

Photo Anderson

Abb. 1. Il Greco, Kamin, Detail des Frieses; Istrischer Stein. Urbino Palazzo Ducale

IL GRECO AUS FIESOLE¹

Von Clarence Kennedy

In der Geschichte der Renaissancekunst haben die kleinen, und doch einflußreichen Staaten Italiens, die von den Bürgern eines großen Zentrums, wie Florenz, wohl verächtlich als Provinz bezeichnet worden sind, eine eigenartige Rolle gespielt. Ihre politische und kulturelle Wichtigkeit beruhte im allgemeinen auf der Lebenskraft und Energie einer einzelnen Familie, eine Erscheinung, die so bezeichnend für diese Periode ist, daß sie ihr den Namen des Zeitalters der Tyrannis eintrug. Das Mäzenatentum dieser kleinen Stadtfürsten, das wohl nicht immer von aufrichtigem Interesse veranlaßt war, sondern sicher ebenso oft nur von dem Bestreben ausging, sich den Augen der Mitwelt als idealen Herrscher zu zeigen, mußte sich notwendigerweise auf eine Gastfreundschaft für fremde Künstler beschränken. Denn es war unwahrscheinlich, daß sich unter der spärlichen und provinzlerischen Bevölkerung ihres Bereiches eine genügende Anzahl von Leuten fand, denen die Gunst äußerer Verhältnisse erlaubt hätte, eine Begabung zu einer gefestigten künstlerischen Persönlichkeit ausreifen zu lassen. Besonders ungünstig müssen die äußeren Umstände dadurch geworden sein, daß ziemlich arme und dünnbesiedelte Landstriche die Last unverhältnismäßig glanzvoller Hofhaltungen zu tragen hatten. Wenn also diese kleinen Residenzen meist ein reges intellektuelles Leben pflegten, so haben sie doch nur selten es aus sich selber hervorzubringen vermocht. Aber in ihren Grenzen besaßen sie eine Wichtigkeit, die nicht zu unterschätzen ist. Hier konnten sich die verschiedenartigsten künstlerischen Strömungen treffen, um sich entweder zu mischen oder um Anregungen auszutauschen und

¹ Aus dem Englischen ins Deutsche übertragen von Ulrich Middeldorf.



Photo Anderson

Abb. 2. Il Greco, Kamin; Istrischer Stein. Urbino, Palazzo Ducale

einander zu höheren Leistungen anzuspornen. Eine Voraussetzung war allerdings unumgänglich, daß die Künstlerpersönlichkeiten kräftig genug waren. Für schwächliche Charaktere lag in einem längeren Aufenthalt an solchen Orten eine große Gefahr. Ein Mann, der nicht die Kraft hatte, stets an sich selbst die höchsten Ansprüche zu stellen, konnte leicht selber zu einem Provinzler werden und auf das Niveau seiner Mitbürger herabsinken, die ihm unverwöhnt, wie sie waren, unter bescheidenen Ansprüchen ein ehrenvolles Auskommen sicherten.

Für die Kunstgeschichte ist eines der bedeutendsten Zentren dieser Art Urbino. Hier fand mancher Florentiner Gelegenheit, bekannte Persönlichkeiten wie Laurana zu treffen oder in Berührung mit Sienesen und Norditalieniern zu kommen. Aber hier sehen wir auch einen von ihnen viel zu leicht Erfolg erreichen und sich einem sorglosen Leben ergeben, das so frei von großen Ereignissen geblieben zu sein scheint, daß selbst sein Name in Vergessenheit geriet.

In Urbino wurde meine Aufmerksamkeit durch eine Gruppe von Skulpturen (in dem gelblichen, sogenannten istrischen Stein) gefesselt, deren so offenkundig falsche Zuschreibung an Laurana¹ die wissenschaftliche Neugier herausfordern mußte. Sicher sind sie nicht von höchster Qualität, aber langweilig kann man sie auch nicht nennen. Man beobachtet mit Erstaunen und Genugtuung, mit welcher naiver Freude ihr Urheber die Schöpfungen des klassischen Altertums beobachtet und verwertet hat. Das Hauptwerk dieses Bildhauers, ein reicher Kamin im Palazzo Ducale, bietet eine wahre Musterkarte antiker Motive (Abb. 1/2). Der Triumphwagen links auf dem Fries ist ein Lieblingsrequisit der Renaissancezeit, dessen Vorfahren freilich eher in den Trionfi des Petrarca als in der Antike zu suchen sind. Aber die Gruppe auf dem Wagen muß inspiriert sein von den unzähligen Figuren auf den Deckeln etruskischer Sarkophage, oder von den häufigen Darstellungen von Liebespaaren, wie wir sie von arteinischen Vasen her kennen. Ein bestimmtes antikes Vorbild kann der Künstler allerdings, so seltsam es scheinen mag, nicht vor Augen gehabt haben, dafür sind die Ungeschicklichkeiten in der Gruppierung zu auffallend. Der Jüngling mit dem Füllhorn sieht überhaupt eher wie die Kopie eines Flußgottes aus, während die weibliche Gestalt so ungeschickt neben ihn gesetzt ist, daß man sich nicht vorstellen kann, wo die untere Hälfte ihres Körpers Platz findet. Für die musizierenden Kentauren gibt es in der klassischen Skulptur überreichliche Beispiele, und der Amor auf ihrem Rücken hat einen Vorfahren z. B. in den Endymionsarkophagen². Das reizvolle Relief an dem Wagen, eine Ziege, die von einem Hirten fortgeführt wird, ist so vollkommen in der Komposition, daß man hier eine engere Anlehnung an ein antikes Vorbild, vielleicht

¹ L. Venturi, *L'Arte* XVII (1914) 420 ff.; A. Venturi, *L'Arte* XX (1917) 269 ff.; Amico Orsini, *Archivio Storico per la Dalmazia* I (1926) fasc. 9, 3—12, fasc. 10, 3—16, fasc. 12, 3—16.

² Robert, III, 1, Taf. 12/13. Ein besonders schönes Exemplar der Sarkophag im Kapitولينischen Museum (loc. cit. Nr. 40; Helbig-Amelung I, 439, Nr. 795). Der ganze Wagen ähnlich auf einem Relief von Giuliano San Gallo (?) im Florentiner Kunsthandel.

eine Gemme, vermuten möchte. Vor dem Triumphwagen beschäftigt sich ein indiskreter Satyr mit einer ausgelassenen Bacchantin. Rechts davon, genau in der Mitte des Frieses, tanzt eine graziöse und herausfordernde Mänade zu der Musik einer Doppelflöte, die von einem Faun gespielt wird. Dieser wirkt recht ausgezogen, da von seiner Waldmenschenbekleidung nichts als die gespaltenen Hufe und ein kleines Schwänzchen übriggeblieben sind. Hinter ihm wird der alte Silenus zum Olymp geführt. Er sitzt auf seinem Esel und stützt sich schwer auf die Schultern eines Begleiters, dessen Ohren aber seltsamerweise keinen der üblichen Satyre verraten. Auf die andere Seite des Reisenden hat der Künstler statt eines Satyrs einen Eros mit einem Füllhorn gesetzt, der die echt antike Ausgelassenheit der Szene durch die Beimischung klassizistischer Würde und Haltung zu dämpfen hat¹. Das Gewand der tanzenden Mänade, die nun folgt, flattert graziös in der Luft, ohne den Körper mehr als zweimal zu berühren; die Erfindung ist so vollkommen, daß man sie unserem etwas derben Künstler kaum zutrauen kann. Des Rätsels Lösung könnten vielleicht wieder dieschönen Figuren klassischer Gemmen geben². Das Satyrpaar daneben scheint nach einem einzigen Modell geformt zu sein, einem Vorbilde, dem vielleicht Kopf und Arme fehlten, denn diese sind mehr als ungeschickt den schönen Körpern angefügt. Die Anregung für die letzten beiden Gestalten mag von einem kleinen antiken Relieffragment (Nr. 9) genommen sein, das heute im Westtrakt der oberen Loggia zwischen den mittleren beiden Fenstern in die Wand eingelassen ist. Die Pfeiler des Kamins, die diesen Fries tragen, bekennen sich am offenkundigsten zu ihrer klassischen Herkunft. Der Künstler betont hier ausdrücklich, daß er antikisch sein will, indem er die beiden Figuren, die die Pfeiler schmücken, mit der Beischrift ihrer Namen HERCULES und JOLE versah. Jole übertrug ihren wohl lautenden Namen später auf den ganzen Saal.

Über dem eben beschriebenen Frieze des Kamins liegt unlogischerweise noch ein zweiter. Auch sein Motiv, die von Putten gehaltene Girlande, ist klassischer Herkunft; aber es wird sich später eine bessere Gelegenheit ergeben, darüber zu sprechen. Im Moment ist es förderlicher, die Aufmerksamkeit auf den Türrahmen, durch den man in den „Saal der Jole“ eintritt, zu lenken (Abb. 3). Die Darstellung des Sturzes ähnelt den Szenen pompejanischer Fresken, in denen nackte, geflügelte Putten sich mit Parodien menschlicher Tätigkeiten vergnügen. Hier ist ein lebhaftes Turnier in vollem Gange: Bären, Eber, Delphine dienen als Reittiere. Der Deckel eines Meleager-Sarkophages im Kapitolinischen Museum³ zeigt eine ganz verwandte Szene, nur sind in diesem Falle die Eber nicht die Reittiere, sondern, der Hauptszene des Sarkophages entsprechend, das Wild. Allerdings kann das vor-

¹ Diese Gruppe muß auf ein bekanntes Vorbild zurückgehen. Sie kehrt identisch wieder in einem Holzschnitt in „Natalis Comitum Mythologia“, Patavii, 1637, 251.

² Die gleiche Figur kaum verändert erscheint auf dem Rahmen, den Lor. und Vitt. Ghiberti seit 1452 für die Südtür des Florentiner Baptisteriums arbeiteten.

³ Robert, III, 2, Taf. 81, Nr. 236.



Photo L. U. C. E.

Abb. 3. Il Greco, Portal; Istrischer Stein. Urbino, Palazzo Ducale

auszusetzende Vorbild nicht allzuviel Mannigfaltigkeit besessen haben, denn es scheint, als ob der Künstler Mühe gehabt hätte, aus einem beschränkten Vorrat von Typen soviel wie möglich zu machen. Wenn man sorgfältig hinsieht, wird es allzu klar, daß das Modell für einen Putto auf einem Delphin zweimal benutzt worden ist, nur mit jeweils verändertem Speer. Und auch die anderen Putten könnten verdächtige Ähnlichkeiten enthüllen.

Eine solche ungenierte Anleihe bei der Antike vereint sich schlecht mit unseren Begriffen von Florentiner Quattrocentokunst. Die Florentiner schuldeten zwar recht oft ihre Inspirationen einem Studium klassischer Vorbilder, aber die antiken Elemente formten sich unter ihren Händen um und gingen völlig im eigenen Stil

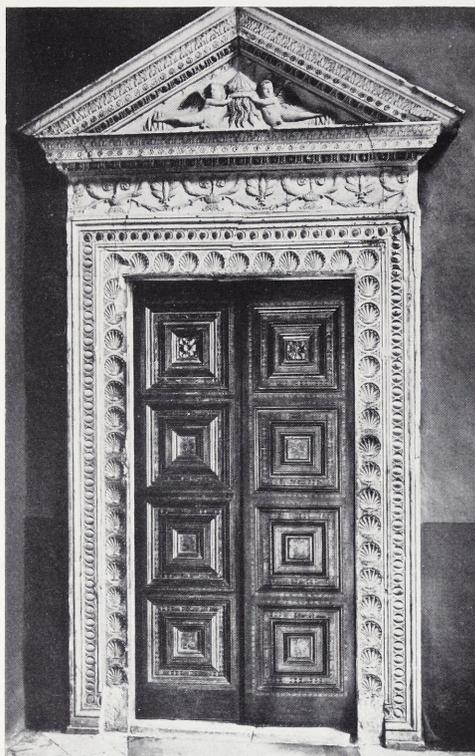


Photo Anderson

Abb. 4. Il Greco, Portal; Istrischer Stein.
Urbino, Palazzo Ducale

auf. Ohne diese Fähigkeit, sich das wirklich zu eigen zu machen, was man entlehnte — eine Fähigkeit, die nur mit großer künstlerischer Spannkraft Hand in Hand zu gehen pflegt —, wäre es nicht möglich gewesen, daß die Florentiner vor allen anderen Schulen Italiens einen Vorsprung gewannen, der sie zu den Herolden einer neuen Epoche, unserer eigenen Zeit werden ließ. In anderen Teilen Italiens, mit Ausnahme vielleicht von Venedig, behielten die verschiedenen Renaissancebewegungen einen rein lokalen Charakter. Ihr Schicksal zeigt, daß der Versuch, die Ruhmestitel einer Vergangenheit neu zu beleben, ihren Glanz und Pomp wieder hervorzuzaubern, für sich allein noch nicht das Geheimnis ist, eine lebendige Kunst zu schaffen. Trotzdem konnte aber auf diese Weise gelegentlich eine Kunst von großem Reichtum und großer Pracht entstehen. In Mailand und seinem Bannkreis z. B. brachte die Anhäufung antikisierender Inschriften, Waffen, Kandelaber und all des dekorativen Apparates

römischer Monumente in der Hand begabter Bildhauer wie Amadeo eine Dekorationsart hervor, der ein langes Leben beschieden sein sollte; zwar nicht in Italien selber, aber in Frankreich und Deutschland, wohin sie verpflanzt worden war, und wo sie eine reiche, zweite Blüte erlebte, ehe sie auch dort einer echten und verstandenen klassischen Kunst Platz machte, die sich an die große florentinische Tradition anschloß. In Oberitalien und in Rom hatte auch eine seltsame Mode unter den Künstlern um sich gegriffen. Um die Devotion dem klassischen Altertum gegenüber schon äußerlich zu bezeugen, legte sich so mancher den Namen eines antiken Künstlers zu, wie Pyrgoteles oder Lysippus oder einen allgemeineren Namen, der die Tendenz kennzeichnen sollte, wie z. B. Antico. Der romantische Klassizismus, der sich darin kundgibt, würde schwerlich mit dem Bilde des Florentiner Temperaments und Charakters in Einklang zu bringen sein.

Trotz alledem wird man die in Frage stehenden dekorativen Skulpturen in Urbino von Florenz ableiten müssen. Ihre traditionelle Zuschreibung an Donatello's Schule entspricht zwar nicht der Wahrheit, geht aber auch nicht völlig in die Irre. Richtig daran ist, daß die Dekorationen offenkundig nicht mit der ab-

geklärteren Gruppe des späteren Florentiner Quattrocento, sondern mit den früheren Künstlern, wie Donatello, Michelozzo und Bernardo Rossellino, zusammenhängen. Die beiden Putti im Giebel der Tür, die von der „Sala di Jole“ in einen zweiten Raum führt (Abb. 4), erinnern, wie alle derartige Figuren in Florenz, an die beiden Putten der Nische, die Donatello für die Arte della Lana an Orsanmichele errichtet hatte. An der gleichen Tür hat ein weiteres Donatelloses Motiv Platz gefunden, kreisrunde Muscheln, die von einem flachen Bande umzogen sind, wie sie sich am Tympanon des Brancacci-Monumentes und am Architrav über den Konsolen der Dom-Cantoria finden. Der gleichen Quelle entstammen die Muschelrosetten der ersten Tür und der reichdekorierten Fensterleibungen in den beiden Räumen¹ (Abb. 8) (vgl. die Wimperge des Brancaccigrabes) und schließlich die eigenartig flache Form des Eierstabes. Die Bänder der Girlande im oberen Fries des Kamins erinnern in ihrer unnatürlichen Anordnung, die nur aus dem Bestreben, den leeren Raum zu füllen, erklärt werden kann, auch in ihrer gleichmäßigen Fältelung an die allerdings geschickter ausgeführten Bänder der Basis des Aragazzi-Monumentes von Michelozzo; auch die Girlanden selber sind davon nicht sehr verschieden. Die Blattgewinde, die von Blattrosetten unterbrochen, zwischen zwei Karniesen eine der Türen und die Leibung der Fenster umziehen, sind ein typisch Florentiner Motiv, das sich besonders häufig im Kreise des Brunellesco findet, und dessen sich Michelozzo z. B. an seinem Tabernakel in S. Miniato bedient hat. Aber keine dieser Beziehungen ist eng genug, den Beweis zu erbringen, daß unser Künstler der Werkstatt Donatellos selber entstammt. Eine viel nähere Verwandtschaft scheint ihn mit Bernardo Rossellino zu verknüpfen. Der mittlere Putto des oberen Kaminfrieses ist eine genaue Kopie des Putto an der Basis des Grabmals für Leonardo Bruni, an dem sich auch die Girlanden selber in einer viel ähnlicheren Form finden als an dem Michelozzograbmal. Daher stammen vielleicht auch die zwei Vögel, die auf den Girlanden sitzen, obwohl sie auch auf eine gemeinsame Vorlage, etwa einen römischen Altar zurückgehen können. Die zwei nackten Putten mit dem Wappen über dem Kamin ähneln den gleichen Figuren über dem Bogen des Bruni-Monumentes, und der Fries eines Kamins im zweiten Raum (Abb. 5) mit seltsam verzerrten Palmetten ist ganz identisch mit dem entsprechenden Fries dort. Die Fruchtbüschel der seitlichen Pilaster dieses zweiten Kamins erinnern an die Tür des Bernardo in Siena, und mehr noch, die Putten über der Tür in Siena sind viel eher als Prototypen für die des Kamins anzusehen als die des Donatello. Ohne die Madonna des Brunigrabes wäre wohl auch das einzige kirchliche Werk aus dieser Gruppe, ein Madonnenrelief im Museo des Palazzo Ducale undenkbar (Abb. 6). Schubrings Zuschreibung dieses Werkes an den Sienesen Giovanni di Stefano² hatte vor allen Dingen den einen Fehler, daß sie das Datum als viel zu spät annahm. Das Standmotiv des Kindes und der

¹ Foto L.U.C.E., E. 8040.

² P. Schubring, Die Plastik Sienas, Berlin 1907, 135—137.

Mantel der Madonna beweisen in allen Einzelheiten, daß das Relief nicht allzu spät nach dem Brunigrab entstanden sein kann. Auch das Überspinnen der architektonischen Formen mit Dekorationen ist durchaus charakteristisch für den Rossellino-Kreis. Die erwähnten Werke gehören alle den Vierzigerjahren an; nach ca. 1450 entsteht in der Werkstatt des Bernardo Rossellino nichts mehr, das derartigen Vergleichsstoff liefern könnte.

Es bleibt noch ein Vergleich anzustellen, bevor sich die Identität unseres Meisters erschließt. Sehen wir zu den beiden Fenstern dieser Räume hinaus, so baut sich uns gegenüber die Fassade von S. Domenico auf, mit dem schönen Robbia-relief in der Lunette eines eleganten, reichdekorierten Portals, dessen Entwurf auf Maso di Bartolomeo zurückgeht (Abb. 8/9). Hier finden wir viele der dekorativen Elemente der beiden Räume wieder, den Fries mit seiner charakteristischen Abwandlung des antiken Motivs von Palmetten und Lotus, die ganz locker gestellt und durch enge Akanthusblätter untereinander verbunden sind, die flachen Girlanden mit den fliegenden Bändern, die die Fläche in gemessenen Windungen ausfüllen, und zwar viel ähnlicher denen des Kamins im ersten Raum als es die des Michelozzo und des Bernardo Rossellino waren. In der Leibung des Bogens ist jede der Kassetten mit einem Kopf gefüllt. Sie gehören der gleichen Gattung an, wie drei Köpfe in dem Giebel einer weiteren, bisher noch nicht erwähnten Tür im zweiten Saale (Abb. 7). Aber auch hier handelt es sich vorerst nur um Familienähnlichkeiten und nicht um Identität eines persönlichen Stils. Stutzig wird man erst dann, wenn man die Augen sehr anstrengt, oder, wie ich es tat, auf eine Leiter steigt. Man wird dann entdecken, daß die beiden Engel, die im Giebel ehrfurchtsvoll zu Seiten von Gottvater stehen, dieselben Gesichter mit kurzen, stumpfen Nasen haben, wie die Figuren in den beiden Sälen; dieselben hervortretenden Augen, dieselben derben Hände, dieselben kleinen Füße, die auf denselben dicken Wolkenballen stehen. Über eine Familienähnlichkeit hinaus geht auch die Verwandtschaft der Köpfe dieser Engel mit den drei Köpfen des eben erwähnten Portals, und identisch finden sich die ganzen Engel auf dem Madonnenrelief (Abb. 6). Man beachte die Köpfe und Hände, die steifen Falten des Gewandes, die gedankenlosen Formen der Gewandbäusche, die über die Gürtung fallen.

Unser Wissen über den Urheber der Tür geht zurück auf das Ricordanzbuch des Maso di Bartolomeo selber. Die Publikation dieser handschriftlichen Notizen durch den französischen Dilettanten Yriarte zählt zu den merkwürdigsten Erscheinungen in der Geschichte der Kunstgeschichte. Die Zeit war damals für ein solches Unternehmen noch nicht reif, und weder der Herausgeber noch die Forscher, deren Zwecken er zu dienen hoffte, hatten eigentlich Grund, ein Interesse für die endlose Liste von scarpellini zu heucheln, deren armselige Abrechnungen so den Weg in einen prächtig gedruckten Band fanden. Trotz der Sorgfalt, mit der Yriarte zu arbeiten versuchte, war er doch mit seinem Material nicht recht ver-



Photo Anderson

Abb. 5. Il Greco, Kamin; Istrischer Stein. Urbino, Palazzo Ducale

traut. Wohlbekannte Namen wie Balsimelli (das Brüderpaar aus Settignano, deren Arbeit die Marmornische im Baptisterium zu Volterra ist) bringt er in der verderbten Form Battimelli¹, trotz der klaren Lesbarkeit des Originals. Und es blieb nicht bei derartigen Fehlern, sondern viele andere Namen wurden der Einfachheit halber ausgelassen. Was wir für unsere Zwecke brauchen, kopierte Yriarte allerdings vollständig. Aus seiner Publikation geht hervor, daß Maso 1449 nach Urbino ging, dort für einige Zeit blieb und mit einer Reihe von Gehilfen arbeitete², von denen er einen Teil mitgebracht hatte, wie Pasquino da Montepulciano, während er andere an Ort und Stelle annahm. Ziemlich bald kehrte Maso, der stets sehr beschäftigt war, wieder nach Florenz zurück, und aus dem Fehlen weiterer Erwähnungen in seinem Rechnungsbuch muß man schließen, daß die Arbeit am Portal ins Stocken geraten war. Offenbar — und darauf hat man nie geachtet — hatte der Künstler die Dekoration des oberen Teiles des Portals nicht sehr weit fördern können. Aus seinen Notizen ist zu ersehen, daß Luca della Robbia damals nicht nur das Madonnenrelief, sondern auch den Gottvater im Giebel liefern sollte³. Wahrscheinlich ließ Luca auf sich warten und lieferte schließlich nur das Madonnenrelief. Erst Jahre darauf, 1454⁴, konnte die Arbeit wieder aufgenommen

¹ Charles Yriarte, *Livre de Souvenirs de Maso di Bartolomeo*, Paris 1894, 67.

² Yriarte, p. 55—59, 61—63. ³ Yriarte, p. 64. ⁴ Yriarte, p. 78, 79, 80, 81.

werden, wobei allerdings Maso nun mit einem Giebelrelief aus dem heimischen Stein anstatt des geplanten aus glasierter Terrakotta vorlieb nehmen mußte. Er selber konnte sich augenscheinlich nicht von Florenz entfernen und mußte zwei seiner Gehilfen senden, die die Arbeit zu Ende zu führen hatten. Der eine der beiden Steinmetzen, Pasquino da Montepulciano, war schon vorher an dem Portal tätig gewesen. Der Name des anderen taucht früher gelegentlich in den Abrechnungen des Maso auf: Michele di Giovanni da Fiesole detto il Greco¹. Diesen beiden verdanken wir also die Ausführung zumindest des Giebels. Unglücklicherweise ist der Stil des Pasquino da Montepulciano bis heute noch fast unbekannt, obwohl sich der Künstler zu seiner Zeit eines nicht unbedeutenden Ruhmes erfreute. Filarete erwähnt ihn unter den hervorragendsten Bildhauern seiner Zeit, aber das könnte vielleicht aus rein persönlichen, freundschaftlichen Beziehungen erklärt werden, die bis in die Zeit der Lehrjahre des Pasquino bei Filarete zurückgehen mögen. Auf alle Fälle können wir annehmen, daß es Pasquino war, dem der wichtigere Teil der noch fehlenden Arbeit vorbehalten blieb. Nun kann man wirklich in dem Stil des Giebels ausgeprägte Unterschiede erkennen. Der Gottvater und die Köpfe des Frieses unter der Lünette sind von derselben Hand, und wenigstens die Köpfe zeigen, wie zu erwarten war, die Spuren einer Schulung bei Filarete. Die beiden Engel müssen dagegen dem weniger begabten Steinmetzen überlassen geblieben sein, wie man gleichfalls erwarten konnte. Dieser wäre also identisch mit dem erwähnten Michele di Giovanni da Fiesole detto il Greco. Die weiteren Schlußfolgerungen sind nun sehr schnell zu ziehen. Es wäre nur natürlich, daß dieser Künstler nach Vollendung des Portals bei Hofe eine zusagende Beschäftigung fand, daß er seine Verbindung mit Masos Werkstatt aufgab und von da an in Urbino für einige Jahre ein angenehmes Leben führte, das glücklich mit der Tätigkeit an den Dekorationen der erwähnten Räume im Palazzo Ducale ausgefüllt war.

Wenden wir uns nun an die Florentiner Archive, so erfahren wir, daß 1451, also während unser Künstler bei Maso beschäftigt war, ein Michele di Giovanni di Bartolo, scarpellatore di Firenze, 34 Jahre alt, in Fiesole seine Steuererklärung abgab². Wir erfahren bei dieser Gelegenheit so gut wie nichts über den Künstler. Er scheint unverheiratet gewesen zu sein, was vielleicht seine Bereitwilligkeit erklärt, etwa drei Jahre später seinen Wohnort zu wechseln. Anscheinend verfügte er auch über kein Vermögen. In der Steuererklärung von 1427 ist das Alter des Michele di Giovanni mit 9 Jahren angegeben³. Beiden Daten entsprechend könnte er also 1418 geboren sein, wenn man annimmt, daß die Erklärung von 1451 an einem Tag vor seinem Geburtstag und die von 1427 an einem Tag nach seinem Geburtstag abgegeben worden ist. Die Bücher der Gilde „dei Maestri di pietra e

¹ Yriarte, p. 76, 85.

² Archivio di Stato di Firenze, Portata al Catasto del 1451, vol. 767, canonica di Fiesole, c. 889.

³ idem, 1427, vol. 165, p. 126.



Photo Anderson

Abb. 6. Madonna mit dem Kinde und Engeln; Relief. Urbino, Museo del Palazzo Ducale

fragen, ob sie weitere Konjekturen liefern könnten. Wir haben ihren Stil zu verstehen und die antiken Elemente herauszusezieren versucht, aber die Frage nach der Bedeutung dieses ganzen mythologischen Aufwandes ist bisher unberührt geblieben. Daß die Dekoration des Palastes in Urbino einen sehr persönlichen Charakter haben sollte,

legnami“ sagen aus, daß sich Michael Johanni Bartolini de Fesulis 1440 als Mitglied eingeschrieben hat, also im üblichen Alter von 24 oder 23 Jahren¹. In den nächsten großen Künstlerparaden in Florenz fehlt er; eine Steuererklärung von ihm ist weder 1457 noch in den späteren Jahren vorhanden. Bei der Reorganisation der Bücher der Gilde im Jahre 1465 wird sein Name nicht mehr aufgenommen. Das könnte also sehr wohl bedeuten, daß er Florenz zu einer Zeit verlassen hat, die seinem Aufenthalt in Urbino seit 1454 entspricht, und daß er niemals wieder in seine Heimat zurückgekehrt ist.

Leider sind die Bände des urbinatischen Archivs, die die letzten Bestätigungen unserer Vermutungen enthalten haben mögen, verloren. Es bleibt nur noch, die Skulpturen selber und die Architektur, der sie angehören, zu be-

¹ Archivio di Stato Firenze, Arte di Pietra e Legnami, Matricola, c. 94 verso. Zwischen 1442, 9. Juni und 1449, 20. März wird ein „Michele di Giovanni da Fiesole scarpellatore“ in S. Lorenzo beschäftigt und erhält einen Tageslohn von 14 $\frac{1}{2}$ bis zu 16 $\frac{1}{2}$ soldi. (Archivio Privato del Capitolo di S. Lorenzo, libro della Spesa, p. 7, 73, 156, 188/189 verso, 193, 202/203 verso, 204/213, 226.)

beweisen die zahlreichen Inschriften, Devisen, Wappen, Monogramme des Herzogs, die über den ganzen Bau verstreut sind. Eine Devise Federigos ist die explodierende Granate in dem Medaillon über einer der Türen, eine Devise, die einem so unermüdlichen Feldherrn wie ihm wohl anstand. Das Hauptstück der Dekoration ist auch inhaltlich der große Kamin. Was haben aber Herkules und Jole in Urbino zu suchen? Dante¹ und Boccaccio² erzählen alles, was von der Sage dieses Liebespaares im Mittelalter noch bekannt war. Wesentlich mehr wird man in Urbino im Quattrocento darüber auch kaum gewußt haben. Dante spielt auf die tragische Seite der Sage an, Boccaccio legt mehr Gewicht auf das happy end, wobei ihm unterläuft, daß er Jole mit Omphale verwechselt und uns Herkules beschreibt, wie er in den Armen von Jole seinen Heldenehrgeiz völlig vergißt³. Wohl nach Boccaccios Muster wird man hier die Figuren zu deuten haben, denn was hätte sonst der ausgelassene und frohe Triumphzug des Liebespaares im Fries für einen Sinn? Das Ganze ergibt dann eine Hochzeitsallegorie mit eleganter und schmeichelhafter Anspielung auf die Heldentugenden des Bräutigams und den Liebreiz der Braut, die solchen Mann in ihre Bande zu schlagen vermochte.

Nun heiratete Federigo im Jahre 1460 Battista Sforza, nachdem er sich von seiner ersten Gemahlin, Gentile Brancaloni gegen 1457 (damals ging sie ins Kloster) endgültig getrennt hatte⁴. In dieser Zeit waren die Arbeiten im Gange, den gotischen Familienpalast zu modernisieren. Der Saal der Jole und die zugehörigen Räume liegen in dem Teil, in dem die Erneuerung ihren Anfang nahm. Offenkundig sind sie damals für die junge Fürstin zurechtgemacht worden, und der Kamin sollte eine Huldigung für sie bedeuten⁵.

Wenn nun Michele di Giovanni wirklich der Meister dieser Dekorationen ist, so möchte man sich fragen, was er in den Jahren nach der Vollendung des Portals bis zu dieser Zeit getrieben hat. Zunächst sind einige verstreute Werke vorhanden, die helfen könnten, diese Lücke zu füllen: das Madonnenrelief, das auch im Stil so gut zwischen den früheren und den späteren Arbeiten vermittelt, und zwei Kamine, die heute in der Wand des oberen Hofumganges eingelassen sind. Außer-

¹ Paradiso, IX, 102.

² „Genealogia degli Dei“ und „Libro delle donne illustri“.

³ Wie verbreitet der Irrtum Boccaccios war, zeigt die Beschreibung einer Herkulesstatue in Palazzo Galli bei Bocchi-Cinelli, Bellezze di Firenze, 1677, 370.

⁴ J. Dennistoun, Memoirs of the Dukes of Urbino, Hutton Ed., I, 1909, 121 ff.; Fil. Ugolino, Storia dei Conti e Duchi di Urbino, Firenze, I, 387 ff.

⁵ Die Soprintendenza hat neuerdings in der „Sala di Jole“ einen großen hölzernen Alkoven wieder errichtet, der das Hochzeitsbett des Fürstenpaares enthalten haben soll. Obwohl er in viele Teile zerstückelt gewesen war, die sich über die ganze Stadt verstreut fanden, ist seine gemalte Dekoration noch ganz gut erkennbar, vor allem ein Fries mit Puttenköpfen zwischen Girlanden. Sie geht stilistisch mit der Dekoration des Jole-Appartements zusammen. Allerdings wird behauptet, daß der Alkoven ursprünglich in einem anderen Trakte des Schlosses, dem, der nach dem Dome zu liegt, aufgestellt gewesen sei. Darüber wird man wohl nie Klarheit erwarten dürfen. Wichtig für unsere Untersuchung ist auch nur die stilistische und so auch zeitliche Verwandtschaft des Alkovens mit der Dekoration der Säle.

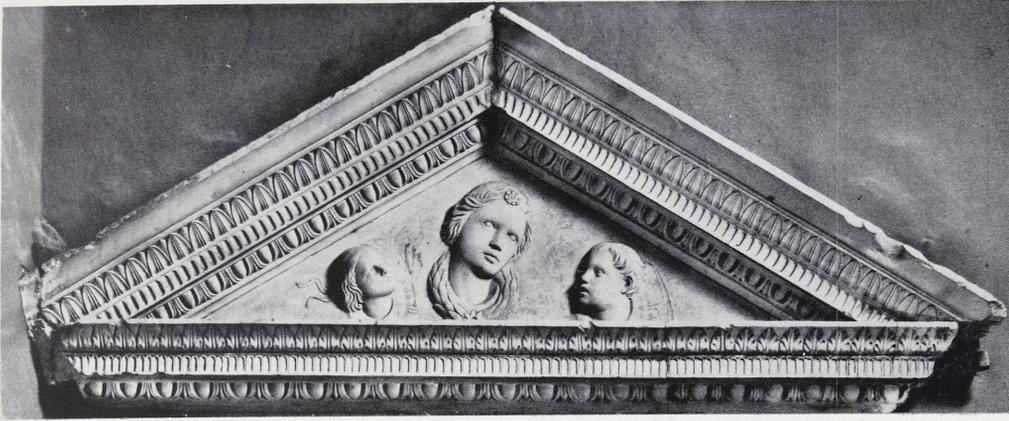


Photo Anderson

Abb. 7. Il Greco, Portal; Ausschnitt: Giebel mit Engelsköpfen. Istrischer Stein. Urbino, Palazzo Ducale

dem scheint es, als habe man unseren Künstler schon vorher an dem Umbau beschäftigt, und zwar mit rein dekorativen Aufgaben, ehe man ihm (bei Gelegenheit der Heirat des Herzogs) den Auftrag für die reichausgeschmückten Kamine und Türen gab. Spuren seiner Tätigkeit finden sich schon im Erdgeschoß dieses Traktes, die Gewölbekonsolen und die Wappen des Saales, in dem heute das Grabmal der Calapatrissa Santucci von Domenico Rosselli aufgestellt ist. Ferner gehen auf ihn zurück alle dekorativen Steinmetzarbeiten nicht nur der beiden erwähnten Säle, sondern noch zweier anderer, wie Fensterdekorationen (innen und außen), Gewölbekonsolen und Wappen in den Gewölben. Nur die Konsolen des ersten Saales sind nicht von seiner Hand; diese hat man ihm anscheinend erspart, um ihn schneller mit den vielleicht ziemlich unerwartet in Auftrag gegebenen größeren Arbeiten vorankommen zu lassen. Die Urheberschaft Micheles an all diesen untergeordneten architektonischen Details ist dem Stile nach unbedingt sicher; die Wappen sind identisch mit denen des Kamins.

Im Lichte der Identität unseres urbinatischen Steinmetzen mit diesem Michele di Giovanni da Fiesole erregen die stilistischen Verknüpfungen der Skulpturen des Palazzo Ducale mit Florenz ein neues Interesse. Maso di Bartolomeo, Micheles Lehrer, hatte sich in Florenz eines beträchtlichen Ansehens erfreut. Er hatte sich nach Donatellos Abreise nach Padua in einer beneidenswerten Situation befunden. Mit Aufträgen von jedermann, ja, sogar von den Medici überladen und fast zu jeder größeren Unternehmung, die damals im Gange war, hinzugezogen, bleiben ihm nur zwei ernsthafte Konkurrenten: Michelozzo und Bernardo Rossellino, und diese zogen es vor, ihn sich als Freund und Mitarbeiter zu sichern. Dem ersten half er am Tabernakel von S. Miniato, für das er die bekrönenden Bronzeadler lieferte, worüber sich Notizen auf den ersten Seiten seines Tagebuches finden¹. Und ob-

¹ Yriarte, p. 52.



Photo Alinari

Abb. 8. Il Greco, Fensterumrahmung; Istrischer Stein. Urbino, Palazzo Ducale

wohl eine solche Bestätigung fehlt, vermute ich neuerdings, daß er auch mit Bernardo Rossellino gelegentlich zusammenarbeitete. Es war Maso, der, nach den Angaben seines Diariums, die verschiedenartigsten Arbeiten für Orlando de' Medici lieferte, den Altar für seine Kapelle in der Annunziata einbegriffen¹. Es

¹ Yriarte, p. 65/66.

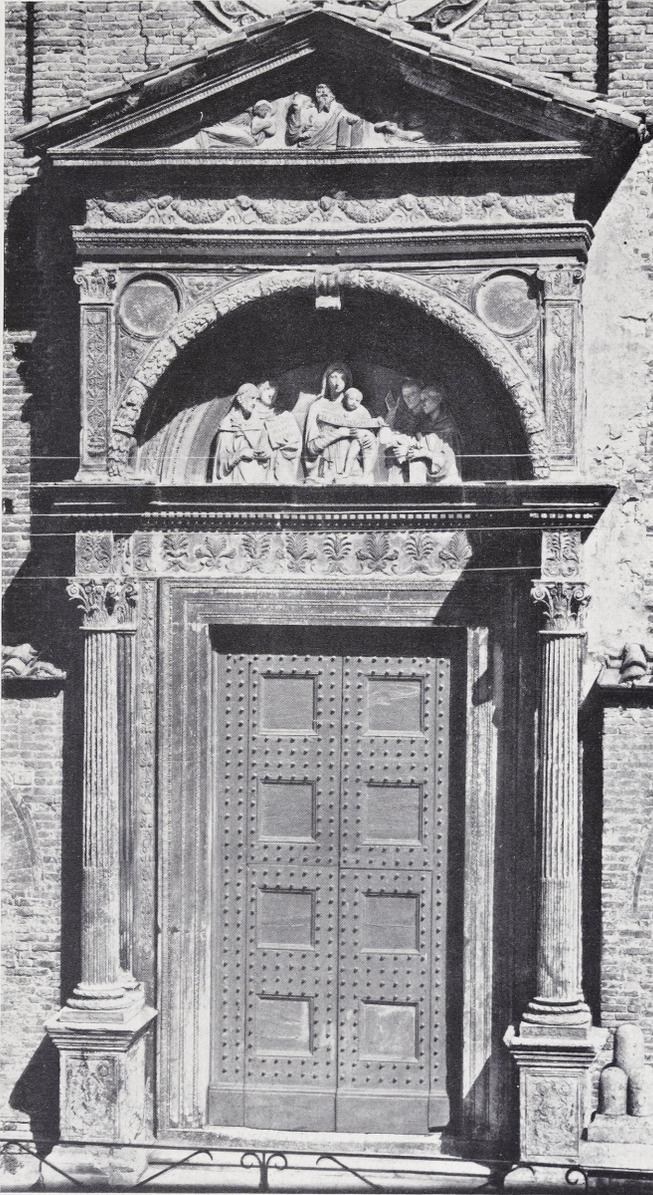


Photo Anderson

Abb. 9. Maso di Bartolomeo, Luca della Robbia, Pasquino da Montepulciano und Il Greco, Portal. Urbino, S. Domenico

war Bernardo Rossellino, der nach dem Tode des Maso im Jahre 1455 in der gleichen Kapelle das Grabmal für den inzwischen verstorbenen Medici errichtete, wenn wir dem Stil trauen dürfen und eine Notiz über eine Schuldforderung des Bernardo an die Familie des Orlando mit diesem Werke in Verbindung bringen

wollen¹. Das Portal von S. Domenico in Urbino erinnert in vielem an Bernardo, bestätigt also nur diese ja auch sonst nicht unwahrscheinliche Vermutung.

Ob nun Michele di Giovanni seine Vertrautheit mit den Formen des Bernardo Rossellino einer tatsächlichen Lehrzeit bei ihm verdankt, was man sich wohl vorstellen könnte, oder ob er sie aus zweiter Hand von Maso empfangen hat, ist von sekundärer Bedeutung. Die Stilmischung, die wir in seinem Oeuvre beobachten konnten, war zwischen 1441 und 1454 in Florenz die geläufigste. Von den Künstlern, die in ihrer Heimat blieben, unterscheidet er sich in der Folge dadurch, daß er an der Belebung der Florentiner Kunst durch den jungen Rossellino und Desiderio, die eine ganz neue Richtung einschlugen, keinen Anteil nahm. Vor der Mitte der Fünfzigerjahre war allerdings von solchen Neuerungen noch keine Rede.

In dem Jahrzehnt, das nach der Abreise Donatellos dem Michelozzo die völlige Freiheit gegeben hatte, seine klassischen Ideale zu propagieren, in dem auch Bernardo Rossellino von der ein wenig kalten Majestät klassischer Kunst berührt worden war, ehe sein jüngerer Bruder ihm den Stil gemildert und verfeinert hatte, in diesem Jahrzehnt also kam Michele di Giovanni zu seiner Vorliebe für klassische Motive, die ihm den Spitznamen „Il Greco“ eintrug².

Résumé

Michele di Giovanni da Fiesole detto il Greco ist ungefähr 1418 geboren. Er ist Gehilfe des Maso di Bartolomeo und Mitarbeiter des Pasquino da Montepulciano gewesen. Mit diesem zusammen geht er 1454 nach Urbino, um das von Maso begonnene Portal von S. Domenico zu beenden. Nach Erledigung dieser Aufgabe scheint er in Urbino geblieben zu sein, zunächst als Bildhauer dekorativer Details für den Umbau des Palazzo Ducale, später mit der Ausschmückung des Appartamento beschäftigt, dem die „Sala di Jole“ angehört. Seine Hauptwerke sind die Kamine und Türen dieses Appartamento und ein Madonnenrelief im Museum des Palazzo Ducale, Skulpturen, die früher zum Teil dem Francesco Laurana zugeschrieben wurden. Sein Stil, der mit antiken Erinnerungen gesättigt ist, erweist sich als eine Abwandlung des Stils, den Bernardo Rossellino in den Jahren 1440—1450 ausgebildet hat. Die Tätigkeit des Künstlers ist bis in den Anfang der Sechzigerjahre zu verfolgen. Später verlieren sich seine Spuren.

¹ Fabriczy, Jahrbuch der Preuß. Kunstsmlg. XXI (1900), p. III.

² Es wäre möglich, daß durch die Resultate unserer Untersuchung mehr Licht auf eines der kompliziertesten Probleme in der Geschichte der Florentiner Quattrocentoskulptur fiel, auf das Problem des vielgestaltigen Proteus, den wir uns gewöhnt haben, den Meister der Marmormadonnen zu nennen, und der — ob mit viel Glück? — mit T. Fiamberti identifiziert wurde. Wem die Formensprache dieses Mannes geläufig ist, dem kann an dem Kamin mit den kranzhaltenden Putten ein Kopf nicht entgangen sein, der verdächtige Ähnlichkeiten mit den Werken dieses Meisters besitzt: der Kopf des linken fliegenden Putto (Abb. 5). Ich hatte zuerst den Eindruck, der Kamin, der in viele Stücke gebrochen ist, könnte später neu zusammengesetzt und mit einem nicht zugehörigen Friese bereichert worden sein. Dann wäre alles leicht erklärt, denn im Palazzo Ducale gibt es eine Reihe von Werken des Meisters der Marmormadonnen, der sich so neben Il Greco und Domenico Rosselli als der dritte, länger verweilende florentinische Gast in Urbino erweist. Der Kamin ist aber am alten Platz und unverändert geblieben. So gibt es nur einen Ausweg, zwischen Greco und dem Unbekannten irgendeine, heute noch nicht definierbare Verknüpfung anzunehmen.