



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Growe, I, A.: Die Entstehung der Oelmalerei in Italien.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die Entstehung der Delmalerei in Italien.

Es ist bemerkenswerth, daß zwar genaue Untersuchungen die Entstehung der niederländischen Delmalerei ermittelt haben, daß man aber mit zu wenig Interesse auf die Bestrebungen geachtet hat, die sich in den italienischen Schulen zur Erreichung eines gleichen Zieles kundgaben. Die Streitigkeiten zwischen deutschen und italienischen Forschern über die etwaigen Ansprüche der van Eycks oder Antonello da Messinas auf Einführung der Delmalerei in Italien haben im Ganzen wenig gefördert. Zu schnell hat man als Thatsache betrachtet, daß Italien einem dieser Künstler das Geheimniß in Del zu malen verdankt und daß durch sie allein die neue Technik entdeckt worden. Niemand hat es durchgeführt, die möglichen Ansprüche Domenicos, der Peselli oder Alesso Baldovinettis zu prüfen; wer ja dergleichen versuchte, ist gar bald durch die Mühseligkeit des Nachforschens und den Mangel an sicheren Nachrichten abgeschreckt worden.

Auch liegt ein fesselnder Reiz in der Erzählung, wie Johann van Eyck veranlaßt worden ist die Chemie der Malerei zu studiren. Um den Fortschritt seiner Erfindung zu begreifen, müssen wir uns die Arbeit, Zeit und Mühe vergegenwärtigen, die nach dem alten System, das van Eyck zu bessern beabsichtigte, auf ein Bild verwendet werden mußte, um es seiner Vollendung zuzuführen. Der Maler verarbeitete damals kein fertiges Material, sondern präparirte seine Farben selbst. Die Tafel bestand aus sauber in einander gefügtem Holz, von ihr verlangte man, daß sie äußeren Stößen widerstand, sich die ebene Oberfläche bewahrte und vom Wechsel der Witterung unberührt blieb, nicht geworfen wurde, nicht Unebenheiten, Risse, Flecken erhielt. Eine solche nicht allzu geglättete Tafel wurde zuerst grundirt, dann ward eine darüber gespannte Leinwand in die Grundirung hineingeklopft; demnächst die Zeichnung auf die so vorbereitete Unterlage mit einschneidenden Umrissen eingetragen, und zwar nicht nur die allgemeinen Züge des Gegenstandes, sondern auch die kleinste Detaillirung. Dann begann das Färben des Hintergrundes, des Faltenwurfes und die Vergoldung der Heiligenscheine — erst ganz zuletzt wurde mit der Carnation begonnen. Vom modernen Standpunkt aus sollte man meinen,

daß, um diese herzustellen, der Maler für zahlreiche Nuancen in den Lichtern, für Mittelöne und Schatten des Fleisches eigene Farben ausgesucht und gemischte hätte — keineswegs. Nach dem alten System wurden die gehörig markirten Umrisse der Fleischtheile mit einem blau- oder grünlichgrauen gleichmäßigen Ton bedeckt, und Licht und Schatten durch Linien hineinschraffirt. Liebe zur Sache und Ausdauer war für die Modellirung nöthig, um ein gleichförmiges Ganze zu vollenden. Diese Art von Arbeit, welche mühevollen Zeichnen fast ähnlicher war, als unserem Malen, bedurfte einer durchsichtigen Lasur, um ein natürliches Aussehen zu gewinnen, und zuletzt als Hauptsache des Ueberzuges durch einen braunen Firniß, welcher die Aehnlichkeit mit der Natur vollkommen machen sollte.

Wie unzählige Male das Bild zum Trocknen ausgelegt werden mußte, ehe es zuletzt gefirnißt werden konnte, wissen nur diejenigen, die das alte Verfahren kennen. Aber mit dem Firniß schloß dann auch die Arbeit ab. Er gab dem Ganzen noch die letzte Färbung und diente zugleich als Schutzdecke, ohne welche das Gemälde vielem Farbenwechsel ausgesetzt und zu leicht vergänglich gewesen wäre. Dieser letzte Proceß wurde in der freien Luft vorgenommen und die Tafel dann so lange den Sonnenstrahlen ausgesetzt, bis der Firniß, eine feste, undurchdringliche Substanz, erhärtet war.

Aber was geschah, wenn bei solcher Operation die Sonne eine schlecht gefügte Fassung der Tafel beschien oder ein Stück Holz eintrocknete, dessen einzelne Theile schlechter als die übrigen waren? Dann klappte die Tafel, dann warf sich das Holz und die Frucht von oft jahrelangem Fleiß konnte in wenig Secunden zu Nichte gemacht werden. Nach Vasari wäre dieser Unglücksfall Johann van Eyck zugestossen und hätte den Maler veranlaßt, seine Aufmerksamkeit auf die chemische Verbesserung der Malerei zu richten.

Hier aber sollen nicht die Neuerungen dargestellt werden, die Johann oder sein Bruder Hubert van Eyck hervorriefen. Absicht dieser Seiten ist, zu erweisen, daß die Bestrebungen der Florentiner im fünfzehnten Jahrhundert unabhängig waren von den Verbesserungen der van Eycks und des Antonello da Messina. Zwei sich deutlich unterscheidende Reihen von Künstlern arbeiteten in verschiedenen Ländern auf dasselbe Ziel hin, ohne daß eine von der Methode der andern irgend etwas kannte. Der früheste und glänzendste Erfolg krönte die Arbeiten der Flamländer; die Florentiner dagegen hatten längere Zeit mit Schwierigkeiten zu kämpfen und erzielten erst in einer späteren Periode Resultate. In Florenz erwuchs dem Fortschritt der Delmalerei ein wesentliches Hinderniß dadurch, daß der Versuch, die neue Methode in Wandmalereien einzuführen, gänzlich fehlgeschlug, und daß die Entmuthigung, die diesem Mißlingen folgte, auch solche verzagt machte, welche wohl befähigt gewesen wären, diese Art der Technik auf Tafeln mit Erfolg anzuwenden.

Hier soll zuerst erörtert werden, was die neuesten Untersuchungen über das Leben der italienischen Maler ermittelt haben, denen die Neuerungen größtentheils zu verdanken sind. Dann werden die Veränderungen in der Technik selbst dargestellt.

Es ist allgemein zugestanden, daß sich die van Eycks durch allmälige Verbesserungen folgende Fertigkeiten aneigneten. „Sie mischten die Substanz, die man sonst nur als künstlichen Firniß zu tempera Bildern benutzte, unter die Farben selbst, milderten die Zähigkeit jenes Firnisses durch bis dahin unbekannte Mittel und verwandelten ihn aus einem braunen, dunklen und klebrigen in ein verhältnißmäßig blaßes und farbloses Bindemittel.“

Diese Annahme ist nicht neu, das Leben der van Eyck ist ausführlich und erfolgreich beschrieben worden. Von den technischen Mitteln des Antonello da Messina hingegen kann nicht dasselbe gesagt werden, auch von seinem Leben liegt noch vieles im Dunkel. Deshalb erbitten wir die Geduld der Leser bei Erörterung einiger Punkte, die mit der Ausbildung seines Talents und seiner Künstlerlaufbahn in enger Verbindung stehen. Antonello ist nach übereinstimmenden Zeugnissen in den ersten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts zu Messina geboren, er stammte aus einer Familie, welche sich durch mehrere Generationen mit Malerei beschäftigt hatte. Dies ist in Italien durchaus nichts Ungewöhnliches und es ist uns z. B. bekannt, daß Cosimo Rossellis Vater, Onkel und Großonkel demselben Beruf gefolgt waren. Aber über die Kunst der Vorfahren Antonellos wissen wir allerdings nichts Näheres.

Basari behauptet, Antonello habe in Rom studirt. Dies ist wahrscheinlich ein Irrthum. Theilt man aber den Jugendjahren des Malers irgendeines jener tempera Bilder zu, die man noch jetzt im Innern von Sicilien antrifft, so muß man allerdings auch annehmen, daß er den Vorbildern, die ihm in Mittelitalien zugänglich waren, nicht fremd geblieben ist. Daß ihn späterhin der Reiz der niederländischen Methode angezogen hat, wäre natürlich genug, wenn wir beweisen könnten, daß er mit eignen Augen die Pracht schaute, womit Alfonso von Arragonien sein Hoflager in Palermo umgab; denn Alfonso beschützte Kunst und Wissenschaft und zeigte seine Vorliebe nicht nur für die Meisterwerke der großen Florentiner, sondern auch für die besten Erzeugnisse der Niederländer. Mehr als einmal ward ihm Gelegenheit, die Bilder Fra Filippo Lippis zu bewundern, die ihm durch die schmeichelhafte, wenn auch nicht immer uneigennützigige Zuverlässigkeit der Medici übersandt wurden, und oft fand er Vergnügen in dem Ankauf der Tafeln, die von der sorgfältigen Hand van Eycks oder van der Weydens herstammten. Es ist ferner möglich, daß Antonello mit dem Hof in Neapel in Verbindung stand, der noch höhere Ansprüche auf Kunstgeschmack machte, als der Hof in Palermo. Denn der bedeutendste Fürst dieses Hauses, Robert der Weise, trat als Freund und Schutzherr von Cavallini und

Giotto auf und die späteren Fürsten waren stolz auf dieses Mäcenat. Die Annahme, daß sich Antonello an diesen Hof begab, trotz der damals herrschenden Feindseligkeit zwischen Neapel und Palermo, hat nichts Gewagtes. Schon längst war es üblich, daß sich Künstler nicht an einen Fürsten oder eine Stadt in Italien gebunden achteten. Gerade in demselben Zeitabschnitt, von dem wir jetzt reden, hatte Piero della Francesca zuerst das Portrait des Sigismund Malatesta, dann das des Friedrich von Montefeltro gemalt, als Günstling zweier Prinzen, die sich tödtlich haßten und ihr ganzes Leben hindurch feindlich gegenüberstanden. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Antonello in den Jahren 1438—42 nach Neapel und an den Hof René von Anjou ging. Verschiedenes deutet darauf hin. Es ist aber durchaus nicht nothwendig vorauszusetzen, daß er Jahre lang in dieser südlichen Residenzstadt dem Studium oblag, wo, wie wir wissen, keine locale Schule von einigem Werth existirte, sondern wo jeder bedeutende Künstler ein Fremder und erst in Folge seines Rufes hingezogen worden war*).

*) Die folgende Anmerkung hat den Zweck, die ganze neapolitanische Malerschule aus der Kunstgeschichte zu streichen.

In einer langen Legende, in welcher sich eine wuchernde Phantaste kund giebt, wo es gilt Thatfachen darzustellen, schildert Dominici die Kunst in Neapel. Die Form seines lügenhaften Geschichtswerks ist ermüdender und länger als selbst die Berichte der Holländisten, wenn sie über die ersten christlichen Märtyrer erzählen. Ein Buch von mehren Bänden, in denen kaum ein Körnchen feststehender Thatfachen zu einem Wust von Fabeln empowächst. Die verdienstvollen Arbeiten von Schulz dessen — Denkmäler dem Publicum verschlossen bleiben werden, so lange sie in ihrer kostspieligen Eingezogenheit beharren — haben Vieles auf den richtigen Standpunkt zurückgeführt, was Dominici ohne zu erröthen behauptet; aber wir erwarten immer noch den Mann, der die Geschichte erst niederreißt und dann ehrlicher wieder aufbaut.

Viele von den Meistern, die im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert Neapel verherrlicht haben sollen, haben lediglich in der Phantaste der Biographen gelebt und sind Geschöpfe ihrer Einbildungskraft, andere wiederum erlangten ihre Verühmtheit nicht dadurch, daß sie Neapolitaner waren, sondern hatten sich an andern Orten Italiens einen Namen gemacht, bevor sie an den neapolitanischen Hof eingeladen wurden. So finden wir nach einander die Pisani und Arnolfo, die als Bildhauer die Gunst des fürstlichen Hauses von Anjou genossen, Cavallini und Giotto, Simone Martini und die Donzelli, die nach dem Süden gerufen wurden, um Fresken und andere Bilder zu malen. Alle diese sind entweder aus Pisa, Sienna oder Florenz gebürtig.

Wenn wir aber der historischen Grundlage zu dem Leben des Simone Napoletano, des Colantonio del Fiore, des Zingaro und der Donzelli nachspüren, die gewissermaßen als die Glanzpunkte der neapolitanischen Kunstgeschichte gelten, so ergiebt sich, daß die Geschichte des Zingaro mit Begebenheiten aus dem Leben des Andrea Solario von Mailand vollständig verwirrt worden ist, daß ferner sowohl der Geburtsort als die Ausbildung der Donzelli nach Toscana zu verlegen sind, endlich aber, daß Simone Napoletano und Colantonio del Fiore niemals existirt haben.

Der hauptsächlichste sogenannte Beleg für das Vorhandensein eines Simone Napoletano ist ein Bild von Simone Martini von Sienna; das in der That in San Lorenzo Maggiore in Neapel mit dem Namen Simone Martini versehen ist!

Sicher aber ist, daß Antonello selbst die Niederlande besucht hat; denn seinen Bildern sind deutlich die Spuren eines ausgedehnten Studiums der van eyck'schen, wie auch der memlingschen Werke aufgedrückt, und wir hegen die feste Ueberzeugung, daß diese Künstler nicht allein persönlich mit dem Sicilianer bekannt waren, sondern auch durch den Einfluß ihres Unterrichts seinen Stil bildeten. Er eignete sich so ganz die niederländische Methode des Malens an,

Der Beweis für die Existenz eines Colantonio ist eine Altartafel in San Antonio Abate mit der Inschrift „Nicholaus Tommasi de Fiore“ und 1371 datirt, außerdem aber noch ein Brief, der im Jahr 1524 von einem Architekten Namens Summazio an einen Mark Antonio Michele in Venedig gerichtet und in Puccinis „Memorie di Antonello da Messina“ veröffentlicht worden ist. Wir brauchen nur Rumohrs „Forschungen“ nachzuschlagen, um Thl. 2, S. 166 den Namen Nicholaus Tommasi zu lesen, der dort als Meister und Mitglied des „consilium pictorum“ von Santa Maria del Fiore zu Florenz im Jahre 1366 gemeinschaftlich mit Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna und Andern verzeichnet steht. Wir sehen ihn Meister in der Zunft von Florenz werden. Auch Sacchetti, der Novellenschreiber, erwähnt ihn in einer seiner interessantesten Erzählungen. Es bedurfte einer so außergewöhnlichen Dreistigkeit wie die von Dominici, um dem Leser ein Gemälde, das einen anderen Namen trug, als ein Werk Colantonios darzubieten. Aber einmal ausgesprochen, blieb seine Behauptung unangefochten und selbst die neueren Guiden bezeichnen das Bild von San Antonio Abate in Neapel als ein Meisterstück Colantonios.

Wollen wir ferner dem Brief des Summazio, dessen Datum ein Jahrhundert jünger ist als jener Vorfall, der darin erwähnt wird, überhaupt Glauben schenken, so lernen wir aus dessen eignen Worten folgendes: „Die Methode Colantonios war die von Flandern. Sie gefiel ihm in so hohem Maße, daß er eine Reise in die Niederlande beabsichtigte, doch wurde dieser Plan wieder aufgegeben, als König René ihm auch die kleinsten Details dieser Technik und die Anwendung derselben offenbarte.“ — Das lautet sehr abgeschmackt.

Daß Colantonio im Jahr 1371 ein Bild hervorgebracht haben soll, das ein reifes Talent verräth, und wieder zwischen 1438—42 mit René in Unterhandlung gestanden haben soll über die Methode der flamländischen Delmalerei scheint schon auffällig genug; Und René von Anjou soll gar technischer Rathgeber gewesen sein, so tüchtig, daß er dem Künstler das Studium der fremden Originale ersetzte!

Der Name Colantonio hat aber noch eine andere Bedeutung. Die Geschichtschreiber der neapolitanischen Kunst wollen uns überreden, daß dieser Colantonio der Lehrer Antonellos und daß er es gewesen sei, der den großen Sicilianer mit der Kunst der Delmalerei vertraut machte! Der Zeitraum in welchem Colantonio mit König René verkehrt haben soll, fällt zusammen mit den Jahren, in denen man den Besuch Antonellos bei van Eyck anzunehmen gewohnt ist. Jedenfalls besitzen wir Delbilder von Antonello aus dem Jahr 1445. Pflügen wohl Lehrer und Schüler denselben Gegenstand zu gleicher Zeit zu lernen, und sollen wir trotzdem glauben, daß das Verhältniß als Lehrer und Schüler zwischen Beiden unverändert fortgedauert habe?

Wir wissen also nichts vom Leben des Colantonio — und das Gemälde aus dem Jahr 1371, welches ihm zugeschrieben wird, gehört ihm nicht an. Zuletzt sagt man uns, daß er der Maler mehrer Bilder ist, die allerdings in niederländischer Methode gearbeitet sind und mindestens der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, aber sie alle tragen mit ebensowenig Recht und Grund den Namen Colantonios als das von Nicholaus Tommasi.

Ist der Brief von Summazio überhaupt echt, so ist möglich, daß jener Maler, der mit René in Beziehung stand Antonello da Messina selbst war, ein Künstler, der übrigens viel eher zu der Voraussetzung berechtigt, daß er den René lehrte, als daß das umgekehrte Verhältniß stattgefunden habe.

daß seine technische Ausführung im Jahr 1445 selbst die Bilder der Niederländer weit übertraf, und daß, als er sich später in Venedig niederließ, er der Kunst der Vivarini und Bellini einen neuen Impuls verlieh. Sie entnahmen ihm den Gebrauch des Del-Bindemittel, er aber lernte von ihnen einiges von der deutschen kleinlichen Sorgfalt und Trockenheit abstreifen, die er sich angeeignet hatte.

So trugen die van Eyck und Memling durch Antonello von Messina zu jener Vollkommenheit der Technik bei, welche dem Pinsel eines Titian und Giorgione unsterbliche Schönheit verlieh.

Aber wie entstand die Delmalerei der Florentiner? wurde auch in Toscana der große Umschwung der Malerei durch die Niederländer vermittelt? Ein neuer Geist in Religion wie in Kunst und Wissenschaft erhob das funfzehnte Jahrhundert. Katharina von Siena stand fast allein mit dem zärtlich gepflegten Wahn, sie sei zum Werkzeug erkoren, das Papstthum auf seinen Höhepunkt zu führen, damit es von Neuem die Völker der Erde leite. Die fromme Begeisterung der vergangenen Jahre, die Dante und Giotto unvergesslich machten, war erstorben. Literatur und Kunst suchten im funfzehnten Jahrhundert ihre Ideale in den Tempeln und Marktplätzen des alten Roms und Griechenlands.

In dem Anschauen der Antike verloren, fragte sich wohl der Künstler nach den Lebensverhältnissen, unter denen solche Schönheit entstanden und Donatello ging so weit, Gestalten und Situationen der hellenischen Zeit nachzubilden. Die religiöse Schule Giottos und Duccios erlosch oder flüchtete sich in die Klöster; und während Angelico seine weichen und lieblichen Bilder entwarf, trat neben ihm ein Geschlecht anderer Künstler mit neuen Eigenschaften auf, das sich zum Ziel setzte, die Natur von ihrer realistischen Seite aufzufassen. Biblische Gegenstände, die noch immer die Hauptquelle künstlicher Productionen bildeten, wurden von diesen Talenten genreartig behandelt und die Anbetung der Weisen oder der Zug zum Calvarienberg diente ihnen zur Abspiegelung des täglichen Lebens von Toscana.

Aber das dazumal herrschende System der tempera Malerei war für eine leichte Darstellung des Details nicht günstig und in Folge dessen entstand wohl bei Naturalisten und Realisten der florentinischen Schule das Bestreben, ein Medium ausfindig zu machen, das ihrer Kunstichtung besser entsprach.

Vasari behauptet freilich, daß diese Versuche erfolglos geblieben seien, er speist uns mit einer Erzählung ab, nach welcher Domenico Veneziano mit Antonello von Messina in Venedig bekannt geworden sei, nachdem dieser aus den Niederlanden zurückgekehrt war. Dieselben Mittel d. h. Zuverlässigkeit und Höflichkeit, von denen man glaubt, daß der Sicilianer sie van Eyck gegenüber gebraucht habe, sollen auch von Domenico angewendet worden sein, um seinem Freund das Geheimniß des Delmalens zu entlocken. Unglücklicherweise wird

diese Auffassung zu Schanden gemacht durch kürzlich in Italien angestellte Nachforschungen. Schon seit Gayes Entdeckungen war bekannt, daß Domenico Veneziano im Jahre 1438 in Perugia lebte. Ein Brief dieses Datums an Piero de' Medici beweist, daß der Maler damals schon die florentinische Manier kannte und genau über die Beschäftigung Fra Filippo's und Angelico's unterrichtet war. Dasselbe Schreiben enthält die Bitte, ihm die Ausführung einer Altartafel für die Medici anzuvertrauen. Auch Vasari hatte schon mitgetheilt, daß Domenico zu Santa Maria Nuova in Florenz Fresken gemalt hatte. Durch neuere Untersuchungen aber erfahren wir Folgendes: Domenico wurde, wie es scheint von den Medici, beauftragt, in der eben genannten Kirche zu malen und arbeitete dort in den Jahren 1439—45. Sein Schüler in dieser Zeit ist Piero della Francesca, sein Gehilfe Bicci di Lorenzo gewesen. Weder das Datum seines Altarbildes in Santa Lucia de' Bardi, noch das seines Frescogemäldes auf der Canto de' Carnesecci in Florenz ist festzustellen, aber im Jahre 1448 verzierete er zwei Hochzeitstruben eines Edelmannes, des Marco Parenti, und im Jahre 1461 am 15. Mai starb er in der von ihm zum Wohnort auserwählten Stadt. — Er starb 1461? — ruft ein Leser Vasaris verwundert aus!

Vasari's ganzes Werk enthält wohl kaum ein tragischeres Ereigniß, als die schlechte Behandlung Domenico's, die ihm von Andrea del Castagno zu Theil geworden. Ein Capitel umfaßt das Leben der beiden Rivalen und beginnt schon mit den unheilverkündenden Worten, keine Feder sei fähig einen so nichtswürdigen Meid und den Charakter eines Mannes zu schildern, der freundschaftliche Gefühle heuchelte, um den Ruf seines Freundes zu untergraben und dessen Leben zu gefährden. Vasari beschreibt darauf den Andrea del Castagno als einen selten begabten Künstler, dessen Talent aber durch eine unbezwingbare Sucht zu Ränken und Tücken an seiner vollen Entfaltung verhindert wurde. Als eine Art Einleitung zu der dann folgenden schwarzen That erzählt er, wie Andrea einen böshaften Jungen verfolgt habe, der ihm die Leiter vom Gerüst in Santa Maria del Fiore fortgezogen hatte. Schließlich geht er zu dem Wettkampf der beiden Maler über, als sie gleichzeitig in Santa Maria Nuova beschäftigt waren, wo Domenico in Del malte und Andrea ihm das Geheimniß dieser Technik neidete. Andrea begnügte sich nicht mit der Hoffnung, seinem nur allzu vertrauenden Freund das Geheimniß zu entreißen — er wollte es auch ausschließlich für sich besitzen; lauerte dem Domenico deshalb eines Abends auf und erschlug den Nebenbuhler, als er um die Ecke einer Straße bog. Gleich darauf nach Haus zurückeilend, war er, als der Mord ruckbar wurde, der Erste, der in rührenden Ausbrüchen des Schmerzes den Tod desselben Freundes beklagte, welcher durch seine Hand gefallen war. Auch wäre das Verbrechen unentdeckt geblieben, hätte es nicht Andrea selbst auf seinem Todten-

ette bekannt. Mit aufrichtigem Bedauern berauben wir die italienische Kunstgeschichte eines so dramatischen Vorfalles.

Denn nach den neuesten Untersuchungen steht fest, daß Andrea del Castagno 1390 geboren und 1430 in Florenz gewesen ist, wo er in einem oder zwei Hospitälern Monate lang krank gelegen hat. Daß ihm ferner der Name Andreino degli Impiccati beigelegt wurde, als er 1435 die Portraits der Verräther Peruzzi und Albizzi an der Fagade des Palazzo del Podesta entworfen hatte; daß er 1444 Meister der Barbier- und Chirurgenzunft wurde; im Jahre 1451 in Santa Maria Nuova malte; 1455 die Figur des Nicholas von Tolentino auf eine Wand in Santa Maria del Fiore zeichnete und 1457 an der Pest starb.

Es ist daher klar, daß er den Domenico nicht getödtet haben kann, da dieser ihn mehre Jahre überlebte; ebenso einleuchtend ist, daß er sich mit seinem erdichteten Nebenbuhler in Santa Maria Nuova über das Geheimniß des Delmalens nicht entzweit haben kann, da sie zu verschiedenen Zeiten an diesem Ort arbeiteten. Kurz Vasaris Geschichte ist eine Mythe.

Domenico Beniziano konnte auch das Geheimniß der van eyck'schen Methode nicht von Antonello da Messina gelernt haben, da Domenico offenbar schon vor 1438 von Venedig fortgezogen war, also den Ort zu früh verlassen hatte, um mit Antonello zusammengetroffen zu sein. Da aber Domenico nichts von Antonello erfahren, so konnte er das, was ihm selbst unbekannt blieb, nicht den Castagno gelehrt haben. Castagno seinerseits endlich behielt das alte System des tempera bei. Somit haben wir wohl hinlänglich bewiesen, daß, wenn in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in Florenz Neuerungen in der Methode der tempera Malerei stattfanden, diese nicht erweislich von den Niederländern herkommen. Sie können lediglich von dem eignen Erfindungsgeist der Florentiner herrühren. Und es ist sehr wahrscheinlich, daß dies der Fall war.

Wir behaupten nicht, daß Domenico kein Del in seine Farben mischte, im Gegentheil, es ist wahrscheinlich, daß er es that. Seine Auslagen in Santa Maria Nuova sind zum Theil durch den Ankauf von Leinöl verursacht, das im vierzehnten und noch häufiger im fünfzehnten Jahrhundert zu Wandmalereien vielfältig benutzt wurde. Außerdem ist aber auch seine Altartafel in San Lucia de'Vardi nicht in dem gewöhnlichen tempera und möglicherweise mit der Technik ausgeführt, welche unter den damaligen Realisten immer mehr um sich griff. Unter diesen zeichneten sich in Florenz nach Paolo Uccelli, der sich mehr dem Studium der Perspective als dem der chemischen Bestandtheile seiner Kunst widmete, wohl besonders die Peselli aus. Ihr Augenmerk war hauptsächlich auf die getreue Wiedergabe von Naturgegenständen gerichtet, und ihre Thiere und Landschaften wurden mit derselben Sorgfalt wie der menschliche Körper behandelt. Leuten dieser Richtung widerstrebte natürlich nach

Vorschrift zu malen, nicht weil dies incorrect sei, sondern weil es ihnen ungenügend war.

In der That ist sehr ergötzlich, die alten Manuscripte aus dem vierzehnten Jahrhundert zu lesen, welche künstlerische Recepte und Vorschriften enthalten. Man findet darin die ernsthafte und wichtig behandelte Angabe, wie ein Kleid — ein Heiligenschein — Goldbrokat — lebendiges und todttes Fleisch — ein Mann mit einer Wunde — alte und junge Gesichter — Wasser mit und ohne Fische — zu malen seien. So streng und gewissenhaft sind diese Regeln, daß man sich leicht vorstellen kann, wie von festen conservativen Technikern ein Neuerungsüchtiger als ein Wesen angesehen wurde, das für die Wohlfahrt der Malerei weit gefahrbringender sei, als ein Kezer dem Frieden der alleinseligmachenden Kirche. Auch waren diese alten Künstler tief durchdrungen von der feierlichen Wichtigkeit ihrer Sache. Nicht nur, daß Enthaltbarkeit im Essen und Trinken geboten war, auch jede Leidenschaft mußte vor der Arbeit unterdrückt werden*). Nun, Entwurf und Zeichnung konnten dadurch nur gewinnen. Aber das Schwerste kam erst, wenn es galt die Farben aufzutragen. Cennini sagt: „Wenn Du anfängst zu malen, so rufe die heilige Dreieinigkeit an.“

Bei dem entschiedenen Streben, nach der Natur und nicht nach überlieferten Schablonen zu malen, ist es wohl gerechtfertigt vorauszusetzen, daß die Realisten sich nach neuen Mitteln und neuen Vortheilen sehnten, obgleich auch sie zweifellos vor einem plötzlichen Wechsel des alten Hergebrachten zurückgeschreckt sein würden.

Der Gebrauch von gekochtem Del war in Italien nicht so gewöhnlich als in den nördlichen Ländern und es fehlt jeglicher Anhaltspunkt, wenn dasselbe in Italien zum ersten Mal mit dem Firniß vermischt wurde. Aber eine gründliche Prüfung lehrt uns, daß nicht nur in der vereinzeltten Altartafel von San Lucia de' Bardi, sondern auch in denen der Peselli Abweichungen vom Alten in dieser Richtung vorkamen; und man kann sich leicht denken, wie bald die unmittelbaren Vortheile dieser Neuerungen sichtbar werden mußten, namentlich in dem Ausmalen der Gewänder, des Hintergrundes und des Laubwerks der Bäume, das durch scharfe Umrisse zu definiren war.

Wir nannten „die Peselli“, weil die Lebensfäden von Pesello und Pesellino eng in einander verschlungen sind. Giuliano d'Arrigo, gewöhnlich Pesello genannt, wurde 1367 geboren, und später genau mit Agnolo Gaddi befreundet, in dessen Atelier sich Cennino Cennini jene Angaben erwarb, die er in sein „Libro dell'Arte“ einflocht. Pesello betheiligte sich an den Concurrnzarbeiten,

*) Ancor ci è una cagione, che, usandola, può alleggerire tanto la mano, che andrà più ariegando, e volando assai più che non fa la foglia al vento. E questa si è non usando troppo la compagnia della femmina. Cennini Libro dell'Arte Cap. 29 p. 18.

die mit der Errichtung der Kuppel von Santa Maria del Fiore ihr Ende erreichten. Zwar fiel sein Modell nicht so aus, daß es dem größten Architekten seines Jahrhunderts den Sieg streitig machte, aber es wurde doch als werthvoll anerkannt und er selbst zum Stellvertreter Brunelleschis gewählt, im Fall dieser abwesend oder krank sein sollte. Gleich allen Künstlern seiner Zeit vereinigte er die meisten Zweige der bildenden Kunst in seiner Werkstatt, die am Corso degli Adimari lag, und in seinem hohen Alter von seinem Tochtersohn Francesco Pesellino mitbewohnt wurde, der 1423 geboren und später sein Gehilfe geworden war. Pesellino starb 1457, er überlebte seinen Großvater nur um zehn Jahre.

Weder dem Raum noch dem Zweck dieses Aufsatzes wäre angemessen, weitläufig über die Berechtigung sich auszulassen, die Giuliano oder Francesco an die Bilder haben, die kurzweg mit dem Namen „Pesello“ belegt werden. Es genügt zu bemerken, daß viele davon bei näherer Betrachtung eine von dem der alten tempera Malerei abweichende Technik bezeugen. Cenninis Angaben, die zweifellos nach Giulianos alter Methode zu malen sind, bestimmen sorgfältig das Maß, nach welchem Farben und Bindemittel zu Schattirungen gemischt werden müssen. Für Gesichter z. B. ist ein gleiches Gewicht von Farbe und Eidotter erforderlich, und zwar Dotter von Puteneiern für die Gesichter alter Männer, und Dotter von jungen Landhennen für die zartere Haut junger Frauen.

Man kann wohl annehmen und die Gemälde der Peselli bestätigen es auch wirklich, daß als sie versuchten die Eidotter durch ein anderes Bindemittel zu ersetzen, sie dieses zäher und consistenter fanden und es unter die Farben in gleicher, wenn nicht größerer Quantität mischten; daher der eigenthümliche Glanz und die Durchsichtigkeit ihrer Bilder. Wir maßen uns nicht an festzustellen, woraus das neue Bindemittel bestand, aber wir können darin noch Klebrigkeit und eine Neigung zum Auseinanderfließen erkennen, und eine Schwierigkeit der Handhabung, so daß das Schraffiren eine Unmöglichkeit wurde und die Verschmelzung verschiedener Schattirungen außerordentlich schwer fiel. Das eigentliche Wesen des alten Systems aber war gerade Schraffiren. Das neue Bindemittel erwies sich als zu zäh dafür, so daß um nun die nöthige Rundung zu erhalten, Mittelöne (Halbtöne) über die Lichter gelegt werden mußten; dann kamen die Schatten über die Mittelöne in derselben schwerfälligen Weise — alles aber gleich durchsichtig, so daß man noch heutigen Tags die stufenartige Auflegung sehen kann und wie die dunkelsten Stellen an der Oberfläche am meisten hervorragen. An Lasiren war mit einem so zähen Bindemittel natürlich nicht zu denken und die Werke der Peselli entbehren daher einer gewissen Geschmeidigkeit in der Behandlung des Stoffs, was besonders für das Aussehen des Fleisches ungünstig ist.

Der alte Firniß, den man zum Abziehen der Oberfläche von beendeten tempera Gemälden benutzte hieß „vernice liquida“. Mit einem gewissen Quantum von Lein- oder Nußöl vermengt, hätte er auch zur Sättigung der Farben dienen können, ebenso wie bei der Mischung mit Eidotter. Das Bindemittel der Peselli also ist nicht zu bestimmen, Vasari spricht davon, daß Baldorinetti Eidotter und vernice liquida zu Wandmalereien nahm. Dies gab eine ungeheuer kräftige Mischung, die er anfangs mit vielem Erfolg anwandte; aber schon nach kurzer Zeit stellte sich heraus, daß eine wesentliche und nutzbringende Veränderung nicht erlangt sei. Seine Fresken begannen nämlich sehr früh abzublättern und von der Wand abzufallen; diesem unglücklichen Zufall ist es auch wohl zuzuschreiben, daß Domenico Ghirlandajo solches Mißtrauen gegen Firniß aller Art hegte, und daß diese Erfahrung den toscanischen Malern gegen diese technischen Neuerungen ein Vorurtheil einflößte. Daß wenigstens Fra Filippo Lippi sich vom Delfirniß fern hielt und dem alten System treu blieb, ist ziemlich sicher, so auch daß Domenico Veneziano nicht zu denen gehörte, die sich entmuthigen ließen, sondern daß er den Weg zu finden hoffte, auf dem das neue Bindemittel einzuführen sei. Erst seinem Schüler Piero della Francesca war es vorbehalten die neue Technik mit Glück anzuwenden.

Indessen verbesserten die Gebrüder Pollaiuolo die von den Peselli befolgte Methode um Einiges. So verdankte man ihnen die Einführung des Lasirens in seinen verschiedensten Abstufungen, und dies läßt uns voraussetzen, daß die klebrige Natur des früheren Bindemittels modificirt und deshalb leichter zu handhaben war. Von ihnen vererbte sich dies System auf Verrocchio, der es seinerseits dem Leonardo hinterließ, bis es unter Piero della Francesca seine Vollkommenheit erreichte. Letzterer lasirte zwar auch nach Art der Pollaiuoli, aber in den Schattirungen seiner Carnation, wie z. B. in den Portraits des Herzogs und der Herzogin von Montefeltro im Uffizi in Florenz, waren die Fleischfarben mit einer geschmeidigen Mischung getränkt, die in feuchtem Zustand leicht zu modelliren war und so farblos als erforderlich hergestellt werden konnte. Die an der Oberfläche hervortretende durchsichtige Substanz der Peselli hatte sich in eine feste dichte Farbgrundlage verwandelt, die von Außen ihr Licht erhielt und nicht von dem weißen, durch den ausliegenden Stoff durchschimmernden Grund beleuchtet wurde — dabei glänzend und fett, klar und hell. Vielleicht erwidert uns ein Vertreter jener Ansicht: daß Italien die Delmalerei den Niederländern entlehnt habe, daß Justus von Gent mit Piero in Urbino zusammengetroffen und ihm dort das Geheimniß der Flamländer verrathen habe. Aber das Bild, was Justus, dieser Künstler dritten Ranges, für die Bruderschaft des „Corpus Christi“ während seines Aufenthaltes in Urbino (1462—65) malte, ist denen der van Eycks um Vieles untergeordnet; und außerdem hatte Piero auch vor dieser Zeit schon in Del gemalt. Ein Contract für

eine Fahne in Arezzo aus dem Jahre 1466 besagt in klaren Ausdrücken, daß sie „lavorato a olio“ sein soll. Von Piero della Francesca aus können wir das technische Verfahren weiter verfolgen in jenen kreisförmigen Bildern Signorellis, die wegen ihres dunklen olivenfarbigen Tons in die Augen fallen und in ihrem Gehalt gänzlich abweichen von allem, was die venetianische Schule hervorgebracht hat, welche ihre Technik von Antonello da Messina herleitete.

Wir brauchen wohl kaum darauf hinzuweisen, wie verschieden von diesem Sicilianer die Methode Verrocchios und Leonardos sich formte.

In kurzer Skizze wurde der Verlauf angegeben, den die Neuerungen der Delmalerei in Italien einschlugen, indem wir flüchtig auf die Werke verschiedener Meister Bezug genommen haben. Eine ausführliche Besprechung und Beschreibung der Bilder würde gewissermaßen den Beweis zu unsern Behauptungen liefern. Wir müssen hier darauf verzichten und hoffen, daß detaillirte Untersuchungen unsere Auffassung rechtfertigen und als sichere Wahrheiten erweisen werden.

J. A. Crowe.

Aus alter Zeit.

1.

Theologische Disputirer im Volke.
(17. und 18. Jahrhundert.)

Wenn einst die Geschichtswissenschaft genauer als jetzt das innere Leben des Volkes selbst darzustellen vermag, dann werden die großen Umwandlungen, welche Gemüth, Idealismus, Wahrheitsinn und praktische Tüchtigkeit der Völker im Laufe der Zeit erfahren haben, wahrscheinlich für lange Zeiträume wichtiger erscheinen als Politik, Kriege, Umherfahren und Untergang seiner Regenten. Denn nicht zu allen Zeiten sind die politischen Ereignisse das Wissenswürdigste. Wechselnd wie die herrschenden Fehler und Neigungen des Volkes ist auch die Art, wie es liebt und haßt, wie es den sinnlichen Eindruck in Empfindung in Gedanken umprägt, verschieden ist in jedem Zeitraum gefärbt, was ihm für gut, schön, wahr gilt. Und über dieser Verschiedenheit, welche durch das Leben selbst und den zerstörenden Bildungstoff hervorgebracht wird, das Bleibende, Nationales und allgemein Menschliches zu erkennen und den innern Zusammen-