

FERDINAND GREGOROVIVS

657

FLORENZ



Illustrierte Ausgabe mit sechs Tafeln

WOLFGANG JESS VERLAG · DRESDEN

FERDINAND GREGOROVIVS

---

GESCHICHTE DER STADT ROM

*im Mittelalter*

*Neue, vollständige illustrierte Ausgabe. Mit Anmerkungen und Einleitung. Auf Dünndruckpapier. 3069 Seiten. Oktav. Mit 240 Lichtdrucken nach alten Vorlagen. In 2 Bänden RM 28.—*

\*

GESCHICHTE DER STADT ATHEN

*im Mittelalter*

*Einzigste, vollständige illustrierte Ausgabe. Mit Anmerkungen und Einleitung. 1600 Seiten auf Dünndruckpapier. Oktav. Mit 60 Lichtdrucken nach alten Vorlagen. Leinen RM 18.—*

\*

WANDERJAHRE IN ITALIEN

*Einzigste, vollständige illustrierte Ausgabe. Herausgegeben von Fritz Schillmann. In einem Band in Dünndruck. 1200 Seiten. Oktav. Mit 60 Tafeln nach alten Vorlagen. Leinen RM 18.—*

*Auswahl-Ausgabe mit 16 farbigen Tafeln in Lichtdruck. Oktav. RM 4,80*

\*

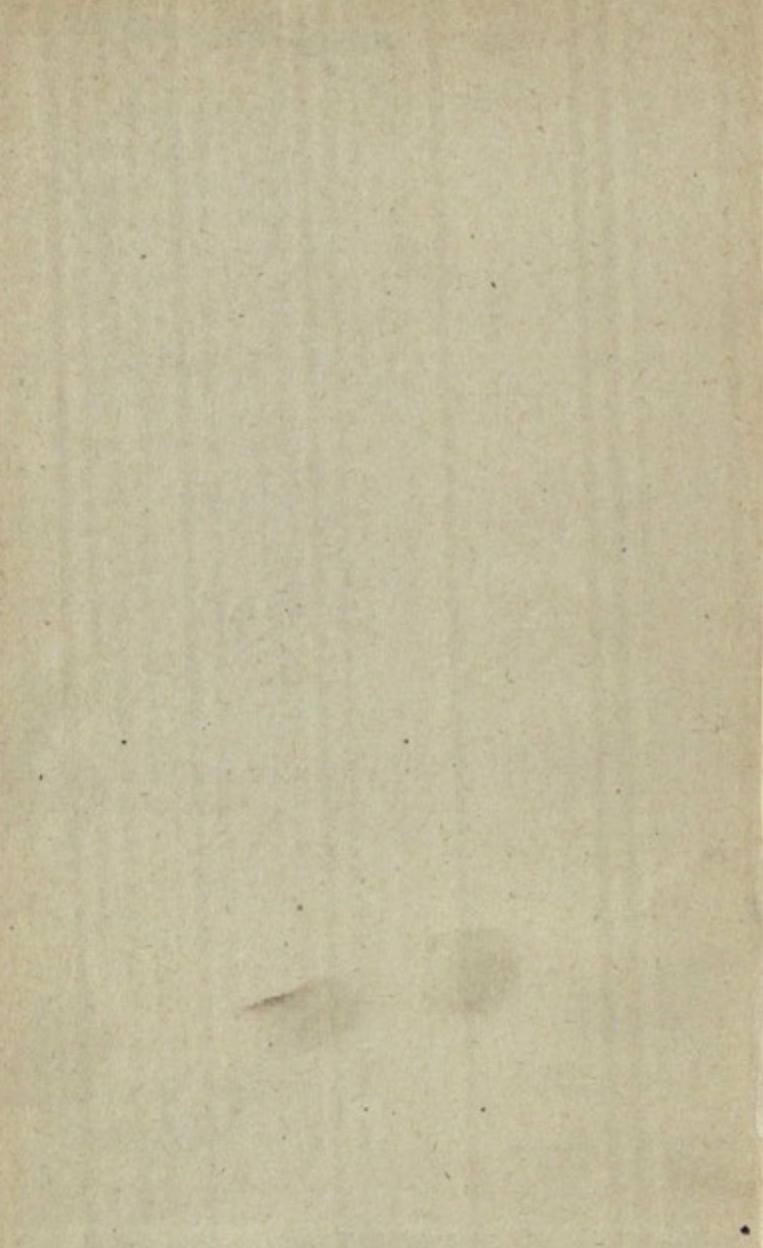
DIE GRABDENKMÄLER  
DER PÄPSTE

*Marksteine der Geschichte des Papsttums. Neue illustrierte Ausgabe. Oktav. Gebunden RM 7,50*

---

WOLFGANG JESS VERLAG  
DRESDEN

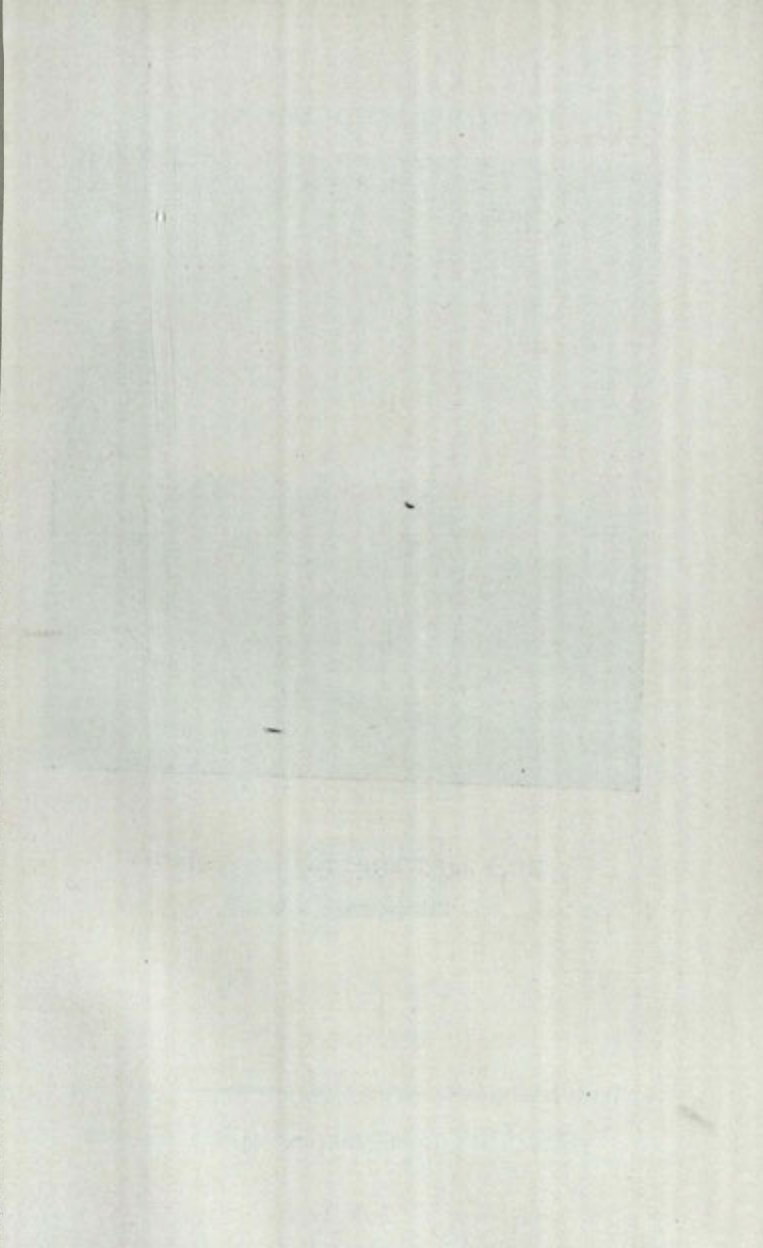
~~Folgerungst.~~

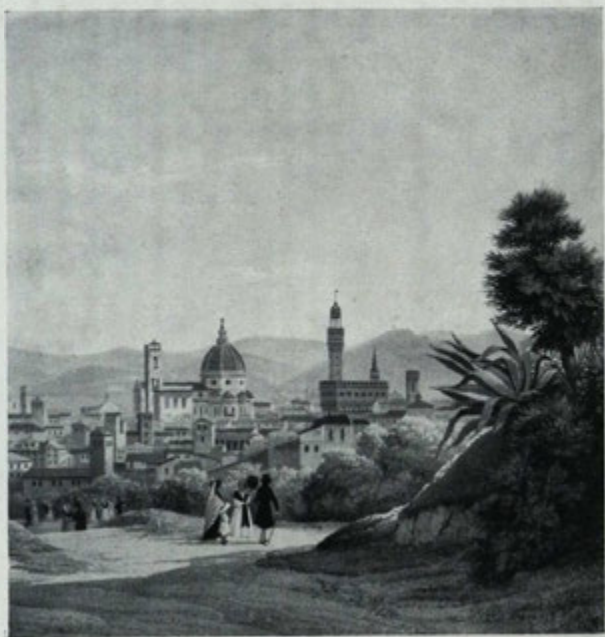


FERDINAND GREGOROVIVS  
FLORENZ









*Blick auf Florenz vom Boboli-Garten*

Zeichnung von S. Corrodi



48/8

FERDINAND GREGOROVIVS

# FLORENZ

CBGiOŚ, ul. Twarda 51/55  
tel. 22 69-78-773



Wa5150997

*Illustrierte Ausgabe*

*Mit sechs Tafeln*

---

WOLFGANG JESS VERLAG / DRESDEN



657

Copyright by Wolfgang Jess Verlag

Printed in Germany

Druck der Offizin Haag-Drugulin in Leipzig

NH-43662/TMK

---

*Die öffentlichen Monumente  
von Florenz*

Ich will in diesen Blättern eine Anschauung der öffentlichen Bildwerke der Florentiner Skulptur geben, also nicht von den Antiken reden, welche, dem Zusammenhang ihrer Welt entrückt, in die Museen verschlossen sind. Die Kunst soll aber fürs Volk sein, nicht für den Gelehrten und den Luxusmenschen allein. So war sie es im Altertum und größtenteils auch in der Zeit ihrer mittelalterlichen Blüte, während sie sich in unsern Tagen immer mehr und mehr sowohl dem volkstümlichen Verständnis als dem öffentlichen Leben überhaupt entzogen hat.

In Florenz scheint die Kunst noch ein überraschend demokratisches Wesen bewahrt zu haben, sowohl was die Öffentlichkeit ihrer Werke als ihren geschichtlichen Zusammenhang mit Stadt und Volk selber betrifft.

Eine große Menge von Bildsäulen ist auf Plätzen oder in Kirchen aufgestellt, und mögen sie nun von größerem oder geringerem Wert sein, ihre Beziehung auf das Volk ist lebendig, anregend und erfreulich. In der Loggia dei Lanzi lagert sich das

Volk in der Morgenfrische oder in der Abendkühle unangefochten unter den Statuen, welche dort aufgestellt sind. Musik erschallt dort an den Festtagen, die Loge wird erleuchtet, Kinder tanzen ungestört um die Gruppe des Ajax und des Patroklos und unter dem Perseus des Benvenuto Cellini oder der Judith des Donatello. Mitten in dem Raume aber, welchen die Uffizien umschließen und wo in den Pfeilernischen die Porträtfiguren der großen Florentiner und Toskaner stehen, lärmt das Volksleben vom Morgen bis zum Abend. Man pflegt dort die Lotterie zu verspielen, welche viele tausend Menschen herbeilockt. Zu den Füßen der Bildsäulen Machiavellis, Dantes, Boccaccios haben sich die Straßenbuchhändler aufgestellt, und indem sie die Werke jener Männer feilbieten, möchte es scheinen, als sähe man ihre Verfasser Anteil nehmen an den modernen Menschen, die ihre hundertfach aufgelegten Schriften zu suchen kommen. So dem Volk als Eigentum hingegeben, wie diese und andere Werke der Kunst auf Straßen und Plätzen, sind auch die Denkmäler der großen Florentiner in den Kirchen.

Die Geschicklichkeit der meisten Bildsäulen aber setzt sie in ein ererbtes und fortdauerndes Verhältnis zu den Bürgern. Der Florentiner sieht in ihnen die reiche und große Vergangenheit seiner einst freien Stadt verkörpert und hat diese gleichsam wie eine marmorne Chronik vor Augen – ein großer Vorzug, der die Wirkung der Bildwerke unendlich erhöht, sollten sie auch weit unter den Forderungen stehen, die man an die Kunst machen wird. Denn



Florenz  
Blick vom Palazzo Pitti  
Stich von Durau



es ist wahr, viele jener Bildsäulen sind sehr mittelmäßig, aber wer von den Männern und Zeiten weiß, welche in jenen Denksteinen vorgestellt sind, wird Florenz glücklich preisen und den Reichtum seiner Genies bestaunen. Und selbst, wo die Statuen keinen eigentlich monumentalen Charakter haben, wie die Kolossalfiguren vor dem Palazzo Vecchio und wie jene in der Loggia des Orcagna, sind sie doch wenigstens Denkmäler jener Zeiten, in welchen die bildenden Künste durch das florentinische Volk erneuert wurden.

Stellt man sich vor den Palazzo Vecchio, den originellen Bau des Arnolfo, von einer schweren und echt mittelalterlichen Architektur, und betrachtet man die vor ihm stehenden Statuen, den David Michelangelos, die Gruppe des Herkules und des Cacus von Baccio Bandinelli, und das zur Seite aufgestellte große Brunnenwerk des Ammanati, so erscheinen diese auf dem schwärzlichen Hintergrunde des Palastes hell hervorleuchtenden Marmorfiguren wie die Künste selbst, welche aus dem barbarischen Mittelalter siegreich herausschreiten.

Die Statuen auf dem Platze des Großherzogs, vor dem alten Palast und in der Loge des Orcagna, vom Blick mit einem Male zusammengefaßt, sobald man aus dem Korso tritt, machen ein freilich wunderbarlich zusammengesetztes Ganze, von historischem, von mythologischem und von biblischem Charakter. Man erkennt, daß sie weniger die Geschichte des Bürgers als die des Herrschers über den Bürger geschaffen hat. Es ist die Geschichte der Mediceer, an

welche sie erinnern. Diese reichen Bankiers, Tyrannen, wie so viele andere kleine Fürsten Italiens, manchen an Geistesgaben weit untergeordnet, allen aber an Glück und an politischer Kunst überlegen, aus Vorliebe wie aus Ehrgeiz und kluger Berechnung den Künsten und Wissenschaften eifrig zugeht, wie die Este, die Gonzaga, die Herren von Urbino, von Verona und von Mailand, hatten den unberechenbaren Vorteil für sich, daß sie Florentiner waren und eine Stadt beherrschten, in welcher die bildenden und redenden Künste schon seit dem 13. Jahrhundert in Blüte standen. Zeit, Ort, Reichtum, Herrscherglück und der allgemeine nationale Sinn machten aus den Medici die Kunstfürsten Italiens. Ihre Schandtaten und die sittliche Barbarei dieses Hauses hat die Kunst verbrämt, wenigstens vor den Augen der Menge, welche die Geschichtsbücher der mediceischen Herrschaft nicht kennt.

Seit dem 15. Jahrhundert wurde jene Dynastie der Mittelpunkt des Kunstlebens in Toskana, und davon nun gibt jene Piazza Granducale eine bildliche Anschauung. Denn ihre großen Gebäude, meist von der mächtigen Demokratie der Florentiner geschaffen, wie der alte Palast und Orcagnas Loge, sind dann jenen zu Fürsten erhobenen Kaufleuten von Florenz dienstbar geworden und fürstlich von ihnen umgewandelt. Hier gruppieren sich also wie auf das Geheiß der Medici die bildenden Künste, beherrscht von dem altertümlichen Palazzo Vecchio. Zu seinen Füßen stehen die schon genannten Statuen, mit dem Palaste selbst sind durch herüberge-



schlagene Bogen die Uffizien verbunden, welche die Schätze der Malerei und Bildhauerkunst enthalten; und seitwärts steht vor ihm die Loggia, welche mit ihren Gruppen und antiken Bildsäulen ganz einem kleinen Museum gleicht, das kunstliebende Herrscher sich gesammelt haben – nur daß es ein offenes Museum auf der Straße und nicht ein abgesperrtes Kabinett ist.

Den ersten Blick ziehen nun die drei nebeneinander gestellten Kolossalfiguren auf sich: der Herkules und Cacus, die Figur des David, und wiederum ein kolossaler Neptun als Brunnenfigur – im vortrefflichen Größenverhältnis zu dem Bau des alten Palastes. Als architekturbelebende Gestalten und im ganzen gesehen erfreuen sie durch Würde des Charakters und stimmen wohl zu dem düstern Ernst des alten Gemeindehauses von Florenz. Sie durchbrechen seine finsternen Massen, welche ohne jene Statuen den Sinnen schwerfallen würden. Sie passen also äußerlich und architektonisch sehr gut, sonst stehen sie, einzeln für sich und in ihrem Gedanken betrachtet, in keinem entschiedenen Verhältnis zum Palaste. Oder man müßte in den Herkules, welcher den Riesen Cacus erschlägt, jenen Sinn hineinlegen wollen, daß er die Fürstengewalt bedeuten solle, welche die rohe Volkskraft bändigt, und man müßte ferner in dem Hirten David das Sinnbild des Königtums erkennen wollen. So meint Vasari sehr geschrieben, daß der Gedanke Davids sein solle: wie David sein Volk verteidigt und mit Gerechtigkeit regiert habe, so solle auch derjenige, welcher diese

Stadt regiere, sie mutig verteidigen und sie gerecht regieren.

Den David haben nun aber wunderlicherweise zwei Heidengötter in die Mitte genommen, zu seiner Linken nämlich Neptun mit dem ganzen Gefolge von Meerwesen, zu seiner Rechten Herkules. In dieser Gesellschaft, woran man schon die zufällige Zusammenstellung der Figuren erkennt, befindet der alttestamentliche König sich sehr unheimlich. Jene bezeichnen die elementarische Naturkraft und die über die rohe Natur siegende Mannesgewalt; David ist ein Hirtenknabe. Zwar soll er als Goliathbezwinger gedacht sein, aber der Goliath fehlt, und der Knabe selbst ist wider die traditionelle Vorstellung in ein riesiges Körpermaß vergrößert. Denkt man sich nun zu diesem Riesenjüngling den Goliath, so müßte dessen Gestalt mindestens die Maße der Bibel haben und so groß werden wie Johanns von Bologna Figur des Apennin im Park von Pratolino. Ohne Zweifel hätte sich eine Statue des Riesen Simson an Davids Stelle mit dem Neptun und mit dem Herkules trefflich vereinigt. Ubrigens ist die Zusammenstellung des Psalmenkönigs mit Neptun und Herkules für die moderne Skulptur sehr bezeichnend, welche biblische, christliche und heidnische Gestalten, zumal in Rom, verbunden hat.

Michelangelo arbeitete den David in seiner Jugend, im Jahre 1501, aus einem Block von karrarischem Marmor, welchen Simon von Fiesole lange vor ihm und machtlos zu einem Riesen verhauen hatte. Der junge Bildhauer bewältigte den Block mit

der ihm eigenen ungestümen und waghalsigen Kraft und schuf daraus den David, und so trägt diese Figur, obwohl nicht vollkommen schön, doch den erhabenen und feierlichen Ausdruck des Genies.

Dagegen ist Herkules, welcher den Cacus erschlägt, eine mittelmäßige Gruppe des Baccio Bandinelli, ohne großen und edlen Stil. Die Leiber sind wulstig und unschön, das Ganze barock, wie so manche Werke aus jener Zeit, die sich dem Manierierten zuneigte. Als Michelangelo, mit welchem Bandinelli in der Bildhauerkunst zu wetteifern sich unterfing, wider Willen des Tyrannen Alexander von Medici Florenz verlassen hatte, war dieser darob so erzürnt, daß er neben den David diesen Herkules aufstellen ließ. Das geistreiche Volk aber legte darauf dem Cacus die Worte in den Mund:

„Ercole non mi dar, che i tuoi vitelli  
Ti renderò con tutto il tuo bestiame,  
Ma il bue l' ha avuto Baccio Bandinelli.“

„Nicht schlag mich Herkules, denn deine Kälber  
Geb ich zurück und all dein Vieh; doch nur  
Der Ochs gebührt dem Bandinelli selber.“

Wir betrachten nun das große Brunnenwerk des Ammanati, welches in gleicher Linie mit jenen Figuren, aber nicht mehr vor dem Palazzo Vecchio, sondern schon auf dem Platze selbst aufgestellt ist. Bartolomeo Ammanati war ein Schüler des Baccio Bandinelli und des Jacopo Sansovino. Sein Werk ist ausgezeichnet durch Umfang und durch Reich-

tum seiner phantastischen Verzierungen. Aus einem Kreise von bronzenen Meergöttern erhebt sich der kolossale Neptun. Vier Seepferde ziehen seinen Wagen. Die Figur selbst ist aus weißem Marmor, von gut herausstrebender Kraft, und hat bei weitem mehr Ausdruck als der Herkules des Bandinelli. Im übrigen ist das ganze Brunnenwerk stark barock, aber das verzeiht man ihm und mag es sogar gut leiden, weil sich mit Fontänen das Phantastische recht wohl verträgt, und weil die reiche Verzierung eher als der Ausdruck die Hauptsache ist. Das Ganze wirkt im Verein so vieler Figuren recht lebendig und ist wirklich eine Zierde des Platzes.

Auf derselben Stelle, auf welcher jetzt der große Brunnen steht, war es, daß man Savonarola am Galgen verbrannte. Jedesmal am 23. Mai, an dem Jahrestage seines Todes, kam das Florentiner Volk auf diesen Platz gezogen und bestreute die verhängnisvolle Stelle mit Blumen. Dem zu wehren und das Mal eines dem Hause Medici feindlichen Andenkens hinwegzutilgen, ließ Cosmus I. jenes Brunnenwerk errichten. So sagten mir die Dominikaner von San Marco. Der Wassergott sollte also eigentlich jenes Feuer löschen; aber wenn auch Ammanatis Neptun aus seiner Urne ein ganzes Mittelmeer entströmen ließe, er würde doch die Flammen jenes Scheiterhaufens nicht löschen. Sie brennen in der Geschichte fort, wie die des Huß und Hieronymus, und sie sind die Pietra mala von Florenz. Cosmus I. sitzt seitwärts von jenem Brunnen zu Pferde, eine der besten Statuen des Johann von Bologna aus dem

Jahre 1594. Das Piedestal trägt bronzene Reliefs, welche die wichtigsten Szenen seines Fürstenlebens darstellen, seinen Triumphes-Einzug nach der Besitzergreifung der Republik Siena, die so heldenmütig und größer als Florenz gefallen war, seine Erhebung zum Großherzog und seine Bestätigung durch den Papst. Vermißt wird unter den Reliefs freilich die Tragödie des Don Garcia, Sohnes von Cosmus, angeblichen Mörders seines Bruders, des Kardinals Giovanni, der in den Maremmen plötzlichen Todes starb. Hierauf ward er das Schlachtopfer seines rasenden Vaters, von welchem er vor den Augen seiner flehenden Mutter Eleonore mit dem Degen soll durchstoßen worden sein, worauf nach zwölf Tagen Eleonore starb. Alfieri hat als Tragödienschreiber daran geglaubt, Geschichtsschreiber bejahen und verneinen, die Fama beweist nach vorangegangenen Taten das Mögliche als das Wahrscheinliche. Dies ist derselbe unglückliche und energische Cosmus, Sohn des Giovanni delle bande nere, welchem die Florentiner, nach der Ermordung des Ungeheuers Alexander Medici durch seinen Vetter, nicht mehr imstande, die Republiken zu ordnen, die Signorie gaben. Es geschah auf den Rat des Geschichtschreibers Guicciardini, des abgesagten Feindes der Volksherrschaft. Cosmus machte der Republik Florenz für immer ein Ende; ihn erhob der Kaiser Karl zum Herzog, nachdem er ihm zum Weibe gegeben hatte jene unglückliche Eleonore, die Tochter des großen Pietro da Toledo, Vizekönigs von Neapel. Der kräftigen Persönlichkeit des

ersten Herzogs von Florenz entspricht das Monument, dessen Haltung gut und edel ist. Die Inschrift lobt ihn, wie Denkmäler zu loben pflegen.

Den Mediceern sind indes nur wenige Monumente auf öffentlichen Plätzen errichtet. Ferdinands I. Reiterstatue steht auf dem schönen Platz dell'Annunziata, eine nicht ausgezeichnete Arbeit des Johann von Bologna. Außerdem erhebt sich auf dem Platz San Lorenzo ein Denkmal jenes schon genannten Giovanni Medici, des tapferen gran diavolo oder delle bande nere. Bis zum Jahre 1850 war es nur ein Piedestal mit einigen Reliefs des Baccio Bandinelli; seither hat man den Helden selbst daraufgesetzt in sitzender Haltung, einen Lanzenstumpf gegen das Knie gestemmt; die Figur aber ist unschön und gänzlich geistlos.

Doch haben uns Ferdinand I. und Johann von den schwarzen Banden vom großherzoglichen Platz entfernt; wir müssen dorthin zurückkehren, um die Loge des Orcagna genauer zu betrachten.

Andrea di Cione, genannt Orcagna, baute diese schöne Halle um das Jahr 1374. Er gehört zu den begabtesten Künstlern seiner Zeit; denn er leistete gleich Großes in der Architektur, in der Malerei, in der Skulptur, und er war auch Poet. Einen solchen Verein von Schöpferkräften, welcher heutzutage unmöglich geworden ist, schenkte die Natur in Zeiten eines zum Schaffen jugendlich begeisterten Geschlechts wohl auch anderen Menschen jedes Landes, nirgends aber, so scheint es, häufiger als in Toskana. Das beweisen Giotto, Orcagna, Leonardo da

Vinci, Michelangelo und Brunelleschi. Derselbe Orcagna ist der Meister des bewundernswürdigen Tabernakels in der Kirche Or San Michele von Florenz, der Meister der Fresken in der Kapelle Strozzi in der S. Maria Novella, welche das Jüngste Gericht darstellen, und auch im Camposanto zu Pisa malte er als ein wahrhafter Poet den Triumph des Todes, ein Werk von großartiger Phantasie. Sein schönstes Denkmal aber, das er sich als Baumeister setzte, ist jene später so genannte Loggia dei Lanzi, eine prächtige Halle von drei Rundbogen auf korinthischen Pfeilern ruhend, von schönen Verhältnissen und von leichtem Schwünge. Die Halle wird durch die Statuen, welche in ihr aufgestellt sind, leider nicht genugsam ausgefüllt. Eine große Mittelgruppe würde dem Übel abhelfen, wenn sie vorhanden wäre. Am Eingange stehen zunächst zwei große marmorne Löwen, von denen der eine antik, der andere ein Werk des Flaminio Vacca ist. In der Mitte der Loge erhebt sich eine antike Gruppe; Menelaus, der den toten Patroklos in den Armen trägt. Neben ihm steht der Herkules, welcher den Nessus erschlägt, von Johann von Bologna. Das Werk ist nicht bedeutend, und auch sein Raub der Sabinerinnen, einst von ganz Italien als ein Wunder gefeiert, will jenem Rufe nicht mehr entsprechen. Diese Gruppe steht in einem der offenen Bogen der Halle nach der rechten Seite hin. Sie enthält drei nackte Figuren, welche übereinander aufsteigen, denn der Römer, der das geraubte Weib in seinen Armen und über sich erhebt, hat den Sabiner unter sich gewor-

fen. Die Komposition in einer fast spiralen Linie, nämlich bei gebogenen oder gewundenen Leibern, ist nicht wohlgefällig. Die Florentiner lieben diese Gruppe; man sieht sie in ebenso häufigen Nachbildungen in Gips, in Marmor und in Alabaster, als Johann von Bolognas Fliegenden Merkur, seine schönste Bronzestatue, in den Uffizien. Zwei Werke von Bronze und ausgezeichneten florentinischen Meistern angehörig stehen noch in der Halle, nach dem Platze zu links der vielberühmte Perseus des Benvenuto Cellini, und nach den Uffizien zu die Judith des Donatello.

Das Interesse, welches die Natur Cellinis einflößt, überträgt sich natürlich auch auf seine Statue, deren Geschichte er überdem in seiner Biographie selbst beschrieben hat. Ohne dies merkwürdige Buch würde der Perseus schwerlich mehr Aufmerksamkeit erregen als die Statuen von Johann von Bologna. Nun aber ist es eben der Perseus dieses Cellini, in welchem die ungezähmte Natur der florentinischen Republikaner aus der Zeit des Corso Donato zum letzten Male erscheint. Die Mediceer zähmten dieses Naturell und verweichlichten es durch die Kunst.

Der Perseus ist zierlich und maniert. Er hat wenig, aber doch einiges von dem Wesen Cellinis, ich meine auch jene gespreizte Genialität, die er selbst in seiner Lebensbeschreibung an den Tag legt. Er steht, mit der Linken das Medusenaupt erhoben, in der Rechten das kurze Schwert, auf dem krampfhaft verzerrten Leibe der Medusa. Dieser aber liegt über einem Gewand und Kissen; Haupt



und Rumpf strömen Blut aus, von dem man nicht sagen mag, ob es Blut sei oder Stoff von Natternbildung. Unangenehm geziert ist das krause Haar des Heros, welcher die geflügelte Sturmhaube ziemlich kokett auf dem Scheitel trägt. Indes haben doch die Formen der Natur leichte und wohltuende Verhältnisse und machen der Wissenschaft des Meisters Ehre. Das Ganze ruht auf einem architektonischen Piedestal, in dessen vier Nischen kleinere, sehr zierliche Bronzefiguren stehen, nämlich Merkur, Jupiter, Venus und Minerva. Unter der Statue Jupiters liest man die für Cellini charakteristische Inschrift:

*„Te, fili, si quis laeserit, ultor ero.“*

Haben wir also im Perseus einen heroischen Jüngling, der einem weiblichen Ungeheuer den Kopf abschlägt, so kehrt sich das in Donatellos Judith um; denn da sehen wir eine heroische Jungfrau, welche einem gewaltigen Kriegshelden das gleiche tut. Ich weiß nicht, wie oft die Skulptur die Judith dargestellt hat, und zweifle, daß es oft geschah; die Poesie hat sie noch in unserer Zeit zum Stoff als Drama genommen, die Malerei sie in alter und in neuer Zeit ebenso häufig behandelt wie ihr Seitenstück, Herodias' Tochter. Von ältern Meistern muß ich hier zwei vorzügliche Darstellungen erwähnen, ein kleines Bild des Sandro Botticelli in den Uffizien von Florenz und eine Handzeichnung des Mantegna (im Zimmer der Handzeichnungen in den Uffizien). Mantegnas Auffassung der Judith in dieser kleinen und wenig gekannten Handzeichnung

ist von der größten Genialität und Erhabenheit. Weder irgendein anderes Gemälde, noch irgendein Gedicht, es sei denn die biblische Darstellung selber, kommt auch nur von weitem dieser Komposition gleich. Donatello wie Hebbel hätten sie sehen sollen. Judith hält dort das Haupt des Holofernes ihrer Dienerin hin; diese steht vor ihr, den Sack geöffnet, in welchen das Haupt bereits versinken will. In der Rechten hält Judith hinter sich noch das Schwert. Die dramatische Energie dieser Szene ist groß, der Ausdruck im Kopfe des Holofernes von bewundernswürdiger grausiger Kraft; Judith ein heroisches Weib in den edelsten Formen, von antik schöner Gewandung, das Haupt, von welchem Locken über den Nacken fallen, halb herabgeneigt, der Mund geöffnet, die Züge voll von Schauer und von tragischer Besinnung, jede Linie edel und ins Erhabene – das dienende Weib ganz charakteristisch, derb und robust – das Ganze wie eine Szene aus dem Äschylus. Auch Sandro Botticellis Judith ist schön und wohltuend, eine Heldin mit dem Ölzweig, welche nach vollbrachter Tat gen Jerusalem heimschreitet, ernst und trauervoll, eine Botin ihres tragischen Geschicks und des Friedens. Diese alten Meister kannten nichts von bizarrem Schwulst oder von sinnlichem Luxus, der zum Beispiel Alloris berühmte Judith (im Palast Pitti zu Florenz) schon so tief unter sie herabsetzt. Viel kann der Neuere in unserer weibischen Zeit von ihnen lernen, wo die einfachsten Naturverhältnisse, die des Geschlechts meine ich, zu himmel- und erd-

erschütternden tragischen Problemen verzerrt worden sind.

Die Judith des Donatello ist eine kleine, verummte, sehr unansehnliche Gestalt, welche der Karikatur ganz nahekommt. Den Holofernes, der mit herunterbaumelnden Beinen dasitzt, hat sie beim Schopf, da sie eben zum zweiten Hieb in den schon durchhauenen und unschön verdrehten Hals ausholt. Unter der Statue liest man jedoch auf dem Kapitäl des gewundenen Piedestals die bedeutenden und tröstlichen Worte: „Exemplum Salut. Publ. Civis Posuerunt.“ Man hat also wieder ein Stück Geschichte der Stadt Florenz vor sich. Denn ehemals stand diese Judith in den Zimmern des Piero di Medici. Nachdem ihn das Volk vertrieben und seinen Palast geplündert hatte, erhob es die Judith Donatellos zum Symbol der Befreiung und schrieb jene Worte auf das Fußgestell. Und so ist der einzige Gedanke, den Donatellos Werk ausspricht, eben diese Inschrift.

Noch stehen an der Hinterwand der Loggia sechs antike Marmorfiguren aus der Villa Medici in Rom. Man weiß nicht, ob sie Priesterinnen der Sabiner, oder Vestalinnen, oder gallische Sklavenfrauen vorstellen. Eine schöne Figur unter ihnen soll die deutsche Thusnelda sein; wahrscheinlich jene, die mit einem erhabenen Antlitz voll tiefer Trauer die Hand zum Gesicht bewegt. Diese Antiken, ernst und feierlich aus dem Hintergrunde blickend, scheinen jene Werke der florentinischen Meister still zu betrachten, wie das Alter in Ruhe die Taten des jün-

geren Geschlechts betrachtet. Wir treten nun aus der Halle des Orcagna unmittelbar in jenen Raum, der von den Uffizien umschlossen wird. Sie bilden zwei lange parallele Flügel, die nach dem Arno zu verbunden, nach der Piazza hin offen sind. Eine Gesellschaft von Florentinern hat sich das Verdienst erworben, die Bildsäulen der berühmtesten Männer Toskanas dort in den Nischen der Untergeschosse aufzustellen. Seit etwa zwanzig Jahren ist dies Unternehmen im Gange; das Volk zahlt die Beiträge gern, denn jene Statuen sind in Wahrheit sein Eigentum. Arbeiten der modernsten Bildhauer von Florenz, verdanken sie ihren Wert nicht der Kunst, sondern nur der Teilnahme, welche jene getreu im Kostüm ihrer Zeit dargestellten Porträtfiguren erwecken. Wenn nun auch viele mittelmäßige Werke sind und von den Florentinern scharf bekrittelt werden, so meine ich doch, Dante oder Michelangelo auch in schlechtem Marmor mittelmäßig dargestellt, erhebt die Betrachtung höher als die schönste Kuh des Myron und der beste Faun der Praxiteles.

Wandelt man unter diesen Statuen so großer und edler Männer, so muß man den unerschöpften Reichtum der kleinen Republik Florenz wahrlich anstauen, welche den Vergleich mit Athen dreist aushalten darf. Denn andere Städte Italiens waren groß und größer auf eine andere Weise, wie Rom, Genua und Venedig, in Florenz allein hatten alle Künste und Wissenschaften Jahrhunderte hindurch ein gemeinsames Vaterland. Dies zu beweisen, genügt es fast nur die Namen jener 28 Männer, die nun in den Uf-

fizien aufgestellt sind, von ihren Fußgestellen zu lesen: Andrea Orcagna, Niccolo Pisano, Giotto, Donatello, Leon Battista Alberti, Lionardo da Vinci, Michelangelo Buonarotti, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Niccolo Machiavelli, Francesco Guicciardini, Amerigo Vespucci, Galileo Galilei, Giovanni delle bande nere, Francesco Redi, Paolo Mascagni, Andrea Cesalpino, Santo Antonio, Francesco Accorso, Guido Aretino, Benvenuto Cellini, Farinata degli Uberti, Pier Capponi, Francesco Ferrucci, Cosimo Pater Pariae, Lorenzo il Magnifico. Wohl ein großer Verein edler Geister! Das kleine Volk Toskãnas, ja fast nur eine Stadt brachte sie hervor, Florenz in jedem Sinne blühend, wie sein Name sagt, umhegt von den Olivenbäumen der Minerva, welche nur Sinnbilder seiner friedlichen Künste scheinen. Und gewiß, man weiß nicht, was mehr für die Größe von Florenz spricht, daß hier schon so viele Genies beisammen stehen, oder daß deren hier noch so viele fehlen, die entweder die nächste Zeit noch aufstellen wird, oder denen die Enge des Raumes ein Ehrendenkmal nicht mehr verstattet.

Die Mannigfaltigkeit der hier versammelten Intelligenzen ist so reich wie die Fülle von Naturgefilten. Welche prächtigen Köpfe der alten großen Zeit, welche Eigentümlichkeiten origineller Charaktere! Mit einem Male scheint die Betrachtung alle Sphären des menschlichen Könnens zu umfassen, jegliche Kunst des Friedens wie des Krieges, und solche Kräfte zumal, welche das ganze Menschen-

leben bis auf unsere Tage erneuernd, ordnend und fortgestaltend durchdrungen haben.

Denn ihre Impulse beschränken sich nicht allein auf Italien, und geschieht es doch bei vielen dieser Geister, die, wie Piero Capponi oder der edle Ferrucci, wie Accorso und Johann von den schwarzen Banden, nur eine örtliche Beziehung haben, so öffnet wieder ein Amerigo Vespucci die Aussicht nach Amerika, und Galilei in noch fernere Welten.

Der Älteste in dieser Versammlung ist Niccolo Pisano, der, um das Jahr 1220 geboren, der Begründer der italienischen Skulptur wurde. Würdig steht ihm der große Giotto zur Seite, der Begründer der italienischen Malerei, groß auch als Bildhauer und Architekt; er trägt die Kapuze jener ernsten und religiösen Zeit, wie auf alten Bildern, und den Plan seines Turmes hält er aufgerollt in der Hand. Mit Betrübniß vermißt man neben ihm seinen Meister und Vorgänger Cimabue, und indem dessen Statue hier fehlt, scheint Dantes berühmtes Wort bestätigt zu werden, welches er dem Maler Oderisi im elften Gesange des Purgatorium in den Mund legt:

»O vanagloria dell' umane posse,  
Com' poco verde in sulla cima dura,  
Se non è giunta dall' etati grosse!  
Credette Cimabue nella pintura  
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,  
Si che la fama di cului è oscura.«

Dante selbst, der über seinem eigenen Spruch erhaben steht und dauern wird, solange die Erde dau-



*Florenz, Santo Spirito*

Stich von Durau





ert, von deren Geist er eine der größten Offenbarungen gewesen ist, er steht, die Leier und sein Buch haltend, gesenkten Hauptes, tief nachsinnend, den Finger erhoben. Sein Antlitz ist auch von dem schlechtesten Bildhauer nicht ganz zu verderben. Ich kenne keines unter den Hunderten von Angesichtern großer Menschen, die ich betrachtet habe, welches so ganz individuell wäre wie das Dante-Gesicht, und auf keinem fand ich eine gleiche Energie oder Tiefe der Leidenschaft ausgeprägt. Es gibt neben ihm nur noch einen Kopf Homers, wie ihn nämlich die Griechen typisch oder ideellerweise auf das glücklichste erdacht haben.

So gern ich nun die meisten jener Porträtfiguren hier genauer betrachten möchte, so muß ich es doch mir oder den Lesern versagen. Denn Porträts wollen gesehen, nicht beschrieben sein. Nur diesen oder jenen wollen wir auszeichnen, mehr als weniger bekannte Erscheinung, denn als Porträt im besonderen; so den Ghibellinen Farinata degli Uberti, den Sieger von Montaperti, der im Verein mit jenen Geistern sein Jahrhundert so trefflich charakterisiert. Er sagt uns, daß die sturmvollen Zeiten der Republik, gleicherweise in Florenz wie in Athen, eben dieselben waren, welche die edelsten Kräfte entfesselten. Denn in derselben Zeit, wo auf den Plätzen und Straßen von Florenz Ghibellinen und Guelfen, Bianchi und Neri, Popolanen und Adel kämpften, sich ermordeten, Häuser anzündeten und Türme zerbrachen, und wo draußen der Feind gegen die Tore stürmte, saß über seinen Riesenentwürfen in der

einsamen Stube Giotto, Dante, Arnolfo, und erließ die Signorie der florentinischen Republik das stolze Dekret, „daß ein Dom gebaut werden solle in der höchsten und kostbarsten Herrlichkeit, welche weder größer noch schöner vom Genie und vom Vermögen der Menschheit je könne erfunden werden.“ Und so erhob sich denn Battisterium, Turm, Dom und Dantes Gedicht.

Aber wo ist die Statue des Dino Compagni, der jene merkwürdige Zeit so klassisch geschildert hat? Wo ist die Bildsäule des großen Chronisten Giovanni Villani, der zur Ehre Gottes im Jubeljahre Roms (1300) seine Chronik begann, unter den Ruinen der Ewigen Stadt und unter der Million von Pilgern, welche sie durchwogten, zu seinem Werk begeistert? Ich hätte lieber ihn hier gefunden als Guicciardini. Aber es scheint, die Florentiner waren in Verlegenheit, wie sie jede Periode ihrer Stadt repräsentieren sollten, und sie möchten den einzelnen Epochen nicht zuviel Männer zuweisen. Und wie viele vermißt man hier? Die Kirche von Florenz zielt allein der heilige Antonius, der berühmte Dominikaner von San Marco, dann Erzbischof der Stadt, ihr geistlicher Reformator und Vorläufer des Savonarola. Auch die beiden jüngsten Jahrhunderte gingen nicht leer aus. Ihnen sind drei Statuen gewidmet, jene des Francesco Redi, welcher eine solche Auszeichnung schwerlich seinem Gedicht Bacchus in Toskana, aber wohl mit Recht seiner Naturwissenschaft verdankt, jene ferner des Paolo Mascagni und die des Andrea Cesalpino. Beide waren Ärzte und Naturforscher.

Alle diese Statuen stehen, wie ich sagte, in dem inneren Raum der Uffizien, und zwar in den ersten nach außen gekehrten Reihen der Pfeilernischen. Nur zwei Bildsäulen stehen aus dem Kreise jener volkstümlichen Männer zurückgezogen, in dem Winkel der Halle nach innen, wie als hätte das Urtheil des Volkes sie in gerechtem Nachdenken dahin verbannt. Es ist Cosmus, der Vater des Vaterlandes, und Lorenzo der Prächtige, sein Enkel. Lorenzo stützt sich auf eine Minervenherme, welche mit Lorbeeren umkränzt ist; und wer gönnte dem geistvollen Pfleger der Künste und der Wissenschaften nicht diese Ehre? Aber doch kann man weder ihn noch seinen Großvater erblicken, ohne sich zu erinnern, daß die Medici es waren, welche all der Geistesfülle von Florenz ein baldiges Ende machten; sie sammelten nur die letzten Kräfte, welche die Republik gebildet hatte, das Höchste war bereits geleistet. Und doch, seien wir gerecht; tadeln wir jene Herrscher nicht zu bitter, denn es haben die Städte und die Völker ihre Sonnenhöhen, und erreichten sie diese, dann steigen sie unrettbar dem Verfall entgegen. Als sich jene Genies erschöpft hatten, begann mit Folgerichtigkeit das eitle Geschwätz der Crusca; und als der letzte Held der Florentiner Demokratie gefallen war, wer möchte da die Ränke der Politik bestreiten? Ich meine jenen Francesco Ferrucci, welcher würdig ist, neben Farinata fortzuleben. Man blickt von den Medici gern hinweg auf diesen letzten Führer von Florenz, welches er vor Clemens VII. und vor dem Kaiser nicht erretten konnte. Ein Papst,

ein Sohn von Florenz, ein Medici, unterjochte seine Vaterstadt. Es war die Zeit des Nepotismus. Beim Anblick des Ferrucci vermißt man den unglücklichen Filippo Strozzi und seine Söhne, den tapferen, aber vom Glück nie begünstigten Piero, und Leo Strozzi, den Prior von Malta. Auch sie waren die letzten Kämpfer für die Freiheit ihrer Vaterstadt.

Man sieht, der Charakter jener Denkmäler in den Uffizien ist durchaus ein munizipaler; und ohne Zweifel hat keine andere Stadt Italiens mit einer gleich großen Liebe die geschichtlichen Erinnerungen und Monumente gepflegt, wie Florenz. In allen Städten Italiens wird man Bildsäulen finden, welche der Munizipalgeschichte geweiht worden sind, selbst die unglücklichen Reste von Syrakus und von Agrigent sind ihrer nicht ganz bar; aber man wird sie nur zerstreut und als einzelne verschämte Zeugen einer größeren Vergangenheit auf den Plätzen oder Straßen aufzufinden Mühe haben. Seit einiger Zeit hat Rom, wenigstens in Beziehung auf Büsten großer Männer einen rühmlichen Wetteifer mit Florenz begonnen; Bildsäulen von öffentlichem Charakter besitzt diese Stadt so gut wie gar nicht mehr, wenn man die Kolosse vom Quirinal, die Reiterfigur des Marc Aurel und den sogenannten Pasquino ausnimmt, die nun fast einzig übrigen Reste von öffentlichen Statuen, deren Zahl im kaiserlichen Rom sich auf viele Tausende belaufen hat. Nur auf dem schönen Hügel Pincio, dem Spazierort der Römer in Nachmittagsstunden, stehen unter Blumen und Lorbeeren Büsten großer Männer, dort seit der letzten

Revolution aufgestellt, oder doch von ihr im Plan entworfen. Hier aber herrscht nicht, wie in Florenz, eine munizipale Beschränkung, welche der Weltstadt Rom nimmer geziemen würde, sondern ihrer allumfassenden Bedeutung gemäß sind jene Büsten den Männern Italiens überhaupt wie aus allen Ländern, so aus allen Zeitaltern geweiht, und wir finden unter ihnen manche der genannten Florentiner wieder, erfreuen uns aber auch, in die fernsten Jahrhunderte zurückblickend, so gut an Scipio Africanus, wie an den Köpfen des Tacitus und des Pythagoras. Glücklicherweise sind diejenigen Städte, welchen die Natur zu dem Reichtum an großen Bürgern auch die Gabe der Kunst verlieh, welche jene ehrt und in leibhafter Erscheinung der Nachwelt überliefert, zumal wenn der Himmel selbst die Monumente vor der Zerstörung durch die Rauigkeit der Lüfte bewahrt. Solche öffentlichen Museen sind wie Volksschulen der Vaterlandsliebe zu betrachten. Hätten wir deren auch in Deutschland! Denn unsere großen Bürger sind meist nur in kleinen Kreisen volkstümlich. Ich kehre zu den Florentinern zurück. Zwei berühmte Künstler würde mancher unter jenen Marmorbildern vermissen, ich meine den Arnolfo und den Brunelleschi, die Erbauer des Doms, welchen darum ein Platz neben Giotto gebühren sollte. Ihre Statuen aber haben einen passenderen Ort gefunden, als es die Uffizien hätten sein können. Den großen Architekten erkannte das dankbare Florenz mit dem feinsten Sinne eine Totenehre zu, wie sie schwerlich beloh-

nender erfunden werden kann. Denn ihre marmornen Gestalten sitzen nebeneinander vor dem Dome selbst und schauen nun in alle Zeit zu dem Werke ihres Genies empor, welches ihnen die Unsterblichkeit gesichert hat. Mehr als ein Jahrhundert trennt sie beide, aber schön vereinigt sie ein gleiches und dasselbe Werk und die gleiche Geistesgröße. Beide Statuen sind aufgestellt in zwei Nischen eines dem Klerus gehörigen, sehr melancholischen Gebäudes. Beide sind kolossal. Brunelleschi sitzt der Kuppel gegenüber, welche sein Werk ist; sein mächtiges Haupt mit kahler Stirn hat er zu ihr aufgerichtet; in der rechten Hand hält er den Zirkel über dem Plan, der auf seinen Knien ruht. Die Inschrift sagt:

»Fremdling, den Philippus, des Brunelleschi Sohn siehst du hier. Den Geistesverwandten ging er voran, die schönen Künste förderte er, die Ehre der alten Architektur stellte er wieder her; sie weit überbietend in einem bewundernswürdigen Bau der Kuppel des Haupttempels, schlug er den Neid dannieder, und erwarb er sich und der Stadt großen und ewigen Ruhm.«

Arnolfo nun, Brunelleschis Genosse, sitzt, in der Linken eine Rolle, in der auf eine Tafel gestützten Rechten den Stift haltend, in einer Nische jenes Palastes. Sein gelocktes Haupt bedeckt ein Barett. Die Inschrift besagt:

»Dies hier ist Arnulphus, der, geheißsen die Form der Metropolitankirche zu entwerfen und sie nach dem Dekret der Gemeinde von Florenz mit einer solchen Pracht zu erbauen, daß kein menschliches

Genie sie übertreffen könne, dem ungeheuren Unternehmen sich gewachsen zeigte durch seine ungeheure Geisteskraft.«

Die Inschrift ist gut, denn sie ehrt den Künstler und das Volk. Beide Statuen, übrigens schwerfällig im Stil und aus schlechtem Marmor, sind Werke Pampalonis, eines der fruchtbarsten Bildhauer des modernen Florenz, der im Jahre 1851 starb. Von ihm ist auch die Figur des Dante in den Uffizien. Bazanti, Campi, Caselli, Leoni, Santarelli, Fantachiotti sind die Namen der Bildhauer, welche die meisten jener Statuen gefertigt haben. Machiavellis Statue, eine der besten von allen, ist das Werk des berühmten Bartolini.

Die heutige Bildhauerei der Florentiner hat kaum noch eine andere Aufgabe behalten als die der monumentalen Ausschmückung ihrer Stadt. Es ist nicht ungerecht, zu sagen, daß in allen ihren Werken auch die letzte Spur so von der Kühnheit des Michelangelo, wie von dem frischen und lebhaften Sinn des Donatello, des Luca della Robbia und des Verocchio untergegangen ist, und daß sich keiner mehr der edlen Anmut des Antonio Rosselini bewußt ist, dessen Grabmal des Kardinals Jakob von Portugal in der altertümlichen Basilika von San Miniato aus dem Jahre 1461 das meiste übertrifft, was Florenz von Denkmälern der Gattung aufzuweisen hat. Die neuere Bildhauerei ist von einer sehr nüchternen und prosaischen Natur, und wenn sie ihr Höchstes erreicht, bewegt sie sich in gewissen lyrischen Empfindungen des Zärtlichen und des Angenehmen, wie

die Werke des vor sechs Jahren verstorbenen Bartolini und des noch lebenden Santarelli beweisen. Wir verlassen nun die Plätze von Florenz, um in einige Kirchen zu treten. Denn es gibt deren von großem Reichtum an Monumenten sowohl der älteren als der neueren Bildhauerkunst. Vor allen andern aber sind zwei Kirchen dadurch ausgezeichnet, San Lorenzo und Santa Croce. Jene besitzt die Meisterwerke Michelangelos, seiner Schüler und seiner Vorgänger, diese vereinigt die Hauptwerke der modernen Skulptur.

Es ist bekannt, daß San Lorenzo die Gruftkirche des Hauses Medici ist. In ihren Kapellen sind die Gräber der Familie zerstreut. Cosmus selbst hat kein anderes Denkmal als einen reich verzierten Stein, auf welchem man die einfache Inschrift liest:

„Hier liegt Cosmus von Medici, durch öffentlichen Beschluß benannt Vater des Vaterlandes. Er lebte fünfundsiebzig Jahre, drei Monate, zwanzig Tage.“ Dagegen findet man in der Sakristei das Grabmal seiner Eltern, des Johann von Medici, des Sohnes Averardos und der Piccarda, einen einfachen Sarkophag von Marmor mit sehr sauberen Ornamenten, eine schöne Arbeit des Donatello. Zur Seite ferner und am Eingange erhebt sich ein Sarkophag von Porphyry, welcher die Gebeine des Piero und des Giovanni, der Söhne des Cosmus, umschließt, ihnen gesetzt von Lorenzo dem Prächtigen, mit der einfachen Inschrift: „Dem Vater und dem Oheim.“ Dieses Monument ist das ausgezeichnete Werk des Andrea Verrocchio, aus dem Jahre 1472. Es ruht





*Florenz*  
*Piazza del Granduca*

Stich von P. Filzer



auf bronzenen Löwenfüßen, welche von den zierlichsten Eckornamenten gehalten werden, andere Verzierungen von Bronze schmücken das Ganze in der gefälligsten Weise. Vergleicht man diese Arbeit mit den schwerfälligen Porphyrsarkophagen der berühmten Kapelle der Mediceer, welche sich hinter dem Chor der Kirche erhebt, so erkennt man den großen Abstand der Kunst des 17. Jahrhunderts von der des 15. Denn hier ist das reiche Material, nicht mehr die Ausführung die Hauptsache.

Jene Kapelle aber ist von Ferdinand I. gegründet. Im Achteck erbaut, groß an Raum und an sich beinahe schon eine Kirche, sollte sie an Pracht nicht ihresgleichen haben und eine wahre Schatzkammer des Hauses Medici werden. Die luxuriöse Pracht ist vorhanden, aber sie ist finster und unheimlich. Die Wände sind mit köstlichen Steinarten überschwenglich ausgestattet, und in *pietra dura*, in Mosaiken von Lapislazuli, von Perlen, Achaten und Edelsteinen überreich dekoriert. Die dunkle Bekleidung der Wände, in welcher die Mosaiken, Städtewappen Toskanas vorstellend, am Ende doch verschwinden, und die schwerfällige Architektur der Sarkophage stimmen das Gemüt nicht zur Trauer, sondern machen es düster. Man sollte glauben, nicht in einer Kapelle der Medici, sondern in einer Gruft ägyptischer Könige zu stehen. Einen auffallenden Gegensatz zu dieser Stimmung bringen aber erst die vor 18 Jahren beendigten Fresken der Kuppel hervor, welche eine sehr muntere moderne Farbe haben. Die Steindekoration der Kapelle ist übrigens nicht

beendet. So ungeheure Schätze des Materials, wie hier die späteren Medici aus Prunksucht an ihre Gräber verwendeten, sind wahrhaft eitel, kleinherzig und auch nutzlos, denn den Beschauer fesseln diese Gräfte nicht, während er vor den Denkmälern zweier kaum bekannter Medici verweilen muß. Denn es sind Werke des Michelangelo.

Julian von Medici und Lorenzo von Medici haben das unverdiente Glück gehabt, dem Meißel des größten Bildhauers der christlichen Zeit ihre Unsterblichkeit zu verdanken. Jener war Bruder Leos X. und Herzog von Nemours, dieser war Leos Neffe, widerrechtlich und durch schändliche Umtriebe zum Herzog von Urbino gemacht, und bekannt als Vater der Katharina von Medici. Beide starben jung, der erste im 37., der andere im 27. Jahre seines Lebens, 1516 und 1519. Es hatte Papst Leo X. die Monumente dem Michelangelo übertragen, aber erst unter Clemens VII. wurden sie vom Künstler so weit vollendet, wie wir sie nun vor uns sehen. Sie befinden sich nicht in der großen Gruftkapelle, sondern in der zweiten Sakristei, welche man vorzugsweise die Kapelle der Medici oder des Michelangelo nennt, weil auch die Architektur sein Werk ist.

Man trauert, daß ein Michelangelo berufen sein mußte, sein Genie an Denkmäler so untergeordneter Menschen zu verwenden, welche Gedanken oder Begeisterung dieses Künstlers niemals entzünden konnten, wie es die Aufgabe eines Monumentes für Julius II. zu tun wohl imstande war. Michel-

angelo war nicht geboren, um einen Herzog von Nemours darzustellen, sondern einen Moses, einen Laokoon, einen Alexander, eine Trojanerschlacht. Weil er aber nicht in klassischer Zeit lebte, so vergönnte ihm das Schicksal auch nicht, in der Skulptur, wofür er geschaffen war, sein Höchstes zu geben, sondern zwang ihn zum Erstaunen der Welt als Maler größer zu scheinen denn als Bildhauer, und also sein Meisterwerk nicht zu meißeln, sondern zu malen. Michelangelo malte mit der linken Hand; so war ihm die Muse der Malerei angetraut. Das herrlichste nun von jenen beiden Grabmonumenten ist das Lorenzos. Über dem Sarkophag von weißem Marmor sitzt die Figur in einer Nische, die Maneskraft mächtig ruhend in sich gefaßt, an Gestalt und an Blick ein Herrscher. Das behelmte Haupt ist wenig geneigt, wie das eines Menschen, der tief nachdenklich ist, und so hat er auch Hand und Finger über das Kinn herauf, den Ellenbogen des Arms auf das Knie stemmend, während die rechte Hand kriegerisch frei und stolz ausruht. Die Italiener nennen diese Figur: *il pensiero*, den Gedanken. Sie ist in Wahrheit ein Gedanke, ein machtvoller, des Meisters. Unter der Figur steht der Sarkophag von einer schon ins Barocke übergehenden Form. Auf dessen beiden Flügeln liegen zwei allegorische Gestalten, links die Dämmerung, rechts die Morgenröte. Jene (*il crepuscolo*) ist eine männliche Figur, an deren Kopf die Vollendung fehlt. Ihr Charakter ist großer Ernst; sie ist in fast hangender Lage vorgestellt, das rechte Bein über das linke geschlagen.

Gleich gewagt ist die Stellung der Aurora, einer Figur, die der Künstler ganz vollendete. Sie ist eine weibliche Gestalt von kräftigen Formen, im Liegen auf die rechte Seite gestützt, das ernste sprechende Haupt frei empor, mit der linken hinter sich langenden Hand das Schleiertuch fassend. Der Ausdruck von der höchsten Lebhaftigkeit und Kraft entschädigt für den Mangel eines entschiedenen Gedankens, den alle diese allegorischen Figuren nicht ausdrücken können. Denn nur als Genien der Zeit mögen Dämmerung, Morgenröte, Tag und Nacht einen monumentalen Sinn haben.

Tag und Nacht aber sind die Sarkophagfiguren auf dem Mausoleum des Julian, welches jenem Lorenzos gegenübersteht. Es ist in der gleichen Weise angeordnet, die Haltung beider Genien ist indes noch gewagter, besonders die der Nacht, einer fast ganz ausgeführten weiblichen Figur, welche den rechten Ellenbogen auf das emporgestemmte linke Bein gestützt hält, den Kopf zur Hand geneigt und schlummernd. Der Tag zur Linken, eine männliche Gestalt von herkulischer Muskulatur und von antiker Bildung, ist leider im Kopfe gänzlich unvollendet, was um so mehr zu bedauern ist, da dieses Haupt auch in der Unvollendung einen so gewaltigen Ausdruck trägt, daß man glaubt, ein Heroenantlitz hinter einem Schleier zu sehen. Julians Figur in der Nische, obwohl kräftig und schön ausgeführt, unbedeckten Hauptes dasitzend, den Feldherrnstab auf dem Knie, hat doch nicht mehr die Hoheit der Figur Lorenzos. Der langgezogene Hals

wie die Haltung des Hauptes streifen schon an dieselbe unschöne Manier, welche bei dem Adonis und beim Bacchus des Michelangelo mißfällt. Denn bei vielen seiner Statuen läßt sich in der Stellung der Glieder und namentlich in der Haltung des Kopfes eine Manier erkennen, welche Parmigianino in seinen Gemälden unglücklich wiedergegeben hat.

Vasari gibt die trefflichen Verse, die auf jene Figur der Nacht, wie es heißt von Strozzi, gedichtet wurden. Sie lauten:

»La notte che tu vedi in si dolci atti  
Dormir, fu da un Angelo scolpita  
In questo sasso, e perchè dorme ha vita;  
Destala, se nol credi, e parleratti.«

»Die du erblickst, die hold entschlafne Nacht,  
Ihr hat im Stein ein Engel Form gegeben,  
Und weil sie schläft, hat sie ein wirklich Leben,  
Und spricht, hast du zu wecken sie die Macht.«

Michelangelo entgegnete:

»Grato m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso:  
Mentre che 'l danno e la vergogna dura,  
Non veder, non sentir m'è gran ventura;  
Però non mi destar: deh! parla basso!«

»Mir ist so lieb mein Schlaf, und daß ich bin von Steine,  
Solang die Schmach noch dauert, dieses Wehgeschick.  
Nicht sehn, nicht hören, das ist nun mein Glück;  
Drum weck mich nicht, sprich leise, ach! und weine!«

Die Verse haben eine politische Bedeutung und sind Michelangelos würdig, welcher die Republik Florenz gegen Alexander und Karl V. monatelang, doch fruchtlos verteidigte. Er leitete die Befestigungen als Ingenieur auf den Hügeln von Santa Croce al Monte und von San Miniato und arbeitete zugleich an den Grabmälern der Medici.

Dieselbe Kapelle enthält noch eine Madonna mit dem Kinde in weißem Marmor, unvollendet und gleichfalls ein Werk des Michelangelo. Ihr zu beiden Seiten stehen Sankt Damianus und Sankt Cosmus, die Schutzheiligen der Mediceer, Werke von Michelangelos besten Schülern, Montorsoli und Raffaello da Montelupo, doch ohne Auszeichnung, obwohl man die Modelle dem Michelangelo zuschreibt.

Im Gegensatz zu den vielgepriesenen Meisterwerken von San Lorenzo betrachten wir nun jene von Santa Croce, welche vorzugsweise moderne Arbeiten sind. Und hier findet das umgekehrte Verhältnis statt: es sind Denkmäler der größten Männer von Florenz und mittelmäßige Werke der Epigonen. Da erkennt man, daß es die Aufgabe einer großen Zeit ist, selbständige Ideen zu schaffen, die einer kleinen Zeit, Monumente zu setzen. In dieser Phase möchte bei allen Nationen mehr oder minder die gegenwärtige Kunst stehn, vor allem die Skulptur. Doch preisen wir immerhin ein Volk glücklich, dessen Künstler nicht aufhören, seiner einstigen Größe Denkmäler zu errichten und das Andenken von Männern zu verewigen, welche große und freie Bürger waren. Solche Unternehmungen aber, wie





*Florenz, Piazza del Duomo*  
Stich von Durau



jene Aufstellung berühmter Vorfahren, sind die stillschweigenden, wenn auch demütigen Proteste des Volkes gegen die neuere Zeit.

Santa Croce ist ein Pantheon der würdigsten Art. Die Kirche, ein Bau des Arnolfo vom Jahre 1294, ist von einer ernsten und düstern Feierlichkeit, wahrlich eine große Totenhalle, die kein denkender Mensch ohne Ehrfurcht betreten wird.

Gleich am Eingange zur rechten Seite erhebt sich Michelangelos Mausoleum, ein Denkmal, welches seiner Größe nicht würdig ist, weil er es sich nicht selber setzen konnte. Seine Nachfolger haben daran bewiesen, daß die Skulptur ihren Meister verloren hatte. Ein Sarkophag von grauem Marmor trägt Michelangelos Büste. Selten prägt sich eines Menschen Kopf gleich beim ersten Anblick so tief dem Gedächtnisse ein wie der Michelangelos, denn er ist in höchstem Grade eigentümlich. Die Stirne, breit, knorrig und fest, wie aus Erz heraus gehämmert, scheint ein einziges Organ der Bildhauerei zu sein; die Augen sind tiefsinnig, die Mienen verraten einen leidenschaftlichen und melancholischen Schmerz. Überhaupt hat Michelangelos Antlitz etwas Leidendes und Schwermutvolles, welcher Ausdruck noch dadurch verstärkt wird, daß seine Porträts ihn schon als Greis darstellen. Man erkennt in ihm wohl den Dichter jener Sonette im Geiste des Dante, welche die Endlichkeit aller Größe der Welt und die Sehnsucht nach Ruhe aussprechen. Dies mächtige Greisenantlitz eines so gewaltsam ringenden Menschen aber trägt in sich selbst einen Widerspruch; denn

indem alle Fülle des Genies über Stirn und Nase thront, fällt der untere Teil des Gesichts, die Nase, der Mund, der zwiegeteilte Bart schroff in das Materielle ab und verrät einen Zug, wenn nicht von Haß, so doch von bitterer Satire. Michelangelo hat in der Tat etwas von einem antiken Faun oder Satyr in seinem Gesicht, und dies fällt zum größten Teil der Mißbildung seiner Nase zu. Es erzählt Cellini in seiner Selbstbiographie, daß der Maler Piero Torrigiani sich vor ihm berühmte, den Buonarotti für sein ganzes Leben gezeichnet zu haben. Er läßt den Torrigiani sagen: »Dieser Buonarotti und ich gingen als Kinder in die Kirche del Carmine zur Kapelle des Masaccio, um zeichnen zu lernen, und weil der Buonarotti die Gewohnheit hatte, alle diejenigen zu verspotten, welche zeichneten, und der Genannte eines Tages unter anderen mir lästig fiel, so überkam mich eine größere Hitze als gewöhnlich, und mit der geballten Faust gab ich ihm einen so mächtigen Schlag auf die Nase, daß ich unter der geballten Faust jenen Nasenknochen zerbrechen fühlte, als wäre es ein Pfannkuchen gewesen; und so wird er von mir gezeichnet bleiben sein Leben lang.« — Diese Worte, fährt Cellini fort, erzeugten in mir einen so großen Haß, weil ich die Werke des göttlichen Michelangelo beständig betrachtete, daß ich jenen Menschen zu sehen nicht ertragen konnte.

So gezeichnet blieb Buonarotti allerdings sein Leben lang. Zwar kann man nicht sagen, daß dieser Fehler ihn allzusehr entstellte, aber er verstärkte den satirischen Zug seines Gesichts, und betrach-

tete man dieses, so erinnert man sich wohl, daß Buonarottis erste Arbeit jene Satyrmaske war, welche er als Knabe aus einem kleinen Stück Marmor fertigte, das ihm willige Steinmetzen im Garten Medici geschenkt hatten. Jener Maske aber verdankte der Jüngling die Aufmerksamkeit des Lorenzo von Medici und den Beginn seiner künstlerischen Laufbahn überhaupt.

Michelangelos Büste also steht auf dem Sarkophag – an den Ecken und in der Mitte desselben sind sitzende Figuren angebracht, rechts die Muse der Architektur, links die Muse der Malerei, in der Mitte die trauernde Bildhauerkunst. Alle drei Gestalten sind höchst mangelhaft, barock und kleinlich gedacht. Der Ungeschmack des ganzen Mausoleums wird endlich noch dadurch vermehrt, daß man über ihm selbst einen Baldachin in Farben gemalt hat. Und so würde man den Florentinern, die doch wie keine andere Nation ihre großen Toten zu ehren wissen, ob dieses geringfügigen Monuments mit Grund zürnen dürfen, wäre nicht Michelangelos Haus in der Straße Ghibellina zu einem würdigen Denkmal seines Lebens umgeschaffen worden.

Nun das Ehrendenkmal Dantes, auf Michelangelos Monument folgend und von ihm nur wenige Schritte entfernt. Die Nachbarschaft ist passend, denn Michelangelo war der Dante der Skulptur und der Malerei. Als Florenz im Jahre 1519 dem Papst Leo X. aufforderte, Dantes Gebeine von Ravenna in die Vaterstadt zu schaffen, unterzeichnete das Gesuch Buonarotti mit den Worten: »Ich, Michel-

angelo, Bildhauer, erlebe dasselbe von Eurer Heiligkeit, mich erbietend, dem göttlichen Poeten sein passend Grab zu machen und an einem ehrenden Orte in dieser Stadt.« Aber es tragen die Bürger von Florenz noch bis auf den heutigen Tag die gerechte Strafe, Dante einst in die Fremde verstoßen zu haben, damit er lerne

»wie salzen schmeckt  
des Fremden Brot und wie so hart die Straße,  
Wenn auf und ab man fremde Treppen steigt.«

»come sa di sale  
Lo pane altrui, e com' è duro calle  
Lo scendere e il salir per l'altrui scale.«

Die Inschrift auf dem Denkmal Dantes spricht es aus, daß die Florentiner lange die Gewissenspflicht fühlten, den Geist des Dichters zu versöhnen. Sie lautet:

»Dem Dante Alighieri errichteten die Toskaner ein ehrendes Denkmal, das die Vorfahren dreimal vergebens dekretiert hatten, glücklich im Jahre 1829.«

Der glückliche oder vielmehr unglückliche Bildhauer, welcher das ausführen sollte, wozu sich Michelangelo erboten hatte, war Ricci, ein vor mehreren Jahren verstorbener Künstler. Welches Denkmal hätte nicht Michelangelo dem Dante gesetzt, den er so leidenschaftlich liebte, wenn er schon einem Lorenzo und einem Julian so gewaltige Mausoleen ersann! Da hätte die Welt ein seltenes Doppelfest des Genies gefeiert. Vielleicht darf man

sagen, Florenz habe an dem Projekt Michelangelos eine zweite Göttliche Komödie verloren.

Stefano Ricci wandte freilich alle seine Kraft an, um der schwierigen Aufgabe sich gewachsen zu zeigen; wie diese auf ihm lastete, erkennt man gleich an dem schweren Steingefüge seines Grabmals. Er suchte durch kolossale Massen Größen zu erreichen, indem er schlichte Marmorblöcke aufeinander häufte. Den schweren Sarkophag setzte er auf einen mächtigen Untersatz, über allem noch einen Würfel, worauf die übermenschliche Figur des Dante sitzt. Das lastet und drückt, als gelte es einen jener florentinischen Steinpaläste aus der Zeit der Strozzi aufzuführen. Die undurchbrochene Steinmasse tötet den Blick. Dante nun, mit halbnacktem Oberkörper, die Hand am Kinn, die Leier zur Seite, sitzt nachdenklich da. Die Figur hat kein Genie. Zur Seite steht auf dem Untersatz die kolossale Gestalt der Italia mit der Lanze; sie weist auf eine Inschrift, oder sie selbst ruft vielmehr die bekannten Worte: »Ehret den erhabensten Poeten!« – Dieser Ausruf mochte die toten Florentiner zu bestrafen scheinen, aber für die heutigen paßt er nicht, denn die Italiener liegen vor ihrem Dichter auf den Knien, nur zu sehr seine Verehrer. Dies absolute Gedicht ist eine hohe Mauer, welche ihnen den Einblick in das Leben verbaut und ihre Literatur zu hemmen scheint. Noch schwächer ist die klagende Poesie dargestellt, eine weibliche Figur, welche über dem aufgeschlagenen Buch der göttlichen Komödie trauert. Sie hält einen Totenkranz. Ihre Formen sind plump und ihre

Haltung ist unschön, da sie fast mit dem ganzen Oberkörper aufliegt.

Das also ist das verunglückte Ehrendenkmal für eins der größten Genies der Menschheit. Es gibt aber in Florenz noch eines, und das einzige, welches die Bürger der Stadt ihrem Poeten im Mittelalter setzten. Ich meine das sehr merkwürdige und alte Bild im Dom zu Florenz, welches von Domenico di Michelino, einem Schüler des Beato Angelico, herührt. Es stellt in naivster Weise die Hölle, das Fegefeuer und die Himmelskreise der göttlichen Komödie dar, und zeigt im Vordergrund Dante selbst, sein weitgeöffnetes Buch gegen den Beschauer kehrend. Der Dichter trägt ein langes, rotes Gewand und eine lorbeerbekränzte Kappe. So steht er meditierend da. Neben ihm malte der Meister den Florentiner Dom. Man liest unter dem Bild folgende elegischen Verse:

»Qui coelum cecinit, mediumque, imumque tribu-  
Lustravitque animo cuncta poeta suo, [nal,  
Doctus adest Dantes, sua quem Florentia saepe  
Sensit consiliis ac pietate patrem.  
Nil potuis tanto mors saeva nocere poetae  
Quem vivum virtus, carmen, imago facit.«

»Welcher den Himmel besang und der Mitte und  
und Tiefe Gericht auch,  
Jener Poet, der klar alles im Geiste geschaut,  
Dante, der Wissende, steht allhier, den öfters Flo-  
renz wohl  
Sich als Vater im Rat, oder in Werken erkannt.



Nimmer vermochte der Tod so gewaltigen Sänger zu  
töten,  
Sieh, denn er lebt in der Kraft, lebt im Gedicht  
und im Bild.«

Diese Inschrift ist gewiß, dem Bild nicht unahn-  
lich, von der echten klassischen Naivität alter Zeiten.

Alfieris Monument! Es steht dem Dante zur lin-  
ken Seite. Seine Geliebte, die Gemahlin des bekann-  
ten Karl Stuart, Prätendenten von Schottland, mit  
welcher der Dichter seine letzten Lebensjahre in  
Florenz glücklich verlebte, hat ihm dies Denkmal  
durch Canova errichten lassen. Der Name eines so  
berühmten Bildhauers – er fängt freilich an sich zu  
verdunkeln – möchte eine hohe Erwartung von sei-  
nem Werke erregen; aber dieses ist keineswegs aus-  
gezeichnet, obgleich es die übrigen Monumente  
durch edlen Stil und durch Einfachheit übertrifft.  
Alfieris Sarkophag von schönem, weißem Marmor  
ruht auf einen großen halbrunden Piedestal in  
zwei Aufsätzen. Die trauernde Italia beugt sich  
auf den Sarg, auf dessen Vorderseite das Brustbild  
Alfieris in Marmor angebracht ist. Tragische Mas-  
ken zieren die Ecken. Die schlichte Einfachheit des  
Ganzen ist erfreulich, auch entstellt die Inschrift den  
Ruhm des Dichters nicht durch Prahlerei, sie sagt  
nur, daß die Liebe eines Weibes das Grabmal er-  
richtet habe:

»Dem Vittorio Alfieri von Asti ließ das Denkmal  
setzen Aloisia Prinzessin von Stolberg Gräfin Al-  
bani, im Jahre 1810.«

Alfieri erfreut sich eines ungeschwächten Ruhmes in seinem Vaterlande; weder der deutschen noch der englischen Natur, wenn wir wahr sein wollen, recht genießbar, weil es ihm an der Einbildungskraft wie an den dichterischen Ideen fehlt, erscheint uns nordischen Menschen seine Tragödie nur wie das logische und sicher gebaute Skelett eines Trauerspiels nach der alten Ästhetik. Aber die Italiener nennen ihn mit einer mehr patriotischen als liebenswürdigen Dreistigkeit den ersten Tragiker aller Zeiten, und sie halten es durchaus nicht für einen Raub zu sagen, daß Alfieris Saul an gigantischer Größe dem gefesselten Prometheus völlig ebenbürtig sei. Man sehe, wie schwach und wie blind die Urteile durch Vaterlandsliebe oder durch Dankbarkeit werden. Und viel Dank sind die Italiener dem Alfieri schuldig. Er nimmt in der Poesie diejenige Stelle ein, welche Canova in der Bildhauerei gebührt; denn beide erlösten Italien von dem Schwulste der voraufgegangenen Jahrhunderte und stellten seine geistige Nationalität wieder her. Alfieris Tragödien haben den Freiheits-sinn der Italiener mächtig geschürt, und ihre schwer geharnischten Verse erschüttern noch heute das italienische Publikum, wie uns die brillanten Verse seines Zeitgenossen Schiller. Beide, in ihrer poetischen Anlage so durchaus entgegengesetzt, berührten sich dennoch oder begegneten sich in den Stoffen; ihr Verhältnis zu ihren Nationen und zu ihren Bühnen aber ist wesentlich dasselbe.

Nun Niccolo Machiavelli. Auf seinem Grabmal sitzt die Göttin der Gerechtigkeit, in der Hand hält sie

die Waage; sie scheint auf der einen Schale die Schriften des Geschichtschreibers, auf der andern, welche versteckt ist, vielleicht die Anklagen zu wiegen, die drei Jahrhunderte auf den großen Florentiner gehäuft haben, und dann ruft sie aus:

»Tanto nomini nullum par elogium!«

»Einem so großen Namen kommt keine Lobrede gleich.«

Diese Worte liest man auf dem Sarkophag. Es ist interessant zu wissen, daß der Kardinal Pool, ein Engländer, der erste Mann war, welcher Machiavellis politische Ratschläge öffentlich verdammt, ein englischer Lord Clavinger der erste, welcher Machiavelli ein Monument zu errichten aufforderte, und daß endlich der jüngste Verteidiger des Florentiners wiederum ein Engländer ist, Macaulay. Die Zeit und die Kritik seiner Schriften haben Machiavellis Andenken von diesem Fluch gereinigt, der seinen Namen seit 300 Jahren zum Schlagwort für alle Nichtswürdigkeit jesuitischer Politik machte. Dieser Umschwung der öffentlichen Meinung aber ist ein merkwürdiges Beispiel von der Wandelbarkeit der menschlichen Ansichten überhaupt. Nur dies möchte vielleicht das vorurteilslose Urteil des gesunden Menschenverstandes bestätigen, daß die Strafe, welche Machiavelli, wenn auch seiner Ansicht nach schuldlos, drei Jahrhunderte lang erlitt, dennoch gerecht war, und daß sie der Menschheit sogar zur Ehre gereicht. Denn ein Buch, wie sein Fürst, ist verwerflich, weil es in der Absicht dunkel, in der Wir-

kung aber gefährlich ist, und, wenn jene durch die Forschung aufgehellt wird, doch nur als Charaktergemälde späten Nachkommen eine zweifelhafte Belehrung gibt. Es war ohne Zweifel ein guter und dem Altertum entlehnter Gedanke des Künstlers, daß er die Göttin der Gerechtigkeit über Machiavellis Grab aufstellte, dies in einem doppelten Sinne. Welche eherne Schale sänke nicht tief unter dem Gewicht von Machiavellis Geschichtsbüchern, dieser schönsten und edelsten Prosa in der modernen historischen Literatur?

Jetzt aber treten wir mit einer gleich großen Teilnahme vor das Grabmal Galileo Galileis, des Fürsten Italiens im Reich der Astronomie und der Physik. Florenz beherbergte ihn elf Jahre lang bis zu seinem Tode, nachdem er in Rom den peinlichen Prozeß überstanden hatte und in jene Stadt verwiesen worden war. Glücklicher als Machiavelli entging er der Folter, denn so viele neue Untersuchungen haben das bewiesen. In Florenz wohnte er in anständiger Gefangenschaft auf dem schönen und lachenden Hügel von Arcetri, in der Villa eines Schülers, und noch heute hat das Landhaus die fromme Erinnerung an ihn bewahrt. Dort in der Nähe zeigt man auch den alten Turm del Gallo, von dessen Zinne Galilei den Himmel zu betrachten fortfuhr, solange ihm das Licht der Augen noch vergönnt war; trotz jener Mönche, welche in ihren Predigten so naiv und so witzig den Vers des Lucas gegen Galilei zum Grunde legten: *Viri Galilei, quid statis aspicientes in coelum?* (Galileische Männer, was

steht ihr und gafft gen Himmel?) Man muß hier wohl an den Kolumbus denken, dessen Schicksal so viel Ähnlichkeit mit dem Galileis hat.

Das Monument Galileis ist zugleich auch das Ehrendenkmal eines noch größeren Mannes, der einer damals noch halb barbarischen Nation entsprungen war, des Kopernikus. Denn man kann nicht an Galilei denken, ohne den Kopernikus durch ihn gleichsam wie durch einen rühmlichen Titel zu ehren. Der rief zuerst zur Sonne: »Steh' still und beweg dich nicht!« Galilei sprach zur Erde: »Und du bewegst dich doch!« Jener Spruch aus dem Buch der Richter: »*Sta sol, ne moveare*«, ist die Inschrift auf dem Monument des Kopernikus, welches ihm der Graf Stawinski in Krakau hat errichten lassen. Sie ist sehr schön und geistvoll gefunden, und sie sagt mehr als die schlechte Inschrift auf dem Sarkophag Galileis, welche einen so großen Mann mit so vielen kleinen Prädikaten überhäuft.

Der Sarkophag steht nicht in der Reihe der von uns schon genannten Grabmäler, sondern er ist der erste auf der andern Seite, wenn man die Kirche betritt. Das Denkmal ist keineswegs des Galilei würdig; eine geschmacklose Arbeit des 17. Jahrhunderts zeigt es alle die Mängel der berninischen Periode. Die Figuren der Geometrie und der Astronomie stehen auf dem Sarkophag mit ihren entsprechenden Attributen, über demselben erhebt sich sodann die Büste Galileis (von Foggini) oder vielmehr seine Halbfigur, denn er ist dargestellt, das Fernglas in der einen, die Weltkugel in der andern

Hand. Sein Haupt ist sehr groß und robust, fast materiell grob in seinem Bau wie in den Zügen, und es würde beim ersten Blick schwerlich den Charakter eines sternkundigen Philosophen verraten. Ein patriarchalischer Bart gibt allein dem Antlitz jene mystische Würde, welche wir uns gewöhnt haben, als unzertrennlich von dem Begriff eines Sterndeuters, zumal des Mittelalters, zu denken. Es scheint überhaupt, als wären die alten Florentiner von kräftigerem und mehr irdischem Körperbau, als es ihre heutigen Nachkommen sind. Auch Machiavellis Kopf will dies bestätigen, aber er ist klarer und feiner geformt als jener Galileis, nur die Nase ist ein wenig zu derb angelegt.

Galilei starb im Jahre 1642 an demselben Tage, da Newton geboren wurde. Mit Recht darf man in diesem Zusammentreffen die wundersame Fügung des Zufalls bewundern, welcher das Genie wie durch eine Seelenwanderung fortsetzt. So war auch Galilei zwei Tage vor dem Tode Michelangelos geboren, am 15. Februar des Jahres 1564. Eine schöne, aber seltene Verkettung der Geister. Denn das Genie ist ein Knotenpunkt in der organischen Entwicklung der Menschheit, wie an dem Rohr, dann geht's glatt weiter bis zu einem anderen Knotenpunkte und wie bei den Jahresringen. Wir sind hinter einem Knotenpunkte, in der scheinbaren Dekadenz.

Die Kirche Santa Croce enthält noch eine Menge anderer Grabmonumente zum Teil berühmter Namen aus der älteren wie aus der neueren Zeit. Vortrefflich ist das Grabmal des Geschichtschreibers

Lionardo Bruni von Arezzo, von Bernardo Rossellino, einem Bruder des ausgezeichneten Bildhauers Antonio. Wenn man nun dieses Monument aus dem 15. Jahrhundert mit den modernen Arbeiten eines Ricci, Pozzi, Fantachiotti und anderer Florentiner vergleicht, so muß man allerdings gestehen, daß die Skulptur von Florenz weit hinter jene alte edle toskanische Schule zurückgeschritten ist. Jenes Denkmal Lionardis ist nur ein einfacher Sarkophag, auf welchem der Kanzler schlummernd dargestellt ist, sein Buch, eine lateinisch geschriebene Geschichte von Florenz, auf der Brust haltend. Über dem Sarkophag hängt ein schönes Relief von Andrea Verrocchio, dem Lehrer des Lionardo da Vinci, die Madonna mit dem Kinde vorstellend. Die edle Schönheit des Stils an dem Sarge und an der Figur ist nicht minder angenehm zu betrachten als die erstaunlich fleißige und feine Ausführung in den saubersten Ornamenten und im Gewande. Diese liebevolle Behandlung in Marmor kommt ganz der Feinheit gleich, mit welcher die alten Maler jener Zeit, wie Benozzo Gozzoli, Gentile da Fabriano, Ghirlandajo, die Gewänder malten und verzierten.

Ebenso vortrefflich ist das Grabmal des Philosophen Marsuppini aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, ein Hauptwerk des Bildhauers Desiderio da Settignano, welcher neben den beiden Brüdern Rossellini einer der glänzendsten Schüler Donatellos war. Jenes Mausoleum nun gleicht in der Anlage wie in der Ausführung dem Werke des Bernardo.

Man vergleiche nur mit den Arbeiten jener treff-

lichen Meister das Denkmal des Vittorio Fossombroni aus dem Jahre 1550, um den bedeutenden Abstand der Zeiten zu erkennen. Hier steht die Büste auf einem Aufsätze von weißem Marmor, zwei kleine Genien halten zu den Seiten, der eine ein Wappenschild, der andere eine Rolle und ein Füllhorn. Die Idee ist so nüchtern, wie die Behandlung glatt und unkünstlerisch in den schwächlichsten Formen. Der monumentale Charakter verschwindet schon gänzlich.

Dasselbe gilt von dem Grabmal des Pompejus Signorini, Kanzlers Leopolds II., einem Werke jenes Ricci, welcher das Ehrendenkmal Dantes ausführte. Auch hier ist eine gleich große Schwere unidealer Formen, zumal der kolossalen Gestalt der Philosophie, welche wie der Genius des Materialismus unserer Tage aussieht.

Selbst Bartolini, dem talentvollsten Bildhauer der jüngsten toskanischen Schule, fehlt die Größe der Auffassung und die Würde. Eine seiner letzten Arbeiten, welche er nicht mehr vollenden konnte, weil ihn der Tod überraschte, ist das Monument des berühmten Architekten Leon Battista Alberti, welches in der Mitte des Hauptschiffes der Kirche neben dem Chor aufgestellt ist. Albertis Figur erhebt sich dort auf einem Postament von weißem Marmor, die Hand auf der Brust, neben ihm ein sitzender und ein stehender Genius mit der Fackel. Die Gruppe ist von so erstaunlicher Nüchternheit und von so ganz unplastischen Formen, daß man sie kaum Bartolini zutrauen möchte. Die Mittelfigur gleicht einem in



der Wüste abgehagerten Johannes, und indem die beiden Genien noch über den Häuptionern vergoldete Glorienreifen tragen, wird der schwächliche Charakter des Ganzen bis zur Frömmerei gesteigert. Alberti, ein Mann, welcher Florenz mit so vielen schönen Bauten zierte und der Kunstgeschichte durch seine Schriften so nützlich war, hätte wohl ein würdigeres Denkmal verdient. Diesem gegenüber steht die Monumentalfigur des Grafen Giovanni Vincenzo degli Alberti, Ministers unter Leopold. Sie ist bei weitem würdiger.

Wo es dagegen nicht auf Tiefe und Erhabenheit oder auf einen höheren idealen Charakter ankommt, sondern nur auf eine gewisse glatte Anmut der Form und den Reiz sentimentaler Empfindung, da haben diese modernen Künstler oft sehr Anerkennenswertes geleistet. Man sieht unter anderem von Stefano Ricci ein vortreffliches Denkmal des polnischen Malers Skotnicki in einer Seitenkapelle von Santa Croce. Es ist einfach und voll Liebreiz, eine Marmorsäule, welche die Urne trägt, und an welcher Palette und Lyra lehnen, weil der junge im Jahre 1808 verstorbene Künstler auch Musiker war. Zu den Füßen der Säule trauert die Gattin des Toten, eine weibliche Gestalt von angenehmen Formen. Hier gelang dem Bildhauer der sanfte Ausdruck von Schmerz und Pietät gar wohl. Das Monument teilt alle Vorzüge, welche Riccis »Genius der Unschuld« besitzt, eine zierliche, mädchenhafte Figur, eine Taube an der Brust haltend, aufgestellt im Palast Pitti.



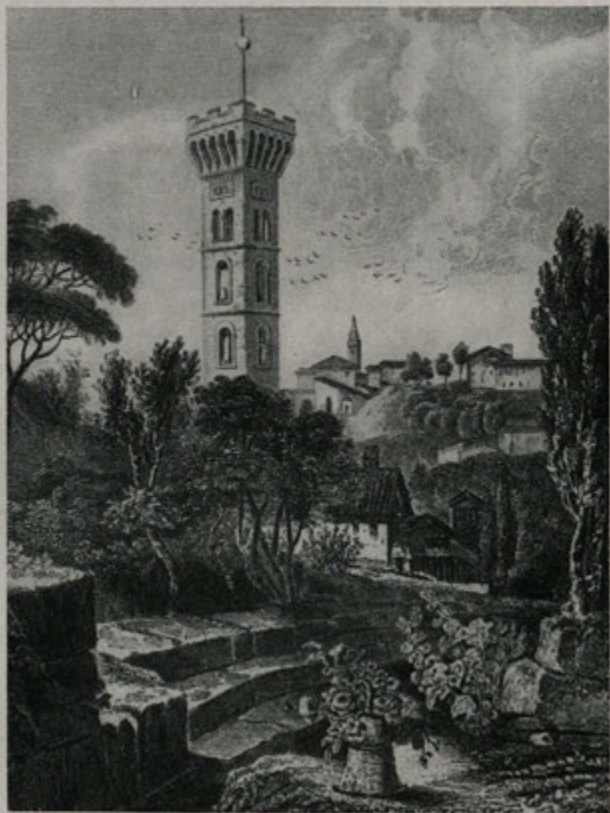
In derselben Nebenkapelle befindet sich auch das Monument der Gräfin Stolberg-Albani, Santarelli und Fantachiotti, noch lebende Bildhauer, haben es gearbeitet. Stil und Weichheit der Formen, liebliche Anmut und Unschuld lassen hier die Schule Bartolinis und Riccis wiedererkennen. Die Genien des Todes und des Schlafes zur Seite des architektonisch reich verzierten Mausoleums sind besonders durch Grazie wohlgefällig, und nicht minder anmutig ist das treffliche Basrelief in der Mitte, welches den Glauben, die Liebe und die Hoffnung darstellt.

Noch viele Namen liest man auf den Denkmälern dieser reichen Kirche Santa Croce, unter anderen auch den Namen Bonaparte. Es liegen nämlich in einer Kapelle begraben die ehemalige Königin von Spanien und ihre Tochter, Charlotte Napoleon Bonaparte, dieselbe, von deren Hand das schöne Porträt herrührt, welches Madame Letitia in ihrem Alter vorstellt. Der ganz einfache Sarkophag der ersteren enthält nur die Inschrift: »Julie Clary Bonaparte née à Marseille le 26. Dec. 1777, morte à Florence le 7. avril 1845. La piété de sa fille reconnaissante.« Der marmorne Sarkophag ist von Pampaloni gefertigt. Das ebenso schlichte Grabmal der Prinzessin trägt ihre Büste und die Inschrift: »Charlotte Napoléon Bonaparte digne de son nome«, und das Datum der Geburt und des Todes. Sie starb im Jahre 1839. Ihr Grabmal ist das Werk Bartolinis. Ich habe schon an einem anderen Orte mitgeteilt, daß außer diesem jüngsten Bonaparte noch ältere Glieder dieser Familie in Florenz Grabmäler haben,

nämlich in dem Klosterhof des Konvents von Santo Spirito, wo sich der Grabstein der alten Familie Bonaparte befindet, welche in San Miniato al Tedesco, einem Städtchen zwischen Florenz und Pisa, zu Hause war. Es ist das Grabmal des Benedetto, des Pietro, des Giovanni Bonaparte und ihrer Nachkommen.

Von allen übrigen Denkmälern der Kirche Santa Croce sei nur noch eins genannt, um des verdienstvollen Bartolini willen, welchen wir vorher haben tadeln müssen. Dies ist sein Mausoleum der Fürstin Sophia Czartoryski, Gräfin Zamoyski. Die edle Polin war eine Schwester jenes Adam Czartoryski, welcher in Paris ein polnisches Scheinkönigtum fortführt. Sie war am 25. September 1780 in Warschau geboren, später Gemahlin des Grafen Zamoyski, lebte sie sodann lange in einem römischen Kloster, um ihrer vorzüglichen Eigenschaften willen von der Welt angebetet, und von ihren zahlreichen Freunden wegen ihrer feinen Bildung hochgeachtet. Sie starb in Florenz am 27. Februar 1837. Bartolini hat in dem Monument der Fürstin sich als Künstler bewährt. Es ist ein einfacher Sarg von weißem Marmor, worauf die Familien-Wappenschilder abgebildet sind; über ihm auf einem leicht und zierlich gehaltenen Paradebette die schlummernde Gestalt der edlen Frau. Die Züge sind schön und von dem sanftesten Wohlwollen. Eine glückliche Harmonie ist über das ganze Werk verbreitet, welches den Betrachter anzieht und zum nachsinnenden Verweilen zwingt.

Vielleicht hat Bartolini kein besseres Werk geschaffen, und selbst seine von den Florentinern hoch gefeierte Charitas, eine Marmorgruppe im Saal Giovanni di San Giovanni im Palast Pitti, möchte ihm nachstehen. Sie gilt als sein Meisterwerk, und man würde diese Gruppe um ihrer lieblichen Formen und um des graziösen Stils willen preisen, wäre der Ausdruck nicht zu sentimental. Sie besteht aus drei Figuren, einer Mutter und zwei Kindern, von denen sie das eine im Arm hält, das andere zu ihrer Seite in dem Evangelium lesen lehrt. Wir haben nun die wesentlichsten Monumente in den Kirchen betrachtet, und nach so langem Verweilen unter Toten mag es erheiternd sein, zum Garten Boboli hinaufzusteigen. Er erhebt sich terrassenförmig hinter dem Palast Pitti, herrlich durch seine Zypressen-, Platanen- und Lorbeerhaine, und reich an Blumen jeder Art. Die Mannigfaltigkeit der Baumgänge, der Lauben und Grotten, der Teiche und der Fontänen unterhält die Phantasie sehr angenehm. Denn auch diese Parkarabesken im wunderlichen Geschmack der Franzosen haben ihren Reiz, wenn sie die Natur nicht allzusehr verunstalten. Freilich ist der dunkle Park von Pratolino, das schäferliche Arkadien, dessen Diana einst die schöne Bianca Capello war, dem Garten Boboli weit vorzuziehen, wenn man kühle Stille und ungestörtes Nachdenken liebt. Hier in Boboli ist alles heiter, sonnig, launenhaft grotesk und mythologisch. Am Eingange stehen die schlechten Statuen der beiden Fürsten Cosmus und Lorenzo.



*Fiesole*

Stich von Fortier



Der Marmorfiguren gibt's unzählige in diesem Garten. Die ganze Mythologie lauscht aus den Büschen und tummelt sich um die Springbrunnen und Teiche. Einige Statuen schiebt man sogar dem Michelangelo zu, andere sind von Johann von Bologna, von Baccio Bandinelli, von Tacca und von anderen Meistern. Die Fontäne, welche Isolotto genannt wird, hat die trefflichsten Figuren aufzuweisen, nämlich die drei kolossalen Flüsse von Johann von Bologna, ein reiches und imponierendes Werk, welches durch die grünen Laubpartien in der Runde vortrefflich gehoben wird. In deren Nähe möchte noch eine Gruppe besondere Aufmerksamkeit verdienen. Sie stellt einen Gärtner dar, welcher aus einem Gefäß, das er auf der Schulter trägt, Wasser in eine Wanne gießt; ein Knabe faßt diese Wanne mit beiden Händen und vergnügt sich, den herabfallenden Wasserstrahl zu betrachten. Diese recht lebendige Gruppe ist eine Arbeit des Valerio und des Giovanni Cioli. Aber die meisten jener Figuren in Boboli wollen eben nur in Verbindung mit dem Garten gesehen sein.

Auf der Höhe des Parks steht die kolossale Abundantia von Johann von Bologna, aufgerichtet von Ferdinand II. und ein Sinnbild des glücklichen Florenz. Von hier aus ist das Gemälde der Stadt besonders schön. Diese bräunlichschwarze Häusermasse, die originellen und altertümlichen Gebäude, unter ihnen der seltsame Turm des Palazzo Vecchio, ferner Brunelleschis Domkuppel, Giotto's Campanile, die finstern und burgähnlichen Paläste der Ghibel-

linenzeit, geben ein Bild von großem Charakter und von vollkommener Harmonie in einem Grundton tiefbrauner Farbe. Von dort oder von S. Miniato, oder von den Höhen des alten Fiesole muß man dies schöne Florenz betrachten; und dann wird man es schwer begreifen, wie in dieser düstern Gruppe von Mauern die herrlichsten Werke des Menschengestes, Werke von mehr als tausend Künstlern, der Fleiß und die Freude von Jahrhunderten vereinigt werden konnten, oder wie endlich hier alle jenen großen Geister neben- und nacheinander Raum hatten, deren Statuen jetzt die Uffizien, Italien und die Welt verzieren.



---

### *San Marco in Florenz*

Das Dominikanerkloster San Marco in Florenz hat außer seinem historischen Interesse noch ein künstlerisches im hohen Grade. Das erste verdankt es Savonarola, das andere zwei vorzüglichen Meistern in der Malerei, Fra Beato Angelico von Fiesole und Fra Bartolommeo. Der Platz, auf welchem es liegt, ist auch noch heute wie zu den Zeiten Lorenzos von Medici einer der Sammelpunkte des florentiner Kunstlebens, der dritte neben den Uffizien und dem Palast Pitti; denn dort vereinigt sich die reiche Galerie der Akademie der schönen Künste mit der berühmten Schule der Kupferstecher.

Zur Zeit Lorenzos stand in der Gegend von San Marco jener Garten der Medici, in welchem sich die erste Sammlung von Antiken fand, unter der Aufsicht des alten Bildhauers Bertoldo. Es versammelten sich dort die hervorragendsten Talente von Florenz, alles, was in Künsten oder Wissenschaften aufstrebte oder bereits groß war und die Gunst des Lorenzo genoß. Wie die Maler in die Kapelle Brancacci gingen, um nach Masaccios Fresken zeichnen zu lernen, so kamen die Bildhauer in den Garten Medici, um die Antiken zu studieren und mit An-

gelo Poliziano, mit Pico von Mirandola und Marsilius Ficinus geistreiche Reden zu führen. Aus diesem Garten des heidnischen Apoll sah man oftmals Lorenzo, den Perikles von Florenz, in das Kloster von San Marco gehen, um sich dort in eine der Zellen einzuschließen und des süßen Heidentums sich zu entnüchtern. Da wurde das geistreiche Gespräch über die Weltseele Platons mit einer heuchlerischen Betrachtung über die Nachfolge Christi vertauscht. Savonarola aber hielt sich murrend in seiner Zelle und kam nicht zum Vorschein, wenn ihn Lorenzo rief.

Das Kloster war den Mediceern wert; sie hatten es eigentlich geschaffen. Seine Geschichte ist in Kürze diese. Dominicus, der Gründer des Dominikanerordens, schickte im Jahre 1220 zwölf Schüler seiner Stiftung nach Toskana, von ihnen wurden Konvente errichtet, deren angesehenstes das von Fiesole, der alten Mutterstadt von Florenz, war. Von diesem stammt wiederum das Dominikanerkloster von San Marco. Ehedem war San Marco von Mönchen eines anderen Ordens, Silvestrianern, im Jahre 1299 gegründet worden, aber zur Zeit der großen Florentiner Pest in Verfall geraten. Die Mönche waren durch die Seuche dezimiert, und was verschont geblieben, hob an dem Herrn zu danken mit Schmausen und allerlei leiblicher Kurzweil. Die Demoralisation des Klosters pflanzte sich fort, und so kamen jene alten Mönche in üblen Geruch, was zur Folge hatte, daß sie aus ihrem warmen Nest verjagt wurden. Nach San Marco zogen jetzt Dominikaner von Fiesole, und zwar auf Veranlas-

sen des Cosimo de' Medici, welcher kurz zuvor aus seiner venezianischen Verbannung heimgekehrt war. Cosimo nämlich rief aus Fiesole den berühmten Prior Antonius, einen sehr heiligen Mann, ja den größten Heiligen jener Zeit. Antonin war der Sohn des florentinischen Advokaten Niccolo Pierozzi und im Jahr 1389 geboren. Schon in seinem sechzehnten Jahre war er in den Orden der Dominikaner von Fiesole getreten und geraume Zeit danach Prior geworden. Cosimo nun bewog ihn, nach San Marco überzusiedeln, was auch im Jahre 1436 geschah, nachdem der Architekt Michelozzo mit dem Neubau des alten Klosters der Silvestrianer beauftragt worden war. Michelozzo riß fast das ganze Kloster nieder, bis auf das Refektorium und die Kirche, und führte einen stattlichen Bau auf. Für Cosimo aber wurden gleichfalls zwei Zellen gebaut als für einen Mönch, und man sieht sie noch heute wie die Zelle des Savonarola um der historischen Merkwürdigkeit willen. »In dieser Einsamkeit«, so sagt der Padre Marchese, »ließ Antonius Pierozzi mit der Freiheit eines Freundes und mit dem Ansehen eines heiligen Lebens den ehrgeizigen Alten jene Wahrheiten hören, welche die Schmeichelei den Mächtigen immer verschweigt, und sicher ist es dem Heiligen zu danken, wenn Cosimo von Medici nicht ein gemeiner Despot wurde.«

Im Jahre 1442 wurde der Bau des Konvents beendet, und Cosimo gründete die berühmte Bibliothek von San Marco. Antonius aber wurde drei Jahre später Erzbischof von Florenz. Er starb, von

aller Welt wegen seiner Tugenden bewundert, und nachdem er sich um die Reform des Klerus eifrig bemüht hatte, schon im Jahre 1459. Man kann ihn wenigstens von der Seite der Reform als den Vorgänger Savonarolas ansehen.

Zwei weite und ansehnliche Klosterhöfe, Architekturen Michelozzos, zieren San Marco. Ihre Lünetten sind größtenteils al fresco gemalt und enthalten Darstellungen aus dem Leben des heiligen Antonius von Gherardini, Dantini, Poccetti und von andern Malern. Doch sind diese Malereien nicht von Belang. Der größte Reichtum des Klosters besteht in den Wandmalereien des berühmten Fiesole, des ältesten Meisters aus der religiösen Schule des Giotto, eines der liebenswürdigsten der florentinischen Malerei. Fast alle Zellen des Konvents, der Kapitelsaal, die Korridore und einige Lünetten in den Klosterhöfen enthalten Gemälde von seiner Hand, deren einige weder durch die Zeit noch durch das Restaurieren verdorben sind. Sie werden von den Dominikanern mit eifersüchtiger Liebe gehütet.

Mit Fra Angelico begannen nun die merkwürdigen Reaktionen, welche das im Reformieren so eifrige Kloster gegen den modernen Geist der klassisch-italienischen Malerei unternommen hat. Seine Lebensgeschichte ist aus Vasari bekannt. Besser und einsichtiger hat sie der Padre Vincenzo Marchese beschrieben, ein gelehrter Dominikaner von San Marco und warmer Apologet Savonarolas. Dieser Mann wurde wegen seiner Schriften, hauptsächlich wegen seiner »Nicht herausgegebenen Briefe des

Fra Girolamo Savonarola und Dokumente denselben betreffend«, von einigen inquisitionslustigen Brüdern seines Ordens des Liberalismus angeklagt, und da man Miene machte, ihn nach Rom zu schicken, ging er im Jahre 1851 nach Genua. Seine Schriften zeugen von Bildung und gesundem Urteil. Sein Feld ist die Geschichte des Dominikanerordens und besonders in Beziehung auf die Künste, worin er gründliche Studien gemacht hat. Er steht an der Spitze der Gesellschaft, welche die neue Ausgabe des Vasari in der »Raccolta artistica« besorgt. Marcheses Hauptwerk erschien im Jahre 1845. Es sind »Die Merkwürdigkeiten der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Architekten der Dominikaner mit Beifügung einiger Schriften, welche die schönen Künste betreffen.« Zu diesem Werk gab wahrscheinlich der Dominikaner Razzi Veranlassung, einer der ältesten Verfasser einer Geschichte Savonarolas aus dem 16. Jahrhundert. Denn schon Razzi schrieb eine Geschichte der berühmten Dominikaner, welche am Ende auch das Leben einiger Maler, Bildhauer und Baumeister dieses Ordens enthält. Marchese scheint diese Idee wieder aufgenommen und selbständig ausgeführt zu haben. In der Art der Behandlung erkennt man den Einfluß Vasaris. Die Lebensbeschreibungen, welche er dort gibt, beginnen mit Fra Ristoro und Fra Sisto, berühmten Architekten des 13. Jahrhunderts, welche die schöne Dominikanerkirche von Santa Maria Novella in Florenz erbauten. Am ausführlichsten hat er das Leben der Maler Fra Angelico und Fra Bar-

tolommeo beschrieben, und diese Partien sind von gutem Verdienst und übertreffen weit den Vasari. Das Werk schließt endlich mit einem Kapitel über das Unternehmen Savonarolas, die Künste zu reformieren.

Im Zusammenhang damit steht jenes Prachtwerk der florentinischen Kupferstecherei, unter der Leitung Perfettis begonnen: »San Marco, Konvent der Väter des Predigerordens in Florenz, illustriert und gestochen, hauptsächlich in den Malereien des Beato Giovanni Angelico mit dem Leben desselben Malers und einem historischen Abriß desselben Konvents vom Padre Vincenzo Marchese, Dominikaner« (Florenz, auf Kosten der Artistischen Gesellschaft, 1850).

Hier betrachtet Marchese als Mönch und als Feind alles Unedlen und Weltlichen in der Kunst Fra Angelico wie einen Propheten, welchem die große Aufgabe gestellt war, durch seinen Pinsel die absterbende religiöse Malerei wiedererstehen zu lassen. Durch seine Gemälde sollte Angelico dieselbe moralische Reform des Menschengeschlechts erzielen, welche Antonin Pierozzi und Fra Girolamo Savonarola durch ihre Schriften und ihr öffentliches Wirken bezweckt haben.

Man weiß nicht genau, wo Fra Angelico geboren war. Marchese meint, er sei bei dem Castell Vicchio in der Provinz des Nugello zu Hause gewesen, einige Millien von Vespignano, dem Vaterlande Giotto's. Er nimmt als Geburtsjahr das Jahr 1387 an. Sein Name war Guido. Zuerst lernte er in Florenz in Miniatur malen, wie sein Bruder Fra Bene-

detto, welcher in dieser Malerei vorzüglich geschickt war. Sehr bald entwickelte sich bei ihm eine entschieden religiöse Richtung, welche sich im Gegensatz zu den realistischen Bestrebungen der Florentiner Kunst immer mehr ausbildete. Marchese vergleicht ihn gar zu kühn mit Thales, der durch die Inspiration seiner Verse und Rhythmen dem Lykurg den Weg zu seiner Gesetzgebung bahnte; denn so habe Fiesole dem Antonin Pierozzi, seinem Freunde, durch seine Bilder den Weg zur moralischen Reform gebahnt. Im Jahre 1407 traten beide Brüder in den Dominikanerorden von Fiesole und lebten hier einige Zeit, bis der päpstliche Zwiespalt auch diesen Orden ergriff. Guido oder Fra Giovanni, wie er nun hieß, wanderte von Fiesole nach Foligno und nach Cortona, wo er vieles in der Richtung des Giotto, des Spinello und des Simon von Siena malte. Nach etwa vierjähriger Abwesenheit kehrte er indes nach Fiesole zurück.

Dann wurde er im Jahre 1436 nach dem neugegründeten Kloster von San Marco gerufen, um dieses mit seinen Malereien auszuschnücken. »Das geschah«, sagt Marchese, »in derselben Zeit, als Masaccio die Kapellen in der Kirche del Carmine malte, als Brunelleschi die Domkuppel baute, Ghiberti die Türen des Battisteriums fertigte, und Donatello und Luca della Robbia miteinander in der Bildhauerkunst wetteiferten.«

Weil nun dem Fra Giovanni, obwohl er im Malen bereits eine große Fertigkeit erlangt hatte, noch Zeichnung, Perspektive und die Ausbildung im Hell-

dunkel fehlten, studierte auch er zuerst die Malereien des Masaccio und lernte von dem genialen Künstler, der um vieles jünger war als er selbst.

In diese Zeit fällt das große Wandgemälde, welches Fra Angelico in dem Kapitelsaal von San Marco malte. Dieses Gemälde ist von hoher Schönheit und eines der herrlichsten, die im 15. Jahrhundert überhaupt gemalt worden sind. Es ist Angelicos Meisterwerk und die letzte Blüte der Schule Giotto's, welche durch ihre echt tragische Einfachheit oft bewundernswürdig groß ist. Der Gegenstand ist die Passion und zu beiden Seiten verehrende Heilige. Ganz trefflich ist die Kunst der Individualisierung in den Figuren, besonders der beiden Schächer. Der Kopf Christi hat etwas gelitten, und seine Züge sind nicht mehr ganz kenntlich. Seine Gestalt ist übrigens streng in dem noch traditionellen Charakter Giotto's gehalten. Zu Füßen des Kreuzes steht nach der linken Seite hin eine Gruppe von der ergreifendsten tragischen Erhabenheit: die Mutter, die in Ohnmacht fallen will, die Arme und das Haupt willenlos herabhängend; Magdalena kniet vor ihr und faßt sie mit beiden Armen um die Brust, die blonden Haare lang aufgelöst über den Rücken. Johannes und eine der Frauen unterstützen Maria zu den Seiten. Diese ganz einfache Gruppe ist von gewaltiger Wirkung, und schwer möchte der höchste tragische Affekt schöner dargestellt werden können, als es hier geschah. Das Erhabene wirkt hier unmittelbar durch die Größe der Natur in der feierlichsten Stille. Man findet weder beim Perugino noch beim



Francia, Meistern, welche durch tragische Einfachheit ihre Nachfolger weit überragen, eine gleiche Höhe. Die Alten sind überhaupt darin nicht mehr zu erreichen. Ihre naiv große Auffassung des Seelenlebens ist ihr bleibender Ruhm; sie sind episch und volkstümlich, die späteren musikalisch und dramatisch. Die Darstellung der Leidenschaften wird immer reicher, aber auch heftiger, einseitiger und bis zur Übertreibung egoistisch. Die übrigen Figuren auf Angelicos Wandgemälde sind auch bedeutend; ganz naiv und verbindungslos zu beiden Seiten aufgestellt, wirken sie, ohne jegliche Szenerie von Staffage oder Landschaft nach Art der Alten, allein durch den persönlichen Ausdruck. Es sind Heilige, welche die Passion verehren, Kirchenväter und Bischöfe oder Stifter von Orden, wie Dominicus, St. Bernard, Franciscus, der Bischof Ambrosius, Thomas von Aquino, der heilige Augustin. Die Behandlung ist zart und sehr einfach, die Farbe ungemein geistig, wie das der Charakter des Angelico ist.

Obwohl Fra Angelico noch viele treffliche Gemälde ausgeführt hat, so hat er in keinem mehr eine solche Größe und eine solche Kraft erreicht; denn diese fehlt seinen Empfindungen, welche durch die große Zartheit bisweilen schon unangenehm wirken. In der Accademia delle belle arti, welche eine sehr beträchtliche Anzahl von Bildern Fiesoles besitzt, gelten zwei als die vorzüglichsten: Die Kreuzesabnahme und Das Jüngste Gericht. Jene ist herrlich durch die Tiefe des Gefühls und die Lieblichkeit der Farben, dieses aber ist eine weniger bedeutende

Komposition. Am schwächsten ist Angelico in der Darstellung der Hölle, denn seine Natur war zu kindlich, als daß er zu diabolische Gestalten hätte schaffen können. Seine wunderlichen Teufel erregen daher nur Lachen und nicht Grauen. Er stellte die Hölle in sieben Abteilungen dar nach dem Dante und malte auch in der Tiefe den Lucifer, welcher mit seinen drei Rachen den Judas, den Brutus und den Cassius zerreißt. Auch Angelico malte noch unter dem Einfluß Dantes, des Genossen Giotto und des Giotto der Poesie.

Die »Göttliche Komödie« hat überhaupt alle Maler von Giotto an begeistert; ihr Einfluß auf die Malerei ist sehr groß gewesen. Sie entzündete die Phantasie der Künstler und erfüllte sie mit erhabenen Anschauungen und dichterischen Gedanken, selbst ihre Gemälde waren schon in den Kompositionen des Danteschen Gedichts vorgezeichnet, und jene Szenen der »Hölle«, des »Fegefeuers« und des ganz in Licht und Farben gedichteten »Paradieses« durften nur wirklich in Farben übertragen werden, um höchst wirksame Bilder zu sein. Ich möchte behaupten, daß ohne Dantes »Göttliche Komödie« die religiöse Malerei Italiens weder so schnell noch zu solcher Höhe sich hätte entwickeln können. Die Herrschaft dieses Gedichts über die Malerkunst dauerte das ganze 14. und 15. Jahrhundert hindurch, solange als die religiöse Malerei blühte. Auch Michelangelo, der enthusiastische Bewunderer Dantes, richtet sich nach ihm, wie vor ihm Luca Signorelli in seinem Jüngsten Gericht im Dom zu Orvieto,

welches schon Fra Angelico dort zu malen angefangen hatte. Man findet Darstellungen nach Dante von vielen Meistern und in vielen Kirchen, wie namentlich die Hölle und das Paradies des Orcagna, höchst interessante große Wandgemälde der Kapelle Strozzi, in der Kirche Santa Maria Novella von Florenz. Nächst der »Göttlichen Komödie« haben aber auch die »Triumphe« des Petrarca einen großen Einfluß auf die Malerei gehabt, das zeigt unter vielen andern Bildern derselbe Orcagna in seinem phantasievollen Triumph des Todes, einem großen Wandgemälde im Campo Santo zu Pisa.

Fiesole malte in einer Zelle von San Marco auch die Herabkunft Christi in den Limbus, aus welchem er die Patriarchen herausholt, ein Bild von großer Farbenzartheit. Nicht minder interessant ist eine Verehrung der Magier, eines der wenigen Gemälde von ihm, worin er eine gewisse weltliche Heiterkeit und Mannigfaltigkeit entwickelt. Dieser Gegenstand der religiösen Malerei ist unendlich oft und mit der größten Liebe behandelt worden. Es gibt auch für religiöse Maler wenige Stoffe, welche ihn an Reiz übertreffen, an Reichtum des poetischen Lebens geht er allen vor. Indem er zugleich das Heilige und das Weltliche heiter vereinigt, erquickt sich der Sinn, weil er einmal von der Melancholie befreit wird, welche jenes ewige Einerlei der heiligen Familien, der Kreuzigungen und anderer trostloser Geschichten erregen muß. Zugleich fordert dieser Gegenstand den Maler auf, eine Fülle von Figuren und Dingen, Pracht, Luxus und allen Reichtum der Phan-

tasie anzuwenden, um seine Gemälde damit auszustatten. Die Gegensätze sind überraschend, heiter und sehr naiv: das Kind eines Handwerkers in einem Stalle, Ochs und Esel an der Krippe – diesem Kinde kommen die Herrscher der Erde zu huldigen, ausgerüstet mit aller orientalischen Fürstenherrlichkeit, lange, reichgeschmückte Züge von Trabanten, Pagen und Edelknappen hinter sich, welche Gold und Juwelen tragen. Einer dieser Könige ist immer ein Greis von ehrwürdigstem Aussehen, und indem dieser vor dem kleinen Kinde kniet, wird die Poesie der Szene noch durch den Kontrast der Lebensalter verstärkt. Der zweite König hat in der Regel eine Mohrenphysiognomie, der dritte eine jugendlich schöne und ritterliche Gestalt, so daß die älteren Maler in allen dreien die Weltteile repräsentiert zu haben scheinen. Dazu kommt der Zauber der geheimnisvollen Ferne, aus welcher diese fabelhaften Könige gekommen sind, das Dunkel der Nacht, der Stern, welcher oftmals Veranlassung gibt, dem Zuge noch ein paar Astronomen hinzuzufügen, der Reiz der goldenen Schalen, Perlen und Steine, und so wird das Ganze zu einem phantastischen Volksmärchen aus dem Orient, an welchem man den Einfluß der Kreuzzüge wohl verspürt.

Die toskanische Malerei ist sehr reich an Darstellungen dieser Art. Zwei herrliche Bilder sind von Domenico Ghirlandajo und von Filippino Lippi in den Uffizien; zwei andere, Meisterwerke der höchsten Schönheit, verdanken wir den Schülern des Fra Angelico, dem Gentile da Fabriano und dem Be-

nozzo Gozzoli. Gentiles Bild befindet sich in der Accademia delle belle arti, Benozzos berühmte Darstellung der verehrenden Magier sieht man in der kleinen Kapelle der Medici im Palazzo Riccardi. Dort malte Benozzo Fresken, welche neben seinen bewunderten Gemälden im Campo Santo von Pisa zu den besten Leistungen seiner Zeit gehören. Die seltene Universalität Benozzos, zu dem auch heute immer wieder die religiösen Maler zurückkehren müssen, weil sie doch einmal rückwärts leben wollen, erkennt man schon hier; denn er umfaßte alle Richtungen der Malerei, die Landschaft, die Architektur, das Genre und das Tierleben, was alles er in seinen Gemälden verbindet. In jener Kapelle Riccardi malte er die prächtigen Züge der Könige, herrliche Gestalten, schön, würdevoll und majestätisch; zu Roß, zu Fuß oder auf dem Kamele ziehen sie in unabsehbaren Scharen durch lachende Gefilde, über Berg und durch Täler fort. Fiesole nun, von welchem Gentile und Benozzo lernten, steht in seinem Bilde hinter ihnen zurück. Es ist anmutig und klein und hat nicht jene festliche Pracht und heitere Fülle, welche seine Schüler darzustellen wußten. Doch erfreut es immer das Auge. Viele andere Bilder, welche Fra Angelico in San Marco malte, möchten noch genannt sein wollen, wie sein schönes Gebet im Garten, seine Taufe, seine Krönung der Jungfrau, worin man wieder den Einfluß des Dante erkennt, sein Christus als Pilger, doch mag dessen genug sein. Sie zeigen alle denselben Charakter der alten Schule, dieselbe Schlichtheit der Mittel, die-

selbe Kindlichkeit des Gemüts, die tiefste Religiosität. Man möchte selbst ihre Farben, ein vorherrschendes Weiß, liches Blau und sanftes Rot, kindlich nennen. Angelico erfreut sich gern an den bunten blumenhaften Kontrasten. Seine reizendsten Bilder sind oft die im kleinen, fast miniaturartig gemalten; sie sind von einer großen Zierlichkeit und bewundernswürdigen Feinheit, wie unter anderem die Engelgestalten auf einem Altaraufsatz in den Uffizien und die Figuren auf dem Reliquarium in der Santa Maria Novella.

Fra Angelico starb in Rom am 18. März 1455; der Papst Nikolaus V., der ihn nach Rom gerufen hatte, um im Vatikan zu malen, ließ ihm ein Monument in der Kirche della Minerva errichten. Die Inschrift vergleicht ihn mit Apelles, mit dem sehr viele Maler verglichen zu sein die Ehre haben. Er war also der letzte bedeutende Meister aus der Schule des Giotto gewesen. Die Naturalisten Masolino und Masaccio machten ihr ein Ende und schufen die moderne Richtung der florentinischen Malerei. Die Antiken führten zur Darstellung des Nackten und zum Wohlgefallen an den natürlichen Formen der Menschengestalt, die durch Tizian, Giulio Romano, Correggio und Michelangelo ihren vollendeten Ausdruck finden sollten.

Da ging von demselben Kloster San Marco, welches in Fiesole einen so tüchtigen Verfechter der religiösen Malerei gefunden hatte, noch einmal eine Reaktion gegen die Modernen aus. Dies geschah durch Savonarola.

Savonarola bekämpfte die Mediceer, welche den Sinn für die Antike mächtig gefördert hatten, gerade mit ihren eigenen Waffen. Sie hatten eben die Platonische Akademie gegründet, und sie waren voll Bewunderung des Heidentums, aber auch Savonarola war ein platonischer Mystiker, wie Lorenzo, Pico von Mirandola, Polizianus, Marsilius Ficinus es waren, und wie es überhaupt Italien seit Petrarca war. Der Prior von San Marco hielt platonische Predigten über das Wesen des Schönen und donnerte gegen die Nacktheiten der Kunst von jener Kanzel herab, der gegenüber nun die Grabsteine seiner Freunde liegen, des Pico di Mirandola und des Angelo Poliziano. Der Padre Marchese führt in dem Kapitel seiner Schrift, welches von dem Unternehmen Savonarolas, die Künste zu reformieren, handelt, eine Rede desselben an, worin er das Schöne ganz platonisch als die Seele und die Idee des Guten darstellt. Kraft dieser Theorie erhob Savonarola den heftigsten, ja einen fanatischen Krieg gegen die Antike und die auf das Weltliche gerichteten Künste, die nach seiner Meinung das Menschengeschlecht verderben; er schien darauf auszugehen, eine christlich-platonische Republik wiederherzustellen. Die stürmische Gewalt seiner Rede beugte viele Künstler, die bisher heitern Mutes gemalt und gemeißelt hatten, und man sah den trefflichen Sandro Botticelli, Cronaca, Robbia, Bartolomeo, Lorenzo di Credi und viele andere reuig zu den Füßen des Priors von San Marco ihr Heidentum abschwören. Nur Mariotto Albertinelli und der bizarre Piero di Cosimo

ließen sich's nicht anfechten, sondern blieben Heiden und eifrige Gegner Savonarolas und seiner moralischen Sekte.

Man weiß von der Prozession am 21. Februar 1497. Sie ist die unselige fanatische Stelle in der Geschichte des Volkstribunen von Florenz. Da trug man in feierlichem Aufzuge mit Pauken und Trompeten alle Sinnbilder der Weltkunst auf den Platz der Stadt. Dort nämlich erhob sich ein vielarmiger pyramidalisch zugespitzter Baum; aufgehängt waren daran die Porträts der schönsten Weiber von Florenz, Meisterwerke der Malerei, schöne Nacktheiten der Kunst, Skulpturen von Göttern und Göttinnen, Notenbücher, Harfen, Lauten, Cymbeln und Geigen, Karten, Kleider von Sammet und Seide, die köstlichsten Arbeiten von Gold und von Elfenbein, und man sah auch die Gedichte des Petrarca und des Boccaccio an den Zweigen hängen. Die Diener jenes Jüngsten Gerichts, das hier über die Weltlust ergehen sollte, hatten die Häuser durchsucht, oder man hatte im Eifer, Buße zu tun, Kunstwerke und Kostbarkeiten jeder Art freiwillig ausgeliefert. Ein Venetianer, ein Kaufmann, der gerade in Florenz anwesend war und über das moralische Wesen des Schönen sehr wenig nachdachte, kam bei so unerwartetem Anblick auf den Gedanken, daß es besser wäre, diese vortrefflichen Handelsgegenstände zu verkaufen als zu verbrennen. Er bot also für die gesamte Welteitelkeit die mäßige Summe von 20 000 Skudi. Hierauf ließ die Signorie den Mann ohne weiteres ergreifen, auf einen Stuhl setzen und von



einem platonischen Maler in seiner ganzen Natürlichkeit abkonterfeien; sein Porträt aber wurde zur Auszeichnung so frevelvoller Weltlichkeit auf die Spitze des Scheiterhaufens gestellt. Also verbrannte man diesen Baum mit allen seinen Schätzen unter dem Jubel des Volks. Das geschah auf demselben Platze, auf welchem Savonarola selbst ein Jahr später verbrannt wurde.

Der Tod Savonarolas machte die Künstler seines Anhanges trostlos, viele gaben das Malen auf, unter ihnen namentlich Baccio della Porta, welcher aus Gram über das Ende seines Freundes der Welt entsagte und im Jahre 1500 die Kutte der Dominikaner von San Marco anzog. Sechs Jahre lang blieb Baccio oder Fra Bartolommeo, wie er sich jetzt als Mönch nannte, in Schmerz versunken und rührte keinen Pinsel an. Dann ermannte er sich wieder und begann auf das ausdrücklichste Zureden seiner Ordensbrüder seine religiösen Malereien. Es war das um die Zeit, als Raffael zum zweiten Male nach Florenz kam. Er schloß Freundschaft mit Fra Bartolommeo und lernte von ihm Zeichnung und Farbe; unter dessen Einfluß entstand seine nicht vollendete Madonna del Baldachino, welche den Charakter des Bartolommeo deutlich erkennen läßt. Dieser bildete sich besonders nach Michelangelo und nach Leonardo da Vinci, und weit gefehlt, daß er in der sanften Art des Fiesole malte, wurde er gerade das Gegenteil dieses seines Vorgängers in San Marco. Denn die Schule Giottos war überwunden. Bartolommeo zeigt auf das deutlichste, wie sehr das Studium der Pla-

stik die Malerei bestimmt hatte; seine Figuren sind oft grandios wie die des Michelangelo und beinahe statuenhaft, wie namentlich sein berühmter Evangelist Marcus in der Galerie Pitti.

Fra Bartolommeo starb im Jahre 1517. Das Epigramm auf seinen Tod vergleicht ihn natürlich mit Apelles, in der Farbe wenigstens, mit Buonarrotti in der Zeichnung. Er hat uns auch ein treffliches Porträt des Savonarola hinterlassen.

Zu derselben Zeit, als Fra Bartolommeo in San Marco Dominikaner war, saß dort in einer Klosterzelle ein anderer glühender Verehrer Savonarolas gefangen, der Miniaturmaler Fra Benedetto, ein Florentiner. Man weiß nichts von den Malereien dieses sonderbaren Menschen; aber er hat uns ein ganz originelles und wunderliches Gedicht hinterlassen, welches er in der Einsamkeit seines Gefängnisses verfaßte. Es ist das älteste epische Gedicht auf Savonarola, dessen Leben und Tod es erzählt. Sein Titel ist: »Die Ceder des Libanon.« Der Padre Marchese hat es neuerdings herausgegeben: »Cedrus Libani, oder Leben des Girolamo Savonarola, geschrieben von Fra Benedetto von Florenz im Jahre 1510.« »Viele Zeitgenossen«, so sagte Marchese, »haben das Leben Savonarolas beschrieben, wie Burlamacchi und der Graf Francesco di Mirandola; aber obwohl sie Savonarola kannten, durften sie doch nicht seinen nächsten Umgang und seine innige Freundschaft genießen, wie sie dem Fra Benedetto in den drei Jahren vergönnt war, die er mit dem Meister in San Marco zubrachte. Savonarola selber hatte ihm

das Dominikanerkleid angezogen, und dieser sein Schüler litt und tat viel für ihn und verteidigte ihn nach seinem Ende mit einer Liebe und einer Beharrlichkeit, welche ihm zuerst das Exil und dann viele Jahre der Gefangenschaft in seinem Konvente zugezogen – eine merkwürdige Persönlichkeit, deren Typus allein in jenen Paladinen des Mittelalters ohne Furcht und Tadel zu suchen ist, die mit unsterblichen Versen Ariosto und Tasso besungen haben.«

Mit Recht legt Marchese diesem merkwürdigen Gedicht eine historische Wichtigkeit bei, weil es die Ereignisse ganz getreu und treuherzig erzählt, deren größten Teil der Dichter selbst erlebt und mit eigenen Augen gesehen hatte.

Fra Benedetto war im Jahre 1470 in Florenz geboren. Sein Vater Paolo war Goldschmied, seine Mutter, wie er selbst sagt, eine witzige und mutige Frau. Anfangs führte Benedetto ein lockeres Leben, dann wurde er durch Savonarolas Predigten so sehr begeistert, daß er in den Orden von San Marco trat. Savonarola selbst nahm ihn in den Orden auf im November des Jahres 1495. Drei Jahre also lebte er neben ihm im Kloster, bis sich am 8. April 1498 der wütende Volkssturm gegen den Prior erhob und seine Feinde das Kloster belagerten. Fra Benedetto, ein entschlossener Mann, kämpfte neben andern Mönchen und Anhängern Savonarolas mit großer Tapferkeit. Zufällig befand sich auch der Maler Baccio della Porta, der nachmalige Fra Bartolommeo, an jenem Abend im Konvent; erschreckt durch das wütende Geschrei des Volks und das Toben des Kamp-

fes, versteckte er sich in den geheimsten Winkel des Klosters. Benedetto aber hatte sich auf das Dach der Kirche gestellt, in die man Feuer warf, und schmetterte mit Steinen so viele Feinde zu Boden, als er bezwingen konnte. Savonarola erblickte ihn und rief ihm zu, vom Kampf abzulassen und die Waffen wegzuwerfen; auch als er sich freiwillig den Feinden ergab, wollte Fra Benedetto, wie Burlamacchi erzählt, mit Gewalt sein Schicksal teilen, doch Girolamo wandte sich zu ihm und sagte ihm: »Bruder Benedetto, aus Gehorsam folge mir nicht, weil ich und Bruder Dominicus zu sterben haben aus Liebe zu Christus. Und in diesem ward er seinen Söhnen aus den Augen gerissen, welche alle weinten, es war schon 9 Uhr in der Nacht.«

Nun erzählte Fra Benedetto selbst, daß unter den Anhängern Savonarolas Malatesta Sacromoro da Rimini den Verräter machte. Denn dieser bewog Savonarola, sich dem Volk auszuliefern, nachdem jener vergebens ihm geraten hatte, dem heiligen Paulus nachzuahmen und an einem Seile die Mauer sich herabzulassen, um sein Heil in der Flucht zu versuchen.

Man schleppte Savonarola und Dominicus in den Palast der Signore, Silvestro aber hatte sich im Kloster verborgen. Aber auch diesen verriet Malatesta am folgenden Tage. Alle drei wurden darauf am 23. Mai auf der Piazza hingerichtet und dann verbrannt. Auf der Stammtafel der berühmtesten Männer des Ordens liest man noch heute in einer Zelle von San Marco die Note: »Im Jahre 1498 am 23. Mai

starben die Väter F. Girolamo Savonarola zugleich mit Dominico und Silvestro durch falsche Anklagen unschuldig an einem Galgen in der Stadt Florenz.«

Fra Benedetto entwich zuerst nach Viterbo, darauf empfand er Gewissensbisse, Savonarolas Andenken auch nur eine Weile lang verraten zu haben; er kam nach Florenz zurück und begann nun mit Mut den Namen und die Lehren seines unglücklichen Meisters zu verteidigen, obwohl er den Zorn und die Rache der Henker Savonarolas auf sich laden mußte. Er schonte niemanden, selbst den Papst Alexander VI. griff er mit Leidenschaft an. Die Folge davon war, daß man ihn zuerst aus dem Kloster stieß und dann wieder in seinem Konvent einkerkerte. Wie lange, und ob er bis an sein Lebensende darin schmachtete, ist ungewiß. Dort schrieb er einige Werke, teils Verteidigungen Savonarolas, teils theologische Schriften, und endlich sein Gesicht, das er ganz willkürlich die »Ceder des Libanon« betitelt hat.

Es ist in Terzinen geschrieben und in elf Kapitel abgeteilt. Man erwarte keine poetischen Schönheiten von ihm, noch schwungvolle Phantasie, aber es ist ergötzlich durch eine gewisse burleske Einfalt oder durch die Schlichtheit der Darstellung, welche an alte Gemälde und an alte Chroniken erinnert, noch mehr ist es interessant durch die unmittelbare historische Lage, sowie durch die Treue, womit es die Zustände zeichnet und ein Bild des Lebens jener Zeit entwirft, das schätzenswert genug ist. Die Katastrophe selbst ist lebendig und zweifellos wahr geschildert.



## TAFEL-VERZEICHNIS

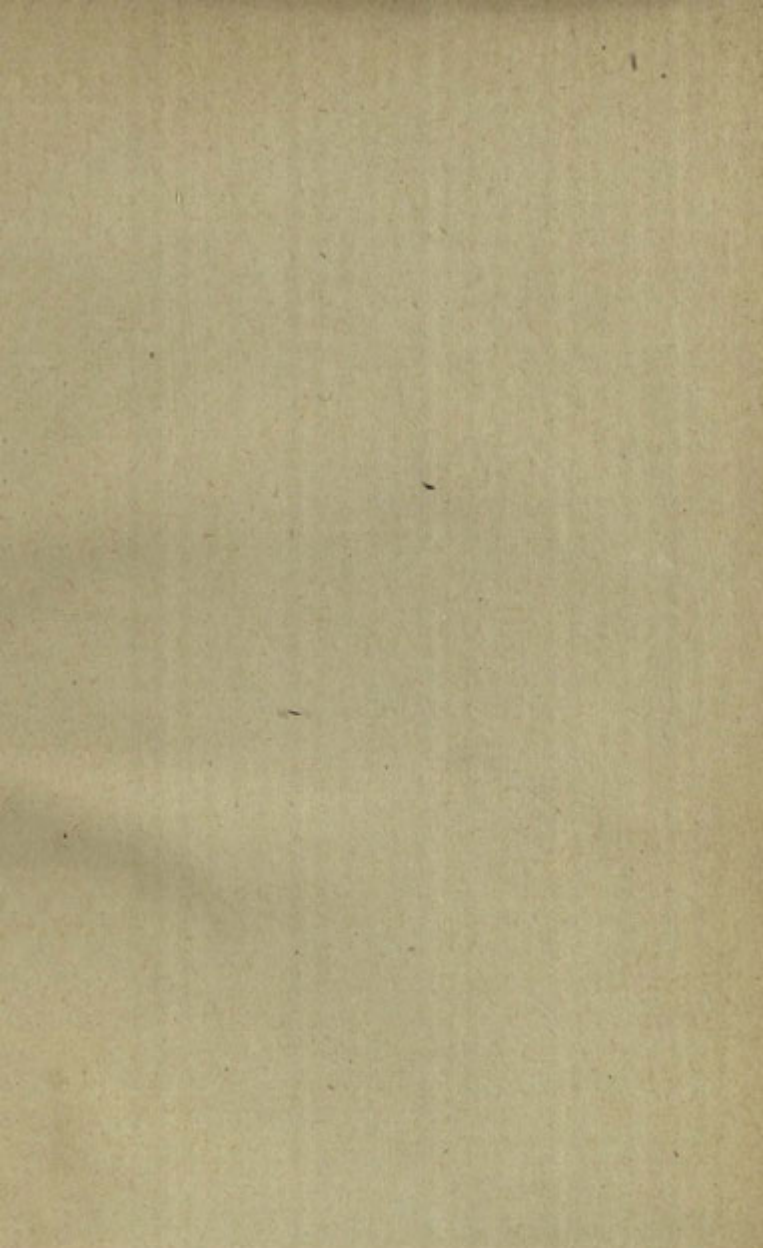
---

Blick auf Florenz vom Boboli-Garten. Zeichnung von S. Corrodi .. .. .	Titelbild
Florenz. Blick vom Palazzo Pitti. Stich von Durau ..	7
Florenz. Santo Spirito. Stich von Durau .. .. .	24
Florenz. Piazza del Granduca. Stich von P. Filzer ..	33
Florenz. Piazza del Duomo. Stich von Durau.. .. .	40
Fiesole. Stich von Fortier.. .. .	58











# VENEDIG DAS WUNDER DER WELT

*Briefe, Berichte  
und Bilder aus vier Jahrhunderten*

*Herausgegeben von Carl von Lorch  
Mit dem einleitenden Kapitel „Entstehung Venedigs“  
von Julius von Schlosser. Mit 12 Tafeln im Licht-  
druck und 15 Illustrationen im Text. Oktav  
Liebhabereiband RM 7.50*

„Das Buch gibt ein Bild der Stadt während der letzten vier Jahrhunderte, gesehen mit den Augen von sechsunddreißig berühmten Besuchern aus Deutschland, England, Frankreich und Italien. Man kann sich nichts Lebendigeres, Frischeres und Anregenderes vorstellen. Jeder der Besucher berichtet unbefangen in Briefen oder Tagebuchblättern von seinen persönlichen Erlebnissen, seinen großen Eindrücken oder kleinen Mißgeschicken. Das Lesen ist wie ein Austausch von Reiserlebnissen mit lauter geistvollen Menschen – ein wirklicher Hochgenuß.“

*Deutsche Allgemeine Zeitung*

## CAPRI

*Neue illustrierte Ausgabe mit acht Tafeln von  
Ferdinand Gregorovius. Oktav. Gebunden RM 3.80*

## FLORENZ

*Illustrierte Ausgabe mit sechs Tafeln von  
Ferdinand Gregorovius. Oktav. Gebunden RM 3.80*

## NEAPEL

*Illustrierte Ausgabe mit acht Bildern von  
Ferdinand Gregorovius. Oktav. Gebunden RM 3.80*

---

WOLFGANG JESS VERLAG  
DRESDEN

657