

STUDIEN ÜBER DOMENICO VENEZIANO

Von Georg Pudelko

Nach Masaccios vorzeitigem Tode ringen die florentinischen Maler um den Anschluß an den neuen plastischen, monumentalen Stil der Brancacci-Fresken, ohne deren Bildeinheit zu erreichen. Man zergliedert Masaccios geschlossene Form, bei der der Raum nur plastische Erweiterung der Körpervolumina bedeutet und Farbe und Licht nur ihrer räumlichen Ordnung und plastischen Durchformung dienen, in Einzelprobleme wie in die von Körper, Raum, Farbe und Licht. Kennzeichnet die dreißiger Jahre vor allem ein Bemühen um das Körperhafte bei schon leise beginnender Neigung zum Naturalistischen, ein Streben, das meist noch unausgeglichen zu Übertreibungen des Plastischen und zu einer dramatischen Heftigkeit führt (z. B. Fra Filippo Lippis Madonna in Corneto Tarquinia, 1437; Uccellos Fresken der Schöpfungsgeschichte im Chiostro Verde, um 1435), so rückt etwa um 1440 das Raumproblem in den Vordergrund des Interesses und fast durchgängig folgt eine Beruhigung der Bildgestaltung. In diesem Augenblicke der Entwicklung, als der plastische Stil Masaccios ungefähr als wiedererrungen gelten konnte, die Raumprobleme aber noch ungelöst waren, kommt Domenico Veneziano im Jahre 1439 nach Florenz und wird für die kommenden Jahre neben Uccello vor allem und Fra Filippo — Castagno greift erst Ende der vierziger Jahre entscheidend ein — von weitgehender Bedeutung.

Abgesehen von einzelnen Hinweisen, besonders Roberto Longhis, und der noch immer grundlegenden Arbeit Schmarsows (s. Exkurs I) fehlt der Versuch, der im folgenden vorgelegt werden soll, Domenico Venezianos Entwicklung und Bedeutung im Rahmen der florentinischen Malerei der Quattrocentomitte zu schildern und eine etwas gesichertere Datierung seiner Werke aufzustellen.

Ausgangspunkt für die Forschung (s. Exkurs II) bleiben die durch Inschrift gesicherten Arbeiten Domenicos, der Hochaltar aus Sta. Lucia de'Magnoli, jetzt in den Uffizien, mit seiner verstreuten, vor einiger Zeit in allen Teilen glücklich zurückgefundenen Predella und das Fresko eines Tabernakels, ehemals am Canto de' Carnesecchi in Florenz, dessen Fragmente sich in der National-Gallery befinden. Alle anderen Arbeiten sind Zuschreibungen, von denen folgende allgemein anerkannt werden: ein Fresko mit den Gestalten des hl. Franz und Johannes d. T. in Sta. Croce, das Tondo der Anbetung der hl. drei Könige in Berlin sowie zwei Madonnenbilder, eines in der Sammlung Berenson, ein zweites ehemals bei Böhler in München.

DER ALTAR AUS STA. LUCIA DE'MAGNOLI

Der Lucia-Altar¹ (Abb. 1) zeigt eine Lockerung des Bildgefüges, eine Harmonie heller, aufeinander abgestimmter Farben, eine lichterfüllte, fast schon atmosphärische

¹ Der ursprüngliche Hochaltar von Sta. Lucia de'Magnoli, später im rechten Seitenschiff und im 19. Jahrh. in der Sakristei aufgestellt, wurde 1862 in die Uffizien übertragen. Die

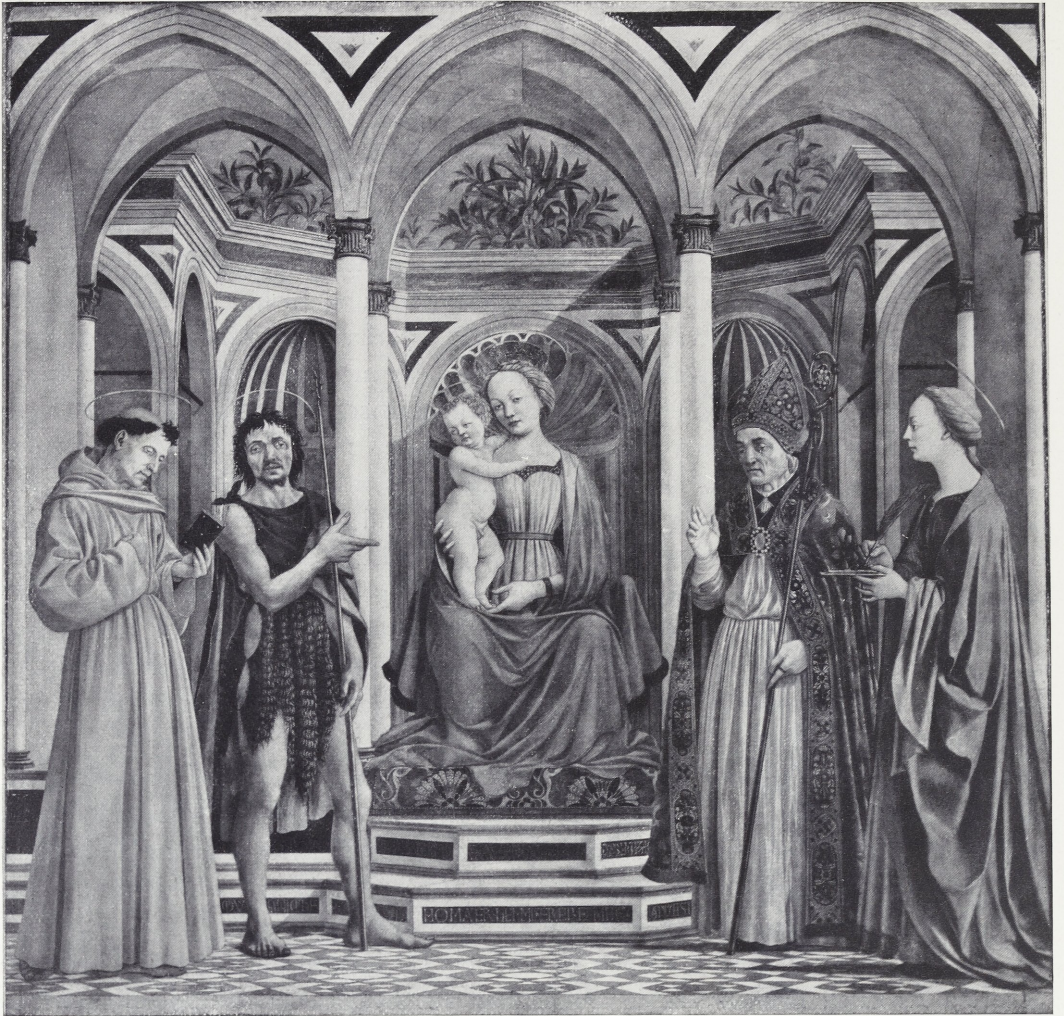


Photo Alinari

Abb. 1. Domenico Veneziano, Thronende Madonna mit dem hl. Franziskus, Johannes d. T., Zenobius, Lucia. Florenz, Uffizien

Raumbehandlung, kurz, eine Bildauffassung, die den streng formalistischen, vom plastischen Körper als dem Kern des Bildaufbaues ausgehenden, noch an die Linie als Hauptausdrucksmittel gebundenen Bestrebungen der Florentiner unerhört neu

Predellen, zuerst vollständig zusammengestellt von B. Berenson (Dedalo Vol. V S. 637, 642 A. 6), waren auf der italienischen Ausstellung in London 1930 wieder vereinigt. Der Altar wird zuerst von Vasari erwähnt, in der ersten Ausgabe der Viten (Firenze 1550, Ausg. Ricci I S. 129) noch als Giuliano Pesello angeführt, von Baldinucci (Notizie de'Professori etc. III Turin 1778 S. 95 A.) dem Castagno zugeschrieben; ebenso Richa (Notizie Istoriche, 1772, X 2 S. 295). Die Signatur wird zuerst von Rumohr erwähnt (Ital. Forschungen, Ausg. 1920 S. 387). Die Maße betragen 2,13 m Breite, 2,09 m Höhe.

und gewagt erscheinen mußte. Zum ersten Male stehen hier Figuren in einem lichterfüllten Raume, der unabhängig von den menschlichen Gestalten existiert, der einen durchaus selbständigen künstlerischen Eigenwert erhält. Die Mittel der Tiefenwirkung sind nicht die der Perspektive, mit deren Hilfe Uccello in den gleichen Jahren den Bildraum organisiert, sondern Licht und Farbe. Schräg fällt im Lucia-Altar — die Lichtquelle ist rechts seitlich gedacht — Sonnenlicht vom Hintergrunde her in die hellgrünlich getönte Halle, zerlegt den Raum in einen hellen und dunkleren Teil. Aber auch die Schattenpartie ist aufgehellert. Nur sind die Farben hier nicht so durchsichtig dünn und blaß, sondern matter, gedämpfter. Von rechts seitlich vorn dringt ein zweiter Lichtstrom in den Bildraum. So sind die Gestalten von einer Lichthülle umgeben, die sie gegeneinander abhebt und ihre Räumlichkeit schafft. Der Raum ist also das Primäre. Er bleibt ein bewegtes Fluidum, gewoben aus Licht und Farbe. Ganz im Gegensatz zu Uccello, der den Raum von vornherein als eine abstrakte Gegebenheit, als eine Seinsform erfaßt, in den die fast stereometrischen Körpervolumina als tektonische Marksteine der Tiefererstreckung hineingebaut sind. Im Gegensatz aber auch zu Masaccios Richtung, die über Castagno zu Michelangelo führt, in der der Raum plastisch, als Ausstrahlung der Figurenkörper empfunden wird. Durch Licht und Schatten wie durch fein abgestufte Valeurs einer Farbe werden bei Domenico die Körper sozusagen von außen her, vom Raume aus modelliert. Die Bewegungen der Figuren liegen fast alle in der Fläche. Die wenigen Verkürzungen sind auffallend in einer Zeit, die diese — man



Photo Alinari

Abb. 2. Domenico Veneziano, Thronende Madonna mit Heiligen, Ausschnitt: Der hl. Zenobius. Florenz, Uffizien

denke nur an Uccello oder Castagno — gerade wegen ihrer raumbildenden Eigenschaften liebte.

Von entscheidender Bedeutung für die Raumillusion wird die Farbe. In der Mitte des Bildes, bei der Madonna, sind alle Farben, in ihrer Stärke jedoch abgeschwächt und stark aufgehellt, gesammelt, ein mattes Blau, ein sanftes Grün, ein helles Rosa und leuchtendes Ocker, ein von Domenico bevorzugter Farbenvierklang. Durch die harmonische Verbindung der einzelnen teilweise changierenden Farben, den Abwandlungen der Kernfarben, entsteht erst der Eindruck eines einheitlichen Bildgefüges. Im Gesamtkolorit wiegt ein sehr helles Grün und ein zartes Rosa vor. Ein intensives primäres, noch an Fra Angelico erinnerndes Zinnober erscheint nur an zwei Stellen. Zum ersten Male seit den frühen Sienesen ist wieder als neutrale Farbe ein wenig Schwarz verwendet, das durch eine Mischung mit Weiß eher als Grauschwarz wirkt und später wieder bei Piero della Francesca (Porträt der Battista Sforza) auftritt. Nuancierte Valeurs eines Weiß und eines Perlgrau sowie Abstufungen eines Braun bis zum Gelb — das Gold der Nimben oder des Brokates ist nicht aufgelegt, sondern als goldgelbe Farbe gegeben — erhöhen noch den Helligkeitswert der gesamten hellen Tönung, die das Sonnenlicht sichtbar und fast fühlbar macht. Das einströmende Sonnenlicht ist nicht wie bei den späten Niederländern farbliches oder gar atmosphärisches Licht wie bei den Impressionisten, sondern haftet an der materiellen Farbe und wird durch die Abstufungen ihrer verschiedenen Tonstärken erst zum Ausdruck gebracht. Eine beklagenswerte Reinigung, worauf Crowe-Cavalcaselle bereits hingewiesen haben¹, hat dem Bilde den harmonischen Gesamtton genommen, so daß die Farben jetzt zu hell und dünn, teils zu kreidig, teils hart und kalt wirken. Es fehlt der zarte Schmelz einer weichen Tönung, die sich über die Grundfarbe als eigener Beiton legte, wie wir sie noch in der Predella oder bei der Madonna der Sammlung Berenson bewundern können.

Die rein „malerische“ Grundeinstellung Domenicos bestimmt den gesamten Bildaufbau. Die Architektur besteht nur aus einzelnen realen Zügen. Sie folgt mehr einer dekorativen als tektonischen Ordnung. Domenico gibt zwar eine genaue perspektivische Konstruktion zu einem einheitlichen Fluchtpunkt, doch bei einer rein äußerlichen Anwendung der Regeln wird ihre Bedeutung für eine klare, räumliche Gliederung der ganzen Komposition gar nicht verstanden. Die räumliche Ordnung der Architektur am Boden bleibt unklar, da gerade die tektonisch wichtigen Stellen wie die Basen der Säulen oder die Fußpunkte der Pfeiler durch die Gestalten verdeckt sind. So wird es auch nicht unmittelbar deutlich, ob die Madonna unter der Säulenhalle thront oder, wie die Figuren, vor ihr. Während eine schmale Raumbühne sich zwischen den vorderen Bildrand und die Architektur schiebt, scheint diese an der oberen Bildgrenze mit der vorderen Bildfläche zusammenzufallen, als neigten sich die Säulen nach vorn. Die gotische Säulenhalle wird zur weitgedehnten Schale, die

¹ Cro-Cav., Storia della Pittura in Italia 1892, S. 123.

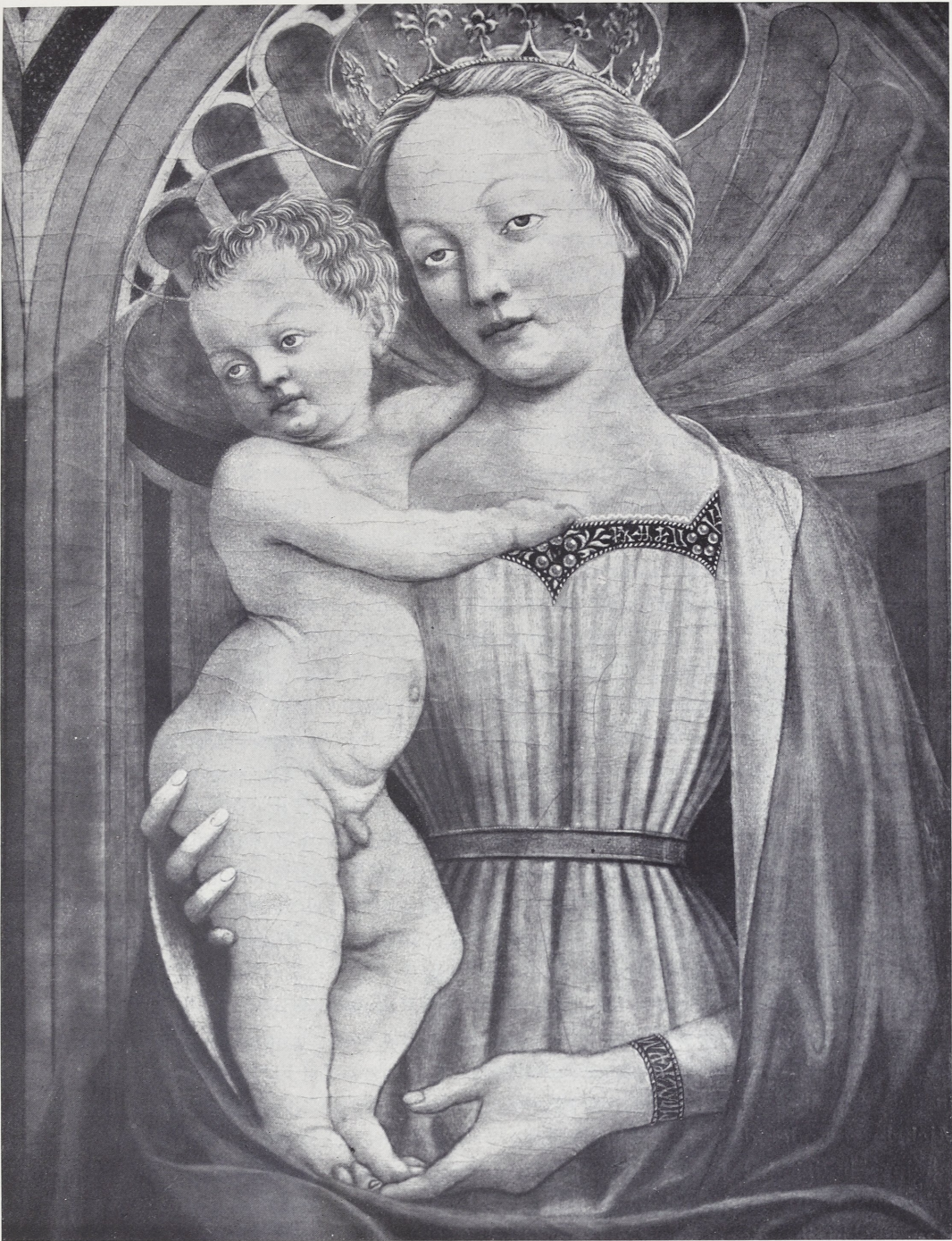


Photo Alinari

Abb. 3. Domenico Veneziano, Thronende Madonna mit Heiligen, Ausschnitt: Madonna und Kind.
Florenz, Uffizien

das Licht auffängt. Die an Fra Filippo erinnernden Nischen der Hofmauer scheinen räumlich-farbige Hüllen der Figuren ebenso wie die seitlichen offenen Hallen, die die Schwere der Gestalten wie der seitlichen Wände durch eine dahinterliegende, lichterfüllte Raumschicht lösen.

Bei den Heiligen des Hochaltares haben wir zunächst den Eindruck von naturalistisch empfundenen, statuarischen und renaissancehaften Gestalten. Dem erzielten Eindruck entspricht jedoch nicht eine wirkliche Vorstellung von der plastischen Struktur der Körper. Verzeichnungen im Kinderkörper, in einzelnen Händen, die nicht ausgewogene, unmögliche Beinhaltung des hl. Franziskus oder Zenobius sind offenkundig. Das Gewand ist nicht logischer Ausdruck der Körperstruktur, sondern, oft ohne Rücksicht auf diese, schon stillebenhaft selbständig behandelt, so zum Beispiel bei der hl. Lucia. Entsteht bei Masaccio die mächtige Schwere der Figuren durch die raumschaffende Plastizität des Volumens, dient das Gewand nur zur plastischen Modulation des Körpermassives, so beruht der Eindruck der Schwere einer Gestalt bei Domenico auf ihrer farbigen Masse. In einem optischen Naturalismus wird nur die Erscheinung der Dinge in Raum wiedergegeben, ein grundlegender Unterschied, der den Venezianer von der gleichzeitigen florentinischen Malerei trennt, die in der äußeren Erscheinung den logischen Ausdruck der Struktur sieht. Domenico hat Masaccio zwar gekannt, aber dessen Körperstil überhaupt nicht verstanden. In dieser Fremdheit der plastischen Form gegenüber, die trotz aller allmählichen „Florentinisierung“ selbst noch bei den Spätwerken durchbricht, zeigt sich Domenico stets als Venezianer und getreu seiner wahrscheinlichen Herkunft von Pisanello. Er knüpft stärker an die auf den „Generalnenner“ Ghiberti zu bringende, das Gotische bewahrende Richtung in Florenz an, wie wir noch im einzelnen sehen werden. So zum Beispiel ist die Profilfigur der hl. Lucia ghibertesk. Altertümliche Züge, wie etwa die Röhrenfalten des Madonnenmantels, die, Motive des „weichen“ Stiles, an die kalligraphische Art Ghibertis oder an die des Luca della Robbia auf den Relieftondi der Pazzi-Kapelle erinnern, stehen neben einer summarischen, rein malerischen Behandlung, welche die Falten aus den Abwandlungen des Tones der Farbmasse entstehen läßt.

Die plastischeren Figuren des Altares — und diese Beziehung ist für Domenico höchst bezeichnend — sind durch Vorbilder der Plastik angeregt. Für die Gestalt des hl. Zenobius greift Domenico auf die Bronzestatue des hl. Ludwig von Donatello zurück, für die Komposition von Madonna und Kind auf ein Relief aus dem Kreise Michelozzos oder des Luca della Robbia¹. Die asketische Gestalt Johannes d. T. erscheint ähnlich bei Donatello auf der rechten Sakristeitür von S. Lorenzo (Feld links oben), die in den gleichen Jahren wie der Lucia-Altar entstanden sein wird. Man hat in ihr einen von Castagno beeinflussten Naturalismus gesehen. Castagno

¹ Ein unmittelbares Vorbild wie bei den Madonnen der Sammlungen Duveen und Berenson ist allerdings hier nicht zu fassen.

jedoch findet seinen reifen Stil erst gegen 1450, und erst in den fünfziger Jahren beginnen die starken Beziehungen zwischen beiden Meistern.

Doch gerade bei der Gestalt des hl. Zenobius (Abb. 2) ist die Umsetzung des plastischen Vorbildes ins Malerische deutlich zu fassen. Zwischen Körper und Mantelschale entsteht ein Luftraum — ähnlich auch bei der hl. Lucia, bei der Madonna, beim hl. Johannes —, in dessen Hell-Dunkel die Arme versinken, so daß ihre Haltung wie überhaupt die plastische Form des Körpers unklar bleibt. Die malerische Auffassung der Gestalt des hl. Zenobius erinnert an die des hl. Bischofs Donatian auf Jan van Eycks Paele-Altar in Brügge. Nirgendsonst in der italienischen Malerei dieser Zeit wird mit ähnlicher Liebe das Spiel des Lichtes im Gold des Brokates, in den Perlen und Edelsteinen der Mitra, des Bischofstabes oder der Agraffe geschildert, in einer Freude an malerischen Effekten, die den hl. Zenobius van Eycks Bischofsgestalt nicht nur äußerlich unmittelbar verwandt macht. Augen und Perlen schimmern im Glanze der Lichtreflexe wie durchsichtig. Randlichter allerorts, besonders deutlich im Gesicht des hl. Zenobius, nehmen der Umrißlinie die Härte. Dem Licht, wie es vor allem die entwickeltere Predella zeigt, werden überall Widerstände entgegengesetzt, und durch den flüchtigen Wechsel von Hell und Dunkel wird die besondere Beschaffenheit der Materie in ihrer Oberflächenerscheinung fühlbar gemacht. Die Kenntnis dieser koloristischen Feinheiten, die im Italien der ersten Quattrocentohälfte nirgends zu finden ist, kann Domenico wohl nur der niederländischen Kunst verdanken.

Gegenüber diesem stillebenhaften Nachfühlen des Lichtes und dem beginnenden Verzicht auf Binnenzeichnung und Linienwirkung empfinden wir zeichnerische Züge, etwa wie mit nüchterner Sauberkeit die an Gentile da Fabriano erinnernden Pflanzenmotive auf dem Brokate oder die Haare von Madonna und Kind sichtbar strichhaft wiedergegeben sind, als altertümlich. Darüber hinaus führt die von der Wirklichkeit schon leicht abstrahierende Behandlung des Lichtes, das nicht mehr wie bei den Niederländern am Einzelgegenstande haftet, sondern schon florentinisch-systematisch vom Bildganzen her dem Aufbau dienstbar gemacht wird.

Van Marle¹ hat mit Recht auf die Ähnlichkeit des Kopftypus der Madonna des Lucia-Altars (Abb. 3) mit dem der Madonna auf „Masaccios“ Jugendwerk in Montemarciano hingewiesen, in dem wir allerdings mit anderen die Arbeit eines florentinischen Künstlers der dreißiger Jahre unter dem unmittelbaren Eindruck eines Werkes Masaccios sehen. Nachwirkungen dieser verschollenen Komposition² deuten auf ein gemeinsames berühmtes Vorbild. Domenico di Bartolos betende Madonna im Rifugio in Siena³ (vor 1433, Madonna mit Engeln in der dortigen Pinakothek,

¹ Van Marle, op. cit. X S. 313.

² Bei Paolo Schiavo, Tabernakel bei San Piero a Sieve, bei Francesco d'Antonio Banchi, Tabernakel bei Sta. Maria Novella. Vgl. Salmi, Masaccio, Roma 1932, S. 109. Bicci di Lorenzo verwertet das Vorbild freier.

³ Mitt. d. Ksth. Institutes, Bd. III, Abb. S. 337.

jedenfalls nach seinem Aufenthalte in Florenz entstanden) zeigt im Kopftypus eine so enge Verbindung mit der Maria in Montemarciano, daß sie ohne Masaccios Werk nicht denkbar ist, von dem gleichfalls das Tabernakel von Francesco d'Antonio Banchi bei Sta. Maria Novella abhängig ist. Zu dieser Gruppe von Arbeiten, die die neuen Formen mit noch gotischen Formeln anwenden, besitzen Madonna und Kind des Lucia-Altars eine Verwandtschaft; bezeichnend dafür, daß der Venezianer fast stets an die noch gotisierende Richtung der Frührenaissance anknüpft. An Stelle von Masaccios dramatischen Formenkontrasten durch Hell-Dunkelmodellierung bewegen bei Domenico, eine letztlich noch trecentistische Einstellung, zarte Valeurs von rosa und grünlichen Tönen die flache Scheibe des Gesichtsfeldes nur an der Oberfläche, ähnlich wie bei Domenico di Bartolo, nur daß dieser eine streng lineare Binnenzeichnung beibehält. Gemeinsam sind jedoch den Madonnenköpfen des Sienesen wie des Venezianers die noch gotischen Schlitzaugen, die „ausrasierten“ Augenbrauen, ein fast völliges Fehlen der Augenhöhlen, statt ihrer eine auffallend breite Fläche, und die bei Domenico Veneziano so altertümlich wirkende lineare Behandlung der Haare.

Der Profilkopf der hl. Lucia (Abb. 4) ist ganz im Sinne der weichen medaillenhaften Profile Pisanellos empfunden, nur übertragen auf ein ghiberteskes Schönheitsideal. An Ghiberti erinnert auch das zu einem rahmenden Kranz geflochtene Haar, ein Motiv, das Domenico bei seinen weiblichen Gestalten immer wiederholt. Gerade ein Vergleich des Berliner Mädchenporträts und des mit ihm zusammengehörenden Frauenbildnisses im Museo Poldi-Pezzoli mit der hl. Lucia bekundet den grundlegenden Unterschied in der Bedeutung des Profiles, der abgesehen von der andersartigen technischen Behandlung (deutlich in den Haaren und im Brokat) gegen die Autorschaft Domenicos und für diejenige des Ant. Pollaiuolo spricht¹. In den Porträts ist die harte, eingravierte Profillinie, die ähnlich wie bei Uccello schon Abstraktion und Verkürzung bedeutet, für die plastische Gestaltung der Köpfe bestimmend. Bei Domenico verschmilzt die weich und leicht zittrig geführte Linie mit dem luftigen Hintergrunde, und der locker um die Schulter gelegte Mantel oder die herabfallenden Haare, die die Halslinie begleiten, verschleiern die plastische Schärfe und nehmen der Umrißlinie ihre Bedeutung.

Gegenüber dem Schönheitsideal der weiblichen Köpfe in ihrer ausdruckslosen erhabenen Ruhe steht der asketische Typus der Gesichter der männlichen Heiligen, bräunlich, zerfurcht, mager, mit tief in beschatteten Höhlen liegenden Augen; am deutlichsten ausgeprägt im Johannes mit dem leicht geöffneten Mund, der die Zähne freigibt, eine Gesichtsbildung, die wir bei Gentile (Johannes, Quaratesi-Altar) und

¹ Die Literatur zusammengestellt: A Commemorative Catalogue of the Exhibition of Italian Art, 1930, Oxford 1931, Nr. 116 und 191 sowie im Katalog der Gemäldegalerie in Berlin, 9. Aufl. 1931 S. 132. Vgl. auch dazu das Profil der Prudentia im Spiegel auf der großen Tafel A. Pollaiuolos und die Säulenbalustrade des Berliner Porträts mit der des Altars „Die Heiligen Eustachius, Jakobus und Vincentius“ in den Uffizien.



Photo Brogt

Abb. 4. Domenico Veneziano, Thronende Madonna mit Heiligen, Ausschnitt:
Die heilige Lucia. Florenz, Uffizien

dann bei Pisanello finden. Der bereits bestehende ikonographische Typus, der der Vorstellung von der religiös-symbolischen Bedeutung der einzelnen Heiligen, Franziskus als Mystiker, Johannes als Büsser und Verkünder Christi, Zenobius als Kirchenfürst entspricht, wird durch individuelle Charakterisierung bereichert. In diesem Streben nach einem stärkeren psychischen Ausdruck der Gestalten folgt Domenico einer in Florenz von Donatello (Bronzetüren in S. Lorenzo) und Fra

Filippo Lippi (Medici-Altar aus Sta. Croce, Uffizien) eingeschlagenen Richtung, die in Siena beheimatet ist. In Taddeo Bartolos spätgotischem Naturalismus zuerst ausgebildet, wird sie von Gentile mit dem oberitalienischen Realismus verbunden und durch ihn verbreitet. Masaccios heroisierende Menschengestaltung, Fra Angelicos religiöse, pathetische Ausdrucksformen werden von der folgenden Generation, die wieder Gentiles Richtung fortsetzt, ins Naturalistische übertragen und durch expressive Züge bereichert. Bei Domenico führt die unvoreingenommene Beobachtung der Wirklichkeit auch im Psychischen zu einer neuartigen realistischen Wiedergabe bewegten seelischen Lebens.

Domenicos künstlerische Absichten treten klarer noch auf der Predella als auf dem repräsentativen, deswegen stärker zu einer monumentalen, traditionsgebundenen Haltung verpflichtenden Altarbilde hervor. Kompositionell ist jede Tafel für sich behandelt, doch nehmen manche Züge auf das Gesamt Rücksicht. Nicht nur daß der Lichteinfall von rechts schräg aus der Höhe beibehalten ist, auch die Lage der einzelnen Flucht- bzw. Augenpunkte zeigt eine überlegte Ordnung.

Auffallend ist der Unterschied zwischen der genauen perspektivischen Durchführung der Tafeln mit Architekturen und der rein gefühlsmäßigen Tiefenwiedergabe des Landschaftsraumes auf den beiden Predellastücken seitlich links, der Stigmatisation des hl. Franz (Sammlung Conte Contini-Bonacossi, Florenz, Abb. 5)¹ und dem hl. Johannes in der Wüste (Sammlung Hamilton, New York, Abb. 6)². Uccello in seinem Streben, eine konstruktive, vom Raume aus gewonnene Bildeinheit gesetzmäßig zu erreichen, hatte in seinen Fresken in S. Miniato³, etwa im Beginn der vierziger Jahre versucht, die Perspektive auch auf die Landschaftsschilderungen zu übertragen. Grasfelder werden in rechteckige Flächen zusammengefaßt, Bäume und Pflanzen entsprechend den Fluchtlinien aneinandergereiht. Ein vielleicht allzustarres geometrisches Prinzip, dessen fast pädagogisch anmutende Demonstration aber notwendig war, um das klaffende Mißverhältnis von perspektivisch gezeichneten Architekturen innerhalb eines altertümlich kulissenhaften oder nur gefühlsmäßig vertieften Landschaftsraumes zu überwinden. Domenicos Landschaft steht indes noch auf einer „ghiberti-ähnlichen“ Stufe, die auch Uccellos Frühwerke im Chiostro Verde (die Schöpfungsgeschichte und der Sündenfall, um 1435) kennzeichnet⁴. Bäume, Gräser und Berge werden bei nur naturalistischen Einzelheiten summarisch in fast trecentistischem Sinne zu Gruppen zusammengefaßt und ordnen sich einem

¹ Longhi, op. cit. *L'Arte* 1925, S. 31 ff. Kat. Exhibition London 1930, Nr. 111. Durch eine kürzlich vorgenommene Reinigung hat die Tafel außerordentlich an Zartheit der Farben gewonnen. Links neben dem Seraphim sind die Umrisse eines Berges, im Himmel mehrere silbergraue Wolken zum Vorschein gekommen.

² Kat. Exhibition, London 1930, Nr. 112.

³ M. Marangoni, *Rivista d'Arte* XII, 1930, S. 407—417.

⁴ Zur Frage der Datierung von Uccellos Fresken: G. Pudelko, „Studien zu Paolo Uccellos frühen Werken“ in der noch nicht im Druck erschienenen Festschrift zu Adolph Goldschmidts 70. Geburtstag.

dekorativen Bildgesetz unter. Eine Art der Landschaftsdarstellung, für die Ghibertis Relief der Paradiestür die klassische Lösung und Einheit gotischer, oberitalienisch realistischer und neuer florentinischer konstruktiver Motive bedeuten.

Von den Landschaften der Predella des Lucia-Altars weisen jedoch auch verbindende Züge zu den Landschaftsdarstellungen Pisanellos oder seines Kreises¹, die die oberitalienische Herkunft Domenicos erhellen. Hier findet sich ebenfalls die schollenartige Bodenbildung, zu Gruppen zusammengefaßte Bäume und Gräser, kristallinische und fast kegelförmige Berge, wie sie bei der Stigmatisation links im Grunde erscheinen, oder auch das Motiv des Baches zwischen dem harten Felsboden. Dieser oberitalienische Landschaftsstil war zuerst von Gentile aus einer Verbindung von nordischen Miniaturen und Sienesischem entwickelt, durch ihn nach Florenz verpflanzt worden und wurde allgemein, so auch von Ghiberti aufgegriffen. In der Darstellung der Erweckung des verunglückten Knaben auf dem Zenobiusschrein, den, wie wir noch sehen werden, Domenico wiederum studiert hat, übernimmt Ghiberti für die Landschaftsschilderung auf der rechten Reliefseite ein Motiv aus Gentiles Predellatafel der Flucht nach Ägypten, wandelt jedoch sogleich den malerischen gotischen Naturalismus des Vorbildes im Sinne seines Reliefstiles um². Domenico Veneziano hinwiederum verbindet die in seiner Jugendzeit wohl von Pisanello erlernte Form der Landschaftsdarstellung mit ihrer florentinischen Systematisierung in der Art Ghibertis zu seinem eigenen neuen malerischen Stile. Denn wie verwandelt sich unter den Händen des Venezianers das alte Bildschema.

Warmes Sonnenlicht fließt in eine heitere Berglandschaft (Abb. 5). Die kubischen Bergformationen, weit entfernt von der massiven Schwere Masaccios oder der linearen Härte Ghibertis, lösen sich in emporzüngelnde kristallinische Glieder auf, die im Lichte vibrieren. Mattgrüne Grasinseln schwimmen auf perlgrauem Boden. Die zittrige Silhouette der Bäume zerflattert vor dem hellen, durchsichtigen Farbton der Berge, die auf der Stigmatisation in einem silbrigen Grau, in einem zarten Lila und wiederum in einem matten Grau aufleuchten. Über einem Grastepich von sehr hellem, fast schon gelblichem Grün erhebt sich das blasse Braun der Franziskanerkutten. Und das durchsichtige, dünne silbrige Blau des Baches harmoniert mit dem dichterem Himmelsblau, in dem weißgraue Wolken segeln. Wir vermeinen den Nachklang eines im Gebirge erlebten Frühlingsmorgens zu spüren.

¹ Die Vision des hl. Eustachius und die hl. Antonius und Georg, London, der hl. Hieronymus von Bono da Ferrara sowie der Raub der Dejanira, London Slg. Courtauld, teils Jacopo Bellini teils Pisanello zugeschrieben (Kat. London Exhib., 1930, Nr. 64; G. M. Richter, *Burl. Mag.* LV S. 128).

² Die in Aufsicht gezeigte gotische Stadt Gentiles, eine zufällige Häufung von Häusermassen, wird von Ghiberti, wie häufig bei ihm, in einer Art Teilperspektive durchkonstruiert und zum kompositionellen Motiv, das die Bewegung der rechten in Aufsicht gegebenen Figurenmasse, ihre diagonale Tiefenrichtung wie vordere Fläche wiederholt, und da die Gebäude fast in Untersicht gezeichnet sind, die aufsteigende Figurenmasse durch die sich senkende Häusermasse im Raume ausbalanciert.



Abb. 5. Domenico Veneziano, Stigmatisation des hl. Franziskus.
Florenz, Sammlung Conte Contini-Bonacossi

Nie wieder hat Domenico so ausschließlich durch zarteste Valeurs abgetönter Farbflächen die Tiefenillusion seines Bildraumes erreicht, nie wieder ist er, aber auch keiner nach ihm, durch einen fast völligen Verzicht auf Primärfarben so dem Stimmungsgehalt der Farbe als Ausdruck des Atmosphärischen nahegekommen, wie es Corot Jahrhunderte später zu verwirklichen beschieden war. Das Licht variiert die Eigenfarbe. Mit demselben Pigment gefärbte Dinge gewinnen je nach dem Ort und der stofflichen Beschaffenheit ein verschiedenes Aussehen. Das Blau des Himmels ist ein anderes als das des Wassers, anders nicht nur dem Helligkeitsgrade, sondern auch dem Farbwerte nach. So führt die wirklichkeitsgetreue Beobachtung von Farbe und Licht zu einem in der damaligen Zeit in Florenz nicht gekannten Kolorismus und darüber hinaus zu einer neuen naturalistischen, poetisierenden Landschaftsauffassung.

Dem seit Giotto festliegenden kompositionellen Schema für die Darstellung der Stigmatisation wußte als erster Gentile in einem Bilde, das sich früher in der Sammlung Fornari in Fabriano befand¹, neue Züge zu geben. In einer bergigen Land-

¹ Van Marle, op. cit. VIII, Fig. 9.



Abb. 6. Domenico Veneziano, Der hl. Johannes der T. in der Wüste.
New-York, Sammlung Hamilton

schaft erlebt der Heilige bei nächtlicher Beleuchtung, die von dem überirdischen goldenen Lichte der Erscheinung ausgeht, seine mystische Vision. Ein Mönch in Rückenansicht hockt auf dem Boden, hebt zum Schutze der geblendeten Augen eine Hand empor. Pesellino greift in seiner gleichen Darstellung im Louvre (um 1442) diese oder eine ähnliche Komposition auf. Die weite Raumleere, die nüchterne, wohlgesittete Ruhe, mit der das heilige Ereignis von Pesellino behandelt ist, weicht bei Domenico einer ungeheuren Verlebendigung. Das Zufällige und Plötzliche des mystischen Erlebnisses wird nicht nur durch die wunderbare, weitausgreifende Geste des hl. Franz, durch den im Lesen aufgeschreckten, jetzt in Vorderansicht geschilderten begleitenden Mönch ausgedrückt¹, also durch eine nachdrückliche Be-

¹ Möglicherweise stammt die Formulierung dieses Motives von Uccello, von dessen Fresko der Stigmatisation des hl. Franz in Sta. Trinità, nach Vasari ein Jugendwerk, nur noch das unscheinbare Fragment des Seraphims erhalten ist (über der Tür des rechten Eingangs neben dem Hauptportal). Wahrscheinlich haben wir in der Darstellung der Stigmatisation in der 1440 erbauten Kapelle Sta. Maria della Croce (Capelli, Compagnia dei Neri, 1927, S. 83), die motivisch D.'s Tafel sehr ähnlich ist, einen Nachklang von Uccellos Komposition. Das Fresko in der Capella Sta. Maria della Croce stammt von der Hand des Meisters, der die Fresken der

tonung des Psychischen, sondern gerade durch den Gegensatz zu der heiteren, im warmen Sonnenlichte ruhenden Landschaft gesteigert. Nie vordem ist das Augenblickliche einer Handlung mit der räumlichen Umgebung so zu einer Einheit verschmolzen worden.

Bezeichnend für Domenicos freie Haltung gegenüber einem überlieferten Bildschema und feststehender Ikonographie ist die Wiedergabe der himmlischen Erscheinung als Köpfchen eines Seraphims, dessen Flügel die Form des Kreuzes annehmen. Von ihnen, nicht wie sonst üblich von den heiligen Wundmalen des in Kruzifixgestalt erscheinenden Seraphims, gehen die Strahlen aus, von dem das Wunder berichtet. Diese eigenwillige lyrische Auffassung der Vision des hl. Franziskus wird zum sinnbildlichen Einzelmotiv für Domenicos höchst subjektive Auffassung der ganzen Szene.

Bei der Darstellung des hl. Johannes in der Wüste (Abb. 6) erscheint der Täufer nicht wie sonst in härenem Gewande als Asket in der Einsamkeit oder predigend zu der ringsum versammelten Menge. Ein Jüngling, eine Gestalt von praxitelischer Schönheit, die zur malerischen Aktfigur wird und deren Weichheit an Ghibertis Auffassung der Antike gemahnt, legt die reichen Kleider ab und schaut versonnen diesem Symbol seines vergangenen Lebens nach¹. Nichts, was auf die religiöse Bedeutung dieses entscheidenden Augenblickes hinweisen könnte. Die heilige Handlung, einbeschlossen in eine traumhafte Landschaft, wird zu einem leicht melancholischen Idyll. Erst wieder die Bilder des jungen Raphael offenbaren eine ähnlich intime Stimmung.

Die mittlere Tafel, die der Verkündigung (Cambridge, Fitzwilliam-Museum, Abb. 7)², bietet in ihrem fast symmetrischen architektonischen Aufbau, dem auch

Westwand des Chostro Verde gearbeitet hat, den wir mit dem sog. Pseudo Ambrogio Baldese identifizieren möchten.

¹ Nur noch in einer von A. Venturi (Studi dal Vero, Fig. 22) A. Pollaiuolo zugeschriebenen Zeichnung im Musée Bonnat in Bayonne findet sich ähnlich der junge Täufer. Das Trecento zeigt den Gang des jungen Johannes in die Wüste (Baptisteriumstür des Andrea Pisano, Seitentafel eines Johannes-Altars von Giovanni del Biondo, ehem. Slg. Chiesa, jetzt Conte Contini, Florenz).

² Kat. Exhib., London 1930, Nr. 113. Dort die gesamte Literatur. Der Fluchtpunkt — er befindet sich in dem Schnittpunkt der oberen horizontalen und vertikalen Linie der Gartenpforte — liegt nicht auf der Mittelsenkrechten des Bildes, sondern weiter links. Man würde annehmen, daß die perspektivische Konstruktion der Tafel auf die des Altars Rücksicht nähme, daß also der Fluchtpunkt auf der Verlängerung der Mittelsenkrechten des Altars läge, auf der auch dessen Fluchtpunkt sich befindet, die Architekturen des Altars und des Predellstückes genau symmetrisch orientiert wären. Das aber scheint hier nicht der Fall, wenn nicht die Verkündigungstafel an der linken Seite etwa um 3 cm beschnitten worden ist, was die merkwürdige Überschneidung des Stuhles wie überhaupt die Unklarheit der linken Ecke erklären würde. Auch in den Maßen ist die Verkündigung — nimmt man an, daß diese das doppelte der seitlichen betragen müßte — im Verhältnis 3 cm weniger breit als die schmalste Tafel, das Martyrium der hl. Lucia in Berlin. Allerdings variiert auch die Größe der seitlichen Tafeln. Verkündigung: 27,3×54 cm; Stigmatisation 26×30 cm; hl. Johannes in der Wüste 28×31 cm; Wunder des hl. Zenobius 28,5×32,5 cm; Martyrium der hl. Lucia 28,5×25 cm. Die Gesamt-

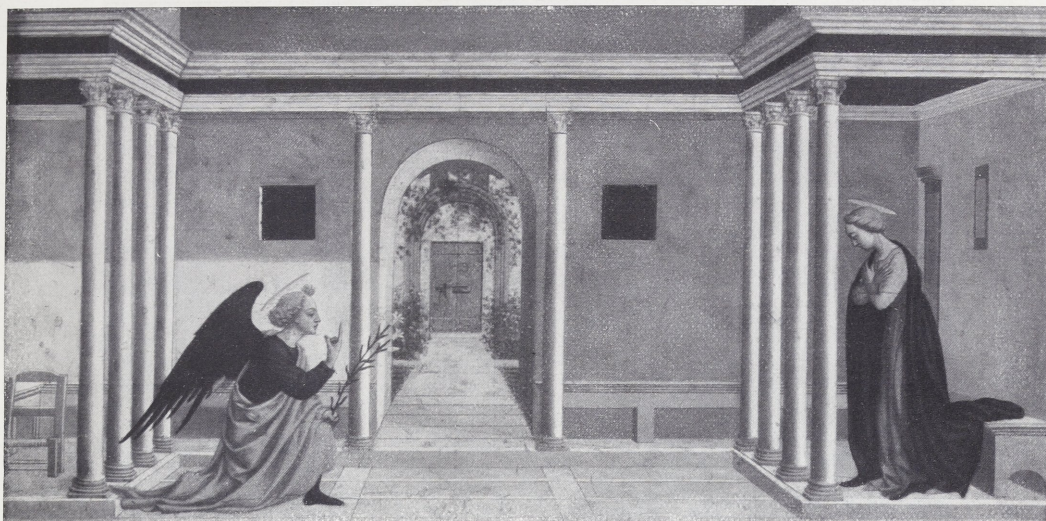


Photo Cooper

Abb. 7. Domenico Veneziano, Verkündigung. Cambridge, Fitzwilliam Museum

die auffallend strenge Verteilung der Licht- und Schattenflächen folgt, die ruhigste Bildordnung. Die Sparsamkeit des Inventars, die Schmucklosigkeit der Wände, die eigentümliche Leere des Raumes, die wir zuerst bei Fra Angelicos Verkündigungen finden — hier als Ausdruck einer religiösen Gesinnung, die den heiligen Vorgang durch kein nebensächliches Detail stören will —, dient bei Domenico vor allem der Absicht, zart abgestufte Farbflächen, Träger des Lichtes, gegeneinander auszuspielen, die Silhouetten schattenloser, in kühlen Farbtönen gehaltener Gestalten, die in dem farbigen Fluidum zu schweben scheinen, gegen helle warme Gründe zu setzen und so eine atmosphärische Schicht zwischen die festen Körper zu legen. Das Schwarz der Fensteröffnungen wird in den Gesamtkolorismus als Farbwert einbezogen. Schon Fra Filippo Lippi hatte für die Verkündigung des Todes Mariae (Predella des Altares von S. Spirito, den Domenico in seinem Briefe an Piero de' Medici erwähnt) als Schauplatz einen Säulenhof gewählt, in den Sonnenlicht schroff einfällt, eine Komposition, die über Domenico dann auf Pieros Verkündigung des Peruginer Altares weiterwirken sollte. Aber bei Fra Filippo dient das Licht zur plastischen Isolierung der Gestalten innerhalb eines durch die diagonal fallenden Schatten plastisch durchgegliederten, geschlossenen Raumes. Bei Domenico erfüllt eine fast gleichmäßige sonnige Helle den Raum, dem durch den illusionistischen Durchblick in den lichterfüllten Garten, ein fast an niederländische Interieurs gemahnendes, von Gentile ähnlich angewandtes Motiv, die statische Schwere genommen ist.

breite beträgt nur 1,76 m gegenüber 2,13 m des Altares. Die Differenz mußte durch mindestens 6 cm breite Rahmenleisten ausgeglichen werden.

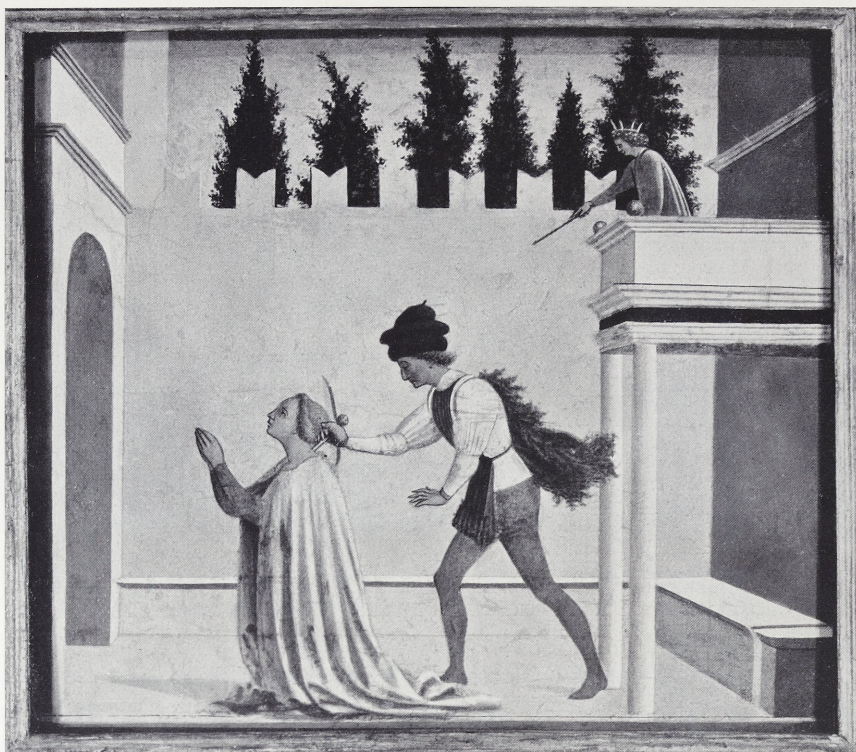


Abb. 8. Domenico Veneziano, Das Martyrium der hl. Lucia. Berlin, K. F. M.

Die Tafel rechts außen mit der Darstellung des Martyriums der hl. Lucia (Berlin, K.-F.-M., Abb. 8)¹ können wir übergehen, da Bode sie bereits eingehend besprochen hat. Die friedvolle Schilderung dieses dramatischen Vorganges erinnert an Fra Angelicos Predellen. Von ihm stammt das Motiv der zinnenbekrönten Mauer, der Baumspitzen, die gegen den blauen Himmel ragen. Gerade die Lucia-Predella zeigt die völlig untektionische Einstellung Domenicos. So bleibt bei dem Erker rechts, Überbleibsel eines altertümlichen Raumbehelfs, wie er auch in der Erweckung der Thabita in der Brancacci-Kapelle erscheint, die Verbindung mit der dahinterliegenden Wand völlig unklar. Masolino hatte in dem Fresko der Hinrichtung der hl. Katharina in Rom, um auf eine ähnliche Szene hinzuweisen, ein bedeutend logischeres Verhältnis von Architektur und Figur zu geben gewußt.

Bei der wunderbaren Gestalt der klagenden Mutter auf der Darstellung „Der hl. Zenobius erweckt den vom Ochsen getöteten Knaben“ (ebenfalls in Cambridge, Abb. 9)², fühlen wir uns an die Magdalena auf der Kreuzigung Masaccios in Neapel

¹ Kat. Exhib., London 1930, Nr. 115.

² Kat. Exhib., London 1930, Nr. 114; B. Berenson, *Dedalo* 1925, S. 642.



Photo Cooper

Abb. 9. Domenico Veneziano, Der hl. Zenobius erweckt den vom Ochsen getöteten Knaben. Cambridge, Fitzwilliam Museum

erinnert. Masaccio jedoch gibt eine bildeinwärts verkürzte Gestalt von ungeheurem plastischen Volumen, Domenico eine herbe, überlange, ganz in die Fläche gestreckte Silhouette, deren Schwarzgrau sich schroff vom hellen leuchtenden Grau des Bodens abhebt. Während sich die zartesten Töne im Bildzentrum bei der Gestalt des toten Knaben finden (Hellblau, Rosa und sanftes Violett mit einem leichten Schimmer von Grau), sind in den beiden seitlichen Figurengruppen, den ruhenden Pfosten der Komposition, das Massive betonende dunkle und kühle Farben gesammelt und gegen die hellen Valeurs des Grau der Häuser mit ihren bräunlichen Dächern gestellt. Fast wird auf einen Faltenwurf verzichtet, gerade um die Geschlossenheit der Farbmasse nicht zu stören. Für die Anordnung der beiden seitlichen Gruppen verwendet Domenico — die Zenobius-Tafel ist aufschlußreich für die Verbundenheit seines Stiles mit der mehr „gotisierenden“ Frührenaissancerichtung — eine Kompositionsidee aus Fra Angelicos Kreuzabnahme in S. Marco. Die Komposition der linken Gruppe sollte dann bei Piero (im Gefolge der Königin Saba in den Aretiner Fresken) großartiger wiedererstehen. Die im verlorenen Profil gezeigte Rücken-

figur des Zenobius-Wunders erweist sich fast als Kopie der linken Eckfigur der Kreuzabnahme. Das Gedränge der Gestalten bei Domenico mit den räumlich unklaren, nur in den Köpfen sichtbaren hinteren Figuren findet sich auch beim Frate und auf der gleichen Darstellung des Zenobius-Wunders an Ghibertis Zenobiuschrein (Abb. 10).

Unzweifelhaft hat Domenico dieses Werk gekannt. Ganz allgemein gesehen ist die Anordnung der Komposition, vor allem der drei Hauptfiguren ähnlich; auch der fast dreieckige Raumschacht kehrt wieder. Nur wird die diagonal in die Tiefe geführte Phalanx der Zuschauer durch die Häuserzeilen ersetzt. Läßt jedoch Ghiberti Gestalten in idealisiertem Kostüm in einer idealen Umgebung auftreten, und nur die in einem idealisierenden Renaissancestil gehaltenen Gebäude des Hintergrundes den Schauplatz andeuten, auf dem das Wunder sich begeben haben soll, den Borgo degli Albizzi mit der Fassade von S. Pier maggiore, so versetzt uns Domenico an die wirkliche Stelle des Geschehens, gibt den Einblick in eine der ältesten florentinischen Straßen mit ihren Palästen und dem altertümlichen Pflaster, dessen Rillen sich wie ein Netz von Krakeluren als farbiges Ornament in die Tiefe ziehen, bringt die Fassade von S. Pier maggiore, einer heute nicht mehr bestehenden Kirche mit ihrem seitlichen gotischen Anbau zur Darstellung und schildert die Zuschauer in Zeittracht. Domenicos Tafel ist das früheste erhaltene Beispiel für eine annähernd wirklichkeitstreuere Darstellung des tatsächlichen Ortes der Handlung. Es ist freilich nicht eine topographisch genaue, sondern nur eine sinngemäße Wiedergabe. Manches wurde der Komposition zuliebe verändert. So bleiben die Baulichkeiten um die Kirchenfassade unklar, oder die Seitenwände der ersten beiden Häuser rechts werden bis zum oberen Bildrand weitergeführt, um den schroffen Tiefenstoß der Straßenzeile durch Farbflächen zu mildern. Domenico folgt einer Richtung, die von Gentile zuerst in Florenz auf der Darstellung der Darbringung im Louvre — hier handelt es sich noch um eine mehr genrehafte Belebung des Schauplatzes — eingeführt worden war, von Masaccio in der Schilderung eines florentinischen Straßensbildes im Thabitafrisko zu monumentaler Größe erhoben wurde¹. Domenico, dem ersten reinen Maler im modernen Sinne, der nicht wie die Florentiner dieser Zeit an Formprobleme gebunden war, sondern unvoreingenommen die Wirklichkeit beobachtend ein offenes Auge für die alltägliche Erscheinung der Dinge besaß, gelingt als erstem die ungeschminkte Darstellung eines Stadtbildes. Erst in Ghirlandaios

¹ A. Manetti, *Uomini Singolari (Operette Istoriche)*, Milanese, Firenze 1887, S. 166) erwähnt bei der Schilderung der Sagra Masaccios im Carmine-Kreuzgang eine Szene „dove si rapresenta la piazza del Carmine“. Auch Gozzolis Darstellung des Zenobiuswunders (Metrop. Mus.) idealisiert stark die Örtlichkeit. Erst in einem Bildchen — wir kennen weder wegen der unzureichenden Abbildung den Meister noch den jetzigen Ort (Magherini-Graziani, *Ricordo della Queranza in Occasione del V. Cent. della Nascità die Masaccio*, Firenze 1904, S. 116) — etwa aus der Zeit um 1470—1480 findet sich die Darstellung des Zenobiuswunders mit einer noch wortgetreueren Schilderung des Borgo degli Albizzi und S. Pier maggiore.



Abb. 10. Ghiberti, Der hl. Zenobius erweckt den vom Ochs getöteten Knaben.
Vorderseite des Zenobiusschreines. Ausschnitt. Florenz, Dom

Fresken sollte diese Richtung bei erneuert niederländischem Einfluß zu einem beschreibenden Naturalismus weitergebildet werden.

Der neuartigen Figurenkomposition, die dem akademischen Naturalismus der kleineren Meister entgegenkam, verdankt wohl der Lucia-Altar seine starke, in die Breite gehende Wirkung. Die Licht- und Farbprobleme wurden nur von ganz wenigen verstanden. Ebenso fand die von den Florentinern als zu gotisch und dekorativ empfundene Bildarchitektur keine Weiterbildung. Gestalten, wie der hl. Zenobius oder Johannes dagegen werden zum Allgemeingut¹. Die Nachahmung ein-

¹ Pesellino übernimmt die Gestalt des hl. Zenobius in der Trinität in London und in der Madonna mit Heiligen, ehem. Slg. Holford; die Gestalt des hl. Johannes in der thron. Madonna mit vier Heiligen, Louvre Nr. 1661 (Atelier). Einzelmotive finden sich beim Meister von S. Miniato (vgl. einen von B. Berenson, *Dedalo* XII, S. 824, publizierten Altar). Eine Madonna mit zwei musizierenden Engeln in Cherbourg Nr. 228 schließt sich in der Haltung des Kindes fast wörtlich an den Lucia-Altar an, nach Berenson Francesco d'Antonio Banchi, doch vielmehr von der Hand eines von dessen Werk abzutrennenden Meisters, dem das Altarbild in Fucecchio, eine Madonna mit vier Heiligen, zugehört (Foto Brogi 19284) und folgende Werke: *Arezzo*, Museum Nr. 28, Madonna mit zwei musizierenden Engeln; *Cherbourg*, Museum Nr. 228, Madonna mit zwei musizierenden Engeln; *Florenz*, Akademie, Adimari-Hochzeitscassoni; Museo Horne, Tondo mit dem Civettino-Spiel; Sta. Trinità, Madonna zw. vier Engeln; Kunsthandel, Madonna und zwei Engel (Foto Reali 645); *Gloucester*, Slg. Parry, Madonna und zwei Heilige; *London*, Nat. Gall. Nr. 1456, Madonna mit Engeln; *New York*, Historical Society, Geburtsdesco für Lorenzo dei Medici, 1449; Slg. Blosheslel, Madonna zw. sechs musizierenden Engeln (Foto Reali 35); *Paris*, Musée Cluny, Cassone (Schubring Nr. 145); Slg. Ch. Perriolat, Madonna; *Rom*, Direzione Generale delle Belle Arti, Anbetung des Kindes; *S. Giovanni Valdarno*, Madonna



Abb. 11. Domenico Veneziano, Madonna und Kind.
Sir Joseph Duveen

zelter Figuren macht eine nähere Datierung möglich, wodurch die auf die Stilanalyse sich gründende unterstützt wird. Schon Baldovini übernimmt in seinen Tafeln in S. Marco etwa um 1448 die Gestalt des hockenden Mönches auf der Stigmatisation für einen liegenden Apostel in der Himmelfahrt Christi und die Gestalt des Henkers der Lucia-Predella für einen Diener in der Darstellung der Hochzeit zu Kanaan¹. Ein Datum post quem gibt das Jahr der Fertigstellung des Zenobius-Schreines (1442)². So wird der Lucia-Altar etwa um 1445 entstanden sein³.

und Flügel mit musizierenden Engeln (B. Berenson *Dedalo* 1932, S. 533–599; ders., *Ital. Pictures etc.*, 1932, S. 39/40; Longhi, *Pinacotheca*, 1928, S. 38; G. Gronau, *Riv. d'Arte*, 1932, S. 382 ff.).

¹ B. Berenson, *Study and Criticism of Italian Art II*, 1902, S. 31.

² Poggi, *Il Duomo di Firenze*, *Ital. Forsch.*, hrsg. v. Kunsth. Inst., III (1909), S. XLVf.

³ Gewisse äußere Beziehungen zwischen Piero della Francescas *Polittico della Misericordia* und dem Lucia-Altar lassen die Frage aufwerfen, ob dieser nicht bereits früher, etwa 1442 begonnen wurde, als Piero, der 1442 bereits in San Sepolcro erwähnt wird, noch in Florenz weilte. Die Haltung des hl. Bernardin ist besonders in den Gesten der des hl. Zenobius verwandt, der Akt des hl. Sebastian ähnlich dem des hl. Johannes auf der Predellatafel, der hl. Franziskus erinnert in der Gewandauffassung als Farbmasse, deren Valeurs erst die Falten formen, an den des Lucia-Altars usw. Diese Verbindungen sind allerdings ziemlich allgemein und könnten sehr wohl allein durch den starken Einfluß Domenicos auf den jungen Piero erklärt werden.

MADONNA UND KIND,
SIR JOSEPH DUVEEN

Die Madonna bei Duveen¹ (Abb. 11) gehört wegen ihrer stilistischen und farbigen Verwandtschaft in die unmittelbare Nähe des Lucia-Altars. Manches Unausgeglichene und Altertümliche deutet vielleicht auf eine frühere Entstehungszeit. Das Motiv der Rosenhecke als Hintergrund ist von Pisanello übernommen, von Domenico also in Florenz eingeführt worden, und wird hier rasch Allgemeingut, unermüdlich vom Pseudo Pier Francesco Fiorentino und seinem Kreise wiederholt. Die Gestalten der Madonna und des genremäßigen, puttenmäßigen Bambinos jedoch beruhen ganz auf florentinischer Tradition und sind sicherlich durch ein plastisches Vorbild angeregt. Sehr nahe kommt dem Bilde Domenicos ein Madonnentabernakel Michelozzos im Bargello (Abb. 12). Aus der etwas oberflächlichen Übernahme des Motives erklären sich manche Schwerfälligkeiten. Die im Relief klassisch ruhige, wohl ausgewogene Haltung des Kindes verwandelt Domenico in ein manieriertes Bewegungsmotiv. Steht bei Michelozzo das Kind auf einer von den Mantelfalten gebildeten Basis, so ersetzt Domenico dieses für die Malerei nicht mögliche, reizvolle Motiv durch einen unorganisch in die Bild-Ecke eingefügten Sockel. Das rechte Bein schwebt unmotiviert in der Luft. Höchst unglücklich auch die Haltung des vom Mantel halb verdeckten Oberarmes, die gleichfalls ohne rechtes Verständnis für die plastische Struktur vom Vorbilde übernommen wurde.

Stärker noch als beim Lucia-Altar waltet bei dem Madonnenbilde das Bemühen, die Einzelheiten möglichst in eine bildparallele Fläche zu setzen. Es fehlt auch die räumliche Lockerung zwischen Gewand und Körper. Die in die Fläche gelegte Hand der Madonna verdeckt die Tiefendrehung des Kindes. Die linearen Mantelfalten zeigen noch nicht die spätere farbige Weichheit. Aber schon hier offenbart sich die rein malerische Einstellung. Aufgehellte Farbflächen in dem von Domenico



Photo Brogi

Abb. 12. Michelozzo, Madonna und Kind.
Florenz, Bargello

¹ Holz, 83 × 55 cm. Katal. London Exhib., 1930, Nr. 110. Stark restauriert. Der obere Teil der Rosenhecke neu.

bevorzugten Kolorit eines milchigen Rosa, eines matten Blaßblau, eines leuchtenden Gelb und eines sanften Grün des Hintergrundes sind aufeinander abgestimmt. Auch bei diesem zu stark gereinigten Bilde fehlt heute die feine harmonische Tönung. Ein hauchdünner Schleier, der auch bei den anderen Madonnen Domenicos wiederkehrt, überdeckt Stirn und Hals mit einem zarten, seidigen Lichtglanz. In den durchsichtig schimmernden Perlen und Edelsteinen brechen sich Glanzlichter. Diese Vorliebe für malerische Lichteffekte, die Domenico von den Niederländern übernommen hat, dringt durch ihn wie vordem schon ähnlich durch Gentile in Florenz im Laufe der vierziger Jahre ein und erscheint alsbald bei Fra Filippo Lippi, bei Uccello und seiner Schule (Frauenporträts) und später bei Baldovinetti.

DAS TONDO DER ANBETUNG DER KÖNIGE IN BERLIN

Das Tondo der Anbetung der Könige (Abb. 13—15), das durch Roberto Longhi¹ überzeugende Bestimmung seinen endgültigen Platz im Werke Domenicos gefunden hat, beansprucht schon als frühestes Zeugnis von Domenicos Schaffen, abgesehen von seiner künstlerischen Qualität und dem völlig neuartigen Landschaftsstile, besonderes Interesse.

In der Anbetung der Könige der Sammlung Cook² hatte Fra Filippo Lippi bereits eine Rundkomposition entsprechend der Tondoform durch ringähnliche dekorative

¹ Longhi, *L'Arte* XXIII, 1925, S. 35; Katalog der Gemäldegalerie Berlin, 1931, S. 131. Hier weitere Literatur. Bereits von B. Berenson, *Golden Urn* 1898 und *Tentative List of the best Ital. Pictures* 1908 als D. V. angeführt (vgl. *Boll. d'Arte*, 1932, S. 66). Das Tondo, Pappelholz, Durchmesser 0,84 m, galt bei der Versteigerung der Slg. W. Coningham (London, 4. Juni 1849, Nr. 34), in die es aus dem Palazzo Guicciardini in Florenz gelangt war, als Fra Filippo Lippi.

² T. Borenius, *Kat. of the Paintings of the Doughty House, Richmond* 1913, Nr. 16. Das Tondo stammt ebenso wie das Domenicos aus dem Palazzo Guicciardini und war auf der Versteigerung Coningham Nr. 38 Filippino Lippi zugeschrieben. B. Berenson, *Boll. d'Arte*, 1932, S. 1 ff., 49 ff., sieht in dem Cook-Tondo eine Zusammenarbeit von Fra Angelico und Fra Filippo und datiert in den Anfang der vierziger Jahre, während L. Venturi (*L'Arte*, 1932, S. 39 f.) an der Autorschaft Fra Filippos und an der üblichen Datierung — um 1435 — festhält. Im Medici-Inventar von 1492 (Müntz, op. cit. S. 60) ist ein Tondo mit der Anbetung der drei Weisen von Fra Angelico erwähnt: *Un tondo grande cholle chornicie atorno messe d'oro dipintovi la nostra donna e il nostro Signore e i Magi che vanno offrire, di mano di Fra Giovanni, f. 100.* Vielleicht kann man das Tondo in Richmond mit dem im Medici-Inventar genannten identifizieren, das dann bei der Verstreuerung des Medici-Besitzes in den Palazzo Guicciardini gelangt wäre. Da die Angaben des Inventars im allgemeinen zuverlässig sind — für die Schätzung des Tondos spricht übrigens der hohe Preis, 100 Fiorini, der höchste dort angegebene —, so hätte man auch dokumentarisch einen Beleg für B. Berensons Behauptung, das Cook-Tondo sei von Fra Angelico begonnen und in seinem Atelier von Fra Filippo beendet worden. Allerdings ist gerade auch in diesem Falle eine frühe Datierung um 1435 wahrscheinlicher, vor der „masacciesken“ Epoche Fra Filippos, in eine Zeit, in der der Einfluß Gentiles bzw. Oberitaliens, den er auf seiner Reise in Oberitalien aufgenommen haben kann, noch lebendig ist. Die Farb-, Beleuchtungs- und Landschaftsauffassung ist in den vierziger Jahren sowohl für Fra Angelico wie für Fra Filippo nicht mehr denkbar. Vielleicht ist der Kopf des kahlköpfigen Mönches in der Gruppe der Andächtigen links ein Selbstporträt Fra Filippos.



Abb. 13. Domenico Veneziano, Die Anbetung der hl. drei Könige. Berlin, K. F. M.

Ordnung um einen zentralen Kern und Übereinanderschichtung der Figuren entwickelt. Domenicos Komposition nimmt auf das Rund keine Rücksicht¹. In einem oblongen, bildparallelen Figurenblock werden die Gestalten der heiligen Familie und des feierlich höfischen Aufzuges zusammengefaßt, in einem quadratischen Schacht die des begleitenden Trosses. Der Zug, der im Mittelgrunde zwischen den Hügeln

¹ Die leere Fläche über dem Figurenblock mag Domenico als störend empfunden haben, als er den Baum, der unvermittelt über den Köpfen der sich drängenden Begleiter ansetzt, hinzufügte — man erkennt deutlich die Pentimenti, durch den Baumstamm schimmert die Silhouette einiger Schafe hindurch —, um die Hauptgruppe stärker zu betonen, die Leere zu füllen und die plötzliche Tiefenentwicklung durch einen flächigen Akzent zu mildern.

verschwindet, führt wieder der Bildfläche parallel. Die Isokephalie ist streng gewahrt. Ein in Verkürzung gesehener „Figurenkasten“, dessen Tiefenerstreckung wir an dem perspektivisch konstruierten Stalle ablesen können, liegt also in einer weiten Tallandschaft, deren Tiefe rein gefühlsmäßig durch schroffe Kontrastierung winziger Häuser und Menschen des Hintergrundes mit den vorderen Gestalten und durch farbige Perspektive gewonnen ist. Wir haben den Eindruck, als schauten wir auf eine Bühne hinab, deren Boden schräg zur Tiefe hin ansteigt, indes die Figuren plötzlich in eine horizontale Schicht eingefügt sind.

Man hat bereits zur Genüge die oberitalienischen Züge und gerade die augenfälligen Beziehungen zu Pisanello, dem Bode das Tondo zugeschrieben hatte, dargelegt. Die höfisch burgundische Modekleidung hat ihre Parallele bei Pisanello. Für die luxuriös gekleidete Rückenfigur gibt es unter dessen Zeichnungen unmittelbar Ähnliches¹. Andere Motive weisen gleichfalls auf Pisanello, so die naturalistischen Vogelstudien, der Kampf von Falken und Reihern², die die leere Fläche des Himmels füllen, den Vordergrund stillebenhaft bereichern; das Motiv des Galgens, das durch Domenico nach Florenz gebracht worden zu sein scheint; der Pfau, der sich allerdings schon auf Fra Filippos Tondo findet; vor allem aber das sorgfältige, liebevolle Studium der Natur, von Landschaft, Pflanze und Tier.

Man glaubte, in der Landschaft des Tondos die Wiedergabe eines oberitalienischen Motives erkennen zu können. Es ist möglich, daß Domenico in dem sicherlich bereits in Florenz entstandenen Tondo³ Jugendeindrücke verarbeitet hat. Weder bei Pisanello noch in Werken seines Kreises⁴, geschweige denn in Venedig finden

¹ Codex Vallardi fol. 19 no. 2275, fol. 109 no. 2603 v^o; sowie auf einer Zeichnung der Ambrosiana, Abb. van Marle, op. cit. VIII, fig. 61.

² Les Dessins de Pisanello du Louvre, Paris 1911, III Taf. 156, 177 u. a. m.

³ Nachwirkungen der Komposition finden sich bei Cosimo Rossellis Anbetung der Könige, Uffizien, und bei einer Pesellino sehr nahe stehenden Anbetung der Könige in Vincigliata (Foto Reali 505), eines Meisters, dem auch die thronende Madonna mit Heiligen, Louvre Nr. 1661, zugehört und der wohl auch bei der Trinität in London mitgearbeitet hat. Don Diamantes Predellentafel mit der Anbetung der Könige in Prato (Abb. van Marle, X Fig. 304 als Piero di Lorenzo) ist wiederum in manchen Motiven von Cosimo Rossellis Anbetung, Uffizien, abhängig, in der neuerdings K. F. Suter (Thieme-Becker, Künstlerlexikon XXVII S. 465), eine bereits von A. Bayersdorfer ausgesprochene, unseres Erachtens nicht zutreffende Meinung aufgreifend, ein von Giuliano Pesello begonnenes, von Rosselli vollendetes Werk sieht. Ausscheiden aus der hier hypothetisch Pesello genannten Gruppe müssen die Fresken in Castiglione d'Olona, die vielmehr von Paolo Schiavos Hand stammen, sowie zwei Porträts in Zürich, Landolthaus; einzureihen dagegen sind eine Anbetung der Könige in Sta. Felicità, Florenz; Tobias mit dem Engel im Palazzo Davanzati sowie zwei Fresken im Chostro degli Aranci: „Der hl. Benedikt empfängt König Totila“ und „Der hl. Benedikt empfängt den falschen König Totila“.

⁴ Nur in einer späten, doch bedeutend trecentistischer wirkenden Zeichnung Pisanellos, die Studie für eine Medaille Alfons IV (um 1446) ist (Hill, Pisanello, London 1905, Taf. 64 S. 208), findet sich eine ähnliche Gebirgsseelandschaft. Die Hintergrundlandschaften auf Pisanellos Werken oder auf Bildern seines Kreises, so Antonio Vivarinis Anbetung in Berlin oder die Madonna mit Lionello d'Este als Stifter im Louvre, wohl von Bono da Ferrara, zeigen eine mehr zeichnerische Durchführung.



Abb. 14. Domenico Veneziano, Die Anbetung der hl. drei Könige, Ausschnitt. Berlin, K. F. M.

wir jedoch eine ähnliche Landschaft, jene in der Ferne sich verlierenden, den See umrahmenden Bergketten, winzige Menschen, Häuser, Tiere, Segelschiffe, die im Hintergrunde zu mikroskopisch kleinen Farbpunkten zusammenschrumpfen, ein Licht, das in der Tiefe zwischen den Hügeln hindurchbricht und ihre Silhouetten lockert, kurz, die naive völlig untraditionelle Beobachtung der Natur und ihre detailfreudige Schilderung. Das Licht breitet sich in gleichmäßiger, diffuser Helligkeit aus. Es hängt an Einzeldingen, an Blättern, Blüten, Ornamenten und bringt die

weißen und zinnoberroten Einzelheiten kleinodienhaft zum Aufleuchten. Das Verschwimmen der Gegenstände, die Auflösung ihrer Silhouette und ihre farbige Veränderung in der Tiefe ist beobachtet. Diese Farb- und Lichtperspektive, in der italienischen Kunst dieser Zeit ohne Parallele, läßt sich nur aus einer genauen Kenntnis der burgundischen oder niederländischen Malerei oder wenigstens von Miniaturen in der Art der Stundenbücher des Duc de Berry erklären. Wir denken etwa an van Eycks „Rettung aus Seenot“, an die Seelandschaft mit der phantastischen Morgenstimmung auf der Kreuzigung von Konrad Witz. Punkthafte Menschlein, Träger eines perlenden Lichtes, versinken hier ähnlich wie bei Domenico in der hügeligen Ferne. Erst Antonello da Messina¹ greift in seinem Frühwerk, der Kreuzigung in Hermannstadt, die erstaunliche Beziehungen zu Konrad Witz oder wenigstens zum burgundischen Kunstkreise zeigt, wieder so unmittelbar in der Landschafts- und Lichtbehandlung Niederländisches auf.

Zum ersten Male war mit Domenicos Tondo in Florenz eine rein malerische, in Fernsicht gesehene Landschaft geschildert worden, in der die Wirklichkeit rein optisch aufgefaßt ist, die sich einheitlich vom Vordergrund bis zum Hintergrund ohne Zuhilfenahme der altertümlichen Bergkulissen erstreckt und in die die Figuren organisch und in richtigem Größenverhältnis eingebettet sind (allerdings ist auch hier das schwierige Problem des Mittelgrundes durch das Einschieben einer Figurenbarriere vermieden). Bis in die Pinseltechnik verwandt kehrt diese Landschaftsauffassung in Piero della Francescas Frühwerk, dem hl. Hieronymus in Venedig wieder. In Florenz² gelingt erst wieder Pesellino in den Cassoni mit der Geschichte Davids und Goliaths die Darstellung eines einheitlichen Landschaftsraumes, der sich in einem epischen Nebeneinander, allerdings ohne Domenicos atmosphärische Perspektive abrollt, und erst A. Pollaiuolo, der auch die von Uccello eingeführte perspektivische Raumkonstruktion aufnimmt, schafft in seinem „Raub der Dejanira“ einen von einem Blickpunkt aus konstruierten bis in die Tiefe kontinuierlich sich dehnenden, in Fernsicht gesehenen Landschaftsraum, der nicht bloß als Folie der Figuren gedacht, sondern diesen gleichwertig behandelt ist.

Ikonographisch betrachtet waren die Seelandschaft auf Domenicos Tondo, der Palast in der Ferne, zu dem sich der Zug der Könige bewegt, oder die idyllischen Schäferszenen bereits ein Bestandteil der Darstellung der Anbetung der drei Könige, so auf Lorenzo Monacos berühmter Zeichnung in Berlin oder auf Gentiles Altar von 1423, auf dem detailfreudig die einzelnen Reisetappen in einem epischen Nebeneinander erzählt sind. Hier zuerst bei diesem Thema war der Landschaftsschilderung breiter Raum zugebilligt. Ihr nächtliches Dunkel wird durch das überirdische Licht

¹ C. Petranu, *Parnassus III* (1931) November, S. 15; J. Lauts, *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. in Wien, N. F. Bd. VII* (1933), S. 15 ff.

² Von L. Meinhof, *Repertorium LII* (1931) S. 106, wird der Einfluß Rogiers v. d. Weyden, von dem die neue Landschaftsauffassung der fünfziger Jahre abhängig sein soll, überschätzt. Vielmehr scheint Domenico bahnbrechend gewesen, selbst Fra Angelicos Landschaft auf der Grablegung (Slg. Goldman, New-York) ohne Domenico nicht erklärbar zu sein.



Abb. 15. Domenico Veneziano, Die Anbetung der hl. drei Könige, Ausschnitt.
Berlin, K. F. M.

des goldenen Sternes unwirklich erhellt. „Das Licht des wegweisenden Sternes sei heller gewesen als das der Sonne“, heißt es bei Prudentius¹. So blicken die Menschen bewundernd auf, geblendet von der himmlischen Erscheinung. Gebärden und das Aufblicken der Menschen, von Gentile übernommene Motive, deuten die himmlische

¹ Zitiert bei H. Mendelsohn, Fra Filippo Lippi, Berlin 1909, S. 45.

Erscheinung auf Fra Filippo's Tondo an. Das Aufleuchten der in ihrem Eigenwert belassenen, an Fra Angelico erinnernden Farben in dem nächtlichen Dunkel der Landschaft — auf die Wiedergabe des Sternes wird verzichtet — zeugt von der überirdischen Lichtquelle und der Farbeindruck vermittelt somit die märchenhafte Stimmung, die das Wunder der Geburt des Heilandes verklärt. In Domenico's Anbetung wird die heilige Szene des Wunders entkleidet, zu einem zeremoniell-höfischen, alltäglichen Vorgang. Die Darstellung der irrealen Lichtquelle weicht der Schilderung hellen Tageslichtes, einer im Sonnenglanz liegenden Landschaft. Nicht eine Gebärde der in bewegungsloser Ruhe stehenden Höflinge deutet auf die himmlische Erscheinung, nicht ein Ausdruck der Gesichter auf das wundersame Erlebnis der Geburt des Heilandes. Die profane Zurschaustellung der heiligen Begebenheit, die schon bei Gentile und Fra Filippo begonnen hat, ist nun vollkommen. Das epische Nebeneinander der Erzählung auf Gentile's Altar verdichtet sich zu der Gesamtschau einer idyllischen, heiteren Landschaft, in der die Schilderung des höfischen Festzuges oder gar die des eigentlichen Themas, der Anbetung des neugeborenen Kindes, nur eine nebengeordnete Rolle spielt.

Ist die Landschafts- und Lichtbehandlung ohne Beziehung zur niederländischen Kunst nicht denkbar, ist für zahlreiche, mehr äußerliche Motive die Herkunft von Pisanello wahrscheinlich, so wirkt demgegenüber die Figurenbildung rein florentinisch. Das Prinzip, die Figuren zu einem kastenartigen Block zusammenzuschließen, kann nur von Masaccio's Komposition des Zinsgroschens abhängen. Die höfische, pisanelloartige Tracht ist nur äußeres Kleid über einer an Masaccio geschulten Figurengestaltung. Für die Haltung der Rückenfigur hat Domenico die Gestalt des Zöllners aus dem Zinsgroschen-Fresko zum Vorbild gewählt. Von Pesellino wird diese Figur auf der Darstellung des Triumphes der Liebe auf dem Cassone des Museums in Boston aufgegriffen. Das Bambino, motivisch ähnlich dem auf Fra Filippo's Tondo, zeigt in der Verkürzung des einen Beines die Kenntnis von Masaccio's Jesuskinde auf der Anna Selbdritt in den Uffizien. Die lang auf dem Boden auslaufenden Röhrenfalten des greisen Königs oder der Maria dagegen, die sich gleichzeitig, nur nicht mehr so linear, zum Beispiel beim Engel der Verkündigung des Lucia-Altars finden, zeigen in ihrem „weichen“ Stile noch stärkste Verwandtschaft mit Zeichnungen des Pisanello. Die gezierte Handhaltung der schmalen Arme mit dem eingebogenen Daumen kehrt, nun schon plastischer, auf der Zenobius-Tafel wieder. Die Gesichtstypen, die sich zum Teil identisch auf der Predella des Lucia-Altars wiederholen, erinnern an die auf Masaccio's Predella des Pisaner-Altars. Andererseits sind starke Beziehungen zu Fra Filippo und seinem Kreise vorhanden. Kopftypen wie der des über die Schulter des vor ihm Stehenden lugenden Dieners oder des leicht nach links sich wendenden Höflings erscheinen sehr verwandt auf dem Tondo in Richmond und auf sogenannten Frühwerken Pesellino's¹. Die dra-

¹ So auf dem Bilde Madonna mit Engeln zwischen Petrus und Antonius, Chantilly Nr. 12,

matische Belebung durch geistige, plastische und räumliche Differenzierung der Gestalten, durch die Masaccios Zinsgroschen-Fresko zu einer ungeheuren Raummonumentalität gesteigert wird, kennt Domenicos Komposition jedoch nicht. Bei höfisch eleganter Haltung beharren die Figuren in einer fast stillebenhaften Ruhe, die die koloristischen Feinheiten des Details noch bestärken. Das reiche Gold des Brokats — auch die Lichter in den Haaren sind teilweise in Gold aufgesetzt — schließt die vordere Figurenreihe zu einem farbigen Ornament zusammen. Die enge Gedrängtheit der Gruppen mit dem an Uccello erinnernden Gewirr von Füßen wird nur farbig durch das prächtige Hellzinnober- und Karminrot, durch das schwärzliche Grau und Weiß der Gewänder gelockert¹.

Diese Mischung von Altertümlichem und Florentinischem ergibt, das Tondo muß bereits in Florenz entstanden sein, vor dem Lucia-Altar, doch wegen der starken Ähnlichkeit mit dessen Predella in nicht zu großem zeitlichen Abstand zu Beginn von Domenicos Aufenthalt, etwa um oder kurz vor 1440². Sicherlich erfolgte der Auftrag von Privathand. Die Herkunft des Tondo aus dem Palazzo Guicciardini ist bekannt. Man könnte vermuten, Domenico habe es für Piero de' Medici geschaffen, dem er seine Berufung nach Florenz verdankte, ihm in einem Glanzstück sein Können — hatte er ihm doch in dem berühmten Briefe aus Perugia „Wunderdinge“ versprochen — beweisen wollen. Daß die Medici Werke von Domenico besaßen, geht aus dem Inventar von 1497 hervor. Hier ist auch ein Tondo von der Hand Pesellos erwähnt³. Bereits am Ende des Quattrocento jedoch war, wie wir wissen, die rechte Vorstellung von dem Kunstschaffen Giuliano Pesellos, dessen Persönlichkeit stets mit der seines Enkels Pesellino durcheinandergeworfen wird, wie auch die von Domenicos Wirken verlorengegangen. Rein hypothetisch könnte man das Berliner Tondo mit dem im Medici-Inventar erwähnten in Verbindung bringen, unter den Dargestellten Porträts der Medici-Familie suchen⁴. Auch die „burgundischen“ Devisen deuten ja auf einen höfischen Kreis, der Domenico zu dem ihm von Pisanello her vertrauten Aufwand an höfischer Szenerie veranlaßte⁵.

dem eine Verkündigung der Slg. Lanckoroński und die Madonna der Slg. Davis, jetzt Metrop. Mus., zugehört (Longhi, Pinacotheca, 1928, S. 35 A. 2; Salmi, Masaccio S. 82, 104).

¹ Farbbeschreibungen im Katalog der Gemäldegalerie, Berlin 1909, I S. 133/4.

² Longhi datiert um 1435, B. Berenson um 1450, van Marle anscheinend Anfang der vierziger Jahre, W. Boeck um 1440.

³ Müntz, op. cit. S. 64: Uno tondo alto braccia 2 entrovi la storia di Magi di mano di Pesello, f. 20. Auch der Durchmesser würde mit dem des Berliner Tondo (0,84 cm) übereinstimmen.

⁴ Eine sichere Identifikation bestimmter Persönlichkeiten scheint nicht möglich. Nur der rechts neben der Rückenfigur Stehende trägt offenkundig dieselben Züge wie das Salviati genannte Porträt zwischen Cosimo und Piero de' Medici auf Gozzolis Fresken im Palazzo Riccardi.

⁵ W. Boeck, op. cit. S. 12, hat jüngst ohne zureichenden Grund behauptet, Domenicos Tondo sei von Antonio Vivarinis Anbetung der Könige in Berlin abhängig. Wenn gewisse äußere Züge beider Werke ähnlich sind, so erklären sie sich durch gemeinsame Beziehungen zu Pisanello. Schon Testi (op. cit. S. 424 A. 2) hat auf die völlige Unmöglichkeit hingewiesen,

Von dem Berliner Tondo ähnlichen Arbeiten Domenicos, die wie die Schlachtenbilder des Uccello die oberitalienisch-burgundische Strömung eines spätgotischen höfischen Internationalismus nach Florenz leiten, geht eine starke Wirkung auf die mehr idyllische Richtung der Cassoni-Maler aus, neben Pesellino auf den Paris-Meister, den Meister des Parisurteils¹ (ehem. Benson Coll.) und den Meister von Fucechio (Cassone der Adimari-Hochzeit in der Florentiner Akademie oder „Der Triumph der Liebe“, Historical Society, New York 1449). Aus Dokumenten wissen wir ja, daß Domenico selbst 1448 zwei Hochzeitscassoni gemalt hatte.

DIE FRESKEN IN S. EGIDIO.

Die Entstehungszeit der jetzt zerstörten Fresken in S. Egidio, von denen Vasari in seiner Vita ausführlich erzählt, ist für die Jahre 1439—1445 gesichert. Auf einer Chorwand waren folgende Szenen dargestellt: der Besuch Joachims bei Anna, darunter die Geburt, die in einem reichen Zimmer spielte, „an dessen Tür ein Knabe mit einem Hammer pocht“, weiterhin die Verlobung mit zahlreichen Porträts bekannter Persönlichkeiten und Frauen „in den zierlichen und anmutigen Kleidern der Zeit“. Diese letzte Darstellung blieb unvollendet. Wir kennen die Gründe nicht. Vasari sucht sie in der angeblichen Ermordung Domenicos durch Castagno. Jedenfalls scheint das Fresko erst 1461 durch Baldovinetti vollendet worden zu sein². Castagno hatte indes auf der gegenüberliegenden Chorwand Januar 1451—1453 Mariä Tempelgang, die Verkündigung und den Tod Marias geschaffen.

In der Capella dell'Assunta des Domes in Prato befinden sich Fresken mit der Darstellung von Mariä Geburt (Abb. 16) und Tempelgang und der Disputation des

Domenicos Stil aus dem venezianischen Kunstkreise herzuleiten. Vivarinis Anbetung ist schwerlich vor dem Ende der dreißiger Jahre entstanden, also als D. V. bereits Venedig verlassen hatte. Die breite Landschaftsschilderung auf der Berliner Anbetung ist innerhalb Vivarinis Werk eine völlige, nur durch Beziehungen zu Pisanello zu erklärende Ausnahme. Das Motiv des hinter den Hügeln verschwindenden Reiterzuges war bereits von Gentile entwickelt worden, der wiederum Bartolo di Fredis Komposition der Anbetung der Könige, Siena Nr. 104, aufgreift. Durch Gentile wurde auch das Motiv der beiden Pferde in Vorder- und Rückenansicht mit dem liegenden Hund davor überall verbreitet, so zeigt es Masaccio, Domenico, Cosimo Rosselli u. a. m., in Oberitalien Pisanello, etwas verändert A. Vivarini. Gentiles Komposition oder wohl eher eine ähnliche Darstellung des gleichen Themas wirkt auch auf Stefano da Zevio (Brera, dat. 1435), vielleicht auf eine verschollene Anbetung Pisanellos, für deren Existenz einige Zeichnungen Pisanellos sprechen, und durch diesen auf A. Vivarini. Auch Fra Filippo Tondo ist ohne Gentile nicht denkbar. Von diesem übernahm Domenico die Tondoform, deren Erfindung B. Berenson (Boll. d'Arte, 1933, S. 14) Fra Angelico zuschreibt, die sich aber bereits vordem in Burgund wie auch in Florenz findet (Tondo einer Madonna mit Kind, Certosa di Galuzzo, B. Berenson, Ital. Pictures etc., 1932, als Schule Andrea Orcagnas).

¹ Ehem. Slg. Benson. Die anderen Tafeln: Slg. H. Fould, Frankfurt a. M. (ehem. Slg. Kaufmann, Berlin), sowie Slg. Lanckoroński (Schubring, Cassoni Nr. 165—167, 169; B. Berenson, Ital. Pictures, 1932, als „Domenico Veneziano g. p.“). Vielleicht nach einem Entwurf Domenicos ausgeführt.

² Giglioli, Riv. d'Arte III, 1905, S. 208.

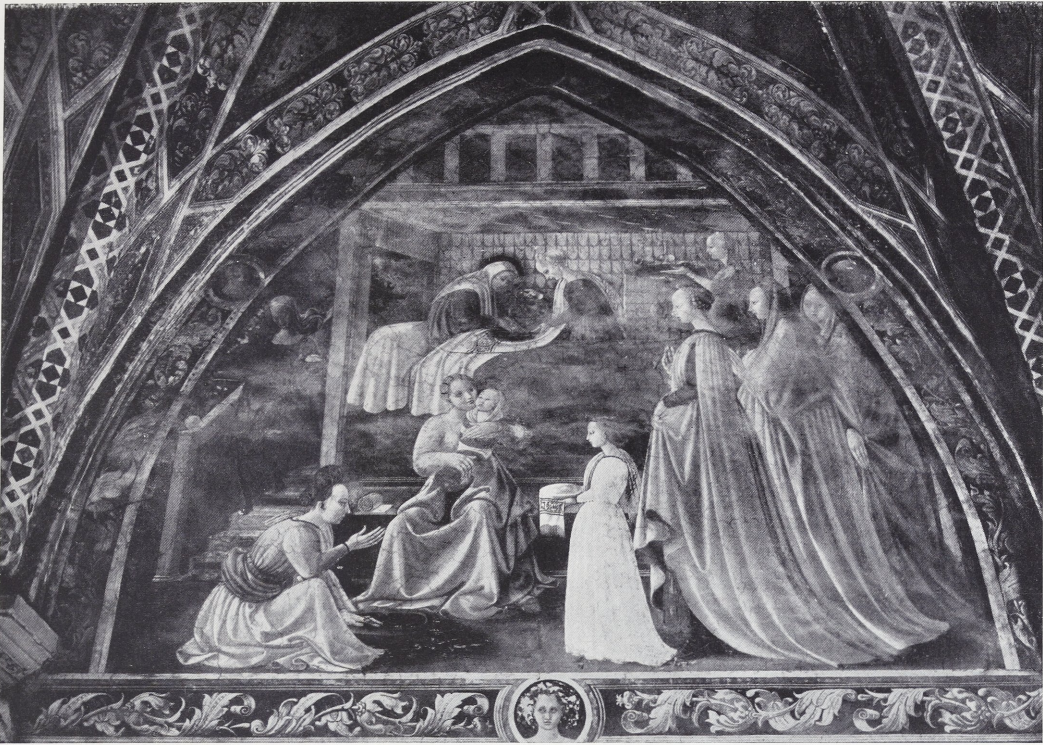


Photo Brogi

Abb. 16. Der Meister der Anbetung in Karlsruhe, Die Geburt Mariae.
Prato, Dom, Capella dell'Assunta

hl. Stephanus, die Longhi und B. Berenson¹ nicht überzeugend als Werke des Giovanni di Francesco angesprochen haben sowie unbedeutendere Arbeiten, darunter Mariä Verlobung von der Hand des Andrea di Giusto. Schmarsow sah, von einem richtigen Empfinden geleitet, in der ersten qualitativvolleren Gruppe Werke des Domenico Veneziano. Unzweifelhaft besitzt die Raumgestaltung und die Figurenbildung etwas von Domenicos Stil vermischt mit starken Elementen des Uccello. Die nicht exakt angelegte Perspektive dient mehr beiläufig wie beim Venezianer zur Raumerweiterung, um so z. B. in Mariä Tempelgang auf der bildeinwärtsführenden Treppe dem Spiel von Licht und Schatten oder bei dem Straßenpflaster, das an jenes der Zenobius-Predella erinnert, dem ornamentalen Spiel der Fugen nachzugehen und so den leeren Raum durch malerische Effekte zu beleben. In der Marien- geburt zeigt die vordere der drei weiblichen Gestalten rechts eine enge Verwandtschaft mit der hl. Lucia des Uffizien-Altars, worauf schon Schmarsow hingewiesen

¹ R. Longhi, *Ricerche su Giovanni di Francesco*, Pinacotheca, 1928, S. 39 ff.; B. Berenson, *Ital. Pictures*, 1932, S. 341/2.

hat, stärker noch in der Wiederkehr desselben ghibertesken Faltenmotives — der Mantel wird von einer Hand elegant gehoben — mit der schon motivisch sehr ähnlichen weiblichen Profilfigur auf der Zenobius-Predella, eine Gestalt, die sich in der Figur der Prinzessin auf dem Drachenkampf der Sammlung Lanckoroński wiederholt; der derselben Hand, dem Meister der Karlsruher Anbetung des Kindes, wie wir ihn zu nennen vorschlagen, angehört¹. Wie eng die Darstellung der Mariengeburt in Prato an die gleiche Komposition Domenicos in S. Egidio anschließt, ist schwer zu ermessen. Der in verschiedenen bildparallelen Schichten geführte Aufbau der Figuren, der den Tiefendrang der perspektivisch verkürzten Architektur durch die Betonung der Fläche wieder aufhebt, ist eine schon betonte Eigentümlichkeit des Venezianers. Das fast niederländische Stilleben der im Lichte schimmernden durchsichtigen Flaschen, die eine Dienerin herbeiträgt, das Motiv, das Fließen des Wassers wiederzugeben, das eine Wärterin über die Hände der hl. Anna gießt, sind so malerisch gesehene Einzelheiten, deren Erfindung wir in dieser Zeit nur Domenico zutrauen dürfen. Auch die Farbwahl in der Vorliebe für zarte rosa und hellgrüne Töne mit auffallend viel Weiß und hellem Braun — die Ge-

¹ Diesem außerordentlich reizvollen, zwischen Domenico und Uccello stehenden Meister gehören folgende Werke an, die meist Giovanni di Francesco oder Uccello selbst zugeschrieben wurden:

Karlsruhe, Museum Nr. 104, Anbetung und drei Heilige; *Prato*, Dom, Capella dell'Assunta, Mariä Geburt und Tempelgang, Disputation des hl. Stephanus, vier Kardinaltugenden und vier Heilige im Gewölbe, einige Köpfe der Schmuckleisten; *S. Bartolomeo a Quarata*, Predella mit der Anbetung der Könige; *Paris*, Musée Jacquemart André, Drachenkampf; *Wien*, Slg. Lanckoroński, Drachenkampf; *Düsseldorf*, Slg. Rohoncz, Kreuzigung; *Florenz*, Akademie, Leben der Eremiten; *New York*, Slg. J. Bache, Weibl. Porträt; *Boston*, Isabella-Stewart-Gardner-Museum, Weibl. Porträt; *London*, Handel, Madonna mit zwei Engeln (van Marle, Pantheon, 1932, S. 76—80); *Wien*, Handel, 1928, hl. Antonius und Johannes d. T., Flügel eines Altärchen; *Florenz*, Uffizien 1302 f., Zeichnung des Engels der Vertreibung aus dem Paradies. Das Porträt der Battista Sforza, New York, Slg. Lehmann, dürfte von Uccello selbst stammen.

Das Œuvre des von Fra Filippo ausgehenden, stark unter den Einfluß Castagnos und Baldovinettis geratenden Giovanni di Francesco hat kürzlich R. Offner, *Burl. Mag.* Okt., 1933, S. 177 A. 34, klarer zusammengestellt.

Aus dieser Liste ist jedoch auszulassen: *Karlsruhe*, Museum Nr. 404, Anbetung und drei Heilige; hinzuzufügen hingegen: *Berlin*, K. F.-M. Nr. 1141, hl. Antonius von Padua; *Florenz*, Slg. Conte Contini (früher Slg. Post, London), Madonna und Kind, das Mittelstück der in Lyon, Museum, und Florenz, Slg. Conte Contini, befindlichen Heiligen; *Florenz*, Sta. Maria Maggiore, Kreuzifix. Derselben Hand wurde eine Anbetung des Kindes, Slg. Conte Golenichtchef Koubousow, die mir unbekannt ist, zugeschrieben (*Les Anciens Ecoles de Peinture dans les Palais et Coll. privées Russes, Bruxelles* 1910, S. 22/23).

Ein von O. Wulff, *Zeitschr. f. B. Kunst*, 1907, S. 99, dem Carrand-Meister gegebenes Fresko eines hl. Bischofs in Sta. Trinità gehört einem unmittelbaren Schüler Castagnos an, der in folgenden Werken faßbar ist: *Florenz*, Mus. Sta. Apollonia, Fresko des hl. Eustachius, 1462; *Budapest*, Museum, Kreuzigung (Abb. van Marle, X Fig. 235—37); *Florenz*, Sta. Maria Novella, Gabriel und Tobias, Sta. Caterina und S. Tommaso (Foto Brogi 17235); *San Francisco*, Museum of Art, Loan Exhibition 1920, Kreuzigung (Kat. Nr. 6, als Schule Mantegnas). Die von B. Berenson (*Ital. Pictures etc.* 1932, S. 341) dem Giovanni di Francesco (? E.) gegebene Madonna, Bergamo Nr. 317, stammt von Zanobi Macchiavelli.

sichter zeigen dieselben grünlichen Schatten und rosa Fleischtöne wie der Lucia-Altar — ist auf Domenico zurückzuführen. Das ikonographische Schema ist oberitalienisch, wie es das motivisch ähnliche Fresko des Mailänders Lionardo da Besozzo in S. Giovanni a Carbonara in Neapel beweist¹. Nicht nur die bildparallele Lage des Bettes, hinter dem zwei Dienerinnen aufwarten — ein schon von Giotto entwickeltes Motiv —, auch die die Treppe heruntereilende Bedienerin findet sich hier wieder. So wird es im hohen Grade wahrscheinlich, daß Domenico diese Motive in Florenz eingeführt hat (denn in Siena und Florenz war seit Pietro Lorenzetti ein anderes Kompositionsschema üblich) und diese von dem Meister in Prato aufgegriffen wurden. Damit wären wenigstens die Umrisse einer von Domenico herrührenden Komposition gewonnen, die noch in Ghirlandaios Fresko der Geburt des Hl. Johannes d. T. in Sta. Maria Novella nachwirken sollte.

Für die Darstellung von Mariä Tempelgang² kommt



Official Photo

Abb. 17. Domenico Veneziano, Thronende Madonna und Kind. London, National-Gallery

¹ W. Rolfs, Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig 1910, S. 39 ff.

² Vielleicht gehen einzelne Züge von Andrea di Giustos Verlobung Mariä auf Domenicos Fresko in S. Egidio zurück. Vasari lobt hier einen „Zwerg, der einen Stab bricht“, ein Motiv, das auch in Prato vorkommt, das allerdings schon in Siena entwickelt war. Die um einen Platz gruppierte Palastarchitektur, deren räumliche Tiefe eigentümlich der flächigen Ordnung



Official Photo

Abb. 18. Domenico Veneziano, Der hl. Augustinus(?). London, National-Gallery

eine kompositionelle Nachwirkung von Domenico nicht in Betracht, da diese Szene in S. Egidio erst von Castagno — und durch Vasari wissen wir von ihrem andersartigen Aussehen — etwa 1451 geschaffen wurde. Wir gewinnen somit auch auf diesem Wege eine Datierung zwischen 1445—1450 für die Fresken in Prato, die

der Figuren widerspricht, und die stark an Domenico di Bartolos Fresken in Siena erinnert, mag von Domenico herzuleiten sein. Von der Hand des Andrea di Giusto stammt übrigens ein kleines Fresko mit der Madonna, darüber Gottvater in einer Nische des Kreuzganges von S. Francesco in Prato.

bereits von Schmarsow vorgeschlagen wurde, nach Domenicos Mariengeburt in S. Egidio und vor Castagnos dortigem Schaffen.

DAS TABERNAKEL VOM CANTO DE'CARNESECCHI

Von der Komposition des Tabernakels, einer Madonna mit zwei Heiligen¹, von denen nur noch die Köpfe erhalten sind (Abb. 17, 18), können wir uns nur eine ungefähre Vorstellung machen, zumal die Reste stark gelitten haben. Die Heiligen standen wahrscheinlich in den rahmenden Seitenwänden des Tabernakels².

Im Vergleich zu den anderen Werken Domenicos überrascht der monumentale Freskenstil des Tabernakels, die strenge frontale und statuarische Haltung von Madonna und Kind, die schroffe Perspektive des Thrones und die Verkürzung von Gottvater und Taube, die unbewegliche Ruhe der Heiligen. Der bunte Kosmatenschmuck des Thrones, der auf einem kaum noch erkennbaren blühenden Rasen steht, ist für Florenz um die Mitte des Quattrocento ein ungewöhnlich altertümliches Motiv, das kurz vordem häufiger von Domenico di Bartolo³, gleichfalls wegen der koloristischen Wirkung, angewendet worden war. Die Wangen füllen porphyr- und serpentinfarbene Kreismuster, deren perspektivische Verkürzung allerdings mehr gefühlsmäßig als exakt gewonnen ist. Sie wurden vielleicht unter dem Einflusse Albertis, der ihre mathematische Konstruktion angibt, um die Mitte des Jahrhunderts in der Malerei Mode, treten öfters bei Vecchietta auf, in Florenz bei Botticelli und Pollaiuolo⁴. Auch das Motiv der kugligen Bekrönungen des Thrones, vordem nur vereinzelt angewendet, kommt jetzt häufiger zur Darstellung. Noch Antonello da Messina benutzt es für seinen Altar aus S. Casciano. Es lag der tektonischen Richtung der Malerei im Sinne Uccellos, dessen Prinzipien, die Erscheinungswelt mit Hilfe stereometrischer Körper zu stilisieren, Domenico sich gerade im Tabernakelfresko nähert. Wie ein Kastengehäuse umschließen die Thronwangen die geschlossene Pyramide der Madonnenfigur. Der Unterkörper ist sockelgleich blockhaft gefügt. Das zylindrische Volumen des Kinderkörpers wird von der säulenhaften Gestalt Marias überragt. Kein anderes Werk Domenicos zeigt vordem eine so starke „Florentinisierung“.

Domenicos malerische Einstellung strebt jedoch sogleich wieder zur Fläche. Die Räumlichkeit der Körper wird durch Betonung einer vorderen bildparallelen Ebene und durch breite Farbflächen abgeschwächt. Die schroffe Verkürzung der Taube und Gottvaters ist durch die in die Fläche gestreckten weitgeöffneten Arme in ihrem

¹ Das Fresko, jetzt auf Leinwand übertragen, wurde 1851 abgenommen. Madonna und Kind 2,41 × 1,20 m, die Heiligen (Augustinus und Benedikt?) 43 × 33, bzw. 40 × 30 cm, Abb. des hl. Benedikt (?) bei van Marle, X Fig. 198. Die Signatur lautet: Domicus de Veneciis P.

² Vgl. Vasari-Milanesi, II S. 672, Anm. 6.

³ Die Madonna mit Engeln von 1433 in der Pinakothek zu Siena; Altar in Perugia (Museum) von 1438.

⁴ Vgl. Kern, Eine persp. Kreiskonstr. bei Botticelli, *Jahrb. d. Pr. Kunsts.*, 1905, S. 137.

räumlichen Werte aufgehoben. Die Gestalt Gottvaters mit diesem Armgestus und die Taube als Symbol des hl. Geistes gehören ikonographisch ursprünglich der Darstellung der Trinität an, wie sie uns Castagnos Fresko in S. S. Annunziata zeigt (Abb. 19). Die in starker Verkürzung gesehene Figuren Gottvaters und der Taube ähneln denen auf Domenicos Tabernakel. Bei Castagno sind die Gestalten ikonographisch sinnvoll, bei Domenico dagegen werden sie eigenwillig auf die Santa-*Conversazione*-Komposition übertragen. Domenico hat also dieses Motiv höchstwahrscheinlich von Castagnos Fresko übernommen, von dessen neuem plastischem Stil eine ungeheure Wirkung ausging. Damit wäre für das Tabernakel eine ungefähre Datierung gewonnen, nach 1454—1455, den Jahren, in denen Castagno in S. S. Annunziata gearbeitet hat¹.

Für diese späte Datierung spricht auch der neue Kopftypus der Madonna, der sich von dem runden „*masacciesken*“ des Lucia-Altars oder der Madonna vor der Rosenhecke entfernt, in der mehr länglichen, ovalen Form der Madonna der Sammlung Berenson ähnelt.

Die großartigen, wie aus einem Blöcke gehauenen Köpfe der Heiligen zeigen eine bedeutend stärkere Plastizität als die der Gestalten des Lucia-Altars. Die Einzelheiten heben sich in klarer Form gegeneinander ab. Die Augen wölben sich konvex hervor. Die vom Beschauer aus gesehene hinteren, oberen Augenlider fallen in steil verkürzter Kurve ab, ähnlich, nur nicht so schroff, wie es Uccello liebte. Nie ist in der Synthese von Form und Farbe Domenico dem Piero della Francesca näher gekommen als in diesen beiden monumentalen Köpfen².

DIE MADONNA DER SAMMLUNG BERENSON

In dem Madonnenbilde der Sammlung Berenson (Abb. 19)³ übernahm Domenico wiederum eine Reliefkomposition, wie sie ähnlich ein, früher Pagno di Lapo zugeschriebenes, Werk in der Opera del Duomo in Florenz zeigt⁴. Aber während hier das Kind fest von der Hand Marias, die noch durch eine dünne Sockelleiste gestützt wird, gehalten ist, sitzt das Kind in Domenicos Darstellung etwas schwankend auf einem in die Bildecke geschobenen Kissen. Gegenüber dem etwas lauten Madonnenbilde bei Duveen und den naturalistischen Übertreibungen in der Haltung des Kindes auf dem Lucia-Altare schuf Domenico hier eine feierlich ruhige, nur leicht durch

¹ Poggi, *Riv. d'Arte*, 1929, S. 58.

² Das außerordentlich plastische Motiv des auf einem Knie der Madonna stehenden Kindes scheint in Florenz zuerst von Castagno, Fresko aus dem Castel del Trebbio, jetzt Slg. Conte Contini (um 1445) eingeführt und von Venedig (Jacopo Bellini) übernommen zu sein. Später findet es sich dann bei Zanobi Macchiavelli (Altar, Pisa, Museum), der Castagno kopiert, bei D. Ghirlandaio (Lucca, Dom), Sellaio (Madonna und vier Heilige, Slg. Aretini, Florenz), Verrocchio usw.

³ B. Berenson, *Study and Criticism etc.*, II S. 32. Aus der Slg. Panciatichi Nr. 59 (Cro.-Cav., Deutsche Ausg., III S. 51).

⁴ Abb. in A. Venturi, *Storia etc.*, vol. VI, Fig. 231 S. 371.



Abb. 19. Domenico Veneziano, Madonna und Kind. Settignano, Sammlung Berenson

das Genremotiv stillebenhaft belebte Komposition, die Baldovinetti in seiner Louvre-Madonna aufgriff.

Zu der Madonna in London führen die stärksten Beziehungen. Hier wiederholt sich das Schleiermotiv, das halb die Stirn bedeckt. Ähnlich ist auch die Fingebildung der das Kind vom Rücken her umfassenden Hand mit dem hochgespreizten Daumen, vor allem auch die ovale Form des Gesichts, dessen klassische Strenge an die Gesichtstypen Michelozzos oder des Luca della Robbia erinnert, jedenfalls einem hauptsächlich in den fünfziger Jahren üblichen Typus folgt, der auch von Baldovinetti übernommen wird. Nur bleibt die Gesichtsbildung der Berenson-Madonna noch etwas weicher und voller, ohne die plastische Klarheit der Madonna des Tabernakels. So mag das Bild der Sammlung Berenson vor diesem Fresko, doch nach dem Lucia-Altar, dessen helle Farbigkeit hier einer gedämpfteren Tönung gewichen ist, etwa am Anfange der fünfziger Jahre entstanden sein.

Der mattblaue Mantel, in dem die Faltenrillen schon castagno-artig gleichsam eingeknetet sind, fällt schwer und voluminös. Der luftefüllte Zwischenraum, den wir zwischen Mantel und Körper spüren, dient weniger plastischer Trennung als farbiger Lockerung. Die Räumlichkeit der Gestalt wird in eine dünne Tiefenschicht einbeschlossen, die leichte Tiefendrehung Marias durch die Profilwendung des Kindes, ihres Armes wie der gotisch gezierten Hand in die Fläche gebunden, deren rein malerische Sinnbedeutung noch durch den im Lichte vibrierenden brokatenen Vorhang betont wird, der die Funktion des alten Goldgrundes erfüllt, aber mehr als unendliches farbiges Ornament gedacht ist. Das rosagrünliche Inkarnat des Madonnengesichtes hebt sich ab gegen die schwärzliche Folie der Innenseite des Stoffes, der mit Goldpunkten übersät ist. Diese Goldpunkte, eine altertümliche, von Gentile angewandte und später besonders bei Jacopo Bellini heimische Gepflogenheit, werden motivisch von den Goldpunzen des blaßfraisefarbenen Brokatvorhanges und des glänzend goldenen Kleides aufgegriffen. Die Überfülle dieses kostbaren Goldes (sicherlich vom Auftraggeber für das private Andachtsbild gewünscht), das von Domenico als Farbwert und Lichtträger in die zarte Gesamttonalität einbezogen wird, gibt dem Bilde etwas Unflorentinisches, fast Sienesisches.

DAS FRESKO IN STA. CROCE

Das Fresko in der Cavalcanti-Kapelle von St. Croce mit den Hl. Johannes d. T. und Franziskus (Abb. 20) galt in der gesamten alten Literatur bezeichnenderweise als Castagno, bis v. Liphart und kurz darauf Morelli¹ die Autorschaft Domenicos

¹ V. Liphart, zitiert von *Bode*, Zahns Jahrb. V, 1873, S. 5; *Morelli*, Werke ital. Meister, 1880, I S. 239 A; noch *Fiocco*, Dedalo VI S. 115 als „Castagno?“. *Longhi*, L'Arte, 1925, S. 32 hält eine Jugendarbeit A. Pollaiuolos für möglich; *Rossi*, Archivio Storico dell'Arte, III S. 160 denkt, sich auf ein anonymes Manuskript angeblich des 17. Jahrhunderts stützend, an Piero Pollaiuolo; so auch *Ulmann*, Jahrb. d. Pr. Kunsts., 1894, S. 235.



Photo Alinari

Abb. 20. Domenico Veneziano, Der hl. Johannes d. T. und Franziskus.
Florenz, Sta. Croce

feststellten. Es wurde, so erzählt uns Baldinucci¹, von seinem ursprünglichen Platze an dem in Vasaris Zeit abgerissenen Mönchschor im Jahre 1566 an den jetzigen Ort übertragen, damals auch der heutige Rahmen und die Putten von Al. del Barbieri hinzugefügt.

Die in ekstatischer Andacht versunkenen Heiligen stehen unter einer Art Portikus

¹ Baldinucci, Notizie etc., 1778, S. 93. Im Codex Magliabechiano (op. cit. S. 98) heißt es bei der Vita des Castagno: nel cantone a canto alla capella di Cavalcantj overo della Nuntiata di Donato sono di suo mano un San Girolamo e un San Francesco. Ebenso bei Billi (S. 22) und A. Gaddiano (S. 67).

mit hellrotem Gesims vor einer tiefliegenden grünen Landschaft und blauem Himmel. Die schroffe Untersicht, die in einer auf den Beschauer bezogenen Perspektive angelegt ist, dient zur dramatischen Steigerung der Komposition. Auch die formalen Kontraste in der Haltung der Figuren, deren Bewegungen den perspektivischen Richtlinien folgen, verstärken nur die seelische Erregtheit der Gestalten.

Der Typus des hl. Johannes ist ikonographisch neu. Der Gestus der ausgestreckten Hand (so auch der der Linken) kehrt in Verbindung mit dem Täufer nie wieder. Sinnvoll dagegen erscheint er bei dem hl. Hieronymus, der in der Rechten einen Stein hält, sich zu kasteien. So schildert den heiligen Büsser in aufrechter, ekstatischer Haltung, den Kopf zur Erscheinung der Trinität erhoben, Castagno in seinem Fresko in SS. Annunziata (Abb. 22). Hier wird das Bewegungsmotiv, von Castagno zumal wegen der übertreibenden Verkürzung und der in ihr liegenden Ausdrucksmöglichkeit gesucht, ikonographisch und bildthematisch verständlich. So können wir die eigenwillige ikonographische Neuschöpfung des „büssenden“ Johannes von Domenico nur durch eine Übernahme aus Castagnos Fresko erklären, dem ja, wie wir sahen, der Venezianer auch Anregungen für die Gestalt Gottvaters im Tabernakelfresko verdankte. Jetzt wird der Armgestus wie das Aufschauen zum Himmel, dem ja keine Gestalt über dem Haupte Johannes antwortet, verständlich. Erneut empfinden wir in diesem Falle die künstlerische Freiheit, die sich der Venezianer in der Interpretation überlieferter Stoffe zu wahren wußte, und die ihn zu Neuschöpfungen inspirierte.

In den ältesten Quellen wurden die Heiligen des Freskos stets als Hieronymus und Franziskus bezeichnet. Erst Vasari behebt diesen Irrtum, aber weiterhin wird Castagno als Autor genannt. So kommt die literarische Überlieferung unserer Feststellung zu Hilfe. Die Haltung des hl. Johannes erschien den alten Schriftstellern eben die des hl. Hieronymus, und ebenso galt als Urheber Castagno, weil sie den für Domenico ungewöhnlichen derben Naturalismus der Gestalten, ihre Verkürzung und ihre Kontrastwirkungen mit Recht als castagno-artig empfanden.

Die Abhängigkeit von Castagnos Werk ergibt für Domenicos Fresko eine Datierung nach 1454/55. Die schroffe Untersicht, die monumentale Gewalt der Gestalten, die schwerfließenden, massiven Röhrenfalten, plastische Motive, wie die Stellung (sie sprengt die ideale Bildebene) des linken Fußes des hl. Johannes setzen auch Castagnos Fresken aus der Villa Legnaia voraus. Die malerische Entwicklung, die über die des Tabernakels hinaus schon zu Pollaiuolo führt, läßt an eine späte Entstehung um 1460 denken. Dafür sprechen auch die Beziehungen zu Intarsienarbeiten in der Sakristei des Florentiner Domes. Die Felder mit den Propheten Amos und Jesaja¹, die von Benedetto da Majano nach Zeichnungen von unbekannter Hand, wie man vermutet hat des Finiguerra, ausgeführt wurden, zeigen engste Verwandtschaft mit Domenicos Fresko. Es wiederholt sich hier die perspektivische

¹ van Marle, XI Fig. 199, 200.

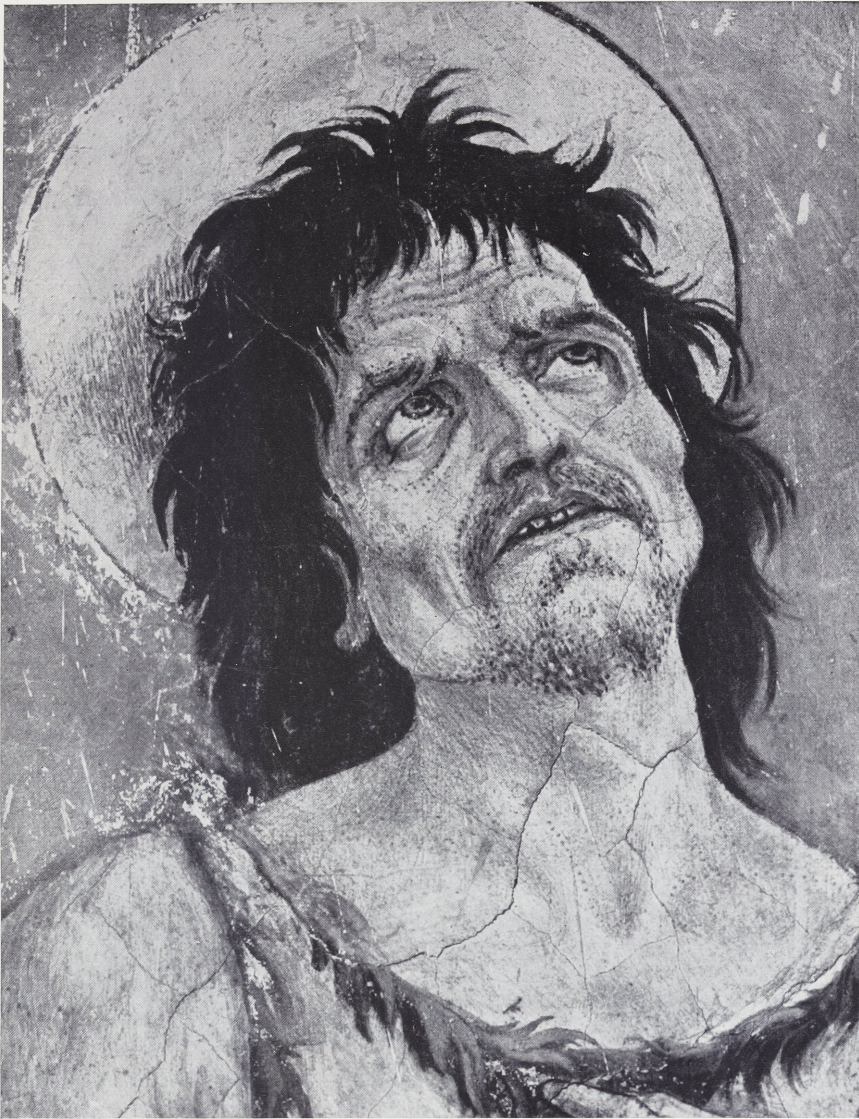


Photo Brogi

Abb. 21. Domenico Veneziano, Der hl. Johannes d. T. und Franziskus.
Ausschnitt: Der hl. Johannes d. T. Florenz, Sta. Croce

Konstruktion aus der Untersicht, die Stellung der Gestalten unter einer Art Torbogen. Die Gesichtstypen sind ähnlich. Die Haltung des ausgestreckten Armes des Propheten Jesaja geht zusammen mit der des hl. Johannes. Auch die dramatische, pathetische Gesamtaufassung kehrt hier wieder. Von den Intarsienarbeiten der Sakristei wissen wir nur ein Datum, 1463 kolorierte Baldovinetti fünf Zeichnungen

von Köpfen, die Finiguerra geliefert hatte¹. Wir kommen so durch diese Beziehungen gleichfalls auf eine späte Datierung des Freskos in Sta. Croce, an Domenicos Lebensende (Mai 1461).

Stärker als in jedem seiner anderen Werke oder als irgendein anderer Künstler seiner Zeit, höchstens Donatellos Alters-Stil auf den Kanzeln in S. Lorenzo vergleichbar, schreitet Domenico im Fresko in Sta. Croce zu einer Entwertung der funktionalen Bedeutung der Linie vor. Umrißlinien oder lineare Binnenzeichnung sind kaum noch von Bedeutung. Aus einer rein malerischen Einstellung, die die Oberfläche nur aus der Hell-Dunkelmodellierung eines Farbtones zusammensetzt, erfolgt der Aufbau der optischen Erscheinung der Gestalten. Castagnos plastischer Naturalismus wird in einen malerischen Naturalismus umgesetzt, Domenico somit zum unmittelbaren Vorläufer der dynamisch-realistischen Richtung des A. Pollaiuolo.

Ein Vergleich der Köpfe des Freskos (Abb. 21) mit der noch verhältnismäßig zeichnerischen Behandlung der Züge des hl. Johannes und Franziskus im Lucia-Altar zeigt deutlich Domenicos Weiterentwicklung. Zwar sind z. B. die Augen ganz im Sinne der perspektivischen Verkürzung Uccellos, ähnlich wie auf den Fragmenten des Tabernakels gebildet, doch die Härte der Zeichnung wird bei flüssiger Pinselführung durch die weiche Modellierung oder durch das Spiel der Randlichter aufgelöst. Der asketische Gesichtstypus des hl. Johannes, der zurückgelehnte, verkürzte, leidenschaftlich verzerrte Kopf mit dem schmerzvoll geöffneten Mund und mit tief in den Höhlen liegenden emporgerichteten Augen, findet sich abgesehen von der Verbindung zu Castagnos Hieronymus auch bei Pisanello in der Gestalt eines Reiters auf dem Fresko in Sta. Anastasia in Verona sowie auf einem Blatte des Vallardi-Codex². Die Beziehung zur Antike, und zwar zum Laokoon ist hier noch augenfälliger als bei Domenico. Vielleicht war ein dem Laokoontypus ähnlicher antiker Kopf bereits im Quattrocento bekannt. Es handelt sich auch nicht von seiten des Pisanello oder Domenico um eine wörtliche Kopie der Antike. Die Künstler bedienten sich ihrer, worauf Warburg hingewiesen hat, als Vorbild für die Wiedergabe eines pathetischen, seelisch bewegten Gesichtstypus, der schon im spätgotischen Naturalismus des Gentile da Fabriano als Weiterbildung trecentistischer Ausdrucksmotive auftritt (der Bettler auf der Predella der Darbringung im Louvre)³.

¹ A. Blum, *Gaz. d. Beaux-Arts*, 1933, S. 219 f.; O. H. Giglioli in *Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di J. B. Supino*, Florenz 1933, S. 391 ff.

² Abb. bei G. M. Richter, *Pisanello-Studies*, *Burl. Mag.* LV, 1925, S. 128 Taf. II. Castagnos Kopftypus des hl. Hieronymus wirkt auf einen (bald Piero Pollaiuolo, bald Piero di Cosimo zugeschrieben, bald Baldovinetti, was am überzeugendsten klingt) Kopf im Pitti. Vgl. auch den hl. Hieronymus eines von Marangoni publizierten Altares in S. Maria e Angelo in Argiano (*L'Arte* XXX S. 2), der mit sog. Fresken Domenico Ghirlandaios in Cercina eng zusammengeht (Gamba, *Boll. d'Arte*, 1933, S. 157/58). Der Typus des „büßenden“ Johannes findet sich noch auf einer Zeichnung A. Pollaiuolos, eine Tatsache, die wieder für dessen Beziehungen zu Domenico spricht (B. Berenson, *Drawings*, I S. 27, Taf. XIII, Uffizien 190 B).

³ Über den „Naturalismus im gotischen Sinne“ Friedrich Antal, *Studien zur Gotik im Quattrocento*, *Jahrb. d. Pr. Kunsts.*, 1925, S. 3.



Photo Brogi

Abb. 22. Castagno, Die hl. Dreieinigkeit, der hl. Hieronymus, Maria und Magdalena.
Florenz, SS. Annunziata

Auch Ant. Pollaiuolo kennt diesen Typus so z. B. bei den Zeichnungen des sog. Adams und des Johannes d. T. (Uffizien), der gleichfalls wie in Domenicos Fresko als „büßender“ Asket geschildert ist.

Die Landschaft im Sta. Croce-Fresko, die in dem Fehlen eines Mittelgrundes und dem Ansteigen der Hügel an Mantegna erinnert, folgt in der rechteckigen Gliederung Uccellos Grundsätzen und schließt sich wiederum an Castagnos Fresko in SS. Annunziata an, auf dem sie dieselbe Bedeutung wie bei Domenico für den Bildaufbau besitzt: Kontrast zu der Überplastizität der Gestalten, die sich steil und unvermittelt,

gleichfalls in Untersicht gesehen, gegen die tiefliegende Landschaft abheben. Denken wir an das Berliner Tondo zurück, so zeichnet sich deutlich Domenicos Weg. Von einer niederländischen, intimen und weiträumlichen Landschaftsauffassung über eine Florentinisierung in Ghibertis Sinne mit oberitalienischen Erinnerungen in der Lucia-Altarpredella zu einer perspektivisch klar gegliederten im Sta. Croce-Fresko; von der optischen Einheit von Raum und Figur zu einem Arbeiten mit Formkontrasten zur Steigerung der Bilddramatik. Dieser Weg, die Auseinandersetzung mit der florentinischen Kunstrichtung und schließlich das Mitgehen mit ihrer Entwicklung unter stärkster Anlehnung an plastische Vorbilder und an Castagno, wobei ein Persönliches, eben die malerische Grundeinstellung, stets gewahrt bleibt, ist für das gesamte Schaffen Domenicos kennzeichnend.

DOMENICO VENEZIANO UND DER FLORENTINISCHE KOLORISMUS

Domenicos Bedeutung liegt darin, Licht und Farbe aus ihrer dienenden Stellung im Aufbau einer plastischen Bildwelt gelöst, sie als selbständige Probleme behandelt, ihnen also die plastischen und räumlichen Probleme untergeordnet zu haben. Als erster „Nur-Maler“ verwirklicht er die im Quattrocento gewonnene neue Bildeinheit rein mit Hilfe koloristischer Mittel. Den mehr formalistisch, zumindest aber zeichnerisch eingestellten Florentinern weist Domenicos Kunst neue Wege zur Lösung der Probleme, um die die Künstler der vierziger Jahre rangen, der Beziehung von Raum und Körper innerhalb eines geschlossenen Bildfeldes. Er trägt in die „objektivistische“ toskanische Kunstrichtung eine subjektivistische freiheitliche Auffassung und bereichert sie mit neuen, impressionistischen Farbmethoden. Hinwiederum konnte Domenicos Schritt zu einem systematischen Kolorismus nur unter dem Eindruck der florentinischen Kunst erfolgen, in der überhaupt erst Volumen, Raum, Licht und Farbe, Fläche wie Tiefe usw. klar als formale Probleme erkannt worden waren, das Schaffen von einer Reflexion abhängig gemacht und theoretisch fundiert wurde.

Domenicos Ausgangspunkt (Tondo in Berlin) ist ein farbiger Naturalismus mit noch starken Beziehungen zur niederländischen Kunst, auf die im einzelnen hingewiesen wurde. Das Licht hängt am Einzelgegenstand. Dadurch entsteht wie bei den Niederländern ein mikrokosmischer Kolorismus, der aus der Fülle des Details erst die Einheit des Ganzen hervorbringt. Von Bedeutung für den Venezianer war auch Pisanello, bei dem er vielleicht seine Lehrzeit verbracht hat. Kleinodienhaft schimmern in dieser Malerei des Preziosen die Farben, oft schon gebrochene Farbtöne von dem durchsichtigen Glanz eines Limoges-Emails auf dunklem Grund. Ein Empfinden für das Spiel von Farbnuancen, die an der Oberfläche der Dinge haften, war hier entwickelt und wurde von Domenico übernommen, wie es die goldschimmernden Stoffe auf dem Tondo zeigen. Auch in der weichen Modellierung der Epidermis, in der farbigen Auflösung der Umrißlinie — am stärksten auf Pisanellos Madonnen-

bilde mit dem hl. Antonius und Georg sichtbar — und damit einer flüssigeren Binnenmodellierung folgte ihm Domenico. Über ihn hinaus führt schon im Tondo eine Aufhellung der Farben und die Wiedergabe des sonnigen Tageslichtes, wie vor allem die atmosphärische Gesamtstimmung, Züge einer beginnenden „Freilichtmalerei“, die sich aus dem oberitalienischen Kunstkreise nicht erklären lassen, sondern die Berührung teils mit niederländischer, teils mit florentinischer Kunst voraussetzen. Auch die Licht- und Schattenübergänge einiger breit angelegter Farbfächen, etwa die der Pferdekörper, weisen bereits auf die Kenntnis von Masaccios Hell-Dunkel-Modellierung.

Masaccio hatte dem Kolorismus und der Lichtbehandlung neue Wege gewiesen. Er überwindet Gentiles und Masolinos abstrakt-dekorative, letztlich noch gotische Farbauffassung, erfaßt die Wirkungsmöglichkeiten, die in der Sichtbarmachung des stofflichen Charakters der Farbmaterie liegen, und entdeckt sowohl die Bedeutung der Farbe als sinnlichen Ausdrucks der Schwere eines Körpervolumens wie ihres kompositionellen Wertes für einen dramatischen Bildaufbau. So umschließt in der Londoner Madonna ein Kranz von fahlen, gebrochenen Tönen das intensiv leuchtende schwere Blau und Rot in der Madonnenkleidung, und diese Farben umgeben wiederum den leicht grünlichrosa Fleischton des Kinderkörpers und des Madonnenantlitzes, deren Plastizität durch die fast marmorne Licht- und Schattenbehandlung außerordentlich gesteigert wird. Die Komposition der konzentrisch zur zentralen Mitte hin sich schließenden Farbkreise verstärkt somit die formale Geschlossenheit des Bildgefüges. Sichtbar formgliedernd fällt warmes Sonnenlicht von links seitlich ein und lockert die Farbmassen durch den Eindruck einer luftefüllten räumlichen Distanz. Erst zwanzig Jahre später erreicht Domenico im Lucia-Altar eine ähnliche Luft- und Lichterfülltheit des Raumes. Doch bei Masaccio dient eine Hell-Dunkelmodellierung zur Dramatisierung des Plastischen, als strebten gleichsam alle künstlerischen Mittel zur Hervorhebung des geistigen Kerns der Komposition, des Jesuskindes. Bei Domenico dagegen sind die vier Hauptfarben stark aufgehellt in der zentralen Gestalt der Madonna komplementär zusammengefaßt, ihre Abwandlungen harmonisch über das ganze Bildfeld verteilt, und es entsteht somit eine gleichmäßige Ordnung heller Farbfächen von verschiedener Tonstärke und eine gleichmäßige Helligkeit, die alle Gegensätze mildert. Diese Harmonie in der Verbindung aufgehellter, fast durchsichtiger Grundfarben und teilweise changierender Töne beruht auf der neuartigen Zusammenstellung jedes einzelnen Farbtones. Über den Grundton legt sich ein milchhafter, fast staubiger Beiton, welcher der Farbe die Dichtigkeit nimmt, sich wie ein Opal in ihr auflöst und ihr den diaphanen Charakter verleiht. Das Licht gewinnt seinen Eigenwert, und die Farbe als Lichtträger wird zum Vermittler der Raumvorstellung. Die Beleuchtung wird weniger auf ihr Verhältnis zur Form studiert, sie ist Ausdruck des Atmosphärischen und bringt die einzelnen Farbwerte erst in einen übergeordneten koloristischen Zusammenhang. Gegenüber dem Tondo bedeutet die Lichtbehandlung des Lucia-Altars die logische

Weiterentwicklung dessen, was beim Studium der Beleuchtung in der Natur beobachtet wurde. Die Summe der Erfahrungen ergibt nun als Resultat das koloristische Problem an sich, und damit ist der selbständigen Entwicklung des Kolorismus der Weg gebahnt, der über Piero della Francesca zur Farbwelt der Venezianer führen sollte¹.

Doch welche Einzelzüge von Domenicos Farbkunst waren in Florenz bereits vorgebildet? Fra Angelico hatte — das großartigste Beispiel ist seine Kreuzabnahme (wohl vor 1433) — reine ungebrochene Eigenfarben, die in fast versteinerten Figuren sich zu Farbblöcken zusammenschließen, einander gegenübergestellt und diese abstrakte Farbbehandlung zur Verwirklichung des hieratischen Charakters seiner Bildidee verwendet. Ein hartes, helles, sonnenloses Tageslicht, das in diesem Bilde zum ersten Male in Florenz zur Darstellung kommt, ebenso wie die Farbe völlig unsensuell empfunden, dient dazu das Drama des Geschehens in einem unatmosphärischen, zeitlosen Raume zu verewigen. Erst in späteren Werken (Perugia, Cortona) verliert die Farbe die metallische Härte. Die Gegensätze werden nun durch zarte Zwischentöne gemildert. So entsteht in dem Panorama von Cortona (Heimsuchungspredella der Verkündigung in Cortona, Ende der dreißiger Jahre) eine im Sonnenlicht gebadete Landschaft von einer Tonalität fast schon diaphaner, monochromer Farbtöne, die in gewissem Sinne Pieros Landschaft auf den Porträts des urbinatischen Herzogspaares vorwegnimmt, und bei der die farbige Veränderung des Gegenständlichen in der Ferne durch die Beleuchtung beobachtet, und die Tiefe durch Luftperspektive erreicht ist.

Mit Fra Filippo Lippi war in Florenz eine malerische Begabung entstanden, die des Frates lichte Farbigkeit, Lorenzo Monacos gedämpfte Tonalität und Masaccios plastisches Sfumato verbindend, zu einer feinen Beobachtung zart abgestufter Valeurs bei einem graugrünen Gesamtton in seinen Werken um 1440 gekommen war. Bei ihm zuerst in Florenz beginnt eine leichte Entwertung der Binnenzeichnung durch farbige Modellierung. Schon in seiner Marienkrönung im Vatikan, stärker noch in seinem Madonnenaltar aus S. Spirito (Louvre), der 1437 bestellt wurde, und den Domenico in seinem Briefe aus Perugia erwähnt, und besonders auf dessen Predella zeigen sich klar die neuen farbigen Absichten Fra Filippos. Gestalten meist in gebrochenen, dunkleren Farbtönen heben sich hier gegen die hellocker- und rosa-farbene Architektur ab. Doch auch bei Fra Filippo dient die Schilderung des nun stark betonten, seitlich einströmenden Sonnenlichtes abgesehen von ihrem naturalistischen Selbstzweck hauptsächlich zur plastischen Formung von Raum und Figur. Hierin folgt er Masaccio. Und erst bei Domenico erzeugt die Beleuchtung bei einer um ein Bedeutendes verfeinerten Anwendung von Reflexen, Randlichtern und des Widerscheines den malerischen Reichtum des Bildraumes um seiner selbst willen.

Den in Florenz kurz vor 1440 einsetzenden Bemühungen um einen neuen räum-

¹ R. Longhi, op. cit. *l'Arte*, 1914, S. 198—221, 241—256.

lichen Stil und der damit zusammenhängenden Tendenz zur Aufhellung der Farbe und Durchlichtung des Raumes, einer Richtung, die stets wie ebenfalls beim Impressionismus mit einer allgemeinen naturalistischen Strömung zusammengeht, schließt sich Domenico an und vertritt sie bald am entschiedensten. Der Renaissancestil mußte auch im Farbigen seinen ihm entsprechenden Ausdruck suchen, das Gotische konnte auch hier erst allmählich überwunden werden. Denn genau wie Masaccios klassische Kunst zunächst unverstanden blieb, so auch im einzelnen die Errungenschaften seines Kolorismus. Oberitalien oder dem Norden — van Eycks Bilder sind stets in ein Hell-Dunkel getaucht — war dieser neue hellfarbene Kolorismus unbekannt. Wir finden ihn jedoch in Siena bei frühen Werken des Domenico di Bartolo, bei der Madonna im Rifugio oder der Madonna mit Engeln von 1433. Helle blaßbläuliche, mattrosa Farben, in ihrer Zusammensetzung und dem feinen deckenden Beiton Domenicos Palette sehr ähnlich, vereinigen sich zu einem delikaten harmonischen Kolorismus, in dem die sienesische Farbtontradition Duccios und Masaccios Farbmodellierung sich verbinden. Höchstwahrscheinlich ist Domenico Veneziano in seinen Wanderjahren mit Werken des Domenico di Bartolo, mit dem ihm ja auch einige stilistische Züge gemeinsam sind, in Berührung gekommen, vielleicht sogar in Siena gewesen. Konnte er doch bei Duccio oder den Lorenzetti Farbprobleme behandelt sehen, denen er selbst später nachging, die Raumillusion mit farbigen Mitteln zu erreichen, farbige Figuren vor einen hellen Hintergrund zu setzen, dunkle und helle, warme und kalte Farbflächen harmonisch ausgewogen gegeneinander zu stellen. Auch war das Schwarz hier, genau so wie es Domenico wagt, zum ersten Male als Farbwert in den Gesamtkolorismus einbezogen.

Mit dem Hinweis auf Siena ist der Kreis geschlossen, der für Domenicos Farbkunst von Einfluß wurde. Es ist höchst bezeichnend, daß ihm Florenz, abgesehen von der historischen Lage der Entwicklung und damit der Problemstellung, im Grunde nur das systematische Rüstzeug gab, er fast alle Züge seines Kolorismus, soweit dieser überhaupt vorgebildet war, Pisanello, der niederländischen Kunst und Siena verdankt. Domenico setzt nicht die „Farbplastik“ Masaccios fort, die erst mit Castagno wiedererstehen sollte, sondern knüpft an einen letztlich gotischen Kolorismus an. Aber durch seine an der Wirklichkeit geschulte Farbbeobachtung überwindet er endgültig die trecentistische Farbauffassung, die mit einem bestimmten Farbkanon arbeitend das Bild aus abstrakten Farbflächen in einer textilen, dekorativen Ordnung aufbaut, wie es noch Gentile, Domenico di Bartolo, teilweise sogar Fra Angelico, nur renaissancemäßig verklittert, zeigen. Er kommt zu einer dinglichen Farbauffassung, bei der die sensuell empfundene, „verirdischte“ Farbe, nun Ausdruck des Stofflichen, Lichtträger und von räumlichem Werte, je nach der Aufgabe, die Bildthema und Bildart stellt, eine einmalige, stets wechselnde Bedeutung erhält. Die Sichtbarmachung des Sonnenlichtes dient zunächst zur bloßen Festhaltung des Optischen im Gegensatz zum Tastbaren und damit zur Realisation eines Gegenstandes. Die Wahrnehmung wird als sinnliche Erkenntnis eines Gegen-

standes aufgefaßt, nicht wie bei den Florentinern als ein Akt der Vorstellung objektiviert. Wenn bei Piero della Francesca das Licht, in seiner gegenständlichen Bedeutung bereits leicht geschwächt, die Stabilität des geschlossenen Bildgefüges aufbauen soll, und jeder Farbton in seiner Stellung im Raume und seiner Bedeutung für die Komposition ganz im Sinne Masaccios systematisch festgelegt ist, bewahrt Domenico stets eine verhältnismäßig offene Bildform, um Licht wie Farbe durch ihr Dasein allein wirken zu lassen und die Bildeinheit erst durch Tonabwandlungen der Farbflächen zu gewinnen. Auf die allmähliche Angleichung der Helligkeitsunterschiede, auf den stimmungsvollen Kontrast wird Bedacht genommen. So führen Domenicos Farbimpressionen zu einer Intimität und lyrischen Zartheit des Koloristischen und damit des ganzen Bildes, wie es vordem in Florenz nicht erreicht worden war. Domenico wird durch seine sensuelle, rein farbige Einstellung, die ihm aus seiner venezianischen Abstammung im Blute stecken mochte, zum stärksten Gegenpol Uccellos, der bei seinen in „nächtliches“ Dunkel getauchten stereometrischen Formen, deren Farben rein als perspektivischer Wert empfunden sind, auf alles Menschliche verzichtet und zu absoluten Gesetzen durchzudringen sucht.

Obwohl die Florentiner die Bedeutung von Domenicos koloristischen Entdeckungen nicht verstanden, wohl wegen ihrer Folgerungen auch nicht verstehen wollten, ist ihre Wirkung weitreichend. So übernahm Uccello schon auf dem Fresko der Sintflut (um 1446), Fra Filippo Lippi auf seiner Verkündigung in S. Lorenzo (um 1450) die Lichtaufhellung des Raumes. Auch Castagno folgt ihm in der atmosphärischen Landschaftsauffassung der Fresken in Sta. Apollonia (Kreuzigung, Auferstehung, Grablegung). Die Wirkung auf Baldovinetti (Tafeln in S. Marco, 1448) und den „Meister der Natività di Castello“¹ oder „der Anbetung in Karlsruhe“, auf Pesellino, Giovanni di Francesco u. a. m. kann hier nur angedeutet werden.

In Piero della Francesca hat Domenicos Licht- und Farbkunst ihre unmittelbare Fortsetzung und Erfüllung gefunden. Abgesehen vom Koloristischen zeigen die ersten Arbeiten Pieros, so der Altar von Borgo S. Sepolcro, starke Beziehungen zu Domenico, so etwa die noch zage Haltung des Verkündigungensengels zu den Profilgestalten des Berliner Tondos oder der weiche, schönlinige Akt des hl. Sebastian zu dem hl. Johannes auf der Hamilton-Predella. Der helle Gesamtton der Tafel

¹ Dieser feine, qualitätvolle Meister gerät nach einer lippesken Epoche stark unter den Einfluß Domenicos (B. Berenson, *Dedalo* XII S. 824). Man vergleiche nur die Kopftypen seiner Jesuskinder, z. B. auf der Madonna mit Engeln im Louvre, die Schmarsow Domenico zuschrieb, mit dem Bambino des Lucia-Altars oder das Profil des Engels mit der hl. Lucia, den Kopf der Madonna mit dem Madonnenbilde der Slg. Berenson. R. Offner (*Burl. Mag.* 1933, Oktober, S. 178) schreibt diesem Meister die drei weiblichen Profilporträts der Slg. Lehman, Bache und Gardner zu, von denen die beiden letzten unseres Erachtens zweifellos „dem Meister der Anbetung in Karlsruhe“ angehören (vgl. oben S. 176¹). Dem Werke des „Meisters der Natività di Castello“ anzugliedern ist dagegen eine reizvolle, kürzlich als lombardisch publizierte, stark übermalte Tafel in Esztergom (*Allegoria della Castità*, E. B. Toesca, *Dedalo*, 1932, S. 958) sowie als Jugendwerk eine Geburt in London, gewöhnlich Schule Masaccios genannt, jedoch kaum früher als in den vierziger Jahren entstanden (Salmi, *Masaccio*, Taf. CXCVII).

mit dem hl. Hieronymus in Venedig, die diaphane Wirkung der zarten Farben, das Arbeiten mit Reflexen, Randlichtern und feinen Lasuren, die lockere Pinseltechnik, das Zerfließen der Silhouetten im Licht, besonders im Hintergrunde, sind von Domenico übernommene Züge. Bedenken wir, daß der Lucia-Altar wenig früher als Pieros reifes Werk, die Taufe in London¹, entstanden ist, Piero Domenicos Schüler war in einer Zeit, die uns heute allein das Berliner Tondo repräsentiert, so wird die wesentliche Weiterentwicklung Pieros über Domenico hinaus deutlich zu jener „sintesi prospettica di forma e di colore“, wie es Longhi genannt hat, zu einer von Domenico nicht gekannten Einheit von Farbe, Licht und Form innerhalb eines konstruktiven Bildaufbaues. Die feierliche „umbrische“ Ruhe, die gleichmäßig über Gestalten und Landschaft in der Taufe lagert und die Piero stets beibehält, atmet auch die lyrische Schilderung der Anbetung der Könige, und auch die Fresken in S. Egidio scheinen, wie es die Nachbildungen in Prato bezeugen, diesen beruhigten Stil gezeigt zu haben. Schon beim Lucia-Altar indes beginnt eine leise Bewegtheit nicht nur des Psychischen, sondern auch des Atmosphärischen. Die gleichmäßige, ruhige Lichtheit des Tondos weicht hier der Schilderung des fließenden Lichtes und damit wird das Momentane, schon leicht im Sinne einer persönlichen Impression, in der Wiedergabe der atmosphärischen Landschaftsstimmung betont. Während bei Piero Gestalt und Landschaft stets gleichgewichtig behandelt sind, liegt bei Domenicos früheren Bildern der Hauptakzent durchaus auf der Landschaft oder allgemeiner gesehen auf dem Raume.

Überblicken wir kurz Domenicos Entwicklungsgang. Aufgewachsen in Venedig, wo er zum ersten Male mit florentinischer Kunst durch die Werke Masolinos und des jungen, noch gotischen Uccello in Berührung kommen konnte, ohne daß wir irgendeine Beziehung zu diesen oder den damaligen Venezianern heute zu fassen vermögen, mag er seine Lehrzeit bei Pisanello verbracht haben. Wann und auf welche Weise er die starken niederländischen Einflüsse aufgenommen hat, ist schwer zu ermessen. Wir verfolgen Domenico auf seinen Wanderjahren², während deren er zum ersten Male in Florenz, wohl auch in Siena gewilt hat. Endgültig in Florenz seßhaft, und jetzt erst bewegen wir uns auf sicherem Boden, sucht er sich in die dortige Entwicklung einzufügen unter Anschluß an die noch das Gotische bewahrende Richtung Fra Angelicos, Ghibertis oder des Umkreises von Fra Filippo bei auffallend starker Anlehnung an plastische Vorbilder. In den fünfziger Jahren beginnt schon mit der Berenson-Madonna eine gedämpftere, nicht mehr ganz so helle Tonalität, die jetzt auch allgemein vorherrscht. Uccellos perspek-

¹ Das Bild geht in der festen, klaren, perspektivischen Gliederung des Mittelgrundes, die eine genaue Kenntnis Uccellos voraussetzt, weit über die des Hieronymustäfelchens hinaus, dessen landschaftliche Tiefenerstreckung mehr gefühlsmäßig mit Hilfe koloristischer Mittel wie bei Domenico gegeben ist.

² Der von Vasari erwähnte Aufenthalt Domenicos in Loreto, wo er angeblich in der Sakristei von Sta. Maria mit Piero Fresken malte, müßte gleichfalls in diese Zeit fallen.

tivische Formkonstruktionen werden übernommen und schließlich macht sich ein Einfluß von Castagnos plastisch dynamischem Körperstil geltend, der teilweise durch Domenico auf die analytische, das Psychische betonende Richtung des Pollaiuolo weitergeleitet wird. Im Sta. Croce-Fresko verbindet Domenico seinen subjektiven Kolorismus mit dem expressiven Ausdrucksstile Castagnos, gelangt zu einer in Florenz erst wieder von Lionardo erreichten Dramatik durch Steigerung der formalen Kontraste durch eine beginnende farbige Auflösung der Form und damit zu einem fast antiklassischen Stile.

Gegenüber den florentinischen Systematikern erscheint Domenico als ein genialer Dilettant, als eine mehr rezeptive Persönlichkeit, deren eigentliches Feld nur das Koloristische war. Wir können die verhältnismäßig geringe Schätzung verstehen, die ihm in dem theoretisierenden, plastisch oder zeichnerisch eingestellten Florenz wohl schon von seinen Zeitgenossen, sicherlich aber von der Nachwelt zuteil wurde, so daß die Überlieferung über sein Schaffen bald nach seinem Tode größtenteils verloren ging. Nur Vasari, dessen reizvolle Charakteristik Domenicos als eines stets heiteren, friedliebenden, kameradschaftlichen Menschen, der in seinen Mußestunden wohl die Laute zu schlagen und zu singen wußte, in unser Vorstellungsbild von seiner Kunst paßt, mochte etwas von seiner Bedeutung geahnt haben, als er dem Venezianer irrtümlich die Einführung der Ölmalerei¹ in der Arnostadt zuschrieb.

¹ Vasari berichtet: Domenico sei nach Florenz wegen seiner Kenntnis der Ölmalerei berufen worden, die er von Antonello da Messina erlernt habe; in der ersten Ausgabe der Viten, er wäre im Auftrage der Familie Portinari nach Florenz gekommen. Sämtliche bekannten Werke Domenicos sind in herkömmlicher Temperatechnik gemalt. Im libro di spese dello spedale di S. Maria Nuova finden sich jedoch Zahlungen für D. in reichlichen Mengen gelieferten „olio di seme di lino“. Vasari nennt die Fresken in S. Egidio ebenfalls „all'olio“. Vgl. auch Exkurs III über ein verschollenes Bild aus dem Palazzo Medici. Über die nicht mit Sicherheit zu entscheidende Frage, ob die Fresken in S. Egidio wirklich in Öl gemalt waren, vergleiche am besten Testi op. cit. II S. 422. Bei den starken Beziehungen zur niederländischen Kunst wäre es immerhin möglich, daß Domenico eine Art Ölmalerei von den Niederländern gelernt habe.

EXKURSE

I. DER LUCIA-ALTAR UND DIE ENTWICKLUNG DER SANTA-CONVERSAZIONE-DARSTELLUNGEN

Johannes Wilde¹ hat die Entwicklung der Santa-Conversazione-Darstellungen bis Antonello da Messinas Altar von S. Casciano in großen Zügen umrissen. Hier sollen nur wenige Bemerkungen hinzugefügt werden, um die Bedeutung des Lucia-Altars innerhalb dieser Entwicklungsreihe hervorzuheben.

Von Fra Angelico ging die entscheidende Neugestaltung der Santa Conversazione aus. Die Masseneinheit der sienesischen Maestà-Darstellungen war in dem spätgotischen Altarsystem in einzelne Bildfelder zerlegt worden oder bei einer einheitlichen Bildkomposition wurden die Figuren schematisch übereinander gestaffelt². Jetzt schuf Fra Angelico durch den tektonischen Aufbau eines geschlossenen Bildfeldes eine neue Einheit der Darstellung, eine Einheit von Figur, Raum und Thema und somit eine Verbindung der neuen quattrocentistischen Kunstprobleme mit dem kirchlichen Repräsentationsbild. Seine vier Santa-Conversazione-Darstellungen im Museo in S. Marco folgen deutlich demselben Prinzip, das nur allmählich immer klarer durchgebildet wird. Eine rückwärtige Thronnische als Folie für die Gestalten von Madonna und Kind bilden den architektonischen Hauptakzent für den Bildaufbau. Eine schlicht gegliederte Mauer oder ein Brokatvorhang schließt die Szene, die in einen Garten verlegt ist, nach hinten, aber nicht seitlich ab und schafft eine begrenzte Raumbühne, auf der die Figuren locker in diagonalen Tiefenschichtung verteilt sind. Dadurch ergeben sich räumliche Beziehungen zwischen den Gestalten, die durch Gesten und Mimik noch miteinander verbunden werden. Erst in des Frates spätester Santa Conversazione aus Bosco di Frati, die kurz nach 1450, also nach dem Lucia-Altar entstand, ist das Räumliche differenziert und gesteigert. Die Nische wird hier zu einer Art Kirchenapsis erweitert. Aber Domenico hatte schon vordem die räumlichen Werte im Lucia-Altar um ein Bedeutendes weiter entwickelt. Der beim Frate stets hochliegende Augenpunkt wird nun gesenkt, und so die starke Aufsicht auf das leere vordere Dreieck, das durch die diagonale Ordnung der Figuren zur Madonna hin entsteht, vermieden. Der Raum bleibt nicht mehr auf eine vordere enge Bühne beschränkt, sondern auch der Hintergrund wird räumlich erweitert. Die die Bühne abschließende Wand wird zu einer offenen Säulenhalle über der Madonna, vor der allerdings noch altertümlich die Figuren aufgebaut sind. Auch die neuartige Figurenkomposition, die zum ersten Male den Typus der vierfigurigen Santa Conversazione zeigt und für die folgende Zeit festlegt, geht weit über Fra Angelicos noch schematische Tiefenstaffelung hinaus. Domenico isoliert die Gestalten räumlich — wir denken unwillkürlich an das großartige Beispiel einer Gruppierung von vier Figuren bei Nanni di Banco an Or San Michele —, differenziert sie psychisch und schafft durch ein Eindringen in den Sinngehalt des Bildthemas eine neue geistige Einheit zwischen den einzelnen Heiligen, der Madonna und dem Beschauer. Zu diesem hin wendet sich der hl. Johannes, als Vorläufer Christi auf das Jesuskind weisend. Der hl. Bischof Zenobius scheint die Menge vor sich zu segnen. Die hl. Lucia deutet mit der Märtyrerpalme auf die Symbole ihres Martyriums, die Augen in der Schale. Ihr Blick ist auf den Heiland gerichtet, für den sie den Glaubenstod erleiden sollte. Der hl. Franziskus liest in mystischer Versunkenheit. Das Jesuskind umklammert die Mutter, ein übliches Genremotiv, aber schaut ahnend auf den Täufer, den Verkünder seines Erlösungswerkes. Die Madonna blickt traumverloren ohne Beziehung zur Umwelt in unbestimmte Weite, schaut mit erstem Ausdruck seherisch Zukunft und Schicksal. Domenico erreicht eine seelische Differenzierung und Aktualisierung der Santa Conversazione, die der streng hieratischen Haltung des Frates fernlag. Und dieses ist das

¹ Joh. Wilde, Die Pala von S. Casciano von Antonello da Messina, Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen Wien, N. F. III (1929) S. 70 ff.

² So auf zahlreichen Tabernakeln aus dem Ende des Trecento. Andere Beispiele: Taddeo di Bartolo in der Badia a Isola bei Colle Val d'Elsa, Bicci di Lorenzo, Florenz S. Niccolo, 1425.

Neue: die geistige Verbundenheit räumlich isolierter Gestalten in einem Bildganzen, dessen Einheit durch Farbe und Licht gewonnen ist.

Die meisten größeren und kleineren florentinischen Meister der nächsten zwei bis drei Jahrzehnte folgen der von dem Venezianer gefundenen Figurenordnung unter Beibehaltung der von Fra Angelico eingeführten abschließenden Mauer oder bei einer meist kastenartigen Bildbühne (Pesellino, Zanobio Macchiavelli, der Meister von S. Miniato, Domenico Michelino u. a. m.). Erst Piero della Francesca Santa Conversazione in der Brera bringt eine Weiterentwicklung. Die Darstellung spielt in der Vierung einer Kirche vor der Chorapsis. Die Illusion des Kirchenraumes ist vollkommen, da die bildauswärts strebenden Schildbögen der Vierungsjoche auf einem vorderen, nur angedeuteten Gesimse aufsetzen, dessen Pilaster vielleicht auf dem heute nicht mehr erhaltenen Rahmenwerk plastisch dargestellt waren. Doch diese Einheit von Rahmen und Bildraum erscheint bereits bei einem Fresko Neri di Biccis im Kreuzgang in S. Pancrazio (dat. 1454, Foto Alinari 4151), das zwar S. Giovanni Gualberto inmitten Heiliger und seliger Mönche darstellt, aber dem Typus der Santa Conversazione folgt. Die Szene ist hier in eine kuppelüberdeckte Kapelle verlegt, der Brunelleschis Kapellen als Vorbild gedient haben. Der Heilige thront vor einer Apsisnische. Die seitlich offenen Bögen geben den Blick in eine Landschaft frei. Wir hätten hier also eine Vorstufe für Pieros geschlossenen Kirchenraum und Antonello da Messinas Komposition. Ob der an neuen Bildideen nicht sehr erfindungsreiche Neri di Bicci diese Lösung gefunden, oder ob er nur die Darstellung eines architektonisch denkenden Künstlers aufgreift, was wahrscheinlicher ist, wissen wir nicht.

Man muß für die Entwicklung der Santa-Conversazione-Darstellung auch ähnliche Kompositionen in Betracht ziehen, die übernommen und umgebildet werden konnten. Schwer ist es zu ermesen, wie stark Masaccios Sagra im Carmine-Kreuzgang, und zwar die repräsentative Szene „Der Papst bestätigt die Regel des Ordens“ weitergewirkt hat. Salmi¹ sieht mit Recht in einer Zeichnung in Venedig eine Nachbildung dieses berühmten Freskos, an dessen Komposition sich wohl auch Domenico di Bartolo bei seiner Darstellung „Kaiser Sigismund inmitten seiner Minister“ auf dem Fußboden des Domes in Siena (1434) gehalten hat². Eine Art Thronbaldachin wird hier zu einem architektonischen Gehäuse entwickelt, unter dem die Würdenträger wie bei einer Santa Conversazione sich befinden. Vielleicht knüpfte Domenico im Lucia-Altar an Masaccios Lösung eines Repräsentationsbildes an, ohne allerdings die Gestalten, wie es Masaccios entscheidende Tat gewesen ist, in die Architektur einzubeziehen.

Im Norden hatte bereits Jan van Eyck auf dem Paele-Altar (1436) die Santa Conversazione in einem Kirchenchor geschildert. Vielleicht drang diese Kompositions-idee nach dem Süden und fand hier ihre renaissancemäßige Umdeutung, wie wir sie in dem ersten erhaltenen Beispiel dieser Art bei Piero fassen können.

Van Eycks Darstellung fand im Norden keine unmittelbare Nachfolge. Die zeitlich nächstfolgende Santa Conversazione eines nordischen Künstlers, die Rogiers van der Weyden, jetzt im Städel, ist während dessen Aufenthalts in Florenz (1450) entstanden. Ihr florentinisches Vorbild ist allerdings nicht so klar wie bei Rogiers Beweinung in den Uffizien zu fassen, deren Komposition ja von der Beweinung Fra Angelicos in S. Marco übernommen ist³. Bei der Santa Conversazione liegt eine Mischung von des Frates und Domenicos Formulierungen dieses Themas vor. Dem Lucia-Altar verdankt Rogier die sehr ähnliche räumliche Gruppierung der vier Heiligen. Kein anderer florentinischer Altar kommt Rogiers Bildaufbau so nahe in der Enfacestellung des hl. Johannes, der diagonalen Richtung des hl. Cosmas und den in Profilhaltung gegebenen Figuren der ersten Schicht. Nur fehlt jede Raumweite und die Figuren füllen eher dekorativ die Fläche. So schließt auch das Zelt, ein Motiv Fra Angelicos, mit seinen in die Fläche gebreiteten Vorhängen, die die Aufgabe von Fra Angelicos Mauer erfüllen, den Hintergrund ab. Für die im Gegensatz zum Lucia-Altar stehende Madonna mag Rogier sich

¹ Salmi, Masaccio, Taf. CXCIX, b.

² Van Marle, IX Fig. 339.

³ K. W. Jähmig, Zeitschrift f. bild. Kunst, LIII S. 171. M. Friedländer, Rogier van der Weyden etc., Berlin 1924, Nr. 21 S. 98.

an des Frates Madonnentäfelchen (Museum S. Marco)¹, das wohl aus Sta. Maria Novella stammt, inspiriert haben. Kein anderes Werk Rogiers besitzt einen ähnlich streng repräsentativen, florentinischen Bildaufbau.

II. BIBLIOGRAPHIE

B. Berenson, Study and Criticism of Italian Art II, London 1914, S. 32; *ders.*, Die Florent. Malerei d. Renaissance, München 1925, S. 70 f.; *W. v. Bode*, D. V.s Profilbildnisse usw. Jahrb. d. Pr. Kunsts., 1897, S. 187; *ders.*, Eine Predellentafel von D. V., ebendort 1883, S. 89; *ders.*, Berichte d. Pr. Kunsts., Okt. 1925; *W. Boeck*, Das Anbetungstondo von D. V., Sitzungsber. d. Kunstgesch. Gesellschaft, Berlin Okt. 1931—Mai 1932, S. 12; *A. Chiapelli*, Una nuova Opera di D. V., L'Arte XXVII, 1924, S. 93; *Crowe-Cavacaselle*, History of Painting in Italy, ed. L. Douglas-de Nicola, London 1911, IV, S. 140 ff.; Deutsche Ausgabe, Leipzig 1870, III, S. 45—51; *Colnaghi*, Dictionary of Florent. Painters, London 1928, S. 92; *Escher*, Malerei der Ren. in Italien, Handb. d. Kunstw., Berlin 1922, S. 76—78; *Fiocco*, L'Arte di Andrea Mantegna, Bologna 1927, S. 42—47; *R. Fry*, Notes on the Ital. Exhibition, Burl. Mag. LVI, 1930, S. 83/84; *G. Gronau*, Thieme-Beckers Künstlerlexikon, IX, S. 408; *R. Longhi*, Un frammento della pala di D. V. etc. L'Arte, XXXVIII, 1925, S. 31 ff.; *ders.*, Piero della Francesca, Rom, S. 22 ff.; *ders.*, Piero d. F. e lo sviluppo della pittura veneziana, L'Arte, 1914, S. 201; *van Marle*, The Italian schools of Painting, The Hague, 1928, X, S. 308—334; *ders.*, Ein D. V. in der Sammlung Rohoncz, Cicerone, XXII, 1930, S. 369—70; *A. Schmarsow*, D. V., Repert. f. Kunstw. XVI, 1893, S. 159 ff.; *ders.*, L'Arte, XV, 1912, S. 9 ff. u. 81 ff.; *Testi*, La storia della Pittura Veneziana, Bergamo 1915, S. 420—434; *A. Venturi*, Storia dell'Arte Italiana, VII, 1911, S. 354; *ders.*, L'Arte, XXVIII, 1925, S. 28; *ders.*, Studi dal Vero, Milano 1927, S. 18.

III. BIOGRAPHIE

Die Dokumente geben nur geringe Auskunft über Domenicos Werk und Leben. In dem wichtigen Briefe vom 1. April 1438 aus Perugia an Piero de' Medici (Gaye, Carteggio inedito, 1849, I S. 136/37) tritt uns die Persönlichkeit des Künstlers zum ersten Male entgegen. Er bittet den Mäzen, den er vielleicht, so hat man vermutet, während seiner Verbannung in Venedig (1433/34) kennengelernt hatte, um Fürsprache bei seinem Bruder Cosimo. Stolze Worte zeugen von seinem Selbstbewußtsein: ho speranza in dio farvi vedere chose meravigliose come fra filipo e fra giovanni i quali anno di molto lavorio a fare e spetialmente fra filipo a una tavola che va in Santo Spirito . . . und weiterhin: se vui sapessi el desiderio chio ho de fare qualche famoso lavoro. Aus diesen Zeilen können wir zweierlei schließen; die vertraute Kenntnis des künstlerischen Lebens in Florenz setzt bereits einen Aufenthalt Domenicos in der Arnstadt voraus, wahrscheinlich kurz vordem, da Fra Filippo am 8. März 1437 den Auftrag für das Altarbild in S. Spirito erhält. Domenico muß auch zu dieser Zeit bereits ein reifer Künstler gewesen sein. Denn sogleich im folgenden Jahre im September 1439 fiel ihm, der nun wohl dem Rufe Pieros gefolgt war, eine bedeutende Arbeit, der Freskenschmuck des Chores von S. Egidio zu (Harzen, Archiv f. die zeichnenden Künste, Leipzig 1856, S. 232/3; Cro.-Cav., op. cit. London 1911, IV S. 140 A. 1). Die Zahlungen für dieses Werk, an dem Piero della Francesca eine Zeitlang als Schüler und Bicci di Lorenzo als Gehilfe beteiligt sind, laufen bis 1445. 1448 malte D. V. zwei Hochzeitscassoni für Marco Parenti und Caterina Sforza (Vasari-Milanesi, Le Vite etc., 1878 II, Commentario S. 685). 1454 erwähnt man in Perugia, ihn, Fra Angelico oder Fra Filippo die gerade in Auftrag gegebenen Fresken Bonfiglis im Palazzo Publico bei der Fertigstellung beurteilen zu lassen, eine Nachricht, die für Domenicos Schätzung in der umbrischen Stadt spricht (A. Mariotti, Lettere pittoriche, Perugia 1788 S. 132). Allerdings scheint Vasaris Notiz, die ihm (heute zerstörte) Fresken von uomini famosi im Palazzo Baglioni in Perugia zuschreibt, nicht zu stimmen. (W. Bombe, Der Palast des Braccio Baglioni in Perugia und D. V., Repert. f. Kunstw. XXXII S. 295; *ders.*, Ge-

¹ Van Marle, X Fig. 22.

schichte der umbrischen Malerei, 1912, S. 80/81. Bombe erwähnt ein sehr zerstörtes Freskenfragment mit der Darstellung des erst 1479 geborenen Carlo Fortebraccio, das aus dem Palazzo Baglioni stammen, sich stilistisch als eine Arbeit aus dem Ende des Jahrhunderts erweisen soll und sich angeblich im Depot der Galerie in Perugia befindet. Von diesem Stücke ist jedoch dortselbst, wie eingehende Erkundigungen ergaben, nichts bekannt.) Am 15. Mai 1455 mietet Domenico ein Haus im Stadtteil von S. Paolo in Florenz (Milanesi in „Buonarotti“, Roma 1885, III vol. II, Heft V, S. 144). 1457 gibt er sein Urteil in Sachen eines Bildes von Pesellino ab. Das Dokument ist nicht ganz klar (Pèleo Bacci, Rivista d'Arte III S. 168). Damit sind alle Dokumente, die wir über D. V. besitzen, erschöpft. Er stirbt 1461 in den ärmlichsten Verhältnissen, wie es aus einer nachträglichen Eintragung in den Rechnungsbüchern von Sta. Maria Nuova hervorgeht: *se restassi a dare, sono perduti, chè non lasciò nulla* (Milanesi, Giorn. stor. degli Arch. tosc., Firenze 1862, VI S. 8). Am 15. Mai 1461 wird er in S. Pier Gattolino begraben. (Va.-Mil. II Commentario S. 683—689. Hier ist auch die völlige Unhaltbarkeit von Vasaris Schauermärchen der Ermordung D.s durch Castagno nachgewiesen.)

Die alten Quellen zeigen sich wenig über den Venezianer unterrichtet. Filarete erwähnt den Tod D.s (Antonio Averlino, Trattato della Architettura, Quellenschr. f. Kunstgesch., N. F. III Wien 1880 S. 307). Albertini (Memoriale, Firenze 1863 S. 13) zitiert nur die Fresken in S. Egidio. Ebenso die folgenden: Il Libro di Ant. Billi, Ausg. Frey Florenz 1892 S. 22; Il Codice Magliabecchiano, Ausg. Frey 1892 S. 101; A. Gaddiano, Ausg. Fabriczy 1893 S. 64. Erst Vasari erwähnt das Tabernakel am Canto de' Carnesecchi und erst in der zweiten Ausgabe der Viten den Altar in Sta. Lucia, den später Balducci und Ricca als Castagno anführen. Andre Werke waren nicht bekannt. Im Medici-Inventar sind zwei Werke D.s erwähnt (E. Müntz, Les collections des Médici, Paris 1884 S. 84): 1. un colmetto con dua sportelli dipintovi dentro una testa di una donna di maestro Domenico da Vinegia; 2. uno panno dipintovi una figura a sedere in uno tabernacolo mezza nuda, con un teschio in mano di maestro Domenico da Vinegia, colorito ad olio contrafatto a marmo. In der Liste der Künstler, von denen sich in der Casa Ruccellai Werke befanden, ist „Domenico da Vinegia“ aufgeführt (Un Mercante Fiorentino e la sua famiglia, Firenze 1881).

Aus der Inschrift der signierten Werke — Domenico nennt sich hier „de Venetiis“ — sowie aus den Dokumenten — er wird z. B. in den Zahlungsurkunden in S. Egidio „M. Domenicho di Bartolomeo da Venezia“ genannt — geht unzweifelhaft seine Herkunft aus Venedig hervor. Wir kennen jedoch weder sein Geburtsdatum noch das Jahr, in dem er seine Heimat verlassen hat. Er mag etwa ein Altersgenosse von Fra Filippo gewesen, also um 1410 geboren sein.

IV. DEM DOMENICO VENEZIANO ZUGESCHRIEBENE WERKE

Die Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sie behandelt hauptsächlich den von B. Berenson, Ital. Pictures of the Renaissance, Oxford 1932 aufgestellten Œuvre-Katalog. Weitere D. V. zugeschriebene Werke angeführt bei van Marle, op. cit. X S. 330.

Boston, Isabella Gardner Museum. Profile of Young Woman. L. Venturi, L'Arte 1930 S. 87 ff. als Uccello. R. Offner, Burl. Mag. 1933, Oktober S. 178 als Meister der Natività di Castello. Unseres Erachtens von dem Meister der Anbetung in Karlsruhe. Vgl. oben S. 176^t.

Düsseldorf, Rohoncz Collection. Kneeling Monk with Crucifix in left Hand. Katalog der Slg. Rohoncz, Ausstellung München 1930 Nr. 99 S. 29/30. Taf. 78. Van Marle, Cicerone 1930 S. 69/70. Das im Ausschnitt seltsame (Fragment eines mehrteiligen Altares?), restaurierte Bild stammt vielleicht von einem mittelitalienischen Meister vom Ende des 15. Jahrh.

Florenz, Carmine, Kloster. Fresko: Scene from History of Carmelite Order (?). Bereits 1860 von Mündler (Schmarsow, Masacciostudien II S. 60) Fra Filippo zugeschrieben. So auch neuerdings (De Witt, Dedalo 1932, August. Salmi, Masaccio S. 82, 104). Von einem lippen, unter Domenicos Einfluß stehenden Meister der vierziger Jahre.

- London, Nat. Gall. Nr. 585. Profile of Lady. Ebenso wie das wohl dieselbe Persönlichkeit darstellende Porträt in Detroit, Slg. Fred Fisher von A. Pollaiuolo. (A. Venturi, Pantheon 1929 S. 12, van Marle XI Fig. 213.)
- Münster, Universität. Tondo: Triumph of Chastity (s). Schubring, Cassoni Nr. 643 als oberitalienisch um 1480; ders., Art in America 1930 S. 228 fig. 2 als sienesisch. Dem Desco in der Historical Society, New York von 1449 eng verwandt.
- New York, Metrop. Mus. P. 431—2. Crucifixion. Gewöhnlich Pesellino genannt (van Marle, X, Fig. 285). Von einem zwischen Fra Angelico und Pesellino stehenden Meister, dem wohl auch ein von R. Longhi, Vita Artistica II S. 66 Pesellino zugeschriebenes Altärchen in Chambéry gehört.
- „ Historical Society, B.—5. Birth Plate for Lorenzo dei Medici (Execution by Banchi). 1449. Unter stärkster Beziehung zu Domenico von derselben Hand wie der Adimari-Hochzeits Cassone (Florenz, Akademie), dem Meister des Altares in Fucecchio, dessen durchschnittlichen Arbeiten jedoch ebenso wie das Tondo in Münster an Qualität überlegen. Vielleicht in D. V.s Werkstatt entstanden. Vgl. oben S. 163¹.
- „ J. S. Bache Collection. Profile of Young Lady. Vom Meister der Anbetung in Karlsruhe. Vgl. Boston, Gardner Museum.
- „ Mr. W. R. Hearst. Dodecagon: Judgement of Salomon (c.). Schubring Nr. 643 als oberitalienisch. Das qualitativvolle Stück stammt von derselben Hand wie die Cassoni, Berlin 1823/4, und das Parisurteil, Johnson Coll. (Schubring Nr. 911/12 bzw. 168 als „Paris-Meister“).
- „ Percy S. Straus Collection, Tondo: Salomon and Queen of Sheba. Schubring Nr. 615 als paduanisch um 1450. L. Venturi. Ital. Paintings in America, 1933, Taf. 292 als Matteo di Giovanni. Von einem Cossa nahestehenden, ferraresischen Meister um 1470, der vielleicht im Palazzo Schifanoia gearbeitet hat. Ein ähnliches Stück in Boston (Schubring Nr. 613; B. Berenson, Gaz. de Beaux-Arts 1917 S. 417).
- „ Slg. Rockefeller Jr., Profile of Michael Olivieri. Von L. Venturi, L'Arte XXXIII 1930 S. 87 ff. mit Recht für Uccello in Anspruch genommen.
- Richmond, Cook Collection Nr. 15. Madonna with nine Angels, etc. (?) E. Ebenso wie die Madonna unter einem Baldachin zwischen Engeln, Morgan Library, New York, ein Frühwerk Boccatis unter dem Einfluß Arcangelos di Cola da Camerino und Domenico Venezianos.
- Wien, Lanckoroński Coll. Three panels. Juno, Venus and Minerva, Paris asleep, Rape of Helen (g. p.). Vom Meister des Paris-Urteils, ehem. Benson Coll. (van Marle X Fig. 131; Schubring Nr. 165—7, 169 als Paris-Meister) unter starkem Einfluß Domenicos. Schubring erwähnt nur zwei Tafeln, van Marle (X, S. 570) drei Tafeln, B. Berenson spricht von drei, aber benennt nur zwei. Eine vierte, zu derselben Gruppe gehörende Tafel in der Slg. H. Fuld, Frankfurt a. M., ehemals Slg. Kaufmann.
- Berlin, K. F. M. Nr. 1141 c, d. Hl Cosmas und Damian. Bode hielt die Tafeln für Jugendwerke D. V.s (Katalog der Gemäldegalerie 1931 S. 132). Nach Antal, Jahrb. d. Pr. Kunsts. 1925 S. 16 von Giovanni del Ponte.
- Florenz, Museo Horne. Szenen aus dem Leben des hl. Julianus. Stechow, Kunstchronik u. Kunstdliteratur 1930 S. 2, sieht in dieser Tafel ein Fragment der Predella von Masolinos Altar aus S. Maria Maggiore von der Hand des jungen D. V. Schmarsow, ebendort S. 125 dagegen als Giuliano Pesello. Salmi, Masaccio S. 113/4 als Schule Masaccios. Der trostlose Erhaltungszustand läßt eine Entscheidung nicht zu, sicherlich aber nicht von D. V.
- „ Uffizien Frauenporträt. Van Marle X S. 328 Fig. 205 als D. V.?. Gehört in den Kreis des Piero Pollaiuolo, dem es meist zugeschrieben wird.
- „ Privatbesitz. Bildnis eines jungen Mannes. W. Suida, Belvedere VIII S. 433. Von van Marle mit mehr Recht Baldovinetti genannt (XI, S. 280 Fig. 180).
- Hampton Court, Bildnis eines Mannes mit roter Kappe. van Marle (X S. 330) als „possible“ D. V. Cust, Apollo VII 1928 S. 26 überzeugender als Baldovinetti.

London, British-Museum Nr. 1860, 6, 16, 49 Zeichnung mit der Anbetung des Kindes. Wickhoff, Jahrb. d. Pr. Kunsts. 1899 S. 213 als D. V. Möglicherweise wegen der Ähnlichkeit mit dessen Bildern vom Meister der Natività di Castello.

Inhalts-Auszug

Durch die Analyse der einzelnen Werke des Domenico Veneziano werden die Züge herausgearbeitet, die den Entwicklungsgang des Meisters, seine oberitalienische Herkunft, seine Wanderjahre, seine allmähliche Eingliederung in die florentinische Kunst aufzeigen, die zunächst unter Anlehnung an die noch gotische Richtung der Frührenaissance und an plastische Vorbilder, später unter stärkster Beziehung zu Uccello und vor allem Castagno erfolgt. Die Bedeutung und Wirkung seines Werkes beruht auf einem neuartigen Kolorismus. Zum ersten Male sind Farbe und Licht als Selbstzweck behandelt, und der Bildaufbau ist rein mit malerischen Mitteln verwirklicht. Die Eigenart von Domenicos Kolorismus, dessen Vorstufen in Oberitalien, den Niederlanden und in Siena zu suchen sind, wird in den einzelnen Stadien seiner Entwicklung dem florentinischen Kolorismus gegenübergestellt und die Bedeutung des neuen malerischen Stiles für die Quattrocentokunst gewürdigt.