

## Luca Della Robbia

und sein neuester Biograph.

Von W. v. Bode.

Der Professor der Archäologie und Kunstgeschichte an der Princeton University, Allan Marquand, hat als dritten Band der „Princeton Monographs in Art and Archaeology“ einen mit Lichtdrucken aufs reichste ausgestatteten Band über Luca della Robbia veröffentlicht, dem weitere Bände über Andrea della Robbia, Giovanni della Robbia und die Robbia-Schule folgen sollen. Marquand, der nach Perkins bis vor kurzem der einzige Kunsthistoriker in Amerika war, dessen Arbeiten von ernstem wissenschaftlichen Sinn Zeugnis ablegen, ist durch eine zufällige Erwerbung seines Vaters Henry Marquand, des eigentlichen Begründers des Metropolitan Museums, gewissermaßen Spezialforscher für die Künstlerfamilie Della Robbia geworden. Der alte Marquand hatte vor etwa fünf- undzwanzig Jahren einen großen, unvollständigen Altar von Andrea della Robbia erworben. Es galt die Untersuchung an Ort und Stelle, woher der Altar stamme und wie er zu vervollständigen sei. Dieser Untersuchung unterzog sich der junge Archäologe Allan, der dabei zum leidenschaftlichen Verehrer der Robbia-Kunst geworden ist und ihre Erforschung sich zum Lebenszweck gemacht hat. Eine Reihe von kleineren und größeren Publikationen sind seit dem Jahr 1893 daraus hervorgegangen, die sämtlich durch ihren ernsten wissenschaftlichen Charakter wie durch fleißigste Benutzung allen Materials an Kunstwerken wie an Literatur und durch reiche Abbildungen ausgezeichnet sind und daher der Forschung über diesen reichhaltigen und besonders reizvollen Abschnitt der italienischen Kunst sehr förderlich gewesen sind.

Den vorliegenden ersten Band der neuen großen Publikation, welche diese Forschungen abschließen soll, zeichnen die gleichen Eigenschaften in vollem Maße aus. Mit größter Gewissenhaftigkeit und einer fast nüchternen Unparteilichkeit ist alles Material zusammengesucht und geprüft, sind alle Urkunden beigebracht, die ganze Literatur benutzt und

zitiert und gute Textabbildungen von allen nach Marquands Annahme eigenhändigen Arbeiten und auch von den meisten Stücken „in Lucas Art“ beigegeben. Die ausgiebigsten Register sind angeschlossen.

Nach einer kurzen Einleitung mit der Lebensgeschichte des Künstlers und den Urkunden dazu gibt der Verfasser die eingehende Beschreibung und Würdigung der einzelnen Arbeiten nach der Zeit ihrer Entstehung. Er teilt diese nach Dekaden ein, wohl weil ein anderer Einteilungsgrund ihm zu wenig Anhalt zu bieten schien. 62 Werke führt er als eigene Arbeiten Lucas auf, weitere 65 als in seiner Art. Er geht dabei selbstverständlich von den urkundlich gesicherten Arbeiten aus und ist in seiner Zuschreibung an den Meister so vorsichtig, daß wir ihm in dem, was er ihm selbst zuschreibt, fast ausnahmslos zustimmen können, wenn wir auch nach unserer Überzeugung bei einigen Werken wie den Aposteln in der Pazzi-Kapelle und der Decke mit den Evangelisten in S. Giobbe zu Venedig die Ausführung in der Werkstatt stets betonen müssen.<sup>1</sup> Nicht etwa unkritische oder gar leichtfertige Zuschreibung können wir ihm vorwerfen, vielmehr gerade seine übergroße Strenge in der Kritisierung. Marquand hat das vorsichtige System mancher Kunstkritiker, Arbeiten, die in der Komposition oder Auffassung etwas Neues, von der bekannten oder typischen Art eines Künstlers Abweichendes zeigen, oder die in Einzelheiten der Ausführung nicht ganz dem Gewohnten entsprechen oder dem Kritiker nicht zu entsprechen scheinen, als Werke des Künstlers abzulehnen und sie Werkstattgehilfen oder Nachfolgern zuzuweisen, welche ganz unter dem Einfluß des Meisters gestanden haben sollen. Schüler, die einem großen Meister zum Verwechseln ähnlich sind oder Eigenes völlig in der Art ihrer Lehrer schaffen konnten, hat es aber nicht gegeben und gibt es heute noch nicht. Sind sie selbst hervorragende Künstler, so zeigen sie schon in der Werkstatt des Meisters und selbst bei der Ausführung von dessen Werken ihre Eigenart; sind sie aber untergeordnet, so verrät sich ihre Talentlosigkeit, auch wenn sie sklavisch die Vorlage des Meisters auszuführen suchen. Gerade für das Quattrocento habe ich dies an den Madonnenkompositionen von Donatello und seiner Werkstatt nachweisen können, da wir neben ganz eigenhändigen Arbeiten des Meisters solche von Gehilfen und Schülern besitzen, zu denen die Modelle Donatellos noch vorhanden sind, und da uns zum Vergleich auch selbständige Werke dieser Gehilfen erhalten sind. Bei einem kaum weniger bedeutenden Meister, wie es Luca war, müßte sich

<sup>1</sup> Bei den Aposteln durch Andrea; man vergleiche z. B. den hl. Andreas in der Kapelle mit dem großen Andreasrelief in der Vorhalle der Kapelle, das ein früheres eigenhändiges Werk des Luca ist.

der Abstand der Gesellenarbeiten von denen des Meisters fast ebenso stark geltend machen; das beweisen uns zur Genüge die Arbeiten seines Neffen und trefflichen Schülers Andrea, der sich, wie sonst nur wenige Künstler, in die Richtung seines Meisters eingearbeitet hatte und bis zu dessen Tode (also bis zu seinem 45. Jahre) in seiner Werkstatt arbeitete, diese von ihm erbte und mit ihr Lucas Geheimnis der Glasur seiner Tonarbeiten übernahm. Geringe Abweichungen: etwas schärfere oder weichere Modellierung, etwas weniger glückliche Anordnung, Empfindung und Haltung, vor allem Abweichungen von der gewöhnlichen Färbung der Augen und Augenbrauen, die ja auch von der Mischung und vom Brande abhängen, dürfen uns daher nicht bestimmen, gleich an eine Schülerarbeit, an Nachahmung oder gar Fälschung zu denken (worin die dilettantischen Luca-Biographen des Auslandes, namentlich Marcel Reymond und Miß Cruttwell, Außerordentliches geleistet haben); solche verhältnismäßig unbedeutende Verschiedenheiten sind in der Persönlichkeit jedes großen Künstlers begründet, hängen ab von der verschiedenen Disposition des Künstlers, von seinem Bestreben, möglichst Neues zu schaffen, von seinen verschiedenen Entwicklungsphasen, von der Zeit, die er auf die Arbeit verwenden konnte, von der Bedeutung und dem Preise der Arbeit, bei Luca auch von dem besseren oder geringeren Gelingen des Brandes und der Glasur. Gerade bei Luca della Robbia ist uns die Werkstatt des Meisters, insbesondere soweit es sich um glasierte Tonbildwerke handelt, noch ein Geheimnis und wird es im wesentlichen wohl immer bleiben, wie sein Verfahren der Glasur auch seinen Zeitgenossen ein Geheimnis gewesen ist. Wenn uns die alten Biographen angeben, daß Luca nur seinen Neffen als Schüler ausgebildet und in sein Geheimnis eingeweiht, diesen daher auch bis zu seinem Tode in seiner Werkstatt behalten habe, so beweisen seine Werke, daß dies in der Hauptsache gewiß richtig ist; neben Andrea wird er fast nur eigentliche Handlanger in seiner Werkstatt beschäftigt haben. Wie diese an seinen Werken mitgearbeitet haben, wieweit namentlich Andrea daran beteiligt war, diese Frage mit autoritativer Sicherheit zu lösen, vermögen nur die Kunstkritiker, welche das Gras wachsen hören, welche bei jedem Teil eines Bildes oder Bildwerkes, der ihnen besser oder schlechter erscheint, auf Schülerhände schließen und diese sogar zu benennen wissen. Zu diesen den alten Meistern ins Handwerk pfuschenden Besserwissern gehört Allan Marquand keineswegs; bei der Frage nach der Autorschaft fast getreuer Wiederholungen, wie sie gerade von Lucas kleineren Werken, namentlich von seinen glasierten Madonnen in nicht unbedeutlicher Zahl vorhanden sind, hat er sogar meist nicht einmal Zweifel, ob diese Wiederholungen wirklich eigenhändige sind. Das merkwürdige Beispiel der beiden fast ganz gleichen,

an demselben Fries in der Capella della Madonna in Impruneta angebrachten Madonnenreliefs beweist, daß Luca keinerlei Anstand nahm, Wiederholungen seiner Kompositionen in Auftrag zu nehmen; aber daß er sich dabei helfen ließ, dürfen wir bei einem so genialen und daher der Kopierarbeit, zumal nach eigenen Werken, sicher abholden Meister als selbstverständlich annehmen, wie er gewiß auch den Brand und z. T. selbst die Glasur und die Vergoldung seiner Reliefs seinem Neffen und den Gehilfen anvertraute. Freilich immer unter seiner Leitung und Mitarbeit; und wenn auch Andrea oder selbst ein untergeordneter Werkstattsgenosse eine solche Wiederholung, die nie bloß abgeformt, sondern aus freier Hand kopiert ist, in Ton angelegt hatte, so wird sie doch Luca selbst regelmäßig übergeben, gelegentlich sogar das eine oder andere Stück darin gegenüber der ersten Redaktion verbessert haben. Daher dürfen wir solche Wiederholungen mit vollem Recht Luca selbst zuschreiben, der sie zweifellos auch als seine Arbeiten an die Besteller ablieferte. Nur wenn die Wiederholungen eine fremdartige Behandlung oder veränderte Typen aufweisen, sind wir berechtigt, sie als Wiederholungen von dritter Hand oder aus späterer Zeit anzusehen. Aber auch dann müssen wir diese Kopien, wenn wir auch die fremde Hand in der Ausführung betonen, doch unter Lucas Werke aufführen, da die Erfindung ihm gebührt. Dies hat leider Mr. Marquand nicht oder wenigstens nicht immer getan. So finden wir die späteren Wiederholungen der Impruneta-Madonna von Andrea bis in das Cinquecento in dem Kapitel „Manner of Luca della Robbia“ unter sieben Nummern aufgeführt. Von der Corsini-Madonna sagt er, daß sie wohl ein Original von Luca sei, aber vermutlich eine Replik von anderer Hand, und dann führt er noch unter acht Nummern andere meist geringere Wiederholungen dieses oft kopierten kleinen Madonnentondos von Luca auf. Ähnlich verhält es sich mit Wiederholungen anderer Madonnen, deren Originale er unter Lucas Werke aufgeführt hatte.

Während hierin nur eine formale Ungleichmäßigkeit vorliegt, ist es für die Kenntnis des Meisters schon empfindlicher, daß Marquand auch Kompositionen Lucas, die uns im Original nicht mehr bekannt sind, nur unter der Rubrik „Art des Luca“ aufführt, obgleich er zugibt oder für wahrscheinlich hält, daß die Erfindung dieser nur in späteren Stuck- oder Tonnachbildungen erhaltenen Arbeiten Luca gebührt. So für die „Madonna mit dem stehenden Kinde“ (Berlin) und die „Madonna mit dem nackten Kinde auf dem Arm“ (Florenz, im Kunsthandel). Auch die „Kopenhagener Madonna“, ein treffliches glasiertes Original Lucas, hat sich unter diese Rubrik verirrt, obgleich Marquand zugibt, daß „der Stil dieses Reliefs den frühen Stil Lucas reflektiert“. Aus gleichem Grunde

finden wir auch mehrere Wiederholungen größerer Kompositionen, von denen andere Exemplare unter Lucas Originalen beschrieben werden, hier unter den freien Nachahmungen aufgeführt. So die köstliche „Anbetung des Kindes“ im Museum in Boston; während dem Verfasser die ähnlichen Kompositionen im Krefelder Museum und bei Otto Kahn in New York als Originale gelten, glaubt er hierin die Hand eines „Handlangers in Lucas Atelier“ sehen zu müssen und schreibt demselben Schüler mehrere in den Figuren weniger reiche, freie Wiederholungen derselben Komposition im Bargello und im Palazzo Bianco in Genua zu. Alle diese Reliefs sind nach unserer Überzeugung charakteristische und schöne Arbeiten von Luca selbst, und zwar aus seiner späteren Zeit.

Die irrige Ansicht, daß Schüler dem Meister in ihren Arbeiten gelegentlich so nahe kommen könnten, daß sie kaum auseinanderzuhalten wären, hat dann Marquand verführt, auch verschiedene Kompositionen, welche bisher fast einstimmig als Originale anerkannt und bewundert worden sind, gleichfalls Nachfolgern oder Nachahmern Lucas zuzuschreiben. Dahin gehört eine der charakteristischsten und schönsten Madonnenkompositionen des Meisters: „Maria mit dem Kinde, das Lilien pflückt“, von der in den Sammlungen des Fürsten Liechtenstein, von Dr. Eduard Simon in Berlin, Mrs Q. A. Shaw in Boston und sonst noch meist treffliche Wiederholungen vorkommen. Der Verfasser fertigt sie mit der Bemerkung ab: „Sie mögen mit anderen sitzenden Figuren wie den Pazzi-Evangelisten zusammengestellt werden, die nur annähernd den Stil Lucas reflektieren.“ Gründe für diese Behauptung gibt Marquand nicht an; um ihn zu widerlegen, genügt ein Blick auf die Abbildungen, die er auch von diesen Reliefs gibt. Noch schlechter behandelt er ein ganz verwandtes Madonnenrelief, das er als „Madonna des von-Beckerath-Typs“ bezeichnet: Maria sitzend in ganzer Figur, das nackte Kind auf dem Schoß, von dem das Victoria and Albert-Museum und das Kaiser-Friedrich-Museum die Hauptexemplare besitzen. Er gibt davon nicht einmal Abbildungen. Kein Schüler, welches Meisters auch immer, ist imstande, solche Kompositionen zu schaffen, in denen er dem Meister völlig gleichkommt.

Den wahren Grund, weshalb der Verfasser dieses und andere Reliefs dem Luca abspricht (z. T. gegen seine eigene frühere Überzeugung), läßt sich aus Andeutungen erraten. Die Figuren in allen diesen Reliefs sind statt in dem Luca eigentümlichen Hochrelief in Flachrelief gegeben; außerdem sind sie, entgegen den auf einem Stuhl oder Wolken sitzenden Gestalten in den bekannten Reliefs des Meisters, auf der Erde hockend dargestellt; also zwei rein äußerliche Abweichungen, die sich der Verfasser künstlich herausgeklügelt hat, und denen gegenüber alle inneren Gründe, welche Luca als Meister auch dieser Arbeiten erkennen lassen,

ihm nichts gelten. Die großen Medaillons der Evangelisten an der Decke der Pazzi-Kapelle, die er als Werke Lucas verwirft, sind freilich auch sonst schon angezweifelt worden wegen ihrer derberen Gestalten und namentlich wegen der fast überreichen Färbung. Aber eine nähere Prüfung läßt sie doch als charakteristische Arbeiten Lucas erkennen, und zwar als solche aus früherer Zeit; sind doch auch die glasierten Teile an dem urkundlich beglaubigten Tabernakel von Peretola (1441—1443) von reicher und lebhafter Färbung. Die Farben dieser großen Evangelistenreliefs wird Brunellesco bestimmt haben, damit sie mit seiner farbigen Dekoration der ganzen Kapelle übereinstimmen. Daß auch die Typen, die Stoffe und ihre Faltenbildung mit Lucas Werken, und zwar besonders mit den früheren, übereinstimmen, beweist namentlich der Vergleich mit seinen Marmorreliefs am Campanile, wo der Tubalkain und der Orpheus die gleichen kräftigen Formen, die großen Vollbärte, das lange Haar und die kräftigen Gewandmotive zeigen. Charakteristisch für Luca, und zwar gerade für diese frühere Zeit, sind auch die in Gold aufgetragenen Muster der Heiligenscheine, welche flache geriefelte Teller mit Rosetten-einfassung nachbilden, wie sie als Dekor an der Cantoria, am Tabernakel von Peretola und sonst vorkommen. Auch die bei Luca stets etwas anthropomorph gebildeten Tiere sind die gleichen, wie wir sie in seinen beglaubigten Werken finden. Da die Glasierung der Evangelistenreliefs nur in Lucas Werkstatt gemacht werden konnte, so ist es schon deshalb sehr unwahrscheinlich, daß Luca von dem ihm aufgetragenen Innenschmuck der Vorhalle und der Kapelle gerade diese hervorragendsten Stücke einem Dritten überlassen und diesem noch Handlangerdienste dabei geleistet haben sollte. Daß aber bei der Dekoration der Kapelle diese Reliefs an der Decke zuerst in Angriff genommen wurden, ergibt sich schon aus technischen Gründen. Sie werden ausgeführt sein, gleich nachdem Brunellesco den Innenbau vollendet hatte, also bald nach dem Jahre 1440.

Verworfen als Werk des Luca wird vom Verfasser, entgegen seiner früheren Ansicht, auch ein in verschiedenartigen Nachbildungen vorkommendes Relief der auf Wolken hockenden Madonna zwischen zwei anbetenden Engeln, von denen das Exemplar im Ashmolean Museum zu Oxford auf der Rückseite die alte Inschrift trägt: „Formatto a dj 17 dj gennaio 1428“ und „form(atto) nel (gabine)tto di Nicholo in gesso“. Die häufigen Nachbildungen beweisen, wie beliebt das Stück seinerzeit gewesen sein muß. Freilich können wir es nach diesen schwachen und schadhafte Reproduktionen in Stuck und Leder nur ungenügend würdigen, aber sie zeigen doch, daß die Komposition ganz die dem Luca, und zwar nur ihm eigentümliche ist; ebenso sind es die Typen, Anordnung und

Gewandung, wenn auch, nach Marquands Ausdruck, „nicht so, wie wir von ihm erwarten sollten“. Das nackte Kind, auffallend groß, wie wiederholt bei Luca, ist etwas plump, die Engel sind jugendlicher als gewöhnlich, und das Relief ist ziemlich flach. Diese Abweichungen lassen uns bei der Übereinstimmung in allem Wesentlichen nur zu dem naheliegenden Schlusse führen, daß Luca in diesem frühesten Werke noch nicht seine volle Eigenart entwickelt hatte, und daß wir daher in jenen kleinen Abweichungen charakteristische Merkmale seiner frühen Zeit zu erkennen haben. In der Tat ist uns noch eine kleine Zahl anderer Arbeiten erhalten — alle nur in Nachbildungen in Stuck oder Ton —, welche die gleichen Merkmale aufweisen. Zunächst ein kleines Tondo mit der auf Wolken thronenden Madonna, die von sechs ihr zur Seite schwebenden Engeln verehrt wird. Das nackte Kind und die Mutter gleichen hier durchaus denen in der vorgenannten Komposition, während die Engel schon etwas reifere, individuellere Jünglingstypen von echt Lucascher Lieblichkeit sind. Wenn vom Verfasser die Feinheit der Durchbildung in diesem bereits in acht Wiederholungen bekannten Relief vermißt wird, so liegt dies in dem Umstand, daß auch hier nur verhältnismäßig späte,<sup>1</sup> mehr oder weniger schadhafte Nachbildungen vorliegen. Daß die Engel, welche die Madonna umschweben, perspektivisch im Halbkreis angeordnet sind, was Marquand bemängelt, finden wir ja ganz ähnlich auch in der Himmelfahrt des Domes.

Ein weiteres, etwas größeres Relief von durchaus gleichem Charakter, der Zeit nach der Oxforder Madonna wohl noch nahestehend, ist das kleine Tonrelief der Madonna zwischen vier männlichen Heiligen im Louvre; die Mutter und das nackte Kind wieder ganz ähnlich wie in den beiden vorgenannten Reliefs, die Heiligen, namentlich Petrus, auffallend dem Petrus auf dem Marmorrelief im Bargello gleichend. Lebendiger und eigenartiger in der Anordnung, auch in etwas stärkerem Relief gehalten, ist das bronzierte Stuckrelief im Berliner Museum mit der sitzenden Madonna, über der zwei Engel ein Tuch baldachinartig emporhalten, zur Seite zwei Mönchheilige. Diese verschiedenen Kompositionen haben neben den allgemeinen Zügen der Lucaschen Kunst als Besonderes

<sup>1</sup> Marquands Vermutung, die meisten dieser Tonreliefs könnten modern sein, mag berechtigt sein, da ihre völlige Vergoldung, der Mangel jedes Farbenrestes und von Stucküberzug sowie ihre vollständige Übereinstimmung mit anderen Nachbildungen nach Renaissancebildwerken, welche wie diese gleichfalls um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Italien auftauchten, sie in der Tat verdächtig macht. Da aber eins dieser Stücke (in der Sammlung Pierpont Morgan), worauf der Verfasser selbst hinweist, größer ist und alte Farbenreste aufweist, so wird dadurch die Entstehung der Komposition im Quattrocento außer Zweifel gesetzt.

gemeinsam: den mehr oder weniger flachen Reliefstil mit feiner perspektivischen Verschiebung der Nebenfiguren, die mehr als später von der Antike abgeleitete Tracht (das an den Seiten mit einem oder zwei Knöpfen zusammengehaltene Gewand, bei den Engeln das unter der Brust gegürtete Gewand, welches in Bauschen bis an die Hüften herabfällt), den geschlossenen, mit Vorliebe für das Rund komponierten Aufbau. Die Originale scheinen zumeist Bronzegüsse gewesen zu sein.

Zeigt sich in diesen Reliefs bei aller Eigenart eine gewisse Anlehnung an Ghiberti, dessen Gehilfe an der zweiten Tür des Battistero Luca ja gewesen sein soll, so ist in Lucas Marmorreliefs der Sängertribüne der Einfluß Donatellos nicht zu verkennen. Das kommt gleichzeitig schon in einem, im Reliefstil noch den obengenannten Kompositionen in Flachrelief sich anschließenden farbigen Stuckrelief der Pietà im Berliner Museum zur Geltung: Sechs Kinderengel, welche den Leichnam Christi im Grabe aufrecht halten oder klagend umgeben, eine Komposition, die ja verwandt in der Lünette des Tabernakels von Peretola wiederkehrt,<sup>1</sup> und in der die Engel den beckenschlagenden Kindern der Sängertribüne ähnlich sind. Garnicht erwähnt wird von Marquand eine kleine Zahl anderer Madonnenreliefs in Stuck, welche ich nur vermutungsweise als Arbeiten Lucas unter Donatellos Einfluß bezeichnet habe, wie er sich namentlich in der Art des Hochreliefs und im Verhältnis von Mutter zum Kind: in dem traurig-sinnenden Ausdruck der Mutter und dem stürmischen Gebaren des Kindes, geltend macht. Sie müssen entstanden sein, etwa während Luca an den Reliefs der Sängertribüne arbeitete und durch das Vorbild Donatellos zu mehr naturalistischer Durchbildung und lebendigerem Ausdruck gelangte.<sup>2</sup>

Schon in einem starken, für Luca charakteristischen Hochrelief gearbeitet ist die Berliner Portallünette der „Madonna Alessandri“ zwischen

<sup>1</sup> Die unbedeutende kleine Stuckplatte der Pietà: Maria den Leichnam ihres Sohnes aufrecht haltend, welche unser Museum besitzt (Kat. N. 94), erwarb ich gelegentlich um wenige Lire in Florenz, weil sie mir, wenn auch in ungeschickter Weise, eine Komposition Lucas wiederzugeben schien. Erst Jahre darauf sah ich, daß hier eine freie Wiederholung der Pietà im Tabernakel von Peretola vorliegt. Es war mir das ein besonders deutlicher Beweis für die Richtigkeit meiner Bemühungen, aus solchen oft späten und geringen Nachbildungen, die mir in Komposition und Typen den Geist des Meisters zu reflektieren scheinen, verlorene Arbeiten der großen Künstler zu rekonstruieren und dadurch ihr Werk zu bereichern und ihre künstlerische Entwicklung klar zu legen.

<sup>2</sup> Diese und die vorgenannten Reliefs, soweit sie nicht Rundkompositionen sind, haben regelmäßig als Einrahmung, wo diese noch gleichzeitig ist, ein Tabernakel mit klassischen Formen genau wie in Lucas Tabernakel von Peretola: Kannelierte Säulen mit Kompositkapitälern, ziemlich steiles Dach und reiche, feine Profilierungen. Diese Architektur, die überhaupt für Luca charakteristisch ist, schließt sich der von Michelozzo, mit dem ja er wiederholt zusammen arbeitete, nahe an.



zwei anbetenden Engeln, ein unglasiertes Tonrelief, jetzt ohne Farbe. Marquand hat sie wenigstens aufgeführt, freilich nur unter den Werken in der Art des Luca. Er sagt darüber: „Wenn wir uns daran erinnern, daß ein Niccolo Alessandri Mitglied des Komitees war, das mit der Aufsicht über Lucas Cantoria in den Jahren 1432—1435 betraut war, so fühlen wir uns versucht, dies Relief unter die frühen Werke des Luca della Robbia einzureihen, aber seine Anführung bekundet einen nervöseren, weniger gesetzten Künstler, der freilich sehr stark von Luca beeinflusst war.“ Ist diese Charakteristik auch unrichtig, so ist doch der Hinweis auf Zeit und nähere Umstände der Entstehung dieses für Lucas Art während des Abschlusses seiner Arbeit an der Cantoria besonders charakteristischen Werkes dankenswert. Dasselbe gilt von dem großen, trefflich bemalten Tonrelief der Madonna mit dem nackten Kinde im Arm, gleichfalls im Berliner Museum, das von Marquand gar nicht erwähnt wird. Beide Werke sind wohl entstanden, ehe Luca seine Erfindung der Glasierung von Tonbildwerken völlig ausgebildet hatte.

Wenn der Verfasser für solche Werke auf dritte, Luca nahe verwandte Künstler schließt, so verkennt er wieder den gewaltigen Abstand zwischen Lehrer und Schüler, zwischen Meister und Nachfolger, verkennt er vor allem, daß selbst in einer Zeit der Hochblüte der bildenden Kunst, wie sie das Quattrocento zeigt, auch in Florenz die Genies nicht wie Pilze aus der Erde wuchsen. Das möchten wir ihm auch in Erinnerung bringen, wenn er ein paar so charakteristische frühe glasierte Tonreliefs, wie die beiden Darstellungen der Anbetung der Hirten im Nationalmuseum zu München und im Victoria und Albert-Museum in London, gar nicht einmal erwähnt. In der tiefen Empfindung, in der feinen Beobachtung, in der Bildung der Gestalten, ihren Typen und ihrer Gewandung, in der Zeichnung der Tiere und Pflanzen bis auf die Bildung des felsigen Bodens und die Form der Buchstaben kann es keine typischeren Werke Lucas geben, als diese durch ihre reiche Komposition besonders interessanten Reliefs, deren Entstehung wir um 1440 ansetzen dürfen.

Von glasierten Porträts des Luca wollte man früher nichts wissen. Marquand anerkennt meine Zuschreibung des Hochreliefs mit der Büste eines jungen Torregiani im Kaiser-Friedrich-Museum, aber für die ebenso köstliche als charakteristische Knabenbüste im Bargello, die auch nach seiner Auffassung überzeugend die Kunst Lucas verrät, möchte er doch die Ausführung dem Andrea zumessen, da fatalerweise die Iris der Augen in dem von Andrea beliebten Kupferbraun gemalt ist! Aus dem gleichen Grunde gibt er diesem auch das prächtige Ginori-Wappen (früher in der Sammlung Moritz Kann) mit dem proträtartigen Wappenengel, das nach dem für Luca ganz charakteristischen Pflanzenornament kaum nach 1450

entstanden sein kann. Zu diesen eigenhändigen Büsten von Lucas Hand gehören auch das schon nach der Tracht nur wenig später entstandene Hochrelief einer jungen Frau im Bargello und die leider schadhafte Knabenbüste im Musée Cluny.

Ein von Marquand übergebenes, ganz kleines Altärchen mit der Madonna in bemaltem Ton, ein höchst reizvolles, typisches Werk Lucas, in der Sammlung G. v. Benda in Wien, welches etwa Ende der vierziger Jahre entstanden ist, legt die Frage nahe, ob Luca, ähnlich wie Donatello, Modelle anfertigte, nach denen die Ausführung im großen in der Werkstatt gemacht wurde. Wenn auch hier augenscheinlich ein Modell zu solchem Zwecke vorzuliegen scheint, so ist dies im allgemeinen bei der verhältnismäßig leichten und raschen Arbeit im Ton und nach der sorgfältigen, meisterhaften Ausführung fast aller glasierten Tonarbeiten Lucas doch sehr unwahrscheinlich. Nicht nach Modellen haben seine Gehilfen gearbeitet, sondern, wenn sie herangezogen wurden, geschah es, um Wiederholungen von Arbeiten des Meisters anzulegen, oder um bei der Arbeit Handlangerdienste zu tun; nur in den letzten Jahren, als Luca den Achtzigern nahe war (lehnt er doch schon im Jahre 1471 ein Ehrenamt wegen Altersschwäche ab), dürfen wir wohl eine stärkere Beteiligung von Gehilfen, namentlich von seinem Neffen Andrea, annehmen.

Über Andrea della Robbia wird der nächste Teil von Marquands Publikation Auskunft geben; er wird uns weniger Gelegenheit zu abweichender Ansicht bieten, da Andreas bescheideneres Talent und seine gleichmäßigere Tätigkeit weniger Anlaß zu Zweifeln und abweichenden Ansichten gibt, zumal bei einem so gründlichen, gewissenhaften Forscher. Einem Genie, wie es Luca della Robbia ist, ist Marquands archäologische Akribie nicht vollständig gerecht geworden; sie hat seine Kritik gelegentlich zur Hyperkritik verleitet. Aber auch so ist sein Werk als eine der tüchtigsten Spezialarbeiten über die Plastik des Quattrocento aufrichtig zu begrüßen.