehr verschwommen gegeben. Der Ausdruck der Figuren ist genau derselbe wie der der Gestalten am Triumphrelief. Möglich, daß manche hier stärker und unangenehmer auffallende Schwächen auf Rechnung des Alters Pietros zu setzen sind, der, wie wir wissen, wenige Jahre darauf starb.¹ Auffallend ist vielleicht noch die Tatsache, daß die hier in den Nischen stehenden Figuren nicht alle gleich groß sind und daß einige, wie beispielsweise die «Fides», durch Unterlegung eines weiteren Marmorblockes erst die richtige Größe erhielten, während in der Figur der Temperantia ohne weiteres das richtige Maß für die Nische getroffen scheint. Rolfs sprach mir gegenüber deshalb die Vermutung aus, daß diese Figuren gar nicht für die Nischen gearbeitet seien, sondern, wenn er einer alten Reisebeschreibung glauben dürfe, die die Figuren im Hofe des Castells stehend erwähne, ehemals einen anderen Platz eingenommen hätten, während diese Nischen vielleicht die vor den Säulen stehenden Figuren ehemals geschmückt hätten. Dies ist schon mit Rücksicht auf die Maße der Figuren unmöglich. Denn die heute vor den Säulen stehende Statue ist kaum zweidrittel so groß als die oberen Tugendgestalten, während ich andererseits durch eine Zeichnung des Francisco Hollanda aus dem Jahre 1440 den Nachweis erbringen kann, daß die Tugenden von jeher auf diesem Platze standen und augenscheinlich auch hierfür geplant waren² (Abb. 8). Aus der Tatsache, daß die Figur der «Temperantia» allein, die für die Nische passende Größe hat, schließe ich nun, daß diese nach den andern drei entstanden ist und der Meister der Temperantia die übrigen Gestalten schließlich in den Nischen zur Aufstellung brachte und hierbei die ihm notwendig erscheinende Korrektur an den Statuen durch Unterschiebung der Platten vornahm.

Pietro da Milano gehört auch zweifellos nach dem Gefundenen die linke der beiden Kranz haltenden Viktorien³ in dem Bogenzwickel des oberen Geschosses. Die Härte, mit der das wulstige Haar gegen die nach oben sich zuspitzende Stirne absetzt, das Ungelenke der Bewegung, wie allgemein der ganze Ausdruck der Figur erinnert an die Gestalten des Triumphreliefs.

¹ Ueber die Figuren siehe auch Fabriczy, a. a. O., Bd. 20, S. 131. Die Lokalforschung schreibt darnach die Figuren Giovanni da Nola zu, mit dessen Kunst sie nicht das geringste gemeinsam haben.

² Siehe Luigi Correr, *il castello nuovo di Napoli*, Trani, 1904.

³ Phot. Alinari.

Nur die Gewandbehandlung weist einige Verschiedenheiten auf, die sich vielleicht mit Rücksicht auf das antike Vorbild, an das er sich hier strenger gehalten hat, erklären lassen. Möglich auch, daß hier Paolo Romano mittätig war und Pietros Arbeit sich mehr auf das Pendant beschränkte, denn manches erinnert an dessen beglaubigten Engel über dem Portal von San Giacomo degli Spagnuoli.¹

Wer der Meister jener beiden allegorischen (?) Gestalten² war, die nach der Zeichnung des Francisco Hollanda vor den beiden Säulen, den Bogen des oberen Geschosses flankierend, gestanden haben, ist schwer zu bestimmen. Es wäre nicht unmöglich, daß wir hier die Hand Andrea d'Aquillas zu erblicken hätten, um so mehr als es sich um Freistatuen handelt, die, wie aus den Cedole ersichtlich, häufig einzelnen Meistern übergeben werden. Nur solche Arbeiten können für diesen Meister in Betracht kommen, da er stets allein, getrennt von den anderen Künstlern erscheint, die die Skulpturen des Bogens herzustellen sich verpflichtet hatten.³

Ob der obere Schmuck wirklich* ein Werk des Cinquecento sei, wie Fabriczy meint, ist nicht sicher. Fabriczy sieht in den beiden lagernden Gestalten Allegorien der Hauptflüsse des Landes des Sebetus und Volturnus. «Schon die Zusammenfügung der Hochreliefgestalten aus einzelnen Platten beweist ihren cinquecentistischen Ursprung, den übrigens ihr Stilcharakter auch ganz unverkennbar verrät». Schulz berichtet, daß dieser Teil von Giovanni Merliano von Nola unter Pietro di Toledo ausgeführt worden sei, gibt aber keine Belege für seine Behauptung. Auffällig ist, daß sich diese lagernden Flußgötter, die schon an dem Fries des Reliefs in der Sala del Barone zu bemerken sind, sich auch in dem Giebel an dem großartigen antiken Dioskurentempel in Neapel finden. Zum mindesten scheinen mir diese Figuren in dem letzten Entwurf noch im Quattrocento geplant gewesen zu sein und zwar besonders auch mit Rücksicht darauf, daß ein solcher Abschluß ein beliebtes Motiv an den Architekturen des Baumeisters des Bogens ist. Aber auch der Codex Valardi enthält für diese Figuren eine Zeichnung. Wir werden hierauf weiter unten zurück kommen.

¹ s. l'arte, III. S. 86 ff.

² Ich konnte, die eine erhaltene Figur nur flüchtig in der Photographie sehen und bin daher nicht im Stande noch eingehender über sie zu äußern.

³ Hierbei handelte es sich eben um die Dekoration versetzter Platten.

III.

DER ENTWURF DES TRIUMPHBOGENS UND SEINE GESCHICHTE.

DER Triumphbogen des Alfonso ist vom architektonischen Standpunkt aus eine Ueberraschung für den Historiker. Aber nicht nur wegen seines abenteuerlichen Aufbaues in kurioser Umgebung und naiven Verbindung von Plastik und Architektur, sondern in erster Linie wegen der für die Zeit erstaunlichen Reife der Formen und ihrer reichen Verwertung antiker Motive. Wohl war schon ein Jahrzehnt verflossen, seitdem in Florenz die für die Zeit und das Jahrhundert entscheidenden Denkmäler errichtet worden, aber was war damals im Süden von Renaissance zu finden? Steckte man doch hier noch bis zum Halse in der Gotik! Freilich läßt auch der Bogen noch manches zu wünschen übrig und es wäre Torheit, ihn etwa deneinen oder anderen Bauten florentinischer Frührenaissance an die Seite zu stellen, aber für Neapel hat er keine geringere bauliche Bedeutung als etwa die Pazzikapelle für Florenz. Man hat deshalb gerade die besten Namen für gut genug gehalten, als Schöpfer des Bogens zu gelten.

Vasari schrieb den Bogen Giuliano da Majano zu, der natürlich mit Rücksicht auf die durch die Urkunden sicher zu ermittelnde Entstehungszeit des Bogens unmöglich hier in Betracht kommen kann. Dann gaben G. A. Summonte¹ und die übrigen Neapolitaner,² die die Grabschrift des

¹ *Historia della città e regno di Napoli* ed. 1748. IV, 16 ff.

² Celano delle notizie del bello, dell' antico cet. di Napoli 1792. Caracciolo, *Napoli sacra*, S. 458, de Dominici, *Vite de' pittori cet. Napolitani* 1742—45, Capaccio, *il forastiero Napoli*, 1634. 4. Agincourt, *sculture* II. 336.

Pietro da Milano¹ veröffentlichen, diesem den Bogen, während Cignora² und Agincourt mit Rücksicht auf das «solter structum» ihm nur die Bauleitung geben wollen, dieser Ansicht folgte dann Milanesi. Fabriczy hat diese nun neuerdings eingehend begründet, nachdem vorher vor allen Bernich darzulegen versuchte, daß der Aufbau des Bogens mit Leo Batista Albertis Theorien über solche Bauwerke im Einklang stehe und man deshalb mit Rücksicht auch auf die Notiz des Fazio, der den Bogen schon vor dem Jahr 55 erwähnt, einen älteren Entwurf annehmen müsse, den Pietro nur verwertet bzw. erweitert und modifiziert. Rolfs hat demgegenüber dargelegt, daß die Gründe Bernichs, Alberti und Pisanello den Entwurf des Bogens zuzuschreiben nicht genügend fundiert seien und hat nun seinerseits, auf die Notiz des älteren Summonte sich stützend, den Bogen Francesco Laurana zugeschrieben. Auf Schulz fußend, bringt jedoch auch Rolfs nichts wesentlich neues durch seine Darlegungen.

Wir können dieser Frage insofern noch einmal von einem neuen Gesichtspunkte aus nahetreten, als wir zunächst ohne Berücksichtigung des Urkundenmaterials allein auf stilkritischem Wege den Umfang des an dem Skulpturenschmuck den einzelnen Meistern zukommenden Anteils festgestellt haben und daraus ersehen können, wie weit wir aus dem urkundlichen Material und den überlieferten Tatsachen Schlüsse ziehen dürfen. Was wir über die Geschichte des Bogens wissen, sei hier zunächst kurz rekapituliert.

Nachdem der König am 26. Februar 1443 seinen offiziellen Einzug in Neapel gehalten hatte, versammelten sich zwei Tage darauf die Stadtverordneten, um die Errichtung eines Bogens zu Ehren des Königs zu beschließen.

Nun erzählt uns aber Beccadelli, der Vertraute des Königs in einem 1455 geschriebenen Berichte, daß der König bereits durch die angefangenen Grundmauern seines Bogens gezogen sei. «Jamque Alfonsus per medico sui triumphalis arcus fundamenta, coepta tam iter faciebat».³ Hierbei kann es sich natürlich noch nicht um den Bogen des Castel nuovo handeln, denn dieses lag draußen in Trümmern und der erste Kontrakt zur Wiedererrichtung desselben stammt erst aus dem Jahre 1451, sondern um den geplanten Triumphbogen, vor dem Dom. Schon

¹ Petrus de Martino Mediolanensis, ob triumphalem arcis novae arcum solterter structum et multas statuariae artis suo munere huic aedi piaae oblata a divo Alphonso rege in equestrem ad sacra ordinem et ab ecclesia hoc sepulchro pro se ac Hosteris suis donari mernit equestrem ad sacra (?) ordinem et ab ecclesia hoc sepulchro pro se ac posteris suis donari meruit MCCCCLXX.

² Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova. Prato 1823.

³ Siehe Triumphus Alphonsi regis zuerst als Anhang zur flor. Schrift, de dictis et factis Alphonsi regis verf. 1455, s. Baseler Ausg. 1538, S. 229–39, auch bei Fabriczy, Jahrb. d. p. K. Bd. XX, S. 6. Anm. 2.

Schulz bemerkt, daß aus diesem Kontrakt jedenfalls mit Deutlichkeit hervorgehe, daß der Triumphbogen, weil die beiden Tortürme darin als noch nicht fertig aufgeführt werden, vor dieser Zeit wohl kaum begonnen sein kann». Rolfs¹ glaubt nun annehmen zu sollen, daß der König auf dem Wege, den er nahm, vielleicht einen römischen Triumphbogen aus vorläufigem unedlem Baustoffe durchfuhr, und daß dieser Bogen das Modell bildete für ein großartiges Siegestor in Stein, zu dem vielleicht die Grundlage schon gelegt war. (2. Juni 1442.) Nicht recht erklärlich bleibt dann freilich die Sitzung vom 28. Februar, es müßte denn sein, daß der König zuerst den Bau auf seine Kosten errichten zu lassen beabsichtigte, die Stadt aber dann nach dem festlichen Einzug dem König den Bogen zum Geschenke habe machen wollen. Damit würde sich auch die Verwirrung erklären, die schon nach so kurzer Zeit in der Berichterstattung dieser Dinge eingetreten ist, indem Fazio Pandone den Entwurf des Bogens dem König, Collenuccio² und Summonte dem Volke zuschreiben. Daß die Sache jedenfalls mit diesem ersten Bogen seine Richtigkeit hat, wird uns bestätigt, durch die ausdrückliche Angabe eines Grundes für die Verlegung des Bogens, wobei von dem Aufgeben der ursprünglichen Idee gesprochen wird». ³ Mag nun das hierbei erzählte Histörchen richtig sein oder nicht, die Tatsache, daß man einen Bogen hier, wenn nicht angefangen, so doch geplant hat, bleibt bestehen. Wenn also dieser Plan wenigstens einigermaßen greifbare Form angenommen hat, so müssen hierfür Entwürfe vorhanden gewesen sein, die dann auch auf die endgültige Gestaltung des Bogens nicht ohne Einfluß gewesen sein werden.

Wie dem auch sei, wir hören jedenfalls nichts weiter von dem Bogen und seinem Bau bis zum Jahre 1451. In diesem Jahre schließt der König mit den Maurermeistern von La Cava den schon erwähnten Vertrag, demzufolge innerhalb 30 Monaten sie die Aufmauerung der Türme vor dem Eingangstore zur Burg, nach außen ganz in Peperin, und alle anderen Dinge übernehmen, die zwischen den beiden Türmen nötig erscheinen, ausgenommen die Marmorarbeiten und den Bodenbelag. «Item formeranno lle tre torri, cioè la torre di sancto Giorgio et li due torri dinante la porta dello castello tutte de fori in basolato di peperino et de dintro ali cantuni delle porte et finestre scalune et grade, dove bisognara et cholle iorlande como ordinara la corte a la grandeza de la torre deldo Ovo. Et più formeranno alli doe torri de la porta lo poio et lo grado et tutte lle altre

¹ Rolfs, a. a. O., S. 82.

² Storia del regno di Napoli. Venezia, 1591 I. S. 134.

³ a. a. O., S. 83 I.

cose, che fra lle delle doe turri seranno bisogno excepto lle marmore et pavimente».¹ Hieraus hat nun Rolfs geschlossen, daß in diesem Vertrag der Rohbau des Bogens mit inbegriffen war. Mir will nun dagegen scheinen, daß bei einem Vertrag, der alles bis ins einzelne festsetzt und benennt, ein so umfangreiches Werk wie der Rohbau des Bogens, der doch dem baulichen Umfange nach einem der beiden Türme gleichkam, nicht mit einer nebensächlichen und allgemein gehaltenen Bemerkung abgetan wird. Es ist viel wahrscheinlicher, daß es sich bei den «lle altre cose» um nebensächliche Dinge, wie Substruktion für die Zugbrücke u. a. im besten Falle vielleicht ein schlichtes Eingangstor gehandelt hat. Aus dem Verträge geht also durchaus nicht hervor, daß die Maurermeister auch den Bau des Triumphbogens übernehmen, denn dieser wird sonst mit keinem Wort genannt. Wer sagt uns denn, daß nicht jener kleinere hinter dem größeren liegende Bogen, der später von Pietro da Milano geschmückt wurde, nicht der erste war, eben jenes kleine unbedeutende Eingangstor, das man damals, als man in erster Linie an die Befestigung der Burg dachte, errichtete und das sich viel leichter unter die «tuttele altre cose» zählen ließe und diesem der große Bogen als dekoratives Prachtgewand vorgesetzt wurde? Dies scheint mir auch daraus hervorzugehen, daß ja der große Bogen niemals durch eine Türe abgeschlossen werden konnte, mithin das Festungstor das erste, die künstlerische Dekoration, d. h. also der große Bogen, das zweite war.² Das Wichtigste ist, daß tatsächlich ein Triumphbogen vor dem Jahre 55 mit Rücksicht auf die Notiz Fazios, der ihn ausdrücklich erwähnt, vor dem Eingang des Castells vorhanden gewesen sein muß. Daß sich das «ex marmore candidissimo» auf das Peperinmauerwerk, d. h. den Rohbau bezieht, halte ich für unwahrscheinlich. Dagegen scheint mir vieles dafür zu sprechen, daß Fazio darunter nur das erste Geschoß des Arco versteht, das damals den «Triumphbogen» ausmachte, denn anders wäre es auch nicht zu erklären, daß Fazio keinen skulpturellen Schmuck erwähnt. Nach obigem müßten wir dann annehmen, daß dieser Teil des Bogens unter Verwendung der älteren Entwürfe zwischen 1451 und 1455 entstanden sein und auch der Plan, den Bogen an dieser Stelle zu errichten, mag erst nachdem schon ein Teil der Türen und des kleinen Bogens stand, gereift sein. Daraus würde sich dann ergeben, daß mit dem Jahre 1455 ein weiterer und großartigerer Ausbau, für den die uns urkundlich genannten

¹ Kontrakt vom 19. April und 21. Mai Schulz, a. a. O., S. 186. Aus La Cava gingen seit alters Baumeister hervor, die auch später wiederholt im Dienste des regierenden Hauses von Neapel erscheinen.

² Die Zeichnung des Francisco Hollanda zeigt den Triumphbogen noch einem Festungsturm vorgelagert. Dieser ist zweifellos erst gegen Ende des Jahrhunderts, wenn nicht erst Anfang des 16. Jahrhunderts errichtet worden.

Meister berufen werden, beginnt. Dabei ist zu bedenken, daß selbst der Rohbau doch eine Rücksichtnahme auf die Versatzstücke der Dekoration erfordert, was ohne Beiziehung des eigentlichen Architekten des Bogens kaum möglich ist. Es wäre ein in der Praxis seltener Fall, daß der Architekt dem König den Plan für den Rohbau geliefert und dieser separat mit den Maurermeistern den Vertrag abgeschlossen hätte. Der Vertrag mit dem Maurermeister von La Cava scheint mir also zu ergeben, daß der untere Teil des Bogens frühestens im Jahre 1452 begonnen und 1455 vollendet gewesen sein muß. Das waren also etwa 72 Jahre bevor Summonte seine berühmte Notiz über den Bogen niederschrieb (20. März 1524). «In la entrata del Castel nuovo è un arco trionfale fatto a tempo del Re Alfonso primo di gloriosa memoria sono circa 80 anni per mano di Maestro Francesco Sciavone opera per quei tempi non mala; lo quale fece ancora la imagine pur in marmo d'esso Re, la qual a judicio di chi la vide sempre è stata riputata cosa naturalissima.¹ Also Laurana hat den Bogen entworfen. Die Hervorhebung eines bestimmten Teiles des plastischen Schmuckes, ohnedies ein Zeichen für seine exakte Orientierung, will sagen, daß die übrige Dekoration von anderen Händen stammt, von Laurana nur ein Bildnis des Königs. Nun ergibt sich, daß alle Nachrichten sowohl, wie auch unsere Ergebnisse genau die Notiz Summontes bestätigen. Zunächst gilt dies für die Angaben des Fazio, in seinem zwischen 1451 und 55 geschriebenen Buche.² (Inter turrin mediam et angularem ad occasum vergentes portam cum ingenti arcu triumphali, ex marmore candidissimo constituit.)³ Dann fanden wir, daß Laurana mit seinem Arbeitsgenossen Domenico Gaggini wahrscheinlich Ende des Jahres 1451 oder sofern er vorher noch in Urbino war 1452 nach dem Süden gewandert ist, und sicherlich ist es kein Zufall, daß wir in den Skulpturen des Bogens den Einfluß Gagginischer Kunst in so großem Umfang feststellen konnten. Der Termin des Entwurfes würde also nach unseren Ergebnissen genau mit der Ankunft Lauranas in Neapel zusammenfallen.

Rolfs glaubte, daß die von Summonte erwähnte Königsstatue in dem zweiten Bogen ehemals sich befand, wohin sie übrigens schon Bernich bei

¹ Siehe Nap. Nob. VII. S. 195 ff. und Cicogna, memorie dell' istituto veneto, IX. S. 411–416. Fabriczy, a. a. O. S. 8, Rolfs a. a. O. S. 97. Hier sei mir gestattet, eine mir von Fabriczy mitgeteilte Ansicht zu berücksichtigen, die erst demnächst im Repertorium veröffentlicht werden wird. Fabriczy meint, daß in dieser Stelle durchaus nicht gesagt sei, daß das Bildnis des Königs am Bogen sich befinde. Genannt ist allerdings der Bogen in dem fraglichen Satze nicht. Gerade deshalb schließe ich daraus, daß es sich um dieselbe Oertlichkeit, d. h. den Bogen handelt; denn es ist doch klar, daß er andernfalls die Oertlichkeit, wo das Bildnis, das man, wie er sagt, noch heute sieht, sich befindet besonders bezeichnen würde. Auch wissen wir doch aus den Urkunden, daß Laurana tatsächlich den plastischen Schmuck herstellen half.

² Siehe Schulz, Denkmäler, III, S. 190.

³ Daß auch die Figur Ferdinands am kleinen Bogen nicht in Betracht kommt, wissen wir durch Bertaux.

seiner Rekonstruktion setzte und hat für deren Vorhandensein zwei urkundliche Notizen zur Argumentation herangezogen. Es sind dies zwei Zahlungsvermerke, von denen einer (4. Mai 1468) besagt, daß Angerillo Arozzo 11 Dukaten, um Reichsapfel und Krone und der andere vom 27. November 1471, daß der Silberschmied Johann Remulo die gleiche Summe, um das Szepter zu vergolden erhalten hat. Da nun an keinem der heutigen Alfonsobildnisse eine Krone sich befindet, glaubte er also diese Zahlungsnotiz nur auf das verschwundene Bild Lauranas beziehen zu können. Sicherlich um die Statue in den Laibungsrelief unten kann es sich nicht handeln.¹ Warum aber nicht um die Figur des Alfonso im großen Triumphrelief? Hält doch diese Figur den Reichsapfel aus Marmor noch heute in der Hand und auch die abgebrochene Rechte hielt sicherlich ehemals das Szepter. Zweifellos wurde hier der königliche Ornat ehemals durch die Krone vervollständigt. Wir könnten also den Notizen nach eben-
sogut schließen, daß man die vielleicht schon vorhandene oder eben erst gefertigte metallene Krone² nun nach Vollendung des Bogens mit den übrigen königlichen Insignien vergoldete. Ich kann also in der Notiz keinen Beweis für die ehemalige Existenz der Statue erblicken und möchte mit Rücksicht auf die Skizze des Francesco de Hollanda überhaupt bezweifeln, daß sie ehemals vorhanden war. Hollanda hätte diese wichtigste Figur des Bogens sicherlich verzeichnet, so gut wie die beiden den Bogen flankierenden Gestalten an der Seite, es müßte denn sein, daß das Bildnis bei einer der Belagerungen am Anfang des 16. Jahrhunderts von einer Kugel zerstört wurde. Doch gibt die Zeichnung keinen Anhaltspunkt für diese Annahme. Wir möchten demnach die Notiz Summontes eher auf das rechte der beiden Laibungsreliefs beziehen und hier das von Laurana geschaffene Bild Alfonsos erkennen. Freilich eine so freie, fast pathetische Statue hat Laurana nicht wieder komponiert.

Wenn somit eine Reihe von Umständen die Wichtigkeit der Summonteschen Notiz zu erweisen scheinen, so bliebe nun noch die Frage zu erörtern, welche Rolle bei dem Entwurfe der um dieselbe Zeit nach Neapel gekommene Lehrer und Arbeitsgenosse Lauranas spielt und wie das Gefundene zu dem paßt, was wir aus dem übrigen Leben Lauranas erfahren haben. Geben uns die erhaltenen Werke Lauranas Anhaltspunkte dafür, die die Zuschreibung des Entwurfs für ein solch bedeutsames Werk an ihn rechtfertigen könnten?

¹ Siehe Fazio, a. a. O., Bd. IX. S. 255 u. Rolfs a. a. O. S. 89. Zum zweitenmal erwähnt Fazio den Bogen, in «de virus illustribus Liber. Flor. 1745 S. 78: Arcem instauravit cum arcu triumphali magnificentissima structura, operam nulli omnium in orbe terrarum secundam, das 1455–56 und Rolfs meint, a. a. O., S. 89, daß diese Bemerkung «auf etwas augenscheinlich Vorhandenes zurückginge».

² Nur um eine solche kann es sich hier handeln, da die Marmorkrone sicher heute Spuren am Kopfe hinterlassen hätte.

Zunächst zeigt der Bogen in der Bildung der Gesimse keinerlei Verwandtschaft mit der Fassade der Capella Giambattista in Genua. Domenico selbst hat also wohl keinen Anteil an der Architektur des Bogens und war nur vorübergehend in Neapel. Er hat sich augenscheinlich, genau wie die genuesischen Urkunden melden, nach Sizilien begeben. Domenico muß aber dann um die Mitte der 50er Jahre als Plastiker in den Dienst des Königs getreten sein und erhält die Türe in der Sala del Barone in Auftrag. Laurana hätte dann die Architektur des Bogens herzustellen übernommen, der nun tatsächlich Beziehungen zu seinen beglaubigten Werken aufweist. Gleich die nächste Aufgabe, die Laurana nach seiner Rückkehr aus Frankreich erhielt, war eine halb plastische halb architektonische.

Es galt die Fassade einer der Seitenkapellen in San Francesco, der neben dem Dom wichtigsten Kirche Palermos, zu schmücken (Abb. Taf. XVI). Was Laurana hier schuf, war für die ähnlichen Aufgaben in der folgenden Zeit vorbildlich und ist oftmals nachgeahmt niemals aber erreicht worden. Denn im Vergleich mit den Werken der späten Gagginischule bekundet Laurana hier ein für seine Zeit und — wie immer wieder betont werden muß — für diese Gegenden Italiens erstaunlich gut ausgebildetes architektonisches Formengefühl. Man beachte zunächst, wie die Reliefs in Pilaster sich einfügen, deren Breite gut zu der Kapellenarchivolte gestimmt ist. Die spätern Meister haben da stets zu kleinlich, zu quattrocentistisch disponiert. Laurana versteht die Sprache architektonischer Proportionen schon besser. Noch mehr aber gilt dies für den Sockel. Die Formen des Gesimses sind tatsächlich erstaunlich frei und fein mit der tiefeinschneidenden mächtigen Hohlkehle und dem energisch geschwungenen Ornamentwulst (Abb. 25). Wir finden in Sizilien kein Werk mit einem ähnlich vorzüglichen architektonischen Detail, selbst das Weihwasserbecken des Domes, ohnedies augenscheinlich durch die Kapellenfassade beeinflusst, läßt sich nicht damit vergleichen. Die Pilastersockel könnten sich auch in Florenz sehen lassen, ebenso wie ihre ausgezeichnete plastische Dekoration. Zudem ist das Profil der Sockelleiste mit dem Arco verwandt. Noch größer sind die stilistischen und formalen Analogien zwischen den Rosetten der Kassetten der Archivolte und der Kassettendekoration des oberen Bogens am Arco. Die rotierende Bewegung der Rosetten (Abb. 24) und die aus ihnen hervorquellenden Masken finden sich dort in derselben Weise verwandt. Nur darf man natürlich nicht Zweck und Ort vergessen, der die Anbringung so reicher und feiner Kassettenprofilierungen von selbst verbot. Die Rosetten zeigen ebenso wie die Masken dieselben Stileigentümlichkeiten wie die des Arco. So vergleiche man beispielsweise den oberen antikisierenden

Jünglingskopf mit dem an der inneren Bogenlaibung des Arco in der untersten Reihe rechts. Diese beiden sind in Typus und Ausdruck fast identisch. Auch die einem antiken Homerkopf etwas ähnelnde Maske — (die zweite von links in der unteren Reihe des Bogens) — findet sich an der Archivoltenlaibung der Kapelle wieder, wobei freilich manches auf



Abb. 24. Bogendekoration der Kapellenfassade Francesco Lauranas in S. Francesco.

Rechnung des dort mittätigen Pietro da Bontate zu setzen ist. Aber auch manche Schwächen der Architektur, wie das verkümmerte Widerlager der Archivolten, sind sowohl am Bogen als auch an der Kapellenfassade von San Francesco zu bemerken. Vor allem aber zeigen uns die Architekturzeichnungen des Hintergrundes auf seinem eigenhändig gemeißelten Relief der Kapellenfassade in San Francesco, was Laurana als Architekt bedeutet (Abb. Taf. XVII). Es ist dabei zunächst ganz gleichgültig, wo Laurana

sich die Vorbilder für solche Art der Hintergrundsdekorationen geholt hat. Denn die Architekturen verraten im einzelnen ein erstaunlich feines Gefühl für Proportionen, das nicht nachgeahmt, sondern nur empfunden werden kann. Wie Nachahmungen solcher Dekorationen aussehen, zeigt uns das Relief an dem Taufbecken des Domes (Abb. 23). Dort ist alles ohne Sinn über und untereinander geschoben, hier bauten sich in ausgezeichneter Klarheit die Gebäude vor uns auf. Das Gesims des Tempels zur Rechten



Abb. 25. Sockel der Kapellenfassade Lauranas in S. Francesca zu Palermo.

ist von einer erstaunlichen antiken Reinheit und Schönheit. Solches ahmt sich nicht nach. Man sehe, wie reizend und luftig das ganz modern anmutende Renaissancetürmchen neben dem Kuppelbau steht, wie eine Vorahnung von Bramantes Tempietto in San Pietro in Montorio. Diese Architekturen haben nicht das geringste mit dem Quattrocentogeist zu tun. Sie könnten ebenso gut im 16. Jahrhundert geschaffen sein. Beachtenswert sind auch die mannigfachen Formen der Kapitäle, die genau so wie am oberen Geschoß des Triumphbogens stets auf einem Blätterkelch sich aufbauen. Aber auch noch die Werke des Alters wissen von Lauranas architektonischer Begabung genug zu erzählen. Ich sehe dabei von den

vorzüglichen Hintergrundsarchitekturen in der Kreuztragung zu Avignon ab, die im einzelnen noch reicher und feiner sind, als die der Reliefs an der Fassade der Kapelle des Mastrantonio und will nur auf die Architektur des Tabernakels von Saint Lazare in Marseille verweisen, die bis heute von der Kunstgeschichte nur wenig beachtet wurde.¹ Zwar wissen wir, daß auch hier Laurana mit einem Gehilfen arbeitet, allein dessen Hand ist unschwer zu erkennen, während die Architektur und auch teilweise die Dekoration noch fast ganz von Laurana gearbeitet ist. Prachtvoll monumentale Säulen, über und über mit Rankenwerk und Putti verziert, springen aus einem Blätterkelch hervor, tragen über einem allerdings kümmerlichen Gebälk eine desto eleganter geschwungene zierliche Archivolte mit sehr feinen Profilierungen und darüber genau wie beim Arco den reich ornamentierten Segmentbogen als Abschluß. Hier sind gleichfalls die feinen Proportionen der Gesimse auffallend trotz mancher quattrocentistischer Schwäche.

Laurana war also auch Architekt und, wie es scheint, durchaus nicht im Nebenamt, ja wir werden uns die Frage vorzulegen haben, ob die Seltenheit seiner Skulpturen sich nicht dadurch erklären läßt, daß ein großer Teil seiner künstlerischen Tätigkeit auf baulichem Gebiete lag.

Wir sehen also, daß nach den uns erhaltenen Werken zu schließen, Laurana nicht nur möglicherweise als Architekt des Bogens in Betracht kommen kann, sondern daß er allein unter allen Meistern, die am Bogen mitgearbeitet haben zu einer solchen Leistung befähigt war. Wie will man es zudem erklären, daß ein sonst durchaus verlässiger und gut unterrichteter Berichterstatter gerade Lauranas Namen nennt, der doch sicherlich in Neapel durch seine Werke, abgesehen von einer Madonna und ein paar Büsten, kaum bekannt sein konnte. Summonte muß hier auf ganz sicheren Quellen fußen, sonst wäre es ja auch gar nicht verständlich, daß er Pietro da Milanos Grabinschrift, in der dieser sich als Erbauer des Bogens rühmt, ignorierte, obwohl er sie zweifellos gekannt haben muß, da sie nach der Notiz des jüngeren Summonte zu seinen Zeiten noch über dem Grabmal Pietros gestanden haben muß und somit Pietro da Milano als Schöpfer des Bogens zu gelten doch eine näherliegende Anwartschaft gehabt hätte. Es bliebe also hier noch übrig, den Widerspruch zu erklären, der in der Tatsache liegt, daß Pietro in seiner Grabinschrift, die er noch zu Lebzeiten gesetzt erhält, als Erbauer des Bogens gerühmt wird und als der einzige von den am Bogen tätigen Künstlern zur Wiederaufnahme der Arbeiten nach Neapel zurückkehrt und vom Könige mit hohen Ehren ausgezeichnet wird.

¹ Siehe den Abschnitt über Francesco Lauranas zweiten Aufenthalt in Frankreich nebst Abbildungen.

Schon Cicognara, wie nach ihm Milanesi haben darauf hingewiesen, daß man aus der Grabschrift nicht notwendig herauszulesen brauche, daß Pietro für den ganzen Bogen als Erbauer zu gelten habe. Dasselbe könne auch vom Bauleiter gerühmt werden. Allein mir scheint, daß diese Notiz insofern sich noch weiter rechtfertigen läßt, als Pietro da Milano tatsächlich der Entwurf und die Ausführung der Dekoration des zweiten kleineren Bogens gehört,¹ der ein Bauwerk für sich in Form und Stil darstellt, und der andererseits den großen Bogen vollendet hat. Da nun gerade der kleinere Bogen mit Sicherheit als Werk Pietros zu erweisen ist, gibt er uns zugleich eine wichtige Handhabe für sein Verhältnis zum Entwurf des vordern Arco.

Zunächst kann kein Zweifel sein, daß die Dekoration des zweiten kleinen Bogens nicht im Entwurf des ersten, größten mit inbegriffen war. Denn auch der Inhalt der Skulpturen nimmt nicht mehr auf ein Ereignis der Regierung des Alfonso als vielmehr auf die Ferdinands Bezug. Dazu kommt der außerordentliche Unterschied in der Qualität der Architekturen. Ueber einem schmalen Bogen, der ganz unorganisch durch korinthische Säulen von ebenfalls gänzlich unorganisch draufsitzenden überschmalen Tabernakeln flankiert wird, ist — von der widersinnigen und rohen Durchbrechung des Hauptgesimses gar nicht zu reden — in einem Relief die Investitur Ferdinands von Aragonien durch den Kardinal Orsini dargestellt. Die Mittelfigur fehlt leider. Doch sind die erhaltenen Figuren so sehr mit den analogen Gestalten auf den Münzen Pietros verwandt, daß an seiner Urheberschaft hier gar nicht zu zweifeln ist, um so weniger als er den Urkunden nach als Schöpfer allein hier in Betracht kommen kann.

Die Investitur Ferdinands fand im Jahre 1459 statt.² Als Ferdinand an die Vollendung des Bogens seines Vaters ging, war es begreiflich, daß auch er hier verewigt zu sein wünschte, wozu ihm der festlich begangene erste politische Akt seiner Regierung wie andererseits die noch nicht dekorierte Fläche des zweiten Bogens willkommenen Anlaß bot.

Nachdem Pietro da Milano bereits im Mai des Jahres 1465 eine Abschlagszahlung seines Gehaltes empfängt, erhält er am 18. Juni einen weiteren Betrag, diesmal aber à Conto der ihm für seine Arbeit an der «Fabrica del arch triumphal del Castell nou» zukommenden Summe von 850 Dukaten, Zahlungen, die sich bis zum 16. Juni 1468 fortsetzen. In diese Summe mußten nach obigem die Baukosten des kleineren Bogens mit inbegriffen sein. Doch ist es klar, daß dieser Bogen allein

¹ Der Rohbau bzw. der schmucklose Bogen kann deshalb schon vorher bestanden haben, was übrigens dadurch noch um so wahrscheinlicher wird, als die Dekoration sich nur mühsam und ungeschickt der bestehenden Form anzubequemen sucht.

² Siehe auch Fabriczy, a. a. O., S. 140.

diese Summe nicht verschlungen haben kann und wir werden daher wohl annehmen müssen, daß, wenn auch nicht, wie Fabriczy meint, das ganze obere Nischengeschoß, so doch die dort eingesetzten Allegorien (abgesehen natürlich von der Temperantia) hiermit bezahlt worden sind. Daß dieses Nischengeschoß von einem Meister stammt, der noch an der ersten Bauperiode des Bogens beteiligt war, lehrt uns ein Vergleich der Dekoration desselben mit der der Nischen in der Innenlaibung des Bogens, die in Form und Stil so gut wie identisch ist. Leider wissen wir nicht sicher, ob der architektonische Teil des obersten Geschosses aus der ersten oder zweiten Bauperiode stammt. Mithin kann ebenso gut Pietro wie Laurana hier als Meister gelten. Deshalb muß die Frage erörtert werden, wie weit überhaupt der Bogen im Jahre 1459 bzw. 1460 vollendet war. Fabriczy nimmt an, daß nach dem Tode des Königs Alfonso die Arbeiter alle auseinander stoben. Jedenfalls war spätestens im Jahre 1461 die Arbeit eingestellt, denn wir finden alle Hauptmeister des Bogens anderweitig tätig. Allein es ist mir nicht wahrscheinlich, daß die Arbeiter schon im Jahre 1459 die Stadt und das Werk verließen, denn damals muß der Skulpturenschmuck des Bogens bis zum Nischengeschoß und wohl auch noch der architektonische Teil desselben, d. h. nahezu der ganze ursprünglich geplante Bogen fertiggestellt worden sein. Dies ist das Resultat einfachster Rechnung: Der Gesamtpreis, für den das Künstlerkonsortium im Jahre 57 die Herstellung des Skulpturenschmuckes und der Dekoration übernahm, betrug 3800 Gulden, von diesen aber waren bis zum Jahre 1458 (28 Febr.) erst 400 Gulden verausgabt, blieben also, selbst wenn man die später an Pietro in der zweiten Bauperiode bezahlten Gelder voll mit einberechnet, 2800 Gulden übrig, die in der folgenden Zeit zur Auszahlung gelangt sein mußten. Auch ohne den Besitz der verloren gegangenen Rechnungsbücher dieser Jahre läßt sich dies unschwer feststellen.

Die Grabinschrift Pietros sagt also durchaus die Wahrheit, insoferne Pietro tatsächlich den neuen Bogen entworfen und erbaut hat, worin aber nur der kleinere rückwärtige und die Vervollständigung des alten zu verstehen ist, an dem er ohnedies namentlich am skulpturellen Schmuck reichlichen Anteil gehabt hat. Was aber Pietro als Architekt bedeutet, das zeigt uns das Zerrbild dekorativer Architektur, das er in dem kleinen Bogen geschaffen hat und das uns jedenfalls die Gewißheit gibt, daß er nicht der Schöpfer des großen gewesen sein kann. Wie steht es nun aber mit dem Anteil Lauranas an dem Entwurf und der Herstellung der Dekoration und woher kommt seine Kunst? Denn damit, daß er Gagginischüler gewesen, ist noch

nicht alles gesagt. Wir sehen ihn rasch über die Kunst seines Meisters hinauswachsen und im Besitze der reinen Formen der Renaissance. Nun ist bisher eine wichtige Tatsache von allen den Triumphbogen behandelnden Autoren übersehen worden, nämlich der unmittelbare Einfluß der antiken Bauten Neapels auf die Architektur und die Details des Bogens. So ist die Form des in mechanischer Wiederholung zweimal vorkommenden Hauptgesimses über dem untersten Bogen und über dem Triumphzug eine genaue Kopie des in einer schon einmal erwähnten Zeichnung des Francisco de Hollanda erhaltenen antiken Castor- und Polluxtempels und ebenso stimmen, — soweit dies nach der Zeichnung zu beurteilen ist, — die korinthischen Säulen in den Proportionen mit denen am unteren Bogen überein. Es ist also derselbe Tempel, der in dem Relief der Sala del Barone den Hintergrund ziert, derselbe, dem die sitzenden Flußgötter mit den Füllhörnern entnommen sind, die wie am Tempel den Giebel, so hier den Bogen und am Relief der Sala del Barone den Fries dekorieren. Nun vergleiche man in Lauranas obengenanntem Relief mit den beiden Kirchenvätern die Ansicht des antiken Tempels rechts oben und man erkennt sofort, daß wir es hier mit einer Nachahmung der Gliederung desselben Tempels zu tun haben, wobei in sehr selbständiger und feinsinniger Weise die Proportionen der Gesimsprofile auf den Hintergrund übertragen sind. Laurana hat also eigene Studien an den antiken Bauten Neapels gemacht und sie für seinen Bogen verwertet. Auch jener Rundbau im Hintergrunde desselben Reliefs weist auf das selbständige Studium antiker Originalbauten hin. Aber damit ist noch nicht erklärt, wer Laurana die Augen geöffnet hat für die Schönheit der antiken Bauformen; bei Domenico Gaggini konnte er dies schwerlich lernen. Schon die Art der Hintergrunddekorationen an seinen Reliefs erinnert an jene umbrischen Architekturzeichnungen, wie sie uns in Fra Diamantes¹ und hauptsächlich in Luciano da Lauranas² Architekturgemälden vor Augen treten, worauf schon Bode seiner Zeit hingewiesen hat. Nur muß Laurana spätestens Anfang der 50er Jahre schon in Berührung mit diesen Werken gekommen sein, da er, wie wir noch nachweisen werden, bis zum Jahre 72. nicht mehr in Umbrien

¹ Siehe eine neuerdings von Gronau gefundene Notiz, Repertorium für Kunstw. Bd. XXV.

² Siehe Tschudi, Di Luciano da Lovrana celebre architetto del secolo XV. Archiv.stor. Lomb. X. 1883, S. 667–682. Reber in den Sitzungsberichten d. bayr. Akad. d. W. 1889, S. 474, sowie neuerdings Budinghi, Luciano da Laurana, Triest, 1902. Noch nach hundert Jahren rühmt Beccadelli die Architekturgemälde Lucianos !!

gewesen sein kann. Aber auch an dem Bogen selbst sind Beziehungen zu Luciano da Lauranas Architekturen zu bemerken. So findet sich beispielsweise die Friesdekoration mit den paarweise aneinandergelehnten geriefelten Voluten als Abschluß des Vorbaues am Palazzo von Urbino,¹ und auch die kleinen Fensterchen in dem Laibungsrelief mit der auf einem Gesims stehenden Pilasterumrahmung stellen ein Motiv dar, das an dem genannten Palast in Urbino zum erstenmale in der Monumentalbaukunst vorkommt. Zwar ist nun dieses Werk später als der Bogen entstanden, aber es ist keinesfalls sein erstes gewesen und auf eine dieser älteren Arbeiten müssen diese hier vorkommenden Motive zurückzuführen sein. So ist beispielsweise die charakteristische Bandverschlingung am Sockel in San Francesco ein um diese Zeit an den Bauten Lucianos nachzuweisendes Motiv, das Francesco vielleicht von dorthier übernommen hat.² Aber auch in französischen Arbeiten Francesco Lauranas werden wir Anklänge, namentlich im Ornament an die Bauten Urbinos bemerken. Nun berichtet merkwürdigerweise Bernardino Baldi, in seiner Beschreibung des Palastes von Urbino,³ daß Luciano da Laurana vor diesem Werke also vor dem Jahre 65 den Poggio reale⁴ in Neapel sowie mehrere schöne in slavischer Sprache bezeichnete Bilder und Szenen mit sehr guter Perspektive gezeichnet und gemalt habe.

Schon Reber hat seinerzeit auf die Möglichkeit hingewiesen, daß Luciano vor dem Jahr 1465 in Neapel gewesen sei.⁵ «Wir können kaum annehmen, daß Federigo von Montefeltre lediglich auf fürstliche Empfehlungen hin den Architekten seines Palastes engagierte. Der gründliche Charakter Federigos hätte in einer Angelegenheit, die ihm so nahe ging, einen leichtsinnigen Entschluß nicht ermöglicht. Jedenfalls hatte er schon Leistungen des Mannes seiner Wahl bei seinen Besuchen in Mailand und Neapel gesehen. Wir wissen aber vorerst noch von keinem anderen Bauwerke Lucianos als dem genannten Poggio reale und doch müssen wir mindestens einen bedeutsamen Palastbau voraussetzen angesichts der unbedingten Anerkennung, wie sie sich in Federigos Erlaß vom 10. Juni 1468 ausspricht.»⁶ Die Richtigkeit der Baldi-

¹ Siehe Theobald Hoffmann, *Erstwerke der Hochrenaissance*, als Manuskript gedruckt 1905, S. 57. Hier übrigens auch die Uebereinanderreihung von Bögen.

² Siehe Hoffmann, a. a. O., S. 60.

³ Hoffmann, a. a. O., S. 22.

⁴ Vasari läßt bekanntlich erst Giuliano da Majano den Palast 1481 erbauen, begeht also vielleicht dieselbe Verwechslung wie mit dem Relief in der Sala del Barone.

⁵ Reber, a. a. O., S. 57.

⁶ Gaye, *Carteggio inedito d'Artisti dei Secoli XIV, XV, XVI*, I, S. 214 ff.

schen Notiz,¹ ist nun bis zu einem gewissen Grad durch eine Zeichnung Serlios,² die dieser von dem Palaste veröffentlicht hat, zu erhärten, insofern die Art der Anlage, sowie gewisse Details auf Luciano da Lauranas Kunst hinweisen. Wenn Laurana nun vor dem Jahre 65 in Neapel tätig war, so kann dies nur für Alfonso gewesen sein, da Ferdinand in den unsicheren Jahren 58–64 schwerlich Zeit für ein Lustschloß gehabt hat. Es kommt also dann nur die Zeit der Regierung Alfonsos, d. h. zwischen 1443 und 58, in Betracht. Wäre nun Laurana in den Jahren 51–58 mit dem Bau des Schlosses beschäftigt gewesen, so würden wir ihn sicher an den Bauten des Kastells oder dem Triumphbogen finden. Wir sind deshalb genötigt, den Bau des Schlosses in die Zeit zu setzen, in der der erste Bogen entworfen sein muß. Sollten wir nun annehmen, daß eben der Bau jenes Lustschlosses, den derselbe Meister im Auftrag erhielt, der Grund war, weshalb die Ausführung des Bogens liegen blieb und, als Luciano da Laurana sei es nach Urbino, sei es nach Mailand, zurückkehrte, der König selbst sich entschloß, den Bogen mit seinen neuen Bauplänen, dem königlichen Schloß, Castel nuovo, in Verbindung zu bringen und sich hierzu des ihm von Urbino aus zugesandten Verwandten Lucianos Francesco bediente?

Auch stilistische Gründe sind für den Aufenthalt Lauranas in Neapel bzw. Umbrien und den Marken in den 50er Jahren namhaft zu machen. Dazu läßt der Revers der oben genannten Medaille Pietro da Milanos deutlich den Einfluß von Lucianos Architekturgemälden erkennen. Die Architekturen seiner Münze sind Fabriczy ein Argument der Zuschreibung des Bogens an ihn. «Die von sechs korinthischen Pilastern gegliederte Tempelfassade der Medaillenrückseite findet ihr Ebenbild in der durch die gleichen Pilaster geteilten Rückwand, vor der sich auf dem Relief der Triumphzug hinbewegt. Die von Pilastern und Flachgiebeln eingefassten hohen und schmalen Fenster der Tempelfassade erkennen wir in reicherer Ausführung aber in allen wesentlichen Bestandteilen wieder in Aedikulen, die das Relief beiderseits begrenzen, und selbst der bandumschlungene Lorbeerwulst im Fries der Reliefrückwand kehrt in demjenigen der Tempelfassade auf der Denkmünze wieder.» Allein abgesehen davon, daß es eine mißliche Sache ist, von so kleinen und schlecht ziselierten Münzen auf ein Monumentalwerk zu schließen, läßt auch eine in der Sammlung Dreyfuß befindliche Plaque des Caro-

¹ Descrizione del Palazzo d'Urbino, bei Biandini, Memorie concernenti la città di Urbino, Roma, 1724, fol. S. 44.

² Siehe Serlio, tutte l'opere d'architettura, MDC, Ibr. III, S. 122. Diese Frage hat erst kürzlich eine neue, obige Annahme erhärtende Behandlung erfahren. Siehe Theobald Hoffmann, a. a. O., S. 21 ff.

dosso erkennen, daß es sich hier nicht um eigene Entwürfe Pietros handelt. Die Komposition der Architektur der Plaquette stimmt nämlich nicht nur fast bis in alle Details hinein genau mit unserem Zentralbau der Münze überein, sondern weist auch dieselben Bauten an den Seiten auf.¹ Mit Rücksicht jedoch auf den Stil und die Komposition des figürlichen Teiles mit Anklängen an cinquecentistische Motive Raphaels, bleibt nur die Annahme einer gemeinsamen Vorlage übrig, auf die beide Kompositionen zurückgehen. Daß dies nicht etwa ein Gebäude gewesen ist, geht aus den unzusammenhängend mit dem Mittelbau gegebenen Häuserkoulissen an den Seiten hervor, die beiden Werken gemeinsam sind.

Es handelt sich augenscheinlich um eine Zeichnung oder vielmehr um ein berühmtes Gemälde, das diesen beiden Werken zu Grunde liegt. Hat schon Geymüller auf den bramantesken Stil des Tempels hingewiesen, so muß hier mit Rücksicht auf das frühere Datum der Medaille Pietros der Name Bramantes ausgeschaltet werden, da er zu der Zeit, als Pietro Italien verließ, noch kaum 18 Jahre alt war. Es ist klar, daß damit niemand anders als Bramantes Lehrer Luciano da Laurana, als Meister seines für beide Werke vorbildlichen Originals in Betracht kommen kann. Wir wissen, daß schon damals die Architekturgemälde Lucianos, von denen erst kürzlich eines durch Auffindung der Inschrift mit des Meisters Namen in Verbindung gebracht werden konnte, allgemein bekannt waren. Es ist noch eine besondere Aufgabe der Kunstgeschichte, dem Einfluß nachzugehen, den diese Architekturen besonders auf die Maler Umbriens ausgeübt haben, wie auch ihre Herkunft festzustellen. Als Architekturzeichner im großen Stil kann für die damalige Zeit im Süden Italiens Luciano in erster Linie in Betracht kommen. Da Carodosso Arbeitsgenosse und Schüler Bramantes und dieser wieder Schüler Luciano da Lauranas war, läßt sich der Zusammenhang nunmehr leicht feststellen und erklären. Ob Bramante nun oder sein Schüler Carodosso selbst das in Rede stehende Gemälde oder eine Architekturskizze gesehen hat, ist für uns gleichgültig.²

¹ Henry de la Tour war der erste, der die Medaille eingehend behandelte, ohne jedoch die aus dem Vergleiche sich ergebenden Konsequenzen zu ziehen. Siehe *Revue numismatique* 1893, I. 85 ff. Henry de la Tour weist die Plaquette mit Recht in den Anfang des 16. Jahrhunderts, da der figürliche Teil ohne Raphaelsche Einflüsse undenkbar ist, nachdem sie Molinier dem Pietro da Milano gegeben hatte, siehe Molinier, *les Plaquettes*, Paris 1886, S. 66, ferner Müntz, *Gazette des Beaux-Arts*, 1883, I, S. 493–95. Ueber die Münze des Pietro siehe Heiss, *les médailleurs de la Renaissance* 1882, Taf. IV, No 3, sowie Chabouillet, *Magasin pittoresque* 1853, S. 208, Heinrich v. Geymüller, die Entwürfe von Set. Peter S. 32 und 33, und Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, I, S. 483 und II, S. 361.

² Freilich ist damit nicht gesagt, daß Pietro gerade in Neapel die Zeichnung oder das Gemälde sah. Möglich bleibt eben, daß er ebenso wie Laurana in den Werken in Umbrien Anregungen von dieser Seite empfing! Merkwürdig ist, daß Pietro wie Laurana den Einfluß Pisanellos und Lucianos zeigen, woraus wir schließen können, daß die beiden Künstler schon vor dem Jahre 55 an demselben Orte gearbeitet haben.

Nun könnte ja diese Tatsache so aufgefaßt werden, als sei damit nur ein Argument mehr für den Entwurf des Bogens durch Pietro da Milano beigebracht. Allein wir wissen durch die architektonischen Dispositionen des rückwärtigen zweifellos von Pietro stammenden Bogens, daß sein Können selbst unter eventueller Benutzung vorhandener Entwürfe zur Schöpfung eines solchen Werkes wie des vorderen großen Bogens bei weitem nicht ausreichte. Freilich auch für Lauranas Entwurf des Bogens wird damit die Frage, wie weit er frühere Pläne benützt, aufs neue aufgerollt. Schon die Tatsache allein, daß der Verwandte Luciano da Lauranas möglicherweise vorher im Dienste des Königs Alfonso sich befand, vermöchte viel zu der Erklärung beizutragen, daß der jedenfalls noch junge Meister Francesco mit einer solchen Aufgabe betraut wurde, ja die Vermutung liegt nahe, daß jener erste Entwurf des Bogens auf Entwürfe Lucianos zurückgeht.

Doch ist Luciano nicht der einzige Künstler, der hier in Verbindung mit dem Bogen genannt werden muß. Das Sockelprofil der Pilaster (Abb. 25) von Lauranas Kapellenfassade stimmt nicht nur genau in der Gliederung, sondern auch der charakteristischen Dekoration mit den Pilastern im Innern von Sant' Andrea in Mantua überein. Nun ist zwar diese Kirche erst nach dem Tode Leon Batista Albertis, aber doch nach seinen Plänen ausgeführt und muß daher für beide Werke ein drittes Vorbild angenommen werden. Doch bleibt der Zusammenhang der Kunst Francesco Lauranas und Albertis jedenfalls zu Recht bestehen und deshalb gewinnen auch die Ausführungen Bernichs für unsere Untersuchungen erneute Bedeutung. Es ist sicherlich kein Zufall, daß auch der Kapitälhals am obern Geschoß dieselbe Bildung wie die Säulen der Fassade von San Francesco in Rimini erkennen läßt, worauf schon Bernich aufmerksam gemacht hat, nämlich über den Rundstäbchen eine ziemlich hohe, aufrecht stehende Blätterreihe, aus der ein rundlicher Wulst hervorquillt, der erst zum Träger des eigentlichen Kapitales wird. Für die Sockelform lassen sich bei den beglaubigten Werken Albertis keine Analogien nachweisen; dagegen sind diese bänderartigen, breiten Streifen, die den Sockel ausmachen, eine Eigentümlichkeit der Architektur des Säulenhofes der Cancelleria. Die feinen Profilbildnisse in ebenso feinen Kränzen sind viel eher jenem Sockelfries verwandt, der Albertis Fassade von San Francesco in Rimini umzieht. Wir wissen ja nun, daß Alberti seine Bauwerke nicht selbst sondern durch seinen Schüler in Mantua hat ausführen lassen und deshalb hat Bernich, indem er die Beziehungen Albertis zum aragonesischen Hof in Neapel namhaft machte,

Alberti den Entwurf der beiden unteren Geschosse zugeschrieben. Allein davon kann, wenn man die Proportionen im einzelnen mit denen der Albertischen Bauwerke vergleicht, nicht die Rede sein. Auch hätte Alberti nicht so die Gesimse des Neapeler Dioskurentempels kopiert, von der donatellesken Architektur, die den Triumphzug umrahmt, ganz abgesehen.¹ Wir können also aus den Ergebnissen nur allgemein schließen, daß der Schöpfer des Bogens ein Architekt gewesen ist, der in innige Berührung mit den beiden in den Marken und Umbrien tätigen Meistern, Alberti



Abb. 26. Paukenschläger aus dem Codex Vallardi.

und Luciano da Laurana, gekommen ist. Da wir den Zusammenhang mit Werken des ersteren an den urkundlich beglaubigten Arbeiten Francesco Lauranas — und zwar in einer Form, die nicht vom Triumphbogen sondern anderweitig selbständig übernommen sein muß — feststellen konnten, Francesco aber auch die Architekturgemälde des mit ihm wahrscheinlich verwandten Luciano wenigstens in den allgemeinen Prinzipien in derselben Schöpfung übernimmt und wir uns andererseits von Pietro da Milano als Architekt durch den ihm gehörigen zweiten kleinen Bogen

¹ Im übrigen verweise ich auf Rolfs, a. a. O., Seite 90, der noch weitere Hände namhaft macht, die die Hypothese Bernichs als unhaltbar erweisen.

ein doch so klares Bild zu machen vermögen, daß er nicht als Schöpfer des Bogens in Betracht kommen kann, dazu aus einer absolut zuverlässigen Quelle erfahren, daß Laurana den Bogen entworfen hat, besteht kein Grund an dessen Autorschaft zu zweifeln. Gerade der Umstand, daß er hierbei ältere Entwürfe verwertet, erklärt, daß er später Monumentalbauten von relativ solch guten kräftigen Verhältnissen nicht mehr geschaffen hat. Freilich, Aufgaben wie diese waren auch nicht häufig gestellt. —

Was nun für die Architektur gilt, gilt auch für die Skulptur. Schon Bernich hat, da der Einfluß Pisanellos in den die Bogenzwickelzierenden Greifen sich zu erkennen gibt, in diesem Meister den ersten Entwerfer des Bogens gesucht. Mit Recht hat Rolfs die Gründe Bernichs als nicht stichhaltig genug bezeichnet. Aus unsern Untersuchungen, namentlich aus einem Vergleich des von Rolfs völlig unberücksichtigt gelassenen Reliefs in der Sala del Barone, ergab sich jedoch, daß auch für die Skulptur aller Wahrscheinlichkeit nach, eine ältere Vorlage vorhanden gewesen sein muß und ich glaube nun den Nachweis führen zu können, daß Pisanello in der Tat einen Entwurf für den Triumphbogen des Alfonso gemacht hat.

Schon die Verwandtschaft der Figur des Alfonso in dem Relief Isaia da Pisas mit dem Revers einer Münze Sigismondo Malatestas,¹ wie die Pisanellosche Dogge in dem Pendant gegenüber, die Greifen in dem Relief der Sala del Barone und an den Zwickeln des großen Bogens lassen einen ziemlich weitgehenden Einfluß seiner Kunst auf die um diese Zeit entstandenen Werke erkennen. Nun ergibt sich aber weiterhin, daß die Zeichnungen des Codex Vallardi,² deren eine schon starke stilistische Analogien zu dem linken Laibungsrelief aufwies, Reste bzw. Zeichnungen nach einem verloren gegangenen Entwurf für den Triumphbogen darstellen. Schon Heiß hat darauf aufmerksam gemacht,

¹ Heiß, les médailleurs, Pl. V, Nr. 2.

² Der Codex besteht aus 284 Blättern mit mehr als 300 Zeichnungen. Er gehörte dem Giuseppe Vallardi in Mailand, dessen Erben ihn an das Louvre verkauften. Tausia entdeckte zuerst, daß der Codex Zeichnungen von Pisanello enthält. Nun zerfallen die Zeichnungen dem Stile wie der Zeit nach in verschiedene Kategorien. Neben einigen des Cinquecento, die teils von Michelangelo und dessen Schule stammen, bilden den Hauptstock des Codex die Zeichnungen aus der Schule Pisanellos bei der meiner Meinung nach drei Hände zu unterscheiden sind. Zunächst Pisanello selbst mit einigen Tierakt- und Portraitstudien, dann ein Zeichner, der Entwürfe nach Pisanello ausführt und ein Dritter, der seine Studien nach Pisanello leicht mit Farbe tönt. Für uns kommt nur der Zweite in Betracht. Von seiner Hand stammen die Geschützentwürfe Pisanellos mit der Aufschrift «Alphonsus» und dem aragonesischen Wappen. Daß er wirklich Entwürfe Pisanellos reproduziert, geht klar hervor aus einer Zeichnung, die eine Reihe Pisanelloscher Münzen Alfonsos, von denen eine sogar im Revers einen vierspännigen Triumphwagen mit darüber schwebender Königskrone aufweist, auf einem Blatt Papier ausgearbeitet darstellt. Von diesem Zeichner stammen nun auch die im folgenden genannten Skizzen. Es sind ziemlich derbe Federskizzen. Ohne jeden feineren Sinn für Form und Ausdruck reproduzieren sie augenscheinlich nur in ganz äußerlicher Weise die Originale des Meisters.

daß ein sehr großer Teil der in dem Codex vorhandenen Studien, Portraits von Persönlichkeiten des aragonesischen Hofes sind. Aber wir besitzen in den Zeichnungen direkte Hinweise darauf, daß diese augenscheinlich zu dem von Pisanello entworfenen Triumphzug ehemals gehörten. Da ist zunächst der Kopf eines Tubabläsers (Taf. XX, 1), der den Typen der Bläsergruppe am großen Arco (Taf. III) sehr verwandt ist, dann weiter ein Paukenschläger und Flötenbläser (Abb. 26), der genau wie dort ganz en-face (!) dargestellt ist.¹ Dazu erinnert eine zweite Skizze für einen Musiker



Abb. 27. Musikant aus dem Codex Vallardi.

(Abb. 27) in der Arm- und Handhaltung auffällig an die Gestalt links neben der genannten Bläserfigur am Tabernakel des Bogens (Taf. VII). Bemerkenswert ist auch hier wieder die Verwandtschaft in der Bildung des reichen Lockenhaars, wie allgemein des Gesichtstypus mit der Bläsergruppe. Die wichtigste Figur aber ist ein Ritter, dessen Haltung es zweifellos macht, daß hier einer der Baldachinträger des Triumphzuges dargestellt ist (Taf. XX, 2) wie wir sie ähnlich gleichfalls heute am Arco gewahren. Man beachte, daß der Blick genau die Richtung nach dem auf

¹ Die charakteristische Bildung des Auges ist übrigens genau dieselbe wie an der Temperantia und der Madonna der Sakristei von Santa Barbara.

dem Wagen sitzenden König verfolgt und daß andererseits das Tragen selbst in der schlechten Skizze noch recht deutlich zum Ausdruck gelangt. Dem Blick nach zu schließen, muß hier entweder einer der beiden hinter dem Wagen einerschreitenden Träger oder einer der neben dem Wagen gehenden dargestellt sein. Auffallend ist, daß die Haltung des Körpers und Armes sehr verwandt der hinteren der beiden neben dem Wagen schreitenden Gestalten am großen Relief des Arco ist. Nur die Kopfhaltung, ohnedies bei der hohen Lage des Wagenbodens unmöglich, ist eine andere. Zum Triumphzug gehört ferner auch ein Krieger, der die Lanze schultert, ein mit prächtigen Decken und Zaumzeug dekoriertes Pferd, ein einen Palmwedel tragender Knabe, Mönche, Kardinäle, Ritter und einige Türkenköpfe, kurz alle die Typen finden wir in dem Codex, die heute in dem Triumphzug des Alfonso am Arco wiederkehren. Pisanello hat zweifellos einen Entwurf für den Triumphzug gemacht und mit Rücksicht auf die Greifen in den Bogenzwickeln und die sonstigen Anklänge an seine Kunst, muß die Möglichkeit zugegeben werden, daß in der Architektur des heutigen Bogens Ideen Pisanellos fortleben.

Wir dürfen nach dem gefundenen wohl annehmen, daß Pietro in seinem Triumphzugsrelief sich nur in einzelnen Typen, der Meister der Temperantia dagegen in seiner Bläsergruppe, dem linken Laibungsrelief, in der Gesamtanlage strenger an den Entwurf Pisanellos hält, von dem uns ein Teil in dem Relief der Sala del Barone erhalten sein wird. Daß wir hier im einzelnen außer an der Bläsergruppe keine Analogien zu den Pisanelloschen Zeichnungen feststellen konnten, will deshalb nicht viel besagen, weil augenscheinlich nur ein geringer Teil des vielfigurigen großen Reliefs dargestellt ist, das sich ehemals ziemlich genau an den historischen Festzug gehalten hat. So fehlen in dem Relief der Sala del Barone nicht nur die reitenden Trommler und Musiker, die sich auch an dem großen Arco finden, sondern ebenso die Ritter, Geistliche usw. Abgesehen von den Typen zeigt uns auch die Einflechtung von Genreszenen (wie die Frau mit den beiden Kindern), der kleine Hund, dessen Ebenbild wir auf der Zeichnung des Codex Vallardi (Abb. 20) wieder finden, daß es sich hier um einen Entwurf zum mindesten eines Meisters aus der Schule Pisanellos handelt. Auf jener Skizze gewahrt man auch die unter die Großen sich drängenden Kinder. Möglicherweise ist auch diese Zeichnung in Beziehung zum Bogen zu bringen. Schon die Rittergestalt in Rüstung scheint mir die Züge Alfonsos zu tragen und der ihm zur Linken stehende sieht dem im linken Laibungsrelief auf der linken Seite befindlichen Ritter ähnlich. Um was es sich bei der Darstellung

handelt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Doch ist ein Turnier, dem der König zusieht, das wahrscheinlichste.

Wie dem auch sei, Pisanello hat jedenfalls einen Entwurf für den Triumphzug gemacht und wir fanden, daß ein unbekannter Schüler Pisanellos eine Hauptrolle bei der Anlage des figürlichen Teils gespielt hat. Den Namen dieses Meisters kennen wir nicht. Er ist der einzige der Künstler aus der ersten obengenannten Bauperiode des Bogens, der außer Pietro da Milano später am Arco wieder tätig war und die *Temperantia* geschaffen hat. Die Urkunde vom Jahre 1449, in der Alfonso seinen Hofkünstler in so schmeichelhafter Weise auszeichnet, nennt nun einen *Eneas Pisanus*, an anderer Stelle taucht ein *Elias Pisano* auf. Es ist also nicht unmöglich, daß jener *Eneas Pisanus* ein anderer als *Vittore* ist. Mit unserm Meister aber, der *Gagini*-Schüler ist, ist er schwerlich zu identifizieren; auch bliebe unerklärt, daß keine einzige Urkunde den Namen *Eneas* wieder erwähnt.

Auch *Francesco Laurana* und *Pietro da Milano* stehen beide — und dies ist bezeichnend genug — unter dem Einfluß Pisanellos. Daß diejenigen beiden Meister, die neben dem Pisanelloschüler die Hauptschöpfer des Bogens sind, allein von allen übrigen an den Hof des Königs *René* berufen werden, ist sicherlich kein Zufall. *Laurana* aber konnte sich nur durch den Bogen selbst als Hofkünstler legitimieren. Seine Münzen lassen uns zudem einen Meister erkennen, der *Pietro* entschieden überlegen war. Aber auch die Rolle *Pietros* bei Errichtung des Bogens war bedeutsam genug, um den Inhalt seiner Grabschrift zu rechtfertigen. Die hohe Würdigung, die der König in dem bekannten Brief an ihn zum Ausdruck bringt, entspricht durchaus dem Umfang der ihm übergebenen Arbeiten.

Die merkwürdige Gestalt des Bogens wird man nach alldem in seiner eigentümlichen Geschichte, in der Entwicklung der Ideen und Entwürfe verschiedener Meister begreifen. Wer weiß, was entstanden wäre, wenn *Laurana* und *Pietro* ohne die früheren Pläne den Bogen geschaffen hätten. Die Idee des Ganzen läßt jedenfalls einen großen Zug erkennen, den weder *Laurana* noch *Pietro* an sich gehabt.

IV.

FRANCESCO LAURANA IN FRANKREICH IN DEN JAHREN 61—66.

L AURANA und Pietro haben sich von Neapel aus wahrscheinlich direkt nach ihrer Entlassung nach Frankreich an den Hof des Königs René begeben. Das hatte allgemeine wie besondere Gründe. Allgemeine, insofern die kommerziellen wie künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und Italien seit Mitte des Jahrhunderts inniger denn je wurden¹ und der Austausch dieser Beziehungen in erster Linie durch die Kaufleute und Künstler der Hafenstädte bewerkstelligt wurde. Besondere, da René, der in den Jahren 1438—41 in Neapel gewesen war, als vertriebener Exkönig von Neapel die Hofkünstler seines Todfeindes begreiflicherweise doppelt freundlich aufnahm. Der Ehrgeiz dieses dilettantisierenden Königs war in künstlerischer und wissenschaftlicher Hinsicht nicht minder groß als in politischer. Wir dürfen annehmen, daß Laurana und Pietro da Milano ebenso wie eine Reihe italienischer Gelehrter bei ihrem Zuge nach Frankreich ausdrücklich dem Rufe des Königs folgten. Für Lauranas Kunst war diese Reise von entscheidendster Bedeutung. Die nordische Skulpturenwelt nahm seitdem seine ganzen Sinne gefangen und er sah von nun an in ihr das Ideal seiner Kunst. Das zarte, träumerisch-schüchterne Wesen französischer Marmormadonnen des Quattrocento mit seiner leichten Nuance Trivialität weiß er sich in einigen seiner Skulpturen völlig zu eigen zu machen. Von dem italienischen Quattrocentisten ist da nur wenig, von dem Gaginischüler gar nichts übrig geblieben. Allein soweit wir es verfolgen können, scheint nur sein Frauentypus durch die französische Kunst entscheidend bestimmt worden zu sein, da die Münzen wenig Anklänge an den französischen Stil, vielmehr dagegen das Nachwirken des Einflusses

¹ Vitry, Michel Colombe. a. a. O. S. 109.

Pisanellos bis auf einen einzigen Fall deutlich erkennen lassen. Leider ist dies das einzige, was uns aus Lauranas mindestens 6jähriger Tätigkeit am französischen Hofe erhalten geblieben ist.

Wie in Italien, so sind auch in Frankreich die Spuren von Lauranas Tätigkeit fast vollständig verwischt worden. Können wir bei seinem Arbeitsgenossen Pietro wenigstens ein plastisches Werk, zwei kämpfende Hunde, nachweisen,¹ so fehlt uns bei Laurana jeder, selbst der kleinste Anhaltspunkt, ihm irgend eine figürliche oder architektonische Arbeit zuzuschreiben, es müßte denn sein, daß man die Vorlagen für jene in Frankreich verstreuten Marmormasken, die jedenfalls nach einem Werke von seiner Hand durch verschiedene Meister kopiert wurden, als in dieser Zeit entstanden annimmt. Daß sie in Frankreich gemeißelt worden sind, beweist uns ihre Provenienz.² Es käme nun darauf an zu bestimmen, ob die Maske³ und die wohl mit ihr zusammenhängende Originalbüste während des ersten Aufenthaltes Lauranas in Frankreich oder erst während des zweiten entstanden ist. Da dies nur im Zusammenhang mit seinen andern Werken zu erörtern ist, bleibt die Behandlung dieser Frage besser einem späteren Kapitel überlassen. Zweifellos war Laurana in dieser Zeit als Marmorbildner, nach den früheren Resultaten wohl auch als Architekt tätig.⁴ Das einzige, was uns erhalten, ist das weniger vergängliche Münzmaterial, das den Schluß gestattet, daß der Meister am Hof des Königs sich einer Wertschätzung erfreute, die der Rolle entsprochen zu haben scheint, die er am Neapler Hof gespielt hat. Umsomehr ist es zu bedauern, daß die Tücke des Schicksals uns nur einen einzigen Anhaltspunkt für die Art seiner Tätigkeit hinterlassen hat. Möglich ist freilich, daß manches seiner Werke noch unter der Flagge französischer Quattrocentoskulpturen ein stilles Dasein führt.

¹ Siehe Maxe-Werly, un sculpteur italien à Bar-le-Duc, in den Comptes rendues de l'académie des inscriptions et Belles Lettres, 1896, S. 58–59. Ich halte jedoch auch das Basrelief des Königs René im Museum von Aix für ein Originalwerk Pietro da Milanos, das nicht nur mit den Münzen sondern auch den ihm gehörigen Typen des Triumphbogens stilistisch aufs innigste verwandt ist. Siehe Paul Vitry, Michel Colombe, Paris, 1901, S. 112.

² Siehe Courajod, Gazette des Beaux-Arts, 1883, Juliheft, Archivio storico dell'arte, 1891, Bode, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, 1888, S. 63. Die Büste kommt in 5 französischen Städten vor, in Villeneuve, Musée de l'hôpital, in Aix-le-Provence, in Carpentras bei M. Morel, in Puy au Velay im Stadtmuseum und in Bourges. Ein siebentes Exemplar bei Carriod in Florenz, das achte im Berliner Museum stammt gleichfalls aus Florenz. Courajod glaubte, daß diese Masken als Einsätze für Grabfiguren bestimmt gewesen seien. Allein schon Bode hat dagegen hervorgehoben, daß ja die Augen nur niedergeschlagen und nicht geschlossen sind. Da sie zudem alle die gleiche Persönlichkeit darstellen, zum mindesten den gleichen Typus besitzen, ist es unwahrscheinlich, daß sie verschiedene Persönlichkeiten verewigen sollten. Neuerdings ist ein neuntes Exemplar in England aufgetaucht, les arts 1905, H. 42, S. 41.

³ Ich glaube, daß nur eine Maske das Original ist und die andern Wiederholungen, falls sie nicht insgesamt — und dies ist das wahrscheinlichste — Kopien einer Büste Lauranas sind, deren Herstellung vielleicht unter seiner Aufsicht geschah.

⁴ Es sei hierbei nur auf den Zentralbau mit rein antiken Formen im Revers der Münze Ludwigs XI. verwiesen.

In den Münzen macht sich vor allem der Einfluß Pisanellos fühlbar. Und zwar erscheint Laurana nicht als jener derbe Realist, wie Pietro da Milano in seinen Münzen, der wenig geistvoll und mit stark trivialer Pointe die charakteristischen Linien seines Modells dem Metall aufzunötigen versuchte, sondern er bemüht sich, jene Aristokratie des Ausdrucks, die Pisanello auch unter den ungünstigsten Verhältnissen zu erreichen wußte, den Köpfen seiner Modelle zu verleihen, ähnlich wie wir das schon als hervorstechende Eigentümlichkeit Lauranas in dem Laibungsrelief am Arco (Abb. Taf. V) erkannt haben. Freilich tritt an Stelle jenes energischen Lebens, das in Pisanellos Köpfen mit so feinem künstlerischem Geschicke, manchmal nur durch eine Ader oder den Zug einer Linie angedeutet ist, eine Lethargie des Ausdrucks, die auch für Lauranas plastische Schöpfungen, den wenigen uns erhaltenen nach zu schließen, charakteristisch gewesen zu sein scheint. Kühle Verschlossenheit und würdevolle Ruhe, ist eine durchgehende Eigentümlichkeit seiner Physiognomien, um deren Lippen ein bald elegischer, bald ironisch-lächelnder Zug schwebt; im ganzen derselbe Geist, der auch für Lauranas Büsten bezeichnend ist. Wie dort, so sind auch hier die charakteristischen Züge leicht gemildert, wobei die Kleinheit des Objektes ihm natürlich nicht gestattet, jenen feinsten Bewegungen der Linie nachzuspüren, die seine Büsten dem modernen Publikum so wertvoll machen. Auch das Fleisch ist nicht in grobschlächtiger Weise wie bei Pietro, aber auch nicht mit jenen feinen Impulsen des Pisanello gegeben, trotzdem er diesem in seiner besten Medaille, der Charles' IV. comte du Maine, ziemlich nahe kommt (Abb. Taf. XIV). Auch macht sich hier manchmal, so beispielsweise an der Münze Ludwigs XI. (Abb. Taf. XIII) jene unangenehme und leblos wirkende Glätte der Fleishteile ganz analog manchen Büsten, wie etwa der der Battista Sforza bemerkbar. Als Medailenschneider bekundet er durch Ton, Technik und Ausdruck dieselbe Ueberlegenheit gegenüber Pietro da Milano, die schon in dem skulpturellen Teile des Arco in Neapel auffiel. (Vgl. Abb. 21 mit Abb. Taf. XII.)

Neben den genannten Stileigentümlichkeiten sind auch antike Motive zu erkennen: So erinnert die Gewandung der Figur der «Pax Augusti» (!) ganz an verwandte Gestalten Donatellos wie etwa am Sockelrelief des St. Georg, während der Thorax zu ihren Füßen antiken Vorlagen, wie auch die Inschrift, entnommen ist. Auch der Revers der Münze Ludwigs XI. zeigt die Kopie des sitzenden Trajan aus der Trajanssäule mit Schuppenpanzer und Feldherrnmantel, Stab und Lorbeerzweig, was auf einen frühen Aufenthalt Lauranas in Rom hinweist. «Concordia Augusta» verkündet die Legende! Der Revers der Münze des Johann von Calabrien

(Abb. Taf. XIII) zeigt einen Rundtempel, auf dessen niedriger Kuppel der Erzengel Michael steht. Das Studium der Antike ist also in Architektur wie Plastik in gleicher Weise zu bemerken. —

Die Münzen selbst sind zum erstenmale von Heiß zusammengestellt worden. Seither hat nur Friedländer versucht, Lauranas Oeuvre noch eine weitere Münze einzureihen.¹ Im ganzen ist der Guß der Lauranaschen Medaillen schlecht und auch die Nacharbeitung läßt in den meisten Fällen sehr zu wünschen übrig. Der künstlerische Wert ist daher sehr schwankend.

Aus dem Jahre 61 besitzen wir zwei datierte und signierte Münzen Lauranas² «DIVA (sic!) IOANNA REGINA SICILIAE ET CAETERA», auf dem Revers «PER-NON-PER³ MCCCCLXI FRANCISCVS LAURANA FECIT», augenscheinlich die frühesten in Frankreich entstandenen Werke Lauranas. Der Avers stellt Jeanne de Laval (Abb. Taf. XI) im Profile dar, die eine reich mit Edelsteinen und Goldverzierungen geschmückte Haube ganz im französischen Geschmack der Zeit trägt. Eine Schönheit scheint die zweite Frau des Königs René nicht eben gewesen zu sein, wie uns dies auch das Triptychon Mathérons aus Avignon, in dem sie dargestellt ist, erkennen läßt.⁴ Man kann Laurana nicht den Vorwurf machen, daß er gegen die häßlichen Linien des Gesichtes nachsichtig gewesen sei. Mit fast nordischer Offenheit gibt er sie unbarmherzig wieder und man merkt ihm in der Art, wie er die kahle Stirn und den Nacken bildet, an, daß er sich bemüht, dem französischen Kunstgeschmack Konzessionen zu machen. Daß er dabei recht glücklich verfahren sei, kann ihm niemand nachsagen. Solche Typen und solcher Kopfputz⁵ paßt nicht für edles Metall, den hätte ein nordischer Schnitzer mit Fleiß und Liebe in Holz schneiden müssen, ein willkommener Anlaß, die Kunst seines Messers zu zeigen. Dasselbe gilt auch für die Rückseite, wo die beiden auf einem Johannis-

¹ Jahrbuch d. preuß. Kunsts, Bd. III, S. 205.

² Wo sich die Medaille jetzt befindet, ist mir noch nicht gelungen festzustellen. In Turin befindet sie sich nicht, wie mir der dortige Direktor mitteilt, somit ist die Angabe von Heiß, a. a. O., S. 17 falsch. Die Medaille wurde im Jahr 1878 zum erstenmale bekannt, siehe l'Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie. 1878.

³ Per non per=paire sans pair, Paar ohne gleichen. Per=par ist aus dem Lateinischen herübergenommen und kommt ähnlich in dem Chanson de Roland vor: siehe Heiß, les médailleurs, a. a. O., S. 18. Anm. 6.

⁴ Jeanne de Laval ist die Tochter von Georg XIV., Comte de Laval und der Isabella de Bretagne. Sie heiratete mit 21 Jahren am 10. September 1454 René von Anjou. Ähnlich wie René liebte sie Pracht und Kunst. Als der König 1480 zu Aix starb, verließ sie die Provence und lebte zu Saumur und Beaufort. 1498 starb sie ohne Nachkommen. Siehe Lecoy de la Marche, le roi René, Bd. I, S. 435, cit. bei Heiß, a. a. O., S. 17. Das Triptychon des Mathéron ist neuerdings publiziert worden. S. les arts, 1905, Nr. 39.

⁵ Die Krone war ein kostbares Schmuckstück, das ein Literat im Jahre 1486 der Beschreibung für wert hielt, siehe Hucher, Iconographie du roi René et des princes de sa famille, le Mans, 1879. S. 19. bei Heiss, a. a. O., S. 18, Anmerk. 2 ist die Beschreibung im Originaltext abgedruckt.

beerstrauch sitzenden¹ Tauben, die eine Perlenkette verbindet, in ihrer Form wenig für eine Münze passen.

Die zweite aus dem Jahr 61 stammende Münze ist gleichfalls ein recht wenig glückliches Werk. Sie stellt den Hofnarren des Königs René, Triboulet, dar² (Abb. Taf. XI).

Avers: ME REGIS ISONTEM CVRA ET IMAGINE LVDIT.

Revers: ET ME PRELVDIIS REGVM TEGIT REGIA VESTIS MCCCCCLXI
FRANCISCVS LAURANA FECIT.

Vor lauter Körper ist der Kopf mit dem kleinen Gehirn und dem vorspringenden Kinnbart kaum bemerkbar. Diese Wirkung ist augenscheinlich gewollt, denn Laurana liebt auch die Büste im Profil und nicht de face zu geben. Die verkrüppelten kleinen Hände halten den Narrenstab. In der Bewegung des Körpers namentlich des linken Armes liegt etwas Gezwungenes, Geziertes, was kaum beabsichtigt ist. Das Ganze, augenscheinlich ein Witz, verdient auch künstlerisch nicht sonderlich ernst genommen zu werden. Das gilt auch für jenes Ungetüm der Rückseite, bei dem es dem Beschauer überlassen bleibt, für einen Pudel oder Löwen sich zu entscheiden.

Interessant bleibt nur der Wandel in der Komposition der Münze. Es kam Laurana augenscheinlich darauf an, durch die Größe und Plumpheit des Körpers, den er obendrein de face gibt, die groteske Kleinheit des Kopfes zu akzentuieren.

Die nächste datierte Medaille stammt aus dem Jahr 1463 und stellt den König René³ mit seiner Gattin Jeanne dar (Abb. Taf. XII).

Avers: DIVI HEROES FRANCIS LILIIS CRVCEQVE ILLVSTRIS
INCEDVNT IVGITER PARANTES AD SVPEROS ITER.

Revers: PAX AVGVSTI MCCCCCLXIII:
FRANCISCVS LAVRANA FECIT.

¹ Der Johannisbeerstrauch ist ein altes Emblem der Anjou und kehrt wiederholt in den Rechnungen René's wieder, siehe Lecoy de la Marche, *Comptes et mémoires du roi René*, S. 275. Darnach ließ der König ein ganzes Zimmer mit diesen Emblemen ausschmücken. Siehe auch den René zugeschriebenen Psalter in der Bibliothek von Poitiers, Heiß, a. a. O., S. 19.

² Triboulet wird in den Rechnungen des Königs von dem Jahre 1447–1466 genannt, siehe Lecoy, *Comptes et mémoires du roi René* Nr. 743. (gen. am 14. August 1447 und 15. Sept. 1466) Nr. 112. Es ist dies nicht die einzige Narrenmedaille, die wir aus dieser Zeit besitzen, doch sind sie selten. Heiß, *les médailleurs a. a. O.*, S. 16 erwähnt noch drei weitere, zwei aus einer deutschen Serie stammende Medaillen (*Trésor numismatique*, Bd. XV, 10 und 11 und eine holländische Bronze, *Histoire de la gravure en médailles en Belgique*, Brüssel, 1870. Auch die Narren im Münchener Nationalmuseum, aus dem alten Rathaus stammend, wären hier zu nennen.

³ Ueber die Person des Königs, siehe Lecoy de la Marche, *le roi René*, Bd. I, S. 3. Geb. 1409 als der zweite Sohn Ludwigs II. Herzogs von Anjou und der Jolande von Aragonien, heiratete er 1420 Isabella von Lothringen, die 1431 starb. Wie wir schon früher sahen, verlor er im Neapolitaner Erbfolgestreit, trotzdem er zum Erben eingesetzt war. 1480 starb er. Er war nicht nur der größte Kunstmäcen Frankreichs in dieser Zeit, sondern er soll auch ausführender Künstler gewesen sein. Die Münze befindet sich im Cabinet de France und wurde zuerst im Jahr 1853 im *Magasin pittoresque*, S. 208, publiziert. Im Cabinet de Mlle Rollin zu Nancy soll sich nach Heiß, a. a. O., S. 23 eine zweite von unserer augenscheinlich abhängige Medaille befinden, publiziert auch von Vallier, *Iconographie numismatique du roi René et de sa famille*, S. 9, Nr. 2 und S. 20 mit der Inschrift: DVO CORPORA UNUS ANIMUS, soweit ich es aus der Nachzeichnung ersehen kann, handelt es sich um eine Wiederholung unserer Münze von fremder Hand.

Der Avers, der die beiden Gatten zeigt, gehört zweifellos zu den besten Medaillen Lauranas und es ist lehrreich, die Münze der analogen Darstellung Pietro da Milanos¹ (Abb. 21) gegenüberzustellen. Abgesehen von den oben schon betonten Vorzügen, die Lauranas Münzen vor denen Pietros haben — ist es vor allem das sehr fein abgewogene Größenverhältnis der Köpfe zur Münzfläche und die korrekte Perspektive, die Anerkennung verdient. Der Vergleich dieser Münze mit der Pietros läßt den Qualitätsunterschied der Kunst und des Könnens beider Meister deutlich erkennen. Roh und ohne räumliches oder proportionelles Abwägen sind die beiden Profile in Pietros Münze nebeneinander gestellt. Auch fehlt jeder Sinn für ein befriedigendes Größenverhältnis des Portraits zur Münzfläche. Grobschlächtig wie im einzelnen tritt das Ganze aus dem Grunde heraus, der bei Laurana einen idealen Raum darstellt, in dem seine Gestalten leben. Dazu sind bei Pietro die Köpfe im Verhältnis zum Körper viel zu groß und die plumpen Linien der Gewandung verwirren den Blick dort, wo bei Laurana alles edel, ruhig und sicher mit Präzision und Einfachheit gegeben ist.

Weniger glücklich ist die Rückseite der Lauranaschen Münze, auf deren stilistische Eigentümlichkeiten schon oben hingewiesen wurde. Bemerkenswert ist die konsequente en-face-Stellung, die sich bis auf die Haltung der Arme erstreckt, sowie der einem antiken Relief nachgebildete Thorax.

Dem ältesten Sohne Renés ist die nächste aus dem Jahr 64 stammende Münze gewidmet. (Abb. Taf. XIII.)

Avers:

IOHANNES DVX CALABER ET LOTHORINGVS SICVLI REGIS
PRIMOGENITVS

mit der Büste nach rechts.

Revers:

MARTE FEROX RECTI CVLTOR GALLVSQ(ve) REGALIS
mit Rundtempel und dem heiligen Michael² über der Kuppel
MCCCCLXIII. FRANCISCVS LAURANA F(ecit).

Auch diese Medaille ist mit ihren steilen Linien, der fast hieratischen Form ein rechter Laurana. Sie zeigt, wie sehr die Haltung, die uns noch in den Büsten entgegentritt, seiner Art entsprach. Dazu kommt, daß der Avers der Münze besser gegossen und ziseliert ist. Das Haar ist nach antiker Weise behandelt. Das Auge läßt die üblichen charakteristischen Eigenheiten Lauranas durchaus vermissen. An Stelle des halbgeschlossenen,

¹ Siehe Heiß, a. a. O., Pl. IV, Nr. 3.

² Die Statue soll nach römischen Bronzen komponiert sein, siehe Heiß, a. a. O., S. 26.

ist ein offenes Auge mit kräftig betontem oberem Lide gegeben. Interessant ist, wie feinsinnig die Silhouette der Mütze der des Kopfes sich anpaßt und die einfache, fast monumentale Wirkung des Ganzen steigert. Charakteristische Besonderheiten fallen auch bei dieser Münze auf. Die Art wie das Haar zum Nacken steht, die schräg geneigte Linie des Halses und des ein wenig aufwärts gebogenen Kinns, die ziemlich scharf auf die Backenlinie aufläuft, sowie die hohe Lage des Backenknochens, die auch in den Münzen Pietros auffällt, müssen wir durch das Vorbild Pisanelloscher Münzen erklären, von denen beide Meister gelernt haben.

Die beste Münze, die Laurana geschlagen, ist die Charles' IV. von Anjou, Comte du Maine.¹ (Abb. Taf. XIV.)

Avers:

KAROLVS CENOMANIAE COMES FILIVS FRATER REGVM ALVPNVS
REGIS PATER REGNI PRVDENTIA CONSILIOQUE KAROLO VII. IM-
PERANTE

Revers:

FRANCISCVS LAURANA FECIT
EVROPA ASIA AFRICA BRVMAE.²

Die Münze ist mit Rücksicht auf das «KAROLO VII. IMPERANTE» zweifellos nach dem 22. Juli 1461 entstanden, kann also eventuell noch in die ersten Jahre von Lauranas Aufenthalt in Frankreich fallen, in denen die Medaillen des Triboulet und der Jeanne de Laval entstanden.

Das Portrait ist ein Meisterstück von schlichtem Realismus. Die charakteristischen Züge sind schonungslos festgehalten, sogar die Warze auf der Nase fehlt nicht. Das Fleisch ist mit einer für Laurana ungewöhnlichen Lebendigkeit und Sorgfalt gegeben. Besonders die Partien unter dem Kinn und Munde lassen den Meister des Portraits erkennen. Die ruhigen Flächen der Gewandung und der Mütze, die in ihrer Form auch hier wieder so ausgezeichnet sich der Silhouette des Kopfes anpaßt, steigern die Lebendigkeit der Linien. Aber der Ausdruck bewahrt doch jene kühle Ruhe und Verslossenheit, die in den weiblichen Büsten einen guten Teil ihres Reizes ausmacht.

¹ Er war der dritte Sohn Ludwigs II. und der Bruder des Königs René, geboren zu Montilz-les-Tours im Jahre 1414. Er nahm unter Karl VII. im Kriege gegen die Engländer teil. Unter Ludwig XI. wurde er Gouverneur von Paris. 1473 starb er zu Neuvy. Er war zweimal verheiratet. Nach dem Tode seiner ersten Frau Cambella Ruffi 1443 verheiratete er sich mit Isabella de Luxembourg-Saint-Pol. Die Münze selbst wurde 1856 von Combrouse zum erstenmal publiziert, darnach von Hucher. Ueber die dort irrtümlich wiedergegebene Legende siehe die entsprechende Korrektur bei Heiß, a. a. O., S. 27, 1.

² Die eigentümliche Dekoration des Reverses erklärt Heiß, a. a. O., S. 28 und 29 mit der Vorliebe Renés für Geographie, das Wort «Brumae» bleibt ungedeutet; vielleicht läßt es sich durch eine nicht verstandene Notiz Strabos erklären, den der König bekanntlich durch Guarino von Verona übersetzen ließ.

Laurana hat nicht mit der Realistik der Darstellung geprahlt wie Pietro da Milano. Die Formen bleiben am Bilde diskret zurück, während sie dort plump und aufdringlich herausquellen.

Bei weniger charakteristischen Zügen neigt Laurana anscheinend gerne zum Typisieren. Das zeigt uns die Münze Ludwigs XI. (Abb. Taf. XIII),¹ gleichzeitig ein Beweis, wie wenig wir Altersbestimmungen in dieser Zeit zur Argumentation verwenden dürfen. Da die Münze zwischen 61 und 66 hergestellt worden sein muß, hat der König etwa im 40. Jahr gestanden. Ein unbefangener Beschauer wird dem Dargestellten wohl kaum mehr als 25 Jahre geben, ein Eindruck der in erster Linie durch die Glätte und Leblosigkeit der Fleischteile hervorgerufen wird. Wenn wir dem Portrait des Königs im Kupferstichkabinett in Paris glauben dürfen, so hat Laurana auch hier die derben Züge des Königs in ihren charakteristischen Formen gemildert und ihm einen gewissen Adel zu verleihen vermocht, dem nach den uns erhaltenen Schilderungen weder seine äußere Erscheinung noch sein Charakter entsprochen hätte. Wir dürfen hieraus schließen, daß Laurana nicht nach dem Leben schuf, vielmehr die Münze nach irgend einem Vorbild am Hofe Renés wahrscheinlich für diesen entworfen hat. Der Avers enthält die Worte:

DIVVS LODOVICVS REX FRANCORVM

Die Legende des Reverses lautet:

CONCORDIA AVGVSTA. FRANCISCVS LAVRANA FECIT.

Der Revers zeigt gleichfalls wieder das Studium Lauranas nach der Antike, eine sitzende Kaisergestalt im Schuppenpanzer und Mantel, der sich malerisch um die Hüften und Beine schlingt. Die herabhängende Rechte hält das Szepter, während die über einen am Boden liegenden Helm ausgestreckte Linke einen Lorbeerzweig umfaßt. Der Kopf scheint ein wenig sinnend geneigt. Wahrscheinlich hat für diese Figur nicht die analoge Gestalt der Trajanssäule, die Laurana in einem späteren Werke benutzt hat, sondern der Revers einer antiken Münze, wie etwa die des Augustus,² das Vorbild abgegeben.

Für die Schätzung der Medaille spricht die Tatsache, daß sie zwei Wiederholungen erfahren hat, die aber nichts mit Laurana zu tun haben.

Merkwürdigerweise hielt selbst die neueste Forschung noch an der Autorschaft Lauranas bei der zunächst zu nennenden Münze «1469» (Abb. Taf. XI) fest. Schon aus zeitlichen Gründen läßt sich diese Hypothese

¹ Ludwig XI. war als Sohn Charles VII. und der Marie, Tochter Ludwigs II. von Anjou, der Schwester Renés, zu Bourges am 4. Juli 1423 geboren; bis zum Jahr 1461 König, starb er 1483.

² Heiß, a. a. O., S. 32.

nicht aufrecht erhalten.¹ Dazu kommt, daß auch die Form der Schrift mit den schroff und spitz zulaufenden Ecken nicht der der beglaubigten Münzen Lauranas entspricht. Auch hat die Technik nichts mit Lauranas Art zu tun. Der das Wappen umgebende Kranz von Muscheln, den Emblemen Ludwigs XI., ist viel zu hart und zu «korrekt» für Laurana. Das Gesicht ist in den Fleischteilen stärker ziseliert, als das Laurana zu tun pflegt.² Um einen Umguß derselben Medaille, die dann von anderer Hand ziseliert wurde, kann es sich nicht handeln, da die Medaille kleiner als die ihr verwandte ist und sich die Gewandlinien nicht decken. Zweifellos ist sie eine am Hofe Renés entstandene Kopie der Lauranaschen Münze.³

Dasselbe gilt für die zweite Medaille, die mit jener ersten bis auf die Schulterknöpfe und den Revers übereinstimmt, und nur durch eine oberflächlichere Ziselierung sich unterscheidet. Man sieht aus diesen Münzen, daß hier ein und dieselbe Hand tätig war und wir müssen daraus schließen, daß Laurana schon bei seinem ersten Aufenthalt eine Schule gebildet hat, die in seinem Geiste weiter am Hofe Renés tätig war, zugleich ein Beweis für die Bedeutung, die Laurana für einen Teil der Kunst Frankreichs gehabt haben muß.

Die letzte der beglaubigten Münzen Lauranas ist die in Guß und Ziselierung am wenigsten gelungene. Das gilt für Avers und Revers in gleichem Maße.

Jean Cossa, Graf von Troya und «grand sénéchal de provence» hatte unter Ludwig II. und III. gegen die Aragonesen in Neapel gekämpft. Er begleitete René auf allen seinen kriegerischen Unternehmungen und ging mit ihm nach dem Fall von Neapel nach Frankreich zurück. Als Renés Sohn Jean nach dem Tode Alfonsos das dem Vater verlorene Reich zurückzuerobern versuchte, kommandierte er die Flotte. Sein Geburts- und Todesjahr ist unbekannt. Er liegt in der Kirche Sainte Marthe zu Tarascon begraben.

Der spezielle Anlaß zum Guß der Medaille (Abb. Taf. XIV, 3. 4) ist unbekannt. Der Avers zeigt die Schrift:

¹ Die Medaille befindet sich, Heiß, a. a. O., S. 33 im Cabinet de France, die Legende des Averses lautet:

DIVVS LVDOVICVS REX FRANCORVM,

stimmt also mit der des Vorbildes bis auf das «O» in Lodovicus überein.

² Auch die Augen haben in potenzierte Weise die für Laurana charakteristische Form erhalten. Die über den Nacken fallenden Haare lassen deutlich den Kopisten erkennen, der das Vorbild schematisch wiedergibt.

³ Der Revers der Variante, Heiß, Pl. III. 2 trägt die Schrift:

SANCTI MICHAELIS ORDINIS INSTITVTOR. 1469.

Da die Münze zum Gedächtnis des in diesem Jahre (1. August) gegründeten Ordens von St. Michael geschlagen worden ist, wurde der Revers des Vorbildes verändert und ein Hinweis auf jene Gründung im Bilde gegeben.

ECCE COMES TROIAE VICE REX QVOQVE COSSA IOHANNES

Der Revers:

FRANCISCVS LAVRANA FECIT ANNO DOMINI MCCCCLXVI.¹

Die Buchstaben I. C. im Grunde sind wohl als Initialen Cossas aufzufassen.

Die Münze selbst, wie schon bemerkt, am schlechtesten gegossen und ziseliert, zeigt ganz die charakteristische Form und Technik Lauranas, wie sie uns in den bisher betrachteten Münzen entgegentrat.² Im Ausdruck macht sich eine größere Energie bemerkbar und gewisse Teile der Backen und Kinnpartien, sowie die von Pisanello so häufig mit Geschick dargestellte Halsader zeigen eine noch realistischere Behandlung des Por-



Abb. 28. Medaille des Königs René von Pietro da Milano.



Abb. 29. Medaille von Francesco Laurana.

traits als an der Münze Charles' IV. Merkwürdig ist auch das große, derbe Ohr, das gegen Lauranas Gewohnheit hier vollständig gegeben ist.

Heiß hat nun Laurana noch eine weitere Münze zugeschrieben (Abb. 29), auf der der Kopf eines jugendlichen, bartlosen Mannes mit Haube und ein wenig nach rechts gewandt, dargestellt ist. Der Revers fehlt. Auf dem Avers stehen die Worte:

HIC IN TERRIS MERVIT SIBI NOMEN OLIMPO

Heiß hat mit Rücksicht auf den Inhalt dieser Schrift einen berühmten Dichter oder Gelehrten in dem Dargestellten vermutet und bringt verschiedene Namen in Vorschlag.

¹ Cossas Wappenemblem waren Hufeisen, siehe hierüber de Quatrebarbes, *Oeuvres complètes du Roi René*, Bd. III, S. 123, cit. Heiß, a. a. O., S. 35, Anmerk. 2. Die Münze befindet sich im Museum von Dresden.

² Auch die glückliche Anpassung des Haubenrandes an die Silhouette des Gesichtes fällt auf.

Ich habe lange geschwankt, ob hier Lauranas oder Pietros Hand — und nur um einen dieser beiden Künstler kann es sich hier handeln — zu erkennen ist. Nur gestützt auf das uns bekannte Münzmaterial, würde ich nicht anstehen, die Münze dem Pietro zuzuschreiben. Denn in jeder der beglaubigten Medaillen Lauranas sind die Portraits scharf im Profil gegeben, dagegen in denen Pietros, genau wie in unserm Werke mit einer leichten Neigung zum Dreiviertelprofil. Man vergleiche hiermit Pietros Medaille des Königs René, auf der wir auch genau dieselbe Wendung des Körpers, ja dieselben Falten auf der Brust wie in der Münze Lauranas finden. Andererseits läßt sich freilich auch jenes eigentümliche, grob angelegte Lockenhaar in Pietros Münzen nicht nachweisen. Dagegen ergibt ein Vergleich mit dem den Sockel der Lazarusstatue dekorierenden Engel,¹ daß trotz alldem Laurana als der Schöpfer der Münze zu gelten hat. Denn nicht nur die charakteristische Form der dicken Lippen und des Kinnes, sondern auch das reiche, ein wenig an Pisanello erinnernde Lockenhaar, in etwas derberer Weise gestanzt, findet sich hier wieder. Auch der Ausdruck des Gesichts entspricht durchaus nicht dem in Pietros Münzen üblichen, hat allerdings auch nicht sehr viel in dieser Hinsicht mit denen Lauranas gemein.

Damit ist das in jene Zeit gehörende Münzmaterial Lauranas erschöpft. Doch vermögen wir seinem Oeuvre zwei Plaquetten neu hinzuzufügen,² die sicherlich nicht zu seinen schlechtesten Arbeiten und zweifellos in diese Zeit gehören. Die eine stellt Petrarca im Profile nach rechts gewandt dar (Abb. Taf. XV, 1). Die Kapuze verhüllt fast den ganzen Kopf und Hals und läßt nur das Gesicht frei. Darunter dringt, über die Stirne sich legend, ein feiner Lorbeerkranz hervor. Stilisierte Wolken schließen analog dem Relief im Museum zu Palermo (Abb. 5) und den beglaubigten Werken der Kapellenfronte in San Francesco (Abb. Taf. XVII) die Büste nach unten horizontal ab. Darunter ist die Fortsetzung der über dem Haupte beginnenden Schrift eingeritzt: D. FRANCISCUS PETRARCA. Ein Giebel mit eigentümlichen an Donatello erinnernden Blattdekorationen und einer Maske in der Mitte schließt das Ganze ab.

Die Größe wie Form des zweiten Reliefs (Abb. Taf. XV, 2) macht es zweifellos, daß diese beiden Stücke als Pendants gedacht waren. Dieselbe Schrift, derselbe charakteristische Giebel, freilich zum Teil zerstört, hier wie dort. Nur die eingeritzte Linie am Rande ist etwas weiter von diesem abgerückt. Petrarcas Geliebte ist in Halbfigur dargestellt, eine Hand

¹ Siehe Abbildung in dem entsprechenden Schlußabschnitt.

² Die eine, Laura darstellend, befindet sich in der Sammlung Dreifuß in Paris. Die andere, ehemals in der Kollektion Thibaut, ist mir nicht gelungen in einem der größeren Kabinette festzustellen.

auf der rechten Brust, die andere auf ein Buch gelegt. Daraus, daß sie das Buch nicht ergreift, muß man wohl schließen, daß es sich hier um ein auf dem Betpult liegendes Gebetbuch handelt und mithin Laura so dargestellt ist, wie sie auch in den modernen Gemälden wiedergegeben wird, d. h. in dem Augenblick, da sie Petrarca in der Kirche ansichtig wird. Dem entspricht auch die Geste und der wie gebannt leicht nach oben gerichtete Blick. Deshalb ist diese Plaquette auch in ikonographischer Hinsicht außerordentlich interessant. Die Bewegung ist zwar modern, der Typus dafür alt, denn er geht auf jenes Portrait Pe-



Abb. 30. Portrait Petrarca in der Pariser Nationalbibliothek.

trarcha zurück, das uns sowohl in Florenz wie in Avignon in einer Miniatur¹ erhalten ist, wobei nicht gesagt sein soll, daß gerade diese zur Vorlage gedient haben. Denn die Zeit wird damals wohl noch mehrere solcher Bilder besessen haben, die aber wahrscheinlich ein und denselben Typus darstellten. Anders ist dies bei der Büste Petrarca. Hier zeigen die beiden uns erhaltenen Miniaturen in Paris und Florenz zwei verschiedene Typen.² Es ist nun sicherlich kein Zufall, daß ein wahr-

¹ Bibliothèque nationale, Ms. latin, Nr. 6069 und Mss. italiens 545, f° 54 und das berühmte Portrait der Laura in dem Codex der Laurenziana in Florenz.

² Siehe Heiß, les médailleurs, a. a. O., S. 136 und Tafel XVII.

scheinlich ebenso authentisches, der Miniatur in der Pariser Nationalbibliothek verwandtes Portrait das Vorbild für unsere Plaque ab gegeben hat¹ (Abb. 30). Man sieht, daß die Faltung der Mütze mit der charakteristischen, in der Plaque noch schärfer ausgesprochenen Vertikalen des über den Nacken fallenden Zipfels, beiden Bildern gemeinsam ist. Auch weist der Gesichtstypus im Gegensatz zu der Miniatur in Florenz mit der plumpen, weit vorspringenden Nase eine Haken-nase wie die Pariser Miniatur auf. Der einzige Unterschied zwischen den beiden Bildnissen besteht darin, daß die am Kinn sich bildende Tuchfalte nach oben ganz durchgeführt ist, wodurch der über die lorbeergeschmückte Stirne fallende Teil der Mütze von dieser getrennt wird, und den vorderen Rand der Kapuze das beliebte Lauranasche Motiv der übereinander sich legenden Blätter ziert.² Sogar der sehr hohe Hinterkopf, sowie der ärmellose Mantel, ist übernommen.

Ueber den Autor selbst kann kein Zweifel sein. Schon der Vergleich der Schrift ergibt zur Evidenz die Hand Lauranas. Wir verweisen nur auf die Buchstaben vom Sockel der Madonna von Noto (Abb. Taf. XXII). Das S, F, L usw. stimmt so genau überein, daß es abgesehen schon von dieser charakteristischen Art des Einritzens einer eingehenderen Hervorhebung der Gemeinsamkeiten wohl nicht bedarf. Schon das Wort «diva», das sonst in Frankreich, außer bei Originalmünzen Lauranas, nicht vorkommt, spricht für unseren Helden.³ Auch die Technik und Auffassung gleichen der Art Lauranas. Schon die charakteristische Behandlung des kleinen Auges mit den scharf hervorgehobenen Augenlidern ist ganz dieselbe wie etwa in der Münze des René von Anjou und der Jeanne de Laval (Abb. Taf. XII, 2) oder Ludwigs XI. (Abb. Taf. XI, 2). Dasselbe gilt für die Ziselierung des Haares bei der Laura, wie allgemein die etwas weiche Art der Formgebung, nicht zum wenigsten der teilweise mißlungene Guß. Auch die Art, wie das Relief zum Grunde steht und diskret auf der Fläche bleibt, entspricht der unseres Helden. Damit sind aber die Beziehungen zu Lauranas Werken noch nicht erschöpft. Die Form des Kopfes bzw. dessen Silhouette stimmt so sehr mit den Büsten im Louvre und in Palermo⁴ überein

¹ Der Codex handelt «de viris illustribus». Das Supplement, gleichfalls lateinisch, ist von Lombardo della Seta. Der Band wurde am 25. Januar 1379, also 4½ Jahre nach dem Tode Petrarca angekauft, um ihn zu übersetzen. Er wurde hergestellt für Francesco von Carrara, Herrn von Padua. Die Portraits stammen aus derselben Zeit. Durch die Herzogin von Mailand kam er nach Pavia, von wo er unter Ludwig XII. angekauft wurde. Siehe Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris 1892, S. 379 ff.

² Ein wohl von Donatello stammendes Ornament.

³ Das Wort «Divus» findet sich nur ein einziges Mal in den Münzen Pisanellos, nämlich der Alfonsos von Aragonien. Ob Laurana es von dort oder direkt von der Antike selbst übernommen hat, ist ungewiß. Das letztere ist glaubhafter. Pietro da Milano wendet es niemals an.

⁴ Die Büste in Palermo ist nicht ganz im Profil photographiert, wodurch jene charakteristische Form des Hinterkopfes weniger in Erscheinung tritt, als in der Photographie der Louvrebüste.

(Abb. Taf. XXVI), daß an der Urheberschaft Lauranas nicht mehr gezweifelt werden kann. Ja auch der Typus des Gesichtes ist so sehr verwandt, daß man sich ernstlich die Frage vorlegen muß, ob in beiden nicht ein und dieselbe Persönlichkeit dargestellt sei. Wir werden auf diese Frage bei Besprechung der Büsten zurückkommen. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß auch der Kopf der Madonna in Noto in Form und Ausdruck vielfache Analogien zu der Miniatur des Lauraporträts aufweist. Jedenfalls in der Petrarcamedaille gibt sich Laurana wieder als ein außerordentlich begabter Portraitist zu erkennen, der augenscheinlich verstand, der durch die Miniatur gegebenen Form durch Potenzierung ihrer charakteristischen Eigentümlichkeiten eine geistvolle Lebendigkeit zu verleihen. Auch weiß die feine Vibration der Nasen- und Kinnlinien die lebendige Wirkung des Portraits zu steigern. Wir haben kein Petrarcaporträt des Quattrocento, das sich an Kraft und Natürlichkeit des Ausdruckes mit diesem messen könnte,¹ und was wir an Münzen von Petrarca oder Boccaccio haben, kann sich weder in technischer noch formaler Hinsicht unserer Plaquette gleichstellen. Wäre diese ein freiplastisches Werk, etwa wie die Dantebüste, sie wäre sicherlich für die Darstellung Petrarcas typisch und vorbildlich geworden, ja die Fähigkeit Lauranas aus den doch mehr oder minder typisierten Miniaturen heraus solche Portrait zu extrahieren, könnte den Gedanken nahe legen, ob er nicht auch der Schöpfer jener Dantebüste sei, die heute als das typische Portrait dieses größten Dichters Italiens gilt und gleichfalls nach einer Miniatur oder älterem Wandgemälde gemacht sein muß. Zu dieser Hypothese wird man umsomehr gedrängt werden, als die Maske im Giebel darüber ganz auffällig an die Züge Dantes erinnert, wenn sie auch augenscheinlich nur ein Phantasiebild darstellt.

Für die Plaquette der Laura gilt hinsichtlich der künstlerischen Qualitäten nicht dasselbe, wie für die Petrarcamedaille. Laurana hat für seine jugendlichen weiblichen Gestalten Typen, die sich in Form und Ausdruck stets ähneln.

Was nun Zeit und Ort der Entstehung dieser Plaketten betrifft, so wurde schon die stilistische Verwandtschaft mit dem französischen Münzmaterial betont und wir müssen sie daher auch in ungefähr dieselbe Zeit setzen. Die Lilie links und rechts oben an der Lauraplaquette läßt uns die Wahl zwischen dem Hause Bourbon und Florenz. Doch spricht

¹ Unter den mir bekannt gewordenen Quattrocentomedaillen Petrarcas geht nur eine augenscheinlich auf den Typus unserer Plaquette zurück; diese kann aber trotz mancher Analogien zu Laurana nicht von diesem stammen. Sie scheint mir überhaupt erst gegen Ende des Jahrhunderts gegossen zu sein. Siehe Mazzuchelli I. VIII, 2, Heiß, a. a. O., S. 136, Taf. XVII. 3. Die übrigen nähern sich mehr dem Typus der Laurenziana.

schon deren Form in Uebereinstimmung mit den Wappenlilien Charles' IV.¹ dafür, daß die Plaquetten an einem französischen Hofe und wohl dem Renés entstanden sind, da wir ja von einem längeren florentinischen Aufenthalt Lauranas vor oder nach dieser Zeit nichts wissen und die uns erhaltenen Lebensdaten einen solchen auch nicht wahrscheinlich machen. Dazu ist Avignon und der humanistische Gelehrtenhof Renés zweifellos der geeignetste Boden für solche Schöpfungen gewesen. Der dilettantisierende König mochte sich gerne daran erinnert sehen, daß die Stätte seines Hofes als Hort der Musen durch den nach Dante größten Dichter der Zeit die erwünschte Weihe erhalten hatte. Hier fand die Besteigung des Mont Ventoux, hier in der Kirche Sainte Claire am 6. April 1327 die Begegnung mit der Laura statt. Lauranas Plaqueette ist schwerlich das einzige Denkmal gewesen, das jene Zeit und der Hof in Avignon dem verehrten Dichterfürsten setzen ließ.

¹ Siehe vor allem die aus Lauranas Schule hervorgegangene Münze, Heiß, a. a. O., Pl. III.

V.

LAURANAS ZWEITER AUFENTHALT IN ITALIEN VOM
JAHR 67—74.

DIE Geschichte der sizilianischen Kunst ist trotz mancher vortrefflicher Einzelarbeiten, wie die de Marzos ein noch wenig bearbeitetes Feld und wir finden, daß die Lokalforschung über Art und Umfang der Tätigkeit der beiden Hauptmeister auf plastischem Gebiete, Domenico Gagini und Francesco Laurana, sich heute noch weniger klar, als zu de Marzos Zeiten ist. «Was man nicht definieren kann, das sieht man für Gagini an» galt früher für Domenico¹ und gilt heute für Laurana. Für die erste Hälfte des Quattrocento fehlt es so gut wie an jeder Vorarbeit und selbst der neueste Biograph der italienischen Plastik hat noch ein Werk aus diesem Zeitraum mit allen seinen charakteristischen Eigentümlichkeiten für eine Schöpfung aus pisanischer Werkstatt gehalten, nur ein Beweis für viele, welche Unsicherheit auf diesem Gebiete noch herrscht. Leider war ich nicht in der Lage, so lange auf dem schönen Insellande zu verweilen, als zu einer gründlichen Sichtung des Materials nötig gewesen wäre. Ich gestehe auch gerne ein, daß diese Aufgabe, beschränkt auf die plastischen Produkte dieses Zeitraums, nicht immer sehr reizvoll und erfreulich ist. Ich muß mich daher begnügen, auf die spärlichen Ergebnisse des vorhergehenden Abschnittes zu verweisen, um hier nur kurz die allgemeinsten äußeren Bedingungen zu betonen, unter denen die Kunst dieser Zeit eine bescheidene Blüte trieb.

¹ Von den älteren Werken sind hier zu nennen: Mongitore, *Biblioteca sicula*, Panormi 1708, und *le chiese e case de' regolari di Palermo*. Gambacorta, *memorie per servire alla storia letteraria di Sicilia*, Palermo 1756. Amari, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, Florenz, Le Monnier, 1872, de Marzo, *delle belle arti dai Normanni alla fine del secolo XIV*, Palermo 1858. Vor allem: de Marzo, *i Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Palermo 1880. Dazu neuerdings Mauceri im *Archivio storico dell'arte*, 1891, in der *Rassegna d'arte*, Januarheft 1906 und in der *l'Arte*, anno IX, Fasc. I, S. 1 ff.

Sizilien ist ebenso wie politisch auch künstlerisch zwischen den Großen der Nationen gleichsam hin- und hergeworfen worden. Getrennt von der schwesterlichen Erde, ist es auch künstlerisch niemals so stark geworden, um aus der von dorthier übernommenen Kunst eine eigene Formensprache auszubilden, die ein selbständiges Wollen und Fühlen zum Ausdruck gebracht hätte. Wohl entwirft die Kunst Siziliens ein prächtiges Bild seiner Geschichte und gar wundersame Farben und Formen bilden hier die Spuren, die der eherne Gang der Weltgeschichte auf diesem herrlichen Eiland hinterlassen hat, aber wie in der Geschichte so fehlte auch auf dem Gebiete der Kunst die ordnende Hand, fehlt ein einheitlicher Wille, der den zweifellos manchmal starken künstlerischen Bewegungen Richtung und Sinn verliehen hätte. Die Kunst der Arnostadt könnte man mit einem herrlichen, wohlgepflegten Ziergarten vergleichen, in dem mit Geist und Witz jeder Raum und jedes Pflänzlein einen bestimmten, dem Zweck des Ganzen dienenden Platz einnimmt, die Siziliens aber wäre demgegenüber ein wilder Zaubergarten, in dem Rosen, Disteln und Dornen in und durcheinander wuchsen, gerade so, wie sie die Erde hervorgebracht hat. Die Kunst kam hier zumeist über das Kindesalter nicht hinaus. Das Junge war alt, bevor es gereift war. Die Phantasie und Willkür, Haupteigentümlichkeiten der Kunst Siziliens, lassen sich daher historisch wie psychologisch begründen. Die Tage eines Friedrich II. und der Normannenfürsten bildeten die große Zeit in der Geschichte der Insel. An ihr zehrt sie bis an den heutigen Tag. Die kümmerlichen Bilder sizilianischer Karren sind vielleicht mehr ein ergreifendes, als ein amüsanter Zeugnis der Geschichte des Inselreiches. Die Komik fällt hier mit der Tragik zusammen. Wie die Phantasie, so hat auch die Kunst von diesen Tagen zehren müssen, und als florentinische Geisteskultur und Kunst als ein neues Evangelium in das viel gequälte und verödete Land getragen wurde, da hat auch sie der Jahrhunderte alten Tradition Konzessionen machen, hat der fröhliche Quattrocentogeist den Toten ein Opfer bringen müssen. Langsamer als an anderen Orten trägt das Neue über das Alte den Sieg davon.

Die Beliebtheit, die Laurana in Sizilien als Künstler errang, scheint sich gerade dadurch zu erklären, daß er die Tradition mehr als jeder andere es vermocht hätte, in sich aufzunehmen und mit dem neuen, das er brachte, zu verarbeiten verstand. «Halb zog es ihn, halb sank er hin.» — Laurana war bei den Gagini im Eklektizismus aufgewachsen und erzogen worden. Aber man wünschte auch in Sizilien, wie wir dies aus mehreren Urkunden erfahren, daß jene alten, geheiligten Formen der Väter, in denen die Kunst jener großen Tage noch leise nachzitterte, respektiert

und vom Künstler als Vorbild angesehen würden. Man war kaum irgendwo in Italien konservativer. Und Laurana war der Mann für diese stillen Träumer in einer großen Vergangenheit, ja man kann sagen, in manchem seiner Werke ist es ihm gelungen, diesen alten Zauber ernster Würde und träumerischen Sinnens aufs neue zu beschwören. Aber gerade deshalb hat das Evangelium, das er predigte, keinen nachhaltigen Erfolg haben können. Man wiederholte ihn nun, bis die jüngere Gaginschule aus seiner nur wenig weiter entwickelten Kunst das früheste Barock Italiens erzeugte, für das dieser Boden wie nirgends in Italien geeignet war.

A.

Die sizilianische Periode.

WARUM Laurana im Jahre 66 den französischen Boden verließ, wissen wir nicht. Die Tatsache, daß er im Jahre 68 in Sizilien dokumentarisch erwähnt wird (der Wortlaut des Dokumentes ergibt, daß der Meister zum mindesten Ende des Jahres 67 bereits in Sizilien tätig war), schließt aus, daß Laurana an irgend einem der früheren Höfe, Urbino oder Neapel, längere Zeit gearbeitet hat. Da der Künstler zwei Jahre länger in Frankreich als Pietro da Milano blieb, der sich schon im Jahre 64 zurück nach Neapel begab, ist anzunehmen, daß er sich einer besonderen Wertschätzung am französischen Hofe erfreute. Welche Gründe ihn bewogen, dennoch Frankreich den Rücken zu kehren, darüber ist schwer etwas zu vermuten, denn sein Aufenthalt in Neapel ist für diese Zeit Ende 66 bis Mitte 67 nicht mit Sicherheit zu erweisen. Bode glaubte mit Rücksicht auf die in diesen Jahren bei der Dekoration von Hintergründen zur Verwendung gelangenden Architekturen einen Aufenthalt Lauranas in Urbino für wahrscheinlich halten zu müssen. Allein, wie wir bei Betrachtung eines typischen Beispiels aus dieser Zeit ersahen, gehen diese Kompositionen anscheinend auf *eigene Studien* zurück, andererseits treffen wir bereits in der Münze Ludwigs XI. solche antiken Bauten an. Für diese kann Laurana schon bei seiner ersten Reise nach dem Süden die entscheidenden Anregungen erfahren haben, wenn sie in der Art ihrer Verwendung auf die Vorbilder umbrischer Architekturzeichnungen wie die Lucianos zurückgehen. Es ist daher nicht nötig, einen Aufenthalt Lauranas in dieser Zeit in Umbrien anzunehmen, da auch die uns gegebenen Daten einen solchen nicht einmal wahrscheinlich machen. Nur in Neapel hat er sich, wie wir sehen werden, kurz aufgehalten. Doch kann es sich hierbei höchstens um einige Monate handeln.

Laurana hat sich also auf nicht allzu großen Umwegen direkt nach Sizilien begeben. Ueber die Dauer seines Aufenthaltes sind die Meinungen noch geteilt. Für sicher halte ich, daß er im besten Falle sechs, nicht acht Jahre wie Rolfs meint, in Sizilien gewesen sei. Im Mai 66 muß er mit Rücksicht auf die datierte Münze Cossas noch in Frankreich gewesen sein. Selbst wenn er nun unmittelbar darauf den französischen Boden verlassen und sich direkt nach Sizilien begeben hätte, so würde nur ein Teil der zweiten Hälfte des Jahres 66 als Arbeitszeit noch in Betracht kommen. Da er 74 bereits eine Zahlung für eine Madonna in Neapel empfängt, die Büste der Battista Sforza aber spätestens im Jahre 72 entstanden sein muß, andererseits in das Jahre 71 seine signierte und datierte Madonna in Noto fällt, ist es unmöglich, daß er mehr als allerhöchstens 6–7 Jahre in Sizilien gearbeitet hat. In dieser Zeit soll er nun eine Reihe von Werken geschaffen haben, deren Zahl weit über das hinausgeht, was ein Mensch mit zwei Armen leisten kann. Außer den urkundlich beglaubigten Werken — drei Madonnen und die Kapellenfassade von San Francesco in Palermo — schreibt ihm Mauceri noch weitere sechs,¹ Rolfs noch drei Madonnen zu,² so daß er mit den ihm gleichfalls zugeschriebenen zwei Büsten und einem Portal in diesen sechs Jahren ausgerechnet ein Dutzend überlebensgroße Marmormadonnen geschaffen hätte. Man muß zwar zugeben, daß abgesehen von den manchmal etwas allzu kühnen Zuschreibungen Mauceris all diese Werke nicht ganz unberechtigter Weise mit Lauranas Namen in Beziehung gebracht werden, aber an eine eigenhändige Ausführung ist in dieser Zeit gar nicht zu denken. Entweder also sind diese Zuschreibungen zum großen Teil falsch oder aber wir müssen die Tätigkeit einer ganzen Bottega mit Laurana an der Spitze annehmen, die mehr oder minder geschäftsmäßig die erteilten Aufträge übernahm und ausführte. Damit wird hier eine wichtige prinzipielle Seite der Frage nach den sizilianischen Werken unseres Helden berührt. Sind Laurana nur ganz wenige Werke in Sizilien zu geben, weil er «sie wie er dies bei Einzelwerken zu tun pflegte, bis zur peinlichsten Vollendung ausführte»³

¹ Rassegna d'arte, Januarheft 1906.

² Zeitschrift f. bild. Kunst, Maiheft 1906.

³ Die Urkunden sind von de Marzo zuerst im Archivio storico siciliano, nuova serie XXIX, S. 461, «seduta» vom 14. Aug. 1904 besprochen worden. Da Laurana in diesen Urkunden — sie sollen demnächst von de Marzo publiziert werden — sich beschweren soll, daß ihm Marmorlasten in Trapani aufgehalten worden seien, mag es sich auch noch um ein anderes Werk als die Madonna hierbei gehandelt haben, vielleicht um jene Pforte in Santa Margherita, über die uns übrigens Rolfs neue Mitteilungen machen will, wonach sie nicht von Laurana stamme. Siehe Archivio stor. ital. XXXIV, S. 461 und Rolfs genannter Aufsatz in der Zeitschr. f. bild. Kunst, Maiheft 1906. Jedenfalls paßt der Stil der Architektur, eine Mischung gotischer und Renaissancelemente, durchaus nicht zu dem, was sich uns aus obigem ergab, von den französischen Werken der folgenden Periode gar nicht zu reden.

oder steht er nicht vielmehr an der Spitze einer Bildhauerschule, aus der eine Reihe Laurana heute zugeschriebener Werke hervorgegangen ist, die in Wirklichkeit von ihm nur wenig oder gar nicht bearbeitet wurden? Wir brauchen hier nur die Urkunden sprechen zu lassen, um nachzuweisen, daß gerade bei den sizilianischen Madonnen nur in den seltensten oder vielleicht in keinem Falle von jener «peinlichen Sorgfalt» der Ausführung die Rede sein kann. Nach den Urkunden von Sciacca ist der Meister augenscheinlich dort im Mai des Jahres 68 mit Arbeiten beschäftigt. In demselben Jahre am 2. Juni übernimmt er die Herstellung der großen Kapellenfronte gemeinsam mit Pietro da Bontate, gleichfalls in demselben Jahre stellt er die Madonna für San Giuliano her, die aber von der Dombehörde beschlagnahmt wurde, so daß er im August 1469 — bis zu dieser Zeit muß natürlich die Kapellenfronte fertig gewesen sein — sich für eine neue Madonna für San Giuliano verpflichtet und im Jahre 70 schon die Madonna von Noto begonnen haben muß. Er hätte also vom Jahre 68 bis August 69 die Madonna von Sciacca und vielleicht noch ein anderes Werk, die Madonna des Domes und die ganze Kapellenfassade von San Francesco und deren Madonna vollendet. Man sieht leicht, daß Laurana schon aus zeitlichen Gründen nicht einmal die urkundlich beglaubigten Werke hat eigenhändig arbeiten können, daß er viel eher als der geschätzteste und gesuchteste Meister Siziliens manchmal kaum mehr als den Kopf hergestellt und überarbeitet oder zu dem Bilde vielleicht nur den Entwurf geliefert hat. Eine scharfe Grenzlinie zwischen eigenhändigen und Schulwerken ist schon aus diesem Grunde nur schwer zu ziehen, wozu noch kommt, daß Laurana als Schüler Domenico Gagini diesem im Stil wieder verwandt erscheint. Wir müssen uns daher hier strenger an das urkundliche Material halten als uns lieb ist und können Laurana nur mit großem Vorbehalt das eine oder andere seiner Schule zuschreiben.

Dies gilt sogleich von der ihm neuerdings von Rolfs gegebenen Madonna in Sciacca.¹ Da uns der Aufenthalt Lauranas an diesem Orte bezeugt ist, lag es nahe, seine Hand an einer der erhaltenen Madonnen im Dom zu suchen, um so mehr als die alten Schriftsteller auch von einem hochberühmten Madonnenbilde sprechen, das sich in der Kirche von Santa Margherita in Sciacca befände.² Rolfs nimmt nun an, daß es sich hier nur um eine Verwechslung des Ortes handle.

¹ Abbildung in der Zeitschrift für bildende Kunst, Maiheft, 1906.

² Da mir Salinas sagte, (Nov. 1905) er beabsichtige in einigen Wochen die Publikation des genannten Monumentes und der Werke Lauranas in «Sciacca» glaubte ich von einem Besuche der Stadt absehen zu sollen. Wir müssen anscheinend auf die mysteriöse Publikation noch erheblich länger als bis heute (Nov. 1906) uns gedulden.

«Es ist in der Tat keine heilige Margarethe, sondern eine Muttergottes, die aber nicht in der Margarethenkirche, sondern in der Chiesa Matrice, dem Dom von «Schacka»¹ sich befindet: eine herrliche Madonna della Catena, von der ganzen herben, etwas zaghaften Größe, der lieblichen und huldreichen Empfindsamkeit, der rechtschaffenen Anerkennung des Kunststoffes in der Ausführung, wie sie nur Laurana in seinen Werken vereint — die erste in ihrer Art in Sizilien, eine vortreffliche Arbeit, die der Meister in keiner seiner späteren Arbeiten auch nicht in der des Domes von Palermo übertroffen hat, die man bisher für die schönste hielt.» Ueber den Geschmack läßt sich streiten. Auch galt meines Wissens bisher nicht die Madonna im Dom, sondern seit ihrer Entdeckung die von Noto mit Recht als die schönste und mit dieser läßt sich wohl kaum die Madonna von Sciacca weder in der technischen noch in der künstlerischen Ausführung vergleichen. Doch muß zugegeben werden, daß dieser Kopf eine gewisse Größe in Empfindung und Ausdruck an sich hat: die scharfen Vertikalen, die Gewandung, Hals und Nase und die Linien des länglichen Gesichtes mit den großen Augen und dem herben, elegischen Zug um den Mund erinnern etwas an den Ausdruck jener feierlich unnahbaren Gestalten byzantinischer Mosaiken. Dazu kommt, daß die Scheitelung des Haares sehr Lauranas französischen Arbeiten, insbesondere denen in Marseille und auch die übrigen Formen des Gesichtes, vor allem aber der Ausdruck durchaus der Kunst und dem Wesen unseres Meisters entsprechen. Augenscheinlich handelte es sich hier um einen bewußten oder gewünschten Archaismus. Aber wenn auch das Gesicht Lauranas Arbeit sein könnte, am Mantel, dem Kinde usw. kann nicht ein Meißelhieb von unserem Helden getan sein. Wohl kann er die Statue entworfen haben. Dafür spricht sowohl die für Gagini wie allgemein die sizilianische Quattrocentoschule ungemein monumentale Drapierung der an der linken Seite herabhängenden Falten. Aber die Ausführung verrät eine recht mäßige Schülerhand. Darüber können uns auch manche Analogien der Aermelfalten zur Madonna von San Giuliano nicht hinwegtäuschen. Man sehe nur, wie verzeichnet Knie, Schenkel und Unterbein durch die ungeschickte und stümperhafte Faltung des darüberliegenden Gewandes erscheinen, beachte wie hart und schlecht der am Boden auffallende Mantel gegeben ist und vergleiche ihn mit dem der Madonna von Noto oder San Giuliano. Dasselbe gilt bezüglich des Typus des Kindes, der in Lauranas Werken nicht nachweis-

¹ Rolfs will die in andern Sprachen übliche Sitte einführen und die Orts- und Eigennamen der fremden Städte mit deutscher Orthographie schreiben, ähnlich wie für Renaissance «Auf-lebung». Der Verfasser ist also für diese Schreibweise nicht verantwortlich zu machen.

bar und mit keinem der beglaubigten auch nur eine entfernte Aehnlichkeit besitzt.

Wir können also von diesem Werke kaum mehr als den Entwurf zum Ganzen und den Kopf Laurana geben. Aehnliches gilt auch für die Madonna in Trapani.¹ Venturi ist wohl der einzige gewesen, dem es gestattet war, dieses uralte Heiligenbild, das hier gestrandete Krieger zum Dank für ihre Rettung der Madonna in altersgrauen Zeiten gestiftet haben sollen, zu untersuchen, denn die wundertätige Madonna ist so überdeckt von Geschenken ihrer dankbaren Gemeinde, daß außer dem Kopfe nichts sichtbar geblieben ist. Venturi gibt nun in seiner Geschichte der italienischen Plastik eine Abbildung der Madonna ohne dieses nicht eben geschmackvolle Beiwerk und wir sind deshalb bei der Beurteilung der Statue auf diese wenig deutliche Wiedergabe angewiesen. Zweifellos ist sie später zu setzen als in das Trecento, ja ich vermute, daß wir hier eines der seltenen oder vielleicht das einzige Beispiel vor uns haben, das den erwünschten Zusammenhang zwischen der älteren von der pisanischen und vielleicht auch der französischen Kunst beeinflussten sizilianischen Plastik und der des späteren Quattrocento dartut und so den Boden andeutet, dem die Werke Lauranas und Gagini's entwachsen sind.

Der Zusammenhang dieser Werke, die um die Mitte des Quattrocento entstanden sein mögen, war um so inniger, als ja die kirchlichen Auftraggeber einen wahren Sport mit dem Alter ihrer Madonnenbilder trieben, wobei man zugleich auch den erwünschten Nährboden für die Phantasie der Menge gewann. Die Madonna von Trapani erinnert nun in den unteren Gewandpartien, wie Venturi richtig erkannt hat, ganz an die Werke der Pisanischen Schule des Trecento. Man vergleiche hiermit namentlich die Madonnenstatue Giovanni Pisanos im Dom zu Pisa oder eine der Sibyllen an dessen Kanzel in Sant' Andrea zu Pistoja.² Dagegen hat der obere Teil der Statue, die Haltung des Armes, die Bewegung des Kindes manches mit Lauranas Madonnen gemein, ja der Gesichtstypus weist nicht abzuleugnende Verwandtschaften mit dem der Madonna von San Giuliano auf (Abb. 31). Aber wie sollte Laurana um diese Zeit einen solch verkümmerten Arm (von den für Laurana viel zu kurzen Fingern ganz abgesehen) und eine solch archaisierende Gewandung geschaffen haben? Man wird ja gerne bereit sein, Lauranas künstlerischer Modulationsfähigkeit die weitgehendsten Konzessionen zu machen, aber

¹ Venturi, *Storia dell' arte italiana*. IV. La scultura del Trecento e le sue origini. Fig. 189, S. 264. Siehe ferner Fort. Mondello, *La Madonna di Trapani, memorie patrio storico-artistiche*, Palermo, 1878 cap. I, S. 9.

² Venturi, a. a. O. Fig. 128. Siehe auch S. 162 die obere Figur, Beispiele, die sich natürlich beliebig vermehren lassen.

hier dürfte die Grenze doch überschritten sein. Dazu glaube ich, daß sich diese hier bemerkbaren Zusammenhänge sehr leicht erklären lassen: als nämlich Laurana den Auftrag erhielt, seine Madonna in San Giuliano zu meißeln, wurde ausdrücklich zur Bedingung gemacht, daß er sich in



Abb. 31. Madonna in San Giuliano.

seinem Werke ganz an das ältere — in somiglianza dell' altra più antica — Vorbild in der Santissima Annunziata fuori le mura anlehne, eben der Kirche, in der sich heute noch das Madonnenbild befindet und von dem uns zudem eine ganze Reihe alter Kopien erhalten sind.¹ Laurana war also nicht der einzige, der sich dieses Madonnenbild zum Muster zu nehmen hatte. Was er aus ihm gemacht hat, zeigt der Vergleich der beiden Bilder. Nur hieraus wird sich die archaisierende Haltung der Hand und der Typus des Kopfes der Madonna von San Giuliano uns erklären, der in scharfem Gegensatz zu der für sizilianische Verhältnisse großartig drapierten Gewandung steht (Abb. 31).

Von Sciacca² muß Laurana sich nach Palermo zurückbegeben haben, denn dort wird er in der nächsten Zeit mit zwei großen Aufträgen betraut.

Von Mastrantonio dem «regio milite e cittadino palermitano» erhielt er am 2. Juni den Auftrag zum Preise von 255 Unzen den Bogen

¹ Eine befindet sich im Museum zu Budapest, sowie im Berliner Museum, andere im florentinischen Kunsthandel; da der Ansatz zum Aufsetzen von Metallkronen im Marmor gegeben ist, dürfte es sich um ältere Kopien nach dem heiligen Bilde handeln.

² Ob das ihm von Mauceri (a. a. O., S. 2) zugeschriebene Margaretenportal das zweite Werk ist, das Laurana in Sciacca um diese Zeit geschaffen hat und dessen Marmorteile ihm in Trapani aufgehalten wurden, worüber er in der Urkunde sich beklagt, kann ich auf Grund der mir von Mauceri zur Verfügung gestellten, leider sehr retouchierten Abbildung, nicht feststellen, da ich das Werk selbst nicht gesehen habe. Soweit ich jedoch urteilen kann, scheint mir die Zuschreibung verfehlt. Hier muß übrigens auch hervorgehoben werden, daß das Museum von Palermo keine Lauranas Kunst nahestehende Madonna besitzt, wie Bode wiederholt behauptet. Sie gehören alle einer späteren Zeit und zwar der Schule Antonello da Gagini an.

und die Fassade einer Kapelle in San Francesco zu schmücken¹ (Abb. Taf. XVI). Der Meister scheint bereits so sehr beschäftigt gewesen zu sein, daß es ihm nicht mehr möglich war, seine Werke selbst auszuführen. Dies beweist uns nicht nur der Umstand, daß er sich mit Pietro da Bontate, der auch urkundlich den Auftrag mit übernimmt, assoziiert,² sondern vor allem sein Anteil an den Werken selbst. Lauranas Kunst war begehrt. Was wir über seinen Mitarbeiter Pietro da Bontate wissen, dem wir auch später noch einmal begegnen werden, ist nicht viel. Es war Bergamaske und ist möglicherweise schon in Genua mit unserem Meister bekannt geworden.³ Sein Stil ist hart und trocken und von der Hand Lauranas nicht schwer zu unterscheiden, trotzdem er sich fast ganz an die neue Art seines Meisters anschließt. Neben diesem Künstler macht sich an unserem Monument noch eine dritte Hand bemerkbar, ein Meister, der in seiner hausbackenen Art, mit der er die antiken Studien verwertet, der römischen Quattrocentoschule entwachsen zu sein scheint.

Wie schon früher in anderem Zusammenhang bemerkt, geht diese Kapellenfassade in ihren allgemeinen Dispositionen, natürlich entsprechend den neuen baulichen Bedingungen und dem wahrscheinlich anders lautenden dem Künstler vorgeschriebenen Programm verändert, auf die Fassadendekoration des Domenico Gagini in der Kapelle Giambattista zurück (Abb. Taf. II). Die breite Archivolt ist an der inneren Laibung durch Kassetten unterbrochen, die analog dem oberen Teil des Triumphbogens in Neapel mit rotierenden Rosetten, aus denen Masken hervorsehen, geschmückt sind (vgl. Abb. 24), während die schmale, nur durch ein Ornamentband verzierte äußere Laibung in den gleichfalls ornamentierten Bogenzwickeln, analog dem Vorbild in Genua, die beiden Statuen der Verkündigung zeigt. Diese Architektur ist dann weiter von breiten, pilasterartigen Lisenen geschmückt, die ein verkümmertes Gesims tragen und zugleich den eigentlichen skulpturellen Hauptteil aufgenommen haben. Die hohe Plinthe dieser Lisenen trägt zwei lebhaft bewegte Putti, die Füllhörner zu schleppen scheinen und mit ihrem trefflichen Naturalismus zum besten gehören, was die sizilianische Plastik im Quattrocento aufzuweisen hat (Abb. Taf. XVIII, 1. 2). Man möchte glauben, daß sie mit Rücksicht auf ihren exponierten Platz zweifellos eigenhändig von Laurana gemeißelt wurden, besonders da sie die besten Figuren der Fassade sind und im Stil nicht zu den Arbeiten der beiden andern Gehilfen zu passen scheinen. Bevor uns also nicht die Tätigkeit

¹ Siehe de Marzo, Gagini, Doc. num. V. und Anhang.

² Die übrigen urkundlichen Daten über den Meister werden später in anderem Zusammenhang gebracht. -- Beide Meister werden hier bereits als *habitatores Panormi* erwähnt.

³ Siehe de Marzo, *Archivio storico siciliano*, nuova serie, XXIX, a. a. O., S. 461 ff.

eines vierten Künstlers¹ an der Fassade nachgewiesen wird, müssen wir daran festhalten, daß der Meister der zarten, schüchternen Madonnenbilder auch diese fröhlich bewegten, kecken kleinen Burschen geschaffen hat, die zudem stilistische Analogien zu einer französischen Laurana zugeschriebenen Grabmalsfigur aufweisen. Unübertrefflich ist der kleine Held zur Rechten, der das Füllhorn geschultert hat. Er ist die vorzüglichste künstlerische Leistung am ganzen Werke, ein ausgezeichneter Beweis für die starke Laurana innewohnende naturalistische Ader. Der Kopf dieses Putto ist am nächsten den realistischen Münzenportraits Lauranas, wie etwa dem Charles' IV., Comte du Maine, verwandt (Abb. Taf. XIV). Es ist gut, sich den starken formalen Unterschied dieser beiden kleinen Kerle recht vor Augen zu halten, um sich bewußt zu werden, welchen künstlerischen Launen der Meister unterworfen war und wie wenig er sich an das kehrte, was wir Kunsthistoriker den «charakteristischen Stil» eines Meisters nennen. Hier der kleine schöne Junge mit der glatten Haut, den zarten Gliedern, der trotz aller Lustigkeit in eleganter Haltung sich dem Beschauer zu präsentieren weiß und dort ein kraftstrotzendes, fettes Bürschchen aus dem Volke mit übergroßem Kopf, Hängebacken und kecker Bewegung.

Der über diesen Putti vorragende Sockel (Abb. 25) gehört gleichfalls zum besten, was uns auf architektonischem Gebiete von Laurana bekannt ist und sticht merkwürdig ab von den übrigen schwachen und unproportionierten architektonischen Teilen des Werkes.

Je drei Reliefs, die die Linsenartigen Pilaster schmücken, haben die Form länglicher Rechtecke, die jeweils von breiten ornamentierten Bändern getrennt sind und ihren florentinischen Ursprung nicht verleugnen.²

Die Reliefs selbst stellen analog denen der Genueser Dekoration in den vier obersten Teilen die vier Evangelisten, in den beiden unteren, paarweise gruppiert, die vier Kirchenväter dar und zwar so, daß diese den beiden ersten Kirchenväterpaaren links an der Fronte der Kapelle Giambattista Domenico Gagini in Genua (Abb. Taf. II) ziemlich genau entsprechen, während die Evangelisten mehr oder minder treue Nachbildungen der Evangelisten Donatellos in den Bogenzwickeln der Sagrestia vecchia in San Lorenzo darstellen. Laurana muß also, da sich diese Motive an Gagini's Werk in Genua nicht finden, selbst Studien in Florenz gemacht haben. Ob nun diese

¹ Hierfür käme nur einer in Betracht: Tomaso Malvito da Como. Von einer Collaboration der beiden Meister schon in so früher Zeit wissen wir nichts. Allerdings ließen sich manche stilistische Analogien zu Spätwerken Tomasos nachweisen, doch sind diese eben auch durch das Schulverhältnis beider Meister zu erklären.

² So vor allem die an Desiderio erinnernden Sphinxartigen Eckverzierungen unter dem obersten Relief. Auch die Form der Schotenpalmette zeigt ganz Desiderios Art. Manches spricht auch hier für direkte Anlehnung an die Antike.

Anlehnung an Donatello auf einen neuen Aufenthalt in Florenz 66 oder 67 zurückgeht, ist ungewiß, scheint mir auch aus zeitlichen Gründen unwahrscheinlich.

Der Evangelist Lukas (Abb. Taf. XIX, 1) ist eine schlechte Kopie nach dem Evangelisten Johannes (Bruckmann, Taf. 105). Nur die äußere Hand ist etwas tiefer genommen als im Original, der Gestus rein äußerlich ohne die geistige Pointe wiedergegeben. Der hl. Johannes (Abb. Taf. XX, Bruckmann, Taf. 105) ist eine mehr selbständige Konzeption. Nur das Pult ist verkleinert, der Thron vereinfacht und die reiche Faltengebung unter dem äußeren Knie fortgefallen. Auch der hl. Matthäus (Abb. Taf. XX, 1) darüber, hat den Evangelisten Matthäus Donatello zum Vorbild. Die geistvolle Geste ist zu einer trivialen Form geworden. In den übrigen Evangelisten-Darstellungen hält sich nur noch die des hl. Markus etwas an die Reliefs Donatello (Bruckmann, Taf. 104).

In dem linken der beiden untersten Reliefs ist die Gewandbehandlung als eine Neuerscheinung in Lauranas Werken auffallend (Abb. Taf. XIX, 2 u. Taf. XVII).

In den beiden unteren Reliefs mit den vier Kirchenvätern gewinnt man den Eindruck, als ob jene bezaubernde Naivität der nordischen Quattrocentogestalten, die in Frankreich die zünftigen Handwerksmeister in Holz schnitzten, es dem Meister angetan hätten. Ganz charakteristisch ist hierfür die Bewegung von Schulter und Kopf des heiligen Hieronymus (Abb. Taf. XVII), wie allgemein der natürliche Eifer, mit dem die Heiligen das Lesen der Bücher betreiben. Solches ist der klassisch toskanischen Kunst fremd. Man beachte nur, wie verhältnismäßig würdig sich sogar die Apostel und Kirchenväter in dem Gaginiere relief (Abb. Taf. II) benehmen. Doch sind auch in der Gewandbehandlung die Analogien zu Donatello Werken besonders zu dem Paduaner Altar ebenso auffallend, wie in der Komposition der Apostel. Man vergleiche die Art, wie bei dem Hieronymus gegenüberstehenden Kirchenvater der Mantel von der Schulter im Winkel sich über die Knie legt und halte sich das Relief Donatello vor Augen. Allgemein zeigt die Statue des hl. Ludwig im Santo die meisten Verwandtschaften in Technik und Form zu der Gewandung der Kirchenväter Lauranas. Doch sind dies nicht die einzigen Beziehungen, die sich zu den Skulpturen des Santo feststellen lassen. Schon der Adler des Evangelisten Johannes (Abb. Taf. XX, 2) verleugnet sein Vorbild im Santo nicht. Aber auch die Architekturen der Hintergründe stammen, obgleich in ihrem ästhetischen Wert unverstanden, teilweise von dem Altmeister toskanischer Plastik. Man vergleiche den Hintergrund des rechten der beiden Kirchenväterreliefs mit der entsprechenden Architektur links

im Geizhalswunder. Sogar die Dekoration des Frieses stimmt in beiden überein. Dasselbe gilt auch für die Kassettendecke, für die seitliche Oeffnung der Reliefwände und für jenes kassettierte Tonnengewölbe im Relief des hl. Johannes (Abb. Taf. XX, 2) mit rückwärtigem Muschelabschluß, eines der häufigsten Motive Donatellesker Reliefhintergründe. Anders verhält es sich mit den übrigen Hintergründen, für die uns das genannte eigenhändige Relief Lauranas das beste Beispiel gibt (Abb. Taf. XVII). Sie haben mit Donatellos Kunst natürlich nichts zu tun und man wird ihre Vorbilder eben in Umbrien zu suchen haben.

Man könnte schließlich noch die Frage aufwerfen, ob jene Kopien nach Donatelloschen Motiven nicht etwa auf Rechnung des Pietro da Bontate zu setzen sind. Allein da wir an dem zweifellos eigenhändigen Relief Lauranas das Studium Donatelloser Kunst nachweisen konnten und Pietro da Bontate dann nicht nur der Form, sondern auch der Idee nach als Schöpfer der Fassade gelten müßte, wogegen doch die Urkunde spricht, müssen wir Laurana wenigstens für die Komposition jener Reliefs verantwortlich machen.

Dem Stile nach sind jedenfalls die Hände der beiden hier tätigen Meister nicht schwer zu scheiden. Außer den beiden schon besprochenen Putti ist nur das linke der beiden unteren Kirchenväterreliefs von Laurana gemeißelt (Abb. Taf. XVII). Doch müssen wir auch hier eine helfende Hand bemerken, in der wir wohl Pietro da Bontate zu erkennen haben. Die treffliche naturalistische Wiedergabe der Kopftypen ist ein Hauptvorzug dieses Reliefs, der, wenn auch nicht in gleichem Maße für das stilistisch und technisch ihm am nächsten stehende Relief der Kirchenväter rechts gilt. Laurana mag selbst hier noch mitgearbeitet haben (Abb. Taf. XIX, 2). Die Hintergrundarchitekturen sind freilich etwas schematischer, die Typen schwächer, die Technik etwas härter. Nur die Gewandung erzielt mit den stärker modellierten Falten einen recht glücklich wirkenden Lichteffect, der trotz der verkümmerten Extremitäten der Figuren dem Relief einen sehr lebendigen Gesamteindruck verleiht, wie ihn das Pendant Lauranas nicht erreicht.

Ein Gehilfe arbeitet hier wahrscheinlich nach einem Modell Lauranas und man erkennt leicht auch sonst die schülerhafte Nachahmung seiner künstlerischen Eigentümlichkeiten. Dazu haftet den Gesichtstypen ein griesgrämiger Ausdruck an, der Lauranas Kunst fremd ist. Da dieser Gehilfe nun einem dritten, ebenfalls an der Fassade tätigen Meister künstlerisch überlegen ist und hier an so exponiertem Platze schafft, dürfen wir annehmen, daß wir ein Werk des Pietro da Bontate vor uns haben, der als selbständiger Ateliergenosse die Vertragsurkunde mit unterzeichnet.

Von ihm stammen zweifellos auch die Reliefs mit den Evangelisten Lukas (Taf. XIX) und Markus und der dritte Meister scheint alles übrige weniger leicht dem Auge des Beschauers erreichbare in Arbeit bekommen zu haben, was über diesen vier Reliefs an bildnerischem Schmuck die Fassade zierte. Von ihm stammen also die Reliefs mit den Darstellungen der Evangelisten Matthäus und Johannes, sowie die beiden, das Ganze wenig glücklich abschließenden Tabernakel mit den Reliefs der Propheten Jesaias und Jeremias. Wer dieser Meister gewesen ist, wissen wir nicht. Seine nach der Antike drapierten Gewandungen zeigen harte und plumpe Falten, und die Köpfe, zumeist nicht übel charakterisiert, weisen jenen gutmütigen, ein wenig trivialen Zug auf, wie er der römischen Quattrocentokunst eigen ist. Der Künstler hat also augenscheinlich in Rom gelernt und ist, da ihm in der ewigen Stadt wohl keine Lorbeeren erblühten, vielleicht mit Pietro da Bontate nach dem Süden gezogen. Lauranas Tätigkeit muß sich auf das Relief der Kirchenväter links, einen Teil der Architektur und die Sockelputti, sowie die allgemeine Anlage des Ganzen beschränkt haben.

Vorzüglich ist die Ornamentik und die Dekoration der Kassetten der Archivolten. Letztere entspricht, wie wir oben schon erkannten, der des Kassettenschmuckes des oberen Bogens am Arco. Die Ornamentik zeigt in den Zwickeln der Archivolte genau jene Formen, die zuerst an der Dekoration der Kapelle Giambattista in Genua vorkommen und uns ebenso wie die der Verkündigung in den Archivoltenzwickeln¹ einen neuen Beweis dafür geben, daß Laurana in Genua als Gehilfe Domenico Gaginis tätig war. Zu schwach erscheint das Krönungsgesims mit den beiden, den unteren Bilderstreifen entsprechenden Prophetenreliefs, die vollkommen unorganisch auf das Ganze aufgesetzt sind. Vielleicht nahm jedoch diese Anlage Rücksicht auf eine hier geplante oder ausgeführte Malerei. Jedenfalls ist die hier gestellte Aufgabe in Sizilien von da ab oftmals wiederholt aber niemals und zwar vor allem was die architektonische Disposition der Anlage betrifft wieder erreicht worden. Antonello Gagini hat sich in seiner analogen Dekoration einer Kapelle in San Città in Palermo bemüht, organischer im Aufbau, im Detail sorgfältiger und reicher, im Ganzen schon Cinquecentist zu sein; aber sein Werk wirkt doch kleinlicher, man möchte sagen, «quattrocentistischer», wie das Lauranas, der mehr im großen komponiert. Die Architek-

¹ Daß Domenico Gagini selbst etwa diese Zwickelfiguren gemeißelt hat, ist deshalb ausgeschlossen, weil ein Meister wie dieser dann mit in der Urkunde genannt werden müßte und sich schwerlich mit einer solch nebensächlichen Rolle begnügt hätte; an den übrigen Reliefs kann er, wie sich aus obigem ergab, nicht gearbeitet haben und auch die Sockelputti haben nichts mit Domenicos Kunst zu tun.



tur des Sockels bleibt unerreicht auch da, wo man sie nachahmt, wie am Weihwasserbecken im Dom.

Die Schule der Gagini hat bis tief ins 16. Jahrhundert hinein sich diese Dekoration zum Vorbild genommen, ging sie doch teilweise auf den Stammvater des sizilianischen Künstlergeschlechtes, Domenico Gagini, selbst zurück. Hier ist auch noch zuletzt eine für Lauranas Kunstentwicklung und Herkunft wichtige Frage zu erörtern. Nach unsern obigen Ergebnissen muß Laurana in den 40er Jahren bereits Studien am Santo gemacht haben, und da taucht denn die Frage auf, ob er nicht auch in irgend einer Ateliergemeinschaft einstmals mit Donatello gestanden hat. Die Verwandtschaft seiner Kapellenfassade mit der Gaginis in Genua, dessen Kunst sich ja gleichfalls aus Donatelloschen und Ghibertischen Elementen zusammensetzt, wobei auch gerade die Paduaner Figuren Verwendung finden, würde uns ja ohnedies in dieselbe Richtung weisen. Sollte jener Architekt mit dem Beinamen «Schiavone», der wiederholt mit Donatello um diese Zeit im Norden tätig erscheint, Laurana gewesen sein? Die Nachricht wird uns merkwürdigerweise zweimal überliefert. Einmal soll nach Averulino Donatello gemeinsam mit einem Architekten Schiavone im Palast der Sforza tätig gewesen sein,¹ sodann berichtet Vasari in der Vita des Brunellesco (sic): furono suoi discepoli Domenico del Lago di Lugano (Domenico Gagini),² Geremia da Cremona, che lavorò di bronzo benissimo insieme con uno Schiavone, che fece assai cose in Venezia.³ Es wäre zum mindesten ein merkwürdiger Zufall, daß hier Domenico Gagini und ein Schiavone zusammen erscheinen und zwei Meister gleichen Namens die Fassade des Giambattista in Genua unter Verwendung der Donatelloschen und Brunellescoschen Motive schaffen, daß ein Schiavone, Francesco Laurana, auch dort als Architekt und Bildhauer genannt, nach Summonte den Bogen in Neapel arbeitet, der in der Ornamentik starke Reminiszenzen an die Donatellosche Kunst erkennen läßt, sich außerdem in Palermo stolz Bürger von Venedig nennt und nach unsern Ergebnissen in den 40er Jahren auch die Werke Donatellos studiert hat. Leider müssen wir es mit dem Hinweis auf diese Zusammenhänge bewenden lassen.

¹ Siehe Archivio storico per Trieste, l'Istria ed il Trentino, Roma. 1884, S. 336. «Donatello, Niccolò, Geremia da Cremona, che fece in bronzo cose bellissime ed un di Schiavonia, buonissimo scultore», a. a. O. S. 128. Schiavonia ist die italienische Bezeichnung für Dalmatien.

² Vergleiche damit die interessante Notiz von Auria, Il Gagini redivivo, Palermo 1698, S. 28: «nacque in Lombardia nel lago detto Lucania, da' Latini chiamato Lucanus, e poi volgarmente Lugano. Siehe auch de Marzo, a. a. O., S. 69.

³ Da auch hier wieder genau wie in der Notiz des Averulino mit dem Schiavone der Geremia da Cremona auftaucht, dürfen wir annehmen, daß jener Schiavone in beiden Notizen dieselbe Persönlichkeit ist. Siehe auch Milanesi II, S. 385 und Archivio storico per Trieste etc. II, 279 u. III, S. 330. Daß es sich hierbei nicht um Luciano da Laurana (=Schiavone) handeln kann, beweist das Fehlen jeden Einflusses der Donatelloschen Kunst in dessen Architekturen, in denen er vielmehr als Antagonist Donatellos erscheint.

Noch ein weiteres bisher unbeachtetes Werk muß für Laurana in Anspruch genommen werden: die Madonna des Altars der Kapelle des Mastrantonio in San Francesco in Palermo (Abb. Taf. XXI). Um in Behandlung dieser Frage einzutreten, müssen wir jedoch zuerst die übrigen schon beglaubigten Madonnen dieser Zeit in Stil und Komposition kennen lernen, da die oben betrachtete Madonna von Sciacca, zudem im besten Falle nur unter Assistenz von Laurana entstanden, zu wenig Vergleichungspunkte für eine stilkritische Untersuchung bietet.

Giovanni Amato erzählt in seinem Werke «de principe templo panormitano» Palermo 1728¹ folgende, den Akten des Notars Antonio da Messina entnommene, unseren Helden betreffende Geschichte. Der Arcipret von Monte San Giuliano und der Schatzmeister Paolo Toscano hätten dem Laurana «scultor di Venezia» eine Madonnenstatue in Auftrag gegeben, «a simiglianza dell' altra più antica (sic.!) nel convento dell' Annunziata fuori le mura di Trapani»,² für den Preis von 25 Goldunzen. Nach der Fertigstellung habe der Bischof Paolo Visconti mit Rücksicht auf die Schönheit des Werkes den Transport nach dem Bestimmungsort nicht gestattet, es vielmehr in den Dom verbracht, so daß Laurana gezwungen gewesen sei, eine neue Madonna für die Kirchenbehörde anzufertigen. Zwar ist das erste Dokument, in dem Laurana mit den Kommissionären der Stadt den Vertrag schließt, allem Anscheine nach verloren gegangen, aber aus dem Text der zweiten, vom 19. August 1469 datierten Urkunde, die den alten Vertrag erneuert, ist die Richtigkeit dieser Erzählung klar erwiesen.³

Diese Madonna ist uns im Dom erhalten (Abb. Taf. XXI, 2) und wir wissen von ihr, daß sie im Chor, d. h. auf dem Hauptaltar des Domes gestanden hat. Antonello Gagini hatte dann den Chor in großartiger Weise gleichsam als monumentalen Rahmen für dieses Bildnis ausgeschmückt, das 1511 von ihm noch einen besonderen hölzernen Behälter erhielt. Im Jahre 1576, als man dann jene das Innere und Äußere des Domes so schwer schädigende Restauration vornahm, wurde die Madonna unter dem Namen «Madonna di libera inferni» an ihren heutigen Platz in die siebente Kapelle des linken Seitenschiffes gebracht.

An dem obigen Sachverhalt sollte nach den Urkunden nicht zu

¹ a. a. O. I. VIII. S. 183. Einige ältere Autoren berichten danach, daß der Sockel der Madonna von Domenico Gagini sei. Wie schon oben in anderem Zusammenhang bemerkt, ist es nicht wahrscheinlich, daß Gaginis Mitarbeiterschaft an dem Werk, wenn eine solche überhaupt stattfand, sich auf so nebensächliche Arbeiten beschränkte. Sie sollen die Verkündigung und den Tod der Maria dargestellt haben und sind wahrscheinlich bei der Restauration verloren gegangen.

² Siehe oben S. 94.

³ Dokument aus den Akten des Notars Ruggiero vom Jahre 1469 (16. Aug.) Laurana erscheint auch hier als *Habitator urbis Panormi et civitatis Venetiarum*. (Siehe auch Anhang.)

zweifeln sein. Aber das Werk selbst spricht zum Teil dagegen. Man sollte meinen, wenn beiden Statuen derselbe Auftrag mit dem ausdrücklichen Vermerk, «jenem alten Bildnis in Santissima Annunziata ähnlich» zu Grunde gelegen hat, dann sollten die Werke wenigstens einige Aehnlichkeit in Stil und Komposition miteinander haben. Da diese fehlen, müßte man also annehmen, daß in dem älteren der beiden Verträge vom Jahre 68 der Künstler solch bindende Vorschriften nicht erhalten hat.

Doch handelt es sich zweifellos um ein Originalwerk Francesco Lauranas.¹ Schon die charakteristische Behandlung der Augenlider, sowie die leicht nach aufwärts stehenden äußeren Augenwinkel, der ganze Gesichtsausdruck, der freilich durch die Bemalung arg entstellt ist, bestätigen dies. Nur die Gewandung bietet in stilistischer Hinsicht eine Ueberraschung, da sie in ihrer Härte und Leblosigkeit nicht nur mit früheren Werken sondern auch den späteren, wie insbesondere der fast gleichzeitig entstandenen Madonna von San Giuliano und der in Noto keine Analogien zeigt. Nur der über die Schultern sich legende Gewandteil stimmt mit der Madonna in San Francesco überein.

Auch die Form des auf den Boden auffallenden Gewandes ist hier härter und plumper als sonst gegeben. Sehr ungünstig für die Wirkung der Statue ist, daß sich die Figur des Kindes fast ganz in die Silhouette des Körpers der Madonna einfügt und zu tief gehalten wird, was sowohl in der Madonna in Noto als auch in der mit unserem Werke augenscheinlich zusammenhängenden Statue in San Francesco vermieden ist. Auch ist das pausbackene Christkind auffällig leer und plump modelliert. Trotzdem also vieles dafür spricht, daß hier eine Schülerhand bei der Ausführung mittätig war, ist die Gewandung der Statue in ihren breiten Flächen und den wenigen scharfkantigen Falten das modernste in der Kleidung sizilianischer Madonnen und vollends in dem Kopftypus tritt uns zum erstenmal der charakteristische von nun ab oft wiederholte Frauentypus Lauranas entgegen. Was die Figur auszeichnet, ist ihre monumentale Größe, die verbunden mit dem zarten träumerisch Befangenen in Haltung und Gesichtsausdruck eine eigenartige und anziehende Wirkung ausübt. Mit der Madonna von Noto stellt sie den eigentlich klassischen Typus des sizilianischen Quattrocento dar, über den die Kunst lange nicht hinauswachsen wollte.

Der Bedeutung dieses Bildes entsprechend, lassen sich auch eine

¹ Möglich ist übrigens auch, daß die Statue für San Giuliano von der Kirchenbehörde deshalb nicht akzeptiert wurde, weil sie den ausbedungenen Wunsch, die Madonna in Trapani zum Vorbild zu nehmen, nicht erfüllte und dann von der Dombaubehörde in Palermo erworben wurde, eine Tatsache, die man durch obige Legende in ein anderes Licht zu rücken versuchte.

ganze Reihe von Nachahmungen desselben aufweisen. Wie wir schon sahen, scheint Laurana sich selbst in der Komposition dieser Madonna wiederholt zu haben. Beide Werke müssen ungefähr gleichzeitig entstanden sein und vielleicht dürfen wir die gerügten Schwächen der Madonna damit erklären, daß sie unter Verwertung der Entwürfe der Madonna von San Francesco teilweise von Schülern gemeißelt wurde. Der mit Aufträgen überhäufte Meister war eben zu einer weitgehenden Inanspruchnahme von Gehilfen gezwungen.

Nahezu eine Kopie der Madonna im Dom ist das Madonnenbild in Sant' Agostino in Messina (Abb. 32). Haltung und Gewandung ist in beiden Werken fast identisch. Nur die unteren Gewandfalten erinnern mehr an die der Madonna von San Francesco. Es scheint mir daher nicht unmöglich, daß die Arbeit sogar aus Lauranas Werkstatt stammt. Finden wir doch in Messina, wie wir sehen werden, noch ein weiteres Werk seiner Hand! Der Gesichtstypus der Madonna ist jedoch so hart und leblos gegeben, daß von einer eigenhändigen Ausführung durch Laurana nicht die Rede sein kann, besonders auch mit Rücksicht auf die äußerst schematischen, fast nur mit dem Bohrer eingerillten Gewandfalten des Kindes, trotzdem sonst Einzelheiten, wie z. B. die Bildung des Ohres, genau die gewohnten Formen Lauranas erkennen lassen. —



Abb. 32. Madonna in S. Agostino, Messina.

Die den Urkunden nach im nächsten Jahr (1469) entstandene Madonnenstatue von San Giuliano (Abb. 31) hatte der Meister zum Ersatz für die im Dom verbliebene herzustellen. Der Kopf, durch Farbe stark entstellt, macht dem alten Vorbild weitgehende Konzessionen und in Wirklichkeit einen viel ansprechenderen Eindruck als auf der Abbildung. Für Sizilien aber ist diese Madonna entschieden eine bedeutende Leistung. Die mächtige, monumentale Gestalt hat dort nicht ihresgleichen. Manches, wie insbe-

sondere die Haltung des rechten Beins, erinnert stark an die Madonna von Santa Barbara (Abb. 4), und somit wird der Zusammenhang der Werke Lauranas mit der Gaginschule aufs neue erwiesen. Freilich ist der Mantel hier großartiger drapiert, das kleinliche Gefältel in breiten Massen gegeben. Die freie, antikisierende Gewandanlage und die befangene Haltung der ganzen Gestalt, wie sie namentlich am rechten Arm auffällt, stehen miteinander in Widerspruch und man wird die Erklärung hierfür wohl bei der Madonna in Trapani suchen müssen, die für Laurana ja vertragsgemäß vorbildlich war. Die übereinstimmende archaisierende Haltung in beiden Werken scheint dies zu bestätigen. Daß Laurana übrigens auch seine in Frankreich empfangenen künstlerischen Eindrücke verwertet, ist hier nicht minder deutlich wie an seinen andern Madonnen erkennbar.

Kein anderes Madonnenbild Lauranas in Sizilien ist öfter nachgebildet worden als dieses Werk, wobei es natürlich nicht ausgeschlossen ist, daß der Meister selbst noch Zeichnungen oder Entwürfe für die eine oder andere Madonna geliefert hat. Zu diesen Arbeiten gehört vor allem die Madonna in Marsala (Santa Maria del Carmine).¹ Doch läßt sowohl die Verkümmernng des Armes wie die zu starke Pointierung des nach außen gesetzten Spielbeins, das zu weit vom Leibe absteht, den Schüler erkennen. Dasselbe gilt für Bewegung und Ausdruck des Kopfes. Dazu fehlt jener leichte Schwung des Körpers, dessen Haltung in Lauranas Originalwerken etwas von dem träumerisch Unbewußten des Gesichtsausdruckes auch im Physischen anzudeuten versteht. Die Gewandung des Kindes ist eine fast getreue Kopie des Vorbildes in San Giuliano. So wiederholt sich ein Künstler nicht selbst, auch wenn er Laurana heißt. Ähnliches gilt für die Madonna in der Madre Chiesa in Salemi.² Auch die Madonna mit Kind und dem heiligen Johannes, der als kleiner Knabe sich unten an die Gewandung herandrängt, in San Francesco zu Palermo, muß hier genannt werden (Abb. 33). Doch läßt schon Kopf und Gewand eine andere Hand erkennen. Auch ist die charakteristische Bewegung des Oberkörpers zu hölzern, das Gesicht und die Hand zu leblos. Mauceri will dies Werk wie so viele andere Laurana geben. Wollten wir jede Arbeit, die mit Lauranas Schöpfungen in Beziehung steht, ihm selbst zuschreiben, so würde kaum ein zwanzigjähriger Aufenthalt genügt haben, um diese Madonnen und Bildwerke alle zu meißeln. Es ist nichts weiter als der Einfluß der Madonna von San Giuliano, der sich in diesen Werken bemerkbar macht, und es genügt

¹ Siehe Mauceri, *Rassegna d'arte*, a. a. O., S. 6.

² a. a. O., S. 6.

wohl, in Abbildung die beiden Werke einander gegenüber zu stellen. In der Gestaltung des Christkindes erkennt man deutlich genug die Kopistenhand. Laurana hat mit diesem Werke selbst gar nichts zu tun. Aber seiner Schule gehört sie zweifellos an. Auch die kleine jugendliche Madonna im Museum von Syracus (Abb. Taf. XXIV, 1), die Mauceri Laurana zuschreibt, hat nichts mit seiner Kunst gemein. Bemerkenswert ist jedoch, daß Armhaltung wie Bewegung des Kindes genau den französischen Trecentomadonnen entspricht.

Aehnliches gilt für die Madonna (Abb. Taf. XXIV, 2) in Palermo. Zwar steht dies Werk im Zusammenhang mit der Lauranaschen Kunst, aber nur mittelbar, indem nämlich auch hier die Madonna von Trapani vorbildlich war. Auffallend ist, daß auch diese Madonnen durchweg französische Motive neben den Einflüssen Lauranascher Kunst erkennen lassen. Zu diesen französischen Motiven gehört neben der Haltung des Armes auch das hinter dem Schleier hervorquellende Haar, das dann in Strähnen breit über die Brust fällt,¹ vor allem aber die Art, das Kind zu halten, eine Eigentümlichkeit die sonst in den von französischen Einflüssen freien Gegenden nicht nachweisbar ist. So zeigt z. B. die Madonna in Autun (Coll. Bulliot, Vitry S. 69) eine ganz ähnliche Komposition. Dem Einfluß der französischen Kunst und dem der Lauranaschen entsprechend, müssen wir die beiden oben genannten Madonnen, sowie die auch mehr an die Madonna von San Giuliano sich anschließende Muttergottes in der ersten Kapelle links von San Francesco in Palermo konsequenterweise der Schule Lauranas zuschreiben. De Marzo gab seinerzeit all diese Werke noch Domenico Gagini, Mauceri als Vertreter der jüngeren Generation, schreibt sie Laurana selbst zu. Von mehr als einem Schulzusammenhang kann jedoch hier nicht die Rede sein, und de Marzos Hypothese hat also nur nach dieser Seite hin Anspruch auf Glaubwürdigkeit. Zudem ist



Abb. 33. Madonna in S. Francesco in Palermo.

¹ Vergleiche Vitry, a. a. O., hl. Magdalena. S. 181.

das stille Träumen Lauranas auch hier in jenes starre, stumpfsinnige Brüten verwandelt, das uns schon an den Skulpturen Gagini am Bogen auffiel. Der Schüler muß über den Lehrer weit hinausgewachsen sein. Und gerade



Abb. 34. San Giuliano l'ospitatore
Marienkirche in Salemi.

diese drei Madonnen besitzen, wenn irgend welche, den meisten Anspruch darauf, als Originalwerke Domenicos zu gelten. Besondere Beachtung verdient deshalb der Sockel der Madonna von Syracus, an dem sich in verwandter Technik dieselbe liegende Frauengestalt in elliptischem Rahmen findet wie in dem Relief der Sala del Barone. Nach alldem scheint also in erster Linie Laurana und nicht Gagini es gewesen zu sein, der um diese Zeit bestimmend auf die Quattrocentoskulptur Siziliens eingewirkt hat.

Die schon hier schwierige Scheidung der Hände Domenico Gagini und Francesco Lauranas wird noch schwieriger bei einem Werk, das jüngst mit einigem Recht von Mauceri Laurana zugeschrieben wurde. Es ist das die Statue des San Giuliano l'ospitatore in Salemi.¹ Wer diese Figur mit der Madonna in San Giuliano (Abb. 34) vergleicht, der kann nur die innigste Verwandtschaft der Gewandtechnik der beiden Figuren feststellen. Die unteren Partien des Mantels, die Haltung des Spielbeins, die Falten um den rechten Arm sind in beiden Werken durchaus dieselben. Gegen Laurana spricht allein der sonst nicht nachweisbare Kopftypus und die Härten seiner Details, wie die scharf gegebenen Augenlider und das freie wallende Haar. Andererseits ist die Verwandtschaft seines Kopftypus mit der Madonna in

Santa Barbara (Abb. 4) auffallend. Nur der Stil der Sockelreliefs scheint mit Rücksicht auf die Uebereinstimmung mit der älteren Gaginischule

¹ Ueber «San Giuliano l'ospitatore» siehe Raffaele Foglietti, San Giuliano l'ospedatore. Rassegna nazionale, Firenze, 1879, fasc. III und Mauceri, a. a. O., S. 8. Früher war das Werk dem Domenico Gagini gegeben, siehe De Marzo, I, S. 76, 77, ferner Giuliano Passalacqua, Memorie patrie, Palermo, 1846, III.

und den Reliefs des Weihwasserbeckens im Dom dafür zu sprechen, daß wir hier ein Werk Domenico Gaginis vor uns haben, um so mehr als hier die Konturen, vor allem des Gesichtstypus, viel härter und schärfer gezogen sind als an irgend einem Werk Lauranas. Doch muß immer und immer wieder darauf hingewiesen werden, daß Domenicos urkundlich beglaubigtes Werk in Polizzi dem künstlerischen Wert nach weit unter der San Giulianostatue steht. Jedenfalls aber hat Domenico Gagini hier mehr Anrecht als Schöpfer des Werkes zu gelten als Francesco Laurana, denn die stark plattgedrückten und zu kurz gegebenen Arme finden sich an jeder der die Fassade Giambattistas in Genua dekorierenden Figuren. Laurana hat sich in solcher Weise nicht gegen die Natur versündigt.

Die Madonna im Dom ist nicht das einzige Werk gewesen, das der Meister in Palermo neben der Kapellendekoration von San Francesco geschaffen hat. Hier ist zunächst die schon einmal erwähnte Büste eines jungen Mannes (Abb. 18), die sich heute im Museum von Palermo befindet, zu nennen. Das jugendliche, bartlose Haupt sitzt gerade zwischen den Schultern, den feinen Mund umspielt ein leises Lächeln, die Haare umsäumen glatt in dünnen Streifen die Stirn. Das leicht nach vorne drängende ovale Kinn, die Glätte des Fleisches, die rundliche Nase, die unter den Augen etwas hervortretenden Backenknochen, sowie die ein wenig pointierten Kinnbacken erinnerten, wie wir sahen, sehr stark an das Relief Lauranas in der Bogenlaibung des Arco. Aber auch zu den Büsten Lauranas weist das Gesicht mit den leicht geschwollenen Augenlidern, der charakteristischen Form der Mundwinkel, im wesentlichen durch das Ansetzen des Bohrers gegeben, mancherlei Beziehungen auf, die schon Bode und neuerdings Mauceri veranlaßten, die Büste Laurana zuzuschreiben.

Auffällig ist die in dieser Zeit bei Laurana nicht nachweisbare Form des oberen Augenlides. Doch findet sie sich schon in dem obengenannten Relief des Arco und später in einigen Figuren am Relief in Avignon wieder.

In dieser Büste hat nun de Marzo den Sohn des Pietro Speciale, Antonio, erkennen wollen und hat sie daher dem Domenico Gagini gegeben.

Um in die Behandlung der hiezu gehörigen Urkunden einzutreten, ist es zweckmäßig, zunächst eine weitere Laurana neuerdings zugeschriebene Büste zu betrachten, die sich im Besitze eines Advokaten in Palermo befindet.¹

¹ Leider war es mir nicht möglich, von dem Besitzer eine Photographie des Originals zu erwirken, das merkwürdig sorgsam vor dem Auge der Öffentlichkeit bewahrt wird und auch mir nur für einige Minuten sichtbar war.

Die Büste steht, von einem Lorbeerkranz umgeben, in einem Tondo auf einem mit Ranken geschmückten Sockel an der Wand des alten Familienhauses des Pietro über dem Treppenpodest neben der Türe (Abb. 35).

Eine Tafel mit monumentalen Lettern belehrt uns, wer der Dargestellte war:

HEC DNM PETRUM SPE
CIALEM SIGNAT YMAGO
ALCAMUS HUNC DNM
ET CALATAFIMIS HABENT
MCCCCLXVIII

Pietro Speziale¹ war mehrmals zwischen 1440 – 1470 Prätor von Palermo. Er stammte aus einer vornehmen sizilianischen Familie. Pietro Ranzano, ein zeitgenössischer Schriftsteller, erzählt von ihm und rühmt seine Verdienste um die Stadt. Sein Vater Niccolo war zur Zeit Alfonsos noch Vizekönig in Sizilien. Er selbst hat sich besonders durch großartige gemeinnützige Anlagen — wie Brücken und Befestigungsbauten — verdient gemacht. Daneben war er auch ein eifriger Förderer der Kunst und Wissenschaft.

Seine uns erhaltene Büste ist in künstlerischer Hinsicht für den Süden ein Meisterwerk, deren Sizilien — wenigstens auf diesem Gebiete — kein zweites mehr aufzuweisen hat. Die Züge sind zwar mit rücksichtsloser Offenheit wiedergegeben, aber es wohnt in ihnen eine verhaltene Energie und Würde, die Anerkennung erheischt. Wir würden in den uns erhaltenen Werken Gagini vergeblich nach einem Analogon suchen. Dagegen scheint die Büste nicht nur in ihrem ganzen Habitus, sondern auch in ihren einzelnen stilistischen Merkmalen mit den analogen Werken Lauranas, die wir leider dem Münzmaterial entnehmen müssen, durchaus übereinzustimmen. So kehrt hier nicht nur die virtuose Darstellung des fettigen Fleisches und die für Laurana so bezeichnende Haltung des Kopfes wieder, sondern auch die Augen, deren äußere Winkel analog seinen weiblichen Büsten nach oben gezogen sind, sowie die charakteristischen ein wenig nervös bewegten Augenbrauen und die langen, weichen unteren Ohrläppchen. Dazu kommt, daß die Statue auch das für Lauranas spätere wie frühere Zeit eigentümliche Wesen jene seltsame Mischung von Energie und hieratischer Ruhe zur Schau trägt. Allein es sind trotzdem eine Reihe stilistischer Indizien, die, wenn nicht gegen Lauranas Urheberschaft sprechen, so doch hier zur Vorsicht mahnen.

Man denke hier zunächst nicht an die Münzen, sondern studiere

¹ Ueber ihn siehe Pietro Ranzano, *Delle origine e vicende di Palermo e dell' entrata di re Alfonso in Napoli*, publ. von Gioacchino de Marzo, Pal. 1864, S. 82 ff. Ferner *de auctore, primordiis et progressu felicis urbis Panormi*, Palermo 1767, in den *Opuscoli di autori siciliani* Bd. IX, S. 54 ff. De Marzo, i Gagini, I. S. 69, Anm. 4.

die Behandlung des Augenlides an den uns beglaubigten Werken Lauranas. Auch die Münzen geben nur scheinbar Analogien. Das obere Augenlid ist dort viel größer und breiter im Verhältnis zur Größe des Kopfes, auch weicher und niemals in so kleinem, scharf gemeißeltem, rundlichem Wulst gegeben. Dazu kommt noch, daß die Schüler Gaginis wie insbesondere Pace Gagini, der noch in Spanien tätig war, genau



Abb. 35. Portraitbüste des Pietro Speciale, Palermo.

dieselbe Eigentümlichkeit aufweisen. Auch die Schrift der Tafel, die unter dem Tondo uns über die dargestellte Persönlichkeit Aufschluß gibt, hat gar nichts mit der Lauranas in dieser Zeit zu tun.

Nun scheint aber das Urkundenmaterial den Beweis zu liefern, daß die beiden Büsten ehemals zusammengehört haben und von einem Meister stammen.¹

¹ Es ist nicht nur Mauceri, der neuerdings die Hypothese, man habe es hier mit einem Werke Lauranas zu tun, ausgesprochen hat (a. a. O., S. 5), sondern die Büste wird, wie mir Salinas versicherte, von Lokalforschern allgemein als ein Laurantawerk angesehen.

Wir wissen, daß Pietro Speciale in dem Jahr 63 seinen jugendlichen Sohn verloren hat und sofort beschloß, ihm und zugleich sich ein Grabmal zu errichten. Die betreffende Urkunde ist vorhanden.¹ In derselben verpflichtet sich Domenico Gagini im Jahre 63 für den Betrag von 100 Unzen je ein Grabmal — es wird ausdrücklich hervorgehoben, daß beide Monumente getrennt aufzustellen seien — für Pietro und seinen Sohn Antonio zu meißeln. Den allgemeinen Angaben nach zu schließen, bestand das acht Palmen breite Grabmal aus einer einfachen Architektur, über der sich jeweils das Brustbildnis des Verewigten — *duas figuras di pectus* — in die Wand eingelassen erhob. Ein Bogen faßte das Ganze nach oben hin ein. Darnach ergibt sich eine Komposition, die genau für unsere Büste nebst Inschrift paßte und für die wir das hier am besten zum Vergleiche passende Grabmal des Domenico Bertini da Galliciano in der Kathedrale von Lucca zur Rekonstruktion heranziehen könnten.² Auch für die Büste des jungen Mannes muß mit Rücksicht auf den halbrunden untern Abschluß ein Tondo als ehemaliger Rahmen angenommen werden. Wie kommt es, daß nun aber Pietro fast fünf Jahre mit der Errichtung des Grabmals seines Sohnes wartete? Müssen wir auf Grund des Vertrags-Instrumentes nicht annehmen, daß die Büste des Pietro nicht für das Grabdenkmal bestimmt war, um so mehr als, wie wir später sehen werden, ein Schriftsteller des 17. Jahrhunderts sowohl das Grabdenkmal des Pietro in der Kirche als auch die Büste in dessen Hause erwähnt?

Zunächst ist es unwahrscheinlich, daß Pietro, nachdem er für sich und seinen Sohn das aus zwei Büsten bestehende Grabdenkmal errichtet hatte, im Jahre 69 noch einmal solche Büsten für seinen Palast herstellen ließ, wovon die eine keinesfalls als Zimmerschmuck, sondern nur als Tondo in der Wand geplant sein konnte. Andererseits aber kann das oben genannte Vertragsinstrument deshalb nicht weiter für den Namen des Schöpfers bindend sein, als die Urkunden die Fertigstellung der in Auftrag gegebenen Monumente ausdrücklich binnen eines Jahres fordern. Nach Ablauf dieser Frist war also der Vertrag annulliert und wer in den neuen als Kontrahent eintrat ist nun die Frage.

Bleibt es somit dahingestellt, ob Gagini später im Jahre 68 selbst den Auftrag wieder aufnahm, um so mehr als in diesem Jahre ein neuer Stern am künstlerischen Himmel Siziliens auftauchte, Francesco Laurana, so wissen wir andererseits von der Büste des jungen Mannes nicht einmal

¹ Siehe Anhang, Urkunden aus den Notariatsakten des Giacomo Randisi (1463–65, ind. XII bis XIII, num. 1154), auch de Marzo, a. a. O., S. 19.

² Siehe Burger, Geschichte des florentinischen Grabmals, 1904, Taf. XV, Fig. I.

mit Sicherheit zu sagen, ob sie wirklich Antonio Speciale darstellt. Haben wir hier schon auf die Analogien zu den Werken Lauranas hingewiesen, so ergeben sich auch bei einem Vergleiche des Kopfes des Pietro mit dem des linken der beiden Kirchenväter an Lauranas beglaubigtem Relief der Kapellenfassade des Mastrantonio in San Francesco in Palermo, mancherlei Verwandtschaften, — man beachte vor allem den energisch geschlossenen Mund mit den stark nach abwärts gezogenen Mundwinkeln und den schmalen Lippen, sowie die dünnen, nervös bewegten Augenbrauen — so daß man trotz obigem sehr geneigt sein wird, Laurana die Büste zuzuschreiben. Gaginis beglaubigtes späteres Werk in Polizzi, gibt jedenfalls keinen Anhaltspunkt, der die Zuschreibung dieser Arbeit an ihn rechtfertigen würde. Dagegen bleibt die Möglichkeit bestehen, daß hier ein dritter der Schule Gaginis entsprossener Meister tätig war. —

Zuletzt bleiben nur noch einige aus der erhaltenen Literatur sich ergebende Widersprüche zu lösen übrig. Daß das Grabmal wirklich errichtet wurde, ist außer Zweifel, da uns Ranzano ausdrücklich berichtet: «erexit et etrusco marmore in Divi Francisci templo etiam nobile sacellum, quod et operis multo splendore et pretiosis donis mirifice illustravit». (Ranzano, a. a. O., S. 8 und de Marzo, a. a. O., S. 71.)

Das Grabdenkmal des Antonio war «un marmoreo sepulcro ornato di oro, stucco e pittura da Mariano Smiriglio, ingegnossissimo artista palermitano, col cadavere di Antonio Speciale figlio di Pietro.» (ital. Ausg. Cannizzaro, Religionis christianae, Panormi S. 396, Man. della Bibl. com. di Palermo Qq. E. 36 und de Marzo S. 72 Anm.) Derselbe erwähnt auch in der lateinischen Ausgabe seines Werkes das Grabmal des Pietro. «Tumulus vero ipsius Petri sub choro nuceo quod intus dictum sacellum iacet.»¹ Weiterhin erwähnt er in der genannten in demselben Jahre erschienenen italienischen Ausgabe seines Werkes, daß an dem Hause des Pietro Speciale sich dessen Büste in der Wand eingemauert befände. Damit aber ist nicht bewiesen, daß diese Büste nicht zum Grabdenkmal gehört habe. Schon die Inschrift beweist uns, daß am Grabdenkmal noch eine zweite, d. h. die eigentliche Grabschrift angebracht gewesen sein muß und diese kann nur am Sarkophag sich befunden haben. Ob und wie dieser mit der oben angegebenen Gestalt des Grabdenkmals verbunden war, ist schwer zu sagen

¹ Cannizzaro, a. a. O., S. 396, hier auch die Inschrift vom Grabmal des Antonio: «Hic iacet heu raptus primis Antonius annis clarus eques; equitis nobile germen erat. Magnanimi laudes et grandia gesta parentis parentem pariter exuperasset avum. Dumq: Parat tedas, dum vincla iugalia curata, iniudit tantis liuida parca bonis. Nicolao Antonio unico filio equiti erudito et bene de se merito dum S. viseret morte oppresso clarissimus vir petro specialis, ordinis equestris, magister rationalis regni siciliae et calatitimi Dominus, hoc monumentum faciendum curavit.»

Es genügt für uns zu wissen, daß die Kapelle im Jahre 1591 restauriert wurde (die hierher gehörige Inschrift ist auch über dem Bogen eingemauert in San Francesco erhalten. «D. O. M. Divoque Francisco / Vincentius Rossellus hoc perantiquum specialorum / princeps sacellum at vero ad sacrorum cultum / perangustum perspecta loci dignitate et tantae / familiae memoria in ampliorem commodioremque / formam restituit / in eoque tumulum sibi et conuigi / D. Isabellae Specialiae posterisque singulari / pietate p. anno dni MDLXXXI) ¹ und die beiden Grabmäler hinter dem Altar gewandert sind. Es ist klar, daß hierbei dessen oberste architektonische Dekoration — wozu auch die Inschrifttafel gehörte — geopfert wurde und man sich nur auf die Erhaltung der Sarkophage beschränkte, da man die von den Grabmalen eingenommenen Wände für die neue Generation brauchte. Die Büste des berühmten Ahnen hat man dann ins Haus gebracht, während man die des kaum bekannten jüngeren, dessen Grabchrift man sogar später entfernt zu haben scheint (Mongitore, a. a. O., S. 491, hier auch die Inschrift des Grabmals des Antonio) an irgend einem weniger ehrenvollen Platz unterbrachte. Das bestätigen uns auch die beiden genannten Deskriptoren, die von den Büsten an den Grabdenkmälern nichts mehr erwähnen.

Eine Portraitbüste des Pietro Speciale befindet sich auch noch in dem Kloster San Giovanni zu Militello ² wohl eine der kirchlichen Anstalten, für die sich der Vizekönig von Sizilien besonders verdient gemacht hatte. Der Lage des Ortes entsprechend muß das Relief entweder kurz vor oder kurz nach der Madonna in Noto, also im Jahre 1471 entstanden sein. Ueber den Stil des Portraits kann man sich kurz fassen. Man sieht sofort, daß der Ausdruck des Gesichtes ein anderer und viel sensibler ist als der der Büste. Der leicht gebeugte Nacken, die Zeichnung des großen Ohres (vgl. das des Kindes der Madonna im Dom zu Palermo (Abb. Taf. XXI, 2) und das der Büste des Pietro), die Behandlung der Augen, die Mundwinkel, die dem Gesicht ein leichtes Lächeln geben, kehren hier wieder. Das Ganze erinnert mehr noch als die Büste an Lauranas Münzen, wie etwa die Charles' IV. (Abb. Taf. XIV), die zudem auch allgemein stilistisch die meisten Analogien zu unserem Relief aufweist.

Neben dem für Laurana bezeichnenden unteren Abschluß des Reliefs erinnert zugleich die Eingravierung der Schrift auch im einzelnen ganz an die des Sockels der Madonna in Noto (Abb. Taf. XXIV u. Taf. XXIII) «Franciscus Laurana me fecit 1471» kündigt dort die Inschrift das einzige signierte Marmorwerk Lauranas.

¹ Siehe auch De Marzo, a. a. O., S. 72.

² Mauceri, a. a. O., S. 7.

In breiten, ruhigen Falten umgibt die Gewandung den vollen jugendlichen Körper, der ein außerordentlich anmutiges Haupt trägt. Stirn und Haar verhüllt ein Schleier, der an dem dünnen und aristokratischen Halse auf die Schulter niederfließt. In fast zu feierlicher Haltung — zweifellos eine Konzession an die Tradition — hält die Madonna das Kind, das sich nicht minder königlich zu gebärden weiß als die stille Mutter, die mit so lieblicher Gebärde träumerisch vor sich niedersieht. Das feine weiche Kinn, springt leicht zurück, die schmalen Lippen sind nicht ohne Energie ein wenig schmerzlich geschlossen. Zart gehen die vollen, runden Backen in den fast zu feinen, schmalen Hals über, ebenso wie die Linien der Augenbrauen, der Stirn und der Nase kaum merklich ineinanderfließen. Der Nasenrücken ist dünn und ziemlich scharf eingebogen und die Augen sind wie fast bei allen Laurana'schen Werken halb beschattet von den Lidern, deren äußere Winkel leicht nach oben gezogen sind und den eigentümlichen Reiz des Antlitzes erhöhen.

Wie die Linien des Gesichtes, so ist auch die ganze Haltung der Statue anmutig und edel. Eine jungfräuliche Zaghaftigkeit und unbewußte Würde trägt sie an sich. Sie scheint mehr zu schweben als zu stehen. Die Füße sind deshalb verhüllt, wobei zugleich der reiche untere Faltenwurf des Gewandes die Statue mit dem Sockel sehr glücklich zu einem künstlerischen Ganzen verbindet. Donatello war der einzige Meister des Quattrocento, von dem Laurana das lernen konnte. Bewegung ist nur so viel gegeben als nötig war, um nicht in hieratische Steifheit zu verfallen. Nur ganz wenig werden die runden Formen des Knies und des Oberschenkels unter der Gewandung sichtbar. Die Madonna ist von all den Koketterien des Quattrocento frei, und sie erscheint so, wie es einer Himmelskönigin geziemt. Es war dem Künstler ernst um die Darstellung der Gottheit und seine Schöpfung nähert sich hier im Wesen etwas der Antike, von deren «edler Einfalt und stillen Größe» sie etwas an sich trägt.

Die Gewandung ist im Wurf wie der Technik von einer Natürlichkeit und Einfachheit, wie wir sie bei keinem der bisher betrachteten Werke Lauranas gefunden haben. Wichtig ist die neue Technik der Gewandbehandlung, die im Bilde infolge der Bemalung nur an den Aermelpartien deutlicher sichtbar wird. Der Mantel klatscht sich teilweise wie ein nasser Stoff an den Arm an, wobei sich gleichzeitig kräftige, hohe Wulste neben schmalen, tief eingegrabenem Rillen bilden. Dasselbe gilt für die Gewandung des Kindes, dessen Typus jedoch hier besonders stark an französische Skulpturen erinnert.¹

¹ Bemerkenswert ist hier ebenso wie bei den früheren sizilianischen Madonnen die Zeichnung des großen, etwas abstehenden Ohres, das ganz analog den französischen Skulpturen gebildet ist. Vgl. beisp. die Madonna an der Kathedrale zu Amiens. *les arts*, Nr. 49, 1906 S. 19.

Die kleinen Reliefs am Sockel sind schlecht und flüchtig gemeißelt, unwürdig ein solches Werk zu zieren. Die Florentiner haben sich solche Vernachlässigungen an ihren Meisterwerken nicht zu schulden kommen lassen, im Gegenteil, gerade solch untergeordnetem schmückendem Beiwerk entströmt oft der konzentrierte Geist ihres Wesens. Das soll uns aber die Freude an dieser schönsten Madonna, die der sizilianische Boden trägt, nicht trüben.

Der Kopf der Madonna sticht merkwürdig von all den übrigen stark typisierten Gesichtern der früheren Werke ab. Kinn, Nase und Mund haben relativ so stark individualisierte Formen, daß man glauben könnte, Laurana habe hier in Erinnerung an eine bestimmte Persönlichkeit den Meißel geführt. Sehr bemerkenswert sind die Aehnlichkeiten des Profils der Madonna mit der Miniatur der Laura in der Laurenziana. Vielleicht liegt hier mehr Zufall als Absicht vor, da die weiblichen Köpfe Lauranas viel mehr Typen als Portraits sind.

Die Madonna ist zweifellos die schönste, die Laurana geschaffen hat! Welch ein Unterschied zwischen diesem Werke und den Madonnen in San Giuliano, von seiner Kapellenfassade in San Francesco gar nicht zu reden! In dieser unnahbaren, feierlichen Größe klingt etwas nach, was die alten, goldglänzenden Mosaiken der Byzantiner in ernstem Tone verkündeten, liegt etwas von der Zaghaftheit und Demut des Quattrocento wie von der göttlichen Majestät, die aus Rafaels Sixtina spricht, mag auch noch ein gut Stück Weg bis zu diesem Werke fehlen. Solche Bilder haben die sizilianische Kunst lange in ihrem Banne gehalten, um so mehr als sie den jüngsten Auswüchsen vergangener großer Epochen heimischer Kunst doch noch verwandt waren. Laurana selbst hat sich auf diesem Gebiete nicht mehr überboten, sich kaum je wieder erreicht. --

Der Madonna steht das Marmorportrait eines jungen Weibes in Form und Stil sehr nahe. — (Abb. Taf. XXV u. XXVI, 1.)

Den hier in Frage kommenden Kopf gefunden zu haben, ist das Verdienst von Salinas. Er soll über einem Sarkophage im Kloster Santa Maria del Bosco di Calatamauro gestanden haben, und hätte man demnach hierin eine Grabstatue zu erkennen. Die Büste und ihre Wiederholung im Louvre (Abb. Taf. XXVI, 2) ist mit Recht ein Liebling des modernen Publikums, denn sie ist, wenn man die Erscheinung als Typus auffaßt, so modern in der Darstellung des W e i b e s wie nur möglich und unterscheidet sich deshalb sowohl in der Form wie im Wesen durchaus von allen zeitgenössischen Werken. In ihrem fröhlichen zumeist sogar trivialen Gesichtsausdruck treten die Portraits Mino da Fiesoles oder Desiderio da Settignanos mit den harten, eckigen Zügen zu diesem Werke

ebenso sehr in Gegensatz wie die naiven Schönheiten der Robbias. Zwar sieht auch Laurana die Portraits durch die Brille des eigenen künstlerischen Temperaments, aber gerade hiedurch erscheint er zu einer typischen Erfassung der weiblichen Züge geschaffen. Seine Frauenköpfe tragen alle einen fürstlichen Stolz zur Schau, sind so recht «mit Würd' und Hoheit» angetan, wozu noch eine seltsame Verslossenheit und Unnahbarkeit, ein bischen Sarkasmus, ein wenig Sinnlichkeit kommt, die sich in aller Unschuld und Anmut auszudrücken weiß. In dem Gesicht liegen die Rätsel der weiblichen Natur. Das Merkwürdige daran ist, daß dieser Eindruck nicht etwa durch die plastische Form und die Differenzierung von Licht und Schatten, sondern fast ausschließlich durch die Linie erreicht wird, und das ist es augenscheinlich, was diese Büste der modernen Kunst so wesensverwandt erscheinen läßt. Ähnlich wie in Leonardos Mona Lisa ist auch hier mit feinen psychischen Nuancen ein Typus gefunden, von dem der Künstler selbst sich nicht wieder befreit hat. Auf der weichen Linie der runden und doch zarten Schultern steigt kerzengrade der Hals empor. Die eigensinnig steile Vertikale des Nackens wird melodisch unterbrochen von den dicken, von einer schmiegsamen Haube umhüllten Flechten, die in der Seitenansicht in elegantem Bogen sich um das Hinterhaupt legen. Ein anmutiges Oval bildet die die glatte Stirn umsäumende Haube, welche, die Ohren völlig verdeckend, das Gesicht umrahmt. Diese Linien verstehen bei allen Ansichten dem Kopf eine ausgezeichnete plastische Modellierung zu geben. Das Ganze ist ein fein empfundenes Liniensystem von imponierender Einfachheit. In der en-face Ansicht ist besonders die scharfe Vertikale der Nase beachtenswert, der gegenüber die Linien des Mundes und der Augen in pointierter Horizontaler verlaufen. Das Gesicht erhält hiedurch in kompositioneller Hinsicht eine architektonische Strenge. Nur das unendlich weiche Oval des das Gesicht umrahmenden Haares und der Haube mildert diese linearen Kontraste. Die Augen liegen flach unter der Stirne, die Augenhöhle fehlt. Scharf wie mit dem Messer in Holz eingeschnitten sind die Ränder der Lider gegeben. Die halbgeschlossenen Augen mit den leicht nach oben gezogenen Winkeln, das seltsame schmerzlich sarkastische Lächeln, die leicht vorgestreckten Lippen, die kühle Glätte der Fleishteile machen einen guten Teil des eigenartigen Reizes der Büste aus.

Wäre Laurana ein Leonardo gewesen, wir würden wohl vor dieser Büste zu philosophieren beginnen, so aber nimmt man sie mehr als eine naive Schöpfung eines Meisters zweiten Ranges. Mir scheint, hier fallen Naivität und Raffinement durch die Natur des Künstlers zusammen. Es liegt etwas von dem Geiste der «Salome», so wie die Moderne in Dich-

tung und Plastik sie auffaßt, über dem Antlitz und man kann sich leicht vorstellen, daß eine gröbere Pointierung des hier nur Angedeuteten eines jener perversen Geschöpfe der neuesten Kunst und Literatur entstehen ließe. Jedenfalls von dem naiven fröhlichen Kinderlachen des Quattrocento ist diese Büste himmelweit entfernt.

Die Frage nach der Persönlichkeit der Dargestellten wird mit Rücksicht auf den künstlerischen Wert der Büste nur um so größeres Interesse beanspruchen.

Die Büste schmückt, wie wir sahen, ein Grabmal in einem Kloster.¹ Da die Dargestellte in weltlichem Gewande erscheint, ist sie nur als Wohltäterin oder Stifterin zu denken, der aus Dankbarkeit ein Monument errichtet wurde. Da es sich um ein Grabmonument handelt, ist es das Natürlichste anzunehmen, daß der Künstler eine Verstorbene darzustellen hatte. Tatsächlich war nun eine Eleonore von Aragonien die Gründerin des Klosters und es liegt nahe, sie in der Büste zu erkennen.² Laurana hätte alsdann nach einer Miniatur oder Gemälde, ähnlich wie bei der Laura, nicht eigentlich ein Portrait, vielmehr einen jener typisierenden Gesichtszüge des Trecento in Marmor übersetzt und dies würde uns gleichzeitig die in die Augen fallende Verwandtschaft erklären, die die Büste mit der Plaquette der Laura (Abb. Taf. XV) aufweist.

Merkwürdig aber bleibt, daß von der Büste eine alte Wiederholung, (Abb. Taf. XXVI, 3) wenn nicht von Laurana selbst, so doch von einem seiner Schüler augenscheinlich für den aragonesischen Hof in Neapel angefertigt wurde, die uns wenigstens den Schluß gestattet, daß es sich wirklich um eine Angehörige des aragonesischen Königshauses handelt. Die Frage ist nur, ob die lebenden Mitglieder der Familie der Aragonesen noch ein so lebhaftes Interesse an der vor 100 Jahren verstorbenen Verwandten haben mochten, daß sie deren Büste in mehreren Exemplaren in Neapel wiederholen ließen, zumal uns die Annalen der Geschichte nichts über sie zu berichten wissen, was eine wiederholte Verewigung der jung verstorbenen Fürstin nach solch langer Zeit zu erklären

¹ Der sonst so lebenswürdige Prof. Salinas, der die Büste gefunden, hat die Eigentümlichkeit Briefe, auch wenn sie rein wissenschaftlichen Inhalts und an die Direktion des Museums gerichtet sind, grundsätzlich unbeantwortet zu lassen. Ich kann daher nähere Details über das Grabmal und event. vorhandene Inschrift nicht angeben. Wahrscheinlich wird es sich um eines jener vielleicht durch Laurana eingeführten Quattrocentodenkmäler handeln, die nur aus einem Sarkophag mit Walmdach bestehen, das oben eine rechteckige oder quadratische Abplattung zeigt, auf der die Büste steht, ähnlich wie sich heute noch ein solches in Santa Maria della Catena in Palermo befindet.

² Sie war die Tochter des Giovanni von Aragonien, vierten Sohnes Friedrichs XI., Königs von Sizilien, und der Cesare Lanza. Eleonore war die Gattin Wilhelms de Pesalta, Grafen von Galatabelata, Kanzlers von Sizilien. Sie wurde nicht älter als 30 Jahre (siehe les arts, 1902, Nr. 14).

vermöchte. Jedenfalls wird dadurch wahrscheinlicher, daß es sich um eine lebende Fürstin handelt.

Der Stil der Büste zeigt nun mehr als jede andere die frischen Eindrücke französischer Kunst und dabei noch die den frühen Werken Lauranas anhaftende Härte der Meißelführung,¹ so daß man genötigt ist, sie frühestens in das erste Jahr des Aufenthaltes Lauranas in Italien nach seiner französischen Reise zu setzen. Da die in den 70er Jahren entstandenen Büsten teils eine stärkere Polierung des Marmors aufweisen, die eine feine Linienführung vermissen läßt, dagegen die Büste in Typus und Stil an die Madonna in Noto wie die in Frankreich entstandene Plaquette der Laura und in der Technik teilweise sogar noch an die Skulpturen des Arco erinnert, so kann die Büste jedenfalls nicht später als in den Jahren 66—71 entstanden bzw. nach Sizilien gekommen sein. Da nun, wie wir noch sehen werden, in demselben Jahre 66 oder 67 Laurana die jüngere Tochter Ferdinands, Beatrice, in einer Büste portraitiert hat, liegt die Vermutung nahe, daß er auch die ältere Tochter in Marmor bildete und wir in unserer Büste die Eleonore von Aragonien vor Augen haben. Hiermit stimmt auch das Alter der jungen Fürstin überein. Weshalb freilich die Büste nach Neapel kam, ist schwer zu bestimmen. Möglich ist, daß Eleonore in dem von ihrer Urahne gegründeten Kloster, wie so viele Fürstentöchter der damaligen Zeit erzogen wurde und von Neapel aus diesem Hause, wo sie die Jahre der Kindheit verbracht, ihre Büste zum Andenken schenkte, die der nach dem Süden sich begebende Hofkünstler in ihrem Auftrag anfertigte. Damit würde sich nun auch das Vorhandensein einer zweiten, aus Neapel stammenden, heute im Louvre sich befindenden Büste erklären, in der wir dann eine eigenhändige Kopie erkennen müssen, die für die Bestellerin am Hofe in Neapel zurückgeblieben ist. (Abb. XXVI, 2.)

Die Frische und Lebendigkeit des Ausdruckes wie auch die kompositionellen Feinheiten der Büste in Palermo sind in dem Exemplar des Louvre nicht erreicht worden. Man vermißt hier das Zusammengehen der Linie des Haarwulstes mit der Silhouette von Gesicht und Hinterhaupt. Die Haube ist ebensosehr wie der Rand des Haares mit viel größerem Meißel gegeben. Auch ist die Silhouette des Kinnes nicht genau dieselbe, ganz abgesehen von dem etwas lahmeren und das Charakteristische Lauranascher Kunst weniger stark pointierenden Ausdrucke.

¹ Da die Büste frühestens in das Ende der 50er Jahre stilistisch zu setzen ist, Laurana aber in dieser Zeit in Sizilien nicht nachzuweisen, sein Aufenthalt dort auch mit Rücksicht auf das Gefundene wenig wahrscheinlich ist, könnte nur das Jahr 66, bez. 67, d. h. die Zeit der Rückkehr aus Frankreich nach Sizilien hier in Betracht kommen, wenn nicht die Büste, schon im Jahre 59 in Neapel entstanden ist und mit ihm nach Sizilien kam, um im Auftrage der Prinzessin im Kloster aufgestellt zu werden. Zu dieser Annahme möchte vor allem ein Vergleich der Köpfe des Laibungsreliefs am Arco mit unserer Büste verführen. Besonders Mund und Kinnpartien wie allgemein die Behandlung des Fleisches ist durchaus dieselbe.

Ob nun die Büste der Madame André (Abb. XXVI, 3), die bisher als dritte originale Wiederholung des Werkes in Palermo galt, überhaupt in der Frührenaissance entstanden ist, möchte ich bezweifeln. Eine solche fast groteske Pointierung des Steifen, Würdevollen der Haltung läßt auf einen minderwertigen Kopisten schließen, der einige Jahrhunderte später als Laurana gelebt haben mag. Die Büste ist deshalb, genau im Profil genommen, den beiden andern Exemplaren gegenüber gestellt. Man erkennt leicht, daß die feinen Linien von Kopf und Hals trotz einer annähernd getreuen Berücksichtigung der Proportionen des Vorbildes verschoben sind. So geht z. B. abgesehen von den unangenehmen Härten des Halsansatzes, der Mund- und Nasenpartien, die Linie des Hinterkopfes nicht wie bei den andern Exemplaren in die des Nackens über. Die Nase erscheint zu lang, das Kinn zu weit vorgeschoben, wodurch der Gesichtstypus ein völlig anderer wird. Mit anderen Worten, wir müssen hierin eine späte Kopie der Büste, wenn nicht eine moderne Fälschung erblicken. Jedenfalls hat dies Werk mit Laurana persönlich nichts zu tun.

Es ist das Verdienst Bodes zuerst festgestellt zu haben,¹ daß diese beiden obengenannten Büsten der Form nach im Zusammenhang mit einer Reihe von anderen Werken ähnlichen Charakters stehen, deren Beschaffenheit und Fundorte uns die Gewißheit geben, daß dieselben von Laurana gemeißelt wurden. Dies hat zu einer etwas seltsamen Kontroverse geführt, die durch die Auslassungen eines «Abonnenten» der «les Arts» veranlaßt wurde. Diese mystische Persönlichkeit ist über die Zuschreibungen des Direktors der Berliner Galerie sehr derangiert worden, obwohl sie auch durch die Forschungen eines französischen Gelehrten, Courajod, gestützt werden: «Mais quant à penser que Francesco Laurana ait exécuté lui-même le buste du Louvre, celui de M. G. Dreyfuß, celui du Musée de Berlin, non, non, mille fois non!»²

Da man also der deutschen Wissenschaft keinen Glauben schenkte, wurden noch drei weitere französische Gelehrte berufen, die «Berliner» Hypothese zu desavouieren. André Michel hat in objektiver Würdigung der Dinge zum Schlusse mit sokratischer Resignation bekannt, daß er «nichts wisse». «Ni Desiderio ni Laurana» war stolz der Artikel von Müntz überschrieben und Molinier schließt den seinigen mit den Worten: «En attendant que quelque découverte nous fasse connaître le véritable auteur, nous nous contenterons d'une dénomination peu compromettante,

¹ Siehe Bode, Jahrb. d. preuß. Kunsts. IX, 215 ff. und Florentinische Bildhauer der Renaissance, 1902, S. 217 ff.

² Les arts, Februarheft, 1902.

celle du «Maître des bustes de femmes et de masques». Wir sind nun so unbescheiden zu glauben, daß durch unsere Studien diese Erwartungen



Abb. 36. Marmortabernakel im Museum zu Syrakus.

insofern erfüllt sind, als wir zeigen können, daß dieser Meister eine so außerordentliche Modulationsfähigkeit besessen hat, daß die geringe stilistische Differenzierung der einzelnen Büsten eher für als gegen Laurana spricht.

Ernstlich, denke ich, wird heute über die Frage, ob Laurana der Schöpfer dieser Büsten sei, kaum jemand mehr diskutieren wollen, außer etwa die Redaktion der «les Arts». Salinas, der so optimistisch war zu glauben, daß er die «Hypothese» Bodes durch die einfache erstmalige Gegenüberstellung der beiden aufs innigste verwandten Köpfe der Büste in Palermo und der Madonna in Noto als unumstößlich und richtig erweisen könne,¹ mußte sich jedoch belehren lassen: «Pour que deux choses égales entre elles soient trouvées égales à une troisième, il faut d'abord prouver l'égalité, l'identité des deux termes et cette identité de formes, d'expression, de technique entre la Madonne de Noto et le buste de Palermo nous échappe». Wer sehen will und kann, muß zugeben, daß der Schöpfer der Madonna in Noto auch der der Büste in Palermo ist und damit ergibt sich auch für den Meister der übrigen Büsten der Name von selbst.

Wenn man die bezeichneten Münzen Lauranas dem Kopfe der ebenfalls beglaubigten Madonna von Noto gegenüberstellt, so würde selbst ein weniger kritisches Auge als das der «les Arts» denselben Meister hier entdecken, der den Kopf der Madonna in San Giuliano und den der Dommadonna von Palermo geschaffen hat. Man braucht deshalb für die Verwandtschaft des Kopfes der Notomadonna und der Büste nicht an ein mystisches drittes Vorbild zu denken. Damit hätte übrigens der Verfasser des Artikels nicht so ganz unrecht. Denn die Gesichtstypen der Madonna in Noto und der Büste in Palermo sind tatsächlich jener Plaqueette der Laura sehr nahe verwandt, ja sind vielleicht eine absichtliche oder unabsichtliche Wiederholung des dort geschaffenen Typus! Freilich ist dann auch dies «dritte Vorbild» von Laurana gewesen.

Laurana nahe steht auch ein Relief einer erst kürzlich gefundenen Madonna im Museum von Syrakus (Abb. 36). Die in Halbfigur gegebene jugendliche Gestalt stellt sich dem Beschauer in einer anmutigen kleinen Genreszene dar: die Mutter reicht mit liebevollem Blicke dem Kinde die Brust und das reizvolle Tabernakel wird zum Fenster, durch das der Beschauer in die himmlische Häuslichkeit blickt.

Der florentinische Einfluß ist unverkennbar. Die Kränze, die von Putti scherzend gehalten werden, haben ihr Vorbild im Marzuppinigrabdenkmal zu suchen, indem sie wie dort den offenen Seiten einen maleischen Abschluß nach außen gewähren.

Die dekorativen Pilasterpaare, die das kleine Gesimschen stützen, zeigen jene in den Kirchenväterreliefs Lauranas (Abb. Taf. XVII) an einigen Lesepulten übliche Form mit den lanzettförmigen

¹ les arts, Märzheft 1902.

migen Blättern. Dagegen erinnert der unorganische Ansatz der Archivolte, wie die Form der in charakteristischer Weise geriefelten und über die Archivolte fallenden Voluten an das Tabernakel der Madonna von Santa Barbara¹ (Abb. 4). Die Putti sind nach Art Lauranas in lebhafter Bewegung begriffen und lassen mit ihrem stark ausgeprägten Hängebauch die Schule Gagini erkennen.

Leider ist der Marmor des Tabernakels so zerfressen, daß seine Politur sowie die Feinheiten der Formen und Linien fast völlig verschwunden sind. Es läßt sich aber trotzdem erkennen, daß man hier ein kleines Juwel dekorativer Kunst vor sich hat. Die Halbfigur der Madonna ist teilweise im Profil gegeben. Die Befangenheit und die etwas steife Armhaltung entspricht durchaus den uns bekannten Werken Lauranas aus dieser Zeit, wie uns der Vergleich derselben mit dem rechten Arm der Madonna von Noto lehrt (Abb. Taf. XXIII). Wie dort, so ist auch in diesem Bildchen der Kopf sehr geschickt von einem Mantel umhüllt. Der schmerzlich sinnende Ausdruck des Gesichtes ist trotz der Zerstörung aus der Haltung des Kopfes erkennbar. Die Armhaltung des Kindes entspricht ebenso wie die Innigkeit der Bewegung dem Christuskind der Madonna von San Giuliano.¹

Ueber die Gewandfaltung läßt sich infolge der Zerstörung wenig sagen. Sie ist uns nach unsern bisherigen Untersuchungen in ihrer Weichheit und Schmiegsamkeit ein novum, findet sich aber in der einige Jahre darauf entstandenen Madonna von Santa Barbara (Abb. Taf. XXVII), deren Kind denselben Typus aufweist, wie das in dem Tabernakel. Die Art, wie dort die Gewandung weit über den Aermel herunterhängt, sowie das dünne, eng an den Körper sich schmiegende Hemdchen des Christkindes läßt diese freilich nur sehr allgemeine Verwandtschaft der beiden Werke erkennen. Aehnliches gilt auch für den, so weit erkennbar, sehr verwandten Gesichtstypus. Was diesem kleinen Relief einen besonderen Wert verleiht, ist die Komposition. Der Meister hat hier etwas Aehnliches versucht, was erst erheblich viel später die großen Cinquecentisten, allen voran Rafael und Fra Bartolomeo in ihrer Kunst angestrebt und ausgebildet haben: die kompositionelle Symmetrie durch eine geometrische Form der Silhouette d. h. also durch die Linie herzustellen. Der feine Sinn für ihre Bedeutung und Wirkung, den wir ja auch in der Büste der Eleonore fanden, fällt auch in diesem kleinen Relief auf. Der gehobene Arm versucht das kompositionelle Gleichgewicht gegenüber der Figur des Kindes zu halten und in fein-

¹ Die Zerstörung läßt natürlich die Gewandung noch weicher und flüssiger erscheinen, als sie ehemals war. Ueber die einstige Form und Technik gibt die unberührte Ecke der Krönungsleiste des Sockels rechts und die Umgebung Aufschluß.

sinniger Weise ist der von dem Arme niederfließende Mantel malerisch über das Gesims und das in dessen Mitte angebrachte Wappen gelegt, wodurch dieses linear sehr geschickt mit der Madonna verbunden wird. Durch das Wappen ist zugleich der Stifter zur Gestalt der Madonna in Beziehung getreten. Architektur und Skulptur gehen organisch ineinander über. Doch scheint mir das Relief für Laurana selbst zu reif und überhaupt vielleicht erst ein Jahrzehnt nach seinem sizilianischen Aufenthalt entstanden zu sein. Dagegen könnte hier viel eher der Meister der *Temperantia* als Schöpfer in Betracht kommen. Der feine Sinn für die Linie der Gewandung zeichnete ihn ja schon dort ganz besonders aus und auch in den Details, dem vollen, runden Arm u. a., lassen sich Verwandtschaften hiezu finden. Er würde sich hier in Sizilien nur aufs Neue als Gaginischüler entpuppen, worüber die Putti mit dem charakteristischen Hängebauch keinen Zweifel lassen.¹ Der Künstler ist hier in kompositioneller Hinsicht nicht minder individuell als in seinen Büsten der Eleonora von Aragonien und deshalb braucht dies dekorative Werkchen den Vergleich mit seinen Florentiner Genossen durchaus nicht zu scheuen, ja im ausgehenden Quattrocento mag es auch in Florenz nicht viele Werke dieser Art geben, die ihm in der künstlerischen Qualität gleich, sehr wenige, die ihm überlegen sind.

Den Weg, den Laurana seit seiner Landung in Sizilien genommen hat, können wir ziemlich genau verfolgen. Es war eine Reise rund um Sizilien: Palermo, Trapani, San Giuliano, Salemi, Sciacca, Noto, Syrakus! Messina scheint der Abschluß dieser Künstlerreise gewesen zu sein, denn hier sind uns noch zwei Werke erhalten, die mit seinem Namen in Verbindung gebracht werden müssen, von denen wir eines in der Madonna in Sant' Agostino schon kennen gelernt haben (Abb. 31).

ΑΠΙΧΤΟ ΒΟΕΘΟΥ Collegium Panormitanum societatis Jesu I. P. Q. steht auf einem weiblichen Reliefportrait in der Universität zu Messina (Abb. 37) geschrieben. Die Schrift ist leider erst später eingemeißelt worden. Immerhin mag es sich hier um die Stifterin oder Wohltäterin dieser religiösen Gemeinschaft handeln. Das etwas ältliche Gesicht ist von dem glatt gescheitelten Haare umgeben, das am Hinterkopfe durch ein breites Band gehalten wird, von dem der lange Schleier der Haube über den Rücken fällt. Das einfache Gewand läßt den für Laurana ziemlich kräftigen Hals frei. Ein von der linken Schulter in reichen Falten herabfallender Ueberwurf legt sich malerisch um den

¹ Nach Filangieri wird im Jahre 1474 Giorgio da Milano als Mitarbeiter des Domenico Gagini genannt. Mit Rücksicht auf die künstlerische Ueberlegenheit des Meisters über Gagini halte ich es für unwahrscheinlich, daß er noch um diese Zeit in Atelieregemeinschaft mit Gagini steht.

vorderen Arm, wodurch die Relieffigur zugleich einige räumliche Wirkung erhält. Was an dem Werke zunächst auffällt, ist die glatte Politur des Marmors, die das Gesicht mangels einiger Schatten wenig belebt erscheinen läßt. Dasselbe gilt für die Gewandung. Nur der Schleier, dessen feine wellige Linie ein wenig Leben in das Relief bringt, zeigt dieselbe feine Riefelung, wie etwa die Haube der Eleonore von Arago-



Abb. 37. Reliefportrait in der Universität zu Messina.

nien. Am Gesicht fällt die grobe Wiedergabe des Augenlides, das hier verhältnismäßig tief liegt, auf. Stilistische Analogien zu Lauranas Werken finden wir --- abgesehen vielleicht von dem Kopf der Madonna in San Giuliano — erst in der Büste der Battista Sforza, die in ihrer kalten, wenig erfreulichen Behandlung des Fleisches unserem Relief in Form und Technik am nächsten steht. Die übrigen Härten in der Wiedergabe der Lippen, Nase und Ohren dürfen ebensowenig wie die des Auges irre machen. Wir werden später solche Wechsel in der Technik bei Laura-

nas Werken noch häufig finden. Auch ist die Haltung des Kopfes, der sich mit einer leicht elegischen Gebärde seitwärts zu neigen scheint, für Laurana eben so sehr charakteristisch als wie der schmerzliche Ernst, der sich um die Lippen und träumerischen Augen lagert. Zur Bestimmung der dargestellten Persönlichkeit vermag uns die auffallende Aehnlichkeit des Profils mit der Berliner Büste (Abb. 28, 2) einen Fingerzeig zu geben. Wie wir im folgenden sehen werden, ist in dieser Büste wahrscheinlich Beatrice von Aragonien dargestellt, die Laurana schon im Jahre 67 einmal portraitiert hat. Da nun das Relief vor der Berliner Büste entstanden sein muß, die Frau aber augenscheinlich eine ältere Persönlichkeit darstellt, deren Züge idealisiert sind, könnte man an Beatricens Mutter denken. Die Schwester kann hier nicht in Betracht kommen, da sie damals selbst erst Mitte der 20er stand. Vielleicht hat Laurana im Auftrag des Collegiums, das der Königin viel verdankte, ihre Züge hier aus dem Gedächtnis wiedergegeben, wodurch sich auch die Kälte und Leblosigkeit des Reliefs erklären würde. Andererseits muß die Möglichkeit offen gelassen werden, daß es sich um das Portrait der Fürstin von der Hand eines Schülers Lauranas aus den 70er Jahren handelt.

Zuletzt ist hier noch ein Werk aus der Schule Lauranas zu nennen, das sich heute gleichfalls in der Universitätssammlung zu Messina befindet. «Tiberius Claudius Augustus» künden die großen Lettern an dem breiten, nach antiker Art gegebenen Sockelstreifen des Reliefs.¹ Das Profil des Nero ist einfach nach einer antiken Vorlage kopiert. Das Haupt ist mit der Phöbuskrone geschmückt. Der lange Hals zeigt eine plumpe und leblose Linie. Die nur wenig sichtbaren Schultern sind mit einem Feldherrnmantel drapiert, der ganz genau dieselbe technische Behandlung, dieselben eigentümlichen Falten aufweist, wie wir sie schon in dem Frauendoppelportrait im Museum von Palermo und später dann in dem Relief des Pietro Speciale bemerkten. Sonst ist von der Eigenart Lauranas höchstens in dem weichlichen Gesichtsausdruck etwas zu verspüren. Daß Laurana die Antike studierte, haben wir schon aus seinen frühesten Werken ersehen. Die Art, wie hier die Antike kopiert und dabei modifiziert wird, der Ausdruck, wie die Form, ist für die Schule Lauranas charakteristisch. Mehr läßt sich nicht sagen. Der künstlerische Wert des Reliefs steht aber jedenfalls weit unter dem der oben betrachteten Werke.

Damit ist die Zahl der mir in Sizilien bekannt gewordenen Werke

¹ Leider ist es unmöglich mit Rücksicht auf den unwürdigen Zustand in dem sich die «Universitätssammlung» von Messina befindet, das Relief zu photographieren. Es ist hinter einem Gipskoloß in die Wand des kellerartigen Raumes eingemauert. Auch das vorhin betrachtete Relief jener Griechin hat einen wenig erfreulichen Platz an der Schmalwand des gleichen Raumes erhalten.

des Meisters erschöpft. Daß sie noch erheblich viel größer sein werde, ist schon aus zeitlichen Gründen ausgeschlossen, da sie die 6 Jahre seines Aufenthaltes reichlich ausfüllen. Als Lauranas Stil besonders nahestehend mag die wohl aus späterer Zeit stammende Madonna über dem Portal von San Matteo in Palermo hier erwähnt sein. — Der Meister muß etwa ein halbes Jahr nach der Fertigstellung der Madonna in Noto, spätestens im Anfang des Jahres 1472 Sizilien für immer verlassen haben. Im nächsten Jahre wird er urkundlich in Neapel genannt.

B.

Lauranas Arbeiten in den Jahren 72–75.

I.

Neapel.

LAURANAS Anwesenheit in Neapel ist nur aus einer erst aus dem Jahre 74 (23. März) stammenden Zahlungsnotiz bezeugt, der zufolge er das Honorar für eine Madonna in Santa Barbara empfängt.¹ Wir finden also Laurana erst 3 Jahre nach dem letzten inschriftlich beglaubigten Werke im Dienste der Aragonesen, und die weiteren ihm erteilten Aufträge lassen deutlich genug die Wertschätzung erkennen, deren sich der Künstler erfreut haben muß.

Am Triumphbogen selbst konnte er nicht mehr tätig gewesen sein, denn abgesehen davon, daß der Bogen nach unseren Ergebnissen fertig war, läßt sich die Hand Lauranas an dem Skulpturenschmuck des Bogens, der etwa in dieser Zeit entstanden sein könnte, nicht nachweisen. Merkwürdig bleibt höchstens, daß der Zeitpunkt seiner Ankunft in Neapel nahezu mit dem Tode Pietro da Milanos zusammenfällt.

Hier ist nun auch die Frage zu erörtern, ob Laurana sich zunächst nicht nach Neapel, sondern nach Urbino begeben hat.

Die heute im Bargello befindliche Marmorbüste der Battista Sforza ist Laurana schon von Bode mit Recht gegeben worden. Daß wir die Gemahlin des Herzogs von Urbino vor uns haben, bezeugt die Inschrift: *DIVA BAPTISTA SFORZA URB. R. G.*² (Abb. 38).

¹ Siehe Minieri-Riccio, *Archivio stor.* p. I. Prov. Nap. VI, 1881.

² Die Büste kam unter Herzog Cosimo in den Besitz der Medici, siehe *Archivio mediceo*, f. 85, in der *Biblioteca Nazionale* in Florenz.

Siehe *Répertoire des sources historiques du moyen-âge*, par Ulysse Chevalier, Paris 1877. Tiraboschi, *stor. lett. ital.* 1809, VI, VII, ferner *Parte in Urbino nel rinascimento*, Eg. Galzini, Rocca S. Gasciano, 1899, S. 141. Die feingebildete Frau, seit 1459 verheiratet, war die Seele des humanistischen Hofes in Urbino. Auch an der Regierung nahm sie energisch teil. Ihr Leichenbegängnis wurde mit allem Pomp gefeiert und Delegierte, Redner und Humanisten von allen Fürstenthöfen Italiens waren dabei zugegen, siehe Litta, *famiglie celebri, Sforza*, Taf. III.

Der Vergleich des Portraits mit dem etwa gleichzeitig entstandenen des Piero della Francesca liegt nahe und unser Held schneidet dabei gar nicht so schlecht ab. Ob die Majestät des Todes dem Modell diese königliche Würde, diese abstoßende Kälte oder ob Laurana der Lebenden diese Züge in seinem Bilde verlieh? Battista Sforza war 1445 geboren und starb 1472, also im Alter von 27 Jahren. Die Büste kann nicht viel früher entstanden sein.¹ Schwer fallen die Lider über die tiefliegen-



Abb. 38. Büste der Battista Sforza, Bargello, Florenz.

den Augen, mühsam und doch energisch sind die feinen Augenbrauen hochgezogen, den Mund umspielt ein leicht schmerzliches Lächeln und in

¹ Piero della Francesca konnte ihr Bildnis in den Uffizien frühestens 1469 gemalt haben. In Lauranas Büste ist aber die Herzogin entschieden älter.

Würde man sie umlegen, so glaubt man eine auf dem Paradebette liegende Leiche zu gewahren; der sensitive Reiz der Kunst Lauranas fehlt der Büste vollständig. Freilich mag die Bemalung viel gemildert haben.

Daß die Büste nach einer Totenmaske gemacht wurde, halte ich nicht für wahrscheinlich. Jedenfalls ist es ausgeschlossen, daß diese an Laurana nach Neapel geschickt wurde, denn der Marmor ist urbinatisch, abgesehen davon, daß Florenz näher lag und sich leichter dortige Künstler gefunden hätten. Immerhin beweist die Büste, daß Laurana in Urbino als Portraitbildner von früher her bekannt und geschätzt wurde. Mit Bode (fl. Bild. S. 234) anzunehmen, daß die Büste schon 67 entstanden sei, als Battista erst 22 Jahre alt war, halte ich mit Rücksicht auf den Augenschein für unmöglich.

eisiger Kälte streckt sich der Nacken. Die Farbe hat sicherlich die öden Flächen des Gesichtes ehemals stärker belebt und das Starre der Haltung und des Ausdruckes gemildert. Die Büste ist aber trotz alldem auch heute noch inmitten der anmutigen und kostbaren Werke florentinischer Quattrocentokunst, die sie umgibt, die merkwürdigste ihrer Art.

Interessant ist eine den umbrischen Tonfabriken entstammende Büste aus glasiertem Ton, die, früher in der Oppenheim-Kollektion, neuerdings in den Besitz des Pierpont Morgan gelangt ist.¹ Die Büste zeigt in Haltung und Ausdruck, mit den hochgezogenen Augenbrauen, den niedergeschlagenen Augen, den glatten, vollen Gesichtszügen, dem die Ohren verdeckenden, gescheitelten Haar und der Steifheit alle Eigentümlichkeiten Lauranascher Kunst. Möglich, daß sie gleichfalls Battista darstellen soll, doch erinnert die en-face Ansicht auch stark an die Berliner Büste Lauranas. Allgemein interessant wäre für uns nur die Tatsache, daß Laurana auch in Umbrien einen weitgehenden Einfluß auf die Kunst ausgeübt zu haben scheint. Darnach müßte man also annehmen, daß Laurana entweder Ende 71 oder Anfang 72 in Urbino gewesen ist und da er sich im Jahre 73 wieder in Neapel befunden haben muß, wie aus einer Zahlungsnotiz des Jahres 74 hervorgeht, so kann also sein Aufenthalt in Urbino nicht viel länger als ein Jahr gedauert haben. Die Gründe für diese kurze Reise wären dann auf persönlichem Gebiet zu suchen, da die Laurana zuteil gewordenen Aufträge doch nicht die Reise aus dem Süden rechtfertigen. Luciano da Laurana befand sich zu derselben Zeit in Umbrien. Es liegt also nahe zu vermuten, daß der Meister zum Besuche seines vielleicht damals kranken, jedenfalls hochbetagten Verwandten² kam und man wird deshalb in alldem einen Beweis sehen können dafür, daß die beiden Künstler tatsächlich durch Familienbande verknüpft waren. Doch muß die Möglichkeit zugegeben werden, daß Laurana die Fürstin in Neapel portraitiert hat. Dagegen spricht jedenfalls der oben bemerkte Einfluß auf die umbrische Terracottakunst zum Teil auch die Herkunft der Büste aus Urbino.

Im Jahre 74 empfängt Laurana Bezahlung für die Madonna von Santa Barbara, die heute über dem Portal der Kirche im Castel nuovo steht (Taf. XXVII). Die Madonna ist in ihrer kindlichen Unschuld, in ihrer übergroßen Jugendlichkeit, ein wenig den Schelm im Gesichte, ein rechtes Werk Lauranascher Kunst, mit all ihren Reizen und all ihren Schwächen (die Hand der Mutter und der Arm des Kindes ist ergänzt). Ein reizenderes Frauenantlitz hat Laurana überhaupt nicht geschaffen. Doch ist der Stil

¹ Siehe The Burlington Magazine, Vol. IX, Nr. XI, Juliheft 1906, S. 235, Abb. 6.

² Er starb wahrscheinlich Anfang der 80er Jahre.

durchaus der seiner Büsten. Auffällig sind die schon einmal betonten Neuerungen in der Gewandbehandlung. So kräftig, rund und voll hat Laurana bisher noch in keiner seiner Madonnenstatuen den sonst stets etwas verkümmerten Oberschenkel unter dem Gewande gebildet und es ist nicht unmöglich, daß die frischen Eindrücke umbrischer Gemälde hier sein Schaffen bestimmt haben. Dazu ist er wie nie zuvor bemüht, das weiche, fließende der Gewandung — man beachte besonders die Aermelpartien — wiederzugeben und auch der Typus des Kindes hat eine Aenderung erfahren. Interessant ist, wie der Meister auch hier beabsichtigt, eine Verbindung zwischen Sockel und Statue herzustellen, die jedoch hier statt durch den reichen Faltenwurf, durch harte kanellürenartige Rinnen gebildet wird, die sich genau dem Rande des Sockels entsprechend aneinanderreihen.

Die Statue hat aber auch ihre nicht abzuleugnenden Schwächen. Es fehlt ihr trotz der starken Modellierung des Spielbeines doch die eigentliche Körperlichkeit, dazu ist das Spielbein am Hüftenansatz zu breit ausgefallen, so daß der Oberschenkel wie die Hüftenpartie vom Gewande vollkommen verschluckt wird und daher der Versuch einer Bewegung etwa im Sinne der umbrischen Figuren mißglücken mußte. Trotz der seinen übrigen Werken verwandten Haltung der Madonna fällt auch hier wieder die plötzliche Aenderung der Gewandtechnik auf, die Laurana anscheinend wechseln kann wie gewisse Tiere ihre Farbe. In der auffallenden sonst nicht nachweisbaren starken Modellierung des Spielbeines wird man an die Temperantia des Bogens erinnert, die hier vielleicht von Einfluß gewesen ist.

Leider ist die Madonna das einzige urkundlich beglaubigte Werk aus diesem dritten Neapolitaner Aufenthalt Lauranas. Doch lassen sich noch eine Reihe von Büsten aus dieser Zeit nachweisen, Portraits, die er von Mitgliedern der königlichen Familie geschaffen hat.

Von diesen Bildnissen gehört die zunächst zu besprechende zwar einer früheren Zeit an, wird aber zweckmäßiger im Zusammenhang mit den übrigen hier behandelt. Die Büste, aus weißem Marmor, befindet sich heute in der Sammlung Dreyfus in Paris und stellt, nach der Schrift auf dem kleinen Täfelchen, das das Mädchen vor der Brust trägt, die jugendliche Tochter Ferdinands I., Beatrice von Aragonien dar.¹

«DIVA BEATRIX ARAGONIA». (Taf. XXVIII, 1.)² Der Kopf ist wie bei den übrigen Büsten Lauranas leicht zur Seite geneigt, die Augen nieder-

¹ Eine Vorderansicht bei Bode, a. a. O., Abb. 99.

² Siehe auch die Vorderansicht bei Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, 1902. S. 224, Abb. 89.

geschlagen und über den Lippen liegt jenes leichte schelmische Lächeln, das dem Gesichte seinen individuellen Reiz verleiht. Die Form des Kopfes ist anscheinend entsprechend der des Modells etwas breiter, gedrückter als in den bisher betrachteten mehr typisierten Büsten. Auch die Fleischteile sind ein wenig kühler, nüchterner, das Haar spärlicher und einfacher gegeben; ebenso ist der Hals kürzer; ganz neu ist die Gewandbehandlung wie die allgemeine Form der Büste. An Stelle der weichen Linien, die vom Hals zur Schulter abfallen, tritt eine eckigere Form und die Schulter selbst ist nicht mehr bis zur Achselhöhle, sondern etwa bis zur Mitte des Oberarms gegeben. Diese Form und Größe der Büste entspricht den Werken Desiderios, also des Meisters, an dessen Einfluß wir auch bei einer weitem Büste erinnert werden. Nur die eng an den Körper sich legende Gewandung hat mit Desiderio nichts zu tun. Das feine Gefältel ahmt vielmehr die Antike nach. Man sieht, für Laurana gibt es keine stetig sich entwickelnde Form, der launenhafte Wechsel seiner Kunstweise erinnert fast an modernes Künstlertum. Wichtig für die Benennung der übrigen Büsten ist das Profil der Dargestellten (Abb. Taf. XXVIII, 1). Die Nase zeigt einen stark ausgesprochenen Haken, genau wie die Züge des Großvaters in der Münze Pisanellos und auch die des Vaters in seiner Portraitzbüste in Neapel. Die Linien sind dabei außerordentlich scharf und spitz gegeben ganz im Gegensatz zu jener anmutigen Weichheit der Büste der Eleonore in Palermo. In der Vorderansicht nähern sich die Züge außerordentlich der Dommadonna in Palermo. Der feine sensitive Reiz in Form und Ausdruck, wie ihn etwa die Büste der Eleonore oder die Madonna in Santa Barbara aufweist, fehlt hier freilich. Doch ist die Wiedergabe der Linien des Profils in ihrer Herbheit und Schärfe eine den übrigen Werken dieser Art ebenbürtige Leistung.

Die Zeit der Entstehung unserer Büste können wir heute annähernd genau fixieren. Beatrice von Aragonien war als Tochter Ferdinands, wie wir erst seit kurzem wissen, 1453 geboren.¹ Da sie sich nun 1476 an den König Matthias von Ungarn verheiratete, die Dargestellte aber nicht jünger als 14 Jahre sein kann, so wird es sich nur um die Frage handeln, ob Laurana die junge Fürstin im Jahre 67 bei seiner Durchreise durch Neapel oder zwischen 72 und 75 portraitiert hat. Schon mit Rücksicht auf das Alter der Dargestellten, die das 17. Lebensjahr kaum überschritten hat, ist man genötigt, sich für das erste Datum zu entscheiden. Für die Richtigkeit dieser Annahme scheint nun eine zweite Büste in Berlin zu sprechen. Von dieser befindet sich ein verwandtes Exemplar im Besitze

¹ Siehe Berzewsky, Beatrice von Aragonien, Rom 1902.

von Bardini in Florenz.¹ Leider ist es mir nicht gelungen, von dem bekannten Kunsthändler dieselbe Gunst zu erwirken, als wie sie Bode in seinen «Florentiner Bildhauern» gewährt wurde. Ich muß mich daher begnügen, auf die dort gegebene Abbildung zu verweisen. Der Vergleich dieser Büste mit dem Profil der in Berlin befindlichen läßt jedoch keinen Zweifel übrig, daß in beiden dieselbe Persönlichkeit und zwar in demselben Alter dargestellt ist, mithin also beide Werke zu ungefähr derselben Zeit entstanden sein müssen. Mir will dabei scheinen, als ob die Bardinische Büste in ihrer größeren Lebendigkeit und Feinheit der Linien, die teilweise ganz außerordentlich zarte Schatten, namentlich um die Augen und Mundpartien hervorzurufen wissen, die erste Konzeption, die Berliner Büste die Wiederholung sei. Vergleicht man nun das Profil einer der Büsten in Berlin oder der bei Bardini mit dem der Büste in der Sammlung Dreyfus, so kann man nur im Zweifel sein, ob die hier Dargestellten Schwestern sind oder aber die in der Berliner und Bardini-Büste portraitierte Persönlichkeit dieselbe in der Dreyfus-Büste dargestellte, also Beatrice, nur in etwas vorgerückterem Alter ist. Die Schwester Eleonore muß damals schon Ende der Zwanziger gewesen sein. Sie war als Tochter Ferdinands I. in erster Ehe mit Maria Sforza, Herzog von Bari, verheiratet. Nach dessen Tode reichte sie am 3. Juli 1473 Herkules I. von Ferrara die Hand. Man könnte daher vermuten, daß die Büste bei Bardini anläßlich der Hochzeit in Neapel von Laurana hergestellt wurde. In der Tat ist das Profil der Büste noch etwas mit dem der Eleonore in Palermo verwandt (Abb. Taf. XXVI, 1). Auch zeigt die Büste trotz des höheren Alters der Dargestellten eine weniger ausgesprochene Hakennase als die jugendlichere Prinzessin bei Dreyfus; der verschiedene Nasenansatz ist hierbei besonders zu beachten. Nun besitzen wir aber eine Münze mit dem Bildnis der

¹ Dem scheint nun die leider recht unglückliche Gegenüberstellung der Vorderansicht der Berliner Büste, Bode, a. a. O., S. 218, Abb. 95 und der dreiviertel Profilansicht der Bardini-Büste sehr gründlich zu widersprechen, ein warnendes Exempel zugleich für diejenigen, die nur nach Photographien arbeiten. Dagegen ist der Vergleich des Profils mit der dreiviertel Profilansicht der Bardini-Büste in Bodes Werk schon überzeugender.

Daß wir natürlich auch in der Berliner Büste eine eigenhändige Wiederholung vor uns haben, ist selbstverständlich. Das beweisen uns schon die Verschiedenheiten der Sockel, hervorgerufen durch das Bestreben, die Wiederholung wenigstens etwas zu differenzieren. Das gilt wohl auch für den Fortfall des in der Bardinibüste so wirksamen Halsbandes.

Hier sei auch darauf hingewiesen, daß wir die Sockeldekoration der beiden Büsten schon in den Laurana zugeschriebenen Frühwerken fanden. So die tanzenden Putten der Bardinibüste und die Centauren, auf denen Nymphen reiten, an der Sockelleiste des linken Laibungsreliefs am Arco in Neapel. Die liegenden Frauenfiguren mit den nackten Oberkörpern und den fliegenden Gewändern erinnern an das Triumphrelief der Sala del Barone, (Abb. 16) lassen also den Gaginischüler auch hier erkennen.

Die unseren Ausführungen scheinbar widersprechende Tatsache, daß diese Büste aus dem Palazzo Strozzi in Florenz und nicht aus Neapel stammt, soll weiter unten erklärt werden.

beiden Ehegatten, auf dem Herzog Ercole kaum mehr als 50 Jahre zählt. Mithin muß diese Münze nicht viel später als ein Jahrzehnt nach der Hochzeit geschlagen sein.¹ Eleonore erscheint hier als Frau von mindestens 40 Jahren mit einem Profil, das unserer Büste nur wenig verwandt ist und die aragonesische Hakennase vermissen läßt. Immerhin mag das Alter manches verändert haben. Auch stammt das Portrait der Münze von anderer Hand. Zeigen doch auch die in Berlin und Wien erhaltenen Reliefportraits der Beatrice so gut wie keine Ähnlichkeit mit dem Profil der Beatrice bei Dreyfus! Das Alter der in der Büste Dargestellten, eine Frau etwa Mitte der Zwanziger, stünde zwar der Annahme nicht entgegen, daß wir ein an ihrem Hochzeitstag hergestelltes Portrait Beatricens vor uns hätten. Doch hat sich Laurana zu dieser Zeit — 1476 — schon in Frankreich befunden und jünger als 23 Jahre ist die Dargestellte schwerlich. Mit Rücksicht auf die Ähnlichkeit mit der Büste der Eleonore in Palermo² sind wir also doch genötigt, in der Bardinibüste und der in Berlin Portraits der Eleonore aus dem Jahre ihrer zweiten Vermählung, 1473, zu erkennen, einer Zeit, da sich Laurana, der Zahlungsnotiz aus dem Jahre 1474 nach zu schließen, in Neapel befunden haben muß.

Diesem allem scheint nun die Tatsache zu widersprechen, daß die Berliner Büste in Florenz und zwar im Palazzo Strozzi sich befand und nur die Bardinibüste aus Neapel stammt. Das Rätsel ist nicht schwer zu lösen. Filippo Strozzi, der Erbauer des Palastes war mit seinem Vater Palla Onofrio Strozzi 1434 aus Florenz verbannt worden, die Mutter verkaufte die Schmucksachen, um den Sohn etwas Tüchtiges lernen zu lassen und so empfing dieser in Palermo eine gute kaufmännische Ausbildung. Rasch wußte er sich Reichtum und Ehre zu erwerben, zog nach Neapel und wurde einer der Vertrauten und Freunde des Königs, der ihm beim Aufstand der Barone und für seine Banquierdienste besonders verpflichtet wurde. Er führte in engster Beziehung zum Hof ein großes Haus und der Verwendung des Königs verdankte er schließlich die Aufhebung der Acht. Wenige Jahre nach der Hochzeit der Beatrice siedelte er nach Florenz über und die Vermutung liegt nahe, daß er, sei es vom König sei es von der Braut selbst, in Anerkennung seiner Verdienste das Bildnis geschenkt erhielt und es nun in Florenz in seinem neuerbauten Palaste zur Aufstellung brachte.

¹ Heiß, les médailleurs, a. a. O., 1891 glaubt sogar, die Münze sei anlässlich der Hochzeit Eleonorens geschlagen worden; allein für diese Zeit ist sie doch zu alt dargestellt. Da Ferdinand 1424 geboren war, kann Eleonore frühestens Anfang der 40er Jahre geboren worden sein, demnach bei ihrer zweiten Ehe kaum das 30ste Jahr überschritten haben.

² Die Büste in Palermo müßte dann im Jahre 68 in Sizilien entstanden sein, wozu auch der Altersunterschied der beiden in den Büsten Dargestellten gut passen würde.

Wohl die schönste Büste des Meisters befindet sich in Wien (Abb. Taf. XXIX und XXX, 1.) Ihre Benennung bereitet noch größere Schwierigkeiten als die der letzten Bildnisse, denen sie wohl etwas verwandt ist. Die Frage nach dem Namen dieser jugendlichen Schönen führt uns sogleich auch in jenes mystische Gebiet der Totenmasken, die mit diesem Portraitkopfe in Beziehung gebracht worden sind.¹ Es sind dies eine Reihe von Gesichtsmasken ohne Ohren und Hinterkopf, teilweise auch mit Angabe der Brust gemeißelt, die sowohl in Florenz als auch in Südfrankreich in mehr oder minder guten Variationen aufgetaucht sind und zweifellos in Stil und Form durchaus übereinstimmen (Taf. XXX, 3). Da die beiden aus Florenz stammenden Masken in Händen französischer Sammler sich befanden, darf nicht ohne Weiteres geschlossen werden, daß die Masken auch wirklich auf florentinischem Boden entstanden sind. Im Gegenteil es ist eher wahrscheinlich, daß dieselben gleichfalls von Frankreich her nach Florenz kamen. Wenn die Büsten aber auch wirklich in Florenz entstanden wären, so könnte es sich nur um eine Persönlichkeit handeln, für die man in Südfrankreich und Florenz gleiche Sympathien hegte. Es kann daher diese Maske mit keiner der in Neapel angefertigten Büsten in Beziehung gebracht werden, da die dort portraitierten Fürstlichkeiten des aragonesischen Hofes doch sicherlich für die Todfeinde des Hauses und politischen Gegners am wenigsten Interesse besessen hätten. Es fragt sich daher nur noch, ob wir die Masken in Beziehung zu der Wiener Büste bringen dürfen. Denn aus dem Umstande, daß dieselbe seit langer Zeit im Besitze der Ambraser Sammlung sich befindet, müssen wir gleichfalls schließen, daß sie aus Italien und aller Wahrscheinlichkeit nach aus Toskana nach Wien kam, da ja die Wiener Kunstschatze zumeist durch das in Toskana regierende österreichische Haus nach der Reichshauptstadt gelangt sind. Manche scheinbare Ähnlichkeiten gestatten eben mit Rücksicht auf den typisierenden Charakter Lauranascher Frauenbüsten keine bindenden Schlüsse. Doch ergibt die Konfrontierung des Profils der Maske und der Wiener Büste (Taf. XXX) die absolute Uebereinstimmung der Züge.² Dies sowohl, wie die Tatsache, daß die Büste, heute in der Wiener Sammlung, aus altem Besitz stammt und demnach Florenz als ihr Fundort mit Rücksicht auf das Vorkommen zweier weiterer Masken in Florenz³ in erster Linie in Betracht kommt, beweist, daß es sich in der Dargestellten nur um eine Persönlichkeit handeln kann, an der man in Südfrankreich wie in Florenz (bezw. Italien) gleich intensiven Anteil nahm.

¹ Siehe Courajod, Gazette des Beaux-Arts, 1883, Juliheft und Archivio storico dell'arte, 1891.

² Dies gilt auch für die Vorderansicht (vgl. Abb. 39 mit Abb. Taf. XXIX).

³ Woher die in englischem Privatbesitz befindliche stammt, konnte ich nicht ermitteln.

An eine fürstliche Persönlichkeit wäre also dann nur schwer zu denken, denn ich kenne keine italienische, deren Namen das häufige Vorkommen dieser Masken in so vielen südfranzösischen Städten rechtfertigen würde.

Zur Lösung dieser Frage kommen uns nun jene Plaquetten zu Hilfe, die wir auf Grund stilistischer Uebereinstimmung mit den bezeichneten

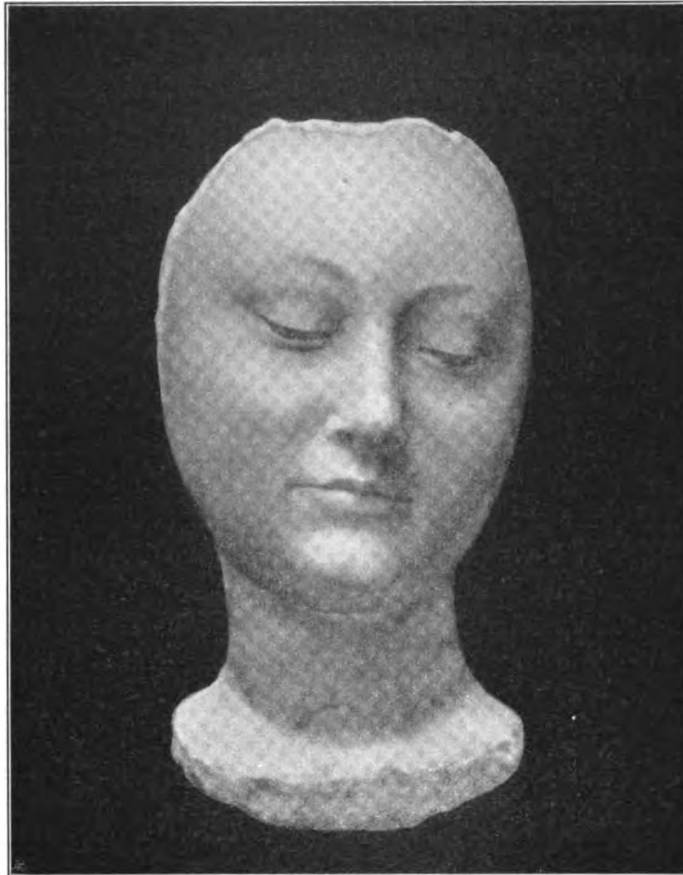


Abb. 39. Maske in englischem Privatbesitz.

Werken Lauranas unserm Helden geben mußten. Es ist unwahrscheinlich, daß König René, den Dichter, der seine Residenzstadt aufs neue unsterblich gemacht hat, nur durch eine einfache Plaquette verewigen ließ, vielmehr ist anzunehmen, daß dem «Tailleur d'ymaiges» des Königs auch wirklich eine Büste des Dichters und seiner Geliebten in Auftrag gegeben wurde. Die einer Büste der Form und dem Umfange nach nahe kommende Maske in englischem Privatbesitz (Abb. 39) läßt in der

nach antiker Weise um den Hals verlaufenden Fuge, die zudem nur roh behauen ist, deutlich erkennen, daß es sich hier um Marmoreinsätze in eine aus geringerem Material hergestellte Büste handelt, wobei die Farbe die Gegensätze des Materials jedenfalls auszugleichen hatte. Der Brustansatz der Berliner und der damit zusammenhängenden Masken macht eher den Eindruck einer modernen Zustutzung des unteren Büstenteiles.¹ Dem Stilcharakter nach ist jedenfalls das Exemplar in englischem Privatbesitz das beste und scheint dem Original am nächsten zu kommen. Wie wir sahen, mußte Laurana sich hiezu authentischer Vorlagen bedient haben, sonst wäre die Uebereinstimmung der Züge der Plaquette mit denen jener damals noch in Norditalien befindlichen Miniatur nur schwer zu erklären. Da nun die weiblichen «Masken» durchaus den Stil seiner Büsten zeigen, liegt es aber nahe, in ihnen Reproduktionen jener verlornen Laurabüste zu erkennen. Es bleibt uns dann nur die Wahl übrig, ob wir annehmen wollen, daß Laurana wirklich eine Totenmaske zur Verfügung gestanden hat und er hiernach eine Büste in Marmor meißelte, die dann das Vorbild für die übrigen von anderer Hand stammenden Nachahmungen gegeben hat, oder aber daß er nur nach einer Miniatur sich ein Phantasiebild nach seinen gewohnten Formen zurecht machte, wobei sich leicht die Züge des letzten von ihm gemeißelten Portraits miteingeschlichen haben mögen. Auf diese Weise würde sich auch die Ähnlichkeit der Masken mit der Wiener Büste erklären lassen.² Da wir aus jener Zeit, d. h. dem Tode der Laura und des Petrarca, nichts von Abgüssen nach Leichen wissen, ist die letztere Annahme die wahrscheinlichere. Die Büste wurde nun häufig kopiert und möglicherweise verschenkt. Hiedurch erklärt sich nun sowohl die Form dieser Masken, als auch der Ort ihres Vorkommens. Man trieb eben hier einen wahren Kultus mit dieser Maske, denn der Liebesroman der Laura und Petrarca war im Lande der provençalischen Sänger gleichsam aktuell.

Es ist also wahrscheinlicher, daß die Masken eine Reminiscenz an die Wiener Portrait-Büste darstellen, genau so wie etwa die Madonna von Noto in ihrem Typus eine Reminiscenz an den Typus des Eleonore-

¹ Daß die Maske in einem ovalen Rahmen mit Plüsch- oder Sammtdekoration zum Schmucke des Raumes aufgehängt worden sei, wie man gelegentlich hören oder auch lesen kann, ist zu modern gedacht. Man fabrizierte damals nicht wie in unserm archäologischen Zeitalter Köpfe ohne Ohren und Haare, um sie so aufzustellen. — Die Abbildung des Kopfes verdanke ich der «les arts» Juliheft 1905, S. 41.

² Der Gedanke läge natürlich nahe, in der Wiener Büste, wenn auch nicht das in Frankreich gefertigte Portrait, so doch eine neue Redaktion desselben auf italienischem Boden zu erblicken. Allein man darf aus solchen Verwandtschaften bei Lauranaschen Werken deshalb keine weittragenden Schlüsse ziehen, weil er eben in seinen Portraitbüsten stets zum Typisieren neigt und es sich ja nach unserer Annahme in den Masken nicht um die Darstellung einer lebenden Persönlichkeit, sondern um eine Idealbüste handelt.

portraits ist, und wir müssen aus dem Umstande, daß die Büste in Wien und die Masken in Frankreich im Typus so gut wie identisch sind, eine Bestätigung unserer Vermutung finden, daß es sich in der Maske um ein Idealportrait der Laura handelt.

Zur Bestimmung der Büste in Wien aber haben wir nur einen einzigen und recht schwachen Anhaltspunkt. Wie schon bemerkt, läßt die Tatsache, daß die Büste altem Besitz der Wiener Sammlung angehört, darauf schließen, daß sie, allgemein gesprochen, nicht aus Neapel, sondern



Abb. 40. Madonna der Sakristei im Dom zu Neapel.

aus Nord- oder Mittelitalien stammt. Da sie nun dem Stile nach nicht vor die erste französische Reise Lauranas zu setzen ist, so muß sie entweder in den Jahren 66—67 oder 72—75 entstanden sein und da nun nach unseren Ergebnissen Laurana sich in den beiden erstgenannten Jahren kaum in Norditalien aufgehalten hat, bleiben nur die beiden letztgenannten Daten übrig. Nun finden wir, daß das Profil der Büste außerordentlich verwandt mit dem eines berühmten Bildnisses in der Galerie Poldi-Pezzoli in Mailand ist. Der Verlauf der Stirnlinie, die ein wenig nach aufwärts stehende, kräftige Nase, das rundliche, unter der Lippe ein wenig eingezogene Kinn

ist in beiden Werken so gut wie dasselbe, ja auch das Alter der Dargestellten mag nur um wenige Jahre differieren. Nun wissen wir zwar auch hier nicht mit Bestimmtheit, wer der Schöpfer noch wer die Dargestellte sei. Dem Stil nach ist nur die Frage, ob man es hier mit Piero della Francesca oder Domenico Veneziano zu tun hat. Da aber letzterer am 15. Mai 1461 starb, kann nur Piero della Francesca der Meister sein, der dieselbe Persönlichkeit wie Laurana in jener Zeit porträtiert. Nur Urbino oder Florenz kann dann als Ort der Entstehung des Gemäldes in Betracht kommen, wo beide Meister ungefähr gleichzeitig tätig gewesen wären. Leider ist bisher über die in dem Bilde Dargestellte nichts anderes ermittelt, als daß es sich um eine Bardi, also wohl eine Florentinerin handelt. Darnach läßt sich auch über unsere Büste nicht mehr sagen, als daß sie vielleicht eine Bardi darstellt und in Florenz im Jahre 1475 entstanden ist.¹

Der Stil des Werkes lehrt uns jedenfalls aufs neue, wie wir die ganze uns heute so rätselhaft erscheinende Lauranasche Kunst verstehen müssen. Es ist der unmittelbare Reflex der französischen Kunst, die sich in diesen Büsten ebenso wie in der Madonna von Noto ausdrückt. Die Wiener Büste ist in ihrer zarten, lieblichen Mädchenhaftigkeit von keinem anderen Meister des Quattrocento erreicht worden. Dieses unschuldige Träumen und Sinnen, diese verschämte Jugend hat keiner so darzustellen verstanden. Es sind wenige Werke, die Laurana zu einem Quattrocentisten ersten Ranges stempeln und unsere Büste gehört zu diesen Schöpfungen.

Von weiteren Werken Lauranas, die aus dieser Zeit, also Mitte der 70er Jahre in Neapel ihm zuzuschreiben wären, ist nur noch eine kleine, heute in einem Nebenraum der Sakristei des Domes sich befindende Madonnenbüste zu erwähnen (Abb. 40). Wie in den Büsten und seinen übrigen Werken dieser Zeit, erscheinen die Formen etwas massiger, weniger fein als in der Zeit unmittelbar nach seiner Rückkehr

¹ In dem Strozziarchiv der Biblioteca Nazionale befindet sich ein Vermerk, demzufolge im 16. Jahrhundert die Büste der Marietta Strozzi für den Palazzo Strozzi erworben wurde. «Per loro a Filippo Mascagni portò conto Andrea di Ugolino Scusata per una testa di Marmo dell'impronta della donna Marietta figlia di Lorenzo di M. Palla Strozzi confrato da lui L. 14 (siehe A. S. F. Ugolino Strozzi 97 f. 56. Libro Debitori Creditori S. B. di Lorenzo Filippo di Filippo Strozzi E. a di 5 Dec. 1500. Ich verdanke den Hinweis auf diese Notiz Herrn Dr. Gronau). Daß dieser Vermerk sich nicht auf die Berliner Büste beziehen kann, geht aus unseren obigen Ausführungen hervor, wonach in ihr eine aragonesische Prinzessin dargestellt ist. Aber auch die Wiener Büste kann hierfür nicht in Betracht kommen. Vielmehr müssen wir diese Notiz für die von Bode publizierte Marmorbüste, von der ein Tonmodell in neuerer Zeit im Palazzo Strozzi auftauchte, in Anspruch nehmen, die jedoch von Desiderio gemeißelt ist. Da sowohl das Alter der Dargestellten, etwa 14 Jahre, kein Hindernis der Annahme entgegenstellt, daß Desiderio die junge Fürstin noch kurz vor seinem Tode im Jahre 1474 portraitiert hat, andrerseits aber Vasari ausdrücklich eine Büste der Marietta Strozzi als im Palazzo befindlich erwähnt, müssen wir in obiger Notiz nur eine Bestätigung der richtigen Benennung der Desiderioschen Marmorbüste als «der wahren Büste der Marietta Strozzi» erkennen. Merkwürdig ist das Auftauchen einer mit diesem Modelle zusammenhängenden Originalmarmorbüste im Amsterdamer Bezirksmuseum, die sich nun als Rossellino entpuppt!!

aus Frankreich. Der Archaismus dieser Figur ist nicht aufrichtig. Anlage und Form des Gesichtes passen schlecht zu der gotisierenden Haltung und dem antikisierenden Gesicht, dessen Einzelheiten an Lauranas Art erinnern. Dies gilt insbesondere für die oberen zur Erde gesenkten, breiten Augenlider, die so flach in die Stirne übergehen, sowie die Haarbehandlung, die stark abfallenden Schultern, wie allgemein die längliche Form und den Ausdruck des Gesichtes. Die Art, wie das um Stirn und Kopf fallende Tuch vor die Brust gebunden ist, erinnert an die Madonna von Santa Barbara (Abb. Taf. XXVII). Die Gewandung des Kindes ist nun im Stile durchaus identisch mit der Beatrice-Büste der Sammlung Dreyfus (Abb. siehe Bode, a. a. O., S. 99). Auch die Verwandtschaft des Gesichtstypus mit der oben abgebildeten Madonna in Messina ist in die Augen springend. Weiterhin ist die Tatsache wichtig, daß die ganze Komposition einer Zeichnung der Pisanelloschen Schule im Codex Vallardi sehr nahe verwandt ist (Abb. 41), ein Argument mehr, daß der Pisanelloschüler Laurana das Werk hier wirklich geschaffen hat.



Abb. 41. Skizze aus dem Codex Vallardi, Paris, Louvre.

II.

Laurana in Rom und Florenz in den Jahren 74–75.

BIS zum Ende des Jahres 74 blieb Laurana in Neapel. Die nächste urkundliche Notiz, die uns über seinen Verbleib Aufschluß erteilt, stammt erst aus dem Jahre 77, in dem er in Marseille genannt wird. Die Frage nach Lauranas Aufenthaltsort vom Ende des Jahres 74 bis 75, ist nun schon teilweise auf Grund unserer früheren Ergebnisse zu beantworten. Zunächst kann als sicher gelten, daß er nicht in Neapel blieb, denn sein fürstlicher Auftraggeber verließ unmittelbar, nachdem Laurana die letzte Zahlung von ihm empfangen, seine Residenz. Für den aragonesischen Hof vollzog sich ja um jene Zeit ein bedeutsames politisches Ereignis. Der König Ferrante sollte zum Abschluß der von Sixtus IV. geplanten großen Liga wider die Türken nach Rom kommen.¹ Schon Ende des Jahres 74 waren in Neapel Vorbereitungen zum Aufbruch getroffen und in Rom spricht man bereits von der in wenigen Tagen erfolgenden Ankunft des Königs.² Aber erst am 28. Januar 1475 zog Ferrante in der ewigen Stadt ein, vor Porta San Giovanni bewillkommnet von den beiden hervorragendsten Kardinälen Rodrigo Borgia und Giuliano della Rovere. Man feierte die glänzendsten Feste. Ferrante, in feierlicher Sitzung des Konsistoriums empfangen, beschenkte den Papst aufs reichlichste. Daß nun da der Künstler seines Hofes zu Hause geblieben sei, ist an sich schon sehr unwahrscheinlich, um so mehr, als er vielleicht als Goldschmied selbst einen Teil der Geschenke gefertigt hatte.

Einen Aufenthalt Lauranas in Rom machen nun in der Tat die in den Jahren 77–83 in Frankreich entstandenen Werke wahrscheinlich, denn die

¹ Pastor, Geschichte der Päpste, II. S. 481.

² Bericht des Mantuanischen Gesandten: Cron. Kom. 35, Pastor, a. a. O., S. 486, Anm. 2.

ihm dort mit Recht zugeschriebenen Schöpfungen weisen alle und zwar sehr unzweideutig nach Rom. Das Grabmal des Jean Cossa ist mit seiner Wandarchitektur nichts anderes als ein Lauranas würdiger Kompromiß zwischen dem römischen und französischen Grabmal des Quattrocento. Das Grabmal Charles' IV. von Anjou in der Kathedrale von Le Mans ist eine freie Nachahmung eines altrömischen ehemals in der Vorhalle des Pantheon stehenden Sarkophages.

Aber nicht nur die ihm zugeschriebenen Werke lassen den Einfluß römischer Quattrocentoskulpturen erkennen, sondern auch eines der urkundlich beglaubigten zeigt den Einfluß eines Reliefs, das erst 1475 in Rom gemeißelt wurde. Laurana muß das Konfessionstabernakel Sixtus' IV.¹ in St. Peter oder wenigstens einen Teil dieser bedeutendsten skulpturellen Leistung des Jahrhunderts in Rom gesehen, ja sogar einen dort tätigen Gehilfen, der früher wahrscheinlich auch an dem Krönungsrelief Ferdinands von Pietro da Milano mitgearbeitet hat, in seinen Dienst genommen haben, denn die beglaubigte Kreuztragung in Saint Didier zu Avignon läßt nicht nur in einzelnen Typen, die eben auf jene Gehilfenhand zurückzuführen sind, sondern auch in der ganzen Anlage die Einwirkung der Komposition der Reliefs erkennen. —

Wir müssen uns hier zunächst damit begnügen, auf diese Tatsache einfach zu verweisen, um bei den einzelnen Werken darauf zurückzukommen. Jedenfalls kann Laurana nur sehr kurz in Rom gewesen sein, denn nachweisen läßt sich aus dieser Zeit kein einziges Werk. Nur eine Münze könnte hier für den Aufenthalt Lauranas in Rom namhaft gemacht werden, die einer der besten Kenner auf dem Gebiete der Numismatik, Friedländer, Laurana zugeschrieben hat.² Sie ist für Jean Mathéron de Salignac, Ratspräsidenten der Provence gefertigt, den Laurana zweifellos am Hofe des Königs von Frankreich kennen lernte. Am 8. Februar 1474 also wenige Monate bevor Laurana, wie wir oben vermuteten, nach Rom gekommen sein mußte, wurde er laut einer Bulle in den Orden von San Giovanni in Laterano, in den wenige Jahre vorher auch Galeazzo Maria Sforza aufgenommen wurde, eingereiht.³ Da die Münze auf dem Revers den Ritter im Ordenskleide zeigt, ist es wahrscheinlich, daß sie zum Gedenken hieran in dieser Zeit geschlagen wurde und der Ritter wird zweifellos persönlich die ihm zu Teil gewordene Ehrung in Empfang

¹ Siehe Tschudi, Jahrbuch der preuß. Kunsts. VIII, S. 11. Ich werde demnächst an anderer Stelle über den Schöpfer des Tabernakels zu berichten haben.

² Siehe Jahrbuch der preuß. Kunsts. Bd. III, S. 204.

³ Ueber den Orden siehe M. G. Vallier, Iconographie numismatique du roi René, Aix 1880, u. Bouche, Histoire chron. de la Provence, II. S. 471. Mit dem Orden war zugleich eine Reihe besonderer Rechte verbunden.

genommen haben.¹ Wäre Laurana also der Meister der Münze, so würde durch sie aufs neue sein römischer Aufenthalt bestätigt. Leider konnte ich eines Originals der Münze nicht habhaft werden, da sie jedenfalls dort, wo Heiß sie gesehen haben will, nicht vorhanden ist. Ich bin daher allein auf die von ihm gegebene Abbildung angewiesen. Danach ist es mir jedoch nicht möglich, mich zur Ansicht Friedländers zu bekennen, weil eine ganze Reihe von Stileigentümlichkeiten gegen Lauranas Autorschaft sprechen. Dies gilt besonders bezüglich der Stärke des Reliefs, der Ziselierung des Haares, nicht zum wenigsten der auf der Figur des Reverses für Laurana ungewöhnlich groben Formengebung. Auch scheinen mir alle technischen Eigentümlichkeiten mehr für Niccolo von Florenz, dem sie Heiß zuschreibt, als für Laurana zu sprechen. Allerdings ist die Gewandbehandlung des Reverses verschieden von den analogen Gestalten auf Niccolos Münzen.² Dasselbe gilt vor allem von dem Ausdruck des Gesichts. Für Niccolos Gesichtstypen ist eine gewisse Trivialität der Auffassung charakteristisch. Auch pflegt Niccolo die Fleischteile in härteren Strichen zu modellieren, während bei der Münze des Mathéron alles weicher, feiner, die Linien des Gesichtes viel durchgeistigter gegeben sind. Für Laurana könnte allenfalls auch die Haltung der Arme der Reversfiguren sprechen, die in dieser Weise bei Niccolo nicht vorkommt.³

Jedenfalls stehen diesen wenigen und nur sehr allgemeinen Stilanalogien doch weit mehr und sehr gewichtige Bedenken entgegen. Die Möglichkeit muß freilich zugegeben werden, daß die dem Fremden sich leicht anschmiegende Kunst Lauranas hier unter den florentinischen Einfluß des Niccolo geriet, den er in Rom, wenn nicht in Florenz selbst kennen gelernt haben mag, und daß aus diesem Grunde auch eine Stilwandlung in seiner Münztechnik sich vollzog.

Außer in Rom scheint Laurana auch in Florenz gewesen zu sein, wie sich dies uns ja schon früher aus der Betrachtung der Büste in Wien ergab. Im Zusammenhang damit wäre hier ein heute im Berliner Museum (Nr. 149) befindliches Tonmodell für eine hl. Katharina von Siena namhaft zu machen (Abb. 42). Der Katalog vom Jahre 88 drückt sich noch recht vorsichtig über dieses Werk aus.⁴ «Im Gegensatz zu den Darstellungen der

¹ Das Geburtsdatum Mathérons ist nicht bekannt. Doch würde das Todesdatum 1495 unter Annahme eines Alters von ca. 60 Jahren mit dem Alter des Dargestellten, der etwa 40–45 Jahren zu haben scheint, übereinstimmen.

² Vgl. Heiß, a. a. O., Plaq. I, S. 3.

³ Man vergleiche damit die Allegorie des Reverses der Medaille des Alfonso d'Este. Die Arme sind ebenso wie der ganze Körper in entsprechender Verkürzung gegeben, während der Revers der Mathéronmedaille von Verkürzungen grundsätzlich absieht. Sowohl der gebogene Arm mit dem Schwert, als auch die linke Hand, die das Buch vor die Brust hält, ist in pointierter Weise im Profil gebildet, ähnlich wie die Haltung der Pax auf Lauranas bezeichneter Medaille des Königs René.

⁴ siehe Beschreib. der Bildw. der christl. Epoche, S. 47.

Heiligen in der sienesischen Plastik hat die Büste in ihrer milden Schönheit, dem Formenverständnis, dem einfachen Faltenwurf entschieden Florentiner Charakter, wenn auch die Namhaftmachung eines bestimmten Künstlers (Civitali?) auf große Schwierigkeiten stößt.» Dagegen schreibt sie Bode in seinen «Denkmälern der Renaissance-Sculptur Toskanas», unter Hinweis auf die Verwandtschaft des Puttenfrieses am Sockel mit einem doch gleich-



Abb. 42. Büste der heiligen Katharina von Siena, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

falls unbeglaubigten Tonmodell im South-Kensington-Museum (Taf. 145b) dem Benedetto da Majano zu, da sie alle charakteristischen Merkmale der Kunst des Meisters an sich trüge. «Die feinen, anmutigen Züge der jungen Nonne, die von dem weißen Kopftuch und dem schwarzen Mantel darüber sehr geschmackvoll eingerahmt werden, haben in der demütigen Wendung nach unten und dem holden Lächeln auf den Lippen den Ausdruck stiller Begeisterung und schwärmerischer Hingabe, der die Nonne

von Siena ihre Heiligsprechung verdankte. Kein Künstler vor Sodoma hat sie so edel und charakteristisch dargestellt.»

Wenn irgend einer der florentinischen Meister hier als Schöpfer in Betracht kommen soll, dann könnte es nur Benedetto da Majano sein. Allein die Büste ist in den Linien doch zu leer und kühl für Benedetto gegeben. Es fehlen die Härten, die er als einer der letzten Quattrocentisten an sich hat. Die meisten Analogien zeigt die Büste noch mit der *Madonna dell' ulivo* oder mit der vom Grabmal des Filippo Strozzi. Verwandt erscheint auch das Feston des Sockels mit den Fruchtkränzen an der Kanzel in Santa Croce, wenigstens was die Art betrifft, wie die spitzen Blätter skizzenhaft leicht vom Grunde gelöst werden. Dagegen ist die Gewandung der Büste für Benedetto zu steif und auch wieder zu einfach. Eine so harte Gewandlinie, wie die linke vom Kopf niedergehende Falte, könnte bei Benedettos Figuren höchstens an der genannten *Madonna* ein Analogon finden, vollends kommen die steifen Falten, in der die Gewandung über die linke Schulter fällt, bei dem Florentiner überhaupt nicht vor. Dagegen weisen uns nun sowohl die Gewandbehandlung wie auch die Eigentümlichkeiten des Typus vielfach auf Laurana hin. Die Art, wie der Schleier vorne über die Brust fällt, entspricht genau den unteren Gewandteilen an der etwa ein Jahr darauf entstandenen, urkundlich beglaubigten Figur der heiligen Margarete (Abb. Taf. XXXIV, 2). Ebenso finden sich die charakteristischen harten Faltendullen, die der Schleier der hl. Margarete über der linken Schulter bildet, an den Schulterpartien unserer Büste wieder. Auch die Art, wie der Schleier das Antlitz umgibt, sowie die kühle Glätte der Fleischteile machen beide Werke verwandt. Für die Gesichtsform bietet der Kopf der Figur, der in der Kreuztragung in Avignon rechts den Pilaster überschneidet, das beste Vergleichsobjekt (Abb. Taf. XXXVII). Besonders charakteristisch für Laurana sind auch die in der Büste bemerkbaren, leicht sich sackenden Augenlider, eine Eigentümlichkeit, die sonst bei Benedetto nicht nachweisbar ist. Auch die allerdings flüchtig gegebenen Putti sind mit ihren über großen, etwas plumpen Köpfen der Dekoration der Rundsäule am Tabernakel in Marseille verwandt. Benedettos kleine Kerle weisen zumeist viel ebenmäßigere Proportionen auf. Dazu spricht auch die befangene, ein wenig steife Haltung ganz für Laurana. —

Warum Laurana von Rom aus nach Florenz sich begab, darüber läßt sich natürlich nur eine Vermutung äußern. An sich liegt es ja nahe, daß der Meister, der Florenz, wie wir sahen, nicht zum ersten Mal besuchte, wieder nach der Kunstmetropole des damaligen Italiens zog. Nach unseren bei Besprechung der Wiener Büste geäußerten Vermutungen ist am wahrscheinlichsten, daß der Banquier des Königs von Neapel, Filippo Strozzi, der Laurana am Hofe des Alfonso wiederholt kennen und schätzen lernen konnte und sich gerade zu dieser Zeit mit großartigen Bauplänen trug, den berühmten Hofkünstler, wenn auch nur für kurze Zeit zu sich nach Florenz berufen hatte. Sonst ist Lauranas Hand an keinem weiteren Werke in Florenz nachzuweisen.

VI.

LAURANA UND DIE ITALIENISCHE KUNST DES QUATTROCENTO.

L AURANAS Kunst fügt sich nicht als ein lebendiges Glied in den großartigen Organismus der italienischen Kunstentwicklung ein. Das lag nicht nur in seinem Wanderleben, sondern, wie wir wohl annehmen dürfen, in seiner künstlerischen Persönlichkeit begründet. Er gehörte zu denjenigen Menschen und Künstlern, die ihre Umgebung stets nur in einer Farbe sehen, alles nur von einer Seite betrachten können, in deren Innern Geschautes und Erlebtes stets nur ein und dieselbe Seite ihres Wesens erklingen läßt. Und die träumerisch zaghaften französischen Madonnengestalten mit ihrem ein wenig spöttischen Lächeln auf den Lippen scheinen seinem eigentlichen Wesen so recht entsprochen zu haben. Dadurch erklärt es sich, daß er, der als Apostel italienischer Renaissancekunst nach Frankreich zog, als halber Franzose wiedergekehrt ist, daß er in seinen Frauenbüsten zum Meister ersten Ranges wird, während er in manchem seiner übrigen plastischen Werke, wie beispielsweise dem Kirchengväterrelief der Kapellenfassade von San Francesco, in dem die Figuren durch ihre Befangenheit und Geziertheit fast etwas Groteskes in Ausdruck und Bewegung erhalten, an künstlerischer Qualität kaum das Durchschnittsmaß erreicht. Trotz alldem hat er für die italienische Kunst an den Stätten seiner Wirksamkeit eine außerordentliche Bedeutung gehabt. Dies gilt in erster Linie natürlich von Sizilien und unsere Untersuchungen ergaben das Resultat, daß nicht Gagini, sondern Laurana der eigentliche Klassiker der sizilianischen Quattrocentoplastik war, dessen Schulwerke und Kopien nach seinen Schöpfungen über das ganze Inselreich heute noch verbreitet sind. Domenico Gagini gehört vielmehr einer älteren Epoche sizilianischer Kunst an, die etwa

vom Jahre 1450–68 mit einigen Unterbrechungen gedauert und mit dem Auftauchen Lauranas im Jahre 68 endete. Von da ab scheint auch der ehemalige Lehrer Lauranas sich dessen Einfluß hingegeben zu haben und bis gegen Ende des Jahrhunderts ist die Nachwirkung Lauranascher Kunst zu verspüren. Daraus aber zu schließen, daß Laurana noch einmal um diese Zeit nach Sizilien zurückgekehrt sei, geht nicht an. Hierzu fehlt auch jede sichere Grundlage. Mauceri hielt das Grabdenkmal der Sicilia



Abb. 43. Madonna über dem Portal von Santa Maria della Catena, Palermo.

Aprile, die 1495 gestorben ist, für ein Werk Lauranas.¹ Allerdings zeigt die Gewandung die allergrößte Verwandtschaft mit dem rechten der Kirchenväterreliefs an der Kapellenfassade des Mastrantonio. Allein dies ist eben nicht ein Werk Lauranas, sondern seines Mitarbeiters des Pietro da Bonitate, und somit müssen wir auch in dem genannten Grabdenkmal eine Arbeit dieses Schülers Lauranas, erkennen. Das Monument ist uns nur ein Beweis für das Fortleben der Kunst Lauranas bis ans Ende des Jahrhunderts, wo die schon barocken Formen Antonello Gagini sie ab-

¹ Rassegna d'arte, a. a. O., S. 7.

lösten. Auf diesen Zeitraum müssen sich daher auch die obengenannten Werke der Lauranaschule in Sizilien verteilen.

Die Reliefs über dem Portal von Santa Maria della Catena¹ in Palermo, die Mauceri in gleichem Sinn namhaft macht, hatte ich glücklicherweise schon früher photographiert, um hier an einem derselben (Abb. 43) zu zeigen, daß von einem Werk Lauranas keine Rede sein kann. Es sind steife, wenig ansprechende Figuren, teilweise von Florenz aus beeinflusst, von einem Meister dritten Ranges, der vielleicht auch ein kleines Relief über dem Portal von Santa Maria nuova in Florenz gemeißelt hat. Doch klingt auch der Einfluß sizilianischer Kunst nach.

Aber nicht nur in Sizilien auch in Neapel hat Laurana eine Bildhauerschule gegründet und die Einflüsse seiner Kunst sind auch hier nicht zu verkennen. Schon in den 70er Jahren beginnt sich die Einwirkung seiner Schule bemerkbar zu machen. Gleich am Grabmal des Francesco Caraffa († 1470)² lassen einige Figuren in den Typen und der Haltung den Einfluß seiner Kunst erkennen. So trägt die Fides — die obere Nischenfigur des linken Pfeilers — nicht nur in der Gewandfaltung sondern vor allem im Typus, der besonders stark an einige seiner Büsten erinnert, Lauranasche Eigentümlichkeiten an sich.³ In erster Linie aber sind hier die Werke eines Schülers Lauranas, des Tomaso Malvito da Como, zu nennen, der, urkundlich am Tabernakel in Marseille mittätig, später wieder nach Neapel zurückgekehrt ist, wo er die knieende Statue des Oliviero Caraffa schafft.⁴ Wie die Lauranasche Kunst in seinen Werken nachklingt, zeigt am besten das Tympanonrelief an seinem Grabdenkmal des Mariano d'Alagni (1507) in San Domenico Maggiore in Neapel.⁵ Besonders die Madonna ist ein rechtes Werk Lauranascher Schule. Der Typus des Gesichtes mit den niedergeschlagenen Augen und der glatten Behandlung des Fleisches, das die Ohren verdeckende Haar, die leichte Neigung des Kopfes, vor allem aber auch die schwachen, abfallenden Schultern und die über diese sich legende Gewandung mit den harten Rillen kehren hier wieder. So vergleiche man die Gewandfaltung über der linken Schulter mit der entsprechenden der Madonna in Noto. Dasselbe gilt für die Haltung des linken Armes und die feierlich steife Positur des Christkinds. Auch die Grabstatue selbst ist, soferne nicht eine direkte Reminiszenz an

¹ Da die Kirche erst in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts erbaut wurde, könnte Laurana sie nicht während seines Aufenthaltes in Sizilien 1467–74 gemacht haben.

² Phot. Alinari Nr. 11768.

³ Möglicherweise handelt es sich hier um ein Werk des Tomaso da Como, an den besonders die Grabfigur erinnert.

⁴ Siehe Fabriczy, Repertorium f. Kunstw. Bd. XXI, S. 411 ff. (Phot. Alinari Nr. 11867), siehe ferner A. Miola, *Il soccorpo di S. Gennaro descritto da un frate del quattrocento* Nap. Nob. Bd. VI, 1897.

⁵ Phot. Alinari Nr. 11784.

französische Monumente, Lauranas Grabmal des Jean Cossa aufs innigste verwandt.

Aber Tomaso Malvito war nicht der einzige Schüler Lauranas, der in Neapel im Sinne seines Meisters weiter schuf. An Werken, wie denen des Jacopo della Pila¹ und anderer Neapolitaner Quattrocentisten ist noch deutlich der Nachklang Lauranascher Kunst zu erkennen. An dem Grabdenkmal des Tomaso Brancaccio haben sowohl die Madonna als auch die Tugenden in den Typen ganz Lauranaschen Charakter.² Bemerkenswert ist übrigens hier, daß die Temperantia nach dem Vorbild der Figur des Bogens gebildet ist, so daß wir in dem Entstehungsjahr des Grabmals einen nicht unwichtigen terminus ante quem haben.

Jedenfalls ist der Einfluß der Kunst Lauranas auf die Quattrocentoskulptur Neapels von nicht zu unterschätzender Bedeutung und man fragt sich nur, wo in Neapel die Vorbilder für all diese Werke zu finden waren. Möglich ist, daß eine Reihe von Meistern, die mit Laurana gemeinsam in Sizilien arbeiteten, in Neapel eine vollständige Bottega errichteten und ebenso, wie seinerzeit der Meister, ein lohnendes Feld für ihre Tätigkeit gefunden haben. Nur so ist dieser tiefgreifende, bis zum Anbruch der Hochrenaissance andauernde Einfluß der Kunst Lauranas zu erklären. Wir müssen hier natürlich darauf verzichten, diesem im einzelnen nachzugehen, da das eine eingehendere Gruppierung der einzelnen in Neapel tätigen Bildhauer erfordern würde.³

Für die Architektur des Triumphbogens kann nicht dasselbe gelten wie für die Plastik. Solche Aufgaben sind hier nicht wieder gestellt worden und wenn, wie bei der Porta Capuana, so wurden sie von selbständigen bedeutenden Künstlern gelöst. Nur in einzelnen Details ist da und dort in Neapel wie in Sizilien der Einfluß des Bogens bemerkbar. Wo der dekorativen Architektur wie an den Grabdenkmälern Aufgaben zufielen, wurden sie im Sinne der römischen Quattrocentokunst gelöst!

Lauranas Talent war mehr ein reproduktives als ein produktives. So gelang es ihm in seinen Münzen wohl der königlichen Ruhe und schlichten Realistik Pisanellos etwas nahe zu kommen, aber er bleibt technisch wie formal doch weit hinter ihm zurück. Auch die feinere Kunst des Gestaltenbildners Donatello, ihr grübelndes Sinnens, verstand er ebenso wenig als das geistreiche Formenspiel seiner Relieftchnik. Auch hier haftet er am äußerlich Gegenständlichen. Dagegen mußte diesem reproduktiven Talent der Mangel einer eigenen starken Persönlichkeit wie

¹ Siehe Filangieri, a. a. O., III, S. 15–27.

² Phot. Alinari Nr. 11777.

³ Ich hoffe hierauf an anderer Stelle zurückzukommen.

sein fein ausgeprägter Sinn für die Schönheit der Linie bei der Nachahmung antiker Bauwerke ganz außerordentlich zustatten kommen. Daher auch seine tüchtigen Leistungen auf diesem Gebiete. Aber auch hier versteht er nur im kleinen zu komponieren. Mit großen Massen zu arbeiten, gelingt ihm nicht. Deshalb ist auch sein Arco kein eigentlich organisches Gebäude mit fein abgewogener proportioneller Differenzierung der Glieder sondern nur ein Uebereinander gleichartiger Motive, ein dekoratives Prachtgewand, das leicht über zwei aufeinanderstehende Bögen geworfen ist. Um so reizvoller dagegen sind die feinen, vom Konstruktiven nicht behinderten Architekturen seiner Hintergründe, die freilich in keine Beziehungen zu dem figürlichen Teil selbst treten, übrigens der beste Beweis, daß es sich hier um nichts eigenes sondern etwas äußerliches, von anderer Seite her übernommenes handelte. Ein rechtschaffener Reliefplastiker stellt seine Figuren nicht ohne Vermittlung vor, sondern in die Architekturen, andererseits ist es echt-umbrische Quattrocentistenart, die Kirchenväter angesichts einer ganzen Stadt von Marmortempeln und Palästen mitten auf die Straße mit Büchern und Pulten zu setzen und den hl. Hieronymus so respektlos seinen riesigen Hut auf einer Marmorsäule aufhängen zu lassen. Die Sicherheit der perspektivischen Anlage mit dem tiefen Augpunkt macht es immerhin wahrscheinlich, daß der Meister diese Kunst in Umbrien, vielleicht bei seinem Verwandten Luciano gelernt hat, dessen Einfluß wohl auch die Reinheit und Schönheit mancher Details seiner dekorativen Architekturen zu danken ist. Als Architekt wie als Plastiker mochte er nur im Süden Italiens sich einen Ruf zu verschaffen. In Florenz und Rom hätte er hinter andern Meistern mehr oder weniger zurückstehen müssen. Daher hat auch sein Aufenthalt in diesen Städten nicht allzu lange gedauert und stets kam er nur als Lernender hin. Er war eben kein Bahnbrecher und Pfadfinder einer neuen Kunst. Aber seine Büsten haben in ihrem feinen Linienreiz selbst in der Arnostadt nicht ihresgleichen. Zum erstenmal seit den Pisanos hat ein italienischer Meister französisch geformt und empfunden. Zur Zeit Lauranas war aber die nationale Kunst längst stark genug geworden, um diese Synthese von fremdem und eigenem abzulehnen. Deshalb konnte Lauranas Kunst an den Stätten mit ausgeprägterer künstlerischer Eigenkultur keinen Boden fassen, mußte er aufs neue in der Fremde auf einem ihm wohl auch lieb gewordenen Boden sein Heil versuchen.

VII.

LAURANAS LETZTE LEBENSJAHRE UND AUFENTHALT IN FRANKREICH.

SPÄTESTENS Ende des Jahres 77 muß Laurana definitiv dem italienischen Boden den Rücken gekehrt haben. Denn er erscheint am 11. November 1477 gemeinsam mit seinem Schwiegervater, dem Maler Gentile in einem Gerichtsakt als Zeuge.¹ Laurana war also um diese Zeit verheiratet, die erste Nachricht, die wir über persönliche Verhältnisse unseres Helden erhalten. Wer jener Maler Gentile gewesen, wissen wir nicht. Wir wissen nur, daß er Neapolitaner war und bereits im Jahre 1456 seine Tochter Orsina dem Giovanni Alaupia gibt, der, gleichfalls Neapolitaner, seit 1446 das Goldschmiedehandwerk in Marseille betreibt.¹ Auch wissen wir nicht, wann Laurana geheiratet hat. Aber möglicherweise läßt seine Rückkehr nach Marseille sich auch teilweise durch die verwandtschaftlichen Beziehungen erklären, die den Künstler mit dem dort ansässigen Meister verbanden. Kurz nach seiner Ankunft finden wir ihn nun mit der Herstellung eines großen Werkes beschäftigt, das laut Inschrift im Jahre 1481 errichtet wurde (Abb. Taf. XXXI). SPES PATRIE, CLERI SPECULUM, CUSTOS . . . / LAZAR(us ipse) / QUEM CHRISTUS VIVUM TETRIS REVOCAVIT AB UMBRIS / MASSI(hic presul hic moribus inde refu) LGENS / TRUNCATO CAPITE SVPERAS CONSCENDIT AD AURAS / HANC A. PROLES / FI(LIVS AT) QUE NEPOS CARUS FUIT ILLE RENATI / QUEM NUMERO (divum dominus concernet in eu) VM / MCCCCLXXXI.

Es ist das große Tabernakel des St. Lazare, das in der alten Kathedrale zur Aufstellung kam. Den genauen Zeitpunkt des Beginnes der

¹ Siehe Barthélemy, Bulletin monumental ou Recueil de Documents et de mémoires, 1884, S. 636. Ferner Millin, Voyage dans les Départements du midi de la France, 1808, III, S. 197.

Arbeit kennen wir nicht,¹ auch der der Vollendung steht nicht ganz fest. Denn noch am 14. Mai 1483 quittiert Laurana eine Bezahlung für das Tabernakel. Die gesamten Herstellungskosten betrugen 800 Gulden. Auch der Name des Stifters ist nicht mit Sicherheit anzugeben.² Wir wissen nur, daß die Mitglieder des Gemeindegremiums von Marseille eine Kommission für die Errichtung des Tabernakels ernannten, deren Tätigkeit sich jedoch nicht nur auf das ihnen übertragene administrative Amt, sondern auch auf eine tatkräftige finanzielle Unterstützung des Werkes selbst erstreckte. Man hat deshalb auch in einem der vier Wappen in den Bogenzwickeln der Arkaden das eines bürgerlichen Stifters, Jacques de Remesan, erkennen wollen.³ Die heutige Aufstellung des Tabernakels und seiner Skulpturen entspricht nicht der ursprünglichen. Nur der architektonische Schmuck ist unverändert und vorzüglich erhalten. Die Stützen der beiden reich verzierten Archivolten sind in sehr glücklicher Differenzierung an den Außenseiten als Pilaster gegeben, während in der Mitte die beiden eleganten Bögen von einer reich ornamentierten Rundsäule aufgenommen werden (Abb. Taf. XXXVI, 2). Schmale Lisenen, mit Nischen geschmückt, steigen über den Säulen, die Archivolte flankierend, auf und stützen oben ein feines Gesims, das durch zwei reichverzierte Segmentbögen mit Statuetten nach oben einen prächtigen Abschluß erhält.

Laurana zeigt sich hier aufs neue als ein vorzüglicher Architekt. Freilich muß er auch hier die Palme wieder mit einem Meister teilen, der urkundlich die Herstellung des Tabernakels mit übernimmt, Thomas de Somaelvico, den Courajod⁴ richtig mit Tomaso Malvito da Como identifiziert hat, derselbe Künstler, den wir in Neapel als Schüler Lauranas kennen lernten. Wir wissen zwar, daß gerade Malvito da Como später als Architekt in Neapel wiederholt erscheint, aber abgesehen davon, daß Malvito in der uns erhaltenen Zahlungsnotiz am Tabernakel ausdrücklich als «sculptor» bezeichnet wird,⁵ läßt sich auch seine Hand an der Dekoration der Pilaster, (Abb. Taf. XXXVI, 2) sowie am figürlichen Teil, nachweisen, wobei zumeist auch noch ältere Werke Lauranas, wie die Madonna von Noto u. a., in schlechter Nachahmung reproduziert werden. Die Schönheit

¹ Siehe S. 155, Anm. 2.

² Früher galt der als heiliger Viktor erkannte Ritter in dem Mittelzwickel der Archivolte als Stifter. S. Viktor war der Patron von Marseille. Die die Fassade zierenden Statuetten links und rechts stellen den hl. Cannat und Lazarus dar.

³ Es ist leider so zerstört, daß eine Rekonstruktion der Wappenform nicht möglich ist. Die drei übrigen Wappen sind das von Lothringen, das des Jean Allardeau, Bischofs von Marseille, und das des Jean de Cuers, Propstes der Kathedrale. Das Wappen unter der Madonna am Fries ist das der Anjous mit der Krone Charles III. des letzten Grafen der Provence.

⁴ Siehe Courajod, Bulletin de la société des Antiquaires de France, 1890, S. 245. Ueber Tomaso siehe Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, 1860, III, S. 34 und Perkius les sculpteurs italiens, édit. franç. 1859, II, S. 180.

⁵ Barthélemy, a. a. O., S. 635. «sculptor lapidum operis capelle beati Lazari.»

der architektonischen Glieder und ihre zierlichen Details sind einer recht-schaffenen Anerkennung wert. Auffallend sind die feinen Gesimse, die an florentinische Werke ähnlicher Art wie etwa das Marzuppinigrabmal erinnern, andererseits sind natürlich auch oberitalienische Einflüsse nicht zu verkennen, wie z. B. an dem Segmentbogen über dem oberen Abschluß-gesims und den Figuren darüber. Freilich dürfen wir hierbei nicht vergessen, daß sich diese Motive schon an der Fassade der Kapelle Giambattista in Genua finden und es ist wohl kein Zufall, daß sie den Abschluß auch oben am Triumphbogen in Neapel bilden.

Besonders originell und reich ist die Dekoration. Laurana gehören vor allem die reizenden Putti an der Rundsäule (Abb. Taf. XXXVI, 2), sowie die Pilasterfüllungen (Abb. Taf. XXXV, 1), während der andere Teil



Abb. 44. Detail aus dem Figurensockel des Tabernakels Saint-Lazare, Marseille, Alte Kathedrale.

(Abb. Taf. XXXV) mit den etwas derberen Rankenornamenten mehr an Tomasos Dekoration in der Unterkirche des Domes in Neapel erinnern. Die Relieftchnik der Säulendekoration ist dieselbe wie an den Sockelreliefs unter den Statuen mit den Szenen aus dem Leben des hl. Lazarus, die ihrerseits wieder die innigste Verwandtschaft mit der Technik der Sockel-reliefs sizilianischer Madonnen aufweisen, und im Hinblick auf die stilistische Uebereinstimmung mit den Dekorationen der Büstensockel in Berlin und bei Bardini der schlagendste Beweis für Lauranas Autorschaft sind.¹ Die Typen der Relieffiguren mit den charakteristischen kleinen Augen, der etwas steifen Armhaltung und den weichen, träumerischen Bewegungen finden ihre Stilanalogien übrigens auch in den Münzen Lauranas, wie z. B. der Reversfigur der Münze Renés und der Jeanne oder der Ludwigs XI.

¹ Dem Herr Abonnenten der «les arts» scheinen sie nicht bekannt gewesen zu sein.

Den Hauptschmuck des Tabernakels bilden jedenfalls die drei Heiligenfiguren unter dem linken der beiden Bögen (Abb. Taf. XXXII, XXXIII, XXXIV). Laurana hat mit Ausnahme der mittleren thronenden Figur des St. Lazare, an der augenscheinlich Gehülfenhande beteiligt waren, jedenfalls die beiden weiblichen Gestalten, die hl. Martha und Margarethe, ganz allein ausgeführt. Doch sind auch diese beiden letzteren von ungleicher künstlerischer Qualität. An der sitzenden Gestalt des Lazarus macht sich der Mangel an plastischer Durchbildung besonders unangenehm bemerkbar. Man weiß nicht recht, ob er wirklich sitzt oder sich nur gravitatisch an den Thronsessel anlehnt. Auch die Glieder, besonders die segnend erhobene Hand ist teilweise verzeichnet. Doch ist der Heilige in seiner hieratischen Ruhe eine echt Lauranasche Gestalt. Auch die Gewandung, die sich wie schwerer Seidenstoff in breiten Falten am Boden bricht, erinnert an die früheren beglaubigten Werke. Wenig erfreulich sind die griesgrämigen Züge des Bischofs mit den Sorgenfalten um den bärtigen Mund und den kleinen Augen, die nur mühsam offen gehalten werden. Die Mitarbeiterschaft eines einheimischen französischen Meisters ist hier unzweifelhaft und der Ausdruck der Typen entspricht durchaus der damals in Frankreich üblichen Auffassung.¹ Aber auch in den übrigen Figuren will jener fröhliche Zauber quattrocentistischer Daseinsfreude, jene schelmische Unschuld, wie sie etwa über dem Antlitz der Barbaramadonna liegt, nicht mehr so recht zum Ausdruck gelangen. Besonders die hl. Margarethe (Abb. Taf. XXXIV, 2) trägt eine ungewohnte Griesgrämigkeit zur Schau und selbst über dem Gesicht der besten Figur, der hl. Martha, lagert ein leichter Zug der Trauer. Sonst sind die Formen und Bewegungen der Gestalten noch genau dieselben wie die der vor 15 Jahren entstandenen sizilianischen Madonnen. Laurana ist also zum mindesten als Plastiker in dieser langen Zeit derselbe geblieben, und man merkt den Gestalten des Tabernakels an, daß Lauranas Kunst im Begriffe ist, einem verknöcherten Manierismus zu verfallen. Nur in der jugendlichen Figur der hl. Martha (Abb. Taf. XXXII und XXXIII) scheint im alten Meister der junge noch einmal aufzuleben. Denn die Gestalt erinnert in ihrer feierlichen Haltung, der träumerischen Bewegung und dem lieblichen Gesicht noch an die Werke seiner besten Zeit, ja sie läßt diesen gegenüber durch die tieferen, schattenreicheren Falten der Gewandung, die den Körper beleben, einen leichten Fortschritt erkennen. Der Versuch einer naturalistisch feineren Durchbildung der Gewandung und ihre stoffliche Wiedergabe bleibt freilich nur ein solcher. Eine metallische Härte macht sich doch noch fühl-

¹ Vergl. den Kopf eines Bischofs, Vitry, a. a. O., S. 333.

bar und vollends dem Körper fehlt jede kubische Existenz. Merkwürdig sind die Reminiszenzen an die Gestalt der Temperantia des Bogens des Alfonso, die sich nicht nur in der ganzen Haltung, sondern auch in Einzelheiten wie etwa der Anordnung der linken Hand, der Neigung des Kopfes, im Reichtum des Haares, nicht zum wenigsten den schon in der Madonna von Santa Barbara bemerkbaren naturalistischen Tendenzen der Gewandbehandlung zu erkennen geben. Das Haupt ergibt bei guter Beleuchtung ein Bild von eigenartigem Reiz. Ueberreiches, in sanften, breiten Wellen niederfließendes Haar umrahmt und modelliert den Kopf und die vollen, weichen Gesichtszüge, deren seltsamer Ausdruck noch vor allem durch die tiefe Unterarbeitung der Lider, die den Augenstern fast völlig in Schatten hüllen und die leichte Schrägstellung der Augen gesteigert wird. Es sind keine aristokratisch feinen Züge, die der Heiligen gegeben sind, aber dies träumerische Sinnen steht dem vollwangigen Gesicht mit den beschatteten Augen, dem leicht geöffneten Mund ausgezeichnet, und auch die Haltung der Statue mit jener seltsamen Mischung von Befangenheit und Würde, wie sie eben nur Laurana kennt, trägt das ihrige zur Wirkung der Gestalt bei. Die junge Heilige scheint zu träumen, aber sie weiß auch, daß sie in ihrer Träumerei recht niedlich für den Beschauer anzusehen ist. Der «Erdgeist» ist in ihr trotz allem noch lebendiger als entsagungsvoller Glaube.

Weit geringer der künstlerischen Qualität nach ist die Figur der hl. Margarethe, ganz *de face* gegeben und ohne Leben. Die Gesichtszüge sind erheblich glatter und kühler und entbehren auch vollständig Linienreiz und das feinere Leben des Kopfes der Martha, was auf die Mitarbeiter eines französischen Gehilfen zurückzuführen ist, der hier zweifellos assistiert hat.¹ Dazu fehlt jene leichte Drehung des Körpers, die das Pendant auszeichnet. Feierlich aber steif steht sie da und über den griesgrämigen Zügen lagert statt des weltfreudigen Renaissancegeistes die Stickluft des Klosters. Auch die Gewandung fällt flach zum Boden nieder, ohne irgendwie auf eine Gliederung der Figur Rücksicht zu nehmen.

Nicht uninteressant für die Lauranasche Technik ist auch die Basis des hl. Lazarus mit Reliefszenen (Abb. 44) aus dem Leben des Heiligen, die nach den Stilanalogien zu Lauranas Münzen zweifellos von ihm selbst gemeißelt sind. Besonders die Engel am Thronsockel, die dieselbe Meißelführung wie die genannten Reliefs darunter aufweisen, lassen den unmittelbaren Einfluß der römischen Kunst erkennen. Tomaso hat hier keinesfalls den Meißel geführt. Feierlich stehen die drei Heiligen

¹ Vergleiche die französischen Quattrocentotypen bei Vitry, a. a. O., S. 332, S. 400 u. S. XX.

nebeneinander über dem Altar und der Künstler hat nicht den geringsten Versuch gemacht, sie in irgend eine Beziehung zueinander zu setzen und als einheitliche Gruppe aufzufassen. Wie mochten auf das heiße Blut der Südfranzosen und ihre stark ausgeprägte Sinnlichkeit, die längst in einer unnachahmlichen Realistik in der Kunst zu ihrem Rechte gekommen war, diese kühlen Gestalten wirken? Man hat nach einem Renaissancebildnis verlangt und Laurana hat seinen Statuen nur ein wenig Pathos und steife Feierlichkeit als Elemente der Renaissance beigegeben, im übrigen aber dem französischen Formengeschmack starke Konzessionen gemacht. Das Evangelium, das für die französische Kunst wirklich von nachhaltigem Einflusse war, predigte die Architektur.

Den zweiten Bogen des Tabernakels zieren zwei weitere später und unzusammenhängend mit diesem an die Wand gemauerte Werke, die künstlerisch nicht eben sehr hervorragend, aber doch für die Frage, wann Laurana nach Frankreich gekommen ist, bedeutsam sind. Links gewahrt man ein kleines Tabernakel, das über zwei eine Maske einschließenden Voluten an den Ecken aufsteigende Pilaster zeigt, die einen Schrein umrahmen und einen Giebel mit einer von zwei Engeln gehaltenen Büste tragen. Die heutigen Holztüren des Schreines waren zweifellos ehemals reich dekoriert und schlossen ein Relief ein.

Der Sockelinschrift¹ entsprechend handelt es sich hier um ein kleines Tabernakel für den hl. Lazarus. Eine urkundliche Notiz gibt nun über den Zweck und die ehemalige Beschaffenheit sowie den Stifter des Werkes genauern Aufschluß.²

Vergleicht man die Krönungsleiste des Tabernakels mit dem Gebälk des großen darüber, so kann kein Zweifel sein, daß hier die nämliche Hand tätig war. Dieselbe feine, scharf gezogene Deckplatte, derselbe kleine, verkümmerte Architrav und stark vergrößerte Fries, hier wie dort. Dazu läßt auch die etwas steife Büste mit den kleinen Augen und der charakteristischen Unterarbeitung der Lider deutlich Lauranas Stil erkennen, während andererseits die beiden die Büste tragenden Engel die innigste Verwandtschaft mit denen des Piedestal unter dem hl. Lazarus aufweisen. Die Rankenornamentik zwischen den Voluten der Basis entspricht in Form

¹ Siehe Seite 133. «LAVS PATRI SIT ET GENITO DECUSATQUE PARACLITO BEATUS VERO LAZARUS ORET PRO NOBIS OMNIBUS AMEN MCCCCLXXXI.» An der Fußleiste:
VENI · CREATOR · SIDERUM · TERGE · MACULAS · SCELERUM ·
DEUS · TUI · POPULI · PRECIBUS · SANCTI · LAZARI.

² Am 28. August 1475 bestimmt Jacques Remesan, ein reicher Kaufherr von Marseille, Haus-
hofmeister des Königs René, dieselbe Persönlichkeit, die als Gemeindebevollmächtigter in der Kom-
mission für die Errichtung des Tabernakels Lauranas auftaucht, 50 Gulden, um den Schrank des
hl. Lazarus zu schmücken, der wie es ausdrücklich heißt die Jagd des Heiligen einschloß. Der Ort,
an dem das Tabernakel sich befindet, läßt erkennen, daß es sich hier um unser Tabernakel handelt.
S. Barthélemy, a. a. O., S. 632.

und Technik der mittleren Säule. Nur der Engelskopf weist in der leeren Behandlung des Fleisches einige Analogien zu Lauranas Werken auf. Auch die Voluten mit der donatellesken (sic!) Ornamentik sowie die Form des steilen Giebels darüber und den Büsten dazwischen, ist ein schon am Triumphbogen zu Neapel vorkommendes Kompositionsmotiv. Für Lauranas Urheberchaft spricht zudem das Datum der Entstehung. Es ist das erste Werk nach seiner Ankunft auf französischem Boden und war wohl die Veranlassung, daß ihm das zweite größere übertragen wurde.



Abb. 45. Engel vom Grabmal des Jean Cossa, Tarascon.

Aber auch das dritte dekorative Werk, das der zweite Bogen des großen Tabernakels¹ einschließt und das heute über die Grabstätte des im 16. Jahrhundert verstorbenen René von Lothringen, Marquis d'Elbeuf und seiner Gattin Luise de Rieux² von seinem ehemaligen Platz hierher versetzt wurde, scheint mir ein Werk Lauranas zu sein, denn es zeigt dieselben Profile, vor allem auch denselben oberen Segmentbogenabschluß wie das große Tabernakel und ist wohl zur gleichen Zeit wie der Schrein mit der Jagd des hl. Lazarus entstanden.

Wenn wir den stilistischen Indizien glauben dürfen, muß Laurana, wenn nicht Ende des Jahres 75, so doch Anfang des Jahres 76 nach Frankreich

¹ Siehe auch Barthélemy, a. a. O., S. 633.

² Gestorben am 14. August 1566 im Schlosse d'Aubagne.

gekommen sein. Der königliche Seneschall, Jean Cossa, derselbe, für den Laurana schon bei Lebzeiten eine Münze geschlagen hatte, war am 5. Oktober 1476 im 66. Lebensjahr gestorben. Da lag es nahe, sich mit der Herstellung des Grabmals an den Künstler zu wenden, der Gelegenheit gehabt, die Züge des Lebenden eingehend zu studieren¹ (Abb. Taf. XXXV, 2 u. XXXVI, 1 u. 2).

Es ist das Verdienst Courajods² dieses Werk in dem Städtchen Tarascon als Schöpfung Lauranas wieder erkannt zu haben. Der Stil der Arbeit paßt ganz ausgezeichnet zu dem, was wir bisher gefunden haben. Nur möchte ich mit Müntz die Zuschreibung an Laurana insofern beschränkt wissen, als ich in diesem Grabmal das erste Werk der gemeinsamen Arbeit Lauranas und Tomasos erblicke, der mit Laurana wohl zusammen nach Frankreich gezogen ist. Denn nur so ist die stilistische Uebereinstimmung eines Teils der Pilasterornamentik mit der am Tabernakel von Saint Lazare zu erklären, die wir dort ihres größeren Formengeschmackes wegen dem Tomaso geben mußten und vielleicht wird eine genauere Durcharbeitung des französischen Materials ergeben, daß Tomaso und Laurana alle die genannten Werke als Ateliergenossen geschaffen haben, wobei der alternde oder vielleicht kranke Meister relativ wenig mitgearbeitet hat.³ Die Uebereinstimmung des für Laurana ungewöhnlichen Stiles der Sockelputti an der Fassade des Mastrantonio mit den Inschrift haltenden Engeln am Grabmal Charles' IV. scheint nach dieser Richtung zu weisen.

Vor allem ist es die Verwendung der Motive des römischen Nischengrabes, die hier auffällt. Die Rückwand schmückt über einem hohen Sockel, vor dem frei über einem rechteckigen Sarkophage der Tote in voller Rüstung ausgestreckt liegt, eine Wanddekoration, die sich aus einer unorganischen Aneinanderreihung der Motive des römischen

¹ Gute Abbildung bei Müntz, Fondation Piot, IV, 1897, Pl. XII.

² Courajod et Marcou, Musée de Sculpture comparée. Moulages: Palais du Trocadéro, Paris 1892, S. 140. Schon Millin erwähnt a. a. O. III, S. 448 das Monument als zerstört. Siehe ferner les mémoires de la société archéologique du midi de la France. III, pl. 2. Nr. 2, S. 250. 1836–87. Siehe W. Lübke, Zur französischen Renaissance Nr. XXXV der deutschen Bücherei, Breslau und Fabriczy, Repert. f. K. XXI, S. 245.

³ Auffallend bleibt eben die schon bei den Skulpturen des Tabernakels des Saint Lazare und denen des Tabernakels in Saint Didier noch mehr bemerkbare Beihilfe von Schülerhänden, unter denen die einheimischer wie auch italienischer Meister zu erkennen sind.

	Hic situs est Troiae coxa de stirpe Joannes	
	Qui comes et civis partenopeus erat.	
	Is patriam liquit tractus fulgore venati	
Deo		Max
	Regit quem coluit semper ubique fide,	
	Atque seneschallum facilem provincia sensit,	
	Et domuit ligures marte tonante viros.	
	Melchior hoc patri marmor posuitque renatus.	
	Qui legit haec dicat: molliter ossa cubent.	
	Obiit aetatis suae anno LXXVI	
	Mense VI et die VI a. nostrae salutis	
	MCCCCLXXVI. V. nonas mensis octobris.	
	O Factum pie.	

Nischengrabmals zusammensetzt: Zwei schmale Wandpilaster tragen ein Gesims, das mit den an den Seiten herniederhängenden Fruchtkränzen, einen Rahmen bildet, in dem zu Häupten und Füßen des Toten in kleinen Tabernakeln Wappenhaltende Putti durch ihre Haltung die Trauer auszudrücken versuchen. Zwischen diesen befindet sich die Inschrifttafel, die von dem Verstorbenen berichtet.

Leider ist die Erhaltung des Denkmals eine außerordentlich schlechte, da der Marmor überall angefressen ist und die Politur des Marmors völlig vernichtet hat. Auch hier fallen die Verwandtschaften, die die Engel (Abb. 45) mit dem rechten an der Kapellenfassade des Mastrantonio besitzen, auf. Merkwürdig ist ferner die außerordentlich nahe Stilverwandtschaft der Pilaster zur Seite der Engel mit denen der kleinen Nischen am Laibungsrelief des Arco in Neapel (Abb. 16). Nicht unwichtig in Ermangelung anderer sicherer Anhaltspunkte ist, daß die Form der Flügel bis auf die Zahl der Federn genau übereinstimmt mit der der Engel am Piedestal des hl. Lazare. Leider ist auch der Kopf der Grabstatue sehr schlecht erhalten. Doch läßt sich sowohl in der Glätte der Behandlung des Fleisches, den hochgezogenen Augenbrauen, den geringelten Haaren, wie wir sie dann an einigen Figuren der Kreuztragung in Avignon finden werden, der Stil Lauranas erkennen. Dazu kommt die Zeichnung des übergroßen Ohres, das genau mit dem der Münze Jean Cossas (Abb. Taf. XIV, 3. 4) übereinstimmt, sowie die unteretzten Proportionen der Gestalt. Dagegen zeigen die Früchtegehänge wie die Dekoration der Pilaster, wie schon oben bemerkt, die innigste Verwandtschaft mit den von uns Tomaso gegebenen Pilasterfüllungen, wobei natürlich auch hier die schlechte Erhaltung zu berücksichtigen ist. Das ganze ist weder das Werk eines Römers noch das eines Florentiners sondern eines Meisters, der die französischen traditionellen Grabmalsformen kennt, die römische nur vorübergehend gesehen hat und die dort empfangenen Eindrücke nun frei verwertet. Das beweist uns der Mangel jeder organischen Verbindung der Rückwand mit der Figur des Toten, die nach französischer Sitte ohne Bahre auf dem Postament aufliegt und zu Füßen das beliebte Hündchen zeigt.

Noch ein weiteres Monument eines Mannes, für den Laurana gleichfalls schon einmal eine Münze geschlagen hat, das Grabmal Charles' IV. von Anjou, wird Laurana, wie ich glaube, mit Recht zugeschrieben.¹ Auch hier machen sich dieselben allgemeinen stilistischen Eigentümlichkeiten wie bei den oben betrachteten Werken geltend. Der Sarkophag ist eine freilich

¹ Zuerst von Montaiglon in der *Chronique des arts* v. 5. März 1881 dem Laurana zugeschrieben. Siehe ferner Chardou in der *Union de la Sarthe* v. 30. Juli 1881; *Bulletin de la société des Antiquaires de France*, 1887, S. 121; Heiß, *les médailleurs*, a. a. O., S. 14; Müntz, *histoire de l'art pendant la renaissance*, II, 335; Vitry, a. a. O., S. 119; Burger, *florent. Grabmal*, S. 258, Abb. 155.

recht freie Kopie eines in Rom befindlichen antiken Werkes, denn die schweren monumentalen Gesimse lassen die reiche Gruppierung von Hohlkehlen vermissen und erinnern in manchem an Mino da Fiesoles architektonische Formen. Neben diesen römischen und florentinischen Reminiszenzen sind auch dem französischen Geschmack Konzessionen gemacht. Denn der Tote liegt auch hier wieder ohne jede Vermittlung auf dem Sarkophag auf, nur das Haupt ist durch ein Kissen unterstützt und zu Füßen liegt statt des üblichen Hündchens der Helm.

Für Gesicht und Proportionen gilt dasselbe, was bei dem Grabdenkmal des Jean Cossa gesagt wurde. Am meisten aber sprechen die Inschrift haltenden Putti für Laurana.¹ Schon die in eleganten Bögen wehende Gewandung erinnert stark an die der lagernden Genien auf dem Sockel der Berliner Büste. Die Technik aber stimmt nun in auffälliger Weise mit den wehenden Gewandtüchern des rechten der beiden Putti an der Kapellenfassade des Mastrantonio überein und scheint daher die französische Forschung hier das richtige in der Zuschreibung des Werkes an Laurana getroffen zu haben, trotz der für ihn vielleicht auffällig starken Modellierung des Körpers, den man sich, nach den übrigen Werken Lauranas zu schließen, gerne schwächtiger und nicht mit einer solchen doch sehr monumental wirkenden Silhouette denken möchte.²

Wann das Grabmal entstanden ist, ist ungewiß. Immerhin könnte es dem Stile nach in diesen Jahren, also etwa 1477 oder 78 geschaffen worden sein. Unmittelbar darauf muß nun Laurana mit dem oben schon besprochenen Tabernakel von Saint Lazare begonnen haben, dessen Fertigstellung doch mindestens drei Jahre erforderte. Ob freilich die drei Heiligenfiguren mit den kleinen Reliefs darunter schon im Jahre 1481, dem am Fries verzeichneten Datum entstanden sind, bleibt fraglich. Da Laurana noch im Jahre 1483 eine Zahlung für das Tabernakel empfängt,³ ist es namentlich mit Rücksicht auf seine reiche Beschäftigung in den vorhergehenden zwei Jahren eher wahrscheinlich, daß die großen Figuren erst um diese Zeit vollendet wurden.

Zur selben Zeit, als Laurana an dem Tabernakel des Saint Lazare tätig war, erhielt er noch ein anderes Werk durch seinen Fürsten in Auftrag und vielleicht erklärt sich uns dadurch die Verzögerung der Fertigstellung des Tabernakels, das erst, der Zahlung nach zu schließen, im

¹ Diese lautet: Hic Carolus comes Cenomaniae obiit. Die X Ap. MCCCCLXXII.

² Da man die Putti der Fassade des Mastrantonio nicht mit Sicherheit Lauranas Hand zuerkennen kann, wäre hier mit Rücksicht auf die stilistische Uebereinstimmung mit jenen sizilianischen Werken nur der Name Tomasos eventuell neben dem Lauranas zu nennen.

³ Siehe Barthélemy, a. a. O., S. 633.

Jahre 1483 vollendet wurde. Es ist dies das große Relief der Kreuztragung in Saint Didier zu Avignon, (Abb. Taf. XXXVII) das er für die Kapelle anlässlich der Schenkung einer Reliquie des heiligen Kreuzes anzufertigen hatte.¹ Leider ist das Monument nicht mehr in dem ursprünglichen Zustand. Nach der Zerstörung der Kapelle Celestin gelangte das Relief zunächst in Privatbesitz, Inschrift und Bekrönung in das Museum, dann wurde von dem Kapitel von Saint Didier das Relief zurückgekauft und später wurden auch die übrigen Fragmente zurückgegeben. Bei der Aufstellung zerbrachen jedoch einige Stücke, so daß das Monument im wesentlichen auf das Relief der Kreuztragung sich reduzierte. Die unter der Sockelleiste befindliche Inschrift lautete ehemals:

Siciludum regis hec sunt monimenta Renati.
Insserat hec quondam fieri que Karolus heres
Rex pius absolvi voluit que marmora cernis.
Tristia cum gemitu Christi spectacula cunctis
Ad mortem liceat vobis spectare fideles.
Cogitur ecce piis humeris cesusque cruentus
Fer(re cru)cem lassus quâ crimina nostra ferantur
Sacrilegasque manus Judec gentis inique.
Discite dura pati cunctosque subire labores.
Discite C(hristi cole), memoresque estote dolorum
Quos Deus ecce tulit. Sic vos licet esse beatos.
Anno Dñi nr̃i iħo xpi. MCCCCLXXXI²

Das Relief ist heute durch die stark nachgedunkelte Farbe am düsteren Ort nur schwer zu genießen. Dafür hat eine so eifrige Verwaltung, wie die des Trocaderomuseums, auch dies Monument dem Studium durch einen ausgezeichneten Abguß bequem zugänglich gemacht.

Zwischen kannelierten Pilastern drängen sich zwei sich begegnende Menschenhaufen, zwischen denen der Blick hindurch auf die reiche architektonische Pracht von Palästen und Kirchen fällt. Im Mittelpunkt des Haufens links steht Christus. Das Kreuz auf den Schultern schreitet er mühsam vorwärts, den Blick hilfefelehend gen Himmel gerichtet, und sein schmerzvolles Antlitz steht in starkem Kontrast zu den mehr oder minder gemeinen Gesichtern seiner unmittelbaren Umgebung.

Den Mittelpunkt der rechten Seite bildet die zusammenbrechende Maria, neben der Johannes ohnmächtig die Hände ausbreitend, gleichfalls vor Schmerz im Begriffe ist zusammenzubrechen, während die übrigen Frauen mit ihren burgundischen Hauben in schauspielerischem Entsetzen die Hände ringen.

¹ Siehe *Chronique de l'art*, 1881, S. 79; Achard, *Notes sur quelques artistes d'Avignon* S. 7; Traub, *le Retable de Saint Didier*, *Gazette des Beaux-arts*, 1881, I, S. 175–180.

² Siehe Traub, a. a. O. 179.

Das Werk ist, sowohl in Form wie Technik, eine Ueberraschung. Denn in dem figürlichen Teil finden sich nur wenig stilistische Analogien zu den bis jetzt betrachteten Schöpfungen unseres Helden. Außer dem Hintergrunde, der die gewohnte Dekoration aufweist, den Pilasterkapitälen, entspricht fast nichts dem gewohnten Stil Lauranas. Wie schon früher angedeutet, muß man diese Neuerscheinung zum Teil durch eine sehr weitgehende Einwirkung des Tabernakels Sixtus' IV. und seiner Reliefs, in erster Linie der Kreuzigung Petri, erklären, die Laurana oder sein Gehülfe,¹ der wahrscheinlich selbst am Tabernakel noch mitgearbeitet hat, damals in Rom gesehen haben muß. Man braucht nur einen der beiden rechten, über Christus sichtbar werdenden, behelmten Krieger mit dem analogen zu äußerst rechts an dem Kreuzigungsrelief zu vergleichen, um zu erkennen, daß hier ein und dieselbe Hand tätig gewesen ist. Die Gegenüberstellung der beiden Gesichter im Bilde (Abb. 46) ergibt eine fast getreue Uebereinstimmung in Form und Technik. Im gleichen Sinne ist daher auch das Auftauchen desselben aus der Tajansäule stammenden Bläfers, der sich ebenso auf dem Relief vom Tabernakel Sixtus' IV. findet, namhaft zu machen, so wie ein Barbarenkopf, der dort eine Reiterfigur ziert, in der Kreuztragung Lauranas wiederkehrt. Neben diesen speziellen sind aber auch allgemeine Anlehnungen an das Relief leicht ersichtlich. Zunächst ist hier deshalb auf die Teilung des Reliefs in zwei Gruppen analog dem römischen Werke hinzuweisen, deren Silhouetten zwei nach der Mitte zu in leichtem Bogen abfallende Linien bilden. Aber auch die hier besonders auffallende Technik ist von dorthier übernommen. Die Gestalten des Vordergrundes sind in nahezu ganzer Figur, die des Hintergrundes im Profil und feinem Relief gegeben. Es ist sicherlich kein Zufall, daß die obengenannten Köpfe, die dem Relief mit dem vom Tabernakel Sixtus' IV. gemeinsam sind, sich hier an derselben Stelle befinden und in demselben Relief gehalten sind. Die Frage ist freilich schwer zu entscheiden, ob nun diese Komposition auf Lauranas eigenste Intentionen zurückzuführen oder vielmehr auf Rechnung seines Mitarbeiters zu setzen ist, der die bei seiner Gehülfenarbeit am Tabernakel Sixtus' IV. empfangenen Eindrücke hier mitverwertete. Da nur wenige Köpfe abgesehen von den Architekturen mit dem Stile Lauranas in Verbindung stehen, wird man, da er doch das Relief in Auftrag erhielt, genötigt sein, ihm wenigstens die allgemeine Anlage der Figur zuzuerkennen. Den Hauptanteil aber haben neben dem römischen Meister

¹ Die Hand des Meisters macht sich auch bezeichnender Weise nur an dem aller Wahrscheinlichkeit nach zuerst gearbeiteten Relief der Kreuztragung Petri geltend, während sie in den übrigen nicht mehr nachweisbar ist.

vor allem auch einheimische Künstler, wenn wir nicht annehmen wollen, daß Laurana die Holzskulpturen des französischen Quattrocento imitiert. Laurana hat augenscheinlich nach einem vielleicht nur kleinen Modell arbeiten lassen und außer den römischen auch noch französische Kollegen zur



Abb. 46. 1. Detail aus dem Tabernakel Sixtus' IV. in Rom.
2. Detail aus dem Tabernakel in Saint Didier zu Avignon.

Arbeit herangezogen, die ganz von selbst in einen Zwiespalt mit dem von dem Meister beabsichtigten und dem ihnen gewohnten Ausdruck geraten mußten. Die Figur des hl. Johannes läßt jedenfalls keinen Zweifel übrig, daß hier in Haltung und Details die Technik der Holzskulpturen einen Einfluß auf den Stil ausgeübt hat, wie wir dies ähnlich auch bei

deutschen Arbeiten finden. Hart und scharfkantig gibt der Meißel die Falten, wie das Messer des Kerbschnitzers und die Hände sind so steif in der Bewegung wie die Körper, denen jede plastische Rundung fehlt, alles ganz nach Art jener rechtschaffenen Schnitzer der Zeit, die von Anatomie und einem Zusammenwirken von Gewandung und Körper nichts wußten. Auch die Gestalt zur rechten im Vordergrund des Reliefs weist viele Analogien zur französischen Marmorplastik auf und die Art der Faltengebung erinnert merkwürdig stark an die der beiden Figuren links und rechts, die das Tabernakel in zwei Mauernischen flankieren. Dasselbe gilt natürlich auch für die Weiber in der oberen Hälfte des rechten Reliefs, die mit ihren burgundischen Hauben sich so verzweiflungsvoll zu gebärden bemühen, gilt für die kleinen Augen mit den außerordentlich harten Augenlider, gilt wohl auch für den höchst unangenehmen geradezu widerlichen Ausdruck einzelner Figuren. Trotz der seltsamen Mischung römischer und französischer Eigenart, römischer und französischer Relieftchnik und antiker und burgundischer Formen kann keine Frage sein, daß das Relief in der angegebenen Weise mit Laurana in Verbindung zu bringen ist. Das lehrt schon ein Vergleich des Werkes mit dem kleinen Sockelrelief am Tabernakel des Saint Lazare, dessen Figuren zunächst genau dieselben Proportionen, dieselben kurzen Beine und zu langen Oberkörper, die bald etwas zu großen bald zu kleinen Köpfe wie allgemein jene gedrängte Enge in der Anordnung aufweisen, wie wir sie an dem Tabernakel und früher an dem Laibungsrelief des Triumphbogens bemerkt haben, dessen künstlerische Ueberlegenheit eben durch die Verschiedenheit der helfenden Hände in erster Linie zu erklären ist. Doch ist beiden Reliefs jene träumerische Bewegung zu eigen, die freilich hier stark manieriert und lahm erscheint, eine Eigentümlichkeit, die schon an den Freifiguren wie den Sockelreliefs des Tabernakels des Saint Lazare auffällt. Des alternden Meisters Kraft scheint nachzulassen und damit ist wohl auch die weitgehende Heranziehung von Hilfskräften zu erklären. Die malerischen Tendenzen der Relieftchnik, denen Laurana seit seinem Aufenthalt in Frankreich in den Sockelreliefs seiner Madonnenstatuen wie am Tabernakel St. Lazare huldigt, machen sich hier noch stärker geltend, was wohl teilweise auch auf Rechnung der ausführenden französischen Meister zu setzen ist. Jedenfalls hat Laurana damals zu dieser Darstellungsart prinzipiell geneigt und ebenso wie im Stil auch in der Relieftchnik Elemente der französischen Kunst übernommen. Laurana war ein bewußter Eklektizist und es ist angesichts dieser Tatsache immerhin möglich, daß er an dem Monumente mehr selbst geschaffen hat, als wir heute mit Rücksicht auf die französischen An-

klänge zu glauben geneigt sind. Jedenfalls ist charakteristisch, daß er die Architekturen des Hintergrundes ganz allein ausgeführt hat. Dies läßt deutlich genug erkennen, daß der Meister nicht im Nebenamt Architekt war, sondern vielmehr an dieser Kunst augenscheinlich mit einer Vorliebe hing.

Von Laurana selbst ist augenscheinlich das Haupt Christi gemeißelt, das in seinem Schmerz und Trauer, die hier im Gegensatz zu den

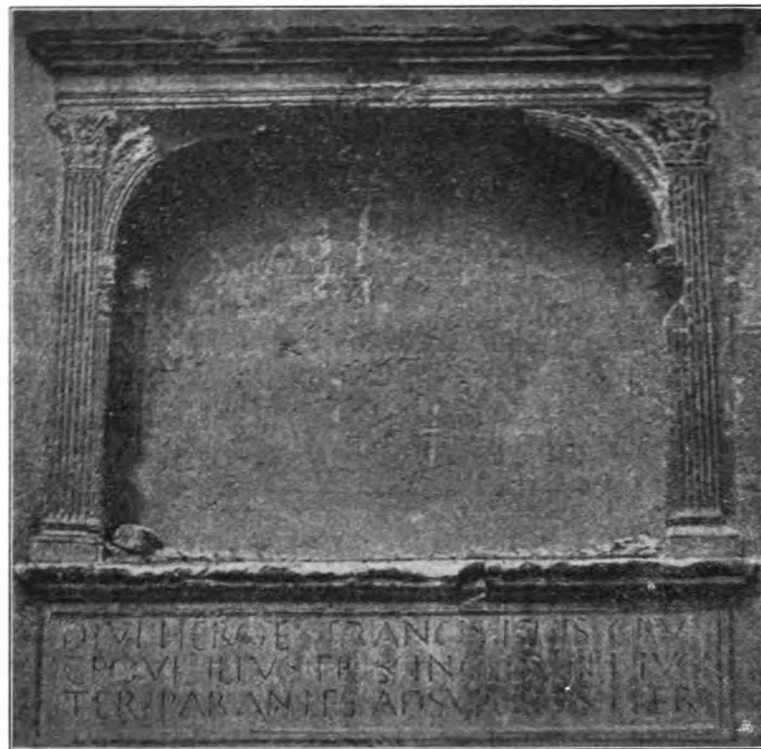


Abb. 47. Sogenannte Nische des Königs René im Schlosse zu Tarascon.

anderen Figuren auch wirklich empfunden scheint. Der Kontrast der hageren schlanken Gestalt gegenüber den plumpen realistischen Typen der Umgebung ist nicht übel, und auch die naturalistischen Profilköpfe des Tomaso verdienen alles Lob. Dagegen wirken die Christus umdrängenden Figuren mit ihren schlotternden Knien und plumpen unteretzten Proportionen den bald zu großen bald zu kleinen Köpfen trotz der im einzelnen recht tüchtigen Realistik sehr abstoßend. Dazu sind die Köpfe ohne Plan und Sinn in und übereinander geschoben, während in der rechten Hälfte des Reliefs wenigstens der Versuch

einer Gruppenbildung gemacht ist. Bei der Mischung zweier so heterogener Elemente ist es freilich kein Wunder, daß Laurana den Stil verlor und hierin müssen wir auch die Erklärung für dieses rätselhafte Werk suchen. Außer dem Christuskopf scheint vor allen jener ausgezeichnete realistische Kopf eines Türken links, sowie die beiden Köpfe rechts neben Christus teilweise von Laurana selbst zu stammen. Besonders auf den einen unmittelbar hinter Christus rechts sichtbar werdenden Kopf möchte ich hinweisen, der einzige, der unter all den hämischen Gesichtern der Kriegsknechte ernst dreinblickend mit der französischen Mütze und nicht wie alle übrigen mit dem Helm bekleidet ist. In ihm ist möglicherweise ein Selbstportrait Lauranas zu erblicken, denn auch das Alter des Dargestellten würde gut zu dem passen, auf das wir nach Lauranas Tätigkeit schließen können. Ein Mann gut in den Fünfzigern mit Hakennase, breitem, faltigem Mund und etwas vergrätem Ausdruck, der der Stimmung zu entsprechen scheint, die auch seinen Skulpturen aus dieser Zeit eigen ist.

In der Frauengruppe rechts hat augenscheinlich der den Pilaster überschneidende Frauenkopf mehr von der Kunst Lauranas an sich und auch die hinsinkende Maria, sowie der Kopf der sie haltenden Heiligen darüber, mag auf seine Hand zurückgehen. Das Kleid der Maria zeigt die nächste Analogie zu der Büste der Beatrice von Aragonien in der Sammlung Dreyfus. Das ohnmächtige Zusammenbrechen ist zwar recht gut gegeben, aber mit einem faden und wenig dramatischen Ausdruck im Gesichte. Ueberhaupt schauspielern diese Figuren mehr oder minder, was ja übrigens auch für einen guten Teil der beglaubigten Madonnen Lauranas gilt, nur daß das dort in den Gesamtausdruck des Ganzen paßt und weniger unangenehm in Erscheinung tritt wie hier.

Wie im einzelnen so ist auch das ganze die entschieden unglücklichste Leistung Lauranascher Kunst mit der auch die Auftraggeber kaum zufrieden gewesen sind. Es ist eine Torheit und eine bei wissenschaftlichen Abhandlungen noch weniger verzeihliche Verliebtheit des Autors in seinen Stoff, wenn er, wie Trabaud bei seiner Besprechung des Werkes in den schwülstigsten Lobeserhebungen sich ergeht «A cet égard, laissons parler la prophétique voix de Michel-Ange (Sonnet XX)» Tout ce qu'un grand artiste peut concevoir, le marbre le renferme en son sein; c'est à la pensée et à la main obéissante à l'en faire sortir!» Ebensowenig kann man nach alldem dies Werk, bei dem eine Reihe von Gehülfen augenscheinlich mitgearbeitet hat, nicht wie dies von französischer Seite wiederholt geschehen ist zur Grundlage stilkritischer Untersuchungen über Werke Lauranas machen.

Müntz hat Laurana außer diesem noch ein kleines architektonisches Werk in Avignon zugeschrieben und, wie man anerkennen muß, nicht ohne Grund. Es ist dies eine Nische im Schlosse des Königs René in Tarascon (Abb. 47), bestehend aus zwei Pilastern über einem breiten Inschrift geschmückten Sockel, einem Gebälk als oberem Abschluß und, in diesen Rahmen eingezogen, auf schmalen Säulchen eine elliptische Archivolte. Auch hier wird man die allgemeine Disposition des römischen



Abb. 48. Tonbüste, Louvre, Paris.

Nischengrabmals nur leicht modifiziert erkennen, die auch für das Grabmal des Jean Cossa maßgebend war. Ferner tragen die feinen Profile, leider ziemlich zerfressen und zerstört, ganz den Charakter der Architekturen des Tabernakels des Saint Lazare an sich. Dazu kommt, daß die Pilaster getreu übereinstimmen mit denen des Altarreliefs von Saint Didier und zwar nicht nur die Kapitäle sondern auch die Pilaster mit ihrer etwas breiten, flachen Form und den fünf Kanneluren. Ebenso entspricht die Form und das Ornament der Zwickelfüllung genau dem Nischenbogen am Arco des Alfonso (Abb. Taf. VIII). Die Schrift zeigt

besonders alle Eigentümlichkeiten Lauranascher Kunst,¹ so daß kaum ein Zweifel mehr sein kann, daß Laurana hier tätig gewesen ist. Daß die Nische für König René errichtet wurde, bezeugt uns die Inschrift, in der Müntz sogar dichterische Versuche des Königs selbst vermutet.

Nun bliebe noch die Frage übrig, ob diese Nische schon anläßlich des ersten oder des zweiten Aufenthaltes Lauranas in Frankreich entstanden sei. Die Gesimse sowie die Ornamentik scheinen hier in ihrer etwas größeren Form sich mehr denen des Triumphbogens zu nähern und deshalb ist es nicht unwahrscheinlich, daß im Gegensatz zu Müntz, der die Jahre 76 bis 78 als wahrscheinlichste Entstehungszeit annimmt,



Abb. 49. Kopf einer heiligen Margarethe, Avignon, Saint Didier.

die Nische schon beim ersten Aufenthalt Lauranas in Frankreich hergestellt wurde. Jedenfalls wäre das Ganze nur ein neuer Beweis für die architektonische Tätigkeit Lauranas in Frankreich.

Von weiteren Werken des Alters käme zunächst ein heute im Louvre befindliches Tonmodell (Abb. 48) als eine Originalarbeit Lauranas in Betracht, eine heilige Katharina von Siena darstellend, die freilich in der Lahmheit des Ausdruckes recht weit noch von dem Berliner Tonmodell derselben Heiligen entfernt ist. Das Werk könnte deshalb frühestens in der Mitte der 80er Jahre entstanden sein. Die Art, wie der Schleier auf die Schulter niederfällt, erinnert sehr stark an jene Laurana von Rolfs zugeschriebene Madonna in Sciacca, andererseits findet sich die steife Hinter-

¹ *Divi Heroes Francis illis cruceque illustres incedunt iugiter parantes ad superos iter.* Für Lauranas Autorschaft spricht auch die Identität dieser Inschrift mit der seiner Münze Tafel XII, 3. und 4.

arbeitung des Schleiers sowohl an der Maria wie der dahinterstehenden Figur in der Kreuztragung in ganz ähnlicher Weise. Auch die Behandlung des Auges wie die plumpen, leblosen Hände erinnern an jene Gestalten. Manches, wie insbesondere die steifen, schweren Gewandfalten lassen an Benedetto da Majano denken, für den freilich andererseits die Büste wieder zu gering erscheint. Einige Verwandtschaft mit der Pariserbüste besitzt ein Marmorkopf im Besitze des Herrn Gottschewski in Florenz, doch bin nicht sicher, ob die Büste nicht modern ist.

Den Typen der Kreuztragung in Avignon steht ein erst neuerdings aufgetauchter, aus Kupfer getriebener Kopf im Museum von Angers¹ unserm Meister außerordentlich nahe, ja ist stilistisch gar nicht von dem den Pilaster überschneidenden Frauenkopf rechts zu trennen. Das Haar zeigt dieselben breiten, weichen Wellen und fällt in derselben Weise, die Ohren verdeckend, vom Scheitel herab wie an der hl. Martha am Tabernakel des St. Lazare, wozu noch die charakteristische Neigung des Kopfes, die niedergeschlagenen Augen, das ein wenig spitze Kinn kommt! Kurz man findet alle Eigentümlichkeiten Lauranascher Kunst freilich ohne dieselben Feinheiten der früheren Werke. Man müßte demnach hier ebenfalls ein Werk des Alters vermuten, das aber deshalb um so interessanter und wichtiger für die Kunst unseres Meisters und sein Leben wäre, als dadurch seine Tätigkeit als Goldschmied wahrscheinlicher würde.

Mit diesem Kopfe steht dem Stile nach in innigstem Zusammenhang der einer liegenden Heiligen unter dem Altar gegenüber dem Relief Lauranas in Saint Didier, der im Typus dem genannten Kopf in Angers nicht minder verwandt ist als den Arbeiten Lauranas. (Abb. 49.)

Es ist eine hl. Margarethe augenscheinlich unter Verwertung des antiken Bildes der schlafenden Ariadne komponiert in antikisierender Gewandung, die aber ebenso wie der hölzerne Oberkörper reichlich steif und leblos in den Falten gegeben ist. Das Gesicht trägt im Typus alle Eigentümlichkeiten der Schule Lauranas an sich und ist der hinter der Maria stehenden, den Pilaster überschneidenden Figur in Saint Didier mehr noch als der Kopf in Angers verwandt. Dies gilt besonders für die Nasen-, Mund- und Kinnpartien, sowie die Haarbehandlung wie allgemein die etwas schwächliche Wiedergabe der Fleischpartien.

In der Frage, wo Laurana sich die letzten zehn Jahre seines Lebens aufgehalten hat, haben sich neuerdings die Anhaltspunkte gehäuft. Durch Maxe-Werlys eifrige Forschungen² erfuhren wir, daß im Jahre 1495 ein

¹ Revue de l'art chrétien, 1899, S. 59.

² Académie des inscriptions, comptes rendues 1899. Müntz, Chronique des arts, 1900. S. 152.

«maître Laurens, le fondeur» sich in Nancy aufhielt und wahrscheinlich der Schöpfer des Grabmals der Herzogin Yolanda von Anjou, Tochter des Königs René und ihres Gatten des Herzogs Ferry de Vaudemont in Joinville gewesen ist, von dem jedoch nur noch dürftige Reste vorhanden sind, die die Identifikation unseres Laurana mit dem «Laurens» auf stil-kritischem Wege erschweren. An sich ist es ja nicht unwahrscheinlich, daß man zur Herstellung des Grabmals der Tochter Renés dessen ehemaligen Hofkünstler berief. Dazu kommt nun, daß eine weitere von Requin entdeckte Urkunde in derselben Gegend den Namen ein zweites Mal nennt und diesmal in Verbindung mit Marseille, so daß in der Tat kaum mehr ein Zweifel besteht, daß der genannte Bildhauer Laurana gewesen ist. Im Januar 1499 schuldet Laurana seinem Schwiegersohn 400 Gulden für seinen Unterhalt und zediert ihm eine Forderung von 100 Golddukaten an die Erben des Rudolph Peruzzi in Avignon.¹ Am 14. Oktober 1500 verkauft er seine Besitztümer in Marseille.² Das, was Laurana also dort in glücklichen Zeiten erworben hat, scheint das Alter aufgezehrt zu haben. Nach dem Jahre 1500 wird Laurana nicht mehr genannt und wir dürfen annehmen, daß er auch bald darauf gestorben ist. Nach unsern Ergebnissen muß ja Laurana schon um 1425 geboren sein und da mag es begreiflich erscheinen, daß das Alter, das sich schon in den Skulpturen in Avignon und Marseille energisch bemerkbar macht, ihn mehr und mehr in der Führung des Meißels behindert und ihn zur Goldschmiedekunst trieb, die ihm als Medaillenschneider nicht so ferne lag. Allerdings scheint es, daß er hierin keine großen Erfolge zu verzeichnen hatte. Die Monumente, die der mindestens 75jährige in Auftrag erhielt, hat er kaum selbst mehr ausgeführt, wahrscheinlich nur den Entwurf geliefert und die Herstellung des Ganzen überwacht. Das letzte uns bekannte Werk der achtziger Jahre, die Kreuztragung zu Avignon, war auch sicherlich nicht dazu angetan, ihm die dauernde Gunst seiner Auftraggeber zu sichern und so mag er mangels einer fürstlichen Pension bei dem Verfall seiner Kräfte rasch in Not geraten und als mittelloser Mann gestorben sein.

Ob Lauranas Einfluß auf die französische Plastik sehr weit über das oben angedeutete hinausgegangen ist, scheint mir fraglich, dazu war seine Persönlichkeit doch zu schwach, zu wenig ausgeprägt. Er hat dem heimischen Geschmack doch zu viel Entgegenkommen bewiesen und zu viel Zugeständnisse gemacht, um, soweit das plastische Gebiet wenigstens in Frage kommt, Epoche machend zu wirken. Den Einfluß seiner

¹ Müntz, a. a. O., S. 152.

² Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, 1889, S. 148.

architektonischen Schöpfung genau festzustellen, wäre eine Aufgabe, die die Durcharbeitung des übrigens ohnedies nicht allzu reichen und weit verstreut liegenden Materials zur Bedingung hätte, eine Aufgabe, die der Verfasser sich nicht mehr hat stellen können. Hier kann nur die Lokalforschung, begünstigt durch den Zufall, vielleicht noch das eine oder andere Werk Lauranas ans Licht bringen.

ANHANG.

Nach de Marzo aus den Akten des Notars Giacomo Randisi (an. 1466–69, ind. XV–II) Num. Reg. 1154.

I.

Die ij.^o junii prime ind. (1468).

Magister Petrus de Bonitate et magister Franciscus de Laurana, scultores, habitatores Panormi, presentes coram nobis, sponte in solidum promiserunt et se sollemniter obligaverunt magnifico domino Antonio de Magistro Antonio, regio militi, civi Panormi, presenti et stipulanti ab eis, fabricare et de novo facere bene et magistraliter, sine impericia, seu fabricari facere etiam magistraliter et sine impericia quamdam cappellam intus ecclesiam conventus Sancti Francisci dicte urbis Panormi, ad omnes et singulas expensas dictorum magistrorum, tam de marmoris (*sic*), quam de magisterio, quam etiam de manualibus necessariis ad opus fabrice dicte cappelle, ac etiam ponere totam calcem necessariam fabrice dicte cappelle et etiam omnes lapides necessarios fabrice predicte, et in eadem cappella facere, ut dicitur, lu pavimentu sive planu cum li scaluni di marmora; item carnariam cum eius lapide sive cohoperchio etiam di marmora; item in eadem cappella facere quamdam sepulturam di marmora super columpnis etiam de marmora; item altare cum lapide ditti altaris etiam di marmora super quatuor columpnas etiam di marmora; item quamdam figuram sive ymaginem gloriose Virginis Marie, ut dicitur, di grandiza a lu naturali, bene et magistraliter laboratam; item, ut dicitur, fari l'ochu et la chavi dammusii dicte cappelle di marmura, nec non facere totum arcum, ut dicitur, di la fachata di fora cum figuris, juxta designum datum per eosdem magistros eidem domino Antonio, subscriptum manu propria magnifici domini prothonotarii, incipiendo laborare ad requisicionem dicti domini Antonii, et laborari facere bene et magistraliter sine impericia, et continue fabricare et fabricari facere et non desistere, ita et taliter quod

hinc ad annum unum cum dimidio sit expeditum opus predictum. Et hoc pro unciis auri ducentis ponderis generalis in totum, ita quod ipse dominus Antonius solum habeat solvere pro toto opere predicto dictas uncias ducentas, tantum et non ultra. Pro qua causa predicti magistri, ad instantiam dicti domini Antonii, sunt confessi habuisse et recepisse ab eodem per bancum honorabilium Jo. Petri et Joannis de Rigio, et assignatas eidem magistro Francisco, de voluntate dicti magistri Petri, pro emendo et habendo lapides marmoreos, uncias quinque, renunciantes exceptioni, etc. Et totum restans ipse dominus Antonius dare et assignare promisit dictis magistris stipulantibus ab eo . . . prout ipsi magistri fabricaverunt et fabricari fecerunt opus predictum: promittentes sollemniter et convenientes predicti magistri in solidum predicto magnifico domino Antonio, stipulanti ab eis, predictum opus et omnia necessaria fabrice predictae cappelle et super expressa bene et magistraliter fabricare et fabricari facere sine impericia et non deficere: alias quod teneantur ad omnia interesse et damna. Que omnia, etc. Et juraverunt omnes, etc. — Testes: magnificus dominus Girardus Agliata, prothonotarius regni Sicilie; dominus Guido de Crapona, u. j. doctor, et Antoninus Agliata.

Die *xxij.*^o ejusdem mensis junii predictus magister Petrus de Bonitate, presens coram nobis, tam suo proprio nomine, quam nomine et pro parte dicti magistri Francisci, pro quo de rato promisit etc., sponte, ad instantiam dicti magnifici domini Antonii de Magistro Antonio, presentis et petentis, est confessus se ab eodem domino Antonio habuisse et recepisse zuccari unius cocte cantaria duodecim et rotulos *xxvij.*, per manus nobilis Raynerii Agliata, pro pretio unciarum auri quatuor et tarenorum trium p. g. pro quolibet cantario; ac etiam habuisse et recepisse in alia manu uncias quatuor per bancum Guillelmi Ayutamixpo (*Ajutamicristo*) in pecunia numerata, renuncians exceptioni, etc., ultra pecunias in proxima nota contentas, et ultra uncias quinque in nota proxima habitas per dictum magistrum Franciscum. — Testes: presbiter Joannes de Caldaroni, Roffinus de Flumine et Antonius de Massa.

Nach Giovanni Maria Amato, De principe templo panormitano. Panormi 1728 lib. VIII, cap. I, p. 170.
Aus den Akten des Notars Ruggero.

II.

Die XVI augusti II indict. 1469.

Quia cum Franciscus Laurana, præsens coram nobis, habitator, ut asserit, urbis Panormi, et civitatis Venetiarum, ut asserit, se obligasset et promississet rev. dopno Paulo de Gammicchia, archipresbitero terrae Montis

S. Juliani, et nobili Paulo Tuscanu, thesaurario, habitatori dictae terrae Montis, tunc praesentibus et petentibus, nomine et pro parte operis ecclesiae S. Mariae, matris ecclesiae dictae terrae Montis, construere, facere et complere imaginem gloriosissimae Virginis Mariae in dicta urbe, de petra marmorea, ad instar et similitudinem imaginis marmoreae B. M. Virginis, quae est in conventu S. Mariae Annunciatae extra civitatem Drepani, pro pretio unciarum auri 25, et eo modo et forma prout praenominatae personae coram nobis asseruerunt contineri in quodam publico contractu facto in dicta urbe Panormi in actis notarii Antonii de Messana; et facta, constructa et completa dicta imagine per dictum Franciscum, officiales dictae urbis Panormi voluerunt dictam imaginem retinere pro dicta urbe Panormi et non permiserunt dictam imaginem extrahi de urbe praedicta Panormi, et sic venerabilis ecclesia dictae terrae Montis S. Juliani non valuit habere dictam imaginem: hodie vero, praetitulato die, praefatus Franciscus, coram nobis, ¶ consentiens prius in nos, etc., sponte promisit et se solemniter obligavit praefato rev. dopno Paulo, archipresbitero ut supra, et discreto notario Joanni de Bulgarella, et Andreae de Odo, yconimis, operariis et procuratoribus operis dictae majoris ecclesiae dictae terrae Montis, sub vocabulo Sanctae Mariae, praesentibus et stipulantibus, construere, facere, ordinare et complere unam aliam imaginem Virginis praedictae de petra marmorea, quam dictus Franciscus asseruit de proximo habuisse et habere in dicta urbe Panormi, ipsamque imaginem facere melioratam imaginis hujusmodi praedictae civitatis Drepani extra moenia dictae civitatis, vel saltem ad similitudinem imaginis praedictae, et eo modo et forma, nihilominus, ¶ prout continetur in dicto praeallegato contractu in dicta urbe Panormi. La quali petra di marmora in dicta urbe Panormi dictus Franciscus la divi isgrussari, et exinde ad risicum et expensas dictae matris ecclesiae S. Mariae debet deferre et portare facere in portu sive plaja di Bonagia, territorii dictae terrae Montis, et exinde dicti operarii dictam petram ad expensas dictae ecclesiae apportare facere debent in dicta terra Montis, et in dicta terra dictus Franciscus debet laborare, facere, complere et ordinare dictam petram ad imaginem B. Virginis, modo et forma ut supra, et prout dictus Franciscus se obligavit facere dictam primam imaginem Panormi, virtute dicti contractus facti manu dicti notarii Antonii. Ipsamque imaginem, per eum faciendam in dicta terra Montis, idem Franciscus coram nobis se obligavit dictis archipresbitero et procuratoribus, praesentibus et stipulantibus, dare completam et expeditam in festo Annunciationis gloriosissimae Virginis Mariae, quod celebratur 25 mensis martii proximi futuri, anni praesentis, et hoc pro pretio unciarum auri 25 ponderis generalis, de quibus unceis 25 praefatus Fran-

ciscus coram nobis, ad petitionem et instantiam dictorum archipresbiteri et procuratorum, praesentium et stipulantium, dixit et confessus extitit se habuisse et recepissee, de pecunia dictae majoris ecclesiae et per bancum dili Rigii, urbis Panormi, uncias 3; et restans dicti pretii ad complementum dictarum unciarum 25 dicti procuratores, procuratorio nomine praedicto, dare et assignare promiserunt et promittunt dicto Francisco praesenti et stipulanti, expedita et facta dicta imagine. Quae omnia etc. dicti contrahentes promiserunt et promittunt rata habere, et non contrafacere etc., sub hypotheca et obligatione omnium bonorum dictae ecclesiae, etc.

QUELLEN UND LITERATUR FÜR LAURANA.

- P. Achard**, Notes sur quelques artistes d'Avignon, archives de l'Art français, 1856, IV, 182–83.
- Agati**, Tribuna illustrata, 18. Sept. 1904, Nr. 38. «Di un opera da attribuire a Francesco Laurana.
- Armand**, Les médailleurs italiens du quinzième et seizième siècle, Paris 1883–87.
- Barthélemy**, La chapelle Saint Lazare à l'ancienne cathédrale de Marseille, Bulletin monumental, 1884, L. 626–37.
- Barthélemy**, Memoires de l'Académie de Marseille, 1885, 443–53.
- Bérard**, Dictionnaire des artistes français, Paris, 1862.
- Bertaux**, l'arco e la porta trionfale d'Alfonso, e Ferdinando d'Aragona a Castel Nuovo Archivio storico per le provincie napolitane, anno XXV fasc. I.
- Berzewzky**, Beatrice von Aragonien, Rom, 1902.
- Bode**, Florentiner Bildhauer der Renaissance, 1902, 216 ff.
- Bode**, Jahrb. der preuß. Kunsts. IX, 209–27, X, 28–33. «Desiderio da Settignano und Francesco Laurana.»
- Budinghi**, Luciano da Laurana, Triest, 1902.
- Calmet**, Histoire de Lorraine III, 1748, pl. IV.
- Carotti**, Archivio storico dell'Arte, 1891, 38–43.
- Cervetto**, Gagini, Sue opere in Genova ed altrove I. Milano, 1903.
- Chardon**, L'Union de la Sarthe, 30. Juli 1881. «le tombeau de Charles IV.»
- Correra Luigi**, Il castello nuovo di Napoli, Trani, 1904.
- Courajod et Al. Lenoir**, le musée des monuments français, III, 180.
- Courajod et Marcou**, Catal. du Musée de sculpture comparée, XIVe, XVe s. n° 713.
- Courajod**, Bulletin de la société des Antiquaires de France, 1886, 305, 1887, 121 und 1890, 245
- Ephrussi Ch.**, Gazette des beaux Arts, Juli 1882.
- v. Fabriczy**, Jahrb. der preuß. Kunsts. XX, S. 3 ff. «Der Triumphbogen Alfonsos am Castel Nuovo zu Neapel.»
- v. Fabriczy**, Jahrb. d. pr. Kunsts. XXIII, S. 3 ff. «Neues zum Triumphbogen des Alfonso.»
- v. Fabriczy**, Repertorium für Kunstwissenschaft, XX, 82, XXI, 245, XXVIII, 193.
- Faillon**, Les mémoires de la Société archéologique du midi de la France III, pl. 2 n° 2. S. 250. (1836–1837).
- Fazius, B.**, De rebus gestis ab Alphonso primo, MDLX liber septimus, 185.
- Friedländer**, Jahrb. d. preuß. Kunsts., 1882, 195–200. «Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts.»
- Heiss**, Les médailleurs de la Renaissance, Pietro da Milano et Francesco Laurana, Paris, 1882, S. 11 ff.
- Hoffmann, Th.**, Kunstwerke der Renaissance, als Manuskript gedruckt 1905. S. 57.
- Hugo**, Traité historique et critique sur l'origine de la Maison de Lorraine, 1711.
- Jackson**, Dalmatia, the Quarnero and Istria, Oxford, 1887, I, 362.
- Joanne, Paul**, la vieille France, Provence, éd. 1888, 28 u. éd. 1893, 98.
- Lecoy de la Marche**, Le roi René, II, 105, 378.
- Lecoy de la Marche**, Gazette des Beaux-Arts, 1881, XXIII, 179 u. Anm. 1.
- Lepage**, Le Palais ducal de Nancy, Nancy 1852.
- Lepage**, Bulletin de la société d'archéol. lorraine, I, 101 u. 178, III, 127.
- de Marzo**, Delle belle arti in Sicilia, IV, 24 u. 185.
- de Marzo**, J Gagini e la scultura in sicilia nei secoli XV e XVI, I, 43 ff. pl. I, II und Vol. II.
- de Marzo**, Archivio storico italiano, 1873, XVI, III, 327.
- de Marzo**, Archivio storico siciliano, nuova seria, XXIX, 461.
- de Marzo**, l'arte, 1902, 170.

- Mauceri**, Rassegna d'arte, 1906, I, 1. «Francesco Laurana in Sicilia.»
- Maxe-Werly**, Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, 1899, 276—285. «Francesco da Laurana, fondeur-ciseleur à la cour de Lorraine.»
- Maxe-Werly**, Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Paris, 1896, 54—62. «Un sculpteur italien à Bar-le-Duc en 1463.»
- Millin**, Voyage dans les départements du midi de la France, 1808, III, 197.
- Minieri-Riccio**, Gli artisti ed artefici che lavorarono in Castel nuovo a tempo di Alfonso I e Ferrante I d'Aragona. Napoli 1876.
- Minieri-Riccio**, archivio storico per le provincie nap., VI. 1881, 1 ff.
- Montaiglon**, Chronique des arts, 1881, 49.
- Montaiglon**, Chronique des arts, 1887, 79—80 u. 111—112.
- Müntz**, Histoire de l'Art pendant la Renaissance, II. 535.
- Müntz**, Fondation Piot, Monuments et Mémoires, 1897, 123 f.
- Müntz**, Chronique des arts, 1887, «Lettre à Mr. de Montaiglon.»
- Müntz**, Chronique des arts, 22. April 1900.
- Müntz**, Revue de l'art chrétien, 1899, 440.
- v. Reber**, Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1889, II, 47, Luciano da Laurana.
- Requin**, Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, 1889.
- Reymond**, La Sculpture florentine, seconde moitié du XVe. s. 73.
- Robert, Ch.**, Bull. de géog. hist. du Comité trav. hist. 1887, 27.
- Rolfs**, Jahrb. d. preuß. Kunsts. XXV, 84 «Der Baumeister des Triumphbogens des Alfonso.»
- Rolfs**, Zeitschr. f. bild. Kunst, 1906, 193. «Die erste sizilianische Madonna des Franz Laurana.»
- Salinas**, Les arts, Paris, 1892.
- Salinas**, Les arts, Paris, 1902.
- Schulz**, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, 1860, III. 34.
- Summonte**, Brief an Marcantonio Michiel vom 20. März 1524 publ. v. Cicogna, memorie dell'istituto veneto 411 und Nap. Nob. VII, 195 ff.
- Trabaud**, «Le retable de Saint-Didier d'Avignon.» Gazette des Beaux-Arts, 2e pér. 1881, XXIII, 175—80.
- v. Tschudi**, Di Luciano da Lovrana, Archivio Stor. Lombardo X, 1883, 667.
- Villeneuve**, Statistique du Département des Bouches-du-Rhône I. 466, 1824, Marseille.
- Vitry**, Michel Colombe et la sculpture française de son temps, Paris, 1901, 117 ff.

VERZEICHNIS DER TAFELN.

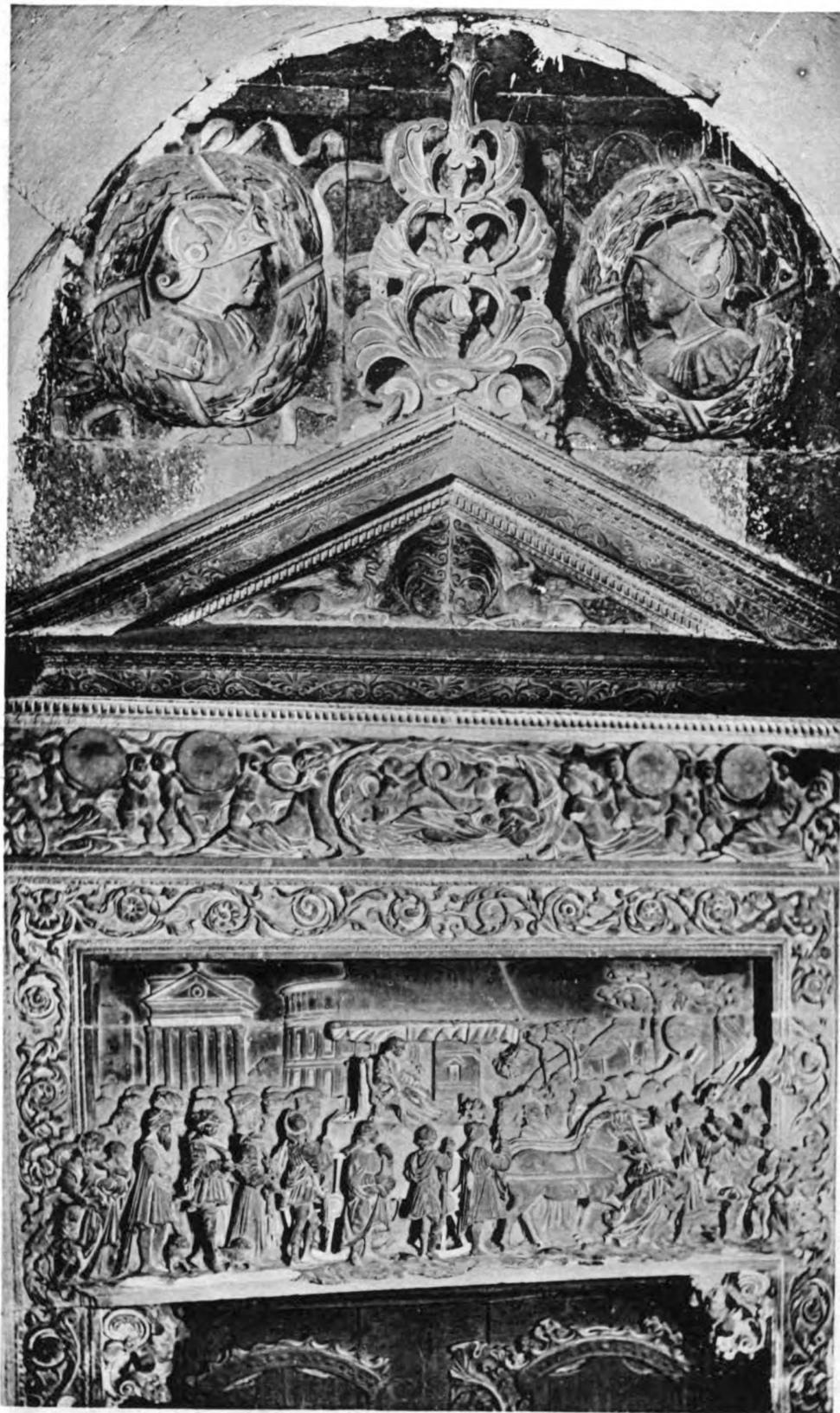
- Tafel 1. Triumphzugrelief des Alfonso in der Sala del Barone des Castel nuovo in Neapel. (Zu S. 3.)
- » 2. Fassade der Kapelle San Giambattista im Dom zu Genua. (Zu S. 8.)
 - » 3. Bläsergruppe des Triumphzugreliefs am Bogen des Alfonso in Neapel. (Zu S. 23.)
 - » 4. Temperantia und Fortitudo am Bogen des Alfonso in Neapel. (Zu S. 25.)
 - » 5. Linkes Laibungsrelief am Bogen des Alfonso in Neapel. (Zu S. 31.)
 - » 6. Mittelteil des Triumphzugreliefs am Bogen des Alfonso in Neapel. (Zu S. 41.)
 - » 7. 1. Detail aus dem Triumphzugrelief. 2. Rechtes Tabernakelrelief aus dem Triumphzug des Alfonso. Triumphbogen des Alfonso in Neapel. (Zu S. 42.)
 - » 8. 1. Sockeldetail. 2. Nischendetail an der Laibung des zweiten Geschosses. Triumphbogen des Alfonso in Neapel. (Zu S. 60.)
 - » 9. Justitia (?) und Fides. Triumphbogen des Alfonso in Neapel. (Zu S. 46.)
 - » 10. Baldachinträger, Tubabläser. Skizzen aus dem Codex Vallardi, Paris, Louvre. (Zu S. 68.)
 - » 11. 1 und 2. Medaille Ludwigs XI. (Zu S. 78.) 3 und 4. Medaille der Jeanne de Laval. (Zu S. 74.)
 - » 12. 1 und 2. Medaille des Triboulet. 3 und 4. Medaille des Königs René und der Jeanne de Laval. (Zu S. 75.)
 - » 13. 1 und 2. Medaille des Johann von Calabrien. (Zu S. 76.) 3 und 4. Medaille Ludwigs XI. (Zu S. 78.)
 - » 14. 1 und 2. Medaille Charles IV. (Zu S. 77.) 3 und 4. Medaille Jean Cossa's. (Zu S. 79.)
 - » 15. 1. Plaquette des Petrarca. 2. Plaquette der Laura. (Zu S. 81.)
 - » 16. Fassade der Kapelle des Mastrantonio in San Francesco zu Palermo. (Zu S. 95.)
 - » 17. Reliefdetail der Fassade des Mastrantonio in San Francesco zu Palermo. (Zu S. 97.)
 - » 18. Sockeldetail der Fassade des Mastrantonio in S. Francesco zu Palermo. (Zu S. 95.)
 - » 19. 1. und 2. Detail der Kapellenfassade des Mastrantonio in S. Francesco zu Palermo. (Zu S. 97 und 98.)
 - » 20. 1. und 2. Reliefdetail der Fassade des Mastrantonio. (Zu S. 97.)
 - » 21. 1. Madonna in San Francesco, Palermo. (Zu S. 101 und 103.) 2. Madonna im Dom, Palermo. (Zu S. 101.)
 - » 22. 1. Sockel der Madonna Laurana's in Noto. (Zu S. 112.) 2. Sockel der Madonna Laurana's in San Francesco in Palermo. (Zu S. 101 und 103.)
 - » 23. Francesco Laurana, Madonna in Noto. (Zu S. 112.)
 - » 24. 1. Madonna im Museum von Syracus. 2. Madonna in S. Antonio, Palermo. 3. Madonna in San Francesco, Palermo. (Zu S. 105.)
 - » 25. Büste der Eleonore von Aragonien im Museum von Palermo. (Zu S. 114.)
 - » 26. 1. Büste im Museum, Palermo. (Zu S. 114.) 2. Büste im Louvre, Paris. (Zu S. 114.) 3. Büste der Sammlung André, Paris. (Zu S. 118.)
 - » 27. Francesco Laurana, Madonna an Santa Barbara in Neapel. (Zu S. 128.)
 - » 28. 1. Francesco Laurana, Büste der Sammlung Dreyfus, Paris. (Zu S. 129.) 2. Francesco Laurana, Büste der Eleonore von Aragonien, Berlin Kaiser Friedrich-Museum. (Zu S. 130.)
 - » 29. Francesco Laurana, Büste in den Hofmuseen, Wien. (Zu S. 133.)
 - » 30. 1. Büste in den Hofmuseen, Wien. (Zu S. 133.) 2. Gemälde der Sammlung Poldi Pezzoli in Mailand. (Zu S. 136.) 3. Maske im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin. (Zu S. 133.)
 - » 31. Francesco Laurana und Tomaso Malvito da Como. Tabernakel des St. Lazare, Alte Kathedrale, Marseille. (Zu S. 150.)
 - » 32. Francesco Laurana, Heilige Martha, Alte Kathedrale in Marseille. (Zu S. 153.)
 - » 33. Francesco Laurana, Kopf der heiligen Martha, Alte Kathedrale in Marseille. (Zu S. 153.)
 - » 34. 1. Francesco Laurana, St. Lazare. 2. Francesco Laurana, hl. Margaretha. Alte Kathedrale, Marseille. (Zu S. 153.)
 - » 35. 1. Pilasterdetail vom Tabernakel St. Lazare, Marseille. (Zu S. 152.) 2. Kopf vom Grabmal des Jean Cossa, Tarascon. (Zu S. 157.)
 - » 36. 1. Detail vom Grabmal des Jean Cossa, Tarascon. (Zu S. 157.) 2. und 3. Detail vom Tabernakel St. Lazare, Marseille. (Zu S. 151.)
 - » 37. Francesco Laurana, Kreuztragung in St. Didier, Avignon. (Zu S. 160.)

VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN.

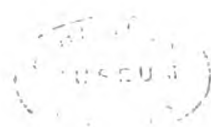
- Abb. 1. Detail aus dem Triumphzugrelief der Sala del Barone. S. 1.
 » 2. Detail aus dem Triumphzugrelief der Sala del Barone. S. 3.
 » 3. Detail aus dem Relief der Sala del Barone. S. 5.
 » 4. Madonna in S. Barbara. S. 11.
 » 5. Reliefportraits im Museum von Palermo. S. 15.
 » 6. Tabernakel im Museum von Palermo. S. 17.
 » 7. Figur der Prudentia in S. Francesco zu Palermo. S. 18.
 » 8. Sockelrelief der Madonna in der Sakristei von Santa Barbara. S. 19.
 » 9. Zeichnung des Francisco de Hollanda. S. 20.
 » 10. Der Triumphbogen des Alfonso. S. 22.
 » 11. Detail aus der Madonna von Santa Barbara. S. 24.
 » 12. Detail der Madonna in S. Barbara. S. 26.
 » 13. Figur der «Temperantia» in San Francesco zu Palermo. S. 27.
 » 14. Detail aus dem linken Relief der Bogenlaibung des Triumphbogens in Neapel. S. 28.
 » 15. Schilddetail aus dem linken Laibungsrelief des Bogens. S. 30.
 » 16. Details aus dem linken Relief der Bogenlaibung des Triumphbogens des Alfonso. S. 32.
 » 17. «Daphne», Schilddetail aus dem linken Laibungsrelief des Bogens. S. 33.
 » 18. Büste im Museum von Palermo. S. 36.
 » 19. Detail aus dem linken Laibungsrelief des Bogens. S. 37.
 » 20. Zeichnung aus dem Codex Vallardi. S. 39.
 » 21. Münze des Königs René und seiner Gemahlin von Pietro da Milano. S. 41.
 » 22. Detail aus dem Triumphzugrelief am Bogen des Alfonso. S. 43.
 » 23. Detail aus dem Weihwasserbecken im Dom. S. 45.
 » 24. Bogendekoration der Kapellenfassade Francesco Lauranas in S. Francesco. S. 56.
 » 25. Sockel der Kapellenfassade Lauranas in S. Francesco zu Palermo. S. 57.
 » 26. Paukenschläger aus dem Codex Vallardi. S. 66.
 » 27. Musikant aus dem Codex Vallardi. S. 68.
 » 28. Medaille des Königs René von Pietro da Milano. S. 80.
 » 29. Medaille von Francesco Laurana. S. 80.
 » 30. Portrait Petrarca in der Pariser Nationalbibliothek. S. 82.
 » 31. Madonna in San Giuliano. S. 94.
 » 32. Madonna in S. Agostino, Messina. S. 103.
 » 33. Madonna in S. Francesco in Palermo. S. 105.
 » 34. San Giuliano l'Ospiatore, Marienkirche in Salemi. S. 106.
 » 35. Portraitbüste des Pietro Speciale, Palermo. S. 109.
 » 36. Marmortabernakel im Museum zu Syrakus. S. 119.
 » 37. Reliefportrait in der Universität zu Messina. S. 123.
 » 38. Büste der Battista Sforza, Bargello, Florenz. S. 127.
 » 39. Maske in englischem Privatbesitz. S. 134.
 » 40. Madonna der Sakristei im Dom zu Neapel. S. 136.
 » 41. Skizze aus dem Codex Vallardi, Paris, Louvre. S. 138.
 » 42. Büste der heiligen Katharina von Siena, Berlin. Kaiser Friedrich-Museum. S. 142.
 » 43. Madonna über dem Portal von Santa Maria della Catena, Palermo. S. 146.
 » 44. Detail aus dem Figurensockel des Tabernakels Saint-Lazare, Marseille, Alte Kathedrale. S. 152.
 » 45. Engel vom Grabmal des Jean Cossa, Tarascon. S. 156.
 » 46. 1. Detail aus dem Tabernakel Sixtus' IV. in Rom. 2. Detail aus dem Tabernakel in Saint Didier zu Avignon. S. 162.
 » 47. Sogenannte Nische des Königs René im Schlosse zu Tarascon. S. 164.
 » 48. Tonbüste, Louvre, Paris. S. 166.
 » 49. Kopf einer hl. Margarethe, Avignon, Saint Didier. S. 167.

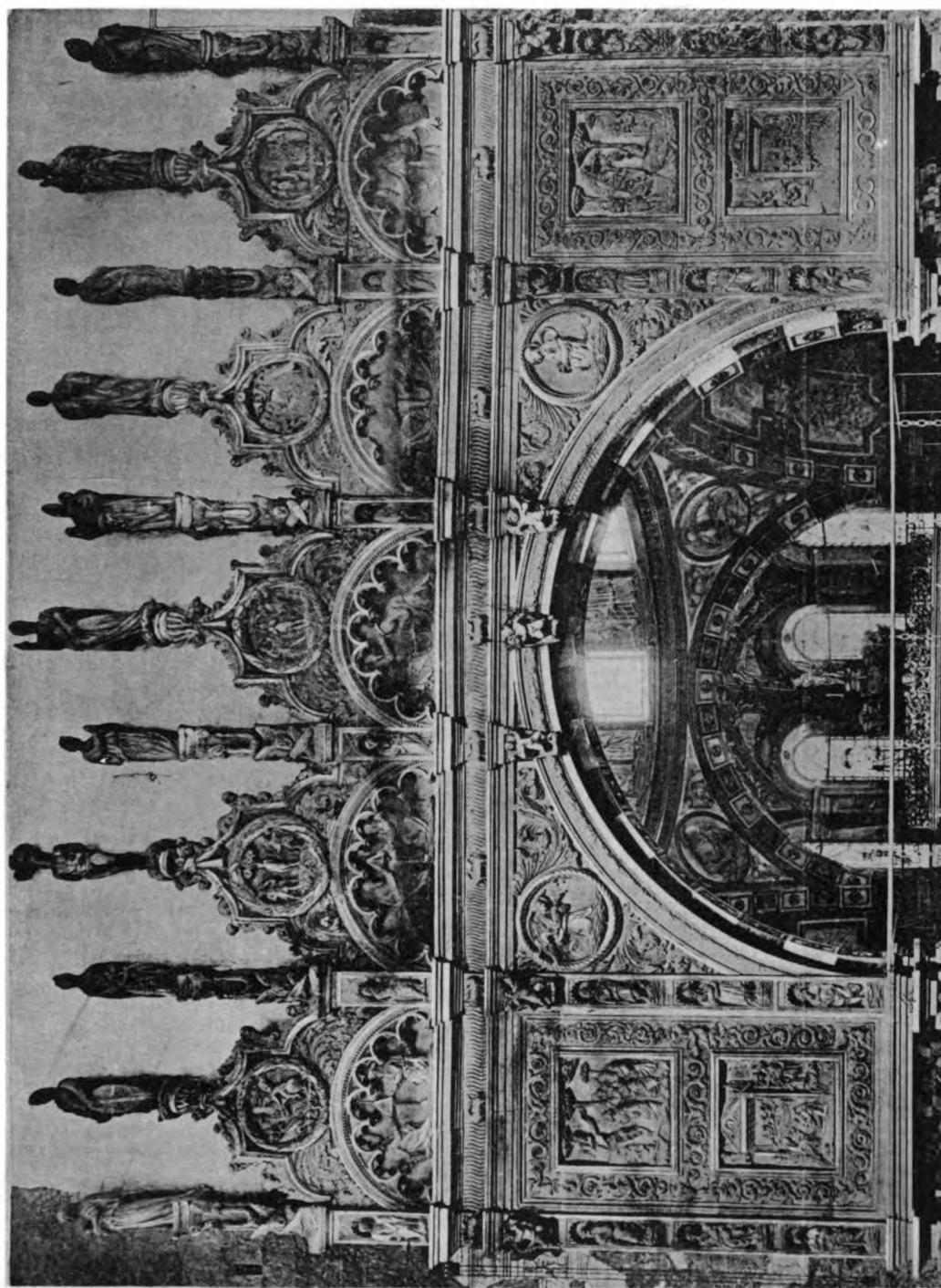


TAFELN



TRIUMPHZUGRELIEF DES ALFONSO IN DER SALA DEL BARONE DES CASTEL NUOVO IN NEAPEL.





FASSADE DER KAPELLE SAN GIAMBATTISTA IM DOM ZU GENUA.





BLÄSERGRUPPE DES TRIUMPHZUGRELIEFS AM BOGEN DES ALFONSO IN NEAPEL.





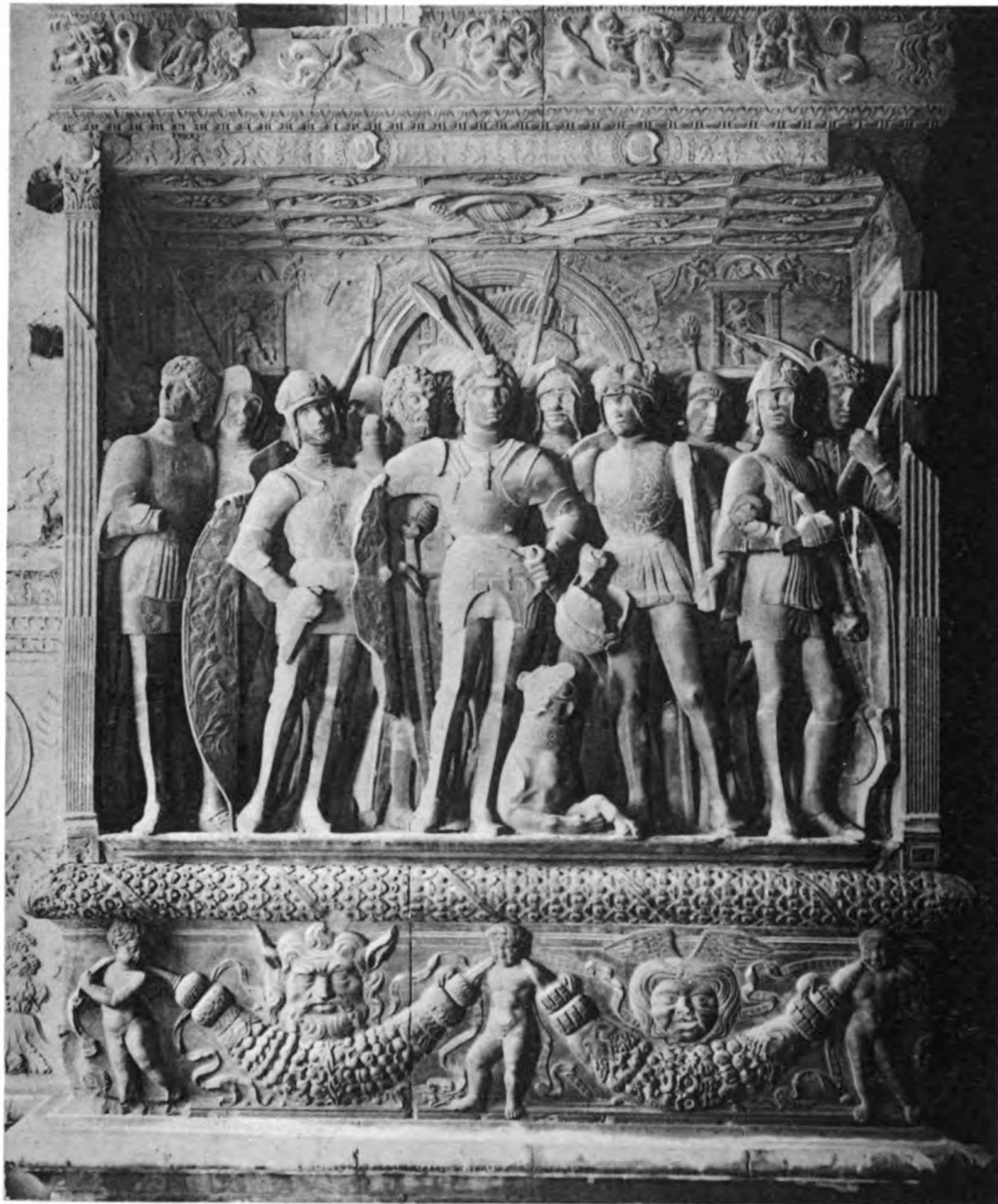
TEMPERANTIA.



FORTITUDO.

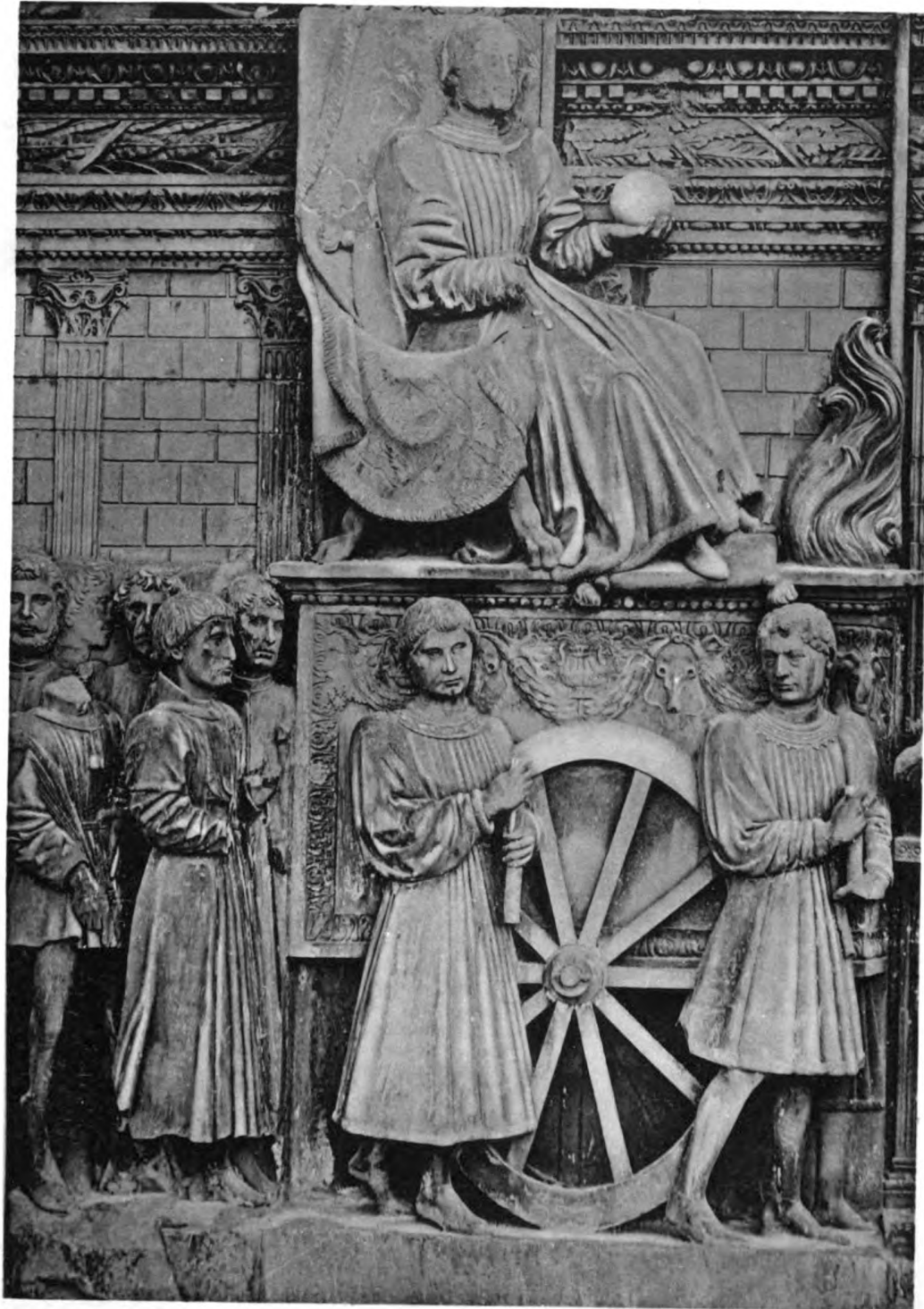
AM BOGEN DES ALFONSO IN NEAPEL.





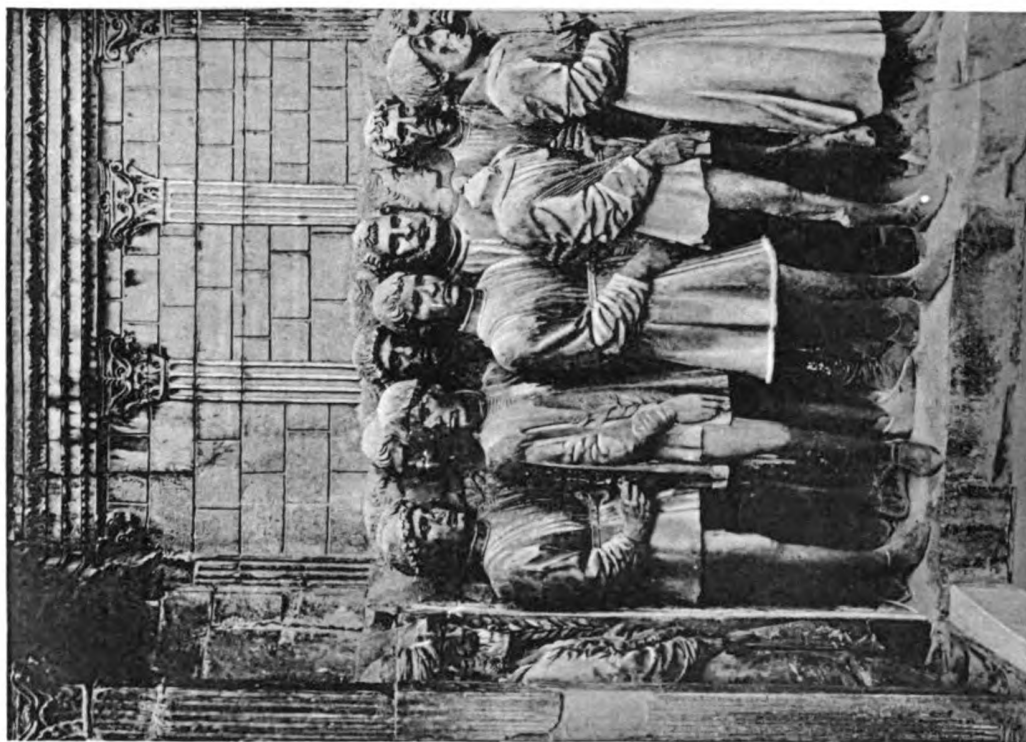
LINKES LAIBUNGSRELIEF AM BOGEN DES ALFONSO IN NEAPEL.



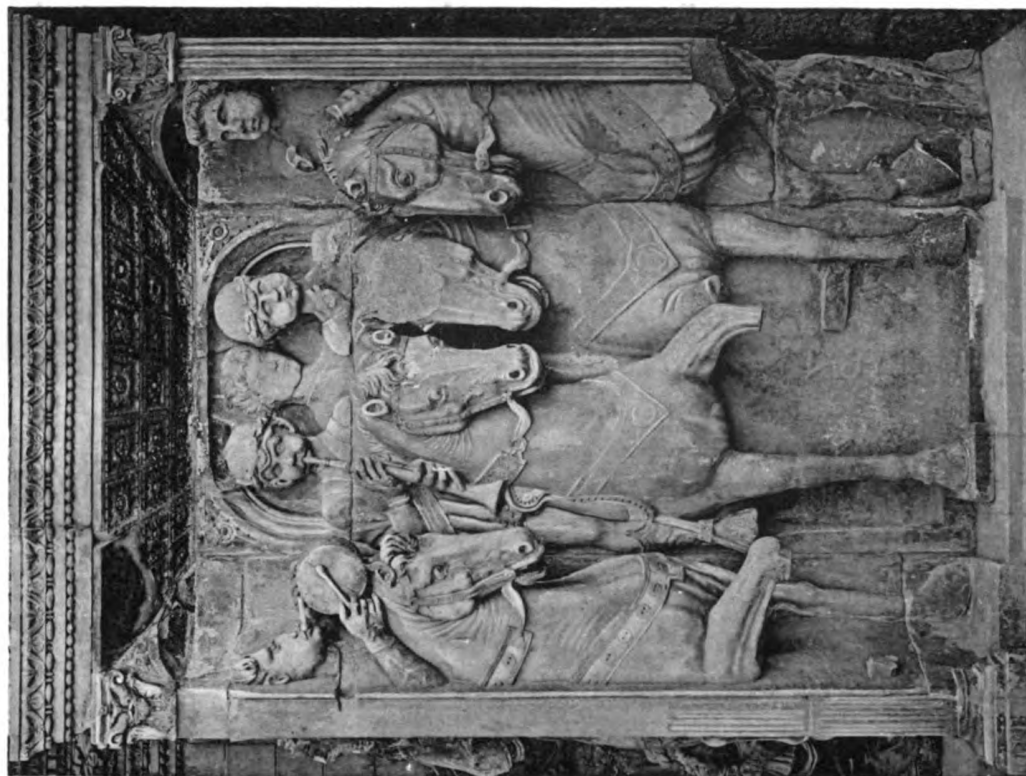


MITTELTEIL DES TRIUMPHZUGRELIEFS AM BOGEN DES ALFONSO IN NEAPEL.





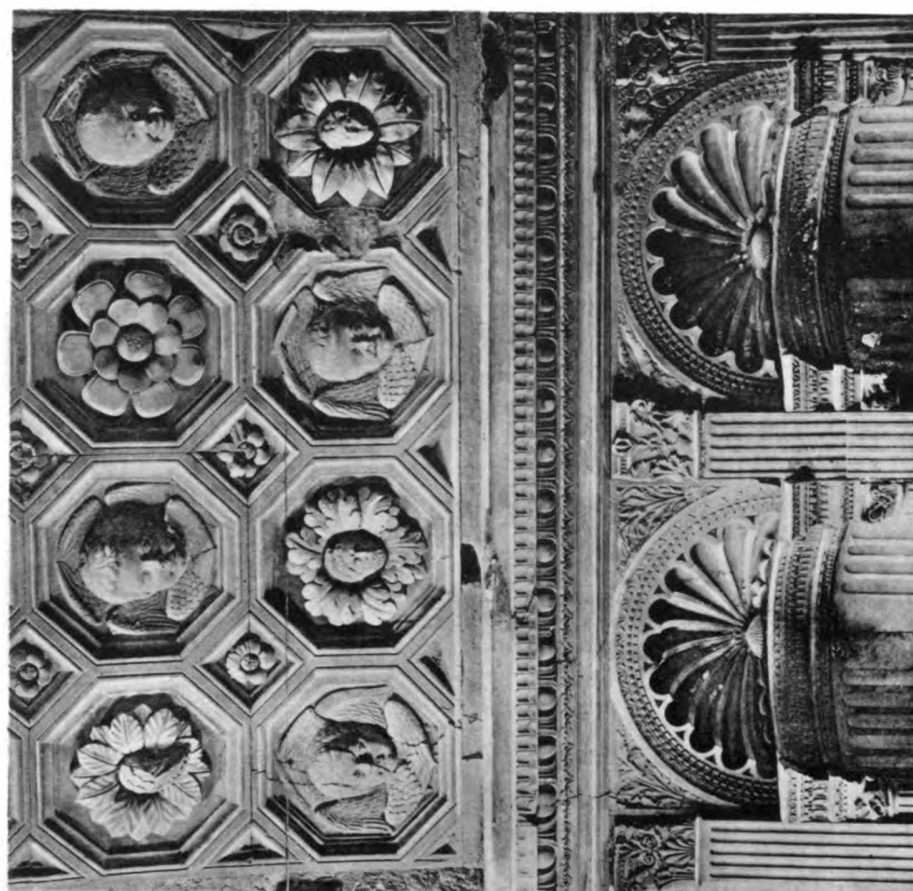
1. DETAIL AUS DEM TRIUMPHZUGRELIEF.



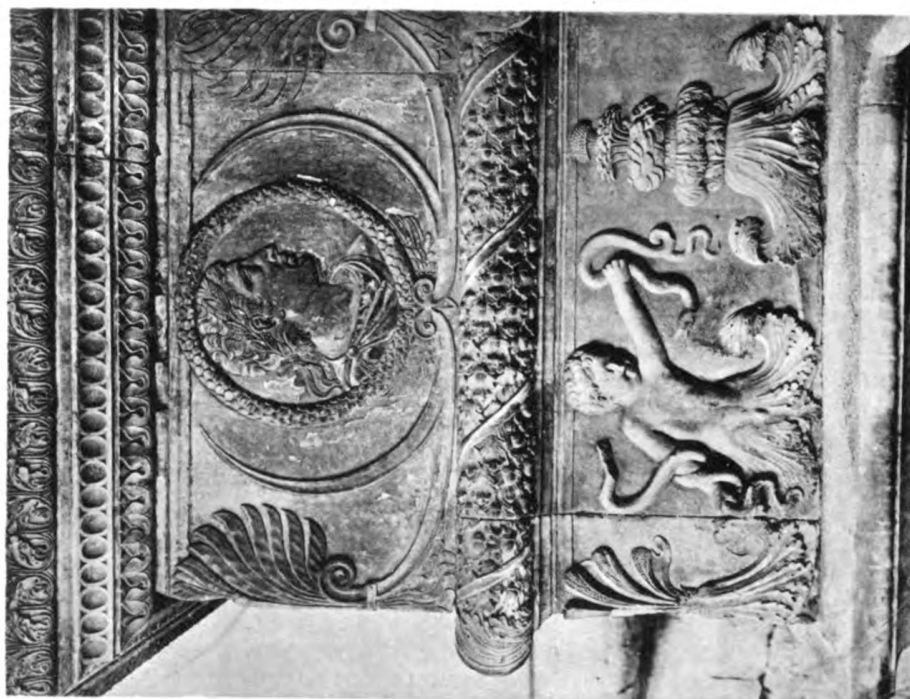
2. RECHTES TABERNAKELRELIEF AUS DEM TRIUMPHZUG DES ALFONSO.

TRIUMPHBOGEN DES ALFONSO IN NEAPEL.





2. NISCHEDETAIL AN DER LAIBUNG DES ZWEITEN GESCHOSSES.
TRIUMPHBOGEN DES ALFONSO IN NEAPEL.



1. SOCKELDETAIL.





JUSTIZIA (?).



FIDES.

AM TRIUMPHBOGEN DES ALFONSO IN NEAPEL.

1

2

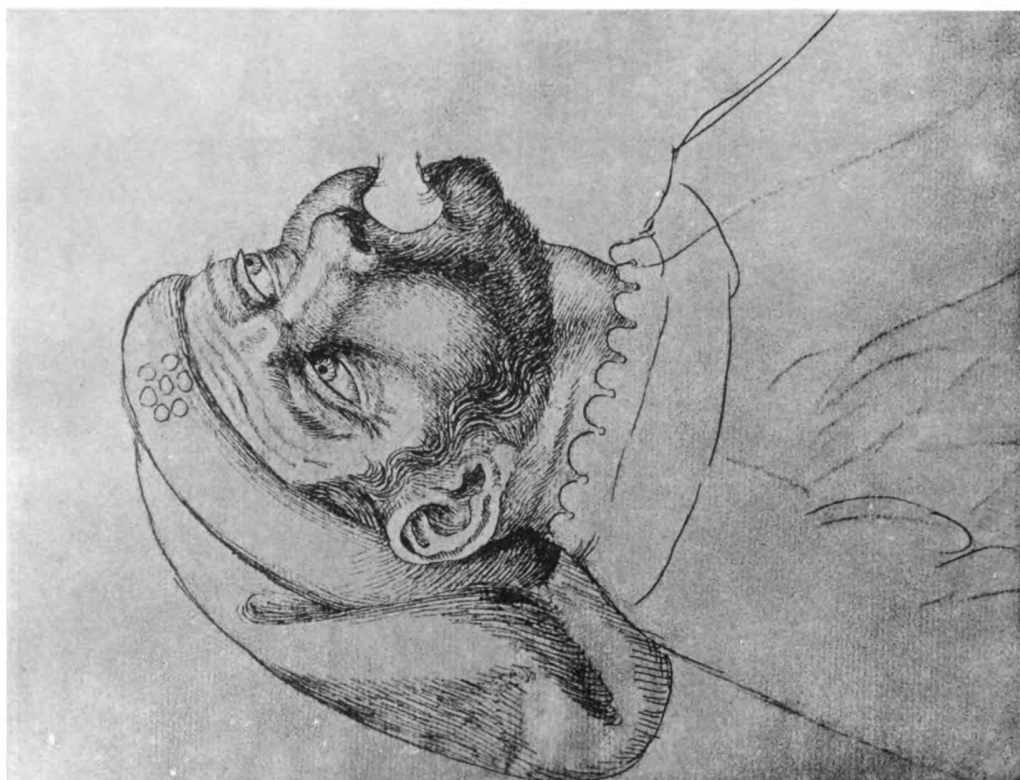
3

4

5

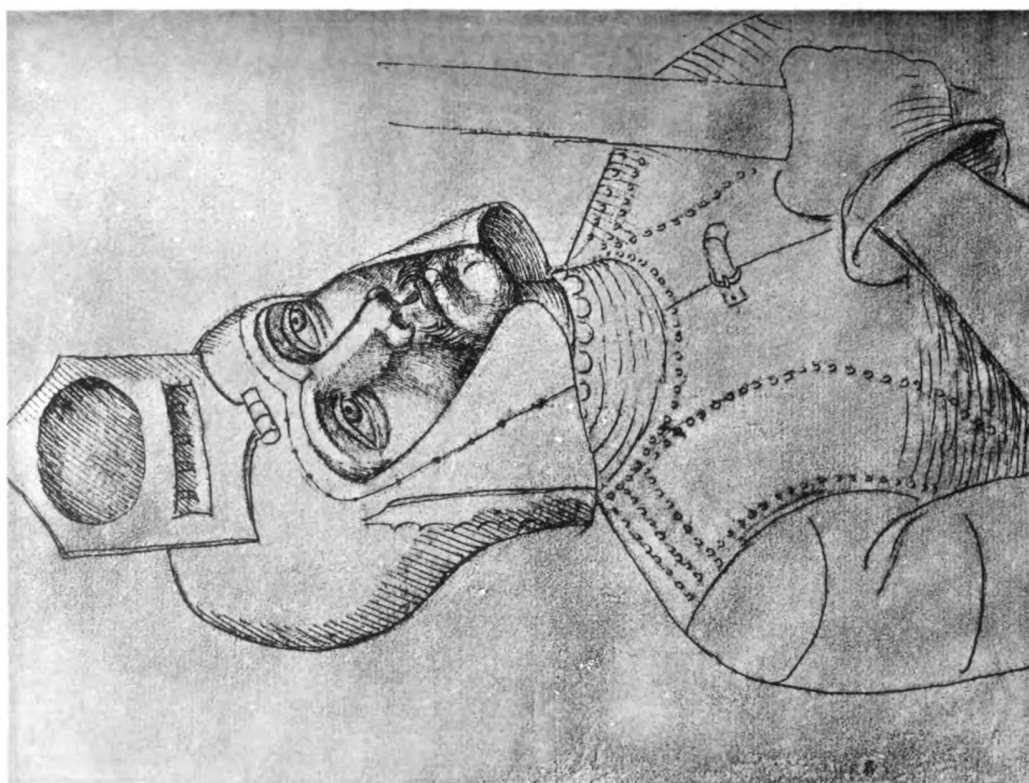
6

7



TUBABLÄSER

SKIZZEN AUS DEM CODEX VALLARDI, PARIS, LOUVRE.



BALDACHINTRÄGER.





1



2



3



4

1 und 2. MEDAILLE LUDWIGS XI.
3 und 4. MEDAILLE DER JEANNE DE LAVAL.





1



2



3



4

1 und 2. MEDAILLE DES TRIBOULET.

3 und 4. MEDAILLE DES KÖNIGS RENÉ UND DER JEANNE DE LAVAL.





1



2



3



4

1 und 2. MEDAILLE DES JOHANN VON CALABRIEN.
3 und 4. MEDAILLE LUDWIGS XI.





1



2



3



4

1 und 2. MEDAILLE CHARLES IV.
3 und 4. MEDAILLE JEAN COSSA'S.

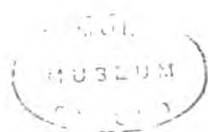




2. PLAQUETTE DER LAURA.

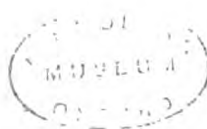


1. PLAQUETTE DES PETRARCA.





FASSADE DER KAPELLE DES MASTRANTONIO IN SAN FRANCESCO ZU PALERMO.





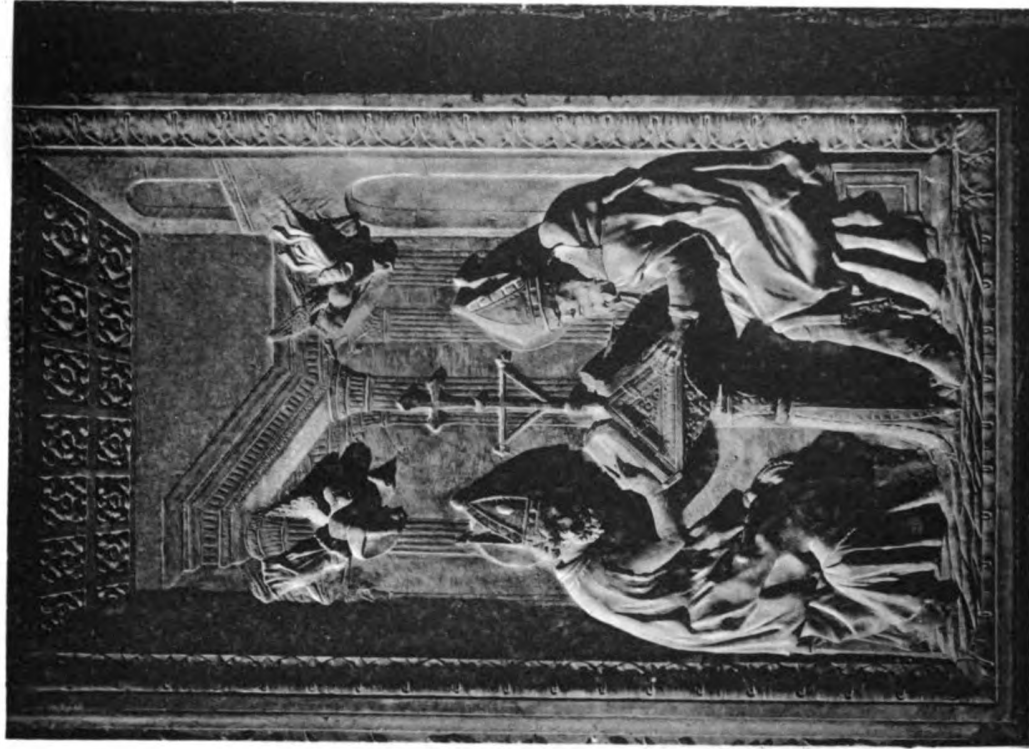
FRANCESCO LAURANA.
RELIEFDETAIL DER FASSADE DES MASTRANTONIO IN SAN FRANCESCO ZU PALERMO.





SOCKELDETAIL DER FASSADE DES MASTRANTONIO IN S. FRANCESCO ZU PALERMO.





2.



1.

DETAIL DER KAPELLENFASADE DES MASTRANTONIO IN S. FRANCESCO ZU PALERMO.





1.

RELIEFDETAIL DER FASSADE DES MASTRANTONIO.



2.





1. MADONNA IN SAN FRANCESCO, PALERMO.



2. MADONNA IM DOM, PALERMO.





1. SOCKEL DER MADONNA LAURANA'S IN NOTÓ.



2. SOCKEL DER MADONNA LAURANA'S, IN SAN FRANCESCO IN PALERMO.





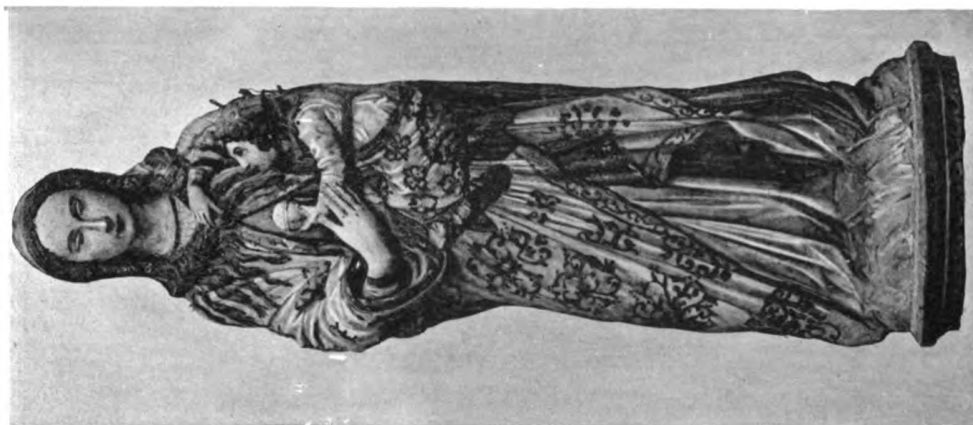
FRANCESCO LAURANA, MADONNA IN NOTO.



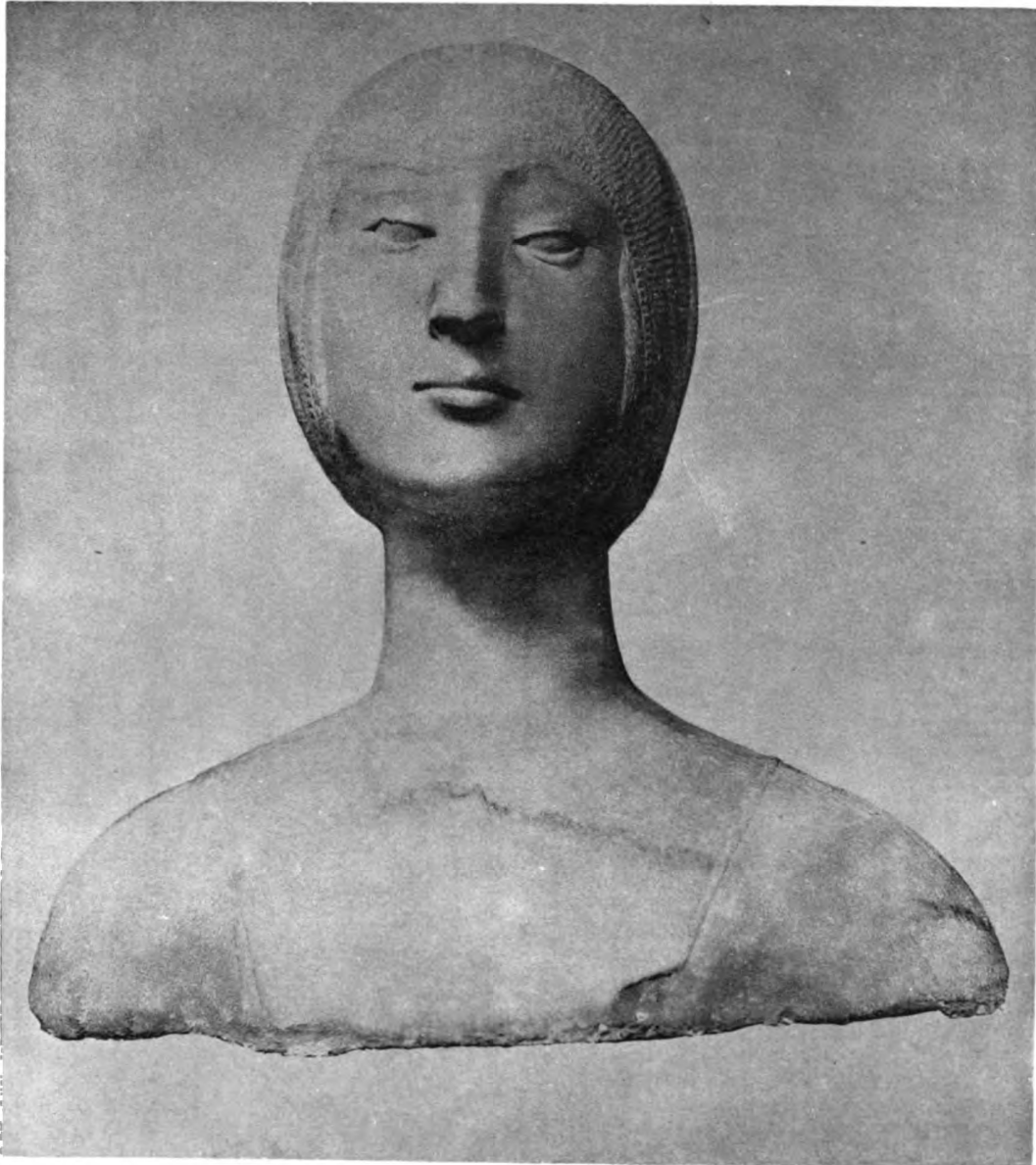
1. MADONNA IM MUSEUM VON SYRACUS.



2. MADONNA IN S. ANTONIO, PALERMO. 3. MADONNA IN SAN FRANCESCO, PALERMO.

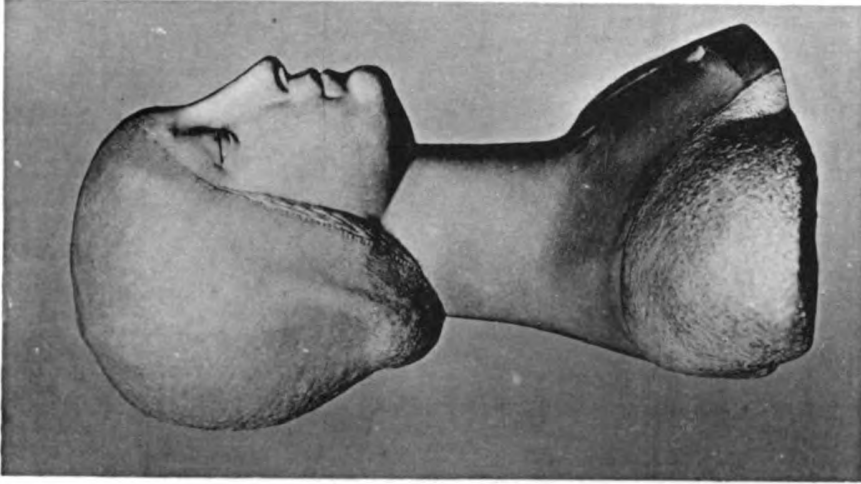




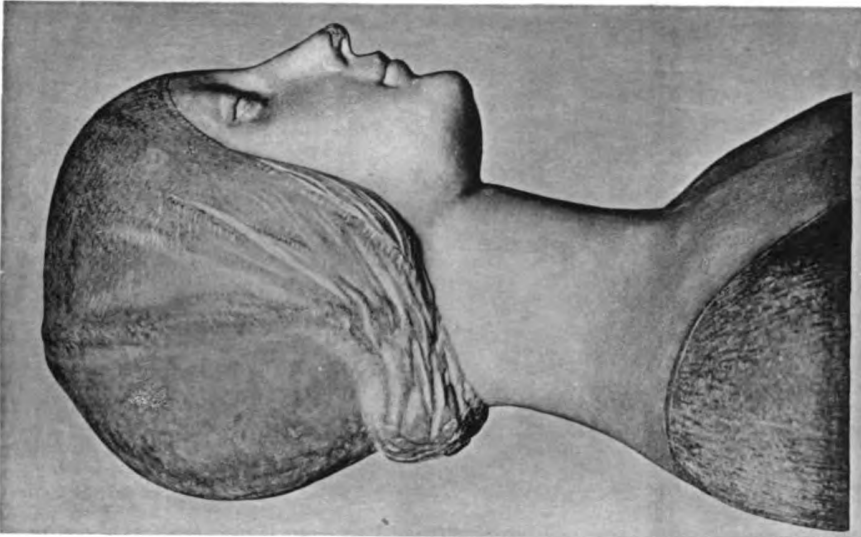


FRANCESCO LAURANA, BÜSTE DER ELEONORE VON ARAGONIEN IM MUSEUM VON PALERMO.

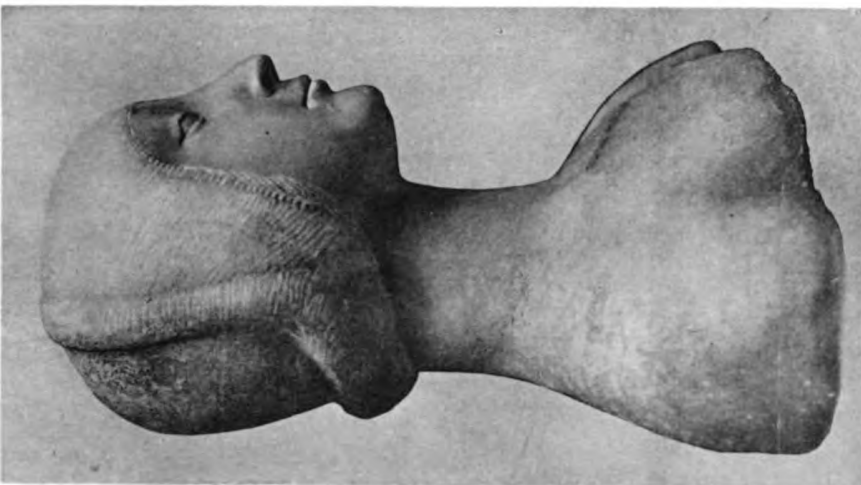




3. BÜSTE DER SAMMLUNG ANDRÉ, PARIS.



2. BÜSTE IM LOUVRE, PARIS.



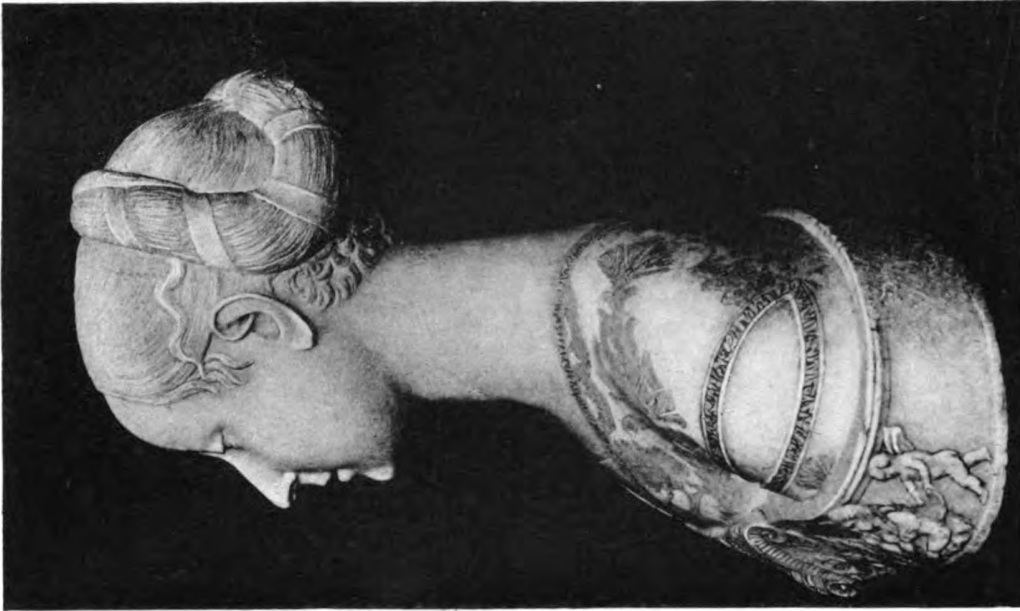
1. BÜSTE IM MUSEUM, PALERMO.



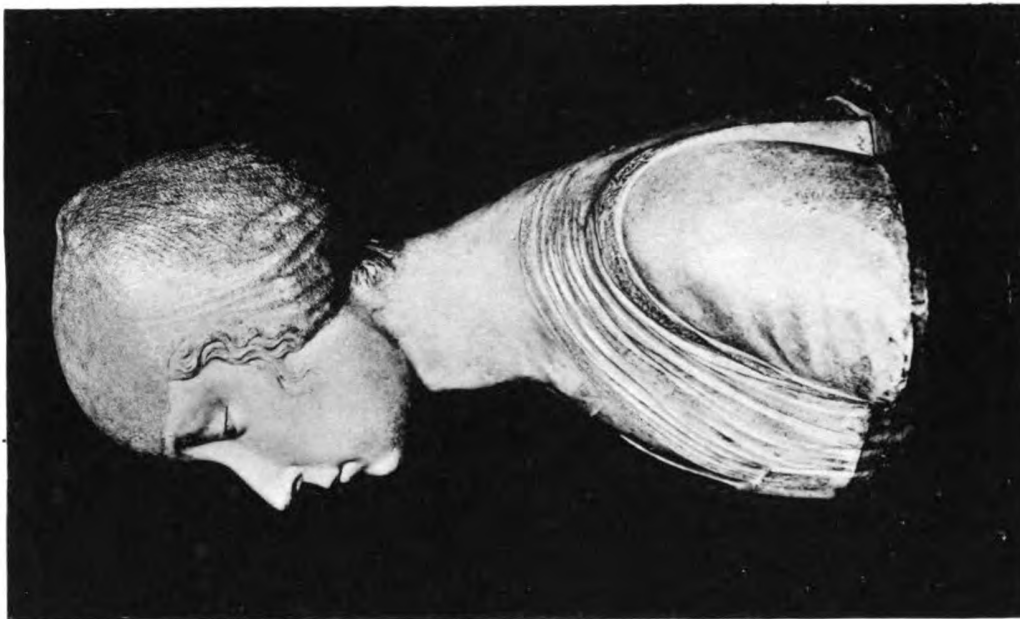


FRANCESCO LAURANA, MADONNA AN SANTA BARBARA IN NEAP'EL.





2. FRANCESCO LAURANA.
BÜSTE DER ELEONORE VON ARAGONIEN, BERLIN.



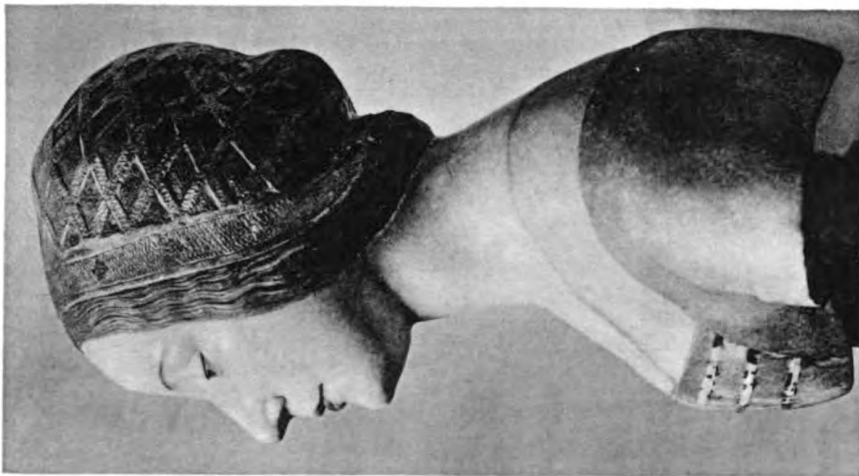
1. FRANCESCO LAURANA.
BÜSTE DER SAMMLUNG DREYFUS, PARIS.





FRANCESCO LAURANA, BÜSTE IN DEN HOFMUSEEN, WIEN.

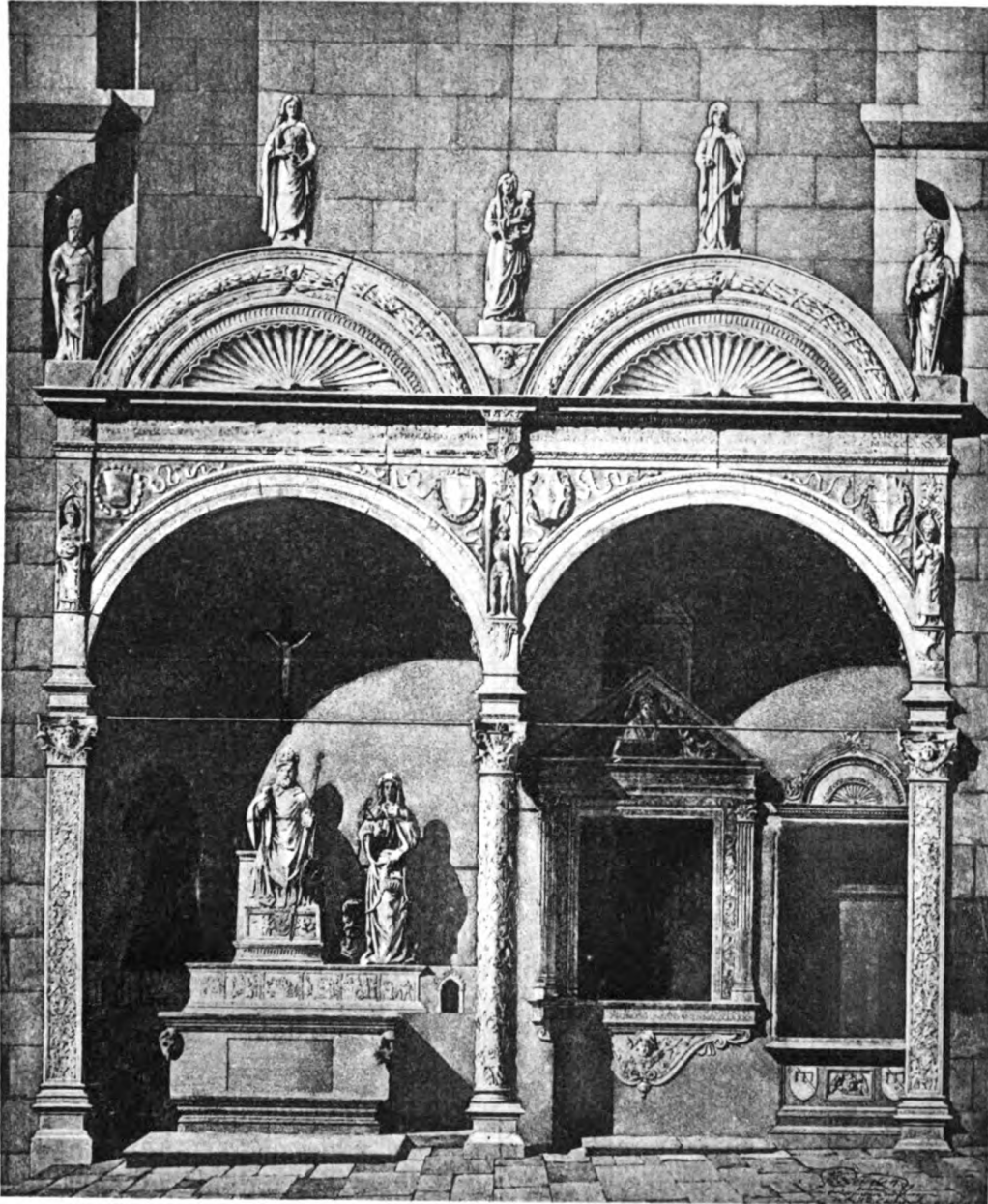




1. BÜSTE IN DEN HOFMUSEEN, WIEN.

2. GEMÄLDE DER SAMMLUNG POLDI PEZZOLI IN MAILAND. 3. MASKE IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN.





FRANCESCO LAURANA UND TOMASO MALVITO DA COMO, TABERNAKEL DES ST. LAZARE,
ALTE KATHEDRALE, MARSEILLE.





FRANCESCO LAURANA, HEILIGE MARTHA, ALTE KATHEDRALE IN MARSEILLE.





FRANCESCO LAURANA, KOPF DER HEILIGEN MARTHA, ALTE KATHEDRALE IN MARSEILLE.





1. FRANCESCO LAURANA, ST. LAZARE. 2. FRANCESCO LAURANA, HL. MARGARETHA.
ALTE KATHEDRALE, MARSEILLE.



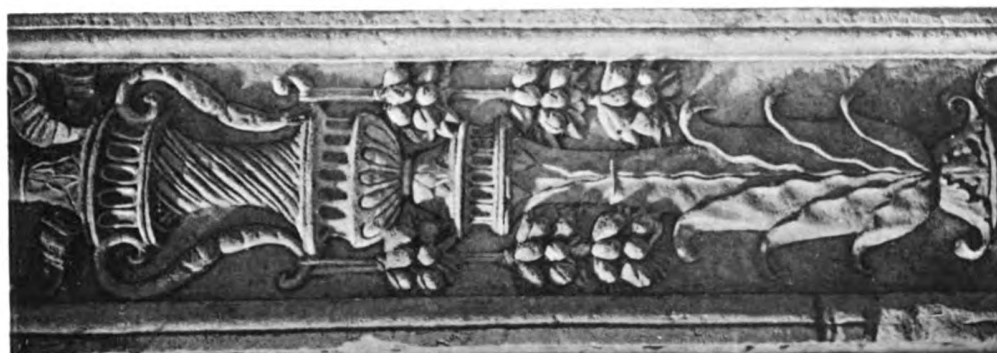


1. PILASTERDETAIL VOM
TABERNAKEL ST. LAZARE,
MARSEILLE.

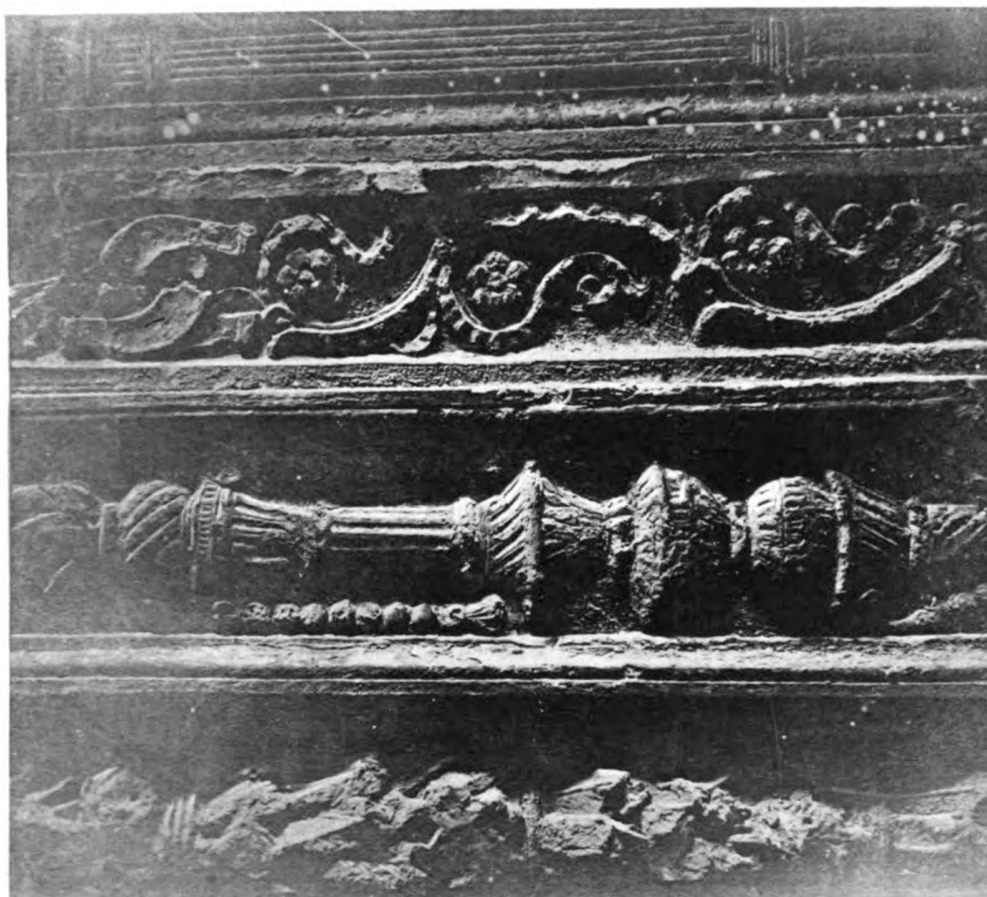


2. KOPF VOM GRABMAL DES JEAN COSSA, TARASCON.





2 u. 3. DETAIL VOM TABERNAKEL ST. LAZARE, MARSEILLE.



1. DETAIL VOM GRABMAL DES JEAN COSSA, TARASCON.





FRANCESCO LAURANA, KREUZTRAGUNG VON ST. DIDIER, AVIGNON



29

