

Der Meister von Castel Sardo.

Ein Beitrag zur Geschichte der sardischen Malerei im 15. bis 16. Jahrhundert.

Von Walther Biehl.

An der Nordküste Sardiniens thront auf einem wildzerklüfteten, jäh ins Meer hinauspringenden Porphyrfelsen mit malerisch verfallenen Mauern und Türmen das weltverlorene Hafenstädtchen Castel Sardo, von dem die wenigen Kenner sardischer Kunst zu rühmen wissen, daß es als Hochaltarbild seiner dem heiligen Antonius geweihten Kathedrale die großartigste Schöpfung der insularen Malerei des 15. bis 16. Jahrhunderts berge (siehe Abb. 1). Über den Meister des Bildes, das die thronende Madonna inmitten musizierender Engel darstellt, ist *nichts* bekannt. Bis vor einigen Jahren war es völlig vergessen und unbeachtet. Es teilte damit das Schicksal so manches anderen bedeutenden Kunstwerkes auf der Insel. Weder La Marmora, der „Entdecker“ Sardiniens, erwähnt es in seinem klassischen Reisewerk, noch Spano in seiner „Geschichte der sardischen Malerei“.¹

Erst in letzter Zeit wurde das Bild in der kunstwissenschaftlichen Literatur etliche Male genannt und zum Gegenstand kritischer Erörterung gemacht. Es war aber nicht möglich, zu einem abschließenden Urteil zu gelangen, da es vor allen Dingen an einer guten photographischen Wiedergabe fehlte.

Glücklicherweise hat voriges Jahr der bekannte Florentiner Photograph Alinari auf einem Jagdausflug nach Sardinien auch Castel Sardo besucht und eine allen Ansprüchen genügende Aufnahme hergestellt.

So kann denn jetzt der ernsthafte Versuch gemacht werden, den Meister von Castel Sardo als „homo novus“ in die Kunstgeschichte einzuführen.

¹ Alberto Della-Marmora, Itinerario dell' Isola di Sardegna, tradotto e compendiato con note dal Canon. Giovanni Spano; Cagliari, 1868. — Giovanni Spano, Storia dei Pittori Sardi, Cagliari 1870.

Bei der Beschreibung seines Werkes darf ich mich auf einige kurze Bemerkungen beschränken. Für die Hauptsachen kann auf die Abbildung verwiesen werden.

Der Gesamteindruck des Bildes ist äußerst prächtig und hoheitsvoll. Die Madonna trägt ein goldenes Brokatgewand mit grünem Granatapfelmuster. Der goldene Grund ist mit gepunzten Arabesken bedeckt. Die Krone der Madonna ist plastisch aufgesetzt, ebenso die Heiligenscheine und Bordüren. In der Linken hält die Madonna drei weiße Rosen. Das Inkarnat ist bleich, die modellierenden Schatten sind durchweg hart abgesetzt. Das Bild ist in Tempera auf Leinwand gemalt, die auf Holz aufgezogen ist. Bis auf einige schadhafte Stellen der Leinwand ist der Erhaltungszustand gut. Die Maße betragen 1,60 m für die Höhe und 0,89 für die Breite.

Heute steht das Bild isoliert über dem Hauptaltar der Kirche. Aber nach Analogie der vielteiligen katalanischen Altarwerke, die seit Mitte des 15. Jahrhunderts in Sardinien üblich wurden, muß es als Mittelstück eines zerlegten Polyptychons, einer sogenannten „Assita“, aufgefaßt werden.¹

Dafür spricht auch die Tatsache, daß in der Kirche und in einem Nebenraume weitere Teilbilder eines derartigen Altarwerkes vorhanden sind. In der ersten Kapelle rechts vom Eingang findet sich ein *Erzengel Michael im Kampfe mit dem Satan*. Die bestimmenden Farben sind Gold und Violett auf dunkelgrünem Grund. Der Satan ist leider völlig übermalt. — Ferner hängen in der anliegenden Sala Capitolare noch zwei in Betracht kommende Stücke. Erstens: eine *heilige Dreifaltigkeit mit den vier Evangelistensymbolen in einer Mandorla von Cherubsköpfen*. Der blaue Mantel Gottvaters ist plump übermalt, ebenso der weiße Grund (Höhe 1,51 m, Breite 1 m). — Zweitens: *Die vier Apostel Philippus* (mit Buch und Kreuz), *Bartholomäus* (mit Messer), *Matthias* (mit Hellebarde) und *Matthäus* (mit Winkelmaß) vor einer Balustrade auf einem mit spanisch-maurischen Fliesen, sogenannten Azulejos, bedeckten Fußboden (Höhe 0,75 m, Breite 1,26 m).

Der Stil dieser drei Bilder unter sich ist so verwandt, daß sie ohne weiteres als zusammengehörig gelten können. Sie gehen aber auch, wenn man von den ungeschickten Übermalungen absieht, so eng mit der Madonna zusammen, daß man alle diese Teile zu einem Ganzen zusammenfassen und als Schöpfung einer einheitlich geleiteten Künstlerwerkstatt betrachten darf.

¹ Spano, loc. cit. pag. 13. — Carlo Aru, Storia della Pittura in Sardegna nel sec. XV; Parte prima. Institut d'Estudis Catalans; Anuari MCMXI—XII; Any IV, Barcelona 1913, pag. 508 ff. passim.

Auf einen ins einzelne gehenden Vergleich muß ich leider verzichten, da mir die nötigen photographischen Unterlagen fehlen. Vielleicht bringt sie Carlo Aru in der in Aussicht gestellten Fortsetzung seiner Studien über die sardische Malerei in den Jahrbüchern des Instituts für katalanische Forschungen in Barcelona.¹ Es ist dies um so mehr zu erwarten, als er in dem bisher erschienenen *ersten* Teile den Meister von Castel Sardo nur ganz beiläufig streifte.

Über die Art des Aufbaues der ehemaligen „Assita“ von Castel Sardo lassen sich nur Vermutungen aufstellen, da die Teile nicht mehr vollzählig sind, und wohl auch die Dimensionen der einzelnen Bilder mitunter verändert wurden. Wahrscheinlich bildete die Trinität das Kopfstück des Polyptychons. Allerdings diente dazu in der Regel die Kreuzigungsdarstellung.

Doch läßt sich noch ein weiteres Beispiel für die Verwendung der Dreifaltigkeit an dieser Stelle in Sardinien nachweisen und zwar an einem Madonnenaltar aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Kirche S. Trinità di Saccargia bei Codrongianus.² — Der heilige Michael käme sodann als Seitenflügel in Betracht, während die vier Apostel einen Teil der Staffel gebildet haben werden.

Die Größe, die man schätzungsweise der ehemaligen Assita in ihren vollständigen Ausmessungen geben muß, läßt Bedenken darüber aufkommen, ob das Werk von vorn herein für die verhältnismäßig kleine Kirche S. Antonio bestimmt gewesen ist. Es wäre nicht unmöglich, daß der Altar aus der Kathedrale der heute verschwundenen Bischofsstadt *Ampurias* stammt, die sich östlich von Castel Sardo auf den Türmen der alten Römerniederlassung *Juliola* erhob und im Mittelalter eine große Bedeutung besessen haben muß. Nach Spano wurde vermutlich im Jahre 1502 der Sitz des Bischofs, um ihn besser gegen die Sarazengefahr zu schützen, nach Castel Sardo verlegt. Vielleicht ist damals auch das Polyptychon übertragen worden.³

Es heißt nunmehr, sich über den Stil des Meisters von Castel Sardo klar zu werden, um ihn in größere kunstgeschichtliche Zusammenhänge einordnen zu können.

¹ Vgl. Anmerkung 2.

² Der Altar (auf Holz gemalt, mit Goldgrund) befindet sich am Ende des rechten Seitenschiffes. Auf dem Mittelbilde ist die Madonna mit dem Kinde und einem knienden Mönch als Stifter dargestellt. Darüber die heilige Dreifaltigkeit. Links Gabriel über Johannes dem Täufer, rechts Maria über Petrus. Spano (loc. cit. pag. 12) gibt an, daß er das inschriftliche Stiftungsdatum: 7. November 1465 an dem Altar gefunden habe.

³ Vgl. La Marmora-Spano, Itinerario, loc. cit. pag. 659 nota 3; 661 nota 1; 662 nota 1.

Enrico Brunelli, dem das Verdienst gebührt, in seiner bahnbrechenden Studie über die sardische Malerei des 15. bis 16. Jahrhunderts *zuerst* auf den Meister aufmerksam gemacht zu haben, begnügte sich damit, ihn als künstlerische Persönlichkeit von selbständiger Bedeutung zu erwähnen, ohne ihm eigentlich einen bestimmten entwicklungsgeschichtlichen Platz anzuweisen.¹ Den ersten Versuch dazu machte ich in meinen „Kunstgeschichtlichen Streifzügen durch Sardinien“, in denen ich die erste Reproduktion der Madonna von Castel Sardo nach einer schwachen Liebhaberaufnahme publizierte.² Ich charakterisierte dort das Bild als den Höhepunkt in der Entwicklung der sardischen Malerei vom 15. zum 16. Jahrhundert und wies auf die eigentümliche Mischung *spanischer* und *italienischer* Elemente in seinem künstlerischen Aufbau hin. Die stilkritische Diskussion war damit eröffnet.

Valerian von Loga veröffentlichte alsbald einen „Beitrag zur sardischen Quattrocentomalerei“, in dem er den Meister von Castel Sardo kurzerhand als *Spanier* abtat, ja ihn sogar mit einem Valencianer Meister, dem anonymen Schöpfer der „Virgen de los angelos“ in der Collegiata von Jativa bei Valencia, identifizierte.³

Dieser Vorschlag wurde zwar gleich darauf von August L. Mayer, dem jüngsten deutschen Spezialisten für spanische Malerei, in einem Referat der Kunstchronik als unannehmbar erklärt.⁴ Da es dem Referenten aber an der nötigen Vertrautheit mit den sardischen Denkmälern fehlte, so ließ er sich auf eine nähere Begründung nicht ein. Ohne Zweifel hatte er mit seiner Ablehnung recht; denn es genügt in der Tat ein eindringender Vergleich der von Loga beigebrachten Reproduktion mit unserer Abb. 1, um sich von der durchgreifenden Verschiedenheit der beiden künstlerischen Handschriften zu überzeugen.

¹ Enrico Brunelli, Appunti sulla storia della pittura in Sardegna. Arte X, 1907, pag. 370, nota 3: „In un momento non anteriore di molto al fiorire del Muru, fu dipinta la grande ancona della cattedrale d'Ampurias, di cui oggi si vedono i frammenti nella cattedrale di Castelsardo. Non è dubbio che il „maestro di Castelsardo“ per quanto è possibile giudicarlo oggi fu *superiore a ogni altro* dei suoi contemporanei; e non è da escludere che egli esercitasse qualche azione sul Muru.“

² Walther Biehl, Kunstgeschichtliche Streifzüge durch Sardinien. Zeitschrift für Bildende Kunst. N. F. XXIV, 1913, S. 30. — Man vergleiche auch den Artikel des Verfassers über die Künstlerfamilie Cervaro im Allgemeinen Künstler-Lexikon von Thieme-Becker.

³ Valerian von Loga, Ein Beitrag zur Quattrocentomalerei in Sardinien. Zeitschrift für Bildende Kunst N. F. XXIV, 1913, S. 116. — Diesem lebenswürdigen Meister sind nach Loga auch noch ein Werk in der Ermita de S. Felicé bei Jativa und die Virgen del Popul in der Kirche zu Albel zuzuschreiben.

⁴ August L. Mayer, Neue Forschungen über spanische Primitive. Kunstchronik XXIV, 1912/13, Spalte 297.

Der Meister von Jativa ist ein charakteristischer Vertreter jener katalanischen Quattrocentistenschule, die wir zuerst durch S. Sanpere y Miquels emsige Forschungen kennen und gliedern lernten.¹ Er wandelt gleich seinen zahlreichen Schulgenossen *flämische* — auf Jan van Eyck zurückgehende — Typen und Kompositionsschemata ins Spitzig-Herbe ab und stellt sie in einen Rahmen von ausschweifend-spätgotischen Formen, wie sie sich im Laufe des 15. Jahrhunderts auf der Pyrenäenhalbinsel unter maurischem Einfluß entwickelt hatten. Wohl zeigen seine Figuren eine gewisse Verwandtschaft mit denen des Meisters von Castel Sarde, — diese ist aber viel zu allgemein, um darauf einen Identitätsbeweis gründen zu können. Die gleiche, — vielleicht sogar noch nähere, Verwandtschaft besteht zwischen dem Meister von Castel Sarde und Pablo Vergòs (1492. 1495 †) oder Gabriel Guardia (15..). Um sich davon zu überzeugen, ziehe man im besonderen den Altar der „Señora de la Gloria“ von Vergòs in der Sammlung Vinda de Rius y Badia in Barcelona zum Vergleich heran.² Hier wie dort findet man beinahe dasselbe Kompositionsmotiv, — hier wie dort fast den gleichen strengen, länglich-ovalen Madonnen-typ mit den mandelförmigen, melancholischen Augen und den langen, schmalrückigen Nasen unter hohen, steilen Stirnen. Auch die eigentümlich gepreßten, scharf gebrochenen Gewandfalten kehren in beiden Fällen wieder.

Aus diesen verwandten Zügen, die der Sarde nicht nur mit dem Meister von Jativa, sondern mit so manchem namhaften Spanier teilt, läßt sich zunächst nur auf *nahe* künstlerische Beziehungen zwischen ihm und der katalanischen Schule schließen. Ein *Spanier* braucht er deswegen noch nicht zu sein.

Das, was vor allem dagegen spricht, ist der starke *italienische* Einschlag in seiner Kunst. Den hat Loga zweifellos übersehen. Er macht aber gerade die persönliche Note des Meisters aus.

Bei genauerem Zusehen zeigen seine Figuren eine größere Flächigkeit und Breite, als die mehr gotisch-vertikal komponierten Gestalten der spanischen Maler. Die oft fast schmerzhaft intensive Ausdruckskraft in den eng zusammengefaßten Zügen katalanischer Madonnen findet sich in Castel Sarde *nicht*, — hier ist alles breiter, offener und milder geworden. Die Auffassung geht hier mehr in das Klassisch-Allgemeine, — mit einem Wort in das Renaissancemäßige. Das sind Eigentümlichkeiten, die ohne Berührung mit italienischer Kunst kaum zu erklären wären. Noch offensichtlicher treten italienische Einflüsse im architektonisch-

¹ S. Sanpere y Miquel, Los Cuatrocentistas Catalanes, Tom. I/II, Barcelona 1906.

² Abbildung bei Sanpere y Miquel a. a. O. Tom. II, pag. 56.



Phot. Alinari.

Abb. 1. Der Meister von Castel Sardo. Thronende Madonna mit Kind und Engeln.
Hochaltarbild der Kathedrale von Castel Sardo.

dekorativen Detail des Madonnenthrones zutage. Die auf nestartig gebildetem Akanthusblattkranz aufruhenden Adlerkapitelle, das lesbische Kyma der Gesimse, die antikisierenden Voluten des Bogengiebels und die Kandelabermotive der Pilasterfüllungen gehen unbedingt auf italienische Vorbilder zurück, so mangelhaft diese auch im einzelnen verstanden sein mögen.

Hier könnte man einwerfen: Diese Motive sind allerdings italienischen Ursprungs. Sie sind aber so oberflächlich als Fremdkörper einem im übrigen durchaus *spanischen* Organismus angegliedert, daß man ohne Schwierigkeit annehmen kann, der *spanische* Maler habe während eines Aufenthaltes in Sardinien mit italienischer Kunst von weitem Fühlung genommen und sich einige Elementarformen der Renaissance durch dritte Hand vermitteln lassen.

So einfach liegen die Dinge aber nicht.

Es gibt glücklicherweise einen Fingerzeig, um sich über die Art des Abhängigkeitsverhältnisses zu Italien klar zu werden.

Die auffallenden musizierenden Putten oben auf der Thronlehne, die so ganz und gar nicht unter die üblichen spanischen Bildrequisiten passen wollen; — denn die spanische Malerei des 15. Jahrhunderts kennt eigentlich nur halbwüchsige Engelmädchen —, diese Putten sind *kopiert* aus einem bestimmten italienischen Gemälde der genuesisch-lombardischen Schule, nämlich aus dem Mittelbilde des Madonnenaltares von Vincenzo Foppa im Oratorio di S. Maria di Castello sù Savona (vgl. Abb. 2).

Dieses Altarwerk wurde von Foppa gemeinsam mit Lodovico Brea im Auftrage des Kardinals Giuliano della Rovere für die Kathedrale von Savona ausgeführt. Laut Inschrift wurde es im August 1490 von den beiden Meistern vollendet. Für das Mittelbild, auf dem der Kardinal als anbetender Stifter vor dem Madonnenthron kniet, kommt nur Foppa selbst als Schöpfer in Betracht.¹ Es gehört zu den Hauptwerken dieses führenden Meisters der präleonardesken lombardischen Schule, der nach den Forschungen von Ffoulkes und Maiocchi 30 Jahre lang im Gebiet von Genua gearbeitet hat. Daß der Altar von Savona heute ein ziemlich unbeachtetes Dasein fristet, ist nur eine mißliche Folgeerscheinung seiner Überführung aus der Kathedrale in das kleine Oratorium S. Maria di Castello.

¹ Vgl. Constance Jocelyn Ffoulkes and Monsignor Rodolfo Maiocchi, Vincenzo Foppa of Brescia, Founder of the Lombard School, His Life and Work; London — New York 1909, pag. 172f. — Unsere Abb. 2 ist nach einer Aufnahme des Photographen Noack-Paganini in Genua hergestellt, die dieser für das Werk von Ffoulkes und Maiocchi angefertigt hatte.



Phot. Noack-Paganini.

Abb. 2. Vincenzo Foppa. Die Madonna des Kardinals Giuliano della Rovere von 1490.
Savona, Oratorio di S. Maria di Castello.

Die Übereinstimmung in den Bewegungsmotiven und in der Gruppierung der kleinen Flötenspieler ist so schlagend, daß es sich in Castel Sardo um eine *unmittelbare Kopie* handeln muß. Vereinzelte kleine Abweichungen in der Anordnung der Hände können daneben nicht ins Gewicht fallen, ebensowenig die Tatsache, daß der Sarde die weiche, zarte Fleischlichkeit des Vorbildes in seine eigene trockene — fast harte Formgebung übersetzte.

Bei genauerem Zusehen ergibt sich, daß ein ähnliches Abhängigkeitsverhältnis zwischen den beiden Christuskindern besteht. In beiden Fällen ruht das Kind in beinahe liegender Stellung auf dem rechten Knie der Mutter, und zwar so, daß seine Körperachse die Bildfläche in der Diagonale schneidet. Das rechte Bein ist stark angewinkelt, das linke schmiegt sich in leiser Biegung dem Faltenbausch des mütterlichen Mantels an. Der rechte Arm streckt sich nach unten, die linke Hand hält ein Vögelchen, der Kopf ist nach rechts abwärts gewendet. Besonders augenfällig ist die Übereinstimmung der kurzen, weißen, langärmeligen Hemdchen, die bis zur Mitte des Oberschenkels reichen und sich über der Brust mit einem schmalen Umlegekragen öffnen.

Freilich hat der Sarde das Motiv des Segnens, das den eigentlichen Schlüssel zur Haltung des Kindes in Savona bedeutet, nicht übernehmen können, da bei ihm der empfohlene Stifter fehlt. Aber in der leise angehobenen rechten Hand seines Kindes zuckt noch etwas davon nach, wenn auch im übrigen eine neue Bewegungsmotivierung dadurch versucht wurde, daß das Kind sein pelikanartig gebildetes Vögelchen ans Herz preßt und bedeutungsvoll sinnend ins Weite blickt.

Ich glaube, die beiden durchgeführten Vergleiche *zwingen* zu dem Schlusse, daß der Meister von Castel Sardo das Werk Foppas aus eigener Anschauung kannte.

Ein Aufenthalt des Sarden in Ligurien kann durch äußere Umstände politischer und wirtschaftlicher Art bedingt gewesen sein. Zunächst ist in Betracht zu ziehen, daß Castel Sardo ursprünglich eine Gründung der genuesischen Familie Doria war, und daß es fast das ganze Mittelalter hindurch unter genuesischer Herrschaft stand. Bis 1448 hieß die Stadt Castello-Genovese. Von da ab war sie zwar in den Händen der Aragonesen und wurde (bis 1767) Castello-Aragoneser genannt, aber sie blieb doch immer in der genuesischen Einflußsphäre. Die günstige Lage der Stadt und ihres Hafens an der Nordküste Sardinien ließ sie den Genuesen, solange sie überhaupt noch Expansionspolitik trieben, immer wieder als natürlich gegebenes Einfallstor erscheinen. Die wirtschaftliche Verbindung mit Genua ist wohl nie ganz unterbrochen gewesen. Es ist ohne weiteres anzunehmen, daß auch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts

genuesische Handelsfilialen in Castel Sardo existierten.¹ So wäre es denn gar nicht verwunderlich, wenn der Altar von Castel Sardo als Stiftung einer genuesischen Familie betrachtet werden müßte, die irgendwelche Interessen in der Stadt oder in ihrer Umgebung zu vertreten hatte. Es gibt ein Anzeichen, das dafür spricht: Auf dem Schilde des Erzengels Michael ist nämlich zweimal übereinander ein Wappen angebracht, das aller Wahrscheinlichkeit dem genuesischen Geschlechte der Serra gehört.²

Nimmt man diese — doch wohl ohne weiteres einleuchtende — Hypothese als zu Recht bestehend an, so folgt daraus ein bedeutsamer Schluß auf die *Nationalität* des Meisters von Castel Sardo. Es ist höchst unwahrscheinlich, daß ein Genuese damals einen verhaßten Spanier mit solch großem künstlerischem Auftrag betraut haben würde. Dazu brannte die Wunde doch noch zu schmerzlich, die Genua durch die Wegnahme Castel Sardos geschlagen wurde. Viel näher liegt die Annahme, daß der Beauftragte ein eingeborener *Sarde* war.

Bei einem *Sarden* läßt sich ja auch die eigentümliche Verquickung von spanischen und italienischen Elementen am leichtesten begreifen. Der Sarde steht seit dem 14. Jahrhundert in politischer, kultureller und ethnologischer Hinsicht zwischen dem Spanier und dem Italiener. Daher ist es a priori verständlich, daß die sardische Kunst seit dem Übergreifen des aragonesischen Einflusses auf die Insel einen Mittelweg zwischen spanischer und italienischer Ausdrucksweise gesucht hat.³ Man wird dem Meister von Castel Sardo wohl am ehesten gerecht werden, wenn man in ihm den Repräsentanten einer für Sardinien eigentümlichen *Misch-* oder *Grenzkunst* sieht, die sich trotz ihrer Abhängigkeit von zwei übermächtigen kontinentalen Kunstkreisen den Reiz einer gewissen Originalität bewahrt hat.

Der Stil des Meisters von Castel Sardo ist weder ausschließlich spanisch, noch italienisch — er ist beides zu gleicher Zeit, wenn auch das

¹ Vgl. La-Marmora — Spano, Itinerario, pag. 658—660.

² Vgl. Crollalanza II 523—524. — Die kleine Verschiedenheit, daß die Felder der geschachten Querbalken im Schildwappen des Michael abwechselnd golden und rot, anstatt silbern und rot, wie Crollalanza für das Wappen der Serra angibt, kann sehr wohl auf einer Abänderung beruhen, durch die sich ein Zweig der Familie absonderte. Crollalanza gibt selbst zu, daß das Wappen der Serra di Genova entweder silbernes oder blaues Feld, das der Serra di Napoli e di Calabria sogar goldenes Feld zeige. Nach Rietstap (II 765) führen die Serra di Roma e Napoli zwei silbern und blau geschachte Balken in goldenem Felde.

³ Man vergleiche die einschlägigen Ausführungen bei Dionigi Scano, Storia dell'Arte in Sardegna dal XI al XIV secolo, Cagliari e Sassari, 1907 (besonders pag. 395 f. und 409 f.).

spanische Element überwiegt. Das wichtige dabei ist die Art, *wie* die Synthese vollzogen und eine neue, eigenartige Ausdrucksform daraus gewonnen wurde, die *spezifisch sardisch* genannt werden kann.

Sollten aber doch noch Zweifel über die Herkunft des Meisters bestehen, so werden sie durch den Nachweis behoben werden können, daß dem Künstler ein ganz bestimmter Platz in der Entwicklung der sardischen Malerei zukommt, daß sich die eigenartigen, insularen Züge seiner Kunst in vorbereitendem Stadium bereits bei der vorhergehenden Malergeneration und in ausgeprägterer Form bei seinen Nachfolgern feststellen lassen.

Dieser Nachweis ist nicht ganz leicht zu führen, denn leider ist die Geschichte der sardischen Malerei noch keineswegs recht geklärt. Literarische Quellenwerke gibt es dafür nicht. Dokumente sind so gut wie keine vorhanden. Die Darlegungen Giovanni Spanos, der sich als erster an eine umfassende Bearbeitung wagte, sind allzusehr beschwert und verwirrt durch die phantastischen, frei erfundenen Angaben der sogenannten „Pergamene d'Arborea“, dieser berüchtigten, gefälschten Bruchstücke mittelalterlich-sardischer Geschichte im Besitze der Kgl. Bibliothek zu Cagliari.¹

Außerdem ist in dem verarmten Sardinien durch Vernachlässigung und Verschleuderung der Bilder unglaublich viel verloren gegangen, so daß der Denkmälervorrat die bedenklichsten Lücken aufweist.²

Immerhin ermöglichen es die eingehenden Spezialbehandlungen, die Brunelli und besonders Aru den noch vorhandenen Denkmälern widmeten, die Entwicklung während des 15. Jahrhunderts in ihren Hauptlinien zu überschauen.³

Bis um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert bleibt für Sardinien der Stil der toskanischen Trecentomalerei maßgebend. Die erhaltenen Denkmäler schließen sich als Nachzügler an sienesische und pisanische

¹ Vgl. Gio. Spano, *Storia dei Pittori Sardi*, Cagliari, 1870, pag. 7—11. — Die „Pergamene d'Arborea“ wurden von Pietro Martini, dem Direktor der Kgl. Bibliothek in Cagliari, publiziert: *Testo di due codici cartacei d'Arborea del sec XV*; Cagliari, 1856. — *Raccolta delle Pergamene e codici d'Arborea*; Cagliari, 1863. — Der Nachweis der Fälschung ist Mommsen und der Berliner Akademie zu danken.

² Spano klagt darüber in seiner „Geschichte der sardischen Maler“ mit beweglichen Worten. Er weist im besonderen auch auf englische Reisende hin, die zumeist nach Sardinien kamen, um dem Sport einer Muflonjagd zu huldigen, die sich aber dabei die Armut der Insel zunutze machten und an Altertümern aufkauften, was sie bekommen konnten. Es würde sich vielleicht lohnen, einmal englische Privatgalerien auf altsardische Gemälde hin durchzuarbeiten.

³ Brunelli, *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna* loc. cit. — Aru, *Storia della pittura in Sardegna nel sec. XV*; loc. cit.

Vorbilder aus der Schule Simone Martinis und Francesco Trainis an.¹ Es ist bezeichnend, daß dies der Fall ist, obwohl die harte aragonesische Herrschaft bereits mit der Eroberung Cagliari im Jahre 1326 einsetzte, und obschon die neuen Gebieter sicherlich alles taten, um die Beziehungen der Insel zu Italien zu unterbinden und vergessen zu machen. Die geistigen Bande zwischen Sardinien und Pisa waren eben doch zu eng geknüpft, um schnell gelöst werden zu können.

Nicht umsonst hatten sich die Pisaner während ihrer Herrschaftsperiode (von 1121/22 bis 1326) als glänzende, großzügige Kolonisatoren erwiesen, die der Insel zum erstenmal wieder seit dem Untergang des Römischen Reiches zu einer wirklichen Kultur verhalfen, vor deren steinernen Zeugen, den zahllosen prachtvollen Kirchen pisanischen Stiles, der Reisende heute noch staunend steht.

Erst nach der Schlacht bei Sanluri im Jahre 1409, in der Martin der Jüngere von Aragon und Sizilien die Erben Eleonorens von Arborea, der letzten einheimisch-sardischen Fürstin von Bedeutung, entscheidend besiegte, erstarkte der aragonesische Einfluß allmählich so weit, daß man von einer *Spanisierung* der sardischen Malerei sprechen kann.²

Leider ließ sich bisher kein einziges *datiertes* Werk aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nachweisen. Diejenigen Bilder, die man auf stilkritischem Wege als die *frühesten* sardischen Quattrocentoarbeiten herausstellen kann, gehören in die Nähe des Luis Borrassá und dürften um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein. Es handelt sich in erster Linie um Altarfragmente im Museum zu Cagliari, die Aru in seiner gründlichen Arbeit zusammengestellt hat.

Als Repräsentant der nächstfolgenden Stilstufe käme der *Bernhardins-Altar* aus S. Francesco di Stampace im Museum zu Cagliari in Betracht.³ Da ihm aber Aru mit überzeugenden Gründen als Werk eines katalanischen Meisters, nämlich des *Jaime Huguet* (1448), in Anspruch nimmt, der sich *nachweislich* in Sardinien aufgehalten hat, so gehört er, streng genommen, nicht in diesen Zusammenhang hinein.

¹ Man vergleiche meine Ausführungen in den „Kunstgeschichtlichen Streifzügen durch Sardinien“, a. a. O.

² Über die historischen Ereignisse vergleiche man Manno, *Storia di Sardegna*, Milano, 1835.

³ Das Mittelbild des Bernhardin-Altars mit der Apotheose des von zwei Engeln geleiteten Heiligen, der in der erhobenen Rechten das Charisma und in der Linken ein offenes Buch trägt, trägt in der Pinakothek zu Cagliari die Nr. 13. Es gehören noch zwölf Predellenbilder mit Szenen aus dem Leben des heiligen Bernhardin und ein *Ecce-homo* dazu.

Die erste wirklich greifbare Persönlichkeit unter den sardischen Malern des 15. Jahrhunderts ist *Giovanni Barcells*, der Meister des Heimsuchungs-Altars aus S. Francesco di Stampace im Museum zu Cagliari¹ (Abb. 3).

Das Mittelbild dieser Ancona trägt auf einem Cartellino die Künstlerinschrift: *Johaes barcel(s) me facit*. Früher löste man die Namensangabe als „Giovanni di Barcellona“ auf, indem man das „s“ nach *barcel* als Abkürzungszeichen faßte und „*Barcellonae*“ ergänzte.² Dr. Aru jedoch, der die wissenschaftliche Bearbeitung, Ordnung und Vergrößerung der Galerie von Cagliari als seine Lebensaufgabe betrachtet, hat das Bild neuerdings auf das genaueste untersucht und besteht darauf, daß die Namensinschrift als „*Barcells*“ gelesen werden müsse.

Wie dem auch sei — es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß der Künstler unmittelbar abhängig ist von katalanischen Vorbildern. Er steht ungefähr auf der Stilstufe des Bartolomé Bermejo (1488. 1490. 1495), und Aru wird recht haben, wenn er ein Wirken um 1470 ansetzt. *Identifizieren* läßt er sich nach dem Stand unserer Kenntnisse mit *keinem* der uns bekannten katalanischen Meister. Wir dürfen daher bis auf weiteres in dem Künstler den Hauptvertreter der sardischen Malerei nach der Mitte des 15. Jahrhunderts sehen.

In ihm erreichte die ausschließlich spanisierende Richtung auf der Insel ihren Höhepunkt. Er hat offenbar zahlreiche Schüler gehabt. Es gibt eine ganze Anzahl von Bildern in der Galerie von Cagliari und in den Kirchen der Stadt und ihrer Umgebung, die von ihm abhängig sind.³ Ich gehe nur auf diejenigen künstlerischen Erscheinungen ein, die, obwohl sie unter seinem Einfluß standen, in ihrer Entwicklung über ihn hinausgingen. In erster Linie kommt da der „*Meister von Tuili*“ in Betracht. In der Cappella della Madonna del Carmine (d. h. in der ersten Kapelle rechts vom Eingang) der Pfarrkirche S. Pietro zu Tuili in der Provinz Cagliari steht ein Madonnenaltar, der, als Ganzes genommen, wohl das vollendetste und köstlichste Werk der sardischen Quattrocentomalerei genannt werden darf.

¹ Der heute zerlegte Heimsuchungs-Altar setzt sich nach Spano (Guida della Città e dei Dintorni di Cagliari; Cagliari, 1861), der ihn noch in der Kirche S. Francesco di Stampace sah und beschrieb, aus folgenden Teilen zusammen:

Heimsuchung (?) (muß heißen: Kreuzigung. Ausgießung des Heiligen Geistes. Verkündigung).

Bonaventura (?) mit Kirchenmodell Heimsuchung. Apollonia.
(muß heißen: Hieronymus).

Das Mittelbild der Heimsuchung ist 1,51 m hoch und 0,70 m breit.

² Vgl. Spano, *Storia dei Pittori Sardi* pag. 14.

³ Vgl. die Angaben Brunellis und Arus a. a. O.



Phot. Alinari.

Abb. 3. Giovanni Barceles. Der Heimsuchungsaltar aus S. Francesco di Stampace. Cagliari, R. Museo di Antichità.

Die mächtige, 4,70 m hohe und 3,45 m breite Assisa ist noch vollständig erhalten und befindet sich auch noch an dem Platz, für den sie geschaffen wurde. Das Mittelbild zeigt auf goldenem Grunde die thronende Madonna, von Engeln gekrönt und von musizierenden Engeln umgeben. Das Christkind, das einen Vogel in der Hand hält, ist in ein langes

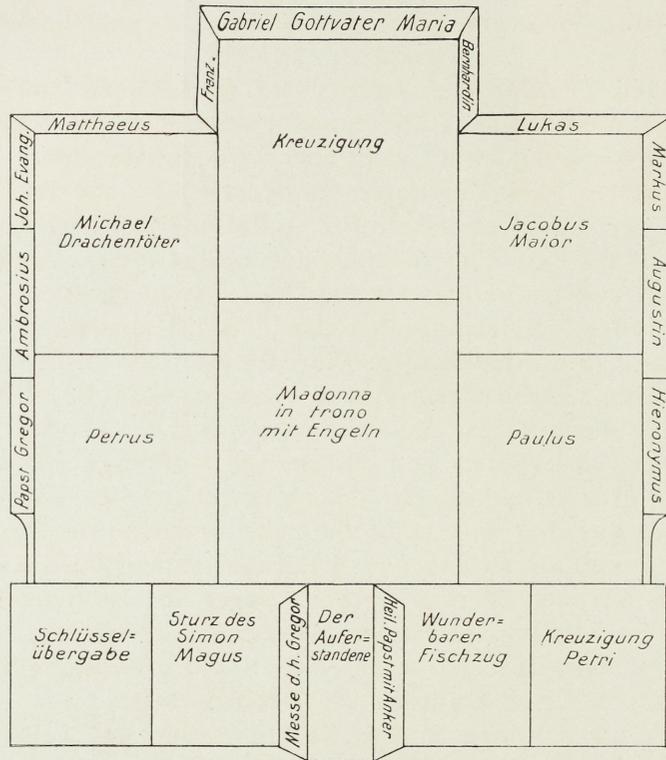


Abb. 4. Schema des Polyptychons der Capella della Madonna del Carmine (1. Kapelle rechts vom Eingang) in der Pfarrkirche S. Pietro zu Tuili.

Höhe 4,70 m; Breite 3,45 m.

kuttenähnliches Hemdchen gehüllt. — Die übrigen Darstellungen gliedern sich nach folgendem Schema (vgl. Abb. 4):

An Feinheit der Ausführung und Durcharbeitung stehen die umgebenden Bilder hinter der Madonna zurück. Doch zeigen alle Teile eine überzeugende stilistische Übereinstimmung. Sicherlich handelt es sich um die Schöpfung einer einheitlich geleiteten Künstlerwerkstatt. Das Mittelbild wurde jedenfalls von dem Meister selbständig ausgeführt.

Typengestaltung, Gewandbehandlung und Milieudarstellung lassen

die Abhängigkeit von der Art des Giovanni Barcel's nicht verkennen. Bei einigen Predellenbildchen fühlt man sich noch an den Bernhardins-Altar des Jaime Huguët erinnert. Doch der *Fortschritt* gegenüber diesen Vorbildern ist ein bedeutender. Der Meister von Tuili hat sich zu einem Schönheitstypus voll würdevoller Ruhe und hoheitsvoller Milde durchgearbeitet, der zwar in manchen Zügen an Pablo Vergós und an Gabriel Guardia erinnert, im Grunde genommen jedoch eine persönliche Schöpfung bedeutet.

Unter den katalanischen Malern wird man keinen finden, der so nahe mit dem Meister von Tuili verwandt wäre, daß man sich zu einer Identifizierung versucht fühlte; wohl aber wird man in Tuili — und das ist der springende Punkt für unsere Darlegungen — auf das stärkste an den Meister von Castel erinnert. Die Auffassung der beiden Madonnen ist so ähnlich, daß ich eine Identität der beiden Meister nicht für unmöglich halte. Leider vermag ich das zunächst nicht durch einen ins einzelne gehenden Vergleich zu beweisen, da ich meine Beobachtungen nicht durch geeignete Abbildungen belegen kann. Ich muß mich bis auf weiteres mit der einfachen Behauptung begnügen, daß die Madonna von Tuili wie eine *Vorstufe* zur Madonna von Castel Sardo wirkt, und daß sie ihrer ganzen malerischen und zeichnerischen Haltung nach sehr wohl vom gleichen Meister in jüngeren Jahren ausgeführt sein könnte.

Als unentwickelter und daher als früher erscheint die Madonna von Tuili deshalb, weil sie sich in den Elementen ihrer Bildstruktur — vor allem in der Körperstilisierung — noch enger an das Formgefühl der vorhergehenden sardisch-spanischen Malergeneration anlehnt, dann aber auch, weil ihr jener italienisch-renaissancistische Einschlag fehlt, der für die Madonna von Castel Sardo so charakteristisch ist.

Dadurch tut sich eine gewisse Kluft zwischen den beiden Werken auf, die trotz aller sonstigen Verwandtschaftszüge schwer zu überbrücken ist. Zwar könnte man sagen: der Meister hat erst in späteren Jahren mit italienischer Kunst Fühlung genommen. Er geht aus der spanisierenden Schule seiner Heimatinsel hervor, und es ist gerade seine persönliche Tat, daß er auf der Höhe seiner künstlerischen Reife den seit bald einem Jahrhundert unterbrochenem Anschluß an das kontinentale Mutterland wieder suchte.

Da es uns aber bei dieser entwicklungsgeschichtlichen Skizze nicht nur darauf ankommt, den Stil des Meisters vor Castel Sardo aus der Kunst der vorangehenden Generation abzuleiten, sondern da wir vor allem auch darauf ausgingen, dem seltsamen Künstler einen ganz bestimmten Platz im Kreise seiner eigenen sardischen Zeitgenossen anzuweisen, um seinen Stil als Ausdruck einer allgemeinen künstlerischen

Strömung auf der Insel fassen zu können, so befriedigt diese Lösung noch nicht ganz.

Steht der Meister mit seinem eigentümlichen Verhältnis zur italienischen Kunst wirklich so allein da?

Eine weitere Umschau ergibt, daß dies *nicht* der Fall ist.



Phot. Alinari.

Abb. 5. Der Meister von Sanluri. Thronender hl. Eligius. Sanluri: Pfarrkirche S. Pietro.

In einer anderen Dorfkirche der Provinz Cagliari haben sich glücklicherweise die Reste einer bedeutenden Assisa erhalten, die als vermittelndes Glied zwischen dem Meister von Castel Sardo und der Kunst seiner Zeit erscheint.

Es handelt sich um einen ehemaligen Altar des heiligen Eligius in der Parrocchia S. Pietro zu *Sanluri*. Erhalten ist noch das Mittelbild mit

der Darstellung des thronenden Heiligen in reichem bischöflichem Ornat (Abb. 5), ferner die Predella mit der Pietà in der Mitte und je drei Szenen aus dem Leben des heiligen Eligius zu beiden Seiten¹ (vgl. Abb. 6). Das Mittelbild erinnert auf den ersten Blick ganz allgemein an ähnliche Kompositionen des Jacomart Baço, ohne daß sich jedoch nähere Beziehungen feststellen ließen.² Zweifellos aber erkennt man in den



Phot. Alinari.

Abb. 6. Der Meister von Sanluri. Die Werkstatt des hl. Eligius. Sanluri, Pfarrkirche S. Pietro.

¹ Das Mittelbild mit dem thronenden Eligius ist 1,78 m hoch und 1,10 m breit. Auf der Predella sind folgende Szenen aus dem Leben des Heiligen dargestellt: 1. Traum der Mutter; 2. Werkstatt des heiligen Eligius (Abb. 6); 3. Verhör des Heiligen; 4. Almosenspende; 5. Investitur; 6. Verehrung des wunder tätigen Leichnams. Höhe der Predella 0,54 m, Breite 2,84 m.

² Vgl. Valerian von Loga, Bilder spanischer Quattrocentisten in Berlin. I. Ein unbeachtetes Werk von Jacomart Baço und der Altar der Vergós in Grannollers del Vallés. Jahrb. d. K. Pr. Ksts. XXX, 1909, pag. 179f.

knochigen, energisch gebildeten Gesichtern und Händen des Meisters von Sanluri, in seinen hageren, etwas steif ponderierten Körpern und in dem starren Faltengeriesel seiner Gewänder deutliche Anklänge an den Stil des Giovanni Barcels — gemildert durch ein höher entwickeltes Schönheitsgefühl in der Art des Meisters von Tuili. Der Auffassungsweise des Meisters von Tuili kommt der Eligiusmeister sogar so nahe, daß man an einen unmittelbaren Schulzusammenhang denken muß. Der Eligiusmeister ist sicherlich der Jüngere von beiden; denn in seinem Hauptbilde finden wir gleichfalls jene merkwürdigen italienischen Entlehnungen, die uns bereits den Meister von Castel Sardo *nach* dem Meister von Tuili ansetzen ließen. Der Eligiusmeister ist aber *früher* als der Meister von Castel Sardo; denn die italienischen Elemente, — der Renaissancethron und die girlandentragenden Putten —, die wiederum an lombardisch-ligurische Erscheinungen anklingen, ohne daß sich diesmal bestimmte Vorbilder nennen ließen, — diese italienischen Elemente sind in Sanluri in noch höherem Maße rein äußerliche Zutaten als in Castel Sardo. Die eigentliche Formempfindung des Meisters von Sanluri ist völlig spätgotisch. Am schärfsten tritt das bei den phantastisch gebildeten Voluten zutage, auf denen die kleinen Pilaster des Thronoberbaues aufruhren: sie sind genau so stilisiert wie gotische Ranken.

Aber schließlich — im Grunde genommen ist ja auch der Meister von Castel Sardo Gotiker geblieben. Wenn auch die Durchdringung von spanischen und italienischen Formen bei ihm etwas besser gelungen ist, — die Tendenz ist bei beiden Meistern die gleiche. Beide sind in spanisierender Anschauungsweise aufgezogen worden, und beide mühen sich aus eigener Kraft mit Renaissanceproblemen ab.

So liefert die Gegenüberstellung der beiden Künstler den erwünschten Beweis, daß der Meister von Castel Sardo kein Phänomen bedeutet, sondern daß er als Vertreter einer künstlerischen Richtung angesehen werden darf, die sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts auf Sardinien geltend machte und die — *cum grano salis* — auf nichts Geringeres ausging, als auf die Schöpfung eines *sardischen Nationalstils*, der die Errungenschaften der spanischen und der italienischen Malerei in sich vermählte.

Die weitere Entwicklung in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts bestätigt die Richtigkeit dieses Schlusses auf das glücklichste.

Zunächst läßt sich auf das Jahr 1501 ein *Lorenzo Cavaro* aus Stampace festlegen. Er vollendete laut Inschrift in diesem Jahre einen Madonnenaltar für die Kirche S. Paolo in Gonostramazza (Provinz Cagliari), der heute in der Sakristei der Pfarrkirche S. Michele Arcangelo am gleichen Orte auf-

bewahrt wird.¹ In seiner stilistischen Haltung wirkt er wie ein verspäteter Nachfolger der spanisierenden Meister in der Richtung des Luis Borrassá. Größere entwicklungsgeschichtliche Bedeutung kommt ihm kaum zu.

Um 1502 taucht sodann ein Meister Bartolommeo Castagnola auf, der nach Spano eine ganze Anzahl von Altären für die — heute zerstörte — Kirche S. Francesco in Oristano malte.² Von seinen Arbeiten ist so gut wie nichts mehr erhalten. Zwei signierte und datierte Bruchstücke eines Altares — mit Darstellungen des Täufers und des Evangelisten Matthäus auf gepunztem Goldgrund — befinden sich heute in der Sammlung Dionigi Scano in Cagliari.³ Über ihren Stil läßt sich nicht viel mehr sagen, als daß er sich ungefähr in den Bahnen des Meisters von Tuili weiterbewegt.

Wichtiger ist schon Giovanni Muru, der Meister des Hochaltares in der Kirche zu Ardara. Die noch vollständig erhaltene, aber leider sehr vernachlässigte und beschädigte Assisa trägt die Künstlerinschrift und das Datum 1515.⁴ Ich gebe in Abb. 7 eine allerdings schwache Liebhaberaufnahme des Werkes wieder, da sie immerhin eine Vorstellung des gewaltigen Aufbaues vermittelt. Der Zustand der Maloberflächen ist derart schlecht, daß der Schleier, den die Photographie über die einzelnen Darstellungen breitet, einigermaßen dem wirklichen Eindruck entspricht.⁵

¹ Die 2,60 m hohe und 2,20 m breite Ancona von Gonostramazza trägt folgende Inschrift: EN ANNY MDI · ES PITADA TELA · LO · DIT · RETAVLV · PER — MAS · DE MEST(R)AL · LORENS CAVARO DE STAMPAS · FETA · A · XV · DE — DEIEBER (?) AN · DE · SVS · DIT · (Publiziert vom Parrocco Pietro Cossu unter dem Pseudonym Pierin d'Anelli im Corriere dell' Isola 1908, Nr. 209, Articolo: Paesaggi e memorie di Sardegna.)

Der Altar hat die Form eines doppelten Triptychons mit neunteiliger Predella. Die obere Bilderreihe zeigt die Kreuzigung zwischen Gabriel und Maria, — die untere die thronende Madonna zwischen Petrus und Paulus. In der Mitte der Predella steht eine Pietà, links davon die Madonna sowie die Heiligen Cosmas, Georg und Katharina, — rechts Johannes der Evangelist, Damian, Martin und Lucia.

² Spano, Storia dei pittori pag. 13.

³ Die Fragmente stammen aus der Sammlung Giovanni Spanos, der sie aus dem allgemeinen Schiffbruch in Oristano rettete. Sie tragen die Künstlerinschrift: BARTOLOMEVS CASTAGNIOLA FECIEBAT ANO MDIII MENS · APRILIS · — Jede Tafel ist 1,2 m hoch und 0,55 m breit. Vgl. Spano, Catalogo Descrittivo della privata pinacoteca; Cagliari 1870, pag. 33.

⁴ Vgl. La Marmora-Spano, Itinerario, pag. 558.

⁵ Das italienische Kultusministerium schickte im Jahre 1910 auf dringendes Ansuchen der sardischen Denkmalspflger den genuesischen Maler und Gemälderestaurator Venceslao Bigoni mit dem Auftrag nach Sardinien, über den Zustand der altsardischen Bilder in Kirchen und Museen Bericht zu erstatten. Die notwendigsten Restaurationen sollten baldmöglichst vorgenommen werden. Da aber fast *alle* Bilder auf der Insel große Schäden aufweisen, so konnten die Ausbesserungsarbeiten nur sehr langsam fortschreiten.



Phot. Filippo Nissardi, Cagliari.

Abb. 7. Giovanni Muru. Der Hochaltar der Kirche von Ar dara.

Das beigefügte Schema (Abb. 8) soll die Deutung der ikonographisch interessanten Einzeldarstellungen erleichtern.

Giovanni Muru hat allem Anschein nach unter dem Einfluß des Meisters von Castel Sardo gestanden, von dem er die freie gefällige Typenbildung und den wohlabgewogenen Massenaufbau seiner Figuren übernahm. Die empfangenen Anregungen sind aber in eine persönliche leichtflüssige Ausdrucksweise umgesetzt. Der große, monumentale Zug des Meisters von Castel Sardo liegt Muru fern, — ebenso die italienischen Aspirationen seines Vorgängers. Er begnügte sich mit den Ausdruckselementen, die der sardischen Malerei zu seiner Zeit geläufig waren, und stellte sie geschickt in den Dienst seines anmutigen Erzählertalentes.

Den eigentlichen Fortschritt in der Richtung, die der Meister von Castel Sardo vertrat, bringt erst Pietro Cavarò aus Stampace, dessen Tätigkeit sich von 1518 an nachweisen läßt. Pietro Cavarò, der vermutlich ein Sohn des oben erwähnten Lorenzo Cavarò war, darf als der fruchtbarste und begabteste Vertreter einer spezifisch *sardischen* Malerei gelten. Er hat als Schulhaupt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine überragende Bedeutung besessen. Die sardische Lokaltradition schreibt ihm eine Unzahl von Arbeiten zu. Sein Name ist geradezu ein Gattungsbegriff für altsardische Bilder geworden.

In seiner einzigen Schöpfung, die inschriftlich beglaubigt ist, — in dem kolossalen, ca. 8 m hohen Polyptychon der Parrocchia von Villamar in der Provinz Cagliari, wandelt er noch im großen und ganzen in den Spuren des Giovanni Barcelò und der katalanischen Meister. Es scheint sogar, als ob er unmittelbar von Juan Cabrera beeinflusst worden wäre, dessen Entwicklungsstufe er jedenfalls für Sardinien vertritt. Man möge zur Orientierung Cabreras Altarwerk der heiligen Klara und Katharina (aus der Sala capitular der Kathedrale von Barcelona) in der Abbildung bei Sanpere y Miguel heranziehen. Eine Photographie des Polyptychons von Villamar existiert leider noch nicht. Ich füge hier wenigstens ein Darstellungsschema davon bei (Abb. 9).

Von Wichtigkeit ist, daß in der freieren Lösung einzelner Kompositionsmotive, sowie in einer gewissen Weichheit und Rundung der Modellierung, die über die katalanischen Ausdrucksmöglichkeiten hinausgeht, so etwas wie ein Hauch italienischen Renaissancegeistes zu verspüren ist, wenn sich auch schwer feststellen lassen dürfte, aus welcher Quelle er stammte. Jedenfalls liegt darin die persönliche Note Cavaròs, durch die er in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht über seine spanischen Vorbilder hinausgeht, wenn er im übrigen auch, was Feinheit der Detaildurchbildung anbelangt, hinter ihnen zurückbleibt.

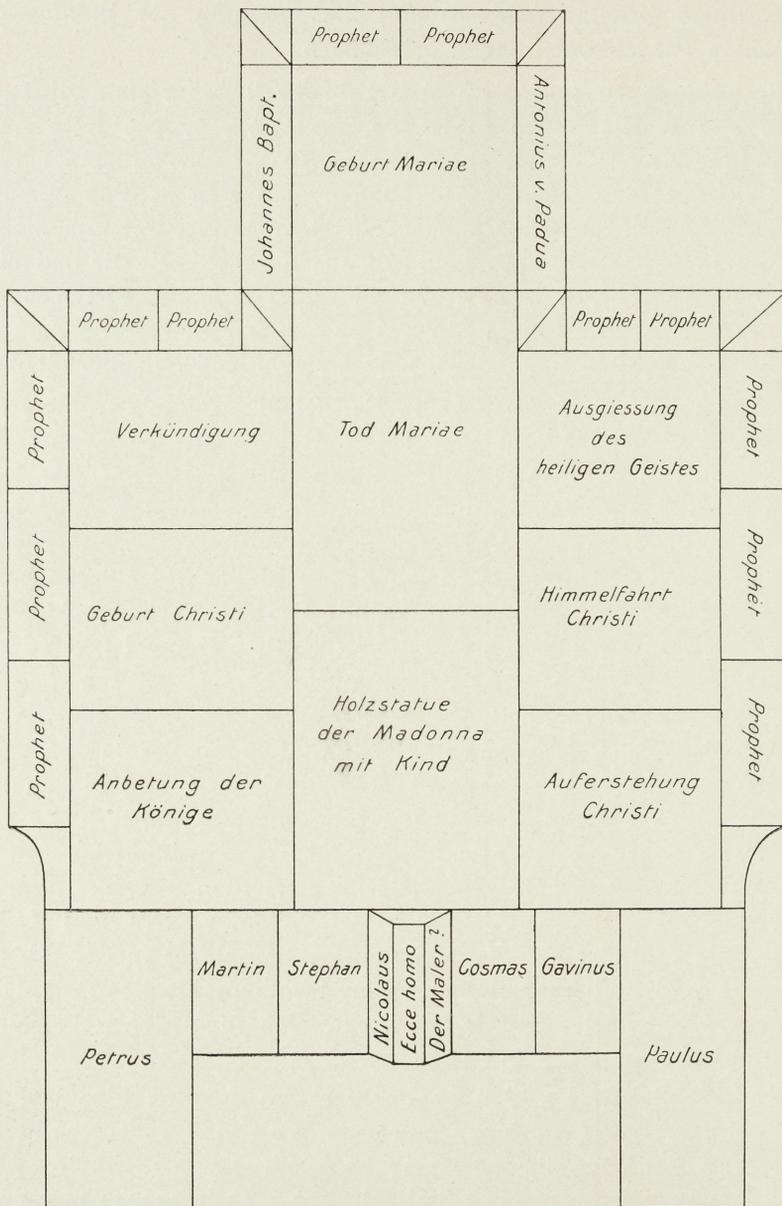


Abb. 8. Darstellungsschema des Polyptychons von Giovanni Muru in der Pieve zu Ardara. Die Inschrift lautet: IOANĒS · MVRV · ME PINSIT † EN LAI (?) MV8V (1515) HOC OPVS FECIT FIERI MOSEN IOAN CATAHOLO ASIPRESTE ET DONV BAINV VALEDV ET DONV VALENTINV DETORI ET MASTRV BAINIV MARONIV ET DONV PEDRVSV MADIVS OBRES.

In seinem nächsten Werk treten die italienischen Elemente bereits schärfer und ausgeprägter hervor. Es ist dies die — leider durch Blitzschlag teilweise zerstörte — Assita der cappella di S. Giovanni Battista in der Pfarrkirche von Tuili, die inschriftlich im Jahre 1534 vollendet wurde.¹ Sie steht dort gegenüber von dem Madonnenaltar des „Meisters von Tuili“ in der Carmine-Kapelle.

Eine Abbildung fehlt auch für dieses Werk. Ich gebe wiederum wenigstens ein Darstellungsschema (Abb. 10).

Obwohl die Signatur des Meisters fehlt, ist an der von allen Kennern der sardischen Malerei zugegebenen Urheberschaft Cavaros nicht zu zweifeln. Die Übereinstimmung mit dem Altar von Villamar ist in den Einzelheiten der anatomischen Bildung und der farbigen Haltung der Figuren so groß, daß sich die Identität der Meisterhand von selbst aufdrängt.

Dennoch zeigt sich ein bedeutender Fortschritt gegenüber dem Werk von 1518. Einzelne Kompositionen sind nämlich in deutlichem Anschluß an bestimmte Meister der italienischen Frührenaissance ausgeführt. Die Geburt Christi geht auf einen Entwurf Lorenzos di Credi zurück, — die Verkündigung zeigt unverkennbar den Einfluß Pollajuolos.

Genau so wie der Meister von Castel Sardo hat sich also auch Pietro Cavaros in seinem „dunklen Drange“ nach einem neuen *sardischen* Stil an bewunderte Renaissancevorbilder angelehnt. Nur daß der Meister von Castel Sardo dabei wohl von den mehr oder weniger zufälligen Eindrücken eines Aufenthaltes in Ligurien abhängig war, während Cavaros seine Modelle bereits mit Bewußtheit unter den führenden Meistern auswählte. Ich halte es nicht einmal für nötig anzunehmen, daß Cavaros seine Vorbilder am Ort ihrer Tätigkeit — also etwa in Florenz — kennen lernte und studierte. Der zeitliche Abstand zwischen ihm und den Credi und Pollajuolo ist groß genug, daß es sich um eine Beeinflussung handeln kann, die durch Skizzen, Kopien oder Stiche vermittelt wurde.

In dieser Annahme werde ich dadurch bestärkt, daß in dem folgenden Werk Cavaros, dem Madonnenaltar von Lunamatrona, raffaelischer Einfluß zutage tritt. Cavaros ist offenbar von seiner Insel aus dem sieghaften Entwicklungszug der italienischen Malerei als verständnisvoller, begeisterter Zuschauer gefolgt. In der Aufeinanderfolge, in der er durch dritte Hand von den Leistungen der großen, führenden Italiener Kenntnis erhielt, hat er sich mit ihnen auseinandergesetzt. Erst hat er sich durch die Quattrocentisten anregen lassen, bis er dann schließlich in den Bannkreis des

¹ Die Inschrift des 5,00 m hohen und 3,60 m breiten Altares lautet: IN SANCTI M · DXXXIII.

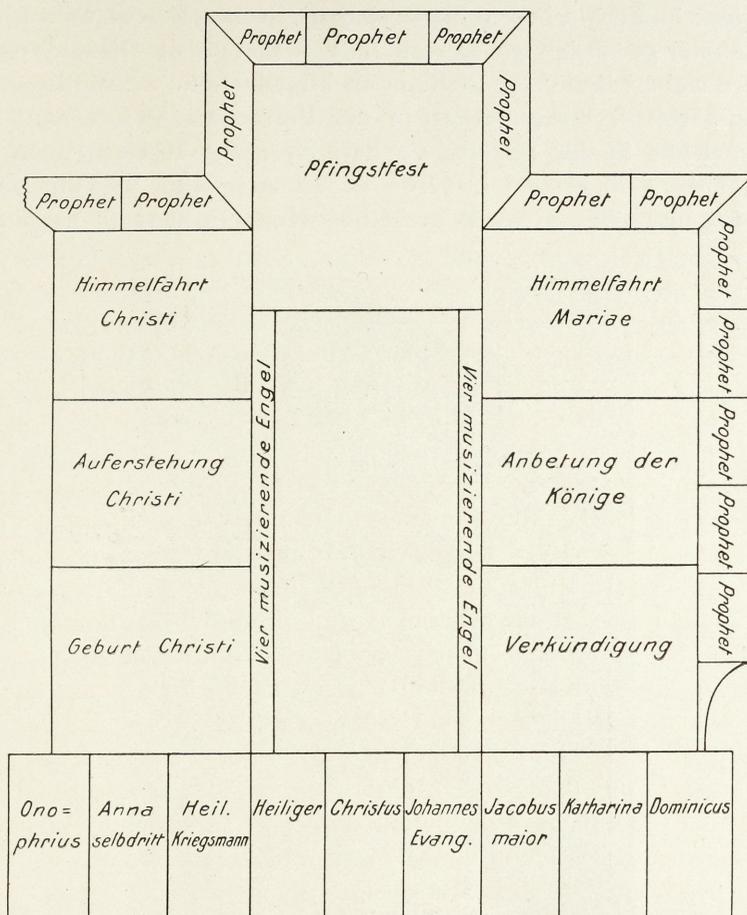


Abb. 10. Darstellungsschema des Polyptychons von Pietro Cavaro in der capella di S. Giovanni Battista (1. Kapelle links) der Parrocchia S. Pietro Apostolo zu Tuili. Datiert 1534. Höhe 5 m; Breite 3,60 m. Unvollständig, da einige Teile durch Blitzschlag 1854 zerstört.

großen universellen Genies kam, das wie die aufgehende Sonne alle anderen Gestirne verbleichen ließ.

Ungefähr so muß das Verhältnis Cavaros zur italienischen Kunst gewesen sein; denn es ist auffällig, daß er niemals wörtlich kopierte, sondern immer nur Paraphrasen italienischer Kompositionen gab, und daß er zweitens in dem koloristischen Aufbau seiner hellen, kreidigen Temperabilder immer in der Bahn blieb, die durch die spanisierenden Quattrocentisten gewiesen war. Hätte er vielleicht Auge in Auge den großen italienischen Renaissanceschöpfungen gegenübergestanden, so wäre

er bei seiner immerhin bescheidenen künstlerischen Potenz wahrscheinlich ein *Nachahmer* geworden wie so viele andere. Gerade die Distanz von seinen Vorbildern sichert ihm seine Stellung als künstlerische Persönlichkeit.

Der bereits erwähnte Altar in der Parrocchia S. Giovanni Battista zu Lunamatrona in der Provinz Cagliari ist weder signiert, noch datiert. Er steht aber den Assiten Cavaros in Villamar und in Tuili so nahe, daß es sich nur um ein Werk desselben Meisters handeln kann.

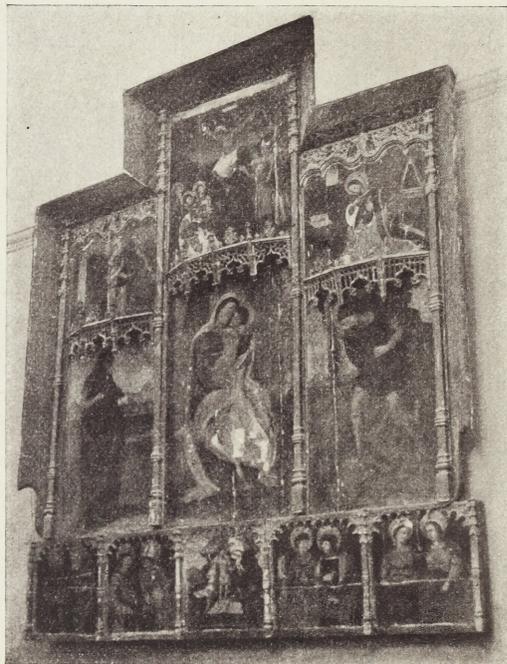


Abb. 11. Pietro Cavaros. Der Madonnenaltar von Lunamatrona (um 1540).

Das Mittelbild der Madonna mit dem stehenden Kinde, das seine Ärmchen um den Hals der Mutter schlingt und seine Wange an die ihrige preßt, ist eine freie Variante des Themas der Madonna Tempi. Auf Raffaelische Schöpfungen gehen auch die Typen der Erzengel Michael und Gabriel zurück. Überhaupt ist das Werk gleichsam gesättigt mit Raffaelischen Anregungen.

Der Altar von Luna-Matrona ist als das freieste, entwickeltste und deshalb wohl späteste Werk Cavaros zu betrachten.¹ Auf jeglichen Gold-

¹ Ein viertes Werk des Meisters, dessen Zuschreibung ebenfalls auf stilkritischen Erwägungen beruht, befindet sich in der Parrocchia S. Maria zu Gergei in der Provinz

grund und auf raumverhüllende Balustraden ist verzichtet. Die Figuren bewegen sich in offenen Räumen mit der Freiheit von Renaissance-menschen.

Von der Gesamtheit der Darstellungen wird die in Abb. 11 reproduzierte Liebhaberphotographie in Verbindung mit dem Schema (Abb. 12) einen annähernden Begriff geben.¹

In dem Altar von Lunamatrona, den wir wohl um 1540 ansetzen dürfen, erreicht der von uns geschilderte Entwicklungsabschnitt, an dessen Eingang der Meister von Castel Sardo steht, seinen Höhepunkt.²

Die zahlreichen, namenlosen Schüler Cavaros kommen für uns nicht mehr in Betracht. Sie schlachten das Erbe ihres Meisters nach besten Kräften aus, ohne in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht neue Momente zu bieten.

Ausnehmen möchte ich *einen* unter ihnen. Nämlich den anonymen Urheber zweier Altarfragmente in der Parrocchia zu Sanluri mit den Einzeldarstellungen der Heiligen Sebastian, Antonius Abbas, Nikolaus und Hubertus (oder Pantaleon?)³ (vgl. Abb. 13). Dieser Künstler, der seiner ganzen malerischen und zeichnerischen Haltung nach zweifellos aus der Werkstatt Cavaros hervorging, hat den interessanten Versuch gemacht, italienische Vorbilder mit den Ausdrucksmitteln seiner Schule frei zu *kopieren*. Der Sebastian stammt aus Francesco Francias Gemälde der „Madonna zwischen Sebastian und Rochus“ in S. Martino Maggiore, in dem Hubertus kehrt die Figur eines zuschauenden Jünglings aus einem von Francias Cäcilienfresken wieder. Man vergleiche das Martyrium der heiligen Cäcilie im kochenden Wasser aus S. Cecilia in Bologna (vor 1509 vollendet).

Die Wiedergabe ist im großen und ganzen so wörtlich genau, daß ein Studienaufenthalt des Sarden in Bologna wohl angenommen werden muß. Gerade dadurch geriet er in die Gefahr sklavischer Abhängigkeit, die sein Meister Cavaro glücklich vermied. Die Heiligen Sebastian und Hubertus in Sanluri sind eben doch nur *verwässerte Kopien*, die uns

Cagliari. Es vermag das Entwicklungsbild der künstlerischen Aspirationen Cavaros, wie wir es oben zu zeichnen versuchten, kaum zu bereichern oder zu ändern. Da ich es nicht aus eigener Anschauung kenne, mag es beiseite bleiben.

¹ Die Predella ist gut erhalten. Die übrigen Teile sind schwer beschädigt und mitunter stümperhaft restauriert, so z. B. der Engel rechts von der Madonna und der heilige Michael. — Höhe des ganzen Altares 3,02 m; Breite 2,64 m.

² Pietro Cavaro muß kurz vor 1541 gestorben sein, da es vom 12. Januar 1541 eine urkundliche Erwähnung: „heredum honorabilis petri cavaro“ gibt (Cagliari, Arch. di stato, vol. BD. 26 c. 132), vgl. Brunelli a. a. O.

³ Es handelt sich um die Seitenteile einer zerstörten Ancona. Höhe der Stücke je 2,80 m, Breite je 0,65 m.

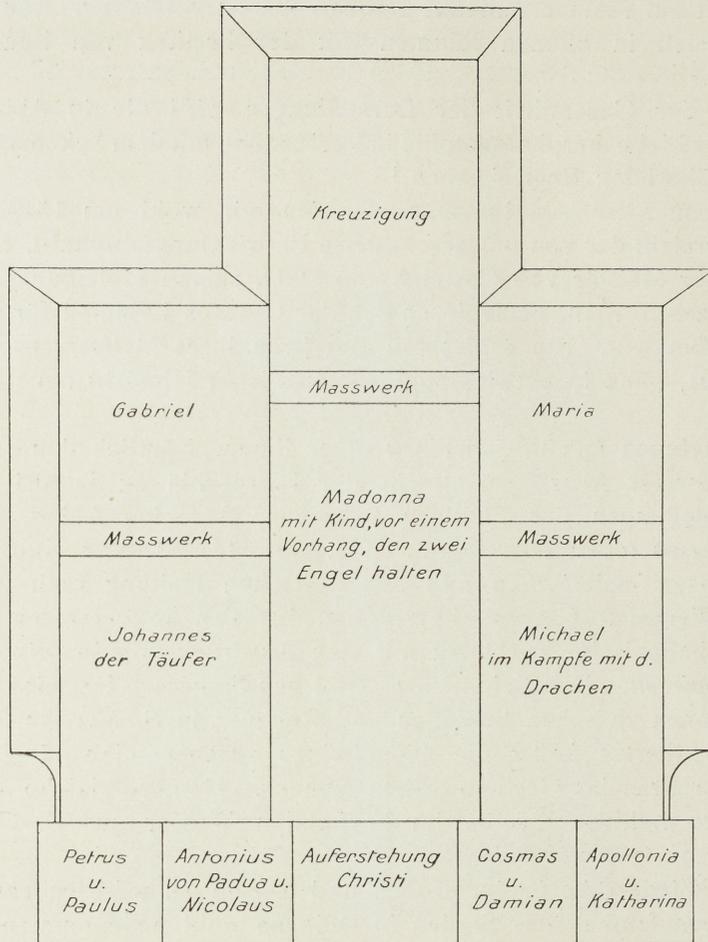


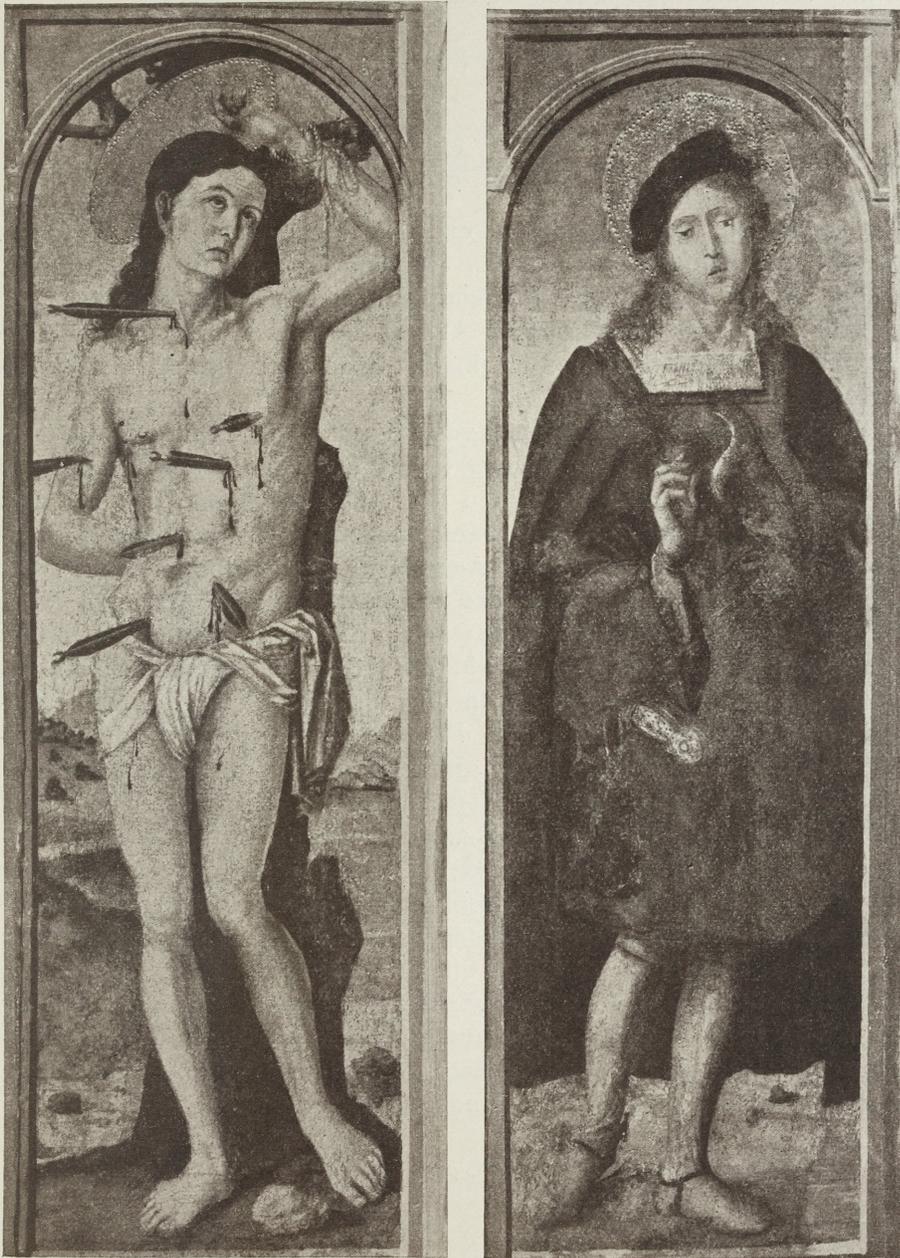
Abb. 12. Darstellungsschema des Polyptychons von Pietro Cavaro in der Parrochia S. Giovanni Battista zu Lunamatrona. Höhe 3,02 m; Breite 2,64 m.

zeigen, wie sich die sardische Malerei nach Cavaro wieder auf absteigender Linie bewegte.

Die Entwicklungsmöglichkeiten dieses eigentümlichen spanisch-italienischen Mischstiles, der mit dem Meister von Castel Sardo verheißungsvoll einsetzte, waren mit Pietro Cavaro erschöpft.

Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts gibt es keine spezifisch sardische Malerei mehr. Was sich an Werken aus dieser Zeit erhalten hat, ist Import aus Florenz und Neapel.

Um 1588 wirkte ein abseits verschlagener Vasari-Schüler, der Florentiner Bacio Gorinio, im Norden der Insel, um 1600 ein in Venedig und



Phot. Alinari.

Abb. 13. Unbekannter Schüler des Pietro Cavaro. Die Heiligen Sebastian und Hubertus. Sanluri, Parrocchia.

in der Lombardei gebildeter Neapolitaner, Girolamo Imperato, im Süden.¹

Zum Schlusse möchte ich die Resultate meiner Untersuchung nochmals zusammenfassen.

Innerhalb des Entwicklungsganges der sardischen Malerei, die seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts eine deutliche Tendenz zur Aufstellung eines *nationalen Inselstiles* zeigt, nimmt der Meister von Castel Sardo einen ganz bestimmten Platz ein. Da er außerdem allem Anschein nach von einer *genuesischen* Familie, die wohl Grund hatte, das sardische Element auf der Insel gegen das feindliche spanische auszuspielen, mit einem bedeutenden künstlerischen Auftrag bedacht wurde, so dürfte er nicht nur seiner künstlerischen Herkunft, sondern auch seiner Nationalität nach ein *Sarde* gewesen sein.

Die unmittelbare Abhängigkeit von Vincenzo Foppas auf das Jahr 1490 festgelegten Polyptychon in Savona liefert uns für die Entstehung des Altarwerkes von Castel Sardo einen terminus post quem, der bei dem gänzlichen Mangel an sicher datierbaren sardischen Werken des 15. Jahrhunderts besonders wertvoll ist. Ausgehend von diesem festen Punkte und in Anbetracht der Tatsache, daß der um 1515 tätige Giovanni Muru bereits unter dem Einfluß des Meisters von Castel Sardo steht, darf man die Madonna von Castel Sardo wohl mit einiger Bestimmtheit um 1500 ansetzen, obwohl der ziemlich allgemeingültige Grundsatz, daß die Kunstentwicklung Sardiniens immer um etwa 30 Jahre gegenüber dem Festlande zurückbleibt, zunächst eine *spätere* Datierung empfehlen möchte.

Die Bedeutung des Meisters, dessen bescheidene künstlerische Potenz an und für sich eine eingehende monographische Behandlung kaum verdiente, liegt darin, daß er der erste und interessanteste Vertreter einer Nationalkunst ist, die sich ihr Daseinsrecht zwischen zwei großen europäischen Kunstkreisen — eine Zeitlang wenigstens — zu behaupten wußte.

Die eigentümliche Vermittlerrolle, die der sardischen Malerei um die Wende des 15. zum 16. Jahrhunderts obliegt, hebt sie über das Niveau einer bloßen Provinzkunst hinaus und sichert ihren besten Vertretern — darunter in erster Linie dem Meister von Castel Sardo — einen Platz in der allgemeinen europäischen Kunstgeschichte.

¹ Vgl. Spano, Storia dei Pittori Sardi, pag. 16—17.