

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

~~II 3826~~
L. inw.

Druk. U. J. Zam. 356. 10.000.

Ludwig Volkmann
Padua



Mit 100 Abbildungen

Leipzig
E. F. Seemann

2488

23.



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294437

Berühmte Kunststätten

Nr. 26

Padua

Padua

Von

Ludwig Volkmann



Leipzig

Verlag von E. A. Seemann

1904



~~113826~~



11-357344

Akc. Nr. _____

~~4113/51~~

BPU-3-28/2018



Abb. 1. Prato della Valle.

Einleitung.

Venezia bella, Padova so' sorella — in diesem alten Sprichwort liegt die Größe und das Verhängnis von Padua kurz und treffend beschlossen: die Schwester des stolzen Venedig, ihm nacheifernd an Pracht, Ruhmsinn und Kunstliebe, und doch der größeren Rivalin dann erliegend, zur Provinzialstadt von ihr erniedrigt, und noch heute von ihrer Nähe erdrückt und in den Hintergrund gedrängt, vergessen und vernachlässigt von der großen Schar der Reisenden, die der strahlenden Königin der Adria zueilt. Und sicher kann sich auch Padua, so wie es heute ist, nicht mit den großen Kunstmittelpunkten messen, wo die Eindrücke voll und reich gleichsam von selbst auf den Besucher einströmen. Es gehört auch nicht zu jenen italienischen Städten, die uns auf Schritt und Tritt mit echt südlicher Fülle und Lebensfreude umfassen, es ist vielmehr spröde und herb wie seine Kunst, und wird Viele im ganzen sogar zunächst eher abstoßen als anziehen mit seinen engen, winkligen Straßen, seinen nüchternen Alltagsbauten und seiner flachen, gleichförmigen Umgebung. Aber überall verstreut birgt es, auch neben den allbekannten großen Bilderzyklen, um derentwillen man der Stadt allenfalls einen Tag zu widmen pflegt, feine und intime Kunstwerke in großer Zahl, die aufzusuchen die Mühe reichlich lohnt, wengleich das Finden manchmal einigermaßen erschwert und für das Bekanntwerden durch Photographien noch viel zu wenig geschehen ist. Padua ist, so merkwürdig das klingen mag, in mancher Hinsicht noch ein ziemlich unerschlossenes Gebiet, das auch dem Kunsthistoriker noch viel zu tun läßt, und so muß denn auch im folgenden neben der Besprechung und Gruppierung bekannter Dinge auf allerlei bescheidene, verborgene Werke hingewiesen werden, die aber oft gerade recht geeignet sind, den eigenartigen Charakter der Stadt zum Bewußtsein zu bringen; eine Anzahl derselben kann

danf dem Entgegenkommen der Verlagshandlung in eigens gefertigten Aufnahmen hier vor Augen geführt werden, und vielleicht mag dies einiges dazu beitragen, die stillen Reize der Stieffchwester Venedigs weiterhin zu erschließen. Und wer sich einmal näher in dieselben vertieft, der wird es gewiß nicht bereuen, ja er wird noch immer Neues entdecken und zugleich erkennen, daß der Schätze so viele sind, daß auch in den folgenden Blättern noch so manches übergangen, anderes allzu kärglich bedacht werden mußte. So darf sich denn Padua gerade in seiner herben und fast nordisch anmutenden Eigenart mit fug und Recht den „berühmten Kunststätten“ Italiens anreihen. —

In der That ist es eine Art von Doppelwesen, das diese Stadt in sich verkörpert: wenn wir vom Norden kommen, empfinden wir sie ganz als italienisch, waren wir aber zuvor in Rom oder Neapel, so wirkt sie, wie so manche oberitalienische Stadt, auf den Heimkehrenden schon fast wie ein Gruß aus deutschen Gauen, mit ihren behaglichen Laubengängen an den Häusern, mit den stillen geraden Kanälen, den kleinen einfachen Backsteinhäuschen und schattigen Platanenalleen. Und wenn wir erwägen, wie diese Landstriche von alters her unter germanischem Einfluß, unter germanischer Herrschaft gestanden haben, wie Goten, Langobarden und Franken nacheinander hier sesshaft gewesen sind, so erscheint es begreiflich, daß ein starker Niederschlag nordischen Wesens auch heute noch fühlbar sein muß; ja wir dürfen vielleicht unsere besondere Sympathie mit paduanischer Art und Kunst zu nicht geringem Teil auf stammverwandte Empfindung zurückführen. Nicht ohne tiefen inneren Grund hat schon Albrecht Dürer gerade in Andrea Mantegna einen kongenialen Meister empfunden, dessen Werke er mit ganz besonderem Eifer studierte und mehrfach sogar nachzeichnete, und gleichfalls nicht ohne Grund ist es Padua vor allem gewesen, wohin die jungen Deutschen sich gezogen fühlten, wenn sie eine ausländische Universität beziehen sollten; es mochte sie denn doch weit heimischer anmuten, als etwa Siena oder Perugia, und sie standen ihrerseits bei Bürgern und Behörden in besonderer Gunst. —

Zu diesem ausgesprochen oberitalienischen, mit germanischen Elementen stark durchsetzten Wesen tritt nun aber, wie ein fremder Tropfen im Blut und doch so unwiderstehlich verlockend, ein zweites hinzu: der Einfluß Venedigs, der bald stärker bald schwächer in Kunst und Leben sich immer wieder geltend macht, um schließlich nach der politischen Selbständigkeit auch die eigene künstlerische Bedeutung von Padua zu vernichten. Wie wir Deutschen es einst nicht lassen konnten, uns den französischen Erbfeind doch immer wieder zum Muster zu nehmen, so war Padua stets aufs neue gebannt von dem Zauber der verhassten und gefährdrohenden Lagunenstadt, und es ist für den aufmerksamen Beobachter eine besonders reizvolle Aufgabe, diesem Wechselspiel der Kräfte, diesem Ringen zwischen eigenem und fremdem Wesen in Paduas Mauern im einzelnen nachzugehen. Sicher ist, daß die Stadt gerade dem mächtigen Einfluß Venedigs auch nach außen einen wesentlichen Teil ihrer Gesamtwirkung verdankt. Wer einmal ein Stück um die Südostseite der äußeren Umwallung herumgegangen ist, wo nur die beiden gewaltigen Kuppelkirchen S. Giustina und S. Antonio wie Moscheen aus den runden Bastionen, den Gräben und Gärten emporsteigen, wem es wohl gar

wie dem Verfasser vergönnt war, die riesigen Silhouetten von purpurnem Abendhimmel sich abheben zu sehen, während hell darüber die Mondichel stand, der wird sogar einen ganz einzigartigen starken Phantasieeindruck davon empfangen haben, eine Erinnerung an orientalische Pracht, wie sie eben nur durch die Nähe Venedigs erklärlich erscheint. Und wenn wir uns von diesem Märchen aus Tausendundeiner Nacht zurückversetzen an die stillen, baumbestandenen Kanäle da drinnen, so kommt uns mit voller Deutlichkeit der seltsame Doppelcharakter der Stadt zum Bewußtsein. —

Ein Fleck aber ist es vor allem, der uns die rechte künstlerische und historische Stimmung zu geben vermag, um einen Rundgang durch Padua zu beginnen; es ist der größte freie Platz der Stadt, die mächtige Ellipse des Prato della Valle, aus dem der Nationalstolz des neugeeinten Italiens leider die übliche nichtsagende Piazza Vittorio Emanuele gemacht hat.*) Die von stattlichen Bäumen beschattete Mitte des Platzes wird von einem breiten, in Stein gefaßten Graben umflossen, vier Brücken bilden den Zugang, Bänke laden zum Aufenthalt ein. Zu beiden Seiten des Grabens aber stehen ringsum die marmornen Standbilder berühmter Paduaner, 82 an der Zahl, stolze Zeugen einstiger Größe und ernste Zuschauer bei dem bunten Treiben, das sich alljährlich bei der Fiera di S. Antonio und bei den volkstümlichen Pferderennen hier abspielt. Wie in einem Brennpunkt sollte hier alles gesammelt und vor Augen geführt werden, was den höchsten Stolz der Stadt ausmacht, die Schöpfer und Vertreter ihrer politischen, geistigen und künstlerischen Blüte, und alles was sie an Anregungen heute noch zu bieten vermag, ist hier unter einer gemeinsamen Grundidee vereinigt: Kunst und Ruhmsinn in gegenseitigem Dienste, in gegenseitiger Durchdringung. Die Zeit der Entstehung der Anlage — 1775 wurde damit begonnen — erklärt es, daß der Plan leider nur unvollkommen zum Ausdruck gelangt ist, sowohl hinsichtlich der Auswahl der Darzustellenden als in der künstlerischen Qualität, ja eine gewisse schmerzliche Erinnerung an die Berliner Siegesallee muß erst unterdrückt werden. Aber selbst aus dieser Epigonenschöpfung weht noch etwas von dem Geist aus Paduas stolzester Blütezeit, von dem Geist der Renaissance, der hier schon früh so scharfe und eigenartige Ausprägung erfuhr, und welche starke Tradition ist es immerhin, die noch nach Jahrhunderten des Verfalles einen künstlerischen Ausdruck des heimischen Ruhmes suchte! — Gerade in Padua war ja der Begriff des „modernen Ruhmes“, wie ihn Jakob Burckhardt in seiner Kultur der Renaissance so meisterlich geschildert hat, mit zuerst zu voller Entfaltung gelangt. Weit über die Grenzen des engeren Vaterlandes war der glänzende Ruf der 1222 begründeten Universität gedrungen, und es ist begreiflich, daß ein Teil dieses Ruhmes alsbald auf die Persönlichkeiten bedeutender Männer insbesondere überging; war doch die Wertschätzung des Individuums gerade hier durch das eingehende Studium des klassischen Altertums frühzeitig geweckt und gefördert worden. So finden wir denn in dem marmornen Ring des Prato della Valle das Bildnis eines gekrönten

*) Das folgende ist die teilweise Wiederholung eines Aufsatzes „Kunst und Ruhmsinn in Padua“ in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1900, Nr. 231.



Abb. 2. Das Haus des Petrarca in Arquà.

Dichters aus Dantes Zeit, der bereits einen der Vergötterung nahekommenen Ruhm genoß: Albertino Mussato, vor dessen Haus alljährlich zu Weihnachten die Doktoren und Studenten mit Posaunenschall gezogen kamen, um ihm Huldigung und Geschenke darzubringen. Namentlich aber ist es einer, der in höchstem Maß den Kultus der Persönlichkeit bei Lebzeiten und über den Tod hinaus erfuhr, wie er selbst den Ruhm als Sieger über den Tod künstlerisch gefeiert hatte: Francesco Petrarca, der seine letzten Lebensjahre in Padua und dem benachbarten Arquà zubrachte, woselbst er 1374 gestorben ist; so erscheint es berechtigt, daß auch sein Standbild unter den großen Paduanern nicht fehlt. In seinem „Trionfo della Fama“ erblickt er in strahlender Helle die Göttin des Ruhmes, sie, „die Gräber öffnet, Leben freundlich spendend“, gefolgt von berühmten Männern und Frauen des Altertums und der neueren Zeit; leider ist der Abschnitt unvollendet geblieben, so daß der Dichter fast nur antike Personen nennt und uns die Frage offen läßt, wen von Neueren er des höchsten Ruhmes wert erachtet hätte. Wenn man freilich in der Kirche der Eremitani die Grabinschrift liest, die er einem vor keiner Schandtat zurückschreckenden Scheusal wie Jacopo II. da Carrara gewidmet hat, so fällt ein gresles Licht auf die Vieldeutigkeit des Ruhmbegriffes jener gewalttätigen Zeit. Petrarca selbst hat den höchsten Ruhm bei Mit- und Nachwelt gerade in Padua genossen; schon bald nach seinem Tode bildete sich ein förmlicher Kultus seiner Sterbestätte aus, man wallfahrtete geradezu nach seinem

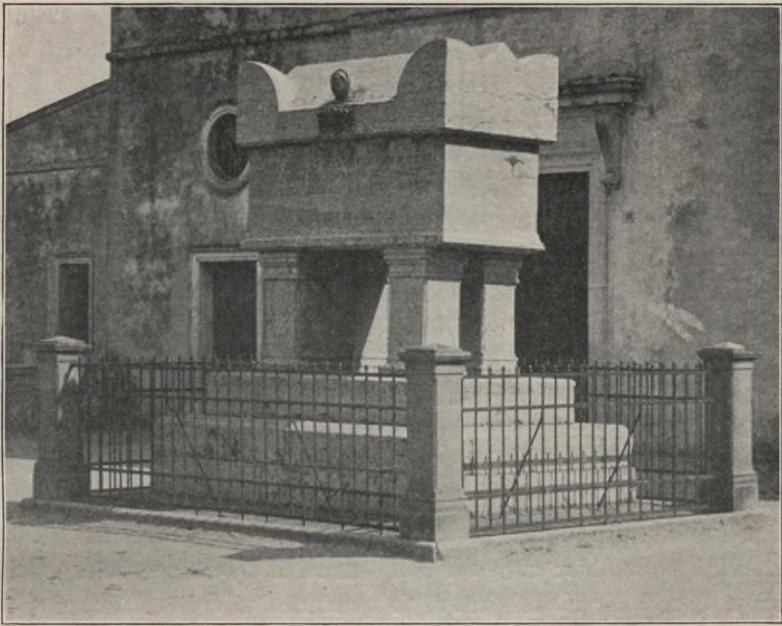


Abb. 3. Das Grab des Petrarca in Arquà.

Grabe, und Arquà wurde durch die Erinnerung an ihn zum Lieblingsitz der vornehmen Paduaner. Noch im Jahre 1771 entlockte dieser fast übertriebene Kultus meinem trefflichen Vorfahren Johann Jakob Volkmann in seinen „Nachrichten von Italien“ die folgende, bei aller Ehrfurcht etwas ironische Schilderung: „Es wird sich nicht leicht ein Dichter rühmen können, daß man seine gebrauchten Meublen als Reliquien von Heiligen aufbewahrt. Verschiedene Stücke seines hier befindlichen Hausrathes sind mit Versen von guten Dichtern beehrt. . . . Man zeigt auch das Skelett einer Lieblingskatze des Dichters, welcher zu Ehren Querengo einige Verse aufgesetzt.“ Auch heute noch ist Petrarca's Haus eine vielbesuchte Sehenswürdigkeit, namentlich für reisende Engländer, und Fremdenbuch und Ansichtspostkarten wissen von Manchem zu berichten, den wohl nur die Neugier herzog. Und doch ist es ein unendlich stimmungsvolles Fleckchen Erde, dieses Bergneest in der vulkanischen Hügellandschaft der Monti Euganei, und wenn man an einem klaren Herbstabend allein da droben steht und hinausblickt in das wohlgepflegte Gärtchen und auf die feinen Linien der Berge, da mag man es wohl begreiflich finden, daß dies der rechte Ort war für den friedlichen Lebensabend eines Dichters. —

Nicht ohne Rückwirkung blieb die neue Wertung der Persönlichkeit auch auf die Geschichtschreibung, und in dem Ehrenkranze des Prato della Valle erblicken wir auch den ersten, der im Gegensatz zu den alten Chronisten den Ruhm seiner Vaterstadt und ihrer großen Söhne in ganz subjektiver Weise verkündet hat: Michele Savonarola, dessen 1440 verfaßte Schrift „De laudibus Patavii“ für die paduanische Kunst- und Kulturgeschichte von dauerndem Wert ist. Er

beginnt, der Tradition folgend, mit den Heiligen, an denen Padua nicht arm war, und unter welchen der Schutzpatron der Stadt, Antonius, natürlich die erste Stelle einnimmt. Dann aber folgen die „berühmten, wenn auch nicht heiligen Männer“, die, wie er sehr bezeichnend sagt, durch ihren bewundernswerten Geist und ihre hohe Kraft verdient haben, den Heiligen angeschlossen zu werden. „Denn auch unsere Vorfahren haben solche mit Recht göttlicher Ehren oder doch ewigen Andenkens würdig erachtet, da höchste Geisteskraft der Heiligkeit ebenbürtig und gleichwertig sei. Kraft meines Urteils also mache ich diese Männer unsterblich, deren jedem ich Platz und Rang anweisen will, wie es ihrem Verdienste gebührt.“ Den Reigen eröffnet Antenor, der sagenhafte Begründer der Stadt, ihm folgen andere Fürsten und Helden, dann die Theologen und Philosophen, und nach ihnen die Dichter, von denen wiederum Petrarca besonders gefeiert wird; auch Savonarola bezeugt ausdrücklich den Ruhm, den durch ihn sein Sterbeort Arquà gewann, „wo seine glorreichen Gebeine bewahrt werden“. An die Dichter schließen sich die in Padua besonders zahlreichen Juristen und Mediziner, und schließlich, vereint mit Mechanikern und Musikern, die bildenden Künstler. Und da er hier auch die von auswärts herbeigerufenen Meister nennt, deren Werke die Stadt zierten, so gewinnen wir aus diesem Abschnitt ein anschauliches Bild davon, was damals an Kunstwerken in Padua vorhanden war und wie man sie schätzte. Er nennt in erster Linie als Paduaner den Guariento und den Justus von Padua mit seinen Fresken im Baptisterium, und rühmt ihre Werke als so köstlich, daß an den Tagen, wo der Zutritt freisteht, die Räume überfüllt sind und niemand wieder hinausgehen mag. Von den Auswärtigen aber gibt er den ersten Rang dem Giotto, „der als erster aus altertümlichen und mosaikartigen Figuren moderne Gestalten wundersam geschaffen hat“, den zweiten Platz erhält sodann Jacopo Avanzo, den dritten Altichieri, und zusammenfassend heißt es darauf: „So haben diese in ihrer Kunst hervorragenden Männer mit ihren Gemälden zum Ruhme unserer Stadt gedient und die Ehre der Malerschule gemehrt.“ — In der That eine Menge des Herrlichen ist es, das der Ruhmesverkündiger seiner Vaterstadt andeutend vor uns ausbreitet, und mit Recht durfte Padua schon auf diese Schätze stolz sein. Und doch war die große selbständige Kunstblüte der Stadt damals noch nicht angebrochen. Als Savonarola seine Schrift abfaßte, war Donatello noch nicht nach Padua berufen, der eine ganze Schule von Plastikern dort erstehen ließ, und es war Andrea Mantegna kaum erst als Knabe dorthin übergesiedelt, der den eigentlichen Begriff paduanischer Kunst für uns verkörpert. Mantegna ist es, auf den die ganze Entwicklung schließlich hindrängt, und der auch für uns den Gipfel und Höhepunkt unserer Betrachtungen bilden wird; nach ihm war der paduanischen Kunst keine Steigerung, sondern nur noch ein Ausklang in den Bahnen Venedigs beschieden.

Auch diese große Blüteperiode Paduas hat ihren begeisterten heimischen Lobredner gefunden. Der Kanonikus Bernardino Scardeone hat 1560 ein Werk „De Antiquitate Urbis Patavii et de claris civibus Patavinis“ herausgegeben, das wiederum durch seine Nachrichten über Künstler und Kunstwerke besonderes Interesse bietet, und zugleich in seiner antiquarisch=gelehrten Form äußerst

bezeichnend für den neuen Geist ist, der bei Paduas Professoren und Künstlern besonders reich sich entfaltet hatte. Bewußt und konsequent betrachtet er alles unter antikem Gesichtswinkel, ein echter Sproß des humanistischen Zeitalters, und Kunst und Ruhmsinn sind ihm stets zwei eng verwandte Begriffe. Der Reichtum an großen Männern ist es vor allem, weshalb er seine Vaterstadt gepriesen und berühmt sehen will, und sein fünfzehntes Kapitel „Von den berühmten paduanischen Malern, Bildnern, Gießern und Architekten“ weiß er nicht besser einzuleiten als mit einem Hinweis darauf, welches Ansehen bei den Griechen und Römern allezeit die Künstler genossen hätten, was er mit zahlreichen gelehrten Beispielen belegt. Ausführlich spricht er dann insbesondere von dem Begründer der antikifizierenden Kunststrichtung in Padua, von Francesco Squarcione, dem Lehrer Mantegnas. Er erzählt, wie dieser, kaum dem Jünglingsalter entwachsen, nach Griechenland segelte, „und von dort sowohl im Kopfe als auf dem Papier vieles Bemerkenswerte, was ihm die Kenntnis seiner Kunst zu fördern schien, mit nach Hause brachte“; wie er dann in den Ruf des hervorragendsten Schulhauptes seiner Zeit gelangte und 137 Schüler aus allen Weltgegenden hatte, die er allerdings mehr durch seinen Besitz an Bildern und Kunstwerken, als durch sein eigenes Vorbild förderte; wie ihm aber aus seiner Kunst nicht große Reichtümer erwuchsen, sondern vielmehr ein seltener und glänzender Ruhm.

Von den wichtigen Anregungen, die Mantegna gerade durch einen Mann wie Squarcione empfangen konnte, wird später die Rede sein; alles was dieser mit trockenem Sammelfleiß zusammengetragen hatte, bei ihm ward es zur Tat, gewann es durch die Kraft echter künstlerischer Intuition erst neues Leben. Stolz und glänzend zieht sich aber auch durch Mantegnas Leben und Werke jener großzügige Ruhmsinn der paduanischen Renaissance, und wenn wir sein Standbild im Prato della Valle unter seinen berühmtesten Mitbürgern erblicken, so dürfen wir wohl glauben, daß solche Ehrung recht nach seinem Herzen gewesen wäre. Hochgesinnt und selbstbewußt, ganz in antikem Geiste, tritt er uns schon im Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit entgegen. Sehr charakteristisch hierfür ist die lateinische Inschrift auf seinem frühen Fresko vom Jahre 1452 in der Lunette des Hauptportals von S. Antonio, das die Heiligen Antonius und Bernhardinus darstellt; sie lautet: *Andreas Mantegna optimo favente numine perfecit MCCCCLII. XI. Kal. Sextil.* Nicht nur der Stolz auf die erworbene humanistische Bildung spricht daraus, sondern auch der Wunsch nach eigenem Nachruhm, wie er denn überhaupt seine Werke voll und ausführlich, oftmals lateinisch oder gar griechisch zu signieren pflegte. Auch Triumphbögen und rühmende Inschriften bringt er mit Vorliebe auf seinen Bildern an, und eines seiner Hauptwerke, der Triumphzug des Cäsar, führt uns den Höhepunkt antiker Ehrenbezeugungen vor, wie ihn seine Phantasie nachlebte. Auch die Triumphe des Petrarca haben ihn ohne Zweifel lebhaft beschäftigt; sein Sohn Francesco ist es jedenfalls gewesen, der im Theaterssaale des Mantuaner Schlosses leider verloren gegangene Darstellungen aus jenen gemalt hat. — Höchsten Künstlerruhm genoß er denn auch selbst bei den Zeitgenossen und namentlich in seiner Vaterstadt. „An Squarciones Ruhm“, so schreibt Scardeone, „nimmt mit Recht sein großer Schüler Andrea Mantegna teil, der ausgezeichnete

Maler, der bei weitem nicht nur seinen Meister überflügelt hat, sondern alle, die zu seiner Zeit und durch viele Jahrhunderte bis dahin malten. Denn bis zu jener Zeit hatte keiner besser das Abbild der Dinge in einer Fläche durch Schatten und Hintergrund und durch Linienperspektive gleichsam vertieft zum Ausdruck gebracht. Darob ist er denn von zahlreichen Schriftstellern gepriesen worden und hat seinen Namen unsterblich gemacht, so daß, wenn seine Werke auch vor Alter dahinschwinden sollten, doch der Ruhm seines Namens für alle Zeiten nicht mehr untergehen kann.“ Mit den paduanischen Humanisten stand Mantegna in regem freundschaftlichem Verkehr, und wenn er die antike Welt, die sie erforschten, künstlerisch zu neuem Leben erweckte, so dankten sie es ihm durch stete geistige Anregung und literarische Verherrlichung. Felice Feliciano, der große Inschriftenkenner, widmete ihm sogar seine „Epigrammata“ als einem gleichstrebenden Freund und Forscher. Wir wissen, daß er ihn auch an seinen Studienausflügen teilnehmen ließ, und wie ein solcher sich in ganz antiker Gesinnung fast selbst zu einer Art Triumphzug gestaltete, lehrt die Beschreibung Felicianos von einer Exkursion zum Gardasee, die er mit Mantegna, Samuele da Tradate und anderen unternahm: „Neptuns Bereich, den klaren Venacus, durchflogen wir in einem mit Teppichen und allerlei Zierat versehenen Nachen, den wir bestiegen hatten, geschmückt mit Lorbeer und anderem edlen Laubwerk, während Samuele himmlische Harmonien der Zither entlockte. Als wir dann den See ruhmvoll durchfahren hatten, suchten wir sicheren Hafen, stiegen vom Schiff, und gelangten zu den lieblichsten Gärten der Musen, die wir duftend fanden von Rosen und purpurnen Blüten, ringsum beschattet von den buschigen Zweigen der Drangen und Limonen.“ So ward diesen Auserwählten das Studium zum Fest, die Forschung zum Erlebnis. Auf der Höhe des geistigen Lebens ihrer Zeit stehend, wußten sie Wissenschaft, Kunst, Natur in harmonischer Vereinigung zu genießen, und in klassischer Sprache bewahrte der Gelehrte ihr edles Selbstgefühl der Nachwelt.

Vielfach begegnen wir aber im Preise des Mantegna auch schon jenem Übermaß des Lobes, das für unser Gefühl an Schmeichelei grenzt. Matteo Bosso, Camillo Leonardi, Battista Spagnuoli gen. il Mantovano feiern ihn in Briefen und Gedichten als den alten Meistern gleichstehend, ja überlegen, und fast unübersehbar ist die Zahl der Elogien, Sonette u. dgl., in denen sein Ruhm in ähnlicher Weise besungen wird.

Außerordentlich bezeichnend für den überschwenglichen Ton der Zeit ist die Elegie „Laus Andreae Mantegnae“ des späteren Bischofs von Fünfkirchen, Janus Pannonius, den Andrea mit seinem Freunde Galeotto Marzio da Narni zusammen auf einem Bilde gemalt hatte, als er in Padua studierte. Da wird der Meister denn nicht nur über Apelles und andere Künstler des Altertums gestellt, sondern es wird ihm überirdischer Nachruhm, ja geradezu Vergöttlichung nach dem Tode prophezeit, und der Dichter schließt mit den Worten:

Mag mein Lied dir inzwischen den Dank meines Herzens bekunden:
Weihrauch Arabiens ist diesem an Werte nicht gleich!

Solches Weihrauchstreuen für persönlich Nahestehende und damit auch ein wenig für sich selbst war der Renaissance nichts fremdes, ja es gehört zu den charakte-

ristischen Tügen der Zeit, und doch dürfen wir es zu den Momenten rechnen, die den Keim des Verfalls in sich trugen. Nicht weit davon liegt die offene Selbstverherrlichung; neben der Statue des Mantegna erhebt sich die des Marco Mantova Benavides, des großen Juristen und Kunstkenners, der sich selbst 1546 in den Eremitani ein kolossales Grabmal mit stark an Michelangelo gemahnenden Figuren von Bartolommeo Ammanati errichten ließ. Wissenschaft und Ermüdung, Ehre, Ruhm und Unsterblichkeit schmücken das ruhmredige Grabmal des eiteln Professors, das 36 Jahre lang seiner gewartet hat, bis er, 92jährig, im Jahre 1582 verschied. Mit der Kunst selbst war damals auch der Kunstsinne bereits in Verfall geraten, und kürzer, als Scardeone meinte, ist die Dauer des Künstlerruhms und seiner tieferen Bedeutung für Padua gewesen. Der paduanische Geschichtsschreiber des folgenden Jahrhunderts, Angelo Portenari, gibt in seinen neun Büchern „Della felicità di Padova“ (1625) nur trocken gelehrte Zusammenstellungen ohne wirkliche eigene Empfindung, und wo er die Kunstwerke notgedrungen erwähnt, fühlt man deutlich, daß er selbst kein richtiges Verhältnis mehr zu ihnen hat. Mit schwülstigen Argumenten beweist er die Nobilität seiner Vaterstadt aus der Vergangenheit, für die Gegenwart aber weiß er nichts Wichtigeres zu nennen, als Kirchen und Klöster, Gottesdienst und fromme Bruderschaften, während er in den Bildern eines Mantegna nur die staunenswerte Verkürzung des heiligen Christoph hervorhebt, der schon aus geringer Entfernung riesengroß erscheine. Das Kunststück war wichtiger geworden als die Kunst. —



Abb. 4. Bartolommeo Ammanati, Grabmal des Marco Mantova Benavides.

Solcherlei Gedanken über Entstehung und Entartung des modernen Ruhmbegriffes, über Künstlerruhm und Ruhmeskunst, mag eine Stunde unter den Statuen des Prato della Valle wohl anregen, und sie sind vielleicht recht geeignet, uns auf manches von dem, was Padua zu bieten hat, stimmungsvoll vorzubereiten. Der Stadt uns zuwendend, streifen wir in der nahen Loggia Amulea die im Jubiläumsjahre 1865 durch Vincenzo Vela errichteten Denkmäler der beiden Großen, die sich vor 600 Jahren in Paduas Mauern begegneten: Dante

und Giotto; im Hintergrunde aber winkt uns erst das mächtige Wahrzeichen von Padua, das kuppelreiche Heiligtum des Antonius. —



Abb. 5. S. Antonio, Choranfsicht.

Die Stadt des heiligen Antonius und ihre Bauten.

Padua ist eine uralte und schon im Altertum sehr reiche und blühende Stadt, allein das, was aus jener Zeit erhalten geblieben ist, bedeutet so wenig, daß es hier nur zur historischen Einführung kurz gestreift werden kann; für die Kenntnis antiker Kunst ist die Stadt ohne jegliche Bedeutung. Virgil hat die mythische Gründungsgeschichte überliefert. Der verbannte trojanische König Antenor, Priamus' Bruder, ist es nach ihm gewesen, der nach Vertreibung der Euganeer den Grund zu der Stadt gelegt hat, und jahrhundertlang ist die Dichtung für Wahrheit genommen worden. Ja als man im Jahre 1275 beim Bauen auf einen alten Bleisarg stieß, der die Leiche eines Kriegers mit einem wohlerhaltenen Schwert zur Seite enthielt, da war man sofort überzeugt, den trojanischen Ahnherrn gefunden zu haben, und die Gebeine wurden 1283 in einem stattlichen Grabmal mit ausführlicher Inschrift beigesetzt. Das interessante Monument steht noch heute an einem Hause der Via S. Francesco; es ist ein schmuckloser Sarkophag auf vier Säulen, überdacht von einem kleinen baldachinartigen Bau mit einfachen Säulen und charakteristischen Backsteinornamenten, wie solche aus dieser Zeit mehrfach in Padua vorkommen. Natürlich hat Antenor auch sein Standbild im Prato

della Valle bekommen, ebenso wie Titus Livius, der im nahen Urbano geboren sein soll und von den Paduanern gleichfalls stets als berühmter Mitbürger gefeiert worden ist. Im Saal des Palazzo della Ragione steht der Grabstein eines freigelassenen, T. Livius Halys, der mit der Familie des großen Geschichtschreibers zusammenhängen dürfte. Auch die Loggia des Palazzo della Ragione enthält eine Anzahl römischer Altertümer, namentlich Inschriften, weitaus das meiste aber ist im Hof des Museo civico vereinigt: vor allem Friese, Säulen und andere Architekturstücke, die wohl einem spätrömischen Tempel angehörten, und an der Stelle ausgegraben wurden, wo sich heute in klassischen Formen das berühmte Café Pedrocchi erhebt, das „Herz von Padua“ und der größte Stolz der Bürgerschaft. Den bekanntesten und größten antiken Überrest bildet sodann die bei der Eremitani-Kirche gelegene Arena,



Abb. 6. Sogen. Grabmal des Antenor.

ein Amphitheater, von dem nur noch die Umfassungsmauer mit etlichen Bögen erkennbar ist. An die hier abgehaltenen Kampfspiele erinnert noch die Grabinschrift eines Gladiators im Palazzo della Ragione; zur Zeit Heinrichs IV. wurde das mächtige Bauwerk vom Bischof als Steinbruch benutzt, es gehörte darauf der Familie der Scrovegni, die darin das kleine Heiligtum erbaute, das als „Madonna dell' Arena“ durch Giotto's Fresken weltbekannt wurde. Daneben stand später ein prunkvoller Palast der venezianischen Grafen Foscari, der aber im Anfang des 19. Jahrhunderts niedergerissen wurde, so daß heute das riesige Oval nur noch als Garten und Vorhof der bescheidenen Kapelle im Hintergrunde wirkt. — Auch die ovale Form des Prato della Valle geht auf ein antikes Theater zurück, dessen Fundamente noch in dem umschließenden Graben erkennbar sind; das Gebäude selbst ist gleich der ganzen übrigen antiken Stadt den Stürmen des Mittelalters zum Opfer gefallen.

Mit der römischen Republik hatten es die Paduaner verstanden, durch freiwillige Unterwerfung sich verhältnismäßig gut zu stellen, so daß sie gewisse Vergünstigungen und Freiheiten genossen. Es folgte das straffe Regiment der

römischen Kaiser, von denen mehrere Padua besucht haben; mit dem Zerfall des weströmischen Reiches aber war auch das Schicksal Paduas auf das engste verknüpft. Der verheerende Stoß Attilas im Jahre 452, bei dem Aquileja zerstört wurde, setzte weithin die Bewohner der Poebene in Schrecken und veranlaßte die Gründung der für Padua selbst später so gefährlichen Lagunenstadt Venedig durch Scharen von Flüchtlingen. In raschem Wechsel fluteten dann die Wogen der Völkerwanderung über das oberitalienische Land, vieles zerstörend und wenig aufbauend; so ist von der Herrschaft der Ostgoten, des oströmischen Reiches und der Langobarden keine sichere Spur mehr vorhanden, und nur wenig können wir aus den alten Quellen über das damalige Aussehen der Stadt Padua entnehmen. Doch muß schon ein gewisser künstlerischer Sinn gewaltet haben, denn um 566 hören wir von Venanzio Fortunato in seiner Lebensbeschreibung des



Abb. 7. Heinrich IV. und Berta.

hl. Martin, daß er die Basilica S. Giustina (an Stelle der heutigen gleichnamigen Kirche) besuchte und daselbst die Wandgemälde mit Szenen aus dem Leben des hl. Martin bewunderte. Im 7. Jahrhundert wurde dann die erste Kathedrale erbaut, die von Karl dem Großen und seinen Nachfolgern mit besonderen Privilegien begabt wurde; sie ist samt der alten Basilica S. Giustina durch das furchtbare Erdbeben von 1117 völlig zerstört worden. Von den deutschen Kaisern hatte namentlich Heinrich IV., der 1090 und 1095 in der Stadt weilte, den paduanischen Klerus in seinen alten Vorrechten bestätigt, und die Stadt hat ihm und seiner Gemahlin Berta stets ein besonders dankbares Andenken bewahrt. Noch in späterer Zeit ent-

sann man sich seiner als eines Wohltäters, und es sind mehrere alte Darstellungen von ihm und seiner Gemahlin erhalten. Die bekannteste derselben findet sich an dem Westportal des bischöflichen Palastes, das zum Hofe führt, und stammt vom Jahre 1300; eine andere ist im Vorraum der Biblioteca del Capitolo angebracht. Eine hübsche Sage von der leutseligen Königin Berta ist in Padua entstanden und mag hier ihren Platz finden: Ein armes Bauernmädchen aus Montagnone in den euganeischen Bergen, namens Berta, kam nach Padua, wo das Königspaar weilte, und wollte ihrer hohen Namensschwester eine Freude machen. Da sie wußte, daß diese gern spann, brachte sie ihr Garn und erhielt zum Dank dafür so viel Land in ihrer Heimat, als dieses Garn umspannte; dadurch ward sie reich und hochgeehrt, und ist später die Stammutter des vornehmen Geschlechtes der Montagnone geworden. Die anderen Bäuerinnen wollten es ihr nun nachtun und brachten auch Garn zum Geschenk, aber der erwartete Lohn blieb aus, denn die kluge Königin merkte die Absicht, und gab jeder die seither

sprichwörtlich gewordene Antwort: „Vorüber ist die Zeit, da Berta spann.“ (Passato è il tempo che Berta filava.) —

Mit dem erwähnten Erdbeben von 1117 hängt wohl auch die Geschichte eines der ältesten mittelalterlichen Bauwerke Paduas zusammen, der Kirche S. Sofia, die nach urkundlichem Beleg im Jahre 1125 vom Bischof Sinibaldo vollständig erneuert wurde, so daß die Annahme naheliegt, der ursprüngliche Bau sei ebenfalls bei jener großen Katastrophe zerstört worden. Den Neubau von 1125 dürfte im allgemeinen die heutige Kirche darstellen, doch hat die Apsis sogar noch ältere Teile, die nach den interessanten Kapitälern zu schließen wohl in das 10. Jahrhundert zu setzen sind. Es ist eine dreischiffige Basilika, das Material



Abb. 8. S. Sofia.

ist der in der gesamten Poebene vorherrschende Backstein, mit Ausnahme der kräftigen, schweren Säulen aus verschiedenfarbigem Marmor, die von schönen romanischen Kapitälern gekrönt sind. Das Innere ist zum Teil stark verändert, namentlich ist die Wölbung des Mittelschiffes eine spätere Zutat, denn die Obermauern reichen noch jetzt über den Gewölbeansatz empor und trugen sicher früher eine Holzdecke; gerade an diesen überragenden Mauerteilen haben sich Reste der Bemalung erhalten, die früher das ganze Innere bedeckt haben mag. Die eigenartige Fassade zeigt neben dem Portal beiderseits je eine runde Nische, und unter dem Giebel einen einfachen Rundbogenfries, im übrigen ist der äußere Bau fast ganz schmucklos und macht einen sehr altertümlichen, ja verfallenen Eindruck.

Zu der romanischen Basilika gesellt sich ein zierlicher Zentralbau in Gestalt des an den Dom anstoßenden Baptisteriums, das um 1117 erbaut, aber in seiner jetzigen Gestalt erst im 15. Jahrhundert vollendet wurde. Auf quadratischer Basis erhebt sich ein runder Oberbau mit flacher Kuppel, die einfache Dekoration besteht lediglich aus den bekannten Rundbogenfriesen mit Eisenen, und doch ist der Gesamteindruck ein außerordentlich freundlicher und zierlicher. Auch das Innere ist von einer schlichten, aber doch sehr harmonischen und wohlthuenden Wirkung, die durch den reichen malerischen Schmuck, von dem noch die Rede sein wird, allerdings gesteigert wird. Man mag sich an diesen beiden Kirchen die grundlegende Verschiedenheit des Raumeindruckes recht vergegenwärtigen, den



Abb. 9. Der Dom und das Baptisterium.

die beiden Hauptgattungen des Kirchenbaues in uns hervorrufen — ein Gegensatz, der sich später, unter wechselndem Überwiegen bald des einen bald des andern Typus, durch die ganze Geschichte der Kunst zieht. —

Auch die Herrschaft der deutschen Kaiser sollte ein Ende nehmen, und der verhängnisvolle Kampf des Kaisers gegen den Papst brachte den oberitalienischen Städten die Freiheit. Der harten Bedrückung durch Friedrich Barbarossa müde, erhoben sich 1164 die Paduaner vereint mit Verona, Vicenza und Treviso, sie verjagten den kaiserlichen Statthalter, und schon damals wurden die Keime zu dem kraftvollen lombardischen Bunde gelegt, an dem Friedrichs Macht sich 1176 in der Schlacht von Legnago brach. In trotzigem Selbstgefühl aber legten die Paduaner als Sinnbild der schwer errungenen Selbständigkeit bereits im Jahre

1172 den Grundstein zu ihrem stattlichsten öffentlichen Bauwerk, einem echten Erzeugnis mittelalterlichen Bürgerstolzes, zu dem riesigen Saal des Palazzo della Ragione, der wegen seiner außergewöhnlichen Maße noch heute „il Salone“ genannt wird. Schon Goethe hat von dem merkwürdigen Bauwerk einen tiefgehenden Eindruck empfangen, und er äußert sich in seiner italienischen Reise darüber folgendermaßen: „Der Audienzsaal des Rathauses, mit Recht durch das Augmentativum Salone betitelt, das ungeheuerste abgeschlossene Gefäß, das man sich nicht vorstellen, auch nicht einmal in der nächsten Erinnerung zurückrufen kann. 300 Fuß lang, 100 Fuß breit und bis in das der Länge nach ihn

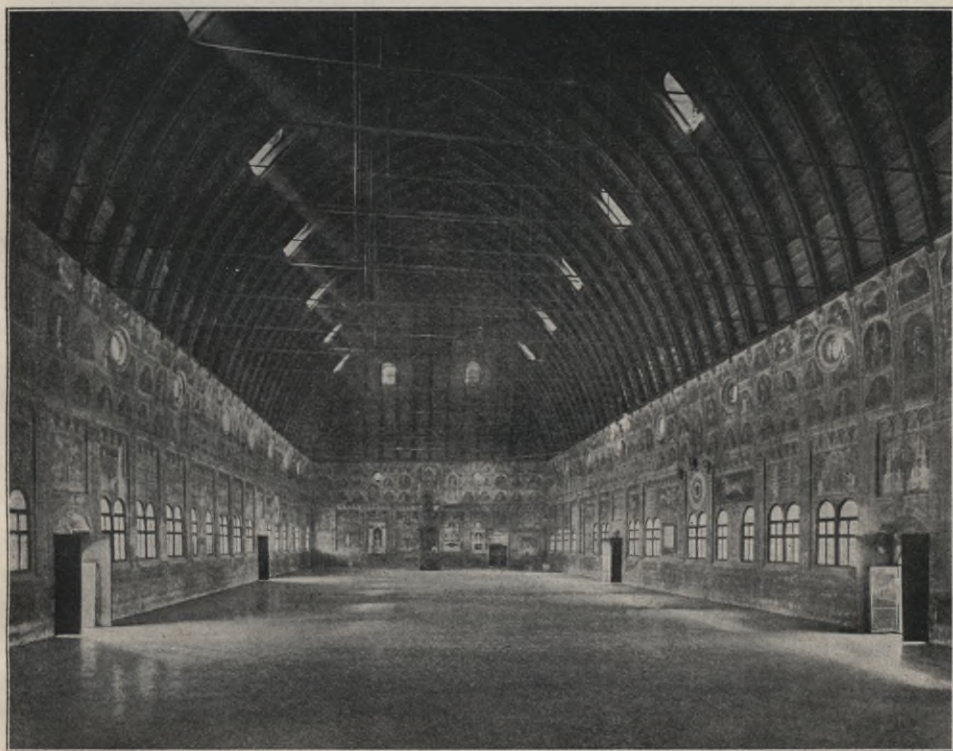


Abb. 10. Der Salone, Innenansicht.

deckende Gewölbe 100 Fuß hoch. So gewohnt sind diese Menschen im Freien zu leben, daß die Baumeister einen Marktplatz zu überwölben fanden. Und es ist keine Frage, daß der ungeheure überwölbte Raum eine eigene Empfindung gibt. Es ist ein abgeschlossenes Unendliches, dem Menschen analoger als der Sternenhimmel. Dieser reiht uns aus uns selbst hinaus, jener drängt uns auf die gelindeste Weise in uns selbst zurück.“ In der Tat ist dieser mächtige Saal recht geeignet, uns die erste und grundlegende Aufgabe der Architektur klar erkennen zu lassen: die künstlerische Begrenzung und Durchbildung des Raumes als solchen. Nur hierin besteht die starke Wirkung des Salone, während das Detail ganz nebensächlich, ja zum Teil nicht besonders glücklich ist. — Das von



Abb. 11. Der Salone, Außenansicht.

Pietro Cozzo aus Limena entworfene Gebäude gedieh im ersten Jahre nicht über die Grundmauern hinaus; Kriegswirren und besonders eine schreckliche Feuersbrunst, die 1174 Padua heimsuchte und über 2000 meist aus Holz erbaute Häuser einäscherte, mögen dann das Unternehmen auf längere Zeit ins Stocken gebracht haben. Erst 1209 wurde der Bau wieder aufgenommen, und 1219 zum vorläufigen Abschluß gebracht. Doch schon 1306 mußte das Dach erneuert werden, wobei durch den Augustinermönch Giovanni degli Eremitani auch die beiden Loggien an den Längsseiten hinzugefügt wurden, die jetzt das äußere Bild des Baues wesentlich mit bestimmen. 1420 wurde das Dach infolge eines Brandes nochmals umgebaut, und 1756 riß ein gewaltiger Sturm den größten Teil des Gewölbes ein, so daß es fast ganz neu wieder errichtet werden mußte. Der äußere Bau spiegelt in logischer Weise das Innere wieder; es ist die notwendige Hülle des einzigen großen Saales, der den eigentlichen Kern bildet, und in gleicher Sparsamkeit der Ornamentik dienen auch hier nur, wie im Innern, einfache Wandpfeiler und gotische Bogenfriese der Gliederung und rhythmischen Belebung der Wandflächen, während das Dach von einem Zinnenkranz umgeben ist. Als feines und echt architektonisches Motiv tritt dann die offene, säulengetragene Loggia hinzu, die der Fensterreihe innen entspricht, und die den Eindruck eines freundlichen, hellen Sich-Öffnens des sonst so ernst abgeschlossenen Raumes, der freien Verbindung mit der Außenwelt, hervorruft. Es ist dies eine äußerst fruchtbare Idee, die später in Palladios Basilica in Vicenza ihre klassische Ausbildung erfahren hat. —

Bis zu seiner zeitweiligen Unterwerfung durch den kaiserlichen Podestà von Verona, den berühmtesten Ezzelino da Romano, ist Padua dann Republik gewesen. Die Stadt war, namentlich durch Woll- und Seidenindustrie, zu beträchtlicher Wohlhabenheit gelangt, sie hatte ihre äußere Machtstellung durch Befiegung der

Herren von Este und Beitritt zur lombardischen Liga noch befestigt, und sich durch Erbauung eines festen Mauerringes gegen feindliche Angriffe gesichert; zur selben Zeit aber ist auch der beste Grund zu der bleibenden Bedeutung Paduas auf geistigem Gebiete gelegt worden, durch die Begründung der Universität und die kurze und doch so tief einschneidende Wirksamkeit des Heiligen Antonius. — Schon in ihrer Eigenschaft als Bischofsitz bildete ja die Stadt mit ihrem zahlreichen, reichlich fundierten Klerus einen gewissen geistigen Mittelpunkt für die nähere Umgebung, und wenn wir bereits im Jahre 1164 von einem bolognesischen Rechtslehrer hören, der in Padua Unterricht erteilte, so erscheint es begreiflich, daß bald auch der Wunsch nach einer eigenen Universität, in bewußtem Wettstreit mit dem nahen Bologna, entstehen konnte. Wirklich ist die 1222 erfolgte Begründung der Universität durch den Bischof Giordano in erster Linie dadurch zustande gekommen, daß man mit allerlei Versprechungen und Privilegien eine größere Zahl von Professoren und Studenten von Bologna weglockte, — ein damals sehr beliebtes, wengleich nicht eben feines Kampfmittel rivalisierender Städte, das sich alsbald auch einmal gegen Padua selbst kehrte; schon 1228 gelang es der Stadt Vercelli, ihrerseits wieder eine Anzahl Studenten den Paduanern allerdings nur auf acht Jahre abtrünnig zu machen, wobei die damals bereits in stattlicher Menge anwesenden Deutschen sich fernhielten. In jener Anfangszeit der Universität waren weitaus die meisten Studierenden Kleriker, und erst von der Mitte des 15. Jahrhunderts an dringt das Laienelement immer stärker ein; wenn also die eigentliche freie Entwicklung und tiefere Bedeutung der Universität, namentlich auch für die Entfaltung der Kunst, erst im Zeitalter der Renaissance liegt und mit diesem zu besprechen sein wird, so dürfen wir doch darüber nicht vergessen, wie früh schon der Keim zu jener Blüte gelegt worden ist. — Es war ein eigentümliches Zusammentreffen, daß nur wenige Jahre später der merkwürdige Mann seine Schritte nach der neuen Universitätsstadt lenkte, dessen Name untrennbar mit dem ihren sich verknüpfen sollte: S. Antonius von Padua. Auch in der paduanischen Kunst spielt er eine so bedeutsame Rolle, daß es zum Verständnis unumgänglich ist, über sein Leben und seine Wunderthaten auch hier einiges voranzuschicken. Fernando Martins de Bulhom — so lautet der ursprüngliche Name des Heiligen — wurde 1194 oder 1195 in Lissabon als Sohn vornehmer Eltern geboren. Frühzeitig zu ernstern Studien geneigt, trat er mit fünfzehn Jahren in ein Kloster seiner Vaterstadt, erbat aber bald die Erlaubnis zur Übersiedelung in das Augustinerkloster Santa Cruz zu Coimbra, dessen Mönche schon damals, noch vor der Begründung der dortigen Universität, in dem Rufe besonderer Gelehrsamkeit standen. Acht Jahre blieb er dort, und legte dabei den Grund zu seinem umfangreichen theologischen Wissen, das ihm später als Prediger so zustatten kommen sollte. Ein Ereignis riß ihn dann jäh aus der beschaulichen Gelehrtenarbeit heraus und wurde für sein ganzes ferneres Leben bestimmend: die Nachricht der Ermordung von fünf Minoritenbrüdern, die im Jahre 1220 in Marokko von den Händen der Heiden den Märtyrertod erlitten, als sie das Christentum dort verbreiten wollten. Sie wurden in Santa Cruz beigefetzt, und ihr Schicksal machte einen unauslöschlichen

Eindruck auf das empfängliche Gemüt des jungen Mönches. Nun hatten sich, nahe bei dem prächtigen Kloster, in einer Kapelle des Antonius Abbas arme Bettelmönche niedergelassen, deren demütiges, entsagungsvolles Leben völlig seiner damaligen schwärmerisch-erregten Phantasie entsprach. Rasch entschlossen trat er unter dem Namen Antonius in ihre Gemeinschaft und hat um nichts Geringeres, als sogleich ebenfalls nach Marokko entsandt zu werden, um womöglich selbst die Palme des Märtyrers zu erringen. Sie war ihm nicht beschieden, denn kaum in Afrika angelangt, wurde er so heftig vom Fieber ergriffen, daß er sich sofort wieder nach der Heimat einschiffen mußte. Durch Stürme wurde das Schiff indes nach Sizilien verschlagen, und so gelangte er ohne es zu wollen nach Messina. Hier hörte er von dem großen Kapitel, das der heilige Franciscus soeben nach Assisi berufen hatte, er begab sich voller Begierde den großen Ordensstifter kennen zu lernen dorthin, und wurde von der herrlichen Persönlichkeit des Franciscus so hingerissen, daß er ganz in seinen Ideen aufging, aller Gelehrsamkeit entsagte und nur noch ein Leben voller Askese und Entsagung führen wollte. Allein die mächtige rednerische Begabung, die den Hauptzug seiner späteren Wirksamkeit bildet, kam schon bei seiner Ordination in Forlì spontan zum Durchbruch, und so sehen wir ihn denn bald darauf von Ort zu Ort Italien durchwandern, überall in dem von Krieg und Zwietracht zerrissenen Lande Liebe und Frieden predigend, Ketzer mit Milde bekehrend, die Mißbräuche des Klerus geißelnd, und, der Legende nach, zahlreiche Wunder wirkend, die der Kunst dann reichen, immer wieder aufgenommenen Stoff zu bildlichen Darstellungen geboten haben, obwohl ihr eigentlicher Kern, wie Burckhardt treffend sagt, etwas Abstraktes und daher im Grunde Undarstellbares ist, nämlich das wundertätige Wort. — Antonius selbst ist meist als jugendlicher Mönch mit milden Zügen dargestellt, in der Hand trägt er ein Buch; die Lilie wurde erst seit dem 15. Jahrhundert sein ständiges Attribut. Von Italien wandte er sich nach Frankreich, dessen Süden und Mitte er durchzog; in Bourges, Limoges, Montpellier ist seine Anwesenheit bezeugt, und überall waren seine Predigten von tiefster Wirkung auf das Volk, wobei ihn eine fabelhaft leichte Auffassung fremder Sprachen, ja Dialekte, außerordentlich unterstützte. Er war so recht der Prediger der großen Massen, von hinreißendem, gewaltigem Pathos, mit mächtiger Stimme begabt, die „wie Posaumenton und der Donner des Sinai“ erschallte. Zugleich war er der warme Freund des Volkes, der Patron der Armen und Bedrückten, deren Leiden und Wünsche er kannte und denen er stets hilfreich zur Seite stand, wie er z. B. in Padua die Milderung der dort besonders harten Schuldgesetze veranlaßte. 1227 hat er das Generalkapitel des Franziskanerordens besucht, das ein Jahr nach des Stifters Tode in Assisi stattfand, seit 1229 hielt er sich dann in Padua auf, wo er mit größter Begeisterung aufgenommen wurde, und er ist dort mit kurzen Ausnahmen bis zu seinem Tode geblieben. Bei der Übertragung der Reste des Heiligen Franciscus in die ihm zu Ehren errichtete Kirche finden wir (1250) Antonius wiederum in Assisi, er besuchte darauf Rom, wobei ihn der Papst herzlich empfing und ihn gern in seiner Nähe behalten wollte, doch zog es ihn zurück in das liebgewordene Padua, und so kam er im Winter

1230 dort wieder an, um sich behufs Niederschrift seiner Predigten ganz zurückzuziehen. Als er dann wieder zu predigen begann, faßten die Kirchen die Menge des Volkes nicht, das ihn hören wollte, und er mußte im Freien sprechen. Von weither strömten die Andächtigen herbei, um den Worten des neuen Apostels zu lauschen; dreißigtausend Menschen sollen sich um ihn gedrängt haben, und glücklich war, wer den Saum seines Gewandes berühren durfte. Nur unter Schmerzen aber konnte er schon damals seinem Berufe folgen, denn er litt schwer an der Wassersucht, und mit Mühe verbarg er den Ernst seines Zustandes den Brüdern. Eine kurze Ruhezeit, die er bei dem gastfreundlichen Grafen Tiso in Camposampiero verbrachte, benutzte er zu beschaulicher Meditation in einer Laubhütte, die ihm als Wohnung diente, oder in den Zweigen eines großen Aufbaumes; die Künstler haben ihn öfters in dieser eigentümlichen Situation dargestellt, in Padua z. B. der unbekannte Maler eines Freskos aus dem 15. Jahrhundert im Vestibül der Scuola del Santo. Doch die Krankheit war nicht



Abb. 12. Domenico Campagnola (?), Der Tod des hl. Antonius.

aufzuhalten, er fühlte sein Ende nahen und hat nach Padua gebracht zu werden, um dort zu sterben; allein er erreichte die Stadt nicht mehr lebend, im Kloster Arcella, dicht vor den Thoren Paduas, ist er, erst 36-jährig, am 13. Juni 1231 verschieden. Die Brüder, so berichtet die Legende, wollten seinen Tod verheimlichen, da sie die Aufregung des Volkes fürchteten, aber Kinder hatten die Kunde gehört und liefen in Scharen durch die Stadt, mit den Rufen: „Der Heilige Vater ist gestorben, tot ist S. Antonius!“ Da kam denn das Volk in Menge herausgezogen nach Arcella, die Handwerker verließen ihre Arbeit und umgaben wie ein Bienenschwarm das Haus der Brüder; die Mönche sah man herankommen und eine große Menschenmasse beiderlei Geschlechts, jung und alt, arm und reich, hoch und niedrig. Das Bild eines Tizianschülers, vielleicht Domenico Campagnola, in der Scuola del Santo stellt diesen dramatischen Moment dar: im Vordergrund liegt die Leiche des Heiligen auf einer Bahre, umgeben von klagenden und betenden Brüdern, am Kopfende sitzt ein Krüppel, als Sinnbild aller Armen und Elenden, denen Antonius geholfen hatte, zu Füßen kniet trauernd ein vornehmer Laie, wahrscheinlich Tiso von Camposampiero, bei dem er bis zuletzt gewohnt hatte. Im Mittelgrund erblickt man zwei allerliebste Putten, ein Spruchband tragend mit den Worten „Le morto el Santo“ — „Der Heilige ist tot!“ — es sind die Kinder, die mit ihren Rufen das Ereignis in der Stadt verkündet hatten. Und nun sieht man einen langen Zug herannahen, voran die Mönche, dann die Vornehmen und die Bürgerschaft in endloser Reihe aus dem Thore der Stadt hervorquellend, um dem großen Toten die letzte Ehre zu erweisen. Im Hintergrunde erhebt sich die Stadt mit dem Salone und dem — freilich erst nach dem Tode des Heiligen errichteten — mächtigen Kuppelbau des Santo. Mit ungemein glücklicher Hand hat der Maler dieses Bildes den stimmungsvollen Bericht der Legende zu gestalten gewußt, und so mochte dieses Gemälde hier schon Erwähnung finden, obgleich der Zyklus, dem es angehört, erst später im Zusammenhange zu besprechen sein wird. — Weithin drang die Nachricht von dem Hinscheiden des großen Predigers und Wundertäters, und bald erhob sich auch laut der Ruf nach seiner Heiligsprechung; nicht ganz ein Jahr nach seinem Tode, am 30. Mai 1232, ist dieselbe dann in Spoleto verkündet worden, und Antonius ist seitdem der noch heute aufs Höchste verehrte Schutzheilige von Padua geblieben. Seine bekanntesten Wunder seien hier im Zusammenhange erzählt, um dann des weiteren jeweilig nur kurz darauf Bezug nehmen zu müssen.

Antonius predigt den Fischen. Als der Heilige einst nach Rimini kam, wollten die Ketzer ihn nicht anhören; da ging er an den Strand des Meeres hinaus, dort wo der Fluß mündet, und begann den Fischen zu predigen. Als bald kamen sie alle herangeschwommen und streckten die Köpfe aus dem Wasser, um ihm zu lauschen, er aber sprach zu ihnen von der Güte Gottes auch gegen sie, von dem reinen Element, in dem sie lebten, von der Möglichkeit, sich süßes oder salziges Wasser zu wählen, von der Leichtigkeit Nahrung zu suchen und Schutz vor Stürmen zu finden, von der Schnelligkeit ihrer Flossen. Von allen Tieren seien sie allein in der Sündflut verschont geblieben und einem der ihnen sei es vergönnt gewesen, Jonas zu retten; so müßten auch sie Gott loben und preisen. Da

öffneten all die Tausende von Fischen die Mäuler und neigten die Köpfe in Anbetung, Antonius aber rief begeistert aus: Gelobt sei Gott, den die Tiere anbeten, während die vernünftigen Menschen ihn verleugnen! Die Bürger von Rimini waren in Menge herbeigeeilt, um das Wunder zu sehen, die Ungläubigen wurden bekehrt und die Gläubigen im Glauben bestärkt. Als Antonius dies sah, entließ er die Fische mit seinem Segen, und sie schwammen davon, ihre Fröhlichkeit bezeugend. — Es liegt auf der Hand, daß diese reizende Legende ein Gegenstück zu der Predigt des Heiligen Franziskus an die Vögel ist, wie denn überhaupt Antonius seinem größeren Vorgänger in nichts nachstehen durfte. Eine Darstellung des Vorganges findet sich in Padua in dem sogenannten Ambulatorio, dem Durchgang vom Santo zur Sakristei; es ist ein stark übermaltes Fresko des 16. Jahrhunderts, das nur des sachlichen Interesses halber einen kurzen Blick verdient.

Das Herz des Geizigen. Beim Begräbnis eines Geizhalses predigte Antonius über das Bibelwort „Dem wo euer Schatz ist, da wird auch euer Herz sein“; der Tote habe seine Reichthümer mehr als Gott geliebt, und so werde man auch sein Herz nicht im Körper, sondern in seiner Geldtruhe finden. Man öffnete den Leichnam, und fand die Brust leer, im Geldkasten aber lag wirklich das Herz.

Die Heilung des Beines. Ein junger Bursche in Padua, namens Leonardo, beichtete dem Heiligen, daß er im Zorne seine Mutter mit dem Fuße gestoßen habe, so daß sie zur Erde fiel. Entrüstet sagt ihm Antonius, ein Fuß, der seine Eltern gestoßen habe, verdiene abgehauen zu werden, und voll Reue geht der Jüngling hin und schlägt sich wirklich den Fuß ab, der Heilige aber setzt ihm denselben auf die Wehklagen der Mutter unter inbrünstigem Gebet wieder an, und er ist geheilt.

Das Eselwunder. Bei einem Aufenthalt in Frankreich disputierte Antonius mit einem hartnäckigen Ketzer über das Sakrament des Abendmahls, und jener forderte ein Wunder als Beweis dafür, daß wirklich Christi Leib in der Monstranz enthalten sei. Er wolle einem hungrigen Maulesel Hafer vorwerfen, während Antonius ihm die Hostie zeigen solle; wenn das Tier den Hafer verschmähe und sich dem Leibe Christi zuwende, wolle er ein gläubiger Sohn der Kirche werden. Antonius willigte ein, und vor der ganzen Sekte der Ketzer bestand er die Probe: der hungrige Maulesel ließ den Hafer stehen und neigte sich vor dem Sakrament; da waren die Ketzer bekehrt. —

Das Zeugnis des unmündigen Kindes. Ein vornehmer Herr in Ferrara beschuldigte seine Frau des Ehebruchs und wollte ihr Kind nicht anerkennen. Da nahm der Heilige den Neugeborenen auf den Arm und beschwor ihn in Christi Namen, vor allen Zeugen seinen Vater zu nennen, und das Kind blickte den rechten Vater fest an und sagte mit lauter Stimme: Das ist mein Vater. Antonius wandte sich zu diesem und sprach: „Nimm deinen Sohn und liebe dein Weib, das durch seine Tugend deiner wert ist.“ — Was der böse Wilhelm Busch in seinem Heiligen Antonius aus dieser hübschen Geschichte gemacht hat, dürfte bekannt sein, doch hat der ausgezeichnete Ikonograph des Heiligen, Ch. de Mandach, es vorgezogen, das übermütige Büchlein zu übergehen. —

Das Wunder mit dem Glas. Der ketzerische Ritter Meardino kam kurz

nach dem Tode des Heiligen nach Padua, und bei einem Gastmahl wurde eifrig über dessen Wunder disputiert. Da warf Meardino sein Glas vom Balkon herab mit den Worten: „Wenn euer Heiliger dieses Glas unversehrt erhält, will ich euren Worten glauben.“ Das Glas blieb ganz, Meardino brachte es den Brüdern, indem er das Wunder berichtete, tat Buße und wurde ein frommer Christ. —

Heilung einer von ihrem Manne mißhandelten Frau. In Toskana lebte ein vornehmer Kriegsmann von überaus jähzorniger Natur; wenn er in Wut geriet, wußte er nicht mehr, was er sagte noch tat. Als ihn nun seine Frau einmal durch eine schnippische Antwort gereizt hatte, mißhandelte er sie so, daß man sie tot glaubte. Sogleich aber faßte ihn die Reue über seine That, er eilte zu Antonius, der damals in jener Gegend weilte, und flehte ihn an, ihm zu helfen. Der Heilige erhörte ihn, und die junge Frau war geheilt. —

Erweckung eines ertrunkenen Kindes. Der Nefse des Heiligen, ein fünfzehnjähriger Jüngling in Lissabon, vergnügte sich mit einigen Freunden auf dem Meere, der Kahn kenterte, und während die anderen gerettet wurden, ertrank er. Seine Mutter aber flehte zu Antonius, ihrem Bruder, er, der so vielen Fremden helfe, möge die Seinen nicht verlassen; da erwachte der Knabe, und trat, dem Gelübde der Mutter folgend, in ein Kloster. — Die bildlichen Darstellungen weichen hier von der Erzählung ab, und geben an Stelle des Jünglings ein kleines Kind. —

Erweckung der Selbstmörderin. Eine junge Paduanerin mit Namen Eurilia hatte sich in einem Brunnen ertränkt. Die verzweifelte Mutter rief den kürzlich erst verstorbenen Antonius an und versprach ihm eine Kerze auf sein Grab, wenn er das Mädchen wieder erweckte; alsbald kehrte das Leben der Jungfrau zurück. —

Erweckung eines Toten. Der Nachbar der Eltern des Heiligen, die in Lissabon wohnten, hatte den Sohn eines Feindes erschlagen, und begrub ihn, um den Verdacht von sich abzulenken, im Garten von Antonius Vater. Dort ward er gefunden, und man warf die alten Leute ins Gefängnis. Antonius, der damals schon in Padua war, eilte nach Lissabon, und forderte die Freigabe der Eltern; als man diese aber verweigerte, ließ er den Leichnam des Ermordeten herbeibringen und befahl ihm, die Unschuld der Angeklagten zu bezeugen. Dies geschah, und die Eltern wurden in Freiheit gesetzt. Antonius blieb einen Tag bei ihnen und wurde dann wunderbar nach Padua zurückgeführt. —

Rettung eines in den Kessel gefallenen Kindes. Eine Frau wiegte ihr Kind nahe am Herd; da vernahm sie, daß Antonius in der Nähe predige, und eilte hinaus ihn zu hören. In der Hast legt sie das Kind statt in die Wiege in den Kessel mit kochendem Wasser, wie sie aber heimkehrt, findet sie es gesund und munter vor; der Heilige hatte das Versehen gutgemacht, das aus Verehrung für ihn begangen wurde.

Verschiedene andere Wunder, Erweckungen, Heilungen, Erscheinungen, Vertreibung von Dämonen und dergleichen mehr, können hier übergangen werden, da sie in der Paduaner Kunst keine Rolle spielen; von anderen Begebenheiten

wird noch die Rede sein. Begreiflich aber ist es wohl, daß das Volk, das an all diese Wundertaten glaubte, bald auch nach einem äußeren Denkmal seiner inbrünstigen Verehrung für den Heiligen suchte, und vor allem seinen Gebeinen höhere Ehren erweisen wollte, als sie denselben durch die vorläufige Beisetzung in der kleinen Kirche S. Maria maggiore zuteil geworden waren. Hatten doch unmittelbar nach dem Tode des Heiligen sowohl die Bürger von Padua als die Bewohner von Arcella seinen Leichnam für sich in Anspruch genommen, und der Podestà mußte einschreiten, um blutigen Zwist zu verhindern. Die Paduaner hatten gesiegt, nun wollten sie auch zeigen, wie sie ihren Antonius zu ehren wußten; eine Kirche sollte er erhalten, die nicht gegen das Heiligtum des Franziskus in Assisi und nicht gegen das von San Marco im nahen Venedig zurückstehen sollte! — Schon 1252 begann der Bau des „Santo“, doch waren die politischen Ereignisse ihm nicht günstig, so daß er bald wieder ins Stocken kam. Ezzelino, Friedrichs II. grausamer Statthalter in Verona, machte sich durch falsche Versprechungen zum Herrn der Stadt, und führte in ihr, nach einem kurzen Besuch des Kaisers selbst, der in Padua den päpstlichen Bannstrahl erhielt, als unumschränkter Herrscher ein wahres Schreckensregiment. Erst 1256 brachte der päpstliche Legat Kardinal Filippo Fontana, der ganz Venetien zum Kreuzzug gegen den Tyrannen aufgerufen hatte, die Befreiung von dem drückenden Joch. Ezzelino mußte weichen und starb wenige Jahre danach in der Gefangenschaft. Die Legende hat den Schutzheiligen der Stadt auch mit diesen Vorgängen in



Abb. 13. Filippo da Verona, Begegnung des hl. Antonius mit Ezzelino.



Abb. 17. Filippo da Verona, Antonius prophezeit Paduas Befreiung.

Verbindung gebracht. Schon bei Lebzeiten soll S. Antonius dem Wüterich, der verheerend das Land durchzog, entgegengetreten sein und ihm mit harten Worten die Strafe des Himmels angedroht haben. Feind Gottes, grausamer Tyrann, ja toller Hund nannte er ihn, und das Gefolge erwartete schon den Befehl, ihn zu töten — Ezzelino aber nahm die Vorwürfe hin, und wie ein sanftes Lamm beugte er sich reuig zu den Füßen des Heiligen, von dessen Antlitz er himmlischen Glanz ausgehen sah. Als dann nach dem Tode des Antonius die Stadt doch in Ezzelinos Hände gefallen war, erschien er einstmals dem Heiligen Luca Belludi, um ihm die Befreiung Paduas von der drückenden Herrschaft zu verkünden. Beide Vorgänge sind in zwei Bildern der Scuola del Santo geschildert, die mit vieler Wahrscheinlichkeit dem Filippo da Verona zugeschrieben werden. In dem ersten erblickt man vorn den Heiligen inmitten der reisigen Krieger, wie er dem Ezzelino mit harten Vorwürfen entgegentritt; rechts ist der Tyrann reuig vor ihm aufs Knie gesunken, im Hintergrund erhebt sich in bergiger Landschaft die

Stadt Padua mit Mauern und Türmen, und auch ihr Wahrzeichen, die Kirche S. Antonio, fehlt nicht. Das andere Bild zeigt links die geöffnete Kirche, in der Brüder und Laien am Sarge des Heiligen beten. Vorn kniet neben einem Baumstumpf der Heilige Luca Belludi, mit ausgebreiteten Armen den Worten des Antonius lauschend, der mit dem Lilienstengel in der Hand in den Wolken erscheint und die nahe Befreiung verkündet. Woher diese kommen wird, zeigt der übrige Inhalt des Bildes schon an; wir sehen das Zeltlager des päpstlichen Legaten, mit dem sich die Bürger der Stadt wohl durch den reitenden Boten im Vordergrund brieflich verständigt haben. In der Mitte des Bildes steht ein barfüßiger Mann vor einem Krieger von mongolischem Typus, der zornig an den krummen Säbel greift; es ist ein paduanischer Bürger, der dem Präfecten des Ezzelino, Ansedisius, beim Töten des Legaten zum Frieden riet und dafür von ihm niedergehauen wurde. Beide Bilder sind also von großem historischem Interesse, während sie künstlerisch sich neben den im gleichen Saale befindlichen Werken eines Tizian und anderer venezianischer Meister nicht zu behaupten vermögen. Die harte trockene Art des veronesischen Malers wurde wohl allem Tatsächlichen bis ins kleinste gerecht, sie vermochte recht wohl zu schildern und zu erzählen, aber eigentlich malerische Reize hat er dem Stoffe nicht abzugewinnen verstanden. An der besonderen Vorliebe für Ritter und Pferde mag man den Landsmann Vittore Pisanos erkennen.

Unmittelbar nach der Befreiung von der Tyrannei des Ezzelino wurde der Bau des Santo mit neuem Eifer wieder aufgenommen; von wem die Pläne stammen, wissen wir nicht, nachdem die Nachricht Vasaris von der Urheberchaft des Niccolò Pisano als widerlegt gelten darf. 1256 gewährte Alexander IV. einen Ablass für Beisteuern zum Weiterbau, 1263 war die Kirche bereits bis zur Vierung gediehen, so daß die dort angrenzende ältere S. Maria maggiore zum größten Teil abgebrochen werden mußte, und als einziger Rest derselben die heutige Kapelle S. Maria Mater Domini oder Madonna Mora stehen blieb. Im selben Jahre erfolgte die erste Übertragung der Gebeine des Heiligen in die neue Kirche, im Beisein des Heiligen Bonaventura, der angesichts der wieder aufgefundenen Junge des Antonius in die Worte ausbrach: „O gebenedeite Junge, die du immer Gott gepriesen hast.“ Eine zweite Übertragung fand 1350 durch den Kardinal Wilhelm von Montfort in Gegenwart des Patriarchen von Aquileja und vieler geistlicher und weltlicher Würdenträger statt, wobei das Kinn des Heiligen aufgefunden und in einem kostbaren Reliquarium bewahrt wurde; dieser Vorgang ist in einem der Fresken der Scuola del Santo geschildert. 1307 konnte der Bau als beendet gelten, wenn sich auch der innere Ausbau und namentlich der Anbau der verschiedenen Kapellen und Kreuzgänge noch durch Jahrhunderte erstreckte, und Umbauten wie Reparaturen seitdem vieles von dem ursprünglichen Charakter genommen haben. — Schon ein flüchtiger Blick auf unsere Abbildung zeigt, daß das künstlerische Ergebnis den hohen Intentionen, mit denen das Werk begonnen wurde, nicht entsprach, ja daß wohl gerade in dem übertriebenen Streben, etwas ganz Besonderes und Unerhörtes machen zu wollen, der eigentliche Grund des Mißlingens lag. Es ist eine Art Kombination der einfachen gotischen Basilika

mit polygonalem Chorschluß, nach dem Vorbilde anderer Franziskanerkirchen, etwa der Frari in Venedig, mit dem malerischen vielkuppeligen Zentralbau von S. Marco, und daß diese Verquickung keine glückliche sein konnte, ist nur zu begreiflich. Es ist vielmehr ein wildes Durcheinander entstanden, das um so unerfreulicher wirkt, als es nicht wie bei der Markuskirche durch den Reiz kostbaren Materials und phantastischer Details gemildert erscheint, sondern sich in den schweren, einfachen Formen des Backsteinbaues mit rücksichtsloser Offenheit dem Auge darbietet, und auch im Detail ist der Übergang von romanischen zu gotischen Formen der Einheitlichkeit der Wirkung nicht günstig. Immerhin ist



Abb. 15. S. Antonio, Außenansicht.

zu bedenken, daß die großen Bogen der Fassade ursprünglich eine offene Vorhalle bildeten, und daß die Kuppeln erst im 15. Jahrhundert zur jetzigen Höhe ihrer Zylinder emporgeführt wurden, wodurch die besonders ungünstigen Verdeckungen und Überschneidungen zum Teil erst entstanden sind. — Auch das Innere leidet unter diesen Mängeln; die schweren Kuppelbauten erforderten mächtige viereckige Pfeiler selbst im Langhaus, die mit ihrem Mangel jeglicher Profilierung unendlich nüchtern wirken, und dabei sind die Kuppeln nicht einmal zu einer starken Lichtzuführung von oben benutzt worden, so daß der Gesamteindruck des Innern düster und freudlos bleibt. Das Beispiel der Markuskirche lehrt uns, worin die einzige Rettung dieses Raumes liegen konnte: in farbiger Dekoration, wie sie dort in so

glänzender Weise durch den Wandel der Zeit erhalten geblieben ist. In der Tat war auch das Santo einst vollkommen farbig ausgemalt, wie zahlreiche wieder aufgefundenene Reste beweisen, und man kann leicht ermessen, wie viel weihvoller die gesamte Stimmung des Innern dadurch gewesen sein mag. Im Jahre 1749 ist dann die ganze Kirche gleichförmig ausgemalt worden, und erst seit einigen Jahren geht man daran, den farbigen Schmuck möglichst im Anschluß an die alten Spuren wiederherzustellen, wodurch gewiß ein wesentlicher Teil der ursprünglichen künstlerischen Wirkung gerettet wird. Vorläufig müssen wir uns mit dem starken phantastischen Eindruck begnügen, den die kühn getürmten rohen Massen



Abb. 16. S. Antonio, Limeres.

des Außenbaues immerhin gewähren, und die eigentlich künstlerischen Freuden in den Kapellen suchen, die eine fast unerschöpfliche Fülle des Schönen enthalten. Drei Kapellen sind es vor allen, die für die architektonische Dekoration hier in Frage kommen, und jede derselben repräsentiert in typischer Weise eine andere Kunstperiode: Gotik, Renaissance und Barock. Die Cappella di S. Felice, im rechten Querschiff, wurde zwischen 1572 und 1582 im Auftrage des Bonifazio de' Lupi, Marchese di Soragna, von dem Venezianer Andriolo erbaut, und war ursprünglich dem Hl. Jakobus, später erst dem Hl. Felix geweiht. Es ist ein rechteckiger Raum von geringer Tiefe, nach vorn durch eine Mauer mit rotweißem Fischschuppenmuster und fünf Heiligenstatuen abgeschlossen, die sich unten in einer



Abb. 17. Cappella S. felice im Santo.

zierlichen Spitzbogenstellung auf sechs Marmorsäulen mit vergoldeten Blattkapitälern leicht und anmutig öffnet, und so schon von außen einen vielverheißenden Blick auf die später zu besprechenden Fresken von Altichieri und Avanzo gewährt. Das Ganze ist ein echtes Werk der reich und fröhlich dekorierenden venezianischen Gotik, wofür die farbig gemusterte Mauer und die schnurenartig gedrehte Einfassung der Bögen und Simse besonders bezeichnend ist. Die gegenüberliegende Cappella del Santo, 1500 von Andrea Riccio entworfen, bis 1521 von Giovanni Minello ausgeführt und 1533 durch Giovanni Maria Falconetto beendet, ist ein ebenso echtes Werk der voll entwickelten Renaissancekunst, und der Vergleich dieser beiden Kapellen zeigt außerordentlich schlagend, in wie verschiedener Weise eine neue Kunstperiode ganz die gleiche Aufgabe zu lösen wußte. Zwar die Gesamtanlage war hier wie dort in derselben Weise gegeben, und Grundriß wie Außenansicht bieten nichts prinzipiell Neues, obgleich sich die Dekoration im einzelnen natürlich in den Formen der Renaissance bewegt und auch die Gliederung der Wandfläche einen strengeren architektonischen Aufbau anstrebt; auch hier sehen wir z. B. fünf Figuren von Heiligen, aber sie sind nicht mehr mit ihren Baldachinen frei vor die Mauer gestellt, sondern sie stehen in Nischen, die wiederum einem reichen System von Pilastern und Gesimsen fest und konsequent eingeordnet sind. Den wesentlichsten Unterschied aber bildet die Decke, die ganz im Gegensatz zu der gotischen Kapelle in mächtiger Wölbung den ganzen Raum zusammenfaßt und ihn dadurch



Abb. 18. Cappella del Santo.

über seine bescheidenen positiven Maße hinaus zu weiter, großartiger Wirkung steigert. Die köstlichen Stuckarabesken der Decke sind, vielleicht nach Jacopo Sansovinos Entwurf, von Tiziano Minio ausgeführt; sie sind, charakteristisch genug für die neue Gesinnung, weiß mit leichter Vergoldung, und auch der sonstige reiche Schmuck der Kapelle, von dem gleichfalls später gesondert zu sprechen sein wird, fiel hier nicht der farbenfrohen Malerei, sondern der farblosen Plastik zu. — Die Cappella delle Reliquie oder del Tesoro (auch Santuario genannt) endlich führt uns mitten in das bewegteste Barock hinein. Sie wurde 1689 von dem Genuesen Filippo Parodi entworfen und bis 1692 unter Mitarbeit wiederum venezianischer Bildhauer ausgeführt. Da sie dem Bau nicht eingeordnet, sondern frei angefügt wurde, schuf der Künstler einen selbständigen Kuppelraum, den er nun mit dem ganzen Apparat der Barockkunst dekorierte: doppelte Pilaster, starke Verkröpfung der Gebälke, durchbrochene Giebel, schnörkelhafte Voluten, ekstatisch bewegte Figuren usw., gewiß nicht durchaus sympathisch und im einzelnen oft stark anfechtbar, aber durch die zwingende Einheitlichkeit des Zeitcharakters doch von einer gewissen imposanten Wucht, die speziell zu den dort aufbewahrten Reliquien und kostbaren Kirchenschätzen nicht übel paßt. —

Wir mußten hier etwas vorgreifen, und kehren zur Geschichte der Stadt Padua und ihrer Bauten zurück. Die bedeutendste gotische Kirche nach dem Santo ist die der Eremitani, nicht nur wegen der in ihr enthaltenen Kunstwerke, sondern

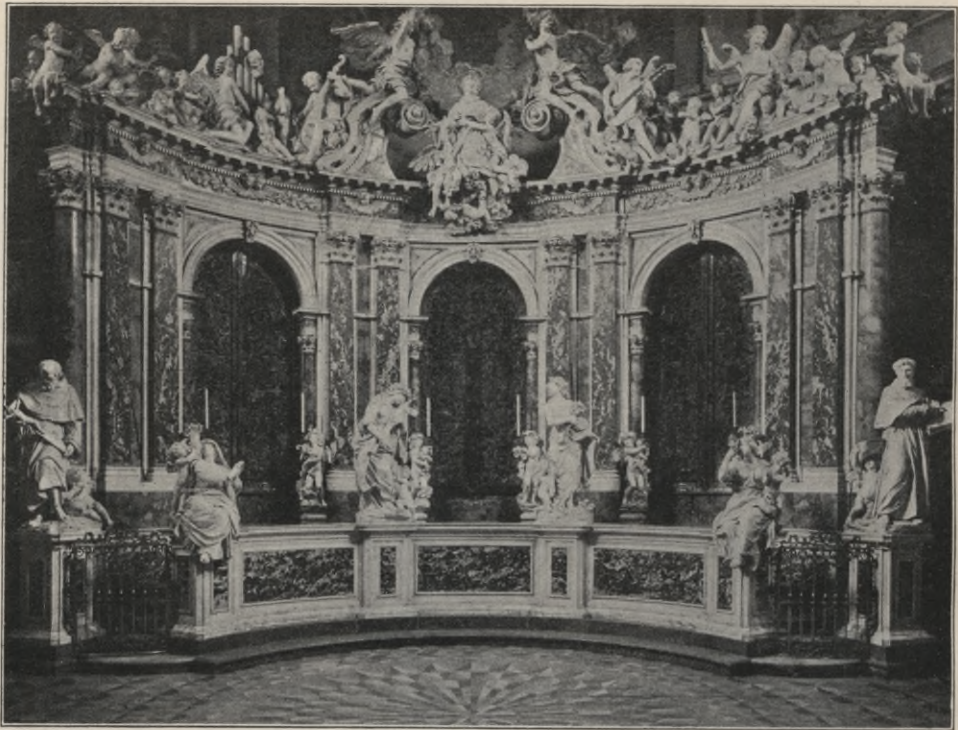


Abb. 19. Cappella del Tesoro im Santo.

auch als Bauwerk an sich. Sie steht auf den Resten eines älteren Baues, der aus dem 12. Jahrhundert stammen mag, ist aber in ihrer heutigen Gestalt, besonders des Chores, wesentlich durch einen Neubau von 1264 bedingt, von welchem auch die große Fensterrose der Westfront stammt. Ein zweiter Umbau erfolgte 1309 durch den schon genannten fra Giovanni, der für die gewölbte Holzdecke seiner Kirche das alte Dach des gleichfalls von ihm erneuerten Salone erhielt. Es ist ein schlichter Backsteinbau von ernstem, schmucklosem Äußeren, der aber namentlich in der Choran sicht durch die polygonalen Abschlüsse des Hauptchores wie der berühmten Cappella SS. Jacopo e Cristoforo, durch das sparsame Maßwerk der Fenster und die einfachen Bogenfriese doch ein keineswegs ausdrucksloses Architektur bild bietet; der viereckige Glockenturm mit den von zweifachen Säulen geteilten lustigen Fensterpaaren im Obergeschoß gehört zum größten Teil noch dem älteren Bau an. Das Innere ist, wie bei vielen der in erster Linie zur Predigt bestimmten Ordenskirchen, einschiffig und von äußerster Einfachheit der architektonischen Gestaltung. Die zahlreichen darin enthaltenen Werke der Malerei und Plastik müssen späterer Besprechung vorbehalten bleiben; zwei Denkmäler aber seien hier schon kurz erwähnt, weil sie uns einen wichtigen Abschnitt in der politischen Weiterentwicklung Paduas vergegenwärtigen: die Gräber von zwei Fürsten aus dem Hause Carrara, die aus der 1227—1275 erbauten, 1822 aber abgebrochenen gotischen Kirche S. Agostino hierher übertragen wurden. —



Abb. 20. Eremitani-Kirche.

Die nach Ezzelinos Vertreibung neu errichtete paduanische Republik hatte für die Dauer keinen leichten Stand, obwohl sie zunächst durch die Annexion von Vicenza, Bassano und Rovigo einen beträchtlichen äußeren Zuwachs erfuhr. Zugleich aber erhoben sich langwierige Händel mit den Scaligern in Verona, die Vicenza den Paduanern bald wieder entrißen, und ihnen später auch Este und Montagnana nahmen. Schon in diesen Wirren spielt die angesehene Familie der Carrara eine immer mehr hervortretende, wenn auch manchmal etwas zweifelhafte Rolle; bald hören wir, daß sie von den Scaligern gefangen werden, dann wieder den Frieden mit ihnen vermitteln, bald stacheln sie das Volk gegen andere vornehme und reiche Geschlechter auf, um sich selbst die Vorherrschaft zu sichern. Im Jahre 1318 endlich hatten sie ihr Ziel erreicht: auf die Anregung des Rolando de Piazzola, dessen Familiengrab noch auf der Piazza del Santo zu sehen ist, wurde die Notwendigkeit einer starken Herrscherhand in den Unruhen der Zeit anerkannt, und Jacopo de Carrara zum „Pretore, Governatore, Capitano e Signore generale“ von Padua ernannt. Nun hatte auch Padua seinen Fürsten, wie Mailand, Mantua, Ferrara und andere Städte; aber weniger glücklich als die Visconti, Gonzaga und Este wurden die Carraresen von Unbeginn ihrer Herrschaft durch die rings sie umgebenden stärkeren Mächte bedrängt, und konnten trotz vorsichtigen Paktierens bald mit der einen bald mit der anderen Partei doch schließlich ihrem Schicksal nicht entinnen, dessen Name Venedig war. Schon

Jacopo I. konnte seine kurze Regierung nur dadurch aufrecht erhalten, daß er sie mit österreichischen Statthaltern teilte. Nach seinem 1524 erfolgten Tode empörte sich das Volk gegen die Carrara, wurde jedoch unterdrückt; Jacopos Neffe Marsilio, kaum zur Herrschaft gelangt, trat die Stadt wiederum an Cangrande della Scala ab, nach dessen Tode sie 1529 an seine Neffen und Nachfolger kam. Im Jahre 1537 aber wandelte Marsilio seine Politik, er verbündete sich mit Venedig und Florenz und vertrieb die Scaliger. Er starb schon 1538, und hinterließ seinem Nachfolger Ubertino da Carrara die Herrschaft verhältnismäßig gesichert. Ubertino, der in einem der Gräber der Eremitani ruht, ist der Erbauer des Palastes der Carraresen, der sogenannten Reggia, die noch zu erwähnen sein wird, und eines neuen Mauerringes. Ihm folgte 1545 Marsilio Papafava da Carrara genannt Marsilietto, der aber nach wenigen Monaten von seinem Vetter Jacopo meuchlings erstochen ward. Mit den Siegeln des Ermordeten fälschte der Nichtswürdige dessen Befehle, setzte sich so in den Besitz seiner Schlösser, und machte sich mit Hülfe befreiter Sträflinge als Jacopo II. zum Fürsten. Und dann geschah das Unerwartete: gerade dieser brutale Gewaltmensch war als Herrscher leutselig und freigebig, ein Freund der Gelehrten und Künstler, und genoß eine wirkliche Popularität; die Universität erfuhr reiche Förderung durch ihn, und kein Geringerer als Petrarca war sein Freund und Vertrauter. Mit



Abb. 21. Grabmal des Jacopo II. da Carrara.

dem Kaiser und der Republik Venedig mußte er sich abzufinden, und doch erzielte ihn die Vergeltung für die alte Blutschuld; im Jahre 1550 wurde er von Guglielmo da Carrara, einem Bastard Jacopos I., erdolcht. Das Volk hat seinen Tod aufrichtig betrauert, und eben sein Grabmal in den Eremitani ist es, das eine preisende Inschrift von Petrarcas Hand erhielt. Die beiden Gräber, das des Ubertino von 1545 und das des Jacopo II., folgen einem in Padua besonders häufigen Typus: der Sarkophag mit der figur des Verstorbenen ist an der Wand angebracht, und darüber erhebt sich ein reichverzierter und mit

Skulpturen geschmückter Spitzbogen, nach oben rechteckig abgeschlossen und manchmal von Säulen getragen. Das innere Bogenfeld wird dann von einem Gemälde, meist der Krönung Mariä oder dergleichen, ausgefüllt, wie dies an vielen solchen Grabmälern sowohl in den Eremitani selbst wie im Dom und im Santo verfolgt werden kann; die Fresko-Reste auf unserer Abbildung sind, als das Ganze aus S. Agostino hierher gebracht wurde, unvollständig auf Leinwand übertragen worden. Die Skulpturen sind von dem Venezianer Andriolo. — Auf Jacopo II. folgten sein Bruder Jacopino und sein Sohn Francesco I., der aber den Dheim in den Kerker warf und sich zum Alleinherrscher machte. Wiederum war es dann ein Glied der eigenen Familie, das auch ihn verraten wollte: Nicolò da Carrara versuchte durch heimliche Umtriebe die Stadt den Scaligern wieder in die Hände zu spielen. Der Anschlag wurde rechtzeitig entdeckt und das Haus des Rebellen dem Erdboden gleich gemacht. An dessen Stelle aber erbaute fina Buzzacherina, Francescos I. fromme Gemahlin, die Kirche S. M. dei Servi, einen weiten einschiffigen Bau, der außer einem erst viel später (1511) hinzugefügten säulengestützten Portikus wenig architektonisches Interesse bietet. Bald zog sich indessen auch über Francesco I. das Verhängnis zusammen. Er verbündete sich mit König Ludwig von Ungarn gegen Venedig, und wenn er auch zeitweilig damit große Erfolge erzielte, so hatte er doch den unauslöschlichen Haß der Republik auf sich und sein Geschlecht gezogen. Von Gian Galeazzo Visconti, seinem einstigen Verbündeten, im Stich gelassen, dankte er 1388 zugunsten seines Sohnes Francesco II. ab und ist 1395 als Gefangener des Mailänders gestorben. Francesco II. hatte zunächst die Stadt dem Feldherrn der Visconti übergeben müssen, eroberte sie aber 1390 zurück, und behauptete mehrere Jahre die Signorie. 1405 aber kam das Ende; Venedig verband sich mit den Visconti und bedrängte die unglückliche Stadt so hart, daß die Bürger, von Krieg und Pest erschöpft, den Fürsten preisgaben. Padua fiel in die Hände der Republik, und hat ihr bis 1797 zugehört. Francesco II. aber wurde mit seinen beiden Söhnen Francesco III. und Jacopo 1406 im Gefängnis erdrosselt. Auch ein letzter Versuch der Carrara, wieder zur Herrschaft zu gelangen, scheiterte. Marsilio, ein Sohn Francescos II. häumte sich noch einmal gegen die Übermacht Venedigs auf, doch umsonst — sein Haupt fiel 1435 zwischen den Säulen der Piazzetta. Die Selbständigkeit Paduas war damit vollständig vernichtet. —

Von der mittelalterlichen Architektur bis zum Ausgang des 14. Jahrhunderts ist leider in Padua nicht viel erhalten, weitaus das meiste ist Brand und Abbruch oder späterem Umbau zum Opfer gefallen, und nur mit Mühe vermag man sich nach alten Beschreibungen das ungefähre Bild der damaligen Stadt zurückzurufen. Die gotischen Kirchen, welche außer den bereits genannten noch erhalten blieben, sind theils ohne künstlerische Bedeutung, theils später gänzlich verändert worden, so daß sie hier übergangen werden können, und die kleinen Oratorien, wie die Madonna dell' Arena und das Oratorio di S. Giorgio, kommen nicht sowohl durch ihre Architektur, als durch ihren Bilderschmuck für uns in Betracht. Auf die Profanarchitektur dieser Periode aber muß wenigstens ein kurzer Blick geworfen werden. — Schon zur Zeit der paduanischen Republik hatte der feudale

Adel sich, wie in anderen Städten, so auch hier stattliche, burgartige Bauten errichtet, die nicht nur zum Wohnen, sondern auch im Falle der Not zur Verteidigung eingerichtet waren, und durch stolze Türme sich schon von weitem kenntlich machten. Von allen diesen ungesügten Gebäuden ist nur noch wenig vorhanden, und von den zahlreichen Türmen stehen nur noch drei (z. B. einer in Via Dante). Von dem malerischen Kastell sind dagegen noch beträchtliche Teile erhalten, die jetzt als Gefängnis benutzt werden, während der große zinnengefrönte Turm, *Tor lunga* genannt, die Sternwarte enthält. Ursprünglich stand daneben noch ein zweiter Turm, und die Überlieferung berichtet, daß der grausame Ezzelino den Erbauer der hier befindlichen qualvollen Kerker als Ersten selbst in diese geworfen habe, um deren Wirkung an ihm zu erproben. Auf Ezzelino, der durch eine fast fieberhafte Bautätigkeit seinen Namen zu verewigen trachtete, wird auch noch ein anderer Turm, nahe bei Ponte Molino, zurückgeführt, woran eine pathetische moderne Inschrift gemahnt. Die sogenannte „*Casa di Eccelino*“, an einem Durchgang nahe der *Piazza dei Frutti* gelegen, soll dem jüngeren Ezzelino gehört haben; es ist ein mächtiger Ziegelbau mit zierlichen rundbogigen Fenstern, von denen je zwei gekuppelt und durch ein Säulchen getrennt sind, während ein gemeinsamer Bogen sie überspannt. Eine elegante dreiteilige Fensterreihe mit Spitzbögen und Säulenbalustrade ist spätere Zutat. Der bischöfliche Palast wurde im Jahre 1300 erbaut, und bietet besonders vom Domplatz aus noch ganz den Anblick eines mittelalterlichen festen Steinhauses ohne rechte künstlerische Durchbildung dar. Eine durchgreifende Erneuerung fand 1474 statt; auch die Loggien nach der *Via del Descovado* sind viel späteren Datums. Unzweifelhaft das wichtigste Bauwerk dieser Zeit aber ist nur noch in traurigen Überresten zu erkennen, die „*Reggia*“ der Carraresischen Fürsten, die 1338—44 von Ubertino da Carrara errichtet wurde. Es war ein großer Komplex von Gebäuden, der sich etwa an der Stelle des heutigen *Palazzo del Capitano* und rückwärts von diesem erstreckte. Ausführliche Beschreibungen, die davon erhalten sind, berichten von fürstlicher Pracht und reichem malerischen Schmuck; da war ein Saal mit den Taten der antiken Helden, ein Saal mit dem Zug der Sieben gegen Theben, ein Herkulesaal, ein Lufrezi Zimmer, ein Saal der Hölle, eine Gemäldesammlung und eine freskengeschmückte Kapelle. Schon im 16. Jahrhundert wurde vieles übermalt, im 18. übertüncht und verbaut, und im 19. hat man den größten Teil des Gebäudes niedergedrückt, um ein überaus langweiliges Schulgebäude an seine Stelle zu setzen. Heute muß man von der *Via dell' Accademia* aus den Schulhof betreten, um die in unserer Abbildung wiedergegebenen Reste der köstlichen Loggien zu finden, die einst den ganzen Hof umgaben: schlanke Säulen mit zierlichen gotischen Kapitälern tragen ein hölzernes Gebälk, zu dem treppenförmig gestufte Konsolen überleiten, darüber eine zweite Säulenreihe, das Ganze noch im Verfall ungemain anmutig. —

Die Paduaner Privatpaläste der Gotik sowohl wie der Renaissance sind keine stolzen Prunkbauten, wie etwa die Florentiner oder selbst einzelne in kleineren Städten, sie tragen vielmehr einen bescheideneren bürgerlichen Charakter. Vieles trägt hierzu schon das Material mit bei, die meisten sind bis auf die steinernen



Abb. 22. Die Reggia der Carrarefen.

Säulen oder Terrakotta-Gliederungen ganz aus Backstein erbaut, und zudem sind sie fast durchweg in die behaglichen Laubengänge, welche die ganze Stadt durchlaufen, mit einbezogen und dadurch in der freien, selbständigen Entfaltung behindert. Sie kommen nicht als architektonische Einzelindividuen zur Geltung, sondern wirken als Glieder des Ganzen, und auch wenn man die Lauben verläßt, kann man wegen der Enge der Gassen kaum einen rechten Standpunkt zur Betrachtung der Bauten finden. Kein Wunder, daß die Architektur unter diesen Verhältnissen weniger nach großen Gesamtwirkungen oder wohlabgewogenen Fassaden, als vielmehr nach reizvoller Detailwirkung strebte, und wieder war es das Vorbild Venedigs, das dabei einen entscheidenden Einfluß übte. Fast alle diese Palazzi nämlich haben als Hauptschmuck das unter dem Namen Pergolo von Venedig her wohlbekannte Motiv einer Anzahl zusammengezogener Fenster an dem Hauptsaal des Hauses, meist mit Balkon oder Balkons davor, während die übrigen Fenster unsymmetrisch und regellos je nach dem Bedürfnis verteilt sind. Auch die Einzelheiten der Fenster- und Simsbildung sind ganz nach venezianischem Vorbild gestaltet; Kiel- und Eselsrückenbögen herrschen vor, gedrehte Säulen und Stabeinfassungen sowie die bekannten zahnschnittartigen Ornamente



Abb. 23. Gotischer Palast in Via Dante.

Abb. 23 wiedergegeben. Die Gotik hat sich in Padua — wiederum eine Verwandtschaft mit Venedig, aber auch mit Deutschland — sehr lange gehalten, sie reicht durch das 15. Jahrhundert hindurch, und gewisse merkwürdige Übergangsformen zur Renaissance (Abb. 24) entstammen erst dem Cinquecento. — Die Renaissance selbst übernimmt, wie im Norden, zunächst ganz einfach das herkömmliche Haus, und verändert nur die Einzelformen, so daß man von einer grundsätzlichen Umgestaltung, von einer eigentlich neuen Renaissance-Architektur dabei kaum sprechen kann. Die Lauben bleiben, es bleibt auch die gekuppelte Fensterreihe mit Balkon, nur daß an Stelle der gotischen Säulen, Bögen, Gesimse und Ornamente solche in Renaissanceformen treten. Häuser dieser Art finden sich gleichfalls in großer Zahl, so in Via Savonarola, Altinate, Umberto I, S. Francesco u. a. Auch sie sind vielfach durch Malereien belebt, wovon leider nur recht wenige Reste erhalten sind, die aber mehrfach ganz Reizendes ahnen lassen. Hierhin gehört ein Haus mit Fries in Clairobscurmalerei aus dem 16. Jahrhundert in der Via del Santo, ein Haus mit Amoretten auf buntem Grund am Kranzgesims und anderen Spuren von Bemalung Via S. Francesco 27, und das bekannte Haus gegenüber dem Monte di Pietà mit Fresken von Domenico Campagnola: oben ein lustiger Puttenfries, darunter sehr zerstörte Bilder mit großen nackten Figuren, und ein Fries von liegenden Gestalten. Ein gutes Beispiel für Sgraffitti endlich ist in Via Savonarola erhalten, wo neben

sind sehr häufig. Die Mauer selbst war in vielen Fällen durch farbigen Schmuck belebt, manchmal in ähnlicher Weise wie am Dogenpalast durch ein Muster von roten und weißen Rechtecken, später durch reichere ornamentale und figürliche Bemalung. So mögen diese Häuser immerhin einen weit freundlicheren Anblick geboten haben als heute, da das meiste dieser Malereien zerstört ist. Gotische Paläste dieser Art finden sich allerwärts in der Stadt zerstreut, so besonders in Via Roma, del Descovado, S. Francesco, Dante (früher Strà maggiore genannt) u. a.; ein bezeichnendes Beispiel ist in

schönen Ornamentfriese mit Greifen und Tritonen zwei große mythologische Darstellungen zu sehen sind, das Parisurteil und ein lautespielender Orpheus, der die Tiere herbeilockt, Pfau, Kranich, Affe, Kaninchen, eine echte, fröhliche Renaissance-Deformation.

Die Renaissance macht sich dann auch frei von dem mehr malerischen, venezianischen Schema, sie strebt nach einer durchgebildeten Fassade mit regelmäßiger Fensterverteilung und Gliederung der Stockwerke, ohne jedoch zu großen monumentalen Wirkungen zu gelangen. Einerseits waren die Lauben hierfür immer wieder hinderlich, andererseits wa-

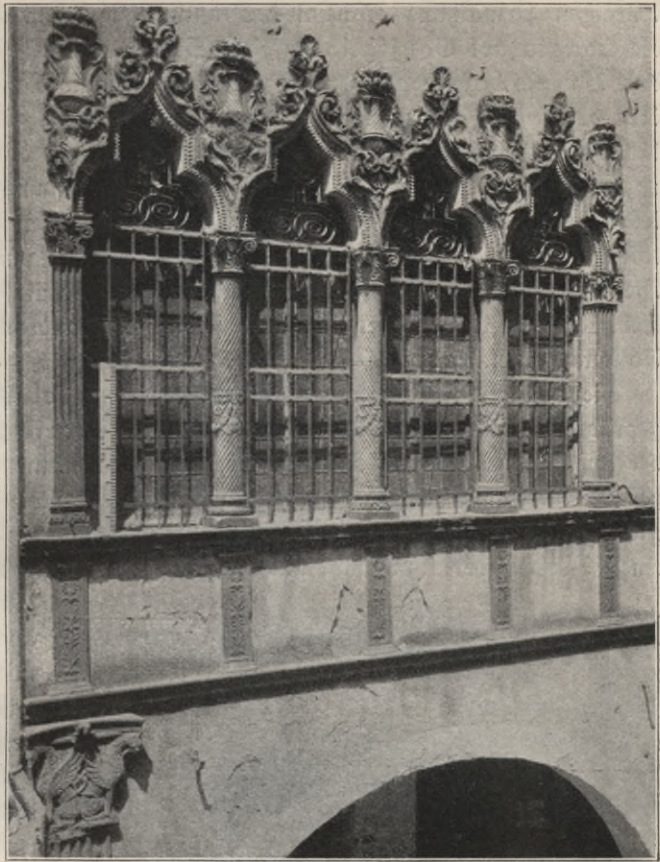


Abb. 24. Fenster im Übergangsstil bei Ponte delle Torricelle.
(Via Umberto I.)

ren die Verhältnisse der venezianischen Provinzialstadt überhaupt nicht danach angetan, um eine wirklich große Privatarchitektur aufkommen zu lassen. So fehlen denn auch gänzlich die großen Hofanlagen, die den florentinischen und römischen Palästen gerade ein gutes Teil ihres künstlerischen Charakters verleihen. Erst im Barock finden sich vereinzelt Anläufe hierzu, freilich auch mit unzureichenden Mitteln und im einzelnen recht mäßig; hierhin gehört der Palazzo Selvatico in Via dei Tadi mit großen Hof- und Flügelbauten, weiter Einfahrt, stattlichem Treppenhaus und zahlreichen Statuen, es ist aber schließlich doch nur Kleinstadtpunk.

Besondere Erwähnung verdient endlich ein allerliebstes Haus mit Marmor-Inkrustation im Stile der Lombardi. Es ist dies die sogenannte Casa degli Specchi, Via del Descovado 31, auch Casa di Tito Livio genannt, weil sie im Volksmunde als Haus des großen Geschichtsschreibers galt. Auch hier ist das Vorbild Venedigs maßgebend, und die hübsche Fassade mit ihrem großen Mittelfenster und ihren bunten Marmorschildern (daher die Bezeichnung degli Specchi) könnte wohl auch am Canal grande stehen. — Nahe verwandt mit diesem liebens-

würdigen Privathaus erscheint das anmutigste öffentliche Gebäude von Padua, die Loggia del Consiglio auf dem Signorenplatz, 1493 nach Plänen des Annibale Bassano begonnen, aber erst 1523 durch Biagio Rossetti aus Ferrara vollendet. Mit der weiten, offenen Säulenhalle im Untergeschoß, zu der eine breite Freitreppe hinaufführt, und mit der klaren, ruhigen Einteilung durch Simse und Pilaster im oberen Stockwerk atmet dieser Bau ganz den freien und heiteren Geist der frühen Renaissance, ohne bei der bunten Marmordekoration in den Fehler spielerischer Überladung zu verfallen — ein Werk von köstlicher und unmittelbarer Wirkung. Die Casa degli Specchi gehörte übrigens der Familie Bassano, und wird dem Erbauer der Loggia del Consiglio selbst, von anderen seinem Sohne Antonio Bassano, zugeschrieben. —

Die voll entwickelte Hochrenaissance tritt uns sodann entgegen mit der ausgeprägten Künstlerpersönlichkeit des Giovanni Maria Falconetto (1458—1534), der ursprünglich aus Verona stammend und dort namentlich als Maler tätig, doch gerade in Padua einige seiner besten architektonischen Werke hinterlassen hat. fand er doch hier durch die Vermittelung des späteren Kardinals Pietro Bembo einen Mäcen, der ihm nicht nur mehrere seiner innersten Neigung entsprechende



Abb. 25. Renaissance-Palast in Via S. Francesco.

Aufträge erteilte, sondern ihn auch lange Jahre hindurch mit seiner ganzen Familie gastlich im eigenen Hause beherbergte und in enger Freundschaft mit ihm verbunden war: Luigi Cornaro, eine der anziehendsten Gestalten der paduanischen Renaissance überhaupt. Wir dürfen diesem eigenartigen Manne hier einige Worte widmen, da er in ganz besonderer Weise die Stimmung und die Empfindungen jenes großen Zeitalters widerspiegelt, aus denen auch die Kunst desselben geboren wurde. Luigi Cornaro gehörte dem berühmten venezianischen Geschlecht an, dem vier Dogen und eine Königin entsprossen sind, doch lebte er dauernd in Padua, wohin einer seiner Vorfahren wegen eines Totschlags geflüchtet war. Im Jahre 1467 ge-

boren, hatte er nach einer bewegten Jugend im besten Mannesalter schwere Krankheiten zu bestehen, die ihn zu gänzlicher Änderung seiner Lebensweise veranlaßten; die Mäßigkeit war es, der er seine Rettung zuschrieb, und die er nun als Mittel zur Erreichung eines hohen und glücklichen Alters begeisterte pries. Sein Traktat „Vom mäßigen Leben“, in seinem 83. Lebensjahre geschrieben, faßt seine Erfahrungen zusammen und gibt zugleich einen prächtigen Einblick in sein eigenes Wesen, denn beglückt schildert er die Freuden, die infolge der Mäßigkeit auch das hohe Alter ihm selbst noch gewährte, und noch weitere lange Jahre gewährt hat; fast 100jährig ist er 1566 sanft entschlummert. Nach einer kräftigen Verurteilung der herrschenden Schlemmerei und Unmäßigkeit beschreibt er die eigene bescheidene Art zu leben, wobei er sich Speise und Trank ganz genau nach dem Gewicht zumaß. Daß er aber dabei allen edelsten Genüssen nicht unzugänglich war, ja sie in reichem und vollem Maße zu genießen verstand, zeigt uns dann die Schilderung seines glücklichen Alters, die er allen denen entgegenhält, welche das Leben nach dem 65. Jahre mehr für tot als lebendig erachten. Er erwähnt stolz seine Rüstigkeit, die ihm noch erlaubt, sich ohne Hülfe aufs Pferd zu schwingen und Treppen oder Berge zu ersteigen, seine stets freundliche und frohe Stimmung, fern von allen grämlichen Gedanken. Seine Zeit verbringt er in „würdiger Muße“, mit den besten und edelsten Dingen beschäftigt: im Gespräch mit vornehmen und gebildeten Männern, mit der Lektüre guter Bücher, mit Schriftstellerei zu Nutz und Frommen der anderen. Freilich fehlt es ihm dabei auch äußerlich an nichts von alledem, was das Leben zu verschönern vermag, und so kann er denn späterhin schreiben: „All diese Dinge aber treibe ich in größter Bequemlichkeit, jedes zu seiner Zeit, und in meinen eigenen Räumen, welche — abgesehen davon, daß sie in der schönsten Gegend unserer edlen und gelehrten Stadt Padua liegen — auch wahrhaft schön und bewundernswert sind, und zum Besten



Abb. 26. Casa degli Specchi.

gehören, was in diesem unserem Zeitalter gemacht worden ist; mit einem Teil, der mich vor zu großer Hitze, und einem anderen, der mich vor zu großer Kälte schützt, denn ich habe sie nach den Regeln der Architektur gebaut, die uns zeigt, wie man das machen muß. Und zugleich damit vergnüge ich mich an meinen verschiedenen Gärten, mit fließendem Wasser an ihnen entlang, in denen ich immer etwas zu tun finde, was mich freut.“ Im Frühjahr und Herbst geht er auf sein Besitztum in der schönsten Lage der euganeischen Berge, wo er sogar noch einer harmlosen Jagd huldigt, oder er bewohnt sein großes Landgut, dessen Umgebung er durch rationelle Entwässerung erst gesund und wohnbar gemacht hat. Alljährlich bereift er auch die umliegenden



Abb. 27. Loggia del Consiglio.

Städte zum Besuch seiner Freunde, und kommt dabei mit allen geistig hochstehenden Menschen zusammen, an denen die Zeit, wie er selbst hervorhebt, so reich war: Architekten, Maler, Bildhauer, Musiker und Landwirte. Dabei betrachtete er immer wieder alle Werke der alten und neuen Kunst, und ließ keine Gelegenheit vorüber, sich zu bilden, vor allem aber genoß er auf der Reise selbst mit offenen Augen die Schönheit der Natur; denn alle seine Sinne waren noch frisch und aufnahmefähig, und er selbst so rüstig, daß ihn nicht einmal der Wechsel der Betten auf der Reise störte, denn er schlief in jedem Bett gleich gut! Und damit ihm kein Trost seines Alters fehle, war ihm auch die irdische Unsterblichkeit in Gestalt froher Nachkommen beschert; es ist eine der reizendsten Stellen seines

Büchleins, wo er beschreibt, wie ihn bei der Heimkehr nicht etwa ein oder zwei, nein, elf Enkelkinder zwischen zwei und achtzehn Jahren empfangen, alle von einem Elternpaar, und alle kerngesund, begabt und brav. Einer von den jüngeren ist sein kleiner Hanswurst, die größeren sind gewissermaßen seine guten Gesellen, die er singen und auf verschiedenen Instrumenten spielen läßt, ja der würdige alte Herr singt mit klarer Stimme selbst noch mit; und beglückt schließt er: „Das sind die Freuden meines Alters, und man sieht daraus, daß das Leben, das ich führe, ein lebendiges ist, und nicht ein totes, wie jene sagen, die nichts verstehen.“ —

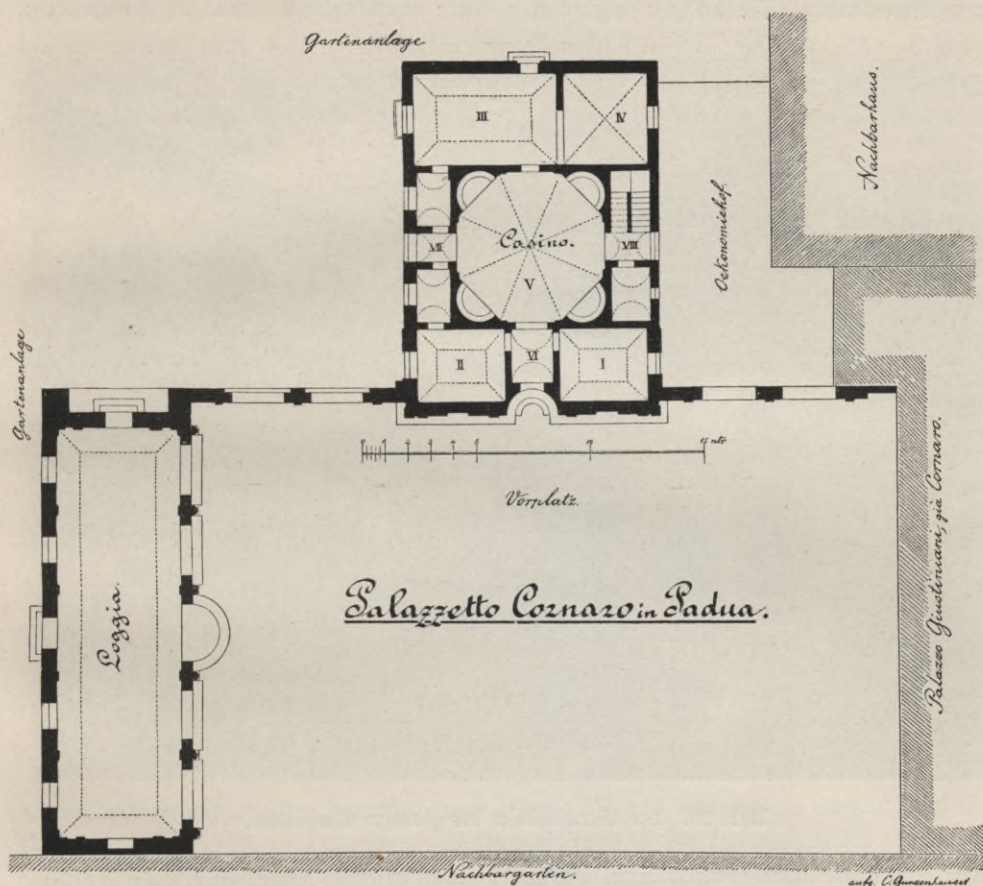


Abb. 28. Die Gartenhäuser des Palazzo Cornaro. Grundriß.

Das Haus, in welchem dieser Virtuos verfeinerten Lebensgenusses seine Tage verbracht, steht noch heute, wenn auch die kunstdurchwehten, gartenumgebenen Räume, die er selbst so stolz erwähnt, jetzt ein trostloses Bild des Verfalles alles Irdischen darbieten. Es sind zwei 1524 erbaute kleine Gartenhäuser hinter dem jetzigen Palazzo Giustiniani, dem älteren Wohnhaus Luigi Cornaros, und Giovanni Maria Falconetto ist ihr Schöpfer, wiewohl auch der in der Architektur weit über den Dilettantismus hinaus bewanderte Bauherr manchen eigenen Anteil an den Entwürfen haben mag. — Unser Grundriß zeigt deutlich, daß die Anlage unfertig

ist: sie besteht jetzt in einem parallel zum alten Wohnhaus gelegenen Hallenbau, der Loggia, und in einem rechtwinkelig dazu stehenden kleinen Gebäude mit mehreren Räumen, dem sogenannten Kasino, das mit der Loggia durch eine Arkade verbunden ist. Schon die Fortsetzung dieser Arkade auch auf der anderen Seite des Kasino läßt bestimmt vermuten, daß ursprünglich eine symmetrische Anlage geplant war, daß also das alte Wohnhaus*) niedergerissen und durch eine der ersten entsprechende zweite Loggia ersetzt werden sollte, während vielleicht ein neues Wohngebäude als Abschluß der offenen Seite des Rechtecks gegenüber dem Kasino projektiert war. Die Loggia besteht aus einer offenen Bogenhalle im Erdgeschoß



Abb. 29. Die Gartenhäuser des Palazzo Giustiniani.

und einem einzigen großen Saal darüber, sie war also wohl für gesellige Zusammenkünfte und Aufführungen bestimmt, das Kasino enthält in zwei Stockwerken kleine, äußerst geschmackvoll angeordnete und dekorierte Wohnräume, die wohl dem täglichen Gebrauch dienen; in dem achteckigen, durch vier Ecknischen belebten Mittelraum ist vielleicht ein Musikzimmer zu erblicken. Das obere Geschoß des Kasino öffnet sich nach vorn in einer Bogenhalle. Die Einzelformen sind von strengster klassischer Durchführung nach den Regeln Vitruvs: Pilaster und Halbsäulen dorischer und ionischer Ordnung, Fries mit Triglyphen und Metopen,

*) Dieses Haus trug außen Fresken, die 1511–12 nach Tizians Entwürfen, jedenfalls unter Mithilfe von Domenico Campagnola und wohl auch Girolamo del Santo, ausgeführt wurden, aber leider verloren sind.

die durch Rosetten und Stierschädel geschmückt sind, kräftige Fensterumrahmungen und Nischen mit Statuen. Dies alles im Verein mit dem für Padua seltenen Überwiegen des Steinmaterials gibt dem Ganzen trotz bescheidener Ausdehnung einen entschieden monumentalen Charakter, wie denn Falconetto überhaupt, ganz an den Werken der römischen Baukunst geschult und in ihnen aufgehend, nur Arbeiten großen Stiles ausführen wollte, und alltägliche Aufgaben verschmähte. — An plastischem Schmuck trägt die Loggia Statuen des Apollo, der Diana und der Venus in den Nischen des oberen Stockwerkes, und Masken an den Schlußsteinen, sowie Genien in den Zwickeln der unteren Arkaden; die Nischen zu beiden Seiten des Eingangs zum Kasino enthalten die Figuren des Aon und der Diana, und auch hier sind die Zwickel und die Schlußsteine figürlich ausgestattet. Der Schöpfer dieser Skulpturen war nach dem Anonymus des Morelli ein „Juan Padoano“,



Abb. 30. Porta Portello.

unter welchem man früher den Giovanni Maria Mosca, neuerdings auch Giovanni Dentone vermutet hat. Besonders glücklich ist sodann die Dekoration des Innern, die aus Stuck, bildlichen Szenen und Grottesken bunt aber höchst geschmackvoll kombiniert ist, und so stark an die Dekorationsweise der Loggien Raffaels gemahnt, daß man die Kenntnis derselben bei dem entwerfenden Künstler wohl unbedingt annehmen muß. Da nun Falconetto selbst in Begleitung Luigi Cornaros kurz vorher in Rom gewesen war, so wird ihm wohl die Gesamtdisposition des ganzen inneren Schmuckes zuzuschreiben sein, während ihm bei der Ausführung seine beiden Söhne und sein späterer Schwiegersohn Bartolomeo Ridolfi für die Stuckaturen, und Domenico Campagnola für die Malereien zur Seite standen. Trotz argen Verfalles sind die unteren Räume des Kasino — hier besonders ein antiker Triumphzug in Stucco — und die untere Halle der Loggia mit mythologischen Gemälden zwischen weißen Stuckornamenten und farbigen Grottesken noch heute

eines der schönsten Beispiele festlich froher Hochrenaissance-Deformation. Der obere Saal der Loggia entbehrt ganz des Schmuckes und scheint überhaupt nie vollendet worden zu sein; die jetzige Besitzerin Gräfin Giusti geb. Gräfin Giustiniani hegt übrigens den dankenswerten Plan, das Ganze unter voller Wahrung des künstlerischen Charakters wiederherstellen zu lassen. — Gewiß waren es diese reizvollen Bauten, die dem Meister bald auch öffentliche Aufträge einbrachten. So errichtete er zwei der monumentalen Stadttore der neuen Umwallung, die Porta S. Giovanni (1528) und Porta Savonarola (1530), die weite Kuppelräume mit Nischen darstellen und außen ganz der Anlage römischer Triumphbögen folgen; Guglielmo Bergamasco war ihm hierin mit seiner Porta Portello (1518) vorangegangen. Wenige Jahre später (1532) sehen wir Falconetto an der äußeren Umgestaltung des Palazzo del Capitano tätig. In dem Mittelbau mit dem Uhrturm trägt besonders das schöne, wuchtige Portal ganz die charakteristischen Merkmale seines Stiles; der Marcuslöwe über dem Sims und auf der freistehenden



Abb. 31. Mittelbau des Palazzo del Capitano.

Säule zur Linken deutet auf die Herrschaft Venedigs über das niedergeworfene Padua hin. Auch die Fassade gegen den Domplatz, das jetzige Leihhaus, dürfte im oberen Geschos auf Falconetto zurückzuführen sein, während sie unten noch gotisch ist. Der anschließende „Arco Valarezzo“ wurde erst 1632 von Giambattista della Scala erbaut. — Daß die paduanische Profanarchitektur auch der Hochrenaissance im übrigen nicht viel Bedeutsames bietet, wurde bereits erwähnt, und besonders fehlen auch hier ganz die großen, stolzen Hofanlagen der Privatpaläste; für eine römische Cancellaria war die venezianische Provinzstadt nicht der Ort. Dagegen finden sich einige sehr gute Klosterhöfe der Renaissance, so eine ganze Reihe bei S. Giustina, wovon einer von Pietro Lombardo erbaut sein soll; ein anderer derselben wird von Burkhardt dem Palladio selbst zugeschrieben, er stammt aber von dessen Nachahmer Battista Fizionio (1588). Es ist ein eigenartliches Bild, wenn man mit Erlaubnis des wachhabenden Offiziers den jetzt als Kaserne dienenden weiten Komplex betritt, und in den ernsten, vornehmen Hofarchitekturen die Soldaten des neuen Italiens sich tummeln sieht. Kurze Erwähnung verdient auch der Palazzo del Municipio (del Podestà) neben dem Salone, ein Bau aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, an dem hauptsächlich der schöne obere Hof mit dorischen Säulenhallen beachtenswert ist. Besonders aber war es der Neubau der Universität, der auch Padua das klassische Beispiel eines monumentalen Renaissancehofes brachte. Die Universität von Padua, die



Abb. 32. Monte di Pietà (Falconetto).

schon von der paduanischen Republik und von den carraresischen Fürsten stets gepflegt und hochgehalten worden war, genoß auch die eifrigste Fürsorge seitens der Republik Venedig, die sogar im Jahre 1407 beschloß, daß Padua die einzige Universität innerhalb ihres Gebietes bleiben solle, und zu ihrer Verwaltung 1517 eine besondere Behörde, die *Riformatori dello Studio di Padova*, einsetzte. Schon früh hatte sich eine scharfe Scheidung zwischen den zwei Sektionen der alten Hochschule vollzogen, der der Juristen und der Artisten, und bereits am Ende des 14. Jahrhunderts hatten diese verschiedene Rektoren bekommen und waren in getrennten Gebäuden untergebracht worden, um den ewigen Reibereien ein Ende zu machen; so hatte man eigentlich zwei Universitäten, die eine für die Juristen, die andere für Philosophen, Mediziner und Theologen, jede von Rektor, Prorektor und Syndikus geleitet. Der Rektor — der erst seit 1738 aus der Zahl der Professoren gewählt werden mußte — hatte außer der Überwachung der Studien und der Studiosen sehr bestimmte Repräsentationspflichten: er mußte nach der Wahl den Bischof und die Behörden einladen, wobei er für Erfrischungen mindestens 15 Dukaten ausgeben und jedem Gast ein Paar Handschuhe und einen Stock dedizieren mußte; seine Kleidung war vorgeschrieben, auch sollte er auf seine Kosten einen Pedell und einen Koch halten, und unweigerlich auf das Vorrecht vor jeder anderen Autorität achten, unmittelbar nach dem Stadtregent. Das führte denn bald zu Übertreibungen und Mißbräuchen, denn jeder wollte den „Kollegen von der anderen Fakultät“ oder den Vorgänger womöglich noch überbieten, und so wurde das Amt so kostspielig, daß es oft schwer fiel, überhaupt noch einen Rektor zu finden. Die Vorlesungen wurden an den Wochentagen und an den festtagen abgehalten, wobei uns die Nachricht sehr sonderbar berührt, daß Wochentags die ordentlichen, festtags die außerordentlichen Professoren zu lesen hatten! An den hohen Festen und in den letzten Tagen des Karneval war frei. Von dem weitgehenden Ruhme und persönlichen Kultus einzelner Professoren war schon in unserer Einleitung die Rede; diese Halbgötter zogen oft zahlreiche Hörer mit nach anderen Universitäten, wie denn im Jahre 1413 die Paduaner Studenten in einer Eingabe an den venezianischen Senat den Untergang der Universität verkündeten, wenn der berühmte Raphael Fulgosius nicht bewogen würde, einen Ruf nach Parma abzulehnen; heutzutage könnte dergleichen natürlich nicht mehr vorkommen. — Die klugen Venezianer ließen ihren Studenten manche Freiheit, und darauf ist es zum großen Teil mit zurückzuführen, daß Padua das strengere päpstliche Bologna schon im 16. Jahrhundert weit überflügelte, obgleich die Universität während der Kriege Maximilians I. mit Venedig vorübergehend (1509—17) geschlossen war. Zahlreich waren auch damals stets die Ausländer, welche teils längere Zeit, teils nur vorübergehend auf der Kavalierreise in Padua studierten, und namentlich ist die Stadt nach wie vor die Lieblingsuniversität der Deutschen geblieben, was uns ihr innerlich ganz besonders verknüpft — sind doch allein 77 frühere paduanische Studenten der Medizin aus der Zeit zwischen 1553 und 1673 später Professoren an deutschen Universitäten gewesen! — Die Studenten waren, wie anderwärts, in Nationen eingeteilt, die wieder in die *citramontani* (Italiener) und *oltramontani* (Ausländer) zerfielen. Zu den *citramontani* gehörten die römische,

sizilianische, märkische, lombardische, mailändische, genuesische, toskanische, venezianische, friulanische, piemontesische, trevisanische und paduanische Nation, zu den ultramontani die germanische oder alemanische, die böhmische, polnische, ungarische, provenzalische, spanische, burgundische, englische und schottische. Die Nationen waren in ähnlicher Weise wie die Bruderschaften ursprünglich auf kirchlicher Grundlage organisiert, doch trat natürlich auch das weltliche, politische Element stark zutage; so hören wir von Mogeleyen und Quertreibereien bei der Rektorewahl, von gegenseitiger Eifersucht, von Händeln und Unfug der Studenten untereinander. Die bevorzugteste Nation war die deutsche, die fast seit Begründung der Universität bestanden haben mag, und die schon 1351 erwähnt wird. Ihre Mitglieder dürfen zunächst bei der Nation, dann erst bei der Behörde Recht suchen, sie sind vor der Inquisition gesichert, und — der zahlreichen Protestanten wegen — „infam ist, wer den Frieden der Nation durch konfessionelle Streitigkeiten stört“. Zur deutschen Nation, deren Matrikeln von 1546 an erhalten sind, gehörten auch die Dänen, Schweizer, Eivländer und andere; unter ihren Angehörigen finden wir manchen bekannten Namen, so den Verfasser der bekannten Weltchronik, Hartmann Schedel, der 1463—66 in Padua studierte, und später namentlich zahlreiche Söhne unseres hohen und niederen Adels, so mehrere Hohenzollern, ferner Braunschweig, Hessen, Baden, Solms, Castell, Hohenlohe-Langenburg, Albrecht comes de Waldstein, und 1612 auch einen Christophorus de Bismarck — insgesamt von 1553—1630 nicht weniger als 10500 Namen. — Das Grundstück, auf dem heute die Universität steht, gehörte einst den Carrara, und hieß La Casa Bianca; es hatte zwei Türme, deren einer noch jetzt den Kern des Glockenturmes der Universität bildet. Später wurde ein Gasthof „Il Bue“ daraus gemacht, der wegen seiner komfortablen Einrichtung und ausgedehnten Räumlichkeiten berühmt war, und endlich erwarb 1493 die Republik Venedig dieses Gebäude für die Juristenuniversität. Noch heute erinnert die volkstümliche Bezeichnung „Il Bò“ an den einstigen Gasthof Zum Ochsen. 1522 wurde dann beschlossen, auch die sezione artista dorthin zu verlegen, und in den Jahren 1542—1603 hat das Ganze durch einschneidende Umbauten seine heutige Gestalt bekommen, die es in der Hauptsache dem großen Jacopo Sansovino verdankt. 1547 war der Hof, 1552 die Hauptfassade vollendet, womit der Gesamtcharakter völlig bestimmt war; die späteren Ausbauten sind für uns von geringer Bedeutung. Die Fassade ist von ruhiger Einfachheit, ihr Hauptschmuck ist das von dorischen Halbsäulen flankierte mächtige Bogenportal, das durch einen ebenfalls von dorischen Säulen getragenen Vorraum in den prachtvollen Hof leitet. Zwei Stockwerke offener Loggien umgeben diesen ringsum, das untere mit dorischen, das obere mit ionischen Säulen; die obere Säulenstellung auf Piedestalen stehend und durch Balustraden verbunden. Das Gebälk des Erdgeschosses trägt einen schweren klassischen Metopenfries, während die zierliche obere Loggia von einem feingegliederten Architrav, einem Fries mit Löwenköpfen und einem Konsolenge tragenen leichten Kranzgesims abgeschlossen wird. Mag sein, daß manche Einzelheit nicht den strengsten theoretischen Regeln entspricht, wie man überall lesen kann, und doch ist dieser Hof als Ganzes, als hallenumschlossenes harmonisches Raumgebilde, für jeden unbefangenen und rein

künstlerisch genießenden Menschen ein architektonischer Eindruck von edelster, bleibender Wirkung. Wölbungen und Wände der Loggien sind dicht bedeckt mit den plastischen und gemalten Wappen früherer Studenten, dabei wiederum viele deutsche Namen; so wird uns der Raum bei längerem Verweilen trotz aller feierlichen Ruhe fast heimatlich vertraut. —

Der Kirchenbau spielt zur Zeit der Frührenaissance in Padua eine verhältnismäßig bescheidene Rolle. Dem Bedürfnis nach monumentaler Pracht genügte auf lange hinaus der Riesenbau des Santo mit seinen verschiedenartigen An- und Einbauten (siehe oben), die neu entstehenden Kirchen aber dienten in erster Linie



Abb. 35. Hof der Universität.

dem praktischen Bedürfnis, und waren zudem oft als Stiftungen von Privatpersonen an engere Grenzen gebunden. Vom Jahre 1423 stammt der Umbau von S. Francesco. In enger Straßensucht gelegen, und mit ihrem Portikus ganz in die einförmige Bogenreihe der Laubengänge einbezogen, bietet die Kirche sich von außen wenig stattlich dar, und überrascht um so angenehmer durch den ruhigen, harmonischen Raumeindruck des Innern. Der malerische Kreuzgang entstammt noch dem früheren Bau. — Der anmutigste Kirchenbau dieser Zeit, S. Giovanni di Verdara (um 1450) ist leider zum Magazin erniedrigt und dadurch unzugänglich gemacht. Die beim bischöflichen Seminar gelegene Kirche S. M. in Vanzo, 1436 erbaut und 1525 erweitert, ist architektonisch durchaus

unbedeutend; dagegen bieten die Carmini, aus dem späteren 15. Jahrhundert stammend, das typische Bild eines einschiffigen Langhauses mit beiderseitigen Kapellenreihen und anschließendem Kuppelraum, die Beleuchtung des Tonnengewölbes ist durch eingeschnittene Stichkappen mit Bogensfenstern sehr glücklich gelöst. — Neben den Kirchen erhoben sich mehrfach die Gebäude der Bruderschaften, die von Venedig her wohlbekannten „Scuole“ — nach außen schlichte Backstein-



Abb. 34. Inneres von S. Giustina.

häuser, innen meist einen unteren und einen oberen großen Versammlungsraum mit mannigfachem künstlerischem Schmuck enthaltend. Die dem Eingang gegenüberliegende Schmalseite ist gewöhnlich durch eine Säulenstellung als Altarraum abgegrenzt, die flache Decke mehr oder weniger reich dekoriert, am prächtigsten in der Scuola del Santo, und die Wände sind mit Bildern bedeckt, mit denen wir uns in einem späteren Abschnitt zu beschäftigen haben. —

Angeblich nach einem Entwurf des Falconetto erbaut, in der Ausführung aber Kunststätten, Padua.

wohl kaum auf ihn zurückzuführen, ist S. M. delle Grazie; eine wirklich bedeutende und großartige Leistung bringt die Hochrenaissance erst mit dem mächtigen Kuppelbau von S. Giustina, der selbst dem Santo in seiner Art gleichberechtigt zur Seite tritt. Schon im sechsten Jahrhundert stand hier eine Kirche der Heiligen, die aber durch das Erdbeben von 117 zerstört wurde; ein späterer Bau, dem die beiden liegenden Greifen an der jetzigen Freitreppe entstammen, fiel gleichfalls in Trümmer, und wurde 1502 gänzlich eingerissen. Bald darauf begann der Neubau nach Plänen des Padre Girolamo da Brescia, doch wurde er erst 1516 unter der Leitung des Paduaners Andrea Riccio ernsthaft in Angriff genommen. 1521—32 lag dann die Arbeit in den Händen des Venezianers Alessandro Leopardi, und erst Andrea Morone aus Bergamo hat sie zu Ende



Abb. 35. S. Giustina.

geführt; die Fassade ist überhaupt nicht vollendet worden. Für die künstlerische Wirkung der Kirche kommt allein das Innere derselben in Betracht. Es ist eine dreischiffige Basilika mit gleichfalls dreischiffigem Querschiff, die Abschlüsse des Chores und der Querarme sind rund, die Seitenschiffe werden noch von Kapellenreihen begleitet. Über der Vierung erhebt sich eine mächtige Kuppel mit vier kleineren Eckkuppeln, außerdem sind, wie beim Santo, auch die Querarme und der Chor mit großen Kuppeln bedeckt. Das Langhaus ist mit flachkuppeln überwölbt, die von den quergestellten Tonnengewölben der Seitenschiffe getragen werden, das Ganze eine ungemein komplizierte, aber großartig angeordnete Raumanlage, deren mächtiger Eindruck durch die einfachen, großen Formen der Pilaster, Kapitäle und Gesimse noch gesteigert wird. Es ist der gleiche übermächtige Raumgedanke der Hochrenaissance wie in der Peterskirche in Rom, und wenn uns vielleicht die Einzelbehandlung fast zu riesig und derb, die Gesamtwirkung etwas nüchtern

und kalt anmutet, so tritt uns doch der großartige künstlerische Wille, die souveräne Gesinnung jener Zeit auch in diesem stolzen Raumgebilde unzweifelhaft vor Augen. Von außen ist der Eindruck infolge der zahlreichen sich gegenseitig verdeckenden und überschneidenden Kuppeln und der rohen Backsteinfassade wenig erfreulich; nur die Choransicht bietet doch auch eine sehr charakteristische Silhouette dar. — Manche Verwandtschaft mit S. Giustina zeigt in den Einzelheiten das Innere des Domes, der seit 1552 durch die Paduaner Andrea della Valle und Agostino Righetto begonnen, aber erst im 18. Jahrhundert vollendet wurde. Die Angabe, daß ein Entwurf des Michelangelo zugrunde gelegen habe, ist vielleicht dahin einzuschränken, daß allerdings das Beispiel der Peterskirche auf die Gesamtanlage nicht ohne Einfluß geblieben ist. Schon seit vielen Jahren hatte man sich mit der Frage der Erneuerung des alten Domes, der sehr baufällig geworden war, beschäftigt, und zwar handelte es sich zunächst nur um die Ausgestaltung der Chorpattie. Weil aber zu diesem Zwecke verschiedene Häuser — darunter das Haus des Petrarca — niedergerissen werden mußten, entstand ein langwieriger Streit zwischen Bischof und Domkapitel; ein Projekt des Andrea Sansovino und mehrere andere Vorschläge wurden erst angenommen, dann wieder verworfen, und so hat sich das mit so großen Absichten begonnene Werk auch nach dem endgültigen Beginn der Arbeiten ohne rechte Freude hingezogen, um schließlich nur in sehr unvollkommener Gestalt zum Abschluß zu gelangen. Das der Architektur des Chores sich anschließende Langhaus ist dreischiffig, die Seitenschiffe sind mit Kuppeln bedeckt und durch Kapellenreihen erweitert; ein kleineres und ein größeres Querschiff durchschneiden den Bau, jede der beiden Vierungen trägt eine Kuppel. Der Raumeindruck ist weniger harmonisch, die Einzelgestaltung noch derber wie bei S. Giustina. Die Außenansicht, die in Abb. 9 zugleich mit dem Baptisterium schon wiedergegeben wurde, ist durch die stark überhöhte spätere Hauptkuppel sehr ungünstig beeinflusst. Die Fassade ist auch hier roh geblieben, da ein barocker Entwurf des Grafen Girolamo Frigimelica (1730) nicht über die unterste Basis hinaus zur Ausführung gelangte, was wohl kaum zu bedauern ist. — Von eben diesem Frigimelica wurde 1726 die höchst sonderbare kleine Kirche S. M. del Torresino ausgebaut, ein Rundbau mit vier runden Nischen und einer Vorhalle; die tempelartige Fassade mit Säulen und Giebel steht in merkwürdigem Kontrast zu den Zinnenkränzen der Kuppel und des angefügten Türmchens. In der Mitte des inneren Raumes steht der Altar, von acht stark verkröpften Säulen dicht umgeben, welche nach außen einen gewölbten Umgang, nach innen eine kleine Kuppel tragen, deren Licht voll von oben auf den Altar fällt. So wirkt das Ganze nun fast wie das Produkt einer geistreichen Laune. Die kleinen Barockkirchen, die sich sonst hie und da in der Stadt finden, verdienen keine besondere Erwähnung. —

Die weitere Geschichte von Padua hat dem künstlerischen Bilde der Stadt keine Bereicherung gebracht, wohl aber ist im Wechsel der politischen Schicksale gar vieles untergegangen, was wir gern erhalten gesehen hätten. Es ist hier nicht näher auszuführen, wie seit 1797 französische, österreichische und italienische Herrschaft hin und her gewechselt haben, und wie unter all diesen Kämpfen, Durchzügen, Einquartierungen und Besetzungen immer wieder Kirchen und Klöster,

öffentliche und private Bauwerke zu leiden hatten. Auch unter der Verwaltung des neuen Königreichs Italien, dem Padua seit 1866 angehört, ist so manches zerstört, aber kaum etwas Wertvolles geschaffen worden. Höchstens die gotische Loggia Amulea am Prato della Valle und das in Renaissanceformen gehaltene Museo civico können als anständige „Stilarchitekturen“ etwa genannt werden. —

Das Zeitalter Giotto's.

Die gleichen Schicksale, denen die ältesten Bauwerke Paduas zum Opfer fielen, haben auch die frühesten Zeugnisse malerischer Kunstübung beinahe völlig vernichtet, und so beginnt der große Fremde, der mit seiner Persönlichkeit die Kunst des Trecento geistig beherrscht, für uns auch zeitlich die eigentliche Geschichte der Malerei in Padua: Giotto, der Florentiner. Und doch, wenn wir hören, was der Chronist Michele Savonarola zu seinem Ruhme sagt: daß er „als Erster aus altertümlichen und mosaikartigen Figuren moderne Gestalten wunderbar geschaffen hat“, so werden wir immerhin versuchen müssen, uns ein ungefähres Bild von der malerischen Tätigkeit in Padua vor Giotto zu machen, um die einschneidende Bedeutung seines Auftretens daran um so deutlicher zu ermessen. Gewiß nicht zufällig hebt Savonarola gerade den mosaikartigen Charakter der älteren Malereien hervor; ist es doch sicher anzunehmen, daß die Nähe Venedigs auch hierin nicht ohne Einfluß blieb, und daß wir byzantinische Mosaikünstler auch in Padua tätig denken dürfen, deren Werke dann wieder auf die heimischen Maler ihre Rückwirkung ausübten. Es wurde bereits erwähnt, daß von reichem Bilderschnuck in paduanischen Kirchen schon in sehr früher Zeit berichtet wird, so in der alten Basilica S. Giustina; doch ist von alledem nichts erhalten bis auf spärliche Reste an der Fassade von S. Sofia. Wie anderwärts müssen wir daher in das Gebiet der Buchmalerei hinübergreifen, um von dem Stand der paduanischen Malerei vor Giotto wenigstens einen ungefähren Begriff zu bekommen, und glückliche Umstände haben gerade hiervon einige gute und sicher beglaubigte Beispiele bis auf unsere Tage bewahrt. In der Sakristei des Domes befinden sich zwei kostbare Handschriften des 12. und 13. Jahrhunderts, von denen nicht nur die Entstehungszeit, sondern sogar die Urheber genau überliefert sind. Die eine ist ein Evangeliar vom Jahre 1170 mit Miniaturen, deren Verfertiger Isidorus sich am Schlusse in priesterlicher Tracht dargestellt hat. Von irgend einer lokalen Eigenart ist hier noch nicht die Rede, es ist das weitverbreitete byzantinische Schema in durchaus typischer Weise festgehalten. Näher noch sind wir über den Künstler unterrichtet, der die andere Handschrift schrieb und wohl auch selbst mit Bildern schmückte; es ist dies ein Epistolar vom Jahre 1259, mit zahlreichen Miniaturen, Initialen und Vollbildern, und der Maler hat sich, stolz auf seine Arbeit, auch hier selbst verewigt wie er am Schreibpult sitzt und soeben eine Pergamentrolle mit dem Vermerk versieht: „Ego presbyter Johannes scripsi feliciter“. Giovanni da Gaihana ist der volle Name des kunstfertigen Priesters, der aus der Gegend von Ferrara stammte und Kaplan des Domes sowie Kanonikus von S. Lorenzo di Conselve zu Padua war; fast rührend ist es, aus seinem im Archiv des Domkapitels be-

wahrten Testament zu hören, daß er alle „mit seinem Fleiß, mit seiner Hände Arbeit, mit Mühe und Schweiß erworbenen“ Besitztümer der Kirche S. Lorenzo vermachte. Wenngleich wir hier nicht das Werk eines Künstlers großen Stils vor uns haben, so sind doch die in kräftigen Konturen und schweren Deckfarben gehaltenen Miniaturen technisch durchaus geschickt ausgeführt, und gestatten, da sie sich zweifellos an den herkömmlichen Bilderkreis angeschlossen, doch einen gewissen Rückschluß auf die Art der gleichzeitigen Malerei überhaupt. Es ist, wie auch aus dem Selbstporträt des Giovanni hervorgeht, eine besangene, schematische, erstarrte Kunst, und wie ein Wunder will es erscheinen, daß wir hier nur um fünfzig Jahre von den großartig freien Schöpfungen eines Giotto getrennt sind. —

Ein vornehmer Bürger, Enrico Scrovegni, hatte seit 1303 an dem mächtigen Ring des antiken Amphitheaters ein bescheidenes Kirchlein der Annunziata erbauen lassen, das 1305 geweiht wurde, und nach seiner eigenartigen Lage die Bezeichnung Madonna dell' Arena erhielt. Es ist ein kleiner einschiffiger Bau, mit einem Tonnengewölbe bedeckt und durch einen etwas schmälern polygonalen Chor abgeschlossen, außen und innen architektonisch fast schmucklos; ihn mit Gemälden zu zieren berief der Bauherr bald nach der Vollendung den florentiner Giotto, dessen junger Ruhm damals Italien erfüllte. Der Freskenzyklus der Arenakapelle ist sein erstes reifes Meisterwerk, und vielleicht seine geschlossenste, einheitlichste Leistung überhaupt. Eine großartige Aufgabe war dem Maler hier gestellt: das ganze Leben der Jungfrau und des Heilandes in 37 dreireihig übereinander geordneten Szenen zu schildern, dazu noch das furchtbare, alle Gemüter tief beschäftigende Drama des jüngsten Gerichtes — kurz, die innersten Grundgedanken des christlichen Glaubens, die eine unendliche Welt von Empfindungen in sich schlossen, die ganze Skala menschlicher Gefühle umfaßten, von still beschaulicher Ruhe bis zum namenlosen Schmerz, von der Wonne der Seligen bis zur Verzweiflung der Hölle. Er als Erster hat für den grandiosen Stoff die gleichwertigen Ausdrucksmittel gefunden und damit in seiner Art schon ein Höchstes, nicht mehr zu Überbietendes geschaffen. Wer in diesem Raume nicht das Walten des Genius spürt, oder über vereinzelt Anzulänglichkeiten die Größe der Gesamtkonzeption übersieht, wird nie dem Wesen monumentaler Kunst, gleichviel welcher Zeit und Herkunft, nahe kommen.

Die Anordnung des Ganzen ist sehr einfach und klar, doch ohne eine bestimmte selbständige Raumgliederung anzustreben. Die sternbesäten blauen Gewölbe enthalten in Medaillons Christus mit vier Propheten und die Madonna mit vier Heiligen; die Gewölbefelder sowohl wie die einzelnen Bilder an den Wänden sind



Abb. 56. Giovanni da Gaibana.
(Aus dem Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band 21.)

von zierlichen bunten Ornamentstreifen eingefasst, die an Mosaikarbeit erinnern, unten zieht sich ein marmorartig gemalter Sockel entlang, der grau in grau die Gestalten der sieben Tugenden und der sieben Laster enthält. Das Blau des Gewölbes und der blaue Himmel der meisten Bilder sowie die alles umspannenden bunten Ornamentstreifen sind wesentlich bestimmend für die wunderbare Farbharmone des gesamten Raumes, während die einzelnen, zum großen Teil recht gut erhaltenen Bilder in hellen, lichten Farben gehalten sind, und sich durchaus als natürlicher Schmuck der gegebenen Wandfläche darstellen. Da dieselben oft genug besprochen und vollzählig abgebildet sind — so neuerdings in H. Thodes Giotto — mag hier eine kurze Charakteristik mit wenigen bildlichen Wiedergaben genügen.

Die Reihe beginnt rechts oben mit der Zurückweisung von Joachims Opfer; fast gewaltsam wird er vom Hohenpriester aus dem schematisch angedeuteten



Abb. 37. Giotto, Joachim bei den Hirten.

Tempelinnern verdrängt. Es folgt sogleich eins der herrlichsten Bilder des ganzen Zyklus: Joachim bei den Hirten, in tiefer Trauer ganz in sich versunken, eine Gestalt von statuariescher Größe; schmeichelnd begrüßt ihn der Hund, während die Hirten scheu einen mitleidigen Blick wechseln. Landschaft und Schafherde in ihrer bloß andeutenden Naturwahrheit lassen nur noch stärker die Hauptfiguren zur Geltung kommen. Die Verkündigung an Anna geht in einem offenen Gemach vor sich; Ornamentfries und Puttenrelief am Giebel deuten auf antike Erinnerungen, die spinnende Dienerin weist auf das genrehafte, naturalistische Streben einer neuen Zeit. Joachims Gebet beim Opfer und die Botschaft des Engels an ihn, daß er heimkehren soll, sind in den nächsten zwei Bildern dargestellt, dann folgt wieder ein Höhepunkt: die Begegnung des Joachim und der Anna an der goldenen Pforte, ein schlichtes, ergreifendes Bild ehelicher Liebe; selbst die Zuschauer scheinen von der zarten Innigkeit der Begrüßung ergriffen. Die Geburt der Maria bietet das Vorbild für alle späteren Darstellungen dieser biblischen Wochenstube, und auch in Mariä Tempelgang ist das sorgliche Geleiten durch die Mutter einerseits, das freundliche Empfangen durch den Hohenpriester andererseits schon so

fein aufgefaßt, daß späteren Jahrhunderten nur die formale Weiterbildung des Motives übrigblieb. Die Freier nahen, um dem Hohenpriester ihre Stäbe zu überreichen, sie knien andachtsvoll in Erwartung des Wunders, als Letzter der bejahrte Joseph; sein Stab ist im nächsten Bilde zur Lilie erblüht und er wird der Jungfrau vermählt, während ein enttäuschter Jüngling seinen dünnen Stecken — ein später so oft wiederholter Zug — am Knie zerbricht. Wundervoll sodann wieder der Hochzeitszug mit Musikanten und Brautgeleit, inmitten allein schreitend die künftige Mutter des Heilands, in hoheitsvoller Haltung; das Ganze fast wie ein antiker Relieffries wirkend. Durch den Triumphbogen mit der Verkündigung und dem thronenden Christus wird hier die Reihe der Darstellung unterbrochen, um sich auf der gegenüberliegenden Wand in der Geschichte Christi fortzusetzen. Mit innigem, fragendem Blick begrüßen sich Maria und Anna in der Heimsuchung; dann ist die Verheißung erfüllt, und sinnend betrachtet die Jungfrau das Kind, das die Welt erlösen soll. Feierlicher Ernst liegt auch über der Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel; es ist als seien sich alle der tiefen symbolischen Bedeutung des Vorganges bewußt. Die Flucht nach Ägypten mutet daneben fast fröhlich an, mit dem reizenden realistischen Eselen und den munteren jugendlichen Begleitern. Weniger glücklich erscheint die Szene des bethlehemitischen Kindermordes, an der auch mancher Spätere noch gescheitert ist; das Bild



Abb. 38. Giotto, Die Begegnung an der goldenen Pforte.

des zwölfjährigen Jesus im Tempel ist sehr verdorben. Die Taufe im Jordan ist wieder ein großartig ernstes Zeremonienbild; mit machtvoller Gebärde waltet der Täufer seines Amtes, und mit feierlicher Ruhe halten die dienenden Engel schwere Gewänder bereit, um Christus in sie zu hüllen. Es folgen zwei Wunder: die Hochzeit zu Kana und die Auferweckung des Lazarus; in letzterer besonders prägnant die Gebärdensprache eines Zuschauers, der eine Hand noch nach Christus ausgestreckt, mit der andern aber schon in jähem Staunen über das Wunder ans Kinn fährt, so zwischen den Hauptgestalten der Komposition auch äußerlich sichtbar vermittelnd und den wunderbaren Vorgang verdeutlichend. Auf dem Einzug

in Jerusalem grüßt Jesus ernst das jubelnde Volk, einige Beherzte sind auf die Bäume geklettert, um Palmenzweige zu brechen; die mangelhafte Bildung der Palmen wird erklärlich, wenn wir bedenken, daß die Palme damals in Italien so gut wie ausgestorben war und erst später wieder Verbreitung fand. Die Vertreibung der Wechslar aus dem Tempel leitet zur Leidensgeschichte über, die mit dem Verrat des Judas beginnt; überaus schlagend ist er in seiner falschen Scheinheiligkeit charakterisiert, wie er das Geld empfängt, während ihn von rückwärts eine schattenhafte Teufelsgestalt schon in ihre Krallen nimmt. Abendmahl und Fußwaschung sind als Versuche der einheitlichen Gruppierung einer größeren Personenzahl im Innenraum beachtenswert, einzelne Gestalten sind auch hierin von wunderbar hoher Auffassung. Wie Judas tückisch sein Opfer empfängt, während ringsum die Schergen herandrängen, wie der Hohepriester leidenschaftlich sein Gewand vor dem im Bewußtsein der Unschuld ruhig dastehenden Christus zerreißt, wie die Kriegsknechte den Verurteilten mit boshafter Roheit höhnen und peinigen zeigen die nächsten Bilder, dann sehen wir einen leidensvollen Zug dem Stadttor entquellen: Christus, sein Kreuz tragend, blickt sich traurig zur Mutter um, die schmerzbewegt folgt. Tiefergreifend in ihrer herben und doch maßvollen Trauer ist die auf wenige Figuren beschränkte Kreuzigungsszene, besonders die Gruppe der Frauen, die die ohnmächtige Maria stützen; in seiner ganzen Macht bricht der Schmerz erst in der Beweinung Christi hervor, wo sich Johannes mit ausgebreiteten Armen über den geliebten Leichnam werfen möchte, und doch ist auch hier nirgends



Abb. 39. Giotto, Die Kreuzigung.

die Grenze überschritten, nirgends der Ausdruck, wie später so oft, bis zur Grimasse verzerrt. Mit der Kreuzesfahne in der Hand erscheint der Auferstandene der knieenden Magdalena, indes auf dem Rande des Grabes, von den schlafenden Wächtern nicht bemerkt, zwei lichte Engel in weiten Gewändern sitzen. Endlich fährt Christus, begleitet von Engelscharen, angebetet von Maria und den Aposteln, in altertümlicher seitlicher Haltung gen Himmel, und die Ausgießung des heiligen Geistes — ähnlich dem Abendmahl komponiert und wie dieses wohl größtenteils von Schülerhand ausgeführt — bildet den Abschluß der Bilderreihe. Sind auch die einzelnen Darstellungen gewiß ungleich, und namentlich die letzten nicht eigenhändig gemalt, so geht doch durch alle ein gemeinsamer Zug tiefen Ernstes und großartiger künstlerischer Kraft. Vielleicht ist solche Konzentration auf das Wichtigste in Form und Inhalt, in Bewegung und Ausdruck, in keiner späteren Darstellung der christlichen Legende überhaupt wieder erreicht worden, und die wundervolle Mäßigung und Selbstbeschränkung, die man heute so gern als primitive Unbeholfenheit hinstellen möchte, ist gerade der Ausfluß höchster innerer Beherrschung des Stoffes und der Mittel. Dazu die großzügige Behandlung der Einzelgestalten und Formen, der Köpfe und der Gewänder, deutlich erkennbar beeinflusst durch die Antike und ihren frühesten Wiedererwecker Nicolo Pisano, und vor allem die Art, wie die Figuren groß und frei in den Bildraum gestellt sind, so daß sie



Abb. 40. Giotto, Die Beweinung Christi.

nach Erscheinung und Handlung zu voller, klarer Geltung gelangen: das alles reiht diese schlichten Bilder den größten Kunstwerken aller Zeiten ein, und wohl dem, der dies wirklich zu empfinden vermag. —

Die große, nur oben von einem dreiteiligen Fenster durchbrochene Eingangswand wird von der mächtigen Darstellung des jüngsten Gerichtes eingenommen, und es ist wohl begreiflich, daß Giotto sich gerade für die Wiedergabe dieses spröden Stoffes ziemlich der alteingewurzelten Tradition angeschlossen. Christus in einer Mandorla thronend, von Engeln umgeben, zu beiden Seiten von den feierlich sitzenden Aposteln begleitet, bildet den Mittelpunkt des Ganzen, unter ihm scheiden zwei Engel mit dem Kreuz die Scharen der Seligen und Verdammten. Die den Gräbern entsteigenden Toten, die regelmäßigen Reihen der von Engeln geleiteten Seligen und die darüber schwebenden Heiligen zeigen zwar im einzelnen viele Züge individueller Durchbildung und hoher Schönheit, bedeuten aber in der



Abb. 41. Enrico Scrovegni als Stifter.

gesamten schematischen Anordnung keinen entscheidenden Fortschritt für die Bewältigung der Aufgabe. Gern weilt daher das Auge auf der knieenden Gestalt des Stifters, Enrico Scrovegni, der mit Hilfe eines Klerikers das Modell der Kapelle drei holdseligen jungfräulichen Heiligen überreicht (Abb. 41). Die rechte untere Hälfte des Bildes wird von der Hölle eingenommen, wo Satan die ärgsten Sünder frisst und durch Teufel die mannigfaltigsten Martern an den in winzigem Maßstab gezeichneten Verdammten vollstreckt werden. Von jeher ist die Frage gestellt worden, ob Dantes Dichtung Giottos Darstellung beeinflusst hat,

und diese Frage liegt wahrlich nahe genug, ist doch der Gegenstand auf das engste dem Thema des Dichters verwandt, und bezeugt doch schon ein alter Kommentator der *Commedia*, Benvenuto da Imola, daß Dante in Padua weilte, als Giotto dort malte, und daß dieser den Freund daselbst gastlich aufnahm. Sehen wir aber näher zu, so läßt sich ein direkter Zusammenhang keineswegs erweisen. Die Scharen der Engel, Heiligen und Seligen sind, wie wir schon sahen, durchaus konventionell gedacht, und auch die Hölle, die auf den ersten Blick scheinbar so stark an Dantes *Inferno* gemahnt, weist keine der speziell durch den Dichter eingeführten Episoden auf. Im Gegenteil, sie ist ganz abweichend von Dantes unterirdischem Trichter als ein Feuerstrom gebildet, der von dem Throne des Weltrichters ausgeht, eine Auffassung, die sich an byzantinische Vorbilder anschließt und sich z. B. schon in den Kuppelmosaiken des florentiner Baptisteriums aus dem 13. Jahrhundert findet. So müssen wir denn die früher so gern behauptete unmittelbare Abhängigkeit des

Malers vom Dichter endgültig ablehnen, und können nur festhalten, daß beide allerdings, befreundet und geistesverwandt, die großen Ideen der Zeit jeder mit den Mitteln seiner Kunst selbständig verkörpert haben; wir brauchen aber darum nicht den Gedanken daran aufzugeben, daß die beiden Großen vielleicht oft gemeinsam in der stillen Kapelle gestanden und ihre Empfindungen über die tiefsten Probleme des Menschenschicksals ausgetauscht haben. Die Kraft des inneren Er-



Abb. 42. Giotto, Liebe und Neid.

lebens und Durchdringens des Stoffes aber ist es, die beide als die Begründer einer neuen, modernen Kunstauffassung erscheinen läßt. —

Ganz in die Ideenwelt Dantes führen uns auch die allegorischen Sockelfiguren der Tugenden und Laster, die grau in grau an den Längswänden des Raumes gemalt sind. Sie bedeuten vollends einen Tribut an den Geist der Zeit, jenen Geist, der bei aller unmittelbar wirkenden Großartigkeit der Gesamtkonzeption

die Göttliche Komödie in vielen Einzelheiten für uns so schwer verständlich und lesbar macht. Die geflügelte Hoffnung schwebt der göttlichen Hand entgegen, die ihr die Krone reicht; die Verzweiflung hat sich selbst erhängt; die Liebe, eine Schale mit Früchten haltend, reicht Christus ihr Herz dar; der Neid, ein altes Weib mit Hörnern und langen Ohren, hält krampfhaft einen Beutel gefaßt, aus dem Munde windet sich eine giftige Schlange. Der Glaube wurde durch Kreuzstab und eine Schriftrolle mit dem Credo, der wankende Unglaube durch ein Gözenbild kenntlich gemacht, während Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit durch ihre Attribute (Wage und Lanze mit Widerhaken) nicht deutlich genug bezeichnet erscheinen mochten, weshalb der Künstler darunter noch in reliefartiger Darstellung die Folgen schilderte, die jede der beiden mit sich bringt: Friede und Lustbarkeit hier, Mord und Raub dort. Die Mäßigung trägt einen Saum im Munde und ein unwickeltes Schwert in der Hand, der Zorn zerreißt sich das Gewand über der Brust; die Tapferkeit steht wehrhaft mit Helm, Schild und Löwenhaut da, die Unbeständigkeit droht von rollender Kugel haltlos herabzugleiten; die Klugheit endlich sitzt, zweiköpfig, mit Spiegel und Zirkel am Lesepult, die Torheit dagegen hat sich in ein sonderbares, indianermäßiges Federkleid gehüllt, und schwingt zwecklos eine Keule. Man sieht, es ist überall starre, äußerliche Allegorie an Stelle innerer, geistiger Durchdringung, und fein bemerkt Jacob Burckhardt, daß man sich eben deshalb diese Gestalten kaum tiefer einzuprägen vermag. Der Künstler stand gerade hierin völlig in seiner Zeit, nicht über ihr, wie in den Hauptbildern, und so bildet dieser Sockel eine historisch ungemein interessante, künstlerisch freilich uns wenig befriedigende Ergänzung des ganzen Zyklus. Mit Giotto's Werk war eine der gewaltigsten Schilderungen florentinischer Kunst in Padua entstanden, und die Arena allein würde heute noch genügen, um das unscheinbare oberitalische Städtchen zu einer echten Kunststätte zu stempeln. Was die Anregungen des großen Florentiners für die zeitgenössische paduanische Kunst bedeuteten, werden wir später sehen.

Von Giotto selbst ist in der Arenakapelle noch ein großes gemaltes Kruzifix auf Holz. Die Malereien des Chores dagegen sind von einem schwächeren Nachfolger, und lassen so recht den Unterschied gegenüber der sicheren Meisterhand erkennen, vor allem kann man an ihnen erst ganz die hohe Ruhe und Mäßigung in Giotto's Bildern ermessen.

Mit Padua blieb Giotto noch lange in enger Beziehung, ja nach Savonarola soll er einen großen Teil seines ferneren Lebens hier zugebracht haben. Verbürgt ist, daß er noch einige größere Werke in der Stadt ausführte, die indessen fast ganz verloren sind. So hat er nach Angabe des Riccobaldo da Ferrara (1313) im Palazzo della Ragione Bilder gemalt, die jedenfalls bei dem Brande von 1420 zerstört wurden, und ebenfalls nach Riccobaldo waren Werke seiner Hand in S. Antonio zu sehen, die der sogenannte Anonymus des Morelli (Marcanton Michiel) in seiner wichtigen „Notizia d'opere del disegno“ genauer als eine Darstellung der Passion im Kapitelsaale des Santo bezeichnet hat. Auch Michele Savonarola und Ghiberti erwähnen diese Werke, und wirklich sind in dem großen Raume, der südlich am Santo neben der Sakristei liegt, Reste von Fresken unter

der Tünche wieder entdeckt worden, die recht wohl auf Giotto zurückzuführen sein können. An der Nordwand erblickt man in gotischen Rahmen S. Clara, S. Franciscus, Johannes den Täufer und David, gegenüber rechts vom Altar: S. Antonius und den Tod als Gerippe, links Daniel und Jeremias. Antonius weist mit der Rechten auf den Tod, der ein Spruchband hält mit den Worten „Heute mir, morgen dir“; in der Unterkirche zu Assisi hat Giotto eine ganz ähnliche Darstellung gemalt, nur mit dem Hl. Franciscus an Stelle von Antonius, wir dürfen also wohl auch für diese Bilder an seine Urheberschaft glauben, obwohl der Anonymus des Morelli nur von einer — jedenfalls früher an der Ostwand befindlichen und jetzt zerstörten — Passion spricht. —

Groß war der Ruhm, den die Werke Giotto's in Padua genossen, obgleich es auch an solchen nicht fehlen mochte, die die altgewohnte, venezianisch-byzantinische Kunstweise den kühnen Neuerungen des Florentiners vorzogen. Petrarca vermachte in seinem Testament dem Francesco da Carrara eine Madonna von Giotto mit folgenden charakteristischen Worten: „Ein Werk des ausgezeichneten Malers Giotto, welches mir von meinem Freunde Michele Vanni aus Florenz geschickt worden ist, ein Bild, dessen Schönheit die Ignoranten nicht erkennen, die Meister der Kunst aber anstaunen“. — In der That ist der beste Beweis für die gewaltige Wirkung von Giotto's Bildern in dem Einfluß zu finden, den er auf alle Künstler ausübte, die auf ihn in Padua bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts folgten, seien es Einheimische oder Fremde; ihre Werke sind fast ausnahmslos ohne ihn nicht denkbar. —

Am unbeirrtesten wandelt in den alten Bahnen — bezeichnenderweise — ein Venezianer weiter, Nicolò Semitecolo, von dem in der Biblioteca del Capitolo ein beglaubigtes und datiertes Werk bewahrt wird. Es sind die jetzt getrennten Tafeln eines sechsteiligen Bildes in gotischen Rahmen, Maria mit dem Kind und die Dreieinigkeit, sowie Szenen aus dem Leben des heiligen Sebastian: der Heilige vor dem Richter, sein doppeltes Martyrium und Begräbnis. Signiert ist das Werk: „Nicholeto simitecholo da veniexia“ 1367. Es trägt noch stark gebundenen, altertümlichen Charakter mit seinem Goldgrund und den harten, eckigen Figuren, aber ein gewisser Realismus, besonders in den lebhaft bewegten Martyrszenen, läßt doch erkennen, daß der durch Giotto gebrachte Fortschritt auch an dem konservativen venezianischen Meister nicht ganz spurlos vorübergegangen war, und namentlich der beim Martyrium ganz nackt dargestellte Heilige zeigt ein entschiedenes Streben nach selbständigem Studium des menschlichen Körpers.

Giotto's erster einheimischer Nachfolger tritt uns dann in dem Paduaner Guariento entgegen, der schon 1338 als Künstler genannt wird und vor 1378 starb. Leider sind aber seine Werke zum großen Teil zerstört oder doch durch Übermalung so stark entstellt, daß man für sein Verhältnis zu Giotto's Kunstweise kaum noch sichere Schlüsse daraus ziehen kann. Ganz dem allegorischen Gedankenkreise Giotto's und Dantes gehören jedoch seine Clairobscur-Malereien im Chor der Eremitani an, Darstellungen der Planeten Saturn, Jupiter, Mars, Erde, Venus, Merkur und Luna in ihren Beziehungen zu den menschlichen Lebensaltern, woran sich noch kleine Szenen aus der Passion anschließen. Die

darüber befindlichen farbigen Bilder, Geschichten aus dem Leben des Heiligen Augustin und anderes, sind 1589 derartig übermalt worden, daß sie kaum mehr den ursprünglichen Stil erkennen lassen, und jedenfalls ist es daher gewagt, wenn man das ganze Werk neuerdings gegen die Autorität der Quellen dem Guariento absprechen und dem noch zu erwähnenden Giusto zuschreiben will. Traurige Reste sind nur erhalten von den Fresken, die Guariento in der Kapelle des Palazzo del Capitano (Palast der Carraresen) ausgeführt hatte; sie sind bei der Zerstörung dieser Kapelle 1769 in die Akademie der Wissenschaften gelangt, und zeigen verschiedene Szenen des alten Testaments, wie Isaaks Opferung, Sodoms Untergang, Abraham und die Engel, die drei Männer im feurigen Ofen, Judith und Holofernes, Joseph an die Ägypter verkauft und anderes. Guarientos Malereien in der Grabkapelle der Carrara in S. Agostino endlich sind mit der Niederreißung dieser Kirche gänzlich verloren gegangen, so daß unsere Kenntnis des Meisters leider eine sehr unvollkommene bleibt.

Den astronomischen Darstellungen im Chor der Eremitani sind die Fresken inhaltlich verwandt, die in etwa 400 Einzelbildern die Wände des Salone bedecken, und im Anschluß an ältere, zerstörte Werke seit 1420 von Giovanni Miretto unter Mitwirkung eines ferraresischen Malers ausgeführt worden sind; vielleicht standen die alten Originale, die, wie wir sahen, auch Giotto zugeschrieben worden sind, dem Guariento nicht fern, weshalb die Bilder schon hier mit erwähnt seien. Sie stellen den Einfluß der Gestirne und Jahreszeiten auf das Natur- und Menschenleben dar, und boten den Künstlern damit Gelegenheit einerseits zu recht amüsanten Tierfiguren, andererseits zu lebendigen Genreszenen jeglicher Art menschlicher Beschäftigung: Arzt, Gelehrter, Priester, Krieger, Jäger, Schmied, Bauer, Bäcker, Musikant, Astrolog usw., und besonders mag uns hier der Maler interessieren, mit einem Madonnenbild auf der Staffelei und dem Farbenreiber neben sich. Unterhalb der großen Tiergestalten befanden sich die verschiedenen Tribunale zur Zivil-Rechtsprechung, die jeweilig danach benannt wurden: officio dell' aquila, orso, pavone, porco, capricorno, volpe, lupo, camello, griffo, bove, cervo, leopardo, drago, cavallo etc., allerdings eine buntere und lustigere Bezeichnung als die trockene Nummerneinteilung unserer heutigen Gerichtshöfe! —

Das gleiche Mißgeschick wie über Guarientos Arbeiten hat über den Freskenzyklen gewaltet, die ein anderer Trecentomeister in Padua ausführte, jener Giusto, der gewöhnlich als Justus von Padua bezeichnet wird, aber urkundlich der Florentiner familie Menabuoi entstammt. Wir besitzen mancherlei Nachrichten über seine Person und seine Werke, aber leider ist das, was ihm sicher gehört, fast ganz zerstört oder entstellt, und das besser Erhaltene wird von einem Teil der Quellen anderen Künstlern zugeschrieben, so daß es wohl nie mit Bestimmtheit für ihn in Anspruch genommen werden kann. Er erhielt 1375 durch Francesco I. das Bürgerrecht in Padua, und muß vor 1397 gestorben sein; ein in London befindliches signiertes Triptychon vom Jahre 1367 beweist jedoch, daß er schon damals in Padua heimisch war, denn es zeigt in einigen Szenen des Marienlebens unleugbare Erinnerungen an Giotto's Bilder in der Arena, ja man hat sogar aus der sehr undeutlichen Inschrift herausgelesen, daß es in Arquà bei Padua entstanden

sei. Savonarola erwähnt, als seine Werke die Fresken im Baptisterium, eine Madonna im Dom und die Cappella S. Luca im Santo; der Anonimo des Morelli nennt vor allem die Cappella S. Agostino in den Eremitani, führt aber die Bilder des Baptisteriums und der Cappella S. Luca auf zwei andere Maler, Giovanni und Antonio de Padua, zurück. Gern möchten wir also die Cappella S. Agostino in den Eremitani (die 1570 von Tebaldo di Cortellieri gestiftet wurde) zum Ausgangspunkt für eine Feststellung von Giotto's künstlerischer Persönlichkeit nehmen — allein sie ist 1610 fast ganz niedergerissen und durch einen Neubau ersetzt worden, so daß von Giotto's Bildern nur noch ganz kümmerliche Reste erhalten sind, vier halbe weibliche Figuren, die 1897 an der linken Wand der Kapelle wieder entdeckt wurden. Ein ganz eigenartiges Zusammentreffen hat es aber gefügt, daß wir trotzdem über Inhalt und Komposition dieser Fresken völlig unterrichtet sind, und es mag gestattet sein, trotz des engen Rahmens dieses Buches kurz hierauf einzugehen und damit einen interessanten Blick in die neuere kunstgeschichtliche Einzelforschung zu tun. Schon länger war es nämlich bekannt, daß der Nürnberger Hartmann Schedel, der spätere Verfasser der Weltchronik, in seinen jetzt in der Münchener Bibliothek bewahrten Kollektaneen aus seiner Paduaner Studentenzeit (1463—1466) die Gegenstände dieser Bilder genau verzeichnet und ihre sehr ausführlichen Unterschriften sorgfältig kopiert hatte. Julius v. Schlosser hat nun bemerkt, daß mehrere illustrierte Handschriften des Trecento, die sich jetzt in Wien, London und Florenz befinden, nach Bildschmuck und Beischriften fast genau mit diesen Notizen Schedels übereinstimmen, also zweifellos mit jenen Fresken Giotto's in engstem Zusammenhang stehen; und A. Venturi hat danach aus dem Kupferstichkabinett in Rom ein Skizzenbuch publiziert, das ganz die gleichen Gegenstände enthält, also unbedingt ebenfalls in diese Reihe gehört. Ob nun dieses wirklich das originale Skizzenbuch Giotto's ist, wie Venturi meint, oder ob wir es hier vielmehr nur mit einer weit verbreiteten, volkstümlichen Bilderfolge zu tun haben, die auf ein scholastisches Lehrgedicht des Bart. de Bartoli in Bologna (um 1355) zurückgeht und die auch dem Giotto von den Bestellern zur Richtschnur gegeben wurde, mag dahingestellt bleiben. Sicher ist, daß wir sein Werk danach und nach Schedel's Beschreibung zwar nicht in den Einzelformen, aber doch in der gesamten Anlage, ziemlich genau zu rekonstruieren vermögen, gewiß ein interessanter Beleg für die Schaffensweise einer Kunstperiode, in der traditionelle Darstellungen in typischer Weise oft nach unmittelbaren Vorbildern („*Exempla*“ oder „*Similia*“) übernommen und weitergebildet wurden, wobei Buchkunst und Wandmalerei eng ineinander griffen. Dargestellt waren die sieben Tugenden, über je einem Hauptsünder gegen ihre Gebote thronend, sowie die sieben freien Künste mit je einem ihrer Hauptvertreter aus alter Zeit; dazu kamen noch berühmte Heilige des Augustinerordens, Kirchenväter und anderes mehr, und das Ganze war durch lange Beischriften zu einer Art scholastischer Enzyklopädie verbunden, wie sie damals nicht nur in Italien, sondern auch im Norden ungemein häufig waren, demselben Geiste entsprungen, wie die bekannten Gemälde der spanischen Kapelle in Florenz. Daß wir uns nach den Miniaturen wirklich eine ungefähre Vorstellung von Giotto's Fresken bilden dürfen, beweisen



Abb. 43. Justus von Padua(?), Madonna und Johannes d. T. — Baptisterium.

die wiedergefundenen Reste; deutlich ist dort noch jene Frau mit einem Kreis auf der Brust zu erkennen, die auch in den Miniaturen als Prudentia erscheint. —

Völlig erhalten, wenn auch im 18. Jahrhundert stark übermalt, ist im Gegensatz zum vorigen der umfangreiche Bilderschmuck des Baptisteriums, der um 1380 von der Gemahlin Francescos I. von Carrara, fina Buzzacherina, gestiftet wurde, und der, wenn nicht dem Giusto selbst, so doch sicher seinem Kreis angehört. Das zierliche Gebäude war ja nicht nur innen, sondern auch außen völlig mit Gemälden geschmückt, und vielleicht ist die Lösung der Frage die, daß die zerstörten äußeren Bilder von ihm selbst stammten, die inneren aber von den angeblich in einer früheren Inschrift genannten beiden Paduanern Giovanni und Antonio, die seine Schüler gewesen sein mögen. In der Kuppel schwebt die Halbfigur Christi, umgeben von den Kreisen der Engel, Apostel und Heiligen, in den Zwickeln sind die Evangelisten und Propheten dargestellt, am Tambour Geschichten des alten

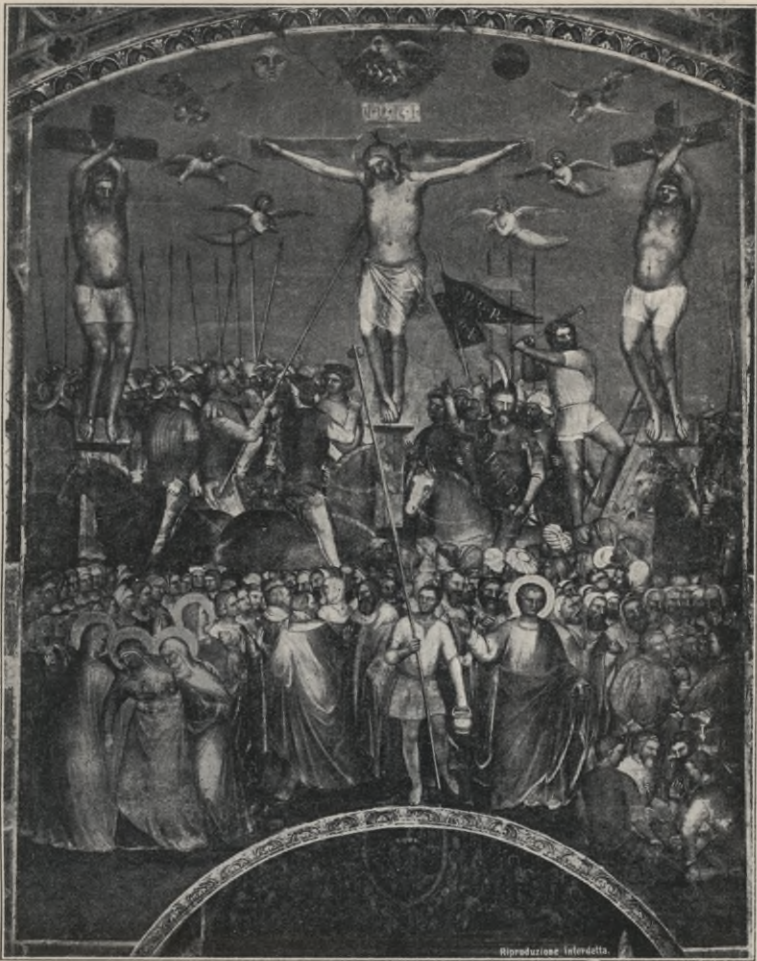


Abb. 44. Justus von Padua, Kreuzigung.

Testaments, an den Wänden das Leben Christi und Johannes des Täufers mit zahlreichen Anklängen an Giotto, und im Altarraum ikonographisch außerordentlich interessante Bilder zur Apokalypse. Künstlerisch bedeutet das Werk, soweit man das noch zu beurteilen vermag, schon eine Verflachung der Weise Giotto's, obgleich manche gute Porträtfigur, mancher hübsche genrehafte Zug auch wieder von selbständiger Auffassung zeugt. Ungemein lehrreich ist der Vergleich mit den analogen Szenen bei Giotto: die hohe Ruhe und Einfachheit dort ist weit komplizierteren Darstellungen gewichen, die doch längst nicht die gleiche Tiefe des Eindrucks erreichen, so namentlich die Kreuzigung mit ihrem unübersehbaren Menschengewimmel, die vielleicht schon einen Einfluß der sogleich zu besprechenden veronesischen Künstler zeigt. — Die Ausmalung der Cappella S. Luca im Santo (1382) wird auch teils dem Giusto selbst, teils dem Giovanni und Antonio von Padua zugeschrieben. Es sind Szenen aus dem Leben der Apostel Philippus und

Jakobus d. J., sowie des heiligen Luca Belludi, roh übermalt und kaum mehr als Originale anzusprechen; stofflich interessant ist darin eine alte Ansicht von Padua. —

Fast gleichzeitig mit der malerischen Ausschmückung des Baptisteriums und der Cappella S. Luca sind zwei andere Bilderzyklen entstanden, die an Bedeutung wesentlich höher stehen als jene: die Fresken der Cappella S. Felice im Santo und des Oratorio S. Giorgio, deren Schöpfung im wesentlichen auf zwei veronesische Künstler, Altichieri und Avanzo, zurückzuführen ist. Altichieri, figlio di Domenico, stammte aus Zevio bei Verona. Er muß um 1350 geboren sein, und war in angesehener Stellung am Hofe der Scaliger tätig; wir wissen, daß er den Festsaal in ihrem Palast zu Verona mit Fresken schmückte. Dort mögen die den Scaligern verschwägerten Carraresen an seinen Werken Gefallen gefunden haben, und so rief um 1370 Francesco da Carrara den Meister nach Padua, um auch seinen Palast auszumalen. Mit ihm wird jener andere Künstler gekommen sein, von dem wir nur wissen, daß er Avantus bezw. Avanzo hieß, während der ihm gewöhnlich zugegebene Vorname Jacopo durch nichts erwiesen ist und jedenfalls nur auf der Verwechslung mit einem Jacopo Avanzo aus Bologna beruht, der künstlerisch mit unserem Avanzo nichts gemein hat. Vielleicht war Avanzo ein Schüler des Altichieri; jedenfalls stammte er auch aus Verona, wie aus seiner künstlerischen Art und namentlich aus architektonischen Einzelheiten in seinen Bildern bestimmt hervorgeht, und er hat mit Altichieri an den großen Bilderfolgen in Padua in so enger Gemeinschaft gearbeitet, daß schon die Quellen beide stets zusammen nennen, und es heute schwer fällt, den Anteil eines jeden mit voller Sicherheit zu unterscheiden. Im folgenden ist Schubrings sorgfältige Monographie hierfür zugrunde gelegt. —

Die Cappella S. Felice nimmt das rechte Querschiff des Santo ein, gegenüber der Cappella del Santo (s. oben Abb. 17 S. 28), und wurde zwischen 1372 und 1382 von dem Venezianer Andriolo im Auftrage des Bonifazio de' Lupi, Marchese di Soragna, ausgebaut. Schon 1379 aber muß der Bilderschmuck vollendet gewesen sein, denn eine Urkunde besagt, daß Altichieri in diesem Jahre 792 Goldgulden als Schlußzahlung für seine Arbeiten in der Kapelle und der Sakristei erhielt; Avanzos Mitarbeit ist durch Savonarola und den Anonymus des Morelli bezeugt. Die Decke wird von drei Kreuzgewölben mit blauem Sternenhimmel gebildet, darin sind Medaillons mit Christus und den Evangelistensymbolen, Propheten und Kirchenvätern enthalten. Die Gurtbögen zeigen in reichem Ornament Brustbilder von Heiligen. Das Hauptbild, an der südlichen Längswand, ist eine große dreiteilige Darstellung der Kreuzigung von Altichieri. In der Mitte auf einer Anhöhe der Gekreuzigte, von Engeln umgeben, unten Maria Magdalena und zahlreiche teilnehmende oder gleichgültige Zuschauer, Juden, Soldaten u. s. w. Leider ist dieses Mittelbild durch den später erhöhten Altar zum Teil verdeckt und dadurch die Betrachtung erschwert. Die beiden Seitenbilder enthalten in breiter Ausführlichkeit und lebendiger Schilderung zwei Nebenepisoden der Haupthandlung, die den Maler offenbar besonders zur Darstellung reizten. Rechts würfeln die Soldaten mit gespannter Aufmerksamkeit um

Christi Kleider, eine ganz genrehafte Lagerzene, links ist die traditionelle Gruppe der trauernden Frauen von einer bunten Menge umdrängt, die von dem tragischen Vorgang lebhaft bewegt über eine Brücke zur Stadt zurückströmt: Männer, Weiber und Kinder, die Henker mit ihren Werkzeugen, dahinter Reisige hoch zu Ross, die dem höfischen Maler von Kampfszenen und Rittertaten auch in dem religiösen Vorwurf recht willkommen sein mochten. Das ist kein feierliches Andachtsbild mehr, sondern zugleich eine wirklichkeitsfrohe Sittenschilderung, und auch in den Mitteln der Darstellung kündigt sich bereits eine neue, freiere Auffassung an, ein Streben nach Raumvertiefung, nach richtiger Wiedergabe von Landschaft und Architektur, nach feinerer Abstufung der farbigen Werte, ja nach Luftperspektive als Ausdruck der Tiefendimension. — Zu beiden Seiten des Kreuzigungsbildes stehen Sarkophage; über dem des 1379 verstorbenen Stifters der Kapelle, rechts, ist die Auferstehung, über dem andern die Pietà gemalt, beide ebenfalls von Altichieri. Unter den Grabmalen ist beiderseitig eine gemalte Fensterarchitektur zu sehen, die perspektivisch in die Tiefe zu führen scheint und geradezu den Versuch einer illusionistischen Raumerweiterung darstellt. An der Fensterwand malte Altichieri ferner eine thronende Madonna, verehrt vom Stifterpaare und den Heiligen Jakobus und Katharina; ein hl. Christophorus auf der anderen Seite vom Fenster ist ganz zerstört. — Die übrigen Gemälde der Kapelle, die sich in den acht spitzbogigen Lunetten und an dem unteren Teile der Ostwand befinden, erzählen in bewegten Szenen die

Geschichte des hl. Jakobus, dem die Kapelle ursprünglich geweiht war. Der Heilige disputiert mit Philetus, einem Schüler des Zauberers Hermogenes, und weist die von dem Zauberer gegen ihn beschworenen Dämonen auf die Ungläubigen selbst zurück; Hermogenes bekehrt sich darauf und läßt sich taufen, während seine Schriften den flammen übergeben werden, die eifersüchtigen Juden aber ergreifen den Heiligen und Hermogenes, und beide werden hingerichtet; die Schüler überführen die Leiche des Jakobus nach



Abb. 45. Altichieri, Kreuzigung. Mittelbild.

Spanien, und wollen sie bei dem Schlosse Compostella beisetzen; die Besitzerin des Schlosses, die Gräfin Lupa (wegen der Namensgleichheit hatten wohl die Herren de' Lupi für diese Legende besondere Vorliebe) läßt jedoch die Jünger gefangen nehmen, worauf sie durch Engel befreit werden — die verfolgenden Reiter stürzen durch die zerbrechende Brücke in den Fluß, eine äußerst lebendige Darstellung, in der namentlich die Figur eines sich mühsam wieder emporarbeitenden Reiters ganz meisterhaft erfaßt ist. Diese erste Reihe der Jakobusbilder ist sichtlich von einer



Abb. 46. Altichieri, Kreuzigung. Rechtes Seitenbild.

Hand gemalt, doch läßt sich die Persönlichkeit dieses Künstlers sowohl nach der Art seiner Komposition und Figurenbildung im einzelnen, als auch namentlich nach der Behandlung seiner Architekturen nicht wohl mit Altichieri oder Avanzo identifizieren, es muß vielmehr hierfür ein unbekannter Künstler angenommen werden, der noch enger mit Giotto's Tradition zusammenhängt, als die beiden veronesischen Meister. Nur die Gefangennahme der Jünger könnte dem Altichieri gehören, von dem auch die beiden nun folgenden Bilder sein dürften: wilde Stiere,

von der Gräfin an den Wagen mit dem Leichnam des Heiligen gespannt, ziehen denselben zum Staunen der Menge fromm in den Schloßhof hinein, worauf auch die Gräfin sich bekehrt und ihr Schloß dem Heiligen (spanisch Santiago!) weiht. — Auf Avanzo endlich weisen die letzten Jakobusbilder, die sich an der Ostwand über den Chorstühlen befinden: Jakobus erscheint dem schlummernden König Ramiro und verheißt ihm den Sieg über die Sarazenen; in prächtiger gotischer Halle, die perspektivisch vorzüglich dargestellt ist, verkündet der König den Traum



Abb. 47. Altichieri, Kreuzigung. Linkes Seitenbild.

seinen Räten; mit der Hülfe des Heiligen wird sodann die Stadt Clavigo in heißer Schlacht siegreich erstürmt, ein Bild, das wiederum die Vertrautheit der veronesischen Hofmaler mit lebhaften Kampfscenen auf das Deutlichste erweist. —

Ganz in die Verbindung von Rittertum und Frömmigkeit, die jene Zeit beherrschte, führt uns dann das zweite Hauptwerk der beiden Veroneser, das Drazorio S. Giorgio neben dem Santo; ist es doch dem Schutzpatron der Ritter, dem heiligen Georg, in erster Linie geweiht, von einem tapferen Kriegsmann,

Raymundino de' Lupi, dem Bruder jenes Bonifazio, der die Cappella S. felice stiftete. Es ist ein einfacher rechteckiger Bau, ohne besondere Chorpartie, mit glattem Tonnengewölbe und kleinen bescheidenen fenstern, ohne jede architektonische Einzelgestaltung; die Ausschmückung des Innern blieb ganz der Malerei vorbehalten. Erbaut wurde die Kapelle 1377, doch schon 1379 starb der Stifter, und die begonnene Ausmalung stockte, bis sie 1384 durch Bonifazio wieder aufgenommen und vollendet wurde. Über dem Raume hat ein eigenartiges Verhängnis gewaltet. In seiner Mitte nämlich stand frei das stolze Grabmal des Raymundino, von Säulen getragen und von einer Pyramide bekrönt, geschmückt mit den mächtigen



Abb. 48. Avanzo, Der Traum des Königs Ramiro.

Statuen des Stifters selbst, seiner Eltern, Brüder und Neffen, ein Prunkstück von so gewaltiger Wirkung, daß allmählich im Volke die Meinung entstand, es sei das Grab des heiligen Antonius selbst; die Menge begann dann wirklich hierhin zu wallfahrten, statt zum rechten Grabe des Heiligen, und die Priester wußten sich nicht anders zu helfen, als daß die Kapelle geschlossen und das gefährliche Monument 1592 sogar zerstört wurde. Schließlich hat man dann auch noch die kostbaren Fresken übertüncht, und erst 1837 sind dieselben durch einen Deutschen, E. Foerster, wieder entdeckt und wohl erhalten ans Tageslicht gebracht worden. Die Anordnung der Gemälde ist, sehr ähnlich wie in der Arenakapelle, nicht in dem Sinne einer eigentlichen Raumgliederung aufgefaßt, sondern es ist nur unten ein

Sockel herumgezogen, über dem die einzelnen Bilder durch Ornamentrahmen abgeteilt reihenweise die Wand bedecken. Die blaue sternbesetzte Decke ist von Altichieris Hand wiederum durch Medaillons mit Gottvater, Christus, Maria, Evangelistensymbolen, Kirchenvätern und Propheten belebt, die Gurtbögen enthalten auch hier Brustbilder von Heiligen. An der linken Längswand oben, zunächst dem Altar, zieht in erster Linie das Motivbild mit den Porträts der Lupi die Aufmerksamkeit auf sich. Vor der thronenden Madonna kniet der Stifter selbst mit seinen Eltern, Brüdern und Neffen, geleitet von ihren Schutzheiligen, die Männer in

stählerner Rüstung mit dem Wappen des Geschlechts, im Hintergrunde der Familienpalast, ein ernstes feierliches Repräsentationsbild mit vornehmen, groß empfundenen Gestalten. Daneben beginnt die Geschichte des hl. Georg mit zwei Bildern, die wie das Motivbild von Altichieri herrühren dürften: der Kampf mit dem Drachen und die Taufe des Königs Sevio und seines Volkes. Die darunter befindlichen vier weiteren Szenen aus der Georgslegende (er trinkt den Giftbecher; wird gerädert, aber von Engeln beschützt; stürzt ein Götzenbild; wird enthauptet) sind



Abb. 49. Avanzo, Die hl. Lucia vor dem Prätor.

dagegen offenbar von anderer Hand, und müssen auf Grund der Bildung der Gestalten und der Architekturen dem Avanzo, der an der Wand gegenüber den Luciazyklus mit seinem Namen signierte, zugeschrieben werden. Die heilige Lucia, eine vornehme Christin in Syrakus, wurde von ihrem heidnischen Bräutigam dem Prätor denunziert, weil sie alle ihre Habe den Armen schenkte. Das erste Bild zeigt die Heilige vor dem Prätor. Dieser will sie in ein Bordell schleppen lassen, aber weder Menschenkräfte noch vorgespannte Ochsen vermögen die Jungfrau von der Stelle zu bewegen — einer Statue gleich steht sie ruhig inmitten der aufgeregten Menge, und die Tiere straucheln eher, als daß sie diese zarte Last fortbringen. Staunend sehen die Zuschauer das Wunder. Das nächste Bild zerfällt in drei

Szenen: Lucia auf dem Scheiterhaufen wird von den Flammen verschont, siedendes Öl wird über ihren nackten Leib gegossen ohne ihr zu schaden, endlich wird sie erdolcht. Unter großer Teilnahme von Geistlichen und Laien wird dann ihre Leichenfeier abgehalten, und dieses Bild ist es, unter dem sich die Inschrift „Avantus“ findet; ein Mann in schwarzem Kapuzenmantel, der ganz rechts nur halb noch ins Bild hineinragt, wird für den Künstler selbst gehalten. Alle diese Bilder des Avanzo zeigen, wie auch die Geschichte des Königs Ramiro in der Cappella S. felice, eine ausgesprochene Vorliebe für fast überreiche perspektivisch sehr gut durchgeführte architektonische Hintergründe; auf dem Bilde der Leichenfeier hat augenscheinlich die Fassade des Santo das Motiv hierzu gegeben. — Die Darstellungen aus der Legende der heiligen Katharina, in der oberen Reihe der rechten Längswand, sind wieder von Altichieri: die Heilige tritt bei einem



Abb. 50. Altichieri, Räderung der hl. Katharina.

Opfer vor den Kaiser Maximian und sucht ihn zu bekehren; sie disputiert mit den Philosophen, die sich bekehren und dafür verbrannt werden; sie soll gerädert werden, wird aber von einem Engel gerettet; endlich wird sie enthauptet, und von einem Engel begraben. Die Eingangswand zeigt die Verkündigung, die Anbetung der Hirten und der Könige, die Darbringung im Tempel und die Flucht nach Ägypten; diese wie die Kreuzigung und die Krönung Mariä an der Altarwand zeigen die Hand des Avanzo, der hier in ähnlicher Weise wie Altichieri nach Möglichkeit die Darstellung von genrehaften Neben Szenen hereinzieht: Ross und Reiter interessieren ihn in der Kreuzigung, der bunte ausländische Troß in der Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel endlich ist wieder in eine reiche Architektur verlegt, die an das Santo erinnern soll. Blicken wir auf die Werke der veronesischen Meister zurück, so zeigen sie gegenüber Giotto's Fresken

in der Arena in mancher Hinsicht eine erhebliche Weiterentwicklung zu größerer Freiheit und Lebhaftigkeit, die freilich zugleich einen Verlust an monumentaler Größe mit sich bringt. Es ist ein weltlicher Zug in diesen Bildern, der schon auf eine neue Zeit hindeutet; und beide Künstler versuchen Figuren und Szene zu einem räumlich vertieften, einheitlichen Ganzen zu verschmelzen, Avanzo vornehmlich mit Hilfe seiner Architekturen, Altichieri auch durch landschaftliche Gründe, die über die andeutende Art Giotto's weit hinausgehen. Man vergleiche etwa die Halle in Giotto's Pfingstfest mit dem Ratsaal des Königs Ramiro, oder die Landschaft auf der Kreuzigung in der Arena und in der Cappella S. felice. Andererseits ist die wuchtige Größe von Giotto's Figuren hier nirgends erreicht, und die Raumvertiefung der einzelnen Bilder steht in einem gewissen Gegensatz zu ihrer schematisch gebundenen Anordnung an der Wand, zu welcher Giotto's rein flächenhafte Komposition so trefflich paßte. Man sieht, das sind Übergangsprodukte, die aber in ihrer Gesamtheit eines der köstlichsten Denkmäler oberitalienischer Kunst des späten Trecento darstellen. —

Noch mancherlei Arbeiten finden sich in Padua, die dem Altichieri und Avanzo mindestens nahestehen. In den Eremitani enthält die Kapelle rechts vom Chor das schöne Grabmal des Francesco Dotto (1370), das nach dem bekannten paduanischen Typus aus einem in die Wand eingelassenen Sarkophag in rechteckig umrahmter Spitzbogennische besteht, und mit einer Krönung Marias nebst Stiftern und Heiligen, sowie der Verkündigung geschmückt ist; die Fresken erinnern sehr an Altichieri's Art. Auch ein Gemälde links vom Chor, durch ein 1381 eingefügtes Grabmal halb zerstört, trägt den Charakter der veronesischen Schule. Auch im Santo (Durchgang zum ersten Kreuzgang) finden sich mehrere derartige Gräber, auf denen nach gewohnter Weise die knieenden Gestalten der Verstorbenen von Heiligen der Madonna empfohlen werden. Eine genaue Zuweisung dieser Arbeiten an einzelne Meister ist dagegen nicht möglich.

Ein sonst unbekannter veronesischer Maler tritt uns dann in den leider nur zu geringem Teil erhaltenen Fresken der fast ganz zerstörten Kirche S. Michele entgegen. Es steht nur noch eine kleine Kapelle, die heute zu einer Mädchen-Erziehungsanstalt gehört; die freundlichen Nonnen öffnen gern, wenn man an der Pforte zur Linken klingelt. Die Kapelle wurde 1397 von Pietro de' Bovi gestiftet, und nach einer Inschrift von einem Jacobus aus Verona („pinxit quem genuit Jacobus Verona figuras“) mit Fresken aus dem Leben der Maria geschmückt. Links oben eine zerstörte Geburt Christi, darunter der Zug der Könige und die Anbetung, ähnlich wie in der Cappella S. Giorgio mit lebhafter Freude an den Pferden und Knappen der Begleitung dargestellt; ein weißbärtiger Alter in rotem Gewand, auf dem ein Stier und das Wort Memor (Wappen und Devise des Francesco Vecchio da Carrara) angebracht ist, dürfte der Stifter der Kapelle sein, der als Diensthmann Francesco's dessen Wappenzeichen trug. Gegenüber die Beisetzung der Maria mit guten Porträtfiguren, jedenfalls auch Familiengliedern, die aber in gewohnter sinnloser Weise vom Lokalpatriotismus als Dante, Petrarca usw. gezeigt werden, und am Triumphbogen eine Verkündigung von reizend genrehafter Auffassung, in behaglichem Zimmer in Beisein von Hund und Katze vor sich

gehend, während draußen im Garten ein altes Weib arbeitet und die Glücke ihre Küchlein spazieren führt. Man hat auf Grund des dem Avanzo fälschlich zugeschriebenen Vornamens Jacopo diesen mit dem Maler der Michaelskapelle, „Jacopo da Verona“, zu identifizieren gesucht, obwohl der Stil dieser Bilder von den sichereren Werken Avanzos erheblich abweicht. Mit der Feststellung der Thatsache, daß Avanzo gar nicht Jacopo hieß, mußte natürlich auch diese Hypothese fallen. — In der jetzigen Sakristei, die einst einen Teil der eigentlichen Kirche bildete, sieht man noch von derselben Hand eine liebenswürdige Madonna, die das Kind stillt, mit den Heiligen Johannes und Antonius, sowie eine weniger bedeutende Madonna mit Stifter. Damit sind die erhaltenen Werke der veronesischen Schule erschöpft, und wir können nur noch kurz eine fast ganz verlorene großartige Arbeit des Altichieri, Avanzo und anderer Meister streifen: die schon oben erwähnten Fresken im Fürstenschlosse der Carrara, die nach den erhaltenen Beschreibungen ein treffliches Beispiel der höfischen Kunst jener Zeit gebildet haben müssen. — Nur wenig davon ist auf uns gekommen, und auch dieses zum größten Teil entstellt, in der jetzigen Bibliothek, die sich in der alten Sala dei Giganti oder degli Imperatori romani befindet. Hier hatte Avanzo die Gefangennahme des Jugurtha und den Triumph des Marius gemalt, Guariento die Taten der römischen Kaiser. Petrarca — dessen Werk *de viris illustribus* Francesco I. gewidmet war — und Lombardo della Seta hatten den Stoff der Gemälde angegeben und die ausführlichen Beischriften verfaßt; ihre Bildnisse finden sich noch jetzt in dem Saale, und sind außer einigen kümmerlichen Bruchstücken das einzige, was nicht im Jahre 1540 vollständig übermalt worden ist. Die naive Kunst des Trecento hatte ja alle die großen Taten der Römer ganz harmlos im eigenen ritterlichen Zeitkostüm dargestellt; das konnte die gelehrte Renaissance nicht dulden und machte die antiken Helden daraus, die man heute sieht. Immerhin können wir uns, wiederum dank Julius v. Schloßers scharfsinnigen Kombinationen, eine ungefähre Vorstellung auch dieser verlorenen Werke machen. Eine aus Padua stammende Petrarca-Handschrift in der Darmstädter Bibliothek etwa vom Jahre 1400 ist nämlich mit Miniaturen in getuschelter Federzeichnung geschmückt, die Szenen der römischen Kaisergeschichte darstellen, und um so mehr als freie Kopien der Fresken im Paduaner Schlosse gelten dürfen, als die Handschrift zugleich ein Bildnis des Dichters in seiner Studierstube enthält, das fast völlig mit dem Porträt in der Sala dei Giganti übereinstimmt, also zweifellos nach diesem gemalt wurde. Natürlich läßt sich aus den Miniaturen nicht auf die Formenbehandlung der verlorenen Fresken im einzelnen schließen, aber ein annäherndes Bild derselben können wir uns doch danach von denselben machen, und wie jene Meister ritterliche Szenen ihrer Zeit, Rosse und Reiter darstellten, wissen wir ja aus ihren erhaltenen Werken zur Genüge, um den Verlust dieses Zyklus aufrichtig zu beklagen. — Von den sonstigen Gemälden der Säle des Carrara-Schlusses ist nichts mehr vorhanden; wir wissen nur, daß mit Altichieri und Avanzo noch ein Ottaviano da Brescia hier malte, und daß ein Saal die Geschichte von Theben, ein anderer die Taten der carraresischen Fürsten selbst enthielt. Dagegen kennen wir die Porträts der Fürsten, die nach des Anonymus etwas unklarer Angabe „bei dem Brunnen nach

rückwärts" in Terra verde nach der Natur gemalt waren, wiederum aus Miniatur-Kopien. Im Museo civico von Padua wird der berühmte „Codice Carrarese“ bewahrt, eine Handschrift des Paulus Vergerius über Leben und Taten der Carraresen, die sieben blattgroße Porträts der Fürsten enthält, jeder mit Fahne und Wappen im Profil dastehend, scharfe, charakteristische Köpfe, denen man es wohl glaubt, daß die Vorbilder dazu nach dem Leben gemalt waren. Die ersten fünf entstammen noch dem 14. Jahrhundert, die beiden letzten sind späteren Datums.

Blicken wir auf die Werke dieser Periode noch einmal zusammenfassend zurück, so müssen wir Padua für die Kenntnis der trecentistischen Malerei eine ganz hervorragende Bedeutung beimessen. Nicht nur eines der reifsten und umfangreichsten Werke des florentinischen Hauptmeisters finden wir hier, sondern auch einheimische Künstler, die erfolgreich in seinen Bahnen wandeln, und die gleichzeitigen Veronesen

sind in Padua besser als in der eigenen Vaterstadt vertreten. In enger Verbindung sehen wir die Kunst mit Religion, Kultur und Dichtung der Zeit, und manches verlorene Werk konnte aus solchen Zusammenhängen heraus teilweise rekonstruiert werden. Eine charakteristische eigene paduanische Schule freilich ist noch nicht erstanden, und die Aufnahme fremder Elemente herrschte vor; aber es war nicht das damals noch zurückgebliebene konservative Venedig, das den Ton angab, sondern die frischen, lebendigen Kräfte, und sie haben wesentlich den Grund mit bereitet, auf dem die große paduanische Malerei des Quattrocento erwuchs. Bevor wir uns aber zu dieser wenden, müssen wir ein anderes Element betrachten, das gleichfalls vielfach bestimmend auf sie eingewirkt hat: die Plastik. —



Abb. 51. Francesco I. da Carrara.
Aus dem Codice Carrarese.

Donatello und seine Nachfolger.

Wie Giotto an die Spitze der Malerei, so pflegt man die Pisani an die Spitze der neueren italienischen Plastik zu stellen. Ein Werk ihrer Schule findet sich auch in Padua, mit Giottos Fresken vereint, die Madonna des Giovanni Pisano auf dem Altar der Arenakapelle, eine köstliche und durchaus charakteristische, dazu mit dem vollen Namen des Künstlers bezeichnete Arbeit. Trotz des leichten



Abb. 52. Giovanni Pisano,
Madonna.

gotischen Schwunges atmet diese Gestalt doch die gleiche edle Ruhe wie Giotto's Figuren, und der Kopf zeigt deutlich den Einfluß antiker Vorbilder. Auch ein großes Standbild des Stifters der Kapelle, Enrico Scrovegni, in der Sakristei könnte wohl von Giovanni's Hand sein, wogegen sein Grabmal im Chor venezianischen Charakter trägt. Und während in der Malerei die toskanischen Einflüsse bestimmend auf die weitere Entwicklung fortwirkten, ist in der vorwiegend an architektonische Aufgaben gebundenen Plastik das Auftreten des Giovanni Pisano eine Episode ohne nachhaltige Wirkung geblieben, venezianische Art hat hierin, wie in der Baukunst, noch lange die Herrschaft behauptet.

Aus früherer Zeit, also etwa vor 1300, ist wenig erhalten. Die Porträts Heinrichs IV. und seiner Gemahlin Berta wurden bereits erwähnt (vgl. Abb. 7); sonst kommen nur noch inhaltlich interessante Reliefs der Monatsbeschäftigungen am Seitenportal der Eremitani und Reste eines alten Portals von S. Giustina in Betracht, die jetzt in der Sakristei und anderen Räumen der Kirche bewahrt werden. Namentlich die Lunette mit der sitzenden Gestalt der hl. Justine, die zwei knieenden Männern Trinkschalen reicht, ist ein Werk von hoher monumentaler Auffassung, und erinnert eher an die gleichzeitige französische Plastik, als an die

byzantinisierende Weise Venedigs. Das gleiche gilt von der zugehörigen Geburt Christi und Anbetung der Könige. — Vor allem aber hat sich die mittelalterliche Plastik auch in Padua im Grabmal betätigt, das hier eine reiche und charakteristische Ausbildung gefunden hat. In allen Kirchen, ganz besonders im Santo und seinen Kreuzgängen, sind zahlreiche Beispiele hierfür zu finden, von altchristlicher Zeit bis zum Beginn der Renaissance, vom einfachen Sarkophag frei auf Säulen (vgl. Abb. 6) oder an der Wand auf Konsolen, zunächst nur mit Ornamenten, später mit Figuren geziert, bis zur allmählichen Ausbildung jener reichen Nischenanlagen, die wir bei Besprechung der Gräber der carraresischen Fürsten (vgl. Abb. 21) in den Eremitani schon kennen lernten. Im Kreuzgang des Santo ist das Grabmal des Rainerio degli Ursendi (1358) ein bezeichnendes Beispiel dafür. Da ist denn meist die liegende Porträtfigur des Verstorbenen dargestellt, und der Sarkophag sowohl wie der darüber sich wölbende Spitzbogen ist mit plastischem Schmuck versehen: die Madonna mit Engeln, die Verkündigung, Gestalten von Kirchenvätern und Heiligen u. dgl., während Bogenfüllung und Zwickel der Malerei vorbehalten blieben. Die Verwandtschaft dieser Grabmäler mit venezianischen Arbeiten sowohl in der Bildung der Figuren als in der Ornamentik (gedrehte Säulen, Blattwerk, Zahnschnitt) ist augenfällig; die Scaliger-Gräber in



Abb. 53. Relief aus S. Giustina. Nach v. d. Gabelentz, Die mittelalterliche Plastik Venedigs.

Verona gehören der gleichen Gruppe an. Von den Carrara-Gräbern wissen wir sogar bestimmt, daß sie von venezianischen Künstlern ausgeführt wurden, von dem schon mehrfach genannten Andriolo de' Santi und seinen Schülern, von

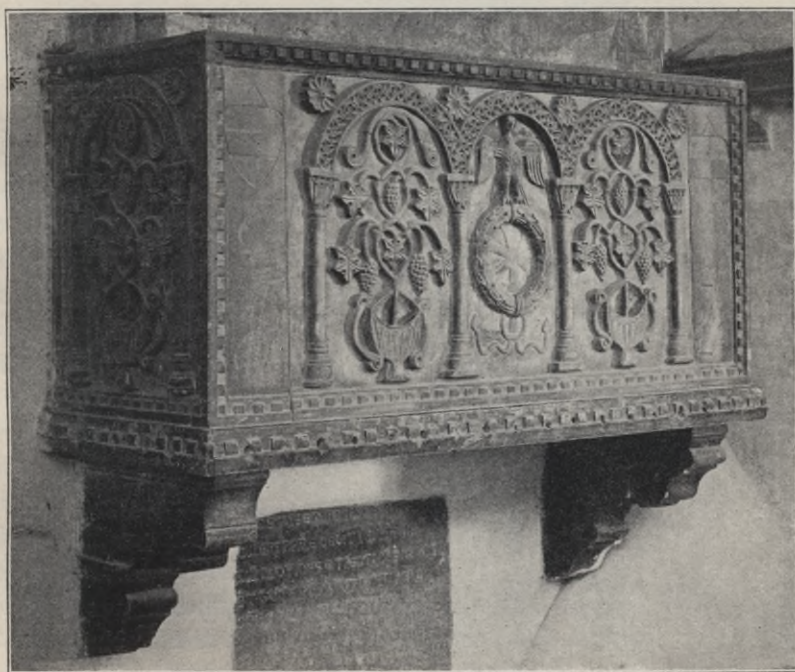


Abb. 54. Sarkophag im Kreuzgang des Santo.

dem auch die Figuren der Maria, des Jakobus, Petrus und Paulus auf dem Altar der Cappella S. Felice im Santo stammen (1576). Es sind das ziemlich steife und mäßige Arbeiten, freier schon sind die Figuren an der Vorderwand derselben Kapelle, die Heiligen Jakobus, Petrus, Paulus, Martin und Johannes d. T., die eine andere Hand verraten. Alles in allem aber spielt die Plastik im Trecento gegenüber der Malerei für Padua nur eine sehr bescheidene Rolle, und erst eine neue Zeit brachte wiederum von auswärts eine große, selbständige Künstlerpersönlichkeit, die der vernachlässigten Kunstgattung mit einem Schlage zum Siege verhalf. Mit Donatello hielt die Plastik die Renaissance in Padua ihren Einzug. —

Eine Aufgabe dekorativer, ja architektonischer Art war es in erster Linie, für die man den berühmtesten Bildhauer Italiens heranzog, und es ist neuerdings mit Recht gerade diese Seite von Donatellos Begabung mehr betont worden; drängt es doch jeden echten Plastiker großen Stils von jeher dazu, sein Bestes in monumentalen Schöpfungen zu geben, die naturnotwendig zugleich auf das architektonische Gebiet hinüberweisen. Die Chortribuna im Santo, das Quadrat also, das von den Pfeilern der Hauptkuppel eingeschlossen wird, sollte mit prächtigen marmornen Schranken umgeben werden und zugleich einen neuen Altarbau erhalten, und hierzu vornehmlich wurde im Jahre 1443 der schon fast sechzigjährige Donatello nach Padua berufen, wo er dann ein volles Jahrzehnt bleiben und

eine ungeahnte Wirksamkeit auch als Bildhauer entfalten sollte. Von der ganzen architektonischen Anlage, die nach vorn durch eine offene Vorhalle mit hohen Bögen abgeschlossen war, ist fast nichts unverändert erhalten, und wir vermögen uns kein genaues Bild mehr von der ursprünglichen Gestalt zu machen. Nur die stattlichen Chorschranken mit ihrem reichen Schmuck von Pilastern, Vasen u. dgl. lassen noch deutlich erkennen, daß hier die Entwürfe eines Meisters der florentinischen Frührenaissance zugrunde lagen, wenn sie auch von einer ganzen Anzahl einheimischer und florentinischer Steinmetzen ausgeführt wurden. Welche Anregung Donatello damit auch in architektonischer Hinsicht nach Padua

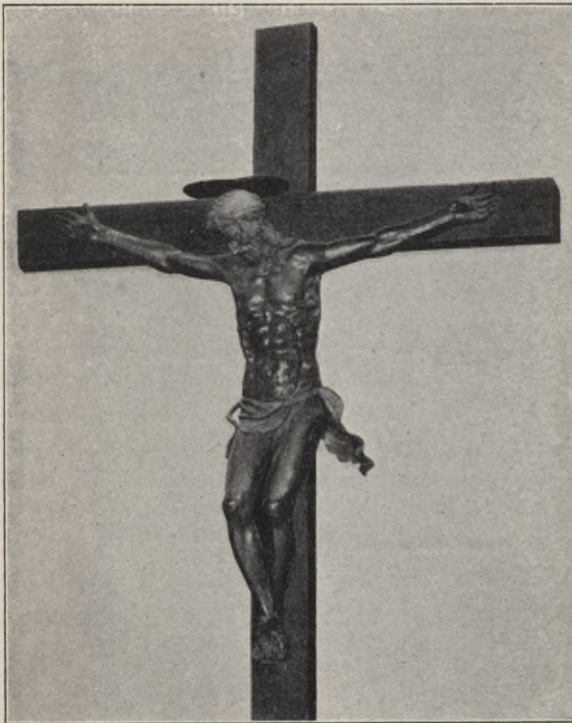


Abb. 55. Donatello, Kreuzifixus.

brachte, lehrt der Vergleich mit dem Grabmal des Raffaello Fulgoso im Santo (vor der Kapelle des hl. Luca Belludi) vom Jahre 1427, in dem nur leise erst die Renaissance motive anfliegen. — Als erstes plastisches Werk schuf Donatello sodann den bronzenen Christus am Kreuz, der schon 1444 auf dem Hochaltar aufgestellt wurde, ein Werk das sich durch weichere Formenbehandlung und eine gewisse vornehme Eleganz so erheblich von den sonstigen Behandlungen des gleichen Themas durch Donatello unterscheidet, daß man an einen stärkeren Anteil seines nachweislich bei der Ausführung mitwirkenden Schülers Giovanni da Pisa gedacht hat. Es ist aber denn doch nach Auffassung und Durchbildung — besonders z. B. des Brustkorbes und der Füße — auch so viel echter, kraftvoller Donatello darin, daß dieser Kreuzifixus bei alledem das erste moderne plastische Werk für Padua bedeutete. Als solches mag er auch auf die Zeitgenossen gewirkt haben, denn unmittelbar darauf erhielt der Meister zwei großartige Aufträge, die ihn auf eine Reihe von Jahren an die Stadt des heiligen Antonius fesselten: die weitere Ausschmückung des Hochaltars im Santo, und das Reiterstandbild des Gattamelata. Die Paduaner gaben sich selbst mit dieser Wertschätzung des florentinischen Bildhauers gewiß das beste Zeugnis; denn es ist stets ein gutes Zeichen für den erwachenden echten Kunstsinne eines Volkes, wenn auch der Plastik Verständnis und Beachtung entgegengebracht wird. Sicher ist ja, daß das Erfassen eines plastischen Werkes, das Verstehen des „Problems der Form“, für die Mehrzahl der Menschen weit größere Vertiefung und Abstraktion erfordert als die oft oberflächliche Freude an der bunten Wiedergabe der malerischen Erscheinungswelt, zumal wenn sich gar noch ein Tröpflein gegenständlichen Interesses einmischen darf. Unsere Zeit mit ihrer einseitigen Vorliebe für gewisse „malerische“ Richtungen will allerdings trotz aller Rufe nach einer „künstlerischen Kultur“ gerade in dieser Hinsicht noch ziemlich kunstarm erscheinen, und recht vielfach täte wohl eine solche „Erziehung zur Plastik“ not, wie sie die Paduaner durch Donatello erhielten und willig aufnahmen; auch das wirkliche Verständnis für die Malerei könnte dadurch nur gewinnen. —

Der Besteller der Ausschmückung des Hochaltars war ein reicher Wollhändler, Francesco de Tergola, der 1446 eine stattliche Summe für diesen Zweck zur Verfügung stellte. Bis 1450 war Donatello mit mehreren „garzoni“ an dem umfangreichen Werk beschäftigt, das in reicher architektonischer Fassung sieben fast lebensgroße Freifiguren, zwölf Reliefs musizierender Engel, die vier Evangelistensymbole, vier große Reliefs mit Wundern des Antonius und zwei Darstellungen der Pietà in Bronze, sowie endlich eine Grablegung Christi in Stuck umschloß. In fieberhafter Tätigkeit war das meiste schon 1448 so weit fertiggestellt, daß es an einem provisorischen Holzaufbau zur Aufstellung gelangen konnte, die weiteren zwei Jahre waren vornehmlich der Ziselierung und Vergoldung der Bronzen sowie dem Bau des eigentlichen Altars gewidmet. Gerade von diesem letzteren nun, der uns wichtige Aufschlüsse über Donatellos dekorative Gesinnung geben könnte, ist keine Spur mehr erhalten. Seit 1579 hat er einem Umbau durch Girolamo Campagna weichen müssen, wobei die alten Architekturteile zerstört und durch „klassische“ Formen ersetzt, die plastischen Werke aber willkürlich

verwendet wurden, 1652 wurde dann auch dieser Bau wiederum entfernt und in eine Kapelle verbannt, dafür aber ein prunkvoller Barockaltar errichtet, auf dem nur die Freiguren Donatellos verblieben, während das übrige in der Kirche zerstreut wurde. 1895 ist endlich durch Camillo Boito ein neuer Altar im „Stile Donatellos“ erbaut worden, der doch wenigstens die sämtlichen Statuen und Reliefs wieder vereinigt, wenn auch kaum ganz in der ursprünglichen Anordnung, und dabei in einer sehr schwächlichen eklektischen Architektur, die aus allen möglichen Dekorationselementen von Werken Donatellos, doch ohne eigene gestaltende Kraft, zusammengebraut ist. — Bekrönt wird das Ganze, außer dem Kreuzifigius, von den Statuen der Madonna mit den Heiligen Antonius, Franciscus, Daniel und Justina, zu den Seiten stehen noch die Figuren des hl. Prosdocimus und Ludwig. Die Gestalten sind jedenfalls vom Meister selbst entworfen, und zeigen die gleiche ruhige, sichere Geschlossenheit wie seine früheren Marmorfiguren. Bei der Ausführung waren wohl Gehülfen mit tätig, ohne daß sich die Mitarbeit in einzelnen bestimmen ließe, und der ungewohnte Bronzeguß erfolgte durch Glockengießer.



Abb. 56. Donatello, S. S. Lodovico und Prosdocimo.

Sehr eigenartig und fast seltsam berührt die Madonna, die in feierlich gebundener Frontalstellung halb sitzend, halb stehend auf einem sphingengeschmückten Sessel thront, auf dem Schoß das Kind haltend. Sie erinnert fast an ein antikes Kultbild in ihrer altertümlichen Befangenheit. Ihre Gegenbilder sind die hl. Justine mit weichen, liebenswürdigen Zügen, wallendem Lockenhaar und freundlich grüßender Handbewegung, sowie der jugendliche S. Daniele in reichem, mit Engelsfigürchen geschmücktem Gewand. Gegenstücke bilden dann wieder die beiden großen Ordensheiligen, Antonius mit derbem, kräftigem Kopf (die unorganisch beigegefügte Lilie ist spätere Zutat) und Franciscus mit herben, asketischen Zügen,

Gestalten von wahrhaft statuarischer Ruhe und doch zugleich von jener rücksichtslosen Charakteristik, die schon die Figuren Donatellos am Florentiner Dom auszeichnet und die im „Niccolò da Uzzano“ vielleicht ihren Höhepunkt gefunden hat. Man sieht, solcher „Realismus“ bildet keineswegs einen Gegensatz zu echt plastischer, monumentaler Auffassung, wenn der Geist eines Meisters die scheinbar widerstrebenden Elemente zusammenzwingt. S. Lodovico und S. Prosdocimo, die jetzt auf zwei niedrigen Seitenflügeln des Altars stehen, sind würdevolle Gestalten in fast zu schweren, bauschigen Gewändern, aber der pomphafte Ornat wird doch auch hier ganz von den ernstesten, ausdrucksvollen Köpfen beherrscht.

Schülerhände waren ferner in reichlichem Maße bei der Herstellung der Reliefs von mehr dekorativem Charakter beteiligt, bei den Evangelistensymbolen und den zwölf musizierenden Engeln, und zwar sind hierfür ausdrücklich fünf Namen in den Rechnungen genannt: der schon erwähnte Giovanni da Pisa, Antonio di Chellino da Pisa, Urbano di Pietro da Cortona, Francesco del Valente und der Maler Niccolò Pizzolo. Die vier ersten hiervon dürften je eins der Evangelistensymbole ausgeführt haben, an den Engeln waren jedenfalls alle fünf beteiligt, doch ist es im Rahmen dieses Buches nicht möglich, auf die scharfsinnige Zuschreibung im einzelnen einzugehen, die M. Semrau versucht hat. Ging doch auch das ganze Werk unter Donatellos Namen und Verantwortung, der freilich einmal gesagt haben soll, das Lob der allezeit zufriedenen Paduaner sei ihm nicht zuträglich, und er sehne sich eher nach dem Tadel seiner Florentiner zurück. — Von den Evangelistensymbolen ist der Engel des Matthäus wohl am anmutigsten, und wird vielleicht mit Recht mit Giovanni da Pisa in Verbindung gebracht, während die plumpe Ausführung des Lukasstieres eher an die schwere Steinmetzenhand des Urbano da Cortona gemahnt; doch übersehe man auch hier nicht die Kraft der Gesamtkonzeption und namentlich die geniale Art, wie das Tier in den gegebenen Raum hineinkomponiert ist, die doch wohl auf Donatello selbst zurückgehen dürfte. Die Engel wecken in ihrer Gesamtheit unwillkürlich die Erinnerung an die Orgelbühnen des Luca della Robbia und Donatello oder an des letzteren Außenkanzel in Prato.



Abb. 57. Donatello, Symbol des Evangelisten Lukas.

Im einzelnen ist Donatellos flächige Art nur in einem Tamburintänzer und einem der Sängerpaafe wirklich zu erkennen, die anderen sind zumeist viel runder gehalten, als er zu arbeiten pflegte, und weisen auch in der Formbehandlung deutlich auf verschiedene Schüler hin, zu denen nach dem zierlichen dekorativen Beiwerk auch Goldschmiede gehört haben dürften. Dabei ist sogar eine ausgesprochen oberitalienische Art nicht zu verkennen, die unmittelbar an die Schule des Squarcione erinnert, und das kann uns um so weniger wundernehmen, als ja z. B. Niccolò Pizzolo der Gehülfe sowohl des Squarcione wie des Donatello gewesen ist. Daß dabei gegenseitige Anregungen und Beeinflussungen der beiden Schulen nicht ausbleiben konnten, liegt auf der Hand, und die viel umstrittene Frage, welcher von beiden in stärkerem Maße dabei der Gebende gewesen sei, ist wohl vom rein künstlerischen Standpunkt aus



Abb. 58. Donatello, Musizierende Engel.



Abb. 59. Donatello, Musizierende Engel.

gar nicht einmal so wichtig. Denn sicherlich konnte solche Beeinflussung nur auf der Grundlage einer gewissen inneren Verwandtschaft erstehen, und daß eben diese vorhanden war zwischen der statuarisch empfindenden Malerschule und dem der Malerei sich nähernden Reliefbildner — das scheint mir doch diejenige Tatsache zu sein, auf welche hier der Schwerpunkt zu legen ist. Deshalb konnte wohl auch ein Donatello noch manches von den paduanischen Künstlern und Theoretikern — besonders der Perspektive — aufnehmen ohne seine Eigenart einzubüßen, und konnte dabei selbst wieder das unbestrittene Oberhaupt einer ganzen Schule von Bildhauern und zugleich der starke Anreger für einen Maler wie Mantegna werden.

Die beiden Darstellungen des toten Christus sind von geringerer Bedeutung, und namentlich die eine derselben ganz von Gehülfen ausgeführt. Dagegen zeigt

die zeitlich an den Schluß des ganzen Werkes zu stellende große Grablegung in Stück deutlich die volle Eigenart des Meisters, und es ist um so mehr zu bedauern, daß sich dieselbe jetzt auf der Rückseite des Altars in fast völliger Dunkelheit befindet. Da ist nichts mehr von der edlen Zurückhaltung wie in Giotto's Bild; während die Männer den Leichnam trauernd in den musivisch verzierten Sarkophag legen, geben die Frauen rückhaltlos dem wildesten Schmerz Ausdruck, ringen die Hände und werfen mit gramverzerrten Mienen jammern die Arme in die Luft. Als Relief betrachtet ist das Werk dabei eine Meisterarbeit ersten Ranges,



Abb. 60. Donatello, Pietà.

ganz flach gehalten und dabei doch durchaus körperhaft wirkend, die einzelnen Gestalten anscheinend regellos hinter- und durcheinander geordnet, und doch zu einheitlichem Eindruck zusammengeschlossen und vollkommen klar disponiert. Es gibt heute nicht viele Künstler, die ein solches Relief zu schaffen vermöchten.

Als Höhepunkt des ganzen Zyklus gelten endlich mit Recht die vier Tafeln mit Wundertaten des Heiligen Antonius: Das Zeugnis des unmündigen Kindes, Die Heilung des Beines, Das Eselwunder und Das Herz des Geizigen. In ihnen lernen wir Donatello ganz als echten Relieffkünstler und doch zugleich als freien Bronzebildner kennen. Die Mitte der Komposition nimmt überall der Heilige



Abb. 61. Donatello, Grablegung.

selbst und die eigentliche Wundertat ein; Antonius reicht das Kind der Mutter zurück, für deren Unschuld es Zeugnis abgelegt hat, er kniet vor dem am Boden liegenden Jüngling, dessen Bein er heilt, er hält leicht vorgebeugt dem Maultier die Hostie vor, und neigt sich mit ausgestreckter Hand über den Leichnam des Geizigen, in dessen geöffneter Brust soeben statt des Herzens ein Stein entdeckt wird. Wenn der Künstler somit auch dem Hauptvorgang den bevorzugtesten Platz in der Darstellung einräumte, so hat er doch wie kaum ein anderer vor ihm die Schwierigkeit empfunden, die in der bildlichen Wiedergabe der durch ein Wort gewirkten Wundertaten liegt, und er hat mit sicherem künstlerischem Griff es verstanden, diese Klippe zu überwinden, indem er das Wunder selbst durch seine Wirkung auf die Zuschauer zur Anschauung brachte. Wie Wellenbewegung geht es vom Mittelpunkte nach beiden Seiten: Neugier, Erregung, Staunen, Verzückung prägen sich in Mienen und Gesten der herbeieilenden, niederknienenden, an Architekturgliedern sich festklammernden, Andere herbeirufenden Zeugen des Wunders aus. Mit wirklich dramatischer Wucht kommt dadurch zum Bewußtsein, daß es ein großes, unerhörtes Ereignis sein muß, das da vor sich gegangen ist und all diese Männer, Weiber, Kinder gleichermaßen in seinen Bann gezogen hat. So hat Donatello aus den trockenen Wunderszenen Bilder von kräftigstem, bewegtem Leben gemacht, und doch gerade damit den Hauptvorgang nicht erdrückt, sondern vielmehr psychologisch vertieft und erläutert. Die Reliefs selbst sind ganz



Abb. 62. Donatello, Das Eselwunder.

flach gehalten, grundsätzlich kaum anders als seine Steinreliefs. Er ging eben auch hier von der einzig richtigen Voraussetzung aus, daß die Vorderfläche eines Reliefs das Maßgebende ist, daß ein gutes Relief ebenso von vorn in die Tiefe gebildet wird, wie der Maler die Fläche seiner Leinwand künstlerisch zu vertiefen weiß. Obwohl er in den Einzelformen von der größeren Freiheit des Tonmodellierens gegenüber der Steinarbeit reichlichen Gebrauch gemacht, ja vieles nur genial und beinahe flüchtig hingestrichen hat, war ihm undenkbar, diese Wesensgrenze echten Reliefstils zu verwischen oder zu überschreiten und etwa in malerische Tendenzen zu verfallen, wie sie z. B. Ghiberti nicht vermieden hat. Bei aller lebhaften Bewegung der Komposition ist doch im Grunde eine strenge, friesartige Anordnung gewahrt, die Figuren stehen auf gleichem Boden und haben gleiche Kopfhöhe, schieben sich nicht wie bei Ghiberti in verschiedenen Plänen willkürlich hinter- und übereinander, um damit einen mehr bildmäßigen Eindruck zu erzielen.



Abb. 63. Donatello, Das Herz des Geizigen.

In Wahrheit kommt dabei Donatellos Reliefbehandlung dem Problem der malerischen Raumvertiefung innerlich viel näher, als das heute so bevorzugte sogenannte „malerische Relief“; und wie sicher er dabei seine Mittel bis zu den äußersten Möglichkeiten auszunutzen weiß, das zeigt sich am deutlichsten in den reichen und mannigfaltigen Architekturen, in die er seine Vorgänge verlegt hat, und die trotz reinen Reliefstils seinen Darstellungen doch die volle räumliche Tiefe von Gemälden geben. Im Zeugnis des Kindes ist es ein flachgedeckter Saal mit runden Bogenfenstern, das mittlere Bogenfeld enthält ein lebenswürdiges Madonnenmedaillon. Die Heilung des Beines spielt in einer phantastischen vier-eckigen Arena, in welche oben der offene Himmel mit einer etwas spielerisch wirkenden goldenen Strahlensonne hineinschaut. Der Schauplatz des Eselwunders ist eine vorn offene weiträumige Halle mit drei mächtigen Tonnengewölben, die stark an die Konstantinsbasilika in Rom erinnert; Pilaster und Zwickelfiguren verraten deutlich antike Einwirkungen, denen Donatello vielleicht hier in der Nähe Squarciones besonders zugänglich war (in der Heilung des Beines hat er links sogar ziemlich unmotiviert einen liegenden antiken Flußgott und eine Nymphe angebracht). Die Leiche des Geizigen endlich ist vor dem Portal einer Kirche aufgebahrt, zu beiden Seiten schließen sich von Pfeilern getragene offene Bauten an, von denen der linke jedenfalls die Begräbnisstätte, den Camposanto, darstellen soll; denn hierauf, und nicht auf Beteiligung von Schülern, deutet zweifellos die Unbringung von Inschrifttafeln mit Namen in derselben hin, auf deren Deutung so viel vergeblicher Scharfsinn verwendet worden ist. — So stellen sich diese Relief-tafeln in der That als die bedeutendsten Teile des ganzen Altarschmuckes dar, reife Meisterwerke der Reliefkunst wie der dramatischen Schilderung, in harmonischer Übereinstimmung zwischen Form und Inhalt. Sie bilden zugleich einen Wendepunkt in Donatellos Arbeitsweise, als die ersten Zeugnisse jenes freien Bronzestils, den er dann in seinem Alter an den Kanzeln von S. Lorenzo in Florenz bis zum äußersten, ja teilweise schon zur Maßlosigkeit, zur Verwilderung, weiterführte. Wenn so vielfach auch hier die Schülerhülfe betont und neuerdings sogar das „Zeugnis des Kindes“ mit beneidenswerter Überlegenheit als eine spätere Nachahmung erklärt worden ist, so möchten wir doch vorziehen, wenigstens in der gesamten Modellierung dieser köstlichen Tafeln die sicher, wenn auch vielleicht manchmal eilig und ungleichmäßig arbeitende Hand des Meisters selbst zu erkennen, und nur die Ausführung in Bronze den Schülern und Gehülfen zuzuschreiben. Wir dürfen uns dabei erinnern, daß kein Geringerer als Raffael nach diesen Reliefs gezeichnet hat, wie ein Blatt in den Uffizien beweist, und daß so manche Motive daraus in den Stanzen des Vatikans sich wiederfinden, freilich ohne den herben Realismus, der Donatellos Gestalten eigen ist. —

Auf das Gebiet der größten monumentalen Plastik führte den Meister sodann der andere großartige Auftrag, den er gleichzeitig in Padua ausführte, und der ihn bis 1453 dort beschäftigt hat, das Reiterstandbild des venezianischen Condottieren Erasmo de' Narni, genannt Gattamelata, der 1443 gestorben und auf die Bitte seines Sohnes Giovanni Antonio von der Republik Venedig für seine glänzenden Waffentaten dieser stolzen Auszeichnung gewürdigt worden war.

Denn ohne die ausdrückliche Erlaubnis der erlauchten Signorie konnte eine solche Ehrung nicht geschehen, obgleich der Sohn die Kosten des Denkmals bestritt. Zum ersten Male seit der Antike war hier die herrliche Aufgabe einer kolossalen bronzenen Reiterfigur wieder gestellt, eine Aufgabe, die den kühnsten Wünschen eines Bildhauers Genüge tun mußte und sein ganzes Können in Anspruch nahm. Donatello hat sie sogleich in geradezu klassischer Weise gelöst, und in seinem Gattamelata das Urbild des Reiterdenkmals der Renaissance geschaffen, das von

keinem Späteren übertroffen worden ist. Fest und sicher sitzt der Feldherr mit den ernstesten, ehernen Zügen auf dem schweren Streitroß, das in dem damals bevorzugten Paßgang ruhig dahinschreitet. Unbedeckten Hauptes, mit erhobenem Kommandostab, scheint er in unerschütterlicher Sicherheit die Massen zu lenken, über die er gebietet. Das Antlitz ist von überzeugendster Porträtähnlichkeit, und doch durchaus ins Monumentale erhoben und vereinfacht; reicher Schmuck ist im wirksamen Gegensatz dazu über Rüstung und Sattel verstreut, wo reizende Putten ihr munteres Wesen treiben, während die Brust des Feldherrn ein drohendes Gorgonenhaupt ziert. Das Pferd, dessen Kopf sichtlich von den antiken Rossen

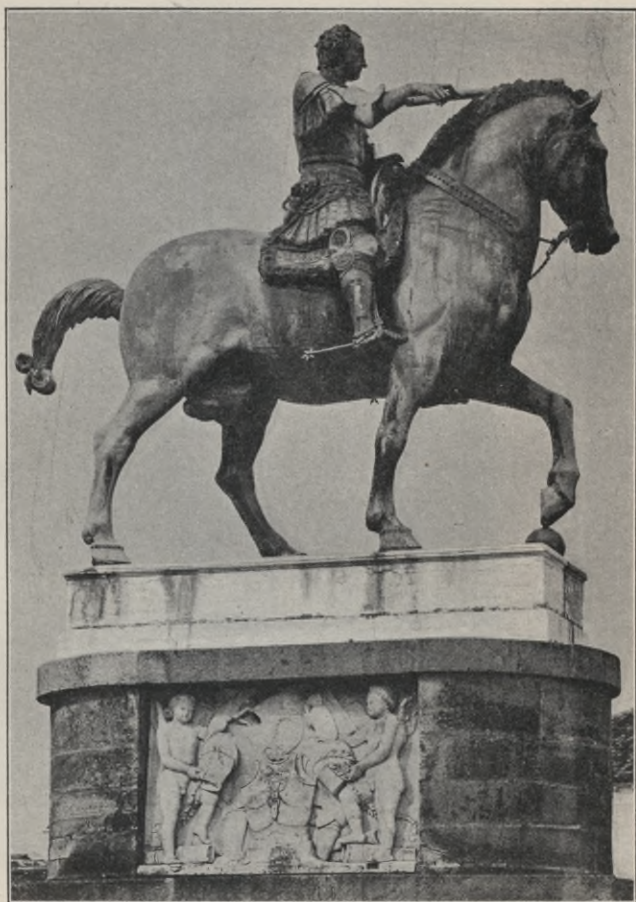


Abb. 64. Donatello, Gattamelata.

an der Marcuskirche in Venedig beeinflusst ist, scheint an Brust und Hals fast allzufräftig gebildet, und doch wird die schwere horizontale Masse des Tierleibes auch künstlerisch ganz von der senkrechten, feingegliederten Gestalt des Mannes beherrscht, so wie er in Wirklichkeit das starke Roß zu bändigen wußte. Als echter Monumentalkünstler hat sich aber Donatello vollends in der Aufstellung des Werkes, in der Bildung des Sockels, erwiesen. Auf ovalem Grundriß ganz einfach aus Quadern geschichtet, trägt derselbe unten beiderseits zwei Türen, als bedeute er

eine Grabkammer; über einem kräftigen Sims folgt dann ein zweiter, mit wappenhaltenden Putten in Relief geschmückter Sockel, der nun, in stolzer luftiger Höhe, das mächtige Reiterbild selbst trägt. Gerade diese hohe Aufstellung, die es ermöglicht, die Figur auch aus weiterer Entfernung als Silhouette gegen den hellen Himmel zu sehen, trägt ganz wesentlich zu der echt monumentalen Wirkung des Ganzen bei, hebt den Gefeierten in wörtlichstem Sinne über die Alltäglichkeit hinaus in eine freie, ideale Sphäre, und bringt Roß und Reiter neben den schweren, erdrückenden Massen des Santo zu voller, selbständiger Geltung (vgl. Abb. 15). So ist das Denkmal eins mit seiner Umgebung und ganz für diese gedacht, und darin liegt eine wichtige Seite seiner künstlerischen Bedeutung, die namentlich im Hinblick auf

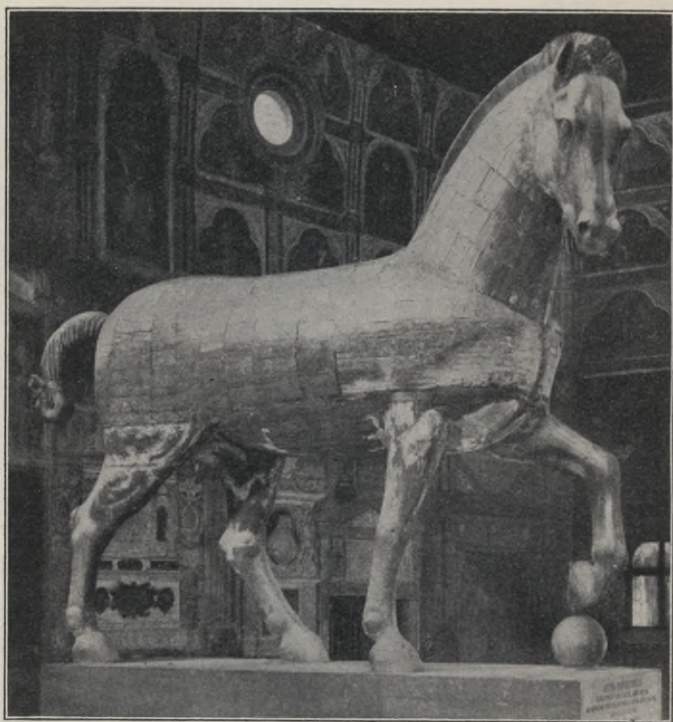


Abb. 65. Holzpfard im Salone.

unseren heutigen Denkmalsjammer nicht übersehen werden mag. Die Engel mit den Wappenemblemen am Sockel sind neuere Kopien; die Originale sind, leider in sehr verdorbenem Zustand, jetzt im Kreuzgang des Santo eingemauert. — Als Entwurf zum Roß des Gattamelata hat lange das riesige Holzpfard gegolten, das im Salone bewahrt wird, und mit seinen mächtigen Formen in sonderbarem Kontrast zu dem unruhigen Bilderschmuck Mirettos und seiner Genossen steht. Es ist jedoch nicht das Modell, sondern eine Nachbildung nach Donatellos Werk, die 1466 zu einem von Annibale Capolisti veranstalteten Festzuge hergestellt wurde, und an Stelle des Gattamelata eine Figur des Trojanerkönigs Antenor, des angeblichen Gründers von Padua, trug. —

Außer den beiden großen Hauptwerken hat Donatello in Padua noch zahlreiche kleinere Arbeiten in Stein und in Ton geschaffen, die indessen verloren und nur durch Vasaris Bericht bekannt sind. Gleichzeitig war der rastlose Meister für den Markgrafen Lodovico I. Gonzaga in Mantua tätig und entwarf ein Reiterdenkmal für den Herzog Borso d'Este in Modena, während er bei der Errichtung zweier Reiterbilder in Ferrara beratend und helfend herangezogen wurde. Das alles spricht deutlich für das außergewöhnliche Ansehen, das er in



Abb. 66. Giovanni da Pisa, Terrafotta-Altar.

ganz Oberitalien genöß, es beweist aber auch klar, daß er ohne einen ausgedehnten Werkstattbetrieb gar nicht in der Lage gewesen wäre all diese Arbeiten zu bewältigen. Schon mehrfach mußte der zahlreichen Schüler und Gehülfen gedacht werden, die er zu seinen großen Aufgaben heranzog. Viele von ihnen mögen handwerkliche Gesellen gewesen sein, die er mehr zur technischen Ausführung brauchte, andere wieder sind wirkliche Künstlerpersönlichkeiten, deren selbständige Arbeiten in Padua wir kurz verfolgen müssen. Jedenfalls hatte

Donatello, als er nach Vollendung des Gattamelata 1455 Padua verließ um nach Florenz zurückzukehren, nicht nur seinen eigenen Namen in ehernen Werken da selbst verewigt, sondern auch eine ganze Schule von Bildhauern herangebildet, die seine Traditionen noch lange Zeit mehr oder minder lebendig hielt. —

Von Giovanni da Pisa, den Donatello als Gehülfe von Florenz mitgebracht hatte und dessen Mitarbeit am Kreuzifixus wie an den Altarreliefs bezeugt ist, findet sich ein schönes beglaubigtes Werk in der Cappella S. Jacopo e Cristoforo der Eremitani, die auch Mantegnas Fresken enthält. Es ist ein Terrakottaaltar, der im Hauptfelde zwischen korinthischen Pilastern die thronende Madonna mit den Heiligen Jakobus, Christoph, Antonius Abbas, Johannes d. T., Petrus Martyr und Antonius von Padua zeigt, große statuarisch empfundene Gestalten in kräftigem Relief, die aber dabei als bezeichnende Eigentümlichkeit Giovannis auffallend schlanke, zierliche Verhältnisse und eine weiche Anmut besitzen. Die Figuren sind ganz friesartig nebeneinander gestellt, der Hintergrund wird in geringer Tiefe durch einen Vorhang abgeschlossen. Die Predella enthält außer zwei



schönen dekorativen Vasen eine lebenswürdige Anbetung der Könige mit schlanken Jünglingsfiguren im Gefolge, über dem Hauptrelief zieht sich ein Fries tanzender und musizierender Putten hin, der ganz an Donatellos ähnliche Darstellungen erinnert. Der obere Abschluss ist halbrund mit zwei Eckvoluten, in der Mitte erscheint segnend Gottvater zwischen Füllhörnern und den in Florenz wie in Padua so beliebten Fruchtschnüren, darüber spielen vollrunde Putten, die wiederum eine gewisse Verwandtschaft mit der Squarcione-schule nicht verleugnen können, kurz der Zusammenhang florentinischer und paduanischer Elemente ist besonders in diesen dekorativen Zutaten augenfällig.

Abb. 67. Grabmal des Giovanni Antonio de Narni.

Aus dem Kreise Donatellos stammen auch die Grabmäler des Gattamelata und seines jung verstorbenen Sohnes Giovanni Antonio in der Familienkapelle der Gattamelata im Santo. Das des Sohnes verrät trotz der herkömmlichen gotischen Gesamtdisposition in der sympathischen jugendlichen Rittergestalt und in den ganz flach gehaltenen Engeln am Sarkophag deutlich den Einfluß des florentinischen Meisters, während das andere weniger glücklich ist, und vielleicht sogar einem anderen Künstler angehört. Am nächsten stehen diese Arbeiten wohl dem Bartolommeo Bellano aus Padua, † um 1498, jenem Schüler Donatellos, der die meisten selbständigen Werke in Padua hinterlassen hat, und der dort stets in besonderem Sinne als der eigentliche Erbe und Nachfolger seines Lehrers galt, der ihm bei seinem Weggange seine Entwürfe und Modelle hinterließ. Und doch kommt gerade er dem Donatello innerlich recht wenig nahe, am wenigsten in seiner Hauptarbeit, den zehn Bronzereliefs an den Chorwänden des Santo, die er zwischen 1484 und 1488 ausgeführt hat. Sie stellen in ziemlich zerfahrener Komposition und kleinen, puppenhaften figürchen Geschichten aus dem Alten Testament dar: Cain und Abel, Isaaks Opferung, Verkauf des jungen Joseph, Auszug der Israeliten, Das goldene Kalb, Die echerne Schlange, Simson im Tempel, David und Goliath, Das Urtheil Salamons, Jonas wird ins Meer geworfen. Zwei weitere Reliefs, David vor der Bundeslade und Judith und Holofernes, wurden erst später (1507) von Andrea Riccio ausgeführt, und stehen künstlerisch entschieden höher als die malerisch gedachten, aber gänzlich unplastischen Tafeln des Bellano mit ihren offenbar von Ghiberti beeinflussten fels- und Berglandschaften, aus denen die zahlreichen kleinen Figuren ohne alle künstlerische Einheitlichkeit gleichsam herausfallen. Wenn Donatellos in strenger Selbstucht geschulter Reliefstil so manche Freiheit in dieser Hinsicht gestattete, so hat sich der Schüler, dem jene feste Grundlage fehlte, gleich ins Maßlose verloren. Am besten ist noch die Geschichte des Jonas, der durch die orientalisches gekleidete Schiffsmannschaft auf wildbewegtem Meere über Bord geworfen wird, während zwei Köpfe blasender Windgötter die Gewalt des Sturmes versinnbildlichen. Es mag hierbei erwähnt sein, daß Bellano im Jahre 1479 von der Signorie von Venedig, bei der er in hohem Ansehen stand, mit Gentile Bellini und anderen Künstlern



Abb. 68. Bartolommeo Bellano, Das Eselwunder.

nach Konstantinopel gesandt worden war, um für Sultan Mohammed II. zu arbeiten, und vielleicht stellt das Relief eine Reminiszenz an diese denkwürdige Reise dar. — Erfreulicher ist eine frühere Arbeit des Bellano, die noch weit unmittelbarer unter Donatellos Einfluß steht, die dekorative Umrahmung des großen Reliquienschreines in der Sakristei des Santo, dessen kunstvolle perspektivische Intarsien vielleicht auf Entwürfe des Squarcione zurückgehen und von dem Meister der Holzschnitzerei, Lorenzo Canozzo aus Lendinara, ausgeführt wurden. Ein reiches architektonisches Gerüst von Pilastern und Simsen umschließt die Schränke, Freisfiguren von Engeln und den Heiligen Bernhard und Ludwig, Antonius und Franziskus sind davorgestellt, und oben ist ein breites Relief eingefügt, das in ziemlich enger Anlehnung an Donatellos gleiche Darstellung am Altar des Santo das Eselwunder des hl. Antonius behandelt, allerdings ohne die weiträumige Architektur, in welcher dort der Vorgang sich abspielt. Auch die Ausführung in Marmor brachte naturgemäß eine etwas andere Behandlung im einzelnen mit sich, die jedoch wiederum ganz an Donatellos Art erinnert. Derbe, untergesetzte Gestalten mit groben Gesichtern, sowie knitterige Falten der Gewänder lassen aber doch die Eigenart des Bellano erkennen, und verraten den Paduaner. Das Beste



ist die ornamentale Behandlung des ganzen Werkes, das 1462 von der Witwe des Gattamelata gestiftet wurde; die zur Beurteilung berufene Kommission jedoch war nicht ganz mit der Arbeit zufrieden und fand „die Figuren nicht von jener Vollendung, die sie haben könnten“. Zu einer gewissen monumentalen Größe erhebt sich Bellano dann in dem Grabmal des Mediziners und Philosophen Pietro Roccabonella in S. Francesco, von dem leider nur einzelne Bronzereliefs über den Türen im rechten und linken Querschiff eingemauert erhalten sind, ohne daß sich die Gesamtanlage danach ergänzen ließe. Der Professor, eine

Abb. 69. Bartolommeo Bellano, Madonna vom Grabmal Roccabonella.

charakteristische Porträtfigur, sitzt zwischen seinen Büchern am Arbeitstisch, zu beiden Seiten stehen in Nischen wappenhaltende Putten. Wahrscheinlich darüber befand sich einst das andere Relief, das die thronende Madonna zwischen den Heiligen Franziskus und Petrus Martyr zeigt, ein Werk, das zwar im einzelnen alle Eigentümlichkeiten des Bellano aufweist, im ganzen aber doch so groß und vornehm aufgefaßt ist, daß es uns einen weit besseren Begriff von dem Künstler vermittelt, als namentlich die Reliefs der Chorschranken im Santo. Beide Tafeln sind auch durchaus reliefmäßig komponiert, und besonders hat er der Versuchung widerstanden, etwa die Knie der ganz von vorn gesehenen sitzenden Figuren aus der Fläche heraustreten zu lassen. Ganz im Geiste Donatellos ist der reizende Puttenfries am Thron der Madonna. Wann das Monument errichtet wurde, ist nicht ganz sicher, doch wissen wir, daß der Künstler darüber starb und Andrea Riccio es beendete. — Nach den in den gesicherten Werken Bellanos hervortretenden Stilmerkmalen ist es sehr wahrscheinlich, daß auch zwei andere Grabmäler ihm zugehören: die bronzene Gedenkplatte für Angelus und Paulus de Castro (1492) in den Servi, worauf die beiden berühmten Juristen in halber Figur dargestellt sind, wie sie von der Madonna durch einen Engel Bücher gereicht bekommen, während andere Engel ihnen den Ruhmeskranz aufsetzen, und das stattliche Grabmal des 1466 verstorbenen Juristen und päpstlichen Sekretärs Antonio Roselli im Santo, ein Werk, das die unmittelbaren Eindrücke eines Aufenthaltes in Florenz widerspiegelt und eine fast genaue Kopie des Marsuppinigrabmals von Desiderio da Settignano in S. Croce zu Florenz ist. Die gleiche architektonische Anordnung, die ganz florentinisch und für Padua durchaus ungewöhnlich ist, dieselben Schildhalter zu beiden Seiten, nur in der Lunette statt des schönen

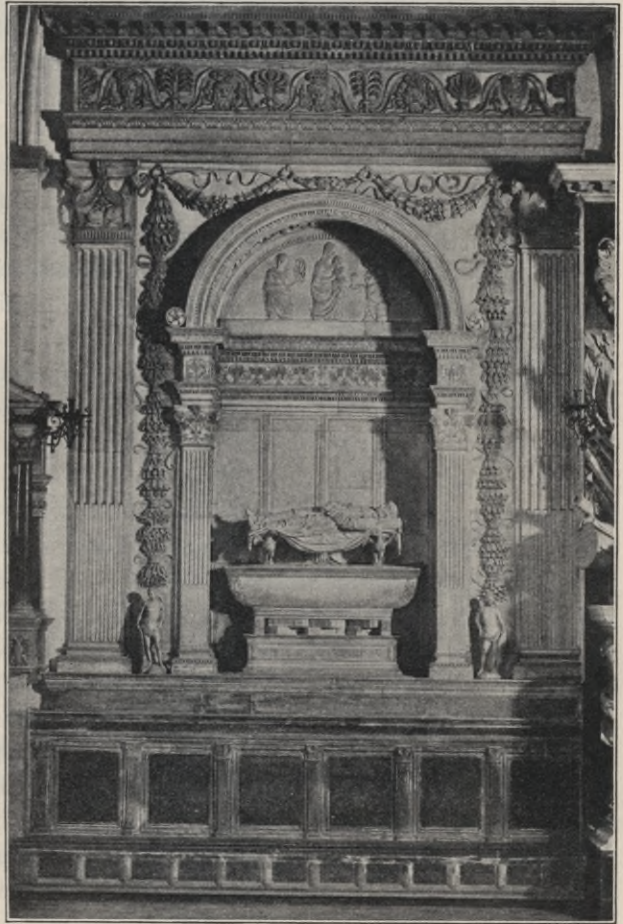


Abb. 70. Bartolommeo Bellano, Grabmal des A. Roselli.



Abb. 71. Madonnenrelief (Donatellofschule).

diese Arbeiten der Donatellofschule angehören, ebenso wie einige feine Madonnenreliefs, deren zwei sich in der Sakristei der Eremitani befinden; auf dem einen derselben legt die Madonna das Kind sorgsam in einen Korb, auf dem anderen drückt sie es zärtlich an eine Wange, ein Motiv, das sich schon auf der winzigen Madonna im Hintergrunde von Donatellos „Zeugnis des unmündigen Kindes“ am Altar des Santo findet, und das später in Raffaels Madonna Tempi die höchste Vollendung gefunden hat. —

Als Schüler Bellanos gilt der gleich ihm aus Padua stammende berühmte Bronzegießer Andrea Briosco genannt Riccio (1470—1532), dessen vielbewundertes Meisterwerk der große Bronzekandelaber neben dem Hauptaltar des Santo ist. Zehn Jahre seines Lebens, 1506—1516, hat er daran gearbeitet, und alle klassische Gelehrsamkeit, allen dekorativen Reichtum der paduanischen Kunst darin vereinigt. In sieben Absätzen, die durch Reliefs und Vollfiguren überreich geschmückt sind, erhebt sich der mächtige Leuchter zu der stattlichen Höhe von 11 Fuß, und die peinlich saubere Durchführung jedes Details sowie die mustergültige technische Vollendung des Bronzegusses rechtfertigen wohl die lange Zeit, die auf das Werk verwandt wurde. In der charakteristischen Weise der Zeit sind biblische Geschichten mit antiken Motiven: Nereidenzügen, Centauren und Satyrn, unbedenklich zusammengestellt, und wenn in den figürlichen, erzählenden Reliefs ähnliche Schwächen wie bei Bellano zu Tage treten, so sind gerade die dekorativen Elemente von besonderem Reiz. Das Übermaß des Schmuckes macht freilich die Gesamterscheinung etwas unruhig und verhindert eine einheitliche, geschlossene

Medaillons die weniger glücklichen Halbfiguren der Madonna mit zwei weiblichen Heiligen, unter dem Sarkophag als gelehrte aber nicht eben geschmackvolle Spielerei aufgestapelte Bücher, und um das Ganze eine schwere, erdrückende Einrahmung von Pilastern, Simsen und Fruchtschnüren, die an sich gewiß sehr schön ist, aber das feingliederte Grabmal selbst ganz seiner Wirkung beraubt. Inwieweit freilich Bellano wirklich an dem Werk beteiligt war, läßt sich nicht bestimmt nachweisen, doch tragen sowohl die Porträtfigur als das Madonnenrelief ganz die Kennzeichen seines Stiles. Zugeschrieben werden ihm ferner ein Christus von einem Engel gehalten in Paduaner Privatbesitz und die farbige Terrakottagruppe der Grablegung in S. Pietro. Sicher ist, daß

Wirkung des Ganzen. — Auch in den beiden Reliefs an den Chorschranken (siehe oben) steht er zwar über den zugehörigen Arbeiten des Bellano, ist aber doch auch von übertrieben malerischen Tendenzen und unklarem Figurengewirr nicht ganz frei. Am wenigsten erfreulich ist das von ihm entworfene und mit einer Büste des Verstorbenen geschmückte Grabmal des Antonio Trombetta im Santo. — Seine Tätigkeit als Architekt ist bereits erwähnt worden; von ihm stammte das maßgebende Modell für die großartige Neuanlage von S. Giustina, und nach seinem Entwurf wurde die Cappella del Santo erbaut, die dann den eigentlichen Mittelpunkt für die Plastik der Hochrenaissance in Padua bilden sollte. Doch wie er seinerseits auch in Venedig und Verona ein reiches Feld der Tätigkeit fand, so wurden umgekehrt auswärtige Künstler zur plastischen Ausschmückung seiner Kapelle vorwiegend herangezogen. Mit Riccio endet die von Donatello ausgehende eigene Richtung der Plastik in Padua, und venezianischer Einfluß gewinnt auch auf diesem Gebiet das Übergewicht. — Zwar die Ausführung der Architektur der Kapelle sowie die un-
gemein lebenswürdige Dekoration, von der wir eine Einzelheit hier vorführen, gehört in der Hauptsache noch einem Paduaner an, dem Giovanni Minello de' Bardi, der außer anderen Gehülfen besonders seinen Sohn Antonio mit dabei beschäftigte. Von den Figuren an der Außenwand der Kapelle ist nur die wenig bedeutende S. Giustina von ihm, während Johannes d. T. als Werk eines Lombardi-Schülers, Severo da Ravenna, signiert ist, und die übrigen Heiligen, zum Teil aus Stuck, noch geringeren Künstlern angehören. Zwei große bemalte Tabernakel aus Stein mit Figuren aus Terrakotta, die beide auf Giovanni Minello zurückzuführen sein dürften, stehen in den Eremitani zu beiden Seiten des Hauptportals. Auch hier tritt sein Sinn für reiche, überquellende Ornamentik ohne tieferes architektonisches Verständnis zu Tage, und auch die Figuren sind zwar recht geschickt, aber doch etwas leer. Das eine derselben ist noch mit dem Gemälde einer Madonna mit drei reizenden musizierenden Engeln, datiert 1511, geschmückt. —

Die Reihe der großen Marmorreliefs aus dem Leben des heiligen Antonius, die seit 1500 an Stelle der trecentistischen Bilder von Stefano da Ferrara die Wände der Kapelle zu zieren bestimmt wurden, eröffnet sodann der Venezianer Antonio Lombardo mit dem 1505 gefertigten „Zeugnis des unmündigen Kindes“. Eine



Abb. 72. Andrea Riccio,
Kandelaber.

andere Welt tritt uns hier entgegen, wenn wir von Donatellos Reliefs kommen: die Antike hat die Künstler ganz in ihren Bann gezogen, und bis zur äußerlichen Nachahmung haben sie sich ihr mit Leib und Seele verschrieben. Köpfe, Gewänder, Gesten, alles ist durchaus von jener „antifischen Art“, die damals in Venedig vorherrschte, und deren Nichtbefolgung man unserem Dürer zum Vorwurf machte. Die Männer gleichen einem Marc Aurel, die Frauen einer Juno Ludovisi, und selbst die Mönchskutte des Heiligen muß sich einem edlen Faltenwurf bequemen. Ganz dem Antonio



Abb. 73. Detail von der Cappella del Santo.

Lombardo schloß sich Antonio Minello an, der das (zeitlich) zweite Relief, die Aufnahme des hl. Antonius in den Orden, 1512 ablieferte, ohne allerdings die Zufriedenheit der Auftraggeber damit zu erlangen. Seine Typen sind ganz dem Antonio Lombardo abgesehen, ja die Frau rechts mit einem Kinde an der Hand wirkt fast wie ein Plagiat, und zeugt recht von der ärmlichen Erfindung des jüngeren Minello. Eine ihm ursprünglich noch übertragene weitere Arbeit, die Erweckung des ertrunkenen Kindes, hat er nicht fertiggestellt, sondern dem in Venedig

heimisch gewordenen Florentiner Jacopo Sansovino überlassen, der sie 1534 vollendete. Zwei Paduaner bringen dann etwas bewegtere Szenen in die klassische Ruhe der anderen hinein, zugleich freilich eine gewisse Verbtheit: Giovanni Dentone in der Geschichte der mißhandelten Ehefrau (1524), worin die Darstellung des Mörders und seines Opfers auffällig an die bekannte antike Gruppe „Der Gallier und sein Weib“ erinnert, und Giovanni Maria gen. Mosca in dem Wunder mit dem Glas, das 1520 bestellt, aber erst 1529 durch Paolo Stella beendet wurde. Zwei Reliefs von Tullio Lombardo, dem Bruder des Antonio,



Abb. 74. Giovanni Minello, Tabernakel. Eremitani.

wurden schon 1501 bestellt, aber erst 1525 abgeliefert: die Heilung des Beines und das Herz des Geizigen. Beide unterscheiden sich, was durch den langen Zeitraum der Entstehung erklärlich ist, wesentlich im Stil; während das erste noch eine gewisse fast an Donatello anklingende frische und Kraft des Ausdrucks verrät und vielleicht das beste Stück des ganzen Zyklus ist, trägt das andere ganz die Manier des Sansovino zur Schau, mit übertriebenen Gewandfalten, üppig frisierten Haaren und leeren, konventionellen Köpfen. Die Fertigstellung des von Antonio Minello begonnenen Reliefs durch Jacopo Sansovino wurde bereits erwähnt; selbständig



Abb. 75. Antonio Lombardo, Das Zeugnis des unmündigen Kindes.

hat dieser später in merkwürdig langem Zeitraum (1556—1565) die Wiedererweckung der Selbstmörderin geschaffen, ein Werk, in dem sich der Einfluß der Antike mit demjenigen Raffaels verbindet — man betrachte daraufhin nur den pyramidalen Aufbau der mittleren Frauengruppe oder den Kopf der knieenden Alten. 1577 endlich wurde die Reihe durch die „Erweckung eines Toten“ von Danese Cattaneo und seinem Schüler Girolamo Campagna ganz im Geiste der späteren venezianischen Kunst zum Abschluß gebracht. — Es ist uns heute nicht ganz leicht, allen diesen Werken völlig gerecht zu werden. Wir sind sehr empfindlich geworden gegen die kühle, unpersönliche Art einer von der Antike abgeleiteten, klassizistischen Kunst, und gehen in der natürlichen Reaktion gegen die einseitige Verherrlichung dieser Richtung vielleicht sogar etwas zu weit. Jedenfalls sollten wir nicht übersehen, wie wohltuend einheitlich doch schließlich der gesamte plastische Schmuck der Kapelle trotz der fast 80 Jahre seiner Entstehung wirkt. Besondere kompositionelle Schwierigkeiten lagen zudem in den perspektivischen Architekturprospekten der Hintergründe, die für alle Reliefs gleichmäßig gegeben waren und überall eine bald von rechts, bald von links gesehene Pfeilerhalle darstellen. Es ist sehr interessant zu beobachten, wie verschieden sich die Künstler mit dieser Aufgabe, teilweise sogar durch nachträgliche Zufügung von Figuren, abzufinden suchten; wie sie dabei als echte Cinquecentisten die Figuren groß in den Raum stellen, sei nur beiläufig erwähnt. Ein vergleichender Rückblick zu Donatellos Behandlung derselben Vorwürfe muß freilich ganz zu dessen Gunsten ausfallen, und zeigt erst recht, was er aus dem wenig ergiebigen Stoff gemacht hat. Indem er den Vorgang erweiterte und in den Zuschauern sich spiegeln ließ, gestaltete er das an sich undarstellbare Ereignis zu einer überzeugenden, dramatischen Szene, und seine meisterhafte Handhabung des Relieffstiles erlaubte ihm dies, ohne je unplastisch zu



Abb. 76. Tullio Lombardo, Die Heilung des Beines.

werden. Die klassische Beschränkung und vornehme, kühle Ruhe der Späteren läßt die Schwierigkeiten der gestellten Aufgabe für die Plastik nur doppelt hervortreten und dabei ist der Geist des antiken Reliefstiles hier längst nicht überall so klar und selbstständig erfaßt, wie es gerade bei Donatello trotz einzelner Freiheiten der Fall war. Und damit berühren wir den Kernpunkt für die Beurteilung dieser Werke: nicht der Einfluß der Antike an sich ist es, den wir störend und unangenehm darin empfinden, sondern ihre äußerliche, verstandesmäßige Aufnahme und bloße Nachahmung im einzelnen an Stelle innerer Durchdringung und Erkenntnis ihrer ewigen Stilprinzipien. Der Unterschied zwischen der Art Sansovinos und der des Donatello im Verhältnis zur Antike ist der gleiche wie etwa zwischen Thorwaldsen oder Canova und manchen deutschen Bildhauern unserer Tage, die dem Geist der Antike weit näher stehen, ohne daß ein Verständiger sie darum des Antifikierens zeihen wird. —

Ein Schüler des Jacopo Sansovino war Bartolommeo Ammanati (1511 bis 1592), dessen prunkvolles Grabmal des berühmten Professors Marco Mantova Benavides schon in der Einleitung als charakteristisches Beispiel paduanischer Ruhmeskunst erwähnt wurde (siehe Abb. 4). Michelangelos damals allgewaltiger Einfluß ist hier unverkennbar. Ein Gigant von Ammanati, ein brutaler Koloss von übertrieben mächtigen Formen, dabei unproportioniert und überdies höchst ungünstig aufgestellt, befindet sich in dem jetzigen Palazzo Corinaldi (früher Aremberg) hinter der Eremitani-Kirche. Der Palast selbst wurde von Ammanati für eben jenen Marco Mantova erbaut. Von Grabmälern jener Zeit verdient noch das des venezianischen Generals M. Contarini († 1555) von Michele Sanmicheli und Alessandro Vittoria im Santo Erwähnung, ein von sechs Sklaven getragener, auch schon übertrieben prunkvoller Aufbau. Dagegen besteht das von Sanmicheli gefertigte Grabmal des Kardinals Bembo († 1547) nur aus einer



Abb. 77. Jacopo Sansovino, Die Wiedererweckung der Selbstmörderin.

klassisch einfachen Architektur mit der Büste des Verstorbenen, und ist des edlen Geistes durchaus würdig, der hier ruht. „Da man denn doch einmal den Heiligen Kirchen gebaut hat, so findet sich auch wohl darin ein Platz, wo man vernünftige Menschen aufstellen kann“; so schrieb Goethe nach Betrachtung dieses Denkmals auf seiner italienischen Reise, und wir vermögen ihm das dort heute noch nachzufühlen. — (Die beiden letztgenannten Grabmäler sind auf unserer Ansicht des Innern von S. Antonio, Abb. 16, links und rechts im Vordergrund erkennbar.)

Ein anderer Schüler Sansovinos war Tiziano Aspetti (1565—1607), ein Nefte des großen Tizian. Sein sympathischstes Werk ist der Christus auf dem schönen marmornen Weihwasserbecken links im Santo. Auf den Chorschränken daselbst stehen vier ziemlich manierierte Tugenden von seiner Hand; drei Heiligenfiguren, sowie vier leuchterhaltende Engel, ferner gute bronzene Türen mit allegorischen Darstellungen von ihm sind ebenfalls im Santo, außerdem gehören ihm zwei Bronzereliefs mit Szenen aus dem Leben des hl. Daniel am Altar dieses Heiligen im Dom, die ihn als schwülstigen Nachfolger Michelangelos zeigen. —

Was sodann die Barockzeit in Padua hervorgebracht hat, ist künstlerisch von geringer Bedeutung. Grabmäler, wie das des Caterino Cornaro († 1674) im Santo, finden sich zahlreich in den Kirchen, und weisen öfters recht gute Porträtbüsten auf. Im 18. Jahrhundert blühte die aus drei Brüdern bestehende Künstlerfamilie Bonazza, aus der Antonio Bonazza durch seine Reliefs in der abgebrannten Rosenfranzkapelle in S. S. Giovanni e Paolo zu Venedig bekannter geworden ist. Von ihm ist eine Gruppe der Beweinung Christi im Museo civico, sonst finden sich hie und da Figuren seiner Hand in und an den Kirchen Paduas, deren Aufzählung hier zu weit führen würde. Des großen Unternehmens der Ausschmückung des Prato della Valle mit Figuren wurde in anderem Zusammen-

hange gedacht; wann auch für unseren Geschmack wenig erfreulich, zeigt dasselbe doch noch ein Interesse an plastischen Aufgaben, das nicht ohne weiteres gering geschätzt werden sollte. Hier hat sich auch der große Klassizist Antonio Canova (1757—1822) als junger Mann mit der Statue des Giovanni Poleni gewissermaßen die Sporen verdient, und sein Lehrer Giovanni Ferrari gen. Torretto hat ihn selbst dann in einem Standbild verewigt. —

Damit haben wir die Geschichte der Plastik in Padua bis an die Grenze der Neuzeit verfolgt, und wenn wir kurz zusammenfassend ihre Entwicklung nochmals überschauen, so bemerken wir einen klaren, einheitlichen Zusammenhang darin. Nach dürftigen Anfängen kommt die starke Anregung zu freier Entfaltung von Florenz, der unverstieglischen, wenn auch nicht einzigen Kunstquelle Italiens. Die Verschmelzung mit heimischer Kunstweise läßt auf kurze Zeit den Anlauf zu einer eigenen Bildhauerschule in Donatellos Bahnen entstehen, doch tritt nur zu bald venezianische Art siegreich dagegen in die Schranken, die rasch zum Barock und wiederum zum Klassizismus führt. Wie aber der eigentliche geistige Erbe der plastischen Anregungen Donatellos ein Maler war, und wie doch schließlich auch auf dem Gebiete der Malerei die stolze Lagunenstadt über Padua triumphierte, das werden wir im folgenden zu betrachten haben. —

Mantegna und die spätere Malerei.

Als in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die venezianische Malerei von Murano aus in neue, frischere Bahnen gelenkt wurde, da konnte es nicht ausbleiben, daß auch in dem der Republik zugehörigen Padua die Werke dieser Meister Anklang und Verbreitung fanden. Berichtet wird uns mehrfach von Arbeiten der muranesischen Künstler, die für Padua bestellt waren, so eine früher in S. Francesco befindliche, leider verschollene Geburt Christi mit vier Heiligen, die 1447 von Antonio da Murano in Gemeinschaft mit jenem Giovanni Mamanno gemalt war, der die Beziehungen der Schule von Murano mit deutscher, wahrscheinlich kölnischer, Kunstübung erweist. Aus der Werkstatt der Brüder Antonio und Bartolommeo da Murano, bekannt unter ihrem Familiennamen Vivarini, stammt sodann ein mehrteiliges Bild, das sich jetzt im Museum von Padua befindet; obwohl kaum eigenhändig und zudem schlecht erhalten, zeigt es doch mit seinen einzeln neben- und übereinander geordneten Heiligengestalten ganz die feierlich repräsentierende Art der älteren Venezianer, und wir dürfen wohl annehmen, daß auch die zahlreichen Künstler, deren Namen uns aus jener Zeit in Padua selbst überliefert sind, ohne daß wir einzelne Werke mit ihnen in Verbindung bringen könnten, sich in ähnlicher Richtung bewegt haben. Zur Gewißheit wird uns dies, wenn wir das in unmittelbarer Nähe des Bildes der Vivarini hängende Altarwerk betrachten, das mit dem Namen des vielgerühmten Hauptes der Paduanischen Schule bezeichnet ist: Francesco Squarcione. Es ist eine Darstellung des Heiligen Hieronymus, umgeben von Antonius Abbas, Justina, Johannes dem Täufer und Lucia, in den Jahren 1449—52 für die Familie Lazzara gemalt und in reichgeschmücktem gotischem

Rahmen gefaßt. Auch hier sind die Figuren der Heiligen schematisch nebeneinander geordnet, und stehen in feierlicher Ruhe vor gemustertem Goldgrund, nur Hieronymus sitzt am Pult in einer Landschaft, die aber oben gleichfalls in Goldgrund übergeht. Höchstens die von Girlanden bekränzten verschiedenfarbigen Marmorpostamente, auf denen die Gestalten stehen, und die Ruinen hinter dem hl. Hieronymus könnten auf selbständigere vom Studium der Antike angeregte Gestaltung schließen lassen, sonst ist die gesamte Anordnung sowohl wie die Bildung im einzelnen durchaus venezianisch und noch dazu sehr schwach. Es muß hier zum Vergleich an das einzige andere signierte Bild des Squarcione erinnert werden, an die auch aus dem Besitz der Familie Lazzara stammende Madonna



Abb. 78. Squarcione, Hieronymus-Altar.

im Berliner Museum, die gänzlich von dem Paduaner Bilde abweicht, und in ihrem frischen, lebendigen Motiv wohl zweifellos auf Donatello zurückgeht. Es erscheint kaum denkbar, daß derselbe Maler diese beiden so grundverschiedenen Werke geschaffen habe, und wir können nur annehmen, daß beide von zwei verschiedenen Schülern gemalt wurden, um dann, wie dies nachweislich die Gepflogenheit der Squarcione war, unter seinem Namen hinauszugehen. Und damit berühren wir die wichtige aber höchst verwickelte Frage nach der Stellung des Squarcione in der nach ihm benannten Malerschule überhaupt, eine Frage, die, so oft sie gestellt wurde, fast immer wieder anders beantwortet worden ist. Halten wir uns zunächst an das Tatsächliche, so ist der vielumstrittene Künstler 1394 als

Sohn eines wohlhabenden Notars in Padua geboren, und wird noch im Jahre 1423 als Inhaber einer Schneider- und Kunststickerwerkstatt, erst nach 1459 als Maler genannt. Als solcher erhält er laut urkundlicher Überlieferung verschiedene Aufträge, die er jedoch meist von seinen Schülern ausführen läßt, so namentlich den Schmuck der Eremitenkapelle. 1462 entwarf er Zeichnungen von Heiligengestalten zu Intarsien, die erst 1476 von Lorenzo Cagnozzo da Lendinara ausgeführt wurden, und sich noch, allerdings gänzlich erneuert, an den Schränken der Sakristei des Santo befinden; im Kreuzgang von S. Francesco waren Gemälde von ihm. 1465 erhält er Steuererlaß für ein Modell der Stadt und Umgebung von Padua und 1474 ist er als hochgeachteter Mann gestorben. Was die späteren Schriftsteller noch zu seinem Lobe berichten, daß er große Reisen bis nach Griechenland unternommen und viele interessante Kunstgegenstände teils mitgebracht, teils nachgezeichnet habe, daß er 157 Schüler hatte und als das hervorragendste Schulhaupt seiner Zeit galt, das alles ist in unserer Einleitung schon gestreift worden. Gewiß passen diese Lobeserhebungen wenig zu dem Bilde, das wir uns nach den beiden signierten Werken und nach den beglaubigten Tatsachen seines Lebens von ihm machen konnten, und zweifellos mußte die übertriebene Wertschätzung, die in ihm den eigentlichen Begründer der paduanischen Malerei erblicken wollte, auf das richtige Maß zurückgeführt werden. Sagen doch auch Scardeone und Vasari selbst, daß er nur ein mäßiger Maler war und seine Schüler weniger durch eigene Arbeiten, als durch die guten Vorbilder, die er gesammelt hatte, zu fördern verstand. Ein Künstler wie der Dalmatiner Gregorio Schiavone mag so etwa das Durchschnittsniveau dieser Schule darstellen; von ihm sind zwei Bilder in der Sakristei des Domes, die einst die Flügel zu der in Berlin befindlichen Madonna bildeten und die Heiligen Franciscus und Antonius Abbas, Ludwig und Antonius von Padua darstellen. Es sind strenge Gestalten mit harten Konturen, in nicht uninteressanter Landschaft stehend, aber doch ebenso mittelmäßig wie Squarciones Hieronymus-Bild im Museo civico. Wir dürfen uns den Squarcione nach alledem unbedenklich mehr als einen geschäftlichen Unternehmer vorstellen, der aus der Nachfrage nach Bildern etwa in der Art der Divarini geschlossen hatte, daß auf diesem Gebiet in Padua „etwas zu machen sei“, und der nun junge Künstler in Menge heranzog, um sie unter dem Namen seiner Werkstatt arbeiten zu lassen und wohl dabei auch gehörig auszunutzen. Immerhin aber muß er selbst eine umfassende Bildung und einen guten künstlerischen Blick besessen haben, und was von seinen Reisen und seinem großen Interesse für das klassische Altertum berichtet wird, kann wohl kaum ganz aus der Luft gegriffen sein. So können wir nach wie vor glauben, daß er doch einen nicht unwichtigen Faktor in der Entwicklung seiner Schüler, besonders des jungen Mantegna, gebildet hat, und es heißt das Kind mit dem Bade ausschütten, wenn man in dessen Werdegang, wie es sein neuester Biograph tut, den Squarcione ganz ausschalten will.

Als Kind schon ist Andrea Mantegna, der 1431 in Vicenza geboren war, nach Padua und in das Haus des Squarcione gekommen, als dessen Adoptivsohn er 1441 in das Register der Malerbruderschaft von Padua eingetragen ward. Gewiß ist er in Squarciones Werkstatt in die Anfangsgründe der Technik nicht

anders als seine zahlreichen Mitschüler eingeführt worden, und doch mögen die mannigfachen künstlerischen Vorbilder und theoretischen Anregungen des Lehrers auf seine empfängliche Seele schon damals viel tiefere Wirkungen geübt haben als auf die handwerklichen Genossen um ihn. Bald freilich sollte der glänzend begabte junge Mensch weit über des Pflegevaters dürftiges Können hinauswachsen, und ihm im Bewußtsein des eigenen Wertes sogar recht unbequem werden; im Jahre 1465 erfahren wir von einem Prozeß zwischen den beiden wegen eines 1448 geschlossenen Vertrages, wohl über zu liefernde Arbeiten, wobei Mantegna die Aufhebung des Vertrages erreichte „weil er damals noch unmündig gewesen und von Squarcione betrogen worden sei“. So teilte Squarcione das Los so vieler Jugendlehrer eines berühmten Schülers: das Rüstzeug, das er jenem erst gegeben, mußte dazu dienen ihn selbst zu überflügeln und in den Schatten zu stellen, und mit Groll hat er später auf den Jüngeren geblickt, der das, was ihm vielleicht dunkel vorschwebte, erst recht zu erfassen und zu verkörpern verstand, und der ihm dann den Rücken wandte um anderen Meistern nachzustreben, die seinem eigenen Ideal am nächsten standen. Aus diesem Zusammenhange ist es zwar bedauerlich, aber psychologisch nicht unerklärlich wenn wir hören, daß Squarcione später dieselbe antik-statuarische Art des Mantegna tadelte, die doch gerade aus seinen Anregungen, wenn auch wohl nicht ganz in seinem Sinne, erwachsen war. Denn anderes sah die neue Künstlergeneration in der Antike, als die vergangene, und Einer vor allen war es, der eben damals diese neue Auffassung lebenskräftig in das gelehrte Padua getragen hatte: Donatello. Schon früh waren ja in der alten Universitätsstadt antike Studien und antike Vorstellungen rege, und Padua durfte mit Recht als der eigentliche Sitz einer Wiederbelebung des klassischen Altertums in Oberitalien gelten. Allein diese wissenschaftlich gelehrte Tätigkeit, von der wie wir sahen auch Squarcione nicht unberührt blieb, war doch an sich noch keineswegs geeignet, selbständige künstlerische Leistungen hervorzurufen, ja sie barg sogar die nicht unbedenkliche Gefahr einer etwas trocken antiquarischen Neigung in sich, wie eine solche der paduanischen Kunst, selbst dem Mantegna, wirklich nicht ganz fern geblieben ist. Gerade ein Künstler wie Donatello, der zwar in die Welt der Alten nach dem Maße seiner Zeit aufs tiefste eingedrungen war, der aber doch alles dabei Gesehene und Erlernte immer wieder nur der eigenen überquellenden Naturempfindung und Naturanschauung dienstbar machte, mußte für Mantegnas Entwicklung von einschneidendster Bedeutung werden. Was bedeutete auch gegen das Altarwerk von S. Antonio die ganze Werkstatt des Squarcione; was mochten ihm selbst die leider verloren gegangenen Fresken des Filippo Lippi im Santo und in der Cappella del Podestà (1454) im Vergleich zu Donatellos Anregungen bieten. Und mit Donatello war der kühnste Pfadfinder der Perspektive aus Florenz nach Padua gekommen, Paolo Uccello, und er hatte gewiß in seinen ebenfalls verloren gegangenen grau in grau gemalten Giganten-Darstellungen in der Casa de' Vitaliani so manches schon durch die Tat verwirklicht, was die paduanischen Theoretiker der Mathematik und Anatomie in emsigen Studien zu ergründen suchten. Auch er dürfte auf Mantegna nicht ohne Eindruck geblieben sein. Endlich war zu jener Zeit auch die aufblühende venezianische

Künstlerfamilie der Bellini in Padua beschäftigt, und zu diesen ist Mantegna alsbald in ein besonders nahes Verhältnis getreten, wiederum zum Ärger des Squarcione, der angeblich die Konkurrenz der Venezianer nicht leiden mochte.

Jacopo Bellini, der mit Hilfe seiner Söhne die Cappella Gattamelata im Santo mit uns leider auch nicht erhaltenen Gemälden geschmückt hat, und von dem das Museum ein kleines Bild „Christus in der Vorhölle“ besitzt, gab sogar 1454 dem Mantegna seine Tochter Nicolosia zur Frau, und mancherlei offenbare Beziehungen zwischen den in London und Paris bewahrten Skizzenbüchern Jacopos mit den Arbeiten seines großen Schwiegersohnes zeigen deutlich, daß dem engen



Abb. 79. Andrea Mantegna, Lunette am Portal des Santo.

verwandtschaftlichen Verhältnis ein künstlerisches vorangegangen war. Dennoch aber mögen wir uns wohl hüten, vor lauter Anregungen und Einflüssen die eigene künstlerische Persönlichkeit des Mantegna zu vergessen. Denn von Anfang hat der junge, frühreife Meister mit der Sicherheit des echten Künstlers nur das von Anderen aufgenommen, was ihm verwandt und wesensgleich war, und schon in seinen frühesten Werken zeigt er die Keime seines ureigenen herben Stiles, der die ganze paduanische Malerei seiner Generation beherrschen sollte. —

Wenn wir von einem kleinen Christus im Grabe mit vermutlich falscher Inschrift im Museum von Padua sowie von einem 1448 von dem 17jährigen Künstler für S. Sofia gemalten, verloren gegangenen Altarbild absehen, so ist

die erste sichere Arbeit Mantegnas in Padua die Lunette über dem Hauptportal des Santo vom Jahre 1452, auf welcher die Heiligen Antonius und Bernhardin kniend eine strahlende Scheibe mit dem Christusmonogramm halten. Die außerordentlich glücklich in die Rundung komponierten, dabei ganz an den vordersten Bildrand gestellten Figuren, die plastische Schärfe der Köpfe und der Gewandung, der Fruchtfranz, das alles sind schon die bekannten, durchaus charakteristischen Stilelemente des Mantegna. Vor allem aber haben diese sich zu voller Eigenart entwickelt bei seiner Mitarbeit an dem großen Hauptwerk der paduanischen Malerschule, dem Freskenschmuck der Cappella Ovetari in den Eremitani. Die rechts neben dem Chor gelegene Kapelle gehörte seit dem 14. Jahrhundert bereits der Familie der Ovetari, bis Antonio Ovetaro sie in seinem 1443 errichteten Testament an Jacopo Leoni vermachtete mit der Bestimmung, einen hohen Betrag für ihre Ausmalung aufzuwenden. — Wann Antonio, der 1446 noch am Leben war, gestorben ist, wissen wir nicht, jedenfalls dürfte die Ausschmückung erst um 1450 begonnen und eine ganze Reihe von Jahren in Anspruch genommen haben. Der großartige Auftrag wurde dem Squarcione erteilt, der ihn in gewohnter Weise durch seine Schüler ausführen ließ, und vielleicht ist es nicht zu kühn anzunehmen, daß es sich schon 1448 in jenem später als ungültig erklärten Vertrag mit Mantegna um diese Arbeit gehandelt hat; wir könnten dann glauben, daß 1456 das Werk seiner Vollendung entgegenging, und daß Mantegna den Rechtsweg betrat, um sich selbst die Früchte seiner Tätigkeit zu sichern. Denn sein Geist ist es allerdings, der trotz der Mitwirkung mehrerer anderer Künstler das Ganze beherrscht, und dem wohl auch die gesamte dekorative Anlage entsprungen sein wird, die in ihrer Einheitlichkeit unbedingt einen klaren leitenden Grundplan verrät. Die Kapelle bildet ein mit einem Kreuzgewölbe überdecktes Rechteck, das sich in einer fünfseitigen Apsis mit hohen lichten Fenstern fortsetzt. Den frühesten Teil des Bildschmuckes stellen zweifellos die vier Kappen des Kreuzgewölbes über dem Hauptraum dar, welche in Medaillons die Brustbilder der Evangelisten, in den Zwickeln Engel mit Schriftrollen enthalten. Der Maßstab dieser Figuren ist für den hohen Standpunkt entschieden zu klein gewählt, die Ausführung roh, das Rankenornament noch an gotische Traditionen erinnernd, so daß wir Vasari kaum glauben möchten, daß diese Arbeiten, wenigstens in der Ausführung, von Mantegna selbst herrühren; vielmehr muß hier eine geringe Gehülfsenhand angenommen werden, der wohl auch die Engelnköpfe im Apsisbogen angehören. Das eigentliche dekorative Gerüst ist dann ganz in Renaissanceformen gehalten, und besteht in plastisch gedachten Girlanden an den Rippen der Apsis, Friesen und Pilastern als Einrahmung der Hauptbilder, und Fruchtschnüren, die als frei in den Raum hineinhängend gedacht und mit Putten belebt sind — also alle jene Dekorationselemente, die gerade die Paduaner in so besonders eigener Weise von Donatello übernommen und selbständig fortgebildet haben. Deutet schon dieses Gerüst darauf hin, daß hier eine einheitliche, malerische Raumerweiterung in illusionistischem Sinne angestrebt war, so ist dies in der Komposition der Bilder noch stärker zu erkennen, und hierin liegt ein wichtiger Fortschritt Mantegnas gegenüber seinen Vorgängern in Padua. Giotto

hatte in der Arena die Wand einfach in Rechtecke geteilt, die er mit seinen Darstellungen bedeckte, ohne irgend selbständige Raumwirkungen zu erstreben; die Wand ist bei ihm ein Gegebenes, das der Künstler zwar schmücken, aber nicht eigenmächtig durch malerische Mittel durchbrechen oder wegtäuschen darf, und sicherlich liegt hierin ein wichtiger Grundsatz dekorativer Wandmalerei beschlossen. Bei Altichieri sehen wir dann, wie er nach wirklicher Raumtiefe seiner einzelnen Bilder strebt, ohne doch in der gesamten Disposition des bildlichen Schmuckes über das hergebrachte Schema hinauszugehen, und es ergab sich daraus eine Art



Abb. 80. Niccolò Pizzolo, Der hl. Augustin.

von Dissonanz zwischen der selbständigen Raumwirkung der einzelnen Bilder und der schematischen, flächenmäßigen Anordnung derselben an der Wand. Mantegna erst hat die volle Konsequenz zu der anderen Möglichkeit der Wanddekoration zu ziehen versucht, indem er von einem festen tektonischen Gerüst ausgeht, und die dazwischen liegende Wandfläche mit seinen Gemälden zu einem geschlossenen, einheitlichen Bildraum erweitern will. Daß ihm dies auch nur teilweise gelungen ist, wird bei den Bildern im einzelnen zu zeigen sein; in Mantua erst hat er den neuen Stil der Raumdekoration zur eigentlichen Vollendung geführt. Gerade das Ringen mit diesen Aufgaben aber läßt sich in Padua in besonders

hervortretender Weise verfolgen, und es ist unendlich reizvoll, demselben in den Werken jeweilig nachzuspüren. — Die Gemälde der Apsis, um diese hier vorweg zu nehmen, werden von der Überlieferung dem Niccolò Pizzolo zugeschrieben, jenem Künstler, dem wir schon als Gehülfe Donatellos begegneten und von dem wir sonst wenig wissen als daß er ein begabter aber etwas leichtfertiger Mensch war, der in jungen Jahren einem seiner zahlreichen Kaufhändler zum Opfer fiel.



Abb. 81. Ansuino da Forlì, Die Predigt des Christophorus.

Die fünf Gewölbekappen enthalten in der Mitte Gottvater in einer Mandorla thronend, und zu seinen Seiten die stehenden Gestalten der Heiligen Petrus und Paulus, Jakobus (sehr zerstört) und Christophorus, kräftige, energische Figuren, die der Art des Mantegna selbst nahe verwandt sind, aber in ihrer statuarischen Ruhe fast etwas Steifes und Starres haben. Weit lebendiger sind die in dem darunter befindlichen Streifen sehr geschickt als Äquivalente des mittleren Rundfensters angebrachten Medaillons mit den vier Kirchenvätern. Mit meisterhafter Beherrschung der Perspektive sind runde Öffnungen in der Wand vorgetäuscht,

durch welche man die Halbfiguren der würdigen Männer an ihren in schwierigster Verkürzung wiedergegebenen Schreib- und Lesepulten erblickt. In der Herbigkeit der Formen, der liebevollen Beobachtung des Details und der intimen Wirkung dieser Studierstuben offenbart sich jener speziell oberitalienische Zug, der uns Deutschen so besonders sympathisch erscheint, und der schon bei Dürer verwandte Empfindungen erweckte. Der Wandpfeiler zwischen den Fenstern endlich enthält in prächtiger Renaissanceumrahmung die Himmelfahrt Mariä mit allerliebsten

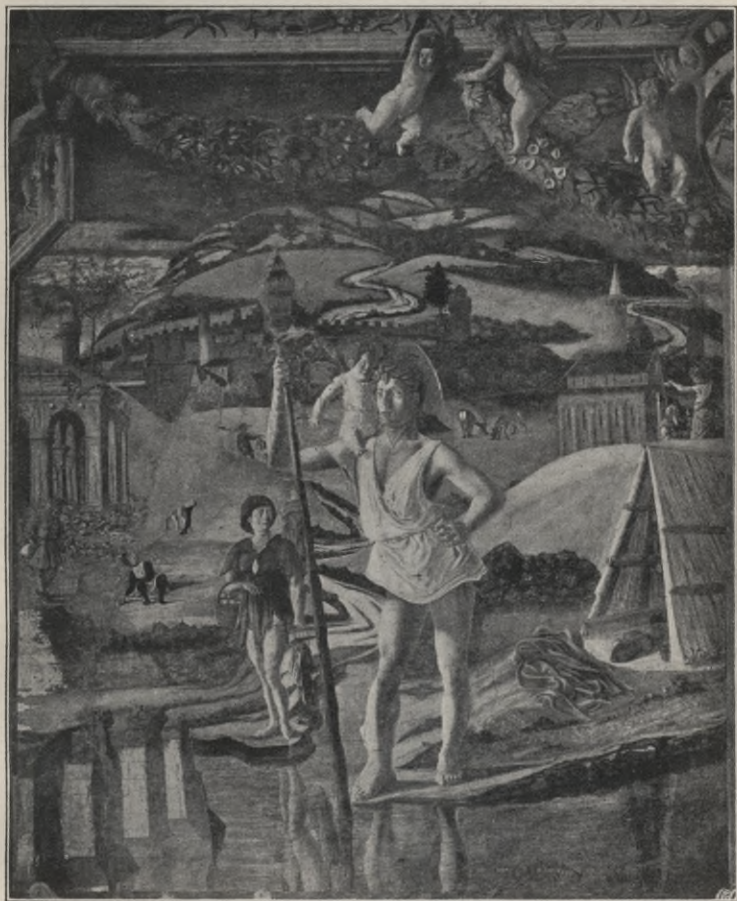


Abb. 82. Bono da Ferrara, S. Christophorus.

musizierenden Engeln, und darunter, sehr verdorben und zudem durch den Altar mit Giovanni da Pisas schönem Relief zum Teil verdeckt, die staunend nach oben blickenden Apostel. Dieses Bild zeigt sowohl in der strengen Gestalt der Madonna als besonders in der Komposition der Apostelgruppe so enge Beziehungen zu Mantegnas Stil, daß es neuerdings auf diesen selbst zurückgeführt worden ist, und sicher muß man angesichts desselben an eine unmittelbare Mitarbeit des Meisters, vielleicht nach Pizzolos frühem Tode, oder doch mindestens an ein geistiges Zusammenwirken der beiden Künstler glauben. Besonders auffallend

ist es, daß in der Apostelgruppe der Augenpunkt so tief gelegt ist, daß man von den weiter zurückstehenden Gestalten die Füße nicht mehr sieht, ein Problem, das eben Mantegna in den beiden mittelsten Bildern der linken Hauptwand sich gestellt hat, und auch das Herumgreifen des Apostels zur Linken um den Pilaster des gemalten Bildrahmens entspricht ganz seinem rücksichtslosen Streben nach plastisch-räumlicher Wirklichkeit seiner Gestalten, von dem noch die Rede sein



Abb. 83. Mantegna, Die Taufe des Hermogenes.

wird. — Von den beiden großen Hauptwänden der eigentlichen Kapelle nun enthält die linke die Geschichte des Jakobus, die rechte die des Christophorus in je sechs paarweise zusammengeordneten Bildern, die oberen der Bogenform des Gewölbes entsprechend gerundet, die anderen rechteckig, darunter ein etwa manns- hoher Sockel. Wenn wir dem Anonymus des Morelli Glauben schenken wollen, so ist die ganze linke Wand und die untere Reihe der rechten von Mantegna, die obere Hälfte der rechten Wand von Ansuino da Forli und Bono da

ferrara gemalt, und in der That scheint noch kein zwingender Beweis gegen die Richtigkeit dieser Zuteilung erbracht worden zu sein, so mannigfache andere Kombinationen auch schon aufgestellt worden sind. Dem Ansuino da Forli gehört mit Bestimmtheit die Predigt des Christophorus, wie die Inschrift *Opus Ansuini* beweist. In einer reichen, aber architektonisch nicht unbedingt glücklichen Renaissancehalle, deren Details von genauer Kenntnis antiker Denkmäler zeugen,



Abb. 87. Mantegna, Jakobus vor dem Kaiser.

steht rechts der riesenhafte Heilige mit seinem Palmenstamm, ein Mann von plumpen Formen und derben Zügen; er streckt die Hand gegen die Krieger aus, die durch seine Worte befehrt sich herandrängen und niederknien. Ansuino, ein Schüler des Piero della Francesca, hatte gleich Filippo Lippi und Pizzolo an den verlorenen Fresken in der Cappella del Podestà mitgearbeitet, er mag also schon mit einem gewissen Maß selbständigen Könnens nach Padua gekommen sein. Doch ist auch er sichtlich in den Bann des Donatello und des

Mantegna geraten, und wenn er in den Figuren selbst noch an seinen Lehrer Piero della Francesca erinnert, so ist doch die Komposition, die Architektur und das dekorative Beiwerk ganz im Sinne der beiden großen Bahnbrecher gedacht, wenn auch zum Teil ungeschickt durchgeführt. Ja die Anordnung der Pfeilerhalle entspricht so auffallend der gegenüberliegenden Taufe des Hermogenes von Mantegna, daß hierin ein weiterer Stützpunkt für die Annahme einer von diesem herrührenden Gesamtdisposition des Zyklus liegt, wie denn auch die übrigen Bilder zu den jeweilig entsprechenden der anderen Wand stets in deutlicher Beziehung stehen. Derber noch, aber wohl auch dem Ansuino zuzuschreiben, sind die beiden oberen, dreieckigen Bilder der rechten Wand: Christophorus steht mit disputierender Handbewegung vor dem thronenden König in dessen Saal, während draußen ein häßlicher Zwerg wartet, und der Heilige begegnet dem Teufel, der in Gestalt eines Fürsten mit phantastischer Krone von Knappen begleitet geritten kommt. Auch diese beiden Bilder sind von einer merkwürdigen Plumpheit der Formen, und verraten keinerlei innere Verwandtschaft mit der Kunst des Mantegna. — Auch Bono da Ferrara, der seinen Christophorus mit dem Jesuskind gleichfalls in großen Lettern als Opus Boni bezeichnet hat, erweist sich als ein schwacher Künstler. Wohl hat er versucht, den ungeschlachten jungen Riesen Christophorus als Träger der kleinen und doch so schweren Last des Christkinds zu charakterisieren und durch den danebenstehenden Fischer in seiner übernatürlichen Größe erscheinen zu lassen; er zeigt in der Spiegelung des Wassers und in der Landschaft wie Staffage manchen Zug lebendigerer Naturbeobachtung, und bringt in der Ruine zur Linken der antikisierenden Richtung seinen Joll — aber abgesehen von der Roheit der Formen zerfällt sein Bild vor allem in zusammenhangslose, einzelne Episoden, die weit entfernt sind von Mantegnas strenger kompositioneller und inhaltlicher Zusammenfassung zu einem einheitlichen künstlerischen Ganzen. Und darin eben liegt das Neue, das nun Mantegnas eigene Werke in immer aufsteigender Entwicklung vor allen Dingen auszeichnet. Zwar die beiden oberen Bilder an der linken Wand, die Berufung der Söhne Zebedäi und die Beschwörung der Dämonen durch Jakobus, stehen noch nicht auf seiner Höhe und zeigen auch ihn erst als einen werdenden, wenn sie überhaupt durchaus eigenhändig von ihm gemalt sind. Der ganze Mantegna aber ist er bereits in den beiden Bildern des nächsten Streifens: die Taufe des Hermogenes durch Jakobus, und Jakobus vor dem Kaiser. Mit aller Klarheit tritt sein Streben nach voller räumlicher Wirkung hier zu Tage. Er faßt die beiden Bilder unter einem Augenpunkte zusammen, der in der Mitte zwischen ihnen liegt, und verdeutlicht durch die rechteckigen Steinplatten des Fußbodens ungemein exakt die sich vertiefende Bodenfläche, auf der er seine Gestalten so anordnet, daß der Blick sie mit beruhigender Sicherheit an den ihnen bestimmten Stellen gleichsam abzutasten vermag. Die Architektur ist ihm ein Mittel zum gleichen Zwecke, und die scharfe plastische Modellierung der einzelnen Figuren unterstützt noch die räumliche Gesamtwirkung. In den Bildern ist der vorderste Plan leer, und das Auge wird unwiderstehlich in die Tiefe, auf die Hauptfiguren hin, geleitet. In der Taufe des Hermogenes folgen die Figuren links dem

Verlauf der Pfeilerhalle, die Mitte ist für Hermogenes freigelassen, der dadurch, obwohl kniend, deutlich zur Hauptfigur wird, und auch die beiden stehenden Männer zur Rechten, scheinbar so gleichgültige und nebensächliche Zuschauer des Vorganges, sind als Raumfaktoren von durchaus wesentlicher Bedeutung. Man denke sich dieselben nur einmal fort, um das ganz zu ermessen. Der vom Rücken gesehene lesende Mann ist von je mit Recht als ein besonders bezeichnendes Beispiel der



Abb. 85. Mantegna, Jakobus vor dem Kaiser. Detail.

äußerlich ruhigen, rein zuständlichen, aber doch von innerem Leben geschwellten Gestalten Mantegnas gerühmt worden; die orientalischen Trachten mochte der Künstler in Venedig gesehen haben. Die Komposition des Verhörs des Jakobus ist, obwohl auf gleichen Grundsätzen beruhend, nicht ganz so klar wie die des vorigen Bildes. Der große Triumphbogen des Hintergrundes läßt die Figuren zum Teil nicht recht zur Geltung kommen, ein Tribut an des Meisters und seiner gelehrten Freunde antiquarische Liebhabereien, von denen in der Einleitung

ausführlicher die Rede war. Doch ist auch hier jeder Figur mit vollem Bewußtsein ihr fester Punkt im Raume zugewiesen, und der einzelne Krieger zur Linken z. B. erfüllt ganz die gleiche Funktion wie die beiden stehenden Männer in der Taufe des Hermogenes. Es ist kein Fleck im ganzen Bilde, über den sich der Künstler nicht deutliche Rechenschaft gegeben hätte; nicht Zufall, sondern Gesetzmäßigkeit waltet überall darin. Unzweifelhaft ist in beiden Bildern der Einfluß Donatellos; in der Taufe gehen die ganze architektonische Anordnung, die beiden Kinder im Vordergrund, die über eine Balustrade schauenden Jünglinge oben, offenbar auf sein Vorbild zurück, und im Verhör scheinen die herrlichen jungen Kriegergestalten



Abb. 86. Mantegna, Die Herausführung des Jakobus zum Richtplatz.

mit dem Knapp an den Körper sich schmiegenden Koller dem gleichen Geschlecht entsprossen wie der Hl. Georg im Bargello. Die innere Verwandtschaft der beiden kommt darin schlagend zum Ausdruck, und doch ist Mantegna weit von einer Nachahmung des Florentiners entfernt; er verwertet dessen Anregungen vielmehr durchaus selbständig, ja es ist merkwürdig genug zu beobachten, wie er, der Maler, stets eine gehaltene, plastische Ruhe wahrt, während Donatello, der Bildner, gerade in seinen Paduaner Reliefs auf höchste dramatische Bewegung ausging. Die gleiche Selbständigkeit kennzeichnet aber Mantegna auch in seinem Verhältnis zur Antike. Wohl ist er begeistert für die große Vergangenheit wie

kaum ein zweiter Künstler, wohl hat er auch im einzelnen mehr wirkliche Kenntnis von antiker Kultur und Kunst als die meisten anderen, aber im ganzen schaltet er doch frei mit all diesen Elementen, er macht sie seinen eigenen, künstlerischen Ideen dienstbar und verwendet sie vorwiegend dekorativ, und das wichtigste, was er von der Antike gelernt hat, ist wiederum nicht äußerliche Nachahmung, sondern innere Durchdringung ihres Geistes, es ist die große und freie Art, unmittelbar an die Natur heranzutreten und, von treuer Einzelbeobachtung ausgehend, ihre organische Gesetzmäßigkeit zu empfinden. Man muß sich wohl hüten, über dem antiken Beiwerk diesen Grundzug seiner Kunst zu übersehen, der ihn weit von



Abb. 87. Mantegna, Die Hinrichtung des Jakobus.

der klassizistischen Manier späterer Zeiten scheidet. Und noch eines Umstandes muß besonders Erwähnung getan werden, um die Bedeutung dieser Bilder ganz zu würdigen, das ist die volle Erfassung und geniale Beherrschung der Gesetze der Perspektive, ohne die ja sein höchstes Ziel der Raumillusion nicht zu erreichen war. Auch hierin konnte ihm das gelehrte Padua vielerlei Anregungen theoretischer Art bieten, denn die Perspektive war hier als ein Teil der Mathematik frühzeitig Gegenstand eifriger Studien gewesen. Schon im Anfang des 15. Jahrhunderts wurde Biagio de Parma, der Verfasser der *Quaestiones perspectivae*, an die Universität Padua berufen, und wir dürfen wohl glauben, daß Mantegna

auch in dieser Hinsicht mit den führenden Geistern der Stadt in steter Beziehung stand. Pomponius Gauricus hat 1504 in seiner Schrift „De sculptura“, freilich nicht immer ganz klar, niedergelegt, was er in Padua an Theorie der Perspektive gelernt hat, und daß er dies in einem Buche über die Plastik aussprach, dürfte immerhin in gewisser Hinsicht bezeichnend sein. Jedenfalls ist es auch hier immer wieder die unmittelbare künstlerische Anschauung, die Mantegnas Werke belebend durchdringt, auch wenn hie und da die Freude an der Lösung des schwierigen Problems an sich nicht undeutlich herauszufühlen ist. — In ganz besonderem Maße hat er sich ein solches Problem in dem unteren Bildstreifen



Abb. 88. Mantegna, Das Martyrium des hl. Christoph.

der linken Wand gestellt, der die Fortführung des Jakobus zum Richtplatz und die Hinrichtung selbst darstellt. Auch dieses Bilderpaar wird durch einen gemeinsamen Augenpunkt zusammengehalten, aber während dieser bei dem mittleren Streifen so gelegt war, als stünde der Beschauer auf gleichem Boden wie die Figuren des Bildes, ist hier die Annahme maßgebend, als sei der Vorgang von unten, vom Standpunkt des wirklichen Beschauers aus, gesehen, wodurch der Augenpunkt tief unter den unteren Bildrand zu liegen kommt. Die vordersten Figuren stehen daher, in halber Untersicht, scharf am Bildrande, wie an der Rampe einer Bühne, und von den weiter Zurückstehenden sind durch die Ver-

fürzung schon die Füße nicht mehr zu erblicken, ein Experiment, das in seiner glänzenden Durchführung von ganz merkwürdiger Wirkung ist, aber doch vielleicht die Absicht fast etwas zu sehr merken läßt, und unbedingt zu den übrigen Bildern in Widerspruch steht. Dabei ist hier die plastische Modellierung der Gestalten, mit harten scharfen Pinselstrichen und in kalten, stumpfen Farben, aufs äußerste getrieben, so daß die Bilder wirklich beinahe gemalten Reliefs gleichen und das angebliche Urteil des Squarcione zu rechtfertigen scheinen, Mantegna hätte sie lieber in Steinfarbe malen sollen, denn das seien doch Statuen und keine Gemälde. Und doch ist gerade die Herausführung des Jakobus zum Richtplatz,



Abb. 89. Mantegna, Wegschaffung der Leiche des hl. Christoph.

die Szene wie der durch einen prächtigen Torbogen kommende Zug plötzlich anhält, weil ein Lahmer vor dem Heiligen auf die Knie gesunken ist und von ihm mit ruhig ernster Geberde geheilt wird, während ein Soldat rechts mit dem Speer das gaffende Volk zurückdrängt, trotz der fast wie erstarrt wirkenden Gestalten und der wie mit dem Meißel gearbeiteten Gewänder vielleicht das großartigste Bild des ganzen Zyklus, mit so unmittelbarer künstlerischer Kraft ist es als Ganzes geschaut und von innerem Leben durchdrungen. Was will gegen solche Wirkung die tatsächliche Feststellung besagen, daß der sich auf den Schild stützende Krieger im Mittelgrunde an Donatellos Georg erinnert, wie auch der ins Bild hinein-

reitende Reifige links auf der Enthauptung auf eine Zeichnung des Jacopo Bellini zurückgeht. — Auch das Hinrichtungsbild hat den tiefgelegenen Augenpunkt, doch kommt er hier nicht so drastisch zur Geltung, weil die Landschaft unmittelbar hinter der eigentlichen Szene aufsteigt und dadurch ausgleichend wirkt. Dafür ist wieder ein anderer Versuch gewagt — das Heraustreten der Figuren aus der vorderen Fläche des Bildes, indem der Soldat, der so gespannt das Fallen des Hauptes des Heiligen erwartet, sich noch über das der Vordergrenze des Bildraumes parallel laufende Geländer herüberbeugt. Der Versuch ist mißlungen, und er mußte mißlingen; denn unser geradeaus blickendes Auge läßt sich wohl gern durch die Kunst des Malers in die Tiefe führen, es wahrte aber eine feine Empfindung für die Fläche, auf welche das Bild gemalt ist, und die darum seine natürliche Grenze nach dem Beschauer zu bildet. Wir können uns wohl in das Bild hineintasten, nicht aber aus ihm heraus, und so wirken die Teile, die heraustreten sollen, besonders der Kopf, nur wie flach und aufgeklebt. Das einzige Mittel, solches Herauskommen aus dem Bilde einigermaßen glaubhaft zu machen, ist die Überschneidung mit dem Rahmen, und wirklich hat auch Mantegna es angewandt, wenn auch sehr diskret, indem er das Geländer links über die gemalte Umrahmung hinausführte. Auch die Apostelgruppe in der Himmelfahrt Mariä weist, neben dem tiefen Augenpunkt, solche Überschneidungen mit dem Rahmen auf, und läßt dadurch enge Beziehungen zu Mantegna vermuten. Eine prachtvolle individuelle Gestalt ist der sein Roß zügelnde Feldherr rechts in der Hinrichtungsszene, und die ruhig dastehenden Jünglinge im Mittelgrunde sind nicht mit Unrecht als die Verwandten ähnlicher Gestalten bei Signorelli und Michelangelo bezeichnet worden. Der Kopf des unter dem Fallbeil liegenden Heiligen zeigt eine von der bisherigen Technik Mantegnas ganz abweichende weiche und tonige Malweise, so daß man an einen anderen Künstler gedacht hat; doch warum sollte der stets suchende und probierende Meister nicht auch selbst eine andere Bahn gefunden haben? — Seine beiden letzten Bilder, die sich in der untersten Reihe der rechten Wand befinden und das Martyrium des hl. Christoph sowie die Wegschaffung seines riesigen Leichnams darstellen, bedeuten sogar sichtlich einen Übergang zu größerer Weichheit und mehr malerischen Mitteln, sei es nun daß den Künstler doch der Tadel des Squarcione getroffen oder das Vorbild seiner Schwäger Bellini gereizt hatte. Auffallend ist es auch, daß er gleichzeitig die antike Szenerie fallen läßt und zur Zeittracht und zeitgenössischem Hintergrund übergeht. Noch einheitlicher sind die beiden Bilder zusammengefaßt; der Palast des Richters mit seiner Weinlaube bildet den gemeinsamen Hintergrund. Der Augenpunkt ist wieder höher gerückt, doch ragte die jetzt ganz zerstörte Gestalt des Heiligen links, wie alte Stiche zeigen, auch über den Bildrand hinaus. Leider sind beide Gemälde gerade im unteren Teil stark verdorben, so daß wir uns von den prachtvollen Figuren nur noch eine unvollkommene Vorstellung machen können. Einzelne Porträtköpfe, mit deren Deutung wir uns hier nicht näher befassen wollen, sind von frappantestem Realismus, die Farben sind wärmer und toniger als auf den anderen Bildern. Mantegna stand mit diesen Werken auf der Höhe seines Könnens, doch sollte er alsbald Padua entrisen werden.

Das große Altarbild in S. Zeno zu Verona hat er noch dort gemalt, dann folgte er 1459 oder 1460 dem Rufe des Lodovico Gonzaga nach Mantua, um dessen Residenz mit einem weiteren großen Freskowerk zu schmücken; in ihm ging der paduanischen Kunst die große bestimmende Persönlichkeit und damit die selbständige Bedeutung verloren. —

Mantegnas Einfluß auf die Kunst seiner Zeit kann man sich kaum groß genug vorstellen, und die Vielfältigung seiner Kompositionen durch den soeben recht aufblühenden Kupferstich trug noch wesentlich dazu mit bei, seinen Ruhm überall zu verbreiten. Venezianer, Ferraresen, Mailänder, Veronesen, alle stehen unter dem Eindruck seiner Persönlichkeit, aber seine herbe, ernsthafte Art sagte auch nordischen Künstlern zu; Dürer hat mehrfach nach ihm kopiert, und selbst Rembrandt verwendet ein Motiv von ihm. Uns Heutigen aber kann er in ganz besonderem Sinne etwas sagen, wenn wir ihn rein auf die künstlerischen Absichten hin betrachten, die er verfolgte, und die gerade bei seiner werdenden, ringenden Kunst vielfach interessanter und reizvoller zu Tage treten als bei den voll entwickelten Späteren, die alles mühelos besitzen, was er erst mühsam erobern muß. In voller Klarheit hat er die grundlegende Aufgabe des modernen Malers erkannt: die Erzeugung der Raum- und Körperwirkung in der Fläche durch Linien und Farben, und er hat in schärfster Verfolgung dieses Zieles auch als Maler vor allem die exakte Form betont, sie zu unbedingter Geltung zu bringen gesucht. Gewiß gibt es noch andere Probleme für den Maler, die zarten subtilen Wirkungen des Lichtes und der Farbe, die in Ton und Stimmung sich äußern, und wir sind heute nur gar zu gern geneigt diese „spezifisch malerische“ Richtung, wie man wohl sagt, als die einzig berechnete hinzustellen, und Bilder, die vor allem nach klarer, gesetzmäßiger räumlicher und körperlicher Erscheinung streben, mit dem Schlagwort „gemalte Plastik“ abzutun. Mantegna mag uns lehren, daß solche Auffassung eng und einseitig ist, und Goethe hat die mächtige Gestaltungskraft des Meisters recht erkannt, als er von den Eremitani-Fresken bewundernd schrieb: „Was in diesen Bildern für eine scharfe und sichere Gegenwart dasteht!“ —

Wie stark Mantegnas Art die paduanische Malerei nach ihm beherrschte, das zeigen einige an sich wenig bedeutende Bilder im Museum, oder etwa eine herbe Beweinung Christi in der Sakristei des Domes und die Beweinung in einer Nische neben dem rechten Seitenportal des Santo. Ein monumentales Werk seiner Schule ist leider wiederum nur in geringen Resten erhalten, der Freskenschmuck der Scuola S. S. Marco e Sebastiano, von dem sich zwei Bruchstücke im Museo civico und eines im archäologischen Museum der Universität befinden. Das Gebäude, welches am Domplatz lag, war 1481 mit Fresken ausgemalt worden, zu einer Zeit also, als Mantegna längst nicht mehr in Padua weilte. 1819 fiel die Scuola der Erweiterung des Platzes zum Opfer, doch hat Luigi Pizzi vorher die Bilder in Tusche kopiert, so daß wir wenigstens einen ungefähren Begriff von dem Inhalt und der Komposition derselben haben. Die Kopien werden in der Bibliothek des Museums bewahrt. In zwölf großen Gemälden war die Geschichte der Heiligen Markus und Sebastian dargestellt:

Markus in der Wüste, Markus taufend (hieraus ein Fragment im Museum), Markus wird ergriffen, zur Hinrichtung geschleift, sein Leichnam wird verbrannt; Sebastian vor Maximilian und Diokletian, Martyrium der beiden Genossen Sebastians, erstes Martyrium des Sebastian (hieraus der den Schuhriemen bindende Bogenschütze im Museum), letztes Martyrium des Sebastian (er wird mit



Abb. 90. Mantegna-Schule, Fresko-Bruchstück.

Keulen erschlagen; hieraus ein Soldat im archäologischen Museum), Begräbnis und Auffindung der Leiche des Sebastian, endlich Christus am Kreuz mit Maria, Magdalena und Johannes. In Landschaft und Architektur, in Gesamtkomposition und Einzelgestalten verraten alle diese Bilder selbst in den mangelhaften Kopien noch deutlich den unmittelbaren Einfluß der Eremitani-Fresken. Wie die Figuren auf dem in rechteckige Platten geteilten Steinboden stehen, wie die felsige Landschaft und die reiche klassische Architektur gebildet ist, wie die Soldaten in ihrem antiken Kostüm sich bewegen, wie der Körper des hl. Markus in stärkster Verkürzung am Boden liegt, das alles ist ohne Mantegnas Vorgang undenkbar. Die erhaltenen Reste scheinen auf verschiedene ausführende Hände zu deuten; eine Figur wie der hockende Krieger, der seinen Schuh bindet, läßt den

Verlust des Ganzen schmerzlich beklagen, denn es ist wirklich viel vom Geist Mantegnas darin. —

Der Schule des Squarcione entsprungen, aber von Mantegna sowohl wie von den Bellini beeinflusst war Jacopo da Montagnana (* um 1450), ein Künstler zweiten Ranges zwar, der aber doch die gute Tradition noch lebendig hielt und namentlich auf dem speziell paduanischen Gebiete der Dekoration ungemein reizvolles geschaffen hat. Seine Arbeiten in der Cappella Gattamelata und in einem Kreuzgang des Santo sind fast ganz zerstört; wohl erhalten sind dagegen die

Fresken, die er zwischen 1487 und 1495 im bischöflichen Palast ausführte. In der unteren Halle desselben ist die Auferstehung Christi über der Tür sowie der Schmuck der Decke (Köpfe römischer Kaiser und Feldherren) von ihm, und den großen Saal im oberen Geschöß hat er mit einem Fries geschmückt, der 50 Brustbilder der paduanischen Bischöfe enthält, zum Teil schlecht erhalten und stark restauriert, auch in der Wiederholung des gleichen Motivs etwas eintönig, aber



Abb. 91. Jacopo da Montagnana, Bischöfliche Kapelle.

doch durch die energischen, kräftig modellierten Köpfe und die schönen satten Farben sehr bemerkenswert. Vor allen aber sind es die Gemälde in der Privatkapelle des Bischofs, aus denen wir Montagnana recht kennen lernen können, und er hat hier wirklich ein allerliebstes in sich abgeschlossenes Kleinod echter Renaissance-Decoration geschaffen, das weit größere Beachtung verdiente als ihm meist zuteil wird. Es ist ein kleiner rechteckiger Raum, mit zwei Kreuzgewölben bedeckt, die in blauem goldgesternem Grunde die vier Kirchenväter und die Evangelistensymbole enthalten. In den Lunetten sind, fast lebensgroß, der segnende Christus

nebst Johannes dem Täufer und den zwölf Aposteln dargestellt, kraftvolle, fast derbe Gestalten, während der untere Fries grau in grau sehr lebendige Schilderungen der Martyrien der Apostel zeigt, und das Ganze wird durch prächtige, reiche Ornamentfriese und Pilaster gegliedert; an einem der letzteren findet sich die Inschrift *Jacobus Mont^{na} pinxit 1495*. Allerdings ist vieles verdorben oder übermalt, aber das Ganze bietet doch noch immer einen überaus intimen, harmonischen Eindruck dar, der durch die trefflichen Fliesen des Fußbodens, 1491 von Giovanni Antonio und Francesco d'Urbino gefertigt, noch gesteigert wird. Alles in allem ist diese Kapelle ein glänzendes Beispiel dafür, wie köstlich die paduanische Kunst unter dem Eindruck von Mantegnas Vorbild auch am Ausgang des 15. Jahrhunderts noch zu dekorieren verstand. Es mag dabei nochmals daran erinnert werden, daß zahlreiche Häuserfassaden der Stadt mit malerischem Schmuck versehen waren, wovon oben einige Beispiele genannt wurden, doch erlaubt die schlechte Erhaltung dieser Arbeiten kaum sichere Rückschlüsse auf bestimmte Künstler. Einen ganzen Zyklus von der Hand des Montagnana enthält die Kirche S. Maria di Mont'Ortone unweit Padua, Heilige und Szenen aus der Schöpfungsgeschichte, Gottvater, Apostel, Kirchenväter, Geburt der Maria und die Entdeckung eines wunderthätigen Bildes; dagegen ist der große gekreuzigte Christus umgeben von Medaillons mit Brustbildern von Heiligen und Propheten am letzten rechten Pfeiler des Mittelschiffes im Santo zwar dem Montagnana in Auftrag gegeben, aber erst 1518 von Girolamo del Santo beendet worden.

Die zweite bischöfliche Kapelle, neben der ersten gelegen, führt uns zu einem anderen Künstler aus Mantegnas Gefolgschaft, zu Bernardino Parentino, dem jetzt das dort aufgestellte anmutige Altarbild zugeschrieben wird, während man es früher gleichfalls dem Montagnana gab. Es ist ein Triptychon in schönem Renaissancerahmen, in der Mitte die Verkündigung, links S. Michael, rechts Raffael mit Tobias. Das Hauptwerk des Parentino war jedoch die Ausmalung eines jetzt zur Kaserne gehörigen Klosterhofs bei S. Giustina, die 1489 begonnen ist, 1494 noch nicht vollendet war und 1541—1546 durch Girolamo del Santo fortgesetzt wurde. Es sind Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt, dessen Orden der Maler angehörte, leider durch später in die Wand gebrochene Fenster arg zerstört und nur noch stellenweise erkennbar. Man sieht nur noch einige Gestalten von Heiligen und gute Figuren im Zeitkostüm, die Mantegnas Einfluß deutlich verraten, namentlich aber Friese und Pilaster mit Ornamenten und biblischen wie mythologischen Szenen grau in grau. Einiges davon ist in Stichen von Francesco Mengardi bewahrt.

Schließlich sind hier noch die Brüder Lorenzo und Cristoforo Canozzo da Lendinara zu erwähnen, deren Name uns schon bei der Ausführung der von Squarcione entworfenen Intarsien mit Heiligenfiguren und Stadtansichten in der Sakristei des Santo begegnete. Ihre berühmten Chorgestühle in S. Antonio sind leider 1749 fast gänzlich verbrannt, die wenigen Reste zeigen die Künstler ganz in den Spuren Mantegnas. Besonders interessant sind uns aber die Canozzi dadurch, daß sie zugleich unternehmende Buchdrucker waren, und schon 1462 einen Nachdruck der Gutenbergbibel veranstalteten, welchem bald eine Ausgabe des Aristoteles

und zahlreiche andere Drucke folgten. Es ist danach verständlich, daß auch der oberitalienische Holzschnitt, ebenso wie der Kupferstich, vielfach das Gepräge von Mantegnas Stil trägt, wie z. B. die Illustrationen in dem 1495 in Venedig erschienenen Fasciculus medicinae des Johannes de Ketham stark paduanische Art zeigen. Auch die paduanische Miniaturmalerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts steht ganz unter dem Einfluß des Mantegna, wie namentlich ein schönes Breviarium in der Biblioteca del Capitulo zeigt. Obwohl in Bergamo geschrieben, hat es doch mit seinem Schmuck von Fruchtschnüren, Putten usw. durchaus paduanischen Charakter. Ein gewisser Giovanni Maria, der zwischen 1490 und 1501 im bischöflichen Palast als Miniaturmaler beschäftigt war, hat dagegen eine mehr der venezianischen sich nähernde Ornamentik, weichere Formen und mattere Farben. Von ihm ist ein Missale, Venezianer Druck von 1491, gemalt 1494, in der Sakristei des Domes und ein Exemplar der Werke des hl. Hieronymus in der Biblioteca del Capitulo. Auch sonst war in der „angewandten Kunst“, wie wir heute sagen, gleichfalls Mantegnas Art herrschend. Ein interessantes Beispiel dafür befindet sich im Museo civico, das runde leichtgetönte Aushängeschild eines Majolikamalers, mit einer Madonna auf reichem Thron, von Engeln und den Heiligen Rochus und Barbara umgeben. In Komposition



Abb. 92. Majolika-Schild im Museum.

und Formgebung verrät es deutlich Mantegnas Schule, und die Schraffierung mit nur einseitigen Strichlagen erinnert sogar direkt an dessen Kupferstiche. Die Signatur »NICOLETI« am Thron hat man, allerdings ohne näheren Beweis, mit Niccolò Pizzolo in Verbindung gebracht. Sicher aber ist dieses Medaillon ein guter Beleg dafür, wie die stilbildende Kraft des einen Großen die paduanische Kunst bis in ihre bescheidensten Lebensäußerungen hinein durchdrungen hatte. Inzwischen jedoch war, ihrerseits auch wieder durch Mantegna nicht unwesentlich angeregt, in Venedig eine neue Künstlergeneration herangereift, die siegreich gegen die des Führers beraubten Paduaner in die Schranken treten sollte. —

Es kann nicht in der Aufgabe dieses Buches liegen, auf die zahlreichen mehr oder minder zufällig zusammengekommenen Galeriebilder näher einzugehen; gerade das Vorhandensein einer Reihe guter Bilder aus der Stadt und Provinz Venedig



Abb. 95. Marco Basaiti, Madonna mit Heiligen.

ist aber doch weiterhin auch für Paduas eigene künstlerische Entwicklung bezeichnend genug, um wenigstens eine kurze Betrachtung derselben zu rechtfertigen. Unmittelbar an die Bellini schließt sich Cima da Conegliano an, dessen Art eine Grablegung Christi im Museo civico sehr nahe steht; von Marco Basaiti ist eine das Kind anbetende Madonna mit den Heiligen Petrus und Elizabeth dafelbst, eine echte venezianische „Santa Conversazione“ in den beliebtesten an einer Brüstung stehenden Halbfiguren, und der Trevi-

saner Vicenzo Catena ist mit einem Jugendwerk, Madonna und Stifter, vertreten, das ihn ganz von Giovanni Bellini abhängig zeigt. Von dem Bergamasken Andrea Previtali besitzt die Galerie gleichfalls eine Madonna, und im Santo, am ersten Pfeiler rechts, befindet sich ein schönes hellfarbiges Altarbild der Madonna in trono mit den Heiligen Petrus, Paulus, Bernhardin und Antonius von Previtalis Landsmann Antonio Boselli. — Bartolommeo Montagna, in Brescia geboren aber in Vicenza lebend, neigt wieder mehr der strengen und herben Art des Mantegna zu; seine thronende Madonna mit vier Heiligen in S. M. in Vanzo ist ein gutes Beispiel hierfür. In derselben Kirche ist eine große Kreuzigung von Michele da Verona, und das im Hintergrunde derselben angebrachte Santo beweist, daß der Künstler selbst in Padua war. Eine interessante Mischung paduanischer und venezianischer Elemente weist sodann Boccaccio Boccaccino aus Cremona auf, von dem zwei Madonnen im Museum sind, und endlich befindet sich hier ein Hauptwerk des Brescianers Girolamo Romanino, die wundervolle thronende Madonna mit Heiligen und Engeln vom Jahre 1515, in prachtvollem altem Rahmen, ein Bild, das Burckhardt unbedenklich als „das schönste Gemälde Paduas“ bezeichnet hat, und das in seiner großartig feierlichen Komposition und seiner



Abb. 97. Girolamo Romanino, Madonna.

satten Farbenglut den besten Venezianern ebenbürtig zur Seite steht. Ebenda befindet sich von Romanino noch ein Abendmahl aus demselben Jahre und eine Madonna zwischen zwei Heiligen von 1521. — Zeigen alle diese Bilder schon einen lebhaften künstlerischen Austausch zwischen Padua und Venedig sowie den aufblühenden Kunststätten der Terra ferma, so tritt doch dies alles zurück gegen den Umstand, daß der größte Venezianer, Tizian, längere Zeit in Padua tätig war, und hier monumentale Werke von solchem Umfang hinterlassen hat, wie sie Venedig selbst von ihm nicht mehr besitzt. Ja nach dem Untergange der Fresken am Fondaco de' Tedeschi ist Tizian als Freskomaler überhaupt nur in Padua kennen zu lernen.

Schon in unserem Abschnitt über die Architektur wurden die Versammlungshäuser der Brüderschaften gestreift, die in Padua wie in Venedig die Bezeichnung „Scuola“ trugen, und meist aus einem unteren und einem oberen großen Saal bestanden; doch liegt ihre Bedeutung weniger im Bauwerk selbst, als in der darin gebotenen Gelegenheit zu umfangreichen Bilderzyklen, zu deren Herstellung die angesehensten

auswärtigen und heimischen Künstler herangezogen wurden. Zwei solcher Saalbauten sind es nun, in denen wir auch Tizian beschäftigt finden, der im Jahre 1511 durch die Wirren des Krieges der Liga von Cambray aus Venedig vertrieben und nach Padua übergesiedelt war, und im Anschluß an seine Werke wenden wir uns dem Bilderschmucke der paduanischen Scuole überhaupt zu. — Die Scuola del Carmine, jetzt als Baptisterium der Carmini dienend, enthält unter den ringsum laufenden Darstellungen aus dem Leben Christi und der Maria nur ein einziges Bild von Tizians eigener Hand, die Begegnung Joachims mit Anna, links vom Altar. In weiter bergiger Landschaft begrüßt sich vor einer prächtigen Säulenhalle das würdige Paar in bewegter Umarmung, Joachim ein stattlicher Greis, Anna eine reife venezianische Frau, beide in schweren, faltenreichen Gewändern, die fast zu massig wirken. Rechts ist ein begleitender Hirt, von der Szene ergriffen, ins Knie gesunken, eine sehr lebhafte und ausdrucksvolle Gestalt, und im Hintergrunde schreiten ruhig drei vornehme Frauen daher, die ihre Herkunft aus Venedig nicht verleugnen können. Das Bild hebt sich durch große Formen und tiefere Farben noch im Verfall aus dem übrigen Zyklus heraus, und gehört wohl in der Hauptsache wirklich Tizian selbst, während er das weitere vorwiegend seinem Schüler Domenico Campagnola überlassen hat. Die vier nächsten Bilder zur Linken freilich, Mariä Geburt, Tempelgang, Reinigung und Verlobung sind nach ihrer altertümlichen, strengen und herberen Art sicher früheren Datums, und auch die Wappen der Familien Grompo und Cumano deuten auf den Anfang des 16. Jahrhunderts, da zu dieser Zeit die beiden Familien sich verschwägerten. Das zweite der Bilder



Abb. 95. Tizian, Begegnung Joachims mit Anna.

trägt die Buchstaben O. I. P., die man »Opus Jeronimi Patavini« gelesen und auf Girolamo del Santo, sicher mit Unrecht, bezogen hat; wahrscheinlicher schon wäre die Deutung Opus Julii Patavini, d. h. Giulio Campagnola, Domenicos Vater, doch ist auch dies nur leere Vermutung. Wir kennen den Maler der vier Bilder nicht. An der Schmalwand folgen die Geburt Christi und die Anbetung der Könige von Domenico Campagnola, schon ziemlich maniriert und flüchtig, wohl auch zum Teil übermalt, und die Eingangswand trägt eine Reihe sehr verdorbener Gemälde, unter denen eine Ruhe auf der flucht mit dem zimmernden hl. Joseph vor einer Ruine geradezu an Dürers Marienleben erinnert und den Einfluß bestätigt, den der deutsche Meister damals auf die venezianischen Maler ausübte. Speziell von Campagnola ist es ja bekannt, daß er die Hintergründe Dürerscher Schnitte und Stiche mehrmals unmittelbar kopiert hat. So tritt auch hier wiederum eine Beziehung zu deutscher Art zu Tage.

Die bis 1505 erbaute Scuola del Santo, neben S. Antonio gelegen und mit Szenen aus dem Leben des Antonius geschmückt, enthält drei Bilder von Tizian, nämlich das 1., 11. und 12. der Reihe, gemalt 1511. Es sind wieder die Darstellungen der gleichen durch das Wort des Heiligen geschehenden Wunder, denen wir schon so oft begegneten: das Zeugnis des unmündigen Kindes, der jähzornige Ehemann, der seine Frau mißhandelt, und die Heilung des Beines. Aber Tizian hat, indem er das Ganze als malerischen Vorwurf erfaßte, doch etwas durchaus Neues daraus gemacht, dem alten Stoff neue Reize abgewonnen.



Abb. 96. Tizian, Das Zeugnis des unmündigen Kindes.



Abb. 97. Tizian, Die Heilung des Beines.

links in gestreiftem Bein Kleid und Mantel, mit dem fecken Barett auf dem Lockenkopf, oder die Gruppe der Zuschauer bei der Heilung des Beines. Doch wird man das kaum als einen Mangel empfinden; die Tiefe der Auffassung äußert sich hier nicht sowohl in dem Gegenstand der Darstellung, als vielmehr in der Erscheinung an sich, und der geschilderte Vorgang ist dem Künstler im Grunde wenig mehr als ein Vorwand, sein eigenes starkes Formen- und Farbengefühl zu betätigen. — Das zweite und dritte Bild, das Herz des Geizigen und das Eselwunder, sind wiederum von Tizians ständigem Paduaner Mitarbeiter, Domenico Campagnola, und schließen sich an des Meisters Art in der Gestaltung der schweren, prächtigen Architektur, in Köpfen und Kostüm, in Landschaft und Farbengebung eng an. Daß die Reliefs in der Cappella del Santo nicht ohne Eindruck geblieben sind, zeigt schlagend die in einer Nische stehende weibliche Figur mit einem Kinde auf dem „Eselwunder“, die unmittelbar von Antonio Lombardos „Zeugnis des Kindes“ (Abb. 75) entnommen ist. Auch das fünfte Bild, der Tod des Antonius (Abb. 12) entstammt offenbar dem Kreise Tizians und geht vielleicht

Die Schilderung des Vorganges selbst ist ihm dabei gar nicht das Wichtigste, und er kann sich, was die dramatische Belebung der Szene anlangt, mit Donatellos Reliefs nicht messen. Aber die einheitliche Bildwirkung des Ganzen, die große, freie Erscheinung der Einzelgestalten, die Anmut der Frauen und Jünglinge, die ruhige Größe der Landschaft, die Pracht der Gewänder und nicht zum geringsten die herrliche Leuchtkraft der Farben, das alles verleiht diesen Gemälden ihren unvergänglichen Wert eben als Äußerungen einer Kunst, die vor allem in der Freude an der schönen Erscheinung und der vornehmen harmonischen Existenz sich erging. Es kann nicht geleugnet werden, daß gerade die beigelegten Nebenfiguren mit das Köstlichste in den Bildern sind, so im Zeugnis des Kindes der Jüngling



Abb. 98. Domenico Campagnola, Das Eselwunder.

auf Campagnola zurück, wovon oben schon die Rede war; sicher gehört diesem noch die letzte (17.) Darstellung, die Erweckung des ertrunkenen Kindes, die gleichfalls ganz von Tizian abhängig ist. Das vierte und achte Bild, mit vieler Wahrscheinlichkeit dem Filippo da Verona zugeschrieben, wurde wegen des überwiegenden stofflichen Interesses der darin geschilderten Ezzelino-Episoden schon beim Leben des hl. Antonius erwähnt und abgebildet (Abb. 13 und 14). Die Zerstreuung eines Gewitters durch den Heiligen (10. Bild) verrät deutlich die harte und eckige Art desselben Künstlers. Das sechste Bild, die Übertragung der Reliquien des Antonius durch Wilhelm v. Montfort, galt ehemals als Werk des Giovanni Contarini, doch hat die kräftigere Modellierung der Köpfe und Gewänder und namentlich die Eigenart der Architektur und Dekoration des Bildes dazu geführt, es neuerdings dem Bartolommeo Montagna zuzuschreiben, der nach dem Anonimo des Morelli ebenfalls in der Scuola del Santo tätig war. Girolamo del Santo endlich ist vermutlich der Urheber der 7. und 9. Darstellung: das Wunder mit dem Glas und die Madonna mit den heiligen Franciscus und Antonius, und auch in ihnen tritt die starke Beeinflussung der späteren Paduaner durch die venezianische Kunst deutlich hervor. Wenn auch keines der übrigen Werke sich annähernd zu der Höhe Tizians erhebt, so haben doch alle diese Künstler einen lebhaften dekorativen Sinn und kräftiges Kolorit von ihm gelernt. Von einer selbständigen paduanischen Kunst im Geiste Mantegnas freilich ist nichts mehr geblieben. Die weiteren Gemälde des Saales, zum Teil sehr verdorben,

gehören unbekanntem Künstlern späterer Zeit an, es sind: die Erweckung eines Kindes, das in den Kessel gefallen ist, das Zeugnis eines Ermordeten zugunsten eines Unschuldigen, die Erweckung der Selbstmörderin, und eine zweite Darstellung des Todes des Antonius, 1775 von Antonio Buttafogo gemalt. —

Von sonstiger Tätigkeit Tizians in Padua ist nichts erhalten. Zwar soll er in dem von ihm bewohnten Haus einen „Triumph des Glaubens“ im Anschluß an seine 1508 herausgegebene Holzschnittfolge gemalt und damit gewissermaßen ein Gegenstück zu Mantegnas Triumphzug Cäsars geschaffen haben, doch läßt sich die Richtigkeit dieser Nachricht nicht mehr kontrollieren. Die Fresken, die er für den Palast des Luigi Cornaro entwarf und von Domenico Campagnola und Girolamo del Santo ausführen ließ, sind, wie schon früher erwähnt, verloren. Der Mitarbeit Campagnolas an der Dekoration der Gartenhäuser Cornaros wurde gleichfalls bereits gedacht; im Museo civico befindet sich von ihm ein mächtiges Fresko der Enthauptung Johannis des Täufers, von einem Palast stammend und auf Leinwand übertragen, ganz bezeichnend für seine Art dekorativer Malerei. Im letzten Hof von S. Giustina ist ein Fresko „Christus am Ölberg“, das ebenfalls auf ihn zurückgehen dürfte, ebenda in der Kapelle ein Christus mit Maria und Magdalena wohl von seiner Hand. Endlich enthält die Sakristei des Domes ein Gemälde Campagnolas vom Jahre 1564: Christus zwischen Aaron und Melchisedek, unten die vier Schutzheiligen von Padua, und in zwei weiteren Scuole werden wir ihm noch begegnen; jedenfalls ist durch Campagnola Tizians Einfluß in Padua am nachhaltigsten zur Geltung gelangt. — Ist es bei jenem nicht sicher, ob er in Venedig oder Padua geboren war, so ist Girolamo de Padova oder del Santo unzweifelhaft Paduaner, aber auch er vermochte, zumal in seiner späteren Zeit, der mächtigen Persönlichkeit des Meisters von Cadore keine ausgeprägte Eigenart entgegenzustellen, während er in den früheren Werken vielleicht von Romanino beeinflusst ist. Recht vorteilhaft zeigt er sich in S. Francesco, wo er die zweite Kapelle rechts nebst den davor gelegenen Gewölben und Bogen des Seitenschiffes um 1524 ausgemalt hat. Die Kapelle selbst enthält Mariä Geburt, Tempelgang, Verlobung, Verkündigung und zwei Heilige; zahllose Brustbilder von Vorfahren Christi, Propheten, Sibyllen usw. schließen sich in den Bögen an. Es ist doch in diesen Gestalten etwas von der großen machtvollen Formensprache der „klassischen Kunst“, und das schöne tiefe Kolorit ist, namentlich in dem feierlichen Zusammenklang von Grün, Rot und Goldgelb, ganz venezianisch, wobei freilich zu bedenken ist, daß vieles übermalt wurde. Aus der Totenkammer von S. Giustina stammt die große Kreuzabnahme Girolamos, die sich jetzt im Museum befindet; der gekreuzigte Christus im Santo, ursprünglich bei Montagnana bestellt, aber 1518 durch Girolamo del Santo ausgeführt, wurde schon erwähnt, ebenso die Fortführung der von Bernardino Parentino begonnenen Fresken im Klosterhof von S. Giustina.

Die Scuola S. Rocco, neben der Kirche S. Lucia, enthält in ihrem ursprünglich dem Gottesdienst der Bruderschaft dienenden Parterresaal Reste von Fresken aus dem Leben des hl. Rochus, an denen Campagnola mit mehreren Genossen tätig war. Noch jetzt sieht man, daß es ein schöner, weihvoller Raum war,

mit flacher Balkendecke, der Altarraum durch eine zierliche, säulengetragene Bogenreihe abgegrenzt. Von Campagnola selbst sind die Bilder am Altar: Rochus und Lucia, Rochus beim Papst, besonders aber ein prachtvoller ornamentaler Fries ringsum, mit Löwen und Putten, der die Jahreszahl 1534 trägt. Die mäßigen Bilder zur Linken sind von dem ebenfalls in Tizians Bahnen wandelnden Paduaner Gualtieri, das Begräbnis Roccas, 1521, mit einem allerliebsten Putto



Abb. 99. Paolo Veronese, Martyrium der hl. Justina.

mit Schriftband, stammt von Stefano dall' Arzere, der mit etwas mehr Talent der gleichen Richtung huldigte. Alle diese Meister müssen eine eng verbundene Gruppe gebildet haben, denn sie wurden 1540 gemeinschaftlich zur Übermalung der älteren Fresken der Sala de' Giganti (jetzt Bibliothek) herangezogen. Auch in dem großartigen Hause des berühmten Marco Mantova Benavides, später Palazzo Aremberg, waren sie alle tätig, wovon noch verschiedene Reste erhalten sind.

Auch die Scuola S. Bovo, gegenüber S. M. del Torresino gelegen, vereinigte mehrere Künstler dieser Gruppe zu gemeinsamer Tätigkeit. Auf dem Altar des unteren Saales befindet sich ein Fresko der Pietà von Sebastiano Florigerio, einem friulaner Meister, der Schüler und Schwiegersohn des Pellegrino da S. Daniele war und sich bis 1533 in Padua aufhielt. Das obere Geschoß enthält sehr verdorbene und vielfach restaurierte Fresken aus dem Leben Christi, darunter hervorzuheben eine Kreuzabnahme von Florigerio, links vom Altar, ferner eine Grablegung in der Art des Campagnola, sowie eine Kreuzigung von Stefano dall' Arzere. Die übrigen Bilder sind zum großen Teil ganz schwache, manirierte Erzeugnisse einer späteren Zeit. —

So zeigt sich die Malerei des 16. Jahrhunderts in Padua ganz von Venedig abhängig und verliert alle selbständige Bedeutung; die häufige Heranziehung auswärtiger Künstler ist das deutlichste Symptom hierfür. Neben Tizian ist auch der andere venezianische Hauptmeister der Hochrenaissance in Padua gut vertreten, Paolo Veronese, dessen Martyrium der heiligen Justine auf dem Hochaltar von S. Giustina (um 1568) zu seinen bedeutendsten Werken gehört. Das gewaltige farbenprächtige Bild zieht unwiderstehlich den Blick auf sich und dominiert glanzvoll in der strengen, farblosen Architektur des Raumes. Man sieht hier so recht, wie herrlich ein einzelnes Bild an dem Fleck wirkt, für den es bestimmt wurde. — Noch im 17. Jahrhundert lebt Tizians Einfluß in einem paduanischen Künstler fort, Alessandro Varotari gen. il Padovanino (1590—1650), der zu seiner Zeit eine übertriebene Bewunderung genossen hat. Obgleich er später ganz nach Venedig übersiedelte, findet sich auch in den Kirchen von Padua manches Werk seiner Hand, so in S. Benedetto und S. Francesco, in den Carmini, Eremitani, usw. Wir erblicken heute in ihm nur einen geschickten Nachahmer, dessen Arbeiten im besonderen nachzugehen sich kaum verlohnt; so seien sie auch hier nicht einzeln genannt. —

Hatte so das Vorbild Venedigs noch lange Zeit hindurch in Padua eine malerische Tradition von immerhin einiger Bedeutung aufrecht erhalten, auch nachdem die eigene schöpferische Kraft erloschen war, so ist es nach den letzten Ausläufern dieser Richtung gänzlich vorbei mit dem künstlerischen Schaffen. Auch Venedig selbst hatte ja bald keine ernste Anregung mehr zu bieten. Noch einmal raffte sich die venezianische Kunst im 18. Jahrhundert auf zu einer großen, selbständigen Persönlichkeit wie Giovanni Battista Tiepolo (1695—1790), und in ihm hat Venedig auch an Padua noch einmal künstlerisch sein Bestes — zugleich freilich sein Letztes — gegeben. Im Museum hängt ein großes, durchaus charakteristisches Bild von seiner Hand, der heilige Patrizius, einen Kranken heilend, von großartigem, feierlichem Aufbau, lebhaft bewegten Gestalten und hellen leuchtenden Farben, — jeder Strich die Hand eines wirklichen Meisters zeigend. Gewiß hat auch dieses Bild etwas fast zu Pomphafes, Theatralisches, aber die glänzende Sicherheit des Vortrages, die Intensität des Ausdrucks und namentlich die virtuose malerische Wiedergabe alles Stofflichen — des Fleisches, des Marmors, der Gewänder — nötigen uns doch auch hier den gleichen Respekt vor dem Können dieses Mannes ab wie alle seine übrigen Werke. An einem Pfeiler im rechten

Seitenschiff des Santo hängt noch ein leider sehr verdorbenes Martyrium der heiligen Agathe, in Thema, das Tiepolo mehrfach in ganz ähnlicher Weise behandelt hat. —

Seit jener Zeit ist in Padua gar vieles zerstört oder nach auswärts verkauft worden, aber kein einziges Kunstwerk von bleibender Bedeutung mehr geschaffen. Wie so viele Kunststätten Italiens träumt es den wehmütigen Traum der Vergangenheit, und auch das Königreich Italien hat die Stadt nur politisch und industriell, nicht künstlerisch zu neuem Leben zu erwecken vermocht. Noch nach dem eigenen Falle aber ist Venedig die siegreiche Nebenbuhlerin seiner einstigen Provinzstadt geblieben, und Tausende von „kunstsinigen“ Fremden rollen alljährlich im eilenden Zuge an dem stillen ernsthaften Padua vorüber, der strahlenden, üppigen Lagunenstadt zu. —



Abb. 100. Tiepolo, Der hl. Patrizius.



Verzeichnis der Kunstwerke.

	Seite
Akademie der Wissenschaften, Fresko-Reste von Guariento	62
Arena, früheres Amphitheater	11
Arquà bei Padua, Haus und Grab des Petrarca	5
Baptisterium, Romanischer Bau	14
— Fresken von Giusto	64
Biblioteca del Capitol, Vorraum. Porträt Heinrichs IV.	12
— Bild von Semitecolo	61
— Miniaturen der Renaissance	123
Bibliothek (Sala dei Giganti), Fresken des 14. Jahrhunderts, übermalt	74, 131
Bischöflicher Palaß, Mittelalterlicher Bau	34
— Altarbild von Parentino	122
— Fresken von Montagnana	121
— Relief Heinrich IV. und Berta	12
Café Pedrocchi	11
Carmini. Renaissancebau	49
Casa degli Specchi	37
Casa di Eccelino	34
Dom. Bau der Hochrenaissance	51
— Bild von Campagnola	130
— Reliefs von Tiziano Aspetti	100
— Sakristei. Bilder von Gregorio Schiavone	103
— — Miniaturhandschriften	52
— — Missale von 1494	123
Eremitani, Gotischer Bau	29
— Cappella S. Agostino, Fresken von Giusto	63
— Cappella S. S. Jacopo e Cristoforo, Altar von Giovanni da Pisa	90
— Fresken von Mantegna und Genossen	106 ff.
— Chor. Gemälde von Guariento	61
— Chorkapellen. Fresken der veronesischen Schule	73
— Fürstengräber der Carrara	30, 76
— Grabmal des Marco Mantova Benavides	9, 99
— Sakristei. Madonnenreliefs der Donatellofschule	94
— Seitenportal. Reliefs	76
— Tabernakel von Giovanni Minello	95
Kastell	34
Loggia Amulea, Moderner Bau	52
— Denkmäler Dantes und Giotto's	9
Loggia del Consiglio	38
Madonna dell' Arena. Gotischer Bau	33
— Giotto, Fresken	53 ff.
— Giovanni Pisano, Madonna und Standbild des Enrico Scrovegni	75, 76
— Grabmal des Enrico Scrovegni	76
Museo civico, Moderner Bau	52

	Seite
Museo civico, Altar von Squarcione	101
— Bibliothek: Codice Carrarese	75
— — Luigi Pizzi, Kopien verlorener Fresken	119
— Bilder von Cima da Conegliano, Marco Basaiti, Catena, Previtali, Boccaccino, Girolamo Romanino	124
— Freskenreste aus S. S. Marco e Sebastiano	119
— Fresko von Campagnola	130
— Gruppe von Antonio Bonazza	100
— Kreuzabnahme von Girolamo del Santo	130
— Majolika-Schild	123
— Römische Altertümer, Hof	11
— Schulbild der Vivarini	101
— Tiepolo, der hl. Patrizius	132
Oratorio S. Giorgio, Gotischer Bau	35
— Fresken von Altichieri und Avanzo	69 ff.
Palazzo Corinaldi (Aremberg), Gemälde der Spätrenaissance	131
— Gigant von Ammanati	98
Palazzo del Capitano, Umbau durch Falconetto	44
Palazzo del Municipio (del Podestà)	45
Palazzo della Ragione (Salone), Bau	15
— Fresken von Miretto	62
— Holzpferd	88
— Römische Altertümer	11
Palazzo Giustiniani, Gartenhäuser von Falconetto	41
Prato della Valle, Statuen berühmter Paduaner	3 ff. 100
Privatpaläste, Gotik und Renaissance	34 ff.
S. Antonio (Santo), Bau	25 ff.
— Cappella del Santo, Bau von Riccio u. A.	28
— — Reliefs der Hochrenaissance	95 ff.
— Cappella del Tesoro, Bau von Parodi	29
— Cappella S. felice, Bau von Andriolo	27
— — Fresken von Altichieri und Avanzo	66 ff.
— — Skulpturen von Andriolo	78
— Cappella S. Luca. Fresken von Giusto	65
— Chor. Kandelaber von Riccio	94
— Chorgestühle der Canozzi	122
— Christus am Kreuz von Girolamo del Santo	122, 130
— Durchgang zum Kreuzgang und Kreuzgänge, Grabmäler	73, 76
— Fresken im Ambulatorio	21
— Grabkapelle der Gattamelata	91, 120
— Grabmal des Kardinals Bembo	99
— Grabmal des M. Contarini	99
— Grabmal des Caterino Cornaro u. A.	100
— Grabmal des Antonio Roselli	93
— Grabmal des A. Trombetta	95
— Hauptaltar. Skulpturen von Donatello und Nachfolgern	78 ff.
— Kapitelsaal. Fresken von Giotto	60
— Kreuzgang. Donatello, Reliefs vom Gattamelata-Denkmal	88
— Lunette des Hauptportals, von Mantegna	7
— Platz vor: Donatello, Gattamelata	86
— Reliefs der Chorwände	91, 95
— Sakristei. Intarsien	103, 122
— — Reliquienschein von Bellano	92
— Tiepolo, hl. Magathe	133

	Seite
S. Antonio (Santo), Weihwasserbecken und Bronzetüren von Tiziano Aspetti	100
S. Francesco, Bau	48
— Fresken von Girolamo del Santo	130
S. Giovanni di Verdara, Renaissancebau	48
S. Giustina, Bau der Hochrenaissance	50
— Hochaltar. Veronese, Martyrium der Giustina	132
— Hof. Fresko von Campagnola	130
— Klosterhof, Fresken von Parentino und Girolamo del Santo	122, 130
— Klosterhöfe	45
— Sakristei. Reliefs	76
S. M. delle Grazie. Bau	50
S. M. di Mont' Ortone bei Padua, Fresken von Montagnana	122
S. M. dei Servi, Gotischer Bau	33
— Grabmal der Brüder Castro	93
S. M. del Torrefino. Barockbau	51
S. M. in Danzo, Renaissancebau	48
— Kreuzigung von Michele da Verona	124
— Madonna von B. Montagna	124
S. Michele, Fresken von Jacopo da Verona	75
S. Pietro, Grablegung aus Terrakotta	94
S. Sofia, Romanischer Bau	13
— Reste von Malerei an der Fassade	52
Schloß der Carrara, Bau	34
Scuola S. Bovo, Fresken der Spätrenaissance	132
Scuola del Carmine, Fresken von Tizian, Campagnola u. A.	126
Scuola S. Rocco, Fresken von Campagnola u. A.	130
Scuola del Santo. Bau	49
— Fresken von Tizian, Campagnola u. A.	127 ff.
Stadtthore von Falconetto u. A.	44
Universität, Bau von Sansovino	45 ff.
— Archäologisches Museum. Fresko-Rest	119
Via S. Francesco, sogen. Grabmal des Antenor	10

Namen von Künstlern und Gelehrten.

- Mamanno, Giovanni 101.
 Maticchieri 6. 28. 66—74. 107.
 Immanati, Bartolommeo 9. 99.
 Andriolo de Santi 27. 33. 66. 77.
Anonymus des Morelli 60. 63. 66.
 74. 110. 129.
 Ansuino da Forlì 110—112.
 Antonio de Padua (Maler) 63
 —65.
 — di Chellino da Pisa 81.
 Antonius v. Padua, Hl., Leben
 und Wunder 17—24.
 Aspetti, Tiziano 100.
 Avanzo 6. 28. 66—74.
 — Jacopo, aus Bologna 66.

 Basaiti, Marco 124.
 Bassano, Annibale 38.
 Bellano, Bartolommeo 91—95.
 Bellini, Gentile 91.
 — Giovanni 118. 124.
 — Jacopo 105. 118.
Benavides, Marco Mantova 9. 99.
 131.
 Bergamasco, Guglielmo 44.
Biagio de Parma 115.
 Boccaccino, Boccaccio 124.
 Boito, Camillo 79.
 Bonazza, Antonio 100.
 Bono da Ferrara 110—112.
 Boselli, Antonio 124.
Bosso, Matteo 8.
 Brescia, Ottaviano da 74.
 Brioso, Andrea, f. Riccio.
 Buttafogno, Antonio 130.

 Campagna, Girolamo 79. 98.
 Campagnola, Domenico 20. 36.
 42. 43. 126—132.
 — Giulio 127.
 Canova, Antonio 101.
 Canozzo da Lendinara, Cristoforo
 122.
 Canozzo da Lendinara, Lorenzo
 92. 103. 122.
 Catena, Vincenzo 124.
 Cattaneo, Danese 98.
 Cima da Conegliano 124.
 Contarini, Giovanni 129.
Cornaro, Luigi 38—43. 130.
 Cozzo, Pietro 16.

 Dall' Uzere, Stefano 131. 132.
Dante 9. 58. 59.
 Dentone, Giovanni 43. 97.
 Desiderio da Settignano 93.
 Donatello 6. 78—95. 97—99.
 101. 102. 104. 106. 111. 114. 117.
 128.
 Dürer, Albrecht 2. 96. 109. 119. 127.

 Falconetto, Giov. Maria 28. 38.
 41—45. 49.
Feliciano, Felice 8.
 Ferrari, Giovanni 101.
 Filippo da Verona 24. 129.
 Fizionio, Battista 45.
 Florigerio, Sebastiano 132.
 Francesca, Piero della 111. 112.
 Frigimelica, Girolamo 51.
Fulgoso, Raffaello 46. 79.

 Gaibana, Giovanni da 52. 53.
Gauricus, Pomponius 116.
 Ghiberti, Lorenzo 60. 85. 91.
 Giotto 6. 10. 11. 52—62. 65. 68.
 72. 73. 75. 76. 83. 106.
 Giovanni de Padua 63—65.
 — degli Eremitani 16. 30.
 — Maria (Miniator) 123.
 Girolamo da Brescia 50.
 — del Santo 42. 122. 127. 129.
 130.
 Giusto Padovano 6. 62—65.
Goethe 15. 100. 119.
 Gualtieri 131.
 Guariento 6. 61. 62.

 Isidorus (Miniator) 52.

 Jacopo da Verona 73. 74.
 Justus von Padua f. Giusto.

Leonardi, Camillo 8.
 Leopardo, Alessandro 50.
 Lippi, Filippo 104. 111.
Livius, Titus 11. 37.
 Lombardo, Antonio 95. 96. 128.
 — Pietro 45.
 — Tullio 97.

 Mantegna, Andrea 2. 6—9. 103
 —120. 122—124. 129. 130.
 Menabuoi f. Giusto 62.
 Mengardi, Francesco 122.
 Michelangelo 51. 99. 118.
 Michele da Verona 124.
Michiel, Marcanton, f. Anonymus.
 Minello, Antonio 95—97.
 — de Bardi, Giovanni 28.
 95.
 Minio, Tiziano 29.
 Miretto, Giovanni 62. 88.
 Montagna, Bartolommeo 124.
 129.
 Montagnana, Jacopo da 120—
 122.
 Morone, Andrea 50.
 Mosca, Giov. Maria 43. 97.
Mussato, Albertino 4.

 Padovanino f. Varotari.
 Palladio 16. 45.
Pannonius, Janus 8.
 Parentino, Bernardino 122.
 Parodi, Filippo 29.
 Pellegrino da S. Daniele 132.
Petrarca, Francesco 4—7. 32. 51.
 61. 74.
 Pisa, Giovanni da 79. 81. 90. 109.
 Pisano, Giovanni 75. 76.

- Pisano, Niccolò 25. 57.
 — Vittore 25.
 Pizzi, Luigi 119.
 Pizzolo, Niccolò 81. 82. 108. 109.
 III. 123.
Portenari, Angelo 9.
 Previtali, Andrea 124.
 Raffael 43. 86. 94. 98.
 Rembrandt 119.
 Riccio, Andrea 28. 50. 91. 95—95.
Riccobaldo da Ferrara 60.
 Ridolfi, Bartolommeo 43.
 Righetto, Agostino 51.
 Robbia, Luca della 81.
 Romanino, Girolamo 124. 125.
 Rosselli, Biagio 38.
 Sanmicheli, Michele 99.
 Sanfovino, Andrea 51.
- Sansovino, Jacopo 29. 47. 48.
 97. 99.
Savonarola, Michele 5. 6. 52. 60.
 65. 66.
Scardeone, Bernardino 6. 7. 103.
Schedel, Hartmann 46. 63.
 Schiavone, Gregorio 103.
 Semitecolo, Niccolò 61.
Seta, Lombardo della 74.
 Severo da Ravenna 95.
 Signorelli, Luca 118.
Spagnuoli, Battista 8.
 Squarcione, Francesco 7. 82. 86.
 90. 92. 101—106. 117. 118. 120.
 122.
 Stella, Paolo 97.
 Tiepolo, Giovanni Battista 132.
 133.
- Tizian 25. 42. 100. 125—132.
Tradate, Samuele da 8.
 Uccello, Paolo 104.
 Urbano di Pietro da Cortona 81.
 Urbino, Giovanni Antonio und
 Francesco da 122.
 Valente, Francesco del 81.
 Valle, Andrea della 51.
 Varotari, Alessandro, gen. il Pa-
 dovanino 132.
Vasari, G. 25. 89. 103.
 Vela, Vincenzo 9.
 Veronese, Paolo 132.
 Vittoria, Alessandro 99.
 Vivarini, Antonio 101.
 — Bartolommeo 101.
 Juan Padoano 43.

Von der Sammlung:

Berühmte Kunststätten

erschienen bisher folgende Bände:

- Band I: **Dom alten Rom** von Eugen Petersen. 148 Seit. mit 125 Abbild. M. 3.—
" II: **Venedig** von G. Pauli. 165 Seiten mit 137 Abbildungen M. 3.—
" III: **Rom in der Renaissance** von E. Steinmann. 172 Seiten mit 142 Ab-
bildungen M. 4.—
" IV: **Pompeji** von R. Engelmann. 105 Seit. mit 141 Abbildung. M. 3.—
" V: **Nürnberg** von P. J. Kée. 221 Seiten mit 163 Abbildungen M. 4.—
" VI: **Paris** von Georges Kiat. 204 Seiten mit 180 Abbildungen M. 4.—
" VII: **Brügge und Npern** von Henri Hymans. 120 Seit. mit 115 Abbild. M. 3.—
" VIII: **Prag** von J. Neuwirth. 160 Seiten mit 105 Abbildungen M. 4.—
" IX: **Siena** von E. M. Richter 184 Seiten mit 153 Abbildungen M. 4.—
" X: **Ravenna** von Walter Goetz. 136 Seiten mit 139 Abbildungen M. 3.—
" XI: **Konstantinopel** von Hermann Barth. 201 Seit. mit 103 Abbild. M. 4.—
" XII: **Moskau** von Eugen Jabel. 123 Seiten mit 81 Abbildungen M. 3.—
" XIII: **Cordoba und Granada** von K. E. Schmidt. 131 Seiten mit 97 Ab-
bildungen M. 3.—
" XIV: **Gent und Tournai** von Henri Hymans. 140 Seit. m. 120 Abbild. M. 4.—
" XV: **Sevilla** von K. E. Schmidt. 144 Seiten mit 111 Abbildungen M. 3.—
" XVI: **Pisa** von P. Schubring. 176 Seiten mit 141 Abbildungen M. 4.—
" XVII: **Bologna** von Ludwig Weber. 152 Seiten mit 120 Abbild. M. 3.—
" XVIII: **Strasbourg** von fr. fr. Leitschuh. 160 Seiten mit 140 Abbild. M. 4.—
" XIX: **Danzig** von A. Lindner. 112 Seiten mit 101 Abbildungen M. 3.—
" XX: **Florenz** von Ad. Philippi. 244 Seiten mit 222 Abbildungen M. 4.—
" XXI: **Kairo** von Franz-Pascha. 152 Seiten mit 128 Abbildungen M. 4.—
" XXII: **Augsburg** von B. Riehl. 148 Seiten mit 103 Abbildungen M. 3.—
" XXIII: **Verona** von G. Biermann. 190 Seiten mit 125 Abbildungen M. 3.—
" XXIV: **Sizilien I** (Die Griechenstädte). 126 Seiten mit 123 Abbildungen M. 3.—

Die Sammlung wird fortgesetzt, es empfiehlt sich daher, bei einer Buchhandlung darauf zu subscribieren.

Die Bände sind sämtlich elegant kartoniert und einzeln zu beziehen.

50,00
Verlag von E. M. Seemann in Leipzig

Hundert Meister der Gegenwart

Eine Sammlung farbiger Faksimiles nach
Gemälden zeitgenössischer deutscher Künstler

Bildfläche etwa 18×24 cm ☛ Blattgröße 28×37 cm

Jedes Bild ist von einem Textblatt begleitet, das den Meister charakterisiert.

In elegantem Seiden-Einband 45 Mark

Auch in 20 Lieferungen zu je 5 Tafeln mit Text zu beziehen

Preis der Lieferung bei Subskription auf das ganze Werk

2 Mark. Einzelpreis der Lieferung 3 Mark

Einzelne Blätter je 1 Mark, geschmackvoll gerahmt je

3 Mark; Porto und Verpackung 1 Mark

☛ ☛ Bestellungen nimmt jede Buchhandlung entgegen. ☛ ☛

Das Werk spiegelt die deutsche Malerei unserer Tage wider. Die Ausführung der Faksimile-Farbendrucke ist auf der Höhe, die diese Reproduktionstechnik sich in den letzten Jahren in stetem Fortschritte erobert hat

Ausführliche Prospekte kostenfrei.

Alte Meister

farbige Faksimiles nach den berühmtesten Gemälden der Welt

Jedes Bild in ein graues Passepartout gefaßt, kann als Wandschmuck in einem Wechselrahmen (Preis 2 Mark) aufgehängt werden.

Einheitsgröße 29×22 cm

Bisher sind erschienen: Zwanzig Mappen mit je 8 Blatt. Preis einer Mappe 5 Mark, eines einzelnen Blattes 1 Mark, in geschmackvollem Rahmen 3 Mark

Jeder Lieferung ist ein erläuternder Text beigegeben

Das ausführliche Inhaltsverzeichnis der bisher erschienenen Lieferungen 1—20
(160 Bilder) wird auf Wunsch unberechnet übersandt.

S-96

S. 61

3654

24/10 957. D 4/4.

20.

71

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-351344

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000294437