UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00093852 2

ANDREA SOLARIO

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

EIN BEITRAG ZUR KUNSTGESCHICHTE DER LOMBARDEI

VON

KURT BADT.

LEIPZIG
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN
1914

LIBRARY
FEB 12 1970

ND
623
S55B2

Von dem vorliegenden Buche ist ein Abschnitt — bis zum ersten Kapitel des dritten Teils — als Inaugural-Dissertation der philosophischen Fakultät in Freiburg im Breisgau unter dem Titel Grundlagen zu einer kritischen Biographie des Malers Andrea Solario erschienen.

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

Andrea Solario um 1460–1515 „ANBETUNG"

Original Chippendale Schrank mit Schreibeinrichtung

ANDREA SOLARIO

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

EIN BEITRAG ZUR KUNSTGESCHICHTE
DER LOMBARDEI

Die Arbeit, die hiermit dem kunsthistorischen Publikum übergeben wird, bedarf einiger einleitender Worte. Und zwar ihrer Form wegen.

Das Buch ist einem Künstler gewidmet, weicht jedoch von der üblichen Form der Biographie ab. Keine fortlaufende Schilderung ist gegeben, sondern es sind alle biographischen und literarischen Erörterungen von der Besprechung der Werke des Künstlers abgetrennt, und die letztere ist wiederum in zwei Hauptabschnitte zerlegt worden. Der Verfasser hat versucht, an den signierten und datierten Bildern die stilistische Entwicklung des Künstlers zu zeigen, sodann den gefundenen Entwicklungsstufen die unbezeichneten Werke zuzuordnen. Daß bei diesem Verfahren Wiederholungen unvermeidlich wurden, daß Einheitlichkeit wie Lesbarkeit bis zu einem gewissen Grade verloren gingen, schienen dem Verfasser Nachteile, die bei weitem aufgewogen wurden durch die Möglichkeit, seine Ergebnisse in der Folge ihrer Entstehung nachzuprüfen.

Es handelt sich in diesem Buche mehr um die Feststellung eines Oeuvres als um die Darstellung einer menschlichen Persönlichkeit. In erster Linie sollte der Bestand an Werken Solarios beschrieben werden, daneben ihre chronologische Folge. Für beide Zwecke war es nötig, erst einmal das zu zeigen, was durch Beglaubigung unzweifelhaft feststeht; für die Bilder, die dem Solario nur zugeschrieben worden sind, ergab sich dann der doppelte Prüfstein: ob sie des Künstlers Stileigentümlichkeiten besaßen und ob sie sich der Entwicklung einordneten.

Für denjenigen Leser, dem am Ergebnis mehr liegt als an der Möglichkeit, es auf seine Richtigkeit zu untersuchen, ist in der Anordnung der beigegebenen Tafeln die fortlaufende Entwicklung des Künstlers, wie sie dem Verfasser erscheint, einigermaßen deutlich vor Augen gestellt. —

Am Schlusse sei mir gestattet, allen denen, die meine Arbeit gefördert haben, aufs herzlichste zu danken.

Charlottenburg im Januar 1914.

Kurt Badt.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1
Erster Teil. Bericht über die Literatur 3
Zweiter Teil. Die Persönlichkeit. 8
Erstes Kapitel: Der Name 8
Zweites Kapitel: Das Leben 11
Dritter Teil: Das Werk. 21
Erstes Kapitel: Die datierten Gemälde. 22
Zweites Kapitel: Die undatierten Gemälde 47
I. Jugendarbeiten bis 1495 in Venedig. Alvise Vivarinis und Antonello da Messinas Vorbild 47
II. Die Jahre 1496—1500. Rückkehr nach Mailand und die Stilwandlung unter Leonardo da Vincis Einfluß. 64
III. Die Zeit der künstlerischen Reife bis zur Reise nach Gaillon (1507) . 73
IV. Von der Rückkehr nach Italien (nach 1509) bis etwa gegen die Jahre 1513/1514 92
V. Der Kreis der Bilder um 1515 und die spätesten Arbeiten 117
Vierter Teil: Die Kunst des Andrea Solario 145

Anhang.

Erster Teil: Werke, welche dem Solario mit Unrecht zugeschrieben worden sind. 160
Zweiter Teil: Versuch eines Verzeichnisses der echten Arbeiten von Andrea Solario, einschließlich solcher, die nur in Kopien erhalten sind.. 189
I. Gemälde 189
II. Zeichnungen. 218

Einleitung.

> In der Entfernung erfährt man nur von den ersten Künstlern, und oft begnügt man sich mit ihren Namen, wenn man aber diesem Sternenhimmel näher tritt, und die von der zweiten und dritten Größe nun auch zu flimmern anfangen und jeder auch als zum ganzen Sternbild gehörend hervortritt, dann wird die Welt weit und die Kunst reich.
>
> Goethe. Italiänische Reise.

Der Name der Solari ist den Kunstfreunden als oberitalienisch bekannt. Er ist mit den besten Bauwerken der Lombardei verknüpft, mit dem Mailänder Dom, mit dem Kastell, mit der Certosa di Pavia. Diese Arbeit, die an der Spitze den Namen des Andrea Solario trägt, beschäftigt sich mit dem Maler, der aus der Familie hervorging. Zwischen den Architekten und Bildhauern, die den Namen Solari bekannt gemacht haben, steht er allein. Man denkt nicht an ihn, wenn man von einem Solario reden hört. Wer aber von der oberitalienischen Malerschule zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts spricht, der erinnert sich einiger Bilder von seiner Hand.

Die Zugehörigkeit zur lombardischen Schule des Cinquecento bedingt die Abhängigkeit von Leonardo da Vinci. Die gesamte Mailänder Malerei um diese Zeit ist durch Leonardos Florentiner Stil bestimmt, sie ist mehr als eine andere Schule schematisch, zweitklassig, blutleer. Mailänder Malerei ist jetzt Nachahmung mißverstandener Vorbilder, Stückwerk, unorganisch, ohne Größe, von der nährenden Wurzel der Natur abgerissen. Das zu erweisen bedarf es nur einer Erinnerung an die Namen Luini, Cesare da Sesto, Boltraffio und Giampietrino. — Wollte man sich an einem Bilde ihr Verhältnis zu Leonardo klar machen, so könnte man sagen, daß sie in zwei Kreisen um seinen Stern stehen wie die Ringe um den Planeten. Der innere, seinem

Wesen um nichts näher, von seinem Glanze überstrahlt, schwächliche Nachahmer, die man nur sieht, weil sie von ihm ihr Licht erhalten, der äußere von seinem Leuchten widerscheinend, aber doch in den großen Himmel der Kunst hinausglänzend mit ein wenig eigenem Feuer. Am äußersten Rande dieses Kreises steht Andrea Solario, der von Venedig in seiner Jugend eine Eigenes mitbrachte, das ihm nicht verloren ging.

Von seinem Leben und seiner Kunst sei nun die Rede.

Erster Teil: Bericht über die Literatur.

Die früheste Notiz über Andrea Solario bietet Vasari in seinen „Vite". Dort finden sich bei der Lebensbeschreibung Correggios gegen den Schluß hin die folgenden Sätze: „*Fu in questo tempo medesimo Andrea del Gobbo, milanese, pittore e coloritore molto vago, di mano del quale sono sparse molte opere nelle case per Milano sua patria, ed alla Certosa di Pavia una tavola grande con la Assunzione di Nostra Donna, ma imperfetta per la morte che li sopravenne, la quale tavola mostra quanto egli fusse eccellente ed amatore delle fatiche dell' arte.*" (Vasari, Opere. Editio G. Milanesi 1879, IV, 120.)

Diese wenigen Sätze bleiben für lange Zeit die kritiklos übernommene Grundlage der Forschung, nur um wenige Notizen bereichert und durch ihre falschen oder zu Mißverständnissen verleitenden Angaben die Erkenntnis von des Künstlers Persönlichkeit mehr hemmend als fördernd. Bezeichnet der Ausdruck „*pittore e coloritore molto vago*" treffend seinen Wert als Kolorist, und erweist sich heute durch eine stilkritische Untersuchung die Zuschreibung der von anderer Hand vollendeten Altartafel der Certosa di Pavia an Solario als richtig, so haben alle übrigen Andeutungen Vasaris die mannigfachsten Irrtümer unter den Schriftstellern der nächsten Jahrhunderte hervorgerufen. Gleich zu Anfang die Stelle, an der sich die Notiz innerhalb seines Werkes findet: Kurz vorher ist das Todesjahr des Correggio auf 1530 angegeben, dann heißt es: „*Fu in questo tempo medesimo Andrea del Gobbo*". Die Folge ist, daß alle Autoren die Blütezeit des Solario um 1530 ansetzen, was eine Kette von Schwierigkeiten nach sich zieht, da ein Teil der Bilder aus bedeutend früheren Jahren datiert ist[1]).

[1]) Der hier vorliegende Irrtum wurde allerdings schon im sechzehnten Jahrhundert von dem Verfasser der „Postille di un anonimo alla prima edizione delle vite . . . da Gorgio Vasari erkannt, die Berichtigung: „Andrea del Gobbo fu prima del Correggio" blieb aber der Forschung unbekannt. (Veröffentlicht von G. Mongeri, Arch. stor. lomb. 1876, III, 112.)

Sodann der Name: Vasari nennt den Künstler Andrea del Gobbo und bezeichnet ihn so als einen Verwandten des bekannten mailändischen Bildhauers Cristoforo il Gobbo, vielleicht auch als dessen Sohn? Man sieht, auch dort zeigen sich Schwierigkeiten. Dazu kommt, daß keines der erhaltenen Bilder diesen Namen trägt.

Die im Jahre 1590 erschienene „Idea del Tempio" des Lomazzo bringt in die Fragen nach Solarios künstlerischer Herkunft eine neue Verwirrung durch die Angabe, er sei ein Schüler des Gaudenzio Ferrari gewesen. Danach folgen 1648 und 1664 die Werke Ridolfis und Boschinis, die Solarios mit ANDREAS MEDIOLANENSIS 1495 *f.* bezeichnetes Madonnenbild aus Murano nennen, es aber wegen der abweichenden Inschrift für die Arbeit eines anderen Künstlers halten und daher nicht mit Vasaris Notiz in Verbindung bringen.

Was mir in den folgenden Jahrhunderten über Solario an Nachweisen bekannt geworden ist, beschränkt sich auf Bemerkungen über einzelne Bilder oder auf sonstige kurze Angaben ohne großen Wert. (Die zugehörigen Stellen werde ich jeweils bei der Besprechung der Gemälde anführen.)

Um eine Vorstellung davon zu geben, was im neunzehnten Jahrhundert über Solario bekannt war, sei gesagt, daß Passavant (im Kunstblatt 1838, 271) ausdrücklich Andrea di Milano und den „Schüler des Gaudenzio Ferrari Andrea Solari aus Mailand, il (!) Gobbo genannt", trennt. Nachdem er diesem letzteren (Vasari folgend) die Himmelfahrt Mariae in der Certosa di Pavia zugeschrieben und ihn als Schüler und Nachahmer Leonardos erklärt hat, sagt er: „Von dem älteren Andrea da Milano bewahrt die Pinakothek der Brera ein Bild einer Heiligen Familie, Maria mit dem Kind und Joseph, welches mit der Inschrift Andrea mediolanensis bezeichnet ist. Die Umrisse der Zeichnung sind hart und trocken, die Färbung ist unkräftig, die Charaktere haben weder Tiefe noch Liebreiz. Es ist ein unbedeutendes Bild, aber das einzige, welches ich mit Sicherheit von diesem Maler anzugeben wüßte." Auch Waagen in seinem Buche „Kunstwerke in England und Paris", das etwa zur gleichen Zeit (1837—1839) erschienen ist, hält Andrea Solario noch für den Schüler Gaudenzio Ferraris (S. 455) und führt als seine Werke die bezeichnete „Vierge au coussin vert" und die Salome mit dem Henker an (beide im Louvre, letzteres später richtig als Luini erkannt).

Erst das Jahr 1850 bringt mit Otto Mündlers „Essai d'une

analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée national du Louvre" (Paris, Firmin Didot Frères) die ersten kritischen Bestimmungen über Andrea Solario. Diese kurzen Notizen (als Kritik des Louvrekatalogs von Villot erschienen) bilden die Grundlage aller nachfolgenden Forschung. Sie beschränken sich fast ausschließlich auf die Gemälde der Pariser Sammlung, geben aber zum ersten Male ein einigermaßen geklärtes Bild vom Leben und von der Kunst des Malers.

Mündler ist es, der zuerst die Lebensdaten Solarios richtigstellt und zwar an der Hand der Signaturen auf den Gemälden; er erklärt den Zusammenhang mit Gaudenzio Ferrari für widerlegt durch den Augenschein, durch den Stil der erhaltenen Bilder. Die darauf bezüglichen Sätze verdienen wegen ihrer Wichtigkeit eine wörtliche Wiedergabe. Es heißt: (S. 203ff.)

„*Solari ou Solario (Andrea) ou del Gobbo vivait en 1530.*"

Pourquoi le Livret (Villots Katalog) reproduit-il cette date, donnée par la notice de 1836 (erscheint zum ersten Male 1816, Anmerkung des Verfassers) *lorsque la simple inspection de la Vierge à l'oreiller vert fait reconnaître une peinture qui date incontestablement du commencement du seizième siècle, sinon de la fin du quinzième.*

Un tableau d' A. Solario, qui se trouve dans la galerie de M. le comte de Pourtalès, est signé du nom du maître et de l'année 1507. C'est une tête de Saint Jean sur un plateau d'argent, le Musée du Louvre possède un beau dessin du même sujet. Zani, dans son Encyclopédie, place la naissance d'Andrea Solario en 1458 et sa mort en 1508. J'ignore sur quoi s'appuient ces dates, mais je serais disposé à les croire très peu éloignées de la vérité, seulement je pense que l'artiste a vécu plus longtemps.

Ferner: *Lomazzo présenta Andrea Solario comme un élève de Gaudenzio Ferrari, et en cela les autres l'ont suivi. J'avoue que je n'ai jamais pu reconnaître l'influence de Gaudenzio dans aucun ouvrage de Solario, et je crois qu'on se l'est persuadé plutôt qu'on ne l'a réellement trouvé. Mais ce qui me paraît rendre l'opinion de Lomazzo absolument inadmissable, ce sont les époques respectives de la vie des deux artistes et l'on pourrait accuser cet auteur d'avoir la principale part dans la confusion qui règne encore dans les notices qu'on a sur ce peintre si intéressant.*

Die im Jahre 1851 in Florenz erschienene Ausgabe der Viten Vasaris von Félice Le Monnier (VII, 104) gibt, ohne wesentlich über Mündlers Ergebnisse hinauszugehen, etwa folgende Tatsachen an, die von der

damaligen Kenntnis über Solario ein gutes Bild geben. Nachdem der Autor erst gegen Lomazzo und das Schülerverhältnis zu Gaudenzio Ferrari gesprochen, nennt er als Werke die Madonna in der Brera von 1495, die Arbeiten in Gaillon (nach Devilles' 1850 erschienenen Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, Paris Imprimerie Nationale), dann zitiert er Mündlers Zuweisungen in Paris (worunter sich noch Luinis Herodias befindet), den Johanneskopf von 1507 aus der Sammlung des Grafen Pourtalès, ferner ebendort eine Madonna mit Kind (ohne Bezeichnung, aber „sicure al pari del primo"[1]), den von Félibien in der Sammlung Liancourt und von Piagnol vorher (Description historique de Paris 1765, VIII, 185) im Hotel Rochefoucauld erwähnten Ecce homo, ferner aus dem Katalog des Prinzen Carignan (1742) eine Madonna mit dem kleinen Johannes ebenfalls nach Mündler, (aber nicht von Andrea Solario, vergleiche Calvi Notizie II, 275) und endlich in Siena zwei Bilder des kreuztragenden Christus in der Sammlung Francesco Galgani.

Die nächsten und alle früheren an Ausführlichkeit weit übersteigenden Nachrichten gibt Girolamo Luigi Calvi in seinen „Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori etc.", Milano II, 1865, der dem Solario am Ende dieses Bandes einen eigenen Abschnitt widmet. Über seine Angaben folgt an anderer Stelle mehr. Von Bemerkungen über einzelne Fragen abgesehen, ist es das Werk von Crowe und Cavalcaselle, die „Geschichte der italienischen Malerei", das die nächste zusammenhängende Schilderung von Solarios Kunst gibt[2]).

1879 brachte dann Gaetano Milanesi in seiner Ausgabe der Werke Vasaris (IV, 120) eine ziemlich dürftige Zusammenstellung der bisher gewonnenen Ergebnisse, ohne Wesentliches hinzuzufügen, 1880 aber trat Morelli in seinem Buche: „Die Werke italienischer Meister in

[1]) Bereits von Mündler angegeben, a. a. O.: „M. le comte de Pourtalès possède un autre tableau de ce maître, une sainte Vierge avec l'enfant Jésus, donnée jusqu'à présent à A. Salaino, et qui offre le plus grand rapport avec la Vierge au coussin vert, avec cette seule différence que dans le tableau du Louvre le modelé des chairs, obtenu par des hachures et un petit lavis gris tendre de la plus grande finesse, est ferme, et le dessin est d'une précision qui frise la sécheresse, tandis que, dans le tableau de M. de Pourtalès, il y a abus de tons gris et une grande mollesse dans le modelé, ce qui me paraît indiquer une époque postérieure.

[2]) Alle im folgenden zitierten Stellen beziehen sich auf die deutsche Übersetzung des Buches von Max Jordan, Leipzig. Der betreffende Abschnitt findet sich in Band VI, 57—70.

den Galerien von München, Dresden und Berlin" (Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff, Leipzig, E. A. Seemann) mit einer neuen ausführlichen Darstellung hervor, die das Bild in mancher Hinsicht veränderte. Auch hierüber Näheres bei den jeweiligen Problemen.

Von den noch lebenden Forschern hat sich besonders Gustavo Frizzoni um den Künstler verdient gemacht, in mehreren kleineren Artikeln, die in verschiedenen Zeitschriften erschienen sind, vor allem aber durch eine längere Abhandlung über Andrea Solario in der Arte II, 1899, 154. Berenson hat außer kürzeren Bemerkungen in seinen „North Italian Painters of the Renaissance" 1907, 243 einen Katalog der Werke Solarios gegeben (von dem meine Ergebnisse in mancher Hinsicht abweichen), und von Seidlitz ist in seinem Werke über Leonardo da Vinci an mehreren Stellen auf Solario flüchtig zu sprechen gekommen. Eine eingehende Untersuchung über den Künstler ist in den letzten Jahren nicht versucht worden. — Was endlich in den umfassenden Werken der neueren Autoren gesagt worden ist (Burckhardt, Cicerone, 10. Auflage, III, 905 [Bode], Lübke-Semrau, Kunst der Renaissance, 252, Muther, Geschichte der Malerei, I, 337, Woltmann, Geschichte der Malerei, II, 556), kann keine Bedeutung beanspruchen. Auszunehmen sind hier die kurzen Worte Felix Rosens in seinem Buche „Die Natur in der Kunst", Leipzig 1903, 321, welche Solarios Bedeutung nach der Seite der Naturdarstellung gut charakterisieren[1]).

[1]) Der Aufsatz von Frl. Lisa de Schlegel über Solario, Rassegna d'arte 1913, Heft 6 und 7, konnte vom Verfasser nicht mehr berücksichtigt werden.

Zweiter Teil: Die Persönlichkeit.

Erstes Kapitel: Der Name.

Die ältere Literatur über Andrea Solario hat sich sehr wesentlich mit den Fragen beschäftigt, die sich an den Namen des Künstlers knüpfen. Dasselbe bleibt hier zu tun, das heißt: es ist festzustellen, ob der Maler Andrea aus Mailand, der seine Bilder ANDREAS MEDIOLANENSIS zeichnet, und Andrea Solario eine einzige oder mehrere Persönlichkeiten sind; ob ferner Andrea del Gobbo — wie er bei Vasari heißt — ebenfalls derselbe Künstler ist, und in welchem Verhältnis Solario zu der weit verbreiteten oberitalienischen Architekten- und Bildhauerfamilie gleichen Namens steht. Endlich, welche Künstlernamen ähnlichen Klanges von dem seinen zu trennen sind.

Noch im Jahre 1904 hat Anatole Gruyer den Versuch gemacht, die Künstler Andrea Solario und Andreas Mediolanensis zu trennen, sogar vermittelst stilkritischer Unterscheidungen, während andererseits Berenson die bezeichneten Werke eines Antonio Solario aus Venedig unserem Andrea hat zuschreiben wollen und dadurch zwei verschiedene Persönlichkeiten unter einem Namen vereinigte.

Der Sachverhalt ist folgender: Es sind acht Bilder vorhanden, die die in Frage kommenden Inschriften besitzen, teils in lateinischer Kapitale, teils in gotischen Buchstaben, und zwar vier mit den Worten ANDREAS DE SOLARIO *F* beziehungsweise *FA* und drei mit ANDREAS MEDIOLANENSIS *F* beziehungsweise *FA*, während das achte, die Ruhe auf der Flucht des Museums Poldi-Pezzoli in Mailand, die Inschrift ANDREAS DE SOLARIO MEDIOLANENSIS anno 1515 trägt. Ist durch dieses Bild — vermittelst der Zusammenstellung beider Inschriftformen — die Identität des Meisters erwiesen, der Andrea Solario heißt und aus dem Mailändischen stammte, oder jedenfalls diese Stadt

als seine Heimat betrachtete, so kommt hinzu, daß alle diese verschieden bezeichneten Bilder auch ihrem Stil nach von derselben Hand herrühren müssen.

Die weitere Frage, ob Andrea Solario und der von Vasari genannte Andrea del Gobbo aus Mailand, der in der Certosa di Pavia eine Himmelfahrt der Maria unvollendet hinterlassen haben soll, ein und derselbe Künstler sei, ist durch das heute noch am gleichen Ort befindliche Gemälde beantwortet. Das große dreiteilige Altarstück zeigt in gewissen Partien die stärkste Übereinstimmung mit den Spätwerken Andrea Solarios.

Die Identität von Andrea de Solario (auch Andrea Solari genannt), Andrea da Milano und Andrea del Gobbo wird schon in der älteren Literatur hie und da angedeutet, wenn auch nicht in ganz klarer Erkenntnis von des Malers Persönlichkeit. Diese erscheint vielmehr noch verwechselt mit dem Schüler Leonardos Andrea Salai und dergleichen. In jüngster Zeit aber hat sich ein neues Problem gebildet, betreffend die Beziehungen der Künstler Andrea Solario aus Mailand und Antonio Solario, genannt lo Zingaro (der Zigeuner) aus Venedig. Von diesem letzteren sind vor wenigen Jahren mehrere Werke bekannt geworden, die Signaturen wie ANTONIUS DE SOLARIO VENETVS oder auch ANTONIVS · DE · SOLARIVS · V · P · tragen. Als das erste dieser Bilder veröffentlicht wurde, versuchte Berenson (Burlington Magazine 1903, 114) die Inschrift für eine Fälschung oder Verstümmelung zu erklären und das Bild dem Andrea Solario zuzuweisen. Diese an sich unwahrscheinliche Annahme (Andreas sollte zu Antonius verändert sein, das Wort Venetus sollte nur andeuten, daß der Künstler das Bild während seines Aufenthalts in Venedig gemalt habe) wurde widerlegt durch die Auffindung zweier weiterer, ebenso bezeichneter Gemälde des gleichen Meisters.

Was über diesen von Andrea Solario durchaus verschiedenen, aber gleichfalls in Venedig gebildeten und zeitweilig von Andrea abhängigen Künstler bekannt ist, gebe ich hier nach den Angaben Ettore Modiglianis im Burlington Magazine XI, April 1907, kurz wieder: „Antonio da Solario war aller Wahrscheinlichkeit nach aus Solario gebürtig oder aus Venedig. In welchem verwandtschaftlichen Verhältnis er zu Andrea stand, ob überhaupt in irgend einem, ist nicht bekannt. Sicher ist, daß er seine künstlerische Ausbildung in Venedig erhielt und an den

Werken der Brüder Bellini und Vivarini studierte. Das hier publizierte Bild (eine Madonna) gehört in die letzten Jahrzehnte des fünfzehnten Jahrhunderts und ist vielleicht sogar in Venedig gemalt. Kurz darauf folgten wahrscheinlich die Fresken von S. S. Severino e Sosio, die der Meister mit einigen Gehilfen in den letzten Jahren des Quattrocento ausführte.

In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts, etwa 1502—1503, hat er dann anscheinend in den Marken gearbeitet.

Die Arbeit in den Marken muß der Künstler bald verlassen haben (ein Grund für seinen Ruf als „Zigeuner"), um in das nördliche Italien zu gehen. Vor Andreas Abreise in die Normandie wird er wohl dessen Johannes den Täufer gesehen haben, denn er malte ein Jahr später denselben Gegenstand in sehr ähnlicher Weise. Vielleicht spornten die Werke seines Zeitgenossen, dessen Talent und Ruhm damals auf der Höhe waren, Antonio zum Wettstreit an. Deutliche Spuren eines solchen Strebens finden sich in der Wertheimer-Madonna, die man trotz der Inschrift gern für ein Werk Andreas halten möchte. Es ist dies meiner Meinung nach das letzte von den uns bekannten Bildern des Antonio; die Technik ist weiter vorgeschritten und freier, die Empfindung um vieles weicher geworden und verfeinert. Aber in diesem Bilde wie in allen anderen bleibt er durchaus Venetianer, wie er in den Inschriften stolz verkündet". (Vergleiche auch W. Rolfs, Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig 1900, 129.)

Berensons Vermutung kann durch die neueren Entdeckungen als widerlegt gelten; die beiden Persönlichkeiten Andreas Mediolanensis und Andreas Venetus bestehen nebeneinander, auch weisen ihre Werke bei genauerer Betrachtung deutliche stilistische Unterschiede auf. Dasselbe gilt von den Arbeiten anderer Künstler, mit denen Solario verwechselt worden ist (Andrea da Salerno etc); die Persönlichkeit des von Vasari genannten Lieblingsschülers Leonardo da Vincis Salai oder Salaino ist durch urkundliche Nachrichten von der Solarios getrennt, wenn ihm auch heute kein einziges Bild mit Sicherheit gegeben werden kann. (Vergleiche Seidlitz, Leonardo da Vinci I, 158.)

Zweites Kapitel: Das Leben.

Wie sich heute etwa ein Bild von dem Leben des Künstlers darstellt, sei hier im folgenden kurz entwickelt[1]):

Die Familie der Solari, die wohl aus dem kleinen Orte Solaro bei Saronno im Mailändischen stammt, hat der Lombardei während eines Jahrhunderts eine ununterbrochene Reihe bedeutender Künstler gegeben, sodaß ihr Name mit den größten Denkmälern dieses Landes aufs engste verknüpft erscheint. Vornehmlich sind es Architekten und Bildhauer, die ihre Kräfte in den Dienst der drei großen Unternehmungen stellen, welche der Ehrgeiz des Volkes und der Herzöge in Mailand errichtet hat, die den Mailänder Dom, das Kastell und die Certosa di Pavia erbauen und schmücken helfen. Von anderen kleineren Arbeiten zu schweigen.

Es scheint, daß zwei Linien bestanden haben, die nicht miteinander verwandt gewesen sind. Beide aber waren der Kunst gleich dienstbar, und ihre Mitglieder so geachtet und wegen ihrer Fähigkeiten geschätzt, daß die Leitung in den Bauhütten sich manchesmal vom Vater auf den Sohn forterbte wie eine Hinterlassenschaft. Der zweiten Linie, deren beste Kraft erst gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts erwacht, und die den Ruhm der älteren Generation weit über Mailands Grenzen — nach Rom, Venedig und Frankreich — erneuert, gehört Cristoforo il Gobbo, der Architekt und Bildhauer, und Andrea Solario, der Maler, an. Beide Brüder sind Söhne eines gewissen Bartolo oder Bertolà Solario, der noch zwei weitere Kinder hatte, Pietro und Alberio, letzterer ebenfalls Bildhauer und Architekt.

Das verwandtschaftliche Verhältnis von Cristoforo il Gobbo und Andrea, der von Vasari del Gobbo genannt wird, ist nach mannigfachen falschen Vermutungen klargestellt worden durch die Inschrift einer Grabtafel, welche die drei Brüder dem vierten in der Kirche San Girolamo della Carità in Rom gesetzt haben, und die bei Bertolotti I, 41 in ihrem Wortlaut wiedergegeben ist:

[1]) Vergleiche Calvi. Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti etc. Bertolotti. Artisti Lombardi a Roma. 1881—1882. Malaguzzi-Valeri. Repertorium für Kunstwissenschaft XXV, 1902, 49 ff. und J Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo in den „Italienischen Forschungen", herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Band I, 1906.

ALBERIO SOLARIO MEDIOLANENSI
ARCHITETTO PERITISSIMO
VIXIT AN. LIII
PETRUS CHRISTOPHORUS ET ANDREAS
FRATRI B. M. PP. MDXIIII.

Daß sich jedoch bei Vasari der Name Andrea del Gobbo findet, deutet darauf hin, daß die Beziehungen der beiden Brüder enger gewesen sind, als es gewöhnlich unter Brüdern der Fall zu sein pflegt. Und in der Tat scheint der ältere Cristoforo an dem jüngeren zuerst die Vaterstelle vertreten zu haben. Er gehörte zu den leitenden Architekten Mailands, wie aus ziemlich zahlreichen Nachrichten hervorgeht. Seine frühesten Werke sind in Venedig entstanden, wohin er sich etwa im Jahre 1490 begeben hatte. Aus welchem Grunde er Mailand verließ, ist mit Sicherheit nicht mehr zu erkennen, aber es ist äußerst wahrscheinlich, daß ihn dazu die Zurücksetzung veranlaßte, die er hinter den Architekten Omodeo und Dolcebono beim Dombau erfahren mußte[1]). Im Oktober 1495 aber war er zuverlässigerweise wieder nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt und wurde an Stelle des eben verstorbenen Antonio Mantegazza zum Leiter der Bauhütte des Domes der Certosa di Pavia ernannt. Als am 29. Januar 1497 die Gemahlin des Herzogs Lodovico plötzlich starb, erhielt Cristoforo den Auftrag für das Grabmal, das ihr in Sta. Maria delle grazie errichtet werden sollte. (Heute in der Certosa di Pavia.) Ob er sich, wie Calvi behauptet, bald darauf nach Rom begab, etwa während der Jahre 1498—99, bleibt zweifelhaft.

Am 18. Februar 1501 erfolgte unter den höchsten Lobsprüchen für seine Kunst Cristoforos Ernennung zum Architekten am Dombau in Mailand, wo er lange Jahre hindurch sowohl mit der Herstellung von plastischen Figuren als auch bei den Beratungen über die Kuppelkonstruktion tätig gewesen ist. Am 2. März 1506 wurde er als „inzignerius fabricae, ita tamen quod sculpendi exercitium non relinquat", dem Antonio Amadeo an die Seite gestellt. Inzwischen aber wurde er durch die verschiedensten Aufträge auf kürzere oder längere Zeit von dieser Tätigkeit abgerufen. Im Jahre 1514 war er dann vielleicht in Rom, wie man aus der oben angeführten Grabinschrift gefolgert hat; sicher ist dies jedenfalls nicht, da das Epitaph auch von Mailand aus

[1]) Vergleiche H. de Chennevières, Gazette des beaux-arts. II. pér. XXVIII. 1883, 44.

bestellt worden sein kann. Am Ende desselben Jahres, am 11. Dezember, wurde er wieder an den Dom berufen, was vielleicht seine Abwesenheit bestätigt. Bis zum Jahre 1520 ist er mit Unterbrechungen in der Bauhütte tätig gewesen. Im März 1523 war er noch in Mailand, 1524 wohnte er in der Parrochie S. Babila. 1527 starb Cristoforo, während er im Auftrage der Marchesa von Mantua an einem Brunnen arbeitete, an der Pest, die von den Truppen des Connétable von Bourbon eingeschleppt worden war. Die Todesnachricht an die Herzogin vom 25. Juni 1527 nennt ihn „uno delli primi maestri d'Italia".

Neben den ausführlichen Daten über das Leben dieses Mannes erscheint das wenige, das sich in den Quellen über Andrea Solario erhalten hat, doppelt ärmlich.

Über den Ort seiner Geburt ist nichts Sicheres bekannt. Jedoch für die Annahme, daß Solario in Mailand zur Welt gekommen ist, sprechen die Signaturen der früheren Bilder ebensosehr wie die Tatsache, daß Mitglieder der Familie seit langer Zeit dort künstlerisch tätig waren. Zur näheren Beweisführung muß einiges aus späteren Kapiteln vorausgenommen werden. Die frühesten bekannten Arbeiten Solarios stammen aus Venedig und zwar aus einem Zeitraum, der genau mit dem urkundlich beglaubigten Aufenthalt des Cristoforo in jener Stadt zusammenfällt. Wahrscheinlich hat er im Jahre 1490 den jüngeren Bruder dorthin mitgenommen, der dann mit ihm bis 1495 fern von der Heimat geblieben ist. Die bezeichneten Werke aus dieser Epoche und fernerhin bis zum Jahre 1503 tragen nun stets die Signaturen Andreas Mediolanensis, erst von 1505 ab findet sich der Name Andrea de Solario. Es dünkt mir einleuchtend, daß der Künstler dort, wo sein Name weniger bekannt war, sich einer Unterschrift Andreas aus Mailand bediente, womit er eben seinen Geburtsort anzeigen wollte. Dies scheint er dann aber auch späterhin, als er in seine Vaterstadt zurückkehrte, zuerst beibehalten zu haben, und ich glaube, Morellis Annahme, daß gerade die Bezeichnung erweisen könnte, wo Solario die Bilder gemalt habe (ob in Mailand, wo er Andrea Solario zeichnete, oder in der Fremde, wo er sich Andreas der Mailänder nannte), trifft nicht zu. Denn die drei Bilder mit der Inschrift Andreas Mediolanensis sind von 1495, 1499 und 1503. Man müßte also nach der Rückkehr aus Venedig noch eine zweimalige Abwesenheit oder überhaupt einen Aufenthalt von 1490 bis 1503 fern von Mailand annehmen. Gegen beides spricht die stilistische

Entwicklung, die sich nach 1495 deutlich unter Leonardos Einfluß, d. h. in Mailand, vollzieht.

Ich glaube also nicht, daß Solarios Signatur je nach dem Entstehungsort verschieden ist, vielmehr ist es wahrscheinlich, daß er erst später und vielleicht nicht unabhängig von dem wachsenden Ruhme seines Bruders Cristoforo, seinen Vatersnamen Solario zur Bezeichnung seiner Bilder verwandte, wie er denn auch nachher im Auslande, in Gaillon, durchaus nur unter diesem Namen erscheint.

Das Geburtsdatum des Künstlers läßt sich dadurch annähernd bestimmen, daß Solarios ersterhaltene Werke durchgängig denen der Venezianer so außerordentlich ähneln, daß man annehmen darf, er habe vorher keinen künstlerischen Einfluß erfahren, noch sich selbst außer vielleicht in untergeordneter, schülerhafter Übung betätigt. Der schnelle Fortschritt aber, der sich in den Arbeiten aus Venedig zeigt, läßt andererseits auf einen nicht mehr ganz jungen Menschen schließen. Bei dem ruhigen und gewissenhaften, aber keineswegs frühreif zu denkenden Talent Solarios, das sich in seiner Kunst zeigt, kann man wohl annehmen, daß er im Jahre 1490 die Zwanzig bereits überschritten hatte, und daß sein Geburtsdatum etwa zwischen 1465 und 1470 anzusetzen sein wird. (Morelli gibt ohne nähere Begründung etwa 1460 als Geburtsjahr an, Zani in seiner Enzyklopädie 1458, ohne eine Quelle zu nennen.)[1])

Man weiß, daß Cristoforo bereits Ende 1495 nach Mailand zurückberufen wurde, aber es steht nicht fest, ob sein Bruder die Rückreise gemeinsam mit ihm angetreten hat. War das nicht der Fall, so wird er jedenfalls nicht lange nachher gefolgt sein. Denn wie in einem 1499 datierten Bilde des Johannes der Einfluß des damals in Mailand tätigen Leonardo deutlich zu spüren ist, bezeugen bereits Gemälde, die vor diesem entstanden sein müssen, den Versuch einer Auseinandersetzung

---

[1]) Ich weiß wohl, daß dergleichen Vermutungen und Kombinationen, die sich auf eine Art „Normalentwicklung" des Menschen stützen, häufig durch die Tatsachen aufs nachdrücklichste widerlegt worden sind. Was mich dennoch veranlaßt, eine solche Berechnung vorzubringen und mich zu den älteren Forschern in Gegensatz zu setzen, ist neben anderem der Umstand, daß es mir kaum angängig erscheint, so lebenswarme Darstellungen wie die Madonnen Solarios, die in ihrer Auffassung ganz offenkundig durch ein Gefallen an dem natürlichen Vorgang mitbedingt sind, einem Manne zuzutrauen, der den Fünfzigern nahe ist und dessen Blut — wie seine ganze Kunst erweist — niemals allzu heftig pulsiert hat. Daher möchte ich das Datum seiner Geburt bis hoch in die sechziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts verschieben.

mit Leonardo da Vincis Kunst. Sie stellen ganz augenscheinlich Bemühungen dar, die gewohnte Art der neuen Auffassung anzupassen, und erweisen so die Übersiedelung nach Mailand bereits geraume Zeit vor 1499.

Wie in den folgenden Jahren das Leben des Künstlers verlaufen ist, wird durch keinerlei Nachricht erhellt; auch die Bilder dieser Zeit, die eine gleichmäßige Beeinflussung durch Leonardo erkennen lassen, geben hier keinen Aufschluß. Solario mag meist oder dauernd in Mailand verblieben sein, wo er nach Leonardos Fortgang (1500) bald unter die Besten gerechnet worden sein muß. Welche Stellung er sich durch seine Kunst errungen hatte, erweist seine Berufung durch den Kardinal Georg von Amboise nach Gaillon, die im Jahre 1507 erfolgte.

Die Zeit, die Maler dort verbrachte, ist die einzige seines Lebens, über welche einige Klarheit durch Urkunden verbreitet worden ist, und die daher an dieser Stelle ausführlicher dargestellt werden kann.

Die Rechnungsbücher des genannten Schlosses (in der Normandie, nicht weit von Rouen) verzeichnen nämlich die Gehälter, die dem Künstler dort für gewisse Arbeiten ausgezahlt wurden. Die Inventare sind bekannt geworden durch die Veröffentlichungen Devilles. (Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, Paris 1860.) Auf seine Mitteilungen wie auf einen kleinen Aufsatz des Abbé F-M-A. Blanquart: La Chapelle de Gaillon et les Fresques d'Andrea Solario. Evreux (Extrait du bulletin de la Société des Amis des Arts du Département de l'Eure année 1898)[1]) stützt sich im wesentlichen das Folgende:

Der Besitzer von Gaillon, Georges d'Amboise, Kardinal, Erzbischof von Rouen, einer der großartigen, prachtliebenden französischen Kirchenfürsten der Zeit, war von ehrgeizigen Plänen erfüllt, deren unverhülltes Ziel die päpstliche Tiara war. Ein Freund und Gönner der schönen Künste, hatte er den Plan gefaßt, seine Schlösser aufs prächtigste zu erneuern, um nach italienischem Muster gleichzeitig seinen Ruhm zu erhöhen und seinem Tätigkeitsdrang genüge zu tun. So ließ er auch die 1433 niedergerissene Kapelle in Gaillon seit dem Jahre 1504 durch eine neue Anlage ersetzen, während der Neubau des eigentlichen Palastes (la „Grant Maison") bereits 1502 begonnen worden war. Das Schloß gehört, nach einigen Zeichnungen, die sich erhalten

[1]) Dieser letzteren verdanke ich der Güte des Herrn Paul Vitry in Paris.

haben und nach den Resten der Dekoration, die noch heute im Hofe der Académie des beaux arts in Paris zu sehen sind, zu den schönsten Leistungen der Epoche. Die Kapelle war ein Bau, der in der Anlage der Sainte Chapelle des königlichen Palastes zu Paris entsprach und aus zwei übereinanderliegenden Räumen bestand, einer Unterkirche für die Dienerschaft, während die obere, dem Gebrauch des Erzbischofs vorbehalten, durch eine Terrasse mit seinen Zimmern in Verbindung stand.

Diese obere Kapelle mit Fresken auszuschmücken, wurde Solario berufen. Welche Umstände dabei im Spiele waren, welche Gunst ihm diesen großen Auftrag verschaffte, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit erkennen. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß Solario an Stelle Leonardos nach Frankreich berufen wurde, der gerade in jenen Tagen von der florentinischen Signorie, dem französischen Statthalter Charles d'Amboise, einem Neffen des Kardinals Georg, und dem König Ludwig XII. gleichmäßig um seine Dienste gebeten wurde. Vielleicht wünschte der Chaumont, als er sich um Leonardo bemühte, den Künstler für seinen Onkel zur Ausschmückung des Schlosses in Gaillon zu gewinnen, jedenfalls mußte er damals vor den Absichten des Königs zurücktreten, der Leonardo bereits in diesen Jahren in seine Dienste nahm[1]); auch ist es wenig wahrscheinlich, daß er bei seiner Vorliebe für Leonardo seinem Onkel einen zwar tüchtigen, aber doch wesentlich unbedeutenderen Künstler ohne Not von vornherein empfohlen hätte. Wäre dem so, so müßte die Berufung nach Gaillon den Schluß zulassen, daß Solario bereits damals in Mailand für den ersten Künstler nach Leonardo galt, oder zum mindesten von einem so feinen Kenner wie Chaumont dafür gehalten wurde.

Die obere Kapelle des Schlosses, die zur Ausmalung bestimmt war, war 17,50 m lang, 14,40 m (an der breitesten Stelle) breit und bis zu 15 m hoch. Der Raum bestand aus einem Langschiff und einem kurzen Transept, in Wahrheit kaum mehr als einer Verbreiterung der beiden Traveen vor dem Altar.

Solario muß den Eintragungen zufolge, nachdem er die Reise über die Alpen und durch Frankreich zu Pferde, nur von einem Diener begleitet, zurückgelegt hatte, in den letzten Tagen des Jahres 1507 in

[1]) Vergleiche Seidlitz, Lenardo da Vinci II, 104ff.

Gaillon angekommen sein[1]). Er fand die Aufgabe, die Wände des oben beschriebenen Raumes mit den Figuren der fürstlichen Familie zu schmücken, die hohe Ämter der Kirche bekleideten, und außerdem die Altartafel für die Kapelle anzufertigen. Da diese Werke nicht mehr erhalten und nur wenige Angaben über sie zu machen sind, sei gestattet, sie an dieser Stelle gleich mitzuteilen. Man verdankt einiges über die Gegenstände der Darstellungen jener angeführten Arbeit des Abbé Blanquart, der die folgende Stelle aus den „Nottes et remarques sur toutes les villes de la Haute-Normandie, Bibl. de Rouen, ms. Y 19, 226ff." zum ersten Male abdruckt:

„*En entrant à droite, sont représentés le cardinal d'Amboise, son neveu et les autres prélats de cette maison, à genoux, à la suite les uns des autres*" und „*Sur l'autel est un St. George, patron du cardinal, armé de toutes pièces et persant de sa lance son dragon. Son palefroy feroit un fort cheval de coche et ‚le saint paroît un enfant de 15 ans'.*"

Was die Figuren betrifft, die auf den Wänden gemalt waren, so darf man sie sich vielleicht ähnlich denken, wie diejenigen Gestalten des knienden Moro und seiner Gattin Beatrice, welche auf der sogenannten Pala Sforzesca in der Brera zu Mailand dargestellt sind. Sie waren von lateinischen Distichen begleitet, wie Dom Pommeraye erwähnt, der Abschriften von denselben genommen hatte; ihr Inhalt aber ist unbekannt, da der zweite Band der „Histoire de l'église cathédrale de Rouen" (1, 1686), in dem er sie zu veröffentlichen versprochen hatte, nicht erschienen und das Manuskript des Werkes wahrscheinlich verloren gegangen ist. Die Namen der Dargestellten lassen sich ungefähr bestimmen, allerdings waren die kirchlichen Würdenträger in der Familie so zahlreich, daß die Wand kaum genug Raum für sie geboten haben kann. Allein die Prälaten, die dem Hause Amboise angehörten, und die dem Gründer der Kapelle am nächsten standen, anzuführen, würde eine lange Reihe ergeben. Denn von den neun Söhnen des Pierre d'Amboise und der Anne de Bueil hatten sechs die höchsten Stellen im französischen Klerus inne.

Aus den Rechnungen geht hervor, daß Solario ohne Gehilfen die Arbeit vollendete — außer den Fresken und dem Altar noch ein Tafelbild, eine „Geburt des Herrn", die ein Schloßinventar von 1550 („*Ung*

[1]) Ob er den Weg über den Mont Cenis nach Lyon und von dort nach Paris und in die Normandie gewählt hatte, wie Crowe und Cavalcaselle behaupten, ist nicht zu erweisen.

beau tableau de la nativité de notre Seigneur que a faite maitre Andrea de Solario peintre de monseigneur") anführt. Welche Stellung der aus der Fremde berufene Maler den einheimischen Künstlern gegenüber einnahm, geht aus dem Unterschiede deutlich hervor, der zwischen den Gehältern besteht. Solario erhielt als Reiseentschädigung für sich, seinen Diener und für die Pferde, die er benutzt hatte, 70 écus d'or au soleil (129 livres 10 sous damaliger Münze), sein Jahresgehalt betrug 370 livres und außerdem 100 livres für seinen und seines Dieners Lebensunterhalt, während das Tagegeld der französischen Maler nur 4 sous (c. 5 fr. 22 cts.) betrug.

Wie lange Solario in Gaillon gearbeitet hat, ist mit Sicherheit nicht zu sagen. Man hatte bisher[1]) mit Deville angenommen, daß er im letzten Viertel des Jahres 1509 das Schloß verlassen habe, weil nämlich die Rechnungsbücher, die bis zum 30. September 1509 vorhanden sind, in der letzten Zeit keine Bezahlungen an den Künstler mehr aufweisen. Gegen diese Folgerung hat aber der Abbé Blanquart folgenden begründeten Einwand erhoben: Jedes der Register umfaßt zwölf Monate, beginnend am 1. Oktober, endigend am 30. September. Das letzte, das sich erhalten hat und das bei Deville veröffentlicht ist, endet am 30. September 1509. Solario erhielt sein Gehalt in Abständen von vier Monaten, das Geld für seinen Lebensunterhalt aber alle drei Monate ausgezahlt. Am 6. August 1509 erhielt er den letzten Arbeitslohn, so daß die diesbezügliche nächste Eintragung vier Monate später — also am 6. Dezember 1509 — zu finden sein müßte; das Geld für seinen Lebensunterhalt erhielt er zum letzten Male am 29. September 1509, die nächste Zahlung hätte also am 29. Dezember erfolgen müssen. Für diese Zeit und für die folgenden drei bis vier Jahre fehlen die Registerbände in den Archives départementales de la Seine Inférieure. Es ist also sehr wohl möglich, daß der Künstler noch länger als bis zum Oktober 1509 in Frankreich geblieben ist; andrerseits ist aber Blanquarts Behauptung, daß beim Tode des George d'Amboise, am 25. Mai 1510, die Fresken nicht vollendet waren, durch die von ihm beigebrachten Beweise nicht zu halten. Zwar enthält das Testament des Verstorbenen eine Stelle, in der er von den Reliquien spricht, die er in die Kapelle bringen lassen will, „*ensemble les ornements que je y feroy porter si tost qu'elle sera achevée*" (Archives de la Seine Inférieure G. 3417), was beweist, daß die Kapelle im Jahre 1510 noch nicht vollendet war, ob aber damit die

[1]) So auch Calvi.

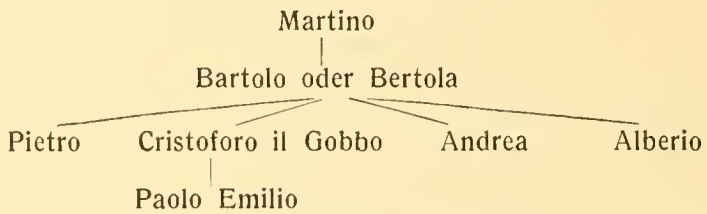
Fresken gemeint waren, ist zweifelhaft. Die Tatsache, daß in den Registres des trésoriers von 1513 bis 1518 immer noch Summen für die Fenster und Stühle der Kapelle bezahlt werden, läßt die Möglichkeit offen, daß im Testament an dergleichen gedacht war. Aus den Notizen kann man nur folgern, daß die Fresken vor 1513 vollendet worden sind, da sich keinerlei Notiz mehr auf sie bezieht, während von dem plastischen Schmuck der Kapelle wie von den Fenstern und dergleichen in diesem Jahre noch immer die Rede ist. Doch möchte ich nicht glauben, daß Solario wesentlich länger in Gaillon blieb, als man bisher angenommen hat. Da er dort außer den Fresken und dem Altarbild für die Kapelle noch eine Geburt Christi gemalt hat, möchte man denken, daß das erst nach dem Abschluß der größeren Arbeiten geschehen ist. Und wahrscheinlich wird auch dieses Tafelbild auf einen Auftrag des Kardinals hin, also vor dem Mai 1510 begonnen sein. — So käme man für die Vollendung der Malereien in der Kapelle wieder auf das Ende des Jahres 1509 oder das Frühjahr 1510.

Über das Schicksal der Fresken ist wenig bekannt, das oben genannte Manuskript von Rouen, Y. 19, 226, nennt sie gut erhalten. 1796 fiel das Schloß in die Hände der „acquéreurs des biens nationaux", hatte aber damals keine großen Veränderungen zu erleiden. Erst nachher, an einem nicht genau zu bestimmenden Datum, jedoch vor dem Jahre 1801, wurde die ganze Kapelle zerstört *„un victime de la fièvre de destruction qui sévissait partout en France"* (Blanquart). Dabei sind die Fresken wie die Altartafel untergegangen, und auch von dem Bilde der Geburt Christi hat sich bisher keine Spur mehr finden lassen[1]).

Morelli hat an den Aufenthalt in Gaillon die Vermutung geknüpft, Solario sei noch weiter nach dem Norden bis Antwerpen und in die Zentren der flämischen Kunst gekommen, wofür er gewisse stilistische Eigentümlichkeiten der Bilder als Beweis anführt. Ich möchte diese Vermutung ablehnen; eine solche Reise wäre möglich, wird aber durch keine Tatsache bestätigt. Das nordische Element in Solarios Kunst, das Morelli auf diese Weise zu erklären suchte, wird in anderer Weise begründet werden.

[1]) Die von A. Seubert, Allgemeines Künstlerlexikon, 2. Auflage, III, 330, Stuttgart 1879, ausgesprochene Vermutung, das Bild sei in die Galerie Pourtalès und von dort nach England gekommen, ist bisher durch nichts bestätigt worden; sie ist den „Notizie" Calvis entnommen, der dort das gleiche von der Altartafel der Kapelle behauptet.

Im Jahre 1510 mag der Maler nach Italien zurückgekehrt sein und sich während der folgenden Zeit wieder in Mailand aufgehalten haben. Calvi (Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti etc., 277) hat zwar die Behauptung aufgestellt, Solario sei etwa im Jahre 1513 mit Andrea da Salerno (Sabbatini) nach Süditalien gegangen und habe gemeinschaftlich mit ihm eine Kapelle der Kirche San Gaudenzio in Neapel ausgemalt, doch hat sich gegen diese ganz unbegründete Annahme bereits Morelli ausgesprochen. 1514 ist er durch die Grabinschrift seines Bruders, von der bei der Besprechung des Lebens des Gobbo die Rede war, möglicherweise in Rom beglaubigt. Doch bestehen auch für Andrea die dort angeführten Bedenken. An dieser Stelle möchte ich anmerken, daß Andrea von den vier Söhnen des Bartolo Solario wahrscheinlich der jüngste war. Malaguzzi (a. a. O.) gibt zwar den Stammbaum der Familie wie folgt an:



Da Alberio, zufolge der Grabinschrift von 1514, 53jährig starb, also bereits 1461, Andrea aber wohl nicht vor 1465 geboren ist, so wird die Reihenfolge der letzten beiden Namen zu vertauschen sein. Einen neuen Beweis für die Anwesenheit in Rom könnte vielleicht das letzte datierte Bild Solarios vom Jahre 1515 bieten, das dann hier entstanden wäre, die Ruhe auf der Flucht, von der ich bereits sagte, daß es die Bezeichnung Andreas de Solario Mediolanensis trägt. Es wäre wohl möglich, daß er hier seinem eigenen den Namen seiner Vaterstadt hinzufügte, weil er die kleine Tafel ferne von der Heimat malte. Auch der Stil der Figuren weicht von dem bei Solario üblichen ab. (Vergleiche die Besprechung des Bildes.)

Nach nicht allzulanger Zeit muß der Maler dann nach der Lombardei zurückgekehrt sein, wo ihn noch verschiedene Arbeiten beschäftigt haben, bis er vielleicht um das Jahr 1520 bei der Vollendung eines großen Altarblattes für die Certosa — von dem Vasari spricht — vom Tode überrascht wurde.

Dritter Teil: Das Werk.

Es ist im vorigen kaum möglich gewesen, einen Umriß von dem Leben des Solario zu zeichnen. Das urkundliche Material ist so spärlich daß man bei seinem Geburts- wie bei seinem Todesdatum auf Vermutungen angewiesen bleibt und nicht einmal die Orte seiner Tätigkeit zu bestimmen imstande ist. Es verlautet nichts von seinen persönlichen Schicksalen, nichts von den Bedingungen, unter denen er lebte, noch von den Zufällen, welche ihn trafen und die Entwicklung seines Wesens beeinflußten. Man kennt seine Freunde nicht noch die, in deren Gesellschaft er sich bewegte; er steht ohne Beziehungen zu der Stadt, in der er allem Anschein nach den größten Teil seines Lebens verbrachte, wie zu den bewegten Zeitläuften, von denen er Zeuge war.

Von ihm redet allein sein Werk, die künstlerische Leistung, die er hinterließ und von der sicherlich nur ein Teil auf uns gekommen ist.

Das Oeuvre Solarios umfaßt etwa vierzig Gemälde und einige wenige Zeichnungen. Die Hauptzahl seiner Bilder ist noch heute in Mailand, einige wichtige Stücke sind in Paris und London, der Rest in privatem Besitz zerstreut, in neuester Zeit auch in Amerika. —

Der Untersuchung sei eine prinzipielle Äußerung vorausgeschickt.

Da es sich hier darum handelt, seit Lermolieffs summarischer Darstellung zum erstenmal ein Gesamtbild von Solarios Schaffen zu entwerfen, in welchem die neuesten Forschungen verwertet sind, zugleich aber auch all die strittigen Fragen noch einmal mit beweisendem Material zu betrachten, werde ich keine fortlaufende, chronologische Darstellung bieten, sondern vielmehr — um eine genaue Prüfung meiner Angaben zu ermöglichen — von den gesicherten, bezeichneten und datierten Gemälden ausgehen und ihnen nach Möglichkeit die übrigen Werke zuordnen. Unter den letzteren werde ich mehrere Gruppen unterscheiden, ohne aber für jedes Bild eine genaue Jahreszahl zu suchen; es läßt sich bei Künstlern dieser Natur, die ruhig und — ohne von

den höchsten Problemen bewegt zu sein, vorwärts schreiten, kein so bedeutender Unterschied von Werk zu Werk feststellen, als daß es möglich wäre, dieselben hintereinander auf bestimmte Jahre festzulegen.

Erstes Kapitel: Die datierten Gemälde.

Die Reihe der datierten Werke Solarios umfaßt den Zeitraum von 1495 bis 1515. Und zwar verteilen sich die acht mit Jahreszahlen versehenen Gemälde so über diese Zeit, daß sie in Intervallen von etwa fünf Jahren den Stand seiner künstlerischen Entwicklung erkennen lassen. Dabei ist die mittlere Periode von 1505 bis 1507 durch mehrere Exemplare bestimmt, während für das Jahr 1510 ein datiertes Bild fehlt.

An erster Stelle steht die Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Joseph und Hieronymus der Brera in Mailand. Das Bild trägt in der linken unteren Ecke in lateinischer Kapitale dreizeilig die Bezeichnung ANDREAS MEDIOLANĒSIS 1495 F. Die Madonna sitzt auf einer Steinbrüstung, ein Tuch über den Kopf gezogen, und hält in ihrem rechten Arm das Kind, dessen Füße auf ihrer Linken ruhen. Sie blickt auf den Knaben herab, der ruhig in ihren Arm gelehnt, mit seinen prallen Händchen die Rechte der Mutter hält, während seine hellblauen Augen zum heiligen Hieronymus aufsehen, der rechts hinter der Brüstung stehend, die Hände anbetend über der Brust gekreuzt hat. Sein knochiges, bärtiges Gesicht mit dem hohen, kahlen Schädel ist von einer Kappe bedeckt, die ein weißer Pelzstreifen abschließt, sein Körper in das reich mit Edelsteinen bestickte Pluviale gehüllt. Ihm gegenüber, links von der Madonna, ebenfalls hinter der Brüstung steht Joseph im Mantel auf seinen Kreuzstab gelehnt, und blickt mit stillem Wohlgefallen zu dem Kinde herab. Hinter diesen zu dreivierteln sichtbaren Figuren dehnt sich eine weite, bergumschlossene Landschaft. Wiesen und Hügel umfassen einen kleinen See, in dessen Blau sich die Büsche des Ufers spiegeln. Dann verliert sich die Ferne, mehr und mehr verschwimmend, im Ausblick auf die Türme einer Stadt. Von beiden Seiten schieben sich schwere, hochgebaute Felskulissen davor; rechts, wo neben dem Kopf des Hieronymus die Hütte mit Ochs und Esel sichtbar wird, eine Steinwand mit Laub bedeckt, links eine mit einzelnen Bäumen bestandene, ein Tor bildende Felspartie. Der Himmel, der die Konturen des Gebirges mit fast weißen Tönen umfaßt, zeigt am oberen Bildrande ein dunkleres

Blau, aus dem zwei kleine, blonde, buntgefiederte Engelsköpfchen herabblicken.

Die Komposition der drei nebeneinander gesetzten Figuren, deren Körper nur in dem oberen Teile sichtbar werden, zeigt die Anlage, wie sie in Venedig üblich gewesen ist. Beispiele dieser Art brauchen mit Namen nicht genannt zu werden, da die zu dreivierteln sichtbare Figur hinter einer Brüstung geradezu als ein venezianischer Typ angesprochen werden kann. Daß sich hinter den Figuren eine Landschaft ausdehnt, ist ebenfalls durchaus geläufig und beweist nur die Entstehungszeit des Bildes gegen Ende des Jahrhunderts.

Die drei Figuren sind in völliger Ruhe dargestellt, fast ohne Verbindung miteinander, die Blicke auf den Knaben gerichtet. Eine große Stille liegt über der Gruppe. Und sie klingt fort in der weiten, friedvollen Landschaft.

Alle Einzelheiten sind durch strengstes Naturstudium gewonnen. Das bezeugt die Durcharbeitung der Greisenköpfe, die unter der Haut das konstruktive Gerüst der Schädelknochen zeigen, das erweist Mariens fein geschwungener Mund und die zarte Modellierung ihrer Wangen wie ihres Halsansatzes. Zu dieser Malerei der Einzelheiten kommt ein Bestreben nach plastischer Gestaltung, nicht nur das Detail scharf zu umreißen, sondern es auch von seiner Umgebung körperlich loszulösen. Das tritt natürlicherweise bei den Köpfen der beiden Alten, wo die Natur die Hälfte der Arbeit geleistet hat, am meisten hervor. In dem abgehärmten Antlitz des Einsiedlers Hieronymus sprechen besonders stark die tief in den Höhlen liegenden Augen, die Konturen der Jochbeine, die eingefallenen Schläfen, die vorspringende Nase. Der zahnlose Mund ist zusammengekniffen, und von den fleischlosen Backen fällt das Barthaar weit auf die Brust herab, über die linke, in die Tiefe des Bildes weisende Hand hinwegspielend. Für die Gestalt des Joseph sei noch auf den höchst ausdrucksvoll modellierten Hals hingewiesen; sein Haupt ist in der Behandlung dem des Hieronymus sehr ähnlich, nur sind die Formen dem Charakter des guten Pflegevaters entsprechend weich, nicht vom inneren Kampfe zernagt. Die beiden Männerköpfe stimmen mit dem der Madonna überein in der plastischen Herausmodellierung der Augen unter den tief gesenkten Lidern, eine Besonderheit Solarios, die sich lange in seinen Werken erhält. Im ganzen ist der Stil dieses frühen Bildes dem Antlitz der Jungfrau weniger günstig; der Kopf ist,

da ihm Solario mit seinen Mitteln schwer beikommen kann, ein wenig ausdruckslos und ohne Leben. Das gleiche gilt von dem Körper des Kindes, wiewohl sich in dem prallen Fleische wie in der Gelenklosigkeit der Gliedmaßen eine für die Zeit außergewöhnliche Beobachtung kund tut. Der Kopf zwar erscheint ein wenig zu alt, weil zu sehr durchgebildet, doch das Unbeherrschte des unentwickelten Körpers ist gut zur Anschauung gebracht.

Der Stil der Figuren, wie ich ihn soeben erläuterte, ist aufs deutlichste von Antonello da Messina abhängig. Das Christuskind ist zwar in seinem Typus von den Vivarini herzuleiten, hat jedoch bereits eine Veränderung erfahren, wie sie nur durch die Anlehnung an Antonello da Messina erklärt werden kann. Die harten, scharf in allen Einzelheiten modellierten Formen, das eminent Plastische des Körperlichen rührt von seinem Einfluß her (s. u.).

Ein besonderes Wort verdienen die Hände, obwohl sie noch nicht die für Solario absolut bezeichnende Form besitzen; sie erscheinen schon hier ohne jeden Ausdruck. Groß und plump, seltsam ungegliedert und unbeweglich, gelenklos und ohne Leben. Zwar zeigen sie eine Fülle einzelner Beobachtungen, Fältchen, Runzeln und Adern, aber all dies ist nicht imstande, ihnen irgendwelche Lebendigkeit und Kraft zu verleihen. Die Hände des Kindes, drall und fest und wohl nach der Natur beobachtet, scheinen noch stark von dem Vorbild Alvise Vivarinis abhängig. (Vergleiche seine Vergine col bambino e santi, Venedig, Akademie; Phot. Anderson 13908.)

Den Wert des Bildes machen neben den Qualitäten der Zeichnung wesentlich seine Farben aus. Tiefblau, in großen Flächen umschließen die Madonna Kopftuch und Mantel; Antlitz und Hals umgibt ein weißer Schleier mit einer feinen, bunten Borte. Zwischen den Massen des blauen Mantels erscheint das kräftige Rot des Gewandes, ebenso an beiden Ärmeln und am Rock. Schon hier ist eine für Solario charakteristische Anordnung bemerkbar, in der Weise nämlich, daß die Farbflecke einer Art mehrmals gleichförmig von den Massen einer anderen umschlossen werden, so daß sich die gleichen Kontrastwirkungen öfters wiederholen. So das Rot, das an drei Stellen jedesmal vom Blau des Mantels eingefaßt wird. Diese farbige Anordnung erfolgt stets im Zusammenhange mit dem linearen Aufbau, so daß die wiederkehrende gegensätzliche Wirkung der Farben die zeichnerische Komposition unter-

stützt und betont. Das Gewand des Hieronymus ist grün, mit Gold und Edelsteinen reich besetzt, oliv, wie es Solario immer geliebt hat; die Mütze, die seinen Kopf umschließt, ist wie die schmalen, kaum sichtbaren Stücke der Ärmel blau, vom gleichen Tone wie der Mantel der Madonna. Dieselbe Übereinstimmung mit dem Kleide der Maria zeigt auch der rote Ton seines pelzbesetzten Gewandes. Josephs Mantel ist braun, sein Gewand, das nur am Halse zu sehen ist, erscheint mattblau. Die Landschaft, die vom olivgrün mehr und mehr zu graublauen Tönen übergeht, um sich schließlich mit dem fast weißen Horizont zu vereinen, gibt mit dem sich nach oben allmählich blauer färbenden Himmel den ruhigen Grund für das Wechselspiel der Farben in den Figuren des Vordergrundes.

Bei der überaus sorgfältigen, fast metallharten Zeichnung und dem wohlabgewogenen Kolorit, — das Beiwort vaporoso, das der Katalog der Brera gebraucht, scheint mir nicht zutreffend —, zeigt sich eine gewisse Schwerfälligkeit, die für Solario in all seinen Werken charakteristisch bleibt. Das ist im Geistigen wie im Stofflichen gleichmäßig zu spüren. Der Ausdruck der Ruhe, der über dem Bilde liegt, ist nicht zum Geringsten begründet in der Schwerfälligkeit der Figuren, in ihrer Bewegungslosigkeit. Ein Mangel jeglicher Betätigung ist fast mehr zu empfinden als eigentliche Ruhe; die Figuren erscheinen schlechthin regungslos. Selbst das Kind verrät in seiner Stellung, die eigentlich einer halbvollendeten Bewegung entspräche, keine Lebendigkeit. Das gleiche gilt auch vom Gegenständlichen, sowohl von den schweren, massigen Stoffen als von den zähen, unrhythmischen Falten. Es ist Solario nicht gegeben, eine Linie des Gewandes mit eigenem Leben zu erfüllen. Wie sie übereinander fallen und ineinander übergehen, verrät das Studium der Natur, wenn man aber die Kurven, die sich auf dem Schoße und über den Knien bilden, verfolgt, wenn man den Konturen der drei Figuren nachgeht, so fühlt man die schwere Hand, die diese Linien gezogen hat. Die Landschaft ist von demselben Geist, die schwer sich aufschichtenden Felsen und die ungegliederte Kette der Berge, die sich in die Ferne hinzieht. Gleichzeitig aber ist zu betonen, daß in dem inneren Zusammenhange von Figuren und Landschaft ein hoher Wertfaktor des Gemäldes liegt, und daß die einzelnen Teile des Naturbildes von einer äußerst liebevollen Beobachtung zeugen, vor allem der höchst anmutige, in Wiesen eingebettete See mit den kleinen, kugligen Büschen am Ufer, die sich im klaren Wasser widerspiegeln.

Dem Datum nach ist hier zunächst die kleine Figur eines Johannes des Täufers im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand anzuschließen, der linke Flügel eines Triptychons, dessen rechter, eine Katharina, ebenfalls dort erhalten ist, während die Mitteltafel verloren zu sein scheint. Es trägt auf einem Cartellino die zweireihige Inschrift *1499 ādreas mediolanēns f* in gotischen Buchstaben.[1]) Der Heilige, hinter einer schmalen Brüstung etwa bis zu den Knien sichtbar, steht nach rechts gewendet, mit dem Fell aus Kamelhaaren bekleidet. Von der linken Schulter fällt ein Mantel herab, der sich um die rechte Hüfte schlingt und dann über den linken Arm geworfen ist. Das bärtige, aber noch jugendliche, von Locken eingerahmte Haupt ist zum Beschauer gewendet. Die Rechte in weisender Stellung, während die Linke den hohen Kreuzesstab hält. Hinter der Figur erhebt sich eine Felswand, mit Gebüsch und ein paar dünnen Stämmchen bewachsen, deren Silhouetten sich vor einem bergumrandeten See dunkel abheben. Felsige Landschaft bildet den Übergang, dessen perspektivische Verkürzung stark übertrieben erscheint.

Die Wirkung der Gestalt, die mehr als die Hälfte der ganzen Tafel einnimmt, ist bestimmt durch den Gegensatz von Vertikalen und Horizontalen, besonders durch die sehr stark sprechende Bewegung der weisenden Hand. Diese Rechte, mit dem lang ausgestreckten, horizontalen Zeigefinger, wie der Kopf und die ganze Figur, ist seit langem als Wiederklang Leonardoschen Geistes empfunden worden. In der Tat ist ein so starker Gegensatz zu dem vier Jahre früher entstandenen Bilde fühlbar, daß sich die Wandlung nicht ohne fremden Einfluß wird erklären lassen. Alle Umstände aber weisen auf Leonardo da Vinci als das Vorbild hin. Man weiß, daß Leonardo seine Madonna in der Grotte innerhalb der Jahre 1491 und 1494 in Mailand gemalt hat (Seidlitz, Leonardo da Vinci I, 160 ff.), das Werk, das nicht nur als Ganzes oft kopiert worden ist, sondern von dem mehr noch die einzelnen Teile zum Gemeingut der Mailänder Künstler geworden sind. Dazu gehören die Beleuchtungswirkungen wie der Aufbau der Felsen, die Typen der Kinderköpfe und die Hände. Am berühmtesten aber ist die auf den

[1]) Hierzu sei gleich bemerkt, daß die von Mr. Weale vorgeschlagene und im Katalog der Mailänder Ausstellung des Burlington-Clubs von 1899 aufgenommene Lesart des Datums: 1495 schon durch die stilistischen Unterschiede gegenüber der Madonna in der Brera unannehmbar scheint.

Johannesknaben weisende, langfingerige Rechte des Engels geworden. Daß sie etwas Neues gewesen sein muß, lehrt das Londoner Exemplar des Bildes, wo sie ein Künstler als störend empfunden und fortgelassen hat. Und wie neu und bedeutend sie der Zeit gewesen sein muß, beweisen die zahlreichen Gemälde späterer Jahre, auf denen sie wiederkehrt.

Auch Solarios Johannes weist durch diese Geste auf das Vorbild Leonardos hin. Zwar ist die Hand nicht getreu übernommen; abgesehen von der Umkehrung in den Gegensinn ist sie verändert und nicht mehr so energisch geschlossen. Drei Finger sind leicht gebeugt, der Zeigefinger gestreckt, jedoch nicht absolut horizontal wie bei Leonardo und so nicht mehr von der gleichen Kraft im Ausdruck. Auch die Gliederung in den Gelenken ist verloren gegangen. Von Leonardo entlehnt ist ferner der Typus des Johanneskopfes, der sehr breit und ohne viele Einzelheiten in großen gleichmäßigen Flächen, sehr verschieden von den Männerköpfen von 1495 gebildet ist; das lockige, in der Mitte gescheitelte Haar, die starke, an der Wurzel auffallend breite Nase und die flach geschwungenen Augenbrauen weisen deutlich auf das Vorbild. Der als Muster dienende Typus scheint mir bei Leonardo besonders ähnlich auf einer Federzeichnung in Windsor erhalten, die den Apostel Jacobus Minor darstellt und eine Studie für das Abendmahl gewesen ist. Nicht daß ich glaubte, hier das Vorbild für Solarios Johannes selbst zu besitzen; ich führe nur das mir am meisten verwandt erscheinende, zufällig erhaltene Stück an.

Farbig spricht in der kleinen Tafel am stärksten das Rot des Tuches auf der unteren Hälfte. Dazu steht im Gegensatz das Braun des Kamelhaarfelles und das dunkle Grün der Felspartie, von dem sich die Ferne in bläulichen Tönen abhebt.

Weichen wesentliche Teile des Bildes — bedingt durch das veränderte Vorbild — auffallend vom früheren ab, so zeigt sich in der starren Ruhe der ganzen Figur, in der Schwere der Falten, wie in dem Fehlen der Gelenke der alte Stil Solarios. Von der feinfühligen, belebten Linie Leonardos ist wenig übrig geblieben. Wiederum aber beweist der Künstler sein feines Empfinden für den Zusammenschluß von Figur und Landschaft; wie der Umriß des Felsens die Silhouette des Körpers begleitet, ist der Beweis einer bedeutenden künstlerischen Einsicht. Auffallend aber bleibt, daß die phantastischen Felsbildungen Leonardos

bei Solario keine Nachahmung gefunden haben, sondern daß er den Formen seiner früheren Jahre treu geblieben ist.

Noch muß von dem Geistigen des Bildes die Rede sein. Das schöne, frei aus dem Gemälde blickende Gesicht verrät nichts von der glühenden Seele des heiligen Johannes. Die Ruhe, die das Bild bis in den letzten Faltenzug und in den stillen, von Bergen umschlossenen See des Hintergrundes hinein erfüllt, spricht nicht von dem Verkündiger und Vorläufer Christi, wie ihn die Bibel und viele energieerfüllte Köpfe nach ihr geschaffen haben. Vielmehr bekundet sich bereits in diesem frühen Werke der Wille Solarios nach einer ausgeglichenen Schönheit, der seine ganze Kunst beherrscht und ihn häufig dazu führt, über diesem Bestreben das Charakteristische des Gegenstandes zu vergessen.

Der rechte Flügel des ehemaligen Triptychons zeigt die Gestalt der heiligen Katharina, fast im Profil gesehen, mit leise geneigtem Haupte und gesenkten Augen. Über das weiße Gewand fällt ein hellgrüner Mantel von der linken Schulter herab, den Arm verhüllend und in weiten Falten den Gürtel umschließend. In der Rechten hält die Heilige den Palmenzweig, die Linke ruht leicht auf dem an sie gelehnten messerbesetzten Rade. Hinter ihr erhebt sich eine Bergwand, während links eine Landschaft mit einem Flusse erscheint, über den eine Brücke führt. Das Bild entspricht in der ganzen Anlage so völlig dem Johannes, daß die von Crove und Cavalcaselle 59 Anm. 44 mitgeteilte Vermutung, „Katharina scheint älter", abzulehnen sein wird. Auch weist der Typus der Frau einen ebenso großen Abstand von der Madonna von 1495 auf wie der Johannes. Man spürt hier wiederum den Geist Leonardo da Vincis. Der edle Kopf mit den leichtgeschwungenen Augenbrauen und den sichtbar gewölbten Augäpfeln, der breite Ansatz des Nasenrückens, das Haar mit dem edelsteinbesetzten Diadem, wie das voller konstruierte Untergesicht weichen weit von dem früheren venetianischen Typus ab. Die Hände dagegen zeigen hier Solarios voll entwickelte Eigenart. Die genaue Naturbeobachtung ist einer schematischen Darstellung gewichen. Besonders deutlich ist das an der in ihrer ganzen Massigkeit sichtbaren Linken, die bewegungslos, ohne Energie, schwerfällig und ohne alle Gelenke gebildet ist. Weder das Handgelenk noch die Glieder der Finger zeigen eine Spur von Bewegungsmöglichkeit; charakteristisch außerdem der Kontur der rechten Seite mit dem zu kurzen, abgespreizten kleinen Finger.

Die Falten des Gewandes, die ungeordnet und ohne Rhythmus in schweren Kurven und Brüchen die Gestalt bedecken, sind charakteristisch für Solario, wenn sie auch eine für den Künstler auffällige Unruhe im Gesamteindruck besitzen.

Was die Farben betrifft, so bringt das Bild wiederum nebeneinander die stärksten Gegensätze, neben dem weißen Gewande mit hellblauen Schatten den grünen Mantel, dessen umgeschlagenes Futter leuchtend orangefarbene Töne zeigt. Die Verteilung hat das Bestreben, den Gegensatz der Senkrechten und Wagerechten zu betonen, vermittelst jener breiten Vertikalen, die von der Schulter zu der linken Hand herabreicht und dort auf eine horizontale Masse des gleichen Tones trifft, die quer über den Leib verläuft. Die Zusammenstellung von olivgrün und orange ist eine von Solarios häufigsten Farbwirkungen, neben dem Kontrast von Rot und Blau. Das weiße Gewand ist am Halse von einer feinen Borte eingefaßt, zwischen welcher der mit Edelsteinen besetzte Hemdrand erscheint, ein ähnlicher Besatz an der linken Hand. — Die Ausführung verrät eine große Sorgfalt in allen Einzelheiten, sowohl im Licht und Schatten der Falten, wie in den sorgfältig angeordneten Haaren, im Glanz der Edelsteine und in den Einzelheiten des Hintergrundes; auch die Zusammenstimmung von Figur und Landschaft — in eben demselben Sinne wie beim Johannes — ist von größtem Reiz. Der Gesamteindruck aber wird ungünstig beeinflußt durch eine überall fühlbare Schwerfälligkeit der Linien wie durch die etwas müde Haltung der Figur und des Kopfes. Das Temperament des Künstlers spricht aus all diesen Einzelheiten deutlich die gleiche, eindringliche aber schwunglose Sprache.

Das nächste datierte Werk Solarios liegt bereits jenseits der Jahrhundertwende. Es ist dies die kleine figurenreiche Tafel der Kreuzigung im Louvre zu Paris, die rechts unten in sechs Zeilen die Inschrift ANDREAS · MEDIOLANENSIS · FA. 1503 trägt. Das Bild zeigt in seiner Mittelachse, ganz frontal gesehen, das hohe, dreiarmige Kreuz mit dem Leichnam Christi. Um dasselbe zahlreiche Gestalten zu mehreren Gruppen zusammengefaßt. Vorn links die ohnmächtige Maria, von Magdalena gestützt, während der hinter ihr kniende Johannes mit schmerzvoller Gebärde zum Kreuzesstamme aufblickt. Gegenüber in der rechten unteren Bildecke zwei Krieger, die um den Mantel des Herrn würfeln. Dahinter folgen auf beiden Seiten Gruppen von Reitern und stehenden

Soldaten. Im Hintergrunde erblickt man eine Frau, die mit einem Knaben an der Hand vorübereilt, zwei andere, von denen eine ein Kind trägt, im Gespräch. Hinter diesen Figuren dehnt sich eine weite, hügelige, von Felsen begrenzte Landschaft. Wiesen mit vereinzelten Büschen umschließen ein Gewässer, das von Booten belebt ist, während sich am jenseitigen Ufer die Türme und Häuser einer Stadt zeigen. Dahinter welliges Land mit einigen Bergzügen am Horizont.

Die Komposition des Bildes beruht auf dem Grundsatze der Symmetrie und der Klärung und Abschließung zu Gruppen, wie sie der Zeit im allgemeinen geläufig ist. Jedoch die Trennung ist im einzelnen nicht genügend durchgeführt, und andererseits entbehren die Gruppen der Zusammenfassung, so daß sich eine schwer übersehbare Menge von Einzelheiten dem Auge darbietet. Der Figur Christi, die bis über die horizontale Halbierungslinie des Bildes nach oben verschoben ist, fehlt die Kraft, das Interesse auf sich zu lenken, das sich sogleich auf die den Vordergrund beherrschende Maria und den schönen, schmerzvollen Kopf der Magdalena richtet. Von dort springt der Blick zu dem in sorgfältig ausgesuchter Rückenpose sich zeigenden Landsknecht über, um schließlich von den Gruppen der Reiter und Frauen zum Hintergrunde zu gelangen, wo er eigentlich erst den Körper Christi antrifft. Wie man sieht, folgt auf diesem Wege Wichtiges und Unwichtiges regellos durcheinander.

Maria und Magdalena sind ganz frontal gesehen. Maria im langen Mantel, den Kopf mit dem schweren Tuche bedeckt, unter dem noch ein Schleier erscheint, sitzt am Boden und wird von Magdalena gestützt, die hinter ihr kniet. Der müde Kopf der Mutter ist zur Seite gesunken, matt hängt der rechte Arm herab. Magdalenens Haupt, von langem, aufgelöstem Haar umflossen, blickt mit schmerzlichem Ausdruck aus dem Bild heraus. Hinter diesen beiden Figuren erscheint, sie überragend, in die Knie gesunken, Johannes, im weiten, gegürteten Gewande, über das ein Mantel fällt, mit der Linken zum Kreuze weisend, mit dem Ausdruck tiefen Schmerzes zu dem Gekreuzigten sich wendend.

Der Gruppe der Klagenden stehen die römischen Krieger gegenüber. Zuerst im Anschluß an den Johannes — mit ihm und den Frauen ein rechtwinkliges Dreieck bildend — eine vom Rücken gesehene Figur in Landsknechtstracht. Sie steht am auffallendsten Platze des ganzen Bildes, im Mittelpunkt der das Kreuz umgebenden Gruppen

und zieht durch die Künstlichkeit ihrer Stellung wie durch die reine Rückenansicht den Blick des Betrachters noch mehr auf sich. Nur der Schönheit der Haltung wegen scheint sie an ihren Platz gestellt. Ganz unvermittelt zwar wendet sie den Kopf nach links, als hörte sie dem das Protokoll verlesenden Reiter hinter ihr zu, jedoch diese Verbindung ist nur sehr undeutlich. Was sichtbar wird, ist das stark farbige Gewand und die Drehung, die den ganzen Körper beherrscht. Dazu kommt die Bewegung beider Hände, der linken, die an den Dolch greift, während die rechte den weit fortgesetzten Speer umfaßt und so der Gestalt etwas Kriegerisch-Selbstbewußtes verleiht.

Auf der rechten Bildfläche erscheinen im Vordergrund zwei Würfler. Sie bilden eine Gruppe für sich. Ein bärtiger Krieger kauert mit halbentblößtem Oberkörper auf der Erde, ihm gegenüber kniet ein zweiter, das bartlose Gesicht mit einem Helm bedeckt, mit Brust- und Rückenpanzer und den verschnürten Hosen der Landsknechte. Hinter diesen beiden Figuren erscheinen ohne jede Verbindung zwei weitere stehende Krieger im Gespräch; der eine, ganz von vorn gesehen, in der Tracht römischer Soldaten, der andere im verlorenen Profil im Kostüm seiner Zeit.

Die Figuren des Vordergrundes sind auf drei Pläne verteilt. Im vordersten die Mariengruppe und die würfelnden Soldaten, im zweiten der von rückwärts her gesehene Krieger und die anderen Soldaten im Gespräch, im dritten folgen abschließend zwei Reitergruppen. Beide um ein im Profil gesehenes Pferd gruppiert. Rechts der Hauptmann, dessen Kopf an römische Imperatorenbüsten erinnert, auf einem Schimmel, hinter ihm noch einmal drei stehende Krieger, von denen aber nur wenig mehr als die Köpfe zu sehen ist, links ein Reiter, im Begriff das Protokoll zu verlesen, vor ihm Longinus, der soeben vom Pferde her mit der Lanze die Seite des Herrn verwundet hat (von rückwärts gesehen), und hinter ihm ein dritter ganz am Bildrande.

Die Figurengruppen werden geschlossen durch die erwähnten Frauengestalten in weiten, faltigen Gewändern. Hinter dieser Menge von Gestalten aber dehnt sich die Landschaft, die durch ihre vielen Einzelheiten den Eindruck der Unruhe in dem Bilde noch steigert.

Der Körper Christi ist von alledem ganz abgetrennt. In reiner Frontalstellung hängt die Gestalt an dem überhohen Kreuz, das Haupt auf die Brust gesenkt, ohne einen bedeutenderen Ausdruck des Leidens.

Besonders auffällig die mageren Arme und die schwere, unangenehme Kurve der mit einem Nagel an den Stamm gehefteten Beine[1]).

Die Typik der Gestalten zeigt gegenüber den zuvor besprochenen auf diesem Bilde einen Rückschritt. Eine so freie Bildung wie der Kopf des Johannes von 1499 ist nicht mehr anzutreffen, vielmehr treten hier teils Gesichter von etwas schwerfälliger Empfindsamkeit oder ein wenig brutaler Gewöhnlichkeit auf. Offenbar leidet alles unter der großen Anzahl der Figuren. Die Gruppe der Klagenden ist in Haltung, Bewegung und physiognomischem Ausdruck gleichmäßig dumpf, nicht eigentlich unedel, aber ohne jede höhere Erhebung. In den Kriegern ist entweder der gemeine Typus des Landsknechts zum Ausdruck gebracht oder eine sehr gewöhnliche Gleichgültigkeit.

Der Wert des ganzen Bildes ist beeinträchtigt durch die mangelhafte künstlerische Organisation in der Gesamtanlage wie im einzelnen. Von einem einheitlichen Gedanken, der den Aufbau beherrschte, kann keine Rede sein, die verschiedensten Interessen laufen einander entgegen[2]). Von der schematischen Anordnung der Figuren wurde gesprochen. Kein Versuch einer Unterordnung des Unwichtigen unter das Wesentliche. Deutlich, daß dem Künstler nicht klar, womit man Massen bewältigt, daß das vielfigurige Bild andere Gesetze hat als die einzelne Gestalt. Dabei zeigt sich dann, wie wenig er Linien lebendig zu machen versteht, wie ihm das Gefühl für Größe fehlt, und wie seine Kunst letzten Endes auf Einzelheiten — Einzelbeobachtung und minutiöse Wiedergabe der Natur — gegründet ist. In Hinsicht auf das Geistige derselbe Vorgang. Kein großes Gefühl, keine Gegensätze, alles matt, ausdruckslos, mittelmäßig. Die Grenzen von Solarios Persönlichkeit werden einem klar, wenn man die Gesichter auf diesem Bilde durchgeht, wie wenig Leben da ist und wie wenig Tiefe. — Wirklich angenehm wirkt einzig der Hintergrund des Gemäldes, wo in minutiösen Verhältnissen ein buntes Durcheinander von zahlreichen reizenden Einfällen zu sehen ist.

Bei den Hauptfiguren ist auch im einzelnen alles unklar; die Stellungen gesucht, die Komposition geflickt, die Fläche ist mit Figuren voll-

---

[1]) Mündler: Essay, 194: Il n'est ni beau ni noble. Gruyer: Salon Carré, 202: Le Christ est d'une laideur et d'une difformité désolante.

[2]) Müntz: Histoire de l'art pendant la Renaissance, III, 668: L'artiste y a mis trop et pas assez, trop de recherches des petits détails curieux et pas assez d'émotion, de sentiment dramatique.

gestopft, ohne eine einzige zu voller Wirkung zu bringen. Man betrachte die Gruppe der beiden Frauen links, man betrachte den Johannes und versuche, sich die Lage von Armen und Händen klar zu machen. Ebenso auf der anderen Bildseite: Wer bemerkt, daß der von vorne gesehene Centurio einen Speer in der linken Hand hält, der parallel mit dem Rande emporläuft? Endlich die drei Figuren hinter dem Reiter, von denen nur die Köpfe oder bei dem am weitesten links stehenden nur der Kopf, eine Hand mit der Lanze und die Beine sichtbar sind! Überall die gleiche Zerrissenheit, weil der verbindende Gedanke fehlt und die Idee zu arm und zu unergiebig ist. Statt weniger großer Züge eine ungeordnete Mannigfaltigkeit. Was die gestaltende Kraft nicht erreichen kann, die Wirkung unmittelbarer Lebendigkeit, soll durch ein Vielerlei an Gegenständlichem wie an Mitteln zustande gebracht werden. So sind die Kostüme verschiedener Zeiten und Völker nebeneinandergestellt, so ist das Kolorit aus vielen kleinen kontrastierenden Flächen zusammengesetzt, um farbig zu wirken; jedoch nur der Eindruck unentwirrbarer Buntheit ist hervorgerufen.

Die von Solario sonst bevorzugten Töne herrschen auch hier; ein tiefes Blau, Olivgrün, ein starkes, leuchtendes Rot und Orange, und die in der Zeichnung angestrebte Symmetrie findet sich auch in der Verteilung der Farben. Zuerst das Blau: Eine größere Fläche im Mantel der Maria und im Gewande des Johannes, dann in der Figur des hinteren Reiters links, am Satteltuch des Schimmels rechts und in der Mütze des Kriegers am rechten Bildrande. Rot findet sich in der zweiten Figurenschicht — beide Reiter rechts und links vom Kreuze tragen Gewänder dieser Farbe — und vorne im Mantel Christi und im Rock der Magdalena. Grün ist der Mantel, den Johannes über der Schulter trägt, und symmetrisch dazu findet sich der gleiche Ton in den rot und grün gemusterten Hosen des knienden Würfelspielers. Endlich Orange an dem Untergewand des Schimmelreiters rechts wie in dem hemdartigen Kleidungsstück des Longinus links. Keiner dieser Töne aber kommt allein zur Wirkung, überall sprechen die Kontraste. Bezeichnend aber ist, daß sich die gleichen Wirkungen mehrmals wiederholen. Keine Person ist einheitlich gestaltet, jede wird durch verschiedene Farben zerrissen.

Ein besonderes Wort verdient das Inkarnat, das hier die für Solario auf vielen Bildern charakteristische gelbliche, wächserne Färbung zeigt

und mit feinen rötlichen und grauen Tönen modelliert ist. Ich werde vor allem bei den Porträts auf die gleiche Erscheinung hinweisen. Hier trägt der gelbliche Farbcharakter im Körper Christi dazu bei, die Gestalt massiger und lebloser erscheinen zu lassen.

Alle Töne sind wenig nüanciert und kompakt, von der Wirkung deckender Farbe, so daß Crowe und Cavalcaselle den Eindruck einer gußharten, mit zäher Lasur überzogenen Oberfläche empfangen konnten.

Die Landschaft im Hintergrunde wird farbig beherrscht durch das mit fein punktierten Lichtern durchsetzte Grün, das nach rechts zu in einen helleren, falben Ton überspielt, dazu kommen links die grünlichbraunen Töne der Felsen. Allenthalben finden sich kleine Figuren in rot, das Ganze zu beleben.

Die zahlreichen Einzelheiten, unter denen die Gesamtwirkung des Gemäldes verloren geht, zeigen aber ihrerseits einen hohen Grad von Beobachtung und Vollendung (wie Calvi, II, 276 zu der Bezeichnung „abbozetto" kommt, ist mir unerklärlich), so die Köpfe, der Faltenwurf, die Behandlung des Nackten und der vielen Gegenstände des Bildes.

Bei alledem bleibt Solarios eigenes Verdienst nicht zu begrenzen, da für die verschiedenen Teile verschiedene Anregungen vorgelegen zu haben scheinen. Möglich, daß der mangelnde Zusammenhang der Figuren schuld daran ist, daß man so schnell auf diesen Gedanken kommt. Es sieht so aus, als könnten all diese Dinge nicht in einem Kopfe entstanden sein. Und doch habe ich direkte Vorbilder nicht finden können. Ein Nachklang von Mantegnas Monumentalität scheint in einer Figur wie in dem vom Rücken her gesehenen Krieger zu liegen. (Vergleiche den Kampf der Tritonen B. 17, wo sich im Hintergrunde eine Figur in ähnlicher Stellung findet und die Verurteilung des heiligen Jacobus zum Tode aus der Eremitanikapelle in Padua.) Auch die vorübereilende Frau im Hintergrunde mutet wie eine Erinnerung an Mantegna an. Es ist nichts darüber bekannt, daß Solario in Padua oder Mantua gewesen sei, doch liegt Padua zwischen Venedig und Mailand, und die Vermittelung könnte durch Stiche oder auch durch die Bilder der Bellini in Venedig geschehen sein. —

Mit der Kreuzigung ist die Reihe der Bilder beschlossen, welche die Inschrift Andreas Mediolanensis tragen, die folgenden sind sämtlich Andrea de Solario bezeichnet, mit Ausnahme des spätesten, der Ruhe auf der Flucht von 1515, welches die Signatur Andreas de Solario

Mediolanensis aufweist. Der Beweis der Identität der beiden Künstler Andreas Mediolanensis und Andrea de Solario ist zwar durch diese Inschrift gegeben, aber auch ohne eine solche demonstratio ad oculos wäre er durch die stilistische Übereinstimmung der Gemälde geliefert. Dies noch ausdrücklich zu betonen, wäre kaum nötig, hätte nicht neuerdings Anatole Gruyer in seinem „Salon Carré" die gegenteilige Behauptung aufs neue wieder aufgestellt. Den Beweis führt er gerade an der Hand jener Kreuzigung, die soeben besprochen worden ist. Seit den Sätzen, die Mündler einst über sie schrieb, hat dieses Gemälde für eine sichere Arbeit Andrea Solarios gegolten. Die Übereinstimmung mit seinen anderen Werken in vielen Einzelheiten, im Wurf und in der Führung der Falten, in der Bildung der Hände wie im Kolorit hat nie einen Zweifel aufkommen lassen, und auch heute muß die alte Auffassung Gruyer gegenüber mit allem Nachdruck aufrechterhalten werden. Für die folgenden Jahre bis 1507 ist die Kunst Solarios in helleres Licht gerückt durch drei Bilder, welche mit Namen und Datum bezeichnet sind. Für 1505 durch das Porträt des Cristoforo Longoni, für 1506 durch eine Verkündigung, die sich jetzt im Besitz von Mr. Fairfax Murray in London befindet (1912 dem Fitzwilliam-Museum in Cambridge leihweise überlassen), für 1507 durch den Kopf des heiligen Johannes des Täufers auf einer Schüssel im Louvre.

Diese drei Bilder bezeichnen mit denen, die man aus stilistischen und Qualitätsgründen ihnen zeitlich zuordnen muß, den ersten Höhepunkt unter den Werken Solarios. Sie zeigen den Künstler befreit von den beengenden Fesseln der venezianischen Schule, wie er unter Leonardos Einfluß eine neue Form gewinnt und gleichzeitig seine eigene Persönlichkeit entwickelt. Die metallische Härte im Gesamteindruck verschwindet, die Einzelbeobachtung ordnet sich dem Ganzen unter, Zeichnung und Kolorit verfeinern sich den früheren Arbeiten gegenüber. Eine Neigung zum Zarten, Intimen kommt deutlicher zum Vorschein, die jeder Größe abhold ist und alle Gefühle, Freude wie Schmerzen, dämpft. Davon zeugen die Köpfe des Ecce homo und die Madonnen Solarios, die jener Epoche angehören.

Das Porträt des Cristoforo Longoni befindet sich in der National-Gallery in London. Es zeigt das Brustbild eines bartlosen Mannes in schwarzer Tracht.

Das Gesicht — beinahe in voller Face — blickt mit ruhigen, halb

unter den Lidern verborgenen Augen den Beschauer an. Der fein geschwungene Mund ist fest geschlossen, den Kopf umgibt die reiche Fülle rötlichblonden Haares. Die mit zwei Ringen geschmückte Linke ruht lässig auf einer Brüstung, ein wenig modellmäßig hingelegt, während die Rechte einen Brief hält, auf dem der Name des Dargestellten zu lesen ist. Der Ausdruck der ganzen Figur ist der vollkommener Ruhe und vornehmer Abgeschlossenheit, ohne über das Ansehen des Alltags hinauszugehen.

Hinter dem Dargestellten erscheint eine Mauer — sie trägt links in lateinischer Kapitale die Signatur ANDREAS DE SOLARIO F. 1505 —, die ihn von der weiten Landschaft trennt, welche den Hintergrund der Tafel einnimmt. Dort zieht sich durch flaches Wiesenland zwischen Büschen und Hecken ein Fluß, während am Horizont die Silhouette einer Stadt und die Spitzen von Bergketten auftauchen. Links vorne erhebt sich eine von Bäumen bewachsene Felspartie.

Das Bild zeigt die Komposition der italienischen Porträts, die nach 1500 entstanden sind. Die Auffassung ist durchaus modern und frei von der Enge, die das vergangene Jahrhundert geliebt hatte. Der Ausschnitt ist größer geworden, der ganze Oberkörper ist dargestellt, dazu beide Hände. Eine offene Landschaft verleiht der Gestalt den Eindruck freier Beweglichkeit.

Im Hinblick auf die Farbe wie auf die Zeichnung ist das Porträt von ausgezeichneter Qualität. Gegen die stark sprechenden Dunkelheiten von Mütze und Gewand, die von einem tiefen Grau in zartester Abtönung bis zum reinen Schwarz übergehen, steht der Kontrast des rötlichen, mit mattem Gelb abgetönten Gesichts, dessen Kolorit durch das umgebende rotblonde Haar zurückgedrängt wird. Die Ausführung ist im einzelnen von größter Feinheit, so in der plastischen Formung der Nasenflügel und der Augenhöhlen, im zarten Überfließen der Brauen in den Fleischton wie in den beschatteten Partien der rechten Gesichtshälfte. Ich erwähne noch besonders den Übergang vom Nasenflügel zur Wange dicht unterhalb des Auges. Es handelt sich hier um eine Charakteristik Solarios fast im Morellischen Sinne, da er diese Stelle immer wieder auf die gleiche Weise darstellt. Die Schattenpartie der Nase erscheint nämlich nicht fortlaufend in der gleichen Breite, scharf gegen die Fläche der Wange abgesetzt, sondern geht, sich verbreiternd, gleich unterhalb des Auges in die Wangenpartie über, ohne eine scharfe Grenze zu bilden.

Die Hände sind von der für Solario charakteristischen Gestalt, unkörperlich, ungegliedert, unbewegt. Dies ist hier um so auffallender, weil die Adern wie die Oberfläche eine durchaus getreue Beobachtung der Natur verraten, es scheint aber, als ob der Künstler kein Gefühl für das eminent Aktive und Lebensvolle der menschlichen Hand besessen hat; die breiten, knöchellosen Finger mit den platten Nägeln der ruhenden Hand — bezeichnend wiederum die Kürze des kleinen Fingers — wie die kraftlos gebogenen der anderen, verkürzt gesehenen beweisen dies.

Die Landschaft ist aufs glücklichste dazu verwertet, den in der ganzen Figur ausgesprochenen Ton der Ruhe zu verstärken. Die mehrfach sich wiederholenden Horizontalen des Flußlaufes, das von dunkleren Büschen sehr angenehm unterbrochene Grün der Wiesen, das kalte, grünliche Blau des Himmels, das sich am Horizont fast in reines Weiß auflöst, heben den „stillen" Charakter der Persönlichkeit durch die gleiche Stimmung in der Natur.

Die feine Punktiermanier, mit der die Bäume und Blättchen ausgeführt sind, zeigen die bekannte Technik Solarios; ebenso bezeichnend für ihn ist auch die Felswand links, wo sich belaubte Bäume mit ein paar kahlen Stämmen als dunkle Silhouetten vor der Helligkeit des Himmels zusammenfinden. Auch hier ist der Grund mit Gestalten belebt, rechts mit einem Boot auf dem Flusse, links durch eine Jagd. Das Grün selbst, das von braun zu bläulich variiert, verbindet die farbigen Kontraste der Figur und des Himmels[1]).

[1]) Für das Jahr 1505 ist noch ein zweites Bild zu nennen, nämlich eine Christusfigur mit der Inschrift ANDREAS MEDIOLANES F. 1505, die Crowe und Cavalcaselle, „Geschichte der italienischen Malerei", 60 und Anmerkung 48 im Besitz des Malers Galgani in Siena nannten. Da die Sammlung vor Jahren verkauft worden ist — schon Morelli erwähnt 1897 die Bilder „ehemals" in der Sammlung Galgani —, war es mir unmöglich, etwas über das Bild zu erfahren; ich führe daher die Notizen der genannten Autoren an. Sie nennen das Bild stark verrieben und von bleichem, gläsernem Ton, aber nichtsdestoweniger echt, die Hand beschädigt, das Gesicht teilweise abgeblättert, die Inschrift nicht ganz unbedenklich. Diese Angaben scheinen abhängig von Calvi, der in seinen „Notizie" von dem Maler Galgani erwähnt, er habe zwei Bilder von Solarios Hand besessen: uno de' quali oltre al nome recava la data del 1505 rappresentava mezza figura di Cristo sotto il peso della croce. Klingt die Zuweisung schon an sich recht zweifelhaft, so erhöht mein Bedenken die bei Crowe und Cavalcaselle sich weiter findende Nachricht, daß „die entsprechende" Einzelhalbfigur in Berlin, Museum Nr. 211, zu sehen sei: „Christus dornengekrönt mit dem rechten Arm das Kreuz umfassend, mit dem Rücken halb nach vorn gewandt und sich schmerzlich umschauend, auf dunkelbraunem Grund, Holz, oben mit flachem Bogen geschlossen. 0,67 m hoch, 0,53 m breit, Schulbild von gläsern-

Das Datum 1506 trägt die Tafel einer Verkündigung, zurzeit (1912) im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge, eine Leihgabe der Sammlung Fairfax Murray (London).

In ihrem Schlafgemach — die ganze rechte Hälfte des Hintergrundes füllt das Bett — kniet Maria im weiten Mantel hinter einem Tische, die Linke auf dem geöffneten Buche, das Haupt leise geneigt, die Botschaft des Engels anzuhören. Dieser kniet vor ihr, ganz im Profil gesehen, in der Linken den Lilienstengel, und begleitet die Worte der Verkündigung durch eine Gebärde der rechten Hand. Über sein Gewand fällt ein weiter Mantel, zwei mächtige Flügel senken sich von seinen Schultern, das schöne, von Locken umflossene Haupt ist ein wenig erhoben. Im Hintergrund blickt man durch ein geöffnetes Fenster in eine Landschaft mit einem Schloß.

Die Anordnung ist außerordentlich einfach. Maria en face, der Engel im Profil, nebeneinander ohne Verbindung. Solario liebt diesen Gegensatz der Stellung, es wird sich zeigen, daß er ihn weiter beibehalten und später noch stärker zum Ausdruck gebracht hat. Auch an Stellen, wo eine Trennung weniger gerechtfertigt war, als hier.

Die Madonna trägt den tiefblauen Mantel, darunter ein rotes Gewand. Das Mantelfutter ist von gelb-bräunlichem Tone. Ein dünner Schleier umgibt bis auf den Busen fallend das feingebildete, jungfräuliche Antlitz, ein zartes Oval mit langer Nase, hochgewölbten Augenbrauen und sanft geschwungenen Lippen. Wie schon früher treten die Augäpfel stark unter den gesenkten Lidern hervor. Der Typus des länglichen Kopfes mit der hohen, schmalen Stirn, von lockigen Haaren umgeben, ist bezeichnend für das Schönheitsideal des Malers in diesen Jahren.

Der Engel ist eine der bedeutendsten Figuren des Künstlers. Ein schönes, regelmäßiges Antlitz mit griechischem Profil, von braunroten Locken umrahmt, die in dichten Massen auf die Schultern herabfallen, den Körper in ein hellblaues, durch weiße Lichter modelliertes Gewand mit braunem Besatz gehüllt, darüber einen Mantel von leuchtendem

---

bleichem Ton.“ Dieses Bild ist Kopie und befindet sich heute in Magdeburg. Möglicherweise besaß Galgani das Original zu dieser Tafel. Gaetano Milanesi (Ausgabe des Vasari von 1879) scheint das Bild noch in Siena gesehen zu haben. Er gibt an, die Inschrift (colla bianca) habe sich rechts oben auf dem Bilde befunden. — So auch Le Monnier in seiner Vasari-Ausgabe von 1851.

Rot. Die mächtigen Flügel zeigen an der Oberseite ebenfalls bräunliche Töne, während die Unterseite von grauer Farbe ist. Die Füße sind mit Sandalen bekleidet, in denen die Grundkontraste der Gewandfarben durch ein Nebeneinander von grünlichem Blau und Gelbrot noch einmal zusammengefaßt sind.

Die von Solario bevorzugten Gegensätze finden sich weiterhin in dem olivgrünen Tischtuch, auf dem das rote Buch liegt, sodann in dem grünen, mit hellgelben, sehr charakteristischen Lichtern modellierten Bettvorhang, dem ein roter Wandschirm entgegengesetzt ist. Selbst die Mormorsäulen variieren um dieselben Töne, indem sie vom Grünlichen zum Rot und Braun hinüberspielen. Der Fußboden ist braun, die Wand grau. Das Inkarnat zeigt vor allem im Kopfe der Maria den für Solario bezeichnenden gelblichen Ton.

Das ganze Bild ist von peinlichster Durchführung in den Gestalten wie in den Einzelheiten des Raumes. Ich sprach von der Feinheit der Gesichtsbildungen; die gleiche Liebe hat der Maler auf die Gewänder verwendet, die in großen, schweren Massen und langen Faltenzügen die Figuren einschließen. Mit einer fast unitalienischen Sorgfalt ist den kleinsten Einzelheiten nachgegangen, besonders deutlich in den Federn der Engelflügel, aber auch bei der Marmorierung des Steines und den geschnitzten Füßen des Tisches. Zu der Genauigkeit der Ausführung kommt die leuchtende Farbe und die über der ganzen Szene ausgebreitete Ruhe, welche es rechtfertigen, daß Pauli (Z. f. bild. K., N. F. X, 148) das Bild eine der Perlen der lombardischen Ausstellung in London genannt hat.

Von der Bewegung und der Erregtheit, mit der manche Meister den Vorgang dargestellt haben, ist hier nichts zu spüren, auch von dem Gegensatz der Figuren, dem eintretenden Engel und der im Gebet versunkenen Maria, ist keine Rede. Das Momentane und Unerwartete des Ereignisses hat der Künstler nicht zur Darstellung gebracht, aber wie in der Abgeschiedenheit ihres Gemaches die Jungfrau demutvoll die Botschaft Gottes empfängt, der Zauber der Stille über diesem Vorgang, ist selten reiner und eindringlicher dargestellt worden.

Wie stark die Eigenart Solarios in dem Bilde ausgesprochen ist, wird deutlich, wenn man es mit der Verkündigung Botticellis im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum vergleicht. Die Anordnung ist auf beiden Bildern sehr ähnlich. Das Schlafgemach mit den beiden Figuren, links

der Engel im Profil, rechts die Madonna kniend und im Hintergrund ein Ausblick auf die Landschaft. Der Unterschied, der sich zeigt, spricht ebenso deutlich von den Verschiedenheiten des Florentiners und des Lombarden wie von der Persönlichkeit der beiden Künstler. Bei Botticelli die stärkste Zusammenfassung, der Raum sehr schmal, die Figuren groß, die Architektur in Beziehung zu den Gestalten, bei Solario ein lockeres Gefüge, die Figuren in einem geräumigen Zimmer, das neben ihnen ein selbständiges Interesse verlangt, von Architektur keine Rede. Ich spreche nicht von den individuellen Formen, die beide Maler verwenden, in Köpfen, Händen und Faltenwurf. Ich spreche nur von dem Unterschied der Stämme, die beide vertreten. Jedem anderen gegenüber erscheint der Florentiner der geborene Architekt, der mit den Formen baut. Wie die große Fensteröffnung verwendet ist, um die Wirkung des Engels zu steigern. Und gleichzeitig, wie alles Unwesentliche zurückgedrängt wird. Man beachte, welche Rolle das Bett in beiden Bildern spielt. Bei Solario bleibt alles ein loses Nebeneinander. Was bei ihm die Qualität bestimmt, die fein ausgeführten Einzelheiten, hat bei Botticelli gar kein Gewicht, ist unwesentlich und Beiwerk. Daneben spürt man deutlich das verschiedene Naturell der beiden, die Ruhe bei dem Mailänder und das feine, nervöse Empfinden des Florentiners, das diesen zu einer Differenzierung der Charaktere in den beiden Gestalten des Bildes führt, von der Solario nichts weiß. —

Das letzte der drei Gemälde dieser Jahre ist der mit *Andreas de Solario fac. 1507* bezeichnete Kopf des heiligen Johannes, der in der Grande Galerie des Louvre neben der Kreuzigung von 1503 hängt.

Das Bild zeigt auf einem braunen Tische die silberne Schale mit dem abgeschlagenen Haupte des Heiligen, dreiviertel von vorn gesehen; bleich, den vom Bart umrahmten Mund geöffnet, mit gebrochenen Augen. Das Haar fällt in langen Locken vom Scheitel auf die Silberplatte herab, in der es sich abspiegelt. Am Halse und am Ohre sind Spuren von Blut. Das Ganze auf einem glatten, schwarzen Hintergrunde. Der Kopf zeigt keine Spur von Schmerz oder Verzerrung. Ein edles, gleichmäßig gebildetes Haupt liegt vor dem Beschauer, von wächserner Todesblässe, mit langen, empfindsamen Nasenflügeln, einem feingezeichneten Munde und stark sich vorwölbenden Augen, über denen sich die langen, flachgeschwungenen Brauen hinziehen. Die Farbe des Gesichtes ist ein kaltes Gelb mit blauen Schatten, die Lippen sind ebenfalls bläulich,

Haar und Bart tief dunkelbraun, fast mit dem Hintergrunde zusammengehend. Das dunkelrote Blut ist ganz in seiner Farbigkeit unterdrückt. Auch die Schale ist fast farblos, ein dunkles, schwärzliches Grau, und am Fuße ein doppeltes, weißes Licht. An derselben Stelle und an der Platte ein schmaler Streifen Gold. So daß einzig die Farben des Gesichtes sprechen, der Kontrast zwischen Gelb und Blau.

Die Modellierung des Kopfes geht über das in den früheren Bildern Solarios Geleistete hinaus. Einzig das Porträt des Longoni in London hält den Vergleich aus. Der ganze Kopf ist durch zarte Schatten belebt, die über Stirn und Wangen hinwegspielen. Sie betonen die feinen, schmalen Schläfen, liegen tief in den Augenhöhlen und zeichnen dunkle Ränder unter den Augen. In allen Linien bezeugt sich das gleiche ruhevolle und zarte Empfinden, sowohl in dem Kontur der abgewendeten Gesichtshälfte, wie im Nasenrücken und im Munde. Bart und Haar zeigen sorgfältige Einzelbehandlung. In weichen, lockigen Strichen umgeben sie Mund und Kinn und spielen auf der bleichen Stirn. Wie sehr es sich im ganzen um Naturbeobachtung handelt, beweist die Spiegelung in der Schale, wo Locken und Ohr wiederscheinen und wo sich zweimal im Fuß das Miniaturporträt des Malers findet, wie er beobachtend vor ihr gesessen hat im dunklen Barett und hellfarbigen Wamse.

Ein nicht ganz gesundes Empfinden scheint diesen blassen, toten, fein geschnittenen Kopf zu einem Lieblingsstück der damaligen Zeit gemacht zu haben. Dafür sprechen die zahlreichen Kopien und Varianten, die erhalten sind. Wilhelm Suida hat (Jahrb. d. A. Kaiserh. XXVI, 315) über diesen eigenartigen Vorwurf gesprochen. Er sagt: „Die seltsame Darstellung ist wohl zuerst in der Holzplastik gegeben worden[1]). Schüsseln mit dem Haupte des Täufers wurden am Johannistage in den Kirchen an Stelle der Opferstöcke aufgestellt (ein solches Beispiel sah ich im Musée Cluny, Paris), um die Gläubigen zu milden Gaben aufzufordern. (Deutsche Schnitzereien, die diesen Zweck hatten, sieht man aus dem fünfzehnten Jahrhundert beispielsweise im bayerischen Nationalmuseum zu München.) Der Übergang des Motivs in die Malerei erfolgte, soviel mir bekannt ist, in der paduanischen Schule, wie ein dem Marco Zoppo zugeschriebenes Bild im Museum von Pesaro zeigt. Im ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts übernahmen dann die Mailänder das

[1]) Vergl. Fritz Witte: Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Cöln. Berlin 1912, 50 f. (d. Verf.).

Thema[1]). Und jetzt erscheint es in zwei Fassungen, entweder das Haupt des Johannes allein für sich, oder Salome mit der Schüssel, bisweilen noch ein Henker daneben." Allerdings ist die Auffassung hier bereits recht weit von den plastischen Darstellungen entfernt.

Daß die Anregung zu dieser in den ersten Dezennien des sechzehnten Jahrhunderts häufiger vorkommenden Fassung von Leonardo ausging, wie Suida am selben Orte schreibt, scheint mir eine willkürliche Behauptung, da weder ein Nachklang von Leonardos psychologischer Beobachtung in den erhaltenen Beispielen zu fühlen ist noch ein anderer Beweis besteht. Daß man überdies (wie Suida) an Leonardos Medusenhaupt (das wir ja wohl nicht kennen) unwillkürlich erinnert werde, kann ich nicht zugeben. Auch die übrigen von dem Verfasser gegebenen Notizen, die ich später im Wortlaut zitieren werde, erscheinen mir nicht alle einwandfrei.

Die Beschreibung der Sammlung Pourtalès erwähnt eine Zeichnung zu dem Johanneskopf im Besitze des Louvre, die damals noch den Autornamen des Leonardo da Vinci trug. Sie ist fast die einzige mit völliger Sicherheit auf Solario zurückzuführende Zeichnung, da sie fast gar keine Abweichungen von dem Bilde zeigt und als letzte Vorarbeit für die Tafel zu gelten hat. Das Blatt ist mit schwarzer Kreide gezeichnet, mit Bister laviert (Reiset, Notice des dessins .... au Musée du Louvre, Paris 1879, 114) und zeigt die sorgfältig ausgeführte Vorzeichnung des Kopfes ohne die Schale. Sie gleicht dem Bilde Strich für Strich, abgesehen von der Kinnpartie, die im Gemälde ein wenig kürzer erscheint, und den Locken, die hier zum Teil nur skizziert und im Bilde noch um einige Strähnen vermehrt worden sind. Der obere Kontur zeigt ein Pentimento. Die Modellierung erfolgt durch kurze, unregelmäßige Strichlagen verschiedener Dichte, die im tiefsten Schatten fast zu einer schwarzen Masse zusammenfließen. In den Locken erweist sich die Hand Solarios durch die schwerfälligen Kurven und Spiralen, die wenig von dem Stoffcharakter des Haares zeigen. —

Ich wende mich zum letzten der datierten Gemälde, zu der mehrfach erwähnten Darstellung einer Ruhe auf der Flucht, die im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand hängt und die Inschrift:

---

[1]) Vielleicht stammt es doch aus dem Norden, zwei Beispiele niederländischer Herkunft aus dem 15. Jahrhundert in Oldenburg und in Cöln (d. Verf.).

andreas de solario
mediolanē f
1515.

in lateinischer Minuskel trägt.

Am Waldessaume hat die heilige Familie Rast gemacht. Maria sitzt auf einem Felsen und stützt mit ihrer Linken das Kind, das mit seinem rechten Fuße auf dem über den Stein gebreiteten Manteltuche steht und sich am Halse der Mutter festhält, während sie sich beide zu Joseph hinwenden, der vor ihnen kniet und ihnen mit beiden Händen Datteln darbietet. Die Gruppe ist ihrer ganzen Breite nach entfaltet, eine Figur neben der anderen. Fast in der Mittelachse der Tafel die Mutter im weiten Gewand mit Mantel, Kopftuch und Schleier, den Oberkörper in starker Drehung nach rechts gewandt, während die Beine fast in entgegengesetzter Richtung verlaufen. Den Kopf in reinem Profil. Das Christuskind neben ihr, eigentlich ohne Verbindung mit der Madonna, balanciert in einer Art „klassischer" Stellung mit scharf unterschiedenem Stand- und Spielbein, von vorne gesehen, mit der linken Hand eine Dattel aus der Hand des Pflegevaters ergreifend, den Kopf ein wenig unglücklich ihm zugewendet.

Joseph endlich, der bis an den rechten Bildrand verschoben ist, kniet wiederum im Profil. Die ganze Gruppe bildet so ein Trapezoid, das vom rechten Fuße der Maria aufsteigend über das Bein und den Kontur ihres Rückens hinweg bis zu ihrem Scheitel geht, von dort schräg abfallend zum Kopfe des knienden Joseph und über dessen Rücken abwärts verläuft, um wieder etwa in der Höhe des Ausgangspunktes die Erde zu berühren. Die so umschriebene Fläche füllen zwei Profilgestalten, in deren Mitte der Körper des Kindes und vier ineinander greifende Hände sich befinden. Von dieser Anordnung ist das Engverbundene, Intime gewichen, das früheren Kompositionen Solarios eigen ist, auch in den Köpfen ist eine gewisse Leere und Armut an Ausdruck nicht zu verkennen. Wohl tragen die Züge Josephs die fein beobachtete Miene des freundlich Anbietenden, aber dieses ältliche, von dünnen, strähnigen Locken umgebene Haupt ist nicht mehr in dem Maße belebt, wie es bei den Werken, welche ein Jahrzehnt früher entstanden, der Fall war. Vollends die Madonna mit ihrem klassischen Profil und den feinen, hochgewölbten Augenbrauen hat nichts mehr von der liebevollen, mütterlichen Zärtlichkeit älterer Solarioscher Madonnen, (von denen später die Rede sein

wird) und auch das Christuskind trägt nicht mehr die nach der Natur beobachteten Züge eines kindlichen Kopfes, sondern blickt mit dem seitlich geneigten Haupte recht gekünstelt zu dem sich ihm nahenden Joseph hin. Über der ganzen Gruppe liegt etwas Starres, Gezwungenes und Unnatürliches.

Die gleiche Veränderung früheren Bildern gegenüber zeigt sich im Stil der Falten. Sie laufen nicht mehr schwer und in langen, schwunglosen Kurven über die Körper hin, sie bilden nicht mehr die lastenden Bäusche wie früher, sondern ziehen in dünneren Graten, brüchiger in kürzeren Stößen über die Figuren. Anklänge an Vorhergegangenes finden sich noch allenthalben, so vor allem in den Gewändern des Joseph, aber die harten, gradlinigen Parallelen, die vom Kopfe der Madonna über ihre Schultern herablaufen und die unruhige Fältelung in ihrem rechten Arme verraten deutlich einen Umschwung[1]).

Deutlicher als alles andere aber erinnert an den Maler der früher besprochenen Bilder die Bildung der Hände. Sie ist die für Solario immer charakteristische. Gelenklos und ungegliedert, ohne Knöchel in den Fingern, ohne Bewegungsmöglichkeit und ohne Leben greift die Rechte Mariens zu der Josephs hinüber, nicht zufassend, sondern die Frucht leise berührend. Auch erinnert man sich desselben allzu kurzen kleinen Fingers, den diese Hand zeigt, von den früheren Bildern her (Katharina, Longoni).

Was aber das Bild unendlich wertvoll macht und ihm in der mailändischen Schule einen ganz besonderen Platz zuweist, ist die Landschaft, die die Figuren umfaßt. Was diesen an Intimität fehlt, ist hier in außerordentlicher Vollendung erreicht. Der felsige Boden im Vordergrund bedeckt sich mit zarten Gräsern, sie umziehen die Gestalt der Madonna, die Aufmerksamkeit wird einen Augenblick durch den sehr gut beobachteten, grasenden Esel abgelenkt; dicht hinter ihm steigen die ersten Bäume auf, so groß, daß ihre Kronen gerade noch am oberen Bildrande sichtbar sind. Rechts, aber ein wenig weiter nach rückwärts, steht ein toter Stamm, der seine kahlen Äste in die Luft reckt. Dann

[1]) Das Schamtuch des Kindes kann hierbei nicht herangezogen werden, es ist dermaßen hart und brüchig gemalt, es mangelt ihm jede Anpassung an die Körperformen, die ich überdies noch darunter zu erkennen glaube, daß ich es für eine spätere Zutat halten muß und annehme, daß das Kind ursprünglich ganz nackt, oder wie es bei Solario mehrfach vorkommt, mit einem feinen Schleiertuche verhüllt gewesen ist.

folgen grasbedeckte Wiesen, feinblättrige Büsche umziehen noch einmal die Gruppe der Madonna mit dem Kinde, sie verdecken das vordere Ufer des Sees und steigen nach rechts zur dichten, schattigen Masse des Waldes auf, während links, ein wenig weiter zurück, die dichtbelaubten Stämme im Lichte schimmern. Inmitten erscheint von Wiesen und Sträuchern umgeben der Spiegel des Wassers, darin die Umrisse der Büsche und die Helle des Himmels widerglänzen. Und ganz am Horizont noch ein weites Gewässer, ein segelndes Boot, hügeliges Land, die Türme einer Stadt und sanft geschwungene Bergketten, die sich in der Ferne verlieren. Darüber der klare, durchsichtige Himmel.

Die Erinnerung an niederländische Bilder stellt sich ein.

Alle Einzelheiten sind von feinster Beobachtung und mit außerordentlicher Liebe wiedergegeben, sowohl die Rinde der Bäume wie die toten Äste als auch die fein punktierten Blättchen der Büsche in der Ferne. Hier überall die Hand Solarios nachzuweisen, erspare ich dem Leser. Sie zeigt sich selbst bei oberflächlicher Betrachtung klar genug, als daß es not täte, die Schönheit dieser Landschaft durch Worte zu töten.

Es liegt eine Ruhe über dem abgeschiedenen Wasser und ein Duft zwischen den Zweigen der Bäume, wie sie in der italienischen Malerei jener Tage kaum wieder zu finden sind. — Jedoch ehe ich über die Farbe des Bildes spreche, will ich noch eine Einzelheit erwähnen, nämlich jenes „Stilleben" aus dem Vorratssack und der Reiseflasche, das sich vorn in der rechten Bildecke befindet. Wie die Dinge da ausgebreitet liegen, keineswegs nur bestimmt, die Fläche zu füllen, und mit besonderem Blick für ihre Gegenständlichkeit gesehen sind, dürfte auch nicht leicht wieder in einem Gemälde dieser Jahre gefunden werden.

Der allgemeine Farbton des Bildes ist ziemlich dunkel. Mariens Mantel tiefblau, darunter erscheint ihr weinrotes Gewand (beide Töne entsprechen denen der Madonna auf der Kreuzigung von 1503), der Kopf des Kindes zeigt das bei Solario immer wiederkehrende rötlichblonde, goldige Haar, während die Locken Josephs von silbrigweißer Farbe sind. Der Vater trägt über dem am Hals und an den Ärmeln sichtbaren blauen Unterkleide einen dunkelvioletten Rock und tiefrote Beinlinge. Darüber fällt der weite, braungelbe Mantel, dessen olivgrünes Futter, von der Schulter bis zur Erde herab in einer breiten

Kurve verlaufend, wiederum von Solarios Vorliebe für diese Farbe spricht. Der Boden im Vordergrund ist von bräunlichem und grünem Tone und geht vom Mittel- zum Hintergrunde über diese letztere Farbe in ein feines Blau über, in dem die Hügel in der Ferne erscheinen.

Das Bild vertritt den Typus der Spätwerke Solarios und ist zugleich das feinste unter der kleinen Anzahl ähnlich komponierter Stücke. Es stimmt mit den früheren Werken des Künstlers überein in der Feinheit der Ausführung, sowohl in der Zeichnung als besonders in der farbigen Behandlung, es unterscheidet sich von ihnen durch eine besondere Betonung der Landschaft, die nicht mehr die Rolle eines füllenden Hintergrundes besitzt, sondern zum wesentlichen Bestandteil der Komposition wird. Zugleich gewinnt sie als Stimmungsfaktor erhöhte Bedeutung. — Diese Eigenschaften zeichnen Solarios späte Arbeiten vor den früheren aus; mehr als irgendein anderes besitzt sie das in Frage stehende Bild.

Ich habe am Anfang der Bildanalysen (vergleiche S. 23) bei der Besprechung der Madonna mit Joseph und dem heiligen Hieronymus darauf hingewiesen, wie die Stille, die über der Gruppe liegt, in der Landschaft fortklingt. Jetzt am Ende der Entwickelung sind die Dinge dahin verändert, daß die Landschaft, in der sich die Figuren befinden, den Grundakkord bildet, dessen Harmonie leise anklingend die Musik, die in jenen liegt, zu tragen scheint. Die Stille des abgeschiedenen Platzes, die heitere Ruhe eines sorglosen Augenblickes auf der Flucht am Waldrande zwischen Wiesen und Seen erfüllt die kleine Tafel so sehr, daß sie Interesse und Wert weit über die Grenzen des mailändischen Kunstgebietes hinaus erhält.

Neben dem ästhetischen Erlebnis steht die Frage nach der Herkunft jener Veränderung. Daß die Erinnerung an niederländische Vorbilder sich einstellt, habe ich gesagt, doch muß ich hinzufügen, daß ich etwas, was man als Vorbild ansprechen könnte, nicht gefunden habe. Memling bietet Ähnliches, jedoch vergleicht man das Bild mit seinen Werken, so erschien mir wenigstens — der Italiener niederländischer als der Niederländer. Daß sich Solario noch einmal nach dem Norden begeben hat, ist nicht bekannt; selbst wenn man an eine Entlehnung von niederländischen Künstlern denkt, wäre nicht notwendig, dergleichen anzunehmen, da man weiß, daß es viele Bilder germanischen Ursprungs in Italien zu sehen gab. Mehr als Gemälde kamen noch die graphischen

Arbeiten besonders deutscher Künstler in Umlauf, doch habe ich auch dort keine Vorlage für Solarios Landschaft finden können.

Im ganzen wird man wohl zugeben können, daß Solario in diesem Bilde die letzte Phase einer Entwicklung zeigt, die bereits in Venedig begonnen hat. Daß dabei die Werke fremder Künstler ihm in mancher Hinsicht Anregung boten, ist gewiß; doppelt auffallend bleibt jedoch, wie wenig Leonardo in dieser Hinsicht auf ihn wirkte, weder in seiner Jugend noch in seinen späten Arbeiten. Es hat sich bisher nicht ein einziges Gemälde seiner Hand gefunden, welches des Florentiners so seltsam charakteristische, bizarre Felsbildungen zeigt.

Seit langer Zeit kennt die Forschung noch eine größere Anzahl nicht datierter Werke Solarios, teils unsigniert, teils mit seinem Namen bezeichnet. Ihre Zugehörigkeit zum Oeuvre des Malers zu untersuchen, sie im Anschluß an die soeben besprochenen Gemälde chronologisch zu ordnen und so ein Gesamtbild vom Schaffen des Künstlers zu entwerfen, soll im folgenden versucht werden.

Zweites Kapitel: Die undatierten Gemälde.

I. Jugendarbeiten bis 1495 in Venedig. Alvise Vivarinis und Antonello da Messinas Vorbild.

Das frühest datierte Gemälde Solarios, die Madonna von 1495, zeigt ein solches Maß von Vollendung in der Komposition wie in der Naturbeobachtung und Wiedergabe der körperlichen Einzelheiten, daß man es nicht als eines der ersten Werke des Künstlers ansehen kann. Solario kann so nicht begonnen haben, die ersten Phasen der Entwicklung müssen hier bereits hinter ihm liegen.

Wenn man sich eine Vorstellung davon zu machen versucht, wie die frühesten Arbeiten Solarios ausgesehen haben mögen, so muß man sich gegenwärtig halten, daß Andrea im Jahre 1490 mit seinem Bruder Cristoforo nach Venedig kam und dort eine höchst intensive und fortgeschrittene Kunsttätigkeit antraf, die auf den jungen Menschen von

bedeutendster Wirkung gewesen sein muß. Die Frage entsteht, welche Fertigkeiten Andrea aus Mailand mitbrachte, und ob sich Beispiele seiner Tätigkeit in der Heimat erhalten haben. Dies letztere muß verneint werden, es ist bisher nicht gelungen, Arbeiten von seiner Hand nachzuweisen, die ein rein lombardisches Gepräge tragen. Alles, was bekannt geworden ist, hängt von dem Vorbild der venezianischen Maler ab und ist demzufolge nach 1490 entstanden. Man wird daher annehmen können, daß Solario vor diesem Zeitpunkt Selbständiges von wesentlicher Bedeutung noch nicht geleistet hat, nicht, weil sich kein derartiges Werk erhalten hat, sondern vielmehr, weil die venezianischen Arbeiten des Künstlers sich bedingungslos an ihre Vorbilder anlehnen.

Von den in Venedig vor der Madonna aus Murano entstandenen Gemälden Solarios haben sich sechs bis auf unsere Tage erhalten, die hier in chronologischer Reihenfolge aufgeführt seien:

Madonna, das Kind anbetend, mit zwei Engeln (ehemals Sedelmeyer, Paris).

Madonna, im Anblick des Kindes versunken. Mailand, Museum Poldi-Pezzoli.

Madonna mit Stiftern. Sammlung Johnson, Philadelphia.

Christus an der Säule. Kopie nach Antonello. Sammlung Cook, Richmond.

Porträt eines venezianischen Senators. London, National-Gallery.

Porträt des sogenannten Giovanni Bentivoglio. Boston, Museum of fine arts.

Diese Bilder werden hier zum ersten Male im Sinne einer Entwicklung zusammengestellt und zwar auf Grund des folgenden Gedankenganges:

Die 1495 datierte Madonna Solarios zeigt den Künstler abhängig von Antonello da Messina. Die Bilder verwandter Art konnten also nur kurze Zeit vor dieser Tafel entstanden sein, und so ergab es sich, daß — rückwärts schreitend — das Porträt des Bentivoglio, das Porträt des venezianischen Senators und die Kopie des Christus nach Antonello anzuschließen waren. Von den übrig bleibenden drei Bildern zeigte die Madonna bei Johnson Anklänge an das gleiche Vorbild, während die beiden anderen Tafeln, die primitivsten der ganzen Reihe, sich von Alvise Vivarinis Beispiel beeinflußt erwiesen. Alle fünf verband die sich

mehr und mehr entwickelnde Eigenart Solarios, so daß der Schluß gezogen werden mußte, daß der Künstler in den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Venedig sich an den Hauptmeister der einen der beiden herrschenden Schulen anschloß, dann aber in auffälliger Weise dem Vorbild eines damals bereits verstorbenen Künstlers folgte, der mehr als ein Jahrzehnt zuvor (1475—76) der Entwicklung der venezianischen Malerei eine entscheidende Wendung gegeben hatte. Dieser Umstand ist für Solarios Kunst von wesentlichster Bedeutung. Doch ist es bei dem Mangel jeglichen Anhaltes nicht möglich zu sagen, wann Solario sich von Alvise Vivarini abwandte, um sich in der Art Antonellos zu versuchen, wie auch für keines der fünf angeführten Gemälde ein genaueres Entstehungsdatum innerhalb des Zeitraumes von 1490 bis 1495 angegeben werden kann. Morelli nennt für den venezianischen Senator zwar die Zahl 1492—93 und mag damit auch annähernd das Richtige treffen, jedoch ist das keinesfalls zu beweisen. Ebenso lassen sich für die Gründe, die Solario zu dem Schritt bewogen haben mögen, keine Tatsachen anführen. Daß er zuerst in Abhängigkeit von Alvise Vivarini gerät, kann nicht wundernehmen; dieser Künstler war neben den Bellini der bedeutendste Maler der Stadt. Um so seltsamer ist es zu sehen, wie sich der Anfänger plötzlich mit aller Energie von seinem Vorbild losmacht, als habe er etwas Besseres, das, was er suchte, gefunden. Eine Erklärung für diesen Umschwung zu geben, ist hier nicht der Ort. Sie erscheint mir nur möglich, wenn man das gesamte Schaffen des Künstlers überblickt, indem es sich um einen Schritt handelt, der ganz von seinem Wesen bestimmt ist. Hier muß es genügen, die Tatsache festzustellen und aus ihr ein Bild von der frühesten Entwicklung Solarios zu gewinnen:

Von Alvise Vivarini zu Antonello da Messina.

Daß die Dinge so liegen, wie ich hier — zur Orientierung im voraus — gesagt habe, soll nun im einzelnen bewiesen werden. Daneben wird, da keines der anzuführenden Bilder eine Signatur trägt, der Beweis zu erbringen sein, ob es sich in jedem Falle um Werke Solarios handelt. Ich verweise zu diesem Zwecke nochmals auf die Madonna von 1495, auf die alle diese Gemälde in ihren Tendenzen bereits hinzielen, als auf den Endpunkt der Reihe. Noch eine Bemerkung sei vorher erlaubt, nämlich, daß die im folgenden beschriebenen Bilder sich gegenseitig so sehr erklären, daß ein Urteil über sie, ihre Zusammengehörigkeit

wie über ihre Entstehungszeit, erst durch die Kenntnis aller ermöglicht wird.

Die Madonna, die das Kind anbetet (ehemals bei Sedelmeyer, Paris).

Das Bild zeigt die kniende Gestalt der Mutter, die Hände betend erhoben, im langen Mantel, der vom Kopfe über Schultern und Arme herabfällt. Vor ihr liegt auf dem Boden das Christuskind, mit einem Hemdchen bekleidet. Hinter der Madonna erscheinen zu beiden Seiten zwei musizierende Engel. Die Ferne füllt eine weite, von Bergen umgebene Seelandschaft.

Die Gestalt der Madonna beherrscht das Bild, sie füllt fast den ganzen Raum zwischen dem oberen und unteren Rande der Tafel, so daß alle anderen Dinge neben ihr zurücktreten. Ein rotes, in langen, ruhigen Falten fließendes, hochgegürtetes Gewand umschließt ihren Körper, der weite blaue Mantel fällt darüber, an den Armen tiefe Falten bildend und auf der Erde sich aufstauend. Das Haupt bedeckt ein weißes Tuch, das am Halse geschlossen ist. Der ein wenig gesenkte Kopf mit den niedergeschlagenen Augen zeigt einen rein venezianischen Typus. Eine lange, schmale Nase, die Augen ein wenig unter den gesenkten Lidern sich vorwölbend, hochgeschwungene Brauen, einen sehr zierlichen, fein gezeichneten Mund, — das Ganze von einem ziemlich breiten Oval umschlossen. Der Ausdruck der Jungfräulichkeit liegt über dem Gesicht, nichts Mütterliches, nur eine stille Verehrung des vor ihr liegenden Knaben. — Man sieht ihn tief unten am Bildrande auf der Windel hingestreckt, den Kopf auf einem Kissen, das man, um es ihm bequem zu machen, zusammengelegt hat. Die linke Hand spielt mit dem Hemdchen, das rechte Bein ist leicht angezogen. Ruhig liegend, mit einem leisen Lächeln auf dem Antlitz, blickt er geradeaus, ohne eigentlich etwas anzusehen, eine treue Studie nach dem Leben. Das Gesicht mit dem Stumpfnäschen, den dicken Backen und den kaum angedeuteten Augenbrauen ist ebenso fein und charakteristisch wie die bei Kindern nicht seltene, etwas große, eckige Gestalt des Kopfes. Die beiden Engel, die der Gruppe assistieren, knien zu beiden Seiten hinter der Madonna ohne Zusammenhang mit der Hauptgruppe. Sie erscheinen viel kleiner als die Gestalt Mariens, ebenfalls von vorn gesehen, in weite rote und violette Gewänder gehüllt, die lockigen Köpfe mit Edelsteindiademen geschmückt. Der linke

spielt eine Violine, der rechte die Laute. Die Gesichter sind ein wenig oberflächlich, mit langen, geraden, etwas dicken Nasen, kleinen Augen und kurzen Augenbrauen. Der geöffnete Mund scheint darauf zu deuten, daß sie mit ihren Instrumenten ihren Gesang begleiten.

Die sich hinter den Figuren ausbreitende Landschaft zeigt eine Wiese und hinter dieser einen See, an dessen Ufer sich links eine Stadt erhebt. Rechts auf einem Hügel stehen ein paar Bäume, während die Ferne von wild und phantastisch gezackten Gebirgszügen erfüllt wird.

Das ganze Bild trägt den Ausdruck einer etwas befangenen Andacht, einer etwas unsicheren Feierlichkeit. Die Gestalten erscheinen noch unverbunden, ohne geistige Beziehung, und vor allem klafft zwischen dem Kopf der Madonna und dem am unteren Bildrand liegenden Kinde eine große, unbelebte Lücke in der Komposition.

Gegenstand wie Anordnung ist kaum mehr als eine einigermaßen freie Kopie nach Alvise Vivarini, der das Motiv feierlich und steif, in rein symmetrischer Frontalstellung zweimal gemalt hat. (Kaiserliche Gemälde-Galerie, Wien und Venedig, Chiesa del Redentore.)

Er hat auf dem ersten schmalen und hohen Bilde die Madonna sitzend dargestellt, auf dem Schoße das schlafende Christuskind, dessen Kopf auf einem Kissen ruht, — ganz en face, die Hände zum Gebet erhoben. Auf den Stufen zu ihren Füßen sitzen zwei Putten, die die Laute spielen. Das zweite Exemplar in Venedig wiederholt die Gestalt der Mutter mit dem Kinde und die beiden musizierenden Engel genau, die ganze Komposition aber ist ins Breitformat umgewandelt, so daß die Madonna nur bis zu den Knien hin sichtbar ist, während die Füße durch eine Brüstung verdeckt werden, auf der zu beiden Seiten die Knaben sitzen. Den Hintergrund bildet hier ein an einer Schnur aufgehängter Vorhang. Von diesen Gemälden leitet sich nun jene früheste Tafel ab, die von Solario bekannt ist. Der junge Künstler übernahm das Thema, die Madonna, die das Kind anbetet, in die Mittelachse gestellt, symmetrisch von zwei musizierenden Engeln umgeben, sodann fast ganz genau die Gestalt der Gottesmutter in Haltung, Bewegung und Kleidung, endlich die horizontale Anordnung des Kindes. Auch der Schnitt des Frauenkopfes und die zum Beten erhobenen Hände, die sich leise mit den Fingerspitzen berühren, wiederholte er getreu nach seinem Vorbild. Dann aber zeigen sich Abweichungen, die bereits den eigenen Willen des Jüngeren kennzeichnen. Die Mutter kniet, und

das Kind liegt vor ihr am Boden. Die Gruppe ist mehr in den Vordergrund gerückt, die musizierenden Engel erscheinen zurückgedrängt, halb hinter der Madonna verborgen. Hinter den Figuren aber dehnt sich eine weite Landschaft, und die Symmetrie ist unmerklich verschoben. Jeder dieser Unterschiede ist charakteristisch für Solario und deutet auf diejenigen Punkte, an denen sich seine Eigenart entwickeln wird. Vor allem ist das Feierliche aus dem Bilde geschwunden. Solarios Madonna senkt den Kopf, sie blickt zu dem Knaben nieder, sie erhebt die Hände nicht mehr so weit, daß sie fast senkrecht stehen, und alle Bewegungen werden leichter. Hier und da überwiegt bereits die Naturbeobachtung die starr symmetrische Anlage der Komposition, so am Kopfe, wo das weiße Tuch nur an einer Seite zu sehen ist und am Saume des Halsausschnittes, wo es über das Kleid hinweg fällt. Das Wichtigste aber bleibt das Kind. Alvise Vivarini legte es der Madonna auf den Schoß, schlafend, den Kopf dem Beschauer zugewendet, so daß man ihn ganz sehen konnte. Solario setzt an Stelle dieser einigermaßen gezwungenen Haltung die reine Beobachtung der Natur, er trennt den Knaben ganz von der Gestalt der Mutter, und dadurch, daß er ihn wach und lebendig darstellt, verlegt er den Schwerpunkt des Ganzen auf diese kleine, menschliche Figur im Gegensatz zu dem Kompositionsschema des Vivarini, bei dem die große Geste der Madonna das Wesentliche war.

Einige Einzelheiten sprechen in diesem frühen Werke bereits deutlich für Solario, so die Form der Hände, die kurz, mit kleinen, gelenklosen Fingern in den Unterarm übergehen, und die beispielsweise mit der Linken der Katharina von 1499 eine sehr große Verwandtschaft zeigen. Dazu kommt der Kopf des Kindes, der sich in mancher Hinsicht nicht mehr so stark an das Vorbild anlehnt, für den sich aber bei Solario eine ganze Entwicklungsreihe bis zur Madonna aus Murano hin zeigen läßt: groß, mit hoher Stirn und kleiner, stumpfer Nase, viereckig und mit Haaren, die an der Schläfe besonders weit zurücktreten; auch die dicken, kurzgliedrigen Hände und Füße des Knaben weisen bereits auf diejenigen des Kindes von 1495. Endlich die Landschaft. Sie bleibt bei Solario sein ganzes Werk hindurch die gleiche, doch hat sie hier ihre charakteristische Form noch nicht gewonnen. Die mehr in den Vordergrund gerückten Felspartien, die Solario später verwendet, fehlen, die Gebirge in der Ferne haben noch nicht die ruhigen Züge, auch

die feine Beobachtung der Einzelheiten, im Spiegel des Wassers besonders, ist noch nicht entwickelt[1]).

Eine Begründung, warum ich dieses Bild an den Beginn von Solarios Aufenthalt in Venedig setze, kann erst bei einer Vergleichung mit dem folgenden Gemälde gegeben werden.

Die zweite Tafel der Reihe stellt eine kleine Madonna dar (in der Galerie Poldi-Pezzoli in Mailand). Sie zeigt auf schwarzem Grunde die Halbfigur der Maria, hinter einem Tische stehend, auf dem das Christuskind sitzt. Die Madonna trägt ein rotes Gewand, darüber einen hellblauen, vorn durch eine Spange geschlossenen Mantel, der bis über den Kopf gezogen ist. Darunter erscheint, rings um das Gesicht laufend, das über der Brust geschlossene weiße Kopftuch. Am Haupt wie an den Ärmeln leuchtet orangefarben das Mantelfutter, während ein dunkelrotes Band das Kleid gürtet. Das Kind ist ganz ähnlich wie auf dem vorher besprochenen Bilde mit einem Hemdchen bekleidet, das mit einem braunen Stück Tuch umwickelt ist. Es lehnt sich gegen die Rechte der Maria, hält in den Händen ein Buch mit schwarzem Deckel und blickt zur Mutter hinauf.

Das Bild weist in jeder Hinsicht gegen das frühere einen Fortschritt auf. Im gleichen Maße, wie die Naturbeobachtung wächst, ist die Symmetrie aufgegeben. Eine größere Einheit verbindet die beiden Figuren; die Engel, die sich dem Beisammensein von Mutter und Kind kaum hatten ohne Störung einfügen können, fehlen. Der Ausdruck ist ganz verändert. Nicht mehr die stumme Verehrung; mit zärtlichem Blick sieht die Mutter auf das Kind in ihren Armen herab, das seine Augen zu ihr empor wendet, und es entsteht ein kleiner, intimer Vorgang, der von dem Vorbilde Vivarinis weit entfernt ist.

Der Madonnenkopf ist dem Typus nach stark mit dem des vorigen Bildes verwandt. Die Nase, der Schwung der Brauen, die Bildung der nach vorn gewölbten Augen, der Mund, das Oval des Gesichtes stimmen auf beiden Gemälden ebensosehr überein wie der um den Kopf gelegte, unter dem Mantel hervorscheinende Schleier. Die Hände zeigen denselben Mangel an Gliederung; sie sind ein wenig länger gebildet, ohne Gelenke und ohne Kraft. Es ist besonders bezeichnend für Solarios Art,

[1]) Für die Landschaft gilt das gleiche wie für die Figurenkomposition. Sie entwickelt sich von einer übernommenen Großartigkeit zur intimen Geschlossenheit. Eine Weiträumigkeit wie hier paßt noch nicht recht zu Solarios Charakter.

wie sie das Kind halten; sie fassen nicht zu, sie stützen es kaum, sondern sie ruhen nur leise an seinem Körper. Der auffallend kurze kleine Finger findet sich wieder, ebenso der Mangel einer Bezeichnung des Handgelenks.

In farbiger Hinsicht weist die Tafel mit aller Deutlichkeit auf den kommenden Solario[1]). Es finden sich nämlich hier zum ersten Male die eigentümlichen Merkmale seiner Farbenkomposition. Wenn auch noch die tief gesättigten Töne fehlen, wie sie die Madonna von 1495 zeigt, so ist doch die höchst eigenartige Gewohnheit hier bereits vorhanden, einen Farbton ganz durch einen anderen einzuschließen und das Doppelte zu erreichen, erstens die Kontraste zu kräftigerer Sprache zu bringen, zweitens eine innigere Verbindung der Farben mit der zeichnerischen Komposition herzustellen.

So umzieht am Kopf der orangegelbe Ton des Mantelfutters das Weiß des Schleiers und hebt das Inkarnat aus der Masse des Mantels heraus; in derselben Absicht zeigt sich die gleiche, leuchtende Farbe über den beiden Armen, rechts und links, die Figur des Kindes umschließend. Das Blau des Mantels, der hier einen hellen, stark mit weiß vermischten Ton zeigt, findet sich noch in einem zweiten Bilde Solarios, einer ebenfalls frühen Madonna bei Crespi, während der Künstler im allgemeinen eine sehr tiefe, gesättigte, dunkelblaue Farbe liebt. Immer wieder hat Solario die goldblonden Locken des Christuskindes gemalt, wie sie hier zum ersten Male erscheinen. Auch in dieser Hinsicht kann die vorliegende Tafel als Beweis für die Zuschreibung der zuvorbesprochenen an Solario herangezogen werden; da sich der Kopf des Knaben hier durch die Art seiner Haarbehandlung als eine Erfindung Solarios erweist, so muß auch jener andere, der ihm durch die Gesichtszüge so nah verwandt ist, ein Werk desselben Künstlers sein. Beiden Bildern gemeinsam sind auch die schweren, schwunglosen Faltenbildungen. — Zum ersten Male aber zeigt die Tafel des Poldi-Museums die Intimität des geistigen Vorganges, die Solarios Bilder vor allen Werken seiner Zeitgenossen auszeichnet, und zugleich das Zusammengehen des formalen Aufbaus mit dem geistigen Inhalt. Die Gestalten stehen nicht allein durch den Blick in Verbindung, sondern das Mütterlich-Schützende, das aus den Augen der Madonna spricht, liegt auch

[1]) Da sie auch im Aufbau und in den Typen mit dem zuerst besprochenen Bilde übereinstimmt, ist dessen Zuschreibung an den Künstler erwiesen.

in der gesamten Komposition des Bildes; alles ist im gleichen Sinne verwertet, dem gleichen Zwecke dienstbar gemacht. So sind die Figuren angeordnet — liegt nicht die Linke der Madonna da, als schütze sie vor den Blicken des Betrachters? — so ist die Gruppe in Linie und Farbe aufgebaut. Man verfolge den Kontur der Madonna vom Kopfe herab über die linke Schulter und zum Arme hin, wo er sanft umbiegt, über die Hand zum Körper des Kindes und über diesen hinweg zur anderen Hand, zum Arm gleitet und über die Schulter zum Kopfe zurückgeht. Wie mit lebendiger Zärtlichkeit umhüllen Farben und Zeichnung den Körper des Kindes.

Die feine Ausführung und das zarte Gefühl, das, am Vorbilde der Natur erwachsen, fern von jeder Sentimentalität bleibt, verleiht dem kleinen, bescheidenen Bilde einen besonderen Reiz. Der Ausdruck der beiden Köpfe ist von solcher Belebung, von einer so ungekünstelten, sorgfältig beobachteten und lebendig ergriffenen Zärtlichkeit, daß sich das Gemälde in dieser Hinsicht weit von den Vorbildern entfernt, von denen es sonst noch abhängt, und bereits die künstlerische Eigenart Solarios und seine besondere Fähigkeit andeutend erweist. Noch eine Altertümlichkeit, die sich auch auf dem ersten Bilde findet, erwähne ich: die Heiligenscheine, die der Künstler später nicht mehr verwendet.

Es bedarf kaum einer ausdrücklichen Erwähnung, wie sehr diese Tafel immer noch von dem Beispiel des Vivarini abhängt; Frizzoni hat als besonders deutliche Analogie eine Madonna Alvises in der National-Gallery in London namhaft gemacht (Arte II, 149).[1]) — Wie aber Morelli nach einer brieflichen Mitteilung von Woermann (Woltmann-W., Geschichte der Malerei II, 566, Anm. 2) die Entstehung des Bildes zwischen 1485 und 1490 ansetzen konnte, ist nicht erklärlich, da ihm bekannt war, daß Solario erst 1490 nach Venedig, also erst nach diesem Datum unter dem Einfluß der Vivarini kam. —

Die vier Bilder, die ich im folgenden besprechen werde, unterscheiden sich von jenen ersten dadurch, daß an Stelle des Vivarinischen Einflusses bei ihnen deutlich derjenige Antonellos da Messina tritt. Sie stehen somit gleichzeitig näher mit der Madonna von 1495 in Verbindung als die bisher behandelten Werke, weisen auch noch in

[1]) Auch eine Madonna in San Giovanni in Bragora zu Venedig (Anderson 14001) wäre wegen der Identität der Kopfhaltung heranzuziehen.

anderer Hinsicht deutlicher auf das spätere Werk Solarios. Dies der Grund, sie als zweite Gruppe innerhalb der Frühwerke anzuführen.

Es ist, wie schon bemerkt, unmöglich, eine Jahreszahl des Umschwunges zu nennen, da in dieser Hinsicht nicht der geringste Anhaltspunkt besteht. Das gleiche gilt von der Reihenfolge, in der ich die Bilder behandeln werde. Ich habe versucht, Unterschiede zu erkennen. Da es sich aber um eine stark zerstörte Madonna, einen Ecce homo, der noch dazu Kopie nach Antonello ist, und zwei Porträts handelt, so wird man das Aussichtslose eines Beweises für die Entstehungsfolge zugeben.

Als Verbindungsglied der beiden Perioden, jedoch mit besonderem Vorbehalt, möchte ich an dieser Stelle eine Madonna mit Stiftern aus der Sammlung John G. Johnson in Philadelphia[1]) anführen, welche von Berenson in einem Verzeichnis der Werke Solarios als dessen Arbeit genannt ist[2]). Sie würde, soweit ich es nach der Photographie erkennen kann, innerhalb der Entwickelung hier eingereiht werden müssen, — wenn sie wirklich Solarios Werk ist. Die Tafel (in Breitformat) zeigt die sitzende Maria, den nackten Jesusknaben auf dem Schoße, zu ihren Füßen die Stifter, links Vater und Sohn, rechts Mutter und Tochter, alle vier in vollem Profil mit anbetenden Gebärden. Maria blickt mit leise geneigtem Haupte zu den Frauen herab, während sie mit der ausgestreckten Rechten den Kopf des Mannes, zugleich schützend und empfehlend, berührt. Ihre Linke ergreift lose das Ärmchen des Jesusknaben, der sich mit segnender Gebärde nach links wendet. Die Madonna ist ganz in ihren Mantel gehüllt. Sie hat ihn über den Kopf gezogen, so daß er über Schultern und Arme herabfällt, sich über den Schoß legt und die Beine bedeckt. Das Gewand, das in rundem Ausschnitt den Hals umschließt, wird nur an der Brust und an den Armen sichtbar. — Die vier Stifterfiguren, deren Büsten zu beiden Seiten der thronenden Madonna erscheinen, frappieren zuerst durch die Ähnlichkeit ihrer alltäglichen Gesichter. Vor allem sehen die Kinder wie verkleinerte Abbilder der Eltern aus. Alle vier haben die Köpfe erhoben und blicken mit demütig flehenden Blicken zu dem Christuskinde empor. Der Vater,

[1]) Der Güte des Besitzers verdankt der Verfasser die der beigegebenen Reproduktion zugrunde liegende Photographie.

[2]) Vergleiche auch eine Notiz desselben Autors in Rassegna d'Arte, 1906, 33 ff. (Wo auch eine Abbildung.) Den Worten: „è superfluo voler dimostrare che trattasi d'un opera del Solario" kann man kaum ohne weiteres zustimmen. Die Entstehungszeit „circa del 1493—96" ist sicherlich zu spät angegeben. 1493 wäre das späteste Datum.

zuvorderst links, die fleischigen Hände über der Brust gekreuzt, bartlos, mit gerader, plumper Nase und großen Ohren, der Typus des guten Bürgers. Das kurze Haar wächst ihm tief in die Stirne und beginnt in den Schläfen bereits zu ergrauen. Der Knabe dahinter, des Vaters Ebenbild an Körper wie an Geist — man vergleiche die Profillinien von der Nasenwurzel bis zum Halse — mit schlankerem Nacken und langem Haar, hält in den Händen die Kappe. Rechts Mutter und Tochter, von womöglich noch ehrbarerem Aussehen, im Kopfschmuck, die Hände zum Gebet gefaltet. Die Frau mit starkem Busen, langem Halse und groben Backenknochen, das Mädchen ihr „aus dem Gesicht geschnitten", eine Kette um den Nacken.

Dicht hinter den Figuren wird der Raum durch eine Wand geschlossen, in deren Mitte ein Vorhang aufgehängt ist, während rechts und links durch zwei oben im flachen Bogen geschlossene Fenster der Blick auf die Landschaft sich darbietet, ein hügeliges Flußtal, mit einzelnen dünnen Bäumchen bestanden, das nach vorne hin jeweils durch eine Felskulisse mit ein paar spärlich belaubten Stämmchen abgeschlossen wird.

Die gesamte Komposition ist ohne Zweifel venezianischen Ursprungs, jedoch einigermaßen unbeholfen. Es ist die Frage zu untersuchen, inwiefern Solario für das Bild als Autor in Betracht kommen könnte. Hierzu muß folgendes bemerkt werden: Die Photographie läßt erkennen, daß das ganze Bild sehr schlecht erhalten, stark verrieben und wohl auch ziemlich schonungslos restauriert worden ist. Das gilt insbesondere für die Figuren der Madonna und des Kindes. Von den etwas besser aussehenden Stifterbildnissen muß also ausgegangen werden, wenn man einen Anhalt für das ursprüngliche Aussehen der Tafel erhalten will. Diese Porträts nun mit ihren getreu der Natur nachgeahmten, mit schwerfälliger Hand gezeichneten Physiognomien, den leblosen Profilen und den gliederlosen Händen, erinnern in gewisser Weise an Solarios Stil in jener Zeit. Sie sind hart vom Hintergrunde abgesetzt, noch nicht im Zusammenhang gesehen, sondern aus einzelnen Beobachtungen zusammengestückt, schlecht und recht wie sie das Modell bot. Sieht man sich nach Analogien auf anderen Gemälden Solarios um, so findet man die Hände des Hieronymus auf dem Bilde der Brera von 1495 — dort jedoch bereits ungleich besser —, und vielleicht die Linke der zuvor besprochenen Madonna des Poldi-Museums, die den Händen der Frau verwandt zu sein scheint. Die Gesichter sind auffallend schwach

modelliert, was wohl auf die schlechte Erhaltung zurückgeführt werden muß.

Um von anderen Teilen des Bildes zu sprechen, die Solarios Art nahe stehen, sei auf die Hände der Madonna hingewiesen — man findet eine ähnliche Bildung bei der Maria von 1495, auch wie die Linke faßt, könnte an Solario erinnern — und auf die Landschaft, welche mit derjenigen des venezianischen Senators in London (vergleiche S. 61) in mancher Hinsicht übereinstimmt. Es findet sich dort ein ähnlich freier Blick, ebenso die dünnen Bäumchen und die kleinen kugligen Büsche. Sicherlich ist auch die Landschaft des vorliegenden Bildes stark beschädigt.

Die beiden Figuren der Gottesmutter und des Heilands dagegen scheinen beim ersten Anblick nichts mit Solario zu tun zu haben. Nur die Hände der Maria machen, wie erwähnt, eine Ausnahme. Die Köpfe weichen ganz von dem ab, was er zu geben pflegt, auch der Faltenstil ist anders, lebendiger und kleinlicher zugleich. Der Körper des Kindes ist wenig modelliert und nicht mit den bisher besprochenen vergleichbar, ebenso der Kopf der Madonna. Es ist aber ohne weiteres deutlich, daß an diesen Stellen die größten Veränderungen vorgenommen worden sind. So scheint beispielsweise von den Haaren kaum mehr als eine Untermalung übriggeblieben zu sein. Doch auch die Wangen der Mutter entbehren jedes Details, die Linien im Gesicht, Augenbrauen, Nase und Lippen sind hart und schematisch gezogen, die Lider flach über die blicklosen Augen gelegt. Der Kopf des Knaben ist um weniges besser; der nackte Körper zeigt einen Zwiespalt zwischen Konturen und Modellierung, in dem Sinne, daß die Umrisse eine ziemlich gute anatomische Kenntnis bezeugen, während die plastische Herausarbeitung fehlt. Das Gewand ebenfalls erneuert, zeigt doch noch Spuren von den langen, schweren Falten Solarios, besonders in seinem unteren Teile; der Mantelbausch über dem linken Arme scheint eine Eigentümlichkeit des Künstlers aus seinen späteren Jahren vorauszunehmen.

Ich glaube, daß hier ein rettungslos verstümmeltes Original Solarios vorliegt, das in Venedig entstanden, bereits die Anfänge von Antonellos Einfluß spüren läßt. Darauf deuten die Hände wie die treu nach der Natur wiedergegebenen Porträtköpfe, darauf weist die Modellierung, die trotz aller Beschädigung den früheren Arbeiten gegenüber einen plastischen Eindruck macht.

Das Gemälde wird als frühestes nach den bisher besprochenen Madonnen entstanden sein. Allerdings wird das Maß von Vollendung, das die Madonna von 1495 und das Porträt des venezianischen Senators besitzen, noch keineswegs erreicht, doch weist die Landschaft bereits ziemlich deutlich auf dieses letztere Gemälde hin.

Der Beweis für die Abhängigkeit Solarios von Antonello da Messina hat seine wirksamste Stütze in einem Bilde der Sammlung Cook in Richmond erhalten, einen Christuskopf, den Frizzoni 1898 (publ. im Catalog der Burlington Fine Arts Club Exhibition) für eine Kopie Solarios nach Antonello da Messina erklärte. Das bezeichnete Original befindet sich in Venedig (Akademie Nr. 589) und zeigt die Halbfigur des dornengekrönten, an eine Säule gefesselten Schmerzensmannes. Von diesem Bilde befindet sich nun in Richmond eine Kopie und zwar nur den Kopf bis zum Halse darstellend, die früher für eine eigenhändige Arbeit Antonellos galt und auch heute noch von Herbert Cook und dem Katalog der Sammlung für ihn in Anspruch genommen wird. (Im Gegensatz zu Berenson und Venturi, die sich dem Urteil Frizzonis angeschlossen haben.)

Das Bild bei Cook in Richmond folgt dem Venezianer Original (dessen Zuweisung an Antonello bisher nur von Lionello Venturi, Pittura Veneziana, 232, wohl mit Unrecht, bezweifelt worden ist), Zug um Zug.

Es zeigt nach rechts gewendet das schmerzvoll nach oben blickende, bärtige Antlitz Christi, den Dornenkranz in den Locken, mit einem Strick um den Hals, an die Säule gefesselt. Sind auch die Züge des Kopfes getreulich wiederholt, so zeigen sich in der Art der Wiedergabe starke Abweichungen. Das Cooksche Bild hat nicht mehr die metallharte Starrheit seines Vorbildes, die Züge sind weicher, der Ausdruck gemildert. Alle Kurven sind feiner, voll größeren Schwunges, so die Nase und der Kontur des Backenknochens, vor allem aber die Haare, die bei Antonello parallel und drahtartig herabfallen, bei dem Bilde in Richmond aber in fein bewegten Locken sich um das Haupt schlingen. Auch die kompakte Masse des Bartes ist in viele feine Härchen aufgelöst. Der ganze Kopf besitzt mehr Plastik; wie die Nase sich von der halbbeschatteten Gesichtshälfte abhebt, wie die Lippen beweglicher erscheinen, wie das Auge aus seiner Höhle sich loslöst. Alle Schatten sind weicher, die Konturen weniger scharf.

Sind diese Veränderungen durchaus in dem Sinne, in dem sich auch

sonst Solarios Arbeiten von denen Antonellos unterscheiden, so weist besonders deutlich das Kolorit auf den Mailänder als Urheber hin. Sowohl die rötlichen Töne des Gesichtes als auch die gelblichen und grauen an der Brust, die rötlichen Lichter im Braun des Bartes wie der ganze lichtere Farbcharakter deuten auf ihn, wie sie Antonello als Maler des Bildes ausschließen. Auch die Tränenperlen, die Solario auf seinen Ecce homo-Darstellungen stets anwendet, finden sich bei dem Bilde in Richmond, während das Venezianer Exemplar sie nicht aufweist. Das Gemälde zeigt die im vorigen Werke erst angedeuteten Entlehnungen von Antonello da Messina ganz deutlich, weist somit ganz energisch vorwärts. Berenson (Study and Criticism, London 1901) sagt darüber offenbar aus demselben Gefühl: „*In technique and colour the panel before us is, in fact, absolutly identical with Solario's signed Madonna and Saints in the Brera, which was painted at Murano in 1495.*" Ganz kann man dem jedoch nicht beistimmen, es besteht noch ein Unterschied zwischen den beiden Bildern. Denn der Ecce homo ist fast noch ein Antonello da Messina, nicht nur nach ihm kopiert, sondern auch im Stil und in der Auffassung; die Madonna von 1495 zeigt dagegen schon eine gewisse Entwickelung über Antonello hinaus.

Diesem Bilde steht das Porträt eines venezianischen Senators in London bereits näher, das Morelli etwa in die Jahre 1492 oder 1493 versetzt hat.

Der Dargestellte im roten Gewand, das Haupt mit einer schwarzen Kappe bedeckt, unter der zu beiden Seiten die dichte Masse des Haares hervorquillt, blickt mit energischem Gesichtsausdruck den Beschauer an. Beide Hände sind sichtbar, die rechte, die eine mattrosa gefärbte Nelke hält, nicht völlig, die linke mit einem Ringe am Daumen greift lose in ein schwarzes Band, das von der rechten Schulter über die Brust herabläuft. Die ganze Gestalt ist voll Ruhe und Kraft, gleichmäßig in Haltung wie im Gesichtsausdruck und aufs feinste nach dem Leben beobachtet; der Kopf ein wenig starkknochig, aber sehr charakteristisch und voll ausdrucksvoller Energie, mit stark vorspringender Nase, hellblauen, klaren Augen und einem feingeschwungenen Mund. Das braune Haar zeigt über dem linken Auge eine leicht ergraute Stelle.

Der farbige Gesamteindruck ist von höchstem Reiz: zu dem fahlen Gelb des Inkarnats, das mit rötlichen Tönen belebt ist, tritt der starke Kontrast des roten Gewandes. Zu diesem steht im Gegensatz

ein Stück blauen Ärmels an der Linken des Dargestellten und ein Stück braunen Pelzfutters, das zwischen beiden Händen sichtbar ist. Am Halse ein schmaler, weißer Streifen. Von der ansprechendsten Wirkung aber ist die Landschaft, die den Kopf umgibt und mit ihren grünlich-braunen Tönen einen noch engeren Zusammenschluß des roten Gewandes und des Inkarnats erreicht, indem sie dieses rötlicher erscheinen läßt. (Diese malerische Feinheit wird deutlich, sobald man die Seiten des Bildes zudeckt.) In der Ferne ein sich weit hinziehendes Hügelland, mit Büschen bestanden, am Horizont bläuliche Bergketten. Weiter im Vordergrunde rechts und links ein schlankes Bäumchen.

Daß diese Tafel zu den echten Werken Solarios gerechnet werden muß, beweist ihr Stil wie ihre Qualität, die höchst sorgfältige Zeichnung, die starke Modellierung, die Farbgebung wie die Zusammenfassung von Figur und Landschaft. Wie Kopf und Hände in ihren Einzelheiten beobachtet sind, das starke Hervortreten der Nase wie aller Knochen unter der Hautoberfläche, das gelbliche Kolorit mit den leichten, rötlichen Abtönungen und die Art des Landschaftsbildes sprechen deutlich für den Autor. Dazu kommt die Ruhe des Ausdrucks sowohl in der gesamten Auffassung wie in der Linienführung, die Schwerfälligkeit, die sich in jedem Zuge des Gesichtes zeigt, wie der Maler langsam und voller Sorgfalt dem Vorbilde der Natur nachgegangen ist, besonders deutlich beispielsweise in den Lippen. Und als letztes die Hände, dem Modell Zug um Zug abgesehen und dennoch, trotz ihrer Mächtigkeit, energielos und ohne Bewegung.

Das Bild zeigt den Einfluß Antonellos da Messina — und zugleich eine Befreiung von dem stahlharten Stile dieses Meisters, die aus der zeitlichen Stellung Solarios zu erklären ist. Während bei den Porträts Antonellos der Kopf des Dargestellten die kleine Bildtafel zu sprengen scheint, dehnt sich bei Solario eine weite Landschaft hinter dem Dargestellten aus, und die Hände sind in das Bild aufgenommen; wenn die Knochenstruktur des Gesichtes nach Antonellos Vorbild klargelegt wird, sind doch die Schatten gemildert, die Übergänge mehr verschmolzen, und das Harte, Metallische der Zeichnung ist verschwunden. Dabei fehlt allerdings Solarios Bilde die letzte Zusammenfassung, welche Antonellos Gemälde besitzen; die Dinge sind noch unverbunden, in Einzelbeobachtungen aufgelöst.

Das Porträt steht in seiner ganzen Auffassung wie Ausführung der

Madonna von 1495 sehr nahe und zeigt besonders in der plastischen Modellierung eine starke Ähnlichkeit mit den Köpfen der Heiligen, — die ihm gegenüber nur noch um ein weniges belebter und nicht mehr so stark in den Helligkeitsunterschieden differenziert erscheinen[1]).

Etwa in dieselbe Entstehungszeit mag der sogenannte Giovanni Bentivoglio in Boston (Museum of fine arts) fallen[2]). Der Dargestellte ist in halber Figur gegeben, ein wenig nach links gewendet, den Blick gerade auf den Beschauer gerichtet. Er trägt über dem weißen Haar eine schwarze Mütze und ist in ein Gewand derselben Farbe gekleidet. Am Halse ein schmaler, weißer Kragen. Seine linke, nur halb sichtbare Hand greift in ein breites Band, das von seiner rechten Schulter quer über die Brust herabläuft. Den Hintergrund bildet eine Wand, in welche links ein schmales, oben halbrund geschlossenes Fenster gebrochen ist, das den Blick auf eine Landschaft eröffnet. Das Gesicht von gleichmäßiger, aber energischer Bildung zeigt in seinen Runzeln um den Mund und auf der Stirne, dem deutlich hervortretenden Jochbein mit der schon ein wenig eingesunkenen Schläfe den älteren Mann, dessen große, klare, sicher blickende Augen eine bedeutende geistige Spannkraft verraten.

Sir Claude Philipps hat im Burlington Magazine, August 1911, 287, erklärt, daß es kaum nötig sei, einen Beweis zu liefern, daß Solario der Maler dieses Porträts sein müßte. In der Tat handelt es sich um ein sehr charakteristisches Beispiel seiner Kunst, das die Merkmale seines Stils in seltener Vollzähligkeit vereinigt. Denn ebenso wie das strenge, ganz der Alltäglichkeit getreu gegebene Gesicht von der ruhigen Sachlichkeit Solarios redet, wie die Durchführung der Modellierung im Kopf und die Schwächen in der Hand seine Eigenart zeigen, so weist die ganze Anlage des Bildes mit dem Ausblick auf die Landschaft auf den Künstler hin, der in Venedig seine frühesten Anregungen empfangen hat.

Noch sind die Einflüsse Antonellos zu erkennen, wenn auch seine Formensprache stark gemildert erscheint. Zeichnung und Anordnung sind denen des venezianischen Senators aufs engste verwandt, die

[1]) Ob die Nelke, die der Dargestellte in der Hand hält, eine eigene Idee des Künstlers ist, darf füglich bezweifelt werden, sie deutet auf die Kenntnis flämischer Porträts, die aber in Italien gewonnen sein kann. Unmöglich ist es jedoch mit Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance I, 334, eine besondere Ähnlichkeit mit dem „Mann mit der Nelke" in Berlin festzustellen.

[2]) Der Verfasser verdankt die Möglichkeit, das Bild zu reproduzieren, der Güte der Museumsleitung in Boston.

Modellierung des Schädels ist auf beiden Bildern fast die gleiche. Vielleicht ist die Bostoner Tafel um ein weniges weicher und fortgeschrittener, vielleicht sind ihre Linien voll stärkerer Belebung und größerer Kraft, wie das im Spiel der Haare, im Zuge der Augenbrauen und an den Augenwölbungen sichtbar wird, doch sind die Unterschiede minimal. Die Haltung der allein sichtbaren Linken ist der entsprechenden Hand des venezianischen Senators ganz ähnlich, die Verschiedenheit der Struktur im Modell begründet.

Die Einreihung des Bildes an dieser Stelle stimmt überein mit der von Sir Claude Philipps vorgeschlagenen Datierung. Er läßt es ein oder zwei Jahre nach dem venezianischen Senator, aber sicher vor 1500 entstanden sein. Seine Begründung lautet: „*It is more concise and masterly, more compact and complete than the considerably larger portrait painted in Venice, yet in characterisation less destinctive and therefore less interesting.*"

Zur Ermittelung des Dargestellten ist im Bilde kein Anhaltspunkt gegeben. Daß es sich aber nicht um Giovanni Bentivoglio handelt, hat derselbe Autor im Burlington Magazine auseinandergesetzt. Der Name — wie er sagt — ist ganz offenbar erst erfunden worden, als man Francia für den Urheber des Bildes hielt, der in der Tat den Giovanni Bentivoglio gemalt und modelliert hat. Durch diese Erkenntnis sind auch alle Vermutungen über einen Aufenthalt Solarios in Bologna hinfällig (vergleiche Boston-Museum Bulletin IX, Nr. 53). Der Dargestellte ist aller Wahrscheinlichkeit nach Venezianer.

Das Porträt als künstlerische Leistung betrachtet, hält sich ganz auf der Höhe der Bildnisse Solarios. Die kräftige, genaue Modellierung des Gesichtes, die feine Beobachtung aller Einzelheiten, gleichermaßen im Knochenbau des Schädels wie im Stil der Haare und in den Kurven der Runzeln, das Erfassen des Geistigen, die Präzision des ruhigen, energischen Ausdrucks verleihen dem Werke seinen Wert. Besonders hervorzuheben bleibt wieder die Landschaft. Man erblickt sie durch ein schmales Fenster, ähnlich denen des Madonnenbildes mit Stiftern bei Johnson in Philadelphia: Im Vordergrunde eine Felspartie mit einem dünnen Bäumchen, während in der Ferne zwischen buschbestandenen Wiesen ein Fluß, sowie die Umrisse eines Stadtbildes und Bergketten zu sehen sind.

Was die Qualität der Farbe betrifft, so kann ich mich — da ich das

Bild aus eigener Anschauung nicht kenne — nur auf die Angaben der beiden genannten Artikel beziehen — denen auch beiden die Photographie beigegeben ist: Sir Claude Philipps hebt vor allem den emailartigen Farbton und „das rötliche oder etwas gelbliche Inkarnat" hervor, beides gleichmäßig bezeichnend für Solario.

Diesem Bildnis glaube ich am besten eine Zeichnung anschließen zu dürfen, den Kopf eines Mannes im British Museum (1902/8—22/2). Der Dargestellte zeigt ein volles, fleischiges, bartloses Gesicht von spärlichen Locken umgeben, mit einer Mütze bedeckt, den Blick geradeaus auf den Beschauer gerichtet. Die Verschiedenheit der Augen, das rechte liegt tief unter der Falte des oberen Lides, der feingeschwungene, energisch geschlossene Mund, die gerade, stark vorspringende Nase, ebenso wie die Belebung der fleischigen Teile durch verschieden starke Schatten sprechen für die Urheberschaft Solarios. Die eindringliche Beobachtung wie die ausgezeichnete Modellierung, die feine Differenzierung der Schattenstärke in den Augenhöhlen weisen auf die Hand des Künstlers. Die zeitliche Bestimmung ist durch die schlechte Erhaltung des Blattes sehr erschwert. Die Übereinstimmung mit dem Porträt in Boston erweist sich in der Art, wie der Kopf gesehen ist, in den scharf beobachteten Einzelheiten und in der Ausführung einzelner Teile, zum Beispiel im Mund und im ganzen Kontur des Kopfes. Auch die fein gelockten Haare finden sich auf beiden Werken. Immerhin bleibt bis zu dem Stile des Longoni noch ein deutlich fühlbarer Abstand. Der Ausdruck ist der völliger Ruhe und einer starken Entschlossenheit, gleich sprechend in dem durchdringenden Blick der Augen wie in dem energisch gebildeten Mund und Kinn. Die Strichführung im einzelnen zeigt die langsame Schwunglosigkeit Solarios sowohl in den Umrissen der Mütze wie in dem angedeuteten Stück des Kragens und selbst in den dünnen Kurven der Locken.

2. Die Jahre 1496 bis 1500. Rückkehr nach Mailand und die Stilwandlung unter Leonardo da Vincis Einfluß.

Die Madonna von 1495 ist Solarios letzte erhaltene Arbeit aus Venedig. Dieses Bild, das das Beste darstellt, was der Künstler in Anlehnung an venezianische Vorbilder gemalt hat, schließt seine Jugendentwicklung ab. Alles Spätere hat einen neuen Maßstab, weil eine neue Quelle, nämlich das Vorbild Leonardos.

Um die Entwicklung Solarios seit seiner Rückkehr nach Mailand zu verstehen, vergegenwärtige man sich, daß Leonardo gegen Ende des Jahres 1495 bereits an dem Bilde des Abendmahles im Refektorium von Santa Maria delle grazie tätig war, nachdem er die Madonna in der Grotte und das Reiterdenkmal für Francesco Sforza im Modell vollendet hatte. Sein Ruhm war in aller Munde, seine Wirkung auf die Mailänder Künstler der jüngeren Generation schon deutlich sichtbar (vergleiche Seidlitz, Leonardo I, 240ff.). Dem in venezianischer Schule erzogenen Solario trat also bei seinem Eintritt in die Vaterstadt eine künstlerische Persönlichkeit entgegen, von einer Eigenart und überwältigenden Kraft, wie sie ihm bisher unbekannt geblieben war. Es war unumgänglich, sich mit ihr auseinanderzusetzen.

Solarios Werke aus diesen Jahren zeigen deutlich, wie er den alten venezianischen Stil mit dem neuen in Einklang zu bringen sucht, oder besser, wie er zugunsten des neuen ihn verändert.

Zum ersten Male erscheint hier das Thema des Ecce homo, das Solario wieder und wieder behandelt hat. Sogleich in zwei Fassungen geringen Unterschieds, die kurz nacheinander entstanden sein müssen.

Die erste in der Galerie Crespi zu Mailand. Das Bild zeigt, vom schwarzen Hintergrund sich abhebend, das leidende, dornengekrönte Haupt Christi, die schmerzvoll blickenden Augen auf den Beschauer gerichtet. Über die Stirn rinnt das Blut aus den Wunden des Dornenkranzes, Tränen fließen über die Wangen. Den schön geschwungenen Mund umgibt ein rötlicher Bart, und rotblond sind die Locken, die bis über die Schultern des Duldenden herabhängen. Ein weites Gewand umschließt den Körper und läßt nur den Hals und einen schmalen Teil der Brust frei.

Der Beweis für die Autorschaft Solarios liegt in den Farben des Gemäldes, dem gelblichen Inkarnat, dem Rot der Haare, wie in der äußerst feinen zeichnerischen Durchführung, wie sie kein anderer Künstler der Mailänder Schule um diese Zeit besitzt. Auch die schweren Linien, zum Beispiel in den Haaren, im Dornenkranz und in den Gewandfalten sind für Solario sehr bezeichnend.

Die Entstehungszeit der Tafel ist von den Forschern, die das Bild erwähnen, bisher noch nicht näher bestimmt worden[1]).

[1]) Weder von Frizzoni, Arte II, 154, noch von Venturi, Galerie Crespi, 225 m. Abb.

Frizzoni hat jedoch auf das Vorbild des Werkes hingewiesen, nämlich auf einen Ecce homo, der in zwei Exemplaren in der Pinakothek von Piacenza und im Palazzo Spinola in Genua vorliegt. Das Bild in Piacenza ist mit Antonellos Namen auf einem Cartellino bezeichnet und zeigt auch sonst Züge, wie sie sich in seinen Ecce homo-Bildern wiederfinden (zum Beispiel in London), den schmalen, ovalen, dornengekrönten Kopf von Locken umgeben, die auf die nackten Schultern herabfallen, die tiefliegenden Augen und den schmerzlich herabgezogenen Mund. Das Exemplar in Genua stimmt mit dem ersten überein, ist nur von schwächerer Qualität.

Es ist deutlich, daß Solario von diesem Vorbilde abhängt. Doch übernimmt er es freier und verändert die Einzelheiten, so daß von einer Kopie nicht die Rede sein kann. Die Ähnlichkeiten beruhen auf der gesamten Anlage, der leisen Neigung des Kopfes nach links und dem schmerzlichen, auf den Beschauer gerichteten Blick. Daneben aber zeigen sich schon so auffallende Verschiedenheiten, daß der Abstand von den Arbeiten der Venezianer Jahre unzweifelhaft zutage tritt. Der Bildausschnitt ist geändert, der Kopf nimmt mehr Raum ein als bei Antonello, das magere, abgehärmte Oval ist in ein mehr viereckiges, volleres Gesicht umgewandelt, die Haare, die dort in dünnen Strähnen sich auf die Schultern herabringeln, fallen bereits in volleren Massen, die Augen liegen nicht so tief in den Höhlen, sie sind nicht mehr weit geöffnet, sondern von den Lidern halb verdeckt, der schmerzliche Zug des Mundes ist gemildert und schließlich der Körper mit einem viereckig ausgeschnittenen, von einer Borte besetzten Gewande bekleidet, während ihn Antonello nackt gegeben hatte.

Im Geistigen besteht derselbe Abstand. Das unendlich Schmerzensreiche des älteren Bildes ist zu einer milderen Trauer umgewandelt, das Erschütternde zum Bemitleidenswerten herabgestimmt. Keineswegs ist hier mehr der Künstler an der Arbeit, der Antonello getreulich kopierte, er ist weit von ihm entfernt, von anderen Einflüssen bestimmt und hat neue Ziele.

Man kann beobachten, wie die harte, metallartige Zeichnung weicher wird und feinere Übergänge die Licht- und Schattenmassen verbinden, wie der Typus sich zu einer volleren Schönheit entwickelt und die ängstliche Beobachtung der Einzelheiten einer freieren, selbständigen Zusammenfassung der Formen weicht. Da ist nichts mehr

von der Dürre Antonellos und von der harten Genauigkeit, mit der er den Spuren des Leidens in dem gramerfüllten Antlitz nachgegangen ist. Ein anderer Wille bekundet sich. Der Künstler sucht nicht so sehr das Leiden zu schildern als einen Kopf, der trotz aller Schmerzen schön geblieben ist. Und dieser Kopf zeigt in der Bildung der Nase wie der ganzen unteren Hälfte des Gesichtes bereits eine Ähnlichkeit mit dem Johannes von 1499. Wie der Mund geschnitten ist, wie der Bart sich um das Gesicht zieht, gleicht sich fast Strich um Strich. Auch wie die flachgewölbten Augenbrauen die Nasenwurzel treffen und das lockige Haar ist sehr verwandt. Bei alledem wird keinen Augenblick zweifelhaft bleiben, daß in jenem Johannes eine Freiheit des Ausdrucks erreicht ist, von der in dem vorliegenden Bilde noch nicht die Rede sein kann. Zwischen den beiden Tafeln mag immerhin noch ein Zeitraum von etwa drei Jahren liegen. Nur die Richtung, in der die Dinge sich entwickeln werden, ist bereits in dem Ecce homo angedeutet. Doppelt sichtbar bei einem Künstler wie Solario, der lange an derselben Form festhält, wofür ich den Johannes der Kreuzigung von 1503 zu vergleichen bitte, der von dem Ecce homo der Galerie Crespi noch gar nicht allzu weit entfernt ist. (Selbst im Gewand !)

Die zweite Fassung, die Solario dem Thema gegeben hat, unterscheidet sich von der besprochenen nur unwesentlich. Das Bild der Accademia Carrara zu Bergamo zeigt nämlich den Kopf in fast gleicher Auffassung, ein wenig mehr zur Seite geneigt, mit zu Boden gesenkten Augen, das Gewand statt viereckig rund, mit einer ornamentierten Borte geschlossen. Hinter dem Kopfe die Strahlen des Heiligenscheines.

Dieses Bild ist die schwächste von allen Lösungen, die der Künstler für das Thema gefunden hat, so daß man versucht wäre, es vor dem Gemälde der Sammlung Crespi anzusetzen. Die Unrichtigkeit dieser Annahme scheint mir aus der Tatsache hervorzugehen, daß erst hier ein wirklicher Versuch vorliegt, sich von Antonellos Vorbild zu befreien und dem Leonardoschen Schönheitsideal näher zu kommen. Man merkt dem Kopfe an, wie der feste Halt fehlt. Das Ideal an Stelle der Naturbeobachtung besitzt noch keine Kraft und keine innere Wahrheit. Der Ausdruck ist leer und jämmerlich. Im Typus stellt sich der Kopf als ein Kompromiß zwischen den Venezianer Werken und den späteren Bildern dar, die in freierer Weise Leonardos Beispiel nachahmen[1]).

Eine Vergleichung mit der Madonna von Murano und dem Johannes

[1]) Die zehnte Auflage des Cicerone (1910) datiert das Bild unbegreiflicherweise um 1507.

von 1499 wird das bestätigen. Blickt man zuerst zu dem Madonnenkopf von 1495, so überrascht neben der übereinstimmenden Haltung vor allem die Ähnlichkeit in der Bildung der Augen. Die Lider sind ganz gleichmäßig, auf beiden Bildern weit gesenkt, so daß das Auge nur durch einen schmalen Spalt hindurch blickt. Die Konturen dieses Spaltes sind auf beiden Bildern völlig gleich, wie sie vom inneren Augenwinkel sich ein wenig hebend, dann aber in einem flachen Bogen verlaufend, fast parallel sich hinziehen. Eine ähnliche Übereinstimmung zeigt die Bildung der Nasenflügel und der Lippen.

Wendet man sich dann zu dem Bilde des Johannes, so ist die allgemeine Verwandtschaft weniger schlagend, doch wenn man beispielsweise die Art verfolgt, wie die kaum angedeuteten Augenbrauen mit dem Schatten der Augenhöhlen verschmelzen und diese zur Nase übergehen, so wird man auch in dem vorliegenden Bilde die Vorstufe zur Bildung des Johanneskopfes erkennen. Daß dieser Christus zeitlich bereits hinter demjenigen der Sammlung Crespi steht, beweist die weichere Art der Schatten und Modellierung im allgemeinen. Vor allem die Haare sprechen dafür, die sehr viel freier behandelt sind als auf jenem Bilde, auch das Bemühen, von den Einzelheiten des Modells loszukommen und eine ideale Gesichtsbildung zu erreichen. Alles Starre, Leblose des Kopfes, der schematisch geteilte Bart, die Schwingungen der Lippen, nicht zuletzt die Verwendung des Heiligenscheins, glaube ich in diesem Sinne deuten zu müssen.

Die Ähnlichkeiten, die das Bild mit dem Christus bei Crespi verbinden, liefern gleichzeitig den Beweis, daß es sich um eine Arbeit Solarios handelt, und daß die frühere Bezeichnung „Cesare da Sesto" unzutreffend ist. Die Verwandtschaft ist weiterhin deutlich mit allen anderen Fassungen des gleichen Themas bei Solario, vor allem mit dem späteren Ecce homo der Sammlung Poldi-Pezzoli; mit diesen hat es die Feinheit der Ausführung und die treue Beobachtung der Natur gemeinsam, wie man an den Tränen und an den Blutstropfen auf der Stirne leicht erkennen kann. Auch in Hinsicht auf das Geistige setzt die Figur dasjenige fort, was in dem zuvor besprochenen Bilde angedeutet war. Das „stille" Temperament Solarios spricht daraus, das den Schmerz zu mildern bestrebt ist, und das hier noch vergeblich damit ringt, den natürlichen Ausdruck in eine Form zu zwingen, deren edle Linien die Grausamkeit des Gegenstandes verhüllen.

Kurze Zeit darauf mag die erste jener säugenden Madonnen entstanden sein, von denen sich Exemplare aus allen Schaffensperioden Solarios erhalten haben (Sammlung Crespi in Mailand).

Maria erscheint hier eingehüllt in einen Mantel, der vom Scheitel über Schultern und Arme herab auf den Schoß fällt. Mit beiden Händen hält sie den Knaben, der an ihrer linken Brust liegt. Den Hintergrund verdeckt ein Vorhang, und nur auf der linken Bildseite ist die Landschaft durch eine Fensteröffnung sichtbar.

Die Figur der Mutter erfüllt die ganze Breite des Bildes, so daß sie der Rahmen eng umfaßt. Man sieht sie, das linke Knie höher gestellt als das rechte, sitzen, das Gewand an der Brust geöffnet, so daß das Hemd darunter erscheint, mit entblößtem Halse. Ein feiner Schleier liegt über der nackten Brust, an der das Kind trinkt. Seine Stellung ist nicht ganz einfach, aber vorzüglich nach der Natur beobachtet. Halb ruht es auf dem Knie der Madonna, halb aber liegt es in ihren breiten Händen und im linken Arm, eng an ihre Brust geschmiegt. Seine Ärmchen hat es auf ihr Gewand gelegt, das linke Bein heraufgezogen, während das rechte lose herabhängt. Um beide Figuren legen sich, wie beschützend, die Falten des Mantels der Madonna. Von ihrem Scheitel gehen sie zu den Schultern hinab, wo eine doppelte Schnur die beiden Seiten zusammenhält, und fallen dann in großen, parallelen Zügen über die Arme hinweg, um sich endlich über den Schoß hinzubreiten. Von ihnen eingefaßt erscheint die Frau wie der Körper des Kindes.

Die Landschaft im Hintergrunde zeigt links eine jäh aufsteigende Felswand, mit dünnen Bäumchen bewachsen, dahinter Wiesen und in der Ferne die Züge des Gebirges. Rechts im Vordergrunde steht ein großer, dünnbelaubter Baum.

Das Gemälde kann als Werk Solarios nicht bezweifelt werden. Von seiner Eigenart zeugt die allgemeine Anordnung, das enge, zärtliche Beieinander von Mutter und Kind, ferner die Köpfe. Das etwas breite Oval Mariens mit dem glatten, gescheitelten Haar, der feinen Nase und den Augen, die, weit von den Lidern bedeckt, sich leise mit einer zarten Helligkeit aus den Höhlen hervorwölben, der schmale Spalt, durch den die Pupillen sichtbar werden, und die flach gezogenen Brauen rufen noch die Erinnerung an Alvise Vivarini wach, jedoch zeigt alles schon eine Veränderung, die sich der Katharina von 1499 nähert. Der Knabe aber mit dem blonden Lockenkopf und dem Stumpfnäschen deutet auf die

späteren Arbeiten. Zwar sieht man hier nur wenig von seinem Gesicht, jedoch die Kopfform und besonders die Stellung lassen an das Jesuskind der Vierge au coussin vert denken, wo der Künstler etwas ganz Ähnliches gegeben hat. Auch der pralle Körper und die Beine weisen bereits auf dieses Bild.

Betrachtet man die Farbe, so werden sich in ähnlicher Weise die Beziehungen zu früheren und späteren Arbeiten Solarios ergeben. Das helle Blau der Außenseite von Mariens Mantel stimmt genau überein mit demjenigen, das die kleine Madonna im Museum Poldi-Pezzoli aufweist, welche das vor ihr sitzende Kind betrachtet[1]). Am Kopfe wie an den umgeschlagenen Ärmeln zeigt sich dann der mehrfach erwähnte orangegelbe Ton des Futterstoffes und weiter das ziegelrote Gewand der Maria. Über dem Weiß des Hemdes liegt der helle, bläuliche Schleier, während das Inkarnat die für Andrea bezeichnenden gelblichen, emailartigen Töne hat. Die Haare der Madonna sind bräunlich, die des Knaben von goldigem Blond, wie es Solario stets für seine Kinderköpfe verwendet. Der Vorhang im Hintergrunde ist rot, von schwerer, massiger Wirkung im Gegensatz zu den zarten, von Bräunlich über helles Grün bis zum Bläulich übergehenden Tönen der Landschaft. Eine Eigenart, die für den Künstler ganz besonders bezeichnend ist, bildet die bereits bei der Madonna von 1495 erwähnte Verteilung der Farben, eine Wiederholung der gleichen Kontraste an mehreren Stellen des Bildes. So ist hier um das Rot von Mariens Gewand das Blau des Mantels gelegt und an drei Stellen ganz symmetrisch, am Kopf und an beiden Händen, durch Umschlagen des Ärmels ein orangegelber Ton angebracht. Doch ist hier das Bewußte dieser Verteilung noch nicht so auffallend wie in späteren Arbeiten des Künstlers.

Die Madonna der Sammlung Crespi steht zeitlich der Katharina von 1499 bereits ganz nahe. Die Verwandtschaft ist am deutlichsten in den Köpfen, so daß man sagen kann, die beiden Frauen ähneln sich wie zwei Schwestern. Die hohe, leicht gewölbte Stirn, die Augen, die Wölbung unter den Lidern, die Blickrichtung und die Schatten am unteren Teil, alles stimmt deutlich überein. Mund und Gesichtsschnitt lassen wegen der abweichenden Stellung schwerer einen Vergleich zu.

[1]) Es ist das, soweit ich weiß, das letzte Mal, daß der Künstler diesen Farbton verwendet. Er hat in allen seinen folgenden Bildern für die entsprechenden Stellen das tiefe Blau gewählt, das er schon in seiner Madonna von 1495 benutzt hatte.

Aber der gesamte Ausdruck und die relative Härte des Inkarnats, die ununterbrochene, gleichmäßige Wölbung der Wangen sind wieder ganz ähnlich. Ein paar Einzelheiten verdienen noch angeführt zu werden, so der Besatz an den Ärmeln, der sich bei beiden Figuren sehr ähnelt — und später nicht wieder vorkommt —, die dünnen, fast blattlosen Stämmchen in der Landschaft und schließlich die Art der Falten, wobei man auf die etwas unregelmäßige Parallelität und vorzüglich auf eine kleine Stelle am Kopf der Madonna achten möge, wo sich eine sehr augenfällige Ähnlichkeit mit den Falten an der Schulter der Katharina findet.

Beide Bilder haben denselben Gesamtcharakter der Frühzeit, und zwar eben jener Jahre, in denen Solario im Begriff ist, sich von dem Einfluß Antonello da Messinas zu befreien und sich dem Leonardoschen Vorbild zu nähern. In dieser Hinsicht erscheint die Madonna schon etwas vorgeschrittener, was man gut an den Händen erkennen kann. Sie sind außerordentlich charakteristisch für Solario und zeigen zum erstenmal diejenige Haltung, die er immer wieder verwendet hat, nämlich die vom Handrücken gesehene Stellung, in der sie sich ihrer ganzen Fläche nach ausbreiten[1]).

In diesem Bilde zeigt sich die feine Beobachtungsgabe des Künstlers zum erstenmal voll entwickelt. Das gilt nicht allein für das Detail wie in seinen Jugendarbeiten, sondern für die gesamte Erscheinung und vor allem für das Geistige des Vorwurfs.

Das Werk eröffnet die Zahl der Darstellungen, die alle von derselben Stimmung erfüllt sind, jener Marien, die sich in ihrer stillen Seligkeit und der Innigkeit des Ausdrucks mehr deutschen Bildern nähern, als eigentlich italienischen Charakter tragen. Eine solche Auffassung ist ja in der Madonna aus Murano bereits angebahnt, wo der Blick der Mutter schon etwas von der Zärtlichkeit besitzt, die später die beiden Figuren verbindet; aber weiter und freier entwickelt und am natürlichen Vorbilde gekräftigt und geklärt erscheint die Auffassung hier zum erstenmal in den Werken Solarios. Es macht den Eindruck, als ob, wie in anderen Einzelheiten — im Kopf des Kindes und auch im Bestreben nach möglichst geschlossenem Aufbau —, in dem eindringlichen Erfassen der Natur bis zur letzten Feinheit und in der zarten Beob-

[1]) Man vergleiche dazu die Vierge au coussin vert und die Kopie nach einer Solarioschen Madonna aus der ehemaligen Sammlung Salting in London.

achtung der Stimmung eine Wirkung der Persönlichkeit Leonardos zu spüren ist. Und mir scheint, als habe die Anregung, die von ihm ausging, hier bei einer grundverschiedenen, schwerblütigen und weniger sensiblen Natur Wirkungen von ganz eigenem Zauber hervorgebracht.

Bei allen Qualitäten bedeutet die Madonna bei Crespi nur einen ersten Versuch. Sowohl in der Art, wie sie in den Raum komponiert ist, als in Hinsicht auf die Geschlossenheit der Gruppe. Für beide hat der Künstler vollendetere Lösungen gefunden. Die letzte Einheit fehlt noch ebensosehr wie die letzte Belebung der schweren, allzu stark zur Geltung gebrachten Faltenmassen und der großen Flächen, auch der Gesichtsausdruck der Mutter hat später bei Solario eine feinere Darstellung gefunden; aber es muß betont werden, daß mit diesem Gemälde der wesentlichste Schritt für die Gestaltung des Problems getan ist und daß alles Spätere nur noch Veredlung der Form ist, in die das Thema hier bereits gebunden erscheint. Gewisse Züge der Komposition finden sich immer wieder. Ich habe von den Händen und von dem Kopfe des Knaben gesprochen; auch die Anordnung des Hintergrundes, ein Vorhang und ein schmaler Fensterausschnitt, ist noch in den Spätwerken anzutreffen. (Säugende Madonna im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand.)

Die Zeit des Überganges wird endlich noch von einer anderen Seite erhellt durch das Porträt eines jungen Mannes der Brera in Mailand, für das bisher kein Versuch einer zeitlichen Bestimmung vorliegt.

Eine sichere Angabe der Entstehung ist bei diesem Bilde um so schwieriger, da aus der gleichen Zeit kein weiteres Porträt vorliegt. Nur wenn man rückblickend und vorwärtssehend andere Gemälde danebensetzt, erkennt man, daß dieses Bild in der Mitte des Umschwunges steht, den Solario von Antonello zu Leonardo hin vollzieht.

Hinter einer Brüstung erscheint die Halbfigur eines jugendlichen Mannes mit weichem, goldbraunem Haar, in dunkelgrauem Wams, über das ein blauer, schwarz besetzter Mantel fällt, das Haupt mit einem schwarzen Barett bedeckt. Der Blick des im Dreiviertelprofil gesehenen Kopfes ist fest auf den Beschauer gerichtet, die am unteren Bildrande sichtbare linke Hand greift in den Mantelsaum. Die ganze Tafel ist durch ihre leuchtende Farbigkeit wie durch die plastische Modellierung im höchsten Grade bezeichnend für Solario.

Der Gesichtston ist lebhaft rötlich, die Locken von goldenem Braun, dazu tritt der blaue Mantel und das Weiß, das den Hals in einem

schmalen Streifen abschließt und in einem Stück Futter am Ärmel aufleuchtet. Die Modellierung zeigt bei der gleichen Intensität wie bei den früheren Bildern schon größere Weichheit, am auffälligsten in den Schatten der Augenhöhlen und in den Lippen, die bei aller plastischen Deutlichkeit durch weiche Halbtöne in die Haut übergeführt werden. Auch in den leichten Wellen des Haares findet man dasselbe Bestreben, sicherlich durch eine Kenntnis Leonardos bedingt.

Das Charakteristische und für die Entstehungszeit des Bildes Entscheidende aber bleibt, daß bei alldem die Wirkung Antonellos noch deutlich spricht, sowohl in der ganzen Anlage als auch vor allem in der Hand. Wie sie ohne Verbindung mit dem Oberarm ins Bild ragt und gliederlos mit kurzen, steifen Fingern gebildet ist, dafür gibt es eine Analogie in einem Gemälde des Salvator mundi der National Gallery in London (Nr. 673), das Antonellos Namen trägt. Von allen Gemälden, deren Entstehung zwischen 1495 und 1500 ich zu erweisen versucht habe, hat das zuletzt behandelte offenbar den deutlichsten Zusammenhang mit Antonello da Messina. Man wäre fast versucht, es deshalb um ein paar Jahre früher zu datieren, doch muß dagegen eingewendet werden, daß die außerordentlich feine Durchführung des Kopfes, die leuchtende und doch weiche Farbe und schließlich das freiere Raumgefühl der Tafel gegen eine solche Annahme sprechen. Das Bild kann nicht mehr in Venedig entstanden sein; der Zwiespalt, den seine Teile zeigen, beweist vielmehr nur, daß Antonellos Einfluß auf Solario beim Porträt, wo es auf die genaue Nachbildung des Modells in allen Einzelheiten ankommt, länger anhält als bei den Kompositionen freier Erfindung.

III. Die Zeit der künstlerischen Reife bis zur Reise nach Gaillon (1507).

Die Werke Solarios, die der vorige Abschnitt vereinigt, bilden den Übergang von den Arbeiten seiner Jugend in Venedig zu denen seines reifen Stils, wie er ihn im Anschluß an Leonardo da Vinci in Mailand gefunden hat. In ihnen vollzieht sich der entscheidende Umschwung: von Antonello da Messina zu Leonardo, von enger, altertümlicher, quattrocentistischer Auffassung zum freieren Empfinden der Renaissance. Daß sich das Vorbild ändert, ist an jedem einzelnen der genannten Gemälde spürbar; sie sind von zwiespältigem Charakter, der halb auf Vergangenes, halb auf Zukünftiges deutet.

Der Übergang vollzieht sich allmählich. Die letzten Bilder des vorigen Abschnittes und die ersten dieses folgenden stehen in engster Beziehung zueinander. Die Trennung, die ich vorgenommen habe, bezeichnet etwa den Punkt, an dem das Wesentliche des neuen Stils gewonnen ist. Alle vorher besprochenen Tafeln wenden sich zu den Bildern des Johannes und der Katharina von 1499, sei es, daß sie vor oder nach diesen entstanden sind; alles folgende schließt sich an die datierten Werke von 1503, 1505 und so weiter an und trägt im Gegensatz zu jenen nicht mehr den Charakter des Übergangs.

Die Entwicklung Solarios läßt sich in diesen Jahren nicht fortlaufend zeigen, da Bilder aus dieser Epoche nicht erhalten sind. Die Kreuzigung von 1503, die hier in Frage kommt, steht durch die großen Schwächen ihrer Komposition der Qualität nach unter seinen übrigen Arbeiten. Was sonst vorhanden ist, liegt alles um ein weniges später und erfüllt etwa den Zeitraum von 1505 bis 1507. Es sind die Gemälde, welche Solarios Meisterarbeiten darstellen, die, ohne die Lehrer zu verleugnen, seine Eigenart ganz rein und ungetrübt zeigen und mit das Beste vorstellen, was er geschaffen hat. Hierher gehören zuerst zwei Tafeln, die sich an die Verkündigung von 1506 in Cambridge anschließen: eine Salome, wie sie das Haupt des Täufers in Empfang nimmt, und eine kleine Madonna im Besitze der Familie Schweitzer in Berlin.

Das Original des erstgenannten Bildes, bekannt unter dem Namen der Herodias, soll sich nach Cook (Catalog der Burlington Club Exhibition 1898) im Besitze des Duke of Northumberland in Sion House befinden. Da ich es persönlich nicht habe sehen dürfen, beschränke ich meine Angaben auf die an der gleichen Stelle als vlämische Arbeit angegebene Wiederholung der Darstellung in Oldenburg. Dies erscheint um so eher statthaft, da eine sichere Entscheidung, welches das Original sei, bisher nicht gefällt ist.

Gustav Pauli (in seiner Besprechung der Ausstellung des Burlington Clubs in der Zeitschrift für bildende Künste, N. F. X.) scheint jedenfalls von der oben ausgesprochenen Annahme nicht unbedingt überzeugt zu sein, denn er sagt (148): „Wenn das Oldenburger Bild, das 1806 in Paris aus der Sammlung Bonne Maison erworben wurde, wirklich von einem Kopisten herrührt, so ist dieser Kopist jedenfalls ein trefflicher Maler gewesen, der seinen Solario gut verstand; leider muß

er aber auch ein Betrüger gewesen sein, da er sein Machwerk mit der täuschend nachgeahmten Bezeichnung Solaris versah. Ein solcher Fall würde vereinzelt dastehen, denn so viel ich weiß, gibt es keine andere alte vlämische Kopie nach einem lombardischen Bilde mit einer so geschickt gefälschten Signatur." Das Bild ist in der Tat keine schlechte Arbeit und steht der ursprünglichen Fassung sicherlich sehr nahe, aber einige Tatsachen, von denen ich später sprechen werde, lassen es mir doch wahrscheinlich erscheinen, daß man es nicht mit einem eigenhändigen Werke Solarios zu tun hat.

Es handelt sich um folgende Darstellung: Salome, in halber Figur, steht auf der linken Seite des Gemäldes und trägt vor sich auf ihren beiden Händen eine große silberne Schüssel. Von rechts her ragt in das Bild der nackte Arm des Henkers und hält mit der Faust das Haupt des gemordeten Johannes hoch über der Schale, in die das Blut hineintropft. Der Hintergrund ist einfarbig, die Komposition am unteren Rande durch eine schmale Steinbrüstung begrenzt, auf der die vorher erwähnte Inschrift ANDREAS · DE · SOLARIO · F · in weißen lateinischen Kapitalbuchstaben rechts in der Ecke angebracht ist.

So unerfreulich der Gegenstand des Gemäldes ist, so brutal ist die Komposition der fast quadratischen Tafel. Sie läuft allem, was die Kunst Solarios an Zartheit und feinem Gefühl besitzt, zuwider und verrät eine Roheit des Empfindens, die kaum — und vor allem in Italien nicht — überboten worden ist. Trotzdem kann kein Zweifel daran bestehen, daß das Gemälde auf Solario zurückgeht.

Die Figur der Salome ist ganz auf die Seite gerückt und zwar so weit, daß der Bildrahmen ihre rechte Schulter durchschneidet und einen Teil des Armes verdeckt. Der Körper erscheint fast voll en face, ein klein wenig der Bildmitte zugewendet, und ist in ein mit Edelsteinen, Perlen und Goldborten beladenes Gewand gehüllt; über dem Busen liegt ein feiner, hemdartiger Besatz, den Hals schmückt eine Kette. Der Kopf ist zur Seite geneigt, ganz von vorn gesehen und mit Goldspange und Diadem geschmückt. Die Arme sind zur Horizontalen erhoben, und die langen, ausdruckslosen Hände tragen die Schüssel, die fast die ganze Breite des Bildes einnimmt. Von rechts her aber reicht bis zur Höhe ihres Kopfes der riesige Arm des Henkers, dessen Faust, von der Seite her dargestellt, in die Locken des Enthaupteten greift. Das tote Antlitz bildet den Mittelpunkt der ganzen

Komposition. Es erscheint mit geschlossenen Augen und wirrem Haar, den Mund geöffnet, dreiviertel von vorn her gesehen, nach links gewendet.

Die Bildung dieses Kopfes wie das Antlitz der Salome sind der unzweifelhafte Beweis dafür, daß hier (respektive bei dem Original) eine Arbeit Solarios aus den Jahren 1506/07 vorliegt. Denn der Johannes hat sein Gleichnis an der Tafel des Louvre, die mit der Zahl 1507 bezeichnet ist, und der Typus der Salome weist auf den der Maria der Verkündigung von 1506 in Cambridge. Man braucht sich — um zunächst bei diesem zuletzt genannten Bilde zu bleiben — nicht mit der ähnlichen Haltung zu begnügen, Stirn und Augen, Nase und Mund, auch der Schnitt des Ovals stimmen ganz überein. Selbst der Ausdruck ist der gleiche, obwohl der Gemütszustand und die Stimmung der beiden Gestalten doch ganz verschieden sind. Das spricht unbedingt dafür, daß die Entstehungszeit beider Bilder nicht weit auseinander liegt. Sieht man dann von dem vorliegenden Gemälde zu dem Johanneskopfe des Louvre hin, so ist die Übereinstimmung nicht weniger deutlich. Es ist derselbe Kopf in zwei verschiedenen Stellungen. Alle Einzelheiten stimmen überein — die lange, zart modellierte Nase, die sich an der Spitze ein wenig verdickt, die flach gezogenen Brauen, die Art, wie sich die Schatten in die Augenhöhlen legen, die unter den Lidern verborgenen Augäpfel, die sich sanft hervorwölben, ferner der Bart und der Zug der Lippen, selbst die Form des Ohres mit dem großen runden Ohrläppchen ist auf beiden Bildern gleich. Die Zartheit der Modellierung und die Umbildung der Formen, die früheren Werken gegenüber länglicher erscheinen, die Weichheit der Oberflächen und die Belebung aller Teile in den Köpfen — durch ein ganz leises Spiel des Schattens — bestätigen die vorgeschlagene zeitliche Bestimmung[1]).

[1]) Was Paul Schubring, Z. f. bild. K., N. F. XXII, 1911, 31, hierüber sagt, kann nicht ohne weiteres zugestanden werden. Er spricht von dem „nordischen, genauer gesagt, französischen Einfluß, der sich im Kostüm Salomes, in der zierlichen Behandlung ihres Gesichtes und des Schmuckes der Prinzessin verrät", und nimmt an, daß das Bild in die Zeit nach 1509 bis 1515 gehört. Das Kostüm der Frau ist ohne Zweifel auffallend, nicht italienisch und weist auf nordische Anregung; jedoch muß angenommen werden, daß dergleichen Trachten durch die Kriege in Italien längst bekannt waren. (Vergleiche auch Seidlitz, Leonardo, I, 225.) Außerdem liegt bei diesem Gegenstande offenbar die Absicht vor, exotisch, orientalisch zu wirken, daher der viele Schmuck, daher die Wahl eines fremdländischen Kostüms. — In Frankreich kann das Bild kaum entstanden

Was die Farbe betrifft, so kann ich nur Angaben über die des Oldenburger Exemplars machen. Und gerade das, was das Bild dieser Galerie in farbiger Hinsicht aufweist, veranlaßt mich, die von Morelli aufgestellte Behauptung, es liege nur eine vlämische Kopie vor, anzuerkennen. Das Bild ist auffallend bunt. Den Hauptkontrast bildet Grün-Rot, ersteres im Mieder der Salome und am Ärmel des Henkers (am Bildrande), letzteres im Gewand der Frau, wozu die schwarze Fläche des Hintergrundes tritt. Das Kleid selbst ist stark mit weiß durchsetzt und von zahllosen Edelsteinen und Perlen wie durch einen goldenen Besatz belebt. Überall stehen die härtesten Gegensätze nebeneinander. So weist das Diadem auf blauem Grunde einen roten Stein und Perlen von Gold gefaßt auf, und um den Hals legt sich eine Kette in Schwarz, ebenfalls von Perlen unterbrochen, an der ein blauer Stein hängt. Das Inkarnat ist gelblich, mit einem Hauch von feinem Rot, das bei den Johanneskopfe fehlt, der der Frau gegenüber fahl erscheint. Von den bläulichen Schatten aber, durch die der tote Kopf des Louvre so zart modelliert war, findet sich keine Spur. Sein Haar ist braun, das der Salome rötlich-blond. Alle diese Töne sind charakteristisch für Solario. Ganz rechts am Bildrande findet sich dann noch am Arme des Henkers eine Fläche von leuchtendem Weiß auf dem umgeschlagenen Ärmel, neben Grün und dem Schwarz des Grundes, eine Zusammenstellung, wie sie mir sonst bei Solario nicht bekannt ist. Alle Farben sind gleichmäßig kompakt, ohne Abstufungen und ohne Unterschiede und außerordentlich hart nebeneinandergesetzt gegen die Art Solarios in diesen Jahren; denn er ist bei aller Farbigkeit nie bunt, und wenn Wilhelm Bode in seinem Werk, die Großherzogliche Gemäldegalerie zu Oldenburg, Wien 1888, 13/14 sagt: „Die Behandlung erscheint für das Motiv fast zu glatt und die Färbung durch den schwarzen Grund fast zu reich, so daß sie der Wirkung eines Emailbildes nahekommt", so spricht dieses Urteil ebenfalls gegen die Originalität des Bildes. (In der

sein, Solario müßte es denn von dort nach Italien mitgebracht haben, wo die verschiedensten Künstler der Mailänder Schule es nachgeahmt haben. In so späten Jahren, wie Schubring annimmt, ist die Entstehung des Gemäldes ebenfalls unmöglich wegen der Unbehilflichkeit, die noch in der Frauengestalt steckt, dann eben wegen der oben angeführten Ähnlichkeiten mit den Bildern von 1506 und 1507. In so später Zeit hat Solario freier bewegte Figuren und kompliziertere Stellungen. Außerdem ergibt sich für die Salome eine Analogie mit dem Ecce homo der Poldi-Galerie, der in denselben Jahren entstanden ist, während Ähnliches später nicht mehr vorkommt.

Datierung stimmt Bode übrigens mit dem oben Angeführten überein.) Einige Einzelheiten bestätigen die Zweifel, zuerst die Blutstropfen, die bei Solario immer (vor allem auf seinen Ecce homo-Darstellungen) sehr plastisch gebildet sind, was hier nicht der Fall ist, dann aber die etwas sehr mechanisch gemalten und schematischen Locken, die den Kopf der Salome einrahmen und schließlich gewisse Plumpheiten an den Lippen und der Nase des Johannes. Von der farbigen Beschreibung ist noch zu erwähnen, daß die Schüssel ein Grau mit helleren Lichtern zeigt, das mehr den Eindruck von Zinn als von Silber erweckt, und daß die steinerne Brüstung vorn als ein „roter Porphyr mit grünen Adern charakterisiert ist". (Nach Schmidt-Degener, die Großherzogliche Gemäldegalerie im Augusteum zu Oldenburg von A. Bredius und F. Schmidt-Degener. Oldenburg 1906.)

Bei diesem Bilde muß von der Wahl des Stoffes wie von der Auffassung ganz besonders gesprochen werden. Denn alle Qualitäten, die in der Behandlung des einzelnen stecken, werden vernichtet oder wenigstens wirkungslos gemacht durch das, was sich dem Auge an Gegenständlichem bietet. Das Thema ist ein der Kunst durchaus geläufiges und findet sich im Norden bereits in wesentlich früherer Zeit. (Rogier van der Weyden.) Aber die Fassung, wie sie hier vorliegt, hat doch eine ganz besondere Eigenart. Zuerst, was das Physiognomische betrifft. Da Solario immer das Bestreben hat, ein außerordentliches Gefühl abzuschwächen, ist er hier gezwungen, sich zu dem Inhalt seiner Darstellung in Gegensatz zu setzen. Das Grauenhafte des Vorgangs soll zugunsten einer im Schmerz noch ruhevollen Schönheit unterdrückt werden. Daher zeigt der Kopf des Johannes ebenmäßige Züge ohne eine Spur von Leiden oder Verzerrung. Aber auch das Antlitz der Frau, die das blutige Haupt empfängt, ist ohne Erregung. Während bei dem toten Kopfe die ruhige Schönheit zu wirken imstande ist, so sehr, daß man an die Geschichte dieses Hauptes gar nicht mehr denkt, wird bei der Frau, hinter deren Stirn man noch den Gedanken an den von ihr befohlenen Tod vermuten muß, ein durchaus abstoßender Eindruck hervorgerufen. Das Bestreben nach einer Beruhigung des Gefühls, nach einer Milderung des Schrecklichen, hat hier zu einer besonders unerfreulichen Gestaltung des Themas geführt. Man kann den Gesichtsausdruck dieser Salome schlechthin gar nicht erklären. Sie ist nicht schön und ohne eine Spur von Gefühl — wie sie etwa Luini in einer

von diesem Bilde abhängigen Version im Louvre dargestellt hat — man spürt, es soll etwas mit diesem Kopfe gesagt sein, aber die gesenkten Augen und der festgeschlossene Mund, die Neigung des Hauptes bleiben stumm oder machen höchstens den Eindruck einer Art von Mitleid, das bei dem Gegenstande unverständlich bleibt. Es ist keine Rede davon, daß hier ein Gefühlston gesucht wird, wie ihn moderne Künstler in die Gestalt der Herodiastochter gelegt haben. Aber auch der altertümlichere Ausdruck des Abscheus (mit dem weggewandten Antlitz) fehlt und Gleichgültigkeit ist an seine Stelle getreten.

Ein zweites kommt hinzu: der in das Bild hineinragende Arm des Henkers. Das Bestreben, aus dem dieses Motiv hervorgegangen ist, kann nicht zweifelhaft sein. Alles, was bei dem Vorgang überflüssig war, sollte weggelassen werden, darum wurde die Person des Henkers, die noch einen dritten Kopf in das Bild gebracht hätte, unterdrückt und nur seine Faust dargestellt. Dieser Ausweg verrät große Stumpfheit des konstruktiven Gefühls. Zwar ist es bereits in jener Zeit vorgekommen, daß nur Teile einer Person auf einem Gemälde dargestellt waren, so, um bekannte Beispiele zu nennen, bei Mantegna und Andrea del Sarto, aber immer hatten die Maler die Köpfe gegeben, als das Wichtigste, unbedingt Notwendige. Ein dem Vorliegenden ähnliches Beispiel ist mir nicht bekannt, und diese Tatsache setzt Solario wie den Kunststil seiner Vaterstadt im allgemeinen in ein eigentümliches Licht. Denn man muß sich sagen, daß dergleichen weder in Florenz noch in Venedig möglich war. Das Gefühl für den Körperzusammenhang war dafür zu groß und die Empfindung für die Forderungen des Aufbaus zu fein entwickelt. Was Wölfflin gelegentlich bemerkt (Klassische Kunst, 2. Auflage, 39), „den Lombarden fehle durchaus der Sinn für das Architektonische", ist hier in das hellste Licht gerückt. Dabei bedenke man weiter, welchen Augenblick der Künstler sich gewählt hat. Der Kopf schwebt frei in der Luft, und das Blut tropft von dem durchschlagenen Halse in die Schale. An den straffen Haaren, in welche die Faust des Henkers gegriffen hat, hängt er wie zur Schau gestellt.

Wären nicht die Typen beider Köpfe und die Art der Malweise in jeder Hinsicht Beweis dafür, daß es sich hier um eine Erfindung Solarios handelt, man möchte ihn nicht als den Maler vermuten.

Wie aus den zahlreich erhaltenen Kopien hervorgeht, scheint der Gegenstand wie die Fassung des Vorgangs die Zeitgenossen des

Künstlers sehr angezogen zu haben, aus einem ähnlichen Gefühle heraus, aus dem die Vorliebe für den Johanneskopf des Louvre begriffen werden muß. Es mag im Grunde nur der „frappante Gegensatz eines abgeschlagenen Männerhauptes mit der blühenden Gestalt eines jungen Mädchens" gewesen sein, wie Bode (a. a. O.) sagt, denn die Veränderungen der Kopien verstärken alle diesen Gegensatz. —

Das Gemälde, das sich im Besitze der Familie Schweitzer in Berlin befindet, zeigt die Gottesmutter sitzend, bis zu den Knien hin sichtbar, in den Armen den schlafenden Jesusknaben. Sie umfängt das Kind, das in einem weichen, großen Kissen an ihrer Brust schlummert, mit beiden Händen und blickt, das Haupt ein wenig nach der linken Seite geneigt, unter den tief gesenkten Augenlidern wie träumend über den Knaben hin. Die Locken, die ihr Gesicht umrahmen, bedeckt ein weißes Tuch. Von den Schultern fällt ein weiter Mantel über die Arme herab, nur den runden Halsausschnitt und einen kleinen Teil der Brust freilassend, und umschließt die ganze Figur in weiten Faltenzügen bis über den Schoß. Das Kind aber ruht im rechten Arme der Mutter, die Ärmchen übereinander gelegt, während die Hände im Schlafe den feinen Schleier ergriffen haben, der über Mariens Brust geschlungen ist. Hinter beiden Figuren erhebt sich ein dichtes, waldiges Dunkel, nur links öffnet sich über Wiesen — auf denen Hirten und Herden undeutlich erscheinen — der Blick auf die bergige Ferne.

Die Gruppe von Mutter und Kind, wie sie Solario auf diesem kleinen Bilde vereinigt hat, gehört zu dem Zartesten, was Italien von der Liebe der Mutter gesagt hat. Alles Feierliche, Repräsentierende venezianischer Tradition ist verschwunden, nur die Frau mit dem schlummerden Kinde an ihrer Brust erscheint, unbewußt, daß sie Gegenstand des Malers sei, dem ruhigen Glücke und einem leisen Träumen hingegeben. Die Tiefe einer heimlichen, weltfernen Seligkeit ist mit feinstem Gefühl und ohne eine Spur von Sentimentalität in diesem Bilde ausgesprochen. Das Dunkel des Waldes trennt die Gruppe und schützt sie vor der Ferne, vor allem, was an fremde Dinge denken läßt. Es ist tiefe Stille ringsum.

Von so seltenem Zauber ist die Stimmung, daß es schwer fällt, davon fortzusehen und die Kriterien zu suchen, die das Bild einer wissenschaftlichen Untersuchung bietet. Zuvörderst die zwei Fragen: ist die Tafel ein Werk des Andrea Solario und wann ist sie entstanden? —

Daß Solario der Autor, erweist allein die Betrachtung der Köpfe und Hände. Mariens Antlitz ist ein feines Oval mit hoher Stirn, langer, gerader Nase, einem zartgeschwungenen Mund und flach gewölbten Augenbrauen, unter denen die Augäpfel, fast ganz von den Lidern bedeckt, sich leise hervorwölben. Der Kopf des Knaben zeigt eine kleine, stumpfe Nase und an den Schläfen weit zurücktretendes, ein wenig gelocktes Haar. Beide Typen erinnern deutlich an andere Werke Solarios, das Haupt des Kindes an die Christusbilder früherer wie späterer Madonnen, das der Mutter an die Maria der Verkündigung in Cambridge, mit der es in jedem Zuge übereinstimmt. Ebenso deutlich aber sprechen die Hände, die lang und ungegliedert mit gelenklosen Fingern das Kind umfangen, eigentlich es nur berühren, ohne es wirklich zu halten.

Für die Datierung bietet die eben erwähnte Analogie mit der Madonna der Verkündigung von 1506 die erste Handhabe. Auf beiden Bildern stimmt der Kopf in Haltung und Ausdruck überein. Das gleiche Oval des Gesichts, die gleiche Nase, die Zeichnung des Mundes wie die Schwingung der Augenbrauen, Auge und Blick, schließlich die Fülle der gescheitelten Locken, das alles stimmt auf beiden Gemälden so genau überein, daß ihre Entstehungszeiten wohl unmittelbar nebeneinander liegen müssen. Dazu kommt der Stil der Falten, die sich in langen, ruhigen, dicht nebeneinanderliegenden Kurven mit weichen Brüchen auf beiden Bildern zeigen und die ganzen Figuren mit ihren Linien überziehen.

Neben alledem weist auf Solario als Urheber wie auf seine beste Epoche als Entstehungszeit des Bildes die Qualität seines Kolorits wie seiner Zeichnung.

Die Gruppe hat noch dasselbe Schema des Aufbaus wie die Tafel der Madonna von 1495 im Museum der Brera in Mailand. Die wesentlichsten Richtungen sind übereinstimmend: vom Haupte der Madonna gehen nach rechts die schweren Faltenzüge des Kopftuches herab, eine Kurve des Mantels führt sie weiter zur linken Hand der Madonna hin. Von hier gleitet das Auge über den Körper des Kindes, dessen Lage noch einmal in seinem Kissen angedeutet ist, und wird wieder durch die Falten des Kopftuches zum Scheitel der Madonna zurückgeführt. Alles dies ist auch dort bereits vorhanden, nur die größere Weichheit der Faltenkurven und die stärkere Geschlossenheit des Ganzen zeigt den dazwischenliegenden Zeitraum an. Auch über die Madonna bei

Crespi ist das Bild bereits fortgeschritten. Die Abkehr vom Geiste Antonellos und den Einfluß Leonardos merkt man am deutlichsten an der ganz feinen, zarten Modellierung in den Köpfen der Gruppe. Das Kolorit zeigt Solarios Eigenart ebenfalls sehr stark ausgeprägt. Über Mariens rotem Kleide liegt der blaue Mantel, dessen orangegelbes Futter an Hals und Brust wie an den Ärmeln mit seinen hellen Lichtern sichtbar wird; ihren Kopf mit den braunen Locken umrahmt ein weißes Tuch, das Kissen, auf dem das Kind ruht, zeigt eine grüne, in den lichtesten Stellen bis zu gelblich-weißen Tönen gebrochene Farbe; eine gelbbraune Borte mit blauen Tupfen umzieht es, die Körperlage des Kindes mit seinen Kurven begleitend. Die Farbtöne seines Körpers und Gesichts sind um einen Schein heller als die der Mutter, in den Schatten leicht bläulich, sein Haar von einem hellen, goldigen Braun.

Alle Farben sind sehr charakteristisch für den Künstler, durch den emailartigen, aber keineswegs glasigen Schmelz, der auf der Tafel liegt, wie in der Zusammenstellung der Töne. Die Anordnung ist von feinster Berechnung, in der Hinsicht, daß die zarte Fleischfarbe des Knabenkörpers eingefaßt erscheint von Rot, Blau und Orange und zwar so, daß zuerst das gesättigte Rot die Blässe des danebenstehenden Inkarnats hervorhebt, darauf jeweils ein Orangeton folgt, der vom hellen Gelb bis zum tiefen, beschatteten Braun hin spielt, und schließlich das Blau als große, geschlossene Fläche an den Ärmeln rechts, links und am Knie am unteren Bildrand das Ganze abschließt. Die rhythmische Wiederholung der Gegensätze und das Umfassen eines Farbtones vom anderen, an mehreren, symmetrisch liegenden Stellen im Bilde ist hier aufs glücklichste zur farbigen Belebung des Ganzen angewendet. Hinter der Gruppe aber erhebt sich die dunkle, aus grünen und tiefbraunen Tönen bestehende Blätterwand (aus der nur einzelne, feine Lichter hervortauchen) als Grund, von dem sich jene farbigen Wirkungen ablösen; und links in einem schmalen Ausschnitt verliert sich über das Grün der näher gelegenen Wiesen hin die Farbe im zartesten Blau der entschwindenden Berge.[1])

Ich schließe an dieses Bild die Besprechung eines Werkes von Solario, das nur in zwei Kopien erhalten, eine sichere Datierung nicht

[1]) Für die Erlaubnis, diesem Buche eine Reproduktion des reizenden Bildchens beigeben zu können, ist der Verfasser Frau A. Schweitzer zu größtem Danke verpflichtet.

mehr ermöglicht, das aber ganz augenscheinlich eine der Madonna Schweitzer sehr nahe verwandte Komposition gewesen sein muß.

Die Bilder, von denen die Rede ist, befinden sich in London (National Gallery, aus der Sammlung Salting) und in Budapest (Vermächtnis des Grafen Pàlffy). Sie stimmen im Aufbau überein, nur ist das Budapester Exemplar schwächer in der Modellierung, vor allem in den Köpfen und Händen. Es unterscheidet sich von dem Londoner Bild außerdem durch die Hinzufügung eines Schamtuches bei dem Kinde.

Hinter einer Brüstung sitzt die Madonna, bis zu den Knien sichtbar, in einen weiten Mantel gehüllt, der vom Kopfe in großen Kurven und Falten herabfällt und sich in weitem Schwunge über den Armen aufbauscht, und hält mit beiden Händen das Christuskind an sich, das mit dem rechten Fuße auf der Brüstung, mit dem linken auf dem Schoße der Mutter steht, mit beiden Armen ihren Hals umfaßt. Hinter den Figuren sieht man ein Fenster, das den Ausblick auf die Landschaft eröffnet, in der Mitte einen riesigen Baumstamm, rechts im Waldinnern zwei sich begrüßende Männer, links die Aussicht auf die Ebene.

Die Komposition ist der soeben besprochenen sehr verwandt. Beide Figuren sind eng verbunden, nur durch das bewegtere Motiv des Kindes ist eine größere Lebendigkeit in die Gruppe gebracht. Der Stil Solarios aber ist in dem erhaltenen Gemälde nur noch wie unter einer Hülle zu erkennen, und ich benutze die ausführliche Beschreibung, um gleichzeitig den Beweis zu liefern, daß es sich um eine Kopie handelt, in der der Widerschein eines Originals von Solario sichtbar ist, und die doch gleichzeitig die Hand des Nachahmers verrät. Beides liegt jeweils eng zusammen.

Was verhindert, das Bild als eine eigenhändige Arbeit Solarios anzusehen, ist die Übertreibung, die in jeder Hinsicht zu spüren ist. Die ganze Gruppe zeigt die Gedanken des Künstlers vergröbert, während gleichzeitig die intensive Beherrschung der einzelnen Form fehlt.

Zuerst die Köpfe. Mariens Antlitz ist zur Seite geneigt, der Madonna Schweitzer ähnlich — jedoch nicht mit der zarten Anmut Solarios; der Kopf erscheint wie zur Seite gebrochen, ohne organische Verbindung mit dem Halse, überdies nicht nach unten gebeugt, sondern unverkürzt, in voller Face. Der Ausdruck eines stillen Glückes, der über die Züge der Madonna Schweitzer gebreitet liegt, ist einer

fast koketten Melancholie gewichen, die einzelnen Teile des Gesichtes dem Ideal Solarios nachgebildet, aber plump, ohne geistige Belebung. Man erkennt noch die lange, schmale Nase, noch den zart geschwungenen Mund und die flachgezogenen Augenbrauen, ebenso wie das Oval des Kopfes und das lange, in der Mitte gescheitelte Haar, aber alle Feinheit der Bildung ist aus dem Kopfe geschwunden, die Augen sind ausdruckslos und die Linien des Mundes stumm geworden. Das Haar liegt glatt in einer kompakten Masse um den Kopf. Deutlicher fast ist das Vorbild Solarios im Kopfe des Knaben. Es muß im Original sehr dem der Vierge au coussin vert oder der Madonna bei Crespi geähnelt haben. Die stumpfe Nase und die überhohe Stirn sind noch zu erkennen. Aber der Ausdruck des Kindlichen ist verschwunden, und die Locken sind steif und ohne Feinheit. Der Körper erinnert mit seinen drallen Händen und den feisten Beinen wohl auch an Solarios Christusgestalten, aber die Modellierung des Fleisches ist ohne Kraft, und die Energie der Konturen ist nicht mehr zu finden. Die Hände der Madonna zeigen relativ die geringste Veränderung. Schon ihre Stellung ist ja charakteristisch für Solario, doch auch die langen, ungegliederten, unverjüngten Finger, sowie das Fehlen der Gelenke rufen die Erinnerungen an die Bildungen des Künstlers deutlich wach. Man vergleiche sie mit denen der Madonna Schweitzer oder noch besser mit denen der Vierge au coussin vert. Jedes Glied stimmt überein.

Das Wichtigste und eigentlich Ausschlaggebende bleibt die Komposition, deren Aufbau im wesentlichen in den Faltenzügen des Mantels der Madonna zur Anschauung gebracht ist. Hier finden sich die stärksten Analogien zur Madonna Schweitzer, ja fast Wiederholungen. Während aber dort der Kopf von einem weißen Tuche bedeckt war, ist hier der Mantel auch an dieser Stelle verwendet; er ist über den Kopf gezogen und fällt von dort in einer großen Kurve herab, in Symmetrie zu den beiden anderen großen Faltenschwüngen, die um beide Arme herumgeworfen sind. Auch hier ist das Vorbild Solarios übertrieben, und die formale Komposition entbehrt der Begründung durch den Gegenstand; denn während bei der Madonna Schweitzer diese Falten nur über die Arme herüberfallen, laufen sie hier in großen, weit ausladenden Bogen um dieselben herum, ohne daß ein Grund für diese „winderfüllten" Tuchmassen ersichtlich wäre. Schließlich sei noch darauf hingedeutet, wie der Reichtum im Verlaufe der Falten, die kleinen

Brüche und Augen verschwunden sind und an ihrer Stelle sich eine armselige, schematische Allgemeinheit — die fern von jeder Naturbeobachtung steht — breit gemacht hat.

Blickt man sodann zum Hintergrunde, so fällt zuerst der Fensterrahmen auf, den Solario niemals ohne eine andere Erklärung des Raumes — sei es durch einen Vorhang oder dergleichen — verwendet. Wenn er auf anderen Bildern den ganzen Grund mit einer Landschaft erfüllt, so verwertet er dergleichen nie, sondern geht stets von dem Gedanken aus, daß die Figuren sich im Freien befänden. Die Landschaft selbst aber zeigt deutliche Abweichungen von Solarios Gewohnheit. Vor allem der Mangel an perspektivischer Verkleinerung. Der Abstand zwischen dem ungeheuren, baumbewachsenen Felsen und den Figuren, die, sich rechts im Waldesdunkel begegnend, die Hände schütteln, ist gänzlich ungeklärt[1]). Auch eine Gestaltung des Raumes, wie sie links durch die einander überschneidenden Hügel erreicht wird, findet sich bei Solario nicht.

Im ganzen erscheint das Bild als ein Werk, das in seiner anmutigen Erfindung auf Solario zurückgeht. Das Original muß zu der Reihe seiner Werke gezählt werden, in denen sich seine feine Beobachtungsgabe für die Liebe zwischen Mutter und Kind erweist. Denn der Sinn der ganzen Gruppe: Der Knabe, der sich von dem Tische fort an den Hals der Mutter flüchtet und nun, beide Hände um sie geschlungen, wie in Sicherheit zu dem Fremden zurückblickt, und die Mutter, die ihre Hände schützend um ihr Kind gelegt, ihren Kopf leise an das Gesicht des Knaben schmiegt, — zeugt von einer seltenen Fähigkeit, die feinsten Erlebnisse zwischen Mutter und Kind zu erfassen. Für Solario sprechen weiterhin die Anklänge, die sich in der Komposition wie in der Typik zeigen, aber die Ausführung des Einzelnen, die mangelhafte Wiedergabe der natürlichen Erscheinung, die Schwäche der Modellierung und das Schematische des Striches, vor allem aber das Fehlen jeder geistigen Belebung zwingen dazu, das Werk als eine Kopie nach einem bis jetzt unbekannten Bilde Solarios anzusehen.

[1]) Möglicherweise ist die Darstellung dadurch hervorgerufen, daß der Kopist das in größerem Maßstabe gegebene Waldesdunkel, das Solario bereits in dieser Zeit verwendet, mißverstanden und zu einer kompakten Masse vereinigt hat, die links buschbewachsene Felsen darzustellen scheint, rechts den Eindruck eines großen Baumstammes macht.

Wo nun dieser Nachahmer zu suchen sei, darauf weisen verschiedene Einzelheiten. Der Kopf der Madonna, der eine Veränderung im Sinne nördlicher Kunst aufweist, dann eine mit besonderem Interesse für sich gesehene und ohne alle Beziehung in die rechte Ecke des Hintergrundes gesetzte Lilie, bedingt durch den Symbolismus, wie er im Norden geläufig war und gleichzeitig die Freude an kleinen Einzelbildungen — vor allem aber die Farbe[1]). Sie weist deutlich nach den Niederlanden: das ganze Kolorit ist dunkel und nicht so leuchtend wie bei Solario, die einzelnen Farben weichen von den bei ihm sonst üblichen durchgängig ab. Der Mantel, sonst blau, zeigt olivgrün, sein Futterstoff ist von kalkigem Grauweiß, und nur in dem roten Gewande mit dem gelben Futter, das an beiden Händen zurückgeschlagen ist, ist eine Erinnerung an die Farbenzusammenstellung Solarios zu erkennen. Brüstung und Fenster sind in schweren, undurchsichtigen, tiefbraunen Tönen gemalt, und die Schatten des Inkarnats, die in allen unzweifelhaften Werken Solarios ganze Feinheit erweisen, sind hier von toter, grauer Farbe. (So am Hals der Madonna und am linken Fuße des Kindes.) Auch die Landschaft zeigt abweichende Farben, und der ganze Auftrag ist sehr dick, wie er bei Solario nicht vorkommt.

Soll noch der Versuch einer genaueren Datierung der Tafel gemacht werden, so muß gesagt sein, daß eine so eng zusammengeschlossene Komposition wie die vorliegende weder in einer früheren noch in einer späteren Epoche des Künstlers vorkommt. Sie findet sich jedoch wieder in der nicht viel später entstandenen Vierge au coussin vert und vorgebildet in der etwas früheren Madonna der Sammlung Crespi, die auch im Typus des Jesusknaben eine starke Ähnlichkeit aufweisen. Der Verwandtschaft mit der Verkündigung von 1506 und der Madonna Schweitzer in Komposition und Faltenstil wurde schon anfangs gedacht, so daß etwa die Jahre 1506/07 als Entstehungszeit für das Original des erhaltenen Bildes anzunehmen sein werden.

An dieser Stelle findet wohl auch die Tafel eines kreuztragenden Christus ihren Platz, zwar kein Original Solarios, wohl aber nach einem

[1]) Die Angaben beziehen sich auf das Londoner Exemplar, das ich aus eigener Anschauung kenne. Ich notiere die wichtigsten Töne des Budapester Bildes (nach freundlichen Angaben des Herrn Direktors Dr. Gabriel von Térey). Gewand der Maria rot, in den Ärmeln inwendig orangegelb gefüttert. Mantel blaugrün, inwendig weiß. Haar Mariae rötlich-braun, das des Kindes rötlich.

solchen — das heute nicht mehr nachzuweisen ist — wiederholt. (Rom, Galerie Borghese, Nr. 42).[1])

Man sieht auf dem Bilde drei Halbfiguren, Christus nach rechts gewendet, das Kreuz auf der linken Schulter, dornengekrönt und den Beschauer anblickend, über dem halbentblößten Oberkörper einen Mantel, dahinter zwei Soldaten; der eine links, von dem man nur den ins Profil gestellten Kopf und die beiden Hände sieht, die das Kreuz halten, rechts ein zweiter ganz en face in Landsknechtstracht, beide von beabsichtigt brutaler Gesichtsbildung.

Die Ähnlichkeit des Christuskopfes mit den Typen des Solario erklärt die Annahme früherer Schriftsteller, die hier ein eigenhändiges Werk des Künstlers zu sehen glaubten. (Crowe und Cavalcaselle). Eine genauere Vergleichung aber muß zu der Einsicht führen, daß nur die Kopie nach einem seiner Werke vorliegt, wie es Morelli (Galerie Borghese, 168) und Venturi (Katalog der Galerie Borghese, 212) bereits festgestellt haben.

Die feine Behandlung des Einzelnen, die Solarios Arbeit auszeichnet, fehlt dem Gemälde, und man braucht nur die Locken des Bartes oder die Modellierung der Augen hier mit dem Ecce homo des Museo Poldi-Pezzoli zu vergleichen, um sich des ganzen Abstandes bewußt zu werden. Die Kopie ist weniger sorgfältig und mit geringerer Kenntnis in der Durchbildung der feinsten Einzelheiten handwerksmäßiger gemalt. Deutlicher fast noch als im Kopfe ist das in den Händen zu erkennen, die kürzer und plumper gebildet sind als bei Solario, in deren Stellung aber das Original noch deutlich nachklingt. Daß Solario als Autor ausgeschlossen ist, beweist ferner die kalte Farbe (der rote Mantel), die glatte Malweise und der dunkle Ton mit dem schwarzen Schatten; auch die brutalen Fratzen der beiden Henker lassen annehmen, daß

[1]) Ein Bild, das dem vorliegenden verwandt gewesen sein muß, von dem ich aber keine Spur mehr habe finden können, führt Le Monier in seiner Vasari-Ausgabe von 1851 an. Es war in Siena in der Sammlung Galgani und stellte Christus zwischen vier Schergen dar. Man soll noch den Namen Andre darauf haben lesen können. Im übrigen war es sehr verdorben. Calvi in seinen „Notizie" (1865) wiederholt die Angaben, ebenso Crowe und Cavalcaselle, 60 und Anmerkung 48. Dort heißt es: „Die unerfreulichste Wiederholung desselben Motivs (wie in Rom, Galerie Borghese) beide (!) Figuren links und rechts Soldaten, mit Helmen, das Bild ist durch Abreibung sehr beschädigt, und die Herkunft erscheint unsicher, obgleich Bruchstücke der Signatur ANDRE. S . . . EDIO (!) erkennbar sind.

hier nur eine entstellte Arbeit des Künstlers vorliegt, da auf seinen eigenhändigen Werken — im Gegensatz zur übrigen lombardischen Schule — derartiges nicht vorkommt. Morellis Annahme, sie sei die Erfindung eines vlämischen Kopisten, erscheint vollauf berechtigt.

Wie das Original ausgesehen haben mag, ist man neuerdings in der Lage sich vorzustellen, seitdem Josef Meder (in den Mitteilungen der „Graphischen Künste", Wien, Februar 1913) eine Zeichnung zu diesem Bilde veröffentlicht hat, die von ihm für die Albertina in Wien erworben worden ist[1]). Das Blatt zeigt die Halbfigur Christi mit dem Gemälde übereinstimmend, die Figuren der Kriegsknechte dagegen abweichend. „Der linke, von dem Kreuzbalken fast verdeckt", ist auf der Reproduktion schwer zu erkennen, der rechte, einen Helm auf dem Haupte, blickt den Heiland an. Die Typen zeigen im Gegensatz zu dem erhaltenen Bilde ganz die charakteristische Eigenart Solarios. Der Kopf Christi ist ausdrucksvoller, mit tief schmerzlichem Blick, breiter und kräftiger modelliert. Der Krieger zeigt keine Spur jener grimassenhaften Brutalität, die einst Morelli dazu bestimmte, das Gemälde der Galerie Borghese für eine niederländische Kopie zu erklären. Der Zusammenhang der Figuren, der auf der Kopie ganz fehlt, ist hier dadurch hergestellt, daß der Krieger den Kreuztragenden mit wehmütiger Anteilnahme anblickt.

Daß das Blatt von Solarios eigener Hand herrührt, beweisen die Unterschiede von dem Gemälde. Erst auf der Zeichnung wird der Zusammenhang mit des Künstlers übrigen Werken ganz deutlich, vor allem mit den Bildern gleichen Gegenstandes aus früherer wie aus späterer Zeit, so daß auch eine Begründung für die vorgeschlagene Datierung des Gemäldes erst mit Hilfe dieser neuaufgefundenen Skizze versucht werden kann. Zwar findet sich auf der Rückseite der Tafel folgende Inschrift: ANDREA DE SOLARIO PINSIT 1511 (nach Venturi); da sie jedoch schwer verstümmelt ist und kein Original Solarios vorliegt, kann sie keinen Anspruch auf Glaubwürdigkeit machen. Vielleicht gibt sie die Zeit an, in der die Kopie vollendet wurde. Crowe und Cavalcaselle, die nichts von dieser Notiz wußten, datierten das Bild auf 1505, wohl ein wenig zu früh, wie jetzt die Zeichnung erweist.

[1]) Der Güte des Verfassers verdanke ich die Einsicht in die Korrekturbogen der Arbeit und die Photographie, nach der die beigegebene Reproduktion hergestellt worden ist.

Der Typus des Christuskopfes auf letzterem geht nämlich sehr gut mit dem des Johannes im Louvre zusammen. Dieselbe feine, lange Nase, die gleichen flach geschwungenen Augenbrauen, der Mund ganz übereinstimmend. Nur die Kopfform ist etwas breiter, was auf frühere Werke zurückdeutet. Am ehesten wäre die Kreuzigung von 1505 zur Vergleichung heranzuziehen, wo man auch Analogien für den Kopf des Kriegers finden kann. Die Feinheit der Modellierung auf der Zeichnung allerdings läßt erkennen, daß diese so früh nicht entstanden sein kann. So wäre mit Meder „vor 1507" als Entstehungszeit anzusetzen.

Die Technik „gelber Bister auf Kohle" zu beurteilen, ist mir versagt, da ich das Blatt im Original nicht kenne, doch scheint mir nach der Reproduktion eine ziemlich starke Ähnlichkeit mit dem Entwurfe des Johanneskopfes im Louvre zu bestehen.

Für das verlorene Original läßt sich mit Gewißheit nur sagen, daß es zwischen 1506/07 und 1511 entstanden ist, die Wahrscheinlichkeit aber spricht dafür, daß es am Anfange dieses Zeitraumes gemalt wurde. Im Jahre 1511 hatte sich Solarios Christustypus bereits wesentlich verändert.

Für das Jahr 1507 ist die Entwicklungsphase von Solarios Kunst bezeichnet durch das datierte Gemälde des Johanneskopfes im Louvre, der es durch seinen ganz besonderen Gegenstand ermöglicht, den Stil des Künstlers von einer neuen Seite zu erfassen und anschließend die zeitliche Bestimmung eines anderen Bildes vorzunehmen.

Es handelt sich hier um den einzelnen Ausdruckskopf, wie er in der Darstellung des Schmerzensmannes und in dem abgeschlagenen Haupte des Johannes vorliegt. Für den letzteren Gegenstand existieren nur die zwei zeitlich eng nebeneinanderliegenden Beispiele, von denen bereits die Rede war. Von dem Ecce homo aber haben sich im Werke Solarios zahlreiche verschiedene Fassungen gefunden, die sich über den größten Teil seines Lebens verteilen.

Von den früheren Varianten wurde ebenfalls schon etwas gesagt. Das hier in Frage kommende Ecce homo der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand ist vermittelst des Johanneskopfes im Louvre zeitlich festzulegen.

Obwohl das Bild zu den bekanntesten Werken des Künstlers gehört und wegen seiner ausgezeichneten Qualität seit langem besonders hoch geschätzt wurde, ist dennoch eine begründete Datierung und Ein-

reihung in das Oeuvre Solarios noch kaum versucht worden. Morelli schreibt im Jahre 1880 (die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin 71 ff.): „Um 1494 mag auch noch der herrlich modellierte Ecce homo bei Poldi entstanden sein." Ich bitte, zur Prüfung dieser Behauptung sich den von Morelli auf etwa 1492/93 bestimmten venezianischen Senator und die von 1495 datierte Madonna ins Gedächtnis zurückzurufen. Man wird die Unterschiede so deutlich erkennen, daß deren ausführliche Darlegung überflüssig erscheint. Daher werde ich statt jeder Widerlegung zu erweisen suchen, wie nahe das Bild in seiner Technik wie in seiner Auffassung dem Johanneskopfe von 1507 steht.

Die Tafel stellt die Halbfigur Christi dar, mit entblößter Brust und gebundenen Händen, den Kopf mit der Dornenkrone ein wenig zur Seite geneigt. Über die linke Schulter fällt ein rotes Gewand, das Ende des Mantels, der um den Körper geschlungen ist, wie an der Beugung des rechten Armes erkenntlich ist. Die rechte Hand hält einen Stab. — Der Körper ist rein frontal gesehen, er füllt die ganze Breite des Bildes aus, eine helle, emailfarbene, nur durch die zartesten Schatten modellierte Fläche im stärksten Gegensatz zu dem leuchtenden Rot des Mantels, quer überschnitten durch das Grün des Stabes. Der bärtige Kopf ist von langen braunen Locken umrahmt, die Augen sind gesenkt und halb unter den Lidern verborgen, von Tränen gerötet. Tiefer Schmerz liegt über den fein geschwungenen, festgeschlossenen Lippen. Aus beiden Augen fließen große, perlengleiche Tränen, wie sie Solario immer bei demselben Gegenstande gibt, — aus den Wunden, welche die Dornen ins Fleisch bohren, rinnt das Blut, und an den Armen sieht man die blutigen Zeichen der Marter. Der Hintergrund ist schwarz.

Modellierung und Farbe erweisen Solario als Maler des Bildes, die zeitliche Bestimmung ermöglichen der Kopf und die Hände.

Die feine, lange Nase, die tiefbeschatteten Augenhöhlen, aus denen stark gewölbt die Lider hervortreten, die flach gezogenen Augenbrauen und der dünne, aus kleinen gelockten Härchen bestehende Bart finden sich entsprechend bei dem Johanneskopf. Vor allem aber die ganz außergewöhnliche, jede Hebung und Senkung der Haut nachtastende Modellierung, wie beispielsweise an der Nase und auf den Wangen, ebenso wie das feine Spiel der Locken haben dort allein ihre Analogien.

Die Hände aber ähneln am meisten denjenigen, wie sie auf dem

Verkündigungsbilde in Cambridge vorkommen. Sie sind außerordentlich lang, schmal und schlaff und zeigen nur geringe Andeutungen der Gelenke. Wie die Rechte den Stab hält, zwischen Daumen und Zeigefinger, ohne ihn zu umfassen, erinnert an andere Bilder Solarios. Seine Unfähigkeit, eine „greifende" Hand zu zeichnen, erreicht hier fast die Wirkung einer bewußten Absicht, indem der leidende, kraftlose Ausdruck des Ganzen durch diese gebundene und müde Hand verstärkt wird.

Der allgemeine Eindruck des Bildes ist von seltener Schönheit. Dasselbe, was Solario in dem Johanneskopf erreicht hat, das Entsetzliche des Gegenstandes zu unterdrücken, ist hier gelungen. So tief der Ausdruck des Schmerzes ist, der über diesen Zügen gebreitet liegt, so ist doch alles Qualvolle und Abstoßende des Gemarterten verschwunden, nur eine stille Trauer ist geblieben. Man denke an das Vorbild Antonellos zurück. Eine neue Ausgeglichenheit spricht aus dem vorliegenden Bilde, die an Tiefe der Empfindung der Auffassung Antonellos nicht nachsteht. Es erhebt sich die Frage, ob sie aus Solarios Persönlichkeit allein zu erklären sei. Zweifellos nicht, sie ist der Widerschein von Leonardo da Vincis Ideal. Ein direktes Vorbild für den Ecce homo läßt sich allerdings auf den Bildern Leonardos nicht nachweisen, aber für die von tiefem Leide erfüllte, schweigende Gestalt gibt es dennoch zwei Beispiele, den Christus und den Johannes des Abendmahls. Beide haben im einzelnen wenig mit dem Ecce homo Solarios gemein, aber das Gefühl, das jene Köpfe geschaffen hat, ist auch in diesem Werke sowohl in den Formen als auch im Ausdruck zu spüren. An diesem Ecce homo erweist sich deutlich das Verhältnis, in dem Solario zu dem Florentiner steht; er empfängt von ihm einen entscheidenden Einfluß, fällt aber nicht in sklavische, geistlose Nachahmung. Er nähert seine Technik Leonardo an, mildert die Härte seiner Zeichnung, daß die Schatten trotz der plastischen Gestaltung weich und die Übergänge zart werden, und bei aller Feinheit in der Ausführung der Einzelheiten doch alles dem geistigen Inhalte untergeordnet erscheint. Dieser geistige Inhalt, der tiefste Schmerz, gebändigt durch die hohe Schönheit der Erscheinung, das Dulden, das aus diesen Augen spricht und in seinen Qualen mehr das Unglück derer fühlt, die es verschuldet haben als den eigenen Schmerz, der Sinn der Worte: „Herr, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun," ist nur der Abglanz Leonardoscher Gedanken, hier durch einen anderen Künstler fast in seinem Namen ausgesprochen.

IV. Von der Rückkehr nach Italien (nach 1509) bis etwa gegen die Jahre 1513/1514.

Mit den Werken des Jahres 1507 befindet sich die Darstellung der künstlerischen Arbeit Solarios an dem Punkte, wo der Erkenntnis für den Zeitraum von mindestens zwei Jahren ein Ende gesetzt ist durch den Verlust jener Fresken und des Altarbildes, die der Maler für den Kardinal George Amboise im Schlosse Gaillon ausführte. Hat ein Zufall ein paar archivalische Notizen über diesen Aufenthalt gerettet, so fehlt doch jeder deutlichere Anhalt über den Gegenstand und die Art der Arbeiten. Ich habe das wenige, was bekannt geworden ist, innerhalb der Lebensbeschreibung des Künstlers angeführt, da die Notizen sich ausschließlich auf Stellung, Gehalt und dergleichen beziehen und gehe nun sogleich dazu über, von den Werken Solarios nach seiner Rückkehr aus Frankreich zu sprechen.

Die Wertschätzung, von der die Berufung Solarios nach Gaillon Zeugnis gibt, erscheint berechtigt, wenn man die Gemälde dieser späteren Jahre betrachtet. Sie reihen sich ebenbürtig an die Arbeiten von 1506/07, und es bleibt deshalb doppelt bedauerlich, daß aus ihrer Mitte das größte Werk, das Solario zu schaffen gegönnt war, gerissen ist. Denn es wäre von höchstem Interesse gewesen zu erfahren, welche Form sein auf sorgfältigste Naturbeobachtung und feinste Empfindung gestellter Stil für die große Aufgabe des Freskos gefunden hätte.

Das alles ist nun nicht mehr möglich. Und die Darstellung der Entwicklung ist an dieser Stelle mehr denn sonst auf Vermutung und kombinierende Überlegung angewiesen, da das nächste und letzte der datierten Gemälde Solarios erst die Jahreszahl 1515 trägt. Diese „Ruhe auf der Flucht" des Poldi-Museums in Mailand aber besitzt bereits einen Stil, der gegenüber dem von 1507 wesentlich verändert ist, und es finden sich Bilder des Künstlers, die unzweifelhaft eine Zwischenstufe darstellen; sie müssen als die Früchte des Zeitraums von 1510—1513 angesehen werden.

Was sie charakterisiert, ist ein deutlicher Zusammenhang mit den Gemälden von 1506/07, höchste Feinheit der Zeichnung, die prächtige Farbwirkung, dabei aber ein Empfinden, das ein wenig mehr auf das Bedeutende als auf das Anmutige gerichtet ist. Die Themen der früheren Jahre werden wieder aufgenommen und in einer Weise gelöst, die mehr

Freiheit in der Bewältigung des Gegenständlichen und gleichzeitig eine gewisse Kühle den früheren Werken gegenüber zeigt.

Bei der Besprechung der einzelnen Bilder stelle ich die „Vierge au coussin vert" des Louvre an die Spitze[1]). Diese Tafel verbindet die Werke beider Epochen, der früheren und der späteren, und soll als Beweis dafür gelten, daß die Entwicklung sich gleichmäßig fortsetzt. Ob dieses Bild aber noch im Jahre 1507 vor der Reise nach Frankreich entstanden ist, oder ob es kurz nach ihr, etwa 1510, gemalt wurde, läßt sich mit Sicherheit nicht erweisen, doch glaube ich, einiges im letzteren Sinne später anführen zu können.

Das Bild trägt in der rechten unteren Ecke die echte Bezeichnung *Andreas de Solario fa.* in gotischer Minuskel, aber keine Jahreszahl.

Hinter einer Marmorbrüstung erscheint die Halbfigur der Maria, die dem vor ihr auf einem großen Kissen liegenden Kinde die Brust reicht. Ein wenig nach vorn geneigt, hat sie den rechten Arm um den Rücken des Knaben gelegt, ihn zu stützen, während die Linke die Brust hält. Ihr Kopf ist von einem Tuche bedeckt, ein feiner Schleier legt sich um den Hals, und über dem Gewand erblickt man den zurückgeschlagenen Mantel. Das Kind in der natürlichsten und anmutigsten Stellung spielt mit seinem Füßchen. Hinter den beiden Figuren breitet sich das Dunkel eines Waldes, nur rechts und links eröffnen sich schmale Durchblicke in die Ferne.

Ganz eng sind beide Figuren miteinander verbunden, aber durchaus nicht unfrei, ein unzertrennlich Zusammengehöriges, in dem doch jeder Teil ganz von seinem eigenen Leben erfüllt ist.

Die Gestalt der Maria ist schräg ins Bild gestellt, so daß ihr rechter Arm hinter dem Kinde verborgen bleibt, während die Linke ganz sichtbar das Wesentliche des Vorgangs erklärt. Der Kopf ist geneigt, so daß er in starker Verkürzung erscheint, von zartesten Formen mit den für Solario bezeichnenden Augen. Volles, in der Mitte gescheiteltes Haar umgibt das Gesicht, das aber zum großen Teil unter dem schweren Kopftuche verborgen ist. Dann sieht man ein Stück des Halses und der entblößten Brust, darüber den feinen Schleier und in schweren Falten Gewand und Mantel, der unten auf der Marmorbrüstung aufliegt. Der Ruhe, welche die Gestalt der Mutter beherrscht, ist das beweglichere

[1]) Ich zitiere das Gemälde der leichteren Unterscheidung wegen immer mit der französischen Bezeichnung.

Spiel im Körper des Kindes entgegengesetzt. Sein lockiger Kopf erscheint von hinten, so daß sich das Profil stark verkürzt, dann Arme und Beine mit einer höchst anmutigen Regellosigkeit der Richtungen in den Konturen.

Das Kissen umschließt mit seiner Kurve von der Vertikalen zur Horizontalen die Gruppe auf der linken Seite.

Dahinter baut sich die geschlossene Masse des Laubwerks auf, noch kein eigentliches Waldbild, aber sehr fein beobachtete Bäume, zwischen deren Ästen die Luft hindurch scheint, die Blätter in feinen Punkten gegeben, ganz nach Solarios Art. Zu beiden Seiten aber bietet sich ein Blick in die Weite, links über einen See hinweg auf ebenes, hügelumschlossenes Land, aus dem ein paar Türme emporragen, rechts auf Wiesen mit verstreutem Buschwerk.

Die Farben des Bildes sind charakteristisch für den Künstler. Unter dem leuchtend blauen Mantel der Madonna das rote Gewand, das in seinen hellsten Lichtern bis zu feinen Orangetönen übergeht, das weiße Kopftuch, der zarte Schleier von der gleichen Farbe, das braune Haar, das Rotblond der Locken des Kindes, all dieses vor der dunklen, bräunlich-grünen Fläche der Bäume im Hintergrund, rechts und links von dem hellen Himmel eingeschlossen. Die Farbenkomposition Solarios in ihrer Besonderheit ist hier sehr deutlich: wie das Rot des Ärmels ganz vom Blau umgeben ist und um das Inkarnat des Kinderkörpers das Grün des Kissens sich legt, das sowohl als Gegenstand als in seinen Einzelheiten und in seinen Tönen allein als Erkennungszeichen für Solarios Hand gelten könnte. Denn den olivgrünen Stoff dieses Kissens mit seiner schwarzen und gelblichen Borte hat er immer wieder verwendet.

Was diese Tafel seit langem zu dem beliebtesten Werke des Künstlers gemacht hat, ist die Feinheit der Ausführung wie die Zartheit der Empfindung der ganz nach der Natur beobachteten Gruppe. Ich habe von der Innigkeit gesprochen, die beide Gestalten verbindet, es fehlt noch ein Wort über die Ungezwungenheit und die liebevolle Einfachheit, mit der der Vorgang dargestellt ist. Wie die Madonna der Sammlung Schweitzer das stille Glück der Mutter, die das schlummernde Kind in den Armen hält, ausdrückt, so erzählt dieses Bild von der lebendigen Freude, die beide verbindet. Ein leises Lächeln liegt auf dem Antlitz der Frau, die sich über ihren Knaben neigt, und die auf das Kind in seinem unbewußten Spiel hinabblickt.

Dem Bilde seinen Platz im Oeuvre des Künstlers anzuweisen, erfordert eine Vergleichung mit den Madonnen früherer Jahre. Zunächst mit der Madonna Schweitzer, dann aber mit der Kopie der Sammlung Salting und mit der Madonna bei Crespi. Gerade dieses letzte Bild kann als eine Vorstufe in der Entwicklung des gleichen Themas angesehen werden. Auch dort ist die säugende Madonna dargestellt, aber rein von vorn gesehen, wie sie mit beiden Händen das trinkende Kind auf dem Schoße hält. Das Gemälde ist der Vierge au coussin vert gegenüber in jeder Hinsicht das unentwickeltere, schon was den Kopf der Madonna anbetrifft, dann in der Gesamtanordnung und im Ausdruck. Bei aller Übereinstimmung im einzelnen hat es noch nicht die gleiche natürliche Frische. Die beiden Figuren sind nicht so innig vereint, Mutter und Kind nicht in so lebendige Beziehung zueinander gesetzt. Erst die Veränderung in der Stellung der Frau ermöglicht, die beiden Körper so eng miteinander zu verbinden, indem ein Teil der Gestalt der Mutter durch die Verkürzung unsichtbar wird; und wie fein im künstlerischen Sinne die Lage des Kindes bei dem Bilde im Louvre, die man doch rein der zufälligen Erscheinung entnommen glaubt, verwendet ist, wird erst bei dieser Vergleichung ganz deutlich.

Trennt diese beiden Bilder sicherlich noch eine geraume Spanne Zeit, so steht der Vierge au coussin vert zeitlich näher das Original der Madonna aus der Sammlung Salting in London und die Madonna bei Schweitzer in Berlin.

Das erste dieser beiden Bilder zeigt bereits das lebhaft bewegte Kind, zwar in anderer Stellung, aber ebenfalls ganz nach der Natur beobachtet, offenbar in dem Bestreben, eine engere Vereinigung mit der ruhigen Gestalt herbeizuführen. Deutlich ist die nahe Verwandtschaft im Kopfe des Knaben, in seiner Körperbildung und in den Händen der Madonna zu erkennen. Sieht man von den Vergröberungen ab, die auf die Schuld des Kopisten kommen, so stimmt Glied um Glied überein: man vergleiche die abgespreizten kleinen Finger, das Fehlen der Gelenke. Die Stellung ist, obwohl doch verschiedene Bewegungen dargestellt sind, ganz entsprechend. Die Gestalt der Madonna ist dort bereits durch die Verwendung einer Brüstung in derselben Weise verkürzt wie auf dem Bilde des Louvre und dadurch eine stärkere Einheit im Bilde erzielt. Zuletzt die Landschaft. Sie muß im Original der des Pariser Bildes ganz ähnlich gewesen sein. In der Mitte die große, dunkle

Masse, rechts und links die Ausblicke in die Ferne; die Bäume sind hier zum erstenmal näher an die Gruppe herangerückt. Auch sei noch angemerkt, daß die umgeschlagenen Ärmel am Gewande der Maria auf beiden Bildern übereinstimmend sich finden.

Endlich die Madonna Schweitzer. Sie bietet der Qualität wie dem geistigen Inhalte nach das Gegenstück der Vierge au coussin vert. Beide Bilder stehen nebeneinander wie zwei Variationen über das gleiche Thema, die eine Allegro, die andere Andante. Kein anderes weist eine solche Geschlossenheit und eine solch ausgeglichene Empfindung auf. So sehr die gleiche Feinheit des Gefühls aus beiden spricht, — wie nach meiner Auffassung aus keiner der anderen Madonnen Solarios weder aus früherer noch aus späterer Zeit — so deuten doch die Unterschiede in der Ausführung darauf hin, daß beide Bilder nicht unmittelbar hintereinander entstanden sind. Ich glaube, man gewinnt die richtigste Vorstellung, wenn man sich die Madonna Schweitzer kurz vor der Reise nach Frankreich, die Vierge au coussin vert kurz nachher entstanden denkt, beide als Ausdruck der höchsten Epoche des Meisters. In dieser Vermutung erfreue ich mich der Zustimmung Morellis, der in seiner Pittura Italiana 172 sagt: „*Prima della sua partenza per la Francia, o subito dopo, egli può aver fatto la Vergine della au coussin vert.*“ Was mich veranlaßt, den späteren Zeitpunkt für ihre Entstehung anzunehmen, ist in erster Linie die Gestaltung der Landschaft, die den früheren Bildern gegenüber bereits eine viel größere Rolle spielt. Es beginnt sich hier bereits jene Anschauungsweise zu zeigen, von der ich noch ausführlich zu sprechen haben werde, und die ganz entwickelt in der Ruhe auf der Flucht von 1515 ist, wo sich Figuren und Landschaft fast zu einer Einheit zusammenschließen. Davon ist hier die Rede noch nicht, aber die ersten Ansätze zu einer Zusammenfassung auch in diesem Sinne sind hier zu fühlen.

Daneben ist die formale Lösung von so seltener Schönheit und den früheren Marienbildern so sehr überlegen, selbst der Madonna Schweitzer gegenüber, daß es gerechtfertigt erscheint, zwischen beiden Bildern noch einen Zeitraum von drei Jahren anzunehmen.

Eine Studie zu dem Kopf der Vierge au coussin vert befindet sich im Besitz der Pinacoteca Ambrosiana in Mailand. Sie galt früher als eigenhändige Arbeit Leonardos, wurde aber von Müntz in seinem Buche „Leonardo da Vinci“, Paris 1899, Hachette als Studie

zum Bilde des Louvre erkannt und Solario zugeschrieben. Der gleichen Ansicht hat sich dann Seidlitz im Jahrb. d. A. Kaiserh. XXVI, 1, 12, Anmerkung 22 angeschlossen. (Ebenso L. Beltrami, Disegni di Leonardo e della sua scuola alla Biblioteca Ambrosiana. Milano 1906, und Meder, Graphische Künste, Mitteilungen. Februar 1913.)

Das Blatt zeigt den abwärts geneigten Madonnenkopf, nicht genau mit dem Gemälde übereinstimmend, sondern etwas mehr nach rechts gewendet, so daß fast das reine Profil erscheint, während auf dem Bilde ein schmales Stück der rechten Wange noch sichtbar ist. Auch die Haartracht weicht ab, denn die Madonna auf dem Gemälde hat langes, aufgelöstes Haar, und hier ist es an der Seite aufgerollt und um den Kopf geschlungen. (Ähnlich der heiligen Katharina des Museums Poldi-Pezzoli.) Von dem Kopftuch ist noch keine Andeutung vorhanden. Die Bildung des Gesichtes aber und die Haltung im allgemeinen stimmen so sehr überein, daß man wohl glauben darf, eine Skizze von Solarios Hand hier zu besitzen. Wenn man das Blatt mit der Studie zu dem Johanneskopfe im Louvre vergleicht, so erscheint es wohl ein wenig matt, doch dieser Eindruck ist größtenteils auf den schlechten Zustand der Zeichnung zurückzuführen. Im einzelnen stimmen dann mit jenem Johanneskopf die Ausführung von ein paar losgelösten Locken überein, auch die feingeschwungene Nase und die flachgezogenen Augenbrauen. Die energische Durchführung ist hier verlorengegangen, und die aus einzelnen Strichen bestehenden Schatten sind zum Teil verwischt und nur an wenigen Stellen noch sichtbar. Daß es sich um eine Arbeit Leonardos nicht handeln kann, beweist die geringere Qualität und vor allem die Strichführung, welcher die dem Florentiner eigentümliche Belebung fehlt, daß aber ebensowenig eine Kopie nach dem Gemälde des Louvre vorliegt, sagen die erwähnten Abweichungen. Was schließlich den fremdartigen Ausdruck betrifft, den der Kopf im Gegensatz zu dem Bilde des Louvre zeigt, so ist dieser wohl auf die nachträgliche Veränderungen in einigen, wie mir scheint, hart nachgezogenen Konturen, so besonders am Auge und am Munde, zurückzuführen. Auch die starken Gegensätze von Licht und Schatten scheinen auf dergleichen hinzudeuten.

Nimmt die „Vierge au coussin vert" eine Mittelstellung zwischen Solarios Arbeiten von 1506/07 und 1510/13 ein, ist auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß sie in Frankreich entstanden ist, so

erweist sich die nun folgende Gruppe von Bildern bereits durch einen größeren Zwischenraum von allem Früheren getrennt. Der Zusammenhang mit diesen Arbeiten ist sichtbar in der Ähnlichkeit der Motive, in der Übernahme gewisser charakteristischer Formen und Einzelheiten, der Unterschied liegt mehr in der Empfindung. Das Gefühl wird kühler, die Distanz vom Gegenstande größer, aber die künstlerische Gestaltungskraft erreicht jetzt ihren Höhepunkt.

In diese Zeit möchte ich die große Zeichnung des Täufers mit dem Lamme in den Armen setzen, die sich in der Brera zu Mailand befindet[1]).

Sie zeigt die Halbfigur des Johannes in reiner Frontalstellung, mit leicht geneigtem, von Locken umrahmten Kopfe, mit der Linken das Lamm an seine Brust haltend, während die Rechte eine hinweisende (segnende?) Bewegung macht. Der Heilige trägt ein Gewand, das Hals und Arm freiläßt, während über der linken Schulter ein Mantel angedeutet ist. Der Blick ist geradeaus auf den Beschauer gerichtet, der Mund geschlossen.

Die Komposition dieser Zeichnung schließt sich an dasjenige an, was Solario bereits in den früheren Ecce homo-Darstellungen gegeben hat. Am ähnlichsten ist wohl die Fassung des Poldi-Pezzoli-Museums in Mailand. Doch ist der Kopftypus diesem Bilde gegenüber bereits stark verändert. Ein volles Gesicht, nicht mehr mit schmalen Wangen wie früher, eine gerade, starke Nase, hoch geschwungene Augenbrauen, die Augen selbst groß und nicht mehr so tief in den Höhlen, der Mund fein geschnitten, aber nicht mehr so stark modelliert, schließlich die freie, unsymmetrische Behandlung der (im einzelnen fast ganz verlöschten) Haare. Betrachtet man sodann die Hände, so fällt die Verwandtschaft mit denen der „Vierge au coussin vert" besonders auf. Lang und fein und wenig gegliedert sind sie wie dort, aber in der deutlichen Absicht, ihnen einen größeren Ausdruck zu geben, bereits mit gelösten Fingern dargestellt, und vergleicht man sie mit den stillen, apatischen Händen des Ecce homo bei Poldi in Mailand,

[1]) Meder (a. a. O.) setzt das Blatt vor den Johanneskopf aus Paris. Wie mir scheint, mit Unrecht. Was er selbst darüber sagt, deutet schon auf die späteren Werke Solarios, auch der Anschluß an die Albertina-Zeichnung spricht in diesem Sinne. Dem Artikel fehlt im ganzen die Vergleichung mit den erhaltenen Bildern, um zu richtigen Datierungen zu kommen. So wenige und keineswegs sichere Zeichnungen lassen sich kaum auf die Weise, wie es der Verfasser versucht, chronologisch ordnen.

so ist der Unterschied in der Entstehungszeit klar, auch wenn man die verschiedenen Bedingungen des Gegenstandes berücksichtigt. Die Art der Modellierung weist ebenfalls — soweit dies an dem schwer beschädigten Blatte noch erkenntlich — auf spätere Zeit.

Der erste Blick macht deutlich, daß die ganze Anlage des Blattes von Leonardo abhängig ist. Und zwar handelt es sich um eine augenscheinliche Variation des Christus im Abendmahl von Santa Maria delle grazie. Die Neigung des Kopfes stimmt ganz überein, ebenso die stark abfallenden Schultern, die Solario früher nicht hat, selbst der Halsausschnitt und der Mantel auf der linken Schulter sind übernommen. Was die Hände betrifft, so erforderte natürlicherweise der Gegenstand eine Veränderung, aber die Gliederung und Darstellung der Finger ist ganz deutlich von dem Vorbilde des Abendmahles gewonnen, der stark erhobene Zeigefinger und die merklich voneinander abweichenden Richtungen der unteren Glieder in den übrigen Fingern sind dort allenthalben verwendet.

Das Blatt zeigt eine sehr zarte Behandlung in den Linien, eine feine Modellierung mit sehr weichen Übergängen, welche ganz mit den übrigen späten Arbeiten des Künstlers übereinstimmt. Hier muß besonders die gute Beobachtung des Lammes angeführt werden, die ein Analogon nur in dem vorzüglich gesehenen und gezeichneten Esel der Ruhe auf der Flucht von 1515 besitzt, während zum Beispiel die Pferde auf der Kreuzigung von 1503 noch etwas plump und hölzern anmuten. So spät — bis gegen 1515 — läßt sich das Blatt nicht ansetzen, doch spricht der Fortschritt in der Tierdarstellung auch dafür, daß hier eine Arbeit der Zeit nach der französischen Reise vorliegt. Auch die Komposition verrät das Raumgefühl, das Solarios spätere Jahre kennzeichnet, eine größere Freiheit der Anordnung innerhalb des Rahmens ohne die Empfindung der Enge, welche die früheren Sachen noch besitzen, wobei aber die Innigkeit, mit der die Hand des Heiligen das Tier eng an die Brust hält, doppelt empfunden werden sollte[1]).

Auf eine Komposition Solarios, die derjenigen des kreuztragenden Christus in der Galerie Borghese nahe verwandt ist, müssen zwei weitere Gemälde zurückgehen, die sich in Magdeburg und Turin befinden. Die

[1]) Das Gemälde, zu welchem die Zeichnung als Vorlage diente, befindet sich heute — der Besichtigung unzugänglich — nach Frizzonis Angabe sehr zerstört, im Besitz des Fürsten Trivulzio in Mailand.

erhaltenen Tafeln stimmen fast völlig überein; das Original läßt sich nicht mehr nachweisen.

Der kreuztragende Christus im Museum zu Magdeburg. Waagen im Verzeichnis der Gemäldesammlungen der königlichen Museen, Berlin, 14. Auflage, 1860, nennt die Tafel als Werk des Andrea Solario, Crowe und Cavalcaselle führen es als „Schulbild von gläsern bleichem Ton" an. Das Gemälde stellt den kreuztragenden Christus in halber Figur dar. Der Körper ist nach rechts gewendet, entblößt, halb vom Rücken her gesehen. Auf der linken Schulter ruht das Kreuz, das der rechte Arm umfaßt, während der dornengekrönte Kopf mit den schmerzlich blickenden Augen auf den Beschauer gerichtet ist. Tränen rinnen über die Wangen. Blutstropfen entquellen den Wunden, welche die Dornen gebohrt haben. Das Antlitz ist bärtig und von Locken umgeben, die bis auf die Schultern reichen. Ein rotes Tuch fällt von der Linken über die Lenden herab; dunkler, bräunlicher Hintergrund. Die Qualität steht tief unter Solarios eigenhändigen Arbeiten, während Typik und Stellung stark an seine Art erinnern. Wahrscheinlich liegt eine Kopie nach einem verlorengegangenen Werke seiner Hand vor und zwar nach einem Gemälde, das ein paar Jahre nach demjenigen der Galerie Borghese entstanden sein muß. Die Stellung der Hauptfigur ist zwar einigermaßen ähnlich, es wiederholt sich der Arm und die Drapierung des Tuches, entfernter auch die Haltung des Kopfes, aber die ganze Gestalt ist komplizierter gedreht, in eine ausgesprochene Gegenbewegung gebracht, eine Eigenheit, die erst Solarios späteren Werken anhaftet. (Vergleiche besonders den Christus in Nantes.) Daher ist anzunehmen, daß das Original des hier behandelten Bildes ein paar Jahre nach dem der Galerie Borghese entstanden ist. Keine Frage außerdem, daß es dem Original Solarios ferner steht als das Bild in Rom. Die ganze Behandlung ist schematischer, oberflächlicher, der Ausdruck ist mangelhaft, ohne Innerlichkeit, die Zeichnung beschränkt sich auf das Allgemeine, ist schönliniger, aber weniger naturgetreu, die Farbe endlich ist dunkel und trübe. Unter all dem schimmert aber noch ein Wiederschein von Solarios Kunst hervor, in der Art der Komposition, auch in ein paar Einzelheiten, wie in den Tränen und Blutstropfen, in dem gelblichen Tone des Inkarnats und in den Formen des Antlitzes.

Das Bild in Turin (Nr. 107 der Galerie), das getreu die Züge der eben besprochenen Tafel wiederholt, gilt in der Sammlung als Werk

des Marco d'Oggiono. Morelli aber hat es ausdrücklich für eine Jugendarbeit Giampietrinos in Anspruch genommen (Della Pittura Italiana 1897, 157, Anm. 1). Den Zusammenhang mit Solario erwähnt er nicht; doch erscheint der von ihm genannte Autor des Bildes durchaus wahrscheinlich, da das Werk eine Veränderung der Typen und des Stils zeigt, die auf seine weichere Art hinweist. Daß die Komposition ursprünglich von Solario herrührt, bleibt neben dieser Tatsache bestehen.

Von den früher behandelten Themen kehrt in dieser Epoche die das Kind nährende Gottesmutter wieder, in einer Fassung, von der sich drei Exemplare erhalten haben, zwei fast identisch, während das dritte die Gruppe im Gegensinne zeigt. Die ersten beiden befinden sich in Mailand und in Marquette (Mich. Amerika), das letztere in Bergamo.

Die Tafel der Mailänder Sammlung Poldi-Pezzoli zeigt Maria nach links gewendet und vor ihr auf einem Kissen sitzend das Kind, das an der Brust der Mutter trinkt. Die Gruppe ist nach unten hin durch eine breite Brüstung begrenzt, hinter der die Madonna steht, und die gleichzeitig dem Kissen des Kindes als Unterlage dient. Den größeren Teil der Fläche hinter den Figuren nimmt ein Vorhang ein, nur links erscheint ein kleiner Fensterausschnitt, durch den man auf eine Landschaft hinausblickt. Die Madonna ist ganz ähnlich der „Vierge au coussin vert" aufgefaßt, nur noch mehr bildeinwärts gedreht, so daß sie fast im Profil erscheint, mit geneigtem Haupt, die rechte Brust entblößt, die sie dem Knaben mit ihrer Linken darreicht. Über das leicht gewellte Haar ist der obere Teil des Mantels gezogen, der über die Schulter in großen Faltenmassen fällt, und auf dem Gewande über der Brust liegt ein dünner, feiner Schleier. Mit der rechten Hand hält sie das Kind umschlungen, das ganz von der rechten Seite gesehen ist und ein wenig zurückgelehnt während des Trinkens zur Mutter emporblickt.

Die Gruppe steht der „Vierge au coussin vert" an Innigkeit der Empfindung wie an Geschlossenheit nach. Das Kind erscheint nämlich nicht mehr wie dort der Mutter zugewendet, sondern vor ihr auf dem Kissen sitzend, mit auseinandergespreizten Beinen, und die Mutter, die sich auf dem Pariser Bild mit ihrem ganzen Oberkörper über den Säugling neigte, ist hier hinter ihn getreten und senkt nun den Kopf ein wenig zu ihm herab. Was dort gerade den Reiz bedingt, daß der ganz und gar natürliche Vorgang so verwertet ist, daß er dem Bilde zur

vollen Einheit verhilft und die Gruppe fast wie zum Kreise zusammenschließt, fehlt hier.

Auch die Innigkeit der Empfindung ist nicht mehr dieselbe wie auf dem früheren Gemälde. Das Gefühl scheint an Wärme verloren zu haben, die Bewegungen sind gebundener, gehaltener, abgemessener. Der Künstler scheint der Natur mit abwägender Beobachtung gegenüberzustehen, die unmittelbare Gestaltung fehlt. Gleichzeitig steht der Aufbau dem der „Vierge au coussin vert" nach; die einzelnen Gliedmaßen und Körperteile sind sehr klar gelegt, aber dem Ganzen fehlt die Geschlossenheit. Der reizende Einfall, den Knaben auf dem Kissen reitend darzustellen nimmt der Gruppe die Einheit, da die gespreizten Beine den Umriß zerreißen.

Der Kopf der Madonna, der halb unter dem schweren Tuche verborgen ist, lang und von zartester Anmut, verrät deutlich seine Verwandtschaft mit dem des Bildes im Louvre. Er ist hier mehr in seiner ganzen Längenausdehnung gesehen — wie überhaupt die vorliegende Variante des Themas durch ein Streben nach größerer Klärung der Figuren in der Fläche bedingt zu sein scheint — und zeigt das gleiche feine Oval mit der leicht geschwungenen Nase, den hoch gewölbten Augenbrauen und den mandelförmig geschnittenen Augen, die weit von den Lidern überschattet werden. Auch die schlichten, leichtgewellten Haare, die sich nur an den Seiten ein wenig locken, sind die gleichen. Der Kopf des Knaben ist ins Profil gedreht und zeigt die für Solario charakteristischen Formen, allerdings stark gemildert, die stumpfe Nase und das an den Schläfen weit zurücktretende kurze, lockige Haar. Wer bei all diesen Beziehungen und Ähnlichkeiten noch einen Zweifel an der Urheberschaft Solarios haben sollte, den müßten die Hände überzeugen, die zwar ein wenig in den Stellungen abweichend, dennoch ganz mit denen der „Vierge au coussin vert" übereinstimmen.

Ebenso die Farben, die Solarios Eigentümlichkeiten in jeder Hinsicht aufweisen. Vor allem zeigt das Kolorit die für ihn charakteristische Leuchtkraft (colorito intenso, potente, sonoro ed armonioso, una luminosità straordinaria, Arte VI, 116, 1903), dann aber ist die Wahl der Farbtöne beweisend. Der über den Kopf gezogene blaue Mantel, das Unterkleid, an Brust und Ärmeln sichtbar, in rot, ebenso der Vorhang, schließlich aber das olivgrüne Kissen und goldblonde Haar des Knaben, während das der Madonna von schönem Braun ist. Auch das gelbliche Inkarnat bezeugt Solarios Hand.

Wie nah dieses Bild der „Vierge au coussin vert" noch steht, beweisen einige Einzelheiten, die in beiden Bildern fast ganz übereinstimmen. Von der Ähnlichkeit der Gesichtsbildungen, von dem grünen Kissen und von der zarten Naturbeobachtung abgesehen, ist es das linke Bein des Kindes, der Schleier am Halse der Madonna und endlich die Art der Faltengebung, die selbst in der Anordnung, so zum Beispiel über dem Scheitel der Frau, eine genaue Übereinstimmung aufweist.

Die Malweise deutet schon mehr auf die späteren Jahre, und wenn bei dem Bilde des Louvre noch die Möglichkeit bestand, daß es vor der Reise nach Gaillon gemalt worden sei, so ist bei dieser Madonna in Mailand die Entstehungszeit nicht vor 1510—1512 anzunehmen. Dafür sprechen gerade die Unterschiede, die sich zwischen den beiden verglichenen Bildern zeigen, die Veränderung in der Stellung der Figuren, die Aufhellung der Schatten und die Zusammenfassung der Körper zu einheitlichen, nicht mehr durch starke Modellierung zerrissenen Flächen. Endlich noch der Beziehung der Figuren zum Raume. Während auf den früheren Tafeln entweder eine einfarbige Fläche oder eine weite Landschaft, in beträchtlichem Abstande gesehen, als Hintergrund verwendet war, so erscheinen in den späteren Jahren aus kürzerer Entfernung dargestellte Naturausschnitte, mit dem deutlichen Bestreben, die Gestalten in engere Verbindung mit dem Raume zu bringen. Diese Absicht tritt auch in dem besprochenen Bilde zutage, es ist das erstemal, daß Solario die intime Wirkung des Innenraumes verwertet. (Besonders deutlich, wenn man an die Madonna bei Crespi zurückdenkt, wo gegenständlich fast das gleiche gegeben ist wie hier, ein Vorhang und daneben ein Durchblick auf eine Landschaft, ohne jedoch im geringsten die räumliche Wirkung des vorliegenden Bildes zu erreichen.)

Vieles von dieser Veränderung ist sicherlich durch Leonardo da Vinci hervorgerufen, dessen Einfluß bei diesem Bilde sehr deutlich zutage tritt. In welcher Weise Solarios Stil im allgemeinen sich nach seinen Grundlagen und seinem Vorbilde hin wandelt, wird später besprochen werden. An dieser Stelle weise ich nur auf die Köpfe der Madonna in der Grotte wie auf den der heiligen Anna im Bilde der Anna Selbdritt als die Muster hin, an denen sich Solarios Ideal gebildet hat. Die hauptsächlichste Veränderung, das spitzer zulaufende Untergesicht, die hochgeschwungenen Augenbrauen und die lange, schmale Nase — deutlich durch einen rückblickenden Vergleich mit Solarios Madonna

von 1495 — und endlich die zartere Modellierung erweisen die Abhängigkeit einwandfrei.

Von den zwei anderen Exemplaren des Gemäldes ist folgendes zu sagen: Das erste, das in amerikanischem Privatbesitz gelangt ist (bei Herrn J. M. Longyear, Marquette, Michigan, Amerika), zeigt die Gruppe der Madonna mit dem Knaben in der Anordnung übereinstimmend, nur blickt das Kind aus dem Bilde heraus den Beschauer an, und links vor dem Fensterausschnitt ist die Gestalt des Joseph hinzugefügt.

Da ich das Original dieses Bildes nicht kenne, fehlt mir vor allem die Farbe als sicheres Kriterium dafür zu entscheiden, ob man es mit einem eigenhändigen Werke Solarios zu tun hat oder nicht. Nach der Photographie zu urteilen und nach den Veränderungen, die das Bild erfahren hat, scheint das nicht der Fall zu sein.

Die auffallendste Abweichung von dem Bilde in Mailand zeigt der Kopf des Christuskindes, der aus dem Bilde herausgewendet ist. Er nimmt der Komposition den Sinn. Es kommt durch seine Bewegung eine Unruhe in das Bild, der Aufbau der Gruppe ist gestört, und der stille, sinnende Ausdruck im Antlitz der Mutter scheint unverständlich. Die Situation ist dahin verändert, daß der Knabe die Brust der Mutter erst erhalten soll. Dazu aber paßt der Ausdruck und die Stellung der Mutter gar nicht. Dann zeigt der Kopf des Kindes nicht völlig Solarios Art, die Konturen sind härter als sonst bei den Bildern der gleichen Zeit, die Augen scheinen sehr flach gebildet und die kleinen Locken der Haare auffallend dünn. Die Figur des Joseph steht in keinem Zusammenhange mit der Hauptgruppe. Merkt man nicht deutlich, daß sie in der ersten Anlage des Bildes nicht vorhanden war, und daß sie später zugefügt worden ist? Man sieht nicht viel mehr von ihr als den bärtigen, nach rechts geneigten Kopf, den Saum des Gewandes am Halse und die beiden Hände, die den dicken Stab umfassen. Der Pflegevater ist ein älterer Mann mit ziemlich wirrem Haar, tiefliegenden Augen und runzliger Haut, den Mund von einem starken Barte umrahmt. Mit einem etwas müden Ausdruck, der wohl väterliche Freude vorstellen soll, blickt er auf das Kind. Die Hände sind nicht nach Solarios Art kraftlos und ungegliedert, sondern scheinen ein wenig plump, aber gut beobachtet, zum Charakter des Kopfes passend.

Mehr als diese Veränderungen des Gegenstandes veranlaßt mich die minderwertige Qualität, das Bild als eigenhändige Arbeit Solarios an-

zuzweifeln. Gerade die genau kopierten Teile zeigen das. Die Falten in den Stoffen sind noch schwerfälliger und die Kurven und Brüche schematischer — man vergleiche den Kontur des umgeschlagenen Stückes, das vom Kopf der Madonna herabfällt —; auch der Schleier über ihrer Brust ist ganz in seinem Charakter verändert, dick und faltig und in einer Weise angeordnet, die ganz unverständlich bleibt; ebenso sind die feinen Falten aus dem Kissen verschwunden, seine Form ist viereckig und massiger geworden. Schließlich scheint mir im Ausdruck des Marienkopfes die künstlerische Minderwertigkeit des Bildes gegenüber dem Original deutlich zu sein. Wie der Schwung der Augenbrauen verschwunden, wie die sehr zarte Gesichtsform plump und tot geworden ist, und die fein modellierte Nase, der Mund, der Wangenkontur und die Haare vergröbert sind, scheint mir für die Annahme zu sprechen, daß hier eine Kopie vorliegt.

Auch das dritte in Betracht kommende Exemplar der Accademia Carrara in Bergamo ist sicherlich nicht des Künstlers eigene Arbeit. Und zwar nicht nur, weil dieses Bild im Gegensinne zu den beiden vorigen gemalt ist und noch ein paar Abweichungen aufweist, sondern, weil ich zu erkennen glaube, daß dies Bild von einer dem Solario völlig fremden Stimmung getragen ist: Das Bild ist sentimental. — Legt man die Photographien der beiden Gemälde aus Mailand und Bergamo in dem Sinne aufeinander, daß ihre Konturen übereinstimmen, so wird sich nur ein einziger, wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Gruppen zeigen. Der Kopf des Kindes, der bei dem erstbesprochenen Mailänder Bilde im Einklang mit der gesamten Körperhaltung ein wenig nach hinten aufgerichtet und ganz im Profil gesehen ist, ruht auf dem Bilde aus Bergamo nach vorn geneigt an der Brust der Mutter. Gleichzeitig ist er etwas aus der reinen Seitenansicht gedreht, und der Blick geht mit stark nach oben gewendeten Augen zur Mutter hinauf. Diese Kopfhaltung ist es, die dem Bilde etwas Unwahres, Affektiertes gibt, und die sehr weit von der Naturbeobachtung Solarios entfernt steht. Dazu kommt, daß die rechte Hand des Knaben nun nicht mehr (wie bei den anderen Tafeln die linke) die Brust der Mutter umfaßt, sondern auf dem Oberschenkel liegt, wo sie ganz unvermittelt aus der Bildtiefe auftaucht, ohne daß man wüßte, wie sie eigentlich mit der Lage des Armes und der Schulter zusammenhängt.

Die Unterschiede, die sich weiter in dem Kissen und im Vorhange

des Hintergrundes zeigen, sprechen für dieselbe Annahme, daß das Bild erst in Anlehnung an das jetzt in Mailand befindliche entstanden sei. Das Kissen ist kompakter und schwerfälliger, zeigt aber in Übereinstimmung mit der Version des Gemäldes in Amerika eine gemusterte Borte, was vielleicht darauf hindeutet, daß das Original früher auch eine solche besessen hat, zumal das grüne Kissen, dieses Inventarstück Solarios, wo es erscheint, damit verziert ist. (Vergleiche Vierge au coussin vert und Madonna Schweitzer.) Der Hintergrund ist in der Weise verändert, daß der Fensterausschnitt etwa bis zur Bildmitte vergrößert worden ist. Das hat zur Folge, daß der Kopf der Madonna nicht mehr vor der geschlossenen Fläche des Vorhangs steht, sondern daß er den Fensterrahmen durchschneidet. Hierdurch erscheint die Ruhe der Komposition wesentlich beeinträchtigt. Der innige Zusammenhang, der dadurch erreicht war, daß die Konturen der beiden Köpfe sich vom einfarbigen Grunde abhoben, ist zerstört, denn während links vom Haupte der Madonna der rote Vorhang steht, zeigt sich rechts das Grün der Bäume, die man durch das Fenster hindurch erblickt.

Was ferner sehr wesentlich gegen dies Bild als ein Original spricht, ist neben dem angeführten folgende Überlegung: Die genaue Naturbeobachtung Solarios hat und konnte nicht übersehen, daß beim Menschen gemeinhin in der Verwendung und in der Gebrauchsfähigkeit der beiden Hände ein Unterschied besteht. Der Künstler hat demgemäß seine Figuren stets so dargestellt, daß die rechte Hand die wesentlichere Tätigkeit verrichtet, diejenige, zu der mehr Kraft und Geschicklichkeit gehört. So ist die „Vierge au coussin vert" in der Weise aufgefaßt, daß sie mit der rechten Hand das Kind umfaßt, während die linke die Brust hält. Die rechte als die geübtere und kräftigere dient dem Kinde zur Stütze; sie umfaßt es so, daß es zu gleicher Zeit bequem und sicher auf ihr ruhen kann, die Linke dagegen hebt nur ein wenig die Brust. Genau die gleiche Anordnung zeigt die Madonna der Galerie Poldi-Pezzoli in Mailand, die ich als das Original Solarios unter den drei Bildern angesprochen habe. Bei dem vorliegenden Exemplar ist nun rechts und links vertauscht. Die rechte Hand reicht die Brust, der linke Arm hält das Kind, und dementsprechend legt das Kind auch seine linke Hand der Mutter auf den Arm. Das aber ruft ein befremdendes Gefühl hervor, denn die Bewegungen der Menschen sind ganz durchgängig so organisiert, daß sie der rechten Körperseite einen freieren Spielraum lassen.

Besonders die Bewegung des Kindes wirkt durch diese Erscheinung so auffallend, weil die rechte Hand ganz untätig daliegt und der linken allein eine Bewegungsmöglichkeit gegeben ist. — Diese Gedankenreihe kann, wie ich weiß, nicht als zwingender Beweis dafür angesehen werden, daß das vorliegende Bild eine spätere Wiederholung von anderer Hand ist, aber in Verbindung mit den vorher angeführten Gründen wird sie ihre Berechtigung besitzen.

Was schließlich als schwerwiegendstes Argument für meine Behauptung angeführt werden kann, ist der Unterschied der Qualität der beiden Werke. Er erscheint mir deutlich in dreifacher Hinsicht: in der Modellierung der Körper, in der Feinheit der Ausführung, schließlich im Gefühl. Von letzterem war bereits die Rede. Die Modellierung der Körper erweckt gegenüber dem Original (so bezeichne ich der Kürze halber das Bild im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand) zuerst den Eindruck des Unsicheren, Verschwommenen. Die Schatten sind durchgängig von einer Unbestimmtheit in ihren Begrenzungen, die Übergänge dermaßen verwischt, wie das sonst bei Solario nicht zu finden ist. Das zeigt sich beim Kopf der Madonna, bei dem Schatten im inneren Augenwinkel, ebenso unterhalb der Nase, noch deutlicher aber, weil in größerem Maßstabe, am Körper des Kindes, von den Schattenpartien im Kopfe angefangen bis herab zu den Beinen, wo das Pralle des Körperchens zum Eindruck des Schwammigen umgedeutet ist. Die Falten, die das feste Fleisch an jeder Gelenkbiegung bildet, sind so verwischt, — man betrachte das auf dem Kissen horizontal ausgestreckte Bein — daß sie dem Körper und der Oberfläche jede Festigkeit nehmen und den Eindruck einer weichen, beweglichen Masse hervorrufen.

Auch in der Ausführung steht das Bild dem Originale nach. Das erweist eine Vergleichung der Madonnenköpfe — wo man auf die Bildung der Augen, auf die Nasenflügel und auf die Schwingungen der Lippen achten möge —, das erweist die Vergröberung der Haare, wo der feine Zug der Locken zu einem schematischen Geringel geworden ist, ferner die Behandlung des Schleiers über der Brust der Madonna mit den hart aufgesetzten Lichtern und die Hand der Frau, die auf der Schulter des Knaben liegt; ferner die Gestalt des Knaben und die Falten der Gewänder, besonders am Kopftuch der Madonna und an ihrem Ärmel, wo an Stelle der feinen, alle Einzelheiten genau sehenden Beobachtung

Solarios eine oberflächlich schematische Gestaltung getreten ist. Dasselbe gilt auch von dem Vorhang des Hintergrundes.

Aus all diesen Beobachtungen schließe ich, daß in dem besprochenen Bilde keine eigenhändige Arbeit Solarios vorliegt; wenn es erlaubt ist, eine Vermutung über den Urheber des Bildes zu äußern, so dürfte er vielleicht unter den Nachahmern des Leonardo da Vinci zu suchen sein, denen besonders in der jüngeren Generation jener weichliche, sentimentale Ton in ihren Bildern anhaftet.

Wie das weibliche Ideal Solarios in den späteren Jahren seines Schaffens durch diese Madonna bezeichnet wird, ist der Typus seiner männlichen Schönheit in den Halbfiguren Christi gegeben, von denen mehrere Varianten vorliegen. Setzt man diese neben den Ecce homo der Galerie Poldi-Pezzoli in Mailand (vergleiche S. 89 f.), so ergibt sich deutlich die Entwicklungsreihe. Sie führt von dem Mailänder Bilde zu einer Fassung des gleichen Themas, die sich in vier wenig veränderten Wiederholungen in Angers, Dijon, Lützschena und Philadelphia erhalten hat, und von dort zu dem kreuztragenden Christus in Nantes. Für das erste Bild hatte ich als Entstehungszeit etwa 1506/07 angegeben, die beiden letzten Fassungen mögen in den Jahren 1510—1513 gemalt sein.

Wenn unter den vier zuvor genannten, fast übereinstimmenden Exemplaren überhaupt eine Originalarbeit Solarios erhalten ist, so scheint das Bild, das sich heute im Besitz des Freiherrn Speck von Sternburg auf Lützschena bei Leipzig befindet, am ehesten Anspruch auf den Ruhm machen zu können, von der Hand des Künstlers selbst herzurühren. Ihm sehr nahe stehend und, nach der Photographie zu urteilen, vielleicht ebenfalls von Solarios eigner Hand, ist das Bild in Dijon.

Demnächst folgt das Exemplar der Sammlung Johnson in Philadelphia (mir nur durch die Photographie bekannt, früher wohl in der Sammlung Somzée in Brüssel, in Band X der „Gesellschaft für photographische Publikationen“ als gute Kopie angegeben, die unter Boltraffios Namen gegangen sein soll).

Das Bild im Museum zu Angers ist, seinen gröberen Formen zufolge, als eine spätere Wiederholung anzusprechen.

Die Beschreibung, die ich in folgendem geben werde, schließt sich an das Exemplar in Lützschena an.

Dargestellt ist die Halbfigur des verspotteten Christus, einen Mantel über dem nackten Körper, den Dornenkranz in den Haaren, mit gefesselten Händen, in denen er das Rohr als Szepter trägt. Das Haupt ist gesenkt und ein dicker Strick um den Hals gelegt.

Die Eigenart Solarios spricht aus jedem Zuge. Zuerst wirkt die Ähnlichkeit mit dem Ecce homo des Poldi-Museums. Die Stellung ist sehr verwandt, voll en face, so daß der Körper die Breite des Bildes füllt. Die Haltung der Arme stimmt überein, auch die Art, wie sie gebunden sind. Nur das Szepter, das früher in diagonaler Richtung die Bildfläche durchschnitt, ist vertikal aufgerichtet. Ein wesentlicher Unterschied ist im Kopfe zu spüren. War er früher ganz von vorne gesehen, so ist er nun ein wenig seitwärts gesenkt, daß der ausdrucksvolle Kontur der abgemagerten Wange zur Wirkung kommt. Auch das Gesicht ist leicht verändert, die Augenbrauen höher geschwungen und mit der Nase zu einer Kurve zusammengefaßt, die im Schatten liegt, und aus der das Auge sich hell hervorwölbt. Die Haare sind ein wenig massiger und fallen in schweren Locken auf die Schulter herab, nicht mehr so fein und dünn wie früher, der Dornenkranz zeigt stärker gebogene Zweige mit langen Spitzen. Im ganzen ist der Ausdruck gesteigert, die Ausführung noch verfeinert. Die große Fläche des Körpers ist durch den Strick und das über beide Schultern gezogene Tuch verkleinert und läßt so das schöne, schmerzvolle Haupt in seiner Einheit ganz zur Geltung kommen. Als charakteristisches Merkmal für Solario seien noch die Tränen auf den Wangen und die Blutstropfen erwähnt, die aus den Wunden, welche die Dornen gebohrt haben, über die Stirn auf die Brust herabfallen, ebenso die Hände, die edel aber kraftlos gebildet sind, und von denen die Rechte in einer für den Künstler hochbezeichnenden Art den Stab, den sie halten soll, kaum zu berühren scheint.

Die Farben sind dem früheren Bilde gegenüber gedämpft, ein gelbliches Inkarnat mit grauen Schatten, tiefbraune Locken, der Mantel von rot in dunkles violett abgeschwächt, alles auf schwarzem Grunde.

Noch heute erweckt das Bild in Lützschena den Eindruck, als sei es einst dem des Museums Poldi-Pezzoli überlegen gewesen, doch hat eine grobe Restauration der Tafel das meiste ihres Reizes genommen.

Stilistisch auf der gleichen Stufe mit den eben besprochenen Tafeln steht der kreuztragende Christus des Museums in Nantes.

Der Heiland ist in halber Figur dargestellt, mit dem Mantel be-

kleidet, wie er auf der Schulter das Kreuz trägt und das schmerzerfüllte, dornengekrönte Haupt rückwärts wendet. Der Bildausschnitt ist so gewählt, daß die Figur fast die ganze Fläche füllt, der Kopf nahe an den oberen Rand gerückt, die rechte Schulter und der rechte Arm im Vordergrunde. Die Komposition ist ausgezeichnet durch Konzentration und Unterordnung alles Unwichtigen unter den Kopf. Der Körper wird fast ganz von dem rechten, auf das Kreuz übergreifenden Arm verdeckt, der mit seiner Kurve dem Bilde nach unten hin einen Abschluß gibt. Die rechte Seite nehmen die Balken des Kreuzes ein, nur links oben ist ein Stück des dunklen Grundes zu sehen. — Blickt man von diesem Bilde zurück zu der Tafel der Galerie Borghese, so wird gleich klar, wieviel geschlossener das spätere Werk anmutet, und wieviel bedeutender die Stellung dadurch erscheint, daß sie vom Profil zur face verschoben ist.

Der wesentliche Fortschritt aber liegt im Kopfe. Zuerst kommt dabei die Stellung in Betracht. In der früheren Fassung hatte er eine Richtung, die mit dem Körper übereinstimmte, jetzt aber läuft die Bewegung entgegengesetzt, er blickt zurück, so daß der Kopf als Kontrast zum Körper neue Bedeutung gewinnt. Das Antlitz selber kann ohne die Vorstufe des Ecce homo in Lützschena nicht gedacht werden, und die Übereinstimmung in der Bildung der einzelnen Züge zwingt, für beide Werke etwa die gleiche Entstehungszeit anzusetzen. Das Gesicht hat gegen früher an Größe gewonnen. Eine gerade, starke Nase, hochgeschwungene Augenbrauen, unter denen die Augen aus den tiefbeschatteten Höhlen sich vorwölben, der leise geöffnete Mund vom Bart umrahmt, das Ganze eingefaßt von langen Locken, die vom Scheitel herab über die Schultern hinwegfließen. Der Hals ist entblößt und von einem dicken Strick umwunden. Zug für Zug stimmen die Köpfe überein. Nur der etwas bejammernswürdige Ausdruck des Ecce homo ist hier zu einem großen, stillen Schmerze umgedeutet.

Das Bild stellt die letzte und schönste Lösung dar, die Solario für die Gestalt des leidenden, dornengekrönten Christus gefunden hat. Sie überragt alles, was er an Ähnlichem geschaffen hat. Dabei kann man von der Feinheit der technischen Ausführung fast absehen; die Auffassung und die Komposition besitzt eine Größe, einen Reichtum und dabei doch eine Einfachheit, wie kein Werk des Künstlers vorher und nachher.

Die edle Form des Kopfes löst hier in ganz anderer Weise als je zuvor das Problem, die tiefste Qual mit hoher Schönheit zu verbinden. Der Ausdruck des Antlitzes ist nicht eigentlich schmerzvoll, ein tiefes Leiden liegt über den Zügen, aber von einer großen Ruhe verklärt. Fast eher ein Mitleiden als eigener Schmerz. Keine Falte durchzieht die Stirne, und der Mund ist ohne einen Zug von Bitterkeit. Der Blick ist zur Erde gerichtet, die Lippen sind ein wenig geöffnet, als sprächen sie zu der Mutter, die dort zu Boden gesunken ist. Tränen rinnen über die Wangen, und große Blutstropfen entquellen den Wunden, die die Stacheln des Dornenkranzes in die Stirn gebohrt haben. Weit über alles Frühere geht der Reichtum in den Einzelheiten hinaus. Wie die Locken über der Schulter durcheinander spielen, wie die Haare des Bartes sich kräuseln und wie die Dornenranken sich zu einer vielzackigen Krone verschlingen, das ist nirgends vorher erreicht. Jede Spur von Befangenheit ist verschwunden. Dasselbe gilt von den Falten des Gewandes, die weich und wie selbstverständlich die Masse des Stoffes durchziehen und gleichzeitig aufs feinste die Komposition kreisförmig um das Haupt herumschließen. Wenn man erkennen will, wie weit Solario über das hinausgewachsen ist, was er im Jahre 1507 zu leisten imstande war, so vergleiche man den Wangenkontur des vorliegenden Christus mit dem des Johanneskopfes im Louvre und sehe, wieviel an Ausdrucksfähigkeit und Liniengefühl gewonnen ist, und wie unbedeutend und schwächlich jener ältere Kopf im Verhältnis anmutet. Ich habe absichtlich noch nicht von den Händen gesprochen, die das Lob gleich allen anderen Teilen des Bildes verdienen. Man sieht nur die Rechte, ganz ausgebreitet, den Zeigefinger losgelöst von den übrigen, leicht auf das Kreuz gelegt, lang und schmal, fast ohne eine Andeutung der Gelenke. Von der Linken erscheinen am Bildrande nur die Fingerspitzen.

Ich spreche von den Händen erst so spät, um an ihnen noch einmal die zeitliche Stellung des Bildes zu begründen, nämlich seine Zusammengehörigkeit mit dem Ecce homo in Lützschena, der Madonna mit dem Kinde im Museum Poldi-Pezzoli und einer Schmerzensmadonna der Galerie Crespi, beide in Mailand. Vor allem in diesen letzten drei Bildern stimmt die Bildung der Hände genau überein und unterscheidet sich merklich von den anderen Perioden des Künstlers. Die Ähnlichkeit beschränkt sich jedoch nicht auf jene Einzelheiten, sondern die gesamte Auffassung, die Freiheit der Komposition, die Größe der Empfindung ist

den Bildern gemeinsam. Im besonderen sei noch auf die Art der Faltenbildung verwiesen und, um einen Gedanken, den ich vorher andeutete, deutlicher auszudrücken, auf die Verwandtschaft des männlichen Idealtypus mit dem weiblichen. Man vergleiche den Kopf der Madonna (aus Mailand) mit dem Christi, und man wird dieselbe Struktur und dieselben Züge bei beiden wiederholt finden, wobei man selbstverständlich die schlanke Zartheit des Frauengesichts berücksichtigen muß.

Zu dem besprochenen Gemälde hat sich eine Studie erhalten, die sich in der Albertina zu Wien befindet. Sie zeigt den Christuskopf des Bildes mit fast unmerklichen Abweichungen. Das Blatt ist heute achteckig beschnitten und zwar so, daß die Stellung des Kopfes dem Gemälde gegenüber stärker geneigt erscheint. Bringt man es in die richtige Lage, so zeigt sich die Übereinstimmung deutlich. Das bärtige Antlitz nach links gewendet, mit der starken Nase, der Schwung der hochgewölbten Augenbrauen, der gesenkte Blick, die vorgewölbten Lider, die Modellierung der Wangen, der Schnitt des Mundes, alles deckt sich auf der Zeichnung ganz mit dem Gemälde. Auch die Dornenranken sind der späteren Ausführung entsprechend angedeutet, nur fehlen die sich weit verzweigenden Spitzen. Ebenso ist der Künstler in der Anordnung der Locken von seiner Skizze ein wenig abgewichen. Das Blatt, das stark gelitten hat, zeigt eine sehr feine Modellierung, nicht unähnlich der des Johanneskopfes im Louvre. Allerdings ist dort der Stift und hier der Pinsel verwendet.

Wickhoff in den „Italienischen Handzeichnungen der Albertina“ führt das Blatt bereits unter dem Namen des Andrea Solario auf. Waagen hielt es für eine Arbeit Leonardos, und Morelli glaubte, Sodomas Hand darin zu erkennen. Schönbrunner und Meder in den „Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina“ VI, Nr. 672, geben das Blatt einem unbekannten Meister; jedoch hat Herr Dr. Meder sich neuerdings zu Wickhoffs Ansicht bekehrt (a. a. O. 38). Er vermutet darin mit Recht eine Studie zu einem kreuzschleppenden Heiland, datiert das Blatt aber wesentlich zu spät (nach 1515). Von der Technik ist zu sagen, daß der Kopf mit dem Pinsel in Bister ausgeführt ist; darunter soll am Original noch der Kreideentwurf zu sehen sein. Der verwaschene Eindruck, den das Blatt macht, rührt daher, daß es durch Nässe gelitten hat. Den Zusammenhang zwischen der

Zeichnung und dem Gemälde in Nantes habe ich bisher nicht erwähnt gefunden[1]).

Ich wende mich sogleich zur Behandlung der Schmerzensmadonna, die ich im vorigen erwähnte, aus der Sammlung Crespi in Mailand. Vom dunklen Grunde hebt sich die Gestalt der Madonna. Nach rechts gewendet, ist sie bis zu den Ellenbogen hin sichtbar, eng in den Mantel gehüllt, die Arme über der Brust gekreuzt, das Haupt geneigt und von einem Tuche umschlossen. Das Gesicht ist fast ganz ins Profil gewendet und zeigt die verhärmten Züge des Alters, tief eingesunkene Augen und schmerzliche Falten um den Mund. Der Blick ist in die Ferne gerichtet. Unter dem Kopftuch sieht man den Frauenschleier. Die Hände sind von den Ärmeln bis zur Hälfte verdeckt, langfingrig und, entsprechend Solarios Art in dieser Zeit, von weniger starker Modellierung. Farbig spricht am meisten der Gegensatz des blauen Mantelstoffs zum roten Futter vor dem dunklen Grunde. Dazu kommt noch das Violett der Ärmel und der emailartige Ton des Inkarnats. Alle Farben genau, wie sie der Künstler immer verwendet.

Der Gedanke liegt nahe, das Bild mit dem soeben besprochenen kreuztragenden Christus in Nantes als Gegenstück zu vereinigen. Dies wird aber dadurch ausgeschlossen, daß das Format der beiden Tafeln beträchtlich abweicht (29 × 39 zu 34 × 45), doch ist es möglich, daß von einem der beiden Bilder noch eine andere Fassung vorlag; sonst müßte man annehmen, daß Luini in seinen Doppelbildern der Galerie Poldi-Pezzoli in Mailand, dessen beide Hälften von der Madonna bei Crespi und dem Christus in Nantes entlehnt sind, zwei ursprünglich nicht miteinander in Zusammenhang stehende Werke vereinigt hat. (Vergleiche hierüber im Anhang.) Das Gemälde steht durch seinen Gegenstand ziemlich vereinzelt unter den Werken Solarios. Es nimmt ein Thema späterer Epochen voraus, die Form ruft eine Erinnerung an das venezianische Halbfigurenbild wach (so zum Beispiel an eine Tafel des Giovanni Bellini: Madonna mit der heiligen Katharina und Magdalena,

[1]) Die Zeichnung besitzt auch mit dem zuvor besprochenen Ecce homo große Verwandtschaft, so daß ich zuerst zweifelhaft war, ob sie nicht eine Studie zu diesem Gemälde wäre; ich bin jedoch nach längerer Vergleichung wieder von dieser Vermutung zurückgekommen; der Bart ist dort stärker entwickelt, während der Kopf der Zeichnung fast bartlos ist.

Venedig, Akademie), doch ist hier nicht an eine Entlehnung zu denken; das Bild verrät Solarios Stil in jeder Beziehung.

Das Interesse des Künstlers ist in diesen Jahren offensichtlich stark an die Person Christi gebunden gewesen, und zwar an jenen schmerzvollen, durch überirdische Liebe verklärten Leidenskopf, wie er am reinsten in den denkwürdigen Augenblicken des Abendmahles sich zeigt, wo auf den Zügen des Heilands die Erkenntnis sich ausspricht: „Einer von euch hat mich verraten." Das psychische Erlebnis dieses Augenblicks bildet den Inhalt der Bilder des Ecce homo und des kreuztragenden Christus, die zuvor besprochen wurden. Dies bedarf einer besonderen Hervorhebung insofern, als es keineswegs immer der Fall ist. Auch bei Solario nicht. Die frühen Fassungen des Gegenstandes kommen über eine gewisse dumpfe Bejammernswürdigkeit nicht hinaus. Noch spricht kein Erlebnis, noch nicht die Bitternis des Erkennens aus den Bildern. Der Umstand, daß die späteren Exemplare diese Züge besitzen, könnte erklärt werden aus der gereiften Kunst Solarios, wiese nicht das Formale allzu deutlich auf Leonardo als den Lehrer. So muß man annehmen, daß auch die psychische Vertiefung bei Solario erst durch das Vorbild Leonardos möglich ist.

Diese Annahme findet darin eine Stütze, daß sich Solario tatsächlich in dem Zeitraum um 1514 damit beschäftigt zu haben scheint, das Abendmahl Leonardos zu kopieren. Wenigstens sind mehrere, mit dem Stoff besonders vertraute, namhafte Forscher dazu gelangt, dem Künstler die aus dem Kloster Castellazzo bei Mailand stammende, heute im Refektorium von Santa Maria delle grazie (vom Eingange linker Hand) aufgehängte große Wiederholung des Abendmahls zuzuschreiben.

Die Geschichte des Bildes ist folgende: Fast in der Größe des Originals schmückte das Fresko das Refektorium des Klosters Castellazzo, kam 1832 sehr zerstört in die Brera, wurde auf Leinwand übertragen und endlich ca. 1890 unweit des Originals an seinem jetzigen Platze aufgehängt, um eine Vergleichung zu ermöglichen. Unter den von Bossi (1810) aufgezählten Kopien nimmt es die dritte Stelle ein. Die Entstehungszeit ist ziemlich genau gegeben durch eine Inschrift, die sich im Refektorium in Castellazzo befand und von Bossi in seinem Werk „Del Cenacolo di Lionardo da Vinci libri quattro", Milano, 1810 folgendermaßen mitgeteilt wird: *Ad Coẽm (coenobitarium) utilitatem restauravit*

auxit atque exornavit Coenobium ho? Don Balthassar Sudatus a Mediolano Dei Gratia Prior eiusdem Monasterii MDXIV.

Bossi hatte das Werk dem Marco d'Oggiono zugeschrieben, eine Ansicht, die sich nicht halten läßt, und der gegenüber Bertini als erster den Namen Solario nannte. Ihm hat sich Frizzoni angeschlossen, während die neuesten Bearbeiter des Stoffes v. Seidlitz und Hoerth keine bestimmte Ansicht erkennen lassen.

Eine endgültige, auf unwiderlegliche Beweise gegründete Antwort in dieser Frage zu geben, wird dadurch unmöglich, daß Original wie Kopie sehr stark gelitten haben. Hat auch die Wiederholung nicht so bedeutende Zerstörungen aufzuweisen wie Leonardos Werk, so fehlt immerhin fast die ganze linke Hälfte des unteren Teils, und die Farben haben allenthalben große Veränderungen erfahren. Der Gesamteindruck ist heute durch ein sehr stark vorherrschendes brandiges Rot bestimmt. Im einzelnen weicht die Kopie erheblich vom Original ab. Dabei ist natürlich von den künstlerischen Werten ganz abzusehen, von der Intensität und Differenzierung des psychischen Ausdrucks. Es handelt sich um Dinge, die der Kopist hätte nachahmen können, sofern er wollte: die Farben der Apostelgewänder, die Teilungen des Raumes, die Landschaft.

Der Versuch, aus diesen Abweichungen auf die Person des Kopisten zu schließen, kann nicht als vollkommen gelungen bezeichnet werden. Die Vergrößerung der Fensterausschnitte und die verschobene Anordnung der Teppiche ist ganz willkürlich und läßt gar keinen Schluß zu; die Landschaft, die Frizzoni stark an Solario erinnert, hat immerhin etwas seiner Art Verwandtes, die Farben der Gewänder jedoch, die von demselben Kritiker herangezogen werden, entsprechen nicht ganz seiner Gepflogenheit. Vielleicht bedingt ihr schlechter Zustand eine Täuschung, vielleicht besaßen sie einst jene für Solario charakteristische Festigkeit und Leuchtkraft, — soweit das beim Fresko möglich —, heute machen sie einen allzu hellen, brandigen Eindruck. Was mir bei dem Bemühen, ein wirklich untrügliches Zeichen von Solarios Art zu finden, auffiel, ist erstens die schwache Zeichnung der Hände, die ihm wohl zuzutrauen wäre, zweitens aber gewisse vom Original abweichende Anordnungen der Falten, die sehr an des Künstlers Art erinnern. Am deutlichsten ist das am linken Ärmel des Philippus, der dritten Figur rechts von Christus, wo ganz im Gegensatz zu Leonardo mehrere dicke parallele Falten erscheinen, ganz denen der Vierge au coussin vert verwandt.

Dies wäre in der Tat alles, was sich an „greifbaren" Beweisen für die Autorschaft Solarios finden ließe. Vielleicht ist in den veränderten Köpfen schon etwas von jenen Vorstellungen zu verspüren, aus denen die Apostel der Himmelfahrt Mariae in der Certosa hervorgegangen sind. Daß den Figuren die plastische Rundung des Originals fehlt, daß die Körper vielleicht unorganisch, die Haare schematisch gemalt sind, daß das Ganze an Einzelheiten ärmer und monoton in den Farben ist, das alles sind nur Merkmale der Wiederholung, nicht Eigentümlichkeiten ihres Urhebers.

Wie vor hundert Jahren Bossi, als er sich unter den Schülern und Zeitgenossen Leonardos umsah, allein Marco d'Oggiono als fähig bezeichnete, diese trotz aller Schwächen wertvolle Kopie gemalt zu haben, so glaube ich mit Bertini und Frizzoni unter allen lombardischen Künstlern der Zeit am ehesten Solario als den Urheber der Kopie nennen zu dürfen. Auf ihn deuten die wenigen Zeichen einer persönlichen Handschrift, die sich dem Bilde in seinem heutigen Zustande noch abgewinnen ließen, auf ihn deutet die allgemeine Qualität des Werkes, welches das unverdiente Schicksal hatte, als Vorbild für Raphael Morghens Stich zu dienen und so in den Vorstellungen der meisten Menschen die Gestalt des Originals zu verdunkeln.

Nicht von Solario sind dagegen nach meiner Auffassung jene farbigen Zeichnungen von Apostelköpfen, die sich im Besitz des Großherzogs in Weimar befinden[1]). Frizzoni hat die Vermutung ausgesprochen, die Kopie von Castellazzo und diese Zeichnungen seien von derselben Hand, doch glaube ich, daß seine richtige Beobachtung, diese Zeichnungen ständen mehr mit der Kopie als mit dem Original Leonardos in Verbindung (Archivio storico dell'Arte VII, 1894), ihn zu einem unhaltbaren Schluß verleitet hat. Bereits die allgemein anerkannte Ansicht, daß in diesen Blättern keine Entwürfe, sondern Nachzeichnungen nach einem Gemälde vorliegen, hätte Frizzoni zu der Auffassung führen sollen, daß hier nicht Arbeiten Solarios erhalten sind, sondern daß die Zeichnungen von einem späteren Künstler stammen, die dieser nach dem Bilde aus Castellazzo angefertigt hat.

Solche Annahme bestätigt, daß der Stil der Weimarer Blätter nicht mit dem der von Solario bekannten Zeichnungen übereinstimmt. Die

[1]) Für eine ausführliche Beschreibung der Blätter verweise ich auf Hoerth, Das Abendmahl Leonardo da Vincis. Leipzig 1907.

Hand, welche die Köpfe kopiert hat, war viel leichter als die Solarios, sie zog — nach Dehio — „die Umrisse derber und zugleich unsicherer und gab die Modellierungsflächen nicht in gesonderten Strichen, sondern massig verrieben. Ein malerischer Effekt und eine Art von flotter Eleganz ist angestrebt, die beide Leonardo und seiner Zeit fremd sind". Ich halte die Blätter mit Dehio für wesentlich später entstanden als die Kopie aus Castellazzo, vielleicht stehen sie sogar in Verbindung mit den Arbeiten Teodoro Matteinis, der Morghen die Zeichnungen für seinen Stich lieferte. Denn es scheint, daß der Zeichner neben der Kopie auch das Original benutzte, wie man aus den Teppichabgrenzungen hinter den Köpfen in Weimar sieht. Diese stimmen nämlich genau mit Leonardos Original und Morghens Stich überein, während die Kopie Solarios eine veränderte Verteilung zeigt.

V. Der Kreis der Bilder um 1515 und die spätesten Arbeiten.

Wenn ich dem Lebensende des Künstlers einen eigenen Abschnitt widme, so geschieht das um einer besonderen Eigenschaft der Spätwerke Solarios willen. Vielleicht, daß ihre Besonderheit auf den ersten Eindruck hin nicht groß genug erscheint, um die Abtrennung zu rechtfertigen, relativ jedoch, im Hinblick auf die gesamte Entwicklung des Künstlers, sind die Unterschiede zwischen diesen Bildern und den früheren bedeutend genug, um als Kennzeichen verschiedener Epochen empfunden zu werden.

Es handelt sich um ein künstlerisches Problem, von dem bereits mehrfach die Rede war, um das Verhältnis von Figur und Raum. Gerade die Beziehungen zwischen Gestalt und Umgebung habe ich als charakteristisch für die verschiedenen Stufen der Entwicklung bei Solario angeführt, sie trennen auch die besprochenen Werke von den nun folgenden. Diese Tatsache kommt keineswegs überraschend, sie ist in den früheren Jahren angebahnt und ein Zeichen der fortschreitenden Zeit, die Verkündigung der aufkommenden hohen Renaissance, in die Solarios Leben und seine Kunst ausmünden. Wenn ich mit einer Übertreibung sagen sollte, worum es sich handelt, würde ich erklären, daß es nun bei Solarios Bildern keinen Hintergrund mehr gibt. Das soll heißen: Figur und Raum werden zur Einheit und unzertrennlich — im Hinblick auf früheres, und soweit das nach den Stilgesetzen der Renaissance möglich ist. Die Gestalten erhalten eine letzte Freiheit der Bewegung,

sowohl nach der Tiefe zu, wo nicht mehr ein neuer Gegenstand begrenzend hinter sie tritt, als auch innerhalb der Fläche. Die Enge der Umrahmung schwindet nun bis zum letzten Rest. Man wird sich erinnern, daß von dergleichen bereits bei der Besprechung der „Ruhe auf der Flucht" von 1515 die Rede war. Und in der Tat ist dieses Gemälde das Specimen von Solarios spätem Stil und der Mittelpunkt, um den sich alles übrige herumschließt. Was sich nicht direkt mit diesem Bilde vergleichen läßt, wie zum Beispiel die Porträts, redet auf seine Weise von demselben Wechsel der Auffassung. Jedenfalls aber sind es die genannten Eigenschaften, welche die Spätwerke Solarios verbinden. Daneben kommt eine kühlere Beobachtung zur Erscheinung, wie sie Solario bisher fremd war.

Auch an dieser Stelle mangelt es nicht eines Stückes, das den Übergang vermittelt. Und zwar ist dies das große Gemälde einer Pietà im Besitze von Lord Kinnaird auf Rossie Priory in Schottland. Das Bild ist mir persönlich nicht zugänglich gewesen, und ich muß mich daher in meinen Angaben auf die Photographie und die Mitteilungen Herbert Cooks berufen, der das Bild im Katalog der Burlington Fine Arts Club Exhibition, 1898 mit einer Abbildung veröffentlichte. Waagen in seinen „Galleries und Cabinets of Art in Great Britain," London, 1857, 448, erwähnt das Gemälde bereits am gleichen Ort. Er schreibt: *To this master I am inclined to ascribe an altarpiece representing a Pietà, in a composition of eight figures, life-size. The motives are excellent. The sorrow expressed in the noble heads is intense and true and the colouring of great warmth and clearness. It is the most important work I know by this master.*

In der Tat handelt es sich hier um eines der bedeutendsten Werke des Künstlers. Schon was die Größe des Gemäldes betrifft: „*About five feet square.*"

Auf dem Abhang eines Hügels sitzt Maria, den Leichnam Christi auf ihrem Schoße. Ihre rechte Hand stützt sein Haupt, das sie mit tränenden Augen ansieht, ihre Linke macht eine Gebärde tiefen Schmerzes. Hinter dem Toten, der halb von den Tüchern, an denen man ihn vom Kreuze herabgelassen hat, verhüllt ist, steht Johannes, ihn mit beiden Armen haltend. Magdalena zur Linken, ganz im Profil, das reiche Haar aufgelöst, hat die Rechte des Herrn ergriffen, während Maria (Salome?), am Boden kauernd, sein linkes Bein mit beiden Händen hält, um es zu küssen. Rechts vom Johannes eine weibliche Heilige, wohl

die dritte der Marien, im Mantel, mit dem sie das Gesicht verhüllt, an den Seiten zwei Männer mit klagenden Gebärden, die Nägel des Kreuzes in den Händen.

Die Gruppierung der Personen ist derart, daß der Körper Christi in diagonaler Richtung von links oben nach rechts unten gestellt ist, der Oberkörper fast en face. Marias Kopf erscheint ganz im Profil nach links, Johannes en face, während die Figur der knienden Magdalena im rechten Profil gegeben ist.

Die drei stehenden Figuren ebenfalls in einfachen Stellungen.

Die Gruppe der drei Frauen mit dem Leichnam und der Gestalt Josephs bildet ein ungleichseitiges Dreieck, dessen Spitze in Josephs Kopf liegt, während die drei anderen Heiligen ziemlich zusammenhanglos dahinter gestellt sind.

Hinter den Figuren ist eine weite Landschaft sichtbar, die rechte Hälfte nehmen die Hügel der Schädelstätte ein, meist nacktes Gestein, nur mit einzelnen Büschen, am linken Rand des Bildes erscheint eine steil aufragende Felspartie mit Bäumen bestanden; zwischenhin zieht sich ein Fluß in weite Ferne, von einer Brücke überwölbt, an Wiesen, Büschen und Bäumen vorüber, und am Horizont erscheinen wiederum die Berge. Der Hintergrund ist mit Figuren belebt, teils mit solchen, die bei der Kreuzigung beschäftigt waren — man sieht einen Soldaten, die Lanze über der Schulter, herabkommen, und bei den Kreuzen, an denen die Leiber der Schächer hängen, einige andere Personen —, während im Flußtal eine Jagdszene dargestellt ist.

Daß es sich in dem vorliegenden Werke um eine Arbeit Solarios handelt, erweisen mehr als der allgemeine Eindruck eine Reihe einzelner Züge, zu denen sich Analogien auf früheren Gemälden finden. — Das Haupt des Johannes zeigt in seiner Bildung wie in seiner Haltung und im Ausdruck die stärkste Übereinstimmung mit der Magdalena der Kreuzigung von 1503. Beide Male ist der Kopf ganz von vorne gesehen, von lang herabfallenden, in der Mitte gescheitelten Locken umgeben, beide Male ist der Ausdruck der gleiche, ein starrer Schmerz, der den Blick wie irre in die Ferne gleiten läßt. Die Magdalena der Pietà, die auf die Knie gesunken ist, wiederholt in vieler Hinsicht die Figur des Verkündigungsengels von 1506. Das von langen Locken umgebene Profil, ja selbst das eigenartige, am Ärmel durch einen doppelten Besatz geschlossene Gewand, wo der Unterstoff sichtbar ist, ist das gleiche.

Einige Veränderungen sind natürlich zu bemerken, aber man sieht, wie der Künstler auf alte Typen zurückgreift. Auch der Christuskopf, die schwerfälligen Bewegungen der Figuren, die Hände und die Faltenbildung erweisen Solario als den Maler des Bildes. Schließlich sei noch auf die Landschaft hingewiesen. Fast für jeden ihrer Teile kann man die Übereinstimmung mit einem anderen Werke Solarios nachweisen. Die Felsmassen der rechten Bildhälfte sind in ihrem Aufbau denen der Madonna von 1495 ganz ähnlich, der Fluß mit der Brücke findet sich im Hintergrunde der heiligen Katharina, die mit Büschen bestandene Steinwand links auf der Kreuzigung, dem Johannes von 1499 und auf dem Porträt des Longoni.

Für die Einreihung des Bildes unter die anderen Arbeiten des Malers vermisse ich sehr die Kenntnis des Originals, vor allem seiner Farben wegen, doch glaube ich der von Herbert Cook ausgesprochenen Vermutung, das Gemälde sei 1506 entstanden, durch einige Bemerkungen entgegentreten zu können. Cook hatte seine Annahme (Katalog der Ausstellung des Burlington Clubs, 1899) durch die Ähnlichkeit mit der Verkündigung aus Cambridge begründet. („*As both in colour and types it agrees with Mr. Kays signed and dated Annunciation.*") Die Verwandtschaft jedoch zeigt sich nur als sehr äußerlich. Ich habe bereits Analogien aus anderen Werken angeführt, die demnach Schlüsse auch auf ganz andere Entstehungszeiten rechtfertigen könnten. Daß Solario bei einem so großen Werk Züge aus früheren Werken übernahm, scheint mir nur zu beweisen, daß ihn die große Komposition in Verlegenheit brachte, und daß er borgte, wo er es bekommen konnte. In der Tat macht das Ganze keinen sehr einheitlichen Eindruck, und man muß die Vorbilder für die verschiedenen Figuren sogar bei anderen Künstlern suchen, so das der Maria bei Leonardos Anna Selbdritt und das der stehenden, weinenden Heiligen bei Bramantino. Auf diese Weise läßt sich also ein Anhalt für die Entstehung des Bildes nicht gewinnen; es ist vielmehr notwendig, den Stil des Ganzen zu prüfen, um zu einem Resultate zu gelangen. Und da scheint es mir klar, daß weder die Empfindung noch die zarte, aber eindringliche Modellierung der Körper auf diesem Bilde zu finden ist, wie sie Solarios Werke um 1506 zeigen. Vielmehr spürt man deutlich ein Nachlassen des Gefühls, eine härtere Modellierung, eine gewisse Absichtlichkeit der Stellungen. Schon die Figuren, die um den Leichnam Christi beschäftigt sind, entbehren des

organischen Zusammenhanges, die drei dahinterstehenden aber sind ganz ohne Verbindung hingestellt. Dagegen läßt sich nicht leugnen, daß die Landschaft sehr große Qualitäten besitzt, und gerade dieser Gegensatz führt mich zu der Vermutung, daß das Bild zu jenem Abschnitt in der künstlerischen Entwicklung Solarios überleitet, in welchem die Figuren nicht mehr so voll frei empfundenen Lebens sind wie in früheren Jahren, die Landschaft aber immer mehr an Bedeutung gewinnt. Ich glaube nicht, daß man der Pietà in Rossie Priory ohne Zwang einen früheren Platz im Werke Solarios wird schaffen können; sie später anzusetzen scheint jedoch ebenso aussichtslos und durch Luinis Gemälde gleichen Gegenstandes in San Giorgio in Mailand (Cappella del Sacramento) von 1516 unmöglich, das wohl die Kenntnis von Solarios Werk voraussetzt.

Betrachtet man die einzelnen Köpfe des Bildes, so fällt ein Mangel an Ausdruck auf, eine Starrheit, die von der Befangenheit der Jugendwerke sehr verschieden ist. Vor allem die Maria macht gegenüber der Schmerzensmadonna, die ich vorher besprach, einen matten Eindruck. Die Faltengebung ist reich und ebenfalls für den Spätstil bezeichnend. Das Ganze beherrscht mehr das Gefühl der Jämmerlichkeit als ein Schmerz, und auch der Kopf Christi ruft nur die Erinnerung an Früheres wach, ohne es zu erreichen.

H. Cook hat an der mehrfach angeführten Stelle von einer Zeichnung Solarios für eine Pietà gesprochen, die dem Bilde Lord Kinnairds in der Anlage verwandt sei. Sie gehörte zur Malcolm Collection und ist mit dieser Eigentum des British Museums geworden.

Das Blatt zeigt in der Mitte die sitzende Madonna, den Leichnam des Sohnes auf dem Schoße, den ein Heiliger (Nikodemus?) unter den Schultern stützt. Links vorn Magdalena am Boden sitzend, ringt mit einer Gebärde tiefen Schmerzes die Hände, hinter ihr eine andere weibliche Heilige, die mit ausgebreiteten Armen auf die Gruppe von Mutter und Sohn zueilt. Ganz links am Rande in ruhiger Haltung, von vorne gesehen, eine männliche Person (Joseph von Arimathia?), auf der rechten Seite ebenfalls drei Figuren, vorn kniend eine weibliche Heilige mit schmerzvoll ausgebreiteten Händen, dann neben demjenigen, der den Leichnam Christi stützt, Johannes im langen Mantel, die Hände vor das Antlitz gepreßt. Hinter den Gestalten eine Landschaft, zur Rechten Berge, im Mittelpunkt die Türme einer Stadt, links eine Felswand, die mit Büschen bewachsen ist.

Die Komposition ist ziemlich primitiv durch Zusammensetzung von drei Dreiecken aufgebaut, das mittlere, auf der breiten Seite ruhend, ist von Maria und Christus gebildet, die beiden anderen rechts und links stehen auf einer Ecke und schließen je drei heilige Gestalten ein. Die Anordnung ist fast rein symmetrisch. Die einzelnen Figuren sind unbewegt, wie erstarrt und ohne Zusammenhang.

Das Blatt ist von Enrico Costa dem Solario zugewiesen worden[1]), Herbert Cook hat die Zuschreibung wiederholt, ebenso Joseph Meder, Lionello Venturi (in seiner „Pittura Veneziana," 234) dagegen sagt: „*Il pedantesco disegno inespressivo e fiacco possa ascriversi soltanto a un gretto imitatore di un originale di Andrea Solario*". Um zu einer Klarheit über die Echtheit der Zeichnung zu kommen, ist eine Betrachtung ihrer Technik erforderlich. Ich glaubte bei der Untersuchung des Originals folgenden Bestand zu erkennen: erstens mit der Feder gezogene Linien in stark vergilbter Tinte. Sie haben die beste Qualität und sind besonders deutlich an der Magdalena links im Vordergrunde. Zweitens finden sich an verschiedenen Stellen Spuren von Bleistift, so an Magdalenens linkem Arm, an der Felswand und am Johannes; der ganz skizzenhaft hingeworfene Krieger mit der Lanze und noch eine zweite Person neben ihm sind vom selben Material. Drittens ist graue Tusche allenthalben verwendet, in den Gewandfalten, im Felsen und weiter im Hintergrund, auch in den verhältnismäßig viel zu großen Kreuzen. Viertens erscheinen an den mannigfachsten Punkten bräunlich-schwarze Federstriche, dunkler als die zuerst erwähnten, die von einer schwerfälligen Hand mit großer Unsicherheit nachgezogen sind. Die Zeichnung erschien mir demzufolge stark überarbeitet und um ihr ursprüngliches Aussehen gebracht, ein Eindruck, den ich auch noch heute bei der Betrachtung der Photographie habe. Dem steht das Ergebnis entgegen, zu dem Joseph Meder gelangt ist. Er schreibt (a. a. O. 33f.): „Technisch betrachtet bietet die Zeichnung indes bereits alle jene charakteristischen Eigenschaften, die bei Solario immer wieder aufstoßen: ein sichtbarer Kreide- oder Kohleentwurf, dann eine ganz geschickte Durcharbeitung mit dem Pinsel in einem stark gelblichen Bister und Schlußredaktion mit der Feder, wobei dieselbe — besonders in den Köpfen — stark pointierend die kurzen, kräftigen Striche ruckweise auf die Lavierung setzt.

[1]) Publiziert durch Karl Löser. Arch. stor. dell'Arte, 1897, 356, mit Abb.

Der ursprüngliche Kreideentwurf bleibt aber stehen und bildet mit dem gelblichen Ton des Bisters ein eigentümliches Farbengemisch, ein Kennzeichen des Meisters."

Im einzelnen diese Ansicht zu widerlegen, glaube ich mir ersparen zu können, nachdem ich meine Resultate soeben aufgezählt habe. Ich möchte nur bemerken, daß mir das Blatt keineswegs ein für Solarios Zeichnungen charakteristisches Aussehen zu haben scheint. Ich glaube auch, daß es mit der von Meder (a. a. O. 35) neuerdings dem Künstler zugeschriebenen Skizze in der Technik gar keine Ähnlichkeit besitzt.

Die „incontestabile attribuzione" ist wohl am meisten auf die im Hintergrunde flüchtig angedeutete Landschaft gegründet, die mich ebenfalls anzunehmen bestimmt, daß hier wohl ein ursprünglich von Solario herrührendes Blatt vorliegt. Jedoch erscheint es mir sicher, daß von dem anfänglichen Zustande wenig mehr als ein Schatten übrig geblieben ist. Am deutlichsten spüre ich noch Solarios Art in der Gestalt der Magdalena links unten und in der Landschaft, vielleicht auch in dem stehenden Heiligen links, alles andere ist von Strichen fremder Hand bedeckt.

Die Komposition hat mit der Pietà bei Lord Kinnaird keinen eigentlichen Zusammenhang, sie scheint mir aber doch in dieselbe Zeit zu gehören, möglicherweise ist sie ein paar Jahre früher entstanden. Das zu entscheiden verbietet der Erhaltungszustand des Blattes. Die von Meder angeführte Zeit „nach 1503" erscheint mir allerdings zu früh; nach meinem Empfinden trennt die Kreuzigung im Louvre und die vorliegende Zeichnung eine geraume Zeit.

Ferraresischen Einfluß bei dieser Komposition anzunehmen (wie derselbe Autor es tut), halte ich für nicht angängig. Vielmehr glaube ich, daß das Sitzmotiv der Maria aus dem Bilde der Anna Selbdritt in Paris entnommen ist, während in der Johannesfigur vielleicht ein Anklang an Bramantino zu spüren ist. (Vergleiche Jahrb. d. A. Kaiserh. XXVI, 305.)[1])

An die Pietà bei Lord Kinnaird ist wohl am ehesten eine Tafel der Sammlung D. J. Platt in Englewood, New Jersey, U. S. A. anzuschließen, welche die Schmerzensmutter darstellt. Sie ist in der Rassegna

[1]) Meder (a. a. O. 34) macht auf eine Beweinung Christi in der Bibliothek zu Windsor aufmerksam, die Suida dem Solario geben will. Das Original ist ihm unbekannt; mir war seinerzeit die Sammlung nicht zugängig.

d'Arte XI, 149 durch F. Mason Perkins als Solarios Arbeit publiziert worden. Die mir vom Besitzer liebenswürdigerweise übersandte Photographie verlangt, gegen diese Zuschreibung Einspruch zu erheben. Es handelt sich, wie mir scheint, um die niederländische Wiederholung eines im Original verlorenen Werkes von Solario oder vielleicht noch eher um das Fragment einer solchen.

Man sieht auf der Tafel die Gestalt der Gottesmutter, vor einem geöffneten Fenster stehend, in Dreiviertelfigur, die Hände im Schmerze ausgebreitet. Der Mantel, der den ganzen Körper einhüllt, ist über den Kopf gezogen. Die gealterten Züge blicken gramvoll auf den Beschauer. Im Hintergrund eine reiche Landschaft mit Bergen und phantastischer Architektur.

In der Auffassung des Gegenstandes steht das Bild ohne Parallele in Solarios Oeuvre. Seine Schmerzensmadonna hat einen andern Typus, wohl aber finden sich in dem Bilde Ähnlichkeiten mit der Madonna der Pietà bei Lord Kinnaird. Auch davon abgesehen könnte die Anordnung und der Gefühlsausdruck der Gestalt wohl Solarios Eigentum sein: Der verhaltene Schmerz, das Jammervolle der Geste, der Mangel an Eindringlichkeit. Dazu das Formale: Die Falten an den Ärmeln, der Mantel mit seinen schwerfälligen Faltenkurven. Eigenhändigkeit der Ausführung ist bei alledem nicht anzunehmen, die Einzelheiten sind dazu zu grob, die Zeichnung zu hart. Als spätere, vom Kopisten herrührende Zufügung muß ferner das hinter der Figur sich öffnende Fenster und die darin sichtbare Landschaft betrachtet werden. Das Fenster hat gar keinen Zusammenhang mit der Figur, die Landschaft mit ihren hohen, burggekrönten Bergen und der seltsamen Palastarchitektur weist ganz deutlich nach dem Norden.

Die Behandlung der einzelnen Werke ist nunmehr bis zu einer Stelle fortgeschritten, an der es sich als notwendig erweist, das vielfach besprochene Bild der „Ruhe auf der Flucht" von 1515 in den Mittelpunkt der Untersuchungen zu stellen.

Ich wiederhole, daß die Zeit der Blüte des Künstlers in dem Sinne als überschritten zu betrachten ist, insofern es sich um die gleichmäßige Vollendung der Bilder (in jeder Hinsicht) handelt. In mancher Beziehung ist auf seinen Bildern noch ein Fortschritt zu verzeichnen, aber das Ganze als ein der Natur in allen Teilen abgelauschtes, durch künstlerische Kraft organisiertes Gebilde hält den Vergleich mit den früheren Werken nicht mehr aus.

Was ich meine, wird deutlicher werden, wenn ich noch einmal an ein paar Einzelheiten jenes Bildes von 1515 erinnere.

Wie wesentlich die Landschaft geworden ist, geht daraus hervor, daß ihre Details jetzt sprechen, ein Baum mit seinen Ästen, die Rinde, die Verzweigung und die Stimmung, die das Waldlicht zwischen den Stämmen hervorruft.

Dazu im Gegensatz besitzen die Figuren nicht mehr die zarten, anmutigen Züge, nicht mehr die stille Fröhlichkeit oder den leisen, ahnenden Kummer wie in früherer Zeit. Sie sind in ihren Bewegungen steif, in ihren Stellungen unwahr oder gesucht. Auch die Weichheit der Modellierung ist nicht mehr dieselbe wie früher, die festen Abstufungen innerhalb der Schatten fehlen, und das Kubische ist nicht mehr so gefühlt. Das ist besonders deutlich im Gesicht der Madonna. Endlich ein Wort über die Gruppenbildung. Sie erscheint aufgelöst, wenn man frühere Werke betrachtet. Wie hier das Kind steht, nicht auf dem Schoße der Mutter, sondern daneben auf dem Stein, mit dem abgesetzten Spielbein, deutet gleichzeitig auf eine mißverstandene Kenntnis der Antike wie auf eine Erkältung des Gefühls. Über die Gründe dieser Tatsachen habe ich anfangs bei der ausführlichen Besprechung des Bildes gehandelt.

Hier ist nur nachzutragen, daß das Gemälde der Ruhe auf der Flucht in seiner Eigenart nicht allein steht. Vielmehr sind es vier Tafeln, die, auf verschiedene Weise mit ihm zusammenhängend, die gleiche Art und damit die gleiche Entstehungszeit verraten.

Unter ihnen scheint das früheste ein Hieronymus des Bowes Museums in Barnard Castle.

In einer bergigen Landschaft kniet der Heilige vor einem Kruzifix[1]), das bärtige Haupt zu dem Gekreuzigten erhoben, in den Händen zwei große Steine, mit denen er im Begriffe ist, sich zu kasteien. Der greisenhafte Körper ist von einem großen, über der Schulter zusammengeknoteten und um die Hüften gegürteten Tuche halb bedeckt, doch sieht man die entblößte Brust und das nackte Fleisch am Bein und an den Armen. Felsiges Gestein bedeckt den Boden, auf dem Eidechsen und Schlangen kriechen, links ist Hut und Mantel angehängt, aus dem ein Totenkopf hervorgrinst, während rechts, ein wenig weiter rückwärts, der Löwe liegt. Den Hintergrund bildet eine hohe Felsenwand, die

[1]) Bei der Konzeption der Figur mag eine Erinnerung an Dürers Stich gleichen Gegenstands (B. 61) mitgewirkt haben.

jäh zu einer Schlucht abfällt. Über diese führt ein schmaler Pfad, auf dem allerlei Leute ziehen, miniaturhaft klein, aber mit voller Deutlichkeit gebildet, links ein Eseltreiber, der gerade im Begriff steht, auf das beladene Tier einzuschlagen, hinter ihm eine Frau, die ein Gefäß auf dem Kopfe trägt. Dicht an der Brücke ein Landsknecht, den Speer über der Schulter (von Dürers Stich des Ritters mit dem Landsknecht entlehnt), ganz rechts endlich eine Frau zu Pferde, der ein Mann mit einem Hunde entgegenkommt, scheinbar mit abgenommenem Hute um eine Gabe bittend. Nach den Bildrändern hin ist das Gestein auf allen Seiten mit Bäumen bedeckt, rechts hinter der Schlucht öffnet sich ein weiter Blick auf fernere Felswände, die sich zu einer Ebene mit Wasserläufen, Wiesen und Buschwerk hinabsenken. Am Horizont wiederum Gebirge.

Das Gemälde, das auf der Ausstellung des Burlington Clubs 1898 in London als zweifelhaftes Werk Cesare da Sestos zu sehen war, ist zuerst von Venturi (L'Arte I, 316) für eine Arbeit Solarios angesprochen worden. Ihm hat sich auch Frizzoni (nach einer Notiz Malaguzzi-Valeris in Rassegna d'Arte VIII, 26) angeschlossen, während Pauli (Z. f. bild. K. N. F. X, 145) es wegen der Hände und Ohren dem Cesare da Sesto belassen wollte. Die Beantwortung der Frage nach dem Autor ist nicht schwer, wenn man das vorliegende Bild neben ein Gemälde gleichen Gegenstandes setzt, das der Sammlung Cook in Richmond angehört und offensichtlich die Eigenart Cesare da Sestos aufweist. Mir scheint, als ob an diesen beiden Bildern der ganze Unterschied der beiden Künstler klar würde[1]).

Cesare da Sesto ist stets bedeutend in der Form des Gegenstandes. Das heißt, seine Gestalten wirken durch ihre Persönlichkeit, durch würdevolles Aussehen, große, edle Bewegungen, durch majestätische Haltung. Ihre Stellung ist nicht der Natur abgesehen, sondern bewußt schönlinig und künstlich gewählt. Das beweist das Bild der Sammlung Cook so deutlich als möglich. Der Kontrapost, die Haltung der Hände, der großartige Kopf mit dem wallenden Barte kennzeichnet die „adlige" Empfindung des Künstlers. Solario hat nicht eine von diesen Eigenschaften. Er ist einfach, ohne Phrasen, alltäglich dem Cesare da Sesto

[1]) August L. Mayer (Z. f. bild. K. N. F. XXIII, 101) erklärt das Werk für niederländisch, vielleicht aus dem Kreis des B. van Orley, ohne Gründe zu nennen, wie mir scheint, auch ohne Grund.

gegenüber, und der Wert seiner Kunst besteht in der Beobachtung des Kleinen, der Einzelheit. Man blicke auf die Tafel des Bowes Museum, um deren Autorschaft es sich handelt. Da kniet ein alter Mann in ekstatischer Zerknirschung, sich mit zwei faustgroßen Steinen den greisen Körper zu kasteien. Genau, wie die Erzählung es verlangt. Cesare da Sesto liegt nur an der schönen Haltung; und wie delikat die Hände den Totenschädel und das Buch fassen, ist ihm wichtiger als eine genaue Charakterisierung. Solario ist stets der Gewissenhafte. Er gibt alle Einzelheiten, die die Legende erfordert, den Löwen, das Kruzifix, Kardinalshut und Mantel und den Schädel — und auch die felsige Einsamkeit. Die Auffassung ist so grundverschieden, daß beide Bilder unmöglich von einem Künstler sein können. — Noch eines: Cesare da Sesto benutzt auf seinen Gemälden oft eine dunkle Baumgruppe als Hintergrund, von dem sich die hellen Flächen abheben, und zwar hat dieser Hintergrund stets einen Maßstab, der von dem der Figuren nur um weniges abweicht. So auch hier. Das kennt Solario nicht. Einzelne Blätter und Zweige wie auf jener Tafel des Cesare da Sesto hat er nicht gemalt, seine Bäume sind stets Laubmassen, aus der Entfernung gesehen, und die Blätter kleine, horizontal geschichtete Pünktchen. „*Le foglie degli alberi distese orizontalmente e viste in prospettiva*", sagt Venturi. Sie erscheinen auf dem vorliegenden Bilde so charakteristisch wie irgendwo auf Solarios Werken. Wie die Tafel im Gegensatz zu all dem steht, was Cesare da Sestos Stil und Eigenart ausmacht, so eng und unauflöslich ist sie mit den Werken Solarios verbunden, die um das Jahr 1515 entstanden sind. Sie erweist sich auch von hier aus betrachtet als seine Arbeit und bereichert aufs glücklichste die Kenntnis von der Kunst seiner späteren Tage.

Zweierlei ist es, was dieses Gemälde an das Bild der Ruhe auf der Flucht anschließt, die Gestalt des Heiligen und das Verhältnis von Figur und Landschaft.

Die Verwandtschaft der Kopftypen des Joseph mit dem heiligen Hieronymus ist trotz der verschiedenen Haltung recht deutlich erkennbar. Die Nase, der Schnitt der Augen, die Behandlung von Haar und Bart stimmen überein, sind aber auf dem Hieronymus noch um einen Grad weicher, was auf eine etwas frühere Entstehung deutet. Die Gewandbehandlung läßt sich schlechter vergleichen, doch sind die Züge der schweren, schwunglosen Falten, auch die Art, wie sie am Boden aufliegen, für Solario charakteristisch. Das Wichtigste aber bleibt die Land-

schaft. Sie steht ebenbürtig neben der der Ruhe auf der Flucht und beschränkt sich keineswegs nur auf den Hintergrund. Sie umfaßt die Figur. Man sieht den Einsiedler zwischen den nackten Wänden des Gebirges. Und der felsige Boden, dessen Struktur ganz mit dem des anderen Bildes übereinstimmt, geht über in die Steinmassen, die den Horizont größtenteils verdecken. Er verliert sich in die Tiefe, wo allerlei Buschwerk wuchert, das wiederum aufsteigend sich mit dem Baum zusammenschließt, an dem das Christusbild angebunden ist. Auf diese Weise, unter Einbeziehung von ein paar Bäumen auf der rechten Bildseite, ergibt sich ein Ausschnitt, durch den man einen Blick auf weitere Fernen erhält. Davor erscheint der Saumpfad mit seiner überaus reizvollen Belebung durch die vielen kleinen Figuren. Solario hat Ähnliches gegeben, nirgends aber so in die Augen fallend wie hier. Ob es sich um eigene Erfindung handelt, oder ob ein nordisches Vorbild die Anregung gewesen ist, kann ich mit Sicherheit nicht erklären, da sich direkte Entlehnungen nicht haben nachweisen lassen. Selbst der Landsknecht, von dem ich sagte, er könne Dürer entlehnt sein, hat nur eine oberflächliche Ähnlichkeit. — Was man dann weiter in der Ferne sieht, die Felsen und die Ebene mit Bäumen und Wasserläufen, ruft die Erinnerung an dasjenige wach, was Solario immer wieder auf den Hintergründen seiner Bilder gemalt hat.

Die Ausführung zeigt in allen Teilen die gleiche Feinheit und eine Beobachtung der Einzelheiten, wie sie dem Künstler geläufig ist, so bei dem Heiligen in den Adern der Arme, die das Alter gut charakterisieren, im Haar, in der Modellierung der Brust. Von der fein punktierenden Art der Bäume war bereits die Rede; und man könnte, um die gewissenhafte Persönlichkeit Solarios, die sich von allen Kleinigkeiten Rechenschaft gibt, zu bezeichnen, nichts Besseres tun, als darauf hinweisen, wie sorgfältig das Kruzifix mit einem abgepflückten Zweige an einen Baum gebunden ist, und wie der große Hut an seinen Schnüren an einem dünnen Stämmchen hängt.

Von der Farbe bin ich nicht in der Lage etwas mitzuteilen, doch spricht Venturi (Arte I, 316) von den „*carne giallognole*“ und dem „*fondo di paese alla fiamminga tinto d'intenso azzurro*“, der für Solario in farbiger Hinsicht charakteristisch sei.

In die gleiche Entstehungszeit fallen dann zwei kleine Gegenstücke, ein Johannes der Täufer und Antonius Abbas im Museum

Poldi-Pezzoli zu Mailand. Sie zeigen in fast miniaturartiger Darstellung die Dreiviertelfiguren der beiden Heiligen.

Johannes, nach rechts gewendet, das bärtige, lockenumrahmte Antlitz dem Beschauer zugekehrt, hält in der linken Hand das Schriftband mit den Worten seiner Verkündigung: ECCE AGNVS DEI, während die Rechte die entsprechende hinweisende Bewegung macht. Er ist mit dem Rock aus Kamelhaar bekleidet, über den ein Mantel geworfen ist. Sein rechter Arm ist nackt.

Der heilige Antonius erscheint in entgegengesetzter Richtung in der braunen Mönchskutte dargestellt, das vom weißen Barte umgebene Gesicht ein wenig gesenkt, mit Stock und Bibel in den Händen. Beide Figuren auf schwarzem Grund.

Die Darstellung zeigt möglichste Einfachheit bei einer großen Zartheit der Ausführung.

Die Figur des Antonius ruft die Erinnerung an den heiligen Joseph des Bildes von 1515 wach. Und vergleicht man beide Gemälde, die heute an zwei gegenüberliegenden Wänden eines Zimmers hängen, so zeigt sich hier wie dort fast der gleiche Kopf, nur in veränderter Haltung. Die Ähnlichkeit der Nase, der Augen, des Mundes wie der Ohren ist sehr groß, ebenso die Behandlung von Bart und Haar. — Beide Tafeln weisen dieselbe feine, miniaturhafte Strichführung auf, besonders deutlich in den kurzen lockigen Haaren des Backenbartes. Auch die Faltenbildung ist dieselbe, man beachte besonders, wie bei dem Antonius der Mantel über seinem linken Arm sich umschlägt und der Kontur in einer langen Schwingung, vom Kragen her sich allmählich verbreiternd, herabläuft. Alle Falten sind überdies in ihrer Kompaktheit, ihrer parallelen Richtung (besonders an dem stark verkürzten linken Arme des Heiligen) charakteristisch für Solario.

Der Johannes, für den als Gegenstück ohne Zweifel die gleiche Entstehungszeit anzunehmen ist, hat einen Gesichtstypus, der von den früher bekannten einigermaßen abweicht. Der Kopf ist lang und schmal und von einem Ausdruck, in dem man wohl eine Spur von Visionärem sehen kann. Dabei ist auffallend, wie wenig die Figur in ihrer Stellung und Haltung von dem ungefähr fünfzehn Jahre früher entstandenen Johannes im Museum Poldi-Pezzoli abweicht. Nur das Schriftband, dessen etwas schwerfällige Kurven die Empfindungsweise Solarios sehr deutlich kennzeichnen, fehlt dort. Hier beeinträchtigt es

einigermaßen durch seine Größe die Freiheit der Gestalt. Im Gesamtcharakter aber ist die kleine Tafel ganz des Künstlers Werk, in den schweren, sich wiederholenden Faltenzügen, auch in der etwas ausdruckslosen Modellierung des Armes und in den Händen, die wie gewöhnlich ohne starke Gliederung, jedoch der späteren Entstehungszeit entsprechend bereits ein wenig beweglicher gebildet sind.

Die einzige Figur, die im Oeuvre des Solario durch ihre Empfindung und ihre Formen diesem Johannes nahe steht, ist vielleicht die Gestalt Christi in der großen Pietà bei Lord Kinnaird in Schottland.

Farbig sind die beiden kleinen Bilder nicht von sehr großem Reiz, die Figur des Antonius beherrscht der tief bräunliche Ton der Kutte, von dem sich nur das rote Buch stark abhebt, Johannes trägt über dem Fell aus Kamelhaaren ein rotes Gewand, dessen Lichter in einem hellen Gelb gegeben sind, eine allerdings für Solario charakteristische Zusammenstellung (etwas Ähnliches im Mantel der Madonna der Ruhe auf der Flucht von 1515).

Frizzoni im Arch. stor. dell'A. III, 1890, 236/37, hat die Entstehungszeit der Bilder auf etwa 1512 angegeben. Ich dachte, sie noch etwas später anzusetzen und sie ganz nahe an die Tafel von 1515 heranzuschieben.

In denselben Kreis gehört ferner die kleine Tafel der Pinakothek in Brescia, welche die ganze Figur des kreuztragenden Christus darstellt, im Profil gesehen, nach links schreitend. Ihm gegenüber kniet anbetend ein Mönch in weißer Kutte. Landschaftlicher Hintergrund.

Das Bild besitzt alle Eigenschaften der späten Kunst des Solario. Zwei Figuren ohne engere Beziehung, von denen die eine im Profil erscheint. Dahinter Büsche und Felsen und ein Ausblick in die Ferne. Zeichnung und Farbe sind typisch für seine Art.

Die Figur Christi ist ganz in ein rotes, leuchtendes Gewand gehüllt, das, von einem blaugrauen Strick zusammengehalten, in langen, schweren Faltenzügen von den Schultern bis auf die Füße herabfällt. Auf der rechten Schulter ruht das Kreuz, das der Heiland mit beiden Händen umfaßt. Das Haupt ist gesenkt, von edler Bildung und, entsprechend der Gewohnheit Solarios, von langen Locken bedeckt. Vor Christus kniet, bis an den Bildrand gerückt, der Mönch, kahlköpfig, die Hände im Gebet erhoben, wahrscheinlich der Stifter des Bildes. Die

Anordnung läßt die Kenntnis nordischer, altniederländischer Gemälde vermuten.

Von der Feinheit der Ausführung im einzelnen, in der das Gemälde sicherlich einst keinem anderen Werke des Künstlers nachstand, ist heute nur noch an einzelnen Stellen weniges zu sehen. Die Tafel ist sehr verdorben und übermalt. Nur in den Köpfen und in der Modellierung der Gewänder sind noch einige Spuren übrig geblieben; der Hintergrund dagegen ist ganz zerstört, so daß Suida (Jahrb. d. A. Kaiserh. XXVI, 335) sogar von „einfarbigem Hintergrunde" spricht. Über die Zugehörigkeit zu den Werken Solarios besteht seit langem kein Zweifel mehr. Mündler hat bereits 1874 (in den Beiträgen zu Burckhardts Cicerone 84) den Namen des Künstlers ausgesprochen. Für die Datierung sind nähere Angaben bisher nicht gemacht worden; Suida (a. a. O.) will die Entstehung in „das erste Jahrzehnt des Cinquecento" verlegen, sicherlich ein zu frühes Datum. Das Gemälde besitzt noch heute trotz aller Zerstörung die unzweifelhaften Merkmale von Solarios Spätstil, vor allem das besondere Verhältnis von Figuren und Landschaft, eine Anordnung, ganz ähnlich der des Hieronymusbildes von Barnard Castle.

In wesentlich neuer Form hat der Künstler das Thema der Christusfigur noch einmal in dem Bilde bei Crespi in Mailand aufgenommen, das durch die kleine, kurz zuvor besprochene Johannestafel des Museums Poldi-Pezzoli zeitlich zu bestimmen ist.

Das Gemälde zeigt die Gestalt des segnenden Christus. Ein faltenreiches Gewand mit weiten Ärmeln umschließt den Körper, von den Schultern bis zu den Füßen herabfallend. Darüber liegt wie ein umgeworfenes Tuch der Mantel, die Brust und den rechten Arm freilassend. Die Figur steht vor einem an der Wand befestigten Tuche. Sie ist in voller Frontalansicht dargestellt, die Last des Körpers auf dem linken Beine ruhend, während das rechte ein wenig gebeugt und zur Seite gesetzt erscheint. Der rechte Arm ist segnend erhoben, die Linke horizontal nach vorne gestreckt. Der Kopf en face mit einer leisen Neigung nach links, bärtig und von langen Locken eingerahmt, die Augen weit geöffnet, der Blick geradeaus gerichtet. Das Gewand ist viereckig ausgeschnitten, so daß der Hals frei bleibt. Die ganze Figur wird von großen Stoffmassen mit zahlreichen Faltenzügen eingehüllt, die von dem Körper kaum die Konturen ahnen lassen. Die Falten sind

von zwei Richtungen beherrscht, einmal von den Vertikalen des Gewandes, mehr aber noch von den schrägen und leichten Schwingungen im Mantel. Bringen die Senkrechten in die Figur etwas Statuarisches, Monumentales, so erzeugen die schiefen, unregelmäßigen Falten und Fältchen, die sie unterbrechen, das Gefühl des Unübersichtlichen und der Unsicherheit. Dazu kommen noch die Falten des hinten ausgebreiteten Tuches, dadurch bedingt, daß dieses an seinen beiden oberen Ecken an zwei in die Wand geschlagene Haken gebunden ist.

Der Kopftypus der Gestalt ist es, durch welchen die Besprechung des Bildes an dieser Stelle und die anfangs gegebene zeitliche Bestimmung zu begründen ist. Zwei starke Analogien lassen sich beibringen, der Christus der Pietà in Rossie Priory (Schottland) und der Johannes bei Poldi in Mailand. Bei beiden findet sich die gleiche lange Nase mit dem an der Wurzel sich verbreiternden Rücken, die nur wenig geschwungenen Brauen, die Augen weit geöffnet, so daß fast die ganze Pupille erscheint und der gleiche Schnitt der Lider. Auch der Bartansatz und die Mundpartie stimmen überein, ebenso der Schnitt der Stirne.

Wenn man noch die wenigen Faltenzüge auf dem kleinen Johannesbilde mit gewissen Stellen des Christus vergleicht, zum Beispiel am Gürtel oder an seinem linken Ärmel, so wird man auch dort große Übereinstimmung zwischen beiden Werken finden; um aber den engen Zusammenhang zu erkennen, in dem die ganze zuletzt besprochene Gruppe von Bildern untereinander steht, so betrachte man nebeneinander die Falten im Mantel des Hieronymus von Barnard Castle und diejenige Stelle des vorliegenden Bildes, wo rechts unten der Vorhang auf die Erde stößt. Von den Farben ist zu sagen, daß sie ebenfalls für Solario bezeichnend sind: über das rote Gewand fällt der blaue Mantel, das Inkarnat und das Haar haben die dem Künstler eigentümlichen gelblichen und braunen Töne; die ganze Figur hebt sich von dem grünen Tuche des Hintergrundes.

Ein Bestreben nach monumentalem Ausdruck ist in dem Bilde unverkennbar, aber die Figur wirkt nicht allein durch die bereits erwähnte Anordnung der Falten unklar und zu wenig geschlossen, auch die Gesten entbehren wirklicher Größe. Der Kontrapost ist nicht klar genug ausgesprochen, die Bewegungen der Arme sind energielos, und die Neigung des Kopfes zerstört die Kraft des Vertikalen, auf der die ganze Komposition ruht. Gleichzeitig läßt die Belebung der großen

Flächen zu wünschen übrig. An manchen Stellen spürt man die Versuche allzu deutlich, durch eine Kleinigkeit das Ganze interessant zu machen, so rechts im Hintergrunde, wo der Vorhang auf die Erde stößt und über dem linken Fuße Christi; es entstehen aber dort immer nur Punkte, die das Augenmerk vom Ganzen abziehen, und eine wirkliche Belebung im großen ist nicht erreicht. Auch dort, wo durch die langen parallelen Kurven eine Art von Zusammenfassung gewonnen ist, wird alles wieder durch die Wiedergabe des Details vernichtet, besonders auffallend am Kontur des rechten Beines, wo übereinander zweimal dieselbe kleinlich geknitterte Anordnung der Falten wiederkehrt. — Vom Geistigen ist wenig zu sagen. Das Antlitz zeigt den Ausdruck der Ruhe, aber nichts, was von Größe spräche, und erweist hiermit eine der Grenzen von Solarios Kunst, der das Erhabene, Monumentale verschlossen geblieben ist. Vielleicht darf man hinzufügen, daß die Anregung zu diesem Vorwurf, wie er sich sonst bei Solario nicht findet, in Rom zu suchen ist.

Um die Reihe der religiösen Darstellungen dieser Epoche nicht zu unterbrechen, führe ich erst jetzt nachträglich ein Bild an, das denselben Jahren angehören muß und vielleicht noch vor der letztgenannten Tafel entstanden ist. Es ist das im Besitze des verstorbenen Fräulein Henriette Hertz in Rom befindliche Porträt einer Edeldame, das einzige weibliche Bildnis, das von Solario bekannt ist. Es zeigt die Halbfigur einer jungen Frau in einem reich verzierten Gewande, die auf einem Lehnsessel sitzt und die Laute spielt. Das volle Gesicht ist aufgerichtet und dem Beschauer zugewendet, den die großen Augen ruhig anblicken. Die Züge, weder besonders schön noch besonders geistreich, zeigen eine gleichmäßige Bildung, eine gerade Nase, sehr dünne Augenbrauen, einen wohlgeschnittenen Mund und volle Wangen. Das glatte, gescheitelte Haar ist größtenteils unter einem bändergeschmückten „balzo“ riesiger Dimension verborgen. Das grüne Kleid umfaßt in tiefem Ausschnitt den Hals, um den sich eine Kette aus Korallen und Edelsteinen schlingt. Das Gewand selbst, ein enganschließendes Mieder, aus dem das Hemd hervorsieht, ist von der Laute fast ganz zugedeckt; man sieht nur die großen Faltenmassen der Ärmel, die mit Bändern und weitheraushängenden Stoffen geschmückt sind. An den Händen geschlitzte rote Puffen. Einfarbiger dunkler Hintergrund.

Der Stil der Falten, die Art der Modellierung und die räumliche Anordnung weisen das Bild unter die späten Arbeiten des Künstlers und zwar in die Nähe der Werke, die er um 1515 gemalt hat. Die gesamte Anordnung ist von großer Freiheit; eine Schrägstellung, wie sie die frühe Zeit nicht kennt, und obwohl der Raum ganz von der Figur gefüllt ist, überall noch Luft und Platz für die Bewegung. Die natürliche Haltung der Hände der Spielenden ist sehr geschickt zum Abschluß des Bildes verwendet, so daß der Fluß der Linien wie im Halbkreis um das Zentrum des Kopfes herumläuft. Der Faltenstil erinnert in seinen weichen, unregelmäßigen Zügen und Bauschen und in der Art, wie diese den dicken Stoff charakterisieren, stark an das, was bei dem Christus der Galerie Crespi und auch an gewissen Stellen des Hieronymus zu sehen war. Die Wiedergabe hält sich getreulich an die Natur, und nur durch die Unterbrechung der großen Stoffmassen, die hierbei dem Vorbilde selber gegeben war, ist eine Wirkung wie bei jener segnenden Christusgestalt vermieden. Das Ganze gewinnt wesentlich an Halt durch die Geraden der Stuhllehnen und auch durch die fest begrenzten Formen des Musikinstruments.

Am deutlichsten spricht für die Entstehungszeit die Art der Modellierung, die sich weit von der plastischen Herausarbeitung der einzelnen Formen in den früheren Jahren entfernt hat. Man vergleiche nur die Augen mit denen irgendeines anderen Porträts, wie da jede Einzelheit sich von der anderen loslöste. Pupille und Lid, Braue und Augenhöhle. Hier ist bis auf die Andeutung eines leichten Schattens all dergleichen verschwunden, und die einzelnen Teile sind nebeneinander ausgebreitet. Im ganzen ist das Porträt nicht mehr so sehr auf eine kubische Wirkung angelegt. Dazu kommt endlich die veränderte Empfindung, eine gewisse vornehme Kühle, die in Gegensatz zu der Intimität tritt, welche Solarios ältere Arbeiten auszeichnet; man spürt eine Distanz vom Gegenstande und zugleich, wie nun der Blick mehr auf das Ganze als auf das Detail gerichtet ist.

Noch einmal in seinen letzten Lebensjahren hat Solario das Problem des männlichen Porträts zu lösen gesucht, auf neue Weise, von dem Bestreben getrieben, die Raumwirkung der neuen Zeit noch am Ende seiner Laufbahn zu erreichen. Das Bild, das diesen Willen zeigt, ist das Porträt des Kanzlers Domenico Morone im Besitze des Duca Scotti in Mailand, das nicht lange vor seinem letzten Werke, der Himmel-

fahrt Mariae, entstanden sein kann. (Morelli nimmt an nach 1515, wohl zwischen 1518 und 1520.)

Der Mann ist im Brustbild dargestellt, en face, Kopf und Blick ein wenig nach links gewendet, über dem Gewande den pelzverbrämten Mantel, beide Hände auf einen Tisch gelegt, der mit einem orientalischen Teppich bedeckt ist. Die Rechte hält zwischen Zeige- und Mittelfinger einen adressierten Brief, ein offener, einmal gebrochener Bogen Papier liegt mitten auf dem Tisch.

Was die Komposition betrifft, so weicht das Bild von den früheren Porträts des Künstlers nicht wesentlich ab. Dieselbe ruhige Haltung, so daß der Körper in seiner ganzen Breite erscheint, beide Hände, wie sie der Longoni von 1505 auch schon zeigt, eine sorgfältige Beobachtung und Wiedergabe aller Einzelheiten. Nur die Raumwirkung ist neu. Der Körper ist im Verhältnis zur Bildfläche verkleinert, so daß mehr Raum für die umgebende Luft bleibt und der Eindruck größerer Freiheit erreicht wird; ferner ist die Brüstung, die schon bei dem Longoni gegenüber den früheren Bildern verbreitert war, im Vergleich mit jener in ihrer Ausdehnung noch verdoppelt, so daß die Figur erst tief im Raume, weit von der vorderen Bildkante abgerückt, erscheint.

Wie diese Erscheinung deutlich auf den Zeitunterschied zwischen den beiden Bildern hinweist, ist auch die Behandlung der Einzelheiten von abweichender Art. Das Gesicht, das nur um weniges aus der vollen Face-Stellung herausgedreht ist, zeigt die Züge eines ruhigen, aber energischen Mannes. Eine gerade, kräftige Nase, einen leichtgeschwungenen Mund, das Kinn stark modelliert, die Augen unter den hohen, schrägen Brauen fest auf einen außerhalb des Bildes liegenden Gegenstand, aber nicht mehr — wie früher stets — auf den Beschauer gerichtet. Ein Hut bedeckt den Kopf, und zu beiden Seiten erscheinen die leicht gewellten Haarmassen. Den Körper umgibt ein Sammetmantel mit breitem Pelzkragen und Pelzbesatz an den Händen, der auf der Brust ein Stück des Gewandes sehen läßt. Darunter ein schmaler Streifen des Hemdes, ebenso über dem niedrigen Kragen. Beide Hände sind in starker Verkürzung von den Fingerspitzen her gesehen. Während die Rechte den Brief hält, liegt die Linke ein wenig erhoben auf dem Tisch, im Begriff, das dort liegende Papier zu erfassen. An dieser Stelle ist es notwendig, etwas über das Abhängigkeitsverhältnis Solarios von Leonardo da Vinci zu sagen. Denn diese beiden Hände wie die neue

Raumauffassung gehen auf sein Vorbild zurück. Die Linke des Morone ist eine der zahllosen Wiederholungen der rechten Hand Christi vom Abendmahl aus Santa Maria della grazie, hier nicht ganz genau übernommen, aber abgesehen von der Übertragung auf die andere Hand wenig verändert, die Finger vor allem mehr von vorn her gesehen, während der Abstand zwischen Daumen und Handfläche verringert ist. Für die Rechte ist kein ähnliches Vorbild im Abendmahl erhalten, aber die Art, wie alle Finger voneinander getrennt sind und die Verwertung der Hände an so wesentlicher Stelle und in so bedeutsam sprechender Lage, weist unbedingt auf Leonardo da Vinci. Als charakteristisch übereinstimmend sei noch das Emporziehen der ersten Fingerglieder genannt, ebenfalls eine Entlehnung von Leonardo.

Den künstlerischen Wert dieses Bildes beeinträchtigt gerade das Streben nach der Lösung der beiden neuen Probleme. Es ist ohne weiteres klar, daß die Hände, die Leonardo als Träger des höchsten Ausdruckes, der tiefsten Erregung verwendete, bei einem in voller Ruhe gegebenen Porträt einen Mißklang in das Gemälde bringen müssen. Dazu kommt noch, daß sie mit dem Körper nicht sehr deutlich verbunden sind und durch die völlige Verkürzung der Unterarme fast wie zwei isolierte Gebilde vor demselben erscheinen. Ungünstiger noch ist die Behandlung des Raumproblems. Die Absicht, die Figur nach den Seiten hin frei beweglich erscheinen zu lassen und sie vom unteren Bildrande abzulösen, um sie in die Tiefe des Raumes zu bringen, ist durch die allzu breite, beinahe ein Viertel der Bildhöhe einnehmende Tischplatte nicht erreicht, vielmehr scheint das Gemälde dadurch in zwei Teile zu zerfallen. Der Tisch nämlich, der durch den aufgelegten Teppich noch mehr das Interesse auf sich zieht, leitet den Blick nicht zu der Figur hin, sondern hält ihn als ein besonderer, gleichwertiger Gegenstand fest. Die ganze Anlage macht nicht den Eindruck eine Raumes, in dem sich Tisch und Person befinden, sondern es wirken nur die beiden im rechten Winkel zu einander stehenden Ebenen, die den Tisch wie die Figur bestimmen. Erinnert man sich des Longoni, so wird man die Überlegenheit des früheren Porträts in dieser Hinsicht erkennen.

Was an Positivem für die Wertschätzung des Bildes genannt werden kann, ist die klare, fein beobachtende Zeichnung, das „smaltato colorito“ (Frizzoni, Arch. stor. dell'A. IV, 1891, 285), beides für Solario in gleicher Weise charakteristisch. In der Figur selbst spürt man die für des Künstlers

spätere Werke bezeichnende Vereinheitlichung, welche bei der Darstellung aller Einzelheiten eine stärkere Zusammenfassung bietet. Dazu kommt eine mehr flächige Auffassung, welche die modellierenden Schatten zurückdrängt und sie großen, geschlossenen Ebenen unterordnet. Dieselbe Absicht spricht im Gesicht, in der Bildung der Augen und in der Rundung der Wangen, ebenso in dem breit auseinandergelegten Pelzkragen und dem Muster des Teppichs.

Daß es sich um ein Spätwerk des Künstlers handelt, ist außer Zweifel, für eine genaue Datierung ist kein Anhalt gegeben, Morellis Angabe „etwa 1518—1520" mag annähernd das Richtige treffen[1]). —

„*Ed alla Certosa di Pavia una tavola grande con la Assunzione di Nostra Donna, ma imperfetta per la morte che li sopravenne; la quale tavola mostra quanto egli fusse eccellente ed amatore delle fatiche dell'arte.*" Dieses sind die Worte Vasaris über das einzige Bild, das er von dem Maler Andrea Solario anführt, das letzte Werk des Künstlers, das zu vollenden er durch den Tod gehindert worden sei.

Das Gemälde befindet sich noch heute in der Karthause von Pavia, eine Altartafel, umgeben von zwei kleineren Seitenstücken, mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariä. (In der Sagrestia Nuova.) Vasaris Angabe, Solario habe das Bild nicht beendet, bestätigt sich. Man erkennt deutlich in den oberen Teilen des Mittelbildes eine von seiner Art weit abweichende Darstellungsweise, nach Matteo Valerios Angabe (der seine Notizen im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts den Registern der Certosa entnahm) die Hand Bernardino de Campis, welcher den Altar 1576 abschloß.

Auf dem unteren Teile der Mitteltafel sind sieben Apostel dargestellt, die den leeren Sarkophag in mannigfachen Stellungen des Erstaunens und verehrender Andacht umstehen. Über ihnen schwebt die Jungfrau Maria von einem Chor von Engeln umgeben. Zwischen diesen beiden ganz getrennten Bildhälften steht die Landschaft des Hintergrundes, ein Flußlauf, der sich zwischen Felsen hindurchschlängelt.

Die beiden Seitentafeln setzen den unteren, auf der Erde sich vollziehenden Teil der Handlung fort und zeigen je drei weitere

[1]) Das Bild macht nach der Photographie den Eindruck, als ob es stark gelitten hätte. Vor allem erscheint der Kopf arm an Einzelheiten und verrieben. Es gilt im Hause des Duca Scotti „con fede ortodossa" (Frizzoni a. a. O.) als Werk des Leonardo da Vinci.

Apostelgestalten, die vorderen betend, die anderen auf das Wunder hinweisend.

Das wichtigste Problem, welches die Altartafel bietet, ist dasjenige, wieviel davon seine Entstehung Solarios eigener Hand verdankt. Mir erschien vor dem Original keinen Augenblick zweifelhaft, daß die Tradition die Wahrheit überliefert hat, doch liegen entgegengesetzte Ansichten vor.

Die obere Bildhälfte zeigt, in die Mittelachse gestellt, in reiner Frontalansicht und ohne jede perspektivische Verkürzung, die ein Aufwärtsstreben verdeutlichen könnte, ruhig stehend die Gestalt der Madonna. Sie trägt ein langes Gewand, das die Füße verdeckt und durch dessen starre, gerade Falten man die Andeutungen eines leisen Kontraposts mit zurückgesetztem rechten Fuß erkennt. Die ganze Figur erscheint vor den breiten Faltenmassen des Mantels, dessen vordere Kanten von zwei neben der Madonna schwebenden Engeln gehalten werden, so daß das Tuch weit ausgebreitet auf jeder Seite noch einmal so viel Raum einnimmt wie die Figur selbst. Die Gruppe der Madonna und der Cherubim ist von einem Kreise von Putten umgeben. Zwei schweben, von der Seite her gesehen, über dem Haupte der Maria und tragen eine Krone in ihren Händen, dann folgen zwei, die den unteren Mantelsaum ergreifen, ferner rechts und links je ein paar mit Posaunen, und endlich schließt eine Horizontale von neun Köpfen den Kreis gegen die untere Bildhälfte ab.

Die Komposition wird von einer starren Symmetrie gelähmt, wie sie Solario schon in seinen Jugendwerken überwunden hat. Die Figuren sind nicht in einer geschlossenen Gruppe um die zum Himmel fahrende Maria entwickelt, sondern ängstlich in gleicher Anzahl, aber ohne Zusammenhang auf beiden Seiten verteilt. Der Typus der Madonna, das ausdruckslose, unbewegliche Gesicht, die metallartig aufgewundenen Haare, Stirn und Augen, der lange, schmale Körper widersprechen Solarios Auffassung. Um zu wissen, was man von den Engeln zu halten hat, betrachte man die Hände, die mit spitzen Fingern den Mantel halten. Nichts wäre Solario unmöglicher gewesen. Um noch ein Wort von der Qualität zu sagen, so handelt es sich um ein äußerst durchschnittsmäßiges, phantasie- und ausdrucksarmes Werk, um einen Künstler, bei dem von nichts mehr als von einer Wiedergabe des Gegenständlichen und von einer höchst schematischen, unbedeutenden Belebung

die Rede ist. Alles das schließt Solario aus; und wenn man sich auch sagen muß, daß bei seiner Begabung nicht von einer Darstellung die Rede sein kann, wie sie Tizian etwa zur gleichen Zeit in seiner Assunta gegeben hat, so lehrt doch ein Blick auf die Gruppe der Apostel, welche Möglichkeiten ihm zu Gebote standen.

Auch die Landschaft, die ich bereits an dieser Stelle besprechen möchte, halte ich nicht für ein Werk Solarios. Ich kann die Ansicht Eugen Schweitzers (Arte III, 1900, 68) nicht teilen, der diesen Teil des Bildes noch für des Künstlers eigenhändige Arbeit erklärte und das Naturbild so schön fand, „daß das Auge nicht müde werden könne, es zu bewundern". Ganz von dem persönlichen Geschmack abgesehen, spricht gegen Solarios Urheberschaft, daß sich nichts Ähnliches auf den Hintergründen aller seiner Bilder finden läßt. Wo malt er Gebilde wie diese ungegliederten Felsmassen, steil abfallend, wo einen Fluß in dieser Weise? Entscheidend aber ist für die Frage die dargestellte Ferne, die sich perspektivisch weit ins Bild hineinstreckt, immer wieder einzelne Details wie Landzungen, Berge, Schlösser und dergleichen zeigend, während Solario die Hintergründe viel enger schließt, sie kürzer zusammenfaßt und den Horizont stets durch ein paar schlichte Höhenzüge bezeichnet. Eine Raumwirkung wie hier ist schlechterdings vor der Mitte des Jahrhunderts gar nicht möglich.

Solarios Stil dagegen scheinen mir sämtliche Apostel auf den drei Tafeln des Altars zu zeigen, sowohl die des Mittelbildes als auch diejenigen der Seitenstücke. — Das mittlere Bild zeigt sie eng um den leeren Sarkophag gruppiert, der von seiner Schmalseite her in übermäßiger Verkürzung dargestellt ist. Ein deutliches Streben nach möglichster Verschiedenheit in der Charakterisierung der einzelnen Figuren ist fühlbar. Zugleich die Absicht, die Gruppe der Gestalten zu schließen, ohne in eine starre Symmetrie zu verfallen. Die beiden vordersten Apostel rechts und links sind kniend dargestellt, beide halb vom Rücken her gesehen, mit aufwärts gerichteten Köpfen, die Figur links (vielleicht der greise Petrus) mit gefalteten Händen, diejenige rechts mit ihrer Linken die Kante des Sarkophags berührend. Dann folgt je ein Apostel freistehend, derjenige links fast im Profil gesehen, in einer Haltung, als weiche er vor dem Wunderbaren voller Demut zurück, rechts die schwächste Gestalt unter allen, sich umwendend, den Blick zu den drei Figuren des rechten Seitenstückes gerichtet, mit beiden Händen

auf das Wunder weisend; — an der hinteren Schmalseite des Grabes wiederum zwei Figuren, links (der als jugendlich und schön charakterisierte) Johannes, der sich mit beiden Armen auf den Sarkophag stützt und lächelnd zu dem in die Knie gesunkenen Petrus hinblickt, rechts endlich eine Gestalt, die mit der Linken das Leichentuch vom Boden der Grabstätte aufgehoben hat, während sie mit der Rechten auf die überirdische Erscheinung hinweist. Zwischen den beiden letztgenannten Figuren sieht man noch den Kopf eines Siebenten hindurchblicken, dessen rechte Hand links von der Schulter des Johannes erscheint, ein Mann mit weißem Haar und Bart, offensichtlich eine spätere Zutat und nicht von Solarios Hand, da er den überall gleichmäßig unter den Personen gewahrten Abstand unterbricht und außerdem die Zahl der Apostel auf dreizehn erhöht, da auf jedem der Seitenteile noch drei in symmetrischer Anordnung sich finden. Von diesen ist der vorderste im Gebet kniend dargestellt, der nächstfolgende mit andachtsvoll über der Brust gekreuzten Händen, während der dritte jeweils am weitesten nach dem äußeren Bildrande zu mit erhobenem Arm auf die Gestalt der Jungfrau deutet. Alle Figuren tragen über den Gewändern lange Mäntel.

Die zwölf Gestalten erweisen fast ausnahmslos ihren Zusammenhang mit den anderen Werken des Künstlers. Einige der Analogien seien angeführt. Die erste kniende Figur auf dem Mittelbilde ist mit der Gestalt des Joseph der „Ruhe auf der Flucht“ von 1515 zu vergleichen. Die Stellung stimmt nicht ganz genau überein, sie ist auf dem Bilde der Himmelfahrt vom reinen Profil etwas mehr zur Rückenansicht verschoben, aber die Ähnlichkeiten sind groß genug. Beide zeigen über dem Gewande den Mantel, der von der rechten Schulter über den Rücken dergestalt herabfällt, daß die linke Schulter und der linke Arm ganz frei bleiben und dabei von oben herab ein Stück des Futters sichtbar wird, das in einer sich nach unten verbreiternden, doppelten Kurve herabläuft. Diese langen Linien und der Kontur des Rückens stimmen ganz auf den Bildern überein, die Unterschiede, die sich sonst in der Faltenbildung bemerken lassen, folgen notwendigerweise aus der abweichenden Stellung. Für Solario charakteristisch ist ferner bei der Apostelfigur noch die Anordnung einer kleinen Falte, dort wo das untere Gewand auf dem Boden aufliegt, etwa in der Form eines lateinischen S, die sich sonst bei der Maria der Verkündigung von 1506 und

auch auf der eben genannten Ruhe auf der Flucht findet, endlich aber die Form und die Stellung der Hand, über die ich näheres wohl nicht mehr zu sagen brauche. Die nächste stehende Figur, die etwas ungeschickt den Zusammenhang mit der rechten Seitentafel vermitteln soll, weist eine ähnliche Faltenbildung auf; außerdem sind derartige, nach der Seite gebeugte Köpfe in reiner en face-Stellung bei Solario so häufig, daß der Gedanke an die Ecce homo-Darstellungen sich von selbst einstellt. Der Schnitt der Augen, die Nase, Bart- und Haaransatz sind den dort verwendeten ganz ähnlich, ja es scheint fast, als ob der leidende Ausdruck jener Köpfe in dieses Antlitz mit übergegangen wäre. Die dritte Figur von rechts zeigt einen nicht stark abweichenden Typus, aber ohne besondere einzelne Merkmale von Solarios Stil, wogegen Johannes wiederum eine Variation des bekannten Christustypus darstellt. (Man beachte außerdem die Querfalten, die sich parallel über seinen rechten Ärmel legen und vergleiche hierzu die „Vierge au coussin vert".) Über die nächste stehende Figur ist an dieser Stelle nichts zu sagen, sie wiederholt die Erscheinung der vorigen; der vorderste Apostel der linken Seite aber scheint, obwohl in der Erfindung ebenfalls auf Solario zurückgehend, in der heut vorliegenden Fassung von derselben Hand herzurühren wie der Kopf des „dreizehnten" Apostels (s. o.) und die obere Hälfte der Tafel. Dafür zeugen die Übereinstimmungen in den harten, schematisch wiederholten Löckchen und in den spiralenartigen Haaren des Bartes (wofür ich im oberen Bildteil besonders die Köpfe der Engel, der untersten rechts und der mittelsten der unteren Reihe zu vergleichen bitte), ferner die Härte der Falten, bei denen die Grate mit ganz hellen Lichtstreifen bezeichnet sind, endlich aber auch die Starrheit des ausdruckslosen Kopfes, der zu den maskenhaften Gesichtern in der oberen Hälfte des Bildes paßt.

Was die Farben in den Apostelfiguren anlangt, so erweisen sie ebenfalls Solarios Hand. Der Gesamteindruck ist heut ein wenig bunt, und die Farben sind hart und glasig, sicherlich die Folge späterer Überarbeitungen. Die für den Maler charakteristischen Töne finden sich wieder: Olivgrün, Orangefarben, Rot, Tiefblau, auch das seltener in größeren Flächen verwendete Weiß. Im einzelnen sind besonders die Gegensätze hervorzuheben, die sich dadurch ergeben, daß das andersfarbige Futter umgeschlagen wird und neben dem Oberstoff erscheint, sodann die Symmetrie zwischen dunklen und hellen Tönen auf beiden

Seiten, einem Hellblau entspricht Weiß, dem Grün ein anderes Grün, dem Rot ein anderes Rot usw.[1]).

Die Qualität des Bildes scheint mir treffend gekennzeichnet in dem Urteil, das Münz, Histoire de l'art pendant la Renaissance, III, 670, gegeben hat: „*L'Assomption de Pavie nous montre et les qualités et les défauts de Solario. L'élan, la fluidité des lignes, l'émotion communicative, voilà ce qui lui manque le plus. Dans le bas, les apôtres, empressés autour du tombeau vide, témoignent de leur surprise ou de leur allégresse par des gestes qui, malheureusement sont sans éloquence, sans conviction*"[2]).

In der Tat war Solario der Mann der großen Leidenschaft, der tiefen Erregung nicht. Er mußte an einem Vorwurf, der solches verlangte, notwendig scheitern. Den Eindruck darzustellen, den es in zwölf Menschen hervorrief, wenn die Mutter ihres Herrn, die sie mit eigenen Händen begraben hatten, in den Himmel zur ewigen Seligkeit berufen wurde, und nun vor ihren Augen, von Engeln getragen, emporschwebte, das war Solario nicht gegeben. Dazu kam die zweite Schwierigkeit: die Differenzierung der Eindrücke, daß man an der Wirkung, die das Ereignis auf jeden ausübte, seinen Charakter erkennen könne. Man spürt, es ist einiges in dieser Absicht versucht, doch ohne rechten Erfolg. Vielmehr scheinen sich einige Figuren gar nicht mit der Gestalt der Verklärten zu beschäftigen, sondern ihr Interesse ihren Brüdern zuzuwenden, hinweisend und erklärend; auch ähneln sich die Köpfe in ihren Formen zu sehr. Endlich aber muß wiederholt werden, daß Solario kein kompositorisches Talent besaß, daß er den Aufbau und das Ordnen von Massen oder größeren Gruppen nicht verstand, wie es schon die Kreuzigung vom Jahre 1503 gezeigt hatte. Auch jetzt nach fast zwanzig Jahren hat er in dieser Hinsicht nur wenig gewonnen, er blieb bei einem symmetrischen Aufbau und zwar so, daß die

[1]) Dadurch, daß ich die Aufmerksamkeit auf die Gegensätze innerhalb der beiden Bildhälften der Mitteltafel gelenkt habe, glaube ich, den Ausführungen Carlo Magentas in seinem Werke „La Certosa di Pavia", Milano, 1897, 412—414, genügend entgegengetreten zu sein, der den ganzen Altar für Solarios Arbeit hält. Daselbst findet man ausführlichere Nachweise über Campis Tätigkeit. — Morellis Bedenken, daß ein Maler ein Bild stets von oben beginne, der obere Teil des Werkes also auch von Solario stammen müsse, fällt dem Tatbestande gegenüber fort. In dem vorliegenden Falle verhielt es sich eben anders; möglich auch, daß Campi einen Entwurf Solarios für die oberen Teile nicht beachtete.

[2]) Was Müntz dem Solario ferner vorwirft, ist allerdings dem geringeren Können Bernardino de Campis zuzuschreiben.

vorderen Figuren dadurch, daß sie knieten, den hinteren Raum gewährten.

Wie er das Problem der Verbindung von oben und unten in diesem Bilde gelöst hätte, darüber steht, da er die Arbeit unvollendet hinterließ, niemandem ein Urteil zu. Was in Hinsicht auf Komposition und Ausdruck der Apostelfiguren auffällt, ist die starke Bewegung der Hände und ihre Benutzung zur Darstellung von Empfindungen. Leonardo da Vincis Vorbild spricht in diesem Punkte noch einmal besonders deutlich, seine theoretische Ansicht wie seine ausgeführten Werke, vor allem das Abendmahl. Einige Züge sind von dort getreulich übernommen, so die Rechte des stehenden Apostels links (vom Christus), ferner die gesamte Stellung des sich auf den Sarkophag lehnenden Johannes (vom Bartholomäus des Abendmahls, nur wenig verändert), schließlich die Art der gelösten Finger bei allen Figuren. Auch die beiden Hände des rechts stehenden Apostels dürften auf die Anregung des Abendmahls zurückgehen, wo sich beim Matthäus eine weitaus energischere, aber prinzipiell übereinstimmende, hinweisende Bewegung findet.

Der Gesamteindruck der Apostelgruppe gewinnt, sobald man auf den oberen Teil des Bildes hinübersieht. Sowohl in plastischer Wirkung als in der freien Anordnung wie im geistigen Ausdruck steht Campis Arbeit hinter der Solarios unvergleichlich zurück. Seinen Gestalten gegenüber erscheint die Gruppe der Maria mit den Engeln flach, schematisch und empfindungslos. Da sich das Bild, der Angabe Vasarias entsprechend, als von anderer Hand vollendet erwiesen hat, ist kein Grund vorhanden, seine weitere Angabe, der Tod habe Solario inmitten seiner Arbeit überrascht, anzuzweifeln[1]).

Zum Schlusse sei noch erwähnt, daß Morelli einen Entwurf Solarios zu der Himmelfahrt Mariä in der Akademie zu Venedig anführt; die meisten Autoren haben seine Angabe wiederholt, erst Meder (a. a. O.)

---

[1]) Für die Richtigkeit dieser Annahme spricht noch der weitere Umstand, daß sich im Museum zu Breslau eine Assunta von der Hand Marco d'Oggionos befindet (bisher in diesem Zusammenhange nicht erwähnt), welche sich in der Apostelgruppe an Solarios Vorbild anlehnt, sie teils im Gegensinne verwertet, während für die obere Bildhälfte keine Ähnlichkeit mit der Tafel der Certosa di Pavia nachzuweisen ist. Das Bild des Marco d'Oggiono, das spätestens im dritten Jahrzehnt des Cinquecento entstanden sein kann, macht es also wahrscheinlich, daß damals die Gruppe der Maria noch unausgeführt war. (Zur Widerlegung der Ansicht Morellis, Galerie Borghese, Doria Pamfili, 123 und Carlo Magentas s. o.)

hat sich dagegen gewendet, wie mir deucht mit Recht. Ich werde das Nähere über das Blatt im Anhang mitteilen.

Die einzigen erhaltenen Skizzen zu dem Altarbild scheinen mir vielmehr zwei bisher unveröffentlichte Blätter des Louvre zu sein. Sie beziehen sich auf die beiden Seitenteile des Werkes und zeigen je drei Apostel. Die Handschrift der beiden Blätter ist in hohem Grade charakteristisch für Solario. Schwerfällige Strichführung, schwunglose Faltenbildung, verhaltene Bewegung sind die auffallendsten Merkmale.

Die Entwürfe sind nicht genau in das Gemälde übernommen, die Stellung der Figuren erscheint auf den Skizzen teilweise noch von der endgültigen Ausführung abweichend, ebenso der Wurf der Gewänder. Doch gibt es ein paar schlagende Übereinstimmungen. Vor allem rechts. Genau kehrt das Bewegungsmotiv des äußersten Apostels wieder, wie er die Linke dem vor ihm stehenden auf die Schulter legt und mit der Rechten hinter ihm emporweist. Die kniende Figur hält auf der Zeichnung ein Buch in der Hand; auf dem Altar sind ihre Hände im Gebet zusammengelegt. Links ist nur der mit auf der Brust gekreuzten Händen stehende Mann von der Skizze ins Gemälde übergegangen; die im Vordergrunde kniende Figur, die auf der Zeichnung ein Buch in der Rechten haltend, voller Staunen emporblickt, ist auf dem Altar pathetischer geworden; sie hält das Buch in der Linken und streckt die Rechte wie in Vision verloren von sich. Die hinterste Figur, die auf dem Entwurf die Hände über den Augen emporhebt, um den blendenden Glanz von sich abzuwehren, wendet sich auf dem Gemälde zu dem Apostel links und weist mit beiden Händen nach oben.

Im ganzen scheint auf dieser Seite Campi seine Hand mehr im Spiele zu haben. Er hat Solarios Entwurf benutzt, aber verändert; man merkt das an der Farbenanordnung, an den hart aufgesetzten Lichtern, an den Köpfen, die auf der Zeichnung mehr innigen Ausdruck haben, auch an ein paar malerischen Kunststückchen, wie an dem gerade aus dem Bilde herausragenden Arm des knienden Apostels links. Doch die Erfindung der Figuren im allgemeinen gehört hier ebenso gewiß Solario wie die der Landschaft im Hintergrund, die nicht mit der Mitteltafel des Altars übereinstimmt, sondern in der gewohnten Art überhängende Felsen mit Bäumchen in feinen Silhouetten zeigt.

Vierter Teil: Die Kunst des Andrea Solario.

Das Werk Solarios ist im vorigen in chronologischer Entwicklung, von Bild zu Bild fortschreitend, dargestellt worden. Alles, was nach dem Urteil des Verfassers von der Hand des Künstlers herrührt, einschließlich derjenigen Gemälde, die nur in Kopien vorliegen, ist erörtert worden. Ein Gesamtbild seiner Kunst als Ergebnis jener Betrachtungen zu geben, soll nun versucht werden.

Manche allgemeine Bemerkung hat sich bei der Besprechung der einzelnen Werke nicht vermeiden lassen; jetzt wird nur das verwendet werden, was zur Charakterisierung der gesamten Entwicklung des Malers beitragen kann.

Die erste Frage ist nach den Quellen von Solarios Stil: Lermolieff (in seinen „Werken italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin" 72) schreibt im Jahre 1880: „wer sein eigentlicher Lehrer gewesen, sei noch nicht ermittelt". Und noch heute gilt das gleiche, wenn man denjenigen Mann sucht, bei dem Solario die Anfänge der Maltechnik erlernt hat. Die Vermutung desselben Schriftstellers, er habe bei seinem älteren Bruder die erste Ausbildung erhalten, hat sich — so naheliegend sie ist — durch nichts bestätigt. Die Mehrzahl der neueren Forscher hat dann angenommen, Solario sei von der altlombardischen Schule ausgegangen (so Frizzoni, Arte, II, 154); Vincenzo Foppa im besonderen wird als derjenige genannt, von dem er in seiner frühesten Jugend abhängig gewesen sein soll. Werke aus dieser Zeit hatten sich nicht gefunden, bis Suida einen „Ecce homo" bei F. A. White in London dem Solario zuschrieb. Dieser, das früheste erhaltene Werk des Künstlers, soll auf ein Vorbild des Foppa zurückgehen (vergleiche im Anhang). Ich habe trotz aller Bemühungen mich nicht davon überzeugen können, daß die Tafel von Solario sei, und bin daher genötigt, die Hypothese einer Abhängigkeit des Künstlers von der älteren Mailänder Schule als aus dem erhaltenen Material nicht

erweisbar fallen zu lassen. Es scheint vielmehr, daß der Künstler den entscheidenden Einfluß eines Lehrers noch nicht erfahren hatte, ehe er mit seinem Bruder die Reise nach Venedig antrat. Dabei kann angenommen werden, daß er schon damals der praktischen Handgriffe durchaus kundig war, vielleicht auch in Mailand schon in der Werkstätte eines Meisters gearbeitet hatte, ohne aber mehr als seine Fähigkeiten in der Wiedergabe des natürlichen Vorbildes einigermaßen ausgebildet zu haben. Der Beweis für diese Vermutung liegt in der Art der frühesten von Solario erhaltenen Werke, die einen völlig venezianischen Eindruck machen. Ließe sich nicht rückwärts von dem ersten datierten und signierten Madonnenbilde von 1495 der Zusammenhang der Jugendwerke erweisen, so möchte wohl niemand einen lombardischen Künstler als ihren Autor vermuten. Dazu kommt, daß sich in den frühen Bildern des Solario eine relativ sehr starke Entwicklung von der engsten Anlehnung an den Lehrer bis zur eigenen Verarbeitung der empfangenen Anregungen zeigt, die man nur einem jungen Menschen zutrauen kann. Außerdem sind die allerfrühesten Werke noch in so hohem Grade unbeholfen, daß man nicht denken könnte, was der Künstler an Selbständigem vor ihnen schon hätte geschaffen haben sollen.

Vergegenwärtigt man sich, welche Leistungen der jugendliche Solario bei seiner Ankunft in Venedig antraf, so erinnert man sich vor allem des Gegensatzes der beiden Familien Vivarini und Bellini, der damals das künstlerische Leben der Stadt beherrschte. Die Malerei stand in höchster Blüte, sie war der mittelalterlichen Enge entwachsen und hatte bereits einen großen Teil von jener Form und Farbigkeit gewonnen, die sie später zur letzten Vollendung entwickeln sollte. Als führende Persönlichkeiten erscheinen Gentile und Giovanni Bellini, daneben Alvise Vivarini. Alle drei waren in den Traditionen von Malerfamilien aufgewachsen, hatten aber alles bisher Erreichte weit hinter sich gelassen, und vor allem Giovanni Bellini, der am meisten Fortgeschrittene, hatte bei höchster Vollendung der Technik sein eigenes, neues Schönheitsideal entwickelt.

Um so mehr muß es auffallen, daß Solario sich ganz und gar dem Alvise Vivarini zuwandte und wahrscheinlich auch dessen Einfluß durch persönlichen Umgang erfuhr. Denn die frühesten unter den Madonnen des Künstlers sind kaum mehr als freie Wiederholungen von Alvises Kompositionen. Von einem Einfluß der Bellinischen Richtung,

von ihrer Anmut und von der neuen Schönheit, die Giovanni gewonnen hatte, ist in dem Werke Solarios kein Nachklang zu spüren, wenn man von dem absieht, was die Kunst der drei Großen dieser Familie auf die Vivarini-Schule selbst wirkte. Thema, Komposition, die Gestaltung der Einzelformen wie Köpfe, Hände, Gewänder, entlehnt der Mailänder während seiner ersten Jahre in Venedig einzig dem Alvise Vivarini. Nur die landschaftlichen Hintergründe machen eine Ausnahme. In dieser Richtung waren die Bellini am weitesten fortgeschritten, sie besaßen die feinste Beobachtung, die reizvollsten, mannigfaltigsten Einzelheiten und hatten die Landschaft bereits in ganz neuer Weise in die Darstellung einbezogen. Hierin standen ihnen die Vivarini weit nach, und es hat den Anschein, als habe Solario in dieser Beziehung von den Rivalen seines eigenen Lehrers die nachhaltigste Anregung empfangen. Ich weise mit besonderem Nachdruck die Auffassung ab, als sei er bei beiden Schulen in die Lehre gegangen. Seine Kunst hat keinen Zusammenhang mit dem spezifisch Bellinesken, die Tatsachen beweisen nur die allgemeine Einheit des venezianischen Kunstlebens dieser Tage, daß die Schüler der einen Richtung auch mancherlei von der anderen übernahmen, und daß die Freiheit des Einzelnen auch unter dem Gegensatz der Anschauungen nicht litt[1]).

Dies letztere gerade wird deutlich an dem Wechsel, der sich in Solarios Stil zeigt. Er entzieht sich nämlich dem Einflusse Alvise Vivarinis und erscheint fast unvermittelt unter der Wirkung Antonello da Messinas. Ja, zugunsten des neuen Vorbildes gibt er den vorher gewonnenen Stil größtenteils wieder auf. Dieser Umstand ist besonders auffallend, da die neuesten Forschungen darin übereinstimmen, daß Antonello nur zwei Jahre (1475/76) in Venedig verweilt habe, um indessen in dieser kurzen Zeit einen völligen Umschwung der Malerei herbeizuführen. Der Künstler war bereits 1478 gestorben, und so entriet Solario des lebendigen Vorbildes und konnte sich nur an die kleine Anzahl von Werken halten, die jener in Venedig zurückgelassen hatte. Diese Tatsache kann nicht in Zweifel gezogen werden. Denn das, was Antonello vor allen italienischen Meistern der Zeit unterscheidet, die

[1]) Anmerken möchte ich zu dieser Frage noch, daß 1494 und 1496 Perugino im Staatsauftrage sich in Venedig aufhielt. Seine landschaftlichen Hintergründe haben eine entfernte Verwandtschaft mit denen Solarios um diese Zeit, doch halte ich die Ähnlichkeit nicht für ausreichend, um eine Folgerung daran zu knüpfen.

Eindringlichkeit der Beobachtung, die Schärfe, mit der die zeichnende Hand die Einzelheiten des Naturvorbildes wiedergibt und ein Kolorit, das mit leuchtenden, tiefgesättigten Lokalfarben die starken Wirkungen der Kontraste verbindet, all das findet sich in den Werken Solarios wieder. Die weichere, flächige Darstellungsweise, die dem Alvise Vivarini abgelauscht war, wird ersetzt durch eine starke Modellierung, lebhafte Farben und haarscharfe Wiedergabe des einzelnen. Das einzige, was sich trotz der Veränderung erhält, ist der Typus des Madonnenkopfes. Er weist fürs erste noch starke Ähnlichkeit mit den frühesten Werken auf, wie überhaupt das Vorbild Antonellos mehr am Technischen, an Zeichnung, Modellierung, Kolorit und an der Bemühung, das Detail herauszuarbeiten, erkennbar ist. Für die Bildform und die Gruppierung, für Komposition und Typik kommt es weniger in Betracht.

Der Einfluß Antonellos bleibt in den Gemälden Solarios dauernd spürbar; und es muß gesagt werden, daß gerade die Eigenschaften, die den Wert seiner Kunst wesentlich ausmachen, ohne das Vorbild Antonello da Messinas nicht zu denken sind. Dieser Künstler ist es, von dem Solario das Plastische, die feine Modellierung seiner Köpfe lernt. Er besitzt sie vorher nicht, kann sie also auch nicht bereits in Mailand von seinem Bruder Cristoforo, dem Bildhauer, übernommen haben, wie Morelli glaubte.

Fragt man nach dem Grunde, der den Anfänger bewegen konnte, die von Alvise Vivarini übernommene Art aufzugeben und sich dem Stile des älteren, ihm persönlich nicht bekannten Meisters anzuschließen, so muß man vor allem darauf hinweisen, daß dies durch äußere Umstände nicht zu erklären ist. Vielmehr ist zu sagen, daß einzig ein Gefühl für die Wesensverwandtschaft Antonellos mit der eigenen Veranlagung Solario zu diesem Schritt veranlassen konnte. In der Tat kam dem jugendlichen Solario die Eigenart des Messinesen in verschiedener Hinsicht entgegen. Schon bei den Bildern, die er noch ganz in der Abhängigkeit von Alvise Vivarini malte, waren gewisse Züge zu erkennen, die ein Streben verrieten, das gleich gerichtet mit dem des Antonello war. Schon damals war das Bemühen um ein stärkeres Herausbilden der Form und um eine genauere, bis in die letzte Einzelheit gehende Beobachtung der Natur bei ihm zu bemerken. Das gerade unterscheidet, so unvollkommen die Versuche auch noch sind, Solarios Arbeiten von denen

Alvise Vivarinis. Als aber Antonellos in Venedig gebliebene Werke dem Solario vor Augen kamen, wie die Lösung eines Problems, das zu verwirklichen ihm noch nicht gelungen war, gab er die Kunst, wie er sie bisher geübt hatte, auf und schloß sich ganz der Richtung des älteren Meisters an.

Man kann nicht hoch genug veranschlagen, was er hier für seine Malerei erwarb. Vor allem die Fähigkeit, sich in die Natur bis zum letzten Ende zu vertiefen, ohne aber einer Zersplitterung anheimzufallen, zweitens eine Kenntnis, die ihn befähigte, das Detail plastisch zu gestalten und endlich einen Sinn, dem die Wahrheit der Darstellung über die Schönheit der äußeren Form ging. Gerade diese letzte Eigenschaft ist es, die Solario so abseits von allen Zeitgenossen stellt, welche sich in der Nachahmung Leonardo da Vincis erschöpften. Sie schützte ihn vor der Macht dieses Mannes, der auch über seiner Kunst zu walten bestimmt war, und bewahrte ihm eine gewisse Selbständigkeit.

Das Schicksal von Solarios Kunst entschied sich mit dem Augenblick, da er Venedig verließ, in seine Heimat Mailand zurückkehrte und damit in die Sphäre Leonardo da Vincis gezogen wurde. Dies geschah, wie ich oben auseinandergesetzt habe, etwa um das Jahr 1495. Um diese Zeit war der große florentinische Meister bereits seit mehr als zehn Jahren im Dienste des Moro tätig. Sein Name hatte durch die Tafel der Madonna in der Felsengrotte wie durch das Reiterdenkmal für Francesco Sforza, dessen Modell beendet war, Ruhm über ganz Italien gewonnen; jetzt bei seiner Ankunft fand ihn Solario mit der Ausführung des Abendmahls in Santa Maria delle Grazie beschäftigt. Bis zum Jahre 1500, wo Leonardo Mailand verließ, arbeiteten die beiden Künstler nebeneinander, Leonardo bereits auf der Höhe seiner Kraft, Solario noch am Anfang und bemüht, aus den Eindrücken seiner Lehrjahre einen eigenen Stil zu entwickeln. Daß eine persönliche Bekanntschaft die beiden Künstler zusammenführte, ist nicht erwiesen, die Wirkung der Werke Leonardos auf den jungen Künstler aber ist an dessen Arbeiten viele Male gezeigt worden. Sie dauerte durch sein ganzes Leben fort, so daß es nur von geringer Bedeutung ist, festzustellen, daß die beiden wahrscheinlich noch zweimal in Mailand zusammengeführt wurden, zuerst in den Jahren 1506 und 1507, dann zwischen 1510 und 1513, als Solario aus Frankreich zurückkehrte. Wichtiger ist es, sich über die Beziehungen,

die diese von Grund aus verschiedenen Köpfe verbinden konnten, Rechenschaft zu geben.

Für Solario kommt als Vorbild nur Leonardo der Maler in Betracht. Die Persönlichkeit ist von geringer Bedeutung; zu ihr führte von Solario her kein Weg. Das soll heißen: Die in Leonardos künstlerischen Arbeiten niedergelegten Fortschritte formaler Art sind dasjenige, was Solario in seinem Stil beeinflußt. Vom Wesen Leonardos empfängt er — gleich allen übrigen Schülern und Nachahmern — kaum eine Anregung. Das schließt in sich, daß auch ein großer Teil der Werte, die in Leonardos Meisterwerken enthalten sind, von ihm ungenutzt bleiben, da seine Natur ihm die Möglichkeit versagte, sie zu erfassen.

Von wesentlicher Bedeutung wird die Kunst Leonardo da Vincis nun vor allem dadurch für Solario, daß sie ihn von den Vorbildern der älteren Epochen zur „Moderne" hinüberführt. Der Künstler, der in Venedig den Blick rückwärts gerichtet hatte, blickt nun auf Ziele, die eine neue Zukunft verheißen; er wendet sich unter Leonardos Führung vom Quattrocento zur hohen Renaissance.

Äußerlich betrachtet, stellt sich der Umschwung folgendermaßen dar: Solarios Malerei war darauf gerichtet gewesen, die Natur mit möglichster Eindringlichkeit zu erfassen. Seine Werke zeigen daher eine feine und sorgfältige Technik, eine starke Modellierung, zarte Übergänge und gewissenhafteste Nachbildung des Gesehenen. An die Schönheit des Gegenstandes ist weniger gedacht; alles Gesehene sichtbar zu machen, die deutliche Absicht. Nun, seit der Rückkehr nach Mailand, mildert sich die Härte der Zeichnung, die Einzelheiten werden stärker zusammengefaßt, die Modellierung wird abgeschwächt, das Sujet erfährt eine solche Gestaltung, daß eine ruhige, ebenmäßige Schönheit den Bildeindruck bestimmt. Formen und Kompositionsmittel werden zu diesem Zweck Leonardo entlehnt. Es ist selbstverständlich, daß bei diesem Verfahren gewisse Züge, die für Leonardo charakteristisch sind, auf Solarios Bilder übergehen.

Ich glaube zur Erkenntnis des Künstlers nichts Besseres tun zu können, als das Charakteristische der Züge herauszuarbeiten, welche Solario Leonardos Werken entnimmt. Wenn man in ihnen dasjenige erkennt, was für Solario an Leonardos Gemälden nachahmenswert nnd erlernbar war, so erhält man eine deutliche Vorstellung von dem Gegensatz im Wesen und in der Bedeutung der beiden Maler

und hiermit gleichzeitig — die Grenzen von Solarios Talent. Ein dreifaches ist es, was von jeher an den Bildern Leonardos gerühmt wurde: die Körperlichkeit der Figuren, die Komposition, die seelische Belebung. Was das erste betrifft, so ist die Neuerung, welche bereits die Zeitgenossen mit Bewunderung erfüllte, daß die Gestalten sich vom umgebenden Raume loslösten und sich frei in ihm bewegten. Das technische Mittel, mit dem er dies erreichte, war, die hellen Körper vor einen dunklen Hintergrund zu setzen, um sie durch fein abgestufte Schattentöne vom Licht in die Dunkelheit überzuführen. Dieselbe Methode befolgte er auch innerhalb der Körper bei den einzelnen Teilen, indem er diese durch tiefe, aber weiche Schatten von einander löste. Hier lernte es Solario, Körper ohne jene metallisch-plastische Schärfe zu modellieren, die das Charakteristikum Antonello da Messinas gewesen war. Hiervon stammt wohl auch seine Gewohnheit, die Madonnen in der Landschaft vor einen dunklen Grund aus Buschwerk, und viele seiner übrigen Figuren vor tiefgesättigte Farbtöne zu setzen. Daß Solario im ganzen auch in diesem Punkte weit hinter Leonardo zurückbleibt, bedarf kaum der Erwähnung; der Grund liegt vornehmlich darin, daß seinem Strich das Leben und die Intensität fehlt, die gerade Leonardos Hand auszeichnet. Außerdem bewirkt bei ihm das feinere Abstufen der Schattentöne und das Aufgeben der harten, zeichnerischen Modellierung eher eine Verschmelzung als eine räumliche Trennung der einzelnen Teile.

Auf dem Gebiete der Komposition vermag Solario seinem Vorbilde nicht nachzukommen. Für Leonardo ist sie eines der wichtigsten Ausdrucksmittel, für Solario bleibt sie eine Verlegenheit. Leonardo ordnet alle Einzelbeobachtung dem Kompositionsgedanken unter. Er sucht die architektonische Form für einen Vorgang und erfüllt sie mit dem, was er der Natur und der Welt an Schönheit abgesehen hat. Solario bleibt immer am Gegenstande, an einem kleinen Ausschnitt haften. Was er sieht, ist nie Großes, sondern stets etwas Anmutiges, Intimes, eng Begrenztes. Dem paßt er seine Formen an. Es fehlt ihm jeder Sinn für das Monumentale und die Fähigkeit, große Massen zu bewältigen; darum war er gar nicht imstande, in dieser Beziehung von Leonardo zu lernen. Das beweisen die wenigen vielfigurigen Bilder seiner Hand, die Kreuzigung und die Pietà. Beide Tafeln entbehren der einheitlichen Komposition und sind aus einzelnen Figuren zusammengestückt. Dabei sind Stellungen Leonardo entnommen, jedoch das Prinzip

seiner Schöpfungen, Klarheit und Übersichtlichkeit, Unterordnung und Zusammenfassung einzelner Teile, ist nicht verstanden. Kleinere Stücke, vor allem die Madonnen, mögen vielleicht Leonardo in dieser Hinsicht mehr verdanken als man nachzuweisen imstande ist, da die Vorbilder nicht erhalten sind. Für das Porträt mag das Einbeziehen der Hände in die Darstellung auf Leonardos Anregung zurückgehen.

Die größte Kluft trennt die beiden Maler, wenn man den geistigen Inhalt ihrer Werke betrachtet. Hier, wo die ursprüngliche Anlage alles ausmacht, hätte das Lernen von dem Vorbilde nur zu flacher Äußerlichkeit führen können. Dasjenige, was hier am meisten für Solario spricht, ist, daß er nicht versuchte, Dinge nachzuahmen, die ihm verschlossen waren. Er nähert sich Leonardo am meisten in seinen Madonnen, deren anmutige Gesichter er mit dem Widerschein der zarten Regungen mütterlicher Liebe zu erfüllen sucht; auch für das Spiel kleiner Kinder wird sein Blick durch Leonardos Vorbild geschärft, gehört er doch zu den wenigen Künstlern, welche die Christusknaben frei von aller Pose und ohne Andeutung ihrer späteren Schicksale als Kinder darstellen. Darüber hinaus bis in die letzten Tiefen der Leidenschaften und des Glückes Leonardo zu folgen, vermochte er nicht. Von Gefühlen, die über denen des Durchschnitts stehen, von dem Willen, das Leben nach einer bestimmten Richtung zu gestalten, ist bei ihm nicht die Rede. Ein gewissenhaftes, aber ruhiges Talent, das keine großen Geheimnisse kennt, spricht aus den Bildern.

Aus dem Umstande aber, daß er nur einen Teil seines Vorbildes begriff, jene heitere Ruhe des Glücks, jene Ausgeglichenheit, die über manchen Kompositionen Leonardos liegt, ergab es sich, daß er sich schließlich in völligem Gegensatz zu seinem Meister entwickelt. Leonardos Kunst ist letzten Endes Charakteristik, das Bestreben ist in ihr wirksam, jedes Gefühl, Schmerz, Entsetzen, Verzweiflung und Glück zum höchsten Ausdruck zu bringen: Solario dagegen, unter dem Einfluß der Form, die jener für eine höchste innere Harmonie, wo alle Kräfte sich im Gleichgewicht halten, gefunden hatte, strebt um jeden Preis nach einer ausgeglichenen Schönheit der Erscheinung. Von der Tiefe des Schmerzes, von der Leidenschaft seelischer Erregung hat er nichts zu sagen gewußt.

Dem paßt sich gleichzeitig seine Formensprache an. Auch ist er nicht von dem Vorwurf frei, gleich vielen seiner Zeitgenossen besonders berühmte

Stücke aus Leonardos Werken (zum Beispiel die Hände) sinnlos auf andere Gegenstände übertragen zu haben, ein Beweis, wie sehr den Lombarden im allgemeinen das Verständnis des Organischen abgegangen ist. Von jener ganz oberflächlichen Wiederholung gewisser Stellungen (zum Beispiel der Anna Selbdritt) und dem ewig gleichen Lächeln, worin sich ein großer Teil der Leonardoschen Nachfolge erschöpfte, hat Solario seine gründliche Beobachtung zurückgehalten. Die Typen aber, die er allmählich entwickelt, sind alle durch das Vorbild des Florentiners entstanden. Das läßt sich die Jahre hindurch verfolgen.

Von der französischen Kunst, die Solario über zwei Jahre in Gaillon zu sehen Gelegenheit hatte, scheint er keinen Einfluß erfahren zu haben, vielmehr ist für seine späteren Werke Leonardos Anna Selbdritt (entstanden zwischen 1507 und 1513) von ausschlaggebender Bedeutung. Dabei darf man nicht vergessen, welche Rolle der Norden für die italienische Kunst zu spielen begonnen hatte. Es ist außerordentlich schwierig zu entscheiden, was für Anregung Solario empfing, als er die Alpen überschritt und sich fast bis an die Nordgrenze Frankreichs, also in die unmittelbare Nähe der flandrischen Kunstzentren, begab. Beziehungen zum Norden sind in seiner Kunst deutlich, doch es ist unmöglich zu sagen, ob die nach Italien importierten Kunstwerke, Bilder und Stiche oder die Anschauung im fremden Lande ihre Ursache sind. Nur das Hineinbeziehen der Landschaft in die Darstellung, das wesentlich nach der Rückkehr aus Gaillon erfolgt, ist wohl auf die Berührung mit der Kunst im Auslande zurückzuführen. Entlehnungen habe ich nicht nachweisen können, so daß es mir unnötig erscheint, anzunehmen, daß Solario seine Reise nach Frankreich bis in die Niederlande ausgedehnt hat, wie Morelli es (Galerie Borghese e Doria, 172) vorschlug[1]).

Versucht man endlich, unter all den wechselnden Einflüssen, denen sich des Künstlers Stil im Laufe der Jahre unterworfen hat, des Bleibenden, Eigentümlichen seiner Persönlichkeit habhaft zu werden, so wird

[1]) Nicht unerwähnt möchte ich lassen, daß Solarios Aufenthalt in Rom (wenn er sich als authentisch erweisen sollte) den Künstler mit neuen Vorbildern zusammengebracht hat, von denen vielleicht in der Gestalt der Madonna von 1515 ein Nachklang zu spüren ist (vergleiche Burckhardt, Cicerone, 10. Auflage, 1910, III, 105). Diese Stiländerung aber wurde bald durch den erneuten, intensiveren Einfluß Leonardos rückgängig gemacht, der auf die Anfertigung der Kopie nach dem Abendmahle zurückgeführt werden mag. Von dieser Zeit ab erscheinen die wörtlichen Wiederholungen gewisser Stellungen und Probleme aus Leonardos Werken zahlreicher in den Bildern des alternden Solario.

man ein Temperament ohne großen Schwung, aber voll seltener Hingabe an die kleinen Züge der Natur erkennen. Nicht bedeutend in seiner Entwicklung, sondern wertvoll durch die Beobachtung anmutsvoller Szenen des Lebens, im einzelnen nicht tief, aber von vollendeter Beherrschung von Form und Farbe, erschöpft sich Solario in einem kleinen Kreis von Problemen. Das Liebliche ist sein besonderes Feld, und allein die Tatsache, wieviel verschiedene Feinheiten er dem Thema von Mutter und Kind abgewonnen hat, reiht ihn unter die liebenswürdigsten der italienischen Meister. Sein persönlicher Wert besteht darin, daß er stets von der Natur ausgeht und seine Komposition dem Vorbilde anpaßt. Darum fehlt in seinem Werke jener Zug von Unwahrheit, der so oft die Arbeit seiner mailändischen Zeitgenossen entwertet, das mechanisch abgeschriebene Lächeln, das zum blöden Grinsen geworden, und die große Bewegung, die einem hohen Vorbilde entlehnt und an einen gleichgültigen Gegenstand verschleudert ist. Solario ist sich sein ganzes Leben hindurch treu geblieben, so viel er von fremdem Beispiel hat lernen müssen, und nur am Ende seiner Tage scheint die Wärme seines Gefühls ein wenig nachgelassen zu haben.

Als Mittel dienen ihm Zeichnung und Farbe in gleicher Weise; seine Bilder frappieren durch die leuchtenden, stark kontrastierenden Töne nicht weniger als durch die klar modellierende Art der Zeichnung. Es erweist sich als zutreffend und muß hier aufs neue wiederholt werden, was Morelli einst ausgesprochen hat. Solario steht in Mailand um das Jahr 1500 durch seine fein modellierten Köpfe, den Glanz und die Kraft seines Kolorites wie durch den Reiz seiner landschaftlichen Hintergründe[1]) als der erste der Lombarden neben Leonardo da Vinci, dem großen Meister aus Florenz.

---

[1]) Vergleiche Felix Rosen, Die Natur in der Kunst, Leipzig, Teubner, 1903, 321: „Auf diesem Gebiet (der Naturdarstellung) war unbestritten der bedeutendste mailändische Künstler Andrea Solario, einer der ersten, welche das seit Fra Filippos Zeiten fast völlig vernachlässigte Waldbild wieder aufnahmen. Solario gibt seinen Waldlandschaften durch geschickt angebrachte Durchblicke Schönheit und poetische Stimmung. Seine Madonna mit dem grünen Kissen ist ein viel bewundertes Beispiel seiner Kunst; ausführlicher schildert er das trauliche Waldesdunkel auf seiner Ruhe auf der Flucht. Dies Bild erinnert in seiner zarten Zeichnung und liebevollen Ausführung an den Niederländer Gerhard David; auch das Verständnis des Waldes ist für einen Italiener sehr auffallend."

Betrachtet man die mailändischen Maler des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts, so bedient man sich gemeinhin einer von Morelli eingeführten Einteilung in eine ältere und eine jüngere Richtung. Die ältere ist diejenige, welche durch die florentinische Kunst nicht berührt wird, die jüngere Leonardos Schule. Wichtiger noch als diese Unterscheidung wird aber eine zweite, welche die Künstler nach dem Gesichtspunkt trennt, ob sie nur zeitweilig unter Leonardos Einfluß kamen, oder ob sie ganz seinem Vorbild anheimfielen und dabei ihre Eigenart völlig einbüßten. Diese Trennung ist besonders wertvoll, um die Stellung Solarios zu kennzeichnen. Denn er gehört zu der ersten Gruppe, in der noch Borgognone, Bramantino, Gaudenzio-Ferrari und Sodoma zu nennen wären, leitet aber gleichzeitig zu der zweiten hinüber, die sich im wesentlichen aus Preda, Boltraffio, Cesare da Sesto, Luini, Marco d'Oggiono, Salaino, Giampetrino und Melzi zusammensetzt.

Es ist nun an der Zeit, Solario im Verhältnis zu dem größeren Kreis seiner Landsleute nicht mehr als den nehmenden, sondern als den gebenden Künstler zu betrachten.

Am stärksten von ihm abhängig erscheint Luini. Dieser Vielmaler, der häufig einer wertvollen Eigenart entbehrt, hat seine Vorbilder genommen, woher er sie bekommen konnte. Es ist nicht zu leugnen, daß er reizvolle Arbeiten zustande gebracht hat, und daß sein Fabuliertalent das Bild der Mailänder Kunst nach einer Seite hin angenehm vervollständigt, doch borgt er seine Themen, seine Typen, seine Kompositionsschemen überall. Foppa, Borgognone, Bramantino, Leonardo waren seine Lehrmeister. Dazu gesellt sich noch Andrea Solario, der für seine Frühzeit von sehr wesentlicher Bedeutung ist. (Vergleiche über Luini außer den bekannten älteren Arbeiten das jüngst erschienene Werk Luca Beltramis, „Luini", Milano, Tipografia U. Allegretti 1911.)

Luini starb im Jahre 1532, seine Geburt fällt in die letzten Dezennien des fünfzehnten Jahrhunderts, er ist mithin mehr als zwanzig Jahre jünger als Solario. (Die frühesten sicheren Arbeiten nicht vor 1512.) Eine ausführliche Auseinandersetzung des Zusammenhanges gehört in eine Darstellung der Kunst Luinis, nur an einigen Beispielen seien die Beziehungen, die beide Künstler verbinden, kurz angedeutet. Von den mannigfachen Kopien Luinis nach Solarios Bildern wird die Rede sein, so besonders bei der Besprechung der Ecce homo-Bilder und der Salome mit dem Kopfe Johannes des Täufers. Auch der Typus seiner Schmerzens-

madonna stammt von Solario (vergleiche die Altartafel in Mailand, San Giorgio, Cappella del Sacramento), wie überhaupt dies Bild in seiner Gesamtanlage mehr mit Solario zu tun hat, als sich heute genau erweisen läßt. In der Lünette darüber befindet sich eine Dornenkrönung, deren Christus wiederum von Solarios Gemälde in Lützschena abhängt. Eine zweite noch deutlicher von Solario beeinflußte Fassung in der Bibliotheca Ambrosiana (aus S. Corona). Als Beispiel dafür, wie Luini auch das Thema der Madonna mit dem Kinde von Solario entlehnt, diene das Exemplar der Wallace Collection in London, das in seiner gesamten Anordnung wie in den Farben eine sehr starke Anlehnung spüren läßt. Man achte auf die Kurven, welche die weiten Ärmel beschreiben, und auf die Falten an Mariens linkem Unterarm, auf die dunkle Kulisse, von der sich die Gruppe abhebt, den kleinen Ausblick auf die Landschaft rechts, ferner auf die rote Marmorbalustrade vorn, endlich auf die Farbenzusammenstellung von Rot im Gewand, Blau im Mantel und Orange im Mantelfutter. Es findet sich in diesem Bilde noch ganz deutlich Solarios symmetrische Farbanordnung, Orange rechts und links zwischen der Brust und den Armen, ferner an beiden Ärmeln; während in der Mitte Rot dominiert und alles von Blau umfaßt wird. Gleichzeitig vergegenwärtige man sich die Unterschiede zwischen beiden Künstlern, wieviel inniger Solario ist, wieviel näher der Natur, man denke an seine Christuskinder und an den zärtlichen, mütterlichen Ausdruck seiner Madonnenköpfe.

Hier kann man mit einem Blick den Qualitätsunterschied jener beiden Künstlergruppen um Leonardo da Vinci erkennen, von denen ich sprach. Die ältere, welche von Solario vertreten wird, hat eine eigene Physiognomie, die jüngere, zu der Luini gehört, hängt sklavisch an fremden Typen, Kompositionen und Bewegungsmotiven. Die Maler, die ihr angehören, haben einen Teil von Leonardos Vorbild nur durch die Schüler der ersten Generation erhalten. Es ist ganz auffallend, wie die direkten Schüler Leonardos, Boltraffio oder Melzi, immer noch eine eigene Note behalten, während jene anderen Epigonen darin aufgehen, ihn mechanisch auszubeuten. —

Gerade von diesem Gesichtspunkte aus werden die Beziehungen zwischen Solario und den jüngeren Malern so wichtig, erweist er sich doch als Mittelglied zwischen Leonardo und ihrer immer mehr verflachenden und stereotypen Richtung. Ich glaube wohl, daß Solarios Kunst

als ein besonderes, historisch bedeutsames Moment in der Entwicklung dieses Kreises mehr als bisher berücksichtigt werden muß.

Wie die Beziehungen im einzelnen verlaufen, läßt sich nicht mehr nachweisen, nur ein paar Lichter fallen hier und da auf die Dinge.

Bei der Besprechung des Porträts des Bernardino de Campi in der Sammlung Sterbini sagt Venturi, Arte VIII, 1905, 438: *Il ritratto della raccolta Sterbini ci porge del maestro una forma ignorata fin qui; riesce a mostrare un influsso che in altre opere non si era ancora notato di Andrea Solario. Quelle carni giallastre d'un giallo di malato, e che, soffuse di rosa, vorrebbero essere delicate e morbide, rammentano in Bernardino l'imitazione de' canoni tecnici del Solario, così ammirato per il dolcissimo impasto delle carni. Certamente il duro e legnoso Bernardino ha cercato d'imitare, ma non è completamente riescito.*

Morelli (Galerie Borghese e Doria Pamfili, 247) erwähnt ein Atelierwerk des Bernardino de' Conti, die Verlobung der heiligen Katharina in der Galerie Carrara in Bergamo, die „neben Leonardos Einfluß auch solchen von Borgognone und Solario aufweisen dürfte".

Marco d'Oggiono ferner ist so stark von Luini abhängig, daß hier eine Erklärung für seine scheinbaren Entlehnungen von Solario zu finden ist, außerdem beweist das von mir angeführte Gemälde der Himmelfahrt Mariä in Breslau wohl auch einen direkten Zusammenhang mit Solario.

Die Zeit ist so voller Beziehungen zwischen Norden und Süden, besonders zwischen Italien und den Niederlanden und die Lombardei das von der Natur gegebene Vermittelungsgebiet, daß man Einflüsse eines jeden Mailänder Künstlers diesseits der Alpen vermuten darf. Jedoch die Persönlichkeit Solarios ragt nicht genügend hervor, als daß sie durch ihre Eigenart auf die ausländischen Maler hätte wirksam werden können. Diese übernehmen einzelne seiner Motive, die Flamen kopieren ihn viele Male, im ganzen aber hat Solario viel mehr dazu beigetragen, Leonardos Stil als seine eigene Art dem Norden zu vermitteln.

Namhaft machen lassen sich nur wenige Stücke, die von ihm persönlich abhängig sind. Zuerst die Arbeiten des französischen Malers Symon de Chalons, der 1543 zwei seiner Bilder kopierte (vergleiche im Anhang), der aber auch fernerhin in seinen Werken, die sich jetzt im Museum in Avignon befinden, Anklänge an Solario zeigt.

Quentin Massys gibt auf dem rechten Flügel des Johannesaltares,

der zwischen 1508 und 1511 für den Antwerpener Dom gemalt wurde, Anklänge an Kopfformen Solarios, die auf eine Kenntnis der Bilder der Herodias und des Johanneskopfes auf der Schale schließen lassen. Es handelt sich nicht etwa um Entlehnungen oder um Kopien einzelner Stücke nach Solario, nur eine allgemeine Ähnlichkeit scheint zwischen beiden Künstlern zu walten. Cohen, in seinen „Studien zu Quentin Massys", Bonn, 1904, spricht (69) bei den beiden Gestalten der königlichen Frauen von „ganz unverkennbaren Reminiszenzen an lombardische Vorbilder". Und zwar sei es weniger Leonardo selbst, als gewisse Nachfolger, die hier einwirkten. Wenn er Luini und Giampietrino anführt, so ist dem entgegenzuhalten, daß das Sujet bereits auf Solario deutet. Denn so weit ich sehen kann, scheint das sein Eigentum zu sein. Auch hat die Figur der Herodias auf dem Flügel des Johannes-Altares Ähnlichkeiten mit der Salome auf Solarios Oldenburger Bild. Das Gewand mit dem tiefen Ausschnitt und dem feinen Hemd über dem Busen, der Schmuck, zuletzt die eigentümliche Steifheit der Kopfhaltung. All das ist nicht getreu von Solario übernommen, aber es macht doch den Eindruck, als könne die Komposition nur entstanden sein, nachdem Massys das Gemälde des Mailänders gesehen habe, wie aus einer Erinnerung an dieses.

Außerdem sind die erwähnten Bilder keineswegs die einzigen, die von Beziehungen zwischen Solario und Massys zu sprechen scheinen. Cohen, in dem genannten Werke (75), erwähnt auch bei einem Porträt Quentins die Verwandtschaft mit dem Mailänder. Er spricht von dem Chorherrn der Galerie Liechtenstein in Wien und sagt: „Unmöglich, die Ähnlichkeit der ganzen Anlage mit den Bildnissen des Lombarden Andrea Solario zu verkennen! Dessen venezianischer Senator in der National Gallery zu London wirkt geradezu wie ein Pendant zu unserem Chorherrn."

Ferner kommt hier Massys Vorliebe für Halbfigurenbilder in Betracht; und endlich ist es mir immer so erschienen, daß seine Köpfe, besonders die weiblichen mehr auf das Vorbild Solarios als auf Leonardo deuteten; daß der Flame mit den zweiten Größen der Mailänder Schule so eng in Berührung kam, findet — wenn man überhaupt an eine italienische Reise bei ihm glaubt — darin vielleicht seine Erklärung, daß Leonardo in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts gerade von Mailand abwesend war. (Vergleiche auch Seidlitz, Leonardo II, 137 und E. Heidrich, Alt-Niederländische Malerei, 1910, 44.)

Unzweifelhaft dagegen ist die Abhängigkeit von Solario in dem Christuskopf der Pietà zu München, die früher dem Massys, dann aber mit Recht dem Willem Key gegeben wurde. (Karl Voll, Führer durch die alte Pinakothek, 44.) Das Bild, das erst um 1550 gemalt ist, zeigt eine treue Wiederholung des „Johanneskopfes auf der Schale" im Louvre. Die Veränderungen sind ganz geringfügig. Der Bart ein wenig voller, die Haare fallen auf der abgewendeten Seite mehr in die Stirn, der schmerzliche Ausdruck ist dem Zeitstil entsprechend gesteigert, ohne aber die Ähnlichkeit mit dem Vorbild zu zerstören.

Bode (in dem Werke über die Oldenburger Galerie) hat von einer Abhängigkeit des jüngeren Holbein von Solario gesprochen. So einleuchtend eine derartige Vermutung erscheint, so habe ich doch keinen positiven Anhalt für sie finden können. Die Ähnlichkeiten, welche die Porträts der beiden Künstler aufweisen, sind durch den allgemeinen italienischen Einfluß auf die deutsche Kunst in diesen Tagen zu erklären. Manche Bildnisse Holbeins enthalten vielleicht in den Farbtönen etwas, das auf Solario deuten könnte, doch möchte ich aus dieser Ähnlichkeit keine weiteren Schlüsse ziehen.

Diese letzten Zeilen konnten nicht mehr als ein paar unzusammenhängende Notizen über Abhängigkeiten und Einflüsse geben, die sich — mehr oder minder zufällig — bei der Betrachtung der Werke Solarios zeigten. Für die Beziehungen italienischer Kunst zum Auslande kann auch ein Künstler seiner Bedeutung immer erst in zweiter Linie in Frage kommen. Es läßt sich aber aus dem Gesagten wenigstens so viel entnehmen, daß die Arbeit Solarios nicht nur für sich allein, sondern auch als Glied in der allgemeinen Entwicklung von Wert gewesen ist.

Anhang.

Erster Teil: Werke, welche dem Solario mit Unrecht zugeschrieben worden sind.

In diesem Abschnitt sind alle Bilder vereinigt, die dem Solario zugeschrieben worden sind, die aber nach dem Urteil des Verfassers aus dem Oeuvre des Künstlers gestrichen werden müssen.

Die Reihenfolge ist zur bequemen Orientierung alphabetisch nach den Orten, wo sich die Gemälde zurzeit befinden.

Berlin. Bildnis eines Mannes. (Angeblich aus dem Herrschergeschlechte der Bentivoglio zu Bologna.) Kaiser-Friedrich-Museum. Illustr. Katalog 1909, Bard, Nr. 225. „In zinnoberrotem Gewand, über das die schwarze Binde herabfällt. Das rotbraune Gesicht von dunkelbraunem Haar umgeben, auf dem eine schwarze Kappe sitzt, kommt aus schwarzem Grund hervor.

Ehemals vermutungsweise dem Boltraffio zugeschrieben; worauf sich die Angabe des Waagenschen Katalogs stützt, daß der Dargestellte ein Bentivoglio sei, ist unbekannt. Ist die Angabe richtig, so stellt das Bild Antonio Bentivoglio dar, Sohn des Sante B. und Günstling des letzten Herrschers aus dem Hause des Bentivoglio zu Bologna, Giovannis II. (1443—1509), den er auf seinen Feldzügen begleitete. Erworben 1841/42 in Italien.

Pappelholz (ringsum angestückt). Höhe 28 cm, Breite 21 cm.“

Das Bild ist von Wilhelm Bode zweimal (Galerie in Oldenburg, Wien, 1888 und Gazette des beaux Arts, 1889, 500) als „echtes und charakteristisches Werk des Solario“ bezeichnet worden. An der zuletzt genannten Stelle ist der Reichtum des Kolorits und die Feinheit der Zeichnung als nähere Begründung für diese Zuweisung angeführt worden. Und wirklich lassen sich alle diese Qualitäten dem Bilde nicht abstreiten. Aber gerade diese Tatsache läßt erkennen, daß dergleichen

allgemeine Begriffe als Kriterien für eine Zuschreibung ungenügend und viel zu wenig bezeichnend sind. Eine sorgfältige, aufs Einzelne gehende Vergleichung ist hier erforderlich. Und sie erweist die Zuteilung an Solario als unhaltbar. — Wenn man das Bild als sein Werk in Anspruch nimmt, muß man es als eine seiner früheren Arbeiten ansehen. Dies tut auch offensichtlich Bode, der in dem Aufsatz in der „Gazette" den Künstler dahin charakterisiert, daß er „mit der ruhigen und vornehmen Art seines Vorgängers Vincenzo Foppa den Glanz und die Leuchtkraft des Kolorits der Bellini und Antonellos verbunden habe". Das trifft aber bestenfalls auf die ersten Arbeiten Solarios zu. Setzt man nun ein Porträt des Künstlers aus dieser Zeit dem Berliner Bilde gegenüber, beispielsweise den venezianischen Senator von c. 1492, — spätere Gemälde kommen noch weniger in Betracht — so zeigen sich so starke Unterschiede, daß es unmöglich wird, anzunehmen, Solario habe die Tafel gemalt. Man vergleiche die Belebung des Konturs an der Wange dort und die ausdruckslose Linie des Berliner Bildes, die Bildung des Mundes, dort unendlich fein differenziert, hier massig und ohne plastische Rundung, den Unterschied in der Modellierung, schließlich aber die Augen. Sie sind für Solario immer charakteristisch, von den ersten erhaltenen Werken an, in ihren Einzelheiten ganz genau beobachtet und die verschiedenen Teile in ihrer kubischen Form scharf geschieden — die konvexe Wölbung der Pupille, das Zurückweichen unter die Augenbrauen, die Faltung der Lider und so weiter. — Das Berliner Porträt zeigt hier eine ausgesprochen flächige Darstellung, die auf das Herausarbeiten des Plastischen fast völlig verzichtet. Das liegt keineswegs am Modell. Es ist eine Art zu sehen, von der alle Teile des Bildes zeugen, der Hals und das Kleid, die Haare und die Wangen.

So hat denn auch Morelli (die Galerie zu Berlin, 1893, 130) das Bildnis dem Filippo Mazzola zugewiesen.

Das Bild ist sehr übermalt.

Dublin. National Gallery, Porträt eines italienischen Edelmannes. Nr. 351 des Kataloges 1904 (54,6 cm hoch, 41,9 cm breit, auf Holz).

Über das Bild, das aus der Sammlung von Sir William Abdy 1893 erworben wurde, sagt der Katalog: „Half figure, dressed in black with a black baret. Both hands appear, the left resting on the pommel of his sword. A low parapet behind, beyond which appears an extensive landscape."

Das Bild weicht in jeder Hinsicht, sowohl in der Technik wie in der Auffassung ganz von Solarios Werken ab, es hat eine etwas harte, spitzige Manier. Sir Claude Philipps schreibt es — nach der Angabe Ellen Duncans im Burlington Magazine X, 1906, 9 — dem Sienesischen Maler Giorolamo del Pacchia zu.

Hereford. Sammlung J. W. Davis. Heiliger Christophorus. Vergleiche die Besprechung des Gegenstücks in London beim Earl of Plymouth.

Karlsruhe. Großherzogliche Gemälde-Galerie. Katalog 1910, Nr. 427. Andrea Solario? **„Madonna mit dem Kinde.** Geradeaus schauend, vor einer teppichbehangenen Brüstung sitzend und das zur Rechten darauf stehende Kind an sich haltend. Mittelgrund: eine Felspartie mit Hirschen, eine Einsiedelei, davor ein Maultiertreiber. Hintergrund: eine Stadt an einem von Bergen umgebenen See (vielleicht von dem aus Ungarn stammenden Pirri, einem Schüler von Boltraffio)."

Ich möchte zu diesem, seiner Qualität nach weit unter Solarios Werken stehenden Bilde nur dasjenige hinzufügen, was Henry Thode im Arch. stor. dell'A. III, 1890, 251, gesagt hat: „in un paesaggio bruno in fondo, al quale si vede il mare dipinto d'azzuro smorto. Anche qui il catalogo fa troppo onore al dipinto attribuendolo ad Andrea Solario, per quanto amabile e grazioso sia l'effetto che produce a prima vista. Piuttosto vi si potrebbe vedere un'affinita con le opere di Giampietrino, sebbene non sia proprio di questo maestro. I volti delle figure hanno un'espressione tenera e amabile ma le dimensioni delle teste sono alquanto piccole, i colori sono forti, ma il tono generale è freddo, del resto non oso proporre con sicurezza il nome dell'autore di questa pittura."

London. National Gallery. Jünglingsporträt von Alvise Vivarini. „A bust of a youth with a ‚Zazzara' of blond hair cropped short over the eyebrows." Katalog 1911. 22,2 cm hoch, 19,7 cm breit, auf Holz. Die Tafel zeigt das Brustbild eines Knaben, nach links gewendet, dreiviertel Profil, mit langen Locken und am Halse geschlossenem blauen Gewande.

Das Bild war ursprünglich dem Antonello da Messina zugeschrieben (vergleiche Gazette des beaux Arts 1862, XII, 9), wogegen sich Crowe und Cavalcaselle wie Berenson wandten. Der von Crowe und Cavalcaselle gemachte Vorschlag (Geschichte der italienischen Malerei VI, 67), Solario als Autor anzunehmen, wurde von Berenson ebenfalls ver-

worfen, und heute gilt wohl mit Recht Alvise Vivarini als der Maler dieses höchst reizvollen Bildes. Bei aller Verwandtschaft, die Zeit und Ort zwischen Antonello, Alvise Vivarini und Solario bedingen und die ein solches Porträt bei allen drei Künstlern ähnlich gestaltet, finden sich immer noch gewisse Unterschiede. Von Antonello trennt das Gemälde die Auffassung, die Bedeutung, die dieser Künstler in seine Köpfe legt, der Grad der psychologischen Charakteristik, die aus seinen Bildnissen spricht, schließlich die Technik, wie das besonders deutlich an den Haaren und am Munde zu sehen ist. (Beispielsweise im Vergleich mit seinen Bildern in Berlin.) Solario andrerseits verrät auch in seinen frühesten Porträts bereits den zeitlichen Unterschied, der ihn von der Generation der älteren Künstler trennt, durch die größeren Bildausschnitte, die weichere Modellierung, unterscheidet sich aber außerdem durch die für ihn immer charakteristische Herausarbeitung des Plastischen, besonders am Auge und am Mund, von der im vorliegenden Bilde nichts zu sehen ist.

Ehemals Sammlung Duchatel, Paris. Dann bei Salting in London.

London. Earl of Northbrook (Baring). Madonna mit Kind (etwa 27,5 cm breit, 32,5 cm hoch, auf Holz).

Der Katalog der Sammlung (A descriptive catalogue of the collection of pictures belonging to the Earl of Northbrook. The italian and spanish schools by Jean Paul Richter, London, 1889) schreibt das Bild (Nr. 216) dem Antonio Solario zu und sagt darüber: „Die Jungfrau in halber Figur, mit einem violetten Kopftuch und blondem Haar, von dem zwei ziemlich steife Locken zu beiden Seiten ihres Gesichtes herabhängen, legt ihren rechten Arm um das Kind, das vor ihr auf einer mit einem Teppich belegten Balustrade steht. Hinter den Figuren eine zweite Steinbrüstung, links ein grüner Vorhang, rechts der Ausblick auf die Landschaft.

Das Bild war früher dem Verrocchio zugesprochen, auf Grund einer Inschrift, die sich an der Borte von Marias Kleid befindet. Sie zeigt die Buchstaben A V E R O C, die von Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei VI, 68/69, als eine Verstümmelung des AVE MARIA angesehen werden, richtiger liest sie wohl Venturi als AVE R(EGINA) O(PTIMA) C(OELI). Das Gemälde hat mit Verrocchio nichts zu tun, jedoch die von Crowe und Cavalcaselle (a. a. O.)

vorgenommene Zuweisung an Solario scheint mir ebenso unhaltbar. Die Stellung der beiden Personen zueinander ist für Solario unmöglich, da durchaus unnatürlich und gesucht. Die Figuren haben keine Beziehung, sie sehen an einander vorbei, der Ausdruck der Gesichter ist ohne Leben und Innerlichkeit. Auch die Formen sind von denen Solarios verschieden, sowohl der Madonnenkopf mit der schwächlichen Modellierung von Augen und Mund, als auch der schwammige Körper des Knaben mit dem großen, runden, unkindlichen Kopf und den schematischen Haaren. Dann genügt ein Hinweis auf die Hände und auf die brüchigen, dünnen Falten, um zu erkennen, daß von Solario in diesem Bilde nichts zu spüren ist. Auch besitzt die Landschaft, ein Schloß auf steilem Felsen, einen viel größeren Maßstab, als ihn der Künstler bei dergleichen Fernblicken je verwendet. (Sie ist im übrigen von Dürer angeregt, vergleiche B. 57, 71, 73.) Das Bild scheint mir der venezianischen Schule, etwa dem Kreise der Previtali anzugehören.

Aus der Sammlung Harman, 1851 durch Mr. Chaplin gekauft. 1893/94 auf der Exhibition of Early Italian Art from 1300 to 1550 in der New Gallery in London ausgestellt (Nr. 133 by A. Solario).

London. Sammlung Earl of Plymouth, Heiliger Sebastian, und

Hereford. Sammlung I. W. Davis, Heiliger Christoforus, zwei Gegenstücke. (Das erste Bild 1905 im Burlington Club ausgestellt.)

Herbert Cook, der die Tafeln dem Solario zugeschrieben hat, sagt (Arte VIII, 1905, 130, mit Abbildungen) darüber: „degli ultimi anni di Andrea Solario," und weiter von dem Gemälde des Sebastian: „Esso è la portella destra di un trittico di cui un San Cristoforo, ora pure in Inghilterra, costituiva il lato sinistro. Ambe due furono trovati recentemente in una bottega di Birmingham, e identificati dal sottoscritto. L'interesse particolare di questo San Sebastiano sta in ciò, che esse prova che il Solario si ispirò alla scultura greca, poichè la figura è una copia del Diadumeno di Prassitele, di cui il migliore esemplare si trova in Madrid. Considerata la variante delle braccia, il piegare della testa e il portamento del corpo è lo stesso. La testa richiama pure il San Filippo del Cenacolo di Leonardo. Il paesaggio, di un'altra mano, è veneziano, come troviamo altre volte nel Solario e lo stile richiama in tutto la ‚Fuga in Egitto' del Museo Poldi-Pezzoli in Milano, datata con l'anno 1515. Si fa anche il nome di Cesare da Sesto, ma, tutto compreso,

noi preferiamo quello del Solario, il quale cosi è rappresentato in Inghilterra da buoni esemplari dei differenti stadi della sua carriera."

Da ich von den beiden Gegenstücken nur das erstere, den heiligen Sebastian, kenne, beschränke ich meine Angaben auf dieses Bild. Die schmale Tafel zeigt die ganze Figur des Heiligen, an einen Baum gefesselt, von vorne her gesehen in dem oben beschriebenen, einem antiken Vorbilde entlehnten Kontrapost. Der rechte Fuß steht fest auf dem Boden, während der linke zurückgesetzt nur mit den Zehen die Erde berührt, die rechte Schulter ist bildeinwärts gewendet und erscheint der linken gegenüber verkleinert. Der Kopf ist vornüber geneigt und fast ins Profil gedreht, die Arme auf den Rücken gelegt, größtenteils unsichtbar. Um die Hüften ein weißes Tuch mit einer schmalen bunten Borte. Das Gesicht zeigt sehr regelmäßige, edle Züge, eine gerade, feine Nase, zart geschwungene Lippen. Die großen, zur Erde blickenden Augen voll stiller Trauer. Hinter der Figur eine weite Landschaft, links eine von Bäumen bestandene Felswand, rechts eine von einem Flusse durchzogene Ebene. Der Horizont ist durch Berge abgeschlossen.

Die Zuweisung des Bildes an Solario glaube ich nicht anerkennen zu dürfen. Einen eigentlichen Beweis für seine Ansicht hat ja Cook auch nicht gegeben; die Ähnlichkeit des Bildes mit der Ruhe auf der Flucht von 1515, von der er spricht, finde ich bei genauer Prüfung nur sehr oberflächlich und allgemein. Der Stil der Figuren ist durchaus verschieden, und die Landschaft auf der Tafel des Sebastian zeigt Bildungsgesetze, die Solario in so späten Jahren längst überwunden hat. Sie erinnert viel eher an das, was er etwa um 1500 oder einige Jahre später verwendet hat. Es ist jedoch leicht ersichtlich, warum Cook ein so spätes Stück unter den Werken Solarios zur Vergleichung herangezogen hat. Das vorliegende Bild in seinem Gesamtcharakter läßt eine frühere Datierung nicht zu. Die so entstehende Schwierigkeit wird bei einer näheren Vergleichung der Gestalt mit den übrigen Arbeiten Solarios vergrößert. Der ganze Aufbau besitzt eine Leichtigkeit, eine Schönheit im Fluß der Linien, einen Rhythmus, wie er diesem Künstler fremd ist. Vergleicht man die Bildung der Augen, die Zeichnung der Haare, die Hand mit den in den Gelenken sichtbar gebrochenen Fingern, auch die Falten im Schamtuch, so wird deutlich, daß hier ein anderer Künstler tätig ist, welcher mehr als Solario auf Schönlinigkeit, aber weniger auf genaue Wieder-

gabe der Einzelheiten ausgeht. Auch die Farben weichen ab. Ein gelbliches Inkarnat, aber ohne die Solario eigentümliche Modellierung, das weißgraue Tuch mit der blau-rot-blauen Borte, dazu ein tiefbrauner Vordergrund, der in die grüne Felskulisse übergeht, die Landschaft bläulich (wo die von Solario immer gegebene Wasserspiegelung fehlt), schließlich im blauen Himmel ganz fein gezeichnete weiße Wölkchen.

Ich glaube, daß die Eigenart des vorliegenden Bildes auf denjenigen Künstler weist, den Cook in zweiter Linie genannt hat. Schon die von den antiken Statuen beeinflußte Stellung deutet auf ihn hin, wofür ich die Anbetung der Könige desselben Meisters in Neapel (Museo Nazionale) zu vergleichen bitte. Auch die glattere, auf eine antikisierende Schönheit gerichtete Art, die sich nicht so sehr mit den Einzelheiten des Naturvorbildes beschäftigt, die alles einer großen Bewegung, einem fein empfundenen Schwung der Linien unterordnet, ist charakteristisch für Cesare da Sesto. In der Darstellung der Natur sind beide Künstler, wie das eben angeführte Bild in Neapel beweist, so nahe verwandt, daß hieraus ein sicherer Schluß auf den Autor nicht gezogen werden kann.

London. Sammlung Fred A. White. Ecce homo. (Attributed to Andrea Solario.) (Befand sich auf der Frühjahrsausstellung des Burlington Fine Arts Club 1913; nicht im Katalog, da erst nach dessen Fertigstellung eingesandt.)

Das Bild, auf das mich Herr Robert I. Cust in großer Freundlichkeit aufmerksam machte, ist dem Solario von Suida (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1909, II, 482), von Borenius und von Roger Fry zugeschrieben worden. Alle drei Forscher stimmen darin überein, daß hier ein sehr frühes Werk des Künstlers vorliegt, das von seinem späteren Stil beträchtlich abweicht. Suida nennt es das früheste ihm bekannte Bild, „das vor der Reise nach Venedig entstanden sein muß (wenig nach 1490), abhängig von Foppas Christus in der Sammlung Chéramy, Paris".

Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß die Stellung zu diesem Gemälde ausschlaggebend für die Beurteilung von Solarios frühester Entwicklung ist. Sieht man in ihm des Künstlers Hand, so muß man die Quellen seines Stils mit Frizzoni in der altlombardischen Schule suchen. Andernfalls muß man zu einem Urteil kommen, wie ich es oben (S. 145) ausgesprochen habe.

Die Tafel (deren Photographie ich der Güte des Besitzers verdanke) zeigt auf dunklem Grunde die Halbfigur des dornengekrönten Erlösers. Die gebundenen Arme sind über der Brust gekreuzt, das schmerzlich blickende, lockenumrahmte Haupt ist zur Seite geneigt, der Körper von einem faltigen Gewande verhüllt, das den Hals frei läßt. Um den Ausschnitt eine breite Borte.

Die allgemeine Auffassung erinnert stark an Solario. Und doch, sobald man sich in die Einzelheiten vertieft, ergeben sich unüberwindliche Schwierigkeiten gegen eine Zuschreibung an den Künstler. Hält man die Tafel für seine früheste Arbeit vor seiner Reise nach Venedig, so muß man sie um 1490 ansetzen, vielleicht noch früher. Das aber scheint mir für den Gesamtcharakter des Bildes sehr zeitig, später jedoch läßt sich die Komposition nicht in Solarios Oeuvre einfügen.

Der Kopf ähnelt am meisten demjenigen des Ecce homo der Galerie Crespi in Mailand. Der Schnitt des Gesichtes ist verwandt, die starke, lange Nase, die flachen Augenbrauen, die Lippen sind ähnlich, der Bart, die Locken, die Tränenperlen auf den Wangen nicht wesentlich abweichend. Die Bildung der Augen ist allerdings verschieden, dort weicher, während hier die Konturen hart umrissen sind, der Dornenkranz erscheint bei dem frühen Werke noch etwas spärlich. Diese Unterschiede aber ließen sich aus der zeitlichen Entfernung, die etwa ein Jahrzehnt beträgt, erklären. Könnte man demnach den Kopf für Solarios Arbeit halten, so frage ich mich vergeblich nach den Gründen, mit denen man den Gewandstil und die Hände für den Künstler in Anspruch nehmen will. Nichts verschiedener als die Art der Falten, hier gleichmäßig breite, schematisch gezeichnete Rinnen und wenig betonte Grate, bei Solarios Frühwerken hell ins Licht gesetzte Grate und unregelmäßige Schattenflächen, weiche Übergänge und harte Brüche deutlich geschieden, offenbar nach der Natur beobachtet. Endlich die Hände, dürr und langfingrig, sehr ausdrucksvoll mit scharf durch Hautfalten bezeichneten Gelenken. Ich sehe keine Möglichkeit, begreiflich zu machen, wie Solario, wenn er in seiner Jugend bereits imstande war, solche Hände zu zeichnen, später zu seinen plumpen, ausdruckslosen Formen gekommen sein sollte. Von einer Entwicklung zu sprechen, ist dabei undenkbar, die beiden Formen haben gar keine Beziehung zueinander.

Ich kenne die Farben des Gemäldes nicht, vermochte auch keine Auskunft über sie zu erhalten, vielleicht könnten sie jenen Rest von

Zweifeln beseitigen, den meine Beweisführung übrig läßt; — vielleicht ist es ein Ausweg, anzunehmen, daß das Bild erst im Anschluß an Solario von einem Mailänder Künstler gemalt ist. Das würde die Ähnlichkeit der Köpfe und die Abweichungen in den übrigen Teilen erklären. Es ist ja nichts Seltenes, daß Werke niederen Ranges den Eindruck machen, als seien sie wesentlich früher entstanden, als es in Wirklichkeit der Fall ist.

Aus der Sammlung Charles Butler in London, stammt angeblich aus Mailand.

Mailand. Biblioteca Ambrosiana. Brustbild des heiligen Hieronymus. Im Katalog als Werk des B. Luini (?) angegeben. (Guida della Biblioteca Ambrosiana. Milano 1860, Nr. 136.)

Guido Cagnola, Rassegna d'Arte 1907, 19, nennt die Tafel fälschlich eine Arbeit Solarios; auch gibt es im Handel eine Photographie des Bildes mit diesem Namen. (Montabone 514 Bis.) Von den Werken Solarios im Stil ganz verschieden, der Qualität nach geringer.

Mailand. Brera. Madonna mit dem Kinde. Giampetrino (Nr. 261, 102 cm hoch, 89 cm breit, auf Pappelholz).

Malaguzzi-Valeri sagt darüber im Katalog 1908: Tavola non finita, con la Madonna in ampia veste rossa curva verso il Figlio che stringe pel collo un agnellino. Dietro il gruppo s'erge una roccia e nello sfondo azzuro si delineano monti aguzzi e castelli. Fra le rocce sbucan felci, piante di viole, mammole e di capelvenere.

Legato dal card. Monti all'Arcivescovado, passato alla Pinacoteca 1811.

Qualche studioso pensa che questo dipinto interessante anche perchè ci mostra, nel suo stato incompleto di esecuzione, come spesso i vecchi maestri lombardi usassero condurre i dipinti finendo pezzo per pezzo della composizione — possa, attribuirsi piuttosto per la forma del putto, ad Andrea Solari.

Die in den letzten Worten ausgesprochene Vermutung muß abgelehnt werden. Die Ähnlichkeit ist nur sehr äußerlich in den Typen, die allen Mailänder Künstlern der Zeit gemeinsam sind; jedoch der Schwung der Faltenkurven, wie die ganze mehr auf das Vornehme als auf das Innige angelegte Wirkung der Gruppe, schließen Solario als den Maler des Bildes aus.

Frimmel in den Blättern für Gemäldekunde IV, 1908, 198, weist auf die Verwandtschaft des Stils mit dem Meister der Colombine in St. Petersburg hin.

Mailand. Brera. Nr. 283. **Madonna, das Kind auf den Knien, das sich anschickt, eine Nelke aus einer Vase zu pflücken.** (76 cm hoch, 63 cm breit, auf Pappelholz.)

Das Bild trug früher die Inschrift Johannes Bellinus, war auch von den Kommentatoren des Vasari V, 24, noch als Werk dieses Künstlers angeführt (Morelli), jedoch der Stil des Gemäldes widersprach diesem Namen so sehr, daß Morelli und Molteni zu der Überzeugung kamen, eine gefälschte Signatur vor sich zu haben, was sich auch bei näherer Untersuchung als zutreffend erwies. Die Inschrift wurde entfernt und das Bild von beiden Forschern übereinstimmend als Frühwerk des Andrea Solario erklärt. Der gleichen Ansicht schloß sich Frizzoni, Malaguzzi-Valeri und Venturi an.

Als Beweise für die Zuschreibung bezeichnet Malaguzzi im Katalog der Brera (1908, 168) „il disegno incisivo, il taglio della bocca morbidissimo e pur sicuro e forte, gli occhi azzuri, le dita grassoccie, le lumeggiature a mo' di miniature a tratti di luce".

Trotz gewisser Ähnlichkeiten, die das Bild mit Frühwerken Solarios besitzt und von denen sogleich die Rede sein wird, habe ich mich nicht von der Richtigkeit der Zuschreibung überzeugen können; vielmehr bin ich zu der Ansicht gekommen, daß hier eine Arbeit eines Mannes vorliegt, der Solarios Gemälde gekannt und benutzt hat.

Vor einer durch Pilaster geteilten Wand sitzt die Madonna auf einer Bank und hält auf ihrem Schoße das Kind, das sich nach der neben ihm stehenden Vase wendet, um eine Nelke zu pflücken. Rechts eröffnet sich durch ein Fenster der Ausblick auf eine Flußlandschaft. Mariens weiter Mantel (mit einem eigentümlichen, hohen Kragen) schließt die ganze Gruppe ein, indem er von den Schultern in langen Falten herabfließt und sich über den Schoß legt, während an der Brust das Gewand zu sehen ist. Den Kopf bedeckt ein leinenes, mit einer schmalen Schnur über dem Scheitel befestigtes Tuch, dessen Enden zu beiden Seiten herabfallen und über dem Busen verschlungen sind.

Das lange, hochstirnige Oval des Kopfes ist sanft geneigt, und die Augen blicken unter den hochgewölbten Augenbrauen träumend in

die Ferne. Das Kind ist im Gegensatz hierzu in lebhafter Bewegung dargestellt. Von der Mutter gehalten, hat es sich umgewendet und versucht, auf den Rand der Vase gestützt, mit seinen dicken Händchen eine der Nelken zu ergreifen.

Von allen Bildern Solarios steht dieser Tafel offenbar die Madonna von 1495 am nächsten. Die Gelegenheit, beide Gemälde zu vergleichen, ist äußerst günstig, da sie heute Seite an Seite in einem Kabinett der Brera hängen. Wiederholtes Betrachten führte mich zu dem oben angedeuteten Ergebnis.

Die Übereinstimmung zwischen den beiden Bildern beschränkt sich auf die Figuren der Christuskinder. Die Bildung der Köpfe, die drallen, festen Gliedmaßen, die fleischigen Hände mit den spitzen Fingern, endlich die hellblauen Augen stimmen überein. Die Gestalt der Madonna, der Faltenstil, das Raumgefühl ist auf beiden Gemälden ganz verschieden.

Das Antlitz der Maria hat mit Solarios Typen nichts gemeinsam. Die Nase ist fein geschwungen, der Mund klein mit zusammengepreßten, dünnen Lippen, die Augen flach, der ganze Kopf glatt und ohne Modellierung, alles im Gegensatz zu Solarios Art. — Der Stil der Falten stimmt ebensowenig zu dem, was des Künstlers echte Werke zeigen. Seine Stoffe sind immer weich modelliert, hier sind harte Grate mit hellen Lichtern aufgesetzt, das Gefält ist unruhig, es entbehrt des stillen, etwas schwerfälligen Flusses, der Solarios Arbeiten auszeichnet. — Das Raumgefühl endlich, das in dieser Tafel zum Ausdruck kommt, scheint mir ihre Einreihung in das Oeuvre des Künstlers auszuschließen. Das Bild müßte vor 1495 entstanden sein, wegen der Ähnlichkeit des Knaben mit dem der Madonna aus Murano; außerdem soll die Gestalt der Mutter Anklänge an den altlombardischen Stil aufweisen, (wovon ich allerdings nichts habe entdecken können), was die Entstehungszeit noch um ein paar Jahre hinaufrücken würde. Das aber scheint mir unmöglich, wenn ich erwäge, wie weiträumig die ganze Komposition ist, und wie frei die Gruppe im Raum steht.

Mit einem Worte sei noch darauf hingewiesen, wie zusammenhanglos die beiden Figuren dargestellt sind. Der Reiz von Solarios Madonnen-Kompositionen besteht gerade in der Innigkeit der Beziehungen zwischen Mutter und Kind. Hier blickt Maria starr aus dem Bilde heraus, ohne den Knaben auf ihrem Schoße zu beachten.

Entscheidend für die Frage der Zuschreibung jedoch erschienen mir die Farben der Gemälde. Die Madonna sitzt vor einer grau-braunen Wand, im blauen Mantel, dessen grünlich-braunes Futter in einer langen Faltendraperie vom Halse bis zum Schoße herabläuft. Das Licht sitzt in gelben Streifen darauf. Das Blau aber ist hell, fahl und dünn wie nie bei Solario, — ebenso das Rot des in kleine Fältchen zerknitterten Gewandes. Auch das allzu rötliche Inkarnat des Kindes erinnert nicht an Solarios Art.

Die Landschaft, die in dem schmalen Ausschnitt des Fensters rechts erscheint, weicht von denen Solarios ab. Da ist eine Wiese mit einer Schafherde darauf, ein paar Felsen, dahinter ein Wasserlauf und am Horizont die Dächer einer Stadt, alles nur oberflächlich angegeben; die Spiegelung des Wassers fehlt, die Felsbildung im Vordergrund ist anders, der Himmel geht von einem blauen in einen rötlichen Ton über, was sonst nirgends bei Solario zu finden ist.

So macht sich zwischen den verschiedenen Teilen des Bildes ein Gegensatz bemerkbar, indem das Kind eine starke Ähnlichkeit mit den Typen Solarios zeigt, während die Gestalt der Mutter und die gesamte Ausführung große Unterschiede gegenüber seinen unzweifelhaften Werken aufweisen. Da der Stil der Tafel überdies auf eine spätere Zeit deutet als diejenige, in welcher Solario ähnliche Darstellungen schuf, glaube ich, daß hier eine Nachahmung vorliegt, nicht ein eigenhändiges Werk des Künstlers.

Ehemals in der Scuola di San Pasquale di Baylon in Venedig; kam am 11. August 1808 in die Brera.

Mailand. Museum Poldi-Pezzoli. Nr. 659. **Doppeltafel des kreuztragenden Christus und der Schmerzensmutter.** Luini. 50 cm hoch, 39 cm breit. Holz.

Die Bilder wurden immer für Arbeiten des Luini gehalten, bis Venturi (La Galleria Crespi, 1900, 236) sie dem Andrea Solario zuschrieb. Man sieht links die Gestalt der Maria im weißen Kopftuch, die Hände über die Brust gekreuzt, rechts Christus, das Kreuz auf der Schulter tragend, der das schmerzensvolle Antlitz zur Mutter zurückwendet. Hinter beiden Figuren ein Kriegsknecht mit brutalem Ausdruck, im Begriff die Madonna zurückzustoßen, und links am Bildrande der Kopf einer heiligen Frau. Der Stil beider Tafeln schließt eine Zuweisung an

Solario aus, die geringe Modellierung der Körper, der leere Ausdruck der Gesichter, das Schematische der Zeichnung in den Haaren und den Striemen am Körper Christi. Die Typen und die Technik sprechen deutlich genug für Luini. Die Erklärung, wie Venturi zu seiner Ansicht kommen konnte, wird dadurch gegeben, daß man Solario als Vorbild für diese Tafeln nachweisen kann. Es ist nicht zu bestreiten, daß die Bilder an seine Art erinnern, nur ist sie durch Luinis Hand verflacht. Dies wird deutlich, wenn man Solarios Arbeiten daneben setzt, den Christus in Nantes und die Schmerzensmutter der Sammlung Crespi. Es ist möglich, daß auch von Solario ein Doppelbild mit diesen beiden Gestalten existierte, das heute verschollen ist, oder aber, daß Luini die beiden ursprünglich nicht zusammengehörigen Tafeln vereinigt hat. Denn die Bilder des Solario, die ich erwähnte, können von vornherein nicht als Gegenstücke gedacht worden sein, da sie beide verschiedenes Format haben. (Der Christus 45 cm × 34 cm, die Madonna 39 cm × 29 cm.) Um sich des Unterschiedes der beiden Künstler bewußt zu werden, vergleiche man die Nase und die Augen der Christusköpfe, ferner wie die schmerzvollen Züge der gealterten Mutter von Luini in eine ausdruckslose Starrheit umgeändert sind. Bei diesem Haupte ist er etwas mehr von seinem Vorbilde abgewichen. Die Stellung ist zum Profil gedreht, und man sieht einen größeren Teil des Kopftuches. Der Reichtum Solarios ist überall durch eine Armut an Einzelheiten, durch eine generelle Zusammenfassung ersetzt. Dafür gibt jeder Faltenzug ebenso deutlich den Beweis wie der Dornenkranz und die Locken Christi. Das schwächste in den beiden Bildern aber ist charakteristischerweise dasjenige, was Luini nach eigener Erfindung gegeben hat, vor allem der entblößte rechte Arm mit den bläulichen Striemen und die steife, hölzerne Hand, die das Kreuz erfaßt.

Mailand. Castello Sforzesco. Galleria municipale. Weibliches Bildnis. Geschenk des Senators d'Adda.

Das Gemälde ist von Morelli (Galerien in München, Dresden und Berlin 1880, 71ff. und Galleria Borghese 1897, 127) erwähnt und an beiden Stellen als ein Werk Andrea Solarios aus der Zeit vor seiner Reise nach Frankreich angesprochen.

In einer kürzlich erschienenen Veröffentlichung (Rassegna d'arte XII, 1912, 9ff.) hat jedoch Malaguzzi-Valeri G. A. Boltraffio für den Maler der Tafel erklärt. Er sagt dort etwa:

„Die jugendliche Frau ist in halber Figur dargestellt, dreiviertel dem Beschauer zugewandt, den linken Arm gebeugt, in der Hand die zusammengelegten Handschuhe; sie ist bekleidet mit einem Mieder von rotem, grellem, etwas schwerem Farbton, das von einer Stickerei viereckig eingefaßt ist, während die weiten blauen Ärmel nach der Mode der ersten Jahre des sechzehnten Jahrhunderts mit weißen Puffen versehen sind, mit Bändchen auf den Schultern befestigt.

Die blauen Augen, tief und schwermütig, blicken prüfend mit einer Art versteckter Trauer. Um den nackten Hals schlingt sich eine Kette von großen Perlen, und um die Stirn hält ein schmales Band, mit einer kleinen Perlenrosette geschmückt, ein feines Netz auf den blonden, aufgelösten Haaren.

Von dem dunklen Grunde hebt sich sehr lebhaft die weibliche Gestalt mit ihrem warmen Kolorit. Nachzuforschen, wer die Dargestellte sei, ist vergeblich, wie bei so vielen anderen Bildern derselben Zeit. Der ehemalige Besitzer versicherte überdies, keine Nachrichten über die Herkunft dieses Bildes zu haben, das lange in Händen seiner Familie gewesen ist."

Weniger schwierig sei es, die künstlerische Herkunft zu erweisen. Frühere Beobachter hätten es dem Boltraffio oder dem Solario zugeschrieben, dem ersteren auch Carotti (Gallerie nazionale italiane A. IV, Rom 1899). Es bestehe auch kein Zweifel, daß diese Bestimmung die richtige sei.

Eine Vergleichung mit anderen Werken desselben Künstlers führt dann zu dem Ergebnis, daß die Modellierung, die fleischige Nase und die Bildung der Augen wie die einigermaßen harten Konturen des Gesichtes in dem vorliegenden Bilde genau mit dem übereinstimmen, was Boltraffio sonst zu geben pflegt. So scheint mir auch gerade dieses Bild dem Porträt des Chaumont (s. u.) durchaus verwandt in der Flächenhaftigkeit der Anordnung, im Ausschnitt, wie in gewissen Bildungen des Gesichts (Nase, Mund), wobei man nicht vergessen darf, die allzu starke Modellierung des Amboise, die erst durch spätere Übermalung entstanden ist, in Abrechnung zu bringen.

Andrerseits muß man gestehen, daß das Frauenporträt auch der Art des Solario sehr nahe steht, nur eine gewisse Plumpheit der Beobachtung, ein Mangel an Gefühl für die feinen Unterschiede der Oberfläche trennt das Bild von seinen sicheren Werken. Dasselbe scheint auch Malaguzzi

ausdrücken zu wollen, wenn er (a. a. O.) den Künstler folgendermaßen charakterisiert: „Il Solario invece, natura più sensibile e impressionabile d'artista, talchè mutò più volte maniera, ha una sicurezza nell'uso della tecnica, nella vivacità del disegno nel dolcissimo impasto dei colori che lo colloca al primissimo posto fra i seguaci di Leonardo. Un ritratto femminile che ha qualche affinità esteriore col quadro D'Adda, la suonatrice della collezione Hertz a Roma, può ben servire per mostrare la differenza fra i due artisti.

Ehemals Sammlung Isimbardi, Mailand, dann beim Marchese d'Adda.

Mailand. Sammlung Frizzoni. Johanneskopf auf einer Schüssel (Holz).

Das Bild wurde (nach der gütigen Mitteilung des Besitzers) von Morelli für eine Arbeit Solarios gehalten, kann aber nach seiner großen Ähnlichkeit mit dem Gemälde gleichen Gegenstandes in der Biblioteca Ambrosiana zu Mailand, das die Namensunterschrift Antonio Solario trägt, nur mit diesem Künstler in Zusammenhang gebracht werden. Wenn vielleicht in der Qualität noch schwächer, zeigt das im Gegensinne erscheinende Stück in der Bildung des Kopfes, in der schwächlichen Modellierung, in dem Mangel an Ausdruck eine sehr große Übereinstimmung mit der Tafel der Ambrosiana. Auch die Farben, die ganz dunklen, gelblich-braunen Fleischtöne stimmen nicht zu den von Andrea Solario verwendeten Tönen. Das Tuch, auf dem die silberne Schale steht, ist rot, der Grund schwarz.

Mailand. Sammlung Crespi. Bildnis eines Mannes. Das Gemälde, welches aus dem Hause Perego stammt, galt bis auf Morelli für das Porträt des Maximilian Sforza, des Sohnes des Ludovico il Moro. Er selbst glaubte, in dem Dargestellten Solarios Gönner Charles d'Amboise zu erkennen, eine Annahme, die sich aber ebensowenig wie die erste hat aufrechterhalten lassen. Die Persönlichkeit des Mannes ist bis heute unbekannt. Morellis Vermutung wurde von Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei II, 566, übernommen, während Frizzoni in einem Artikel des Arch. stor. dell' A. IV, 1891, 284ff., sich ablehnend dagegen verhielt.

Man sieht den Dargestellten im Brustbilde, nach links gewendet, in der festlichen Tracht der Zeit; über dem reich geschmückten Wamse den pelzverbrämten Mantel, den die rechte Hand zusammenhält, den

Hals entblößt, ein Sammetbarett auf dem Kopfe. Den Hintergrund bildet ein Vorhang, rechts ist durch ein Fenster der Ausblick auf eine Landschaft gegeben. Am unteren Rande ist eine schmale Brüstung mit einem (leeren) Cartellino angebracht.

Was den Maler des Bildes betrifft, so sagen Crowe und Cavalcaselle, daß die Hauptmerkmale ebensogut zu Cesare da Sesto wie zu Solario stimmen, aber die Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes entspreche durchaus der Weise des letzteren. Frizzoni jedoch betont an der genannten Stelle immer wieder den venezianischen Charakter des Bildes. „Tale almeno," sagt er, „è il nostro sentimento in presenza di certi indizi del quadro che ci richiamano tempi e maniere relativamente precoci, come sono la speciale foggia del cartellino, il piegare settelineo ed acuto nei panni, la sobria castigatezza nel disegno dei lineamenti del volto e della mano, la finitezza nella esecuzione dei particolari, e fra questi quello dell'accennato camino fra le parti accidentali del paesaggio, che ci riporta alle reminiscenze recate dal Veneto."

Endlich hat Adolfo Venturi (La Galleria Crespi 1900, 114) das Gemälde dem Bartolomeo Veneto, also einem venezianischen Künstler, zugeschrieben.

In der Tat scheint mir die Behandlung, Auffassung wie Technik in diesem Bilde von der Art Solarios sehr abzuweichen und die jenem Künstler eigentümlichen Eigenschaften zu besitzen. Alle Autoren, die das Bild früher beschrieben haben, sind darin einig gewesen, daß es von außerordentlicher Qualität sei. Es muß gesagt werden, daß es über das, was Solario zu geben imstande war, hinausgeht. Die Figur ist mit Meisterschaft modelliert, nicht nur in den feinen Hebungen und Senkungen des Gesichts, sondern auch im Gewand, in den feinen Hemdfältchen am Halse wie in den großen Massen des Pelzes und des schweren Gewandstoffes. Die Zeichnung verfolgt jede Einzelheit, jedoch mit größerer Weichheit als bei Solario und gleichzeitig, ohne sie vom Ganzen loszutrennen. Man sieht bei diesem Kopfe keine Teile mehr, nicht Nase, Augen, Mund getrennt, sondern das ganze Gesicht auf einmal. Jede Stelle erscheint belebt, die Konturen wie die Flächen, und die Übergänge sind aufs zarteste ausgeführt. Gleichzeitig beherrscht der Maler die Darstellung des Zierlichen, wie aus der um den Hals laufenden dünnen Kette und den Fältchen des Hemdsaumes hervorgeht, und verwendet geschickt seine kleinen Beobachtungen zur Belebung des

Ganzen. Betrachtet man ferner die Falten am Ärmel und die Hand, so wird darin das feinere Gefühl gegenüber Solarios Schwerfälligkeit in Erscheinung treten. Die Landschaft endlich, die Crowe und Cavalcaselle veranlaßte, das Bild für Solario in Anspruch zu nehmen, weist seinen Erfindungen gegenüber einen ungleich größeren Reichtum auf. Die Gruppe von Reiter und Läufer im Vordergrunde derselben ist übrigens nach Dürers Holzschnitt „Der Ritter mit dem Landsknecht", B. 131, kopiert.

Das Gemälde ist nicht verdorben, wie Lermolieff, Gallerie Borghese usw. 224, sagt, sondern von Luigi Cavenaghi restauriert; unter den alten Restaurationen war das Original gut erhalten und wurde von Holz auf Leinwand übertragen. Gelitten hat nur der Vorhang, die Haare und wenige andere Stellen.

Modena. Museo Civico. Christus, das Kreuz tragend, nach links gewendet, fast im Profil gesehen.

Dem allgemeinen Charakter nach den Darstellungen des Solario nicht unähnlich und im Arch. stor. dell' A. I, 1888, fasc. II, 46, und später von Berenson (Lorenzo Lotto, 119, Anmerkung) tatsächlich als Werk dieses Meisters angesehen, vorher dem Bonsignore aus Verona zugeschrieben, neuerdings von Venturi (Arte X, 1907, 33ff.) dem Gian Francesco de'Maineri aus Parma gegeben; wie mir scheint, mit Recht. Die Ähnlichkeit dieses Christuskopfes mit den Madonnentypen desselben Malers ist ganz augenscheinlich. Daß Solario nicht als Urheber in Betracht kommen kann, lehrt ein Blick auf die schwächliche Bildung des Kopfes, auf die dünnen, strähnigen Haare wie auf die harten, brüchigen Falten im Gewand. Das Gemälde erreicht die Qualität seiner Werke in keiner Weise.

München. Katharina mit Palmenzweig und Rad. (Katalog der Alten Pinakothek 1908, Nr. 1045, B. Luini. Holz, 75 cm hoch, 52 cm breit, „aus der Sammlung G. F. Inghirami zu Volterra durch Max I. erworben. Die Tafel zeigt das Brustbild der Heiligen nach rechts gewendet in reich gefälteltem Gewande, von der linken Schulter herabfallend der Mantel, den Hals entblößt, in der Rechten den (sehr kleinen) Palmenzweig, die linke Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger senkrecht erhoben. Rechts vorn in der Ecke sieht man einen Teil des messerbesetzten Rades und hinter der Figur eine weite, bergige Landschaft".

Das Gemälde galt als Arbeit Luinis, wurde aber von Crowe und Cavalcaselle, dem Solario zugeschrieben. Als Begründung sind nur wenige Zeilen angegeben; sie scheint sich vornehmlich auf das Naturbild zu stützen: „Die Hügellandschaft des Hintergrundes ist in Solarios gewöhnlichem lichten Ton, aber in nebligem Blau gehalten und teilweise übermalt, so daß einige Stellen am Haar der Figur berührt worden sind; die Gewandung ist etwas verwickelt und von stumpfem roten Ton, die rechte Hand ist verdorben, die linke dagegen gut erhalten."

Dem gegenüber hat Emil Jacobsen im Repert. f. Kunstw. XX, 6, die Tafel als flämische Kopie nach einem Werke des Luini bezeichnet.

Von der Art des Solario ist in dem Bilde schlechthin nichts zu spüren. Weder der verschwommen modellierte Kopf mit dem ganz allgemein behandelten Mund und der wenig durchgebildeten Nase, noch die schematische und kleinliche Art der Haare wie die Unruhe in den zahllosen Fältchen lassen an ihn denken, auch die Bildung der Hände und die Landschaft sind nicht von seiner Eigenart. Diese letzte zeigt Bäume, Büsche und eine Stadt in ziemlich großem Maßstabe, dahinter aber nacheinander sich aufschichtende Hügelzüge, wie sie bei Solario nicht vorkommen. Auch weist die Art, wie Kopf und Landschaft zusammenstehen, schon auf etwas spätere Zeit. Das ganze Bild steht unter einem sehr starken leonardesken Einfluß, gerade auch in der weichen Bildung aller Formen, in den zarten Übergängen der Modellierung wie in der aufgerichteten Hand, die zum Schulgut der Lombarden in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts geworden ist. Auch Luini ist mir als Autor dieses Bildes unwahrscheinlich; er besitzt nicht eine derart weiche, aufgelöste Malweise, er hat immer noch feste Konturen, von denen hier kaum noch die Rede ist, auch malt er weder solche Augen, noch solche Haare. Als Stütze für diese Behauptung kann ich Lermolieff anführen, der (in den Galerien von München und Dresden 1891, 117) schreibt, daß die Farben des Bildes sehr verschieden von der Skala des B. Luini seien, und daß auch die Form der linken, originalen Hand durchaus von dessen Art abweichen. Selbst die Landschaft habe mit denen des Luini gar nichts zu schaffen. Lermolieff findet allerdings in dem Bilde alle Eigentümlichkeiten der Kunst Solarios, stimmt somit in diesem Punkte mit Crowe und Cavalcaselle überein.

Stark restauriert „in dem Grade, daß man den wahren Autor

kaum noch wahrzunehmen imstande ist. Die rechte Hand zum Beispiel ist ganz neu gemalt: ich erkenne darin die Mache des verstorbenen Mailändischen Bilderrestaurators Molteni". (Lermolieff a. a. O.)

Newport. Sammlung T. M. Davis. Bildnis eines Mannes.

Das Gemälde ist von Joseph Breck (Rassegna d'arte 1911, 113) dem Solario zugeschrieben, wohl mit Unrecht. Auffassung und Technik sind von der Andreas ganz verschieden. Dargestellt ist ein jugendlicher, bärtiger Mann mit schief sitzendem Barett über den langen, bis auf die Schulter fallenden Locken. Die rechte Hand faßt an den Degengriff. Im Hintergrunde zu beiden Seiten ein paar Bäume. Die Malerei ist sehr flächig, dabei unbestimmt, im Gegensatz zu der präzisen Modellierung Solarios. Die Bildung der Hand, die sich auf einigen späteren Werken des Künstlers ähnlich findet, kann nicht genügen, um die Zuschreibung an Solario zu rechtfertigen.

Paris. Louvre. Porträt eines Fürsten, angeblich Charles d'Amboise. (75 cm hoch, 52 cm breit, auf Holz.)

Das Gemälde gibt das Brustbild eines bartlosen Mannes in reichem Brokatgewande, das Haupt von einer Mütze bedeckt, an welcher der Orden des heiligen Michael angebracht ist, über dem Kleid die Kette des Ordens vom heiligen Georg, das Antlitz dem Beschauer zugewendet. Den Hintergrund bildet links eine Ebene, die durch Schneeberge begrenzt wird; rechts in größerer Nähe erscheinen ein paar Bäume.

Der Dargestellte ist etwa bis zu den Ellenbogen sichtbar, Unterarme und Hände sind nicht gegeben. Der Körper ist leise aus der Frontalstellung herausgedreht, so daß die linke Schulter zuvorderst im Bilde erscheint. Der Kopf fast en face gesehen, von kurzem, aber vollem Haar umrahmt. Das glatt anliegende Wams läßt den Hals frei. Von den Schultern läuft ein breiter Pelzkragen herab. Die Ärmel zeigen das große Muster eines reichen Brokatstoffes.

Ehe ich zu einer Kritik des Gemäldes übergehe, mache ich darauf aufmerksam, daß sich die Tafel im Zustande der völligen Zerstörung befindet. Es darf bei einer Beurteilung nicht vergessen werden, daß eigentlich kein Zug des Originals mehr vorliegt. Im einzelnen ist folgendes festzustellen: Eine Nachbesserung ist am Mund zu sehen, wo noch der alte Kontur erscheint, ferner Übermalungen am Halse und im

Gewand, mitten durch das Gesicht gehen mehrere ausgeflickte Sprünge. Die Haare sind völlig zerstört, sie gingen vielleicht einmal über ihre jetzige Ausdehnung hinaus (links). Ob das Diadem oder der Rand einer Kappe unter dem Barett und der überaus schematisch behandelte Einsatz am Pelzüberwurf auf den ursprünglichen Bestand zurückgehen, bleibe dahingestellt.

Von dem Hintergrund aber ist, zumindest auf der linken Bildseite, kein Zug echt, und die Schneeberge wie die „märchenhafte Landschaft, in der der Condottiere träumt" (Muther, Geschichte der Malerei I, 338), ist spätere Erfindung. Die Akten überliefern den Namen einer Person, die mit Schuld an der Zerstörung des Bildes trägt, nämlich den der Witwe Godefroid, die das Bild, als es der König erwarb, zur „Wiederherstellung" erhielt. Hierüber vermerkt das „Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi 1709—1792" (herausgegeben von Ferdinand Engerand, Paris 1900), 601 f. „Le tableau fut alors confié à la veuve Godefroid pour être restauré: ‚Un tableau représentant le portrait de Charles VIII, roi de France, peint par le Pérugin. Ce tableau fut proposé pour joindre à la collection des tableaux du Roy, mais les prétentions du possesseur parurent si fortes que le tableau lui fut rendu. Il a depuis été acquis par le Roi. Il a fallu lever les repeins de ce tableau en divers endroits, ensuite le nettoyer et faire racommoder sa bordure. 72 livres." Daß es sich um das vorliegende Bild handelt, wird später gezeigt werden.

Das Bild gilt nach der allgemeinen Meinung als Arbeit Solarios, und ich möchte, da ich gezwungen bin, zu der Ansicht vieler anerkannter Forscher in Gegensatz zu treten, zuvörderst einige Autoren nennen, die mit mir in dieser Frage übereinstimmen. — Von den älteren Schriftstellern hat Passavant das Bild für eine Arbeit Boltraffios erklärt, dann nannte Wilhelm Suida (Monatshefte für Kunstwissenschaft I, 441) es „völlig von Solarios Art abweichend", und in allerneuester Zeit hat Sir Claude Philipps im Burlington Magazine 1911, 288, sich folgendermaßen geäußert: „I must confess, all the same that I have never been able wholly to convince myself of the accuracy of this ascription (to Solario). In a line with this work, in the Long Gallery of the Louvre, are three of Solarios masterpieces, the Crucifixion, the Vierge au coussin vert and the Head of San John the Baptist; and the more closely these are probed and examined the less

do they afford evidence in support of the contention that the same brush is answerable for them and for the in many essentials different Charles d'Amboise."

Lermolieff hat die Tafel als Werk Solarios auf 1503 oder 1504 datiert. Vergleicht man es mit anderen Bildern des Malers aus dieser Zeit, so wird der Unterschied deutlich fühlbar. Dreierlei Eigenschaften sind es im wesentlichen, welche das Gemälde von Solarios Werken trennen, die räumliche Anordnung, die Weichheit der Modellierung und die Unsicherheit der Zeichnung.

Zuerst die Anordnung: Der Chaumont steht bedeutend freier im Raum als Solarios gleichzeitige Bildnisse. Selbst das 1505 entstandene Porträt des Longoni besitzt noch nicht eine solche Freiheit, wie sie hier durch die Schiefstellung der Schultern erreicht ist. Dadurch erhält nämlich die Figur auch nach vorne hin eine Bewegungsmöglichkeit und tritt gleichzeitig vom unteren Bildrande zurück, eine sehr einfache Lösung des Problems, dem Solario stets durch eine Balustrade oder dergleichen beizukommen versucht hat. Im gleichen Sinne ist weiter der Abstand des Kopfes vom oberen Rand der Tafel bemerkenswert, der bei Solario auf allen Bildern viel kleiner ist. Die Anordnung, den Kopf auf drei Seiten frei zu legen, trägt sehr wesentlich dazu bei, dem Bilde einen Eindruck von Weiträumigkeit zu geben, den Solario bestenfalls in seinen spätesten Jahren erreicht.

Zweitens die Modellierung: Solario versucht an jeder Stelle, das Körperliche des Gegenstandes darzustellen, durch viele plastisch herausgearbeitete Einzelheiten den Gesamteindruck des Kubischen zu erreichen. Es hängt das mit der Art seiner Beobachtung zusammen, die sich zuerst auf die völlige Erfassung eines Teiles richtet. Es liegt ihm stets mehr daran, die feinsten Unterschiede und die kleinen Unebenheiten zu erfassen, als eine große ruhige, geschlossene Ebene darzustellen. Man vergleiche, um den Unterschied zu empfinden, mit dem hier in Frage stehenden Bilde das Porträt des Morone, das als Spätwerk Solarios eine mehr flächenhafte Anordnung besitzt. Man braucht nur den breiten Pelzkragen auf den beiden Bildern anzusehen, um das eben Gesagte zu bemerken. Das Porträt des Chaumont ist ganz auf die Wirkung geschlossener Flächen gestellt. Das ist deutlich am Kopf, an Wangen und Hals, am Haar und am Barett, an der Brust und am Pelzkragen; selbst die Ärmel, die dieser Auffassung durch ihre natürliche Gestalt

den größten Widerstand entgegensetzen, sind durch möglichste Unterdrückung der Falten wie durch das Ausbreiten des Stoffmusters zu ungebrochenen Flächen gestaltet.

Endlich die Zeichnung: Sie ist in dem vorliegenden Bilde viel weicher und flüssiger als bei Solario, gleichzeitig aber auch unsicherer und weniger eindrucksvoll. Das will sagen: während Solario jede Einzelheit zeichnerisch scharf erfaßt und sie als abgeschlossenes Gebilde darstellt, so zum Beispiel die Wölbung der Augen, die Differenzierung der Flächen an den Nasenflügeln, den Schwung der Lippen, gibt der Maler des Chaumont-Porträts ein allgemeines Spiel von Licht und Schatten. Er trennt die einzelnen Teile nicht. Wo fände es sich bei Solario, daß eine Schattenmasse Nase, Oberlippe und Mund zusammenfaßte? Hier gleiten die Schatten bald heller, bald dunkler über die struktiven Formen fort. Dabei gibt es eine sehr reiche Abwechslung der feinsten Nuancen, so daß auf dem Gesicht eine Bewegung entsteht, wie man sie bei Solarios Werken nicht finden kann. Zugleich aber geht jene Festigkeit des Aufbaus verloren, die für seine Arbeiten so charakteristisch ist.

Sodann ist noch die Landschaft zu untersuchen. Nimmt man an, daß das Vorhandene eine Überarbeitung des ursprünglichen Zustandes ohne wesentliche Veränderung ist, so muß man sich sagen, daß es in keiner Weise mit dem, was Solario zu geben pflegt, übereinstimmt. Bäume, wie sie sich hier am rechten Bildrande finden, mit starkem Stamm und dichtbelaubt, in diesem Größenverhältnis zur Person des Dargestellten, kennt Solario nicht, wofür man jedweden seiner Hintergründe zum Vergleich heranziehen möge. Dasselbe gilt von der links sich hinziehenden weiten Ebene mit der Stadt, und auch, was sich — bei dem gegenwärtigen Zustande — an Büschen und Wiesen erkennen läßt, hat mit des Künstlers feiner und genauer Darstellung garnichts gemein.

Auch die im Bilde verwendeten Farbtöne sprechen nicht für Solario. Der Fürst trägt ein rotes Wams, darüber den dunkelbraunen Pelz, während die Ärmel einen gelbbräunlichen Ton haben. Das Barett ist schwarz, das Gold der Ordenskette durch ein sehr krasses Gelb gegeben. Das Gesicht ist — im Gegensatz zu Solarios Gewohnheit — bräunlich, wie von der Sonne verbrannt. Selbst in Anbetracht des Umstandes, daß ein Teil der Farben durch das natürliche Vorbild, durch die Person und die Tracht bestimmt waren, erweisen die angewandten Töne dennoch durch ihre Härte und Massigkeit, daß Solario nicht ihr Autor gewesen sein kann.

Ich habe in dieser Beweisführung vermieden, die von den anderen Forschern für ihre Ansichten vorgebrachten Gründe anzugeben. Ich wollte zuerst durch meine Mittel das Bild als die Arbeit eines von Solario verschiedenen Künstlers kennzeichnen.

Nunmehr wende ich mich zu einer Darstellung der bisher von der großen Überzahl der Gelehrten vertretenen Ansicht. Von den älteren Annahmen, die das Bild dem Perugino, Leonardo da Vinci oder Boltraffio zuschrieben, abgesehen, beginnt eine eingehende Beschäftigung mit dem Bilde durch Villot im Jahre 1849. In seiner Notice des tableaux du Musée Impérial du Louvre, 232 hat er es zuerst für Solario in Anspruch genommen. Dieser Zuweisung sind dann (um nur die wichtigsten Schriftsteller zu nennen) Mündler, Morelli, Frizzoni und Venturi gefolgt. Zwar nicht so sehr auf Grund stilistischer Übereinstimmungen mit anderen Werken des Künstlers, als vielmehr durch einen anderen Umstand bestimmt.

Im Jahre 1847 nämlich hatte Ch. Leblanc von der Nationalbibliothek in Paris durch einen Artikel des Magazin pittoresque XV, 400, den auf dem Gemälde Dargestellten als Charles d'Amboise nachgewiesen. Vorher war man über die Person im Zweifel gewesen, man hatte Karl VIII. oder Ludwig XII. in ihm vermutet, aber der Nachweis Leblancs schloß jeden Zweifel aus. (Mündler, Essay d'une Analyse critique 1850, 115, führt als weiteren Nachweis noch zwei alte Porträts im Schlosse zu Versailles an: „représentant évidemment le même personnage que le portrait du Louvre", die zufolge alter Tradition unter dem Namen des Charles d'Amboise gehen. Nr. 1201 und 1206 der „Notice" von 1837.) Dieser aber, der den Beinamen Chaumont führte, war der Neffe und Nachfolger des Kardinals George d'Amboise, französischen Statthalters in Mailand. Er nahm, nachdem er bereits in verschiedenen anderen Stellungen tätig gewesen war, im Jahre 1500 diesen Posten ein. 1506 wurde er Marschall, 1508 Admiral von Frankreich, kommandierte in den folgenden Jahren mit dem Marschall Trivulzio zusammen im Heere des Königs und erkrankte in Coreggio, wo er am 11. Februar 1511, achtunddreißig Jahre alt, starb.

Unter den lombardischen Malern, die als Künstler des Porträts in Betracht kommen konnten, empfahl sich nach dieser Erkenntnis Solario deshalb am ehesten, weil er — wie man durch die Veröffentlichungen Devilles wußte — im Auftrage des Onkels des Dargestellten mehrere Jahre im Schlosse Gaillon in Frankreich tätig gewesen war.

Die naheliegende Vermutung, daß der Künstler, der späterhin für die Familie mit großen Arbeiten beschäftigt war, vorher den in Mailand anwesenden Neffen seines Auftraggebers porträtiert habe, schien unabweisbar und wurde sogleich auf verschiedene Weise ausgeschmückt. Mündlers Darstellung dient dieser Gedankengang wesentlich als Stütze, Villot sagt wörtlich: „D'un autre côté, si l'on se rapporte à la biographie de Solario, donnée plus haut (wo von den Arbeiten in Gaillon die Rede ist), on verra, qu'il est fort naturel de lui attribuer ce portrait de Chaumont d'Amboise, qui l'envoya de Milan en France et l'adressa à son frère (!) le Cardinal George d'Amboise, pour qui il exécuta de nombreux travaux au château de Gaillon." Calvi meint, Charles d'Amboise habe sich von Solario malen lassen, um sein Bild dem nach Frankreich zurückgekehrten Onkel zu senden, das dann, nach Crowe und Cavalcaselles Ansicht, dessen Wohlgefallen in so hohem Grade erregt habe, daß er den Maler zur Ausschmückung seiner neuen Kapelle nach Gaillon kommen ließ.

Man sieht, daß der ganzen Schlußfolgerung eine nicht unwahrscheinliche, aber willkürliche Hypothese zugrunde liegt. Denn es ist klar, daß ein Mann vom Range des Chaumont, der starke künstlerische Interessen hatte, nicht nur mit einem Maler in Beziehung gestanden, sondern viele Künstler beschäftigt hat, und die Berufung Solarios nach Frankreich ist noch lange kein zwingender Grund, ihn als Maler eines vom Neffen des Auftraggebers erhaltenen Porträts anzusehen. Eine stilistische Untersuchung, die den einzigen festen Anhalt hätte geben können, ist nicht versucht worden. Auch nicht von Morelli, der den Dargestellten für Ludwig XII. hält und das Porträt dennoch für ein Werk Solarios erklärt.

Um so auffälliger bleibt, daß zwei deutsche Forscher — Waagen und Passavant — zu dem Ergebnis gelangten, daß hier eine Arbeit Boltraffios vorliege.

Ich komme zum letzten Teil in der Besprechung des Porträts, der die Gründe enthalten soll, die mich bestimmen, das Bild wiederum an diesen Künstler zurückzugeben[1]).

[1]) Die Zuweisung erscheint mir selbst nicht restlos überzeugend, doch hat das Bild nach meiner Ansicht immer noch die meisten Analogien zu Boltraffios Arbeiten; Suida (Monatshefte f. Kunstwissenschaft I, 441) glaubt, der Maler sei derselbe gewesen, der die Münchner Katharina geschaffen habe; auch diese Annahme ist nicht sehr einleuchtend.

Am charakteristischsten für seine Hand erscheint mir jene flächenhafte Ausbreitung des Gegenstandes und das Nebeneinandersetzen verschiedenfarbiger Ebenen unter Vernachlässigung der plastischen Rundung, dazu kommt die bei jenem Künstler stark ausgeprägte Vorliebe für gemusterte Stoffe, die er möglichst übersichtlich zur Anschauung zu bringen versucht, endlich aber die weichere, weniger mit der gezeichneten Struktur des Bildes übereinstimmende Modellierung. Von Einzelheiten seien noch angeführt die am unteren Bildrande sichtbaren scharfen, kurz gebrochenen Faltengrate, die Bildung von Nasenspitze und -flügeln, der in der ganzen Länge der Nase fortlaufende Schatten, der bei Solario stets im Zusammenhang mit der Wange gesehen ist, worauf ich an anderer Stelle hingewiesen habe.

Über die Geschichte des Bildes läßt sich erst seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts etwas Genaueres feststellen: das „Inventaire des tableaux par la direction des bâtiments du Roi 1709—1792" par Fernand Engerand, Paris 1900, sagt darüber: „Ce tableau fut proposé une première fois aux bâtiments en 1754; le rapport présenté au travail du Roi, le signale ainsi: ‚Charles VIII. après la bataille de Fornoue qu'il gagna contre les princes d'Italie, fit venir exprès de Florence le Pérugin, maître de Raphael, pour faire son portrait d'après nature. Ce prince est peint avec le collier de l'ordre Saint Michel, son chapeau retroussé d'une médaille allégorique à Hercule vainqueur de l'hydre, c'est-à-dire de la ligue des princes d'Italie. On voit dans le lointain Fornoue, village de Parmesan, que sa situation auprès de l'Apennin et au débouché de cette montagne dans les plaines de la Lombardie ont fait choisir aux princes ligués pour empêcher le retour de Charles VIII dans ses Etats. J'ai fait la découverte de ce tableau, qui quoique très bien, ne sera pas bien couteux. Ce portrait fut donné par Charles VIII à Mme. de Palmoisin. Il a passé de là dans la famille de Cohade, officier des Invalides, détaché au château du Louvre pour y commender la garde.' M. de Cohade demandait 6000 Livres de ce tableau: le chiffre parut exagéré et la négociation fut rompue. Elle fut reprise en 1758 sur le chiffre de 3000 Livres et put alors aboutir." (Au Louvre en 1785.)[1])

[1]) Die Tafel ist mehrfach gestochen worden, so von Guizot, Thiriat, Thevet und Pigeot. In jüngster Zeit ist dann angeblich in St. Armand in der Bürgermeisterei eine Wiederholung des Bildes, auf Holz gemalt, entdeckt worden.

Petersburg. Ermitage, sogenannte Colombine. Von Melzi (Nr. 74.) (77 cm breit, 61 cm hoch, Holz auf Leinwand übertragen.)

Ich führe das allbekannte Bild nur an, weil Crowe und Cavalcaselle es dem Solario zugesprochen haben. (VI, 65.)

Während Waagen, Ermitage 54, es für eine Arbeit Luinis und Morelli es für ein Werk des Giampietrino ansprach, hat Fritz Harck im Repert. f. Kunstw. XIX, 1896 in Übereinstimmung mit Julius Meyer, von dem die denselben Sinn vertretende Notiz des Berliner Katalogs herrührt, das Gemälde dem Meister zugeschrieben, der die Tafel des Vertumnus und der Pomona in Berlin gemalt hat. Dies ist Francesco Melzi, dem das Petersburger Bild auch heute gegeben wird.

Philadelphia. Sammlung Johnson. Porträt eines Mannes. Von Berenson in seinem Verzeichnis der Bilder Solarios für diesen Künstler in Anspruch genommen.

Die Tafel zeigt das Brustbild eines Mannes im pelzbesetzten Gewande, nach rechts, mit bartlosem Antlitz und langem, glattem Haar, die Hände anbetend erhoben. Im Hintergrunde rechts ein Garten, der durch eine hohe Mauer abgeschlossen wird, links hinter dem Dargestellten ein Vorhang. Auffassung und Technik des Gemäldes schließen Solario als Autor aus, die oberflächliche Modellierung des Kopfes, die Bildung der Augen wie die kompakte Masse des Haares. Dazu kommt die Haltung, die deutlich dafür spricht, daß das Bild überhaupt nicht italienischen Ursprungs, sondern eine nordische Arbeit ist. Das beweist endlich der Hintergrund mit den in sehr großem Maßstab gegebenen, aber plump ausgeführten Details.

Von Max J. Friedländer und Valentiner als Werk des Jan Provost angesprochen.

Rom. Galerie Doria. Christus, das Kreuz tragend.

Wenig veränderte Wiederholung des oben erwähnten Bildes in Modena, wie dieses von Gian Francesco de' Maineri. Vergleiche Venturi (a. a. O.), der noch ein drittes Exemplar des Gemäldes aus den Uffizien abbildet. (Im Katalog der Sammlung von 1903 unter Nr. 164 dem Andrea Solario zugeschrieben.) Eine vierte Wiederholung jetzt bei Alfredo Barsanti in Rom.

Rom. Galerie Borghese. Jesus an der Säule. 54 cm hoch, 37 cm breit, Holz. Nr. 395.

Von Berenson in seinem Verzeichnis der Werke Solarios angeführt, von Venturi im Katalog der Galerie als Scuola Peruginesca angegeben. Die Beschreibung lautet dort: „Il quadro portò il nome di Andrea d'Assisi; è diligente nei particolari e forte di colore, il collo e il braccio sinistro lunghissimo tolgono il valore al dipinto."

Dem Verfasser nicht erreichbar.

Wien. Kaiserliche Gemälde-Galerie. Christus, das Kreuz tragend. (Katalog 1907, Nr. 82. 57 cm hoch, 56 cm breit, Pappelholz.)

Das Gemälde zeigt das Brustbild des Dulders, nach rechts gewendet, das Kreuz auf der Schulter schleppend, das er mit der rechten Hand hält. Die linke ist unsichtbar. Er trägt ein am Halse rund ausgeschnittenes Gewand. Der bärtige Kopf, von langen Locken umrahmt, mit dem Dornenkranze, ist in Dreiviertel-Profil dargestellt, die Augen himmelwärts gerichtet. Um den Hals einen Strick. — Ist auch der Vorwurf ähnlich den Darstellungen Solarios, so ist Auffassung und Technik doch ganz abweichend. Die Modellierung des Kopfes ist schwach, die Zeichnung ungenau und ohne alle Einzelheiten. Alle nebensächlichen Dinge sind ganz schematisch behandelt und lassen die Beobachtung vermissen, durch welche Solario sich auszeichnet. Man betrachte die Haare, den Dornenkranz, die Blutstropfen und vor allem die Hand. Auch der Ausdruck der Augen, das weichliche Gefühl, das weit von der stillen, schmerzerfüllten Schönheit der Solarioschen Christusköpfe entfernt ist, schließt diesen Künstler als den Urheber aus. So scheint mir die von Suida (Jahrb. d. A. Kaiserh. XXVI, 235, und Monatshefte für Kunstwissenschaft I, 441) und Frizzoni (Arch. stor. dell'A. Ser. II, 3, 1897, 242), im Gegensatz zu dem Kataloge, vorgeschlagene Zuweisung des Bildes an Luini durchaus zutreffend.

(— Turin. Kopie? Alinari 14842. —)

Wien. Galerie Liechtenstein. Christus, das Kreuz tragend. (Katalog 1873. Nr. 64. Schule von Leonardo da Vinci. 48 cm hoch, 39 cm breit, Holz.) Abbildung bei Rosenberg, Leonardo da Vinci 133.

Julius Meyer in seinem mir vorliegenden Exemplar des Katalogs bemerkt dazu: „Später Solario." Jedoch die harte Art der Faltenbrüche,

der ausdrucksarme Kopf, die kompakten Massen der Locken wie die Hände lassen diese Zuschreibung als ungerechtfertigt erscheinen.

Das Bild zeigt Christus nach links gewendet, das Kreuz auf der rechten Schulter, das er mit beiden Händen umfaßt. Der Kopf ist dem Beschauer zugekehrt, nicht unähnlich dem Typus des Solario, aber von viel zu geringer Qualität, als daß der Künstler selbst als Autor dieses Bildes in Betracht kommen könnte.

Zeichnungen,
die ohne zureichenden Grund dem Solario zugeschrieben worden sind.

Florenz. Uffizien (Nr. 1944), **Kreuztragung** in ganzen Figuren unter dem Namen Sodoma, von Meder (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1913, Nr. 2) dem Solario zugeschrieben.

„Christus mit dem schweren Kreuzbalken auf der Schulter folgt, mühsam nach rechts ausschreitend, dem roh anreißenden Henkersknecht und wendet sich noch einmal mit sanftem Ausdruck der Frauengruppe zu, die links im Vordergrunde kniet. Dieser gegenüber an der rechten Ecke steht ein muskelstarker Krieger. Die übrigen Figuren, nur leicht angedeutet, gehen in den Hintergrund über.

Die Zuschreibung an Solario hat alle Berechtigung, wenngleich sich auch eine etwas abweichende Technik zeigt. Aber dies erklärt sich mit dem Unfertigen des ganzen Entwurfes, der diesmal mit dem Pinsel in dünnflüssiger Tusche angelegt wurde, um der Feder die Ausführung und Feststellung der Konturen zu überlassen. Die Christusfigur jedoch und insbesondere deren Kopf, wo die stumpfen und kurzen Federstriche kräftig einsetzen und die Gestalt fertig herausarbeiten, bringt all die charakteristischen Merkmale des Künstlers zum Vorschein. Die Kopfform mit dem flachen Scheitel, dem Solario-Oval, dem plastischen Munde, ist deutlich genug, um den Meister zu verraten.“

Nach der beigegebenen Abbildung zu schließen, ist die Zuschreibung nicht aufrecht zu erhalten. Die Strichführung ist völlig von der Solarios verschieden, sie besteht aus kurzen, leicht gekrümmten Linien. Auch die Stellung der Figuren, die kunstvollen Drehungen in den Körpern deuten auf einen Künstler, der an römischen oder florentinischen Werken geschult ist.

Die alte Bezeichnung traf vielleicht das Richtige.

Venedig. Akademie. Entwurf zu einer Himmelfahrt Mariae, nach Morelli zu dem Bilde in der Sakristei der Certosa di Pavia.

Meder (a. a. O.) lehnt das Blatt mit Recht ab; es gehört weder zu dem genannten Gemälde, noch rührt es überhaupt von Solario her. (Phot. von Tomaso Filippi, Venedig.) Der flüchtige Federentwurf zeigt auf seiner oberen Hälfte Maria, von einem Puttenkranz umgeben, unten die Jünger Christi, sehr lebhaft bewegt um den leeren Sarkophag.

Meder nennt noch einen zweiten Entwurf zu einer Himmelfahrt Mariae, welche gleichfalls dem Solario zugeschrieben wird. „Die Typen, sowie die Mache, erinnern in der Tat an den Meister, aber Beziehungen zu dem Certosa-Bilde lassen sich auch darum nicht entdecken." Das Blatt entzieht sich meiner Kenntnis.

Weimar. Sammlung S. K. H. des Großherzogs. Acht Blätter mit zehn Apostelköpfen nach Solarios Kopie von Leonardos Abendmahl. Von Frizzoni Solario mit Unrecht zugeschrieben.

Die Skizzen stimmen in ihrer glatten, „eleganten" Strichführung garnicht zu des Künstlers sonstigen Zeichnungen. Sie sind wahrscheinlich viel später entstanden, von einem Künstler, der Solarios Kopie wiedergeben wollte. Vielleicht stehen sie in Zusammenhang mit Morghens Stich nach Leonardo, für den Zeichnungen nach dem Fresko aus Castellazzo gemacht wurden.

Zweiter Teil:
Versuch eines Verzeichnisses der echten Arbeiten von Andrea Solario, einschließlich solcher, die nur in Kopien erhalten sind.

I. Gemälde.

Angers. Musée. Ecce homo. Wiederholung des Bildes in Lützschena, s. dort.

Angers. Sammlung Dr. Barot. Herodias. Flämische Kopie nach dem Gemälde in Sion House, s. dort.

Barnard Castle (Schottland). Bowes Museum. Hieronymus. Auf Holz. 67,5 cm hoch, 52,5 cm breit. Phot. Mansell.

Spätwerk um 1515. Zeigt die kniende Figur des greisen Büßers in reicher Felslandschaft. — Auf der Ausstellung des Burlington Clubs 1887 als zweifelhaftes Werk Cesare da Sestos. Zuerst von Venturi (Arte I, 316) dem Solario gegeben, dagegen Pauli (Zeitschr. f. bild. K. N. F. X, 415) — schlecht erhalten.

Barnard Castle. Bowes Museum. Johanneskopf auf der Schale. Kopie nach dem Bilde des Louvre, Paris, s. dort.

Basel. Museum. Desgleichen.

Bergamo. Accademia Carrara. Nr. 236. **Ecce homo.** Auf Holz. Phot. Anderson 12559.

Eine der frühesten Fassungen des Gegenstandes, vor 1500. Brustbild ohne Arme, en face. — Früher unter dem Namen Cesare da Sesto; als Arbeit Solarios zuerst erklärt von Crowe und Cavalcaselle (Geschichte der italienischen Malerei VI, 63) und von Emil Jacobsen (Repert. f. Kunstw. XIX, 255).

Bergamo. Accademia Carrara. Säugende Madonna.

Gegenseitige Kopie nach dem Gemälde im Museum Poldi-Pezzoli Nr. 602 zu Mailand, s. dort.

Berlin. Sammlung Moritz Jaffé. Madonna mit dem Kinde und den **Heiligen Joseph und Hieronymus.**

Kopie nach Solarios Bild der Brera in Mailand, s. dort.

Berlin. Sammlung Schweitzer. Madonna mit dem schlafenden Christuskinde. Auf Holz, 29 cm hoch, 24 cm breit. Abbildung Arte II, 157 und Venturi Galerie Crespi, 233.

Aus der besten Zeit, ca. 1506. Das kleine Bild zeigt Maria vor dunklem Laubwerk sitzend, bis zu den Knien sichtbar, in den Armen den schlummernden Knaben. Charakteristisch das grüne Kissen. Gut erhalten, nur oben, fast am Rande der Tafel ist die Farbe an einer Stelle abgesprungen. Auf der Rückseite der Siegellackstempel von Sedelmeyer, Paris.

Besançon. Musée. Johanneskopf auf der Schale.

Kopie nach dem Gemälde im Louvre, Paris, s. dort.

Boston. Museum of fine arts. Porträt eines Mannes, sog. **Giovanni Bentivoglio.** Auf Holz, 44 cm hoch, 35 cm breit. Phot. Burlington Magazine 1911 und Museum of fine arts — Bulletin, Boston, Oktober 1911, IX, Nr. 53, vor 1495.

Auf der Winterausstellung der Royal Accademy 1881 in London als Francesco Francia ausgestellt, dann bei Christie anläßlich der Versteigerung der Sammlung Sir William Neville Abdy Bart (Nr. 123 des Katalogs vom 5. Mai 1911 unter dem Namen Andrea Solario). Zuerst richtig bestimmt von Sir Claude Philipps. (Publ. im Burlington Magazine August 1911, 267.)

Brescia. Pinakothek. Kreuztragender Christus, ihm gegenüber ein **anbetender Mönch.** Auf Holz. 34,5 cm hoch, 26 cm breit — nicht photographiert.

Spätwerk, um 1515. Die beiden dargestellten Figuren ohne Zusammenhang. Christus im Profil, nach links schreitend, ganz von dem hochroten Mantel verhüllt, der Mönch in weißer Kutte kniet betend vor ihm. Landschaftlicher Hintergrund. Typen und Aufbau bezeichnend für Solarios letzte Zeit. Erste Zuweisung durch Mündler, Beiträge zu Burckhardts Cicerone 1874, 84. Sehr zerstört.

Broomhall, N-B. Earl of Elgin. Säugende Madonna.
Kopie nach der Vierge au coussin vert, Paris, Louvre, s. dort.

Budapest. Museum. Inv. Nr. 4248. **Madonna aus der Sammlung Pàlffy.** Auf Holz, 61 cm hoch, 42,6 cm breit.

Kopie nach Solario, gibt dieselbe Komposition wieder wie das Bild der Londoner National Gallery (aus der Sammlung Salting) s. dort. Angeblich durch Graf Johann Pàlffy in Paris von einem gewissen Moreau erworben. Arduino Colasanti nennt das Bild von einem „ignoto pittore fiammingo lavorante in Italia" ausgeführt. (Rassegna d'Arte XII, 1912, 167.)

Cambridge. Fitzwilliam Museum. Verkündigung. Leihgabe der Sammlung Fairfax Murray, London. Auf Holz, 76,2 cm hoch, 78,7 cm breit. Phot. Braun.

Bezeichnet ANDREAS DE SOLARIO F. 1506. Die Tafel stellt das Schlafgemach der Maria dar, rechts kniet die Jungfrau hinter einem Tische, links der Engel. Die Madonna en face, der Engel im Profil. Anordnung, Typen und farbige Haltung des Ganzen gleichmäßig für Solarios reife Zeit charakteristisch. Die Landschaft, die man durch das geöffnete Fenster erblickt, ist im siebzehnten Jahrhundert nach holländischem Vorbild verändert, wie allein der große, in den Vordergrund gestellte Baum mit den gekrümmten Ästen beweist; von späterer Hand sind wohl auch manche Farben übergangen, die in einer Weise gebrochen sind, wie dies sonst bei Solario nicht vorkommt, nämlich von rot nach gelb und von blau nach grün. Doch ist im allgemeinen die Erhaltung des Bildes gut.

1898 in der Ausstellung des Burlington Clubs (Nr. 22), im Besitz von Arthur Kay. 1901 zeigte H. Cook (Arte IV, 293) den Verkauf des Bildes bei Christie für 52000 frs. an. Käufer war Yerkes, der das Bild dem Metropolitan Museum in New York überließ (Rassegna d'Arte VI), von wo es nach Europa zu dem jetzigen Besitzer zurückkam.

Cöln. Wallraf-Richartz-Museum. (Nr. 559.) **Ecce homo mit zwei Kriegsknechten.**

In Anlehnung an Solarios Ecce homo in Lützschena, von Luini (?), siehe unter Lützschena.

Dijon. Musée Trimolet. (Nr. 9.) **Ecce homo.**

Wiederholung nach dem Bilde in Lützschena, s. dort.

[Gaillon.] Erzbischöfliches Palais (bei Rouen). **Fresken und Altarbild für die Kapelle des Schlosses,** darstellend Porträts aus der Familie der Amboise und einen Sankt Georg, den Drachen tötend.

1507 bis ca. 1509. All dies bei der Zerstörung des Schlosses während der Revolution vernichtet. Der Künstler wurde von dem Kardinal George d'Amboise, der in engen Beziehungen zu Mailand stand, berufen, vielleicht an Stelle Leonardos. Welcher Schätzung sich Solario erfreute, geht aus dem hohen Gehalt hervor, das er bezog. Alles Wesentliche hierüber bei Deville, Comtes de dépenses de la construction du château de Gaillon, Paris, 1860 und in einem kleinen Aufsatze des Abbé F. M. A. Blanquart. La Chapelle de Gaillon et les Fresques d'Andrea Solario. Evreux. (Extrait du bulletin de la Société des Amis des Arts du Département de l'Eure, année 1898.)

[Gaillon.] Geburt des Herrn.

Tafelbild, ebenfalls verloren, nur durch eine Inventarnotiz von 1550 bekannt. (Un beau tableau da la nativité de notre Seigneur que a faite maitre Andrea de Solario peintre de monseigneur.)

Lille. Museum. Johanneskopf auf der Schale.

Kopie des siebzehnten Jahrhunderts nach dem Bilde des Louvre, Paris, s. dort.

Locko Park. England. Sammlung Drury Lowe. Johanneskopf auf der Schale.

Veränderte Kopie nach dem Bilde des Louvre zu Paris, s dort.

London. National Gallery. (Nr. 923.) **Porträt eines venezianischen Senators.** Auf Holz, 48,9 cm hoch, 38,1 cm breit. Phot. Hanfstaengel 83.

Etwa 1492/93. Frühe Arbeit aus der venezianischen Epoche, mit deutlichen Anklängen an Antonello da Messina. Brustbild, im Hintergrunde eine Landschaft. — Vom Antiquar Baslini aus dem Hause des Marchese Girolamo Gavotti in Genua erworben und unter dem Namen des Giovanni Bellini nach London verkauft. (Frizzoni, Arch. stor. dell'A. IV, 285.) — Im allgemeinen gut erhalten, nur rund um die Mütze und im Himmel Spuren von Übermalung.

London. National Gallery. Nr. 734. **Porträt des Cristoforo Longoni** Auf Holz, 78,8 cm hoch, 59,6 cm breit. Phot. Hanfstaengl 258.

Bezeichnet ANDREAS · DE · SOLARIO · F · 1505. — Crowe und Cavalcaselle sahen in der Landschaft des Hintergrundes den Einfluß Previtalis zu Unrecht. — Im allgemeinen gut erhalten, nur links unten ist von der Brüstung an einigen Stellen die Farbe abgesprungen. Am unteren Rande die Inschrift: Ignorans · qualis · fueris · qualisque · futurus · Sis · qualis · studeas · posse · videre · diu.

London. National Gallery. Ehemals Sammlung Salting. Madonna mit dem Kinde. Auf Holz, 62 cm hoch, 46 cm breit. Phot. Anderson 18348.

Wiederholung nach einem Werke Solarios. Das Original etwa 1506/07. Für eine Kopie haben das Bild bereits erklärt: Pauli in der Z. f. bild. K., N. F. X, 148 und A. Venturi (Arte I, 1898, 316). Es stammt aus dem Besitz des Grafen Pourtalès-Gorgier, wo es im Katalog der Sammlung (Description des tableaux de M. le comte Pourtalès Gorgier) von J. J. Dubois, Paris 1841 unter Nr. 62 aufgeführt ist. Als Autor ist Salaino oder Salai angegeben. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei VI, 66, nennen das Werk am selben Ort als eine Arbeit Solarios. („Die Art der Wiedergabe ist nicht ganz frei von Geziertheit und die Behandlung könnte frischer sein, jedoch die Technik der Figuren wie der Staffage ist sehr charakteristisch.") Im Jahre 1865 wurde es mit der Sammlung versteigert und zwar nach einer handschriftlichen Notiz für 1650 frs. (Nr. 107 des Katalogs der Vente Pourtalès-Gorgier.) 1894 und 1898 erschien es in den Ausstellungen des Burlington Fine Arts Club (Nr. 20 des Katalogs von 1899) Attributed to Solario; zuerst im Besitz von Mr. Kay, dann von George Salting, mit dessen Vermächtnis es in die Londoner National Gallery kam. (Nicht im Katalog von 1911.) Wohl niederländische Arbeit, die Solarios Handschrift in stark vergröberter Form wiedergibt. Das ursprüngliche Gemälde muß durch die reizende Erfindung, den Schmelz der Farbe und die Treue der Ausführung in gleicher Weise für seinen Autor charakteristisch gewesen sein. (Siehe auch unter Budapest.)

London. Sammlung Fairfax Murray. Verkündigung.

Vergleiche unter Cambridge.

London. Sammlung Humphrey Ward. Säugende Madonna.
Kopie nach der Vierge au coussin vert, Paris, Louvre s. dort.

London. National Gallery. Johanneskopf auf der Schale.
Kopie nach dem Bilde im Louvre zu Paris, s. dort.

London. Wallace Collection. Nr. 537. **Terracotta-Kopf eines Johannes** nach Solarios Bild im Louvre zu Paris — s. dort.

Lützschena bei Leipzig. Sammlung des Freiherrn von Speck-Sternburg. Ecce homo. Von Holz auf Leinwand übertragen, 65 cm hoch, 45 cm breit, nicht einzeln photographiert, gestochen von Houlanger 1607, abgebildet in Bd. X der Gesellschaft für photographische Publikationen (Nr. 11).

Neben dem Bilde der Sammlung Poldi-Pezzoli die reifste Fassung des Gegenstandes, später als dieses. — Ca. 1510. — Früher im Besitze des Duc de Liancourt, bei dem es Félibien (Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes 1726) erwähnt, kam dann in das Hotel de Roche Foucauld (nach Piagnol, Description historique de la ville de Paris 1765, VIII, 185) und von dort an den Grafen Fries in Wien. Im Jahre 1820 erwarb es der jetzige Besitzer aus dieser Sammlung. Bei der Restauration durch Haquin Paris 1785 (nach einer Inschrift der Rückseite) sehr beschädigt, wodurch sich Lermolieffs Urteil erklärt, der das Bild (Die Werke italienischer Meister, 1880, 484) für „eine auf Täuschung berechnete Kopie" hielt. Hiergegen aber haben sich, wie ich glaube mit Recht, Crowe und Cavalcaselle (Geschichte der italienischen Malerei 64) und Fritz Harck (Arch. stor. dell'A. III, 1890, 173) gewendet. Auch Bode ist für die Echtheit eingetreten. Links unten die beschädigte Signatur:

ANDRE
DE
SOLARIO
FA

deren Echtheit nicht sicher behauptet werden kann.

Wiederholung in Dijon. Musée Trimolet. (Nr. 9.) Holz, 60 cm hoch, 49 cm breit, von Berenson in seinem Verzeichnis der Werke Solarios angegeben. Im Katalog von 1883 (E. Gleise) unter den Namen

L. Mazzolini. Le Christ au roseau. Le Christ vu de face, la tête penchée à gauche, couronnée d'épines, une corde au cou et les mains liées, tient un roseau. Une draperie brune couvre ses épaules. Nach dem Bilde in Lützschena das beste Exemplar, vielleicht von Solario selbst (?). —

Wiederholung bei Johnson in Philadelphia. F. Mason-Perkins (Rassegna d'Arte V, 1905, 134/35 mit Abbildung): „I panni e lo sfondo si sono oscurati anzitempo ma l'insieme ci rivela la consueta finitezza tecnica di Andrea con un modo più ampio di trattare la forma." Von übertriebener Modellierung am Kopf und in den Händen, wie sie bei Solario ganz unmöglich ist. Spätere Wiederholung. Rechts unten die Inschrift Andreas de solario in gothischen Buchstaben von wenig Vertrauen erweckendem Aussehen. Stammt wohl aus der Sammlung Somzée, Brüssel. Vergleiche Katalog II, Nr. 397, wo die folgende Notiz: „Le Christ au roseau. Il est couronné d'épines, sur les épaules est jeté un manteau brun et ses poignets sont liés sur la poitrine par une corde qui passe autour du cou. La main droite tient le roseau. Fond sombre. Superbe modelé. Bois, haut 64 cm, large 45 cm.

Wiederholung Angers. Museum. Katalog von 1847. Nr. 283. Ecce homo. Solario. 60 cm hoch, 50 cm breit. Katalog von 1870. Nr. 208. Dito. Katalog von 1881. Nr. 338. Toile, als unbekannt. Lombardische Schule. 1838 durch die Stadt erworben von Madame Veuve Forget, marchande à Paris, au prix de 800 francs (Inventaire des Richesses d'art de la France. Provinces. Monuments civils III, 59).

Kopie des Symon de Chalons, 1543. Rom. Galerie Borghese. Nr. 286. Phot. Anderson 4495. Die Tafel, die die grobe Hand des unbedeutenden Kopisten verrät, zeigt nur eine teilweise Wiederholung des Originals. Sie ist kleiner, so daß die Schultern des Heilands von den Bildkanten durchschnitten werden und die linke Hand ganz wegfällt. Nach den langen Spitzen des Dornenkranzes scheint das Bild der Sammlung Lützschena als Vorlage gedient zu haben. Die allgemeine Haltung ist getreulich übernommen, nur der Mantel ist über der Brust durch ein Band zusammengehalten und auf der linken Seite ein wenig zurückgeschlagen, so daß man ein Stück des rechten Oberarmes sieht. Auch der Knoten des Strickes auf der Brust ist verändert. Die gesamte Ausführung ist roh und beschränkt sich auf die Wiedergabe der allgemeinen Züge. So bedarf es beispielsweise nur eines Blickes auf das Ohr, um die Qualität dieses Gemäldes zu erkennen. — Die Abhängigkeit von Solario

ist lange nachgewiesen. (Morelli, Galerie Borghese e Doria 166 und Frizzoni Arte 1899, 154, dem damals das Vorbild noch nicht bekannt war.) Wilhelm Suida (im Jahrb. d. A. Kaiserh. XXVI, 1906/07, 362 und 370) glaubte, das Original in einem fälschlich dem Bernardino Luini zugeschriebenen Stück des Stiftes St. Florian in Oberösterreich zu sehen, das er auf Bramantino zurückführte.

Im Besitze von Sir Martin Conway, Allington Castle, Maidstone, befindet sich noch eine Wiederholung des gleichen Gegenstandes, jedoch unter Hinzufügung zweier Köpfe, rechts und links von dem Gemarterten, wohl Kriegsknechte. Gut erhalten und, nach der liebenswürdigen Mitteilung des Eigentümers, wahrscheinlich ein frühes Werk des Luini. — Diese Ansicht wird bestätigt durch ein zweites Exemplar des gleichen Gegenstandes, das sich in Köln (Wallraf-Richartz-Museum Nr. 559) unter dem Namen des Andrea Solario befindet. Um eine Vorstellung von den beiden, offenbar gleichen oder sehr ähnlichen Bildern zu geben, einige Worte über das Kölner Gemälde. (Holz, 70 cm hoch, 56 cm breit.) Die Darstellung ist ganz von den oben besprochenen Werken Solarios abhängig und zeigt auf schwarzem Grunde Christus in dreiviertel Figur von vorne gesehen, über dem nackten Körper den roten Mantel, der über der Brust durch eine Schnur zusammengehalten wird. Das dornengekrönte Haupt ist nach links geneigt, die Augen gesenkt. Die Hände gebunden, matt herabhängend, die rechte hält zwischen dem vierten und fünften Finger den Stab aus Rohr. Um den Hals ist ein dicker Strick geschlungen, der vorn über die Brust herabfällt. Zu beiden Seiten zwei Krieger, der linke im Profil mit leicht gebogener Nase, barhäuptig, mit lockigem, grau-schwärzlichem Haar und rotem Gewand, der rechte en face mit brauner Mütze und grünem, karmin gestreiftem Gewande. Diese beiden Gestalten treten ganz hinter der Christusfigur zurück, an den unteren Bildecken sieht man aber auffallenderweise zwei ihrer Hände, welche den Mantel des Heilands ergreifen. — Die Christusfigur ist mit geringen Abweichungen dem Bilde der Sammlung Lützschena entnommen, verrät aber in ihrer allgemeinen, weichen Modellierung und in der Abschwächung des Ausdrucks in dem überzarten Haupte die Hand des Luini. Dafür sprechen auch die Köpfe der Krieger; jedenfalls ist Solario als Autor des Bildes auszuschließen. (Für die Haltung des Christus bitte ich außerdem eine Dornenkrönung Luinis aus S. Corona, jetzt in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand zu

vergleichen.) Es ist noch hinzuzufügen, daß sich nicht mit Sicherheit sagen läßt, ob nicht nur eine flämische Kopie nach Luini vorliegt.

Magdeburg. Kaiser Friedrich-Museum. Kreuztragender Christus. (Nr. 211 im Katalog des Berliner Museums, von wo das Bild nach Magdeburg überwiesen wurde.) Holz, oben in flachem Bogen geschlossen. 67 cm hoch, 53 cm breit, nicht photographiert.

Kopiert nach einem verlorenen Werke des Solario, zeigt auf dunklem Grunde die Halbfigur des Erlösers, auf der linken Schulter das Kreuz. Der Kopf mit schmerzensvollem Ausdruck zum Beschauer gewendet. Ohne wesentlichen künstlerischen Wert, aber deutlich das Vorbild Solarios verratend. Von Waagen im Katalog der königlichen Museen, Berlin, noch für eigenhändig gehalten. Dagegen mit Recht Crowe und Cavalcaselle. — Aus der Sammlung Solly. — Schlecht erhalten.

Eine übereinstimmende Tafel in der Galerie von Turin. (Nr. 107.) Phot. Alinari 14842, dort als Marco d'Oggiono, von Morelli (Della pittura italiana 157, Anm. 1) aber für eine Arbeit Giampietrinos erklärt.

Maidstone. Allington Castle. England, Sammlung Sir Martin Conway. Ecce homo mit zwei Kriegsknechten.

Nach Solarios Ecce homo in Lützschena, s. dort.

Mailand. Brera. Nr. 282. **Bildnis eines jungen Mannes.** Auf Pappelholz, 42 cm hoch, 32 cm breit. Phot. Brogi 2709.

Um 1500, ausgezeichnete Arbeit, die den Künstler im Begriffe zeigt, den von Antonello da Messina abhängigen Stil seiner Jugend nach dem Vorbilde Leonardos zu verändern.

Aus der Sammlung, die der Kardinal Cesare Monti, Erzbischof von Mailand, seinen Nachfolgern durch ein Instrument vom 19. Februar 1650 hinterließ; kam 1811 in die Brera und trägt auf der Rückseite außer anderen die Siegel des Departements von Olona wie an der Seite den schriftlichen Vermerk: Legato Monti.

Das Bild galt früher — auch bei Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei VI, 69, für eine Arbeit Cesare da Sestos, es trägt diesen Namen auf einem Zettel an der Rückseite, wird aber schon von Calvi 1865 als Werk Solarios angegeben.

Es war stark übermalt und entstellt, wurde von Professor Luigi

Cavenaghi gereinigt (Arch. stor. dell'A. 1893, 151) und zeigt heute zahlreiche feine Sprünge und eine größere Ausbesserung an der Nase.

Mailand. Brera. Nr. 285. **Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Joseph und Hieronymus.** Leinwand, 102 cm hoch, 87 cm breit. Phot. Anderson 11085.

Bezeichnet ANDREAS MEDIOLANĒSIS 1495. F.

Die Madonna sitzt auf einer Steinbrüstung und hält das nackte Kind auf ihrem Schoß. Rechts und links hinter der Mauer die beiden Heiligen mit sehr charakteristischen, äußerst fein durchmodellierten Köpfen. Im Hintergrund eine Landschaft, oben zwei geflügelte Engelsköpfe. Frühestes signiertes Werk, vermutlich noch in Venedig entstanden. Es zeigt Solarios Stil vor der Berührung mit Leonardo da Vinci in Mailand.

Im Jahre 1811 von Eugen Beauharnais, dem damaligen italienischen Vizekönig, der Brera überwiesen, stammt aus der Kirche San Pietro Martire in Murano, wo es bereits von Boschini 1664 (Lanzi, Zanetti) genannt wird. Das Bild ist im allgemeinen gut erhalten, von Holz auf Leinwand übertragen (wenigstens ist es bei Crowe und Cavalcaselle als Holztafel bezeichnet) und mehrfach restauriert, zuletzt 1893 (vergleiche Arch. stor. dell'A. 1893, 151), wovon man die Spuren besonders deutlich im Inkarnat erkennen kann. Ein Bruch in der Leinwand durchzieht das Bild von oben bis unten, am rechten der Engelsköpfe beginnend, über den linken Fuß des Christuskindes hin zum unteren Rand. — Eine Wiederholung (Kopie) bei Moritz Jaffé, Berlin, Margaretenstr. 8, die aus Venedig stammen soll.

Mailand. Museum Poldi-Pezzoli. Nr. 602. **Säugende Madonna.** Auf Holz, 36 cm hoch, 28 cm breit. Phot. Anderson 9924.

Etwa 1510—1512. Späteste Fassung des Gegenstandes, der Vierge au coussin vert im Motiv nach verwandt, jedoch sicherlich nach ihr entstanden.

Maria sitzt hinter einer Balustrade und reicht dem vor ihr auf einem Kissen liegenden Kinde die Brust. Den Hintergrund bildet ein über einer Schnur aufgehängter Vorhang, links ein Fenster mit Ausblick auf die Landschaft. — Von zartester Ausführung der Einzelheiten und leuchtendem Kolorit.

Geschenk des Cavaliere Aldo Noseda an das Museum Poldi-Pezzoli (Arte VI, 1903, 116), im ganzen gut erhalten, zeigt, abgesehen von einigen unbedeutenden Stellen, die ursprüngliche Arbeit Solarios, nur die Landschaft, die man durch das Fenster hindurch sieht, ist völlig in bläulich-grünen Tönen übermalt.

Veränderte Wiederholung des gleichen Motivs bei J. M. Longyear, Marquette, Mich. Amerika. Phot. Taramelli, Bergamo, 220.

Das Kind blickt aus dem Bilde heraus. Links ist die Gestalt des heiligen Joseph, auf einen Stab gelehnt, hinzugefügt. Nicht von Solario. Der Komposition ist durch die vorgenommenen Veränderungen der Sinn und der feste Aufbau genommen. Die hinzugefügte Figur hat keinen Zusammenhang mit der Gruppe von Mutter und Kind. Auch scheint die gesamte Qualität des Bildes schlechter als diejenige des Bildes im Museo Poldi-Pezzoli. Früher im Besitz der Familie Marenzi in Bergamo.

Eine dritte Tafel der Accademia Carrara in Bergamo. Phot. Anderson 12651, welche die Gruppe im Gegensinne wiedergibt, kann ebenfalls keinen Anspruch darauf machen, als eigenhändige Arbeit Solarios betrachtet zu werden. Trotz geringfügiger Veränderungen (im Kopf des Kindes) von völlig abweichender Wirkung. Sentimental im Gefühl und unsicher in der Mache. Man beachte die Hände. Bereits mit Tendenzen, die an Correggio denken lassen, und sicherlich frühestens ein Werk der auf Solario folgenden Generation. — Als Spätwerk dieses Künstlers zuerst von Emil Jacobsen, Repert. f. Kunstw. XIX, 254, bezeichnet. — Nicht gut erhalten. (Frizzoni, L'Accademia Carrara in Bergamo 50 „Sgraziamente un po' manomessa e velata da infauste allumacature".)

Mailand. Museum Poldi-Pezzoli. Nr. 636 und 638. **Johannes der Täufer und Antonius.** Gegenstücke auf Holz, je 16 cm hoch, 14 cm breit. Phot. Montabone 70 und 71.

Mailand. — Spätwerk ca. 1515. Die sehr kleinen Tafeln zeigen die Heiligen in dreiviertel Figur. Johannes, nach rechts gewendet, unter dem Manteltuch das härene Gewand, in den Händen ein Schriftband mit den Worten Ecce agnus dei. Antonius im Mönchsgewand mit Stab und Buch. Gut erhalten, das zuletzt genannte Bild zeigt einige Nachbesserungen an Hand und Buch.

Auf der Rückseite findet sich das Wappen der Neapolitanischen Familie San Severino mit den Abzeichen des Kardinals. Wahrscheinlich sind die Tafeln für Federico San Severino gemalt, der 1489 von Innocenz VIII. zum Kardinal ernannt wurde und sich zeitweilig in Mailand aufhielt.

Mailand. Museum Poldi-Pezzoli. Nr. 637. **Ecce homo.** Auf Holz, 43 cm hoch, 33 cm breit. Phot. Anderson 11153.

Etwa 1506. Morellis Datierung auf 1494 ist unhaltbar. Das Werk vereinigt alle Eigenschaften aus Solarios bester Zeit. Es zeigt die Halbfigur Christi mit entblößter Brust und beiden Händen. Das schmerzvolle Haupt mit der Dornenkrone. In der Rechten ein Bambusrohr als Szepter. In der Auffassung wie in der Technik stark von Leonardo beeinflußt. Die Ausführung von peinlichster Genauigkeit, leuchtend im Kolorit, der Ausdruck voll gemäßigten Schmerzes. In jeder Hinsicht für den Künstler charakteristisch.

Das Bild hat mehrere Verletzungen erlitten, es ist an einigen Stellen gesprungen, und die Farbe ist hie und da ein wenig abgeplatzt. Der Gesamtzustand ist trotzdem sehr gut. Einige Ausbesserungen sind vorgenommen (an Brust, Arm usw.).

Von dem Gemälde existiert eine Wiederholung bei Herrn P. A. Chéramy in Paris, von Holz auf Leinwand übertragen, 64 cm hoch, 50 cm breit, also größer als das Original. Im Katalog der Vente de la Collection von 5. bis 7. Mai 1908 unter Nummer 101 und, wie folgt, beschrieben: Catalogue Nr. 101. Le Christ au roseau. Le Christ apparaît jusqu'à mi-corps, de face, le torse découvert sous la robe brune d'infamie. Il a les mains croisées l'une sur l'autre, les poignets étreints par une corde; une corde également est nouée autour de son cou, sur son front et sur ses cheveux roux, qui tombent en boucles, on a enfoncé la couronne d'épines aux arêtes sanglantes. De la main droite, le Christ tient un roseau, sceptre d'ironie que lui avaient imposé ses bourreaux.

Réplique du tableau du musée Poldi-Pezzoli à Milan.

Mailand. Museum Poldi-Pezzoli. Nr. 653 und 657. **Johannes der Täufer und Katharina.** Auf Holz, je 67 cm hoch, 26 cm breit. Phot. Anderson 11193 und 11194.

Flügel eines Triptychons, zu dem das Mittelbild nicht mehr vorhanden ist. Auf der Tafel des Johannes ein Cartellino mit der Bezeich-

nung *1495 ādreas mediolanēsis. f.* Die beiden Heiligen in Dreiviertelfigur. Katharina mit Palme und Rad. Johannes, den Kreuzstab in der Linken, während er mit der Rechten eine weisende Gebärde macht. Landschaft im Hintergrund. Beide Figuren zeigen bereits den Einfluß Leonardos, sowohl in den Gesichtern als auch in dem nicht mehr so „plastisch herausarbeitenden" Stil.

Beide Bilder stammen aus der Sammlung Morellis, der in einem Briefe vom 25. Mai 1856 an seinen Freund Antinori folgendes schreibt: „E quando ritornerai da noi, vedrai come sono belle e care queste tre tavole che di lui (Solario) ho acquistato, — e a poco prezzo, vedi." (G. Morelli, Della Pittura Italiana 1897, XII.) Zwei dieser Bilder sind die hier in Frage stehenden, das dritte eine kleine Madonna, die noch heute in Bergamo ist. Morelli schenkte die beiden Gegenstücke an seinen Freund Don Giacomo Poldi.

Die Tafel des Johannes ist gut erhalten; der Flügel mit der Figur der Katharina dagegen ist übermalt; besonders deutlich ist ein später aufgetragener, grau-bräunlicher Ton im Inkarnat wie auf dem hellen Gewande zu erkennen. Der Kopf der Heiligen scheint ehemals eine andere Form gehabt zu haben, da man noch den alten Umriß sieht, der sich vom Scheitel aus nach rechts hin dunkel unter dem übergestrichenen Grün abhebt. Auch die beiden über die Schulter fallenden Locken sind nicht unzweifelhaft von der ersten Hand.

Mailand. Museum Poldi-Pezzoli. Nr. 655. **Ruhe auf der Flucht.** Auf Holz, 77 cm hoch, 55 cm breit. Phot. Anderson 11195.

Auf einem Cartellino bezeichnet *andreas de solario mediolanē f. 1515*. Das letzte datierte Gemälde, von besonderer Wichtigkeit, da die Inschrift die Identität von Andrea Solario und Andreas Mediolanensis beweist. Das Gemälde zeigt den Spätstil des Künstlers und zugleich die reizvollste seiner Landschaften. Die Figuren sind von einer gewissen Steifheit — Maria mit dem Kinde, denen der am Boden kniende Joseph Datteln darreicht — dabei in einer ganz neuen Weise mit der Umgebung verbunden. Vielleicht sind bei dieser Veränderung niederländische Einflüsse im Spiele.

Das Bild ist gut erhalten, nur ein Sprung durchzieht es der Höhe nach in der Richtung des entlaubten Baumes. Ausbesserungen finden sich an derselben Stelle und am Mantel des Joseph.

Mailand. Museum Poldi-Pezzoli. Nr. 658. **Madonna mit dem Kinde.** Auf Holz, 30 cm hoch, 27 cm breit. Phot. Anderson 11196.

Frühe Arbeit zwischen 1490 und 1495, aus Venedig. Zeigt die Halbfigur der Maria hinter einem Tische, das Kind mit beiden Händen haltend. Noch befangen und in Anlehnung an Typen Alvise Vivarinis, aber in farbiger Hinsicht durch die Zusammenstellung von blau, rot und orange für Solario charakteristisch.

Mailand. Ehemaliges Refektorium von Santa Maria delle grazie. Kopie nach Leonardo da Vincis Abendmahl. Fresko, auf Leinwand übertragen. 119 cm hoch, 263 cm breit. Phot. Brogi 2711.

Aller Wahrscheinlichkeit nach von Solario für das Kloster Castellazzo bei Mailand zwischen 1510 und 1514 gemalt. 1832 von Cristoforo Bellotti der Brera geschenkt, sehr zerstört, wiederhergestellt, seit etwa 1890 an seinem heutigen Platze.

Die Autorschaft Solarios ist nicht einwandfrei erwiesen, doch sprechen gewisse Einzelheiten in den vom Original ganz abweichenden Farben der Gewänder wie in den Falten und in der Landschaft für ihn als Urheber. Die Zuschreibung erfolgte durch Bertini und Frizzoni. In den Details schwach, ist die Kopie eine derjenigen, die dem Original am treusten nachgebildet sind. Sie diente Raphael Morghen für seinen Stich als Vorbild.

Das untere linke Viertel bis auf wenige Reste zerstört.

Mailand. Sammlung Crespi. Ecce homo. Auf Holz, 30 cm hoch, 21 cm breit. Phot. Anderson 3469.

Zweite Hälfte der neunziger Jahre, in Mailand entstanden. Brustbild. Zeigt auf schwarzem Grunde das dornengekrönte Haupt Christi, noch mit deutlichen Anklängen an die frühen Arbeiten aus Venedig.

Gut erhalten, nur links ein wenig beschädigt.

Mailand. Sammlung Crespi. Madonna. Auf Holz, 50 cm hoch, 35 cm breit. Phot. Anderson 3489.

Vor 1500. — Maria, in den Mantel eingehüllt, hält mit beiden Händen den Knaben, der an ihrer Brust liegt. Den Hintergrund bildet ein Vorhang, links ein Fenster, durch das man in die Landschaft blickt. Aufs feinste nach der Natur beobachtet. Das erste Bild im Oeuvre Solarios, das die säugende Madonna in der für den Künstler charakte-

ristischen Weise darstellt. — Gut erhalten; — nur bei dem Vorhang im Hintergrund konnte ich keine Sicherheit darüber gewinnen, ob er noch von der ersten Hand herrühre.

Mailand. Sammlung Crespi. Schmerzensmadonna. Auf Holz, 35,5 cm hoch, 28,5 cm breit. Phot. Anderson 3470.

Etwa 1512. Brustbild der gealterten Maria mit über den Kopf gezogenem Mantel, die Arme über der Brust gekreuzt. Die Art der Modellierung verrät die späte Entstehungszeit. Vielleicht das Gegenstück zu einem kreuztragenden Christus, der nicht mehr erhalten. Jedenfalls nicht zu demjenigen aus Nantes gehörig, da in den Massen abweichend. Von Luini in der angedeuteten Weise verwendet. (Mailand. Museum Poldi-Pezzoli. Nr. 659.) Gut erhalten.

Eine Kopie in der Galerie Borghese, Nr. 280, auf Holz, 28 cm hoch, 22 cm breit (also kleiner als das Original). Phot. Anderson 4496. Sie ist, laut einer Inschrift

SYMON DE CHA
LONS · EN · CHĀPEINE
MA PEIN
1543

auf der Rückseite, von einem Maler Symon de Chalons 1543 hergestellt und zwar als Gegenstück zu einer zweiten Kopie desselben Malers nach Solarios Ecce homo. Das Werk des französischen Künstlers ist im allgemeinen sehr roh und hat die Züge des Originals bis zur Entstellung vergröbert. Die Zeichnung ist hart und der Ausdruck verloren. Das Bild war früher dem Andrea Solario, dann dem Frederigo Zucchero zugeschrieben, bis man die Signatur fand. Vom Kardinal Scipione angekauft, als er Legat in Avignon war.

Mailand. Sammlung Crespi. Segnender Christus. Auf Holz, 206 cm hoch, 131 cm breit. Phot. Anderson 3471.

Spätwerk ca. 1515. Vor einem Vorhang die Gestalt des Erlösers ganz frontal, in weite, faltenreiche Gewänder gehüllt, die Rechte segnend erhoben. Als Versuch einer lebensgroßen, monumentalen Darstellung bei Solario vereinzelt, aber auch ungelöst. — Erste Zuweisung bei Ad. Venturi, la Galeria Crespi, 1900.

Mailand. Sammlung Frizzoni. Johanneskopf auf der Schale.
Wiederholung nach dem Bilde des Louvre, Paris, s. dort.

Ehemals **Mailand. Sammlung Frizzoni. Madonna.**
Später bei Delaroff in Petersburg, dann angeblich nach Wien verkauft. Jetziger Besitzer unbekannt. Einer Photographie konnte ich nicht habhaft werden. Das Bild soll, nach Aussage seines ersten Besitzers, für Solario sehr charakteristisch gewesen sein. Im Text nicht besprochen.

Mailand. Sammlung des Duca Scotti. Brustbild des Kanzlers Domenico Morone. Phot. Anderson 12831 und 12832.

Nach Morelli ca. 1518—1520. Das Bild zeigt den Kanzler hinter einem Tische ganz en face, im pelzverbrämten Gewande, auf dem Kopfe ein Barett. Beide Hände ruhen leicht auf dem Tisch. In der Rechten hält er einen Brief, der seinen Namen trägt. — Die Auffassung zeigt den Abschluß der Entwicklung Solarios, ein Gefühl für Weiträumigkeit, das schon ganz der hohen Renaissance angehört, verbunden mit einer gewissen Kühle der Beobachtung. — Die Erhaltung scheint — nach der Photographie zu urteilen — nicht die beste.

Mailand. Sammlung des Fürsten Trivulzio. Johannes mit dem Lamme.
Auf Holz, 57 cm hoch, 42 cm breit. Nicht photographiert.

Brustbild, ca. 1510, nach Frizzoni sehr zerstört. Malaguzzi-Valeri (I disegni della R. Pinacoteca di Brera 1906) nennt es „Veramente men simpatico del disegno stesso", will sagen als die zugehörige Zeichnung, die sich jetzt in der Brera befindet. Früher Sammlung Migliavacca und Baslini. Katalog der Collezione di Giuseppe Baslini di Milano. 1888. Nr. 46. „Fondo di paese."

Mannheim. Sammlung Lanz. Salome mit dem Haupte Johannes des Täufers.
Kopie nach dem Bilde in Sion House, s. dort. Ehemals Budapest. Sammlung Nemes.

Marquette. Michigan, Amerika. Sammlung J. M. Longyear. Säugende Madonna.
Veränderte Wiederholung nach dem Bilde des Museums Poldi-Pezzoli, Nr. 602, Mailand, s. dort.

Nantes. Museum. Nr. 292. **Kreuztragender Christus.** 45,5 cm hoch, 34 cm breit. Phot. Braun 32253.

Zwischen 1510 und 1512. Halbfigur des dornengekrönten Heilands, auf der linken Schulter das Kreuz. Der Körper fast en face, größtenteils durch den übergreifenden rechten Arm verdeckt, der Kopf nach links gewendet. — In Hinsicht auf die Komposition wie auf die geistige Belebung die beste Form, die Solario für den Gegenstand gefunden hat. Seelische Abgeklärtheit, die den Schmerz überwunden hat, darzustellen, ist ihm nirgends besser gelungen.

Für das Museum in Nantes 1810 aus der Collection Cacault erworben, fehlt aber im Inventar dieser Sammlung (nach „Notice historique sur le Musée de Peinture de Nantes par Henri St. Georges 1858). Im Katalog von 1903 als Sebastiano del Piombo, aber bereits von Berenson in seinem Verzeichnis der Bilder Solarios angegeben. Eine Studie zu dem Kopfe in der Albertina in Wien.

New-Jersey. U. S. A. Sammlung D. J. Platt. Schmerzensmadonna vor einem geöffneten Fenster. Auf Holz, ca. 57,5 cm hoch, ca. 45 cm breit.

Niederländische Wiederholung eines im Original verlorenen Werkes von Solario, aus den späteren Jahren des Künstlers. Die grobe Technik wie das ohne Zusammenhang mit der Figur zugefügte Fenster mit einer Landschaft verbieten, die Tafel als eigenhändige Arbeit Solarios anzusprechen. Die zu drei Vierteln sichtbare Figur mit dem geneigten, schmerzlich blickenden Antlitz, den weit ausgebreiteten Armen und dem in schweren Falten fallenden Mantel scheint aber auf Solario zurückzugehen.

Oldenburg. Großherzogliche Sammlung im Augusteum. Nr. 47. **Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers.**

Wiederholung des Bildes in Sion House, s. dort.

Paris. Louvre. Nr. 1530. **Säugende Madonna (La Vierge au Coussin vert).** Auf Holz, 60 cm hoch, 50 cm breit. Phot. Alinari 2322b.

Bezeichnet *Andreas de solario fa.*, zwischen 1507 und 1510. Maria reicht dem vor ihr auf einem grünen Kissen liegenden Knaben die Brust. Den Hintergrund bildet eine dunkle Laubmasse, rechts und links ein Ausblick in die Ferne. Die Komposition von feinster Naturbeobachtung.

Vorzüglich außerdem das Geistige, das „Unbemerkte" des Vorgangs, ohne Rücksicht auf den Beschauer erfaßt. Die Ausführung in Zeichnung und Farbe meisterhaft und für Solario in jeder Hinsicht charakteristisch. Die Typen stark von Leonardo da Vinci abhängig, möglich, daß auch die Komposition von ihm angeregt ist. Das Bild stammt aus dem Kloster der Cordeliers in Blois, von wo es die Königin Maria de Médicis 1619 erwarb. Demnach wäre die Möglichkeit gegeben, daß es Solario dort auf seiner Rückkehr nach Italien gemalt hätte, worüber aber keine urkundliche Nachricht besteht. Doch soll auch die Vermutung nicht unerwähnt bleiben, die Anatole de Montaiglon, Revue de Paris 1851 ausgesprochen hat. „Il est au moins probable qu'il aura été donné aux Cordeliers par un des d'Amboise. D'un côté ils ont employé Solario, de l'autre, leur résidence en Touraine rend tout simple qu'ils aient fait un présent à une église de leur province, et ce ne doit point avoir été le seul de ce genre qu'ils ont dû laisser dans le pays."

Zum erstenmal ist das Bild in der Histoire de Blois von Bernier, Paris, Francois Muguet, 1682 eben in dem genannten Kloster erwähnt. Das Datum 1619 ist zwar nicht angegeben, jedoch ist es wahrscheinlich, da Maria in diesem Jahre nach Blois verbannt war. Auch stimmt es gut zu dem Alter des Jean Mosnier, der im Auftrage der Königin zum Ersatz den Mönchen eine Kopie des Bildes anfertigen mußte. Eine Wiederholung dieser Angaben in dem Werke von Félibien, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Edition Trévoux 1725, IV, 404.

Bernier in dem oben erwähnten Buche erwähnt das Original gegenwärtig, das heißt im Jahre 1682, im Besitze des Duc de Mazarin, der es von seinem Onkel, dem Kardinal, erhalten hatte. Von dort kam es in die Sammlung des Prinzen Carignan, wie noch eine auf der Rückseite erhaltene Inschrift beweist, die sagt: „Tablou dandrea Solario achté de M. le duc de Masarin par moie Prense de Carignan A D S Nr. 92." Das Gemälde wurde mit der Sammlung des Prinzen am 18. Juni 1743 verkauft und ist im Verzeichnis der Bilder des Verstorbenen aufgeführt, die durch Rigaud für das Königliche Kabinett gekauft wurden. (Herausgegeben von Noel d'Araignon, écuyer valet de Chambre de la Reine, nach Villot, Notice des tableaux, Paris 1874, 249.)

Dennoch erwähnt es der im Jahre 1752 erschienene Katalog von Lépicié nicht.

Bis zur Revolution muß es bei der Surintendance geblieben sein, in deren Beständen es 1760 unter dem Titel „Une Vierge qui allaite l'enfant Jésus" aufgeführt ist, ebenso 1781 mit den Maßangaben: 2 pieds sur 2 pieds 5 pouce de large. (Letztere Notizen nach F. Engerand, Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi. Paris 1900. Léroux, 534.) Ob sie sich, wie der Verfasser es tut, mit Sicherheit auf das Gemälde Solarios beziehen lassen, erscheint mir zweifelhaft, da zum Beispiel die angegebenen Maße auf ein Breitbild schließen lassen, während das heute im Louvre befindliche Bild Hochformat hat. Das handschriftliche Verzeichnis der Bilder des Königs (Versailles 1794) erwähnt dann das Gemälde, ebenso eine Notiz des Jahres VI, die sagt: „Il vient de Versailles, il a été acheté à l'inventaire du prince de Carignan qui l'avait acquis du duc de Mazarin." Später gelangte es in den Louvre.

Das Gemälde ist vielfach beschädigt und in den Schatten mit Grau übermalt, so am Halse der Madonna und am linken Bein des Kindes. Sonst ist die Farbe an einigen Stellen abgeblättert.

Eine Zeichnung zum Kopf der Madonna ebenfalls im Louvre.

Welcher Beliebtheit sich das Bild schon seit alter Zeit erfreute, erweisen die Kopien, die sich von ihm erhalten haben. Ich kenne deren:

1. Kopie von Jean Mosnier, im Jahre 1619 im Auftrage der Königin Maria von Médicis für das Kloster in Blois gemalt. Diese Kopie existierte nach einer Notiz von Ph. de Chennevières (Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France. Paris. Dumoulin 1850, 153ff.) zufolge der Angabe von de la Saussaye „qui sait, je crois, tout ce qui trait à Blois" bei Mr. Chambert, der 1851 Präsident am Handelsgerichtshof dieser Stadt war. „Sie soll als Kopie nicht sehr treu, aber immerhin interessant gewesen sein." Die späteren Schicksale des Bildes sind mir nicht bekannt geworden.

2. Kopie in der Ermitage zu St. Petersburg. (Von Holz auf Leinwand übertragen, 69 cm hoch, 65 cm breit.) Waagen erwähnt das Bild in seiner „Gemälde-Sammlung in der kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg", München 1864, und sagt: „Es hat ganz dieselben Vorzüge und dieselben Fehler, die lieblichen Köpfe, die klare Färbung, die zarte Vollendung, aber auch die übertriebene Kleinheit des Kopfes der Mutter im Verhältnis zu dem des Kindes und die stumpfen, unverjüngten Finger ihrer Hände."

Während er es aber noch für eine Originalwiederholung ansah, bezeichnet es der neueste Katalog der Sammlung (von A. Somof, Petersburg 1909) wohl richtiger als eine Kopie, vielleicht von Lambert Lombard (?). Die schwache Wiederholung zeigt dem Original gegenüber kleine Abweichungen, hauptsächlich im Hintergrunde.

3. Sammlung des Prinzen Bariatinsky in St. Petersburg. A. Somof (a. a. O.) gibt an, daß dieses im Jahre 1767 in Paris verkaufte Exemplar „devrait plutôt être considéré comme une réplique du tableau du Louvre que celui de l'Ermitage".

4. Kopie bei Mr. Lorta in Paris. Das Bild ist von L. Tider-Toutant in der Zeitschrift Les Arts 1903, Heft 20, 32, unter Beigabe einer Abbildung bekannt gemacht worden. Es stimmt nicht genau mit dem Original überein, vielmehr finden sich zwei karierte Säulchen aus Holz oder Stein an den Seiten angefügt, die auf der Balustrade stehen. Diese Hinzufügungen sollen aber von wenig sorgfältiger Ausführung sein, vielleicht von einer Restauration herrühren, sonst aber schließt der Verfasser aus der gleichmäßigen Malerei und deren Feinheiten, daß es sich hier um eine Wiederholung des Bildes von Solarios eigener Hand handele (?). Die Tafel trägt keinerlei Bezeichnung und ist seit ca. 1785 im Besitz der Familie Lorta (der Großvater des jetzigen Eigentümers fand es durch Zufall, in vier Stücke zerfallen). Es befindet sich jetzt (1903) bei Mr. Lorta, ancien directeur des Contributions indirectes, en retraite. (Ich habe niemanden dieses Namens in Paris auffinden können, der ein solches Bild besäße.)

5. Kopie beim Earl of Elgin, Broomhall N-B., erwähnt von H. Cook im Katalog der Ausstellung des Burlington Clubs 1898, LXII.

6. Kopie bei Mr. Humphrey Ward, London. Auf Holz, 53 cm hoch, 44 cm breit. Mit einem vom Original abweichenden Hintergrund. Das Bild ist 1894 von Simonetti in Rom erworben, der es aus der Sammlung der Prinzessin Sciarra von Neapel erhalten hatte. Die Tafel war in der Winterausstellung der Royal Academy 1895 ausgestellt. (Nach der gütigen Mitteilung des Besitzers.)

H. Cook erwähnt noch „a somewhat different treatment of the same subject" wie die Vierge au coussin vert bei Mr. Archibald Stirling, Cawder House, N-B., doch läßt sich nach dieser Angabe nicht sagen, ob es sich hierbei um eine Kopie handelt. (Vom Besitzer war keine Auskunft zu erhalten.)

Von dem Original existieren zahlreiche Lithographien und Nachstiche, deren frühester bereits aus dem siebzehnten Jahrhundert stammt. (Vergleiche Gazette des beaux arts I. période IV, 358. 1859.) Von späteren nenne ich die folgenden Künstler: Quesnel, M. A. Didier, P. Brebiette, Meulemeester, Forster, C. Ulmer, N. Lecomte, C. Normand, Jacott, Regnier, Cam. Vorgues, Bautz, Th. Tessari, E. Giraud, T. B. Pfitzner, E. Legrand, F. Hillemacher, Butavand, Laudon.

Paris. Louvre. Nr. 1532. **Kreuzigung.** Auf Holz, 110 cm hoch, 77 cm breit. Phot. Braun.

Bezeichnet ANDREAS MEDIOLANENSIS. FA. 1503.

Das Bild zeigt in der Mittelachse die Gestalt Christi am Kreuz, umgeben von einer großen Anzahl von Figuren. Links vorn die Gruppe von Maria, Magdalena und Johannes, rechts zwei würfelnde Soldaten, zu beiden Seiten des Kreuzes verschiedene Gestalten, teils in antik römischer, teils in zeitgenössischer Landsknechtstracht. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in der man eine Stadt an einem von Schiffen belebten Wasserlauf erblickt. Die Komposition nach dem Prinzip des symmetrischen Gleichgewichts, aber trotzdem ungeordnet. Eine einheitliche Wirkung ist nicht erreicht, die Bewältigung von Massen nicht Solarios Begabung. Farbig ebenfalls wenig glücklich, mehr bunt als reich.

Das Bild ist sehr beschädigt und ausgeflickt, besonders im Himmel und im Hintergrunde. Die ganze Hügelkette, die die Ferne abschließt, ist mit milchigem Grau übermalt, ebenso erscheint das Wasser wie das Stadtbild zweifelhaft.

Das gelbliche Inkarnat des rechten Würflers ist stark zerstört und in rötlich-grauem Tone ausgebessert, ebenso erscheint mir der rote Mantel Christi, auf dem er sitzt, in seinem jetzigen Umfange nicht völlig unbedenklich, da ich darunter die Felskonturen zu erkennen glaube. Die gleichen Zweifel habe ich bei dem Schamtuch Christi, unter dessen flatternden Enden die Landschaft durchscheint. Durch den Kopf der Magdalena und unter dem der Madonna bis zu dem Totenschädel am Fuße des Kreuzes hin zieht sich ein ausgeflickter Riß; auch der Boden hat viele Ausbesserungen in rötlich-grauem Ton.

(Calvi, Notize II, 276, 1865, quadro di sua prima maniera.) Zuweisung an Solario zuerst von Mündler Essai, 194. „Au sujet de ce tableau, voici ce que j'écrivis dans mon catalogue de décembre 1845:

Un nouveau tableau vient de faire son apparition dans la galerie du Louvre. Il est signé ANDREAS MEDIOLANENSIS FA. 1503 et je le reconnais à l'instant pour un Solario."

Paris. Louvre. Nr. 1533. **Kopf Johannes des Täufers.** Auf Holz. 46 cm hoch, 45 cm breit. Phot. Braun 11533.

Bezeichnet Andreas de Solario fac. 1507.

Die Darstellung zeigt den abgeschlagenen Kopf des Johannes auf einer silbernen Schale, die auf einem Tische steht. Von feinster Modellierung und Durchbildung aller Einzelheiten, das Inkarnat gelb mit bläulichen Schatten. Beachtenswert besonders die Spiegelung in der Schale. Der Kopftypus denen des Christus der Ecce homo-Darstellungen nahe verwandt und von Leonardo abhängig. — Eine Zeichnung zu dem Kopfe ebenfalls im Louvre.

Die Tafel stammt aus der Sammlung des Grafen Pourtalès-Gorgier und findet sich in der Description des tableaux de M. le comte de Pourtalès-Gorgier par J. J. Dubois, Paris 1841, als einziger Solario. Nr. 63. La tête de St.-Jean-Baptiste sur un plateau d'argent élevé sur un piedouche. Sur la droite du champ, près de l'angle inférieur du tableau, on lit: Andreas de Solario fac. 1507.

Die Sammlung wurde im Jahre 1865 versteigert. (Vergleiche Catalogue de la Vente P. G. 27. 3. et 1. 4. 1865 par Lanenville.) Hier wurde das Bild von Mr. Eugène Lecomte erworben, der es am 24. Juni 1868 der Sammlung des Louvre schenkte.

Im Gegensatz zu Calvi, der die Tafel durch Übermalung stark beschädigt nannte, schien sie mir im allgemeinen in gutem Zustande, nur an der Backe über dem Bartansatz fand ich eine nennenswerte Retouche. Daß es sich um eine flämische Kopie handle, wie Morelli (Galerien in Rom 1890, 217 Anm. und 1897, 168ff.) behauptete, ist mir angesichts der ausgezeichneten Qualität der Farben wie des feinen Auftrages im Vergleich zu anderen sicheren nordischen Nachahmungen unwahrscheinlich.

Auf dem Rahmen die Worte: Alvo · virginis · latentem · Christum · ex · utero · agnovi · editum · indicavi · lavi · ei · lotus · futuras · salutis angelus · cruore · fidei · testimonium · sanxi ·

Zahlreiche mehr oder minder getreue — künstlerisch meist minderwertige Kopien beweisen die Beliebtheit des Gegenstandes.

1. Barnard Castle. England. Bowes Museum. Holz, ca. 45,6 cm hoch, ca. 39,4 cm breit. Dem Francesco Bonifazio zugeschrieben, von August L. Mayer, Z. f. bild. K. 1912, 99, als „wohl von Solario herrührend" bezeichnet. Die Tafel zeigt relativ sehr geringe Abweichungen vom Original, ist aber, besonders in den Haaren zu grob, als daß sie für eine eigenhändige Arbeit Solarios gelten könnte. Nach der Photographie zu urteilen, schwer beschädigt.

2. Basel. Museum. Lombardische Schule Nr. 415, um 1520. Auf Holz. In grünlichem Ton und ohne Modellierung, mit Heiligenschein. Auf einem weißlichen Teller. Schwarzer Grund. Sehr minderwertig.

3. Besancon. Musée. Tête de Saint Jean-Baptiste sur un plateau à piedouche. Bois, 67 cm hoch, 42 cm breit. Au bas du tableau on lit de lettres capitales dorées: Alvo virginis latentem Christum ex utero agnovi, editum indicavi. Lavi et lotus. futurae salutis angelus, cruore fidei testimonium sanxi. Ancienne Copie. Acquis en 1840 pour 12 francs. Vergleiche: Inventaire des Richesses d'art de la France V. Monuments civils.

4. Mailand. Dr. Gustavo Frizzoni. Beziehungen zu Civerchio zeigend (?).

5. Cav. Gio. Battista Vittadini, ein dem vorigen sehr ähnliches Stück.

6. Wien. Albertina. Eine vielleicht um 1500 entstandene Federzeichnung eines lombardischen Künstlers.

7. London. National Gallery. Nr. 1438. Head of John the Baptist. Wood, 44,4 cm hoch, 39,3 cm breit.

The head of the Saint, of great beauty of expression and features, lies in a dish of white faience standing on a high foot, which is placed on a red marble slab (Catalogue 1911). Es trägt die Inschrift MDXI II KL FEB.

8. Sammlung Borromeo, scheint nach dem vorigen kopiert. Mit der Inschrift

1511
dii 24 dr
$\overline{\text{d}}$ov

Der gleiche Gegenstand findet sich von der Hand Bramantinos in der Ambrosiana (hierzu bemerkte Morelli, daß er das widerliche Bild

für eine flämische Kopie halte, auf der Tafel ist aber inzwischen die Signatur des Antonio Solario festgestellt worden) und von Marco d'Oggiono im Besitz des Cav. Aldo Noseda zu Mailand. (Für diese Angaben von Nr. 3 ab vergleiche Suida, Neue Studien z. Gesch. d. lombardischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts. Repert. XXV, 1902, 338.)

9. Locko Park. Sammlung Mr. Drury Lowe. Head of the Baptist on a Charger, one of the best of the many versions of this subject (Cook). Leinwand, ca. 46 cm hoch, 37 cm breit. Der „Catalogue of Pictures at Locko park" by Jean Paul Richter, London 1901 sagt darüber: Nr. 38. Head of Saint John the Baptist. The dead head, incircled by a nimbus, lies upon a flat glass vessel, with a slender blase, placed upon a linen covered marble balustrade; it is turned to the left; the eyes and mouth half open; light fair beard, and reddish brown hair, falling in locks on the charger. Dark background. Most admirable is the union of unflinching realism in the representation of suffering and of death; a certain high, solemn ideality of feeling and a technique of tender delicacy. A characteristic example of the work of Leonardos Milanese disciples of the beginning of the sixteenth century with whom this subject (nearer as far as we know, treated by their master) was a favourite one.

10. Lille. Museum. 1014. Eine Kopie des siebzehnten Jahrhunderts, dort als Bologneser Schule bezeichnet.

11. London. Wallace Collection. Nr. 537. Terracottakopf eines Johannes des Täufers. North-Italian beginning of XVI. century, dort als abhängig von Solarios Kopf im Louvre bezeichnet. Stimmt in der Tat im Typus wie im einzelnen aufs genaueste mit jenem überein. So in der Bildung der Augen, der Stirnlocken, dem feinen, welligen Haar und dem Bart. Vielleicht von einer Schüssel, welche am Johannestage statt eines Opferstockes in der Kirche aufgestellt wurde.

Paris. Sammlung P. A. Chéramy. Ecce homo.

Wiederholung nach dem Gemälde des Museums Poldi-Pezzoli, Nr. 637 in Mailand, s. dort.

Paris. Bei Mr. Lorta. Säugende Madonna.

Kopie nach der Vierge au coussin vert, Paris, Louvre, s. dort.

Paris. Ehemals **Sammlung Sedelmeyer. Madonna, das Kind anbetend.** Von Holz auf Leinwand übertragen. 108 cm hoch, 70 cm breit, nicht einzeln photographiert. Abbildung im Katalog der Sammlung Ch. Sedelmeyer Nr. 181 (Band III, 1907) unter dem Namen Antonio Solari.

Die Tafel zeigt die Madonna kniend, mit zum Gebet erhobenen Händen. Vor ihr auf dem Boden das Kind. Rechts und links musizierende Engel. Dahinter eine Landschaft mit einem See. Die Komposition ist abhängig von Alvise Vivarini, gehört zu den Jugendwerken Solarios, ca. 1490. Dies besonders deutlich an der feierlichen Haltung und an den Kopftypen. — Die Technik im einzelnen noch unbeholfen. — Nicht gut erhalten und mit einer neuen Farbschicht bedeckt.

Die Tafel war im Jahre 1894 in der New Gallery in London unter dem Namen des Perugino ausgestellt. Zuerst im Besitze von G. Perkins, dann in der Sammlung Dr. J. P. Richter in London, der das Bild zuerst als ein Frühwerk Solarios in Anspruch nahm. Er stellte es in der Mailänder Ausstellung des Burlington fine Arts Club 1898 aus (Nr. 21 des Katalogs) und verkaufte es später an Sedelmeyer in Paris. Bei der Versteigerung kam es, wie ich einer handschriftlichen Notiz entnehme, für 4200 fr. an den Kunsthändler Fischoff in Paris. Weiterer Verbleib unbekannt.

Pavia. Certosa. Sagrestia nuova. Himmelfahrt der Maria. Große Altartafel, recht und links zwei kleine Seitenstücke. Phot. (nur das Mittelstück), Brogi 6310.

Nach Vasari das letzte Werk des Künstlers, an dessen Vollendung er durch den Tod gehindert worden sein soll. Von Solario in der Tat nur die Seitenstücke und die untere Hälfte des Mittelbildes. Die in den Himmel entschwebende Madonna mit den Engeln ebenso wie die Landschaft von Bernardino de Campi (1576). Auf dem unteren Teil, über die drei Tafeln sich hinziehend, die Schar der Jünger um das leere Grab versammelt. Die symmetrisch angeordneten Gruppen mit fühlbarer Absichtlichkeit differenziert, jedoch ohne eindringliche Wirkung. Wie bei allen vielfigurigen Bildern Solarios fehlt die Organisation, auch sind die Gebärden unbedeutend und ohne Überzeugung. — Vielfache Entlehnungen von Leonardo. — Eine Assunta von Marco d'Oggiono im Museum

zu Breslau zeigt in den Apostelgruppen deutliche Anlehnungen an Solarios Bild.

Petersburg. Ermitage. Säugende Madonna.

Kopie nach der Vierge au coussin vert, Louvre, Paris, s. dort.

Petersburg. Sammlung Barlatinsky. Desgleichen.

Philadelphia. Sammlung Johnson. Madonna mit Stiftern. Auf Holz, 66 cm hoch, 87 cm breit.

In der Mitte Maria mit dem Kinde auf dem Schoß. Zu ihren Füßen die Stifter, links Vater und Sohn, rechts Mutter und Tochter, im Profil, Brustbilder. Den Hintergrund bildet eine Wand, in die zu beiden Seiten Fenster gebrochen sind. Man erblickt durch sie die felsige Landschaft mit dünnen Bäumen. — Von Berenson, Rassegna d'arte 1906 dem Solario gegeben, die Zuschreibung jedoch keineswegs unbedingt sicher. Wenn die Tafel von dem Künstler herrührt, ein Jugendwerk, von Vivarini abhängig. Die Köpfe der Stifter scheinen auf Solario zu deuten, derjenige der Madonna ist sicherlich stark restauriert. Nur so wäre der völlig abweichende Typus erklärlich. Vielleicht Fragment? Aus der Sammlung Somzée, Brüssel.

Philadelphia. Sammlung Johnson. Ecce homo.

Wiederholung des Bildes in Lützschena, s. dort.

Richmond. Sammlung Cook. Christus an der Säule. Kopie Solarios nach Antonello da Messina. Auf Holz. Phot. Anderson 18397.

Die Tafel zeigt den Kopf Christi, nach rechts gewendet, schmerzvoll aufwärts blickend, im Haare die Dornenkrone, einen Strick um den Hals. Hinter ihm eine Säule. Die Komposition wiederholt genau einen Teil des Bildes Nr. 589 der Akademie in Venedig von Antonello da Messina und galt früher auch als dessen Arbeit. Frizzoni nannte zum erstenmal den wahren Urheber (im Katalog der Burlington Club Exhibition 1898). Die Unterschiede in der Behandlung des Haares und im Kolorit sind deutlich; die Tafel beweist Solarios unmittelbare Abhängigkeit von Antonello da Messina. — In Venedig entstanden, zwischen 1490 und 1495. — Gut erhalten, in der New Gallery unter Antonellos Namen ausgestellt.

Rom. Galerie Borghese. Nr. 42. **Kreuztragender Christus.** Kopie nach einem verlorenen Original Solarios. Auf Holz, 58 cm hoch, 67 cm breit. Phot. Anderson 706.

Zeigt den dornengekrönten Christus, nach rechts gewendet, das Kreuz tragend, zu den Seiten zwei Schergen von brutalster Gesichtsbildung, der rechte in Landsknechtstracht. Von Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei VI, 60, für Solarios eigenhändige Arbeit gehalten, dagegen Morelli, Galerie Borghese 168, und Venturi, Katalog der Galerie Borghese 1893, Nr. 461. Mangelhafte Durchbildung des Details und das Kolorit beweisen die Hand des Kopisten ebenso deutlich wie die Typen das Vorbild Solarios. Eine Vorstellung vom Original gibt die soeben von Meder publizierte Zeichnung zu dem Bilde in der Albertina zu Wien. (Vergleiche am Schluß.) — Auf der Rückseite die Inschrift ANDREA DE SOLARIO PT̄SIT. 1511 (Venturi).

Im Museum zu Grenoble befindet sich (im Katalog von 1901 unter Nr. 445) ein Gemälde ähnlichen Gegenstandes (auf Holz, 70 cm hoch, 72 cm breit). Von diesem heißt es an der genannten Stelle: Le Christ porte sa croix, à gauche la Vierge évanouie est soutenue par une des saintes femmes; dans le fond, un homme menace le Christ.

La Galerie Borghèse possède un tableau de Solario, représentant le même sujet; son exécution et sa composition démontrent que celui du Musée de Grenoble est de la même main, nous avons donc cru devoir rétablir l'attribution à Solario (Andrea) qui avait déjà été donnée dans plusieurs notices. La note d'envoi l'attribuait à Suardi dit Bramantino. Don du Gouvernement en 1811.

Das Bild hat aber augenscheinlich mit keinem der genannten Künstler etwas zu tun, dagegen ist offenbar, daß die Christusfigur dem Solario entlehnt ist und zwar im Gegensinne und unter den mannigfachsten Veränderungen.

Rom. Galerie Borghese. Nr. 280. **Schmerzensmadonna.**

Kopie des Symon de Chalons nach Solarios Gemälde in Mailand, Museum Poldi-Pezzoli, s. dort.

Rom. Galerie Borghese. Nr. 286. **Ecce homo.**

Kopie des Symon de Chalons nach Solarios Gemälde in Lützschena, s. dort.

Rom. Sammlung Hertz. Bildnis einer Laute spielenden Dame. Auf Holz. Phot. Anderson 5270.

Auf einem Lehnsessel sitzt eine reichgekleidete Dame, die Laute spielend, den Kopf dem Beschauer zugewendet, Dreiviertelfigur. Spätes Werk des Künstlers, nach 1515, was der Bildausschnitt und die weiche, flächige Modellierung beweist. — In London durch Dr. J. P. Richter erworben.

Rossie Priory in Schottland. Sammlung Lord Kinnaird. Pietà. „About five feet square". Nicht einzeln photographiert. Abbildung im Katalog der Burlington Club Exhibition 1898.

Spätwerk, etwa 1512. — Maria, in der Mitte des Bildes am Boden sitzend, hält auf ihrem Schoß den Leichnam Christi, Magdalena links hat die Rechte des Herrn ergriffen, eine andere Heilige rechts ist im Begriff, seinen Fuß zu küssen. Johannes, hinter der Mutter stehend, hält den Körper unter den Schultern. Drei weitere Heilige mit klagenden Gebärden. Im Hintergrunde rechts auf einem Hügel die Schädelstätte, links ein Ausblick in ein von einem Flußlauf durchzogenes Tal mit einer Jagdszene. — Der Aufbau entbehrt der Geschlossenheit — charakteristisch für Solario. — Eine mit diesem Bild in losem Zusammenhang stehende Zeichnung in London.

Siena. Galeria Civica. Herodias.

Flämische Kopie nach Solarios Gemälde in Sion House, s. dort.

Ehemals **Siena. Sammlung Galgani. Kreuztragender Christus.**

Mit der nicht ganz unbedenklichen Inschrift ANDREAS MEDIOLANES. F. 1505. Von Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei VI, 60 und Anmerkung 48, und Calvi, Notizie erwähnt. „Stark verrieben und von bleichem, gläsernem Ton. Beschädigt." Mit der Sammlung Galgani versteigert, jetziger Besitzer unbekannt.

Sion House. Sammlung des Duke of Northumberland. Salome mit dem Haupte Johannes des Täufers.

Angeblich das Original der in verschiedenen Wiederholungen vorliegenden Darstellung. (Nach Cook, Katalog der Burlington Club Exhibition 1898.) Man sieht auf der linken Seite des Bildes Salome, en

face, in reich geschmücktem Gewande, die vor sich auf beiden Händen eine große Schüssel trägt. Von rechts ragt in das Gemälde der nackte Arm des Henkers und hält über die Schale das blutende Haupt des Johannes, das er an den Haaren ergriffen hat. Dunkler Hintergrund. — Die Komposition brutal und unerfreulich, die Typen erweisen Solario als den Urheber. Etwa 1506 gemalt. — Wiederholung in Oldenburg, Großherzogl. Gemäldesammlung Nr. 47. Auf Holz, 57 cm hoch, 47 cm breit, nach Cook flämischen Ursprungs; trägt die Bezeichnung ANDREAS · DE · SOLARIO · F.; aus der Sammlung Bonnemaison, Paris, 1806 erworben. Bode (Großherzogl. Gemäldegalerien in Oldenburg 1888, 13/14) hielt das Bild für eine eigenhändige Arbeit Solarios, dagegen spricht vor allem das harte, bunte Kolorit. — Gut erhalten — soll ursprünglich aus Malmaison stammen. (Kurzes Verzeichnis der Gemälde usw. der großherzoglichen Sammlung im Augusteum zu Oldenburg 1902, IV.)

Desgleichen Mannheim, Sammlung Lanz, früher Budapest, Sammlung Nemes. Den vorhergenannten am nächsten stehend, aber nicht Original, wie man dort anzunehmen scheint, hierfür diene zum Vergleich der Kopf der Salome, von blödem Ausdruck und übertriebener Herausbildung der Details (am Munde), vielleicht von einem nordischen Künstler.

Aus dem Besitz des Königs Ludwig XV., später in der Sammlung des Lord Grimford. (Vergleiche Z. f. bild K. N. F. XXII, 1911, 31/32.)

Luini hat den Gegenstand in Anlehnung an Solarios Vorbild fünfmal wiederholt.

1. Mailand. Galeria Borromeo.
2. Paris. Louvre.
3. Neapel. Sammlung des Herzogs von Ascoli.

Diese drei Bilder übernehmen den Johanneskopf sehr genau, zeigen aber übereinstimmend die Salome mit abgewendetem Haupte und verändertem Kostüm, die beiden letzteren Tafeln außerdem den linken Arm des Henkers, während Solario den rechten gegeben hatte.

4. Florenz. Uffizien.
5. Madrid. Prado, unter Hinzufügung der Gestalt des Henkers.

Von der Hand desselben Künstlers stammt noch ein sechstes Bild, in der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien, Nr. 86, Katalog 1907, das die Salome zeigt, die vor sich auf einer Schüssel den Kopf des Johannes

hält. Links hinter ihr erscheint das plumpe Profil des Henkers. Auch diese Komposition von Solario abhängig. Von Bode und Suida (Monatshefte für Kunstwissenschaft I, 441) für eine eigenhändige Wiederholung Solarios gehalten, was der Kopftypus der Salome ausschließt.

Turin Pinakothek. Flämische Kopie. (Morelli, Della Pittura Italiana, 1897, 168f.) im Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino 1899, Nr. 199 als Scuola fiamminga, secolo XVI. Legno, 59 cm alto, 56 cm largo. Già attribuito a Leonardo da Vinci, indi a Bernardo Luini. E invece opera d'un fiammingo che imitava i leonardeschi.

Siena. Galeria Civica. Flämische Kopie. (Morelli a. a. O.)

Angers. Sammlung Dr. Barot. Flämische Kopie. (Vergleiche Reinach Repertoire de peinture III, 602.)

Solarios Beispiel mögen dann auch die Bilder Cesare da Sestos ihre Anregung verdanken, die denselben Vorwurf zeigen, jedoch in ganzen Figuren dargestellt und nach seiner Art mehr auf das Großartige, Schwungvolle angelegt sind. Mehrere Exemplare ohne große Unterschiede in Wien, London, Hampton Court, Sammlung H. Cornwall Legh.

Turin. Pinakothek. Nr. 107. **Kreuztragender Christus.**

Kopie nach Solario, vergleiche unter Magdeburg.

Turin. Pinakothek. Nr. 199. **Herodias.**

Flämische Kopie nach Solarios Gemälde in Sion House, s. dort.

II. Zeichnungen.

London. British Museum. (1902—8—22—2.) **Männliches Bildnis.** Auf Papier, 27 cm hoch, 19,5 cm breit.

Etwa 1505. Kopf eines bartlosen Mannes, en face, von einer Mütze bedeckt; nur zu dreiviertel erhalten, das obere linke Viertel fehlt und ist in ganz abweichender Art mit dem Pinsel hinzugefügt. Dieselbe Hand hat rechts an der Mütze ein Stück angefügt, um die Beschädigung weniger auffällig zu machen. Die Zeichnung ist stark verrieben und aufgeklebt. — 1902 von Colnaghi erworben.

London. British Museum. Sammlung Malcolm. Pietà. Papier, 19 cm hoch, 18,6 cm breit.

Die auf dem Boden sitzende Madonna hält auf ihrem Schoß den Leichnam Christi, zu beiden Seiten je drei Heilige, dahinter Landschaft. Von Cook, Katalog der Burlington Club Exhibition 1898, als eine Zeichnung Solarios angesprochen und in Beziehung zu der Pietà bei Lord Kinnaird gesetzt. Lionello Venturi (Pittura Venezia 234) schreibt das Blatt nur einem „Gretto imitatore" Solarios zu. Beide Behauptungen erscheinen unzutreffend. Das Blatt ist stark beschädigt und übergangen. Möglich, daß die ursprüngliche Skizze von Solario selbst stammt. Eine genaue Bestimmung ist durch die Zerstörung ausgeschlossen. Erste Zuschreibung an Solario von Enrico Costa, publiziert durch Karl Löser im Arch. stor. dell'A. 1897, 356, mit Abbildung. Früher Sammlung Robinson. Sammlung Malcolm (Nr. 324 des Katalogs von J. C. Robinson. London 1876, dort dem Agostino Busti (Bambaja) zugeschrieben).

Mailand. Biblioteca Ambrosiana. Studie zum Kopfe der Vierge au coussin vert. Mit Bleistift auf grauem Papier, 19 cm hoch, 18 cm breit. Phot. Anderson 12816.

Zeigt den Kopf der Madonna in der sehr charakteristischen Stellung, jedoch mit veränderter Haartracht ohne den Schleier. — Galt früher als Leonardos eigene Arbeit, wurde jedoch von Müntz (Leonardo da Vinci, 1899) in ihrem Zusammenhang erkannt und dem Solario gegeben. Dem haben Seidlitz und Beltrami zugestimmt. Wohl mit Recht, die Arbeit ist für Leonardo selbst zu schwach. An einzelnen Stellen grob nachgezogene Striche, so am Auge, Nase und Mund und am Kontur der Stirn.

Mailand. Brera. Nr. 284. **Johannes der Täufer mit dem Lamm.** Bleistift und Kohle auf Papier, 53 cm hoch, 40 cm breit. Phot. Brogi 14513.

Etwa 1510. Stellt die Halbfigur des Täufers dar, das Lamm in der Linken, die rechte Hand mit einer hinweisenden Bewegung erhoben, en face. Der Kopf verrät die Abhängigkeit von Leonardos Christustypus.

Das Blatt ist am 13. August 1901 für 1500 Lire von den Gebrüdern Grandi für die Galerie erworben und befindet sich in sehr schlechtem

Zustande, der untere Rand ist abgerissen. Alle Konturen sind nachgezogen und durchstochen; es hat als Vorlage für ein Gemälde gedient, das sich im Besitze des Fürsten Trivulzio in Mailand befindet.

Paris. Louvre. Nr. 348. **Kopf des Johannes.** Papier, schwarze Kreide, mit Bister laviert, 19,5 cm hoch, 26,5 cm breit. Phot. Braun 62482.

Vorzeichnung zu dem Bilde des Louvre, darstellend den Johanneskopf auf der Schale. Fast genau mit diesem übereinstimmend. Sehr sorgfältig durchgeführt. Am Kontur der linken Wange ein Pentimento. Aus der Sammlung Pourtalès, galt früher als Arbeit Leonardos.

Paris. Louvre. Zwei Entwürfe zu den Seitenstücken der **Himmelfahrt der Maria** in der Certosa di Pavia, darstellend je drei Apostel. Papier. Tuschzeichnung mit feinem Pinsel. Auf stärkeres Papier nebeneinander aufgezogen. Linkes Blatt 15,2 cm hoch, 9 cm breit, rechtes Blatt 15,4 cm hoch, 9,1 cm breit.

Bisher unveröffentlicht. Auf der Rückseite der Name: Marco d'Oggonio. Die Zuweisung an Solario stützt sich auf die großen Übereinstimmungen mit den Seitenteilen des Altars der Certosa. Allerdings sind die Entwürfe nicht genau in die Ausführung übernommen; die Skizze wurde teils verändert, teils mag die Verschiedenheit zwischen den Zeichnungen und dem Gemälde auf die Arbeit Campis zurückgehen, der auch an den Seitenteilen seine Hand im Spiele hat. Die allgemeine Anordnung wurde schon immer dem Solario gegeben, was die vorliegenden Blätter bestätigen. Die Art der Zeichnung, der Strich, Typen und Faltenbildung ist ganz die seines Spätstiles. Die Gruppen sind symmetrisch, an den Innenseiten eine kniende Figur, dahinter zwei stehende im Aufblick zu der entschwebenden Madonna.

Wien. Albertina. Christuskopf. Vorzeichnung zu dem Kopfe des Christus in Nantes. Pinselzeichnung in Bister auf braunem Papier, 16,1 cm hoch, 13,8 cm breit. Phot. Braun 70090.

Das stark beschnittene Blatt zeigt den Kopf Christi mit der Dornenkrone nach links gewendet, von langen Locken umrahmt, die Augen zu Boden gesenkt. Stimmt mit dem Gemälde bis auf weniges überein. Die Augenbrauen erscheinen in der Zeichnung vielleicht etwas stärker geschwungen, die Locken nur leicht skizziert. — Wickhoff in den „Ita-

lienischen Handzeichnungen" hatte bereits Solario als Autor genannt, Waagen: Leonardo, Morelli: Sodoma. — Der Bezeichnung Solario hat sich neuerdings auch Meder angeschlossen, der das Blatt in den „Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina" VI, Nr. 672, noch unter dem Titel „Unbekannter Meister" publiziert hatte. Die Zugehörigkeit zu dem Bilde aus Nantes ist offensichtlich, nur hat das Blatt durch Abreiben und Verwischen der Striche (durch Nässe) einen etwas verschwommenen, weichlichen Charakter erhalten; beim genaueren Hinsehen erblickt man aber noch überall die alten Konturen. Auch die starken Lichter, die dem ganzen den Charakter einer späteren Zeit verleihen, sind auf die schlechte Erhaltung zurückzuführen. Achteckig beschnitten.

Wien. Albertina. (Inv. Nr. 18817.) **Kreuztragender Christus mit zwei Schergen.** Zeichnung zu einem Gemälde Solarios, das nur in einer Kopie in Rom, Galerie Borghese, erhalten ist. Gelber Bister über Kohle, 20,5 cm hoch, 17 cm breit, Abbildung bei Meder. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1913, Nr. 2, 35.)

Zeigt die Halbfigur Christi, das Kreuz schleppend, rechts einen bärtigen Krieger, vom linken hat sich nur eine Spur erhalten. Typen charakteristisch für Solario, ebenso die Art der Durchführung: „Schiefe, weiche Parallelschraffen modellieren innerhalb der sicheren Konturlinien." Von Meder „vor 1507" datiert. Zeigt Quadrierungslinien zur Vergrößerung. Erworben im Dorotheum in Wien, Sammlermarke Conte Gelozzi, Wasserzeichen achtteilige Rosette.

Windsor. Beweinung Christi.

Nach Suida von Solario. Dem Verfasser unbekannt. (Vergleiche Meder a. a. O.)

Tafeln.

Madonna, das Kind anbetend, mit zwei Engeln.

Paris, ehemals Ch. Sedelmeyer. Mit Erlaubnis desselben abgebildet.

Madonna, im Anblick des Kindes versunken.

Mailand, Poldi-Pezzoli. Phot. Anderson

Madonna mit Stiftern

Philadelphia, Sammlung Johnson — [illegible] des Besitzers abgebildet

Christus an der Säule.

Richmond, Sammlung [illegible] — Phot. Anderson

Porträt eines venezianischen Senators

London, National Gallery — Phot. Hanfstaengl

Porträt eines Unbekannten.

Boston, Museum of fine arts — Phot. Chester A. Lawrence, Boston

Kopf eines Mannes (Zeichnung).

London, British Museum. Phot. Donald Macbeth, London

Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Joseph und Hieronymus.

Mailand, Brera. Phot. Anderson

Ecce homo.

Mailand, Sammlung Crespi. Phot. Anderson.

Ecce homo.

Bergamo, Accademia Carrara. Phot. Anderson.

Säugende Madonna.

Mailand, Sammlung Crespi. Phot. Anderson.

Johannes der Täufer.

Mailand, Pol[illegible]

Heilige Katharina.

M. Land. Polci-Pezzoli. Phot. Anderson.

Porträt eines jungen Mannes

Mail[illegible] Phot. Brog[illegible]

Kreuzigung.

Paris, Louvre — Phot. Braun & Co.

Porträt des Cristoforo Lougoni.

London, National Gallery — Phot. Hanfstaengl

Verkündigung.

London, Sammlung Fairfax Murray

Phot. Braun & Co.

Salome mit dem Kopfe Johannes, des Täufers.

Oldenburg

Madonna mit dem schlafenden Kinde.

Berlin, Sammlung Schweitzer. Mit Erlaubnis von Frau A. Schweitzer.

Madonna mit dem Kinde

London, National Gallery: Salting Bequest. Phot. Anderson.

Kreuztragung.

Rom, Galerie Borghese. Phot. Anderson.

Studie zur nebenstehenden Kreuztragung

Wien, Albertina. Mit Erlaubnis von Dr. J. Meder

Johanneskopf auf der Schale

[illegible] Louvre — Phot. Braun & Co.

Studie zum Johanneskopf

Paul Louvre — Phot. [illegible]

Ecce homo

La Vierge au coussin vert

Studie zur Vierge au coussin vert.

Phot. Ander

Johannes der Täufer mit dem Lamm (Zeichnung)

Mailand, Brera

Phot. Brog

Säugende Madonna.

Mailand, Poldi-Pezzoli Phot. Anderson

Ecce homo.

Dijon, Musée Trimolet Phot. Remy Gorget.

Kreuztragender Christus.

Nantes Phot. Braun & Cie

Studie zum Kopf des nebenstehenden Bildes

Wien, Albertina Phot. Braun & Cie

Schmerzensmutter

[illegible] Sammlung [illegible] Phot. [illegible]

Pietà.

Russie Pavry (Schottland), Sammlung Lord [illegible] [illegible] Beltzer

Hieronymus

Barnard Castle, Bowes Museum

Phot. W. A. Mansell & Co.

Ruhe auf der Flucht

Mailand, Poldi Pezzoli

Phot. Anderson

Segnender Christus.

Mailand, Sammlung Crespi. Phot. Anderson.

Bildnis einer lautenspielenden Dame.

Rom, Sammlung Hertz. Phot. Anderson.

Bildnis des Domenico Morone

[illegible] Sammlung de Duca Scotti [illegible]

Himmelfahrt der Maria

Certosa di Pavia Phot Brogi

Zwei Skizzen zu den Seitenstücken des Altars in der Certosa di Pavia

Paris, Louvre

Phot. A. Giraudon

BINDING SECT. APR 24 1970

ND
623
S55B2

Badt, Kurt
Andrea Solario

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY