ABHANDLUNGEN

SECHZIGSTER BAND.

ABHANDLUNGEN

DER KÖNIGLICH SÄCHSISCHEN

GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

SECHZIGSTER BAND.

MIT 37 LICHTDRUCKTAFELN, 20 TAFELN, 68 ABBILDUNGEN AUF 9 TAFELN
SOWIE 23 ABBILDUNGEN IM TEXT.

LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1913.

ABHANDLUNGEN

DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE

DER KÖNIGLICH SÄCHSISCHEN

GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

NEUNUNDZWANZIGSTER BAND.

MIT 37 LICHTDRUCKTAFELN, 20 TAFELN, 68 ABBILDUNGEN AUF 9 TAFELN
SOWIE 23 ABBILDUNGEN IM TEXT.

LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1913.

INHALT.

Nr. 1. F. H. Weissbach, Die Keilinschriften am Grabe des Darius Hystaspis. Mit 8 Lichtdrucktafeln und 11 Abbildungen im Text.

- 2. August Schmarsow, Federigo Baroccis Zeichnungen. Eine kritische Studie. III. Die Zeichnungen in den Sammlungen außerhalb Italiens. A) Westliche Hälfte Europas. Mit 7 Tafeln in Lichtdruck.

- 3. August Schmarsow, Juliano Florentino, ein Mitarbeiter Ghibertis in Valencia. Mit 13 Tafeln und 2 Textillustrationen.

- 4. Wilhelm Stieda, Die Besteuerung des Tabaks in Ansbach-Bayreuth und Bamberg-Würzburg im achtzehnten Jahrhundert.

- 5. August Schmarsow, Wer ist Gherardo Starnina? Ein Beitrag zur Vorgeschichte der italienischen Renaissance. Mit 1 Abbildung im Text und 7 Tafeln.

- 6. Ernst Windisch, Das keltische Brittannien bis zu Kaiser Arthur.

- 7. August Schmarsow, Joos van Gent und Melozzo da Forli in Rom und Urbino. Mit 22 Lichtdrucktafeln und 6 Abbildungen im Text.

- 8. Hans Abel, Eine Erzählung im Dialekt von Ermenne (Nubien).

- 9. Wilhelm Heinrich Roscher, Omphalos. Eine philologisch-archäologisch-volkskundliche Abhandlung über die Vorstellungen der Griechen und anderer Völker vom 'Nabel der Erde'. Mit 68 Figuren auf 9 Tafeln und 3 Bildern im Text.

Kat.

WER IST GHERARDO STARNINA?

EIN BEITRAG ZUR VORGESCHICHTE DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

VON

AUGUST SCHMARSOW

DES XXIX. BANDES
DER ABHANDLUNGEN DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE
DER KÖNIGL. SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

N° V

MIT 1 ABBILDUNG IM TEXT UND 7 TAFELN

LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1912

Einzelpreis 2 Mark 80 Pf.

ABHANDLUNGEN
DER KÖNIGL. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU LEIPZIG.

PHILOLOGISCH-HISTORISCHE KLASSE.

ERSTER BAND. Mit einer Karte. Hoch 4. 1850. brosch. (Statt M. 18.—) M. 9.—

A. WESTERMANN, Untersuch. über die in die attischen Redner eingelegten Urkunden. 2 Abhandl. 1850	(Statt M. 3.—)	M. 1.50
F. A UKERT, Über Dämonen, Heroen und Genien. 1850	(„ „ 2.40)	„ 1.20
TH. MOMMSEN, Über das römische Münzwesen. 1850	(„ „ 5.—)	„ 2.50
E. v. WIETERSHEIM, Der Feldzug des Germanicus an der Weser. 1850	(„ „ 3.—)	„ 1.50
G. HARTENSTEIN, Darstellung der Rechtsphilosophie des Hugo Grotius. 1850	(„ „ 2.—)	„ 1.—
TH. MOMMSEN, Üb. d. Chronographen v. J. 354. Mit e. Anh. üb. d. Quellen d. Chronik d. Hieronymus. 1850	(„ „ 4.—)	„ 2.—

ZWEITER BAND. Mit 3 Tafeln. Hoch 4. 1857. brosch. M. 10.—

WILHELM ROSCHER, Z. Geschichte d. englischen Volkswirthschaftslehre i. 16. u. 17. Jahrhundert. 1851.	Vergriffen.	
——— Nachträge. 1852	Vergriffen.	
JOH. GUST. DROYSEN, Eberhard Windeck. 1853	(Statt M. 2.40)	M. 1.20
TH. MOMMSEN, Polemii Silvii laterculus. 1853	(„ „ 1.60)	„ —.80
——— Volusii Maeciani distributio partium. 1853	(„ „ —.60)	„ —.30
JOH. GUST. DROYSEN, 2 Verzeichnisse, Kaiser Karls V. Lande, s. u. s. Grossen Einkünfte u. and. betr. 1854	(„ „ 2.—)	„ 1.—
TH. MOMMSEN, Die Stadtrechte d. latinischen Gemeinden Salpensa u. Malaca in der Prov. Baetica. 1855.	Vergriffen.	
——— Nachträge. 1855	(Statt M. 1.60)	M. —.80
FRIEDRICH ZARNCKE, Die urkundlichen Quellen zur Geschichte der Universität Leipzig in den ersten 150 Jahren ihres Bestehens. 1857	(„ „ 9.—)	„ 4.50

DRITTER BAND. Mit 8 Tafeln. Hoch 4. 1861. M. 12.—

H. C. VON DER GABELENTZ, Die Melanesischen Sprachen nach ihrem grammatischen Bau und ihrer Verwandtschaft unter sich und mit den Malaiisch-Polynesischen Sprachen. 1860	(Statt M. 8.—)	M. 4.—
G. FLÜGEL, Die Classen der Hanefitischen Rechtsgelehrten. 1860	(„ „ 2.40)	„ 1.20
JOH. GUST. DROYSEN, Das Stralendorffische Gutachten. 1860	(„ „ 2.40)	„ 1.20
H. C. VON DER GABELENTZ, Über das Passivum. Eine sprachvergleichende Abhandlung. 1860	(„ „ 2.80)	„ 1.40
TH. MOMMSEN, Die Chronik des Cassiodorus Senator v. J. 519 n. Chr. 1861		„ 2.—
OTTO JAHN, Über Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern. Mit 8 Tafeln. 1861	(„ „ 6.—)	„ 3.—

VIERTER BAND. Mit 2 Tafeln. Hoch 4. 1865. M. 9.—

J. OVERBECK, Beiträge zur Erkenntniss und Kritik der Zeusreligion. 1861	(Statt M. 2.80)	M. 1.40
G. HARTENSTEIN, Locke's Lehre v. d. menschl. Erkenntniss in Vergl. m. Leibniz's Kritik ders. dargest. 1861	(„ „ 4.—)	„ 2.—
WILHELM ROSCHER, Die deutsche Nationalökonomik an der Grenzscheide des 16. u. 17. Jahrh. 1862	(„ „ 2.—)	„ 1.—
JOH. GUST. DROYSEN, Die Schlacht von Warschau 1656. Mit 1 Tafel 1863	(„ „ 4.40)	„ 2.20
AUGUST SCHLEICHER, Die Unterscheidung von Nomen und Verbum in der lautlichen Form. 1865	(„ „ 2.40)	„ 1.20
J. OVERBECK, Über die Lade des Kypselos. Mit 1 Tafel. 1865	(„ „ 2.80)	„ 1.40

FÜNFTER BAND. Mit 6 Tafeln. Hoch 4. 1870. M. 9.—

K. NIPPERDEY, Die leges Annales der Römischen Republik. 1865	(Statt M. 2.40)	M. 1.20
JOH. GUST. DROYSEN, Das Testament des grossen Kurfürsten. 1866	(„ „ 2.40)	„ 1.20
GEORG CURTIUS, Zur Chronologie der Indogermanischen Sprachforschung. 2. Auflage. 1873	(„ „ 2.—)	„ 1.—
OTTO JAHN, Über Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs auf antiken Wandgemälden. 1868	(„ „ 4.—)	„ 2.—
ADOLF EBERT, Tertullian's Verhältniss zu Minucius Felix, nebst einem Anhang über Commodian's carmen apologeticum. 1868	(„ „ 2.40)	„ 1.20
GEORG VOIGT, Die Denkwürdigkeiten (1207—1238) des Minoriten Jordanus von Giano. 1870	(„ „ 2.80)	„ 1.40
CONRAD BURSIAN, Erophile. Vulgärgriechische Tragoedie von Georgios Chortatzes aus Kreta. Ein Beitrag zur Geschichte der neugriechischen und der italienischen Literatur. 1870	(„ „ 2.40)	„ 1.20

SECHSTER BAND. Mit 3 Tafeln. Hoch 4. 1874. (Statt M. 21.—) M. 10.—

MORITZ VOIGT, Über den Bedeutungswechsel gewisser die Zurechnung und den öconomischen Erfolg einer That bezeichnender technischer lateinischer Ausdrücke. 1872	(Statt M. 4.—)	M. 2.—
GEORG VOIGT, Die Geschichtschreibung über den Zug Karls V. gegen Tunis. 1872	(„ „ 2.—)	„ 1.—
ADOLF PHILIPPI, Üb. die römischen Triumphalreliefe u. ihre Stellung in d. Kunstgesch. Mit 3 Taf. 1872	(„ „ 3.60)	„ 1.80
LUDWIG LANGE, Der homerische Gebrauch der Partikel εἰ. I. Einleitung und εἰ mit dem Optativ. 1872	(„ „ 4.—)	„ 2.—
——— D. homer. Gebrauch d. Partikel εἰ. II. εἰ κεν (an) mit d. Optativ u. εἰ ohne Verbum finitum. 1873	(„ „ 2.—)	„ 1.—
GEORG VOIGT, Die Geschichtschreibung über den Schmalkaldischen Krieg. 1874	(„ „ 6.—)	„ 3.—

SIEBENTER BAND. Hoch 4. 1879. M. 20.—

H. C. VON DER GABELENTZ, Die Melanesischen Sprachen nach ihrem grammatischen Bau und ihrer Verwandtschaft unter sich und mit den Malaiisch-Polynesischen Sprachen. Zweite Abhandlung. 1873	(Statt M. 8.—)	M. 4.—
LUDWIG LANGE, Die Epheten und der Areopag vor Solon. 1874	(„ „ 2.—)	„ 1.—
J. P. VON FALKENSTEIN, Zur Charakteristik König Johann's v. Sachsen in seinem Verhältniss zu Wissenschaft und Kunst. 1874	Vergriffen.	
MORITZ VOIGT, Über das Aelius- und Sabinus-System, wie über einige verwandte Rechtssysteme. 1875	(„ „ 4.—)	„ 2.—
FRIEDRICH ZARNCKE, Der Graltempel. Vorstudie zu einer Ausgabe des jüngern Titurel	(„ „ 8.—)	„ 4.—
MORITZ VOIGT, Über die Leges regiae. I. Bestand und Inhalt der Leges Regiae. 1876	(„ „ 4.—)	„ 2.—
——— Über die Leges regiae. II. Quellen und Authentie der Leges Regiae. 1877	(„ „ 8.—)	„ 4.—
FRIEDRICH ZARNCKE, Der Priester Johannes. Erste Abhandlung. 1879	(„ „ 8.—)	„ 4.—

ACHTER BAND. Mit 14 Tafeln. Hoch 4. 1883. (Statt M. 35.—) M. 16.—

FRIEDRICH ZARNCKE, Der Priester Johannes. Zweite Abhandlung. 1876	(Statt M. 8.—)	M. 4.—
ANTON SPRINGER, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter. Mit 10 Tafeln in Lichtdruck. 1880	(„ „ 8.—)	„ 4.—
MORITZ VOIGT, Über das Vadimonium. 1881	(„ „ 3.20)	„ 1.60
G. VON DER GABELENTZ und A. B. MEYER, Beiträge zur Kenntniss der melanesischen, mikronesischen und papuanischen Sprachen. 1882	(„ „ 6.—)	„ 3.—
THEODOR SCHREIBER, Die Athena Parthenos des Phidias u. ihre Nachbild. M. 4 Taf. in Lichtdr. 1883	(„ „ 6.—)	„ 3.—
MAX HEINZE, Der Eudämonismus in der Griechischen Philosophie. Erste Abhandlung. 1883	(„ „ 4.—)	„ 2.—

NEUNTER BAND. Mit 7 Tafeln. Hoch 4. 1884. (Statt M. 32.—) M. 15.—

OTTO RIBBECK, Kolax. Eine ethologische Studie. 1883	(Statt M. 4.—)	M. 2.—
WILHELM ROSCHER, Versuch einer Theorie der Finanz-Regalien. 1884		„ 3.60
GEORG EBERS, Der geschnitzte Holzsarg des Ḥaṭbastru im ägyptologischen Apparat der Universität zu Leipzig. Mit 2 lithographirten und 3 Lichtdruck-Tafeln. 1884	(„ „ 6.—)	„ 3.—
AUGUST LESKIEN, Der Ablaut der Wurzelsilben im Litauischen. 1884	(„ „ 7.—)	„ 3.50
FRIEDRICH ZARNCKE, Christian Reuter, der Verfasser des Schelmuffsky, sein Leben u. s. Werke. 1884	(„ „ 8.—)	„ 4.—
ANTON SPRINGER, Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch. Mit 2 Tafeln. 1884	(„ „ 4.—)	„ 2.—

ZEHNTER BAND. Mit 4 Tafeln. Hoch 4. 1888. (Statt M. 33.—) M. 16.—

OTTO RIBBECK, Agroikos. Eine ethologische Studie. 1885	(Statt M. 2.—)	M. 1.50
AUGUST LESKIEN, Untersuch. üb. Quantität u. Betonung i. d. slav. Sprachen. I. Die Quantität i. Serbischen. A. Feste Quantitäten der Wurzel- oder Stammsilben d. Nomina b. bestimmten stammbild. Suffixen. 1885	(„ „ 5.—)	„ 2.50
MORITZ VOIGT, Über die staatsrechtliche Possessio u. den Ager compascuus d. Römisch. Republik. 1887	(„ „ 2.—)	„ 1.—
OTTO EDUARD SCHMIDT, Die handschriftliche Überlieferung der Briefe Ciceros an Atticus, Q. Cicero, M. Brutus in Italien. Mit 4 Tafeln. 1887	(„ „ 6.—)	„ 3.—
FRIEDRICH HULTSCH, Scholien zur Sphaerik des Theodosios. Mit 22 Figuren. 1887	(„ „ 3.60)	„ 1.80
ERNST WINDISCH, Über die Verbalformen mit dem Charakter r im Arischen, Italischen u. Celtischen. 1887	(„ „ 3.—)	„ 1.50
MORITZ VOIGT, Über die Bankiers, die Buchführung und die Litteralobligation der Römer. 1887	(„ „ 3.—)	„ 1.50
GEORG VON DER GABELENTZ, Beiträge zur chinesischen Grammatik. Die Sprache des Cuang-Tsï. 1888	(„ „ 4.—)	„ 2.—
WILHELM ROSCHER, Umrisse zur Naturlehre des Cäsarismus 1888	(„ „ 5.—)	„ 2.50

Band 1—10 zusammen (statt Mk. 264.—) für Mk. 110.—

WER IST GHERARDO STARNINA?

EIN BEITRAG ZUR VORGESCHICHTE DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

VON

AUGUST SCHMARSOW

DES XXIX. BANDES
DER ABHANDLUNGEN DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE
DER KÖNIGL. SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

N° V

MIT 1 ABBILDUNG IM TEXT UND 7 TAFELN

LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1912

Vorgetragen für die Abhandlungen am 14. November 1911.
Das Manuskript eingeliefert am 14. November 1911.
Der letzte Bogen druckfertig erklärt am 12. Dezember 1911.

WER IST GHERARDO STARNINA?

EIN BEITRAG ZUR VORGESCHICHTE DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

VON

AUGUST SCHMARSOW

Am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts steht in der Geschichte der florentinischen Malerei ein Name, der den Nachforschungen des Kunsthistorikers nach erklärenden Vorstufen der großartigen Entwicklung zum monumentalen Stil immer wieder aufstößt, ohne daß es gelingen will, den literarisch überlieferten Nachklang unverkennbarer Hochschätzung, den wir noch mitten im Cinquecento bei Vasari heraushören, mit lebensfähigem Gehalt zu erfüllen. Der urkundlich bestätigte Name „Gherardo diacopo dipintore", der 1387 in die Compagnia di S. Luca eingetragen wird, will sich nicht mit greifbarer Anschauung seines Schaffens, geschweige denn seines Anteils an dem Fortschritt der Kunst verbinden. Neuerdings hat Odoardo H. Giglioli im Florentiner Staatsarchiv einen Kontrakt vom 6. Februar 1408 aufgefunden, durch den sich „Gherardo di Jacopo da Firenze dipintore" verpflichtet an S. Stefano zu Empoli bei den Eremitani di S. Agostino eine Kapelle für die Compagnia della Nunziata della veste nera auszumalen. Er hat sie damals schon angefangen und soll sie fernerhin an jeder Wand mit drei Geschichten aus dem Leben der Maria schmücken, an der Stirnseite aber mit zwei Figuren, d. h. der Verkündigung. Er unterzeichnet „Io Gherardo di Jachopo dipintore sono chontento"[1] . . . Aber es ist nichts davon erhalten, und nach Vasaris Angabe in der ersten Auflage seiner Vite wäre der Maler im selben Jahre 1408 gestorben, wie auch Gaetano Milanesi als richtig annimmt.[2] Über den Aufenthalt in Spanien, von dem die Biographie berichtet, haben wir eben jetzt die urkundliche Gewißheit, daß Gherardo di Jacopo seit 1398 in Valencia nachweisbar ist und daselbst noch 1401 für den Einzug des Königs Martin von Aragon beschäftigt wurde.[3]

Der neueste Geschichtschreiber der italienischen Kunst aber verzichtet völlig darauf, die Stellung dieses Gherardo di Jacopo,

1) Rivista d'Arte III (1905) 1, p. 20f. 2) Opere II, 9 ed. Sansoni, 1878.
3) Vgl. meinen Bericht in Arte e Storia 10 Juli 1911.

genannt lo Starnina, am Übergang des 14. ins 15. Jahrhundert zu kennzeichnen. ADOLFO VENTURI widmet ihm im V. Bande seiner Storia dell' Arte Italiana (Milano 1907) p. 835 nur wenige Zeilen mit der Erklärung: „non si hanno opere certe, così che non è possibile verificare, se fu degno di essere segnalato come maestro di Masolino". Er unterläßt es sogar, die Charakteristik der Werke, die Vasari noch aus eigener Anschauung kennt, wenigstens als literarisches Zeugnis eines Augenzeugen im Wortlaut wiederzugeben. —

Stehen wir dem Rätsel, das uns die glaubwürdigen Nachrichten aufgeben, wirklich so hilflos gegenüber, — daß nur solch resigniertes Schweigen die Antwort sein kann?[1])

Unter den altitalienischen Bildern der Münchener Pinakothek erscheint ein Paar spitzbogiger Tafeln mit Einzelgestalten von Heiligen auch im neuen Katalog wieder unter dem Namen des Agnolo Gaddi. Sie stellen den Bischof Nikolaus von Bari und den Ritter Julian dar (Nr. 1539 und 1540a, früher 984 A u. B. h: 2 m; br: 0,68) und haben im Sockel je zwei kleine Szenen aus der Legende (0,25 × 0,29) unter sich, die beim ersten nicht in richtiger Reihenfolge zusammengestellt sind. Sie wurden im Jahre 1891 beim Kunsthändler Metzger in Florenz erworben, bei dem sie CAVALCASELLE gesehen und als Agnolo Gaddi bestimmt hatte. Ursprünglich sollen sie sich in der Kirche der SS^ma^ Annunziata befunden haben.

Im alten Katalog der Pinakothek von REBER und BAYERSDORFER waren diese Tafeln unter Berufung auf Cavalcaselle als Agnolo Gaddi eingereiht und nachher auch von GUSTAVO FRIZZONI in L'Arte III, 82 besprochen worden. Erst 1897 hat dann EMIL JACOBSEN im Repertorium für Kunstwissenschaft (XX p. 425) gegen solche Benennung den Einwand erhoben, daß „diese Gestalten mit den sichern Werken Agnolos in Florenz und Prato wenig Ähnlichkeit zeigen". Aber einen anderen Rat als ein Fragezeichen dabeizusetzen weiß auch er nicht zu geben. Seine negative Kritik führt also nicht weiter. Wenn ein positiver Fortschritt erreicht

---

1) Vgl. darüber SCHMARSOW, Massaccio-Studien, Kassel 1895—99, besonders III, 17 ff., V, p. 116.

werden soll, so gilt es Ernst zu machen mit der Umschau, ob sie denn nicht anderen Werken ähnlich sehen, die uns erhalten sind. Sollte sich nicht herausfinden lassen, worauf jener Mißgriff CAVALCASELLES beruhen mochte, wenn wir seinen sonstigen Bestimmungen auf denselben Meisternamen nachgehen? Unzweifelhaft ist doch der Ankauf für die Münchener Pinakothek in wohlüberlegter Absicht erfolgt und geht, wie ich vermute, auf eine Anregung ADOLF BAYERSDORFERS zurück, der damals mit den Florentiner Kunstschätzen so vertraut war, daß er wie kein anderer in der Lage schien, die Wichtigkeit dieser Stücke gebührend einzuschätzen; — doch hat er mir persönlich niemals ausgesprochen, was er darüber dachte.

Mir selbst erschienen die beiden Tafeln seit ihrer Aufstellung in München besonders fragwürdig, weil ich eben damals nach langer Vorbereitung damit beschäftigt war, meine „Masaccio-Studien" zusammenzufassen und herauszugeben. Mit den Erwägungen zur Vorgeschichte der florentinischen Malerei unmittelbar vor Masolino und Masaccio mußte sich angesichts dieser vereinzelten Stücke das entschiedenste Bedenken regen, ob sie überhaupt noch der Entwicklungsstufe des Agnolo Gaddi entsprechen und nicht vielmehr darüber hinausgehen. Von diesem Letztling der Malerfamilie, die so recht als Träger der Tradition seit Giotto gelten kann, besitzen wir in der Tat genug beglaubigte Leistungen, um genau zu ermessen, was hinter ihm zurücksteht und neben ihm bestehen darf. Nur das Neue, das sich neben und nach ihm entfalten will, entzieht sich oft dem Auge des Forschers und verschwimmt noch im Ungewissen, weil uns so viele Werke verloren sind, die damals entstanden, und weil der Aufschwung der folgenden Generation mit Masaccio an der Spitze durch seine überraschende Schnelligkeit blendet. Beide Umstände erschweren es gerade die Vermittlung herzustellen und die Beiträge der Vorboten richtig zu erkennen. Damals schon gewann ich die Überzeugung, daß die Münchener Tafeln aufs engste mit jenem größeren Problem zusammenhängen, für dessen Lösung dem Kunsthistoriker bisher kein ausreichendes Material vorlag, war also in positiver Erkenntnis der Unterschiede von Agnolo Gaddi schon weit über den Zweifel EMIL JACOBSENS hinausgelangt, obwohl ich noch nicht wagen durfte, das Ergebnis, dem ich nachging, als gesichert aus-

zusprechen. Kurze Zeit vorher hatte mir jedoch das Studium der Altenburger Galerie noch ein anderes wichtiges Bindeglied zugeführt, das wenn nicht derselben Hand doch der nämlichen Richtung angehört, die m. E. nicht zur Gefolgschaft der Gaddi gerechnet werden darf, sondern sichtlich über die alte florentinische Lokalschule hinausdrängt. Es ist der rechte Flügel eines Triptychons, dessen Gegenstück aus der Sammlung des Kardinals Fesch in Besitz des Konsuls Freeborn gelangt sein soll, während das Mittelstück mit dem himmelfahrenden Christus als verschollen gilt. Auf Grund genauester Übereinstimmung der Typen und der Behandlungsweise des Tafelbildes in Altenburg, das die Gewohnheiten eines Freskomalers unverkennbar an der Stirn trägt, mit den beglaubigten Wandmalereien aus der Geschichte des hl. Rayner im Camposanto zu Pisa, habe ich das Bruchstück jenes Altarwerkes (Katalog Nr. 19) dem Antonio Veneziano zuweisen müssen, obgleich es im einzelnen z. T. weiteren Fortschritt über diese um 1386 gemalten Fresken aufweist. Im Verfolg dieser Beobachtungen, die für den Übergang ins Quattrocento so wertvollen Aufschluß versprachen, habe ich dann dafür gesorgt, daß ein anderes fast unbekanntes Werk desselben Meisters, das Vasari nennt, das Tabernakel bei Torre degli Agli in Nuovoli vor Florenz, obgleich es arg verwahrlost und dem Untergang preisgegeben schien, photographisch aufgenommen und so der Forschung zugänglich gemacht werde. (Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen, Jahrgang VIII). Mit Hilfe dieser Veröffentlichung wäre es schon möglich gewesen, auch in der Bestimmung der Münchener Tafeln vorwärts zu kommen. Nur bedurfte es dazu der genauen Kenntnis noch eines weiteren Gliedes in der Kette, auf das ich wiederholt hingewiesen habe: des Freskenschmuckes der Cappella Castellani in Sta Croce zu Florenz, die erst in der deutschen und vollends in der italienischen Ausgabe des zweiten Bandes von Crowe und Cavalcaselles Storia della Pittura in Italia 1883 eine ausführliche, wenn auch sehr willkürlich durcheinandergewürfelte Beschreibung erhalten hat, in der zugleich das frühere Urteil wesentlich verbessert worden ist. Bei den neuesten Forschern ward eben sie jedoch keiner hinreichenden Beachtung gewürdigt: ich nenne nur Adolfo Venturi, der sie am Schluß der Pittura del Trecento kurzerhand abtut.

Hier nämlich begegnet man auf einigen der wieder freigelegten Fragmente der Wandmalerei den nämlichen Typen und der gleichen fortgeschrittenen Behandlungsweise der Farben gleichwie Gestalten wieder, so daß man zweifeln könnte, ob Vasari das genannte Tabernakel von Nuovoli bei Florenz wohl richtig dem Antonio Veneziano zuschreibt und ob es nicht vielmehr bereits dem langjährigen Schüler und Mitarbeiter gehöre, den er für diese Fresken der Cappella Castellani in Sta Croce namhaft macht, das ist: Gherardo di Jacopo, lo Starnina. — Damit ist gesagt, in welches Problem der florentinischen Kunstgeschichte mir auch die beiden Münchener Tafeln hineinzuspielen scheinen, — in die Frage: wer war Gherardo Starnina, und welches ist sein Anteil an dem Übergang der Malerei zwischen Agnolo Gaddi und Masaccio, d. h. von der Tradition des Trecento zu dem neuen Stil der Quattrocentisten!

Wir sind in der traurigen Lage kein wohlerhaltenes Werk dieses wichtigen Vermittlers mehr zu besitzen. Eine der interessantesten Leistungen, die Vasari beschreibt, ist mit dem Brande der Kirche del Carmine untergegangen, aus dem nur die Brancacci-Kapelle wie durch ein Wunder erhalten blieb. Gerade gegenüber dieser Familienstiftung am einen Kreuzarm der Kirche lag am anderen die Stiftung der Pugliesi, deren Inneres Gherardo Starnina mit Geschichten des hl. Hieronymus ausgemalt hatte, während an den Pfeilern des Eingangs nach der Kirche zu noch Platz geblieben war, um die beiden Konkurrenzfiguren der Nachfolger, den Petrus des Masolino und den Paulus des Masaccio, dort malen zu lassen. Schon dieser Umstand scheint darauf zu deuten, daß die Dekoration der Außenseite der Pugliesi-Kapelle nicht ganz von Starnina selber vollendet war; das Werk könnte deshalb auch zu den letzten des vielbegehrten Meisters gehört haben. Und sicher war es nach der Rückkehr aus Spanien entstanden, wo ihn die Überlieferung jahrelang „im Dienst des Königs“ beschäftigt wußte, ohne zu sagen, in welchem der Königreiche der Halbinsel, bis wir jetzt endlich aus Urkunden erfahren, daß er in den Jahren 1398—1401 sicher in Valencia tätig war und dort beim Einzug König Martins von Aragon († 1410) mitgewirkt hat. Im Carmine zu Florenz stellte er dann bei der Geschichte von Paola und Eustachio mit S. Hieronymus einige Trachten dar, wie sie

damals in Spanien Mode waren. Aber er gab auch im übrigen Beispiele seiner eigenartigen Erfindungsgabe und Mannigfaltigkeit der Motive im Benehmen und Auftreten der Figuren. Unter anderem sah man in der Jugend des Hieronymus, wie brav er in die Schule ging, während der Lehrer einen anderen Knaben mit der Gerte hineintreiben muß und dieser Ausreißer oder Faulpelz, vom Schuldiener auf den Rücken genommen, unter den Streichen vor Schmerz mit den Beinen strampelt, ja den Träger ins Ohr beißt. Das hat auch der folgenden Generation der Quattrocentisten bereits ebenso gut gefallen, wie noch Vasari; denn ohne Zweifel gibt Benozzo Gozzoli in seinem Leben S. Augustins in S. Gimignano eine Übersetzung dieser nämlichen Szene von Starnina in den vollendeten Stil um die Mitte, ja in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Neben solch burleskem Genremotiv, das von Rosini und den Kommentatoren Vasaris als unwürdig getadelt wird, hebt derselbe Augenzeuge doch auch Vorzüge eines sehr ernsten Vorgangs hervor: „wo Hieronymus sein Testament macht". Hier schilderte der Maler einige Klosterbrüder in packender Charakteristik des gespannten Ausdrucks, einige schreibend, andere aufhorchend und bewundernd, alle mit voller Hingebung an den Worten ihres Lehrers hangend und lebhaft ergriffen. (Vasari Opere, ed. Sansoni II, p. 7).

Diesem Meister Gherardo Starnina gehört nun nach Vasaris ausdrücklichem Zeugnis auch die Ausmalung der Cappella Castellani in S^a Croce, aus deren Freskenschmuck er die Legende des Antonius Abbas und die des Nikolaus von Bari namhaft macht. Erst nach Vollendung der ersten englischen Ausgabe des Werkes von Crowe und Cavalcaselle sind die Malereien allmählich von der Tünche befreit worden, so daß sie dann auch für die Würdigung Starninas verwertbar waren, — soweit allerdings der z. T. übermalte, z. T. fragmentarische Zustand der Reste dies überhaupt gestattet. Vasari gibt an, dies sei die Erstlingsleistung nach seiner Selbständigmachung als Meister gewesen; sie sei ihm von Michele di Vanni, einem angesehenen Bürger aus der Familie Castellani aufgetragen worden. In der Tat findet sich in den sogenannten Spogli Strozziani der Biblioteca Magliabechiana die Notiz, daß Michele, Sohn des Vanni di Ser Lotti Castellani, aus dem Sprengel von S^to Stefano, durch Testament im Jahre 1383

bestimmte, daß eine Kapelle zu Ehren des Antonius Abbas an der Kirche zu Sta Croce gegründet werde.[1]) Das steinerne Wappenschild der Castellani über dem Eingang bestätigt diese Gründung noch heute, und die Geschichten des Antonius Abbas an der Altarwand und einer anstoßenden Seite des Heiligtums lassen keinen Zweifel, daß Vasari eben diese Kapelle meint, in deren vorderer Hälfte rechts vom Eingang auch die Geschichten des hl. Nikolaus zu sehen sind.

Cappella Castellani

Es ist ein eigentümlicher, langgestreckter Bau, der sich zwischen der Cappella Baroncelli an der Schmalseite des Querhauses mit ihren Malereien aus dem Marienleben von Taddeo Gaddi und dem Langhaus der Kirche nachträglich einschiebt. Die spätere Entstehung dieses Anbaues macht sich auch dadurch bemerkbar, daß der Eingangsbogen schmäler und niedriger ist als der unmittelbar daranstoßende innere Torbogen der Kapelle, der sich breiter öffnet und höher ansteigt, den Verhältnissen des neuen Raumes entsprechend, aber nicht genau in derselben Achse steht wie die Durchgangstür von der Kirche her und durch das seitliche Einspringen eines schon vorhandenen Strebepfeilers rechts vom Eintretenden noch stärker verschoben erscheint. Zwei gratige Kreuzgewölbe auf nahezu quadratischem Grundriß überspannen das längliche Rechteck, jedoch so, daß in der Mitte zwischen beiden Jochen ein breiter Gurtbogen auf stark vortretenden Pfeilern eine ausgeprägte Teilung des Ganzen in zwei Hälften vollzieht. Beinahe könnte man auch hier die Spur nachträglicher Erweiterung der ursprünglich auf ein Quadrat beschränkten Kapelle vermuten. Die Ausmalung geschah jedoch, wie wir sehen werden, nach einheitlichem Plan, so daß die Entstehungsgeschichte des Baues uns nicht mehr angeht, sondern nur die Form seines Inneren, weil eben sie die Verteilung der Darstellungsgegenstände bedingt. Auf jeden Fall aber müssen nach dem Datum des Testaments 1383 etliche Jahre bis zur Vollendung des Baues angesetzt werden. So nähern wir uns der Zeit, in der Gherardo Starnina noch mit seinem Meister Antonio Veneziano im Camposanto zu Pisa gemalt

1) Vgl. F. MOISÈ, La Chiesa di Santa Croce di Firenze illustrata 1845 und ULDERIGO MEDICI, La chiesa di Santa Croce di Firenze e il Municipio 1869.

haben wird (um 1386), bei dem er laut Vasaris Information „nello spazio di molti anni“ gearbeitet haben soll. Nach 1388 hören wir nichts mehr von Antonio di Francesco da Venezia; damals dürfen wir seinen Schüler und Ateliergenossen Gherardo di Jacopo selbständig denken. Der Einblick in die wieder aufgedeckten Gemälde der Kapelle an Sta Croce, die sein eigenes Erstlingswerk sein sollen, gibt sogar noch Anlaß, weitere Möglichkeiten zu erwägen. Die zahlreichen schon gegenständlich sehr verschiedenen Malereien scheinen bereits ursprünglich einen nicht ganz einheitlichen Charakter dargeboten zu haben. Er will sich auch heute nicht vollständig der Erklärung durch den eigenen raschen Fortschritt des Meisters anbequemen; einzelne und zwar integrierende Bestandteile der Wandmalerei in der Nähe des Altars weichen schon durch die aufgesetzten und gepunzten Heiligenscheine von der Behandlungsweise des übrigen ab.[1])

Die beiden Gewölbejoche enthalten im inneren Quadrat dem Altar zunächst die vier Evangelisten, im vorderen die vier Kirchenväter. Sie wurden von Crowe und Cavalcaselle für Agnolo Gaddi angesprochen, sind jedoch so sehr übermalt, daß sie kaum noch Wert haben für einen bestimmten Meister zu zeugen. Doch begreift sich die Benennung nach dem Charakter der dekorativen Bestandteile an den Gurtbögen und an den Pfeilern, mit ihren Brustbildern von Heiligen des Franziskanerordens in Medaillons und ihren Standfiguren in Tabernakeln. Die Verwandtschaft mit den Fresken im Chore glaubte der treffliche Kenner besonders an der Außenseite neben dem Wappen der Castellani über dem Eingang in zwei gelagerten Propheten feststellen zu können, die groß und schwungvoll die Fläche füllen, und zu ihnen gehörte dann die kleinere Prophetenfigur, die, ebenfalls hingestreckt, über dem kleinen Eingangsbogen und unter dem größeren Platz gefunden hat. Doch war diese Benennung zunächst vielleicht nur Korrektur der Angabe Cinellis, der sie dem Taddeo Gaddi zuschreibt, und hieß ursprünglich nicht mehr als: wenn Gaddi, so kann nur Agnolo in Betracht kommen; denn ihrem ganzen Zuschnitt nach gehören

1) Die Frage, wie weit die moderne Herstellungsarbeit dabei mit zu berücksichtigen sei, muß offen bleiben. Die ikonographische Vergleichung und örtliche Verteilung der Legenden hat Cand. Victor Carus an Ort und Stelle nochmals nachgeprüft.

sie zur letzten Phase des Trecento und nicht mehr zur strengen Giotto-Tradition.

Vasari bezieht den Auftrag des Michele Vanni Castellani an Gherardo Starnina streng genommen auf die „vielen Geschichten des Antonius Abbas und einige des Nikolaus von Bari"; wir wären nur berechtigt, den Namen des Malers auf die Darstellungen aus diesen beiden Legenden zu beziehen, solange wir voraussetzen, daß Vasari sich genau und vorsätzlich so ausgedrückt habe. Sowie wir den Verdacht schöpfen, daß er sich um die Darstellungsgegenstände im einzelnen nicht sehr bekümmert, mit den Heiligennamen nur bezeichnet habe, was ihm im Gedächtnis lebendig war, dann sind wir auf die eigene Kritik gegenüber dem heutigen Zustand der Reste angewiesen. Die Legenden des Antonius Abbas und des Bischofs von Myra bilden jedoch nur einen Teil des Ganzen; die erstere befindet sich im inneren, die andere im vorderen Quadrat der Kapelle, die erstere an der Wand links vom Eintretenden und der anstoßenden Hälfte der Altarwand neben dem Fenster, die andere rechts neben dem Eingang in die Kapelle; sie sitzen also sozusagen übers Kreuz. Und die beiden anderen sind vergessen; gerade diese jedoch entsprechen einander als damals beliebte Gegenstücke: die Legende des Täufers und die des Evangelisten Johannes gehören in Florenz ganz geläufig zusammen, wie sie schon in einer Kapelle derselben Kirche von Giotto einander gegenübergestellt waren. An allen Hauptwänden ist die gleiche Teilung durchgeführt: das Bogenfeld und zwei breite Wandstreifen darunter ergeben je drei Bildflächen, und immer beginnt die Erzählung oben in der Lünette und steigt fortschreitend nach unten herab. Seltsamerweise weichen nun aber die beiden programmgemäß am nächsten zusammengehörigen Teile, die Johannes-legenden, am weitesten voneinander ab: die Geschichten des Täufers enthalten jene plastisch gearbeiteten und vergoldeten Heiligenscheine, die sich so im übrigen nicht finden; die Geschichten des Evangelisten stehen dagegen der Überlieferung des Trecento am nächsten und verraten den Einfluß des Agnolo Gaddi und der älteren Richtung in Florenz noch am meisten.

In der Lünette droben sitzt der Verfasser der Apokalypse auf der Insel Patmos, umgeben von den Visionen, die an seinem Auge vorüberziehen. Hier ist sogar die Anlehnung an Giotto in

der Cappella Peruzzi erkennbar. In dem Wandstreifen darunter sind zwei Ereignisse nebeneinander auf einem Schauplatz vorgeführt: die Taufe des Philosophen Craton und seiner beiden Schüler, dann die Verwandlung von Kieseln und Reisig in Gold (Legenda aurea, ed. Graesse Nr. 2 u. 3).[1]) Im untersten Streifen ist durch die Einfügung des Grabmals der Gräfin Albany die Mitte völlig zerstört, darüber nur die einheitlich fortlaufende Szenerie mit Architektur und Landschaft erhalten, und links und rechts schmale Streifen der figürlichen Komposition. Nach der reichen Palastarchitektur zur Linken, an die sich vorn eine Hofanlage oder eine Basilika anschließen könnte, würde man hier die Auffahrt des Evangelisten aus seinem Grabe erwarten, wie sie auch bei Giotto zu unterst dargestellt ist, und etwa die Auferweckung der Drusiana daneben. Die erhaltenen Reste der Figuren lassen jedoch einen Auftritt erkennen, der als Überbringung von Gaben, wenn nicht gar von Reisig und Steinen, an einen alten Mann gedeutet werden dürfte, der wie ein Priester hinter dem Tisch des Herrn erscheint.[2]) Rechts sieht man in einer Landschaft, die der Länge nach von einem schmalen Fluß durchzogen wird, vorn am Ufer denselben alten Mann mit dem Korbe knieend, wie er die Steine ausschüttet; dahinter schreitet der Jüngere mit geschultertem Bündel in die Tiefe des Bildes hinein, oder am Wasserlauf hinan.

Schräg gegenüber an der Wand des zweiten Raumteils rechts vom Eintretenden wird die Geschichte des Täufers erzählt, die jedoch auf die anstoßende Altarwand übergreift. In der Lünette sieht man Zacharias im Tempel, d. h. in leichter Säulenarchitektur mit dem Engel; außerhalb des erhöhten und überdachten Podiums harren etliche Vertreter der Gemeinde. Daneben auf gleicher Höhe, bis an das Fenster hin, finden wir den Knaben Johannes allein in der Wüste. Es folgt unmittelbar darunter der Besuch seiner Eltern in der Wüste: sie knieen vor dem angehenden Propheten nieder. Auf der Seitenwand schließt sich daran die Taufe des Volks und die Taufe Christi, als Doppelszene an dem gleichen Schauplatz.[3]) Hier sind Anklänge an zeitgenössische Meister, wie Spinello Aretino, die beste Erklärung für den abweichenden Charakter der Komposition. Die knieenden Engel am Jordan sind zu viert aufgeboten, um

1) Phot. Alinari 17291 als Agnolo Gaddi nach CAVALCASELLE.
2) Phot. Brogi 6985. Tafel I. 3) Phot. Alinari 17292.

Gherardo Starnina, Florenz, S. Croce, Capp. Castellani

den Raum mit zu füllen: die mittleren zwei tragen die Gewänder, die äußeren Begleiter verehren den Gottessohn. Der vorderste in Profil nach rechts, mit über die Brust gekreuzten Armen und abstehendem Flügelpaar auf dem Rücken, nähert sich fast Gebilden des Lorenzo Monaco. Die geschlossene Gruppe der übrigen verkündet am deutlichsten die Sinnesart eines Künstlers, der über Agnolo Gaddi schon völlig hinausgewachsen ist. Er huldigt der plastischen Körperbildung des Malers, den wir auf dem Tafelbild mit sechs knieenden Jüngern in Altenburg kennen gelernt haben und als Lehrer des Starnina, Antonio Veneziano, bezeichnen müssen. Ganz besondre Beachtung verdient daneben die Art, wie über dem Haupte Christi und der Taube des hl. Geistes die Erscheinung Gottvaters in hellem Licht am dunkeln Himmel hervorgebracht ist. Schräg heraus fährt er von rechts, im weiten Mantel, bis an den Gürtel sichtbar, und streckt senkrecht den Arm hernieder; unter ihm aber quillt der Lichtschein hervor, so daß sich die Schattenseiten des Ärmels und des Rockes scharf dagegen absetzen. Vergleicht man diesen mittleren Wandstreifen mit dem Bogenfeld darüber, so scheint eine völlig abweichende Behandlung vorzuliegen, die Lünette schließt sich der Legende Johannes des Evangelisten, besonders der Taufe Cratons, sehr gut an; — in den Taufszenen des Vorläufers treten ganz andere Typen auf, Köpfe von allgemeiner Schönheit und flauer Modellierung. Vom untersten Streifen dieser Wand sieht man nur in der Mitte Christus mit seinen Jüngern, offenbar in dem Augenblick wie der Täufer auf ihn hinweist als den Messias, und daneben sind die Jünger des Johannes auf sein Geheiß zu Jesus gekommen, ihn zu fragen, und erhalten die Antwort durch die Taten, wie es schon Andrea Pisano auf dem Relief seiner Bronzetür am Bapisterium geschildert hatte: die Blinden werden sehend, die Lahmen gehen und den Armen wird das Evangelium gepredigt. Hier tauchen wieder einige Köpfe auf, die drüben in der Legende des Evangelisten vorkommen, daneben jedoch andre im Zeitkostüm, und so lebhaft in den Farben wie sonst nirgends. Das anschließende Stück der Altarwand ist völlig verloren gegangen: wir würden die Enthauptung dort erwarten als Abschluß.

Aber nicht der Gang der Erzählung auf den Wandflächen, nicht die Auswahl der dargestellten Momente, noch die Verbin-

dung zweier in einem Rahmen sind für uns das Wichtigste, wenn auch die Herumführung auf die Nachbarwand als Vorstufe für das Verfahren Masolinos in Castiglione d'Olona nicht unerwähnt bleiben soll.

Das eigentlich Entscheidende liegt vielmehr in der Lichtführung und in der Verteilung heller Farbflächen, die nicht allein die wirksame Modellierung hervorbringen, wie bei Antonio Veneziano, sondern auch die Massen auseinandersetzen, also die Gesamtkomposition gliedern helfen, wie in den Wandgemälden aus der Legende des S. Ranieri in Pisa. Damit ist hier eine ganz andere Bahn malerischer Raumdarstellung beschritten, als wir sie beim Agnolo Gaddi nachzuweisen vermöchten. Für diesen gibt es trotz stark verjüngter Durchblicke, die zwischen das Figurengedränge eingeschaltet werden und zugleich als Intervalle im zeitlichen Verlauf der Darstellung dienen, also poetische Funktion erfüllen, gleich Zäsuren oder als Strophenschluß wirken, für die anschauliche Vorstellung des Bildganzen selbst doch nur Vordergrund. Das Gestaltengeschiebe geht in der ersten Schicht entlang, und jene Einschnitte sind nicht mehr als tiefe Furchen im Faltenzuge einer Gewandmasse. Bei dem Maler der Cappella Castellani beobachten wir dagegen die ausgesprochene Neigung, seine Kompositionen viel weiter in die Tiefe gehen zu lassen und besonders durch scharfe seitliche Beleuchtung die Körper gegeneinander abzusetzen, damit die Abstände sich im Raume klären oder doch dem Auge des Betrachters schon im Überblick Richtungsbahnen weisen, an denen es sich über die Ausdehnungen des Schauplatzes und die Erstreckung der Massen darin orientiere. Er steht demnach in Zusammenhang mit dem Verfahren des Antonio Veneziano auf den Wandgemälden des Camposanto zu Pisa.[1]) Der Vergleich mit den authentischen Arbeiten des Agnolo Gaddi im Chor von Sta. Croce hier, oder mit denen des Andrea da Firenze dort läßt den Unterschied der spezifisch florentinischen Art von der des Antonio di Francesco da Venezia und seines Schülers Starnina schlagend erkennen. „Der Beschauer erlebt im Vorwärtsschreiten am Bilde entlang den Wechsel der Szenen und der Ört-

1) Vgl. Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts in Florenz, Leipzig, Liebeskind, 1897 p. 174 und meine Masaccio-Studien. V. Kassel, 1899, Schlußkapitel von Giotto bis Masaccio.

lichkeit" heißt es schon Zur Frage nach dem Malerischen 1896, S. 48: „Die Längenausdehnung, die gemeinsame zwischen dem Publikum und den Personen der Legende — sie fungiert für die Vorstellung als Tiefenachse. Das ist das Verfahren eines Antonio Veneziano in den Geschichten des hl. Rayner und der letzten Trecentomeister, die dort malten, bis gegen Gherardo Starnina hin."

Die Geschichten des Kreuzes im Chor von Sta. Croce zeigen die Figurenkomposition des Agnolo Gaddi noch ohne Zusammenhang mit der Landschaftskulisse, vor der sie sich bewegen. Das wird besonders fühlbar bei Szenen, die inhaltlich eine Verbindung beider Bestandteile fordern, wie die Vision des im Zelte schlafenden Kaisers. Dagegen merkt man in den Geschichten des Antonius Abbas, wie schon in denen des Täufers der Capp. Castellani, deutlich den Versuch, Gestalten und Landschaft zusammen zu schauen und als Einheit darzustellen. Nicht immer ist dies gelungen. Wenn noch bei der Taufe Cratons durch den Evangelisten die Macht überlieferter Komposition ein Hindernis des neuen Bestrebens wird, so bietet das Einsiedlerleben mehr Gelegenheit, in der unkultivierten Gebirgsgegend die Einigung im Bilde zu vollziehen. An der Wand neben dem Altar, links vom Besucher, beginnt in der Lünette die Erzählung. Als junger Mensch noch steht der künftige Gottesmann auf den Stufen eines Hauses zur Rechten und teilt an die vorbeikommenden Bettler Almosen aus. Links sieht man in einer Kirche den Priester beim Meßopfer, neben ihm den Diakon und vor dem Altar kniet ein Mönch: da ist der Eintritt in den Orden bereits geschehen oder ein besondres Gelübde gemeint. Hier ist alles frisch erzählt, einfach und klar angeordnet. Der mittlere Wandstreifen stellt Versuchung und Gebet des Heiligen dar.[1]) Abgesehen von der Wiederholung der Person des Helden, der einmal am Boden liegt und von Dämonen gezerrt und gepeinigt wird, daneben ein Knie beugt und der Erscheinung des Erlösers selber gewürdigt wird, so daß zum Verständnis des Inhalts nur die Auflösung in zwei verschiedene Momente helfen kann, — die bildliche Darstellung strebt darüber hinaus nach Zusammenfassung der Massen und Einheit der Anschauung, auch für dies große Breitbild. Schräg ansteigende Felsgruppen und eine daran gelehnte

1) Phot. Alinari 17290.

Ruine, in der die bösen Geister hausen, umschließen sämtliche Figuren bis auf die Erscheinung am Himmel rechts. Und links liegt außerhalb dieses Komplexes nur die landschaftliche Ansicht eines Klosters mit offenen Arkaden am Langhaus der Kirche, Mauern herum und Glockenturm dahinter, vor dem Pinienwald, der sich jenseits eines Flusses hinzieht. Nur wie eine Genreszene wird vorn die Angst eines Mönches in seinem umgetriebenen Nachen geschildert. — Von dem untersten Wandstreifen ist die rechte Hälfte durch das Grabmal Castellani verdeckt. Links ganz im Vordergrunde bestatten zwei Mönche den Leichnam ihres Abtes Antonius in Gegenwart zweier Löwen, die aus einer Höhle hervorschauen, während weiter in der Tiefe des einsamen Schauplatzes die vorangehenden Momente, eben als zurückliegende Mittelglieder, gezeigt werden. Der Einsiedler sitzt betend auf dem Lager seiner Zelle, die beiden Genossen knieen davor, und über dem Dach wird schon die Seele des Sterbenden von Engeln zum Himmel getragen. Darnach ist klar, daß in den Darstellungen der anstoßenden Hälfte der Altarwand, links von ihrem Fenster, nur Vorgänge gemeint sein können, die sich zeitlich zwischen die soeben besprochenen der Hauptwand einreihen: — wie drüben Johannes der Täufer als Knabe in der Wüste gezeigt wird, so hier Antonius; darunter beginnt schon der Kampf des Gebetes mit einem Dämon, der auf einem Felsen hockt; zuunterst schreiten Antonius Abbas und Paulus Eremita in die Tiefe des Bildes hinein. Und so geht überall die Einzahl oder Mehrzahl der Figuren in die landschaftliche Umgebung der Einöde auf, deren Stille ja solche Schrecken gebiert. Das Verhältnis des Menschen zur Einsamkeit der Natur ist eigentlich das Thema; aber dessen Durchführung in der Legende ist nicht allein kulturgeschichtlich bedeutsam, sondern auch eine Gelegenheitsursache des malerischen Fortschritts geworden. Gerade in den besterhaltenen dieser Wandgemälde waltet das Verfahren der Klärung des Raumes und Auseinandersetzung der Massen durch belichtete Flächen. Die Zwiesprache zwischen dem langbärtigen Greise und dem auf Wolkenkissen gegen ihn geneigten Gottessohn, mit dem dunklen Waldsee und der schimmernden Felswand zwischen ihnen, oder auf der andern Seite das Bild des hellen freundlichen Kirchleins vor dem Waldrand, mit seinen von Licht übergossenen Mauern, — sind Beispiele

dieser echt malerischen Gesinnung und entwickelten Farbenanschauung, die zwingend und unzweifelhaft auf Antonio Veneziano zurückgehen.

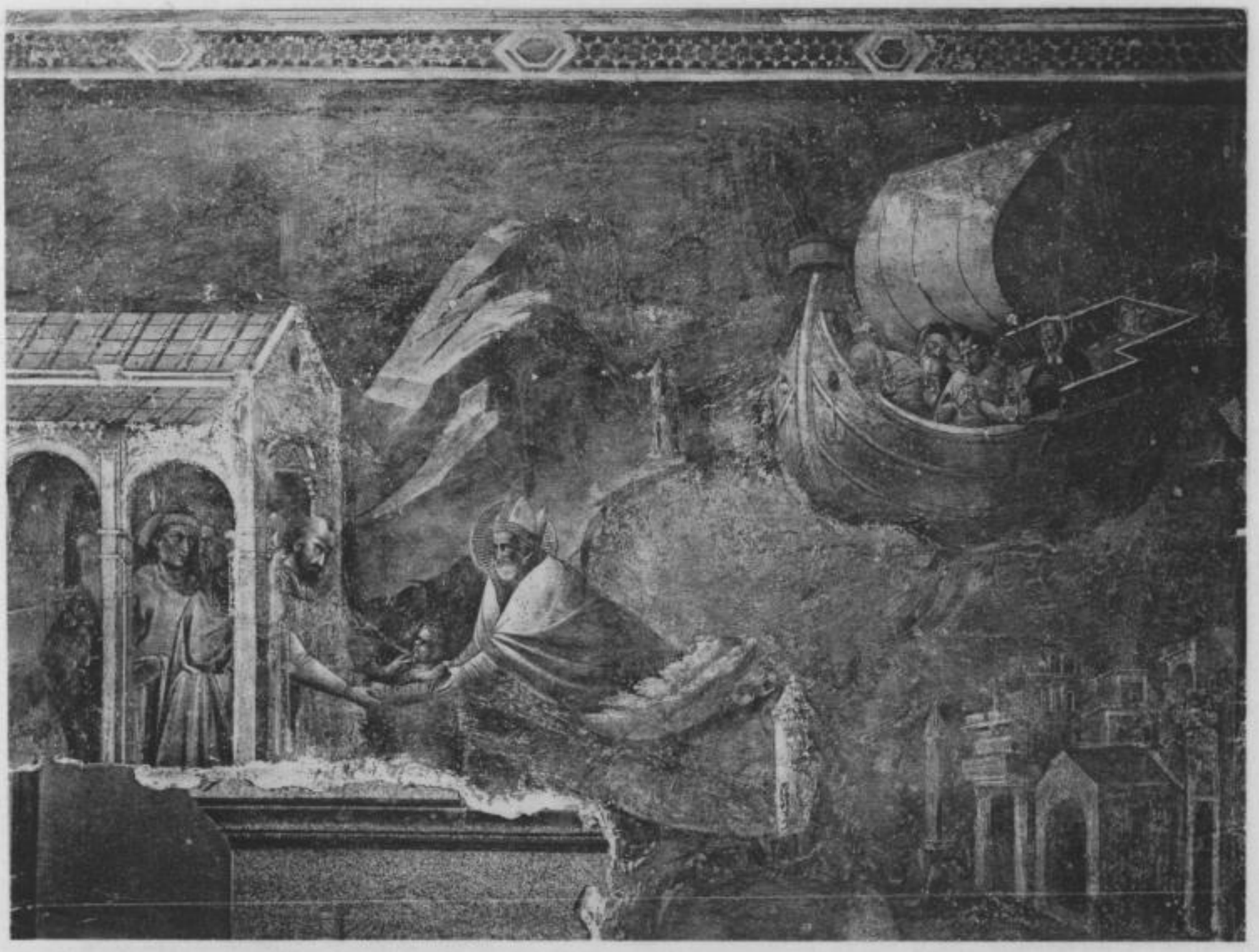
So bestätigt sich aus dem innersten Wesen dieser Überreste die Richtigkeit der Überlieferung, die uns Vasari erhalten hat, daß diese Legende des Antonius Abbas in der Castellanikapelle dem Schüler des eben genannten Venezianers, dem Gherardo di Jacopo Starnina gehört. Für den mannigfaltigen Freskenschmuck, den die Kapelle beherbergt, gibt die weitere Nachricht, daß hier eine Erstlingsleistung des jungen, nun selbständig gewordenen Meisters vorliegt, die durchaus annehmbare Erklärung. Es kann gar nichts anderes als ein Übergangswerk sein, in dem die Abfindung mit den Ansprüchen maßgebender Überlieferung und den Vorschriften darin befangener Besteller erst vor unsern Augen vollzogen wird. So dürfen wir uns nicht wundern, wenn die vier verschiedenen Legenden mit der begleitenden Dekoration und architektonischen Einteilung noch nicht den einheitlichen Guß einer selbstsichern Kraft aufweisen, sondern noch allerlei Schwankungen und Kompromisse verraten. Naturgemäß gewinnen die Bestrebungen zum Neuen am ehesten dort die Oberhand, wo wenig behandelte Vorwürfe frischweg in Angriff genommen werden, oder wo die gegebenen Voraussetzungen Gelegenheit zur Ausbeutung neuer Errungenschaften gewähren, oder wo zufällig einmal die überkommene Anordnung nicht passen will für den hier verfügbaren Platz.

Ohne Zweifel waltet jedoch ein durchgehender Fortschritt in dem Ganzen dieses vierteiligen Zyklus. Wenn die Geschichten Johannes des Evangelisten den nächsten Anschluß an vorhandene Vorbilder darbieten, so ist dagegen die Geschichte des Bischofs Nikolaus an der andern Wand des vorderen Raumteils der Kapelle künstlerisch das Freieste und damit zeitlich wohl das Letzte, das hier gemalt ward. Und deshalb offenbar hat das Werk auch auf Vasari noch den starken Eindruck gemacht, daß er diesen Teil hervorhebt. Auch hier fehlt es nicht an Zugeständnissen, dem Verlangen des Auftraggebers und der Kirche zu entsprechen, die eben das Viele dargestellt sehen wollen. Wie in dem mittleren Wandstreifen drei getrennte Szenen nebeneinander gereiht werden, und zwar eine in der Kirche, eine im Palast und eine dritte auf der Straße, so daß nicht einmal die Einheit des Schauplatzes im

selben Bildrahmen gewahrt bleibt, das demonstriert den Zwang der sukzessiven Erzählung ad oculos.[1]) Zweimal umschließt der geöffnete Innenraum die Figuren der Handelnden wie ein Gehäuse. Solch Kulissengeschiebe mit Puppenstubenarchitektur wird eben noch von Andrea da Firenze im Camposanto zu Pisa bis zum Äußersten getrieben, bevor er die großen Flächen der Cappella degli Spagnuoli an S. M. Novella zu Florenz so ganz anders zu vereinheitlichen suchte.[2]) Die Zerstückelung eines breiten Feldes in drei Abschnitte darf uns also nicht befremden: die Rechnung mit dem entlangwandelnden Betrachter, der von einem Standpunkt zum andern weiter rückt, gilt auch hier, besonders im ersten vorbereitenden Raumteil der länglichen Kapelle. Dagegen fällt das richtigere Verhältnis zwischen Architektur und Personen darin schon vorteilhaft ins Auge. Die alte Neigung, den Protagonisten durch Körpergröße vor den anderen hervorzuheben, auf der wir noch Agnolo Gaddi in den Legenden vom hl. Kreuz ertappen, z. B. wo die Kaiserin Helena auftritt, ist hier bewußt aufgegeben, sei es unter dem Widerspruch des nüchternen Wirklichkeitssinnes, der nicht mehr den Hausgesetzen der poetischen Vorstellung gehorchen will, bei der die Kraft eines Namens auch über den Maßstab des Phantasiegebildes, das er auslöst, unweigerlich entscheidet, — sei es unter dem Bedürfnis einheitlicher sinnlicher Anschauung, die wir in landschaftlichen Schauplätzen gedeihen sahen, und die auch hier in jedem Kasten für sich unleugbar waltet. Sehr bezeichnend ist, daß die Reihenfolge der dargestellten Momente von rechts nach links abgelesen werden muß, um den Kausalnexus der Erzählung richtig aufzunehmen, d. h. nur vom Eingang der Kapelle ins Innere hineinschreitend verstanden werden kann. Vor dem Altar des hl. Nikolaus leistet ein Schuldner den falschen Eid, vor dem Prätor im Stadthaus erfolgt der Rechtshandel über die Auszahlung, und dann kommt die Strafe, daß der Meineidige überfahren wird. (Legenda aurea ed. Graesse Nr. 8). Resoluten Verzicht auf unnötiges Beiwerk und Konzentration auf die Hauptsache zeigt der Unglücksfall mit dem Steinkarren: es ist schon die Gesinnung, die wir bei Masaccio überall finden. Der Beter vorn, der S. Nikolaus anruft, ist unentbehrlich, wie die gewährende Erscheinung des Wunder-

1) Phot. Alinari 17289, unsere Tafel II.
2) Vgl. m. Masaccio-Studien V (1899) p. 111 f.

Gherardo Starnina, Florenz, S. Croce, Capp. Castellani



Gherardo Starnina, Florenz, S. Croce, Capp. Castellani

täters am Himmel und die Gruppe entsetzter Zuschauer auf der Gasse rechts, ja selbst der Fuhrmann, der die Zugtiere mit dem Stachel antreibt. Aber von diesen Ochsen bekommen wir nur die Hinterbeine und den Schweif zu sehen; das Übrige wird durch die Rahmenleiste abgeschnitten. Das geschieht der Größe der Figuren zuliebe. Und wer die dramatische Spannkraft des Meisters prüfen will, darf nur das Seitenstück an Ghibertis Arca di S. Zanobi vergleichen, das eine verwandte Darstellung in Relief wiedergibt, — ein Vergleich, der auch chronologisch seinen Ertrag liefert. Werfen wir noch einen Blick auf die dargestellte Architektur zurück, so erkennen wir das Stadium ungefähr so wie auf Masolinos Zacharias im Tempel zu Castiglione d' Olona, während die Kapelle mit dem Nikolausaltar, vor dem das Geld gezählt wird, in ihrer schlanken Pfeilerbildung durchaus dem perspektivischen Versuchsstückchen mit der Heilung des mondsüchtigen Knaben verwandt ist, das Vasari ausführlich als Jugendleistung des Masaccio beschreibt.[1]) — Ein ganz neuer Anlauf zur Verwertung des gleichgroßen Wandfeldes darunter im Sinne eines einheitlichen Bildes wird bei der Rettung des Knaben gewagt, der auf hoher See ins Meer gefallen ist, auf ein Gelübde seines Vaters aber von S. Nikolaus den Seinigen wiedergegeben wird.[2]) Hier ist das Schiff rechts oben in die Ecke gebracht; es kommt mit vollen Segeln herein in den Hafen. Links steht das Heiligtum, wo die Gelandeten dem bewährten Wundertäter den versprochenen Goldbecher weihen, und siehe da: an der Pforte nimmt der Vater das gerettete Kind schon vom Heiligen in Empfang. Rechts vorn am untern Rande des Bildes schaut noch die Stadt als eigentliches Ziel der Reise herein. (Legenda aurea Nr. 11.)

Die Erzählung beginnt auch an dieser Wand mit der Lünette oben, wo die Jugendgeschichte des Heiligen erscheint, wie bei den andern ringsum. Der junge Nikolaus steht links in lebhafter Bewegung und wirft die Goldkugeln durch das gotische Doppelfenster eines Gemaches, in dem die drei heiratsfähigen Töchter in ihrer Armut schlafend hocken, während ihr Vater ganz rechts in Profil dasitzt und wachend den Vorgang erspäht. — An dem

1) Vasari, Opere II, p. 290. Schmarsow, Masaccio-Studien II, 89—96, wo das Bild, damals bei Somzée in Brüssel, veröffentlicht wurde. V Taf. 15.

2) Taf. III, Brogi Phot. 6983 und Detail 6983 a.

stark einspringenden Eckpfeiler neben der besprochenen Bilderwand steht oben die statuarische Gestalt mit einer Fahne, die ein rotes Kreuz in weißem Felde zeigt. Darunter hat ein andres Wunder des hl. Nikolaus Platz gefunden, wie er das Schwert eines Henkers, der soeben zum Streich gegen einen Knieenden ausholt, von hinten festhält, um einen Justizmord zu verhindern. Zwei erstaunte Zeugen stehen im Profil nach rechts dabei. Zuunterst findet die Auferweckung der eingeschlachteten Scholaren aus ihren Fässern statt, in Gegenwart des schuldigen Wirtspaares, das während der Hungersnot die eingekehrten Gäste erschlagen hatte und jetzt reumütig vor dem gewaltigen Bischof kniet.[1]) Hier, am untersten Teil einer schmalen Pfeilerfläche wird auf unmittelbare Nahsicht gerechnet; deshalb ist die Formgebung besonders groß und plastisch durchgeführt. Alle fünf Gestalten sind von dem aufgerichteten Bischof abhängig und vereinigen sich so mit ihm zu einer geschlossenen Gruppe. Kraftvolle Reliefanschauung waltet durchhin und demgemäß tastbare Körperlichkeit; dennoch ist die Raumtiefe des Schauplatzes geschickt im Anschluß an den diagonalen Zug der Figuren gewonnen. Die robuste Bildung der nackten Jünglinge fällt für die Gesinnung des Meisters ebenso ins Gewicht wie die prachtvollen und doch so einfach gehaltenen Beter vor dem imponierenden Kirchenfürsten, die fast wie ein Stifterpaar erscheinen, aber ohne jede Anwandlung der Pose oder der Schaustellung für das Publikum. Auch dieses verhältnismäßig flüchtig hingemalte Fresko bezeugt ernste Vorarbeit und gediegene Sinnesart, wie jedes kleine Predellenbild von Masaccio, und erinnert schon überraschend voraus an die Karmelitermönche mit den Angehörigen der Familie Brancacci vor Petrus in Cathedra. Ja, ein Sockelstück mit derselben Wundertat des Nikolaus von Bari in der Pinakothek des Vatikans, die ich für Masaccio in Anspruch genommen, offenbart die Kenntnis dieses Wandgemäldes der Cappella Castellani in Sa. Croce zu Florenz und gibt gerade die starke Modellierung der wohlgenährten Jünglinge auch in dem kleinen Maßstab mit eignen Mitteln wieder, die z. B. kein Umbrier von damals oder Gentile da Fabriano, an den man bei diesen Bildchen im Vatikan gedacht hat, besaß.[2]) Auf der andern Seite gleicht dies

1) Tafel IV, Phot. Brogi 6984. 2) Abbildung Masaccio III, 6 c.

Gherardo Starnina, Florenz, S. Croce, Capp. Castellani

Fresko am Pfeiler ganz außerordentlich jenem Flügel eines Triptychons in Altenburg, der sechs knieende Apostel bei der Auffahrt ihres Meisters zeigt, von Antonio Veneziano, bei dem Gherardo Starnina gelernt und lange Jahre seither gearbeitet hatte.[1]) Die knieenden Beter vorn erscheinen wie herausentwickelt aus Petrus und Johannes im Vordergrund der Tafel, und die stark gerundete Form der Köpfe, die Wiedergabe der Augenhöhlen und Wangen mit ihrem schweren Knochenbau, ja das etwas abstehende große Ohr, alles Einzelne zeigt, wie das Ganze mit seiner geschlossenen Komposition nach monumentalem Zuschnitt derselben Schulung verdankt wird, die wir unter gleichen Bedingungen auf dem schmalen Flügel erkennen. Decken wir auf der Photographie des Nikolauswunders den Heiligen selbst einmal zu, so haben wir die gespannte Aufmerksamkeit und die unverbrüchliche Abhängigkeit von einem Mittelpunkt, wie schon in jener Gruppe von sechs Jüngern, zu denen wir den auffahrenden Christus in der Mitteltafel hinzudenken müssen, ob wir wollen oder nicht. Und eben diese Intensität des Ausdrucks ist doch einer der Hauptvorzüge, welche Vasari angesichts der Hieronymuslegende des Starnina im Carmine anerkennt, die uns durch den Brand der Kirche verloren gegangen ist und die wir so schmerzlich entbehren, wo es gilt, den Charakter dieses Übergangsmeisters festzustellen. Verfolgen wir die angegebene Eigentümlichkeit des aufmerkenden, forschenden oder teilnehmenden Blickes, so finden wir ihn überall bei der Wiederbringung des ertrunkenen Knaben und ganz ähnlich noch bei einem letzten Fragment, das deshalb an dieser Stelle nochmals erwähnt werden mag.[2]) In einer Nische sitzt ein jüdischer Priester am Tisch des Herrn, auf dem jüngere und ältere Männer, arm und reich ihre Gaben niederlegen wollen. Wir würden den Vorgang als Abweisung Joachims ansprechen, wenn die vorderste Gestalt nicht bartlos und jugendlich in biblischer Tracht erschiene, so daß sich der Name des Lieblingsjüngers Johannes auf die Lippen drängt. Da ist neben ihm auch der Alte mit dem Stoppelbart und seinem Korbe, in dem Steine und Holzkohlen zu liegen scheinen, dann aber ebenfalls als Gold erfunden werden wie die Gabe des Ersten. Dahinter stehen noch drei Zeugen: ein bärtiger Greis in Kapuze,

1) Abb. Festschrift zu Ehren des Florentiner Instituts, Leipzig, 1897, p. 175.
2) Phot. Brogi 6985. Taf. I.

ein Kahlkopf aus dem Volke und eine dritte Person, von der außer dem Kopftuch fast nur das rechte Auge, die Nase, Mund und Kinn gesehen werden, allesamt in sprechendem Gedankenaustausch der bedenklichen Mienen. Es ist fast immer der Seitenblick der großen, weitgeschlitzten Augen, der dies hervorbringt. Wir brauchen kaum zu erkennen, daß der alte Priester ihnen ein Stück vor Augen hält, dessen überraschende Beschaffenheit sie erschauen oder genannt bekommen; der unerwartete Vorgang spiegelt sich in allen Gesichtern um den frommen Jüngling, der mit vorgestreckten Armen zwischen Darbringung und Erstaunen hängen bleibt. So können wir uns vorstellen, wie die Schüler des hl. Hieronymus in Cappella Pugliesi beim „Testament" ihres Meisters dreinschauten.

Gherardo Starnina, Rettung durch den Hl. Nikolaus
Florenz, S. Croce, Capp. Castellani

Die zuletzt genannten Überreste der Nikolauslegende und jenes Bruchstück von der Wand gegenüber bezeugen außerdem den engsten Zusammenhang mit einem fast verloschenen Tabernakelfresko bei Torre degli Agli zu Nuovoli jenseits Rifredi, das schon oben als Mittelglied meiner Untersuchungen über Antonio Veneziano und Gherardo Starnina herangezogen ward. Vasari schreibt das Werk dem erstgenannten, also dem Lehrer des letztgenannten zu, während einige Köpfe, wie der Nikodemus mit dem Leichnam des Gekreuzigten, auch auf Giottino zurückweisen. Durch dieses Stück verwahrloster Wandmalerei vor den Toren von Florenz kommen wir zurück zu den beiden Tafeln der Pinakothek in München, von denen wir ausgegangen.[1]) Nach dieser Publikation der kunsthistorischen Gesellschaft (1902) hätten sie sich bestimmen lassen, sagten wir. Jetzt gilt es, die Vergleichung zu vollziehen, die das bisher ausgebreitete Material erst zu erschöpfen gestattet.

Die Münchener Tafelbilder

SC̃O + NICCHOLAO + VESCHOVO und SCO + GIVLIANO + CHAVALIERO lauten die Unterschriften der beiden Gestalten. Diese sind zugunsten statuarischer Vollkraft ganz frontal vor den Goldgrund ihrer Nische hingestellt und füllen den Rahmen des Tabernakels fast zu breit und wuchtig aus. Solch ein Zuschnitt der Einzelfigur bewährt schon die nämliche Gesinnung wie die soeben betrachteten Teile der Nikolauslegende in Cappella Castellani und erweisen den Maler als einen fortschrittlichen Dränger, der mit der gotischen Tradition des Trecento sich nicht mehr vertragen will, sondern vielmehr in das erste Jahrzehnt des Quattrocento hineinpaßt, dessen Gegensatz zu der Überlieferung, die wir bei Agnolo Gaddi suchen würden, er selbst vielleicht mit zum Ausbruch gebracht hat. Er ist schon in der Breite der Ansicht und in der Körperschwere, die des Schwungs entbehrt oder des Bewegungszuges entraten will, ein Nebenmann des Niccolò d'Arezzo, der Donatellos Lehrer war. Den Statuen dieses Bildners, und zwar dem stehenden Lukas für Orsanmichele, jetzt im Museo Nazionale[2]) oder dem sitzenden Marcus für die Domfassade,

1) Phot. Bruckmann 1897 m. Kat.-Nr. 984 A/B als A. Gaddi, unsere Tafel V—VII.
2) Abb. Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts in Florenz 1897, p. 50.

jetzt im Chor[1]), müssen wir sie vergleichen. Ja, sie können schon neben dem Bischof Eligius und fast neben S. Philippus von Nanni d'Antonio di Banco bestehen oder weisen sich doch fühlbar genug als deren Vorboten aus. Nur im Faltengehänge stehen sie noch der gotischen Gewohnheit des Ghiberti näher; aber wie großflächig erscheint auch die Gewandung um die Brust und Schultern des Bischofs, wie einfach der Leibrock des Ritters, und wie wuchtig, fast plump sind seine Füße, die trotz der mangelhaften Verkürzung, besonders am linken, dessen Spitze sich abwärts richtet den Boden zu stampfen scheinen, als könnten sie Blumen und Gras zertreten, die hier freilich noch nicht gemalt sind, sondern einem goldgemusterten Teppich, der ziemlich hoch hinaufreicht, die Aufgabe überlassen, vor dem Goldgrund hinten die horizontale Standfläche des Podiums vorzutäuschen.

Beide, der Alte wie der Junge, haben ein außerordentlich regelmäßiges aber groß geschnittenes Gesicht mit langer, gerader Nase und ziemlich weit voneinander abstehenden, völlig horizontal gelegenen Augen unter breit gewölbter Stirn. Der Mund ist bei dem bärtigen Greise etwas größer und erscheint durch die abwärts laufenden Enden des Gelocks wie leise an den Winkeln herabgezogen, unter der Nase etwas flach, wenn auch nicht eingedrückt; bei dem jugendlichen Heiligen ist der Mund eher klein, fast zu klein, die Lippen ein wenig vorgeschoben, ja zugespitzt. Dadurch bekommt das Antlitz etwas Unkriegerisches, sanftmütig Leidendes, wenn nicht Lammfrommes, das der übrigen Haltung und Körperform ebenso widerspricht, wie dem Amt des Schwertes, das die Rechte uns erhoben zeigt, dem christlichen Glaubenshelden jedoch geziemen mag. Genau dieselbe Grundform des Kopfes, umrahmt von dem gleichen in der Mitte gescheitelten, seitlich gewellten Haupthaar begegnet uns am Tabernakel von Nuovoli bei dem Christus in der Glorie (Taf. IV[a] der Publikation). Nur ins höhere Alter abgewandelt, mit Furchen in der Haut und Bart um die Wangen, ist es der Nikolaus der Münchener Tafel, den wir selbstverständlich mit den Evangelisten zu Füßen des Herrn an der Bogenlaibung des Tabernakels vergleichen werden. Ihm bleibt auch der würdige Nikodemus bei der Kreuzabnahme ganz nahe ver-

1) Vgl. Schmarsow, Donatello 1886 p. 6, wo diese vier Evangelistenstatuen zum ersten Male richtig auf die vier Künstler verteilt worden sind.

Gherardo Starnina, München, Alte Pinakothek

wandt, wenn ihm auch Marcus und Johannes unter dem Erlöser noch ähnlicher sehen. In diesen Wandgemälden von Antonio Veneziano haben wir also die notwendigen Voraussetzungen für den Typus der Standbilder auf dem Münchener Tafelpaar gefunden. Sie kommen somit von Antonio Veneziano her und weichen schon deshalb von Agnolo Gaddi ab; dieser genealogische Nachweis führt über JACOBSENS negative Kritik hinaus, und von einem Fragezeichen zu einer Konsequenz. Die Übereinstimmung der Münchener Heiligen mit Einzelköpfen und statuarischen Erscheinungen in der Cappella Castellani muß noch stärker ins Auge fallen: hier handelt es sich nicht mehr um einen gemeinsamen Stammbaum, sondern um die Vaterschaft selber. Es genügt ein Blick auf die letztgenannten Bruchstücke am Tisch des Herrn und die untersten Fresken der Nikolauslegende in S^a^ Croce, die Identität der Typen festzustellen. Man vergleiche nur im einzelnen, wie die langen, geradabsteigenden Nasen behandelt sind, ihre etwas flachgedrückten Flügel, die vorstehende Spitze über der Oberlippe, — den hier eingedrückten, dort vorgeschobenen Oberkiefer oder Lippenrand, — den Schnitt der Augen und den Seitenblick des Nikolaus auf der Tafel mit dem der erstaunten Zeugen der Verwandlung, oder die Gesamtphysiognomie bei der Wiederbringung des ins Meer gestürzten Knaben, des Bischofs sowohl wie des Vaters, der seinen Augen nicht traut, daß sein Söhnchen lebt und mit beiden Händen zugreift: es ist beidemal der forschende, eindringliche, fast stechende Blick des Seemannsheiligen in München, der selbst wie ein wettergebräunter alter Schiffskapitän aussieht. Daraus ergibt sich der letzte Schluß: diese Tafeln gehören wie jene Fresken dem Gherardo Starnina!

So genau, wie man es bei Temperamalerei auf Goldgrund erwarten kann, stimmt die Behandlungsweise der Tafelbilder mit den Wandgemälden der Cappella Castellani in S^a^ Croce zu Florenz überein. Auch sie verraten einen ausgeprägten Sinn für Einfachheit und Größe, der es nicht liebt, mit buntfarbigen Stoffen zu prunken oder mit Goldschmiedsarbeit zu wetteifern, wie es im Geschmack der Sienesen lag und zeitweilig auch in Florenz Eingang gefunden hatte. Es ist klar, dieser Mann steht auf Seiten der ernsten Strenge der monumentalen Wandmalerei; er schafft im Geiste der besten Tradition, aber er geht in ganz bestimmter

Richtung über die Gewohnheiten der Giottoschule hinaus. Die mannigfaltigen Reizmittel eines Spinello Aretino verschmäht er freilich größtenteils. Seine ganze Tonart ist eine andere als z. B. in der Legende der hl. Katharina in Antella oder des hl. Benedikt in der Sakristei von S. Miniato al Monte. Er würde auch nicht imstande sein, auf den Wegen des Lorenzo Monaco zu wandeln; denn die rhythmische Bewegung und ihre feierliche Begleitung durch den fließenden Faltenzug scheint ihm völlig fremd geblieben oder seiner Natur zu widerstehen. Er hat den poetischen Schwung weder mit dem einen noch mit dem anderen gemein, die doch beide seine Zeitgenossen in Florenz gewesen sind.

Ernst und mannhaft steht sein Nikolaus da, mit der Rechten den schwarzen Krummstab umspannend, dessen spätgotische, aus einem Fialenrisen entspringende Windung in einem auf Kugeln sitzenden Löwen endigt. Im linken Arm beherbergt er sein großes schwarzgebundenes Missale mit zinnoberroten Schließen und die drei Goldkugeln, die zur Erinnerung an eine Tat jugendlichen Edelmuts sein ständiges Erkennungszeichen geworden sind. „Omnia mea mecum porto“ sagt die geschlossene Haltung. Aus den gebräunten Zügen, unter der weißen Mitra mit breiter Goldkante, roten Edelsteinen und rotem Futter, blicken die Augen mehr vorwurfsvoll als menschenfreundlich etwas seitwärts heraus. Die Casula zeigt jetzt eine sehr helle Karminfarbe, die eher als ein etwas verschossenes Rosa bezeichnet werden sollte, auf den Faltenhöhen im Licht aber, vollends mit Weiß gemischt, die Stoffarbe ganz einbüßt. Ursprünglich mag das Karmin jedoch intensiver gewesen sein und ward durch die Nachbarschaft der hier und da hervortretenden grünen Innenseite gehoben, wie durch die breiten Besatzstreifen um die Halsöffnung und vorn herunter, mit der großen, runden Zierplatte auf der Brust, die im inneren Vierpaß die Halbfigur des Erlösers enthält. In der Stickerei der Besatzstreifen kehrt überall ein Vogelpaar wieder, dessen Köpfe einander zugekehrt sind, während die Schwänze sich kreuzen. Man würde versuchen, in dieser korrespondierenden Verbindung zu einem geschlossenen Muster die Wappenzeichen des Stifters zu erkennen, da das Vogelpaar auch in der goldgestickten Kante der tiefschwarzen Dalmatika wiederkehrt; doch dies erscheint in anderer Stellung, in Korresponsion der Profilansichten, mit Schnäbeln und

Krallen fast feindlich gegeneinander gekehrt, und mit ebenso symmetrisch gestelltem Flügel, der sich flach, viel mehr heraldisch ausbreitet, also mit den friedlich verschränkten Schwalben oben nichts gemein hat als den Vogelkörper, der in beiden Mustern als Ornament verwertet wird. Die Falten des schweren Wollenstoffes der Alba stoßen auf den Boden, und nur an einer Stelle guckt die Spitze des schwarzen, goldgestickten Schuhes hervor, dicht vor der knieenden Figur des Verehrers, der sein Profilbildnis bescheiden in kleinem Maßstab, doch im Bilde seines Schutzpatrons anbringen ließ. Wie Schwarz-Rot-Weiß in den Fransen der Dalmatika wiederkehrt, so trägt der Stifter einen scharlachroten Überwurf über dem schwarzen Anzug; sein rötlich blondes Haupthaar weicht von der Stirn schon weit zurück, und auch der Backenbart zieht sich nur in schmalem Streifen bis ans Kinn hinunter, wo er spitz ausläuft. Schwarz und Rot sind auch die Farben des goldgemusterten Teppichs, auf dem er kniet zu Füßen seines Heiligen, der eben dadurch den Anschein einer Kolossalstatue gewinnt.

Der Ritter Julian leuchtet durch seinen zinnoberroten Mantel mit weiß- und grauem Pelzbesatz am Kragen etwas prächtiger hervor. Aber auch sein Kostüm ist einfach in der Wahl der Farben wie das Ornat des Kirchenfürsten. Der tief über die Knie hinunterreichende Leibrock zeigt ein schlichtes Grau, das nur durch den Pelzbesatz um den Saum und das gleiche Futter des Mantels gesteigert wird. Ein goldgestickter Gürtel mit Gehänge und der lange Dolch in zinnoberroter Scheide mit Goldgriff und Zierbändern heben die sonst etwas einförmige Fläche dieses Kleidungsstückes, das den Körper zu zeigen wenig geeignet ist. Ziemlich derbe Hände stecken in weißen Handschuhen und große Füße in schwarzen Stiefeln; hier aber tritt wieder ein charakteristisches Merkmal der Farbenwiedergabe hervor: nur das Standbein zeigt das Schwarz vollwertig, an dem etwas vorgeschobenen linken dagegen ist es zu Grau aufgehellt, weil es so dem Lichteinfall ausgesetzt erscheinen soll.

Prüft man diese durchgehende Beleuchtung von rechts oben her genauer und sieht auch den Bischof darauf an, so kommt man zu der Überzeugung, daß die Stücke zu einem Altarwerk gehört haben, das durch ein Kappellenfenster von der Rechten erhellt ward. Die Tatsache, daß der Maler sich dieser Bedingung des

Bestimmungsortes seiner Tafeln angeschlossen und die einheitliche Richtung des Lichteinfalls durchgeführt hat, ist wieder ein Beweis für seine realistische Gesinnung und für seinen Anspruch, als Vorbote Masaccios anerkannt zu werden, wie das schon in den Fresken von Sª Croce hervortrat.

Vergleichen wir die farbige Haltung der Wandgemälde, indem wir vorzugsweise auf die besser erhaltene und günstiger beleuchtete Nikolauslegende in der Cappella Castellani Bezug nehmen, so muß auch hier die Gleichartigkeit einleuchten. Der Bischof trägt in allen Szenen den hellkarminroten etwas in lila fallenden Mantel, der in den stark beleuchteten Stellen fast weiß erscheint. Dazu steht im Wasser und an mehreren Personen des unteren Bildes ein entsprechender grüner Ton, während auch das Rot noch wiederkehrt. Die einheitliche Farbenverbindung Rot-Grün beherrscht nicht nur dieses Bild, sondern auch die unterbrochene Hinrichtung, die Erweckung der Scholaren, sowie ein am selben Pfeiler angebrachtes Martyrium der weiblichen Heiligen unter deren Standbild. Am Mittelstreifen der Hauptwand dominieren die gelbbraunen und blaugrauen Mäntel der beiden Gegenspieler. Doch geht der dekorative Sinn des Malers so weit, daß er auch den Mauern des Hauses und den Stiefeln der Männer nicht ihre Materialfarbe läßt, sondern das Haus rötlich, die Stiefel grün färbt. Dazu kommen dann noch braune Felsen und schwarzblauer Himmel. Im ganzen ergibt sich, daß aus gedämpften Tönen sich eine harmonisch abgestimmte Musterung der Wandfläche herstellt. Diese Behandlungsweise der Freskofarben steht in starkem Widerspruch zu der stumpfen aber bunten Gesamtwirkung der Chorkapelle des Agnolo Gaddi. Die linke Wand beider Raumteile der Castellanikapelle zeigt die nämliche Behandlungsweise mit der dominierenden rotgrünen Färbung. Abweichend erscheint dagegen die Legende des Täufers, so daß hier die Frage nach Ausführung durch eine andere Hand sich aufdrängt.

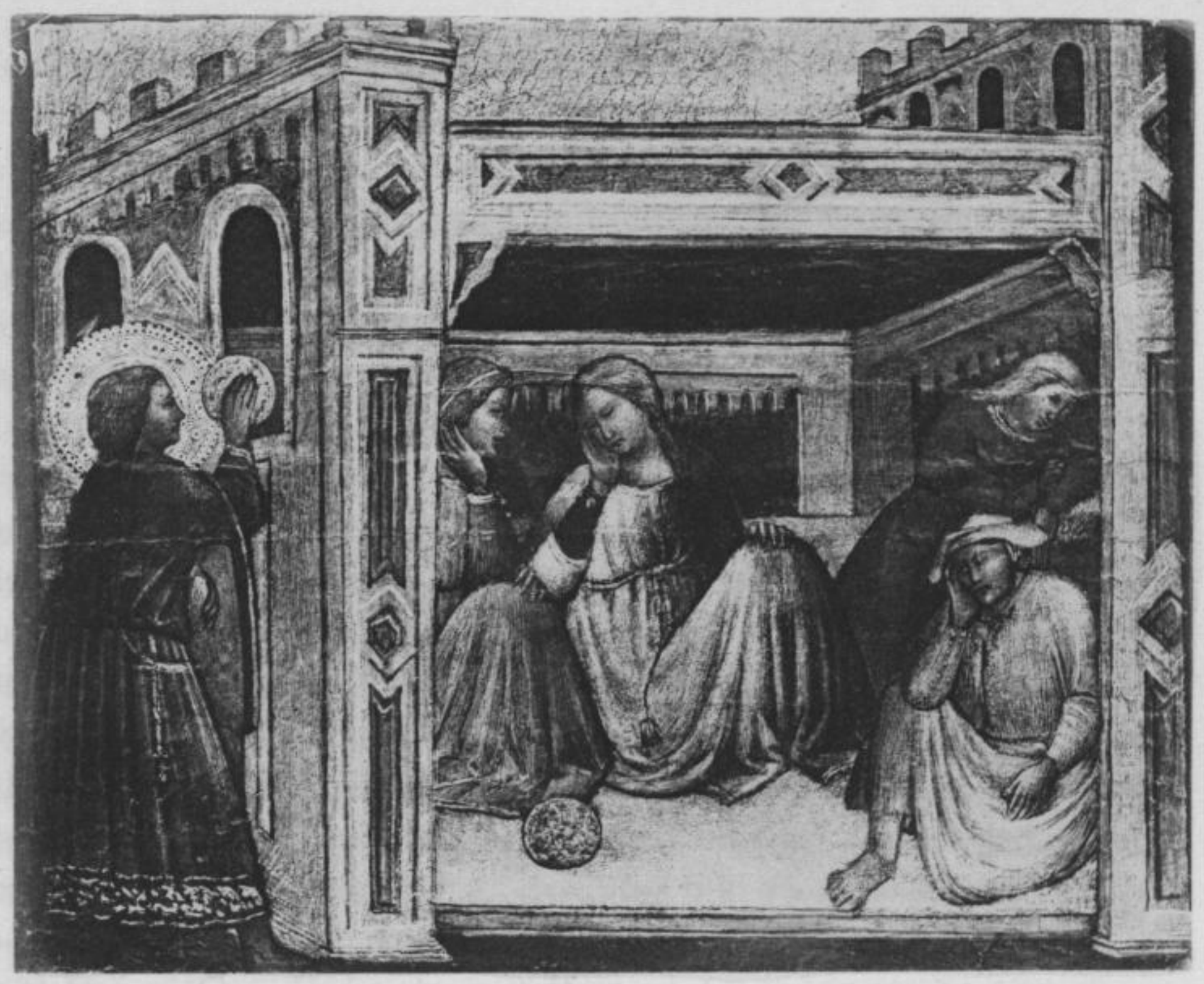
Wenn nun die Gestalt des Bischofs Nikolaus so gar verwandt in allem auf der Münchener Tafel wiederkehrt, so wundern wir uns nicht, auch den dekorativen Zug in der Farbenwahl und deren Verteilung auf der Fläche wiederzufinden. Das bezeugen ganz besonders die beiden Paare der Predellen, schon beim ersten Überblick: da ist eine Burg in Lila gemalt auf dem Berge, weil kom-

plementäre Kontrastfarben es fordern. Und diese Beobachtung des Farbensinnes ist wichtig; denn die vier Stücke sind allesamt ungemein schnellfertig hingestrichen und erscheinen in der Formensprache stellenweise so roh, daß man kaum von Zeichnung zu reden wagt. In solchen Fällen sind Kenner sogleich bei der Hand, von Gehilfenarbeit der Bottega zu reden; aber, wie wir soeben in der Cappella Castellani sahen, besteht noch ein wesentlicher Unterschied, ob der Geselle oder Ersatzmann im Sinne des Meisters malt, oder anders sieht, sei es auch nur die Farben anders empfindet. Darnach gibt es gewiß auch Fälle, in denen selbst fahrige Flüchtigkeit doch nur dem Meister selber beigemessen werden kann. Fast immer vergißt man bei solcher Ausscheidung der Werkstattbilder, daß die Erfindung der verlangten Szene, der Wurf der Veranschaulichung zunächst für den verantwortlichen Leiter in Betracht kommt. Solche Fahrigkeit der Ausführung ist damals gerade ein durchgehendes Symptom der Vorwärtsdränger, die stürmisch nach Neuerung streben und Bewegung um jeden Preis erzielen möchten. Wir wollen nur an die Steinigung des Stephanus und das Sposalizio in der Capp. dell' Assunta des Domes von Prato und an die Petruslegende von Giovanni da Ponte (1385—1437) in den Uffizien zu Florenz erinnern, die man nicht als Dutzendmalerei abtun darf, ohne dem Verständnis der Entwicklung vom Trecento zum Quattrocento empfindlich zu schaden. Ganz verwandt sind diese Predellen in München und doch völlig anders in ihrem farbigen Wesen.

Betrachten wir also diese Kompositionen[1]) ebenfalls auf ihren Gehalt an charakteristischen Eigenschaften, ohne uns durch die flüchtige Malweise in dieser Pflicht beirren zu lassen; gerade sie führen uns als Erzählungen sowohl wie als niedriges Breitformat zu den Voraussetzungen der Wandmalerei zurück, von der ihr Urheber zweifellos ausgegangen. An erste Stelle gehört unter die Gestalt des hl. Nikolaus seine Jugendgeschichte, die in der Kapelle oben die Lünette füllt: wie er die Goldkugeln für die Mitgift der drei Töchter in das Haus eines armen Mannes wirft. Links erblicken wir die schräggestellte Außenseite der niedrigen Wohnung, deren Rundbogenfenster so bequem erreichbar sind, daß der junge

1) Taf. VIa und b nach Phot. Bruckmann.

Heilige auf der Straße vorbeigehend die Gaben hinein befördern kann, ohne an der Mauer empor zu klettern. Nur weit ausschreitend steht er nach rechts gewendet mit der zweiten Kugel in der erhobenen Rechten, die dritte noch in der Linken bewahrend. Er trägt den langen, unten am Saum und am Ärmel mit gestickter Kante besetzten Leibrock von blaugrauer Farbe und rote Strumpfhosen darunter. Sein runder Kopf mit dem knabenhaften Profil hebt sich von der großen goldnen Scheibe des Heiligenscheines ab, ganz ähnlich wie etwa der Johannes auf dem Flügelbilde der Altenburger Galerie, das wir dem Lehrer Starninas zugewiesen haben, bei dem sogar die spähend an die Stirn erhobene Hand vor diesen Nimbus gesetzt ist. Die Hausfront zeigt in graugelber Farbe rechtwinklige Umrahmungen der Wand und hellrosa Zinnenkranz, unter dessen Simsrand ein Rundbogenfries hinläuft, genau so wie er an Palastarchitekturen auf den Wandgemälden der Cappella Castellani überall vorkommt. Die Dekorationen, Rahmenprofile mit stehenden Sechsecken oder Rauten in der Mitte, finden wir auch an der Stirnseite der Pilaster und der Verdachung der Stube, in die wir hineinschauen, ganz im Geschmack der farbigen Marmorinkrustation an den Domportalen in Florenz, besonders der Porta della Mandorla. Aber selbst im Innern sind die Wände mit breiten, in der Ecke zusammenstoßenden, aber glatt belassenen Rahmen umzogen, und an dem oberen Teil zieht sich der nämliche Rundbogenfries entlang. Über das flache Dach ragt rechts noch die perspektivisch verlaufende Fassade eines Oberstocks mit drei Rundbogenfenstern und Zinnenkranz hervor, als solle uns doch die Zufluchtstätte eines verarmten Ritters im Anhängsel eines stolzern Baues geschildert werden. In der Stube, die zwei Drittel der Bildfläche einnimmt, sitzt vorn rechts der schlafende Vater, bartlos mit der Kapuze auf dem Kopf, die Wange gegen die Hand, den Elnbogen auf das aufgestützte Bein gelehnt, im rosagrünlich schillernden Rock, — aber barfuß; er schläft wie die Töchter allesamt. Die eine in zinnoberrotem Kleid hockt auf der Truhe hinter ihm; sie hat den Arm auf ein Kissen geschoben, an dem auch die andre Hand einen Halt sucht, und nickt mit dem Kopf vornüber. So entsteht an dieser Seite auch durch die Übereinanderschiebung zweier Figuren ein höherer Aufbau. Daneben sitzen die beiden Schwestern am Boden, in ebenso unbe-



Gherardo Starnina, München, Alte Pinakothek

quemer Haltung eingeschlummert, die eine in Graulila, die andre in Gelb gekleidet, — ursprünglich vornehm geschnittene und mit Goldlitzen gezierte, nun abgetragene Gewänder sind gemeint. Die eine schmückte sich gar noch mit einem Band im Haar. Große Köpfe mit kräftigem Schädel, große Hände und lange Beine belehren uns, daß der Meister eine gesunde Rasse bevorzugt und den Verfeinerungen der Mode nicht huldigt.

In allen wesentlichen Zügen stimmt dies Predellenstück in München mit dem Bogenfeld der Cappella Castellani überein, das die gleiche Szene schildert.[1]) Daneben folgt im Sockel des Tafelbildes das Wunder der Rettung aus Sturmgefahr, das jener Seefahrt, auf der ein Knabe über Bord fällt, durchaus verwandt ist. Der heilige Bischof von Myra steht leibhaftig auf dem Schiffe mit gebrochenem Mast und zerfetztem Segel, faßt das Steuerruder mit sicherer Hand und lenkt es in den Hafen. Es ist ein alter schwarzer Kasten, mit braunem Bord, dessen Rand wieder mit dem Rundbogenfries umzogen, darunter mit Vierpässen und runden Löchern durchbrochen ist. Am Fuß des erhöhten Hinterteils, wo die Fahne mit dem Kreuz darin flattert, steht er wie ein bärtiger Seefahrer in vollem Bischofsornat mit großem Heiligenschein, wie im Hauptbild der Kapelle. Vor ihm flehen und zetern, in Todesangst

1) Im einzelnen zeigen sich natürlich Abweichungen, schon weil es dort ein Bogenfeld zu füllen und für weiten Abstand des Betrachters in der Kapelle zu wirken galt. Der Raum über den Figuren ist höher: im Innern folgt über den Köpfen ein Sims, dann die Fensterzone mit Spitzbogenfenstern auch in der Längswand des Gemaches; über dem Dach ein Geländer und rechts die Ansicht eines Obergeschosses. Der Heilige ist lebhaft ausschreitend mit nachwehendem Mantel gezeigt, fast wie Julian in der Predella zu München; die Gesichtsbildung stimmt jedoch überein mit dem jungen Nikolaus und ebenso die Art, wie er die Kugeln handhabt. Von den Töchtern sitzt die erste scharf im Profil nach rechts wie die Münchener, ihre Haltung ist aber die der dritten hier: die Arme vor der Brust zusammen greifend, indem der linke sich auf die Bank stützt; — die zweite ist auf beiden Bildern gleich; — die letzte hat den rechten Arm auf die Bank gestützt und gleicht in der Haltung ungefähr dem Vater in München. Dieser ist auf dem Fresko scharf in Profil nach links gegeben; er sitzt aufrecht und beobachtet das Fenster, durch das die Kugeln hereinfallen: er erhebt die Rechte und senkt den linken Arm. Die Kleidung stimmt mit dem Münchener überein. Durch die Version, daß der Vater als wacher Zeuge gegeben wird, ist die Komposition des Wandgemäldes zu lebendigerer Aktion gesteigert und beide Enden der Fläche in Spannung zusammengehalten, über die Köpfe der Schlafenden hin. Jedenfalls folgt aus den zahlreichen Ähnlichkeiten mit der Predella in München ein notwendiger Zusammenhang, während die Verschiedenheit der Redaktion sich aus der Bestimmung der Bilder erklärt.

Gelübde stammelnd, zwei Insassen der Barke, während ein Paar verzagender Knechte am Bugspriet zusammenkauert. Das Schiff nimmt in der Fahrt nach links die ganze Breite der kleinen Tafel ein und läßt nur vorn Platz für die grünlichen Wogen des Meeres, in denen man Fische, Aale und abenteuerlichere Formen von Seetieren schwimmen sieht. Man vergleiche hiermit Masaccio (III, 6 d) im Vatikan, das mittelste Predellenbild mit derselben Wundertat.

Die Julianslegende[1]) beginnt mit dem Mord am schlafenden Vater. Der Alkoven, in dem das Ehepaar auf breitem Lager bis an den Hals unter der Decke liegt, füllt die Fläche fast ganz; nur rechts wird in schräger Flucht die Außenseite sichtbar; alles mit der nämlichen florentinischen Marmorinkrustation, mit Rauteneinsätzen aber Rundbogenfriesen. Vorn auf der Bettstufe, mit ihren Truhen und ähnlich gegliederter Schauseite, steigt der junge Julian weit ausschreitend hinan, ja, er hat in hastiger Bewegung schon den Dolch bis auf das Heft in die Brust des Alten gebohrt, so daß das Blut über das Leintuch auf die Lade niederströmt. In der Linken hält er die Scheide des Seitengewehrs an seinem Gürtel. Und bei dieser Tat blinder Leidenschaft glänzt die goldene Scheibe des Heiligenscheines auch hier hinter dem Profilkopf des Ritters. Der graublaue Leibrock mit Pelzbesatz, der hell zinnoberrote Mantel, im Licht gelbweiß, mit seinem Pelzfutter ist summarisch dem Hauptbild oben nachgeahmt; mit sichtlicher Farbenfreude werden die Gegensätze des weißen Kissens und Lakens, der scharlachroten Bettdecke und des gestickten, durchsichtig weißen Vorhangs mit seinen langen Schnüren und Ringen auf den Stangen, bis auf die farbige Stickerei des Randmusters oben durchgeführt, doch alles nur in derber Arbeit hingesetzt, wie in bewußter Rechnung mit dem weiten Abstand des Beschauers, den die Mensa mit den Leuchtern und Gefäßen von der Altartafel fernhält. Aber nehmen wir einmal diesen Abstand bei der Betrachtung ein: welche Energie in der brutalen Mordtat! Es ist fast nur ungelenke Selbsthilfe eines Martelnmalers, denkt gewiß mancher. Und doch liegt gerade darin der Gegensatz gegen die konventionelle Schulung eines Agnolo Gaddi, und der eifrige Wille, das grausige Waffenhandwerk selber vorzuführen, wie es in Wirklichkeit vor

1) Tafel VII a u. b nach Phot. Bruckmann.

Gherardo Starnina, München, Alte Pinakothek

sich geht. Kein harmonischer Fluß der Bewegung, kein geschlossener Gesamtumriß der Hauptfigur, und doch eine sprechende Silhouette, die auch aus Pappe ausgeschnitten nicht mißverstanden werden kann in ihrer Handlung. Das ist der Anfang aller Realisten im Quattrocento.

Dann folgt daneben die Buße. Wie ein anderer Christophorus trägt der Ritter auf seinem Rücken den armen Pilger durch den Fluß ans jenseitige Ufer, während hüben, in der Hütte links, ein Weib in betender Haltung kniet. Ganz roh ist die hölzerne Bude gezimmert, der blaugraue Mantel und das Schleiertuch der Frau, ein verlorenes Profil des Gesichts und die erhobenen Hände daran gesetzt. Der Pilger hat einen grauvioletten Kittel an und Lederstiefel auf den nackten Beinen, der Ritter sein Prachtgewand mit Goldreif über dem Haar, nur einen großen Stecken zum Halt in den Fluten. Zwei parallel geschnittene Pappfelsen links mit einem lila Schloß auf der Höhe des ersten, ein braungrüner Pinienhain auf flachem Boden rechts gegenüber, — das ist der landschaftliche Schauplatz, alles ganz handwerklich hingestrichen, und doch sitzen die Figuren darin, doch gliedert sich der Raum diagonal in drei Schichten, und in ihm vollzieht sich die mühsame Bewegung des reuigen Trägers nach rechts hinaus. Er steigt wirklich mit seiner Last wie mit einem Sack auf dem Rücken daher. Es ist kein ängstlicher Geselle, der hier arbeitet, sondern wir merken gezwungene Kleinarbeit eines Großen, der an den Zuschnitt breiter Wandgemälde gewöhnt ist.

Alles in diesem Predellenbildchen ist so nah gesehen, so groß gewollt und doch ungeschlacht herausgekommen, wie in den letzten Teilen der Wandgemälde für die Cappella Castellani, deren wiederaufgedeckte Bruchstücke uns hier und da auch mehr wie hingehauen vorkommen und zweifellos schon ursprünglich so summarisch behandelt waren. Das Ganze entspricht durchaus dem Entwicklungsstadium, das wir dort beobachtet haben; nur bieten eben die Mauerflächen einen günstigeren Spielraum für solche Bestrebungen, die dem monumentalen Stil d. h. zugunsten der menschlichen Figur und ihrer Hauptbedeutung im Bilde dienen sollen.

Wer die Wandmalereien aus der Nikolauslegende in Sª. Croce und was dazu gehört als vollgültige Zeugnisse der Kunst Starninas betrachtet, — und wir können heute doch garnicht umhin, uns auf Grund des ausdrücklichen Zeugnisses der Überlieferung bei Giorgio Vasari so zu entscheiden! — der darf auch die beiden Tafelbilder in München mit S. Nikolaus und S. Julian als Eigentum desselben Florentiners, Gherardo di Jacopo, erwiesen glauben. Sie geben uns einen vollständigen Begriff von seiner Temperamalerei, der den einzigen erhaltenen Resten seiner Wandmalerei durchaus entspricht. Und wer, wie ich in den ersten Jahren meiner italienischen Studien, noch vor den Überbleibseln des letzten, ihm nach dem Fall von Pisa aufgetragenen Freskobildes zur Feier des 9. Oktober 1406, dem thronenden Heiligen dieses Tages, Dionys, an der Fassade des Palastes der Parte Guelfa gestanden hat, da, wo jetzt die Pompieri ihren Sitz haben, der darf auch bezeugen, daß diese Gestalt im blauen Chormantel mit ihrer ruhevollen Frontalhaltung, soweit sie erkennbar blieb, durchaus der Standfigur des hl. Nikolaus von Bari verwandt war, die sich seit 1891 nun in München befindet. Die Erinnerung an dies andre, für die heutige Generation gänzlich verlorene Werk Starninas kann nur dazu beitragen, die Überzeugung zu bestärken: wir haben in den beiden Münchener Tafeln und in der aufgedeckten Nikolauslegende in Sª. Croce zu Florenz die authentischen Zeugen für die Kunst des Gherardo di Jacopo, genannt lo Starnina, wiedergewonnen und vermögen nur danach die Rolle zu bestimmen, die dieser Maler in der Entwicklungsgeschichte des Quattrocento gespielt hat. Er ist der Vorgänger des Masaccio, der diesem Begründer des großen Stiles innerlich verwandter gewesen sein muß als dem Masolino, dem Arbeitsgenossen, den man neuerdings wieder als den Urheber der Kapelle des Kardinals Branda Castiglione in S. Clemente zu Rom hinstellen möchte, ohne sich vorher um die Kunst des Starnina zu kümmern, der doch sein Lehrmeister gewesen sein soll.

Damit ist die Antwort auf die Frage „wer ist Starnina?“ gegeben, wie ich sie heute verfechten zu dürfen überzeugt bin. Lange genug habe ich mir Bedenkzeit genommen und weitere Zeugnisse herbeizuschaffen getrachtet. Noch 1899, als ich das letzte Heft meiner Masacciostudien herausgebend mit einem Über-

blick über die Fortschritte der Wandmalerei in Toskana von Giotto bis Masaccio abschloß[1]), habe ich mir versagt, die Alternative, zu der ich gelangt war, mit voller Sicherheit so zu entscheiden, wie es bei mir feststand; denn es fehlten noch einige Hilfsmittel, auch Fernerstehenden die gewonnene Einsicht zu vermitteln. Immer erneute und allmählich immer vorurteilsfreiere Beschäftigung mit den Werken des Antonio Veneziano, des nächststehenden Lehrers, aus dem Starnina herausgewachsen sein muß, hat endlich das Ergebnis gezeitigt, das ich jetzt vorlege. Wir haben also Starnina nicht etwa als den zarten Vorgänger Masolinos zu denken, den wir angesichts der Deckenbilder der Kollegiatkirche zu Castiglione d'Olona von 1425 voraussetzen möchten. Er kann nicht ein empfindsamer Gesinnungsgenosse der Frühzeit des Fra Giovanni Angelico da Fiesole gewesen sein. Sondern er war eine robustere Natur, gleichwie der Bildhauer Niccolò d'Arezzo, der Lehrer Donatellos in der statuarischen Kunst. Die alte Großheit des florentinischen Freskostils sagte ihm mehr zu als ihre sienesische Verfeinerung. Bei der Wahl zwischen Lorenzo Ghiberti und Filippo di Ser Brunellesco wäre er zweifellos auf die Seite des letzteren getreten, und hat sich mit Don Lorenzo Monaco gewiß nicht eines Sinnes gefühlt.

Sonach muß auch der Versuch eines spanischen Forschers fallen, das neuerdings viel besprochene Altarwerk des Museo del Carmen in Valencia, das einst für Fra Angelico gegolten, nun umzutaufen auf Gherardo di Jacopo Florentino, weil urkundliche Nachrichten erhalten sind, daß dieser Maler im Juli 1398 an einem Retablo für die Kirche S. Agustín in Valencia beschäftigt war. Ich hoffe, auch der Professor der Kunstgeschichte an der Universität Madrid, der diese Meinung ausgesprochen[2]), der Retablo des Fr. Bonifacio Ferrer für die Karthause Portacoeli, der heute in der Sammlung der Kunstakademie hängt, könne ein Werk des Starnina sein, wird sich angesichts unsrer Abbildungen überzeugen, daß jenes Temperagemälde und diese Münchener Tafeln nicht zusammengehen, und daß die Wandgemälde der Cappella Castellani

1) Unter dem Gesamttitel: Masaccio, der Begründer des klassischen Stils der italienischen Malerei, fünf Bücher kritischer Studien. Kassel, Th. G. Fisher, 1900

2) ELIAS TORMO Y MONZÓ, Boletin de la Sociedad Española de Excursiones, Año XVIII, II. 1910. p. 84 ff.

erstrecht damit unvereinbar sind. Der Altar, den Bonifacio Ferrer gegen 1400 in sein Kloster gestiftet hat, gehört in einen andern Zusammenhang. Émile Bertaux hat ihn neuerdings abgebildet und kurz charakterisiert. Er urteilt, der Adel der Zeichnung und die Feinheit der Modellierung seien freilich eines toskanischen Meisters würdig; aber das Werk enthalte männliche Figuren, deren asketische Magerkeit und wildes Aussehen mit einer nervösen Kraft betont werde, die doch in der toskanischen Kunst des Trecento nicht ihresgleichen finde, sondern wohl eher als Rassenmerkmal anzusehen sei.[1]) Auch er aber fragt: „Wer ist dieser Fra Angelico von Valencia?“ — und eben darin liegt für mich die Unvereinbarkeit mit dem authentischen Starnina ausgesprochen, den ich der Forschung anzubieten habe. Der hochverdiente Direktor der Akademie von Valencia, D. Luis Tramoyeres, hat aus seinem Schatz archivalischer Forschung auch schon einen heimischen Namen in Vorschlag gebracht: Lorenzo Zaragoza, — freilich nur vermutungsweise.

Begnügen wir uns also vorerst mit den urkundlichen Nachrichten, daß Gherardo di Jacopo Florentin zu Valencia im Juli 1398 hundert Goldgulden von 550 empfängt, um die er ein Retablo für die Kirche S. Agustín zu malen versprochen hat, und daß er am 26. November desselben Jahres für ein Wandgemälde im Kloster der Minoriten 15 Florins erhalten hat.[2]) Noch im Juni und Juli 1401 ist er in Valencia während der Vorbereitungen zum Einzug König Martins I. von Aragón.[3]) Diese Nachrichten widerstreiten in keiner Weise den urkundlichen Angaben, die wir aus seiner Heimat Florenz und dem Nachbarort Empoli besitzen. Die Bestimmung von Werken seiner Hand kann jetzt nur noch auf Grund der photographischen Aufnahmen der hier genannten Beispiele und etwa der Arbeiten seines Lehrers Antonio Veneziano geschehen.

Dringend wünschenswert wäre zunächst die Publikation der

---

1) Histoire de l'Art publ. par André Michel, Tome III. p. 748 f. Abbildung Fig. 434.

2) D. José Sanchis y Sivera, La Catedral de Valencia, 1909, p. 554: „pro depingendis certis imaginibus in pariete contigua sepulture prefati que constructa existit in claustro fratrum minorum Valentie.“

3) D. Luis Tramoyeres Blasco im Boletin de la Sociedad Española de Excursiones 1910, p. 91 f.

Malereien in der Capilla de San Blas bei der Kathedrale von Toledo, die der Erzbischof Pedro Tenorio gestiftet hat. Am Grabe des 1399 verstorbenen Kirchenfürsten hat sich ein „Feran González, pintor & entaliador“ bezeichnet. Ebenso wichtig aber ist das Altarwerk der Kapelle des hl. Eugen in der Kathedrale selbst, das irrtümlich dem Juan de Borgoña zugeschrieben und auf 1516 datiert wird, während damals höchstens einige Teile links oben restauriert sein können. Der ursprüngliche Bestand gehört vielmehr in die Zeit nach 1370 bis 1410 und verrät unzweifelhaft einen toskanischen Meister, den wir am ehesten in Pisa suchen würden.[1]) Erst durch solche Publikationen würde die internationale Forschung in dieser wichtigen Frage wirklich fruchtbar gefördert werden.

1) Vgl. Monatshefte für Kunstwissenschaft IV. Jahrg. 1911. Heft 4. S. 161.