

H. VOSS

GIOVAN FRANCESCO BEZZI

NOSADELLA

in: „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes
in Florenz“, Januar 1932, pp. 449-462.

GIOVANNI FRANCESCO BEZZI, GENANNT NOSADELLA

Von Hermann Voss

Der bolognesische Maler des sechzehnten Jahrhunderts, von dem hier die Rede sein soll, gehört zu jenen Persönlichkeiten, die seit langem aufgehört haben, mehr für uns zu sein als ein leerer Klang, verbunden bestenfalls mit schwacher assoziativer Vorstellung. Schon Malvasia wußte nur wenig über Bezzis Lebensumstände und Werke zu berichten, und nicht alle Arbeiten seiner Hand, die er als ihm bekannt (und als schon damals teilweise problematisch erhalten) aufführt, sind heute nachweisbar.

Um die Persönlichkeit dieses keineswegs uninteressanten Meisters aus dem weiteren Kreise der Michelangelesken zu rekonstruieren, ist es notwendig, sich auf die wenigen Angaben der Felsina Pittrice zu stützen, ohne sich aber durch deren stilistische Unklarheiten und Weitschweifigkeiten zu Mißverständnissen verleiten zu lassen. Vor allem muß der in neuerer Zeit anscheinend durch ungenaue Lektüre Malvasias entstandene Irrtum korrigiert werden, als sei Bezzi ein Schüler des Domenico Tibaldi de' Pellegrini gewesen¹. In Malvasias Darstellung wird der Künstler allerdings in ziemlich engem Zusammenhang mit der Lebensgeschichte Domenicos aufgeführt, dabei aber unzweideutig als Schüler des Pellegrino Tibaldi bezeichnet, mit den Worten:

„Allievi di Pellegrino possiam dire esser stati in Ispagna tutti i pittori di quel paese Così anche in Bologna tutti possiam dire di que' tempi e dopo sino a' nostri, aver seguito quella maniera, non altro studiandosi, che le sue cose; ma due, che particolarmente nel rotolo de' suoi effettivi scolari si dicon descritti: Girolamo Miruoli; e Gio. Francesco Bezzi, chiamato il Nosadella“

Es ist also, da Malvasias glaubwürdigen Worten kein anderes Zeugnis entgegensteht, davon auszugehen, daß Bezzi aus der Schule des Pellegrino Tibaldi hervorgegangen ist, ein Faktum, das, wie unsere weitere Darstellung zeigen wird, von der stilkritischen Seite her seine schlagende Bestätigung findet.

Aber auch schon diese stilistische Verwandtschaft mit Pellegrino ist von Malvasia ganz richtig charakterisiert worden; heißt es doch bei ihm von Bezzis Schaffen: „Quelle poche d'opre, che di lui si vedono e sono per lo più a fresco anch'esse, s'ammirano di un buon colore, come quelle del suo maestro, e piene di crudizione; e se non così giuste e studiate, più terribili forse, risaltate e risolute.“

Als Hauptbeispiele dieser maniera terribile e risoluta führt nun Malvasia zwei Altarbilder auf, die glücklicherweise, im Gegensatz zu den Freskomalereien, erhalten geblieben sind und sich in allen Guiden Bolognas traditionell unter dem Namen Nosadellas verzeichnet finden. Es sind die Madonna in der Glorie mit fünf Heiligen im Oratorium der Kirche S. Maria della Vita (Abb. 1) und das Hochaltar-

¹. So bei Meyer, Künstlerlexikon, Bd. III, S. 795, und ebenso bei Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. III.

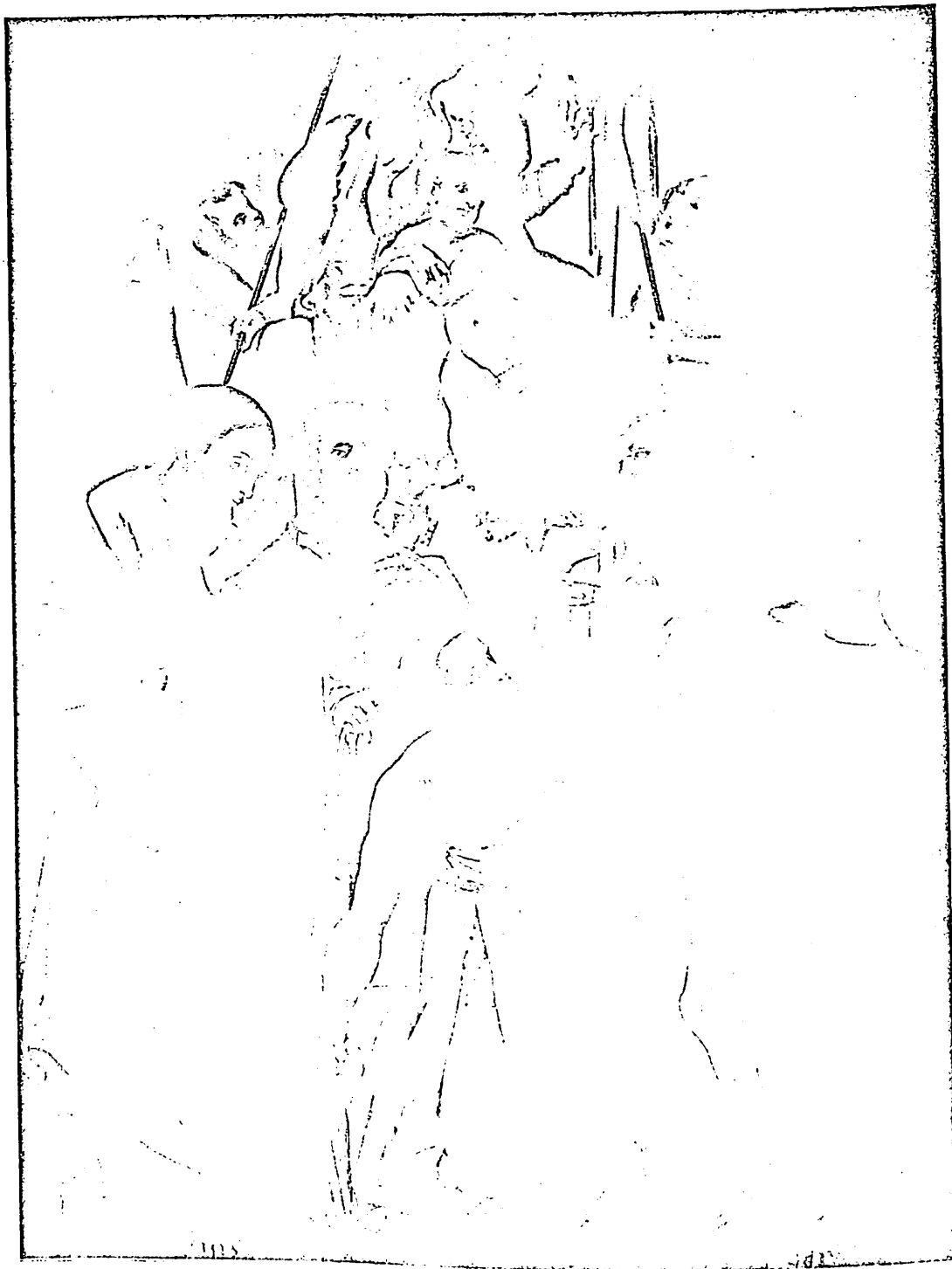


Abb. 1. Nosadella, Maria mit dem Kinde und Heiligen
Bologna, Sta Maria della Vita, Oratorium

Photo Alinari

bild von S. Maria Maggiore, mit der Darstellung der Beschneidung Christi (Abb. 2). Das letztere Werk ist Nosadellas letzte Arbeit; als er 1571 starb, war es noch unfertig und ward von Prospero Fontana vollendet.

Zwischen beiden Werken herrscht eine unverkennbare Übereinstimmung des Stils, eine kräftige, an dem Michelangelismus Tibaldis geschulte zeichnerische Behandlung, eine harte, ausdrucksvolle Konturierung, großes Interesse für die Plastizität der Gesichter, Hände und Füße und eine charakteristische Manier des Gewandwurfes, die immer wieder zu gewissen Knäuelmotiven zurückkehrt, die man vielleicht als das prägnanteste Stilmerkmal Bezzis bezeichnen darf. Aber trotz dieser schlagenden Stilanalogien ist auch genug des Trennenden vorhanden; es ist offenbar, daß zwischen den beiden Werken eine gewisse Entwicklung liegt, deren zeitliches Ausmaß und einzelne Etappen wir einstweilen nicht kennen. Das Altarbild in S. Maria della Vita, als das frühere der beiden Werke, ist in der Farbe viel zurückhaltender, ins Grauliche gehend, die Beschneidung Christi dagegen von einer fast groben Buntheit, an das Kolorit des Sabbatini-Kreises erinnernd. Auch ist das ältere Bild einfacher und klarer in der Komposition, das jüngere figurenreich, gedrängt und bis zur Geschmacklosigkeit überladen. Vielleicht geht einiges dieser Wirkung auf die Rechnung des Prospero Fontana, doch ist der Stil Nosadellas eigentlich in allen Teilen des Bildes so deutlich erkennbar, daß man ihm bei weitem den Hauptanteil zuschreiben und folglich Fontanas Beteiligung als ziemlich unbeträchtlich ansehen muß.

So wenig umfangreich dies überlieferte Oeuvre ist, so bietet es doch Anhaltspunkte genug, um den Stil des Meisters in anderen, nicht beglaubigten Arbeiten wiederzuerkennen und so eine ziemlich umfassende, lebendige Vorstellung von seiner künstlerischen Persönlichkeit zu gewinnen. Ich führe hier eine Gruppe von Tafelbildern auf, die untereinander stilistisch wie thematisch so eng verbunden sind, daß kein Zweifel an ihrer individuellen Zusammengehörigkeit bestehen kann. Es wird sich dann zeigen, daß der Meister, der sie schuf, zusammenfällt mit Gio. Francesco Bezzi, genannt Nosadella.

An erster Stelle nenne ich eine dem König von Rumänien gehörende, in dem Katalog von 1898¹ als „Rosso dei Rossi“ aufgeführte Heilige Familie (Abb. 3)², deren interessante, einigermaßen gesucht originelle Komposition unverkennbar von der Seite des Pellegrino Tibaldi her inspiriert ist. Insbesondere das Motiv des energisch übergreifenden rechten Armes der Madonna bei gleichzeitigem Herumdrehen des Hauptes stammt aus dem Requisitenschatz dieses Meisters; man vergleiche die Madonna auf der „Anbetung der Hirten“ (Galerie Borghese; Rom) oder den schwertziehenden Odysseus auf dem bekannten Fresko in der Universität zu Bologna, Odysseus bei Circe. Auch in den Draperiemotiven, in der Zeichnung der

¹ L. Bachelin, Tableaux anciens de la Galerie Charles I^{er} roi de Roumanie, Braun (Paris, Dornach, New York) 1898, S. 43 ff.

² Auf Leinwand, 93 : 74 cm.

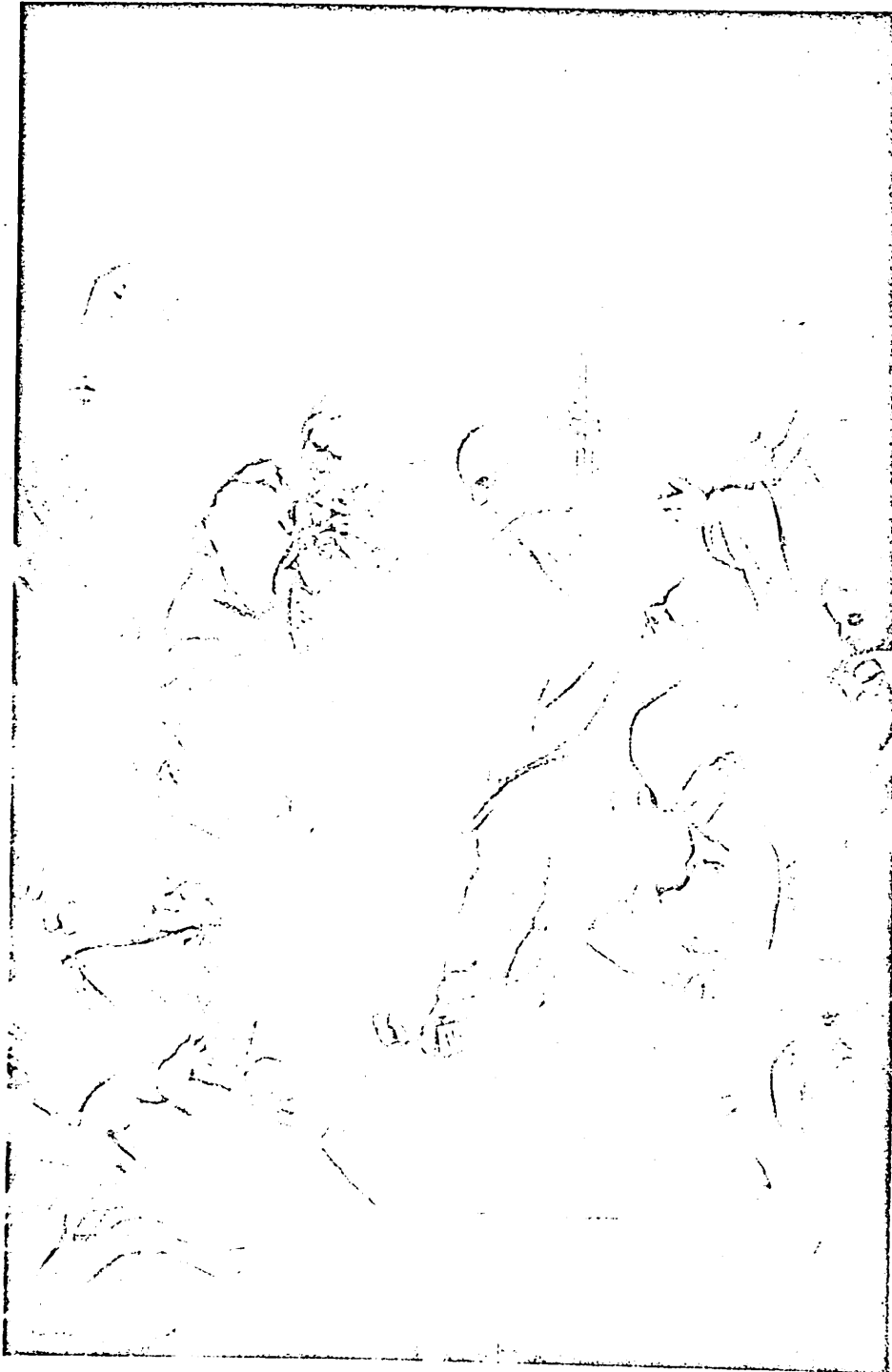


Abb. 2. Nosadella, Die Beschneidung Christi. Bologna, Sta Maria Maggiore

Hände und namentlich in der Verkürzung der Füße findet man unzweifelhafte Spuren Tibaldischen Einflusses. Doch stellt sich, wenn man den Vergleich genauer durchführt, sofort das stilistisch Besondere unseres Madonnenbildes heraus, eine krausere, eigenwilligere Nuance der Modellierung und der Linie, die uns an Malvasias Worte denken läßt: „se non così giuste e studiate, più terribili forse, risaltate e risolute“.



Abb. 3. Nosadella, Heilige Familie. In der Sammlung Karls I. von Rumänien

Diese Nuance wird noch augenfälliger, wenn man eine Variante des eben beschriebenen Madonnenmotives heranzieht (Abb. 4), auf der die Nebenfiguren fehlen¹). Wiederum ist das Hauptmotiv das gleiche, der energisch übergreifende Arm der Madonna beigleichzeitig herumgewandtem Haupt; allein das Kind, diesmal ohne Beziehung zu anderen Gestalten, ist lebendiger und naturalistischer gestaltet; in seinen schweren, wuchtigen Formen wird ein plebejischerer Geist fühlbar als der des immer vornehmen, um linearen Wohllaut bemühten Tibaldi. Daß sich der Künstler mit dem Motiv noch öfter abgegeben hat, bezeugt eine Zeichnung im Staedelschen Institut zu Frankfurt (Abb. 5), die traditionell „Ruggero Ruggeri im Staedelschen Institut zu Frankfurt (Abb. 5), die traditionell „Ruggero Ruggeri detto da Bologna“ genannt wird, deren Zugehörigkeit in diesen Kreis aber keinem Zweifel begegnen kann. Man denkt bei ihr an eine der wenigen Notizen über Nosadella, die es außerhalb des Malvasiamaterials gibt, nämlich an eine gelegentlich des Verkaufes der Mariette-Sammlung erwähnte Zeichnung Bezzis, die aus der Sammlung Vasaris stammte, also ein bestbeglaubigtes Blatt, das den genannten Kompositionen vermutlich ähnlich gewesen sein muß: „une Sainte Famille, où l'enfant Jésus embrasse sa mère, par Bezzi, dit Nosa della Bolo . . .“ (sic!)².

Im Pariser Kunsthandel tauchte vor zwei Jahren eine etwas figurenreichere Heilige Familie auf, die zwar nicht unmittelbar als Variante der bisher von uns

¹ Ca. 60 cm hoch, auf Holz. 1925 in Berliner Privatbesitz. Damals dem Tibaldi zugeschrieben.

² Zitiert von A. Wyatt in der Gazette des Beaux-Arts, Vol. IV (1859), p. 351, in einem Aufsatz über die Zeichnungssammlung Giorgio Vasaris. Das Blatt ist zur Zeit nicht nachweisbar.

analysierten Kompositionsidee gelten kann, aber mit ihr die allerstärksten Berührungspunkte aufweist (Abb. 6). Das Thema, ein Beieinander der Familien Christi und Johannes' des Täufers, gibt dem Künstler Veranlassung zu einem stark verschachtelten Figurenaufbau, einer Art niederer Pyramide, zusammengeballt aus den Gestalten der Madonna und der Elisabeth und bekrönt von einem Engel, der Blumen streut. Das letztere Motiv ist unverkennbar einem Werke Rafaels nachgebildet, der sogenannten Heiligen Familie Franz I. (im Louvre), aber, ebenso wie die übrigen Gestalten, in die Formensprache der Michelangelo-Richtung übersetzt. Die Typen haben etwas Breitgedrücktes, das sich ähnlich in dem



Abb. 4. Nosadella, Heilige Familie. Berlin, Privatbesitz

Altarbilde von S. M. della Vita wiederfindet, namentlich auffallend in dem Gesichte des kleinen Johannes, dessen weitauseinanderstehende Augen und mächtig gewölbte Stirn (nebst hineinragender Haarlocke) in dem Putto rechts oben eine offenkundige Analogie haben. Weitere Übereinstimmungen sind: das Motiv der rechten Hand der Elisabeth, jenem der Rechten Petri genau entsprechend, die Rechte Josephs, zu vergleichen mit der gleichen Hand Pauli; bei allen diesen charakteristischen Handbewegungen ist es immer wieder das gezielte Auseinanderspreizen einzelner Finger, während andere sich eng aneinanderlegen, dazu der Charakter einer spitzen Knöchigkeit, was als typisch für den Meister auffällt. Aber auch in den Gewandmotiven man z. B. im Gewande der sitzenden Madonna (rechts unten) wahrnimmt und die im Prinzip auch in der Maria gloriosa von S. M. della Vita (Partie links neben dem Schoß der Figur) sowie in der Heiligen Familie des Königs von Rumänien (links halbbunten) wiederkehrt. Daß es sich hier um durchaus individuelle Züge, nicht um man unter diesem Gesichtspunkt die Werke anderer, ungefähr der gleichen Zeit und Richtung angehöriger bolognesischer Meister heranzieht, wie etwa von Sammacchini, Passarotti und Prospero Fontana; bei keinem von ihnen wird man in der

Zeichnung der Hände und der Gewänder ähnliche Züge finden, sondern einen durchaus abweichenden Stil. Die „Heilige Familie“ aus Pariser Besitz ist übrigens unter allen Werken unseres Meisters dasjenige, in dem die derbe, etwas breiige Plastizität der Körper und Gewänder in ihrer michelangelesken Wucht am stärksten in die Erscheinung tritt, vermutlich ein Symptom der frühen Entstehung, da das Altarbild in S. M. Maggiore und zwei mit ihm nächstverwandte, jetzt von uns zu besprechende Werke auch spitze, gratige Faltenmotive aufweisen, ebenso eine mehr linear prägnante Manier der Zeichnung in Gesicht und Händen. Die beiden Gemälde, auf die wir hier hindeuten, sind wiederum Madonnendarstellungen, den bisherigen motivisch nahe verwandt, aber dadurch von ihnen abweichend, daß das Christkind in Verbindung gesetzt wird mit der Gestalt der hl. Katharina, die vor ihm (von rechts her) niederkniet.

Das eine der Bilder war bisher dem Juan de Juanes zugeschrieben, dessen angebliche Signatur es auch (in der unmöglichen Schreibweise IUANEZ) nebst Datum (Abb. 7) aufweist¹. Es war unter diesem Namen 1925 in Paris ausgestellt, in einer von der „Demeure historique“ veranstalteten „Exposition d'Art Ancien Espagnol“, die an interessanten italienischen Gemälden des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts bemerkenswert reich war. Daß das Bild, seiner „Signatur“ zu Trotz, nichts mit Juan de Juanes zu tun haben könne, ist Kennern des Meisters und der Schule wie A. L. Mayer nicht entgangen. Vielmehr weist sein Stil ihm einen Platz außerhalb der spanischen Malerei an, und zwar, wie wir schwerlich noch durch eine ausführliche Analyse darzutun haben, im Rahmen der Kunst des Nosadella.

Aufs engste verwandt ist es mit einem im römischen Kunsthandel (Galleria San-giorgi) aufgetauchten Bilde gleichen Themas, bereichert durch die Figuren zweier männlicher Heiliger im Mittelgrund (Abb. 8). Auf dieser Komposition hat sich



Abb. 5. Nosadella, Heilige Familie, Kreidezeichnung.
Frankfurt a. M., Städelches Kunst-Institut

¹ Auf Holz, 89 : 76 cm. Früher Sammlungen Kosloff und Nabokoff, später Lucas Moreno.



Abb. 6. Nosadella, Heilige Familie. Paris, Kunsthandel

Nosadella ein Motiv zunutze gemacht, das auf den Gemälden und Fresken der Manieristen seit 1550 häufiger auftritt, das in eine Bildecke geschobene Repoussoir einer nur als Brustbild gegebenen Figur, in diesem Falle des hl. Joseph. Zu den beiden Heiligen im Mittelgrund rechts oben verhält sich diese Gestalt in raumdiagonalem Sinne. Auch die Hauptgruppe ist in diagonalen Anordnung gegeben. Das Kind ist eine unverhohlene Imitation des berühmten Bewegungsmotives des Propheten Daniel von der Sixtinischen Decke Michelangelos, aber im Gegensinne. Auffallend ist die Ähnlichkeit des Madonnentyps mit anderen Gesichtern Bezzis, zum Beispiel dem des lesenden Heiligen links auf dem Altarbild in S. M. della Vita. Der Künstler hat eine bestimmte Art, die Lider scharf abzugrenzen und die Augen-

höhlen sowie den Nasenrücken mit einer gewissen Härte herauszuheben, die leicht wiederzuerkennen ist. Man begegnet ihr ferner auf dem sogenannten „Juan de Juanes“ in Paris, wo sowohl die Madonna wie die hl. Katharina Beispiele dafür bieten. Die uns wohlbekannte Art der Gruppierung der Finger noch einmal zu charakterisieren (siehe die rechte Hand der Madonna, beide Hände der Heiligen), dürfte angesichts der Abbildungen überflüssig sein. Nur ein bezeichnendes Detail sei erwähnt, nämlich die Einknickung des dritten beziehungsweise vierten Fingers bei gleichzeitiger Spreizung des fünften und zweiten (siehe die rechte Hand der Heiligen und gleiche Hand des Christkinds auf dem Altarbilde in S. M. della Vita).

Die von mir aufgeführten Madonnen und Heiligen Familien sind die einzigen Werke neben den beiden beglaubigten, die mir im Laufe der Jahre als Werke Nosadellas festzustellen gelang. Wenn sie auch nicht ausreichen, um über sein Schaffen und seine Entwicklung einen lückenlosen Überblick zu gewinnen, so vermitteln sie doch von seiner künstlerischen Eigenart eine ziemlich klare Vorstellung. Es scheint darnach, als habe sich sein Schaffen in der Hauptsache auf den Zeitraum von 1550 bis 1570 erstreckt, und es mag sein, daß seine Produktivität als Tafelmaler nicht allzu ausgedehnt gewesen ist. Hierauf könnte auch der Hinweis Malvasias gedeutet werden, der in der Biographie seines einzigen namhaften Schülers, des Bartolomeo Cesi, behauptet, daß Bezzi in seinem Atelier nur selten zu blicken gewesen sei. Vielmehr habe er, als intimer Freund der bolognesischen Patrizierfamilie Lamandini¹, mit ihnen zusammen viel Zeit auf Jagd und andere Lustbarkeit verwan-

Was aber ist aus den von Malvasia aufgeführten Fresken geworden, die den interessanteren Teil seines Schaffens gebildet haben müssen und deren Schönheit mit besonderer Begeisterung gepriesen wird? So weit ich feststellen konnte, ist von den für Bologna gemalten Wandbildern nichts mehr erhalten, wie denn schon aus Malvasia hervorgeht, daß sie zerstört, nur in Kopien erhalten oder fast ganz unkenntlich geworden waren. Aber der gleiche Malvasia verrät uns, daß Nosadella sich viel außerhalb Bolognas aufgehalten und für das übrige Italien, speziell für Rom, gearbeitet hat. Es ist also die Möglichkeit gegeben, daß in anderen Städten, vielleicht unter falschen Meisternamen, Fresken von ihm vorhanden sind. So gewagt es ist, auf diese vage Möglichkeit hin ihm Werke in einer Technik zuzuschreiben, in der wir ihn an keinem gesicherten Beispiel kennengelernt haben, so sei es doch gestattet, einen Hinweis zu geben, über dessen Kühnheit ich mir selber durchaus klar bin. Meine Vermutung bezieht sich auf die Fresken einer Kapelle in der Kirche S. M. delle Grazie zu Mailand (der fünften rechter Hand), die bisher von der Forschung kaum beachtet worden sind (Abb. 9 und 10). Obwohl sie sich aus der Produktion des späteren Cinquecento in Mailand nicht wenig herausheben und eine klare Stilverwandtschaft mit der Schule Bolognas, insbesondere mit Pellegrino Tibaldi, verraten, gelten sie traditionell als Werke eines sonst nicht in sicheren

¹ Im Auftrage der Lamandini malte er die beiden Kirchenbilder in S. M. della Vita und S. M. Maggiore.

Werken nachweisbaren mailändischen Meisters, des Francesco Vicentino. Dieser war nach der Überlieferung ein Landschaftsmaler, den Lomazzo nach Giorgione, Lorenzo Lotto, Muziano und Paris Bordone als tüchtigen Vertreter seiner Kunst nennt, „il quale esprime talmente la polvere nell'aria che veramente chi la vede non la può stimare altro che polvere che da venti sia agitata, e massime sopra certe figure alquanto lontane dall'occhio“.

Was nun dieser aus Vicenza stammende Landschaftler, offenbar ein Meister malerischer Kleintechnik, mit einem mi-



Abb. 7. Nosadella, Heilige Familie. Paris 1925
ausgestellt in der „Exposition d'Art Ancien Espagnol“

chelangelesken Freskanten und Figurenmaler zu tun haben kann, dessen Haupteigenschaft eine etwas rohe, aber imposante Plastizität der Wirkung war, bleibt schwer zu verstehen. Aber da niemand über Francesco Vicentino etwas Konkretes wußte und alle Kenntnis seiner Kunst aus den wenigen angeführten Worten Lomazzos bestand, wagte auch niemand der traditionellen Zuschreibung zu widersprechen, obwohl ihre Unsicherheit auf der Hand lag. Lanzi, dem die Unvereinbarkeit der Tatsachen wohl schon aufgefallen sein muß, hilft sich, indem er zuerst die Stelle aus Lomazzo zitiert und dann bemerkt, dieser Meister sei auch ein guter Figurenmaler gewesen, wofür aber eben nur ein greifbares Zeugnis angeführt wird, nämlich die Fresken in S. M. delle Grazie.

Wir befinden uns also in einer eigenartigen Lage. Um die Vermutung, Nosadella könnte die erwähnten Fresken gemalt haben, wagen zu können, müßte zunächst die alte Zuschreibung entkräftet werden; dies aber erscheint so lange als fast aussichts-

los, als der überlieferte Künstlername des Vicentiners für uns gänzlich ungreifbar bleibt und somit die Glaubwürdigkeit dieser Namenstradition nicht nachzuprüfen ist.

Lassen wir daher den unsicheren Faktor der Überlieferung vorläufig aus unserer Rechnung und prüfen die Fresken lediglich von der Seite ihres künstlerischen Charakters her. Wir sehen ein in vier Felder eingeteiltes Kreuzgewölbe; darin sind die vier Evangelisten in wuchtiger Plastizität und zugleich in einer ungewöhnlichen Typisierung dargestellt, mehr als Propheten aufgefaßt¹, aber durch ihre üblichen Attribute klar gekennzeichnet. Sie sind von größeren Engeln und nackten Putten



Abb. 8. Nosadella, Heilige Familie. Rom, Kunsthandel

umgeben; in den Ecken befinden sich acht mächtige, hagere Gestalten von Sybilen, deren künstlerische Herkunft von Michelangelo unverkennbar ist, wie sich denn überhaupt der michelangeleske Charakter des Ganzen dem Beschauer sofort sehr stark aufdrängt. Nichts erinnert in diesen Fresken an die lombardische oder gar an die venezianische Schule; am wenigsten kann der farbige Charakter mit seinen starken Lokalfarben (hellgrün, orange, changierend von lila nach hellgrün, von orange nach rot, hellblau und weiß) mit der Art des oberitalienischen Kolorits in Entwicklung gebracht werden. Zweifellos ist der erste Name, der dem unvoreingenommenen Beschauer in den Sinn kommt, der des Pellegrino Tibaldi, und damit befinden wir uns bereits in nächster Nähe Nosadellas, der ja nach Malvasias Zeugnis als Freskant stark an Tibaldi erinnern soll. Auch was über die stilistischen Verschiedenheiten gegenüber Tibaldi gesagt wird, scheint zu stimmen: „non così giuste e

¹ Diese unter dem Einfluß der Sixtinischen Decke stehende Art der Gestaltung hat begriffliche Mißverständnisse hervorgehoben, so z. B. bei Mongeri, *L'Arte in Milano*, Milano 1872, S. 212, wo es heißt: „i quattro profeti.“

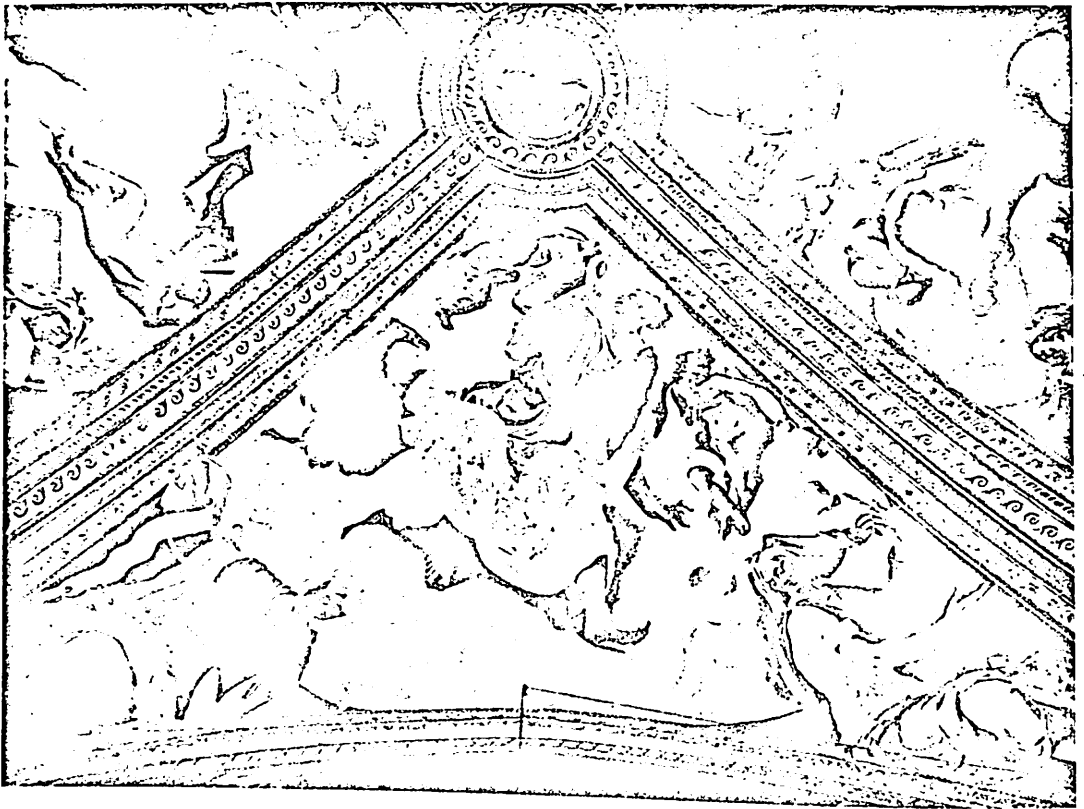


Photo Voss

Abb. 9. Nosadella? Gewölbefresken mit den 4 Evangelisten. Ausschnitt: Johannes Ev.
Mailand, Sta Maria delle Grazie

studiate“, dafür aber „più terribili forse, risaltate e risolte“, Worte, die in der Tat die Eigenart Nosadellas gegenüber dem korrekten, „klassischen“ Tibaldi gut charakterisieren und für seine Urheberschaft an diesen interessanten Fresken wohl angeführt werden können.

Mit den vier Deckenbildern ist übrigens der malerische Schmuck der Kapelle nicht erschöpft; in den Lünetten befinden sich eine Darstellung des Ganges nach Emmaus in Landschaft und ein *Noli me tangere*. Ferner hatte die Kapelle ursprünglich als Altarbild die Darstellung der Kreuzigung, die heute in der ersten Kapelle rechts aufbewahrt wird (sehr schwer erkennbar und daher nicht leicht stilistisch zu analysieren). Auch diese Malereien entsprechen sämtlich dem Stilcharakter der bolognesischen Schule und weichen von der lombardischen oder venezianischen Art vollkommen ab. Nur die Bedeutung, die der landschaftliche Hintergrund auf der Kreuzigung wie auf dem Gang nach Emmaus besitzt, könnte Anlaß zu Bedenken geben, da ja der sonst für uns ungreifbare Francesco Vicentino sich gerade als Landschaftler ausgezeichnet haben soll. Aber von dem, was Lomazzo über die Eigentümlichkeiten seiner Landschaftskunst sagt, habe ich nichts in diesen Hinter-

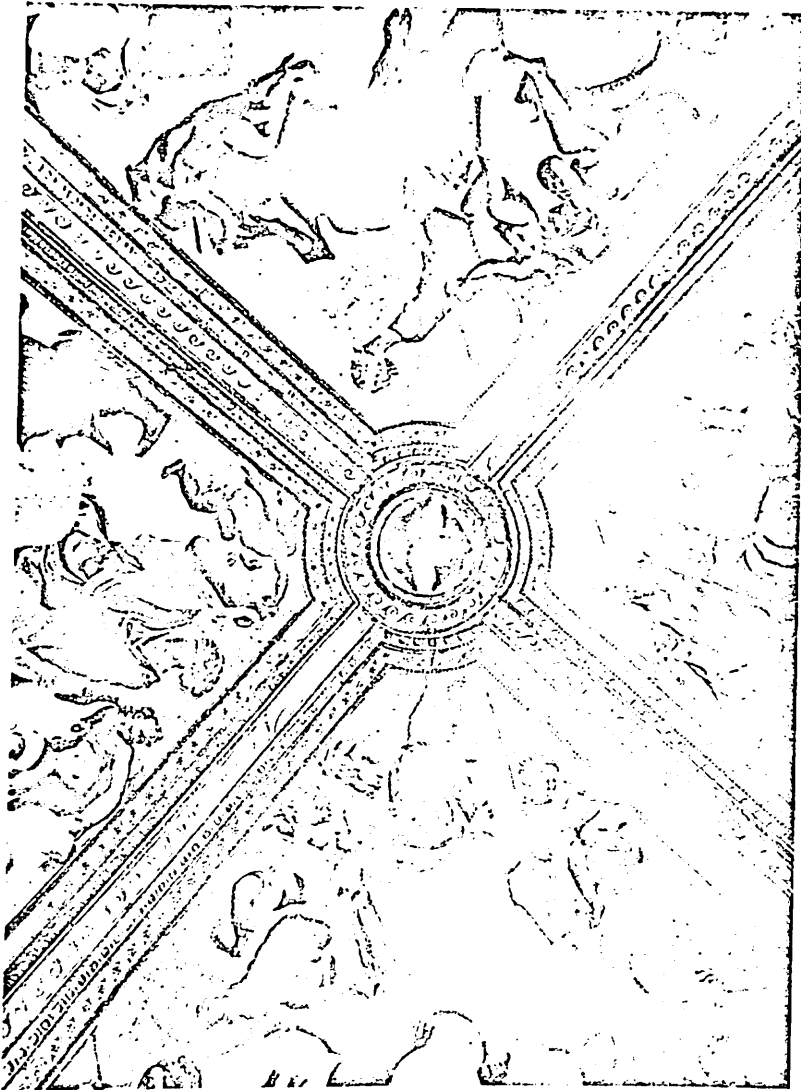


Photo Voss

Abb. 10. Nosadella? Gewölbefresken mit den 4 Evangelisten. Ausschnitt: Markus und Matthäus.
Mailand, Sta Maria delle Grazie

gründen entdecken können, auch vermag ich mir schwer vorzustellen, woher bei einem aus der venezianischen Schule hervorgehenden, in Mailand tätigen Meister eine so ausgesprochen bolognesische Schulung michelangellesker Observanz herühren sollte.

Allerdings läßt sich der Attribution an Nosadella das naheliegende Argument entgegenhalten, warum denn ein nicht sehr berühmter bolognesischer Maler, über dessen Aufenthalt in Mailand man zudem nichts weiter weiß, gerade diesen Auftrag erhalten haben sollte. Der Einwand ist zweifellos von Gewicht; doch darf ihm

gegenüber daran erinnert werden, daß Nosadellas Lehrer Tibaldi seit Anfang der sechziger Jahre, von seinem Gönner, dem Erzbischof Carlo Borromeo berufen, Architekt der Stadt und des Gouvernements Mailand war. Es wäre also durchaus möglich, daß man seine Meinung erbeten hätte und, seinem einflußreichen Vorschlage folgend, den ehemaligen Schüler mit dem Auftrage betraut hätte.

Mit diesen hypothetischen Erwägungen aber müssen wir die Frage der Zuschreibung der Wandmalereien in S. M. delle Grazie einstweilen offen lassen, ohne eine definitive Entscheidung erreicht zu haben. Wer auch immer der Meister dieser problematischen, von der modernen Forschung vernachlässigten Werke gewesen sein mag, es scheint jedenfalls der Mühe wert, auf sie hinzuweisen und Abbildungen von ihnen zu zeigen. Vielleicht geben unsere Zeilen Anderen Veranlassung, das über ihnen waltende Geheimnis zu erforschen und zugleich der Persönlichkeit des Lomazzoschen Francesco Vicentino auf den Grund zu gehen, dessen Name mit Recht oder Unrecht mit ihnen verbunden worden ist. Auch über Francesco Bezzi ist sicherlich das letzte Wort noch nicht gesagt; es mußte hier genügen, seine interessante künstlerische Eigenart an der Hand einiger Werke zu erläutern, denen sich hoffentlich bald eine Reihe weiterer zugesellen lassen wird.

Résumé

Nach den eindeutigen Angaben der Felsina Pittrice des Malvasia war Giovanni Francesco Bezzi, genannt Nosadella, Schüler des Pellegrino Tibaldi, nicht des Domenico Tibaldi, als der er in neuerer Zeit irrtümlich bezeichnet wurde. Seine Herkunft von Pellegrino wird durch die stilistische Verwandtschaft beider Meister bestätigt. Die einzigen beglaubigten Arbeiten Nosadellas sind: die „Madonna in der Glorie mit fünf Heiligen“ im Oratorium von S. Maria della Vita, und das Hochaltarbild von S. Maria Maggiore zu Bologna, Nosadellas letzte Arbeit, die nach seinem Tode (1571) von Prospero Fontana vollendet wurde. Im Anschluß an diese beiden Werke lassen sich dem Künstler folgende Arbeiten zuschreiben: eine „Heilige Familie“ im Besitz des Königs von Rumänien, eine „Madonna“ im Berliner Privatbesitz, eine „Madonnenzeichnung“ im Städelischen Kunstinstitut in Frankfurt a. M., eine „Heilige Familie“ aus dem Pariser Kunsthandel (wohl ein frühes Werk), eine „Madonna mit der hl. Katharina“ und eine „Madonna mit der hl. Katharina und zwei männlichen Heiligen“ aus dem römischen Kunsthandel. Das Schaffen Nosadellas wird sich in der Hauptsache auf den Zeitraum von 1450—1470 erstrecken haben. Seine Produktion als Tafelmaler scheint nicht allzu groß gewesen zu sein. Von den Fresken des Meisters, die Malvasia aufführt, und die den interessanteren Teil seines Schaffens gebildet haben müssen, ist in Bologna offenbar nichts mehr erhalten. Für seine Tätigkeit im übrigen Italien, die ebenfalls durch Malvasia (besonders für Rom) bezeugt ist, dürfen vielleicht die Fresken einer Kapelle von S. Maria delle Grazie in Mailand in Anspruch genommen werden, die herkömmlich als Werke des sonst nicht in sicheren Arbeiten nachweisbaren mailändischen Landschaftsmalers Francesco Vicentino gelten.

LEONARDOS ZEICHNERISCHE VORARBEITEN ZUR ANGHIARI-SCHLACHT

Von Heinrich Bodmer

Wie im Dasein eines jeden Individuums, so treten auch im Leben eines großen Künstlers, häufig durch äußere Umstände hervorgerufen, Ereignisse ein, die auf Richtung, Verlauf und Schicksal der gesamten Entwicklung einen entscheidenden Einfluß ausüben. Es ist dies der Moment, in dem der Künstler sich im Bewußtsein der Bedeutung des Augenblickes über Wert und Unwert des bisher Geleisteten und Erreichten Rechenschaft zu geben versucht, Nutzloses und Überflüssiges verwirft und durch eine ernsthafte Prüfung der ihm von der Natur verliehenen Gaben die Möglichkeiten eines neuen Aufstieges und neuer Leistungen erwägt. In solchen Zeiten hochgespannter Erwartung pflegen die Fähigkeiten zu wachsen, die schlummernden Energien treten aus den Tiefen eines halbwachen Bewußtseins in das helle Licht klarer Einsicht und aktiven Schaffensdranges. Die verlockende Aussicht auf die unmittelbare Verwirklichung alter Pläne läßt das Herz höher schlagen und versetzt den schaffenden Künstler in den Zustand eines die Erfüllung des Daseinszweckes in greifbarer Nähe wissenden Glücksgefühles.

Nicht viel anders mag die äußere Situation Leonardos gewesen sein, als ihm im Herbst 1503 der Auftrag zuteil wurde, die Sala del Consiglio grande im Palazzo Vecchio mit einem monumentalen Wandgemälde zu schmücken, welches eine ruhmreiche Periode aus der Florentiner Geschichte verherrlichen sollte. Den Anstoß zu diesem Unternehmen, mit welchem Florenz nach Jahren politischer Unruhe die Tradition als Förderin der Kunst wieder aufnahm, hatte der erst kürzlich auf Lebenszeit ernannte Gonfaloniere Pier Soderini gegeben, der in berechtigtem Ehrgeiz mit seiner Amtszeit die Erinnerung an eine bedeutende künstlerische Tat zu verbinden hoffte. Als Gegenstand wurde der bewegten Zeit entsprechend — lag doch Florenz seit Jahren mit Pisa in blutiger Fehde — die Darstellung einer Schlacht gewählt. Leonardo, der soeben von einem Feldzug in der Romagna im Dienste des Cesare Borgia zurückgekehrt war, mag dem vorgeschlagenen Thema gewiß seine Billigung nicht versagt haben. Waren doch die Eindrücke, die er als Kriegsteilnehmer bei so manchen Schlachten und Gefechten empfangen hatte, in ihm noch lebendig, so daß die Aussicht, aus dem Schatze seiner Erinnerungen den Stoff zu einer dramatischen Handlung zu schöpfen, für ihn viel Verlockendes haben mußte.

Der genaue Zeitpunkt der Auftragserteilung ist nicht bekannt. Aber man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß die Einigung zwischen den Behörden und dem Künstler über die Modalitäten der Ausführung des Freskos nicht später als in der ersten Hälfte des Monats Oktober 1503 erfolgt sei. Am 16. Oktober dieses Jahres wurde die Domopera durch die Signorie angewiesen, das notwendige Holzwerk zu liefern, um die päpstlichen Gemächer in S. Maria Novella instand



Abb. 13. Giovanni di Paolo, Der Zug zum Kreuz, Ausschnitt (Rechte Seite). Parma, Pinakothek

oder tragen läßt und sie in Verkürzungen zeigt. Wenn ihm dabei das Geflecht der Kreuzarme mehr zu einem unregelmäßigen Ornament gerät, so dient auch dies dazu, den merkwürdigen Eindruck des Bildes zu steigern. Es ist, wie wenn alle diese Heiligen unter einer Last von Dornen dem Herrn entgegentögen, und es wird in einzelnen Gestalten deutlich ausgedrückt, wie schwer sie an ihrem Kreuze tragen.

Man kann nicht sagen, daß Giovanni auf dem verhältnismäßig einfachen Wege der „buchstäblichen“ Auslegung eines Schriftwortes zu dieser eigenartigen und ergreifenden Darstellung gekommen sei. Sie ist ihm vielmehr erwachsen aus der inneren Größe einer Vorstellung, die sich vollkommen in künstlerischen Ausdruck umsetzt. Der Gedanke kann malerisch nicht klarer in das Sichtbare übertragen werden, und es hätte des Schriftbandes nicht bedurft, um uns sogleich die Verse des Evangeliums in Erinnerung zu rufen. Die Darstellung hat in einem gewissen Sinne eine sehr moderne Form, und wenn man die Geschichte der Kunst nach etwas Verwandtem durchforscht, gerät man nur auf die allerjüngste Zeit. Es gibt ein Grabmonument nach dem Entwurf des jüngst verstorbenen italienischen Bildhauers Adolfo Wildt (Mausoleo Chierichetti), in dem viele große Kreuze ganz ohne Figürliches zu einem strengen Gedenkmal gestaltet sind (Abb. in EMPORIUM, LXXIII (1931), S. 197). Selbst in dem an Außergewöhnlichem so reichen Lebenswerk des lange nicht nach Gebühr geschätzten Giovanni di Paolo überrascht diese Darstellung. So leicht es ist, die Schwächen seiner Kunst zu sehen, so hält er doch immer wieder künstlerische Gestaltungen für uns bereit, die uns nicht nur in Erstaunen setzen, sondern zur Bewunderung hinreißen, weil er unerwartet und groß zu sehen, Wege ins Unbetretene aufzutun vermag. Giovanni ist, obwohl nicht frei von skurriler und nervöser Laune, doch einer der originellsten und reichsten Geister unter den Malern des sienesischen Quattrocento, das so gering geachtet wird und so wenig bekannt ist.

Weigelt