

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Über Künstler und Kunstwerke

Grimm, Herman Berlin, 1865

No. III. März

urn:nbn:at:at-ubi:2-1775

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. III. März. 1865.

Vasari ist unzuverlässig und man beseitigt seine Angaben sobald sie mit Dokumenten, ja wenn sie nur mit dem Augenschein in Widerspruch stehn. Crowe und Cavalcaselle (ich nenne der Kürze wegen in der Folge immer nur den ersteren) gehen in ihrer History of painting davon aus, dass es heute sogar nicht mehr genügen könne, Vasari's Erzählungen mit corrigirenden Anmerkungen herauszugeben: die Geschichte der florentinischen Kunst müsse ganz von frischem aufgebaut werden.

Mir scheint dies der richtige Standpunkt. Allein die Unbarmherzigkeit, mit der hier zu Werke gegangen werden muß, wird Eins dennoch nie ganz ertödten können: ein menschliches Gefühl, das zuweilen Sympathien in uns aufrecht hält, die, persönlich gleichsam, ganz anderm Grund und Boden entsprießen als dem den die Wissenschaft zugerichtet hat. Vasari nennt in seiner Lebensgeschichte des Niccolo Pisano einen Bildhauer Namens Fuccio. Dieser soll nun niemals existirt haben. Crowe spricht das ohne weiteres aus, und Schnaase in seinem letzten Bande giebt dieselbe Meinung. In der That, der Mann ist nirgends nachzuweisen als in einer florentiner Inschrift, die offenbar nichts mit ihm zu thun hat. Denn es scheint fest zu stehn dass der in ihr genannte Fuccio nicht der technische Erbauer sondern der Gründer des Gebäudes war auf dem er zu lesen steht, und ferner, es erscheint nicht minder annehmbar. Vasari sei eben durch diese missverstandene Inschrift zur Erschaffung des Meisters verleitet worden. Damit fiele der Lebenslauf, den er ihm andichtet, in Nichts zusammen.

Allein es hat etwas der menschlichen Natur widerstrebendes, einen Mann, der dennoch vielleicht gelebt haben könnte und dem sogar das Lob ertheilt wird einer der ersten Künstler seiner Zeit

Ueber Künstler u. Kunstwerke.

gewesen zu sein, so nachträglich hinzurichten gleichsam, ihn auszuweisen wie ein Gespenst das sich unter einst Lebende eingeschlichen. Es liegt für mich etwas mörderisches in dem allzu abgekürzten Verfahren mit dem Fuccio abgethan werden soll. Ich meine, es könnte, bevor dieses Verdikt Gültigkeit empfängt, der Versuch gewagt werden, Fuccio das Bürgerrecht im Gebiete der Unsterblichen aufrecht zu erhalten. —

Crowe's Werk und Schnaase's letzter Theil ergänzen sich vortrefflich. Beide Bücher, unabhängig von einander niedergeschrieben, behandeln dieselbe Zeit. Schnaase von höherem Gesichtspunkte aus, wie das dem Deutschen zukommt, Crowe mit mehr Detail. Beiden mußten sich dieselben Fragen aufdrängen. Oft genug beantworten sie sie in verschiedener Weise. Es trifft sich sehr glücklich für den Leser: er lernt die Sache von zwei Seiten kennen; und ferner, was ein Buch nicht so deutlich sagen könnte (weil ein Buch den Gegenstand immer zu erschöpfen scheint), sprechen beide zusammen um so schärfer aus: daß noch viel zu thun sei bevor man abzuschließen wagen dürfte. Denn darüber kann kein Zweifel herrschen: die Kenntniß und Ausbeutung der Monumente sowohl als der Urkunden, auf deren Augenschein und Untersuchung beide Autoren arbeiten, wurde keineswegs zum äußersten getrieben. Es sind immer nur Anfänge. Es bleibt Nachfolgenden zu thun übrig.

Gerade die Frage, die sich, wo von Fuccio die Rede sein soll, als eine der wichtigsten darbietet, dürfte noch mancherlei Antwort erfahren bevor sich die Welt darüber beruhigen wird: wie sind die Anfänge der modernen Sculptur zu erklären.

Woher stammt bei Niccolo Pisano, demjenigen mit dem sie zu beginnen scheint, die plötzliche Vollendung des Technischen, das Verständniss der Marmorbehandlung, die Nachahmung der antiken Arbeit? Stand er allein, und nur das zufällige Beispiel byzantinischer Künstler, verbunden mit dem ebenso zufälligen Auftauchen antiker Werke in Pisa, erhob ihn zu hohem Aufschwunge? So erzählt Vasari. Schnaase und Crowe sind verschiedener Ansicht darüber.

Schnaase begnügt sich damit, die Frage überhaupt aufzustellen. Weder die Anwesenheit byzantinischer Künstler in Pisa hält er für erweisbar oder nur wahrscheinlich, noch den Einfluss deutscher Meister für anzunehmen. Er meint (pag. 320) die bloße Nachahmung antiker Bildwerke erkläre Niccolo Pisanos Anschauung genug-

sam: nicht auf seine Lehrmeister, sondern darauf komme es an, welche antike Werke er vor Augen gehabt. Hier nennt er nun Rom zunächst als den Ort wo Niccolo der antiken Kunst näher gerückt sei, die er, nachdem soviele Generationen stumpf daran vorübergegangen, mit empfänglicherem Blicke angesehn. Die Frage jedoch, welche Werke damals in Rom zu Tage gestanden, läist Schnaase fast unberührt, schränkt auch an einer andern Stelle seines Buches den Einfluß dieser Werke sehr ein. Jene Empfänglichkeit Niccolos für die Schönheit, sagt er (pag. 322), sei keineswegs als so selbstverständlich anzusehn. Es bedürfe nicht bloß eines schönen Objektes und eines empfänglichen Blickes: die ganze Zeit müsse dazu helfen dieses Verständniß zu ermöglichen, und ob die Zeit Niccolos das vermocht, sei zweifelhaft, ja vielmehr das Gegentheil anzunchmen. Denn Niccolo habe nicht in antikem Geiste gearbeitet, nur die technischen Griffe habe er den Alten abgesehn, das eigentlich Ideale ihm ferngelegen. Die Arbeit seiner Schüler zeige dies am deutlichsten.

Schnaase stellt mithin zwei Fälle hin. Zuerst spricht er von einer directen, absoluten Wirkung des Anblickes antiker Werke, sodann aber beschränkt er diese Wirkung nur auf die äußerliche Technik. Nicht der Geist der Werke, ihre Schönheit, sozusagen ihre höhere künstlerische Existenz, sondern das rein Handwerksmäßige daran habe den pisanischen Künstler zur Nachahmung gereizt, und die Zeit selbst, in der er lebte, ihm diese Beschränkung auferlegt. Gleichsam als hätte der Druck der geistigen Atmosphäre damals weder den Antiken gestattet, ihren tieferen Inhalt auszustrahlen, noch dem lernenden Künstler erlaubt, mehr von ihnen zu begehren und anzunehmen.

Dieser Contakt zwischen Rom, seinen antiken Werken und Niccolo würde demnach zwischen 1225 und 35 etwa, wo Niccolo 15 bis 25 Jahre zählte, stattgefunden haben. Indessen Niccolos frühestes Werk welches seine Annahme antiker Technik zuerst glänzend aufweist, stammt aus dem Jahre 1260. Wir sind im Dunkeln darüber, was er bis dahin gethan, wo und wie er gearbeitet. Nichts allerdings verbietet uns anzunehmen, was Schnaase aufstellt, daß Niccolo sich bis zu seinem vierzigsten Jahre eben zu der Vollendung im Technischen aufgebracht, deren völliges Eintreten in so späte Jahre fällt; allein unverwehrt ist, hierüber anderer Meinung zu sein.

Denn weder wissen wir von dieser römischen Reise, (Vasari darf nicht citirt werden), noch welche Werke er dort gesehn haben könnte. Dann aber, auch diese Theorie von der Beschränkung durch die Zeit, so richtig sie im allgemeinen sein mag, sowenig erlaubt sie specielle Folgerungen. Man kann sagen, das Verständnifs mußte fehlen damals, nicht aber den Punkt angeben, bis zu dem es sich enthüllt haben könnte. Für andere Zeiten vielleicht, aber nicht für diese, die noch ein solches Räthsel ist. Ich stelle einen andern allgemeinen Satz auf: Wo ein Aufschwung im Gebrauch der Technik stattlindet, dürfen immer Ideen vorausgesetzt werden, zu deren Darstellung es den Meister drängte, die er jedoch mit der vorhandenen Technik nicht wiederzugeben vermochte, die ihn also zu suchen zwangen. Das allein hätte Niccolo bewegen können, sich die Mittel der antiken Meister anzueignen. Welche Ideen aber waren es. die ihn diese höhere Fertigkeit zu gewinnen drängten? Die Abwesenheit jedes christlichen Gefühls in seinen Werken wird von Schnaase scharf Die Ideen fehlten offenbar. Es wäre also nur der unbestimmte Reiz der vortrefflicheren Arbeit gewesen, die Schönheit. Und diese nun hätte er nur in so beschränktem Maafse von der Antike lernen dürfen, dass die Nachahmung so gut wie gar nicht zu erkennen war? Und dies zu einer Zeit wo in Deutschland und Frankreich die Sculptur bereits hoch stand? War der Druck der Zeiten um soviel stärker in Italien? Mußte er es sein? All diese Möglichkeiten tragen nichts in sich, das ihnen verwendbaren positiven Gehalt verliehe, sie sagen mir nur das Eine: das Niccolo weder selbst gesucht noch entdeckt, sondern bei einem Meister gelernt habe, dem er die Anwendung der technischen Handgriffe abgesehn die wir mit Staunen bei ihm wahrnehmen; und dass, da byzantinische Bildhauer in Pisa höchst problematisch sind, dieser Meister anderweitig zu suchen sei.

Man erwäge: Niccolo arbeitet weder im christlichen, noch im antiken Geiste, es handelt sich um reine Aeußerlichkeiten. Nichts aber ist sosehr das Zeichen einer Schule. Das erste was wir bei ihm, nähmen wir ihn für einen beschränkten Autodidakten, zu erwarten hätten, wäre in der Auffassung und Stellung der Figuren Nachahmung antiker Muster. Denken wir uns heute ein Land das in Betreff der Kunstübung im Rohesten läge: sagen wir, in einer abgelegenen amerikanische Binnenstadt, mit wachsendem Reichthum aber

und luxuriösen Liebhabereien, säße ein talentvoller Steinarbeiter. Eine Ladung Gypsabgüsse von Antiken verirrten sich dahin. Der Mann stände wie entzückt. Würde nun bloß die äußere Arbeit, das Glätten, das Ausbohren, das Legen der Gewandung Gegenstand seines Lernens sein, er sich dagegen was die Stellungen anlangt an die Natur oder andere Muster halten? Ich glaube in jedem Stücke seiner neuen Werke würde sich die Nachahmung gerade der körperlichen Stellungen sosehr erkennen lassen, daß ein einigermaaßen geübter Blick auf der Stelle die nachgebildeten Originale herauserkennen Nicht nur würde der Mann gänzlich von diesen Vorbildern befangen sein, sondern sogar wenn ausdrücklich 'Natur' verlangt würde, diese kaum anders mehr als im Lichte jener Antiken zu sehen vermögen: er würde die Natur zu geben glauben und dennoch nur jene Werke reproduciren. Das Technische dagegen ginge ihm erst in zweiter Linie auf. Nicht an der Glätte der Fleischpartien, den wundervollen Rundungen, den ausgebohrten Tiefen, sondern an einer viel ungeschickteren, rohen aber idealen Achnlichkeit würde man gewahren was er vor Augen gehabt. Höhere technische Behandlung kann immer nur dann erst Gegenstand ausschließlicher Nachahmung sein, wenn bereits eine prononcirte, zwingende Kunstrichtung herrscht, stark genug den nachahmenden Künstler an sich zu ketten und ihn dem höheren Einflusse der Werke von denen er lernt unzugänglich zu machen.

Nichts dergleichen aber in Pisa. Niccolo taucht aus rohen Anfängen dort als der erste auf. Und deshalb: Schnaase's Idee will mir nicht scheinen. Niccolo muß irgendwo in die Schule gegangen sein.

Wo aber? Wo arbeitete er bis zu so vorgerückten Jahren? Vasari giebt ihm genug zu thun. 1225—1231 in Bologna den berühmten Sarkophag des heiligen Domenico. Dieser jedoch wird heute in die sechziger Jahre gesetzt, und zwar auf Grund sicherer Dokumente*). 1221 soll Niccolo bei der Krönung Kaisers Friedrich in

^{*)} In Betreff der Arca di San Domenico erlaube ich mir hier einige Bemerkungen noch. Bekanntermaßen wird die Rückseite dieses Sarkophages dem Niccolo Pisano nicht, dagegen dem Fra Guglielmo zugeschrieben, einem Mönche und vielbeschäftigten Bildhauer jener Zeiten, und zwar auf zwei Stellen einer alten Chronik des Klosters hin, dem er angehörte, von Marchese mitgetheilt. Sie lauten:

March. I. 397. Frater Guiglielmus conversus magister in schultura peritus,

Rom gewesen, mit ihm nach Neapel gegangen und dort eine Reihe Bauwerke ausgeführt haben, bei denen sämmtlich Schulz jedoch, (in seinem bekannten Werke über Unteritalien) Niccolos Mitarbeiter-

multum laboravit in augmentando conventum. Hic cum beati Dominici corpus sanctissimum in sollempniore tumulo levaretur, quem sculpserant Magistri Nichole de Pisis, Policretior manu, sociatus dicto architectori, clam unam de costis sanctissimis de latere ejus extorsit, non memoria magistri Ordinis cum excommunicatione lata praecepti, qui tunc cum generali capitulo Bononiae praesens erat.

Die zweite Stelle: Frater Guillelmus conversus, sculptor egregius, cum Nicholans Pisanus, Patris nostri Dominici sacras reliquias in marmoreo, vel potius alabastrino sepulcro a se facto collocaret, praesens crat, et ipse adjuvabat anno 1267, tempore F. Johannis Vercellensis, Magistri Ordinis, qui tunc cum capitulo generali Bononiae praesens crat. Licet autem idem magister, sub poena excommunicationis, praecepisset, neminem de sacris reliquiis quippiam subripere, hic tamen Guillelmus, vel praecepti immemor, vel pium arbitratus furtum, clam costam unam subripuit.

Die Uebertragung der Gebeine fand statt den 5. Juni 1267. Niccolo Pisano, welcher den 29. Sept. 1266 der Kanzel von Siena wegen contrahirte, soll als 1266 bereits in Siena anwesend, den Sarkophag nicht 1267 haben vollenden können. Daraus und aus dem Obigen schloß man nun, Guglielmus habe ihn beendigt, d. h. jene vierte Seite gearbeitet.

Alles dies ist möglich. Allein aus den angeführten Stellen folgt es nicht. Im Gegentheil, die zweite sagt ausdrücklich, Niccolo Pisano habe die Uebertragung geleitet, und Guglielmus sei ihm nur zur Hülfe beigegeben worden. Und die erste, wenn wir sie im Lichte dieser zweiten unbefangen ansehen, sagt genau dasselbe; das sculpscrant Magistri Nichole erscheint als einfaches Versehen des Schreibers, welcher sculpscrat Magister Nicholas hätte schreiben müssen, und den vielleicht eine misverstandene Abkürzung irre machte. Die Annahme, jene vierte Seite des Sarkophags sei nicht von Niccolo sondern von Guglielmus gearbeitet worden, kann ja aus inneren Gründen doch immer festgehalten werden, nur möge man gerade diese beiden Stellen dafür nicht als Beweise geben.

Crowe (I, 140) behauptet dagegen, ohne weiteres als allgemeine Gründe vorzubringen, der ganze Sarkophag rühre von Guglielmo her; Niccolo habe nur the designs and composition of reliefs geliefert. Dies aber steht nicht nur mit obigen Stellen in direktem Widerspruch, sondern wird auch von Marchese nicht behauptet. Crowe hätte, scheint mir, seine Meinung begründen und, da ihm die Stellen der Chronik bekannt waren, aussprechen müssen warum er sie ignorirte. Er erwähnt ihrer nur beiläufig.

Schnaase (I, 313) beginnt damit, einer Ansicht Försters entgegen zu treten, welcher Magistri Nichole de Pisis mit "Meister aus der Werkstatt des Nicola Pisano" ütersetzen wollte. Die Gründe mit denen diese Auffassung zurückgewiesen wird, sind ganz schlagend. Dagegen will Schnaase Marchese's und Bonaini's Construction nicht gelten lassen, welche Policretior man u und sociatus auf Guglielmus, architectori dagegen auf Nichole beziehen wollen. Schnaase will construiren als hätte erzählt werden sollen: arca, quam sculpscrant idem Guglielmus et Magister Nicolaus de Pisis, Policretior manu, sociatus dicto architectori (Fratri

schaft für eine unerwiesene erklärt. Was Vasari dann ferner noch durch ihn entstehen läßt, sind Kirchen, Klöster und Paläste in Toskana, eine, wäre sie verbürgt, lange Jahre sehr wohl ausfüllende Thätigkeit, die jedoch gleichfalls in all ihren einzelnen Fällen bestritten wird. Nur eine einzige Sculptur liegt vor: die, von Förster in's Jahr 1233 gesetzte Kreuzabnahme, ein Basrelief am Portal der Kirche San Martino in Lucca. Auch Schnaase bezeichnet dasselbe als Niccolos Jugendarbeit und setzt es ins nämliche Jahr. Deshalb, wenn etwa bewiesen werden sollte, Niccolo sei bis 1260 gar nicht in Toskana anwesend gewesen, so würde jedenfalls das luccheser Basrelief vorher zu beseitigen sein.

Schnaase's Angaben über diese Arbeit, von der leider weder Abguss noch Photographie vorliegt, erheischen jedoch genauere Untersuchung. Wir empfangen von ihm (p. 303) daß sie, wie bemerkt, von Förster in's Jahr 1233 gesetzt werde, daß aber, wenn Förster diese Zahl für urkundlich erwiesen ausgebe, dem entgegenstehe, daß weder Förster noch sonst irgend Jemand diese Urkunde mittheile. Allerdings finde sich '1233' auf dem das Basrelief tragenden Por-

Guglielmo scil.) Die Construktion sei zwar etwas schwierig, allein gerade defshalb vom Λ bschreiber misverstanden worden.

Es scheint überschen zu sein, daß bei dieser Construktion, selbst wenn man sie gelten lassen wollte, jedenfalls noch ein Pronomen nach sculpserant einzuschieben wäre: es müßte dastehen: quam sculpserant ipse et Magister Nicolaus de Pisis etc.; denn nach sculpserant ein Colon oder Semicolon zu setzen und Magister Nicholaus Policretior manu sociatus dicto architectori gleichsam als eine italienische Nominativ-Construktion zu fassen: etwa als stände da, Magistro Niccolò essendo compagno di questo architetto, wäre doch kaum zulässig.

Aber es spricht noch ein zweites dagegen. Schnaase will Policretior manu übersetzen als wäre Policretior ein Comparativ von Policletus (die Versetzung des r für I kommt häufig vor), und bedeute dass Niccolo 'der berühmtere' gewesen, berühmter nämlich als Guglielmus. Nun könnte man policretior als Comparativ von πολυκλέης bilden, doch ist dies Wort nicht in das mittelalterliche Latein übergegangen: dagegen der Name Policletus gleichsam als ein die bildhauerische Berühmtheit bedeutendes Wort aufgefasst, machte die Construktion des Gedankens fast unmöglich. Aufgelöst müfste es etwa heifsen: manu promptior et fama clarior Policleto, was in Policletior manu zusammengezogen so viel ich weiß ohne Nebeubeispiel wäre. Ich glanbe es empföhle sich, policretior als comparativ von polichrestus zu nehmen. Construirt man darauf wie Marchese und Bonaini vorschlagen, so gewinnen wir den Sinn, Guglielmus sei als derjenige der am geschicktesten dazu sich vorfand, Niccolo bei der Ucbertragung der Gebeine in den Sarkophag beigegeben worden und habe bei dieser Gelegenheit den Diebstahl vollführt. Und dies stimmte dann genau mit der zweiten Erzählung der Klosterchronik, wo in andern Worten dasselbe gesagt wird.

tikus. Auch solle sich diese Zahl einem gewissen Padre Poggi zufolge auf das Basrelief beziehen. Die Nothwendigkeit eines Zusammenhanges zwischen Basrelief und Jahreszahl geht daraus jedoch für Schnaase nicht hervor, er spricht vielmehr offen aus. Försters Behauptung sei eine irrige, und die Annahme, das Basrelief gehöre in's Jahr 1233 solange eine willkührliche bis sie durch andere Gründe belegt werden könne. Während Schnaase jedoch so in einer Anmerkung urtheilt, lesen wir dagegen im Texte seines Buches: Schon im Jahre 1233 arbeitete er, wahrscheinlich noch schr jung, nach Vasari's, aus inneren Gründen wahrscheinlicher Annahme, eine Kreuzabnahme über dem Portal zu Lucca (d. h. der Kirche S. Mortino zu Lucca), die wir noch besitzen.' Hierzu bemerke ich, dass Vasari Niccolo nur als Urheber des Basreliefs, keineswegs aber eine Jahreszahl nennt. Höchstens könnte man sagen, Vasari habe, da er kurz darauf von einem Werke redet welches Niccolo um 1240 ausgeführt, damit andeuten wollen daß das luccheser Basrelief vor 1240 Indess Schnaase sagt nichts hiervon, wird auch kaum so gerechnet haben, da auf Vasari's Zeitangaben nicht der geringste Verlaß ist. Was ich zeigen wollte war dies: Schnaase setzt lediglich aus 'inneren Gründen', sowohl was das Jahr als die Arbeit überhaupt anlangt, dies Basrelief in Niccolo's Jugendzeit, gesteht ein, das keine andere Angabe hierfür als Beweis zuzuziehen sei, hält jedoch diese inneren Gründe für ausreichend, das Werk nun doch in das Jahr zu setzen, in das es von Förster gesetzt wird.

In der Folge beschreibt er das Basrelief. 'Gehn wir, sagt er (p. 306) nun zur Betrachtung der Werke über, so ist die Kreuzabnahme von 1233 ein Jugendwerk, an welchem Niccolos eigenthümliche Richtung zwar schon erkennbar, aber noch nicht völlig ausgebildet ist, sich noch nicht so weit wie später von der Ueberlieferung abgelöst hat.' Er führt darauf eine ehmaliger Zeit in Florenz befindlich gewesene, von Förster zuerst eitirte Kreuzabnahme an, bemerkt die Aehnlichkeit beider Werke in den Motiven der Composition, will jedoch, Förster entgegen, kein direktes Schulverhältnis zu dem Meister dieser Arbeit zugestehen. Trotzdem läugnet er den Zusammenhang nicht, die Uebereinstimmung sei zu schlagend. Uebrigens habe Niccolo ebensowenig genaue Naturstudien gemacht als dieser sein Vorgänger, noch könne auch von Nachahmung der Antike die Rede sein. 'Aber das Niccolo das Bedürfnis größerer Natur-

wahrheit und Naturkraft gehabt hatte und dass die vollere Bildung und Gewandung und die gedrängte Anordnung römischer Sarkophagreliefs ihn angezogen und ihm tiesen Eindruck gemacht, ist augenscheinlich.'

Ich gestehe, daß ich nicht im Stande bin aus all diesem Schnaase's positive Meinung zu erkennen. Er setzt das Basrelief nicht in's Jahr 1233, und thut es doch; er räumt die Nachahmung eines älteren toskanischen Werkes nicht ein, und thut es doch; er spricht vom Bedürfniss nach Naturwahrheit, und läugnet Naturstudien; er will nichts wissen vom Einfluss der Antike, und sindet den tiesen Eindruck antiker Sarkophage augenscheinlich. Hören wir dagegen Crowe.

Auch er führt (p. 120) jene Jahreszahl 1233 an, jedoch nur als Erbauungsjahr des Portikus an dem sie steht, und als Zeitbestimmung für daranbefindliche rohe Sculpturen (welche Schnaase andernorts erwähnt). Er bespricht darauf das von Förster citirte toskanische Basrelief und kommt zum Schlusse daß von Einfluß oder Zusammenhang gar keine Rede sein könne. Die Zahl 1233 aber und Niccolos Basrelief in Verbindung zu bringen liegt ihm so fern, daß er sowohl Försters darauf Bezügliches wie auch Vasari's Erwähnung ganz bei Seite liegen läßt. Vielmehr dieses Basrelief, nach Schnaase das Anfangswerk des 'jüngern Niccolo', betrachtet Crowe als die Krone der künstlerischen Thätigkeit des Meisters, als die Erfüllung dessen was seine übrigen Werke versprochen. Und in diesem Sinne schließt die schwungvolle Beschreibung der Composition mit folgenden Worten: 'Verglichen mit den früheren Arbeiten von Pisa und Siena, wird 'man zugeben dass der Künstler sich stusenweise von der ihm an-'klebenden Nachahmung, welche an und für sich schon den Charak-'ter von Schularbeit aufprägt, freigemacht, und, durch Naturbetrach-'tung gestärkt, seinen Gestalten kraftvolle lebendige Bewegung ein-'geflösst hat. Dies letztere allerdings in der Art, dass ihm, wie 'später Donatello und Michelangelo, das eigentlich religiöse Gefühl 'fremd blieb.'

Die Ansichten stehen sich schroff gegenüber also. Eine Mitte zu finden würde ganz unmöglich sein. Zugleich aber liegen die Dinge so, dass es nur für den, der augenblicklich in Toskana anwesend, das Material neu untersuchen kann, möglich wäre sich ein Urtheil zu bilden. Denn wie sollen sich diesem Zwiespalt gegenüber diejenigen verhalten welche weder einen Abgus noch eine gute

Photographie des Werkes vor Augen haben? Es würde unkritisch und unwissenschaftlich sein, zwischen beiden Autoren zu wählen ohne selbst geprüft zu haben.

Dennoch ist hier wohl eine Anlehnung erlaubt, Crowes Buch ging offenbar aus sehr gründlichen, an Ort und Stelle gemachten Beobachtungen hervor, und dem entspricht die Entschiedenheit mit der er sich ausspricht. Schnaase dagegen sagt nicht bis wie weit er das Basrelief selbst untersucht habe, sicherlich kennt er es und giebt nichts was nicht auf eigner Beobachtung beruhte"). Er redet später von der 'Schönheit und Bestimmtheit' des Werkes. was seiner Meinung das Gewicht nimmt, ist der Mangel an Präcision. Wollte man ihm beistimmen, man würde kaum wissen was man damit unterschriebe. Crowes Urtheil dagegen erhält dadurch einen Zuwachs an Bedeutung, daß er, was Schnaase nicht berührt, die rein technische Behandlung sehr scharf in's Auge falst und besonders darauf hin die Arbeit als die Blüthe von Niccolos Thätigkeit bezeichnete. Hätte ihm ein anderes Verhältnifs möglich geschienen, er würde davon gesprochen haben, so aber läßt er den Gedanken an Jugendarbeit bei Seite liegen, als lohnte es nicht der Mühe hier zu widersprechen. Dagegen weifs ich nicht, ob Schnaase, von Anfang an befangen vielleicht durch die Jahreszahl 1233, die Idee überhaupt in's Auge faste, es könne die Naturwahrheit des Werkes eher einer endlichen Befreiung, als einer anfänglichen Unfreiheit zu verdanken sein.

Indessen lassen wir, wie uns geziemt, die Sache dahingestellt. Schnaase sowohl als Crowe stimmen darin überein, das Basrelief von Lucca sei, verglichen mit den Kanzeln von Pisa und Siena, frei von antiker Nachahmung. Nehmen wir diese Freiheit nun als die Frucht späterer Ausbildung oder früherer Unbekanntschaft: woher stammt bei der pisaner und sieneser Arbeit dieses plötzliche, stark hervortretende, in Toskana unerhörte antikisirende Wesen Niccolo's? Woher kamen diese Anschauungen über ihn? Aus einer Schule müssen sie stammen (dies darf wohl angenommen werden); wo aber suchen wir sie?

Diese Frage leitet uns zu einer neuen Controverse zwischen Schnaase und Crowe.

[&]quot;) Der von Schnaase gelieferte Holzschnitt ist nicht geeignet, hier ein Urtheil gewinnen zu lassen. Eine andere Abbildung in Ottley's Italian School of design.

Niccolo Pisano, belehrt uns der erstere, war der Sohn Petri Lapidum de Pisis, des 'Steinpeters von Pisa'. So nämlich stehe in drei heute erhaltenen und von Rumohr wie von Milanesi nach den Originalen edirten Urkunden. In einer vierten werde Niccolo allerdings der Sohn Petri de Apulia genannt, eine Lesart welche sowohl Rumohr wie Milanesi verbürgen, allein in einer fünften heiße er sogar Petri de Senis. De Apulia erklärt Schnaase für einen wahrscheinlichen Lesefehler, de Senis für sehr problematisch. Niccolo bleibt für ihn der Sohn eines pisaner Steinarbeiters niederen Ranges, der ebendeshalb den Titel Magister nicht führen durfte und aus diesem Grunde nur Petrus Lapidum, Steinpeter, genannt zu werden pflegte. Die Annahme, Niccolo's Vater sei Petrus Lapidum genannt worden, findet sich schon in v. Quast's Zusätzen zu Schulz. Betrachten wir aber jene Urkunden, deren Anfänge, auf die es hier einzig ankommt, ich folgen lasse.

- Ego magister Nicholus olim petri lapidum de Pisis populi sci Blasii confiteor cet.
- 2. Ego magister Nicholus olim petri lapidum de Pisis cet.
- 3. Magister Nichola quondam Petri de Senis S. Blasii pisanus.
- frater Melanus operarius operis sancte Marie de Senis, requisivit magistrum Nicholum Petri de Apulia, quod ipse faceret et curaret quod Arnulfus discipulus suus statim veniret Senas cet.

Eine Reihe anderer Urkunden geben gleiche oder durchaus ähnliche Wortstellung.

Meiner Meinung nach ist bei 1, 2, 3, das quondam oder olim Petri als reiner Zwischensatz aufzufassen, und lapidum de Pisis von magister abhängig zu construiren. Wie höchst wahrscheinlich diese Annahme sei, lehrt eine fünfte Urkunde.

5. Magister Nicolaus lapidum de parrocia ecclesie Sancti Blasii de ponte da Pisis quondam Petri.

Schnaase hält die Worte hier für 'sonderbar versetzt'. Sie sind es hier so wenig als bei den andern Stellen. Sie zeigen vielmehr daß Rumohr und Milanesi bei 4 ganz richtig gelesen, und daß dies die einzige Stelle sei, wo des Vaters Vaterland genannt worden ist. Wenn sich dagegen in 3 noch ein 'de Senis' hinter quondam Petri findet, so sind die Worte auch hier auf Niccolo zu beziehen und deuten wahrscheinlich an, daß man in Siena, wie später auch

bei andern Bildhauern geschah, Niccolo die Rechte eines Bürgers zuertheilt. Dies ist Crowes Ansicht, der ich beistimme. Für Petrus, Niccolos Vater, bleibt Apulien als Vaterland ausgemacht. Und es ist gewiß erlaubt, wenn Crowe auf dieses Apulien, in Ausführung eines von Rumohr zuerst ausgesprochenen Gedankens, eine Hypothese gründet über Niccolo's eigene Geburt und Lehrzeit*).

'Pisa liegt an der See, erzählt Crowe. Die Stadt war während 'des 13. Jahrh. die erste Handelsmacht längs der italiänischen West'küste. Krieg und Frieden mit den sicilischen und apulischen Nor'mannen folgten sich unaufhörlich. Einige der kleinen unabhängi'gen Handelsstaaten im Süden der Halbinsel standen unter pisani'schem Schutze. Fremde aus den entferntesten Theilen dieser süd'lichen Striche ließen sich nieder in Pisa. Dies mag der Weg ge'wesen sein, auf dem Pietro, Niccolos Vater, aus Apulien dahin ge'langte. Daß er 1266 nicht mehr lebte ist bewiesen; wie alt er
'ward und wo er lebte, darüber giebt kein Dokument Enthüllungen.

'Der Mangel jeder nachweisbaren Thätigkeit Niccolos vor 1260, 'sowie die offendaliegende Ungenauigkeit der Angaben Vasari's, lassen 'die Annahme zu, Niccolo sei vor Beginn der Arbeit an der Kanzel 'von San Giovanni gar nicht in Pisa gewesen. Die Frage liegt des-'halb einfach so: herrschte in Apulien eine der gleichzeitigen pisa-'nischen überlegene Kunstübung? Für Mosaiken ist dies erwiesen. 'Die Bildhauerkunst aber scheint nicht niedriger gestanden zu haben. 'In Ravello (bei Amalfi, einer von Pisa abhängigen Handelsrepublik) 'besitzt die Kathedrale eine von Säulen getragene Kanzel, der In-'schrift zufolge 1272 von Bartolommeo di Foggia ausgeführt. 'Schlusstein der Kirchenthüre ebendaselbst ist mit einer Büste der 'Sigilgaita Rufolo geschmückt, einem Werke von klassischer Schönheit. 'Niccolo di Bartolommeo di Foggia hatte die Antike gleich Niccolo 'studirt, vielleicht nach besseren Modellen noch. Beide arbeiteten 'sie in demselben Style, der Marmor zeigt in seiner Oberfläche die-'selbe Feinheit und Politur, dieselbe technische Behandlung: sie be-

^{*)} Um bei dieser Gelegenheit Niccolos selber als eines quondam zu gedenken so will Schnaase ihn 1299 zuerst von diesem ominösen Worte begleitet vorkommen lassen. Seine Beweisstelle liefert er nicht. Crowe führt, in Berufung auf Milanesi, 1284 als das Jahr an, in dem er gestorben sein müsse. Die Herausgeber des Vasari nennen 1278 als das Todesjahr. Dies letztere wahrscheinlich weil Niccolo bis dahin am Brunnen von Perugia gearbeitet.

'nutzten beide den Bohrer. Zeigte die Inschrift nicht, das hier ein 'anderer Meister thätig gewesen, man würde die Arbeiten zu Ravello 'und die Kanzel in Pisa demselben Meister zuschreiben.'

Crowe vermuthet, der Architekt Bartolommeo di Foggia, Baumeister des Schlosses zu Foggia in Diensten Kaiser Friedrich II. sei jener Bartolommeo welcher sich als Vater Niccolo di Foggias genannt findet. Schulz nimmt dies ohne weiteres als ausgemacht an. Allerdings hat es viel Schein für sich, aber die Namen beider waren vielleicht die gebräuchlichsten jener Zeit. Crowe führt dann weiter aus, welch hohen Grad von Vollendung andere Kunstwerke des südlichen Italiens zeigen, gegenüber der gleichzeitigen Rohheit der norditalischen, und kommt nach Allem zu dem Ergebnisse: Niccolo Pisano habe im Süden seine künstlerische Erziehung erhalten und sei dann erst, als ausgebildeter Meister, in Pisa aufgetreten.

Vasari's Erzählung von den griechischen Arbeitern und dem römischen Sarkophage, sowie Schnaase's sich nicht ganz davon trennende Darstellung mit dem Zusatz eines selbständigen Entwicklungsverhältnisses zur toskanisch einheimischen Kunst, wäre damit besei-Ich denke zum Vortheil unserer Anschauung. Ist es nicht natürlicher, zu glauben, die Aufmerksamkeit auf antikes Wesen, welche Friedrich II. auszeichnet, der Geschmack dieses Kaisers, sein Bestreben den allgemeinen Zustand zu heben, hätten eine Schule nicht bloß der Architektur sondern der Sculptur zugleich in seinem Reiche entstehen lassen, die dann befruchtend auf Toskana eingewirkt, wohin es so nahe war? statt anzunehmen, in Toskana hätte sich ein wunderbarer Akt autodidaktischer Selbstentwickelung vollzogen, unter all den Bedingungen, Berührungen und Begrenzungen, ohne die man ihn gar nicht zu erklären vermöchte? Niccolos Emporblühen aus sich selbst auf pisanischem Grund und Boden wäre eine Art Wunder, wie dergleichen überall, jemehr man die Dinge kennen lernt, sich auflösen; sein Kommen aus dem Süden die natürlichste Sache von der Welt. Dass man ihn nach Pisa berief, erklärt sich ebenso einfach, als dass man ihn von dort nach Siena und Bologna zog. Zu allen Zeiten haben die Länder ihre Künstler einander abgeborgt oder abgestohlen. Eine der Hauptaufgaben der Kunstgeschichte ist, diese Frage zu verfolgen und aufzuklären.

Friedrich II. hatte durch seine persönlichen Eigenschaften eine bereits seit Jahrhunderten in Süditalien bestehende, von dem Alter-

thume vielleicht direkt, von Byzanz mittelbar genährte Kunstübung plötzlich emporgehoben. Schnaase meint, des Kaisers Kunstliche sei nur Sache des Ehrgeizes gewesen. Wohlan, aber sie war doch vorhanden? Schnaase sagt ferner, die, offenbar der Antike nachgeahmten, unter dem Namen Augustalen bekannten Goldmünzen Friedrichs seien nur ein Produkt der Berechnung, nicht seines Schönheitssinnes: er habe die antiken römischen Kaiser nachahmen wollen. Wohlan, aber es bedurfte doch Hände, diese Nachahmung auszuführen? Woher diese nehmen? Byzantiner waren es gewiß nicht; ein Blick auf die gleichzeitigen Münzen der griechischen Kaiser lehrt das. Friedrichs Goldstücke dagegen stechen hervor wie aus völlig anderen Zeiten. Sollte, wenn es Nachahmung war, diese nicht noch weiter gegangen sein, und der feingebildete Mann, dem Musik und Sprache des Südens so vertraut war und dem die bildende Kunst des Nordens nicht unbekannt sein konnte, auch die Leute zu wählen verstanden haben, die seinen Ideen gerecht wurden? Schnaase führt als Zeichen seiner Rohheit an, dass er antike Gebäude zerstört habe. Das aber ist unter den kunstliebendsten Päbsten des 16. Jahrhunderts in Rom geschehen. Wenn das damals die rohen römischen Barone gethan, wenn sie auch Statuen gesammelt, die Schnaase hier in einem Athem mit denen des Kaisers nennt, so könnte Friedrich dennoch Höheres im Sinne gehabt haben.

Indes Schnaase sagt es ja selbst. Seite 597 seines siebenten Bandes lesen wir es. 'Friedrich II, der an allen Künsten den lebendigsten Antheil nahm, stellte auch der Sculptur höhere Aufgaben. Die Statuen und Reliefs in seinem Schlosse von Volturno erweckten die Bewunderung der Begleiter Karls von Anjou*), und

^{*)} Schnaase verläßt sich hier auf Schulz, bei welchem wir II, 167, folgenden Satz finden. 'Reich mit Marmor, Alabaster, Statuen und Reließ geschmückt, er'regte es (das Schloß) die Bewunderung von Karls I siegreich einziehenden Be'gleitern. Einer derselben, welcher die Beschreibung des Krieges hinterlassen hat,
'erzählt, daß es 20,000 Unzen Gold gekostet habe und daß man darin eine Statue
'des Kaisers sehe mit ausgestrecktem Arme' etc. Dafür ist citirt: Graevius Thesaurus antiqu. et hist. V, 21. Hier steht jedoch nur von der Statue des Kaisers
zu lesen und von den 20,000 Unzen. Und mehr ist in der That aus den Quellen
nicht beizubringen, denn was Schulz von dem Schmuck des Schlosses und dem
Erstaunen der Franzosen sagt, ist nichts als die wörtliche Uebersetzung dessen
was Huillard-Bréholles (Histoire, DXLV) geschrieben hat, eine bloß rhetorische
Umschreibung, die kaum als solides historisches Material verwerthet werden
durfte.

'noch jetzt ist in Capua am römischen Thore eine überlebensgroße 'Statue des Kaisers erhalten, welche zwar starr und ohne Ausdruck 'ist, aber doch einen Meister verräth, der sich in diesen Verhältnis- 'sen mit Sicherheit und einem gewissen Gefühl von Würde zu be- 'wegen wußte.'

Schnaase vergifst hier mitzutheilen, daß dieser Statue heute Kopf und Hände fehlen. Den Rest bezeichnet Schulz (II. 169) als 'von großer Schönheit'. Und dieses erbärmliche Ueberbleibsel muß heute nun als beinahe einziger Maafsstab dienen für all das Uebrige das von dem durch ewige Natur- und Kriegsstürme gepeitschten Lande verschwand! Vasari noch hatte vor 300 Jahren mehr vor Augen als wir heute von dieser kurzen Blüthe unter dem staufischen Kaiser*). Vasari erzählt wie Friedrich toskanische Künstler mit nach dem Süden nahm. Natürlich. Vasari sah was hier und dort gethan war, erkannte die Aehnlichkeit, hielt Niccolos pisanische Abstammung für etwas ausgemachtes, und liefs ihn deshalb, um ihn nach Neapel zu schaffen, von Pisa dahin wandern. Wir dagegen lassen ihn im Süden geboren werden, dort lernen und als fertigen Mann in Pisa auftauchen, wo er den neuen Styl zeigt, den Friedrich geschaffen und der mit Friedrich wieder hinsank. Viel natürlicher, Niccolo als jungen Mann mit den beiden Foggias in Diensten des Kaisers und der südlichen Städte zu denken. Die berühmte Säule von Gaeta mag damals entstanden sein, die Kreuzabnahme in einem der Felder der Thorflügel von Ravello sich damals seinem Gedächtnisse eingeprägt haben, denn sie ähnelt soviel ich urtheilen kann, dem luccheser Basrelief, obgleich die auf beiden gegebene Composition nur die damals typische, sicher aus Byzanz gekommene und auch in Deutschland oft wiederkehrende Anordnung zeigt. Auch die Kanzel von Sessa, deren Abbildung bei Schulz eine ganz vorzügliche Arbeit ist, mag zu dieser Zeit aus dieser Schule hervorgegangen sein. Gerade die beiden letzteren Werke, mit einigermaßen architektonischer Un-

^{*)} Die Bildsäule ist erst von den Soldaten Murat's zerschlagen, das Schloß 1557 abgebrochen worden. Raumer III, 420. Doch ward der Kopf der Statue in früheren Zeiten abgeformt und danach ein Ring geschnitten, der Raumer zufolge dem Portrait auf den Augustalen schlagend gleicht. Dagegen will Winkelmann (Gesch. Fr. II p. 383) den Augustalen absolut keine Portraitähnlichkeit zugestehn. Ich kann die von ihm angeführte Stelle jedoch nicht für so entscheidend ansehn. Caput hominis (testa d'uomo, männlicher Kopf) ist allerdings ein allgemeiner Ausdruck, darum aber noch nicht absichtlich allgemein.

gelenkigkeit der Sculpturen, erscheinen viel einfacher als die Elemente aus denen Niccolo hervorging, statt, wie ein Rückfall gleichsam, erst aus der Nachahmung seiner Arbeiten abzuleiten.

Wie leicht erklärte sich dann auch, was Schnaase unter den erschwerendsten Bedingungen erklären wollte: die technische Anlehnung an die Antike, dennoch ohne Einfluss antiken Geistes. Niccolo mag diese von dem Meister empfangen haben der die Säule von Gaeta arbeitete, ein Werk das jedenfalls der pisanischen Kanzel von San Giovanni vorausging. Niccolo belebte durch eigenes Talent die Lehren die er hier aufnahm. Bei solchen Anfängen, die eine ganz bestimmte Richtung lieferten, erscheint es glaublicher, dass er der Antike die technische Behandlung absehen konnte ohne sich von ihrem inneren Geiste irren zu lassen.

Niccolo stammte aus Apulien. Darauf hin sei die, auch von Schnaase ausdrücklich anerkannte Fortübung antiker Kunst in Süditalien noch einmal erwähnt. Ein merkwürdiges Beispiel, wie den Leuten dort heute noch der antike Styl in der Hand liegt, theilte mir der Goldschmidt Castellani in Rom mit, bekannt und berühmt durch seine prachtvollen Nachahmungen antiken Schmuckes. Lange Zeit war es ihm unmöglich, Arbeiter zu finden welche mit ächt antiker Freiheit die antiken Stücke nachzuahmen und sich dabei von der. aller modernen Arbeit anklebenden, kalten Eleganz und todten Correktlieit loszumachen verstanden. Immer wieder wurde die moderne Imitation sogleich erkannt. Da läfst ihn der Zufall in Apulien ein abgelegenes Dorf finden, wo, ganz der uralten Tradition nach, roh aber im antiken Geiste goldner Schmuck gearbeitet wurde. Von dort verpflanzte er Arbeiter nach Rom, und ihnen gelang, Arbeiten zu schaffen die lebendig waren. Stellt sich nicht unwillkührlich der Gedanke ein, Niccolo di Pietro sei mit solchen Händen vielleicht geboren worden? Da konnte der Anblick vollendeter Werke antiker Kunst Wunder wirken, und zugleich, da konnte unter rechter Leitung jene seltsame Aneignung des Aeußerlichen stattfinden, ohne daß Ideen erst dazu treiben mußten. --

Hiermit sei der Umweg vollendet, auf dem ich von Fuccio abgelenkt. Ich kehre zu ihm zurück, den Vasari neben Arnolfo di Cambio den ersten Bildhauer seiner Zeit nennt. Aus Florenz läßt er ihn bald fortgehen und nach Neapel wandern, wo er eine Menge Arbeiten, meist Bauten, vollendet. Auch Arnolfo ging früh nach

Neapel. Es ist auffallend dass Vasari beide zusammen nennt, wenn auch in Florenz. Denn, frage ich, ist auch jene florentiner Inschrift nicht auf Fuccio zu beziehen, wie kommt Vasari dazu, diesen mythischen Mann im Süden dann so viele, theilweise genau angegebene Werke ausführen zu lassen?

Wir sehen: Niccolo der Pisaner wurde vielleicht nicht in Pisa geboren: sollte Fuccio, der Florentiner gleichfalls nur um jener Inschrift willen nach Florenz gebracht worden sein, und nur deshalb später die Reise nach Neapel haben antreten müssen, um überhaupt dahin zu gelangen von wo er vielleicht niemals fortgegangen ist? Wenn nun Vasari in Neapel von jenen beiden Foggia's gehört? Vom einen oder andern, oder von beiden zu einer Person verschmolzen? Fuccio für Foggia zu verstehen in Neapel, oder vielmehr Foggia dort zu hören und zu glauben es sei derselbe Name wie der in Florenz Fuccio geschriebene, wäre das leichteste. Vasari hörte natürlich nur von Foggia. O und U klingen aus den harten neapolitanischen Kehlen genau ein Buchstabe wie der andere. GG und CC sind nicht zu unterscheiden, und A und O als Endvokale bei Männernamen wechseln zu oft um nicht eines soviel als das andere zu gelten. Buonarroto und Buonarrota, Niccolo und Nicola, Orcaguo und Orcagna, es ließen sich rasch weitere finden. Von den Foggia's weiß Vasari überhaupt nichts. Dagegen läfst er Fuccio im Dienste Friedrich des Zweiten Castel Capoano, Castel dell' Uovo und viel anderes bauen. Heute ist nichts mehr davon da, aber auch von den Foggia's sprechen nur zwei Inschriften. Alles andere verschwunden. Zu Vasari's Zeiten stand noch viel, und ein dumpfes Gerücht mochte aus den längst verrauschten und im Andenken vertilgten staufischen Zeiten den Namen erhalten haben. Heute, nach abermals 300 Jahren, sollte nun auch diesem letzten Reste einer ehemals gewiß glänzenden Existenz Leben und Dasein abgesprochen werden. mir gelungen sein, seinen Namen in die Liste der großen Todten Italiens wiedereinzuführen.

Conjekturen ließen sich nun viel bilden. Vielleicht, da Fuccio das Schloß des Kaisers in Capua vollendet haben soll, daß jene Statue Friedrichs dort von ihm herrührt. Warum, wenn Bartolommeo di Foggia in Foggia selbst das kaiserliche Schloß erbaut, kann er nicht in Friedrichs Diensten an vielen Stellen des Königreiches, wo es soviel zu thun gab, und so auch in Capua, wo

der Bau sehr betrieben wurde, weiter thätig gewesen sein? Nichts natürlicher. Allerdings wird in der einzigen, den Bau betreffenden Urkunde von 1240 ein Meister Liphas als Protomagister genannt, allein dies hinderte nicht dass Foggia dennoch seinen Theil an der Arbeit gehabt. Aber man könnte weiter conjekturiren: Vasari sagt ausdrücklich, Fuccio habe jenes Schlofs beendigt, und in der Urkunde von 1240 (Schulz IV, 7) spricht der Kaiser aus, es sci ihm über den Protomagister Liphas allerlei zu Ohren gekommen das untersucht werden solle. Wir brauchen nur anzunehmen, die Untersuchung habe zu Ungunsten des Liphas geendet, und es würde sogar möglich sein dies Resultat mit Vasari's Stelle in Verbindung zu bringen: Foggia ward Liphas' Nachfolger im Amte. übrigen Bauten welche Vasari von Fuccio anführt und die nicht mehr vorhanden sind, übernahm er im Dienste des Kaisers. leicht dass Arnolfo, eben weil Vasari diesen so bestimmt als den berühmtesten neben Fuccio nennt, durch ihn, als Schüler Niccolo Pisano's, nach Neapel kam. Und so erklärte sich dann weiter, warum Arnolfo als der einzige von Pisano's Schülern der antikisirenden auf Schönheit abzielenden Richtung treu blieb, während die andern, Giovanni Pisano, Niccolo's Sohn an der Spitze, dem deutschen Einflusse anheimfielen. Ich breche ab. Es bedarf um nicht ganz in die Wolken zu gerathen, frischerer italienischer Eindrücke als sie mir hierfür zu Gebote stehn.

Denn was nützt das vorhandene Material? Wer ist im Stande diesen Ausführungen zu folgen? Sehen ist die erste Bedingung wo es sich um solche Entscheide handelt, und unsere Sammlungen bieten wenig für das Auge, dies wenige hier besonders unbrauchbar. Schulz' Atlas zu dem großen Werke giebt weder die Kanzel noch den Kopf der Sigilgaita. Und wenn sie ihn gäbe, würde wahrscheinlich gelten was für anderes von dem Herausgeber selbst ausgesprochen worden ist: es bedürfe um ganz genau zu sehn statt der gegebenen Abbildungen Abgüsse oder Photographien. Welchen Werth dies Material auch in anderer Hinsicht gewinnen könne, zeigt gerade Arnolfo. Crowe thut diesen Bildhauer kurz ab. Das Grabmal in Orvieto beschreibt er kaum und urtheilt im übrigen: man würde, wäre was Arnolfo in San Paolo in Rom gearbeitet hätte noch erhalten, vielleicht ein Urtheil über ihn aussprechen können. Schnaase dagegen ist im Stande dieses Urtheil zu geben. Er hat das Denk-

mal in San Paolo noch gesehn bevor es zerstört ward, beschreibt es und gewinnt die Ansicht daraus, die Arnolfo's Ruhm, (von dem Crowe meint, die Zeit habe ihn beträchtlich zusammenschmelzen lassen), in vollem Umfange aufrechthält. Heute haben wir nichts mehr als das orvietaner Monument. Läßt auch dies ein trauriger Zufall zu Grunde gehn, so bleibt nichts übrig, und jeder nachfolgende hat das Recht an Arnolfo vorüberzugehen und seine bildhauerische Thätigkeit dahin gestellt sein zu lassen. Und deshalb, nicht früh genug kann damit begonnen werden, alles Erreichbare zu sammeln und der gegenwärtigen wie der zukünftigen Zeit einen soliden Grund zu Betreibung eines Studiums zu bereiten, das so schön und so nützlich ist.

Unumgänglich zum Verständnifs der Frage welche hier speciell vorliegt, sind folgende Stücke.

- Abguß eines oder mehrerer, am liebsten aller Felder der Kanzel von Ravello. Dazu eine Photographie für den Totalanblick.
- 2. Abguís des Kopfes der Sigilgaita Rufolo.
- 3. Abdruck einer Anzahl Felder der Kirchenthore von Ravello und Amalfi.
- 4. Abgüsse der Kanzeln von Siena und Pisa, nebst Photographien für den Totaleindruck. Letztere existiren bereits für die Kanzel von Pisa, für die von Siena an Ort und Stelle wahrscheinlich auch.
- 5. Abguís des Basreliefs von Lucca.
- 6. Abguss der Arca di San Domenico in Bologna.

Der Katalog des Kensington Museums giebt in einem Holzschnitt eine einzige, offenbar von der Hand Niccolo Pisano's herrührende Figur, welche zu einer Kanzel gehörte. Auch diese müßte man im Abguß haben. Der Herausgeber meint, der Kopf zumal sei so schön, 'daß man ihn für antik zu halten geneigt sein dürfte, sähe man ihn allein'.

Nur Angesichts eines solchen Materials wird es möglich sein, die Frage von den Anfängen der modernen Sculptur, denn mit den Arbeiten Niccolo Pisano's beginnt diejenige Bildhauerei welche Fortgang und Leben hatte in Europa, wissenschaftlich zu erörtern. Was Schulz, Schnaase, Förster, Crowe und andere geben, sind einzelne Meinungen. Gründliches Studium wird den Erscheinungen einst schärfer zu Leibe gehn. Nicht mit Büchern darf hier angefangen werden, man muß mit den Augen an den Werken selbst lernen. Schulz z. B. beschränkt sich darauf, die Arbeiten von Ravello höchlich zu loben, ästhetisch im Allgemeinen ihre Vortrefflichkeit anerkennend; Schnaase verweist auf Schulz und findet, wie schon Rumohr gefunden, pisanische Anklänge. Crowe erst hebt die Behandlung des Marmors hervor. Dies genügt nicht. Es muß festgestellt werden, um nur Eins zu nennen, ob wirklich wahr sei, daß Friedrich II. keinen deutschen Bildhauer mit in Italien hatte. Es muß die ganze gleichzeitige Kunst zum Vergleich herangezogen werden. Die Bewegungen der Figuren, die Drappirung ist genauer zu studiren und mit der Antike zusammenzuhalten.

Niemand der sich mit antiker Sculptur beschäftigt, wird diese Forderungen für übertrieben halten. Kämen heute Statuen zum Vorschein welche über das Verhältnis der ältesten griechischen Kunst zur ägyptischen Aufschlüsse geben, es würde die Dringlichkeit, Abgüsse davon zu haben, so oft und an rechter Stelle geltend gemacht werden, das diese Abgüsse sich wie von selbst in Berlin einfänden. Photographien wären ohne weiteres auf der Stelle da, es bedürfte nicht einmal der Anregung. Hände genug bieten sich überall für diese Dienste. So leicht aber wie wir heute Abgüsse und Photographien antiker Werke aus Neapel erhalten, ebenso leicht müßte es für die des Mittelalters möglich sein. Die italiänische Regierung brauchte nur zu wissen das man solche Wünsche hegte bei uns, und sie würde Alles thun ihre Ausführung zu erleichtern.

Die Frage um die es sich diesmal handelt, berührt sogar die Gegenwart:

Ein großer Theil des heutigen Publikums, auch wohl der heutigen Künstler, hegt den Glauben es sei eine Kunst möglich ohne alle Nachahmung, ja ohne alle Kenntniß dessen was die Kunst früherer Zeiten bis heute hervorgebracht. Man glaubt, es könne ganz aus sich heraus, nur im Anschluß an die Natur und im Vertrauen auf ein scharfes, unbefangenes Auge, eine neue Kunst geschaffen werden. Ich habe dergleichen mit Ueberzeugung, ja mit schneidender Heftigkeit aussprechen hören.

Die Theorie kann dies nicht zugeben, die Kunstgeschichte beweist auch überall das Gegentheil. Nur einzelne Uebergänge sind

dunkel. Ein solcher liegt hier vor, und es ist wichtig ihn aufzuklären.

Denn je deutlicher die Resultate der Kunstgeschichte heraustreten, um so klarer muß, trotz allem Widersprechen, dem Publikum werden, dass jene Lehre vom Entstehen aus sich selbst und durch eigene Kraft eine Selbsttäuschung sei. Und jemehr in allen Fächern, und so auch hier, die ächte Anschauung durchbricht, um so kräftiger muß zuletzt der Rückschlag auch auf die Kunst des Tages sein. Unsere heutige Kenntnifs von den Dingen ist noch zu ungleich und komplicirt. Es müssen gewisse einfache Wahrheiten glänzender hervorgehoben und dem allgemeinen Bewustsein eingeprägt werden. Die gränzenlose Menge der Thatsachen ordnet sich dann mit Leichtigkeit. Je bekannter die Kunstgeschichte uns wird. um so weniger Mittel wird es bedürfen sie zu lehren, um so förderlicher wird sie den lebenden Künstlern sein. Heute noch ist sie wie ein unendlicher Zug von Erscheinungen, die, kaum geordnet, eine hinter der andern dahinmarschiren, bekannte und unbekannte Gestalten durcheinander, und alle schließlich auf den Abgrund zuwandernd der unsere Zeiten von den ihrigen trennt. Als sei diese ganze gewaltige Entwicklung für nichts gewesen und heute habe eine neue Welt begonnen.

Den der die Kunstgeschichte genauer kennt, wird das nun freilich nicht irre machen. Jede neue Epoche hatte zuerst den Anschein als singe sie ganz von vorn an. Jemehr sie zurücktrat aber, und eine Betrachtung möglich wurde, um so deutlicher zeigte sich was sie mit den früheren Jahren verband, bis endlich der Unterschied verschwand und sie als eine unmittelbare Fortsetzung der vorangehenden Tage erschien. Ich zweifle nicht, es werden auch für Niccolo Pisano und die Kunst am Hofe Friedrich II. die fehlenden Mittelglieder entdeckt und diese ganze Entwicklung als eine leicht zu übersehende zur Anschauung gebracht werden. Da nun noch soviel fehlt, wäre jede kleinste Bemerkung darüber wichtig, durch die neues Material in den Kreis dieser Untersuchung gezogen wird. Ich würde solche Mittheilungen gern in diesen Blättern bekannt machen.

Der in den hiesigen Zeitungen mitgetheilte Sitzungsbericht des wissenschaftlichen Kunstvereins vom 16. Februar enthält folgenden Passus:

'Auch wurde an die regelmäßig wiederkehrende Ausquartierung 'der Wagner'schen Sammlung (National-Gallerie), an die mangel-'hafte Obhut des sogenannten Rauch-Museums und an die unwürdige Behandlung der Cornelius'schen Cartons erinnert. Der Vortra-'gende behielt sich einen Antrag vor in Bezug auf die Schritte, die 'der Verein etwa thun könnte, um eine angemessene Aufstellung der 'Rauch' schen und Cornelius' schen Werke herbeizuführen und bezeichnete, als dieser Gedanke von einigen Mitgliedern aufgenom-'men wurde, eine dem Cultusminister zu überreichende Denkschrift 'als den Weg, welchen er sich eventuell hierbei gedacht hatte. Pro-'fessor Hagen erklärte hierauf, dass er mit der Obhut des Rauch-'Museums betraut sei, und versicherte, dass dasselbe in kurzer Zeit 'wohlgeordnet dem Publikum täglich zugänglich sein werde; es sei 'also zu einem Schritte in Bezug auf Rauch's Nachlas's keine 'Veranlassung. Es blieben somit die Cornelius'schen Cartons 'übrig, welche bekanntlich seit vielen Jahren zusammengerollt auf 'den Böden der Akademie liegen. Geh. Rath Waagen bemerkte 'hierzu, daß es zur Aufstellung dieser Cartons an Räumlichkeiten fehlt, 'dass der eventuell vorgeschlagene Pavillon in Monbijou sich in kei-'ner Weise eigene, und dass man doch auch überlegen müsse, ob es, wenn ein National-Museum gebaut würde, ange-'messen sei, sämmtliche Cartons aufzuhängen, da dies 'ein sehr großes Haus erfordern und den Raum für andere Werke sehr beschränken würde. Den Vorschlag betreffend, an den Hrn. Minister des Unterrichts ein Gesuch wegen Auf-'stellung des Cartons in den Garten-Salons des Schlosses Monbijou zu richten, bemerkte der Rittmeister Freiherr v. Korff: Monbijou 'sei ein Königliches Schloss und würde man sich deshalb an Se. 'Majestät den König durch Vermittelung des Hofmarschallamtes zu 'wenden haben. Nach diesen Erklärungen, die einem Vorgehen des 'Vereins keinen Erfolg in Aussicht stellten, nahm Dr. Riegel Ab-'stand von der Formulirung seines Antrages.'

Hat man nicht gefühlt, was es heißt, einem Meister wie Cornelius, der noch unter uns lebt, ins Gesicht zu sagen gleichsam, es

würden seine, nun seit soviel Jahren versteckt daliegenden Cartons, selbst wenn ein National-Museum erbaut wird, nur in einer Auswahl aufzustellen sein?

Wäre es denkbar daß dergleichen in irgend einem andern eivilisirten Lande geschähe?

Soll, bei des Meisters Lebzeiten vielleicht auch das noch, eine Commission entscheiden, welche von diesen kostbaren Werken für immer auf den Böden der Akademien zu verbleiben haben?

Ich könnte noch andere Fragen und Betrachtungen hier anschließen, aber ich glaube es genügt, auszusprechen, und zwar nehme ich mir das Vorrecht, im Namen aller derer hier zu reden welche ein Gefühl für Deutschlands Ehre im Herzen tragen, daß wenn eine Trennung der Werke von Cornelius, in solche welche werth seien zur öffentlichen Ansicht zu gelangen, und solche, die, als dessen nicht würdig, zu weiterer Aufbewahrung (und schließlicher unfehlbarer Vernichtung) zurückzustellen seien, zu Stande kommen sollte, etwas geschähe, das von der zukünftigen Zeit als eine unauslöschliche Schmach unserer Tage mit Recht bezeichnet werden würde.

Sind jedoch die in dieser Richtung gefaßten Beschlüsse bereits unwiderruflich, so sollte man wenigstens diejenigen Cartons, welche, weil sie eben andern Werken den Platz nehmen würden, nicht aufgehangen werden können, öffentlich verkaufen statt sie einem in der Stille langsam erfolgenden Untergange preiszugeben. Man würde in London oder Paris ohne Zweifel nicht nur gute Preise zahlen, sondern dort auch wohl Raum finden sie aufzuhängen, und für uns Deutsche wäre dann ja eine Ursache mehr zu gerechtem Stolze auf der Welt: daß im Auslande hoch geehrt würde was man hier nicht einmal der Aufstellung werth gefunden.

Die diesem Hefte beigegebene Photographie ist nach dem in der mittelalterlichen Sammlung zu Basel befindlichen Abgusse eines unbekannten Originales genommen, das meiner Ansicht nach unzweifelhaft von der Hand Michelangelos herrührt.

Auch in Basel ist man dieser Ansicht gewesen und hat das Basrelief mit Michelangelos Namen bezeichnet. Zugleich hat man es 'die Pest' genannt. Dies wie ich glaube mit vollem Rechte: der Anblick spricht zu deutlich aus, was wir vor uns haben. Michelangelo erlebte die Pest in Florenz, wo sie von 1522 an bis in die Mitte der 30 ger Jahre mit größerer oder geringerer Heftigkeit auftrat, ihm sogar seinen Bruder raubte. Zu welcher Zeit demnach das vorliegende Werk entstand, läßt sich nicht näher angeben. Vielleicht ward es während der Belagerung oder in den dicht vorhergehenden bewegten Tagen geschaffen, aus denen wir über Michelangelos Thätigkeit am wenigsten wissen.

Wir sehen einen am Wasser liegenden Flußgott, wohl den Arno. um Florenz anzudeuten. Die Stellung hat seltsamer Weise viel Aehnlichkeit mit der des stürzenden Heliodor auf Raphaels Vatikanischem Freskogemälde. Vielleicht dass beide Meister die bei antiken Flussgottgestalten häufig wiederkehrende Positur beeinflusste. Michelangelo hat sie später bei seinem stürzenden Paulus, in der Capelle Paolina, noch einmal angewandt. Wir sehen, ferner, in der Luft schwebend die Personifikation der Pest selbst, dem Körper nach nicht unschön, die Brust aber megärenhaft, als entträufelte ihr das Gift das der Gruppe darunter Verderben bringt. Die Bewegungen der Kranken sind sehr ausdrucksvoll. Mir fiel die Beschreibung des Thucydides ein, wie die Pestkranken in Athen sterbend durstig um die öffentlichen Brunnen liegen. Die innere Qual der Menschen erblicken wir. Es war zu natürlich das Michelangelos Hände zu bilden versuchten was er in so furchtbaren Zeiten oft genug vielleicht vor Augen gehabt.

Auch im Berliner neuen Museum ist in der letzten Zeit ein Abguss dieses Basreliefs, allein viel stumpfer als der Basler, aufgehangen worden, Nr. 46, der Ghiberti'schen Thür gegenüber. Doch ist über dessen Herkunst hier nichts bekannt.

Sollte Jemand sich des Originales erinnern und darüber Auskunft geben wollen, so würde dies für unsere Kenntnifs der Thätigkeit Michelangelos eine wichtige Bereicherung gewähren. Es steckt gewifs in Italien Vieles noch, das nur deshalb unbekannt ist weil es, gelegentlich gesehn, unbeachtet oder unerwähnt blieb.

