



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Der Cicerone**

eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens

Skulptur

**Burckhardt, Jacob**

**Leipzig, 1909**

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84280](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84280)

JACOB BURCKHARDT

DER  
CICERONE

ZWEITER THEIL

I. II.

10. Auflage.

E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

REC  
DER  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN



MI

JACOB BURCKHARDT  
DER CICERONE

---

ZEHNTE AUFLAGE

---

ZWEITER TEIL  
MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

---

II. SKULPTUR

---

JACOB BURCKHARDT

DER CICERONE

ZEHNTE AUFLAGE

ZWEITER THEIL

MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

II. SKULPTUR

# DER CICERONE

EINE ANLEITUNG  
ZUM GENUSS DER KUNSTWERKE ITALIENS  
VON

JACOB BURCKHARDT

*Haec est Italia diis sacra.  
Plinius H. N.*

ZEHNTE, VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN BEARBEITET VON

W. BODE UND C. v. FABRICZY

ZWEITER TEIL

MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

II.

SKULPTUR



LEIPZIG  
VERLAG VON E. A. SEEMANN

1909

DER CICERONE

EINE ANLEITUNG  
ZUM GENUSS DER KUNSTWERKE ITALIENS  
VON

JACOB BURCKHARDT

Neue Auflage des ersten  
Bandes in 2 Bänden

ZEHNTE, VERBESSERTE UND VERMINDERTE AUFLAGE

UNTER MITWIRKUNG VON FÄHIGEN BEWÄHRTE VON

W. BODE UND C. V. FABRICZY

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

ZWEITER THEIL

MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

B.

SKUPTUR



LEIPZIG

VERLAG VON F. A. SEMMELMANN

DRUCK VON ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., LEIPZIG

## II. SKULPTUR.

Als das Christentum die antike Skulptur in seine Dienste nahm, war diese bereits in tiefen Verfall geraten; schon seit dem Ende des 2. Jahrh. war die Reproduktion der früheren Typen zur toten Wiederholung geworden und die ganze Detailbehandlung bedenklich ausgeartet. Die Vorliebe für das Kolossale, für kostbare und außerordentlich harte Steinarten lenkte die Mittel und das technische Geschick von den höchsten Zwecken ab; der Verfall und die Umbildung der heidnischen Religion tat das Übrige. Die Skulptur der konstantinischen Zeit konnte jedenfalls keine christlichen Typen mehr schaffen, die den Vergleich mit irgend einem Götterbilde der bessern Zeit ausgehalten hätten. Der Konstantinsbogen selbst ist ganz charakteristisch für die ausgelebte, leere Formensprache der Antike, aus der sich kein Ansatz zu einer neuen Entwicklung zeigt.

Vielleicht im stillen Bewußtsein dieser Ohnmacht, vielleicht auch aus Scheu vor der dem Heidentume so teuern statuarischen Kunst und aus Rücksicht auf das mosaische Gesetz wurde der kirchlichen Skulptur die Anfertigung von Statuen fortan fast gänzlich erlassen. Werke wie die beiden (sehr geringen) Statuen des guten Hirten im Museo Cristiano des Lateran, wie die eherne a Statue des h. Petrus in St. Peter (aus dem 5. Jahrh.) gehören b zu den größten Seltenheiten; letztere ist offenbar mit aller Anstrengung den sitzenden Togafiguren der heidnischen Zeit nachgeahmt<sup>1)</sup>. Das gleiche gilt von der Statue des h. Hippolyt im lateranenischen Museum (zu Beginn des 4. Jahrh. entstanden, c Kopf und Oberkörper neu), während bei der des h. Petrus in den vatikanischen Grotten einem antiken Tronco nur der Kopf d des Apostels nach dem Vorbilde seiner Bronzestatue in St. Peter angefügt erscheint. — Von den noch bis ins 5. Jahrh. häufig vorkommenden weltlichen Ehrenstatuen hat sich fast nichts erhalten; und selbst von den Regenten nach Konstantin besitzt Italien nur noch die formlose eherne Kolossalstatue des Kaisers Heraklius e zu Barletta. — Auch die Büsten werden gleichzeitig äußerst selten; unter den wenigen sei die Amalafunta gen. Büste in der Sammlung des Capitols und eine ähnliche, feinere im Museo f archeologico in Mailand angeführt, beide wohl dem 7. Jahrh. g angehörend.

1) Von Wichhoff mit Unrecht für ein Werk der Pisani-Schule vom Ende des 13. Jahrh. erklärt.

Auf diese Weise war von einer Entwicklung heiliger Typen, wie das Heidentum sie seinen Göttern gegeben, wenigstens auf plastischem Gebiete keine Rede mehr. Überdies würden die Gegenstände — zunächst Christus und die Apostel — sich lange nicht so zu diesem Zwecke geeignet haben, wie die Heidengötter. Letztere waren recht eigentlich mit der Kunst und durch sie zur vollen Gestalt erwachsen; ihre ganze Körperbildung samt Gewand und Attributen stand charakteristisch fest und umfaßte den ganzen denkbaren Kreis des Schönen, wie die Alten es verstanden. Die heiligen Personen des Christentums dagegen waren von vornherein nicht mythologisch, sondern geschichtlich, und längst ohne alles Zutun der Kunst Gegenstände des Glaubens, mit denen sich nicht eben freischalten und walten ließ; sie waren ferner nicht erwachsen aus sittlichen und Naturkräften und boten also bei weitem nicht denselben Reichtum der Charakteristik dar; endlich war ihre Bedeutung eine übersinnliche und geistige und konnte deshalb überhaupt nie in der schönen Kunstform so rein und ohne Bruchteil aufgehen, wie die Bedeutung der heidnischen Typen.

Die Skulptur half sich, wie sie konnte, und wie der neue Glaube es verlangte. Statt der Gestalten, die sie aus den oben angegebenen Gründen weder genügend in betreff des Stiles, noch würdig in betreff des Gegenstandes zu beseelen imstande war, schuf sie Geschichten; das Relief verdrängte die Freiskulptur, was die römische Kunst bereits angebahnt hatte, und wurde zugleich seinerseits ein Anhängsel der Malerei, die jetzt mit ihm denselben Zweck und zugleich viel reichere Mittel hatte. Bald entscheidet das bloße Belieben des kirchlichen Luxus über die Anwendung des erstern oder der letztern. Die Kirche verlangt von der Kunst das Viele; in ganzen Zyklen geschichtlicher Darstellungen oder wenigstens in ganzen zusammengehörenden Reihen heiliger Personen will sie symbolisch ihr Höchstes verherrlichen; die beiden Künste samt all ihren Nebengattungen dienen ihr einstweilen bloß als Mittel zum Zweck und müssen ihre innern Gesetze vollkommen preisgeben.

Der Stil, wie er sich unter solchen Umständen gestalten mußte, bietet dem Auge wenig dar. Allein das geschichtlich-poetische Interesse kann einen Ersatz schaffen. Höchst merkwürdig ist vor allem der Ernst und die Kraft, womit die Kirche ihre Bilderkreise vervollständigt und im großen wie im kleinen wiederholt, so daß eine Menge von Typen, nicht bloß für einzelne Personen, sondern für ganze Geschichten entstehen. Von großer poetischer Wirkung ist sodann neben dem geschichtlich Biblischen das Symbolische, das sich in der Parallelisierung alttestamentlicher und neutestamentlicher Vorgänge, in einer Anzahl eigentümlicher Auffassungen aus-

spricht, in denen die Lehre der Kirche verhüllt ist. Man muß nur immer das Ganze, wenigstens so weit es erhalten ist, ins Auge fassen, denn nur als Ganzes will es sprechen und wirken. Allerdings bezieht sich dies alles mehr auf die Malerei, doch verlangen auch die plastischen Überreste, daß man auf diesen Standpunkt eingehe.

Das Einzelne des Stiles, wovon bei Anlaß der Malerei umständlicher die Rede sein wird, ist hier mit zwei Worten zu schildern. Bis in das 5. Jahrh. dauert der antike plastische Stil in deutlichen Nachklängen fort; dann erfolgt nach einem längeren Zwischenraume, für den uns datierbare Skulpturen beinahe fehlen, eine Teilung: der eine Weg führt in barbarische Verwilderung der Form, der andere in die byzantinische Regelmäßigkeit. Diese schafft ein bestimmtes System von Körperbildungen, Gewandungen, Bewegungen und Ausdrucksweisen, lernt es auswendig und reproduziert es unermüdlich mit einer Sicherheit, die fast an diejenige der alten ägyptischen Kunst heranreicht. — Beide Wege berühren und kreuzen sich in Italien bisweilen; hie und da wirken auch frühchristliche, bessere Muster weit abwärts.

Von der antiken Kunst noch am nächsten berührt, ja als eine wahre Fortsetzung der Antike erscheinen die christlichen Sarkophage. Die bedeutendste Sammlung der Art befindet sich im Museo Cristiano des Laterans. Hier sind namentlich einige der neueren Erwerbungen besonders interessant: ein Sarkophag mit dem Guten Hirten, zu dem sich von der einen Seite ein vornehmer Mann, wie ein antiker Philosoph, von der anderen die Gattin wenden. Ein anderer, gleichfalls aus Konstantins Zeit, mit Christus in der Mandorla, in Formenbildung und Typus ganz antik, reich mit Architektur verziert. Die spätern Arbeiten verlieren jede künstlerische Anordnung: an Stelle der Komposition tritt die Nebeneinanderstellung einförmiger Figuren, eng nebeneinander, mit Kopf und Füßen den obern und untern Rand der Sarkophage berührend. Vereinzelt interessante Sarkophage finden sich (z. B. der wichtigste des Junius Bassus) in der Krypta von St. Peter (den sog. Grotte b Vaticane), im Camposanto zu Pisa, im Dom zu Salerno, im c Museum zu Syrakus, in sehr vielen italienischen Kirchen (meist d als Altarunterfäße), hauptsächlich zu Ravenna (Dom, S. Apollinare e in Classe, S. Vitale, S. Francesco usw.); ein reicher Sarkophag in f der Krypta des Domes zu Ancona. Der von S. Francesco g de' Conventuali zu Perugia, linkes Querschiff, enthält eines h der besten Exemplare des im 4. Jahrh. kunstüblichen Christus im Jünglingsalter; dasselbe gilt von dem ebenfalls trefflichen in S. Francesco zu Ravenna (Altar der rechten Seitentribuna). i Charakteristisch für die ravennatischen Sarkophage, im Gegensatz

zu den römischen, ist das Zurücktreten der menschlichen Figur zu gunsten von symmetrisch angeordneten Symbolen: Lämmern, Tauben, Pfauen, Vasen mit aufsteigenden Weinranken, Monogrammen und Kreuzen.

Mehrere dieser Sarkophage zeigen ganz dieselbe fortlaufende Erzählungsweise mit Vereinigung mehrerer dichtgedrängter und bewegter Szenen auf derselben Fläche, wie die spätheidnischen Arbeiten. Der etwas stenographische Vortrag dieser Ereignisse wird selbst dem bibelfesten Beschauer einigermaßen zu schaffen machen; auch die Gegenüberstellung von Vorbildern aus dem Alten und Gegenbildern aus dem Neuen Testament erleichtert das Erkennen nicht immer, weil diese Bezüge zum Teil etwas gezwungen sind. Eine beschreibende Aufzählung und Deutung würde hier sehr weit führen.

Schon im 3. Jahrh. gab man das fortlaufende Relief preis und teilte die einzelnen Vorgänge durch Säulchen ab. In dieser Form übernahm das Mittelalter den Sarkophag und bildete ihr auch seine Reliquienschrane im großen und im kleinen nach.

Zu den wenigen architektonischen Reliefs aus der altchristlichen Periode gehören die in Stuck ausgeführten Figuren im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna, wohl ein Ausbund dessen, was die italienische Plastik zur Zeit ihres tiefsten Verfalles geleistet hat.

Mehr und mehr schrumpft die Skulptur zu einer Kleinkunst zusammen und beschränkt sich allmählich auf die Stoffe, mit denen sie einst in uralten Zeiten begonnen, auf Gold, Silber, Erz und Elfenbein. Und dabei machen ihr fast in allen Gattungen, die sie noch vertritt, das Email, die Malerei und die eingelegte Flacharbeit die Stelle streitig. Steinern bleiben bloß die Sarkophage und die wenigen Reliefs, die auch die Byzantiner innen und außen an ihren Kirchen anzubringen pflegten. (Zahlreiche in und an S. Marco in Venedig, vor allem das majestätische Marmortriptychon der Deesis — Christus von der Madonna und dem Täufer verehrt —, wohl byzantinische Arbeit. Auch das Madonnenrelief in S. M. in Porto zu Ravenna, im linken Querschiffe, sowie die in S. M. Mater Domini in Venedig und in S. M. Maggiore zu Florenz, letzteres von einem Kranze gemalter Einzelfiguren umschlossen, — sind byzantinisch oder von Byzanz beeinflusst.) Auch erhielten wohl die Altarschranken (Cancelli) und die Kanzeln bisweilen einen figürlichen Schmuck von Stein. (Wohl von einer Ikonostasis rühren die drei großen Marmorplatten her, die — um 850 entstanden — auf der Rückseite einen Kalender der neapolitanischen Kirche, auf der Vorderseite einen Greifen- und Pegasusfries von kühnem Schwunge der Ornamentierung zeigen, — letzterer

die direkte Nachbildung irgend eines spätgriechischen Werkes kleinasiatischen Ursprungs, — jetzt in der Kapelle des erzbischöflichen Palastes zu Neapel aufbewahrt. — Skulptierte ehemalige Altarschranken mit den Geschichten Josephs, Simsons und der hh. Georg, Eustachius und Januarius in S. Restituta am Dome zu Neapel, hinten links, — vom Ende des 12. Jahrh., von manchen sogar erst in die 2. Hälfte des 13. Jahrh. gesetzt.) Im Bewußtsein der eigenen Ungeschicklichkeit wandte man bisweilen antike Sarkophage zu verschiedenem Kirchenschmuck an, trotz ihres heidnischen Inhaltes (s. Teil I). Ein altchristlicher Sarkophag ist als Träger der Kanzel in S. Ambrogio zu Mailand verwendet; an der Kanzel selbst der bronzene Adler und der Evangelist, etwa 10. Jahrhundert, die übrigen Figuren ziemlich barbarisch, 12. Jahrhundert.

Vom übrigen Vorrat plastischer Arbeiten wollen wir nur einige bezeichnende Beispiele für jede Gattung anführen.

Die kostbaren Altäre erhielten bis ins 12. Jahrh. einen Überzug auf allen vier Seiten oder doch auf der Vorderseite des Tisches, womöglich von Goldblech, mit einer Reihe von Figuren oder von ganzen Historien in getriebener Arbeit; die Einrahmungen wurden mit Email, auch mit aufgenieteten antiken Gemmen verziert. Die einzige vollständig erhaltene Bekleidung dieser Art, von einem offenbar fränkischen Künstler *Vuolfvinus*, aus der ersten Hälfte des 9. Jahrh., umgibt den Hochaltar von S. Ambrogio in Mailand, der außerdem durch die jüngeren, bemalten, ziemlich sorgfältigen Steinskulpturen seines Giebels merkwürdig ist. (Die Felder der Schmalseiten von 835, die Vorder- und Rückseite vom Beginne des 12., das Tabernakel darüber vom Anfange des 13. Jahrh., nur die vier Säulen desselben aus dem 9. Jahrh.) — Der Altarvorsatz (Pala d'oro) von S. Marco zu Venedig, ein Werk teilweise noch vom 10. Jahrh. aus Konstantinopel, enthält bloß äußerst saubere Emailgemälde auf zahlreichen Goldplatten; sein bronzenener und vergoldeter Deckel dagegen, eine Arbeit vom Ende des 14. Jahrh., zeigt in den Hochrelieffiguren der Apostel den entwickelten gotischen Stil. — Ein Altarvorsatz von Elfenbein, bedeutend wegen der Auffassung in den Kompositionen der biblischen Szenen, findet sich in der Sakristei des Domes von Salerno (12. Jahrh., verstümmelt und nicht mehr in der ursprünglichen Anordnung, wahrscheinlich vom 1084 geweihten Altare der Kathedrale, die Arbeit eines heimischen Künstlers, den der um fünf Jahrhunderte ältere Thron des Maximian [S. 390 d] inspiriert zu haben scheint), ein anderer aus Metall in Città di Castello (um 1150), vielleicht römisch, aber mit stark byzantinischem Einfluß. — Bei spärlichen Mitteln vertrat auch wohl Stuck, Vergoldung und Malerei das Relief und

Email aus edlerm Stoff. Ein Altarvorsatz dieser Art, datiert 1215, <sup>a</sup> in der Akademie zu Siena. (Über das Bauliche dieser Altäre vgl. unter Architektur.)

Kleine Hausaltärchen, meist mit schließbaren Seitenflügeln (als Triptychen), wurden vorzüglich aus Elfenbein gefertigt. Das <sup>b</sup> Museo Cristiano (Bibliothek) des Vatikans enthält ein spätbyzantinisches Triptychon von der delikatesten Behandlung, S. Francesco in Cortona eine einzelne Platte, wichtig wegen der Datierung aus der Zeit des Nikophoros Phokas (10. Jahrh.). Die Anwendung des Elfenbeins zu kleinen Altären hat übrigens bekanntlich nie ganz aufgehört.

Bischöfliche Throne erhielten bisweilen ganz oder teilweise eine Bekleidung mit Elfenbeinplatten, auf denen Figuren und ganze Geschichten eingeschnitten sind. Dieser Art ist der Thron des Bischofs Maximian (546–52) mit dessen Monogramm in der <sup>d</sup> Sakristei des Domes von Ravenna, mit Reliefs von ungleichem Wert; das Beste die Einzelgestalten an der Vorderwand unten und einige Reliefs aus der Geschichte Josephs; so die Söhne, die dem Vater den blutgetränkten Mantel überbringen, eine Szene voll dramatischer Kraft bei ziemlich skizzenhafter Ausführung. Auch der Thron des h. Petrus, der in Berninis kolossale <sup>e</sup> Erzdekoration über dem hintern Altare von St. Peter in Rom eingeschlossen ist, ist mit Elfenbeinarbeiten aus verschiedenen Zeiten geschmückt. (Unter andern die Taten des Herkules und die himmlischen Zeichen.) Oft nahm man mit antiken Steinfesseln vorlieb (ein schönes Exemplar in der Cappella Sancta Sanctorum von <sup>f</sup> S. Apollinare nuovo zu Ravenna, Ende des rechten Seitenschiffes); auch von dem steinernen Wagen in der Sala della <sup>g</sup> Biga (Vatikan) hat das erhaltene antike Stück (mit den schönen Ornamenten) als bischöflicher Thron in S. Marco zu Rom dienen müssen.

Von kleinern kirchlichen Prachtgerät sind die sog. Diptychen vorzüglich bemerkenswert: zwei Elfenbeindedel, der eine oder beide mit Reliefs versehen, dem jeweiligen Verzeichnisse der Katechumenen oder dem der Geistlichen zum Einbände dienend. Einige sind für die Kirchen eigens gefertigt und demgemäß skulpiert, andere sind hergeschenkte sog. Konfulardiptychen, die den Konful oder den Kaiser darstellen, indem er das Signal zum Beginne der öffentlichen Spiele gibt. Das schönste Diptychon mit der Figur des <sup>h</sup> Kaisers Honorius besitzt der Schatz der Kathedrale von Aosta <sup>i</sup> (406). Andere in den Kathedralen von Novara und von <sup>k</sup> Monza, im Museum zu Brescia (Diptychon des Konful Boetius, <sup>l</sup> 487), im Dome von Lucca (Diptychon des Areobindus, 506), beim <sup>m</sup> Principe Trivulzi in Mailand (Diptychon des Justinianus von

521 und des Philopoenus von 525), im Archäolog. Museum zu a Mailand und im Museo Nazionale zu Florenz (je ein Flügel b des jüngsten Konfulardiptychons des Basilius von 541).

Den Diptychen schließen sich die übrigen elfenbeinernen Bücherdeckel an, bei denen man sich die Bücher als liegend, nicht als in Reihen stehend denken muß. (Der untere Deckel wenig oder gar nicht verziert.) Ein schöner und früher im Museo Cristiano c zu Rom (Vatikan); andere im Museo Nazionale zu Florenz d und in Bibliotheken, vereinzelt noch in den Domen zu Mai-e land, Ravenna und Palermo. Häufiger kommen Bücherdeckel f mit getriebenen Figuren von vergoldeter Bronze und mit Email-zieraten vor.

Die Elfenbeinkulpturen vom 4. bis 8. Jahrhundert lassen sich, soweit sie nicht byzantinisch und syro-ägyptisch sind, vornehmlich auf drei Zentren zurückführen: Rom, Mailand und Ravenna. Als ein Beispiel römischer Herkunft kann wohl der Reliquienkasten im Museo Civico zu Brescia gelten, mit zahlreichen an die g Sarkophagenerinnernden Darstellungen, jetzt zu einem Kreuze zusammengesetzt; ferner eine runde Pyxis mit der Opferung Isaaks im Museo Civico zu Bologna. Mailändischen Ursprungs h sind dagegen die im Domschatz dort bewahrten großen Buch-i deckel mit Kreuz und Lamm und vielen evangelischen Szenen, sowie eine Pyxis mit der Anbetung der drei Könige in den Uffizien k zu Florenz. Die ravennatische Gruppe gibt ihre Herkunft schon durch die stilistische Übereinstimmung mit dem Maximian-stuhle (S. 390 d), dessen Reliefs zwar nicht in Ravenna gearbeitet zu sein brauchen, zu erkennen und umfaßt — die meisten Stücke sind ins Ausland gewandert — auch die Pxyis in der Kathedrale l von Bobbio.

Byzantinischen Ursprungs ist eine Gruppe von Elfenbein-reliquienkästen des 9. und 10. Jahrh. mit kleinen, auf antike Vor-bilder zurückgreifenden Darstellungen von Herkulestaten, Kriegern, Tänzerinnen usw. in den Museen von Arezzo, Florenz, Bologna m und Pefaro, sowie ein mit punzierten Silberplatten überzogener n Kasten im Dome von Anagni (13. Jahrh.). Ein Unicum ist das o 1894 bei Öffnung des Märtyrergrabes in S. Nazaro zu Mailand p gefundene silberne Reliquienkästchen vom Ende des 4. Jahrh., dessen fünf Reliefs aus der h. Geschichte, in Komposition und Formensprache noch ganz vom Geiste der Antike durchweht, wahr-scheinlich griechisch-orientalischen Ursprungs sind. Der Domschatz q von Padua endlich bewahrt ein silbernes rundes Tintenfäßchen, ringsum mit getriebenen Göttergestalten verziert, gleichfalls byzan-tinischen Ursprungs (9. oder 10. Jahrh.).

Kreuze, Diademe u. dgl. sind im ersten Jahrtausend, wenn sie nicht, wie das vom Kaiser Justinus (6. Jahrh.) nach Rom geschenkte in St. Peter (Schatz), aus Byzanz stammen, sehr barbarisch und auf die bloße Kostbarkeit hin gebildet worden. (Beispiele im Domschatz von Monza; die eiserne Krone, 7. Jahrh. [?], macht kaum eine Ausnahme, eher wohl die in vergoldetem Silber gearbeitete Gruppe einer Henne mit ihren Küchlein, nach Venturi ein Weihgeschenk der Langobardenkönigin Teodolinda [7. Jahrh.], nach Zimmermann dagegen gleich der Reliefreproduktion dieser Gruppe am Portale von S. Giovanni zu Monza erst im 13. Jahrh. entstanden.)

Von den Kirchenschätzen Italiens sind die beiden genannten von Monza und von S. Marco in Venedig (hervorragende orientalische Arbeiten früherer Zeit) wohl die sehenswertesten. In den Domschätzen von Mailand und Neapel überwiegt auf traurige Weise der schlechteste Silberguß aus dem 17. u. 18. Jahrh., der kaum einen andern Zweck haben konnte, als das vorhandene Metall zu möglichst massiven Blöcken und damit möglichst wenig transportabel zu machen. Der Schatz von St. Peter gehört überhaupt nicht zu den reichsten und enthält wenig Altes (dafür aber einige S. 244 f. erwähnte gute Renaissancearbeiten), darunter die sog. Dalmatica Karls des Großen, byzantinisch, 12. Jahrh. Ein besonders reicher Kirchenschatz im Santo zu Padua (vorwiegend kirchliche Gefäße des 14. u. 15. Jahrh.). — Einzelne kirchliche Anticaglien der verschiedensten Stile und Gattungen findet man in Florenz (Uffizien, darunter die berühmte Pax des *Maso Finiguerra* [?]); in Neapel (Museum, Zwischengeschoß, 1. und 2. Saal), in Bari (S. Niccolò), in Mailand (Ambrosiana), im Museo Civico zu Brescia, Bologna, Turin, im Museo Correr zu Venedig und anderwärts. Ein hölzerner Nuptialschrein mit symbolischen Tiergestalten aus dem 10. oder 11. Jahrh. im Dome zu Terracina.

Der plastische Erzguß ist im früheren Mittelalter für Italien nicht von derselben Wichtigkeit, wie für Deutschland. Die einzige Anwendung des Erzes im großen, nämlich für die Kirchenpforten, wurde der Skulptur grotzenteils entzogen, indem man die heil. Figuren und Geschichten durch eingelegte Fäden und (für das Nackte) Flächen von Silber oder Gold darstellte. Diese Niellotüren, deren Entstehung in die zweite Hälfte des 11. und den Anfang des 12. Jahrh. fällt, sind sämtlich in Byzanz gearbeitet oder doch byzantinischen Stiles und daher namentlich in Süditalien verbreitet. (Türen an den Domen von Amalfi [vor 1066], Monte Caffino [1067], Monte S. Angelo [1076], alle drei von den Pantaleonen in Amalfi gestiftet; Salerno [1084], Atrani [1087];

in Mittel- und Norditalien die Türen von St. Paul vor Rom [1070 a zu Konstantinopel angefertigt von *Staurakios*, jetzt in einem Nebenraume der Sakristei] und eine Tür von S. Marco in Venedig [um 1085]; die spätere Tür 1112 von Italienern gefertigt.) Die von *Ruggero* aus Amalfi gearbeitete Tür am Mausoleum Boemunds in Canosa (nach 1110) zeigt sarazenischen Einfluß. c Eine Verbindung von Niello und Relief weisen die beiden Türen in Troja (1119 und 1127) auf, beide in Benevent von *Oderisus* d von Benevent gegossen. — Mit dem ersten Regen einer selbständigen (romanischen) Kunst in der Steinskulptur in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. treten auch an den Erztüren Reliefdarstellungen auf, und zwar sind die Künstler nur noch einheimische: *Barisanus* von Trani verfertigte die Türen an den Domkirchen zu Trani (um e 1175), zu Monreale (nördl. Eingang, nach 1186) und zu Ravello f (1179). Die Tür am Dome zu Benevent (nach 1150, vielleicht g erst Beginn des 13. Jahrh.), die größte von allen, mit 72 Feldern, hängt ikonographisch noch von der byzantin. Kunst ab, zeigt aber kräftigern, lebendigern Stil, in dem vereinzelt volkstümliche Züge auftreten; während die Tür am westl. Eingange des Domes zu h Monreale (1186, vom Meister „*Bonannus Civis Pisanus*“) und die frühere ganz verwandte und daher wohl mit Recht demselben Künstler zugeschriebene Tür am Querschiff des Domes zu Pisa zwar geringere, plumpere Reliefs zeigen, aber von einem frischen, selbständigen Geiste belebt sind. Die Tür von S. Clemente in Casauria k (c. 1190) rührt von einem heimischen Meister her, der sich von den Holztüren der Abruzzen (s. u.) inspirieren ließ. Bildnerisch nicht in Betracht kommen die architektonischen Motive in Sgraffito der von den Brüdern *Ubertus* und *Petrus* aus Piacenza 1196 gegossenen Türen im Lateran (Oratorium S. Giovanni und Chiofiro) l in Rom. Die getriebenen Reliefs der Tür in S. Zeno in Verona m zerfallen in zwei Gruppen: der linke Flügel, etwa im Stile der Hildesheimer Domtür, gehört der ersten Hälfte des 11. Jahrh. an, der rechte (mit Ausnahme der vier untersten Felder) ungefähr 1130–40; eine dritte Hand schuf die vier Szenen mit Wundern des h. Zeno. Das Werk soll von Herzögen von Cleve gestiftet sein und ist daher auf deutschen Ursprung zurückgeführt worden. — Der schöne große siebenarmige Bronzekandelaber im linken Querschiffe des Domes von Mailand samt seinen zahlreichen Figürchen n gilt jetzt als eine französische Arbeit des 13. Jahrh., die als Beutestück durch einen Trivulzi nach Mailand kam.

Die in Holz geschnitzten Türen an S. Sabina zu Rom stammen o aus der Zeit der Gründung dieser Kirche (c. 440, stark restauriert). Die Kompositionen sind zum größeren Teile typologisch (eines der frühesten Beispiele dieser Art), zum geringeren Teile rein symbolisch.

In der Richtung auf das Historische geht man hier schon so weit, daß man die Kreuzigung darstellt. Noch früher (aus der Zeit des ursprünglichen Baues, 386) die Holztür von S. Ambrogio in Mailand, im wesentlichen erhalten (die vier untern Felder von der Restaurierung 1750 herrührend), mit Szenen aus der Geschichte Davids, die noch mehr als die Reliefs an der Tür von S. Sabina unmittelbaren Zusammenhang mit der Antike zeigen; auch die Gliederung der Mailänder Tür in vertiefte Füllungen und Rahmen steht dem Schema dieser Kunstpoche näher. Bei den Holztüren des 11. und 12. Jahrh. tritt das ornamentale Element stärker hervor; reich an Figuren ist noch die an S. Pietro in Alba Fucense, roher und ärmlicher die Fragmente in S. M. in Cellis in Cardfoli (1132), in der Abtei von Grottaferrata (11. Jahrh.) und im Museum zu Parma; vollständig arabischen Charakter tragen die sizilianischen Türen der Martorana und die Fragmente im Museum zu Palermo.

Die Hauptbedingung des Erwachens zu neuem Leben war die Rückkehr zur Steinskulptur, und diese konnte erst im Zusammenhange mit einer neuen Entwicklung der kirchlichen Baukunst eintreten.

Der entscheidende Schritt geschah in der Lombardei und in Toskana während des 12. Jahrh., hauptsächlich mit der Schöpfung eines neuen Fassaden- und Portalbaues, der die Skulptur erlmäßig und dann im großen in Anspruch nahm. Erst später, allgemein erst im Laufe des 13. Jahrh., verlangte auch das Innere der Kirchen, aus der bisherigen engen Pracht von Gold und Mosaiken in das Großräumige und Einfache übergehend, von der Skulptur wieder marmorne Altäre, Kanzeln und Grabmäler, während zugleich das Mosaik dem Fresko allgemach die Stelle räumte.

Die Aufgabe der Bildhauer war und blieb aber geraume Zeit noch dieselbe wie früher: Ausdruck der kirchlichen Ideen durch das Viele, durch ganze Systeme und Kreise von Gestalten und Historien. Es handelte sich nun darum, ob sie in dauernder Abhängigkeit von der Malerei verharren oder innerhalb der unvermeidlichen Schranken ihre eigenen Gesetze nach Kräften entwickeln würde.

\*\*\*

Wie in der Architektur, so dürfen wir auch in der Bildnerei die neuen Regungen als einen **romanischen Stil** bezeichnen, sowie man die auf dem Römischen ruhenden Sprachen des Abendlandes nach ihrer (gerade auch zu jener Zeit vollendeten und literarisch betätigten) Umbildung als romanische Sprachen benennt.

Freilich sind diese Erzeugnisse des romanischen Stiles der italienischen Skulptur durchweg mehr oder weniger roh und ungeschickt.

Die Figuren sind plump und kurz; Ausdruck und Bewegung sind in kindlicher Weise nur angedeutet; der Faltenwurf ist willkürlich und roh. Die Anbringung dieser Skulpturen an den Fassaden ist in der Regel nicht einmal im dekorativen Sinne geschehen. Erst im Ausgange dieser Periode, in den Skulpturen aus dem Anfange des 13. Jahrh. zeigt sich in dieser Richtung, wie auch in dem Verständnisse des Figürlichen ein langsamer Fortschritt, so daß gleichzeitigen französischen und deutschen Arbeiten vor diesen Werken weitaus der Vorzug gebührt. Dennoch treten sie mit der ganzen Wichtigkeit einer Neuerung auf, wie die selten fehlenden selbstbewußten und mit Lobpreisungen erfüllten Namensinschriften beweisen. Diese geben, in ihrer regelmäßigen Verbindung mit Daten, der Kunstgeschichte einen fortlaufenden urkundlichen Faden in die Hand, den sie in Deutschland und Frankreich zur gleichen Zeit entbehrt.

Der Zeit ihrer Entstehung wie ihrer Bedeutung nach stehen die Skulpturen in Oberitalien denen in Toskana entschieden voran. Hier allein zeigt sich auch eine allmähliche Fortbildung des Stiles. Die Nähe des damals kunstreichern Nordens ist nicht zu verkennen. So kommen in Bologna aus frühromanischer Zeit als Spezialität Steinkreuze und Kruzifixe vor: in S. Pietro (Gang zur Unterkirche) ein äußerst roher Gekreuzigter mit Maria und Johannes aus Zedernholz, bemalt, wohl aus dem 11. Jahrh.; in S. Petronio ein Steinkreuz (bez. und dat. *Petrus Albericus*, 1159) mit dem Typus des unbärtigen, lockigen Heilandes (so spät!); im Museo Civico drei Steinkreuze, wovon das größte mit bärtigem Christus (dat. 1219), das zweite ebenfalls vom gleichen Typus, das dritte bartlos (um 1000, neu eingeritzt).

Im Anfange des 12. Jahrh. sind die Skulpturen an den Fassaden der Dome zu Modena (seit 1099) zu Cremona (vor 1114), d zu Piacenza (drei Portale, nach 1122), zu Ferrara (Portal von e 1135, der Oberbau gotisch-französisch, nach dem Muster des Mittelportals der Kathedrale von Bourges) und von S. Zeno in Verona f (1139), sowie am Portale des Domes ebenda (1135) entstanden. g Da sie den gleichen Charakter tragen, so vermutet man, daß die Meister *Wiligelmus* und *Nicolaus*, die sich an allen diesen Monumenten als Verfertiger nennen, stets dieselben seien. In völlig naiver Weise, ebenso sehr von dem altchristlichen Stile entfernt als vom byzantinischen unbeeinflußt, tritt in diesen Reliefbildwerken, deren Darstellungen dem Alten und Neuen Testamente, dem Monatskreise, der Theodorichsage (an S. Zeno) entlehnt sind, bei allem Mangel an künstlerischem Verständnisse und bei aller Roheit der Arbeit das Streben nach Ausdruck und Bewegung und nach klarer Erzählung hervor, während die plumpen Skulpturen von der Porta Romana in Mailand (1167–71, von den Meistern *Anselmus* und

- <sup>a</sup> *Girardus*, im Museo archeologico) selbst dies vermessen lassen. Die acht Apostel in Hochrelief (roter veroneser Marmor) im linken Seitenschiffe des Domes würden — falls wirklich schon 1173 vom Erzbischof Crivelli für den alten Dom gestiftet — in Mailand einzig dastehen. — Eine Folge von acht Reliefs aus der Passionsgeschichte, jetzt in der r. Chorkapelle des Domes zu Modena (vom alten Ambo stammend), hat stilistische Analogien mit den Portalkapitälern des *Magister Enricus* an S. Andrea zu Pistoja und rührt wohl von den aus dessen Werkstatt hervorgegangenen *Alberto* und *Anselmo da Campione* her, die nach 1159 am Dome zu Modena arbeiteten. Älter noch ist eine zweite Relieffolge der vier Evangelistenymbole und Kirchenväter (an der Vorderwand der Krypta eingemauert), eines Christus in Gethsemane und eines Christus in trono (in der r. Chorkapelle), von einem zweiten Ambo stammend. Die Anlehnung an die (unverstandene) Antike beginnt darin schon sich zu offenbaren. In dieselbe Epoche ist die Kanzel in San Giulio (Insel des Ortasees) mit ihrem reichen, aber rohen Skulpturenschmucke zu setzen: der Heilige und die Evangelistenymbole zwischen kämpfenden Tierungeheuern, die Formen scharf umrissen, das Ornament noch z. T. kerbschnittartiges Flechtwerk. Ähnlich an der weniger reich, aber ebenso barbarisch dekorierten Kanzel von S. Ambrogio zu Mailand.

Einen deutlichen Fortschritt zeigen die Skulpturen des *Benedetto Antelami* in Parma. Sein frühestes Werk sind an der Arca des Hochaltars im Dome die Reliefs ihrer Schmalseiten (Christus mit den Evangelistenymbolen und zwei Gekrönte), sowie die Enthauptung zweier Heiligen in einer der Nischen der Vorderseite (die neun Apostel in den übrigen sind die rohe Arbeit eines Vorläufers), — mit allen Übertreibungen und Unvollkommenheiten einer Jugendarbeit behaftet, aber namentlich im Seelenausdruck schon die Charakteristika des Meisters zeigend. Das figurenreiche Relief der Kreuzabnahme (einst bemalt) im Dome (3. Kap. rechts, datiert 1178), vermutlich das Fragment einer Kanzel, und mehr noch die reichen Darstellungen an den drei Portalen, sowie am Sockel des *Battistero* (datiert 1196) kennzeichnen sich durch eine Fülle von Gedanken und glückliche Gestaltungsfähigkeit, durch Klarheit und Regelmäßigkeit des Stils und Sauberkeit der Arbeit. Eine Beeinflussung durch gleichzeitige südfranzösische Bauten ist dabei nicht zu verkennen. Das Bogenfeld, der Türbogen, wie Sturz und Pfosten der Türen sind mit Reliefdarstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente und (an der südlichen Tür) aus der Barlaamsage bedeckt. In den Nischen der Wände Engel und Gestalten des Alten Testaments. Den Sockel des Baues schmücken Medaillons mit Tierdarstellungen. Diese, sowie zwölf Hochreliefs mit den Monats-

beschäftigungen in der unteren Galerie des Innern zeigen neben den schon genannten Vorzügen bereits einen Natursinn, ein Verständnis für Form und Bewegung, das die biblischen und mystischen Darstellungen an den Portalen noch vermiffen lassen. Im höheren Grade gilt dies noch von einer andern Folge genreartiger Darstellungen der Monate in Einzelfiguren von Arbeitern, die (vermutlich von einem andern Baue herrührend) jetzt im Innern aufgestellt sind. Diese sind wohl ebenso wie die Reliefs an der oberen Galerie erst einer späteren Zeit, etwa der Mitte des 13. Jahrh., zuzuweisen. (Das Baptisterium erhielt erst 1270 seine Weihe, 1302 wurde die Kuppel vollendet.) Auch die vorkommenden Ornamente zeigen bei trefflicher Arbeit ein an die Frührenaissance erinnerndes Verständnis der Nachbildung antiker Motive. Von der Kanzel Antelamis stammen drei figurierte Kapitäle im Museo d'Antichità mit Szenen des A. T., im dramatischen Leben, in der Behandlung des Nackten, im Ausdrucke der Bewegungen und der seelischen Regungen die Kreuzabnahme überragend. Auch der Bischofsstuhl in der Apsis des Domes mit Atlanten, Löwen und den hh. Georg und Paulus zu Pferde ist, den Einzelformen und der gedankenvollen Symbolik nach zu urteilen, ein (späteres) Werk seines Meißels. — Diesen Skulpturen verwandt, wenn auch nicht von gleichem Wert, ist der reiche Bildwerkschmuck am Dome von Borgo S. Donino, wo gleichfalls *Antelami* der maßgebende Künstler war. Nur das linke Nebenportal, sowie das Weihwasserbecken gehören einem Vorläufer in der Art des *Nicolaus* (S. 395 g) an. Eigenhändige Arbeit Antelamis, kenntlich an der Sorgfalt der Ausführung und an den langen Gesichtern, ist der Relieffstreifen mit der Geschichte des h. Doninus am Türsturze des Mittelportals, ebenso die Skulpturen r. und l. von letzterem (David, Ezechiel und Reliefs darüber); das übrige Werkstattarbeit. (Neben ihm charakterisiert sich ein zweiter tüchtiger und eigenartiger Meister in den zwei Relieffstreifen an den beiden Türmen und dem Relief rechts über dem Hauptportale [Enoch emporgetragen]). Neuerdings werden dem Antelami auch die Kreuzigung in der Lünette des l. Seitenportals von S. Andrea zu Vercelli und das Reiterstandbild des Oldrado da Treffeno am Pal. della ragione zu Mailand zugeteilt (ob mit Recht?). Die zwei Verkündigungsstatuen an der l. Außenseite des Domes von Cremona (Ende des 12. Jahrh.) gehören der Schule Antelamis an; in der Madonna ist das antike Pudicitiamotiv mit ebensoviele Selbständigkeit als Schönheitsgefühl verwertet. Von einem provinziellen Nachfolger Antelamis stammen die Skulpturen der Kirche zu Fornovo unweit Parma. Besser, den Anschluß an Frühchristliches bekundend, die Portalskulpturen zu Nonantola. Schon vor den Anfängen Antelamis (wohl bald nach dem Neu-

baue des Baptisteriums von 1122–35) ist das beste Werk dieser Epoche  
 a in Verona, das Taufbecken in S. Giovanni in Fonte, ent-  
 standen. Von wirklicher Naturkenntnis kann hier zwar noch we-  
 niger die Rede sein, als bei den Bildwerken des Antelami; aber  
 die Darstellung ist voll Leben, die Bewegung und die Gewandung  
 schwungvoll. Die schlanken Figuren, die regelmäßigen Falten, die  
 Nachbildung der antiken Kleidung, sowie der byzantinische Typus  
 der Komposition in der Flucht nach Ägypten beweisen die Bekannt-  
 schaft mit byzantinischen Vorbildern (Elfenbeine und Miniaturen).  
 Viel geringer sind die Szenen am Sarkophage der hh. Sergius und  
 b Bacchus im Museo des Teatro filarmonico (1179), sowie die  
 spätern Statuen Christi und der zwölf Apostel an den Chorschränken  
 c von S. Zeno (um 1200).

In Venedig hielt die Vorliebe für die musivische Ausschmückung  
 der Baudenkmale eine freie Skulptur lange zurück. Was man  
 gelegentlich aus dem Orient von antiken oder althristlichen Reliefs  
 als Siegesbeute mitbrachte, wurde an den Bauten, namentlich an  
 der Markuskirche verwertet. (Darunter am merkwürdigsten die  
 beiden Porphyrreliefs mit je einem sich umarmenden Fürstenpaare,  
 d außen bei der Porta della Carta.) Selbst noch in der Mitte des  
 13. Jahrh. benutzte man antike oder althristliche Sarkophage für  
 die Grabdenkmale, so für das Monument des Dogen Marino  
 e Morofini († 1252) in der Vorhalle von S. Marco und für das des  
 f Dogen Giacomo Tiepolo († 1253) am Eingange von S. Giovanni  
 e Paolo. Von den mit Geschnitten dicht bedeckten Säulen, die  
 g das Tabernakel des Hochaltars von S. Marco tragen, sind zwei  
 noch althristlichen Ursprunges, vielleicht eine Reminiszenz der  
 Trajanssäule, während die beiden andern nur als Nachahmung  
 aus dem 11. oder 12. Jahrh. gelten können. — Byzantinischer  
 Einfluß beherrscht sodann die Plastik in Venedig während mehrerer  
 Jahrhunderte. Erst in den Skulpturen an der Bogeneinfassung der  
 h mittlern Haupttür von S. Marco (Tugenden, Sibyllen, Verrich-  
 i tungen der Monate) und an der des Portals der Nordseite (Pro-  
 pheten, Engel, Heilige, nebst einer noch halbbyzantinischen Geburt  
 Christi in dem birnförmigen Felde über der Tür) zeigt sich ein  
 selbständiger romanischer Stil (die äußern Bogeneinfassungen erst  
 um 1400). Auch die vier fast lebensgroßen, vergoldeten Engel an  
 k den Pfeilern unter der Mittelkuppel und derjenige an dem einen  
 l Pulte gehören hierher. Sie weisen den romanischen Stil des  
 Westens auf; der ins Horn blasende, der beste der vier, von dem  
 m gleichen Bildner wie die Engelsbüste in der Taufkapelle, steht  
 den Figuren am Taufbecken von S. Giovanni in Fonte zu Verona  
 besonders nahe, nur sind diese venez. Arbeiten entwickelter. —  
 Einen Übergang in den gotischen Stil zeigt die Bogeneinfassung

der Nische über der mittlern Haupttür (sitzende und lehrende a Propheten, eine Menge von Gewerken und Verrichtungen, die hiermit in den Schutz des h. Markus befohlen werden); auch die vier Prophetenstatuetten in der Kap. S. Zeno, dem Altare gegenüber, b gehören diesem Übergangstile, d. h. etwa der ersten Hälfte des 13. Jahrh. an. Zwar ist hier nichts, was mit der plastischen Sicherheit des *Antelami* gearbeitet wäre (es sei denn ein im Magazin der Opera befindliches Relief mit dem „Traum des Markus“, c ursprünglich die Lünette eines der Portale f. S. 426 l); allein als belebte und sorgfältige Arbeit verdient zumal die letztgenannte Bogeneinfassung alle Beachtung. Andere tüchtige, sehr sauber gearbeitete Bildwerke, meist Reliefs vom Ende des 13. Jahrh., im Innern (z. B. der h. Georg, Taufe im Battistero u. a.) und außen d zerstreut eingemauert.

Was Toskana an Skulpturen hervorbringt, ist durchweg noch um einen Grad roher, obgleich hier die bildnerische Ausschmückung der Kirchenfassaden und der Kanzeln erst um die Mitte des 12. Jahrh. beginnt. Zu den großartigen Schöpfungen der Architektur stehen sie, obgleich in engster Verbindung mit ihnen, im schroffen Gegensatze. Namentlich zeigt sich keine Spur jener feinen Verhältnisse, jener bewußten, glücklichen Wiederaufnahme antiker Formen an den Bauten von Florenz, die übrigens auf plastische Ausschmückung zugunsten der musivischen Dekoration fast gänzlich verzichten. Doch bekunden gerade diese Skulpturen in ihren unbeholfenen, von fremden, namentlich von byzantinischen Einflüssen unberührten Formen und in ihrer Ausdrucksweise die naiven Anfänge einer selbständigen, ihren eigenen Weg suchenden Kunst.

In Florenz und Umgebung hat sich von Bildwerken romanischen Stils nur wenig erhalten: Ein h. Michael in byzantinischem Prachtornat auf dem Giebel der Abtei von Passignano; Tragfiguren an S. Miniato, an S. Jacopo sopr' Arno und am Baptistarium (Tribuna), vom Ende des 12. und aus der ersten Hälfte g des 13. Jahrh.; die ehemalige Portallünette von S. Michele (jetzt h im Korridore am l. Seitenschiffe eingemauert, S. Michael über dem Drachen, von zwei Heiligen flankiert, um 1170); im Museo i Nazionale zwei Reliefs von geringerer Qualität vom Jahre 1177 (Petri Berufung und Christus den h. Benedikt segnend); endlich die Reliefs der Kanzel von S. Leonardo (f. S. 401 a, um 1200). Alle k diese Arbeiten zeigen einen Sondercharakter, der sich am deutlichsten im Typus der Köpfe präzisiert, und der sie von den Schöpfungen der andern Schulen, auch der Pisaner, unterscheidet.

An Portalskulpturen ist Pistoja besonders reich. Von einem Meister *Gruamons* sind die Architravskulpturen am Hauptportale

a des auch von ihm erbauten S. Giovanni Fuorcivitas (1162?)  
 b und am Seitenportale von S. Andrea (1196, f. S. 396 d); ein *Ru-*  
*doffinus* operarius (also nicht der Künstler?) nennt sich am Archi-  
 c travbalken der Haupttür von S. Bartolommeo in Pantano  
 (1167). — Von gleichem Charakter sind die Portalskulpturen eines  
 d Meisters *Biduinus* an S. Salvatore und S. Giovanni in Lucca  
 e und an S. Cassiano in Settimo (eine Stunde östlich von Pisa,  
 f 1180), sowie der Sarkophag LIV im Camposanto, bez. und dat.  
 1200; ferner ebendort (neben dem Eingange links) ein Fries von  
 g *Bonafamicus*, von welchem auch in der Kirche zu Mensano bei  
 Siena ein bezeichnetes Relief erhalten ist; endlich die Reliefs des  
 h Tauffteins in S. Frediano zu Lucca vom Meister *Robertus*  
 (Kopien einer altchristlichen Elfenbeinpyxis.) Streng byzantinischem  
 Vorbilde folgt der Engelflor am Architrave des Portals von S.  
 i Michele degli Scalzi vor Pisa, sowie die Büste des Heilands  
 darüber (1204). — Einen wesentlichen Fortschritt, augenscheinlich  
 unter dem Einflusse altchristlich-byzantinischer Elfenbeinvorbilder,  
 zeigen die jüngeren Skulpturen am Architrave und an den Seiten-  
 k pfeifen des östlichen Portals des Baptisteriums zu Pisa. — In  
 l Arezzo besitzt die Pieve geringe Friese an den Portalen von der  
 Hand des *Marchionne* (1216). Ein Hauptwerk aus früher Zeit: das  
 große Taufbecken mit Steindeckel über niedrigen Säulen, seit  
 m kurzem im Museo Nazionale zu Florenz (aus der Nähe von  
 Lucca); trefflich namentlich die Tierköpfe, ganz antike Behandlung.  
 Eine in Konzeption und Technik fortgeschrittenere Gruppe bilden  
 n der Portalarchitrav an S. Pier Maggiore in Pistoja (12 Apostel),  
 o der majestätische Engel Michael in der Lünette von S. Giuseppe  
 ebendort und das Fragment der Stützsäule eines Ambo im Dome  
 p von Pescia.

Bedeutender für die weitere Entwicklung der Skulptur in Tos-  
 kana sind die Reliefdarstellungen an den Kanzeln, die erst  
 gegen das Ende des 12. Jahrh. als Freikanzeln sich von den Chor-  
 q schranken loszulösen beginnen. (Die Kanzel in S. Miniato zu  
 Florenz vom Ausgange des 12. Jahrh., noch mit den Chorschranken  
 verbunden, ist eine köstliche, rein musivische Arbeit; solche auch an  
 r den alten Teilen des Taufbeckens der Pieve zu Faltona [im  
 s Mugello, von 1157], am Taufbecken und der Kanzel zu Fogna  
 [Mugello, von feinsten Ausführung], an den Schranken der Tauf-  
 kapelle [von einer Kanzel stammend, dat. 1175] und dem Leggio-  
 träger [jetzt am Weihwasserbecken, identisch mit dem an der Kanzel  
 t von S. Miniato] in der Pieve S. Agata bei Scarperia, endlich  
 u an den Kanzeln in S. Lorenzo zu Signa [12. Jahrh.] und in der  
 v Pieve zu S. Maria a Monte.) Namentlich durch die begeisterten  
 Predigten der Franziskaner und Dominikaner erhalten die Kanzeln

als selbständiges und hauptsächlichstes Möbel der Kirche bald die größte Bedeutung. Sie sind in dieser Epoche meist vierseitig, auf Säulen ruhend, die gewöhnlich auf Tieren (Löwen, als den Symbolen des Bösen) stehen; der Aufbau ist einfach, die ornamentale Dekoration in der Regel spärlich und flüchtig, da der Hauptnachdruck auf die Reliefdarstellungen der Seiten gelegt ist, die der Geschichte Christi als Erlösers der Menschheit entlehnt sind. Für die älteste dieser Marmorkanzeln (Anfang des 13. Jahrh.) darf wohl die S. 399k erwähnte in S. Leonardo in Arcetri, vor Porta a S. Giorgio in Florenz gelten, früher in der (zerstörten) Basilika S. Piero Scheraggio. — Etwa gleichzeitig ist auch die Kanzel im Dome von Volterra entstanden; früher die 1194 datierte, durch ihre äußerst plumpen Skulpturen auffallende Kanzel von S. Michele in Groppoli (Oratorium zur Villa Dalpina bei Pistoja gehörig; die Statue des Erzengels Michael am gleichen Orte wohl auch vom [pisaner] Meister der Kanzel herrührend). Eine einfache, vorwiegend mit bloß ornamentalem Schmuck versehene Kanzel in Brancoli (Prov. Lucca) und in der Pieve zu S. Maria a Monte (s. S. 400v). — Eine kleinere Kanzel von zierlicher Arbeit in dem Bergstädtchen Barga (bei den Bagni di Lucca) nähert sich schon der spätern Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoja, deren Urheber der um die Mitte des 13. Jahrh. in Toskana viel beschäftigte *Guido Bigarelli* aus Como war (1199–1250 tätig), der 1246 das Taufbecken im Baptistero zu Pisa fertigte. Die Kanzel in S. Bartolomeo hat vor den vorher genannten zwar die bessere Anordnung und sauberere Durcharbeitung der ornamentalen Teile wie der fast zierlichen Figuren voraus, kommt ihnen aber in bezug auf Belebung der Gestalten und Beobachtung der Natur nicht gleich. Bigarelli arbeitete vor 1233 die Skulpturen am Hauptportale des Domes zu Lucca, wohl auch den h. Martin zu Pferde ebendasselbst; er ist hier ganz klassizistisch, aber starr und seelenlos. Von seinem frühesten Werke, dem Lettner im Dome von Pistoja (1199), sind Reste erhalten in den intarsierten Brüstungen am Taufbrunnen des Baptisteriums und in den Schranken am Chore von S. Andrea, sowie im Kapitelsaale von S. Francesco. Dann arbeitet er (1211) am Dome von Prato, 1220 an S. Michele zu Lucca. — Endlich die jüngste der fraglichen Kanzeln im Dome zu Cagliari (1260), die Arbeit eines von Niccolò Pisano noch unbeeinflussten Künstlers aus Pisa. — Gegenständlich von Interesse sind die Reliefs an dem großen Taufbrunnen im Dome S. Cerbone zu Massa Maritima, von einem *Girolamo da Como* (1267). Er arbeitete auch das Relief vom Jahre 1252 an der Porta S. Giovanni zu Volterra, die Verkündigung im Dome von S. Miniato al Tedesco (1274) und die Madonna mit Engeln, die hh. Petrus und Paulus und den Donator Abt Benvenuto in der

a Badia zu Montepiano (über Prato, beides Reliefs). Verwandt  
 b sind die Reliefs am grandiosen Taufbecken in der Pieve zu Calci  
 (eine Stunde östlich von Pisa), sowie die plastischen Arbeiten, mit  
 c denen S. M. di Vezzolano bei Albugnano d'Asi bedeckt ist.

Mit diesen Künstlern war die Schule der *Comasken* (die „maestri Comacini“) auch in Toskana eingebürgert. Ihre Fertigkeit als Steinmetzen, die sie als Baumeister und Bildhauer mehrere Jahrhunderte hindurch in ganz Italien gesucht machte, kennzeichnen auch diese und ähnliche gleichzeitige Arbeiten in Toskana; namentlich den reichen und trefflichen Schmuck der Fassade des Doms d zu Lucca, beg. 1204 durch Meister *Guidetto* (neuerdings mit *Guido Bigarelli* identifiziert) und erst nach der Mitte des 13. Jahrh. abgeschlossen in der edlen, aber nüchternen Reiterfigur des h. Martin (S. 4011). Relieffstil wie Art und Behandlung des Reliefs verraten die als tüchtige Ornamentisten ausgebildeten Marmorarbeiter.

In Umbrien geht im 12. Jahrh. eine Bildhauergruppe besonders in der Ornamentik auf antike Vorbilder zurück (vgl. S. 10 g—11 d).

e Aus der Sabina seien erwähnt: in S. M. Maggiore zu Alatri ein Altarschrein mit Szenen des Marienlebens und einer byzantinisierenden Madonnenstatue in Holz, vom Ende des 12. Jahrh. f (urspr. Bemalung erhalten), und in S. M. in Vulturella bei Tivoli ein gleichfalls hölzerner Altarschrein aus dem 12. Jahrh. von *M<sup>o</sup> Guglielmo*, mit einer Madonna aus dem 13. Jahrh.

In Rom herrscht in dieser Zeit ausschließlich die reiche musivische Bekleidung der Wandflächen und selbst der Bauglieder durch die bunt gemusterte farbige Steinmosaik der *Cosmaten*, die wir bei der Dekoration besonders behandelt haben (vgl. S. 24 u. ff.).

Eines der wenigen wirklichen Skulpturwerke dieser Zeit in Rom ist das Hochrelief des knienden Papstes Nikolaus' IV. (1288—1292), ehemals im leoninischen Portikus, jetzt in der letzten g Kapelle des r. Querschiffs von S. Giovanni in Laterano. Es h bildete mit den noch im Chorumgange aufgestellten Statuen der Apostel Petrus und Paulus und andern verlorenen Teilen wahrscheinlich einen vom Papst errichteten Votivaltar, eine Cosmatenarbeit, wie die jetzt von der Kalktünche befreiten Mosaikreste (Wappen des Papstes usw.) zeigen. Das Bild Nikolaus' IV. verrät individuelle Züge, die Gewandung aber ist noch recht unfrei. Die Statuen der zwei Apostelfürsten dagegen entbehren jeder Belebung, sowohl in den Zügen, als in der Pose; die Gewandmotive der Antike in unverstandener Weise entlehnt. — Auch die sitzende i Statue Karls von Anjou auf der Treppe des Konservatorenpalastes entstand wenig früher (zw. 1268 u. 1284). Charakteristischer, wenn auch individuell nicht so belebt wie das Porträtre Relief Nikolaus' IV., scheint sie viel eher das Werk eines römischen Bildhauers,

als des *Arnolfo di Cambio*, dem man sie neuerdings zuteilen möchte, weil seine Berufung nach Rom durch Karl von Anjou urkundlich feststeht. — Von Bonifaz VIII. eine Reliefbüste in den vatikanischen Grotten (1301), sowie zwei Porträtstatuen am Campanile und a am rechten Seitenschiffe des Domes von Anagni (1295, f. auch b S. 407 i u. k). — Am Grabmale Urbans VI. († 1389) in den vati- c kanischen Grotten (f. S. 112 f—k) soll nur das Sarkophagrelief (St. Petrus reicht dem Papste die Schlüssel) ursprünglich sein, der Deckel mit der liegenden Papststatue aber nicht dazu gehören. Mit der Statue Bonifaz' IX. († 1404) in S. Paolo fuori (Sakristei) d melden sich sodann die ersten Anzeichen der Renaissance.

In Süditalien ist ein eigentümlicher, von nordisch-normannischen wie von sarazenischen Mustern beeinflusster, den byzantinischen Traditionen sich anschließender musivischer Schmuck an den Kirchenmöbeln von hervorragender Bedeutung (f. S. 58), während an Portalen und Fenstern die ursprünglich rein ornamentale Dekoration — an Gewänden, am Türsturz und im Tympanon — sich zu selbständigen Kompositionen entwickelt. Von ganz flacher, fast anaglypher Behandlung wird das Relief immer körperlicher, bis die Figuren schließlich frei vor den Grund treten. Am interessantesten sind die Darstellungen aus dem Leben Jakobs und Abrahams am Hauptportale des Domes von Trani (nach 1150), die Legende der e Apostel Petrus und Paulus am Dome zu Seffa, die Skulpturen f am Portale von S. Clemente in Casauria (um 1180) und neben g der Tür von S. Giovanni in Venere (um 1220), sowie die Portal- h skulpturen in Altamura (Anfang des 14. Jahrh.) und Bitetto i (inschr. erst 1435). Gemeinsam ist diesen Skulpturen wie dem bildnerischen Schmucke der gleichzeitigen Kirchenmöbel (Kanzeln, Ambonen usw. f. S. 58) und den (S. 392 erwähnten) Bronzetüren in Süditalien, im Gegensatz zu den plastischen Werken Mittel- und Norditaliens, ein nur sehr allmähliches Sichlosringen aus dem Einflusse von Byzanz. Anfangs lieferte Byzanz sogar die Künstler für jene Bronzegüsse; daher finden sich neben Schlankheit, Zierlichkeit und Schematismus auch weniger gebundene, aber plumpere, ungeschicktere Figuren. Gemeinsam ist diesen Bildwerken ferner, daß auch da, wo die freie Plastik neben der ornamentalen Dekoration zur Geltung kommt, dies nur im beschränkten Maße der Fall ist und in einem der Dekoration und den mystischen Beziehungen sich unterordnenden Sinne.

Von der durch Friedrich II. angebahnten „Renaissance der Antike“ haben sich nur wenige, aber merkwürdige Zeugnisse erhalten: im Torso einer Statue des Kaisers, den Büsten zweier seiner Räte, der Capua imperiale und eines Jupiter (?), sowie in acht Antefixen mit männlichen und weiblichen Köpfen, sämtlich von dem 1233—40 erbauten Kastelle an der Voltturnobrücke zu Capua, jetzt im Museo k

Campano daselbst; in den wenigen Bruchstücken einer Reiterstatue Friedrichs II., einigen als Gewölbschlusssteine verwendeten Köpfen und einer kopflofen Büste vom Castel del Monte (letzte<sup>a</sup> ins Museum zu Bari übertragen; die auf dem Dachgiebel der Kathedrale von Acerenza befindliche männliche Büste, fälschlich als Bildnis Friedrichs in Anspruch genommen, ist vielmehr ein solches des Kaisers Julian und eine Arbeit römischen Meißels). Wenn alles dies auch mehr oder minder Produkte einer noch rohen Kunstübung sind, die die Schöpfungen der erlöschenden römischen Skulptur so sehr als Vorbilder benutzte, daß man versucht war, sie dieser selbst zuzuweisen, so zeigen im Gegenfaze zu letzteren die besseren dieser staufischen Bildwerke bereits Ansätze (wenn auch noch unbeholfene) zu charakteristischem Ausdruck und zu seelischer Belebung der Formen. — Diese Ansätze finden sich sodann viel stärker entwickelt in den um ein Menschenalter später (1272) entstandenen figürlichen Skulpturen an der Kanzel des Doms von Ravello (Reliefs des Ehepaars Rufolo und sog. Sigilgaitabüste). Hier ist die Abhängigkeit von der Antike überwunden; an ihre Stelle ist die Stilsprache der Gotik getreten.

Wo die Heimat des neuen Stiles, wo nicht nur die Wiege, sondern auch die geistige Quelle für den Meister *Niccolò Pisano* (um 1220 bis nach 1280) zu suchen ist, kann nach obigen Ausführungen nicht fraglich sein. Auch wenn sein Vater Piero wirklich aus Apulien nach Pisa gezogen sein sollte, so würde Niccolò der süditalischen Abstammung nur den Sinn für sauberere Durcharbeitung, vollendetere Anordnung und reichere Ideenverbindung verdanken können. Nach Inhalt und Form schließt sich seine Kunst unmittelbar an die älteren toskanischen Arbeiten an, so sehr er sie auch von vornherein überflügelt. Niccolòs Wirksamkeit allein genügte schon, um der Skulptur eine ganz neue Stellung zu geben. Sein Stil ist eine verfrühte und deshalb bald wieder erloschene Renaissance; von antiken Reliefs, hauptsächlich Sarkophagen begeistert, erweckt Niccolò die gestorbene Formenschönheit wieder vom Tode. Aus jenen Vorbildern kombiniert er mit ungemeinem Takt seine heiligen Geschichten so zusammen, daß sie ein lebendiges Ganzes zu bilden scheinen, und ergänzt und verschmelzt alles durch einen Naturfönn, der wahrscheinlich eben erst durch den Anblick der Antike in ihm geweckt worden war. — Seine Arbeiten erreichen wohl bei weitem das Bessere des Altertums nicht und können eher geschichtliche Curiosa als hohe und eigentümliche Schöpfungen genannt werden. Für die Folgezeit hatten sie die große Bedeutung, daß durch sie die kindischen und abgestorbenen Formen der Frühern beseitigt waren, und daß der Geist des Jahrhunderts zwar nicht

in antikem Gewande, wie bei Niccolò selbst, aber in einer durch diesen kurzen Übergang wesentlich geläuterten Gestalt weiter arbeiten konnte.

Der Antike entlehnt er manche seiner Figuren, er entlehnt ihr den Stil seines Reliefs, selbst die Technik bis zur übertriebenen Anwendung des Bohrers. Die edlen ernstesten Gestalten, freilich wenig kirchlich und wenig belebt, die Überfüllung der Kompositionen, die parallelen Falten der Gewänder verraten diese volle Abhängigkeit von der spätrömischen Plastik, während in anderen Teilen, namentlich in den Tieren, eine unmittelbare Naturempfindung sich vorteilhaft geltend macht.

Seine bilderreichen Darstellungen sind die alten, typisch kirchlichen, für die Ausschmückung der Kanzeln sowohl wie der Grabmäler und Kirchenfassaden. Aber wie er der Form der Kanzeln, der Anordnung der Figuren und Reliefs daran eine in ihrer Art vollendete Gestalt gibt, so erhalten auch die altkirchlichen Darstellungen durch ihn in ihrer Zusammenstellung eine ganz neue Belebung.

Im Jahre 1260 vollendete Niccolò sein berühmtes Meisterwerk, die Kanzel im Battistero zu Pisa. In der ganzen Folge der Reliefs, der Statuetten und der Tiere, auf denen die Kanzel ruht, ist in ebenso sinniger als deutlicher und dem Zwecke der Kanzel entsprechender Weise die Verherrlichung des Evangeliums, das Leben des Erlösers, zur Darstellung gebracht. Zu den Vorzügen des Künstlers kommt hier noch eine besonders fleißige und vielfach eigenhändige Durchführung. Der Einfluß antiker Vorbilder ist besonders deutlich: der hohe Priester mit dem Knaben daneben ist nach dem indischen Bacchus, die Pferde sind nach denen der bacchischen Vase im Camposanto (Nr. 52) kopiert; vom Phädra-Sarkophage (Nr. 21) sind die Phädra und die Amme entlehnt, die zur Maria und Hanna in der „Anbetung“ umgestaltet sind. Die Gestalt einer antiken komischen Kindermaske findet sich als teuflisches Wesen im Jüngsten Gericht, das Porträt einer Matrone auf einer etruskischen Aschenkiste ist als Maria in der Geburtszene angebracht usw. Aber auch Neues vermag er zu gestalten. Im Annunziatarelief hat er zuerst den Widerstreit der auf die Jungfrau einstürmenden Empfindungen als Motiv erfaßt und zu gewaltiger Erscheinung gebracht. Neuerlich wird ihm auch der bildnerische Schmuck der Galerie des ersten Geschosses am Baptisterium zu Pisa zugeschrieben: groß empfundene, vom Geiste der Antike angehauchte weibliche und männliche Köpfe, als Kämpfer und Schlusssteine der Arkadenbogen.

Als spätere Arbeit des Niccolò (nach 1260) betrachtet man die Skulpturen an einem Seitenportale des Doms zu Lucca (irrtümlich c

schon um 1233 angefertigt): am Türsturze die Verkündigung Mariä, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, im Halbrund darüber die Abnahme vom Kreuze. Abgesehen von den reinen Formen, die mit den Arbeiten seiner Zeitgenossen an und zwischen den andern Portalen befremdlich kontrastieren, offenbart sich der große Künstler durch eine höchst edle und geschickte Komposition, welche die Momente der Anstrengung und des Seelenausdruckes vortrefflich verteilt und damit ein ganz ausgebildetes Liniengefühl verbindet. — Am 29. Sept. 1265 erhielt der Meister den Auftrag zur <sup>a</sup> Kanzel im Dome zu Siena. Mit seinen Gehilfen und Schülern, *Arnolfo*, *Lapo* und *Donato*, sowie seinem jungen Sohne *Giovanni* hat er sie im März 1266 begonnen und im Nov. 1268 vollendet. In der Anlage ist sie der Kanzel im Battistero zu Pisa nahe verwandt, aber noch reicher an plastischem Schmuck, achteckig und daher durch zwei Reliefplatten, den Kindermord und eine zweite Darstellung des Jüngsten Gerichts, vermehrt. Hier tritt das Bestreben deutlich hervor, das Relieffeld ganz mit Figuren auszufüllen, diese nach dem Vorbilde der römischen Sarkophage fast frei auszuarbeiten, in richtigern, obgleich noch zu gedrungenen Verhältnissen reihenweise übereinander zu ordnen, die Szenen dramatischer zu beleben, und zugleich den einzelnen Gestalten einen gesteigerten geistigen Ausdruck zu geben. Doch ist bei dieser Fortentwicklung in dramatischer Belebung und naturalistischer Durchbildung die Arbeit flüchtiger und ungleichmäßiger; auch sind die Reliefs überfüllt. Gegenständlich bedeutsam ist hier das erste Auftreten der allegorischen Darstellung der Künste und Wissenschaften <sup>b</sup> in der mittelalterlichen Plastik; an dem großen Brunnen zu Perugia (1277–80) tritt dann das weltliche Element vorherrschend in sein Recht. Hier war, wie wir sehen werden, sein Sohn *Giovanni* schon der bestimmende Künstler. Zwischen die Kanzeln von Siena <sup>c</sup> und Pisa fällt die Errichtung des Marmorchreins des h. Dominikus in S. Domenico zu Bologna (voll. 1267, f. S. 407 n). Von einem von Niccolò angefertigten Altare im Dome zu Pistoja (1273) scheint nichts erhalten zu sein.

Das Auftreten Niccolòs war für die Entwicklung der Skulptur in Toskana, in zweiter Reihe aber auch in Nord- und Süditalien, von entscheidendem Einflusse und zwar unmittelbar durch die zahlreichen Schüler, die er bildete. Für uns scheiden sich unter diesen drei eigenartige Künstlergestalten aus: Arnolfo di Cambio und Fra Guglielmo als Nachfolger Niccolòs und sein Sohn Giovanni Pisano als Reformator.

Von *Arnolfo di Cambio* aus Colle di Valdelsa (1232–1301 oder 1302), dem hervorragendsten Gehilfen an der Kanzel in Siena, zwischen 1277 und 1281 auch an dem Brunnen zu Perugia mit-

befchäftigt, nach 1277 in Rom, nach 1282 in Orvieto und seit 1294 in Florenz als Architekt von hervorragender Tätigkeit, sind noch einige plastische Werke bezeugt. Wahrscheinlich ist schon das Grabmal Hadrians V. († 1276) in S. Francesco zu Viterbo eine Arbeit a Arnolfos, wie auch die Reste von dem des Kard. Annibaldi b († 1276, Grabstatue im l. Seitenschiffe von S. Giov. in Laterano, Exequienrelief im Klosterhofe daselbst). Das Grabmal des Kardinals de Braye († 1282) in S. Domenico zu Orvieto ist als das c früheste bekannte Beispiel jener bald allgemein üblichen Wandgrabmäler von Bedeutung. (Sein ursprünglicher Aufbau ist dem Grabmale Benedikts XI. in S. Domenico zu Perugia zu entnehmen.) d Der Entschlafene ruht auf einer Bahre, vor der zwei Chorknaben den Vorhang fortgezogen haben; darüber unter einem Baldachin die Statue der thronenden Madonna (in Gewandung — Krone, Schleier, gegürtetes Kleid — und Ausdruck eine Juno pronuba!) zwischen zwei Heiligen, die den knieenden Kardinal der Gnadenmutter empfehlen. Hier noch stärker als in seinem zweiten, gleichfalls mit dem Namen bezeichneten, aber unter der Beihilfe eines ausdrücklich mitgenannten Genossen *Petrus* (vielleicht *Cavallini*?) ausgeführten Werke, dem Tabernakel in S. Paolo vor Rom e (1285), zeigt sich Arnolfo deutlich als Schüler des Niccolò. Seine Figuren stehen, als fühlten sie Nischen um und über sich; sie haben bei würdiger Gemessenheit und Lieblichkeit im Ausdrucke doch etwas Unfreies. Aus derselben Zeit stammte auch das Presepio f in einer Kapelle von S. Maria Maggiore, wovon sich in der Konfession der Kapelle Sixtus' V. zwei knieende Propheten und die g h. drei Könige unverfehrt, die Madonna und der h. Joseph modern überarbeitet erhalten haben. Auch das Tabernakel in S. Cecilia (1293) rührt inschriftlich von Arnolfo her. Ebenso waren die ehemaligen Grabmäler Honorius' IV. († 1287) und Bonifazius' VIII. (1294—1303) in St. Peter, die (nach Grimaldis Beschreibung) den Typus der Cosmatengrabmäler zeigten, wahrscheinlich Werke Arnolfos. Die davon allein noch erhaltenen liegenden Statuen der Päpste in den vatik. Grotten zeigen ihn jedoch i nicht auf der Höhe des Grabmals Braye. Im Museo Archeologico zu Perugia verraten drei liegende Gestalten von klassischer Größe, wahrscheinlich von einem Brunnenbecken stammend, Arnolfos Geist.

Anders geartet als Arnolfo ist *Fra Guglielmo dell' Agnetto* aus Pisa (um 1243 bis nach 1313), der Mitarbeiter Niccolò Pisanos an der Arca in S. Domenico zu Bologna (voll. 1267). Ihm n verdankt dieser erst den vollen Anschluß an den plastischen Kanon der Gotik, der in der sienesiser Kanzel hervortritt. Die saubere, goldschmiedartige Durchführung und die Gleichartigkeit der Arbeit

in sämtlichen Reliefs (mit Szenen aus dem Leben der hh. Dominikus und Reginald) machen es wahrscheinlich, daß Fra Guglielmo allein der ausführende Künstler war, und daß dem Niccolò nur die Erfindung angehört. Ähnlichen Charakter trägt die von Fra <sup>a</sup> Guglielmo allein herrührende Kanzel von S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja (angeblich von 1270). Vierseitig und an die Wand angelehnt, ruht sie vorn auf zwei Säulen, die auf Löwen stehen, an der Wand auf zwei aus tragenden Männern gebildeten Konsolen. Einfacher, aber auch nüchterner als sein Meister, folgt er diesem, hat aber gelegentlich eine gewisse Innerlichkeit der Empfindung vor ihm voraus. (Später war der Künstler wesentlich als Architekt beschäftigt, f. S. 34 b und 73 d). Von ihm wahrscheinlich auch die dreifigurige Basis eines Weihwasserbeckens, eine <sup>b</sup> Neuerwerbung des Museo Nazionale zu Florenz, ebenso im <sup>c</sup> Museo Municipale zu Orvieto eine Madonna mit akephalem <sup>d</sup> Kinde und eine sehr mitgenommene Papststatue (Bonifaz VIII.), <sup>e</sup> endlich das Verkündigungsrelief in S. Michele zu Pisa.

Der jüngste Schüler des Niccolò, sein Sohn *Giovanni Pisano* (c. 1250 bis nach 1331), gibt der Kunst eine neue Richtung, die in den Fresken Giotto's und in den Bildwerken des Andrea Pisano ihren Abschluß erreicht. Giovanni's Streben ist durchaus naturalistisch: im Gegensatz zur Anlehnung an antike Vorbilder, mit deren Hilfe sein Vater und seine Mitschüler wieder zur treueren Wiedergabe der Natur zu gelangen suchten, schöpft er unmittelbar aus der Natur; Lebenswahrheit will er mit seelischem Ausdruck verbinden. Er tut das selbst auf Kosten der Schönheit und Richtigkeit, da ihm eine eigentliche Kenntnis der Anatomie noch abgeht; die Fülle großartiger und neuer Gedanken drängt ihn zu gewaltfamer, hastiger Betätigung. Während im architektonischen Aufbau und in der Dekoration seiner Monumente die Dürftigkeit und der Mangel an Stilgefühl sich überall da leicht fühlbar macht, wo Giovanni als einer der ersten und größten Träger der Gotik in Italien neue, originelle Formen zu schaffen sucht, zeigt sich ein vorwiegend malerisches Bestreben in seinen Kompositionen: in der Anordnung seiner Reliefs, in den Verkürzungen, in der großartigen Bewegung, in der Darstellung der auf das höchste gesteigerten Leidenschaften, dabei eine erstaunliche Beweglichkeit und Spannkraft der bildnerischen Phantasie.

Zu seiner vollen Eigentümlichkeit gelangte Giovanni erst nach längerem Zusammenarbeiten mit seinem Vater. Schon im Jünglingsalter durfte er für halben Gefellenlohn 1266–68 an der Kanzel <sup>f</sup> zu Siena mitarbeiten. Die reichere Szenierung, die lebensvollere Auffassung, die in diesem Werke gegenüber der Kanzel zu Pisa hervortritt, dem rückwirkenden Einflusse des Sohnes auf den Vater

zuzuschreiben, ist jedoch bei dem Alter des ersteren unstatthaft; vielmehr war es die hier hervortretende Richtung des Niccolò, an der der Sohn sich entwickelte und allmählich seinen eigenen Stil herausbildete. An dem zweiten großen Werke, an dem beide Künstler gemeinsam genannt werden, dem Brunnen auf dem Domplatze zu Perugia (1278–80), dürfen wir dem Sohne den größeren Anteil zuschreiben (der architektonische Aufbau von *Arnolfo*). Die zahlreichen biblischen, allegorischen und parabolischen Relieffiguren zeichnen sich durch lebendige Bewegungsmotive und glückliche Anordnung im Raume aus; geringeren Wert hat die noch etwas schwankende plastische Behandlung. Die Arbeiten von Vater und Sohn, der eine im Abschlusse seiner Kunst, der andere in jugendlicher, zum Teile noch schüchterner Ausbildung seines Charakters, sind meist deutlich unterscheidbar. Die Bronzegruppe von drei Nymphen auf der Spitze ist von einem gewissen *Rosso* aus Perugia, unter Giovanni's Einfluß, wohl selbst nach einem Modelle desselben (von Rosso selbst die Bronzeoberschwelle am rechten Seitenschiffportale des Doms von Orvieto). Im Museum der Universität von Giovanni zwei männliche Figuren vom Brunnen, namentlich der Erzengel Michael groß in der Bewegung.

Die beiden charakteristischen Hauptwerke Giovanni's sind die Kanzel in S. Andrea zu Pistoja und die ehemals im Dome zu Pisa errichtete; jene 1301 voll., diese gleich danach beg., aber erst 1310 voll. Beide sind im Aufbaue, in der Anordnung und in den Darstellungen sehr verwandt; die Überreste der Domkanzel jetzt im Museo Civico zu Pisa (alte Sakristei von S. Francesco) vereinigt (auch die tragenden Figuren im Camposanto gehören zur alten Kanzel, ebenso die Zwickelfiguren von Propheten an der jetzigen im Dome; zwei der urspr. neun Reliefs — das eine mit der Verkündigung und Heimsuchung Mariä, der Geburt und Namengebung des Täuflers, das andere mit den Verdammten aus dem Jüngsten Gerichte — sind jetzt an den Orgelbalustraden im Dome eingelassen). In der flüchtigen Ausführung bekundet sich die Hand von Schülern und Handlangern („*Bernardus caput magistrorum lapidum*“) in noch größerem Maße als bei der Kanzel zu Pistoja. Giovanni's dramatisches Talent zeigt sich namentlich in den mit Vorliebe gewählten bewegten Kompositionen: in der Kreuzigung, im Jüngsten Gerichte und zumal im Kindermorde. Der künstlerische Genuß an der leicht und großartig gestaltenden Phantasie, an dem ergreifenden Ausdrücke, der feinen Naturbeobachtung wird nur noch durch Flüchtigkeit und Fehler der Ausführung, stillose Überhäufung der Kompositionen und Übertreibung des Ausdruckes beeinträchtigt. Bei den ruhigeren Darstellungen und manchen Einzelfiguren, namentlich an der Kanzel zu Pistoja (man vgl. den Aaron

und die Sibyllen, an denen sich Michelangelo begeisterte!) ist der Künstler zugleich glücklicher in den Verhältnissen und feiner in der Durchführung. (Die ihm neuerdings zugewiesene Statue des <sup>a</sup> h. Andreas in der Portallünette seiner Kirche zu Pistoja ist vielmehr von einem pisaner Schüler.) — In einer ältern, ziemlich matten <sup>b</sup> Arbeit in Pistoja, dem von drei Tugenden gestützten Taufbecken in S. Giovanni fuorcivitas, erscheint Giovanni noch dem Vater verwandt, wenn sie nicht vielmehr nur aus der Werkstatt stammt. — Auch die derb und breit, aber groß gehaltenen Propheten und <sup>c</sup> Sibyllen an Giovanni's Fassade des Domes von Siena (soweit sie alt sind) gehören dem Künstler an (seit 1284–98). Darunter besonders hervorragend die Sibylle an der Ecke der Südseite und der oberste Prophet links.

Von den verschiedenen Grabmonumenten, die auf Giovanni zurückgeführt werden, ist nur eines charakteristisch für Giovanni: <sup>d</sup> das jetzt in einigen großartigen Überresten im Pal. Bianco zu Genua schlecht aufgestellte Grabmal der Margareta von Brabant, Gemahlin Kaiser Heinrichs VII. († 1311). (Die zwei Engel rechts und links von der Gruppe sind Werkstattarbeit.) Das Grabmal <sup>e</sup> Benedikts XI. († 1304) in S. Domenico zu Perugia — dem Monumente Braye Arnolfos im Aufbaue verwandt — ist eine schwächliche Arbeit von sienesischer Art (Nachfolger *Lor. Maitanis*); viel belebter in Formen und Ausdruck ist das Denkmal der Heiligen in <sup>f</sup> S. Margherita zu Cortona (1362) von *Angelo* und *Francesco di Pietro* aus Cortona. Der Rest (Vorderwand) des Sarkophags <sup>g</sup> des h. Actus im Dome zu Pistoja (innere Fassade, 1337) mit drei Szenen seiner Legende stammt von einem begabten Schüler Giovanni's (*Agostino* und *Agnolo da Siena?*). Der Altar <sup>h</sup> im Dome zu Arezzo, unglücklich und nüchtern im Aufbaue und kleinlich in der Arbeit der zahlreichen kleinen Reliefs aus dem Leben der Maria und der Stadtheiligen, wurde 1369–75 von den Florentinern *Giovanni di Francesco Fetti* und *Betto di Francesco* ausgeführt. Der erstere nennt sich auch am Altare Dragomanni <sup>i</sup> in S. Domenico zu Arezzo; dem letzteren gehört die (fälschlich <sup>k</sup> dem Giovanni Pisano zugeschriebene) Madonna im Museum daselbst. Die Tätigkeit des Künstlers in Norditalien ist durch die <sup>l</sup> bezeichnete Madonnenstatue in der Arena zu Padua beglaubigt <sup>m</sup> (um 1305). Auch die zwei Leuchterengel zu seiten der Madonna <sup>n</sup> und das lebensgroße Standbild des Stifters Scrovegni sind von <sup>o</sup> seiner Hand, während das Grabmal des letzteren († 1336) erst nach 1350 durch seine Söhne errichtet und jüngst als Arbeit des *Andreolo de Santis* aus Venedig erkannt wurde.

Die Madonnenstatue in Padua, die Statuette in der Capp. della Cintola im Dome zu Prato (Marmor, c. 1275, ein Abguss

in der Sakristei), die bezeichnete Madonna über der Pforte des Battistero zu Pisa (1304, zwischen zwei Heiligen und dem Donator, die von Schülerhand herrühren) und die Halbfigur der Maria mit dem Kinde im Camposanto zu Pisa (um 1285—90) erscheinen als wesentlich eigenhändige Arbeiten des Meisters. Eine im kleinsten Maßstabe aus Elfenbein gearbeitete Maria, die das die Weltkugel tragende Kind mit beiden Armen hoch emporhebt, in der Sakristei des Domes zu Pisa, ist eine beglaubigte Arbeit, von 1299. Von einer Gruppe der Madonna zwischen der knieenden Pisa und Kaiser Heinrich VII. hat sich im Camposanto zu Pisa die Figur der Pisa in verstümmeltem Zustande erhalten (sie stand über der Domtür gegenüber dem Camposanto). Die ihm zugeschriebene Madonna im Museo Civico zu Turin ist nur Schülernachahmung (*Tino da Camaino?*). Ebenso hat die Madonnenstatuette im Museum zu Arezzo nichts mit Giovanni zu tun (*Beffo di Francesco?*). Unmittelbar unter seinem Einflusse entstand die in ein Tondo gefaßte Madonna im Dommuseum zu Empoli. Sehr charakteristische Arbeiten im Stile des Meisters sind zwei Giganten als Träger des Portals der Kirche von San Quirico (zw. Siena und Pienza, 1298); ein Werk seiner Schule ist die Marmorstatue des h. Petrus in Castelfranco (bei Empoli, im Hofe der Canonica), wie auch die Madonna im Dome von Pietrasanta (Sakristei, als S. Lucia verehrt). Die letzte, urkundlich bezeugte Arbeit Giovanni's ist der florentinische Giglio an der Außenseite von Porta Romana zu Florenz (1331).

Ist schon an den meisten Werken Giovanni's von größerem Umfange eine mehr oder weniger starke Teilnahme von Schülern anzunehmen, so sind eine Anzahl anderer ihm gewöhnlich zugeschriebener Werke, zum Teil schon nach der Zeit ihrer Entstehung, ausschließlich der Schule oder Nachfolgern des Meisters zuzuschreiben. Dahin gehören der teilweise sehr rohe bildnerische Schmuck an der Domfassade wie am Battistero zu Pisa, die Madonna zwischen Heiligen in einem Baldachin über einer Türe des Camposanto und die zum Teil recht tüchtigen Statuen an der Außenseite von S. M. della Spina zu Pisa, deren Bau erst kurz nach des Meisters Tode begann. Ferner die zu zwei Beichtstühlen umgewandelten Reste einer Kanzel in S. Michele, wovon vier Relieftafeln in die Orgelbalustraden im Dome eingelassen, vielleicht das Werk des S. 409 i genannten *Bernardus*.

Alles in allem gerechnet, ist Giovanni der einflußreichste Künstler seiner Zeit gewesen. Ohne ihn hätte es keinen Giotto gegeben, oder doch einen andern und befangeneren. Giotto verdankte ihm gewiß mehr als seinem Lehrer Cimabue. Sein Einfluß machte sich durch seine umfassende Tätigkeit rasch in ganz Italien geltend,

und aus feiner Kunfrichtung gehen an den beiden Hauptorten Toskanas, in Florenz und Siena, eine Anzahl selbständiger Meister hervor, die die pisaner Bildnerschule beschließen und zugleich die italienische Gotik auf ihre Höhe und zu ihrem Abschlusse bringen. Indem sie zugleich über Toskana hinaus in Süd- und Norditalien tätig sind, geben sie auch hier den Anstoß zu einer wesentlich auf Giovanni Pisanos Vorbilde basierenden lokalen bildnerischen Tätigkeit.

In Florenz galt bisher Giotto als der Begründer einer spezifisch florentinischen Bildnerschule. Aber schon vor ihm waren verschiedene, bisher nicht beachtete Künstler in Florenz tätig, die noch stärker als Niccolò Pisano, ihr Vorbild und vielleicht selbst Lehrer, sich an die Antike anlehnten und Arnolfo weit übertrafen. Außer den Resten eines Grabmals in Privatbesitz sind das groß gehaltene Relief der Frauen am Grabe im Refektorium von S.  
<sup>a</sup> Croce, zwei kleine Reliefs mit Engeln außen an der Nordwand dieser Kirche, das Reitermonument des Guglielmo Amerighi im Hofe der Annunziata (1289), die geringere, steife Kolossalstatue  
<sup>c</sup> Papst Johann XXII. im Dome (1323, irrtümlich Bonifaz VIII. gen.),  
<sup>d</sup> sowie das treffliche Georgsrelief an der Porta S. Giorgio (um 1285) die dürftigen Überreste aus den Werkstätten dieser Künstler, die Giotto unmittelbar vorangingen. Für die florentiner Plastik war sodann *Giotto* (1267?–1337) nicht nur durch den neugestaltenden Einfluß, den seine malerischen Schöpfungen auf die gesamte Kunst Italiens ausübten, maßgebend, sondern man gibt ihm auch eine eigene bildnerische Tätigkeit. Gelegentlich des Baues des Campanile zu Florenz, den er 1334 begann, soll er die beiden untern Stockwerke jedes mit einem Kranze von Reliefdarstellungen in kleinen vier- und sechsseitigen Feldern geschmückt haben. Nach Ghibertis Zeugnis hat er einige eigenhändig ausgeführt, weitaus der größte Teil ist jedoch erst nach seinem Tode (im Jan. 1337) durch *Andrea Pisano* und dessen Schüler nach eigener und Giottos Erfindung gearbeitet. Komposition und plastischer Sinn erregen hier fast geringeres Interesse als der Inhalt, der eine Art von Enzyklopädie alles profanen und heiligen Tuns der Menschen zu geben sucht. Bei Anlaß der Malerei werden wir auf die Anschauungsweise zurückkommen, die dergleichen Aufzählungen in der damaligen Kunst (wie schon am Brunnen von Perugia und früher in den Bildwerken des Battistero zu Parma) hervorrief. Jede Kunstepoche braucht einen Gedankenkreis dieser Art, an dem sich die Form entwickeln und äußern kann, und der zugleich an sich ein bedeutendes kulturgeschichtliches Zeugnis ist. Manche überschätzen ihn wohl auch und legen eine Tiefe hinein, die nicht darin ist.

Bei diesem Anlasse eine Bemerkung über den Unterschied der christlichen und der antiken Symbolik überhaupt. Die christliche

ist nicht volkstümlichen Ursprunges, nicht mit der Religion und mit der Kunst von selbst entstanden wie die antike, sondern durch Kombination und Abstraktion Gelehrter und Wissender aus den verschiedensten Stellen der Bibel gewonnen. Schon deshalb hat sie nur eine bedingte Gültigkeit in der Kunst erreicht. Nun kam aber noch aus der gelehrten Theologie und Philosophie ein starkes Kontingent abstrakter allegorischer Begriffe hinzu, die ebenfalls von der Kunst eine sinnliche Belebung verlangten. Schon im Altertume kommt ähnliches vor, aber anspruchsloser und weniger buchmäßig. Wenn man aber inne wird, welchen heiligen Ernst und welche Treue Giotto und die Seinen diesem Gedankenkreise widmeten, so bleibt kein Zweifel, daß sie davon überzeugt und beglückt waren. Die Gegenstände sind zeitlich bedingt, wenn nur das Gefühl, das die Künstler daran knüpfen, ein unendliches ist!

Der Vergleich der Reliefs am Campanile mit den verwandten Bildwerken des Niccolò und Giovanni Pisano am Brunnen von Perugia zeigt den großen Schritt, den nach fünfzig Jahren die italienische Kunst vorwärts gemacht hatte: Einfachheit und Geschlossenheit der Komposition, Tiefe und Kürze des Ausdrucks, Reichtum der Erfindung, Wahrheit und Mäßigung in der Bewegung und in den Verhältnissen zeichnen diese kleinen anspruchslosen plastischen Darstellungen von meist nur einer Figur in einer ähnlichen Weise aus wie die großen Freskenzyklen Giottos. Auch die Richtigkeit der Proportionen wie die Sauberkeit der Marmorarbeit sind charakteristisch für Andrea Pisano.

*Andrea di Ugolino Nini Pisano* (geb. 1273 zu Pontedera, 1299 bis 1305 vielleicht Gefelle des Giovanni am Dome zu Pisa, dagegen an der Mad. della Spina nicht beteiligt, 1336—43 Bauleiter am Campanile zu Florenz, 1347 und 1348 Dombaumeister in Orvieto, wo ihm irrtümlich die Madonna über dem Portale zugeschrieben wird, † 1348) übertrug das Darstellungsprinzip Giottos, unter dessen nächstem Einflusse er arbeitete, mit wahrhaft hohem Bewußtsein in die bedingteren Formen der plastischen Kunst. Von ihm ist die eherne Südtür am Baptisterium zu Florenz (modelliert 1330, <sup>a</sup> gegossen durch den Venezianer *Leone d'Avanzo*, aufgestellt 1336) mit den Geschichten Johannes des Täufers. Hier ist ein Fortschritt auch über Giovanni hinaus; zwar wird dessen Detailbelebung schon des kleinern Maßstabes wegen nicht erreicht, allein die Grenzen des Reliefs sind hier viel richtiger erkannt und festgehalten. Es ist vielleicht die reinste plastische Erzählung des ganzen gotischen Stiles; Andrea gibt das Seinige wunderbar in wenigem, mit dem sichersten Gefühl dessen, was in dieser Gattung überhaupt zu geben war, während Giovanni mit seinem Reichtume sich überstürzt hatte. Die Heimführung, die Enthauptung, die Überreichung des Hauptes

(bloß zwei Figuren), die Grabtragung, die Grablegung des Johannes sind Motive von einfachster Schönheit. Die acht theologischen und moralischen Tugenden in den untern Feldern können ebenfalls in ihrer Art einzig heißen, vor allem die Figur der „Hoffnung“. – Wegen ihrer Übereinstimmung mit diesen Reliefs sind die trefflich durchgeführten, edlen Marmorstatuetten des segnenden Christus a und der h. Reparata im Museo dell'Opera als Werke des Andrea in Anspruch genommen, lassen aber einen jüngeren Meister vermuten. Nahe steht ihm das auffallend feine Relief des h. Martin b zu Pferde an S. Martino zu Pisa. Als Arbeit der Werkstatt ist c eine Reihe im Museo Nazionale zerstreuter Statuetten zu nennen. Ebendort auch die einst über Porta Romana thronende Madonna d zwischen Petrus und Paulus von *Paolo di M<sup>o</sup> Giovanni* (1328), – ein Nachklang des Stils des „Cecilienmeisters“. (Die Statuen für die Domfassade von 1357, jetzt am Beginne der Allee nach Poggio- e Imperiale vor Porta Romana (s. S. 435 c), sowie die sechs Engel- f statuetten in Villa Castello, ebendaher, sind nicht von Andrea; drei davon sind so vorzüglich und monumental konzipiert, daß man sie Orcagna zuteilen möchte. In diese letztere Reihe gehören auch g zwei Engel im Hemicycle des Boboligartens und eine Pro- h phetenstatue in Villa Petraja [Terrasse].)

Andrea hatte zwei Söhne, die seiner Kunst folgten. Der jüngere, *Tommaso Pisano* († nach 1371), erscheint in einem bezeichneten i Tabernakel am Altare von S. Francesco zu Pisa nur als ein mäßiger Künstler: kleinlich, ohne feineren Sinn für Anordnung und ohne Verständnis für Form. Ihm gehört auch die Votiv- tafel mit dem knienden Ehepaare Upezinghi-Gherardesca im k Camposanto (die dazu gehörige Halbfigur Christi, jetzt in l S. Cecilia, für ihn zu gut und eher von *Nino*).

Eigenartiger ist der ältere Sohn *Nino Pisano* († vor 1368, angeblich schon der Gehilfe des Vaters an den Türen des Battistero, in Orvieto 1349 kurze Zeit Leiter des Dombaus, dann in Pisa). An die Stelle der schlichten Größe und Anmut in den Werken des Vaters tritt beim Sohne ein mehr genreartiger Zug, der am an- mutigsten in verschiedenen Madonnen zum Ausdrucke kommt. m So in der hoch oben im rechten Querschiffe von S. M. Novella zu Florenz angebrachten, bezeichneten Statue, ferner in der Halb- n figur einer Madonna, die das Kind säugt, in S. M. della Spina zu Pisa und in der Madonna zwischen Heiligen auf dem Altare o dieser Kirche. Auch das Museo Municipale in Orvieto besitzt eine charakteristische Madonnenstatuette (1349) von seiner Hand. Sehr nahe steht ihm auch die Holzstatue des Engels Gabriel eben- p dort, während die derbere Annunziata von anderer Hand, viel- leicht *Agostino* und *Agnolo da Siena* ist. (Auf die Verwandtschaft

der Madonna über dem Grabmale Cornaro [† 1367] im Chore a von S. Giovanni e Paolo zu Venedig mit der Ninos in S. b M. Novella, wie auf die der Apostel daneben mit der Schule des Andrea Pisano ist neuerdings hingewiesen.) — In Pisa außerdem in S. Caterina ein reiches, in der Anordnung klares, in der c Durchführung der Reliefs wie der Einzelfiguren tüchtiges Grabmonument des Erzbischofs Simone Salterello († 1342), sowie die Marmorfiguren der Maria und des trefflichen Engels Gabriel in der Kapelle rechts vom Chore. (Eine zweite, geringere Ver- d kündigung [Holz] aus S. Francesco im Museo Civico.) Jüngst ist e die Statue eines h. Bischofs von ihm (bez.) in S. Francesco zu Oristano bei Cagliari zum Vorschein gekommen. Auch die f Marmorstatuette der Madonna in S. Anfano bei Fiesole ist eine g reizvolle Arbeit Ninos. Die Durchbildung des Details, namentlich die saubere Politur ist ihm wie keinem andern Pisaner Meister eigen. Einem Nachfolger aus seiner Werkstatt gehört der schöne Crucifixus in S. Michele in Borgo an (1390); einem nicht näher h zu bestimmenden Künstler der Schule die beiden Verkündigungsstatuen (in Marmor) des Baptisteriums zu Carrara, einem i zweiten die treffliche Marmoradonna im Museo Civico zu Pisa k (Saal XII, Nr. 14, vom Mittelgiebel der Madonna della Spina, um 1380).

Während Andreas Söhne das Feld ihrer Tätigkeit in Pisa finden, entsteht in Florenz eine Reihe von Kunstwerken, die ihrem Charakter nach gleichfalls der Schule und Nachahmung des Andrea Pisano angehören, bei denen aber nur für einzelne sich die Namen der Meister nachweisen lassen. Dahin gehört eine Anzahl Grabmonumente und Statuen in S. M. Novella, in S. Croce, im l Dome, im Museo des Domes und am Campanile. Bemerkens- m wert ist darunter die etwas ausdruckslose, aber sonst tüchtige Madonna zwischen zwei Engeln über der zweiten südlichen Domtüre n von *Piero di Giovanni Tedesco* (f. S. 435 a); ferner am Campanile o die vier Statuen der Südseite, von denen drei dem Maler *Mea*, die vierte dem Maler *Giottino* zugeschrieben werden. Auch der Taufstein im Battistero (aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh., p zwei Reliefs 1371 hinzugefügt), sowie das Weihwasserbecken q im Dome gehören unter diese zwar recht fleißigen, aber wenig erfreulichen Werke, die ohne individuelle Belebung und ohne eigene Beobachtung der Natur in mehr oder weniger stilloser Weise von den Traditionen des Andrea Pisano und des Giotto zehren. In die Reihe dieser Arbeiten, aber mit stärkeren Anklängen an Pisanisches, gehört auch das wenig bedeutende Taufbecken der Sakristei im r Dome zu Volterra. — Auch die Werke des Lombarden *Alberto di Arnoldo* machen hiervon keine Ausnahme. Erhalten sind von ihm der Altar im Innern des Bigallo (eine Madonna zwischen s

<sup>a</sup> zwei Engeln, voll. 1364), sowie das Relief der Madonna außen, dem Battistero gegenüber (1361).

Eine neue Phase der Entwicklung, den Abschluß des gotischen Stils, führt in Florenz der auch als Maler hervorragende *Andrea di Cione*, gen. *Arcagnolo* oder gewöhnlich *Orcagna* (1329–68), herbei. Sein einziges beglaubigtes plastisches Werk, das auf uns gekommen, ist das bekannte Tabernakel in Orsanmichele, vollendet 1359. Schon sachlich bieten die Skulpturen desselben ein hervorragendes Interesse als Inbegriff dessen, was sich von kirchlicher Symbolik in einem Kunstwerke zusammenstellen ließ. In plastischer Beziehung tragen sie ein ähnlich großes Stilgepräge wie die Fresken des Meisters, der mehr noch auf Giotto als auf Andrea Pisano zurückgeht und, obgleich er sie nicht völlig erreicht, doch einen Schritt über beide hinaus tut. Ernst und Größe der Auffassung, Klarheit und Lebendigkeit der Darstellung sind ihm mit seinen Vorgängern gemeinsam; der strenge, selbst herbe Zug in den Gestalten des Giotto ist auch ihm eigentümlich; in der Detailbildung, soweit er selbst Hand anlegt, kommt er dem Andrea Pisano nahe, im Verständnis der Formen übertrifft er ihn; im Gegensatz gegen die Reliefs am Campanile und namentlich an der Pforte des Baptisteriums ist sein Stil ein rein malerischer. Daher ist er in der Komposition reicher, in der Bewegung und im Ausdrucke mannigfaltiger und naturalistischer, so daß er (ähnlich wie Giovanni Pisano) in dem großen Relief des Todes der Maria selbst vor Überfüllung und Verzerrung nicht zurückscheut. Die beiden Bildnisse hier (der Stifter und der Künstler) sind schon individuell belebte Gestalten. Das Relief der Maria in der Herrlichkeit erinnert in der herben Schönheit, im Wurf der Gewandung und in tüchtiger naturalistischer Durchbildung schon an die gleiche, um ein halbes Jahrhundert jüngere, berühmte Darstellung Nanni di Banco am Nordportale des Domes, der es als Vorbild diente.

Nach der Verwandtschaft mit dem Stile des Orcagna galten früher irrtümlich für seine Arbeiten die Statuetten in den Fensterfüllungen von Orsanmichele (innen wie außen), von der Hand des *Simone di Francesco Talenti* (1378, einige der modern erdsetzten Originale im Museo Nazionale), sowie die fleißig durchgebildeten Medaillons der Tugenden an der Loggia dei Lanzi, die 1383–87 von *Giovanni di Fr. Fetti*, *Giovanni d' Ambrogio* und *Jacopo di Piero Guidi* (s. S. 435 b und 436 h) nach den Zeichnungen des *Agnolo Gaddi* ausgeführt wurden. *Sim. Talenti* (und nicht *Sim. Ferrucci*, dem sie die Tradition zuschreibt) gehört auch die Madonna mit Kind, die 1399 an Orsanmichele in der Nische der Medici, Speziali e Merciai aufgestellt wurde und jetzt im Innern der Kirche an der Wand des linken Seitenschiffs steht. — Auch

die wesentlich geringeren Grabsteine der Familie Acciajuoli in der Certosa vor Porta Romana wurden irrtümlich dem Orcagna a zugeschrieben. Dagegen steht ihm die große Marmorstatue eines musizierenden Engels im Museo Nazionale sehr nahe. Ge- b ringer die Verkündigung in S. Croce (Capp. Baroncelli). Von den c vier Prophetenstatuen (mit aufgesetzten antiken Köpfen), die an der Rückwand des Hofes von Pal. Medici stehen (von der Dom- d fassade stammend), folgen die beiden größern noch den Traditionen Orcagnas, während die zwei kleineren schon auf die Anfänge des Quattrocento deuten (vgl. S. 414 e u. f, sowie S. 435 c u. 436 a). Im Anschlusse an Orcagna sind auch die Statuen an der Nordseite des Campanile entstanden (irrtümlich Luca della Robbia zugeschrie- e ben): zwei Propheten und zwei Sibyllen, namentlich letztere von einfach edler Gewandung und schönen Köpfen; sämtlich augen- scheinlich von derselben Hand. Von seinem Stile berührt und ihn vorverkündend erscheinen auch die zwei Relieftafeln mit dem Tode Mariä und der Gürtelspende, ursprünglich am Altare der Capp. della Cintola im Dome zu Prato, jetzt in einem Neben- f raume der Kapelle befindlich, als deren Schöpfer *Niccolò di Cecco* und dessen Schüler *Sano* gelten (1354–59).

\*\*\*

Wie in Florenz, so entwickelt sich auch in dem politisch nachstrebenden Siena während des 14. Jahrh., angeregt durch die Tätigkeit des *Niccolò* und mehr noch des *Giov. Pisano*, ein Zweig der von Pisa ausgegangenen Bildhauerschule, der dem Florentiner an Zahl der Künstler wie an Fruchtbarkeit nichts nachgibt, durch den weiteren Kreis seiner Tätigkeit jedoch ihn noch übertrifft. In ganz Mittelitalien wie in Neapel finden wir sienesische Bildhauer tätig, während dieselben Künstler in Siena selbst meist nur als Baumeister an dem großen nationalen Monumente, am Dome, beschäftigt sind. An innerem Gehalt, Größe der Auffassung und Verständnis der Form stehen freilich diese Bildner hinter denen von Florenz viel weiter zurück, als die gleichzeitigen Maler Sienas hinter den florentiner Malern. Denn was die Kunst Sienas im 14. Jahrh. auszeichnet, sind wesentlich malerische Qualitäten, die sich in den Bildwerken teilweise zu deren Ungunsten geltend machen. Breite der Erzählung und heitere Auffassung ohne besondere Vertiefung, Anmut und Zierlichkeit der Gestalten ohne eigentliches Verständnis der Form, saubere Durchführung ohne Größe und Energie der Arbeit sind in dieser Epoche die charakteristischen Eigenschaften der Bildhauer Sienas. Ihnen fehlen daher auch wesentliche individuelle Verschiedenheiten; eine tüchtige Mittelmäßigkeit ist allen gemeinsam, ein wahrhaft großer Künstler fehlt aber unter ihnen.

Von den Gefellen, die Niccolò Pisano zwischen den Jahren 1266 und 1268 an der Kanzel im Dome beschäftigte, ließen sich drei, *Lapo*, *Donato* und *Goro*, dauernd für den Dienst der Stadt gewinnen. Als dann im Jahre 1284 Giovanni Plan zur Fassade des Domes angenommen wurde, bildete dieser Meister bei deren Ausführung eine ganze Schule von Bildhauern aus; daher wurde sein Einfluß für die Entwicklung der sienesischen Plastik maßgebend.

Dem seiner Zeit berühmten *Ramo di Paganello*, einem Zeitgenossen Giov. Pisanos, wird die tüchtige frei bewegte Statue des h. Franz vom Portalgiebel von S. Francesco (jetzt an der l. Wand im Innern der Kirche) zugeschrieben. Dann gehören ihm wohl auch die bedeutenden Statuen der Madonna zwischen den hh. Franz und Chiara über dem Torbogen, der zum Vorplatze der Kirche führt. Von *Lando di Pietro* († 1340), einem Schüler des Giovanni Pisano, sind keine Werke mehr bekannt. Um so mehr ist uns von *Tino di Camaino* († 1337) erhalten. Zuerst finden wir ihn in Pisa beschäftigt, wo er 1312 an einem (verlorenen) Taufsteine im Dome und in der von ihm erbauten Capp. S. Ranieri an einem jetzt in der Capp. Ammanati des Campofanto (gegenüber dem Eingange) befindlichen Altarrelief mit der Madonna, der vom h. Ranieri der Stifter der Kapelle empfohlen wird, arbeitete. Im Jahre 1315 führte er das jetzt im Campofanto aufgestellte Monument Kaiser Heinrichs VII. mit der edlen Figur des Toten in liegender Stellung und den Reliefgestalten der elf Apostel aus. Dazu gehörte wahrscheinlich die Gruppe von fünf Statuen (der sitzenden größeren des Kaisers und der vier stehenden kleineren seiner Räte) ebendort. Ihre geringere Qualität verrät die Hand eines Gehilfen — vielleicht des *Lupo di Francesco*, Nachfolgers Tinos im Amte des Dombaumeisters. Dann arbeitete er zwischen 1315 und 1321 das Grabmal des Kard. Petroni im Dome zu Siena († 1313). Auch der tapfere Verteidiger von Florenz gegen Heinrich VII., Bischof Antonio d'Orso († 1321), ist durch ein Grabmonument von Tinos Hand im Dome zu Florenz verewigt (innere Fassadenwand, links vom Hauptportale), auf dem die Figur des Verstorbenen sitzend angebracht ist. Das Grabmal des Bischofs von Fiesole, Tedice Aliotti († 1336), in S. M. Novella (neben der Capp. Rucellai) wird ihm fälschlich zugeschrieben: es verrät entschieden florentinischen Ursprung. Dagegen hängt der Bildschmuck des Grabmals Della Torre († 1317) im ersten Hofe von S. Croce enge mit dem am Grabmale Petroni zusammen. Wie Tinos Nachfolger seine Art zur Karikatur verzerren, bezeugt die Madonna über der Tür von S. Michele in Pisa (fälschlich dem *Fra Guglielmo* zugeschrieben). — Im Jahre 1324 zog der Herzog Karl von Calabrien Tino nach Neapel, wo wir ihm weiter unten wieder begegnen werden.

Wie Tino so hat auch ein gleichzeitiger Meister *Gano* eine Anzahl Grabmäler geschaffen. Von seiner Hand ist das Grabmal des Bischofs von Pistoja, Tommaso di Andrea († 1303), und das des Raniero Porrina († nach 1314) beide im Dome zu Casole (zwischen a Siena und Volterra), letzteres mit dem tüchtigen Standbilde des Verstorbenen. Auch das reichskulpierte Portal im ersten Klosterhofe von S. Francesco zu Siena (1336) soll von ihm stammen. Ein Meister b *Goro di Gregorio* nennt sich 1324 an der mit Statuetten und Reliefs aus dem Leben des Heiligen geschmückten Arca di S. Cerbone im c Dome zu Massa Maritima, zu der einst auch die elf Apostelstatuetten (jetzt im Chore) gehörten. Er ist wohl identisch mit „Mag. Gregorio de Gregorio de Senis“, dem Bildner des Marmorarkophags des Bischofs Guidotto de Tabiatris im Dome zu Messina (1333). Viel- d leicht gehört ihm auch der Sarkophag des Bischofs Ricciardi († 1348) im Dome von Pistoja (auch dem *Giov. d' Agostino* zugeschrieben). e – Bekannter ist ein Werk, das der Unternehmer *Cellino di Nese* (1334–40 in Pistoja, 1349 und 1368–74 am Camposanto, 1360–62 am Baptisterium zu Pisa, lebte noch 1375 in Pisa) nach dem Entwurfe eines ungenannten sienesischen Bildners (*Agostino* und *Agnolo da Siena*?) ausführte: das Monument des rechtsgelehrten Freundes Dantes, Cino de' Sinibaldi im Dome zu Pistoja (1337), das für f eine Reihe späterer Professorengräber des 14. und 15. Jahrh. das Vorbild abgegeben hat oder doch wenigstens das älteste uns erhaltene Beispiel der Art ist. Auf diesen ist der Verstorbene in der Regel im Relief auf dem Katheder vor seinen Schülern dozierend dargestellt. Hier ist außerdem auf dem Sarkophage die lebensgroße Statue des Rechtsgelehrten inmitten der kleiner gehaltenen Statuen seiner Zuhörer angebracht. Ein zweites von Cellino ausgeführtes Monument ist in der Capp. Amannati im Camposanto g zu Pisa aufgestellt: das Grabmal des Arztes Ligo Amannati († 1359). – Unter dem Einflusse Giov. Pisanos (mit stark sienesischem Einschlage) stehen die Reliefs an dem anspruchslosen Taufbecken des Baptisteriums am Dome von Montepulciano. Zwei Heiligen- h statuen in letzterem (1. Kap. des 1. Seitenschiffs) gehören demselben Künstler an.

Eine ebenso umfangreiche als bezeichnende Arbeit der Sieneser Meister dieser Zeit ist das Monument des Bischofs von Arezzo, Guido Tarlati, im Dome zu Arezzo, 1330 durch *Agostino di Giovanni* und *Agnolo di Ventura* voll. Der architektonische Aufbau ist (als Nachahmung kleiner Elfenbeintafeln) sehr unglücklich: auf zwei Säulen steht eine große quadratische Tafel, die mit den in Reihen angeordneten kleinen Reliefs aus dem Leben des Bischofs bedeckt ist und oben die fast verschwindende, gleichfalls nur im Relief gegebene Figur trägt; ein schwerer Giebel krönt das Ganze.

Die ornamentalen Details sind gleichfalls sehr gering. Dagegen sind die reichen kriegerischen Szenen in den durchaus malerisch gehaltenen Reliefs schlicht und anschaulich geschildert, voll genrehafter Züge und von fleißiger Ausführung. Die Statuetten dazwischen sind jedoch meist kleinlich geraten. Den gleichen Bildnern <sup>a</sup> gehört die Statue des sog. „Königs Lothar“ im Museo Civico zu Arezzo, sowie die drei Reliefs vom Schreine des h. Octavianus im <sup>b</sup> Dome zu Volterra (nicht aber die viel bessern vier Tafeln mit Szenen aus der Legende des h. Dolcissimus daselbst). — Ein Sohn des Agostino, *Giovanni*, zeigt sich in einem bezeichneten Relief im <sup>c</sup> Oratorium von S. Bernardino zu Siena als ein kleinlicher und manierterter Künstler. Besser ist eine Madonnenstatue von ihm im <sup>d</sup> Camposanto von Pisa (über einem antikisierenden Kapitell stehend). Auch die Skulpturen des Portals am r. Seitenschiffe des <sup>e</sup> Doms von Grosseto sind sein Werk und ebenso steht seiner Art der <sup>f</sup> Bildschmuck am Portale des Langhaustorfo des Domes von Siena nahe. Eine der jüngsten Arbeiten dieses Stils, in dem Kinde schon von feiner, genreartiger Empfindung, ist die Madonnenstatue des <sup>g</sup> *Giacomo da Siena* von 1408, in der Sakristei des Doms zu Ferrara.

Die umfangreichste Arbeit der sienesischen Schule, deren Ausführung vermutlich mehrere Jahrzehnte, bis zur Mitte des 14. Jahrh. und darüber hinaus, in Anspruch nahm, ist der Fassadenschmuck <sup>h</sup> des Domes zu Orvieto, der als Ganzes wohl die bedeutendste und einheitlichste Leistung der italienischen Gotik genannt werden darf. Sehr mit Unrecht wird er dem Giovanni oder dem Andrea Pisano oder beiden zugeschrieben und auch die Teilnahme anderer Pisaner Künstler, wie des Arnolfo die Cambio und des Nino Pisano, angenommen. Der Charakter sämtlicher Reliefdarstellungen ist durchaus sienesisch, und da er zwar mehrere Hände, aber doch einen gemeinsamen Zug zeigt, so dürfen wir wohl in *Lorenzo Maitani* (geb. um 1275, gest. 1330), dem Urheber des Entwurfs zur Fassade, dessen Ausführung er 1310–30 leitete, auch den Urheber des Relieffschmuckes sehen (urkundlich sein Werk sind die Bronzengel in der Lünette des Hauptportals). Jedoch wird dessen Vollendung nach dem vorgeschrittenen Stilcharakter der meisten Skulpturen, die bereits die Kenntnis von Andreas eherner Pforte beweisen, erst durch *Niccolò* und *Meo Nuti* und seinen Sohn *Vitale*, die ihm als Baumeister am Dome folgten, und selbst durch noch spätere Künstler erfolgt sein. An den vier Pfeilern zwischen den Portalen sind im Relief die Schöpfung und der Sündenfall, die Verheißung durch die Propheten, die Erlösung durch das Leben Christi, endlich das Jüngste Gericht dargestellt; und zwar sind die einzelnen Szenen in wenig glücklicher Weise, nach dem Vorbilde

der bekannten Darstellung des Stammbaums Christi, von dem Geäst und Laubwerk eines Baumes umrahmt, dessen Wurzel im Sockel des Baues gedacht ist.

Naïve, etwas breite und genrehafte Erzählungsweise, lebendiges Schönheitsgefühl, saubere Durcharbeitung in einem glücklichen Reliefstil sind fast allen Darstellungen dieses in feiner Vollständigkeit einzig dastehenden Zyklus gemeinsam. Mit diesen Vorzügen der sienesischen Kunst, die nirgends so stark und vorteilhaft zur Geltung kommen, teilen sie aber auch deren schwache Seiten: der liebevolle, sinnige Ausdruck artet zuweilen in Süßlichkeit und selbst Charakterlosigkeit aus, und es fehlt an wahrer Energie und Größe, wie der Darstellung Kürze und Ernst, der Komposition Geschlossenheit, der Formenbildung gründliches Studium der Natur mangelt. In den dünnen, reich fließenden Gewändern ist der Körper zu sehr zur Schau gestellt; die Behandlung des Fleisches ist zu weichlich, Muskel- und Knochenbau treten zu sehr dagegen zurück. — Wie der Stil, wie die lange Tätigkeit des Lorenzo Maitani, seiner Söhne und anderer Sienesen als Baumeister des Domes, so weisen auch die ältesten historischen Angaben über den Fassadenschmuck des Domes (das Zeugnis des Aeneas Sylvius und das der städtischen Behörden von Orvieto) auf sienesische Künstler hin. (Man übersehe nicht die interessanten Zeichnungen für die Fassade, zu einer Kanzel usw. im Museo Municipale.) Auch die Madonna in trono über dem Hauptportale (Marmor, früher fälschlich für die 1348 von *Andrea Pisano* geschaffene Bronzemajestas gehalten), wie auch eine Madonna mit Kind im Museo gehören den Meistern der Fassadenreliefs an. Das Bronzerelief (zwölf Apostel) des Architravs der ins südliche Seitenschiff führenden Tür ist dagegen eine bez. Arbeit des Peruginers *Rosso* (s. S. 409 c).

Dem Verfall der sienesischen Skulptur im Ausgange des 14. Jahrh. gehören die Statuen an der Außenkapelle des Pal. Publico in Siena an (1377–81). Der auffallende Archaismus der Gewänder z. B. erklärt sich z. T. daraus, daß von den fünf Meistern, die sie schufen, bloß einer Bildhauer, die andern Maler und Goldschmiede waren. Der gleichen Zeit gehören die zwei Marmorstatuen ( $\frac{1}{3}$  leb. groß) der Madonna und des Ev. Johannes im Oratorio della *Misericordia* an, — bedeutende, ausdrucksvolle Arbeiten pisanisch-sienesischen Charakters.

\*\*\*

Mit der Steinskulptur beginnt auch die Goldschmiedekunst in Florenz wie in Siena seit Anfang des 14. Jahrh. einen großen Aufschwung zu nehmen. Ihre Entwicklung ist um so interessanter, da sie allmählich auf die Steinskulptur, unter deren Einfluß sie

sich rasch vervollkommnet (Andreas eiserne Pforten am Battistero wurden durch Goldschmiede ziseliert und vergoldet), eine Rückwirkung auszuüben beginnt. Eine Reihe hervorragender Bildhauer sind auch als Goldschmiede tätig, und aus den Werkstätten der Goldschmiede gehen nicht wenige tüchtige Bildhauer hervor. Dieser rückwirkende Einfluß zeigt sich in günstiger Weise namentlich in der liebevolleren Durchbildung.

Die Zahl der erhaltenen Arbeiten ist freilich aus dieser Epoche ebenso gering, wie aus dem Quattrocento, da in Zeiten der Not die Verführung zur Einschmelzung edler Metalle zu groß war. Doch sind gerade einige der prächtigsten und umfangreichsten Werke, silberne Altäre oder Altarvorsätze erhalten; freilich keineswegs immer künstlerisch besonders hoch stehende Arbeiten. Der bekannteste ist der Altar im Museo dell' Opera zu Florenz, der seine Vollendung und seinen schönsten Schmuck erst durch die Renaissance erhielt. Die Reliefs aus gotischer Zeit (1366–1402) sind von der Hand des *Leonardo di Ser Giovanni*, *Beppo di Seri*, *Cristofano di Paolo* und *Michele di Monte*. — Ganz in diese Epoche gehört der große silberne Altarvorsatz im Dome zu Pistoja, der 1287 beg. und 1456 voll. wurde. Die mittlere Tafel ist von der Hand eines Goldschmiedes aus Pistoja, *Andrea di Jacopo Ognabene* (1316), die Statue des Heiligen in der Mittelnische von *Gilio da Pisa* (1353); die linke Seitentafel (1357) sowie die besonders ausgezeichnete rechte (1371) ist von florentiner Künstlern, *Pietro di Leonardo* und *Leonardo di Ser Giovanni*, der obere Abschluß mit Maestà und Engelchören von *Nofri di Buto* aus Florenz und *Filto Braccini* aus Pistoja (1395–99) ausgeführt. — Eine ähnliche Arbeit eines sienesischen Goldschmiedes ist der namentlich durch seine köstlichen Schmelzarbeiten ausgezeichnete Altar im Dome zu Orvieto, von *Ugolino di Maestro Vieri* (1337), von dessen Hand auch das schöne Reliquiar im Museo Municipale daselbst herrührt. Beide Arbeiten sind denen der florentiner Meister im Aufbaue wie in der Farbenwirkung entschieden überlegen.

\*\*\*

Was in Pisa selbst Gutes in dieser Periode geschaffen wurde, war, wie wir sahen, von der Hand von Künstlern, die unter dem Einflusse der florentiner Schule groß geworden waren: so namentlich die Werke des Nino Pisano.

Ein gleichzeitiger pisaner, aber der sienesischen Schule nahestehender Künstler, *Giov. di Balduccio* (von 1317 bis 1350 nachweisbar), fertigte in Toskana zwei geringe Werke: das Grabmal Castruccio († 1322) in S. Francesco zu Sarzana (ausgeführt 1328) und die Kanzel im Oratorio della Misericordia zu S. Casciano bei Florenz. Später

ging er nach Mailand, wo er durch seine langjährige Beschäftigung eine lebhaftere bildnerische Tätigkeit anregte und ihr den Stil der pisaner Schule aufprägte. Sein Hauptwerk, den älteren Arbeiten entschieden überlegen, ist der Sarkophag des Petrus Martyr in S. Eustorgio; die Figur des Heiligen von vornehmer Haltung und schönem Typus, dabei von außerordentlicher Durchführung (1339). Einzelne der als Karyatiden dienenden Tugendstatuen zählen zu den besten Bildwerken des Trecento, die Reliefs dagegen sind von ungleichem Wert, denn an ihnen sind Lombarden (Campionesen) stärker beteiligt. Andere, wohl eigenhändige Arbeiten Balduccios in Mailand sind: die Verkündigungsstatuen und andere Reste vom Portale von S. M. di Brera, jetzt im Museo Archeologico (1347), das fragmentarisch im Pal. Tribulzi erhaltene Grabmal des Azzo Visconti († 1339), das Professorengrab des Lanfranco Settala in S. Marco; ferner in S. Baffano zu Pizzighettone drei Reliefs (1330–39, 2. Kap. 1.). Auch die Madonna mit den beiden Heiligen zu ihrer Seite über dem Hauptportale des Domes von Cremona zeigt seinen Stil (c. 1341), während das Grabmal des Bischofs Malaspina in S. Francesco zu Sarzana einem Nachfolger angehört.

Pisanisches Stilgepräge trägt ferner auch die außerordentlich reiche Arca di S. Agostino in S. Pier in ciel d'oro zu Pavia, beg. 1362, groß im Aufbaue und sehr durchgebildet in der Arbeit, die von Vasari irrthümlich dem *Agostino* und *Agnolo* von Siena, von Cicognara ohne Anhalt den *Massigne* und von Lokalforschern dem *Bonino da Campione* (s. unten) zugeschrieben wird; auch hier hat die lombardische Lokalschule wesentlichen Anteil<sup>1)</sup>. Dieselben lombardischen Hände glaubt man in dem Relief der h. drei Könige im Querschiffe von S. Eustorgio zu Mailand (1347) und in dem Professorengraße Aliprandi († 1339) in S. Marco zu erkennen.

Hauptträger der lombardischen Trecentoskulptur sind die Bildhauer und Steinmetzen von Campione am Luganer See, die *Campionesen*, welche schon um die Mitte des 12. Jahrh. einen maßgebenden Einfluß auf den Bildschmuck des Domes von Modena gewonnen hatten. Die Hauptzentren ihrer Tätigkeit im 14. Jahrh. sind Bergamo, Verona, Mailand und Monza. In Bergamo schuf *Ugo da Campione* das (jetzt stark ergänzte) Grabmal des Gugl. Longhi († 1319) in S. M. Maggiore, dem auch das vortreffliche Monument des Bernardo de' Maggi von 1308 im Alten Dome von Brescia sehr nahe steht. — Hervorragender ist die Tätigkeit von Ugos Sohn *Giovanni da Campione*, in dessen Kunstweise besonders die reichen Portale von S. M. Maggiore in Bergamo

1) Der untere Teil wird neuerdings (L. Justi, Jahrb. 1903, S. 220) dem Balduccio zugewiesen.

einführen<sup>1)</sup>. Den Ausgangspunkt Meister Giovanni lehrt in Bergamo vor allem aber die Reihe seiner Reliefs aus dem Leben Christi in genrehafter Auffassung, wie die überchlanken Tugenden an den äußern Ecken des von ihm auch entworfenen kleinen oktagonen Baptisteriums neben dem Dome (1340) kennen. — Die Richtung des Giovanni da Campione spiegelt sich dann auch an einzelnen Hauptwerken der Trecentoplastik Veronas, besonders an den Grabmonumenten des Cangrande della Scala († 1329) — mit vortrefflicher Reiterstatue und historischen Reliefs — und des Mastino II. della Scala († 1351) vor S. M. Antica. — Auch das reichste der Scaligergräber, das des Canignorio, das 1374 vollendete Hauptwerk des *Bonino da Campione*, ist in seiner Dekoration und in seinem Bildschmucke für zahlreiche Denkmäler der Lombardei vorbildlich. Der gleiche Künstlernamen kehrt am Sarkophage des Folchino de' Schizzi († 1357) an der Front des Domes zu Cremona wieder. — In Mailand zeigt vor allem das Grabdenkmal mit dem Reiterbilde des Bernabò Visconti im Museo archeologico (ausgeführt um 1370) den Stil *Boninos*, dem auch mehrere Skulpturfragmente derselben Sammlung, sowie Sepulkralreliefs in S. Marco und an den Visconti-Gräbern in S. Eustorgio sich anschließen. Auch die Statue der „Bonissima“ an der Seitenfront des Pal. del Comune in Modena gehört stilistisch hierher. Die besten Arbeiten dieser Richtung bieten das Fragment des Sarkophags von Giac. Boffi, jetzt im Pal. Borromeo (bei Sign. Frova), der Sarkophag des Stefano Visconti (erst um 1359) in S. Eustorgio, und vor allem das Relief über dem Denkmal des Salvarino Aliprandi († 1344) in S. Marco. — Als Bildhauer war endlich auch *Matteo da Campione* († 1396), der Hauptmeister der Fassade des Domes von Monza, tätig. Sein Werk ist dort im Innern die jetzt in eine Orgeltribüne umgewandelte Kaiserkanzel mit ihrem reichen Bildschmucke, dessen interessantester Teil, die Krönungszeremonie eines deutschen Königs (wahrscheinlich Karls IV. in Mailand), jetzt im Seitenschiffe rechts neben dem Eingange angebracht ist. Als ein Werk der Campioneschule im Stile *Giovannis* ist auch der neuerdings in der Dorfkirche zu Carpiano (bei Melegnano) aufgefundene ursprüngliche Altar der Certosa von Pavia (1396) erkannt worden, — eine

1) Am Nordportale stammt der untere Teil noch aus der romanischen Zeit, die Portalwandung selbst von 1351; die Reiterstatue des S. Alessandro (1353) in der Loggia aber vom Meister *Giovanni*; die Detaillierung dieser Halle rührt von dem Goldschmiede *Andreolo di Bianchi* (1398) her. Auch am Südportale bleibt der Aufsatz mit seinen zahlreichen Heiligenstatuetten (1360) dem Stile Giovanni nahe, während das Krönungstabernakel erst 1403 von *Antonius de Alemannia* hinzugefügt wurde. Noch späterer Zeit gehören am Nordportale die Heiligenfiguren der Apostel am Architrave an.

einfache parallelepipedische Arca mit acht Reliefs aus dem Leben Mariä geschmückt. — Die deutschen Anklänge, welche sich schon an diesen Skulpturen fühlbar machen, werden an einzelnen Teilen des Mailänder Domes wesentlich stärker, so besonders an der Sopraporta der südlichen Sakristei von dem Deutschen *Hans Fernach* (1393) und auch an derjenigen der nördlichen (1391–95), einer Arbeit des *Jacopo da Campione* († 1398).

Genua ist um diese Zeit im Verhältnis zu seiner Macht und seiner handelspolitischen Bedeutung noch unglaublich arm an Kunstwerken. Mit Ausnahme von drei Figuren über dem rechten Seitenportale von *Mad. delle Vigne* (lombardische Arbeit) ist nur ein Werk von einem Nachfolger *Giov. Pifanos* zu erwähnen: das Grabmal des Kardinals *Luca Fieschi* im Dome († 1336, zunächst beim zweiten Seitenportale rechts oben). Der auf vier Löwen ruhende Sarkophag hat ein fast an den Meister reichendes Relief: der Auferstandene, der von den Jüngern erkannt und angebetet wird. Auch die Grabstatue und die vorhangziehenden Engel sind gut.

Was Bologna aus dieser Zeit besitzt, beschränkt sich, abgesehen von der Arca des h. Dominikus (f. S. 407n), in der Hauptsache auf die Verherrlichung seiner weltberühmten Universität, auf die Bologna eigentümlichen Professorengräber. Diese Denkmäler sind sich alle im Aufbaue sehr ähnlich: auf dem Sarkophage, der unter einem Baldachin oder in einer Nische steht oder auch von Konsolen getragen wird, ruht die Gestalt des Toten, während an der vorderen Seite der Gelehrte in seiner Tätigkeit als Dozent vor seinen Zuhörern in Relief dargestellt ist. Von einem Toskaner, einem für diese Zeit mittelmäßigen Künstler, *Andrea da Fiesole*, rühren die Grabmäler des *Carlo* (1403) und des *Bart. Saliceti* († 1412) her, beide im Museo Civico. Ebenda findet sich eine Anzahl dieser Gräber vereinigt; durch lebensvollen Ausdruck und gute Bewegung das vorzüglichste ist das des *Giov. da Legnano* († 1383, bei seinen Lebzeiten errichtet), angeblich von den Bildhauern des Altares in S. Francesco, *Giacomello* und *Pier Paolo Masegne* aus Venedig. Eher läßt sich ihr Stil am (angeblichen) Grabmale des *Lorenzo Pini* im Museo Civico erkennen. (Noch 1495 begegnen wir diesem Typus im Grabmale *Curzio* unter den Arkaden des Universitätshofes zu Padua.) Dieselbe Sammlung besitzt, außer einem tüchtigen Hochrelief der Anbetung der Hirten, die merkwürdige bronzene Kolossalstatue des Papstes *Bonifacius VIII.* († 1303), eine getriebene Arbeit des Bologneser Goldschmieds *Manno*, die in Auffassung und Behandlung sich noch an byzantinische Vorbilder anlehnt. — Auch die sonstigen Skulpturen gotischen Stils in Bologna sind vielfach von Fremden, namentlich Venezianern, gearbeitet. Als Urheber der meist ziemlich unbedeutenden Brust-

a bilder von Heiligen am Sockel von S. Petronio sind zu nennen  
*Giov. di Riguzzo* und *Paolo Bonaiuto* (1393–97; von ersterem  
 b der h. Petrus, von letzterem die hh. Franz, Florian, Dominicus  
 im Sockel der Fassade); ferner *Gir. Barosso* und *Fr. de Dardi* (Halb-  
 c figuren der Seitenfassaden, unter den Fenstern 3–6 rechts, 5 u. 6  
 links, c. 1400). Von einem dieser Bildner ist auch das Grabmal Cane-  
 d tolo vor S. Francesco († 1403). — Von *Hans Ferrabech* (wohl iden-  
 tisch mit *Hans Fernach*, S. 424n) rührt nur das ursprünglich für den  
 Sockel an S. Petronio bestimmte, aber seit 1405 in der 1. Kap. rechts  
 e aufgestellte Relief der „Madonna della Pace“ her (1393). Dem Ve-  
 f nezianer *Jacopo Lanfrani* ist das Grabmal des Taddeo Pepoli  
 († 1347) in S. Domenico (Nebenkap. des linken Querschiffes) und  
 g das des Juristen Gio. d'Andrea Calderini († 1348) im Museo  
 Civico traditionell zugeschrieben.

Sonst geben noch die Skulpturen am obern Teile des Dom-  
 h portales zu Ferrara einen Maßstab für das, was etwa um 1300  
 und später noch unabhängig von den Pisanern in diesen Gegenden  
 erreicht wurde. (Madonna; das Weltgericht als Fries [nach dem  
 zu Bourges, wohl von einem franzöf. Bildner]; darüber im Giebel  
 der Weltrichter mit Heiligen und musizierenden Engeln; weiter  
 unten zu beiden Seiten Abrahams Schoß und der Schlund der  
 Hölle.) Bei mancher Ungeschicklichkeit sind doch Köpfe und Ge-  
 wandmotive fast durchgängig energisch und in ihrer Weise schön,  
 das Ganze völlig aus einem Guß. — Hierher gehört auch das  
 i Fassenrelief an S. Giuliano mit Szenen aus der Legende des  
 Heiligen vom Ende des Trecento.

k In den Marken hat Fano im bischöfl. Palaß (Eingang) ein-  
 zeln interessante Reliefs aus früherer Zeit von der alten Kathedrale.  
 l Das Grabmal der Paola Bianca Malatesta († 1398) in S. Francesco,  
 ein charakteristisches Denkmal später Gotik (der Aufbau nicht  
 mehr der alte), ist die Arbeit eines gewissen *Filippo Tagliapietra*  
 aus Venedig (1413).

In Forlì das Relief der Anbetung der Könige in der Lünette  
 m von S. Mercuriale von einem Venezianer oder Veroneser, an-  
 scheinend *Schüler Antelamis*, von dem in Venedig selbst vielleicht  
 die Anbetung der Könige in einem Vorraume der Sakristei von  
 n S. M. della Salute (zugänglich vom Platze gegenüber S. Gre-  
 o gorio) und der „Traum des h. Markus“ im Magazin von S. Marco  
 (f. S. 399 c) herrührt.

Das Grabmal G. Visconti da Oleggio († 1366) in der Vor-  
 p halle des Domes zu Fermo, eine bezeichnete Arbeit des *Tura da*  
*Imola*, folgt in der Anordnung den neapolitanischen, im Stile der Ar-  
 beit den venezianischen Arbeiten dieser Art. Von demselben Meister  
 q wohl auch der Wandaltar der h. Spina in S. Elpidio a Mare (1371).

Nächst den drei Vororten Toskanas, wo die pisaner Bildner-  
schule ihre Tätigkeit entfaltetete, ist Venedig der Ort Italiens, wo  
die Skulptur des gotischen Stiles ihre wichtigste Werkstätte hatte.  
Die venezianische Malerei des 14. Jahrh., sowohl die noch byzantinische  
als auch die halb giotteske, steht an innerer Bedeutung wesentlich hin-  
ter der gleichzeitigen Skulptur zurück. Die mangelnde Großräumig-  
keit der Gebäude führte bei sonst reichen Mitteln von selbst auf einen  
Ersatz durch plastischen Schmuck, und bei einem so durchgehenden Be-  
dürfnis konnte sich auch eine Schule und eine Tradition entwickeln.

Eine gewisse Einwirkung der pisaner Schule ist wohl nicht  
zu leugnen, obgleich die Tradition, daß Niccolò wie Giovanni  
Pisano in Venedig tätig gewesen seien, und daß Andrea sogar an  
der Fassade von S. Marco mitgearbeitet habe, weder urkundlich  
noch durch die Monumente selbst bezeugt oder nur wahrscheinlich  
gemacht wird. So zeigt die edle liegende Statue des Beato  
Simone in S. Simone Grande (Kap. links vom Chor) in ihrem <sup>a</sup>  
Stile Verwandtschaft mit Andrea Pisano, den sie indes an Kraft und  
Monumentalität übertrifft; aus der Bezeichnung: *coelavit Marcus*  
*hoc opus insigne Romanus* 1317, erhellt aber, daß der Künstler  
aus Rom stammte — vielleicht ein letzter Sprosse der Cosmaten.

Man sieht am vorderen Portale von S. M. de' Frari (Fassade <sup>b</sup>  
erst nach 1417 vollendet!) eine treffliche Madonnenstatue (s. S.  
431 b), die irrtümlich dem Niccolò zugeschrieben wird, aber wenig-  
stens den Einfluß der pisaner Schule zeigt, der sich am einfachsten  
auf die Tätigkeit Giovanni's in der Arena zu Padua zurückführen  
läßt. Außerdem hat auch der Norden auf die venezianischen  
Bildner eingewirkt, wie sich dies in der eigentümlichen Rundung  
der jugendlichen Köpfe, in der größeren Strenge der Gewandung  
und in den ausgeschwungenen Stellungen kund gibt. Leider fehlt  
es uns sehr an geschichtlichen Anhaltspunkten, namentlich für die  
Künstler der hervorragendsten Werke, für den Schmuck des Dogen-  
palastes und von S. Marco; doch geht aus den wenigen sicheren  
Daten hervor, daß die Entwicklung in Venedig hinter der in Tos-  
kana um mehr als ein halbes Jahrhundert zurück war, und daß die  
vollendetsten Arbeiten erst geschaffen wurden, als in Florenz bereits  
die Renaissance sich vorbereitete, ja schon ihre ersten Blüten trieb.

Eine Madonna im Vorhofe der Carmeliterkirche, die laut <sup>c</sup>  
Inscription 1340 ein Steinmetz *Arduinus* schuf, ist noch auffallend roh.  
Daß das Kunstvermögen in Venedig damals schon weiter ent-  
wickelt war, beweist das fünf Jahre später entstandene namenlose  
Madonnenrelief über dem Portale der Akademie, das in den <sup>d</sup>  
vollen Formen schon die Eigentümlichkeit der späteren Kunst  
Venedigs in sich trägt. Ein etwa gleichzeitiger Altar in S. Gio-  
vanni e Paolo, im hohen Chore über dem Grabmale des Marco <sup>e</sup>

Cornaro, erinnert stark an die Schule des Andrea Pisano. Von anderen Bildwerken dieser Zeit nennen wir noch: die völlig starre Madonna della Misericordia über dem Eingange zur Confraternità della Misericordia (jetzt Taubstummeninstitut), sowie die beiden Devotionsreliefs, die vollendetsten einer Reihe ähnlichen Gegenstandes, im Vorhofe der Scuola di S. Giovanni Evang. (1349) und im Kreuzgange des Seminario patriarcale (1361). Ein spätes v. J. 1407, aber noch völlig gotisch befangen, am Altare des Domes von Torcello. Einzig in seiner Art das überlebensgroße Flachrelief des h. Donatus mit den zu seinen Füßen knieenden Stiftern (1310, Holz, polychrom auf Goldgrund) im Dome zu Murano, von monumentaler Auffassung der großzügigen Gewandung. Von dem Venezianer *Jacopo Lanfrani*, dessen Tätigkeit in Bologna wir um die gleiche Zeit kennen lernten (f. S. 426f), hat Venedig selbst nichts aufzuweisen. Als venezianischen Künstler bezeichnet sich auch *Andreolo de Sanctis* († 1377), der dort die Richtung der Maffegne anbahnt. Er ist Verfertiger nicht nur der fünf mittelmäßigen Statuen an der Außenwand der auch von ihm erbauten und geschmückten Capp. S. Felice in S. Antonio zu Padua (1372–77), sondern auch (mit seinem Sohne *Giovanni*, † 1392; von ihm die Madonnenstatue von 1377 in der Sakristei von S. M. dell' Orto in Venedig) der Grabmäler Lupi und Roffi ebenda. (Die Statuen am Altare sind 1379 von *Rainaldino* gearbeitet, mit Ausnahme des h. Felix, 2. Figur links, die von *Gio. Minelli* herrührt.) Auch das Grabmal Scrovegni in der Arena zu Padua ist sein Werk (f. S. 410o). In den beiden Grabmälern der Carrara (1345 und 1350) in den Eremitani zu Padua schuf Andreolo sodann einen Typus, der namentlich in Venedig weitere Entwicklung erfuhr (vgl. S. 110 a u. ff.). — In S. Lorenzo zu Vicenza nennt sich ein *Antonio da Venezia* an einem Altare mit der Madonna und den hh. Petrus und Paulus, einer ausdruckslosen Arbeit im Stile der Maffegne. Von demselben Meister ist das „Antonius Nicolai de Venetiis“ bez. Altarwerk der Krönung Mariä im Dome (Capp. dell' incoronata, v. J. 1448).

Die Tätigkeit der Brüder *Giacomello* und *Pierpaolo delle Maffegne*, der hervorragendsten unter den aus jener Zeit bekannten Künstlern Venedigs, fällt bereits in die beiden letzten Jahrzehnte des 14. Jahrh. Ihre erste Arbeit ist der 1388 in Auftrag gegebene große Marmoraltar zu S. Francesco in Bologna mit zahlreichen Figuren und Reliefs; inmitten die Krönung Mariä, von besonderer Schönheit (vgl. S. 425 d u. e). Von 1394 datieren sodann die Figuren der Apostel, der Maria und des h. Markus auf dem Chorlettner in S. Marco zu Venedig. Ähnliche Statuen, jedesmal die Madonnen zwischen vier Heiligen darstellend, stehen

auch auf dem Geländer der beiden Seitenschiffe; schlankere, stärker ausgeschwungene Gestalten. An den Pfeilern des Chors je ein Altar mit Statuetten, die gleichfalls auf die Werkstatt oder auf a Nachfolger der *Maffegne* hinweisen. 1398 liefert Pierpaolo Marmor für S. Petronio in Bologna, 1399 sind beide Brüder am Dome von Mailand beschäftigt, Giacomo noch 1417, während Pierpaolo 1400–4 das große Südfenster am Dogenpalaste arbeitet. Von Giacomos b Sohn *Paolo* rührt das Grabmal Jac. Cavalli († 1386, bez.) in S. Giovanni e Paolo her, sowie das des Prendiparte Pico c († 1394) in S. Francesco zu Mirandola. — Mit einer meist d etwas gedrungenen Bildung der vollen Gestalten wird man in den genannten Werken eine ernste Anmut, einen gediegenen Ausdruck und jenen idealen Schwung der Gewandung verbunden finden, den die Pisaner durch eine mehr zierliche Lebendigkeit ersetzen.

Obgleich weder bezeichnet noch urkundlich bezeugt, sind, dem gleichen Charakter nach, ferner in S. Marco die zehn vom J. 1397 datierten Figuren auf den Schranken vor den Seitennischen des Chors hierherzurechnen. — Außerhalb S. Marco sind von den e Künstlern selbst oder doch aus ihrer Richtung: das Dogengrab Antonio Venier († 1400) im linken Querschiffe von S. Giovanni e f Paolo, das einfache Grabmal des Simone Dandolo († 1360, voll. 1396) in den Frari, das schöne Lünettenrelief über dem g Eingange zum Vorhofe von S. Zaccaria (Madonna mit Johannes h d. T. u. St. Markus) und in der Taufkapelle von S. M. de' Frari i die fünf Statuen an der Wand über dem Taufbecken, sowie die fünf obern Halbfiguren des dortigen Altars. (Die fünf untern k ganzen Figuren sind etwa 60 Jahre jünger.) — Die Lünette mit dem Relief der Madonna zwischen zwei verehrenden Engeln über der Tür des linken Querschiffs der Frari, in der Bewegung l wie in den weichen vollen Gestalten von lebensvoller Schönheit, ist von der veroneser Kunst beeinflusst, und geht in Ausdruck und Formenvollendung über die Maffegne hinaus. — Ähnliches gilt von dem Marmoraltare in der 1. Kap. des linken Querschiffs von m S. Marco, die Madonna zwischen zwei Heiligen und (im Relief) je ein anbetender Engel. (Das Reiterstandbild des P. Savelli n [† 1405] in den Frari ist schon voll des naturalistischen Geistes der erwachenden Renaissance; vgl. S. 110 m u. 113 b).

Für die interessante Reihenfolge von Bildwerken, die den Schmuck des Dogenpalastes bilden, bieten die Urkunden über o den Bau der Fassade den Anhalt für die Zeit ihrer Entstehung. Sicher sind sie nicht auf den legendarischen Filippo Calendario zurückzuführen; doch läßt sich auch nicht feststellen, ob die Erbauer der Westfassade, *Giovanni Buon* und seine Söhne *Pantaleone* und *Bartolommeo* (1423–38), auch den plastischen Schmuck herstellten

oder entwarfen. Im allgemeinen lassen sich die Skulpturen an der Fassade nach dem Wasser zu noch ins 14. Jahrh., die an der Piazzetta dagegen schon in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrh. setzen. Die Kapitäle des unteren Geschosses geben in den zierlichen Gestalten innerhalb ihres vollen Blattwerks einen großen symbolischen Zyklus.

<sup>a</sup> Das Relief der thronenden Venetia an der Fassade der Piazzetta und namentlich die großen Reliefs an den Ecken des Baues, Noahs Schande, Sündenfall und Salomos Urteil, sind die hervorragendsten Schöpfungen dieser Zeit in Venedig, glücklich für den Raum erfunden, lebendig aufgefaßt und von großem Schönheitsfinne zeugend, der sich mit einem bis ins kleine gehenden Naturalismus (Adern und Falten im Körper des Noah) verbindet; was noch fehlt, ist das tiefere Verständnis und die geistige Belebung der Gestalten, weshalb die Kompositionen im Ausdruck noch stumm, in der Bewegung noch zu befangen erscheinen. Schöner gedacht und empfunden, als die Darstellung des Urteils Salomos, ist wohl dieser Gegenstand zu keiner Zeit; selbst vor Raffaels bekannter Komposition verdient sie in dieser Beziehung entschieden den Vorzug. (Die Gruppe mit Salomos Urteil ist inschriftlich von zwei [leider nicht namhaft gemachten] florentiner Bildhauern ausgeführt [ob etwa von den am Grabmale Mocenigo in S. Giovanni e Paolo beschäftigten *Piero di Niccolò Lamberti* und *Giov. di Martino*?].) — Von den übrigen Skulpturen stehen die alten

<sup>d</sup> Figuren an dem großen Fenster der Kanalseite diesen Gruppen am nächsten.

Neben diesen Arbeiten steht der reiche plastische Schmuck

<sup>e</sup> an der Außenseite der Markuskirche insofern zurück, als er zum großen Teile wohl erst nach dem Brande im Jahre 1419, etwa gleichzeitig mit der ersten Tätigkeit des Bartolommeo Buon entstanden ist. Ob der 1418–34 in Venedig beschäftigte *Matteo Raverti* aus Mailand einen Anteil daran gehabt, bleibt zu bestimmen. Urkundlich war hier in den nächsten Jahren nach 1419 *Niccolò di Piero Lamberti* aus Florenz mit seinem eben genannten Sohne und einer Schar florentiner Genossen beschäftigt. Am deutlichsten zeigt sich seine Stilweise, wie sie an der kurz vorher geschaffenen *Porta della Mandorla* am Dome zu Florenz zutage tritt, an den figürlichen und ornamentalen Skulpturen des breiten Friesbandes, das den Mittelbogen umsäumt. Ebenso hat die den letzteren

<sup>g</sup> krönende Statue des h. Markus manche Analogien mit derjenigen im Dome zu Florenz, und den Meister des genannten

<sup>h</sup> Portales erkennt man wieder in den Engelhalbfiguren über den zwei kleinern Bogen der linken Fassadenhälfte und in einigen

<sup>i</sup> besonders gut belebten Urnenträgern, die unter den Spitztürmchen als Wasserpeier angebracht sind.

Andere Kirchen und Plätze dieser Zeit enthalten in Lünetten, Kapitälern, Brunnenmündungen sowie an Denkmälern noch manches Beachtenswerte. Den Charakter des Mittelguts übersteigt z. B. das Tympanonrelief der Krönung Mariä von der Kirche S. Carità, jetzt in S. M. della Salute (sacrestia minore, rechts hinter dem a Chore), während die (S. 427 b angeführte) Statue der Madonna mit dem h. Franciscus am Hauptportale der Frari weit dar- b über hinausgeht.

\*\*\*

Auf die Entwicklung der Plastik in Neapel hatte der infolge der Eroberung des Landes durch die Anjous herbeigeführte Zuzug französischer Steinmetzen wenig Einfluß. Abgesehen von einigen architektonischen Details (z. B. die Kapitäle der Kapelle S. Aspreno im Dome und das Seitenportal von S. Eligio) zeigt sich fran- c zösischer Einfluß an der verstückelten Statue der sog. Mutter Conradins (wahrscheinlich Margarethe von Burgund, Gattin Karls von Anjou) im Museum von S. Martino, ferner an dem statt- d lichen Denkmale der Isabella von Aragonien, der Gemahlin Philipps des Kühnen, in der Kirche von Cofenza, wo die Königin e auf einer Reise verunglückt war. Die beiden Gatten sind knieend dargestellt, rechts und links von der aufrecht stehenden Madonna. Die porträtartigen Züge der Köpfe und die vornehme Einfachheit der Gewandung erinnern an die Art der französischen Gotiker.

Auf den Schulstil im allgemeinen scheint Giovanni und später Andrea Pisano eingewirkt zu haben. Der oben S. 418 c genannte *Tino di Camaino* (in Neapel von 1325–37 tätig und daselbst verstorben) arbeitete 1325–26 mit dem Neapolitaner *Gallardus Primarius* († 1348) das Grabmal der Königin Maria, Gattin Karls II. († 1323) in S. M. Donna regina, sowie 1332–33 das Karls des f Erlauchten von Calabrien († 1328) und seiner Gattin Maria von Valois († 1331) in S. Chiara. Der Werkstatt Tinos wird auch das g Grabmal ihrer Tochter Maria von Calabrien († 1328) ebenda zugeschrieben, ferner das der Katharina von Österreich († 1323) im Chorumgange von S. Lorenzo und der Sarkophag des Erz- h bischofs Urso Minutoli († 1333) im Dome (Capp. Minutoli r. Wand). i – Eins der ältesten Werke toskanischen Gepräges, das Grabmal des Grafen Enrico da San Severino in der Kirche von Teggiano k (1336), sowie das spätere des Connetable Tom. Sanseverino († 1358) in Mercato San Severino, sind beide nach dem Muster von l *Tinos* Grabmal Heinrichs VII. von unbekanntem Künstlern gearbeitet. Von den Brüdern *Giovanni* und *Pace Bertini* aus Florenz ist das figurenreiche Monument König Roberts († 1343) in S. Chiara; m die beiden Engel und die Personifikationen der sieben freien Künfte

zeichnen sich durch gefällige Formgebung vorteilhaft vor den Durchschnittsleistungen der lokalen Werkstätten aus.

Daselbe gilt von der wohl ebenfalls den beiden Brüdern angehörenden Folge von Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben der h. Katharina am Orgelchore von S. Chiara, sowie von den Kanzelreliefs mit Märtyrerszenen und den Grabmälern des Lodovico († 1343) und der Maria von Durazzo († 1366), ebendort; besonders aber von den neun allegorischen Figuren, die je zu dreien gruppiert den Leuchter der Osterkerze in S. Domenico Maggiore tragen (ursprünglich Tragfiguren von den später in die Wände des Querschiffs eingemauerten Sarkophagen der Grabmäler Filippus von Tarent und Giov.'s von Durazzo). Ein merkwürdiges Produkt der lokalen, durch toskanische Einflüsse bedingten Schule ist die Votivtafel mit einem Triumph des Todes (1361), die aus S. Teresa ins Museo S. Martino übertragen wurde.

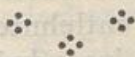
Auch sonst haben toskanische Bildhauer starken Anteil an der reichen Plastik in den neapolitanischen Kirchen gehabt. Soweit die neapolitanische Skulptur von den gemeinsamen Tugenden des gotischen Stiles, der Würde der Stellung, dem Flusse der Draperien, dem Ernste der Gesichtszüge mit bedingt ist, mag sie wohl Gefallen erregen; was ihr aber eigen, das ist eine gewisse Plumpheit und Puppenhaftigkeit, eine monotone Wiederholung derselben Motive. Eine Menge solcher Gräber in allen älteren Kirchen, hie und da mit Farbenschmuck und Mosaiken. — Mit Anfang des 15. Jahrh. beginnt die nachweisbare Tätigkeit des *Baboccio di Piperno* (1351 bis 1433), der vielleicht im Norden geschult war und unter deutschem Einflusse gestanden hatte. Von seiner Hand ist das merkwürdige Grabmal des Lodovico Aldemoresco (err. 1421, f. S. 112a) in S. Lorenzo (innen rechts neben dem Hauptportale), an welchem zum erstenmal die Familienglieder in Anbetung der Jungfrau und des Kindes dargestellt sind. Ferner in S. Chiara die Grabmäler des Antonio di Penna (bez. u. dat. 1423; der Sarkophag in der l. Kap. 1., der dazu gehörige Baldachin zu einem Altare [l. vom Hauptportale] umgewandelt) und der Prinzessinnen Agnes und Clementia (nach 1381), die den Übergang von dem Stile des Trecento zu einem derben Realismus bezeichnen. Auch das pompöse Grabmal Fr. Carbone († 1405) im Dome (letzte Kap. des r. Schiffs), sowie das des Erzbischofs Arrigo Minutoli († 1412) in der Familienkapelle ebendort (den Hauptaltar bildend) dürften von Baboccio herrühren.

Eine eigentümliche Mischung der Typen des König-Robert-Denkmals und der Reiterdenkmäler in Verona und Venedig zeigt das kolossale Grabmal des Königs Ladislaus († 1414) mit Reiterstandbild in S. Giovanni a Carbonara; die Figuren auf den

Reliefs, einige in riesenhaftem Verhältnis, mit Anklängen an Donatello. Der Meister dieses Werkes wie auch des unvollendeten Grabmals des Seneschalls Ser Gianni Caracciolo (1433) ist nicht a der mythische Ciccione, sondern *Andrea da Firenze*. Daher die Be- lebung, die aus dem Ganzen wie aus den Details spricht. Bezeichnet hat sich Andrea selbst mit großer Inschrift auf dem Grabmale des Conte Tommaso da San Severino (1432) in der Kongregation von b S. Monaca bei S. Giov. a Carbonara; der Aufbau erinnert an das von Donatello und Michelozzo geschaffene Grabmal Brancacci in S. Angelo a Nilo (S. 442 g). Die Portalsskulpturen am Dome c (1407) und an S. Giovanni dei Pappacoda (1415), erstere ur- d kundlich von *Baboccio*, sind bloß als dekoratives Ganzes von Be- deutung. — Die Grabstatue Innocenz' IV. († 1254) im linken e Querschiffe des Domes stammt von 1318; der Kopf mit dem höchst ausdrucksvollen, imposanten und feinen Priesterantlitz, wie auch das Relief über dem Sarkophage, ist aber erst anfangs des 16. Jahrh. hinzugearbeitet.

Im Dome zu Salerno ist das schöne Grabmal der Königin f Margarethe (1412), ebenfalls von *Baboccio*, durch die fast völlig erhaltene Polychromie besonders interessant. — Wahrscheinlich ist von Baboccio auch das Mittelportal des Doms von Messina (der g hohe Aufsatz vom Ende des 15. Jahrh.).

Von dem S. 112 charakterisierten Typus der neapolitanischen Grabmäler erscheinen auch zwei Monumente des deutschen Meisters *Gualterius da Alemania* abhängig: das Grabmal Caldora-Cam- b telmi in S. Spirito zu Sulmona (1412) und das des Lalle Cam- i poneschi in S. Giuseppe zu Aquila (1432). Bei beiden bricht in der realistischen Charakterisierung der Porträtfiguren (im letzteren als Reiterrelief!) zuerst in Süditalien die Renaissance durch, während die Sarkophagreliefs (Apostelfiguren und Krönung Mariä) noch ganz im Geiste der Gotik gehalten sind.



Mit dem 15. Jahrh. erwacht in der Skulptur derselbe Trieb wie in der Malerei (bei der umständlicher davon gehandelt werden wird), die äußere Erscheinung der Dinge allseitig darzustellen: der Realismus. Auch die Skulptur glaubt in dem Einzelnen, Vielen, Wirklichen eine neue Welt von Aufgaben und Anregungen gefunden zu haben. Der Ausdruck des Charakters und des Moments in Gestalt, Bewegung und Gewandung wird fortan, wie das Endziel der Renaissancekunst überhaupt, so auch der Skulptur dieser Epoche. Bei der Gruppe und im Relief ist das Streben ebenso auf Mannigfaltigkeit und Kontraste der Gestalten und Charaktere wie auf perspektivische Darstellung der Umgebung gerichtet. Dies mußte für das Relief eine malerische Auffassungsweise mit sich bringen, die zuweilen bis zur Nachahmung der Malerei in ihren Wirkungen führte und sich daher auch noch der hergebrachten Beihilfe der Schwesterkunst (in der Bemalung und Vergoldung des Ganzen oder, beim Marmor und der Bronze, der ornamentalen Teile und für die Hintergründe) bediente; gegenüber der stillosen Überhäufung mit beinahe freistehenden Figuren (wie in den Reliefs der Pisaner Meister) bildet sich jetzt je nach der Eigentümlichkeit der Schulen und einzelnen Künstler ein sehr mannigfaltiger Stil des Hochreliefs wie des Flachreliefs aus.

Ernst und Ehrlichkeit, Begeisterung und hohe Auffassung der Kunst und ein zuweilen sich verirrender, aber stets von neuem andringender Schönheitsfönn verleihen der Skulptur während des 15. Jahrh., der Kunst des „Quattrocento“ oder der Frührenaissance, eine Mannigfaltigkeit und einen Reiz, die den Bildwerken des Cinquecento nicht inne wohnen. Ihr Verhältnis zur Antike, deren Studium sich die Künstler dieser Zeit mit voller Begeisterung und vollem Eifer hingaben, ist dabei völlig naiv und mittelbar. Während sie für die Dekoration in den antiken Formen wenigstens den Ausgangspunkt suchten und ihre Motive, ja selbst einzelne Gestalten mit Vorliebe der Antike entlehnten, sind Behandlung, Zeichnung und Modellierung kaum irgendwie vom Altertume berührt. Diese frische moderne Auffassung ist es vor allem, was in den Werken des Quattrocento so unmittelbar und so viel tiefer berührt als das bewußt antikisierende und verallgemeinernde Streben der Hochrenaissance.

War die Bildnerkunst seit ihrer Wiederbelebung um die Mitte des 13. Jahrh. eine wesentlich toskanische Kunst gewesen, so wird sie im 15. Jahrh. eine spezifisch florentinische Kunst, neben der die übrigen Kunststätten, mit Ausnahme von Siena und Padua

(-Venedig), nur eine bedingte, zum Teil von Florenz abhängige Richtung verfolgen.

So glänzend die Namen der Künstler sind, die uns gleich am Eingange in die neue Zeit empfangen, und deren Tätigkeit fast gleichzeitig mit dem Anfange des neuen Jahrhunderts beginnt, so hat doch auch hier ein Übergang stattgefunden. Wir sehen die neue Kunstrichtung von einer kleineren Zahl begabter Künstler vorbereitet und zum Teil auch bereits ausgeübt, ohne daß sich diese von der Befangenheit der pisanischen und giottesken Stilformen völlig frei zu machen wissen.

Der schon S. 415 n erwähnte *Piero di Giov. Tedesco*, vielleicht identisch mit dem von Ghiberti gerühmten deutschen Bildhauer, der zwischen 1386 und 1402 am Dombaue beschäftigt, seit 1395 (anfangs im Vereine mit *Lorenzo di Giov. d' Ambrogio*, dann aber allein) die Einfassung der zweiten südlichen Tür des Domes zu Florenz arbeitet (auch die Madonna zwischen zwei Engeln in der Lünette ist sein Werk, 1399), zeigt in der Ornamentik der marmornen Türleibung wie in den nackten Figürchen, die darin zerstreut angebracht sind, bei ziemlich geringem Können einen neuen lebendigen Natursinn. Dies gilt auch für die Skulpturen am Taufbrunnen b im Dome zu Orvieto, den Piero 1402—3 im Vereine mit *Jacopo di Piero Guidi* ausführt (der Deckel 1407 vom Sienesen *Sano di Matteo*). Von den jetzt am Beginne der Straße nach Poggio Imperiale c aufgestellten, von der alten Domfassade stammenden Statuen der vier Kirchenväter (s. S. 414 e) gehören die in Dante und Petrarca umgewandelten (links) Piero an. Ihm wird auch die Statue Johannes des Evang. im Hofe des Museo Nazionale (einst an Orsanmichele) d mit Recht zugewiesen. — Gleichen Stilcharakter, wie die vorgenannten Arbeiten, zeigt der Türsturz über einer Pforte des Pal. Uzzano-Capponi (Via de' Bardi). Eine gefällige, etwas jüngere e Arbeit dieser Art ist die Marmortür im ersten Stocke des Pal. Vecchio (aus Pal. di Parte Guelfa) mit dem Relief der Dreieinigkeits im Halbrund. Weniger gelungen sind infolge Häufung und Mißverständnis der Motive die etwas spätere Sakristeitür von S. Trinita (1423) und die sonderbar antikisierenden Umrahmungen g der zwei ersten Altäre in S. Giovanni de' Cavalieri. Von h besonders kräftiger Bildung und lebensvollem Naturalismus ist die gewundene Marmorfüule für eine Osterkerze am Hochaltare von S. M. Novella; hier werden die nackten Knäbchen von dichtem i Laubwerk wie von Wellen getragen. Dieselbe Auffassungsweise roher an der Leibung der Türe des Battistero in Pistoja. k

*Niccolò di Piero Lamberti d' Arezzo* († 1456) war in Florenz seit 1388 am Dome tätig. Nachdem er 1396 für die Domfassade zwei Kirchenväter gearbeitet (es sind die in Homer und Virgil

a travestierten Statuen rechts am Beginne der Straße nach Poggio Imperiale), 1404–6 die Statue des h. Lukas für das Tabernakel der Notarzunft an Orsanmichele gemeißelt (jetzt im Hofe des Museo Nazionale), erhält er 1406 eine ähnliche Arbeit in Auftrag wie Piero Tedesco: das zweite nördliche Portal des Domes; neben ihm arbeiten *Ant. di Banco* und dessen Sohn *Nanni* von Ende 1407 bis Anfang 1409 daran. Die sitzende Kolossalfigur des h. Markus (1408–15 für die Fassade gearbeitet, jetzt im Seitenschiffe des Domes) zeigt noch starke Abhängigkeit vom Trecento in der starren Haltung, den ungeschickten Verhältnissen, der manierten Gewandung. Stärker ist dies noch bei den ihm zugeschriebenen Jugendarbeiten in Arezzo der Fall: einer Lünette am Seitenportale des Doms (Madonna zwischen Heiligen und Engeln), dem h. Lukas ebenda (an der Fassade, sehr verwittert), geringen und sehr schadhafte Arbeiten. — In eigentümlichem, schwer erklärbarem Gegenätze dazu stehen zwei kleine, dem Niccolò sicher fälschlich zugeschriebene Gruppen der Verkündigung: die eine g über der Matthäusnische an Orsanmichele, von höchster Anmut und Weichheit der Formen (jüngst seinem Sohne *Piero* zugeteilt, dem auch das „Salomourteil in Venedig“ [S. 430 c] zugeschrieben h wird); die andere, größere im Museo dell' Opera, gebundener und wesentlich verschieden, von einer Ghiberti nahekommenden Vornehmheit in Bewegung und Gewandung und schöner Fülle der Gestalten, ist neuerdings als Arbeit des *Jac. di Piero Guidi* vom Jahre 1388 erwiesen (f. S. 416 e, 435 b). Eine beglaubigte Arbeit Niccolòs ist dagegen die Marmorgrabplatte des Franc. Datini i in S. Francesco zu Prato (vor dem Hochaltare, 1411–12 ausgeführt), wo er gleichzeitig auch als Baumeister an der Fassade des Domes erwähnt wird. (Über seine Tätigkeit in Venedig f. S. 430 e u. ff., in Mailand f. unten bei der lombardischen Skulptur.)

Sein jüngerer Mitarbeiter am nördlichen Domportale, *Nanni d' Antonio di Banco* (1373[?]–1420), von Vasari als Schüler Donatello bezeichnet, ist vielmehr dessen unmittelbarer Vorläufer. Seine k Statuen an Orsanmichele: der h. Philipp, die Gruppe der vier Heiligen (seit 1408), namentlich aber der h. Eligius (1415) sind schon fast vollendet durchgebildete Einzelstatuen von ernster, zum Teil selbst großer Haltung und freier Gewandung; was ihnen noch fehlt, ist volle geistige Belebung. Auffallend ist die Anlehnung an die Antike, namentlich an römische Porträtstatuen. Auch der irr- l türlich Donatello zugeschriebene Petrus ebenda (nach 1415), hat m ganz die Merkmale des Nanni. Im Dome (Tribuna di S. Zanobi, 2. Kap. rechts) ist die sitzende Kolossalstatue des h. Lukas leicht kenntlich an dem für Nanni eigentümlichen müden Ausdrucke der Augen (1408–15). Sein Meisterwerk ist das große Relief der

Madonna della Cintola über dem zweiten nördlichen Dom-<sup>a</sup>  
portale (von 1414–20, bei seinem Tode unvollendet, aufgestellt  
1422), von großem Aufbaue, edler, lebhafter Bewegung, feiner  
Durchbildung und frischem Naturalismus; dabei von seltenem Schön-  
heitsinn. Nanni kommt in solchen Werken seinen großen Zeit-  
genossen ganz nahe. Ähnlich lebensvolle Darstellungen von fast  
genrehaftem Reize sind die Reliefs unter dem Eligius und der  
Gruppe der vier Heiligen an Orsanmichele. <sup>b</sup>

Der gleichen Richtung gehört die Türlünette über S. M. <sup>c</sup>  
Nuova (1424), die Krönung Mariä in (jetzt) ungefärbter Terrakotta  
darstellend, ein schönes Werk des sonst nur als Maler (und zwar  
keineswegs vorteilhaft) bekannten *Lorenzo di Bicci* (1373–1452).  
Mehrere gleichzeitig tätige anonyme Künstler, mit stark gotischem  
Gepräge, die regelmäßig in Ton arbeiten, sind mit größeren Bild-  
werken fast nur noch in Oberitalien (und im Auslande) vertreten  
und werden daher dort behandelt werden. Mehrere besonders  
gute Tonreliefs der Madonna in reicher Färbung im Mu-  
seum zu Prato und im Museo Nazionale zu Florenz; ebenda <sup>d</sup>  
eine größere, jetzt farblose Madonnenstatue. Von großer Lieblich-  
keit das dünn glasierte Relief mit der Schöpfung der Eva im Museo <sup>e</sup>  
dell'Opera zu Florenz. In die gleiche Richtung gehört das tüch-  
tige Grabmal Royzelli in S. Francesco zu Arezzo, jetzt farblos. <sup>f</sup>  
<sup>g</sup>

Als der erste und hervorragendste Meister der Frührenaissance  
pflügt neben Donatello *Lorenzo di Cione Ghiberti* (1381–1455) ge-  
nannt zu werden. Merkwürdig durchdringt sich in ihm der Geist  
des 14. und der des 15. Jahrh. mit einem schon darüber hinaus-  
gehenden Zuge freiester Schönheit, wie er im 16. Jahrh. zur Blüte  
kam. Die beiden Idealisten, Giotto und Raffael, reichen sich über  
den Realismus hinweg die Hand. In Großartigkeit und klarer  
Abrundung der Komposition, in reicher, phantasievoller Erfindung,  
im Pathos der Darstellung wie in der Schönheit seiner Gestalten  
und dem Schwunge ihrer Bewegungen ist kein Bildner der Re-  
naissance dem Ghiberti überlegen; aber es ist nicht zu leugnen,  
daß er diese Vorzüge teilweise auf Kosten der Naivetät, treuer  
Charakteristik und ernstern Naturstudiums zur Geltung bringt. Ghi-  
berti ist daher früher ebenso überschätzt worden, wie er jetzt ge-  
legentlich unterschätzt wird.

Die frühern Arbeiten zeigen noch den Künstler des gotischen  
Stiles, und zwar den geistvollen Erweiterer desjenigen Prinzips,  
dem Andrea Pisano nachlebte. Außer dem Relief mit Isaaks  
Opfer, das mit derselben Darstellung von Brunelleschi konkur-  
rierte und dieser an Geschick der Anordnung und an Schönheit des  
Einzelnen beträchtlich überlegen ist (beide im Museo Nazionale), <sup>h</sup>

<sup>a</sup> sind die Flügel der nördlichen Tür des Baptisteriums (1403 bis 1424) aus dieser frühern Zeit. In zwanzig Feldern sind oben Szenen aus der Geschichte Christi, unten die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter (sitzend) dargestellt. Als Reliefs, die die höchsten Bedingungen dieser Gattung nahezu erfüllen, stehen sie unftreitig höher als die viel berühmteren Flügel der Osttür; sie geben das Außerordentliche mit viel wenigerem; selten ist mit der bloßen prägnanten Andeutung, wie sie schon der kleine Maßstab vorschrieb, Größeres geleistet; zugleich wird Andrea Pisano hier an Lebendigkeit der Form und des Ausdruckes überholt. Die Räumlichkeit ist schon etwas umständlicher als bei ihm, doch noch immer stenographisch. Der Blick muß sich mit Liebe in diese meisterlichen kleinen Gruppen vertiefen, um ihnen ihren ganzen Wert abzugewinnen; dann wird man vielleicht zugeben, daß Szenen wie hier die Erweckung des Lazarus, die Gefangennahme Christi, die Geburt, die Tempelreinigung, die Anbetung der Könige, Christus als Knabe lehrend, die Stäupung Christi nicht mehr ihresgleichen haben. Die untern Figuren, ebenso großartig gedacht, sind in der Haltung zu gestreckt und im Ausdrucke fast gesucht gotisch.

Auch von den beiden von Ghiberti herrührenden Reliefs am  
<sup>b</sup> Taufbrunnen zu S. Giovanni in Siena (1417–27) ist Johannes vor Herodes, wie er aus dem Verklagten zum Ankläger wird, eine dramatische Erzählung ersten Wertes, der die Taufe Christi nicht ganz entspricht. — An dem marmornen Sakramentschranke des  
<sup>c</sup> Bern. Rossellino im Chore von S. Egidio in Florenz ist das Bronzetürchen mit dem schön gedachten Reliefbilde des thronenden Christus ein spätes Werk von Ghiberti (1450).

<sup>d</sup> Die Flügel der östlichen Tür des Baptisteriums, die sog. „Pforten des Paradieses“ (1425–52), enthalten in größern Feldern Geschichten des Alten Testaments. Hier spricht das neue Jahrhundert; Ghiberti glaubt, ihm sei daselbe erlaubt, wie Masaccio; er befreit das Relief, wie dieser die Malerei, von der bloß andeutenden, durch wenig das Ganze repräsentierenden Darstellungsweise und übersieht dabei, daß diese Schranke in der Malerei eine freiwillige, im Relief eine notwendige gewesen war. Eine figurenreiche Assistenz umgibt und reflektiert jedes Ereignis und hilft es vollziehen; reich abgestufte landschaftliche und bauliche Hintergründe suchen den Blick in die Ferne zu leiten. Aber neben diesem Verkennen des Zieles der Gattung taucht die neugeborene Schönheit der Einzelform mit einem ganz überwältigenden Reize empor. Die befangene gotische Bildung macht hier nicht einem ebenfalls (in seinen eigenen Netzen) befangenen Naturalismus, sondern einem neuen schwungvollen Idealismus Platz. Einige antike Anklänge, zumal in der Gewandung, lassen sich nicht verkennen, aber es sind

wenige; das Lebendig-Schönste ist Ghiberti völlig eigen. Es wäre überflüssig, einzelnes besonders hervorzuheben; der Reiz der Reliefs sowohl als auch der Statuetten in den Nischen und der trefflichen kleinen Brustbilder zwischen diesen spricht mächtig genug zu jedem Auge.

Der eiserne Reliquienfchrein des h. Zenobius (1432–40) unter dem Altare in der Tribuna di S. Zanobi des Domes enthält auf der Rückseite einen von schwebenden Engeln umgebenen Kranz, auf den drei übrigen Seiten die Wunder des Heiligen, in einer ähnlichen Darstellungsweise wie die der letztgenannten Tür. — Die einfachere und kleinere Cassa di S. Giacinto im Museo Nazionale (1428) zeigt bloß an der Vorderseite schön bewegte schwebende Engel. — Auch die eiserne Grabplatte des Lionardo Dati († 1423) mit dessen großer Flachrelieffigur, vor dem Hochaltare von S. M. Novella, ist als treffliche Arbeit in dieser Gattung zu erwähnen. Im Hauptschiffe von S. Croce die marmornen, sehr abgetretenen Grabplatten des Bart. Valori († 1427) und des Lod. degli Obizzi († 1424): letztere 1427 ausgeführt von *Filippo di Cristofano*, dem Bildner, der auch die drei Statuen außen am Bigallo schuf.

Nur drei ganze Statuen sind von Ghiberti vorhanden, die aber genügen, um ihn in seiner Größe zu zeigen; sämtlich an Orfanmichele. Die früheste, dem Stile der Einzelfiguren an der ersten Tür entsprechend, ist Johannes d. T. (1414), ein Werk voll Charakter in den herben Formen und Zügen, aber von überreicher, fast schwülftiger Gewandung, die den Körper versteckt und die Haltung schwächlich erscheinen läßt. — Der Matthäus wurde 1420 im Modell vollendet und 1422 unter Michelozzos Beihilfe gegossen; eine schön bewegte Gestalt mit würdigen Zügen und sicherer, großer Haltung (auch die Marmornische nach Ghibertis Zeichnung). — Die jüngste ist der h. Stephanus (1425–28), streng in der Behandlung und in den Linien und von einem in der Bescheidenheit der Erscheinung und in dem fast schüchternen Ausdrucke ganz eigentümlichen Reiz. Keines dieser lebensgroßen Standbilder kommt jedoch den Reliefdarstellungen des Meisters gleich; es macht sich, bei allem Gefühle für Ebenmaß, Gleichgewicht und Größe der Erscheinung, der Mangel eines tieferen Eingehens in die Natur und in den Charakter, sowie das Streben nach Effekt durch Posierung ohne eigentliches Motiv und durch Wirkung einer übervollen Gewandung ohne Rücksicht auf den verhüllten Körper hier im großen in viel empfindlicherer Weise geltend, als z. B. in den schon genannten kleineren Einzelgestalten an den Türen des Meisters.

Der Entwicklungsgang Ghibertis zeigt, daß die Kunst im Interesse einer neuen gedeihlichen Entwicklung auf seinem Wege

nicht weiterschreiten durfte. In der Tat war die Richtung, welche die maßgebende werden sollte und mußte, schon bei der Konkurrenz für die erste Tür in der einzigen uns neben Ghibertis Relief noch erhaltenen Konkurrenzarbeit, in dem Relief des *Filippo Brunelleschi* (1379–1446) zur Geltung gekommen und hatte, obgleich technisch wie künstlerisch hinter Ghibertis Arbeit entschieden zurückstehend, ebenso viele Bewunderer gefunden wie diese. In <sup>a</sup> diesem Abrahamsrelief (Museo Nazionale) ist namentlich die nackte Figur des Isaak und die Gruppe der Diener durch ihren starken und zugleich genrehaften Naturalismus ein bedeutungsvolles, ganz frühes Denkmal dieser Richtung. — Gemäßigter und edler spricht sie sich in Brunelleschis aus Holz geschnitztem Kruzifixe <sup>b</sup> in S. M. Novella (Capp. Gondi) aus; es ist eine zwar scharfe, aber schöne Bildung, auch in dem geistvollen Haupte. — Doch schon hatte der gewaltige Genosse Brunelleschis die Skulptur zu beherrschen angefangen.

Es kommt in der Kunstgeschichte häufig vor, daß eine neue Richtung ihre schärfsten Seiten, durch die sie das Frühere am unerbittlichsten verneint, in einem Künstler konzentriert. So ganz nur das Neue, nur das dem Bisherigen Widersprechende ist aber selten bei einem Stilumschwunge mit der Einseitigkeit vertreten worden, wie der Formgeist des 15. Jahrh. vertreten ist in *Donato di Niccolò di Betto Bardi*, gen. *Donatello* (1386–1466).

Donatello war ein hochbegabter Naturalist und kannte in seiner Kunst keine Schranken. Was da ist, schien ihm plastisch darstellbar, und vieles schien ihm darstellungswürdig, bloß weil es eben ist, weil es Charakter hat. Diesem in seiner herbsten Schärfe, aber auch, wo es der Gegenstand zuließ, in seiner großartigen Kraft rücksichtslos zum Leben zu verhelfen, war für ihn die höchste Aufgabe. Der Schönheitsfuss fehlte ihm nicht, aber er mußte sich beständig zurückdrängen lassen, sobald es sich um den Charakter handelte. Selbst die einfach normale Körperbildung muß daneben nicht selten zurücktreten, während er die Einzelheiten der menschlichen Gestalt begierig aufgreift, um sie zur Bezeichnung des gewollten Ganzen zu verwenden.

<sup>c</sup> Für das nördliche Dompportal wurden bereits 1406 zwei Statuetten bei dem jungen Künstler bestellt (voll. 1408; 1422 die beiden Profilbildnisse in Relief von Propheten in den Zwickeln des Giebels; dies Motiv kommt schon an dem frühromanischen <sup>d</sup> Portale von S. Giovanni in Lucca vor). — Für die Fassade <sup>e</sup> war die jetzt im linken Seitenschiffe des Domes aufgestellte sitzende Kolossalfigur des Apostels Johannes bestimmt (1408 bis 1415). Der Künstler zeigt sich hier seinen Konkurrenten, selbst

dem Nanni, in Größe der Auffassung und reicher, malerischer Gewandung bereits weit überlegen. Noch gebunden durch die Traditionen des Trecento (namentlich in dem unteren Teile der Figur und in der Belegung der Hände) tritt der herrliche Kopf doppelt wirkungsvoll hervor. Der Gedanke an den Moses Michelangelos, der sich dem Beschauer vor diesem Johannes aufdrängt, ist gewiß kein zufälliger: Michelangelo lebte mit dieser großartigen Gestalt, die er in Florenz täglich vor Augen hatte. — Aus gleicher Zeit der groß angelegte, aber in der Durchbildung noch etwas oberflächliche Holzkruzifixus in S. Croce (l. Querschiff).<sup>a</sup>

Neben Ghiberti und Nanni di Banco (oben S. 436k u. l u. 439f—h) wurde auch Donatello zu der monumentalen Ausschmückung von Orsanmichele herangezogen. In den Jahren 1411 und 1412 entstand die Marmorstatue des h. Markus, eine edle Gestalt von beinahe<sup>b</sup> schönen Zügen, freier Stellung und Gewandung. (Über den Petrus vgl. S. 436 l.) Ein vollendetes Meisterwerk sowohl als Erfindung wie in der einheitlichen Durchbildung, ist der berühmte h. Georg,<sup>c</sup> den er im Jahre 1416 ausführte, jetzt im Museo Nazionale; durch leichte, entschiedene Stellung, treffliche Gesamtumrisse und einfache Behandlung schuf hier der Meister den Typus des reifen Jünglingsalters mit unerschütterlichem Vertrauen auf die eigene Kraft und ein gutes Glück. — Wie eine Vorarbeit dafür erscheint die in demselben Jahre vollendete (bereits 1408 für den Dom bestellte) überlebensgroße Figur des jugendlichen David, gleichfalls im<sup>d</sup> Museo Nazionale, in der steifen Stellung und dem starren Blicke, bei aller Tüchtigkeit in der Durchbildung des Körpers, noch befangen.

Fast ein volles Jahrzehnt war Donatello dann wieder fast ausschließlich für den Dom beschäftigt, auch hier durch monumentale Einzelfiguren: die Marmorstatuen der Propheten. In dem jugendlichen Johannes d. T. am Campanile (1416) klingt noch die Erinnerung an den eben vollendeten Georg voll und schön aus; und wie hier, so ist auch in der etwas späteren, mit *Rosso* gemeinsam gearbeiteten Gruppe der Opferung Isaaks und dem nachdenklich den Kopf aufstützenden Moses (?), beide 1421 in Auftrag gegeben) ein noch fast idealer Zug in der Bildung, namentlich der Köpfe, charakteristisch. Aber gleichzeitig kommt in den vom Künstler allein ausgeführten Statuen die Richtung auf das Individuelle, in der Donatellos eigentliche Bedeutung liegt, zum vollen Durchbruch. Ohne Rücksicht auf das heilige Motiv gibt er seine Propheten als reine Porträtgestalten in einer der Antike entlehnten Gewandung. Schon der jetzt im Dome (l. Schiff) stehende, fälschlich sog. Poggio Bracciolini (der kaum der 1412 vollendete Josua sein<sup>h</sup> kann, teilweise von der Hand eines dritten, geringen Künstlers) und der jüngere, aber nahe verwandte Habakuk (?), am Cam-<sup>i</sup>

<sup>a</sup> panile zeigen dieses Streben, das in dem Zuccone (fälschlich  
<sup>b</sup> David genannt) und in dem Jeremias (irrtümlich als Salomo be-  
 zeichnet, 1423–26) mit brutaler Rücksichtslosigkeit, aber auch mit  
 gewaltiger Lebendigkeit zum Ausdruck kommt. Die häßlichen  
 Köpfe sind ganz unmittelbar dem Volke entlehnt (angeblich die  
 Porträts von Giov. Cherechini und Franc. Soderini); die Ge-  
 wandung ist malerisch reich und voll, mit tiefen rundlichen Falten,  
 und in wirkungsvollen Gegensatz gegen das Fleisch gesetzt; die  
 Proportionen sind für den Standpunkt des Beschauers berechnet.  
 — Wie Donatello um diese Zeit ein einfaches Porträt behandelt,  
<sup>c</sup> zeigt die bemalte Tonbüste des Nicc. Uzzano im Museo Na-  
 zionale, die erste völlig freie Porträtbüste und zugleich eine der  
 großartigsten Leistungen der Renaissance in ihrer Art (sehr mit Un-  
 recht neuerdings angezweifelt!). — Die edle Bronzefigur des h. Lud-  
<sup>d</sup> wig aus S. Croce mit auffallend milden Zügen (jetzt im alten  
 Refektorium untergebracht) gehört nach der Behandlung der Ge-  
 wandung gleichfalls in diese Zeit (1423 voll., gegossen von *Michelozzo*,  
 außerordentlich sauber durchgeführt und ziseliert).

Donatello hat fast alle diese Arbeiten entworfen und soweit sie  
 ihm nicht als gemeinsame Arbeit mit einem andern Künstler auf-  
 getragen waren, auch eigenhändig ausgeführt. Mit größter Sicher-  
 heit und innerem Behagen, das sich in einer fast skizzenhaften  
 Breite der Ausführung bekundet, handhabt er hier den Meißel,  
 ändert aber da, wo neue Aufgaben an ihn herantreten, seine Art  
 der Ausführung und wechselt das Material, in dem er arbeitet.  
 Er tritt zunächst, länger als ein Jahrzehnt, in Arbeitsgemeinschaft  
 mit dem Architekten und Bildhauer *Michelozzo*, der ihm nicht nur  
 als Architekt, sondern auch als trefflicher Bronzegießer und ge-  
 übter Marmorarbeiter an die Hand ging. Drei große, fast gleich-  
 zeitig in Arbeit genommene, im Aufbaue wie in der Anordnung  
 der plastischen Teile verwandte Grabmäler, das Aragazzi-, das  
 Brancacci- und das Cosciamonument, wurden früher als  
 gemeinsame Schöpfungen der beiden Meister angesehen. Aber das  
<sup>e</sup> Aragazzidenkmal im Dome zu Montepulciano (1427–36) ge-  
 hört urkundlich ausschließlich dem Michelozzo (vgl. S. 465 b). Ähn-  
 liches gilt, namentlich was die Ausführung betrifft, auch von dem  
<sup>f</sup> Grabmale Brancacci in S. Angelo a Nilo in Neapel (in Pisa  
 gearbeitet 1426–29), im Aufbaue an die gotischen Grabmäler  
 Neapels (S. 112) sich anschließend, in der Ausführung flüchtig;  
 eigenhändig von Donatello ist nur das kleine Relief der Himmel-  
 fahrt. Der bei weitem größere Anteil gebührt Donatello dagegen  
 am Grabmale des Baldassare Coscia („Johannes, quondam  
<sup>g</sup> Papa XXIII.“) im Baptisterium zu Florenz, das wahrscheinlich  
 von dessen Anhänger Cosimo de' Medici in Auftrag gegeben wurde.

Von 1425 bis nach 1427 finden wir Donatello mit *Michelozzo* an dem umfangreichen, originell aufgebauten und sehr durchgebildeten Werke tätig. Schön und Donatellos würdig ist die in Bronze ausgeführte Gestalt des Toten, seinen Charakter tragen auch die Putten mit der Inschrift; die allegorischen Relieffiguren unter dem Sarkophage sind in der Ausführung zu einfach und zu nüchtern für Donatello, stimmen vielmehr mit Michelozzos beglaubigten Arbeiten. Die Madonna vielleicht von *Portigiani*.

Wie *Michelozzo* hier als Architekt und Marmorbildner für und neben Donatello tätig war, so führte er gleichzeitig auch als Gießer seine Modelle aus. Im Jahre 1423 hatte Donatello das Modell der Statue des h. Ludwig gearbeitet, das Michelozzo goß; 1426 fertigte dann Donatello die Bronzegrabplatte des Bischofs von <sup>a</sup> Grosseto, Pecci, im Dome von Siena; eine ähnliche marmorne Grabplatte des Giovanni Crivelli, Archidiakonus von Aquileja <sup>b</sup> († 1432), befindet sich in Araceli zu Rom, leider sehr abgetreten<sup>1</sup>). Schon 1425 vollendete Donatello für den Taufbrunnen in S. Gio- <sup>c</sup> vanni zu Siena eines der Reliefs, die außerordentlich lebensvolle Darstellung der Übergabe des Hauptes Johannes' beim Mahle des Herodes. Von seiner Hand sind hier auch zwei köstliche kleine Engelputzen (die beiden andern von *G. Turini*; zwei fehlen), und die Statuetten der Hoffnung und des Glaubens, die zu des Künstlers reizvollsten Gestalten gehören. (Eine Wiederholung des schönsten Putto im Museo Nazionale zu Florenz.) Frühestens in dieser <sup>d</sup> Zeit (sicher nicht als Jugendarbeit) entstand das durch sein ungewöhnliches Schönheitsgefühl und seine höchst originelle, reiche Renaissancedekoration ausgezeichnete große Steinrelief der Ver- <sup>e</sup> kündigung in S. Croce zu Florenz: die netten drei Kindergruppen auf dem Gesimse und Giebel verraten sich als Geschwister der Engel an den Kanzeln und am Sienerer Taufbrunnen.

Im Jahre 1428 erhielten Donatello und Michelozzo wieder ge- <sup>f</sup> meinsam den Auftrag zu der Kanzel, die außen an einer Ecke der Fassade des Domes zu Prato in sehr origineller Weise angebracht ist; doch erst 1434 scheint die Arbeit daran ernstlich begonnen zu haben, die 1438 fertig wurde. Auch hier ist die Erfindung entschieden von Donatello. Architektonisch und in dem ornamentalen Schmucke ist die Kanzel ein Hauptwerk der Frührenaissance. Die tanzenden Engel, die in den sieben Abteilungen zu kleinen Reigen sich verbinden, sind von lebendiger dekorativer Wirkung. (Man beachte das köstliche, fast überreich belebte Bronzekapital Donatellos unterhalb der Kanzel.) — Vielleicht auf Grund dieser

1) Die fast treu dieser Platte nachgeahmte Grabplatte des Mag. Joh. Scade <sup>\*</sup> an einem Pfeiler in S. M. del Popolo in Rom ist für Donatello zu gering und zu wenig originell.

Arbeit erhielt Donatello 1433 den Auftrag zu einer der Sängertribünen für den Dom zu Florenz, an der er bereits 1433 arbeitete, und die Anfang 1439 schon aufgestellt war. Sie befindet sich jetzt, wie die von Luca della Robbia, im Museo dell'Opera. Auch hier sind wieder, wie in Prato, auf vier verschiedenen Tafeln singende und tanzende Kinder dargestellt (in der Ausführung verraten sich verschiedene Schülerhände). Gefälliger und feiner durchgebildet ist die Schöpfung Lucas; aber man übersehe über der flüchtigen Behandlung, den derben Gestalten der Büschchen und den Übertreibungen bei Donatello nicht die Kühnheit in der Erfindung, den großen Zug in der Bewegung und die außerordentliche Lebenswahrheit und Mannigfaltigkeit. An ihrer hohen Stelle mußten gerade die mehr flüchtige Anlage, die sehr originelle farbige Behandlung der Dekoration und des Hintergrundes, wie die perspektivische Verkürzung der Figuren von besonders günstiger dekorativer Wirkung sein (wie schon Vasari bemerkt und wie die neue Aufstellung bestätigt).

In das Jahr 1432 fällt eine Reise Donatellos nach Rom. Hier entstand (außer der oben genannten Grabplatte) das große Marmortabernakel in einer der Sakristeien von St. Peter: unten, zur Seite der mit einem älteren Madonnenbilde geschlossenen Tür, Engel in Verehrung; darüber in flachem Relief die Grablegung Christi, eine höchst dramatisch belebte, vortrefflich geschlossene und klare Komposition. Wie dieses Monument beweist, änderte der Aufenthalt in Rom die Auffassung und das Formgefühl Donatellos nicht. Das Studium der Antike hatte den Künstler lebhaft nach ihrer inhaltlichen Seite angeregt, aber schon vor dieser Reise, wie die 1425 vollendeten Arbeiten am Taufbecken in Siena bekunden. In dieser Zeit vor dem römischen Aufenthalte 1432 müssen nach der Reinheit der Formen und nach dem Motive ein Paar für Cosimo ausgeführte lebensgroße Bronzen entstanden sein: David und Amor, jetzt im Museo Nazionale. Der David, eine der vollendetsten Schöpfungen des Meisters, ist die erste völlig frei behandelte nackte Statue der Renaissance; sie atmet den Geist der Antike so voll und rein, wie kein zweites Werk des Künstlers. Wohl noch vor dem David ist der bronzene Cupido (Attis) entstanden, ein zwar weniger anziehendes, aber in der Durchbildung des Nackten nahezu gleich treffliches Werk, dessen barocke Drapierung auf mißverstandene antike Vorbilder (einen Harpokrates) zurückgeht. Gerade um 1425 zeigt sich in einer Reihe von Werken Donatellos der stärkste Einfluß der Antike, namentlich in der Architektur und in dem Anschlusse, ja selbst der Entlehnung von antiken Figuren und Motiven. Das Herodiasrelief in Siena (f. S. 443 c) ist besonders charakteristisch dafür. Die meisten ähnlichen Arbeiten, sowie die ersten Madonnenreliefs des Künstlers, die in diese Zeit fallen, be-

finden sich in den Sammlungen des Auslandes. — Von den in Italien erhaltenen Bronzestatuen, sämtlich im Museo Nazionale zu Florenz, trägt die eines jungen Mannes einen großen Cameo (aus Mediceerbefitz) vor der Brust; sie steht der Behandlung nach zeitlich dem David nahe. Die Bronzestatuette einer alten Frau, nach einer Totenmaske arrangiert, ist als Arbeit Donatellos zweifelhaft (man vermutet darin Ginevra Cavalcanti, Gattin des älteren Lorenzo dei Medici; neuerdings, sicher irrtümlich, als Catarina Sforza-Riario † 1509) angesprochen). Ein jugendlicher Bronzekopf ist interessant als frühe Arbeit in der Art des marmornen David. Großartig ist der wohl als Marfyas gedachte Barbarenkopf mit klagendem, aufwärts gewandtem Blicke, ein Werk der mittleren Zeit. Zwei andere Bronzeköpfe, die kürzlich als die für die Sängertribüne bestimmten Köpfe bezeichnet sind, haben mit Donatello nichts zu tun. Die in Kupfer getriebene, vergoldete Büste des San Lufforio in S. Stefano dei Cavalieri zu Pisa (vor 1429 voll.) ist durch den ausführenden Handwerker verdorben.

Wie für die Mediceer so war der Künstler gleichzeitig auch für verschiedene andere Familien in Florenz mannigfach beschäftigt. Mehrere Hauptstücke befinden sich noch jetzt in Palazzo Martelli. Das Wappen der Familie im Treppenhause, ein prächtig stilisierter Greif auf flachem Schilde, das ein Mann um den Hals trägt, mag um 1440 entstanden sein. Die Statue des David ließ der Meister unvollendet, angeblich weil er den linken Arm verlohren hatte; das einzige erhaltene Beispiel der Art von Donatello<sup>1)</sup>. Ebendort eine Statue Johannes' d. T., der die herbe h. Marmorstatue des Museo Nazionale (um 1420) vorausgeht. Beide stellen Johannes als jugendlichen Asketen mit herben Zügen, mageren und eckigen Formen dar. Auch in der Johannesbüste in Relief aus Sandstein im Museo Nazionale (jetzt für *Desiderio* in Anspruch genommen) haben die heiteren Züge des frischen Knaben doch noch einen herben Zug. — Als den Prediger in der Wüste stellt Donatello den Täufer in zwei Statuen dar, die seiner späten Zeit angehören: in der Bronzestatue im Dome zu Siena (voll. 1457) und in der Holzfigur in den Frari zu Venedig (1451), beide ganz realistisch, aber namentlich die erstere von packender Gewalt. Der letzteren schließt sich eine herbe Holzstatue des h. Hieronymus im Museum zu Faenza an. Die gleiche Auffassung und Behandlungsweise zeigt auch die Holzstatue der h. Magdalena im Baptisterium zu Florenz, ein Werk seiner mittleren Zeit. Die Bronzegruppe der Judith über dem Leichname des Holofernes (um 1440) wirkt in ihrer jetzigen

1) Für die Martelli fertigte D. auch die bekannte silberne Patera (jetzt im South Kensington-Museum). Das Modell des David in Casa Martelli besitzt das Berliner Museum. Der (falsch bez.) Schwertgriff in der Armeria zu Turin ist vielmehr von *Riccio*.

Auffstellung in der Loggia de' Lanzi (seit 1504) wenig vorteilhaft; sie mußte Michelangelos David Platz machen. Als eine der frühesten profan-heroischen Freigruppen wie wegen der naturalistischen Durchbildung und der Flachreliefs am Sockel ist sie von vielseitigem Interesse.

Vor seiner Übersiedelung nach Padua vollendete Donatello zunächst noch den größeren Teil des Schmucks der alten Sakristei von S. Lorenzo. Hier ist das Plastische meist von ihm, und zwar ist dieses so glücklich der Architektur angepaßt, daß man ein persönliches Einverständnis mit Brunelleschi annehmen kann. Der Marmorarkophag des Giov. di Bicci de' Medici war nach 1431 (nach Donatellos Entwurf?) von *Andrea Buggiano* und vielleicht auch *Pagno di Lapo* ausgeführt. (Der Marmortisch darüber, der Altartisch und die Altarshranken sind Arbeiten derselben Schüler und Gehilfen.) In die Zwickel unter der Kuppel kamen Rundbilder mit legendarischen Darstellungen, die freilich jetzt unter der weißen Tünche mit ihrer malerisch gedachten Räumlichkeit und ihrer zerstreuten Komposition ärmlich aussehen. (Diese erst nach Padua ausgeführt.) Hochbedeutend aber, ja auch plastisch vom Besten sind die vier Rundreliefs der Evangelisten in den Lünetten; sie sitzen in tiefem Sinnen oder in Begeisterung vor Altären, auf welchen ihre bücherhaltenden Tiere stehen. Über den beiden Pforten zu den Nebenräumen der Sakristei sind auf farbigem Grunde je zwei lebensgroße Heilige dargestellt. Dies alles ist von Stuck oder Ton, die Büste des h. Laurentius über der Tür aus Ton. Die beiden Pforten von Erz enthalten in einzelnen Feldern je zwei Apostel oder Heilige; obwohl flüchtig, unzufällig und durch die Ähnlichkeit der Komposition in allen den kleinen Feldern etwas ermüdend, sind diese Figürchen durch die reiche und mannigfaltige Erfindung, die sehr energische und bedeutende Bildung und Zusammenstellung doch vom Besten, was die Renaissance geschaffen hat.

Im Jahre 1443 erhielt Donatello einen Ruf nach Padua, der ihn ein Jahrzehnt hindurch fern von seiner Heimat hielt. Nicht der Auftrag auf das Reiterdenkmal des Gattamelata, wie man bisher annahm, sondern ein wahrscheinlich durch den in Padua (als Verbannter) lebenden Palla Strozzi vermittelter Auftrag zur Herstellung eines Chorlettners im Santo führte ihn 1443 nach Padua, wo er zunächst neben *Bartol. di Domenico* und *Giov. Nani* aus Florenz u. a. als Architekt und Steinplastiker beschäftigt war. Ende 1443 erhielt er den Auftrag auf das Kruzifix, und im April 1446 wurde ihm die Errichtung und Ausschmückung eines neuen Hochaltars übertragen, der 1448 schon provisorisch aufgestellt werden konnte und 1450 geweiht wurde. Den reichen Bronzeschmuck

dieses Altars führte er unter der Beihilfe einer beträchtlichen Zahl von Schülern und Gehilfen aus. (Von ihnen sind die bedeutendsten: *Giovanni di Franc. da Pisa, Urbano und Bart. da Cortona, Antonio di Chellino da Pisa, Franc. di Ant. del Valente* und der Maler *Niccolò Pizzolo*<sup>1)</sup>.) Auch ein (zerstörter) Baldachin mit Steinskulptur an den Wänden und der Decke wurde unter seiner Leitung hergestellt (Reste davon sind in der jetzigen Umschrankung des Chors erhalten). Die Reliefs sind: zwölf schmale Tafeln mit lieblichen musizierenden und singenden Engeln (nur die Tafel mit den beiden Sängern ist von Donatello, die übrigen sind Schülerarbeiten nach des Meisters Skizzen), zwei Darstellungen der Pietà (eine davon eine schlechte, Donatello fernstehende Arbeit, wie auch zwei der musizierenden Engel), die Evangelistensymbole, deren Ausführung ausschließlich Schülern zufiel, eine große, sehr energisch gehaltene Grablegung Christi in bemaltem Stein, sowie die vier köstlichen langen Bronzetafeln, die in sauber durchgeführtem Flachrelief je ein Wunder des h. Antonius inmitten zahlreicher Figuren zur Darstellung bringen. Klarheit und Mannigfaltigkeit der Gruppierung und der Charakteristik, Reichtum der Erfindung und dramatische Schilderung finden sich in wenigen andern Werken des Künstlers in gleicher Weise vereinigt. Unter den großen Figuren sind einzelne von großer Schönheit, vor allem der Diakon Daniel und das Kreuzifix. (Die Aufstellung am neuen Altare trifft keinesfalls das rechte!)

Gleichzeitig erhielt Donatello den Auftrag zu dem Reitermonumente des 1443 in Padua verstorbenen Condottiere Erasmo dei Narni, gen. Gattamelata, den ihm der Sohn Antonio erteilte. Schon 1447 war der Guß vollendet, aber erst 1453 erfolgte die Aufstellung auf dem gleichfalls von Donatello entworfenen Steinsokkel, da der Künstler Schwierigkeiten in der Zahlung fand. War schon die Herstellung eines ehernen Reiterstandbildes in rein technischer Hinsicht ein großes und neues Wagestück für jene Zeit (die Aufgabe wurde seit dem Altertume zum ersten Male wieder an einen Künstler Italiens gestellt), so war auch die Darstellung eine schwierige Aufgabe, der kein Zeitgenosse so gewachsen war wie Donatello. In jenen Gegenden war man an Reiterdenkmale (Grabmäler der Scaliger in Verona und Reitermonumente in den Frari zu Venedig) gewöhnt, aber erst Donatello belebt Roß und Mann vollständig und zwar diesmal ohne jede kapriziöse Herbheit, in einem wahrhaft großartigen Sinne. Der schwere kurzgebaute Gaul ist geradezu ein Pferdeporträt; der Reiter aber hat bei voll-

1) Von letzterem im Museo Civico zu Padua das bez. Unikum einer Majolika-  
platte mit der sgraffitierten Darstellung der Madonna in trono und den hh. Rochus  
und Magdalene, von mantegneskem Charakter.

endeter Individualität eine so große Feinheit und Anspruchslosigkeit in der Haltung wie in den Zügen, eine so ernste Ruhe, daß er darin den Colleoni übertrifft. (Man beachte auch die reizenden Putten an dem reich dekorierten Sattel.)

Nach seiner Rückkehr nach Florenz schuf der hochbetagte  
 a Meister noch die Kanzeln in S. Lorenzo, die sich frei auf je vier Marmorfüßen erheben. Die jetzige sehr ungeschickte Zusammenstellung der Bronzetafeln erfolgte erst im 17. Jahrh., und dabei wurden einige rohe Kompositionen, die sich leicht kennzeichnen, eingeschmuggelt (aus Holz; Geißelung und Verspottung Christi, sowie die Evangelisten Johannes und Matthäus, letzterer nach Ghiberti). In ihren einzelnen Teilen sehr ungleich, selbst was den Maßstab der Figuren betrifft, zum Teil durchaus unplastisch, gedrängt, im einzelnen oft energisch häßlich, sind diese Darstellungen doch dramatisch sehr bedeutend. Das Gedränge und die Sehnsucht um den in der Vorhölle erscheinenden Christus, die Begeisterung des Pfingstfestes, der Jammer bei der Kreuzigung u. a. m. ist auf ungemein lebendige und geistreiche Weise zur Anschauung gebracht; edel und fast gemäßigt ist nur etwa die Grablegung. Am Obergesimse sind die lebensfrohen Putten und die quirinalischen Pferdebandiger wie die Centauren, welche die Inschrift (OPVS DONATELLI FLO.) halten, mehr oder weniger freie Nachbildungen von antiken Bildwerken. Die große Verschiedenheit der einzelnen Reliefs erklärt sich auch hier aus dem Umstande, daß die Ausführung Schülern überlassen blieb und erst nach Donatellos Tode beendet wurde: neben *Bertoldo*, den schon Vasari nennt, läßt sich namentlich auch *Bellanos* Hand darin erkennen, auf den man (wohl irrtümlich) mehrere Kompositionen als selbständige Arbeiten hat zurückführen wollen.

Erst nach der Rückkehr können auch die eigentümlichen Mar-  
 b morreliefs im Hofe des Pal. Medici entstanden sein, vergrößerte Nachbildungen von antiken Kameen und Reliefs. In der plumpen Ausführung zeigen sie einen Künstler wie den Meister des Grabmals in der Mediceerkapelle von S. Croce (vgl. S. 468 a).

Als Donatello im Frühjahr 1466 (fast achtzigjährig) starb, hatte sein gesunder Realismus bereits siegreich die Plastik von Florenz durchdrungen und verbreitete sich über ganz Italien. Zahlreiche Schüler hatte er gebildet, und kaum ein jüngerer Künstler seiner Umgebung hielt sich ganz von seinem Einflusse frei. Dies gilt auch für einen nur wenig jüngeren Künstler, der sich eine Schule in seiner eigenen Familie groß zog, die durch ein Jahrhundert ihre Eigentümlichkeit bewahrte und durch Schönheit und echten Schwung der Form und des Gedankens eine viel allgemeinere und Donatellos Einfluß glücklich ergänzende Einwirkung ausübte.

Dieser Künstler ist *Luca della Robbia* (1400–82), ein Bildner in

Ton, wie die Welt keinen größeren gekannt hat. Sein Name ist eng verbunden mit der Erfindung, den Ton zu bemalen und zu glasieren, wodurch der Architektur ein ebenso wirkungsvolles als billiges Mittel monumentaler Dekoration an die Hand gegeben wurde. Wie sehr schon von den Zeitgenossen die Schönheit und die Vorteile dieser Robbiaarbeiten erkannt und ausgenützt wurden, geht aus dem Umfande hervor, daß sie nahezu die Hälfte von allen in Florenz und der Umgebung erhaltenen Bildwerken des Quattrocento ausmachen. Luca selbst suchte jedoch in der Tonbildnerei keineswegs sein letztes Ziel; er benutzte seine Erfindung als ein leichtes und wirkungsvolles Mittel zur Dekorierung architektonischer Räume und behandelte diese dementsprechend; seine bedeutendsten Aufgaben hatte auch er in Marmor und Bronze auszuführen. Seine Stellung unter seinen Zeitgenossen verdankt er in erster Linie der Innigkeit des Ausdrucks und der hohen Schönheit, die seinen Gestalten bei aller naturalistischen Durchbildung stets innewohnt, wie der stilvollen Behandlung des Reliefs, worin kein anderer Künstler der Renaissance ungesucht und naiv den Alten so nahe gekommen ist, obgleich seine Arbeiten kaum eine Benutzung der Antiken zeigen.

Das früheste beglaubigte Werk Lucas ist die weltberühmte Orgelbalustrade für den Dom von Florenz, jetzt im Museo dell'Opera (1431 bestellt, 1437 vollendet und 1438 aufgestellt):<sup>a</sup> singende, musizierende und tanzende Knaben und Mädchen verschiedenen Alters. Nirgends tritt uns das 15. Jahrh. anmutreicher und naiver entgegen als hier; es ist keine schöne naive Stellung und Gebärde im Kinder- und Jugendleben, die nicht hier verewigt wäre. Manche Motive sind auch plastisch von vollendeter Schönheit und Strenge, der Ausdruck durchgängig überaus liebenswürdig.

Wie hier so hat Luca auch in den folgenden Jahren noch mehrfach gemeinsam und in Konkurrenz mit Donatello Arbeiten für den Dom geliefert; von diesen sind jedoch nur zwei unfertige Reliefs im Museo Nazionale erhalten, die Befreiung und die<sup>b</sup> Kreuzigung Petri, schöne und lebensvolle Kompositionen von klassischen Gestalten (beg. 1438). Gleichzeitig (1437–39) entstanden die fünf Reliefs mit den Vertretern der Wissenschaften an der dem<sup>c</sup> Dome gegenüberliegenden Seite des Campanile, als Abschluß der Arbeiten des Andrea Pisano, mit denen sie so viel Ähnlichkeit zeigen, daß einige vielleicht im Anschlusse an diesen Meister geschaffen wurden.

Der Eingang der nördlichen Sakristei des Domes erhielt durch Luca seinen plastischen Schmuck (nach dem glasierten Tonrelief der Auferstehung im Türbogen, vgl. S. 452 f) in den bronzenen Türflügeln. Luca trat (1446) gemeinsam mit *Michelozzo* und *Maso*

*di Bartolomeo* († um 1456) an die Stelle des säumigen, in Padua abwesenden Donatello; zwei Jahre später war der Rohguß vollendet, der bis 1461 liegen blieb, wo Masos Bruder *Giovanni* die Ziselierung bis 1463 besorgte; erst 1465 ging Luca allein an die Vollendung der schmucklosen Rückseite, die 1467 im Vereine mit Michelozzo erfolgte. In quadratischen Feldern sind, nach einem Modelle Michelozzos auf Grund genauer Bestimmung des Dornvorstandes, oben Maria mit dem Kinde und Johannes d. T. zwischen Engeln, darunter die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter dargestellt, sämtlich sitzend zwischen zwei jugendlichen Engeln; in jeder Ecke der Einrahmung dieser Reliefs außerdem ein kleiner Kopf. Die Einteilung ist keine recht glückliche: die Felder sind zu groß und stören in Verbindung mit dem kräftigen Relief die einheitliche Wirkung; auch hat die Wiederkehr ähnlicher Motive in allen Feldern etwas Ermüdendes. Jede einzelne Komposition, für sich betrachtet, hat dagegen große Schönheiten, von der technischen Vollendung des Gusses ganz abgesehen. Von den frei vorspringenden Köpfen in der Einrahmung sind einzelne lebensvolle Porträts. Die Ziselierung (durch *Giovanni di Bartolomeo*) hat den Charakter der Arbeit zuweilen nicht unerheblich verändert.

Auch im Grabdenkmale hatte Luca Gelegenheit, seine eigenartige Kunst zu zeigen: 1456 erhielt er den Auftrag auf das Monument des Bischofs von Fiesole, Benozzo Federighi (1457 voll.),<sup>a</sup> jetzt in S. Trinita zu Florenz. Der einfache Sarkophag, an dessen Vorderseite zwei denen Ghibertis (und mehr noch denen Bern. Rossellinos am Brunigrabmale) verwandte Engel schwebend die in runder Einrahmung angebrachte Inschrift halten, steht in einer flach schließenden Nische mit den Halbfiguren Christi, der Maria und des Johannes an der Rückseite. Die Gestalt des Verstorbenen ist von edler Ruhe und schöner Haltung. Eigentümlich ist die Umrahmung: ein gemalter und glasierter (nicht plastischer) Fruchtkranz von reizender Zeichnung und Färbung. — Eine frühere (1442), in ähnlicher Weise in verschiedenem Material ausgeführte Arbeit ist<sup>b</sup> das Tabernakel in der Kirche von Peretola vor Porta al Prato. Zwei Engel stehen neben der Bronzetür (mit Christus als Schmerzensmann), darüber in der Lünette die Pietà; dies ist in Marmor ausgeführt, während ein Teil der Umrahmung und der Grund des Pietàreliefs bemalt und glasiert sind. Aufbau wie Haltung der Figuren zeigt etwas gesucht Architektonisches und dadurch Unbelebtes, gesteigert durch eine gewisse Nüchternheit der Marmor-technik.

Lucas Ruf und Popularität gründen sich jedoch vor allem auf seine glasierten Tonarbeiten. Die Verwendung von bemalten und gebrannten Terrakottabildwerken als billigem und leicht her-

zufstellendem Schmuck architektonischer Räume war bereits im 14. Jahrh. aufgekommen (man vgl. z. B. die bemalte Kreuzigungsgruppe in der Misericordia zu S. Miniato al Tedesco, eine archaische Nachbildung vom Beginne des Quattrocento), es fehlte aber an einem Mittel, sie wetterbeständig zu machen. Dies erreichte der Künstler durch die Glasur, d. h. durch Anwendung von Schmelzen über dem bemalten Tone, die die Malerei nicht nur gegen das Wetter sicherten, sondern ihr zugleich einen eigentümlichen Glanz und Durchsichtigkeit verliehen. (Über einen interessanten älteren Versuch dieser Art vgl. S. 437 g.) Dadurch eigneten sich diese Bildwerke ganz besonders zum dekorativen Schmucke von Wandflächen. Die Abhängigkeit von der Architektur, die Anspruchslosigkeit sowie die Leichtigkeit, im Ton den künstlerischen Ausdruck wiederzugeben, lassen diese glasierten Tonarbeiten vielleicht als die stilvollsten und gleichmäßigsten Leistungen der Renaissance auf dem Gebiete der Reliefdarstellung erscheinen. Es sind allerdings selten die höchsten Aufgaben und Ziele, die Luca hierin verfolgt hat; seine Schule konnte daher auch nicht die Stätte des Fortschritts im großen sein; allein was er gab, so bedingt es sein mochte, es war in seiner Art vollendet. Er lehrt uns die Seele des 15. Jahrh. von der schönsten Seite kennen. Der Naturalismus liegt auch hier (wenigstens bei Luca selbst und zum Teil auch noch bei Andrea) zugrunde, aber er drückt sich mit einer Einfachheit, Liebenswürdigkeit und Innigkeit aus, die ihn dem hohen Stile nahe bringt und seine lange und gleichmäßige Fortdauer ermöglichte. Was als religiöser Ausdruck berührt, ist nur der Ausdruck eines tief ruhigen, einfachen Daseins, ohne Sentimentalität oder Absicht auf Rührung. Und, was man nicht übersehen möge, fast jedes Werk ist ein neu geschaffenes Original. Nur die spätere Zeit lebt von den Vorbildern Lucas und Andreas oder dritter Künstler.

In ihrem Anschlusse an die Architektur sind die meisten Robbiaarbeiten in Relief ausgeführt, regelmäßig in Hochrelief; nur ausnahmsweise und meist in späterer Zeit kommen auch Freiguren vor. Die Färbung unter der Glasur von eigentümlich zartem Schmelz, die auch der leisesten Modellierung beinahe vollkommen folgt, ist vorwiegend weiß, der Grund gewöhnlich blau mit teilweiser Vergoldung (als Nachbildung der Marmorreliefs); daneben kommen noch grün, violett und gelb vor (zum Teil in verschiedenen Nuancen), aber vorwiegend in den Nebensachen und Details, namentlich in den reizenden Blumen und Fruchtgewinden, die die Reliefs in mannigfacher Weise zu umrahmen pflegen. Die gewöhnliche Annahme, daß erst die spätere Zeit auf reiche Färbung der Figuren ausgegangen sei, ist eine irrtümliche. Gerade frühe Arbeiten Lucas

sind von reicher Färbung. Allerdings beginnt erst nach 1500 (gleichzeitig mit der Verschlechterung der Glasur) die Vorliebe für völlig farbige und dann meist bunt und unruhig wirkende Bemalung, neben der die gleichzeitig aufkommende Beschränkung auf die weiße Glasur unangenehm kalt und einförmig wirkt; Kopf und Hände blieben dann meist unglasiert, damit man ihnen eine naturgetreue Bemalung geben konnte.

Luca hat als Schöpfer dieser eigentümlichen Gattung der florentinischen Plastik, die wesentlich aus ihm ein Jahrhundert lang Anregung und Leben empfing, auch die feinsten und vollendetsten Werke geschaffen.

Zu seinen frühesten Arbeiten dieser Art wird der Schmuck der  
 a seit 1429 von Brunelleschi erbauten Capp. Pazzi in S. Croce gerechnet: die Medaillons der Kuppel mit den Evangelisten (um 1440–45), von reicher und sehr kräftiger Färbung, sind so ernst und groß in der Erfindung, daß man sie dem Brunelleschi hat zuschreiben wollen. (Als freie Wiederholung lieferte der Künstler sehr viel  
 b später für eine 1471 erbaute Kapelle in S. Giobbe zu Venedig die Evangelisten in halber Figur; das Fremdartige in den Typen weist auf die Ausführung durch die Hand eines Dritten.) Sie sind zweifellos frühe Arbeiten; wesentlich später sind die zwölf  
 c Apostel an den Wänden, weiß auf blauem Grunde, von denen einzelne in ihrer unruhigeren Gewandung und in einer zuweilen beinahe schwächlichen Lieblichkeit die Teilnahme *Andreas* verraten (um 1470 bis 1478). Die Figur Gott-Vaters außen über dem Eingange ist wieder eine prächtige Gestalt von der Hand des Luca aus seiner mittleren Zeit.

Wie hier so lieferte Luca eine kassettierte Decke auch für die  
 d 1448 durch Michelozzo errichtete Capella del Crocefisso in S. Miniato. Ebenda ist auch der architektonische Schmuck der Decke  
 e der Capp. di S. Jacopo von Lucas Hand (zwischen 1461 und 1466): vier Medaillons mit den Reliefs der Kardinaltugenden, jugendlichen Gestalten von größtem Liebreiz, in schöner Umrahmung.

Außer diesem plastischen und dekorativen Schmucke gewölbter Decken sind die Arbeiten Lucas meist Reliefdarstellungen in Lünnetten oder Tabernakel mit Madonnenreliefs. Die beiden frühesten  
 f urkundlich beglaubigten Arbeiten dieser Art sind im Dome über den beiden Sakristeien die Auferstehung (1443) und die großgedachte Himmelfahrt Christi (1446 bis 50); beide fast ausschließlich weiß auf blauem Grunde, durch die feinabgewogene Komposition  
 g und innere Belebung besonders wichtig. In der südlichen Sakristei außerdem zwei köstliche kniende Engel (1448, wohl für die Cantoria bestimmt). Urkundlich geht ferner auch die schöne Lünnette  
 h von S. Domenico in Urbino (1449) auf Luca zurück: die Ma-

donna zwischen dem h. Dominikus und Petrus Martyr; weiß auf blauem Grunde. In der Kirche zu Impruneta bei Florenz befinden sich, je unter einem kapellenartigen Baldachin von Michelozzo (vgl. S. 192 b und 245 l), zwei größere Tabernakel von hoher Schönheit. In einem Nebenraume ein Relief, ursprünglich in einem der Tabernakel: Maria und Johannes unter dem Kreuze, zur Seite schwebend je ein Engel, eine Komposition von höchstem Adel und von tiefster Empfindung; zwischen 1450 und 1460 entstanden. Im Museo Nazionale: (aus Via dell' Agnolo übertragen) die frühe Maria mit dem Kinde zwischen zwei Heiligen und zwei Engeln, farbenreich und streng; ferner die liebliche Madonna mit dem Kinde, von zwei Engeln verehrt (von S. Pierino); beides frühe Arbeiten, noch vor 1443. Hier sind ferner die herrliche Madonna vor der Rosenhecke (in ganzer Figur), die lebensgroße Maria mit dem nackten Kinde mit einem Apfel in den Händen, ein Rund mit der Madonna zwischen anbetenden Engeln, eine Anbetung des Kindes, eine ähnliche Darstellung mit Engeln und ein kleineres Madonnenrelief (letztere beide im vorderen Robbia-Zimmer) köstliche Werke i seiner Hand. Sodann, aus S. M. Nuova übertragen: ein kleines Madonnenrelief mit reicher Vergoldung des Grundes, sowie ein zweites mit der hockenden Maria in ganzer Figur. Auch an dem Schmucke von Orsanmichele beteiligte sich der Meister; die vier Medaillons mit Wappen oberhalb der Statuennischen sind hier feine Arbeit: das Wappen der Zunft der Ärzte (Relief der Maria mit dem Kinde, ganze Figuren, um 1440), das der Seidenwirkerzunft (ein Tor von zwei Engeln gehalten), das des Tribunale della Mercanzia (die florent. Lilien, urk. 1462) und das nur gemalte und glasierte Wappen der Zunft der Steinmetzen (um 1440), von köstlicher Zeichnung der Ornamente und feinsten, sehr origineller Farbenwirkung. Ein früheres Madonnenrelief (in fast frei gearbeiteten Figuren) in der Kirche des Ospedale degli Innocenti ist etwas befangener. Sehr beliebt war eine kleine Madonnenkomposition, von der zahlreiche Wiederholungen vorkommen, z. B. im Architrav einer Tür Michelozzos außen (in der Ecke rechts) am Hospitale von S. M. Nuova, in S. M. del Castello zu Genua (um 1450) m u. a. m. Als Arbeiten Lucas sind auch die Büste eines Knaben, sowie das Reliefporträt eines jungen Mädchens im Museo Nazionale n (2. Zimmer, beide dem Kostüme nach um 1460) zu bestimmen; namentlich erstere den besten Büsten eines Desiderio gewachsen.

Auch die schönste Gruppe der Renaissance, die Begegnung von Maria und Elisabeth in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja, o ist durch Innigkeit der Empfindung, Schönheit der Gestalten und feinste naturalistische Durchbildung ein Hauptwerk des Luca (1445 schon aufgestellt).

Diese glasierten Arbeiten haben denselben Charakter wie die Marmor- und Bronzwerke des Meisters: stilvolles Hochrelief, einfache und klare Komposition in schönen Linien, Gestalten von einem dem Ghiberti verwandten Adel und Schönheitsgefühl bei größerer Schlichtheit und Naturwahrheit, hohem Ernst und Innigkeit im Ausdrucke, der auf lebhaftere Bewegung und Erzielung stärkerer dramatischer Wirkung verzichtet. Für Lucas monumentalen Sinn ist es bezeichnend, daß weder er noch seine Schüler ihre Erfindung in nennenswerter Weise für das Kunstgewerbe verwertet haben, obgleich gerade Lucas nur gemalte und glasierte Tonbilder (vgl. Museo dell' Opera, Orsanmichele, Impruneta usw.) fast die gleiche Technik zeigen wie die Majoliken (s. unter „Dekoration“).

In der gleichen Richtung bewegte sich die Kunstweise von Lucas Neffen und Schüler *Andrea della Robbia* (1435–1525). Von Luca unterscheidet ihn die größere Weichheit der Formen und ein noch stärker ausgesprochenes, jedoch fast einförmiges Streben nach Lieblichkeit. Andrea ist fast ausschließlich Terrakottabildner. Während seiner ungewöhnlich langen Lebensdauer hat er selbst und haben unter seiner Leitung die Schüler, die er unter seinen Söhnen heranbildete, eine außerordentliche Zahl von Kunstwerken geschaffen. Stil und Behandlungsweise wandeln sich nur sehr allmählich (in ungünstiger Weise) ab, während sich der Kreis der Darstellungen erweitert; Friese an der Außenseite oder im Innern von Gebäuden, Altäre, Sakristeibrunnen, Fußböden, aber auch einzelne Freiguren, freilich meist in Verbindung mit Altären oder wenigstens mit der Architektur, kommen zu den schon von Luca gepflegten Gebieten. In der Färbung verschmähnt Andrea weit mehr als Luca die Buntheit: seine Figuren sind fast sämtlich einfach weiß auf blauem Grunde; die ursprüngliche Vergoldung selten erhalten, später fehlend.

Daß Andrea auch in Marmor Tüchtiges leisten konnte, beweist die einzige bekannte Arbeit dieser Art: der Hochaltar in S. M. delle Grazie vor Arezzo (um 1485). Doch macht sich in der Anwendung von verschiedenfarbigem Marmor und Porphyr, in der inneren Umrahmung des Altarbildes von Spinello durch einen Fruchtkranz von glasiertem Ton, wie in der überreichen Behandlung der Formen und der Gewandung eine Übertragung des Stils der glasierten Terrakotten auf den Marmor störend geltend. Auch scheint die Ausführung nicht eigenhändig, wodurch die Typen etwas Fremdartiges erhalten haben (vielleicht von Ben. da Majano beeinflusst?).

<sup>b</sup> In Arezzo selbst sind im Dome mehrere Altäre durch Vasari als Werke Andreas beglaubigt; unter ihnen ist die Darstellung der Dreieinigkeit besonders schön und des Künstlers selbst würdig. — Seine Meisterwerke sind die großen Altäre in dem Wallfahrtsorte

Verna oberhalb Arezzo: die Verkündigung, die Anbetung des Kindes, die Kreuzigung, die Madonna della Cintola und die Himmelfahrt Christi, meist frühere Arbeiten (etwa seit 1478).

In Florenz gehören zu den früheren und hervorragendsten Arbeiten Andreas die bekannten Medaillons mit den Wickelkindern am Frieße über der Halle der Innocenti, die einen unerschöpflichen Schatz von heiterer Anmut darbieten (angeblich schon vor 1463, dem Charakter nach könnten sie aber sehr wohl später sein; ein paar moderne Stücke wird man unschwer herausfinden). — Im Hofe die herrliche Lünette mit der Verkündigung, ein Werk der mittleren Zeit, um 1485; daher reich bewegt in der Gewandung. Die in ähnlicher Weise am Frieße der Loggia di S. Paolo (erbaut von 1489 bis 95, gegenüber von S. M. Novella) angebrachten Medaillons mit Heiligenfiguren (mäßige Werkstattarbeiten) stehen hinter der tiefempfundenen (farbigen) Türlünette unter der Halle, welche die Begegnung des h. Dominikus mit dem h. Franziskus darstellt, wesentlich zurück. Neuerdings ist ihm die bemalte, nüchterne Tonbüste des Protonators Almadiano im Museum zu Viterbo (von 1510) zugeschrieben; doch wird die dafür angeführte Urkunde von anderer Seite als fragwürdig bezeichnet.

Unter den fast zahllosen Madonnendarstellungen sind als *Andreas* Arbeiten beglaubigt: das Tabernakel der Maestri di pietra (über der Console Franc. Ferruccis) im Museo Nazionale zu Florenz, seine älteste Arbeit von sicherem Datum (1475); die edle Komposition im Portale des Doms zu Prato (1489) und die weit geringere Madonna über dem Eingange in den Dom zu Pistoja (1509, wohl schon durch die Söhne Andreas ausgeführt). Frühere, z. T. von Verrocchio beeinflusste Madonnenreliefs von holdem Liebreiz im Chore von S. M. Nuova, im Museo dell' Opera, im Museo Nazionale, im Museum zu Palermo usw.

Größere Altäre von ähnlichen Vorzügen in der Offervanza bei Siena, in der Mad. del Buonconfigli zu Prato, im Stadthause zu Gradara, in S. M. degli Angeli zu Assisi, in Santa Fiora (Mad. della Cintola), in der Collegiata zu Fojano (derselbe Gegenstand); die Büste Christi in der Sakristei von S. Croce zu Florenz und der Altar in der Capp. Medici daselbst, die Pietà über dem Eingange zum Monte di Pietà (bei S. Spirito) u. a. m.

Andrea hatte nicht weniger als fünf Söhne, die ihn in seiner künstlerischen Tätigkeit unterstützten und ihm folgten. Wie weit sie an seinen späteren Arbeiten beteiligt sind, und wie viele der jetzt als Werkstattarbeiten Andreas bezeichneten Werke diesen Söhnen (oder anderen uns nicht bekannten Gehilfen?) angehören, ist nach den ganz dürftigen Nachrichten über ihr Leben — abge-

sehen von Giovanni — nicht zu entscheiden. Doch erscheint es sehr wahrscheinlich, daß manche Arbeiten, die jetzt noch dem Andrea gegeben werden, wesentlich von dritten ausgeführt wurden; so verschiedene Altäre in Volterra, in Città di Castello, Barga usw.

*Girolamo* wurde durch Franz I. nach Frankreich gezogen, wohin ihm *Luca d. j.* folgte, nachdem er mit *Mattia* zusammen im Auftrage Raffaels den Fußboden in den Loggien und anderen Gemächern des Vatikans in glasierten Fliesen hergestellt hatte. Von beiden werden auch plastische Arbeiten erwähnt. Von *Luca* die bezeichnete Madonna zwischen den hh. Michael und Antonius (1499) im Appartamento Borgia des Vatikans, eine sehr geringe Arbeit. Der erst neuerdings bekannt gewordene *Fra Mattia della Robbia* fertigte urkundlich 1529 einen großen Altar mit der Krönung Mariä zwischen Heiligen in der Collegiata a Montecassiano (bei Macerata) und wahrscheinlich auch den Verkündigungsalter in S. M. del Soccorso zu Arcevia (nach 1530), sowie einen lebensgroßen Crucifixus in S. M. delle Grazie ebendort. Er steht in diesen geringen Arbeiten dem Giovanni in seiner späten Zeit am nächsten. Der Dominikaner *Fra Ambrogio* (zweifelhaft ob ein Sohn des Andrea) fertigte 1504 für S. Spirito zu Siena eine Gruppe der Anbetung der Hirten in freien und bemalten (aber nicht glasierten) Tonfiguren, die in einer grottenartigen Nische aufgestellt sind; eine hinter den ähnlichen Gruppen Giovanni's und namentlich des Guido Mazzoni sehr zurückstehende Arbeit. Ebenda, tüchtiger und von tiefempfundenerm Ausdrucke, ein h. Hieronymus und Magdalena (in einem Nebenraume des 1. Seitenschiffs, von einer Kreuzigungsgruppe in der 1. Kap. links stammend), von einem bessern, wohl auch spätern Meister, als *Fra Ambrogio*.

Der eigentliche Repräsentant der jüngsten Richtung der Robbia-Schule ist *Giovanni della Robbia* (1469—1529?). An Zahl der Arbeiten seinem Vater nahe kommend, hat er anfangs ganz in dessen Art geschaffen, wie der schöne Brunnen von 1497 in der Sakristei von S. M. Novella beweist. Auch später hat er wohl die seinem betagten Vater zufließenden Aufträge vielfach ausgeführt. Giovanni erscheint als der Meister, der dieser letzten Entwicklungsphase ihren eigentlichen Charakter gibt, wenn auch keineswegs so ausschließlich wie Andrea der zweiten und Luca der ersten Periode dieser eigentümlichen Kunstgattung. Seine Werke sind meist reich bemalt, und ihre unruhige Wirkung wird noch vermehrt durch die regelmäßig ohne feinere architektonische Gliederung vermittelte Umrahmung von schweren, bunten Frucht- und Blumengewinden. Auch ist die Glasur meist weit geringer als in der älteren Zeit (die

Köpfe vielfach gar nicht glasiert). Die Figuren sind rundlich und in der Haltung meist steif und schwerfällig; die Gewandung ist motivlos, der Ausdruck unbelebt und im Gegensatz zu dem holden Liebreize der Gestalten des Vaters eher herb oder gezwungen. Wo seine Arbeiten farblos sind, wirken sie durch ihre weiße Farbe flau und charakterlos.

An dem berühmten Fries über der Halle des Ospedale <sup>a</sup> del Ceppo zu Pistoja (1519–29) hat Giovanni urkundlich von 1525 bis 29 mitgearbeitet. Sicher gehören die Rundreliefs in den Bogenzwickeln ihm und seinen Gehilfen an, während der Fries von seinem Stilcharakter abweicht. Für ihn ist neuerdings *Girol. della Robbia* und ein stark von Filippino Lippi beeinflusster Ateliergenosse plausibel gemacht worden. Während die Rundreliefs nur geringe Werkstattarbeiten sind, zeichnen sich die Reliefs des Frieses mit den Werken der Barmherzigkeit, hier von Ordensleuten ausgeübt, durch gute dramatische Erzählung in figurenreichen Szenen aus. In diesen späten und in Aufbau und naturalistischer Durchbildung schon weit hinter Lucas Arbeiten zurückstehenden Kompositionen kann man noch die Mäßigung in der Vielfarbigkeit, und zwar auf verschiedenen Stufen erkennen; Konsequenz der Färbung war ferner das Verzicht auf allen landschaftlichen und sonstigen perspektivischen Hintergrund, der ohne große Buntheit nicht wäre anzubringen gewesen<sup>1)</sup>. Überhaupt ist diese Arbeit fast ebenso

1) Die besondere Beliebtheit, der sich die Robbiafakulpturen in den weitesten Kreisen erfreuen, veranlassen uns, in folgendem eine Übersicht über die namhafteren in Italien erhaltenen glasierten Tonbildwerke zu geben.

**Florenz, Dom:** Lünetten der Auferstehung (1443) und der Himmelfahrt (1446) über den beiden Sakristeien; leuchtendhaltende Engel in der südl. Sakristei (1448); sämtlich von *Luca*.

**Museo dell'Opera:** Lünette mit Gott-Vater zwischen zwei Engeln (nicht plastisch, das Gemälde eines Malers wie Baldovinetti in *Lucas* Werkstatt glasiert); Madonna mit zwei Engeln (*Andrea*, urk. 1489) und ein h. Zenobius zwischen zwei Engeln (1496, *Andrea*).

**SS. Apostoli:** Ciborium (*Giovanni*, früh).

**Badia:** Maria mit dem Kinde über dem Hauptportale (*Ben. Buglioni*).

**S. Barnaba:** Portallünette (*Giovanni*).

**S. Croce:** Freifiguren der hh. Franziskus und Bernhard in der Sakramentskap.; Tür-lünette, Büsten von zwei Heiligen und Altar mit Mad. zw. Heiligen (spät) sowie ein Madonnenrelief (nach *Verrocchio*), sämtlich in der Cap. Medici; Büste Christi in der Sakristei (*Andrea*); Altar mit Maria zw. Heiligen in der Capp. Pucci (*Giovanni*); Deckengewölbe mit den Evangelisten (*Luca*), Reliefs der Apostel (*Luca* und *Andrea*), Lünette mit Gott-Vater und Kassettendecke der Vorhalle (*Luca*) der Capp. Pazzi.

**S. Egidio (S. M. Nuova):** Tabernakel mit der Madonna (*Andrea*).

**S. Gaetano:** Maria mit dem Kinde in der Comp. del Bertello (*Andrea*).

**S. Jacopo di Ripoli:** Lünette mit Maria zwischen den hh. Jakobus und Dominikus (*Giovanni*).

**S. Lucia de' Magnoli:** Portallünette (*Giovanni*).

wichtig durch das, was die Künstler mit weisem Bedachte weg-  
ließen, als durch das, was sie gaben. Das italienische Relief ist  
rein von sich aus hier dem griechischen näher gekommen als

- S. Maria Novella: Sakristeibrunnen, das Hauptwerk feiner Art (*Giovanni*, 1497); Altar mit Christus als Gärtner in den Klosterräumen (*Giovanni*).
- S. Maria Nuova (Gang zur Unterkirche): Pietà (*Giovanni*, 1494) bedeutend. (S. auch S. Egidio.)
- S. Miniato: Decke der Capp. del Crocifisso (*Luca*, 1448); Decke mit Medaillons in der Capp. del Card. di Portogallo (*Luca*, 1461–1466); Crucifixus im Chore (*Giovanni*?).
- Ognissanti: Portallünette mit der Krönung Mariä (*Ben. Buglioni*?).
- Oratorio della Misericordia: Altar mit Maria und Heiligen (*Andrea*).
- Orsanmichele: Vier Medaillons mit Wappen im Oberstock (*Luca*).
- S. Simone: Kleines Tabernakel.
- Spedale degli Innocenti: Fries über der Halle (*Andrea*), Lünette mit der Verkündigung im Hofe (*Andrea*) und Madonnenrelief in der Kirche (*Luca*).
- Halle auf Piazza Novella: Fries und Lünette unter der Halle (*Andrea*).
- Reiches Tabernakel in Via Nazionale (1522, *Giovanni*).
- In Borgo S. Jacopo außen am Turme eines Palastes mehrere kleinere Robbiaarbeiten, darunter eine schöne farbige Verkündigung (*Giovanni*).
- Im Museo Nazionale sind den glasierten Tonarbeiten zwei Säle eingeräumt. Besonders bemerkenswert die oben genannten Madonnenreliefs und Porträts von *Luca*, zwei Tabernakel mit der Madonna in Halbfig. von *Andrea*, großer Altar mit der Anbetung (1521), Christus am Kreuze, Klage um den Leichnam Christi, die Verkündigung, die Statue des h. Dominikus in reicher Nische, ein reich dekoriertes Gradino mit Statuetten von Heiligen, sowie kleine dekorative Arbeiten, sämtlich ganz farbig, von *Giovanni*; ein großes weißes Relief, Christus der Magdalena erscheinend, der ungläubige Thomas (nach *Verrocchio*), Christus als Gärtner, mehrere kleine Tabernakel mit Madonnen, mit der Anbetung des Kindes, Statuetten und Büsten von Heiligen u. a. m. aus der Werkstatt des *Andrea* und (vorwiegend) des *Giovanni*. Endlich zwei kleinere Madonnenreliefs aus dem frühern Museo di S. M. Nuova (auf einige Zeit in den Uffizien ausgestellt; *Luca*).
- Akademie: Am Eingange die Lünetten mit der Madonna della Cintola und mit der Auferstehung, letztere bereits spät (*Andrea*?). Im Hofe der Akademie eine größere Zahl von Reliefköpfen (*Giovanni*, 1522).
- In der Certosa (vor Porta Romana): Lünette (nach *Ben. da Majano*) u. a. m.
- Im Collegio della Quietè (bei Carreggi): drei große Lünetten mit Christus als Gärtner, zwei von *Giovanni*, die dritte aus S. Lucia in Via Sangallo nach *Rusticis* Tonentwürfe in der Robbiawerkstatt glasiert; der ungläubige Thomas (nach *Verrocchio*); Fries mit Seraphsköpfen zwischen Arabesken.
- Bei Fürst Corfini: Rundrelief der Madonna mit Kind (*Luca*, um 1460).
- Außerhalb Florenz ist namentlich die nächste Umgebung reich an Robbiaarbeiten.
- Fiesole:** über dem Portale des Domes die Statue des h. Romulus (1521, *Giovanni*), im Innern einzelne Statuetten; — Im Oratorium des Seminars ein großer Altar mit Maria zwischen Heiligen (1520, *Giovanni*); — in S. Maria Primerana der Altar mit Maria, Johannes und Magdalena unter dem Kreuze (1442, *Atelier Lucas*); — in S. Aniano späterer Altar (*Giovanni*). —
- S. Giovanni in Sugana** (bei Casciano): Altar (Werkstatt *Giovannis*), zwei Tondi der Anbetung und Verkündigung (*Andrea*?).
- Impruneta:** Collegiata, die beiden Altarreliefs, das Kreuzigungsrelief, die Decken der beiden großen Baldachine und der Fries mit zwei Madonnenreliefs an einem derselben (sämtlich von *Luca*, um 1460).

irgendwo mit Hilfe römischer Vorbilder. (Das letzte, siebente Relief rechts erst 1585 in bemaltem Ton von *Fil. Paladini* ausgeführt; eine gute Arbeit in ihrer Art.)

- Poggio a Cajano:** Fries des Portikus mit antikrömischen Figurenszenen, nach Entwurf *Giulianos da Sangallo* (um 1485).
- Signa:** S. Moro, Altar der Madonna mit zwei Heiligen in reicher Umrahmung (*Giovanni*), Ölbehälter (Werkstatt).
- Prato:** Die Portallünette des Domes (1489, *Andrea*); — das Gewölbe in S. Maria delle Carceri mit den Evangelisten in großen Medaillons, und schöner umlaufender Fries in der Kirche (*Andrea*, 1491); — in S. Niccolò da Tolentino der Sakristeibrunnen (1520, *Giovanni*), und eine Anbetung; — in S. M. del Buonconfiglio der Altar mit der Madonna zw. Heiligen, die Statuen der hh. Paulus und Lucia (*Andrea*), sowie die Portallünette. Im Vestibül der Biblioteca Roncioniana: Der Engel Gabriel mit Tobias, Hochrelief, ganze Figuren, weiß glasiert.
- Pistoja:** Das kassettierte Gewölbe und die Portallünette in der Vorhalle des Domes (1505, *Andrea*); — Gruppe der Begegnung in S. Giovanni Fuorcivitas (*Luca*); — Fries und Medaillons an der Halle des Ceppo (1514 bis 1525, *Giovanni*) und Lünette mit der Krönung Mariä über der Kapelle des Ceppo (*Buglioni*, 1511); — im Kapitelsaal von S. Francesco eine Auferstehung von *B. Buglioni* (1490); im Hofe des Pal. Pretorio zahlreiche Wappen.
- Empoli:** Museum der Collegiata, zwei Medaillons mit der Madonna und Gott-Vater; Altar mit der Madonna aus der Pretur (1496, *Andrea?*); zwei Altäre aus S. Maria a Ripa (16. Jahrh.). S. Maria a Ripa: Hochaltar (spätes Cinquecento), Statue der h. Lucia (*Giovanni*).
- San Miniato al Tedesco:** Lünette mit der Verkündigung in S. Jacopo (*Giovanni*).
- Lamporrecchio:** Altar mit der Begegnung in S. Stefano (*Giovanni*).
- Cerreto-Guidi:** In S. Lionardo das Taufbecken (Werkstatt des *Giovanni*, 1511, mit freien Kopien nach *Verrocchio* und *Ghirlandajo*).
- S. Pier a Sieve** (Mugello), Pieve, das Taufbecken von Cerreto Guidi wiederholt.
- Galatrona** (Val. d' Ambra), ebenfalls eine Replik des Taufbeckens von Cerreto (1518).
- Anghiari:** Chiesa del Crocifisso, Presepio (in Komposition und Typen an Raff. del Garbo erinnernd).
- Fresciano, Memmenano, Gallicano** (angeblich *Andrea*), **Badia Tedalda, Pescia, Lari** (*Giovanni*, 1524) u. a. kleine Orte Toskanas mit je einem oder mehreren Altären.
- Lucca:** S. Frediano, Verkündigung, fast stürmisch bewegt (nicht von *Giovanni*), ein h. Bartholomäus in Nische (*Ben. Buglione*).
- Barga** (in den Bergen von Lucca): In Dom, Nonnenkloster u. Kapuzinerkirche verschiedene größere und kleinere Altäre (*Giovanni*), sowie ein Tabernakel (freie Nachbildung von dem des *Desiderio* in S. Lorenzo).
- Pisa:** Camposanto, Altar mit Maria in der Glorie nebst Heiligen (*Giovanni*, 1520), Mad. m. Kind in Fruchtkranz (*Andrea*), Mad. m. Kind in einer Mandorla von Cherubsköpfen (*Ben. Buglione*).
- Volterra:** S. Girolamo (vor der Stadt) mit zwei großen Altären, den Sturz der Verdammten (1501) und die hh. Franziskus und Luchesä darstellend; Dom, Büste des h. Linus; S. Andrea, Gürtelspende, die Madonna mit den Engeln in Nachahmung von *Verrocchios* Forteguerridenkmal (*Bottega Giovannis*); — anderes im Seminario und an einem Gebäude neben S. Michele.
- Arezzo:** Dom, kleiner Altar mit Himmelfahrt (*Andrea*); Altäre mit der Kreuzigung (*Andrea*), der Anbetung (*Andrea*), der Madonna mit Heiligen (farbig, früher *Giovanni*); Madonna von zwei Heiligen verehrt (*Andrea*). — Altäre von *Andrea* in S. Maria delle Grazie und in S. Maria del Grado.

Giovannis ernste, ja fast herbe Auffassung kommt am stärksten in verschiedenen (namenlosen) Gruppen der Beweinung Christi zur Geltung, die ein besonders bezeichnender, wenn auch wenig befriedigender Ausdruck der Richtung seines Freundes Savonarola sind: eine in S. Felice, zwei in S. Salvatore (verschiedene außerhalb Italiens; vgl. auch Mazzoni und Caradosso).

**Verna:** *Andreas* Altäre der Verkündigung, Kreuzigung, Anbetung, Gürtel spende und Himmelfahrt Christi. Andere Arbeiten aus der Werkstatt *Andreas*.

**Bibbiena:** S. Lorenzo, zwei Altäre: eine Grablegung (Werkstatt *Andreas*) und ein Presepio (*Giovanni*). Mad. del Saffo, Täufer und Christus in der Wüste, polydrom, spät.

**Borgo San Sepolcro:** Pal. Comunale, Tondo der Mad. mit Kind von Frucht- und Cherubskranz umschlossen (früher *Andrea*). Dom, ein Sakraments- tabernakel und zwei lebensgroße Heilige, polydrom (*Giovanni*). S. Chiara ein Presepioaltar (Werkstatt *Andreas*, s. unter Militello).

**Castiglione Fiorentino:** Collegiata, großer Altar mit Verkündigung und Himmelfahrt Mariä, ein vorzügliches Werk *Giovannis*, namentlich im Ornamentalen fein; St. Antonius von einer Nische umgeben (*Giovannis* Werkstatt). Baptisterium (neben der Collegiata) Tondi mit der Taufe Christi in Cherubskranz, verochiesken Ausdrucks (*Giovanni*), und mit S. Michael über dem Drachen in Fruchtkranz (früher guter *Giovanni*).

**Aquila:** S. Bernardino, Altar mit der Auferstehung Christi und Krönung Mariä (*Andrea*).

**Siena:** In Sto. Spirito die Anbetung der Hirten (1504, *Ambrogio*); im Monastero di S. Niccolò vier kleinere Reliefs (sienesisch?), in der Offervanza großer Altar der Krönung Mariä und zwei Tondi mit h. Bischöfen am Gewölbe (*Andrea*), Verkündigung in Freifiguren (*Atelier des Andrea*, mit sienesischem Anhauche) und große Pietàgruppe (*Cieco da Gambassi*).

**Santafiora am Monte Amiata (Pieve):** Großer Altar mit der Madonna della Cintola und eine Krönung Mariä mit den hh. Franziskus und Hieronymus; beide Altäre fast treue Wiederholungen der Altäre von *Andrea* in Verna und Assisi. Ebenda der Relieffschmuck der Kanzel und des Taufbeckens.

**Monte Sansavino:** In S. Chiara großer Altar mit der auf Wolken thronenden Maria, von vier Heiligen verehrt (um 1525); großes Presepio, früher, — beide Arbeiten entschieden florentinisch; die Statue des h. Antonius von Padua in reicher Nische (wohl *Giovanni*).

**Fojano, im Valdichiana:** In der Collegiata ein Altar mit der Madonna della Cintola (1502); — in S. Francesco vor der Stadt ein großer Altar mit Gott-Vater in Glorie und Heiligen, sowie verschiedenen Statuen; — in S. Domenico Altar mit der Himmelfahrt Christi.

**S. Lucchese (über Poggibonfi):** Reicher, farbiger Altar (Sienesisch, 1514).

**Monte Oliveto:** Statuen des h. Bernhard und der sitzenden Maria.

**Montepulciano:** Größere Altäre in der Misericordia, Präfektur, Pal. Comunale und über einem Stadttore (*Andrea* und *Giovanni*).

**Perugia, S. Pietro (Eingang zum Refektorium):** Lavabo mit Christus und der Samaritanerin in der Lünette (*B. Buglione*).

**Radicofani** und andere Orte am Monte Amiata: Verschiedenes.

Auch im alten Herzogtume Urbino (in **Anghiari, Città di Castello**) in **Pesaro, Arcevia** (*Giovanni*, 1513) wie in der Mark Ancona (in **Gradara** [*Andrea*] u. f. f.) und in der Umgegend von **Perugia** finden sich zerstreut einzelne Robbiaarbeiten; darunter in **Urbino** die Lünette an S. Domenico von **Luca** (1449).

In dieser letzten Zeit sehen wir die Schule der Robbia, zum Teil wohl aus Mangel an eigener künstlerischer Kraft, auch fremde Kunstwerke in mehr oder weniger freier Weise reproduzieren: so findet sich im Collegio della Quietè bei Careggi *Verrocchios* a Gruppe des ungläubigen Thomas in einem großen farblosen Relief wiedergegeben, und das mehrfach von demselben Meister wiederholte Motiv der Maria, die vor sich das Kind hält, ist in einem Tabernakel der Cappella Medici in S. Croce, sowie in einem b zweiten im städtischen Museum zu Prato nachgebildet. Eine Werk- c stattung Verrocchios ist in einem Madonnenrelief im Museo d Nazionale nachgebildet; ein Relief des *B. da Majano* in einem Tondo ebenda (Mad. mit dem Kinde), sowie in einer Lünette mit dem h. Stephan zwischen zwei Engeln in der Certosa, eine Ma- e donna des *A. Rossellino* im Museo Nazionale u. s. f. Sogar Ge- f mälde werden reproduziert (Verrocchios Taufe Christi an dem Taufbrunnen zu Cerreto Guidi, in S. Pier a Sieve im Mugello). g

Daß die Schule von vornherein nicht verschmähete, gelegentlich auch die Arbeit eines guten Bekannten zu glazieren, zeigt die schon um 1450 entstandene gemalte Lünette im Museo dell' Opera h (Baldovinetti verwandt). Vasari erzählt uns, daß das Geheimnis der Bemalung und Glazur der Terrakotten nicht völlig in der Familie und Schule der Robbia bewahrt blieb; wir haben daher wohl einen Teil jener abweichenden Werke dritten, außerhalb der Familie und vielleicht auch außerhalb jeder Schulverbindung mit den Robbia

**Assisi**, S. Maria degli Angeli: dreiteiliger Altar mit der Krönung Mariä und den hh. Hieronymus und Franziskus in Bußübung (*Andrea*).

**Rom**, Appart. Borgia (4. Saal): Öltabernakel (1515); Madonna zwischen den hh. Michael und Antonius, bez. *Lucas hoc opus fecit* 1499. Lünette mit einer knieenden Madonna vor der Krippe, Tondo mit dem Wappen Innocenz' VIII. im Fruchtkranze (*Andrea*?) und Lünette mit einer Nachbildung von *Filippino Lippis* h. Bernardin in der Badia zu Florenz (Schule *Giovanis*). Museo industriale: Medaillons mit Medicevifen (*Mattia della Robbia*).

**Bolsena**, S. Cristina: Zwei Altäre, von Leo X. als Kardinal gestiftet, und die edle liegende Figur der h. Christina (bemalt, aber unglasiert).

**Viterbo**, Mad. della Quercia: Drei Portallünetten (*Andrea*, 1508). — Porträtbüste (*Andrea*) und Lünettenrelief aus S. Giovanni (*B. Buglioni*?) im Museum.

**Genua**, S. M. del Castello (Kreuzgang, Decke): Madonnentondo nach *Luca* (S. 453 m).

**Spezzia**, S. Francesco: Altar mit Krönung Mariä (früher *Giovanni*).

**Venedig**, S. Giobbe: Decke mit Gott-Vater und den Evangelisten (*Lucas* Werkstatt).

**Neapel**, Montoliveto: Die Evangelistenmedaillons der Capp. Origlia (*Andrea*).

**Modena**, Museo Estense: Die Evangelistenmedaillons, Gestalten in ganzen Figuren (Werkstatt des *Andrea*).

**Messina**, S. Maria della Scala: Tondo der Madonna mit Kind, eingeschlossen in einen doppelten Kranz von Cherubsköpfen und von einer Fruchtgirlande (*Andrea*).

**Militello** (Sicilien), S. Maria Nuova: Großer Presepioaltar, fast ganz identisch mit dem in S. Chiara zu Borgo Sansepolcro.

stehenden Künstlern zuzuschreiben. Dahin gehören namentlich mehrere Altäre im Sienesischen, die deutlich den Charakter der  
 a Schule von Siena tragen: in S. Lucchese bei Poggibonfi großer, überreich in bunter Glasur dekoriertes Altar mit Maria und den  
 hh. Franz und Antonius in Nischen (1514); in Siena selbst, im  
 b Kloster S. Niccolò vier Reliefs geringerer Qualität, in der  
 c Concezione zwei Halbfiguren von Bischöfen in Medaillons an der Wölbung, ein besseres Tabernakel in einer der Straßen  
 Sienas u. a. m.

Der bekannteste unter diesen Künstlern war der Florentiner *Benedetto Buglioni* (1461–1522), dessen Portallunette über der Badia jedoch ganz von der Kunstweise Andrea della Robbias abhängig erscheint. Origineller die Madonna in der Mandorla im Camposanto zu Pisa (Westkorridor); eine Auferstehung in S. Francesco f (1490) und die Portallunette mit der Krönung Mariä am Ceppo g zu Pistoja (urk. 1511), wie auch diejenige an Ognisanti zu h Florenz, gleichen Gegenstandes. In S. Pietro zu Perugia (Eingang zum Refektorium) von ihm das Lavabo mit Christus und der Samaritanerin und (im Refektorium selbst) die Kanzel und drei Medaillons mit den hh. Benedikt und Petrus und dem Chrisma.  
 i In S. Francesco zu Massa Carrara Reste eines Presepioaltars k (urk.), in Antona (bei Massa) großer Altar der Madonna mit vier l Heiligen. Seinem Stile nahe stehen in S. Frediano zu Lucca m ein h. Bartholomäus in Nische, in Viterbo (Museum) die Madonnenlunette aus S. Giov. dei Fiorentini, und in Bolsena (S. n Cristina) ein Tabernakelaltar und die lebensgroße liegende Gestalt der S. Cristina. Im Universitätsmuseum zu Perugia zwei o Halbfiguren Davids und Jesaias, von einem Altare im Dome stammend. — Sein Schüler *Santi di Michele* gen. *Buglione* (1494–1576) p hat vielleicht am Fries des Ceppo zu Pistoja mitgearbeitet. — Die Richtung läuft aus in den Pietàgruppen (unglasiert aber bemalt) des *Giov. Gonelli*, gen. *il Cieco da Gambassi* (geb. 1610). q Solche finden sich in der Compagnia della Croce zu Colle di r Val d'Elfa, in der Offervanza bei Siena, in S. Giovanni in s Sugana, S. Giovanni in Valdarno und im Eremo di S. Vitaldo bei S. Miniato al Tedesco (dort auch sechs weitere u Gruppen). S. Maria zu Casole bewahrt ein Presepiorelief, S. v Stefano al Ponte zu Florenz einen recht schwachen h. Stephanus des Meisters.

Die Kunstweise der Robbia war gewissermaßen auf die Familie beschränkt geblieben, wodurch sich neben der Eigentümlichkeit der Technik ihre etwa hundertjährige, im großen und ganzen wenig veränderte Dauer erklärt. Dieser Umstand sowohl wie der mehr dekorative Charakter der Arbeiten machen es begreiflich, daß ihr

Einfluß verhältnismäßig gering blieb. Auch beherrschte der Einfluß *Donatello*s bereits die florentiner Kunst, und dieser wurde dadurch allmählich mehr oder weniger bestimmend für die gesamte italienische Kunst. Doch sind es auch hier nicht die eigentlichen Schüler, sondern die Nachfolger des Meisters, in denen sein Geist sich in frischer, eigenartiger Weise weiterbildet.

Als Gehilfe Donatello's bei den Statuen für den Campanile war *Giov. di Bartolo* gen. *Rosso* († nach 1451) tätig. Er fertigte mit ihm gemeinsam 1421 die groß gedachte Gruppe des Abraham und Isaak und etwa gleichzeitig (1419–23) selbständig die Prophetenfigur des Obadja (Westseite, zuäusserst rechts), die der Kunstweise dieser Epoche Donatello's eng verwandt ist. Auch die 1421 entstandenen Statuen zweier Erzväter (Jofua und Moses?) an der Ostseite des Campanile sind von ihm, die letztere mit Donatello gemeinsam gearbeitet (s. S. 441 g). — (Seine Grabmäler in Verona usw. s. weiter unten.) — In Tolentino (Marken) ist von ihm das eine Mischung von Gotik und Renaissance zeigende Portal von S. Niccolò (1435), bezeichnet: „Johannes Rubeus Florent“.

Ein anderer Genosse Donatello's, *Bernardo di Piero Ciuffagni* (1385–1456), hat fast nur Interesse, weil er gewürdigt wurde, in Konkurrenz mit den Ersten seiner Zeit eine außergewöhnliche Reihe von bedeutenden Aufträgen, namentlich von der florentiner Domopera zu erhalten. Der Einfluß dieser Künstler unterdrückte das mehr als bescheidene eigene Talent; dieser Mangel an jeder Originalität, verbunden mit einer empfindlichen Lieblosigkeit und Flüchtigkeit der Arbeit, lassen seine Arbeiten so unerfreulich erscheinen wie kaum andere gleichzeitige Bildwerke in Florenz. Er war Gehilfe Ghibertis bei dessen ersten Werken. Die Statue des h. Jacobus an Orsanmichele verrät trotz ihrer gotischen Befangenheit diesen Einfluß Ghibertis, erscheint aber wie eine Karikatur desselben. Donatello's Vorbild ist in der als dessen Jugendwerk ausgegebenen Statue des sog. Jofua (angeblich Porträt Gian. Manettis) im rechten Schiffe des Domes unverkennbar. Seine Matthäus-Statue (vorn im rechten Seitenschiffe des Domes, 1409–16) ist die geringste unter den sitzenden Kolossalfiguren der Evangelisten. Die Statue des Königs David im linken Schiffe des Domes und die des Jesaias gegenüber (irrtümlich Ezechiel benannt und Nanni di Banco zugeschrieben, 1424–33) sind gleich flau und charakterlos. (Die Angabe, daß Ciuffagni an der Innendekoration von S. Francesco zu Rimini mitgearbeitet habe, widerspricht dem Charakter dieser Arbeiten.)

Auch *Piero di Niccolò Lamberti*, der seit 1420 mit seinem Vater in Venedig tätig ist, wo er an der Fassade von S. Marco, am Grab-

male Tom. Mocenigo in S. Giov. e Paolo (1423) und an der Ausschmückung der Cà Doro (1434) arbeitet, gibt sich in allen seinen Werken, am unverkennbarsten in dem Strozzigrabmale (S. 191 b), als Schüler Donatellos zu erkennen.

Ein Schüler Donatellos war ferner der Medailleur und Bronzebildner *Bertoldo di Giovanni* († 1491), der nach Vasari die Bronzetafeln der beiden Kanzeln in S. Lorenzo vollendete. Seine bekannteste Arbeit ist das Bronzerelief einer Schlacht zwischen nackten Reitern und Fußvolk, jetzt im Museo Nazionale, eine lebensvolle Komposition in Hochrelief (nach einem antiken Sarkophagrelief) von sauberster Durcharbeitung, wirkungsvoller Bewegung und einem feinem Meister fremdartigen Streben nach Schönheit der Formen. — Ebenda einige kleinere Bronzetafeln: eine Kreuzigung, ein Kinderbachanal und eine Grablegung, durch stilvolle Behandlung des Flachreliefs ausgezeichnet, sowie die Statuette des Arion; im Museo Archeol. zu Venedig ein Bronzerelief mit der Erziehung Amors; im Museo Estense zu Modena die Bronzestatue eines „wildes Mannes“ zu Pferde.

Als den bedeutendsten Mitarbeiter Donatellos in seiner mittleren Zeit lernten wir den Architekten *Michelozzo* (1396—1472, f. S. 442) kennen. Auch Ghiberti hatte bei seinem Matthäus den Jüngling zum Gehilfen herangezogen und bediente sich seiner bei der zweiten Bronzetür; und wie von Donatello, so wurde Michelozzo später auch von Luca della Robbia als der tüchtigste Bronzegießer in Florenz zu Hilfe gezogen. Aber auch als selbständiger Bildhauer nimmt er eine weit höhere Stellung ein, als man früher annahm. Als eigenhändige Arbeit ist die Hauptfigur des silbernen Dossale im Museo dell' Opera zu Florenz, der Täufer, bezeugt (1452). Sehr verwandt, aber bedeutender ist die große Tonstatue im Hofe neben der Annunziata. Urkundlich bezeugt ist auch die Terrakottastatue des Giovannino im Museo Nazionale, für die Türe der Opera del Battistero gearbeitet. Die Bronzestatue des Täufers ebendort steht der Weise Donatellos noch näher.

Was er seit 1425 gemeinschaftlich mit Donatello arbeitete, haben wir bereits kennen gelernt. An den Bronzearbeiten in Siena wie an der Kanzel in Prato scheint er als Gehilfe im wesentlichen nur Donatellos Entwürfe ausgeführt zu haben; anders ist es mit den drei großen Grabmälern. Schon das Denkmal Papst Johannes XXIII. im Battistero (S. 442 h) zeigt in seinen plastischen Teilen, soweit sie in Marmor ausgeführt sind, einen für Donatello schwer begreiflichen Mangel an Bewegung und feinerer Belebung, wie eine für ihn ungewöhnliche Glätte. Da sich diese Eigenschaften in der von Vasari dem Michelozzo zugeschriebenen Relieffigur des Glaubens ganz in gleicher Weise vereinigt finden, so dürfen wir

dem Künstler nicht nur das Architektonische, sondern auch einen wesentlichen Anteil an der Ausführung des Plastischen (den ganzen Sockel mit den drei Tugenden und den Cherubimfries darüber; die Madonna wohl von *Portigiani*) zuschreiben. In noch höherem Maße ist daselbe bei dem Grabmale des Kardinals Rinaldo Brancacci in S. Angelo a Nilo zu Neapel († 1427) der Fall (f. S. 442 g). Die Figuren haben hier noch mehr jenen ernsten Charakter, jenen stummen Ausdruck, der ihnen zuweilen eine schlichte Größe verleiht, sie aber in der Regel eintönig und starr erscheinen läßt. Die Ausführung ist meist flüchtig. (Die Lünettenfiguren wahrscheinlich von *Isaia da Pisa* gearbeitet.) — Ähnlich ist auch das von ihm allein (f. S. 442 f) ausgeführte, jetzt in einzelnen Teilen in der Kirche zerstreute Grabmal des Bart. Aragazzi im Dome zu Montepulciano (beg. 1427, voll. erst 1436). Auch hier haben die sauber gearbeiteten Einzelfiguren, wie die Reliefs, die dem Künstler eigene nüchterne Ruhe; eine fackelhaltende Figur hat dagegen fast Donatello'sche Größe der Auffassung. (Man beachte den befangenen Anschluß an griechische Vorbilder in den Reliefs.) Auch das Grabmal Chellini († 1462) in S. Jacopo zu S. Miniato al Tedesco ist wohl nach seinem Entwürfe von Schülerhänden gearbeitet (nicht von *Pagno di Lapo Portigiani*, z. T. modernisiert). — In Montepulciano ist von Michelozzo auch die Fassade der Kirche S. Agostino mit der Portallünette in Ton: Maria zwischen zwei Heiligen in Halbfiguren. Nach solchen Arbeiten zu urteilen, dürfen dem Michelozzo auch verschiedene größere Madonnenreliefs zugeschrieben werden, von denen eine (Maria zwischen zwei Engeln, in bemaltem Ton) im Durchgange zum 2. Hofe des Spitals von S. M. Nuova in Florenz noch am alten Plätze ist. (Über seine Arbeiten in Mailand u. a. dekorative Arbeiten vgl. S. 124 a u. b, 125 b, 152 e u. 192 i u. k.)

Den Einfluß Donatellos zeigen auch die Werke des Schülers und Adoptivsohns von Brunelleschi, *Andrea di Lazzaro Cavalcanti*, gen. *Buggiano* (1412–62). Unter Brunelleschi's und Donatellos Aufsicht hatte er seit 1429 (wohl zusammen mit *Pagno di Lapo Portigiani*) den Sarkophag des Giov. di Bicci de' Medici und den Altar in der Sakristei von S. Lorenzo ausgeführt. Seinem Lehrer errichtete er 1446 das einfache Denkmal mit dessen lebensvoller Büste im Dome (die Totenmaske in der Opera). Ebendort sind von ihm die Marmorbrunnen (1440 und 1445) der beiden Sakristeien, an welchen feiste, völlig genreartig empfundene Putten, übertriebene Nachahmungen von Figuren Donatellos, das Wasser aus Schläuchen drücken, auf denen sie sitzen. — In Pescia ist der Tempietto der Capp. Cardini in S. Francesco seine Arbeit (1451, f. S. 129 b; ihm zugeschrieben die geringen Reliefs der Kanzel in S. M. Novella, f. S. 190 b).

Die dem Buggiano bisher zugeteilten Marmorpaneelle in Madonna della Spina zu Pisa (innen an der Chorwand umlaufend mit den derben und flüchtigen Darstellungen der Tugenden in Relief (dat. 1461) sind Arbeiten des in seiner antikisierenden Weise stark von Michelozzo beeinflussten *Andrea di Fr. Guardi* aus Florenz. Von diesem auch das Grabmal Ricci im Camposanto und das Madonnenrelief außen über dem Querschiffsportale des Domes, sowie mehrere Madonnenreliefs (Nr. 76 und 77) und allegorische Figuren (Nr. 81, 96, 102) im Camposanto (Nordwand), endlich drei Tabernakel im Chore von S. Catarina, S. Michele und im Museo Civico (XII, Nr. 23).

Auf Vasaris Autorität hin hat man den *Agostino d'Antonio di Duccio* (geb. 1418, † nach 1481) zu der Familie der Robbia gezählt. Auch er ist vielmehr ein Nachfolger Donatellos von stark manierterter Eigenart. Nach der Bezeichnung „Augustinus de Florentia F. 1442“ ist eine Marmortafel mit vier kleinen flüchtigen und teilweise befangenen Reliefs aus der Geschichte des h. Geminianus an der Fassade des Domes zu Modena auf ihn zurückzuführen, eine lebensvolle, aber ziemlich rohe Jugendarbeit. (Die geringe Statue dieses Heiligen, von der Apsis des linken Seitenschiffes ins Innere, l. Ausgang zum Chore, versetzt, hat mit Duccio nichts gemein.) Als der Künstler vor 1446, wegen Diebstahls angeklagt, aus Florenz nach Venedig flüchtete, gewann ihn um 1450 L. B. Alberti für den Innenschmuck von S. Francesco in Rimini, wo er 1454 noch beschäftigt war. Hier ist fast alles nach seinen Entwürfen ausgeführt, zum Teil freilich von gewöhnlichen Handlangern. Das Grabmal der Vorfahren des Sigismondo und die Einrahmungen von zwei Türen sind des Meisters selbst würdig; die Reliefs, mit denen die gotischen Pfeiler verdeckt sind, sind mehr gegenständlich (für die Behandlung der Allegorie und Mythologie im Quattrocento) als künstlerisch von Bedeutung. (Diejenigen der dritten Kapelle rechts — Planeten und Sternbilder werden mit Unrecht neuerdings für *Matteo Pasti* in Anspruch genommen; ebenso das tüchtige Relief mit dem h. Ludwig auf der Fahrt nach dem h. Lande, in Rimini gearbeitet, eine ganz charakteristische Arbeit Agostinos, jetzt im Museo Archeologico zu Mailand.) Im Museum zu Rimini das Medaillonporträt des Augustus. — Von Rimini siedelte Agostino 1457 nach Perugia über. Sein Hauptwerk daselbst ist die 1457–61 ausgeführte, ganz mit bildnerischem Schmuck bedeckte Fassade von S. Bernardino, worin sich zwar ein ganz eigenartiger Künstler kund gibt, jedoch nur eine Kraft zweiten Ranges. Schlanke, selbst hagere Gestalten in fliegenden Gewändern mit überreichen parallelaufenden Falten, die Köpfe, namentlich die rundlichen Kinderköpfe der Cherubim,

von frischem, oft derbem Naturalismus, die jugendlichen Engels-  
gestalten, die die Glorie halten, in der der h. Bernhard schwebt,  
von schwärmerischem Ausdruck, die Einzelgestalten aber fast plump,  
die Kompositionen wenig bedeutend, die Dekoration zu schwer-  
fällig; aber das Ganze von geschickter Anordnung, von glücklicher  
Verteilung des Flach- und Hochreliefs, und gerade hier in Perugia  
eine originelle, erfreuliche Erscheinung. — Der große Altar in  
S. Domenico ebenda (4. Altar r., 1459) ist teils in Stein, teils in  
unglasiertem, bemaltem Ton ausgeführt und dadurch von einer  
keineswegs glücklichen Wirkung; die Figuren sind plump und ohne  
Charakter. — Im Dome die fleißig durchgeführte Marmortafel  
der Pietà (1474, alte Bemalung und Vergoldung) schon von fast  
peruginesker Empfindung. — Von der 1475 ausgeführten Maestà  
della Volta sind noch einzelne Bruchstücke mit majestätischen alle-  
gorischen Gestalten in Relief in der Sammlung der Universität  
erhalten. Dort auch die Halbfigur einer Madonna mit Kind in  
Ton. (Vgl. S. 142 g u. h.)

Wohl während seiner späteren Tätigkeit in Florenz (1463 bis  
nach 1468) entstanden ein paar dort erhaltene Arbeiten: das  
Tabernakel im Refektorium von Ognissanti, das Stuckrelief  
der Madonna mit Engeln in der Villa Castello (Marmor im  
Louvre aus Auvilliers) und die flache Relieftafel in Marmor mit  
der Madonna, die von Engeln bedient wird, im Museo dell' g  
Opera, in künstlerischer Durchbildung eine der besten Arbeiten  
Duccios. Seiner Art steht nahe ein Marmorrelief der Madonna  
(Kniestück) in S. Francesco al Seminario zu Pontremoli. h

Zur Ausführung von Donatellos Marmorarbeiten wurde auch  
der in Florenz, Siena und Bologna in den Quellen mehrfach ge-  
nannte *Pagno di Lapo Portigiani* (1406–70) herangezogen (f. S. 164 a,  
192 a u. g, 442 h, 443 f u. 446 b). Von ihm ist ein Madonnenrelief i  
in der Opera des Domes zu Florenz, das unbedeutenden  
Naturalismus und bescheidenes Talent bekundet. Damit stimmen  
die figürlichen Skulpturen am Portale des 1. Kreuzganges von k  
S. Croce, dessen Architektur er wohl auch (nach einem Entwurfe  
Michelozzos) ausführte.

Von den dekorativen Arbeiten des aus Donatellos Werkstatt  
hervorgegangenen *Simone di Nanni Ferrucci* (geb. 1402), den  
Vasari zu einem Bruder des Meisters stempelt, war weiter oben  
(S. 200 m u. 213 k u. l) schon die Rede. Sonst hat sich von ihm nur noch  
das Holzkruzifix in S. Lorenzo (Nebenraum der Sacrestia vecchia) 1  
und der Marmorrahmen für Fra Angelicos großes Madonnenbild m  
in den Uffizien erhalten, nach *Ghibertis* Entwurf 1433 ausgeführt  
(im Refettorio Grande von S. Marco). An den Portalkulpturen n  
(Heilige in den gotischen Nischen) von S. Giacomo in Vicovaro o

mag er mit den in Rom tätigen florentiner Genossen Filaretos Anteil gehabt haben.

Sehr viel näher steht dem Donatello eine Reihe von Madonnenreliefs, für die bisher kein Künstlernaume gefunden wurde, und die wohl meist auf Entwürfe Donatellos zurückgehen. Von solchen sind in Italien noch erhalten: das schon (S. 448 b) erwähnte <sup>a</sup> große Marmorrelief in der Capp. Medici in S. Croce, von auffallend häßlichen Formen und Zügen, aber von eigentümlicher Größe in der Auffassung; in der phantastisch-malerischen Dekoration unmittelbar unter Donatellos Einfluß: — ein ähnliches, noch feiner <sup>b</sup> empfundenes Madonnenrelief über dem Seiteneingange des Domes von Siena (fälschlich *Michelozzo* zugeschrieben), — ein unbemaltes <sup>c</sup> Tonrelief in einem Tabernakel der Via Pietra Piana zu <sup>d</sup> Florenz, ein zweites ebensolches im Museo Nazionale (aus Villa Schio in Costozza 1906 erworben) u. a. m. Den meisten dieser Stücke liegen Entwürfe oder ähnliche eigenhändige Arbeiten Donatellos zugrunde. Einer der Künstler dieser Madonnen ist augenscheinlich der Schüler, welcher die Reliefs im Hofe des Mediceerpalastes für Donatello ausführte (f. S. 448 b).

Mehr von lombardo-venezianischen Vorbildern als von Donatello beeinflusst erscheint das Figürliche an den zwei großen, reichen <sup>e</sup> Altären im Dome zu Sarzana: dem Altar der Purification (r. Querschiff), von *Leon. Riccomanni* aus Pietrasanta und seinem Neffen *Francesco* (1463–74; von ersterem der obere Teil in Renaissancestil), und dem Altar der Krönung Mariä (l. Querschiff), <sup>f</sup> 1432 von *Leonardo* allein gearbeitet.

Die Bildner der jüngeren Generation, die in Florenz während der zweiten Hälfte des Quattrocento tätig waren, erstrebten auf der Grundlage von Donatellos frischem Naturalismus und seiner malerischen Behandlungsweise im fröhlichen Genuße des durch ihn gewonnenen Verständnisses nicht mehr, wie ihr großer Lehrmeister, in erster Reihe das Charakteristische und Gewaltige (*terribile*), gingen vielmehr auf Anmut und Schönheit aus. Einige von ihnen zählen zu den hervorragendsten Architekten und entwickeln ihre hohe Begabung vornehmlich auf dem Gebiete der dekorativen Plastik (f. oben S. 192 und fg.).

Diese neue Richtung entsprach der Wendung, die gleichzeitig die Politik und das Leben in Florenz zu nehmen begannen; an die Stelle großer öffentlicher Aufgaben trat mehr und mehr die Verherrlichung des Einzelnen durch die Herstellung reicher Privatkapellen und Grabdenkmale in den Kirchen, wie durch die Ausschmückung der Paläste und Anfertigung von Bildnissen. Solche Aufgaben führten zur Anwendung der verschiedenartigsten Ma-

teriale, namentlich der beiden edelsten, des Marmors und der Bronze. Diesen beiden Stoffen und ihrer Natur entsprechend lassen sich zwei verschiedene Gruppen von Künstlern innerhalb der gemeinsamen Richtung unterscheiden: die Bronzekünstler und die Marmorbildner. Jene, mit *Verrocchio* und *Antonio del Pollaiuolo* an der Spitze, zeigen in der harten und spröden Bronze ein energisches, zuweilen selbst herbes Streben, verbunden mit ausgeprägter Vorliebe für technische Versuche und Vervollkommnungen, die sie ebenso auch als Goldschmiede und als Maler verfolgen; die Marmorbildner wissen in ihrem weichen Stoffe ihren Schöpfungen den Ausdruck höchsten Liebreizes und vollendeter Grazie in Bewegung und Form zu verleihen.

*Antonio del Pollaiuolo* (1429–98), der ältere von beiden, war – wie *Verrocchio* – von Haus aus Goldschmied und als solcher Schüler seines als Gehilfe an *Ghiberti's* erster Pforte beschäftigten Vaters, in dessen Werkstatt er bis in sein dreißigstes Jahr blieb. Als Goldschmied war er der geschätzteste Künstler seiner Zeit; das Relief der Geburt des Johannes (1480) und besonders die köstlichen gravierten Kompositionen und Figürchen am Untersatze des Kreuzifixes am Silberaltare im Museo dell' Opera zu Florenz <sup>a</sup> (seit 1476) rechtfertigen die Bewunderung seiner Zeitgenossen.

Florenz besitzt außerdem nur noch zwei plastische Arbeiten seiner Hand: die Tonbüste eines jungen, keck auslugenden Kriegers <sup>b</sup> in reichem Brustharnisch im Museo Nazionale und ebenda die kleine Bronzegruppe des Herakles, der den Kakus erwürgt, <sup>c</sup> trefflich komponiert und vorzüglich geeignet, des Meisters anatomische Kenntnisse zur Anschauung zu bringen. Ein paar Bronze- <sup>d</sup> statuetten daneben (der Faustkämpfer Nr. 2584, einer der vier „*Ignudi di paura*“) freie Nachbildungen der Antike, die Pollaiuolos Richtung zeigen. Eigenhändig ist dagegen die Bronzestatue <sup>e</sup> eines David im Museum zu Neapel.

Die Hauptwerke Antonios fallen in seine letzte Lebenszeit und befinden sich in Rom, wo er sich seit 1489 dauernd aufhielt. Hier schuf er die beiden großen Bronzegrabmäler *Sixtus' IV.* und *Innocenz' VIII.* in St. Peter. <sup>f</sup> Ersteres (von 1493 datiert, aber gleich nach dem Tode des Papstes 1484 begonnen) als Guß und in der Patina unübertroffen, ist ungeschickt in mäßiger Erhebung über dem Fußboden aufgestellt. Die obenauf gebettete Grabfigur ist als hart realistisches Bildnis von großem historischen Werte; die sehr unglücklich an den schiefen Flächen des Paradebettes angebrachten Tugenden und Wissenschaften lassen mit ihrem Schwanken zwischen Relief und Statuette und mit ihren gesuchten Formen schon ahnen, auf welchen Pfaden die Skulptur hundert Jahre später wandeln würde. – Das Grabmal *Innocenz' VIII.* <sup>g</sup>

(† 1492; errichtet von seinem Neffen Lor. Cibò, voll. 1497) ist jenem im Aufbaue wie im Figürlichen überlegen: der Papst, auf dem Throne sitzend, in der Linken die heilige Lanze, hat die Rechte segnend erhoben; als Wanddekoration zur Seite je zwei Kardinaltugenden in flachen Nischen und im Halbrund über ihm die drei theologischen Tugenden, reich bewegte, graziöse Gestalten von übertrieben schlanken Formen. Die darunter auf dem Paradebette ruhende Gestalt des Papstes ist größer empfunden als die Grabfigur Sixtus' IV. Das Denkmal war weit niedriger aufgestellt gewesen und konnte so erst perspektivisch die richtige Wirkung erzielen.

Fast gleichalterig, in derselben Weise ausgebildet, gleichmäßig geschickt in allen Künsten und stets auf die Vervollkommnung der Technik bedacht, hat *Andrea di Michele di Francesco Cione*, gen. *Verrocchio* (1436–88), berechtigten Anspruch auf den Vorrang vor Pollaiuolo; nicht nur wegen seines hervorragenden Einflusses (zu seinen Schülern zählen *Credi*, *Perugino* und *Leonardo*), sondern auch wegen seiner mehr naturwahren, intimeren Auffassung, wegen seines hohen, ernstesten Strebens und seines eigenartigen Schönheitsfinnes. Für dies Streben wie für seine mannigfachen Schöpfungen, unter denen sich sowohl einige der lieblichsten wie einige der großartigsten Werke der Renaissance befinden, gebührt Verrocchio die Palme unter den florentiner Künstlern der jüngeren Generation des Quattrocento und einer der ersten Plätze unter den Künstlern Italiens überhaupt.

Auch Verrocchio war, wie Pollaiuolo, Schüler eines Goldschmiedes, des *Giulio de' Verrocchi*. Diesem Handwerk soll er in seiner Jugend vornehmlich obgelegen haben; das einzige erhaltene Werk der Art gehört freilich seiner späteren Zeit an. Wesentlich dieser Vorschule verdankt er seine Kunstfertigkeit als Bronzegießer und Ziseleur, wie die Sauberkeit seiner Arbeit in allen Materialien. (Schon 1461 wurde er von der Opera des Domes zu Orvieto zu einer Konkurrenz für ein Tabernakel mit *Desiderio* und *Giuliano da Majano* aufgefordert.) In der Skulptur gilt Donatello als sein Lehrer. In der Tat finden wir ihn während der letzten Jahre Donatellos in dessen Nähe beschäftigt: nach *Cosimos Tode* (1464) <sup>a</sup> lieferte er die einfache Platte für dessen Grab in S. Lorenzo (vor dem Hochaltare, mit der Inschrift im Fußboden, von sehr schöner Zeichnung und prächtiger Färbung; die jetzige, eine genaue Replik der nach Vertreibung der Medici 1494 zerstörten ursprünglichen, erst 1532 hergestellt); nach dem Tode Donatellos führte er <sup>b</sup> den originellen Marmorbrunnen hinter der Sakristei (f. S. 193 m) <sup>c</sup> aus, und bis 1472 vollendete er das herrliche Grabdenkmal für *Piero* und *Giovanni de' Medici* ebenda (f. S. 193 i u. l.). Der Künstler

blieb fortan in naher Beziehung zu Lorenzo Magnifico, in dessen Auftrag er jenes Monument ausführte. Von den von Lorenzo bei ihm bestellten Arbeiten sind zwei Bronzewerke noch erhalten: eine Brunnenfigur, der Knabe mit dem Delphin, der Wasser speit, jetzt auf dem Brunnen im Pal. Vecchio, trefflich naturalistisch durchgebildet, vorzüglich bewegt und von echter Kindlichkeit, und die Bronzestatue des jungen David, jetzt im Museo Nazionale (1476 im Pal. Vecchio aufgestellt, aber schon etwa zehn Jahre früher für Pal. Medici ausgeführt). Donatello hat seinen Bronze-David ohne Zweifel heroischer aufgefaßt, und die naturalistische Behandlung befeelt ein eigentümlich großer Zug; vollendeter und liebreizender erscheint jedoch Verrocchios Schöpfung. Die schlanken, mageren Formen, selbst die eigentümlichen Proportionen des zum Jüngling heranreifenden Knaben sind mit bewunderungswürdiger Naturwahrheit wiedergegeben: es verrät sich darin der jugendliche Künstler, bei dem die Ehrfurcht vor der Natur über das Schönheitsbedürfnis noch den Sieg davonträgt. Stellung, Bewegung und Gewandung sind von vollendeter Grazie, und im Ausdrucke des schönen Lockenkopfes mit feinem entzückenden Lächeln (Vorbild Leonardos) ist kindliche Siegesfreude mit mädchenhafter Schüchternheit gepaart. Auf gleicher Höhe stehen Guß und Ziselierung. Für Villa Careggi schuf Verrocchio außer dem Knaben mit dem Delphin auch das noch jetzt dort vorhandene große Lünettenrelief der Auferstehung (bemalte Terrakotta), leider stark beschädigt.

Im Museo Nazionale befinden sich die Marmorbüste einer jungen Frau mit einer Rose in der Hand und das Marmorrelief der Maria, die das auf einem Kissen stehende Kind vor sich hält. Wie dort die Bronze, so ist hier der Marmor trefflich behandelt, die Gestalten und die Gewandung sind aufs liebevollste studiert und durchgeführt, namentlich in der weiblichen Büste, die in italienischen Sammlungen nicht ihresgleichen hat. Man ist deshalb jetzt geneigt, die Ausführung des Modells dieser Büste dem jungen *Leonardo* in Verrocchios Werkstatt zuzuschreiben. Jenem Relief noch überlegen ist ein ähnliches Tonrelief ebenda, früher in S. M. Nuova: in der großen Auffassung, der breiten Behandlung, namentlich des bauchigen Gewandes, bekundet es die volle Frische der Meisterhand, die unmittelbar nach der Natur arbeitet. Auch die einfach vornehme Tonbüste eines jungen Mannes (angeblich Piero di Lorenzo Medici?) führt Verrocchios Namen wohl mit Recht.

Der nahen Beziehung zu Lorenzo de' Medici verdankte Verrocchio auch den Auftrag auf zwei Grabmonumente, die er etwa gleichzeitig ausführte, die aber leider beide unvollständig auf uns gekommen sind. Das eine arbeitete er im Auftrage des Giovanni

Tornabuoni, eines nahen Verwandten und Geschäftsführers Lorenzos in Rom, für dessen 1477 verstorbene Gemahlin Francesca Pitti. Erhalten ist von diesem Monumente (einst in S. M. Novella) in  
 a Italien nur noch ein Marmorrelief im Museo Nazionale zu Florenz, das den Tod der Wöchnerin und die Überbringung des neugeborenen Kindes an den trauernden Gatten darstellt; in der Ausführung flüchtig und nicht eigenhändig (vielleicht von *Francesco di Simone*, vgl. S. 473 und 474), aber von klarer Anordnung und außerordentlich dramatischer Wirkung (Verrocchio benutzte als Vorbild einen antiken Alkestisfarkophag). — Das gleichzeitige  
 b (1478–80) silberne Relief der Enthauptung Johannis am Doffale im Museo dell' Opera zu Florenz ist von ähnlicher Lebendigkeit.

Zu dem zweiten Grabmonumente, dem des Kardinals Nic. Forteguerra († 1473) im Dome zu Pistoja, erhielt Verrocchio, mit dem der von den Verwandten des Verstorbenen begünstigte Piero Pollaiuolo konkurrierte, auf den zur Entscheidung angerufenen Urteilspruch des Lorenzo 1477 den Auftrag. Andere gleichzeitige große Arbeiten verhinderten die Vollendung dieses Werkes und veranlaßten den Künstler, die Ausführung in die Hände von Schülern zu legen. Das Tonmodell (im South-Kensington-Museum) zeigt den ursprünglichen Entwurf: der Kardinal, im Gebet auf dem Sarkophage knieend, wird von der Gestalt des Glaubens nach oben gewiesen, wo Christus in der von vier Engeln getragenen Mandorla thront; rechts die Hoffnung, bittend zum Weltenrichter emporblickend; in der Mitte, hinter der Figur des knieenden Kardinals, die Liebe, aufwärts schwebend. Die Komposition ist reich, aber klar, die Auffassung völlig neu und ebenso groß als kühn. Ausgeführt ist (bis nach 1483) nach des Meisters Modell die ganze Rückwand, die in Relief eine von jugendlichen Engelgestalten getragene Mandorla mit Christus und darunter die Gestalten von Glaube, Liebe (von *Lorenzetto* nach 1511 ausgeführt und verpfuscht) und Hoffnung enthält; letztere von großer Schönheit. Der knieend dargestellte Kardinal (von *Lorenzetto* gemeißelt) ist bei der Umstellung und Zerstückelung des Monuments in das Liceo Forteguerra (Saal nahe am Eingange) gekommen<sup>1</sup>).

Ein anderes, gleichzeitiges Werk, die Gruppe des Christus und  
 e Thomas an Orsanmichele zu Florenz, eine der wenigen Gruppen der Frührenaissance und eine der großartigsten der Renaissance überhaupt, stellte Verrocchio 1476–83 (schon 1465 hatte er den Auftrag dazu erhalten und war er daran tätig) für die von Donatello gefertigte reiche Marmornische her. Der Moment ist trefflich

\* 1) Aus Verrocchios Schule auch das reizvolle, von zwei jugendlichen Engeln gehaltene marmorne Stadtwappen im Pal. Comunale zu Pistoja (1491).

gewählt; Bewegung und Ausdruck in beiden Gestalten, in dem feierlich ernstern Christus und in dem jugendlich schönen Thomas, sprechen überzeugend wie in Tizians Zinsgrofchen. Die überreiche Gewandung (zum Teil veranlaßt durch das dem Verrocchio eigentümliche Streben, schwere gefütterte Stoffe naturalistisch treu wiederzugeben) wirkt für den ersten Anblick entschieden störend; aber sieht sich der Beschauer allmählich hinein, so wird er staunen über das außerordentlich treue und liebevolle Studium bis in die kleinste Falte, bis in die reichen Säume der Gewänder, die nur noch durch die Durchbildung der Figuren übertroffen wird. In der technischen Behandlung zeigt sich Verrocchio auch hier als Meister.

Die letzte große Aufgabe, die Verrocchio gestellt wurde, an deren Vollendung ihn aber leider der Tod hinderte, war das Reiterdenkmal, das die Republik Venedig (nach älterer Sitte, die bis in das 17. Jahrh. beibehalten wurde) dem Condottiere Bartolommeo Colleoni († 1475) vor S. Giovanni e Paolo aus dessen reichem Vermächtnis errichten ließ. Verrocchio erhielt 1479 auf Grund einer Konkurrenz den Auftrag, fertigte 1481 das Modell, aber erst ein paar Jahre später scheint er an die Ausführung desselben gegangen zu sein. Er starb im September 1488 noch während der Vorbereitung zum Guffe; 1489 wurde *A. Leopardi* (f. unten) mit der Vollendung des Denkmals beauftragt, das 1493 auf seinem prächtigen Marmorsockel bereits aufgestellt war. Auch wie es jetzt vor uns steht, darf das Werk den Anspruch erheben, das großartigste Reitermonument der Welt genannt zu werden. Roß und Reiter sind niemals wieder so aus einem Guffe gedacht, so individuell und so mächtig zugleich dargestellt worden. Die große, gewaltige Zeit des Quattrocento, die in den Condottieren eine ihrer eigenartigsten Erscheinungen darbietet, ist in keiner anderen Figur so überzeugend vergegenwärtigt.

Noch zu erwähnen sind zwei Bronzereliefs, die eine unverkennbare Verwandtschaft mit *Leonardo* (Zeichnungen und Stuckrelief der Eifersucht im Pal. Saracini zu Siena) aufweisen und wohl als Jugendarbeiten Leonardos anzusprechen sind: eine Kreuzabnahme im Carmine zu Venedig (um 1474, aus Urbino stammend) mit dem Stifter Federigo von Urbino und zwei Söhnen, in der Schönheit der Gestalten und ihrer Bewegungen, im packenden Ausdrucke der Leidenschaft ein Meisterwerk, und die fast gleich große, nicht minder treffliche „Stäupung Christi“ im Universitätsmuseum zu Perugia (*V. Danti* zugeschrieben).

Ein Schüler Verrocchios ist (nach Vasari) *Francesco di Simone Ferrucci* aus Fiesole (1438–93), der in dem 1472 errichteten Epitaph Lemmo Balduccis den Typus des Nischengrabes wiederholte (f. S. 191 b, heute nur noch in Resten — Basament, Festonfries und

a Reliefbildnis — an der inneren Fassade von S. M. Nuova erhalten),  
 b in dem Grabmale Tartagni († 1477) in S. Domenico zu Bologna  
 Desiderios Marzuppinigrab ungeschickt kopierte und Verrocchio-  
 sche Gestalten daran anbrachte. Sehr verwandt sind die 1485  
 c bzw. 1489 errichteten Marmorgrabmäler des Gian Franc.  
 Oliva und der Marfibia Trinci im früheren Konvent Monte  
 Fiorentino bei Piandimeleto (Provinz Pefaro), wo die inschrift-  
 haltenden Engel wieder dem Verrocchio entlehnt sind. Die Ma-  
 donna im Abfchluffe kommt faft genau fo an dem edlen Grabmale  
 d der Barbara Manfredi († 1466) in S. Biagio zu Forli<sup>1)</sup> und in  
 e einem Relief in der Via della Chiefa zu Florenz vor; wenig ver-  
 f ändert in dem fehr fchönen Tabernakel aus Imola, jetzt im Befitze  
 der Gräfin Grabinski in Bologna. Vielleicht entftand bei dem  
 Aufenthalte Ferruccis in den Marken auch das Grabmal Sigism.  
 g Malateftas († 1468) in S. Francesco zu Rimini. Stilalogien  
 im Ornamente mit den Arbeiten in der Badia von Fiefole (f. S. 193 f  
 und g) machen feine Autorfchaft dafür wahrfeheinlich. — Eine  
 Formverwandtfchaft mit gewissen Grabmälern in Rom (Nifche über  
 dem Sarkophag und gefchweiffter Giebel über Doppelpilaftern) hat  
 h das Denkmal des Vianefio Albergati in S. Francesco zu  
 Bologna. Das (durch Transport und Überarbeitung entftellte)  
 i Grabmal Pietro Fiefco (fpäter P. Malvezzi) ebendafelbft geht  
 wohl auf das Vorbild des Albergatigrabmals zurück, kann aber  
 fchon feines Datums halber (1492) nicht von Francesco gearbeitet  
 k fein. Das Marmorportal des Pal. Bevilacqua (1481) wurde fchon  
 l oben erwähnt (S. 165 a). — Im Museo Nazionale zu Florenz  
 ift die feinerne Basis mit Engeln, auf der ein Madonnenrelief des  
 Andrea della Robbia angebracht ift, ein unbestrittenes Werk des  
 Künstlers, ganz in Verrocchios Art (f. S. 455 g; vgl. auch S. 472 a);  
 ebensfo die Replik des Verrocchioschen Madonnenreliefs (S. 471 e),  
 aus Poggio Imperiale ftammend. Ähnliches gilt von dem figuren-  
 m reichen Ciborium in S. Maria zu Monteluca (vor Perugia, 1483)  
 n und von dem größeren Ciborium von 1486 im Pal. Cavriani zu  
 Mantua (aus der Kirche von Ofiglia). Andere dekorative Arbeiten  
 f. S. 193 f u. ff. — Der unruhige Künstler fcheint auch bis Venedig  
 o gekommen zu fein, wo in S. Giobbe die 2. Kap. links vom Portale  
 famt dem Marmoraltäre in der Dekoration wie in den Figuren  
 feine Hand verrät (nach 1471, die Täuferftatuette ift wohl von  
 Ant. Roffellino, die beiden Mönchsgestalten von einem Venezianer  
 dazugearbeitet). — Endlich fei noch auf eine Johannesbüfte in der

<sup>1)</sup> Sollte etwa Francesco damals auch die (leider fehr entftellte) Marmorbüfte  
 des Gatten der Barbara, Piero Ordelaſſi (jetzt im Muſeum zu Forli), ange-  
 fertigt haben? — Die wirkungsvolle Marmorbüfte der angeblichen Ifotta da  
 Rimini im Campofanto zu Piſa mag hier mit genannt fein.

Pinakothek des Pal. Ducale zu Urbino, die ganz ausgesprochene Arbeit eines Verrocchio-schülers, hingewiesen, die Francesco angefertigt haben könnte.

Der als Schüler des Verrocchio genannte *Angelo di Polo* (geb. 1470) erscheint in der Christusbüste aus bemaltem Ton im Liceo Forteguerria zu Pistoja (1498) als geistloser Handwerker. Auf derselben Stufe stehen andere Terrakottaarbeiten von ihm in florentiner Privatbesitz: Christusbüste und betender Hieronymus vor einer Felswand bei Mr. Horne u. a. m.

Von anderen Schülern Verrocchios, die er als Bildhauer ausbildete (über Leonardo und G. Fr. Rustici später), ist uns bisher kaum etwas bekannt, obgleich in den Urkunden zahlreiche Werkstattgenossen genannt werden. Sein Einfluß auf seine Zeitgenossen und Nachfolger in Florenz war ein sehr nachhaltiger. Auch auf die Marmorbildner, als deren Haupt und Vorbild Desiderio gelten darf, wirkte er ein; sie hatten aber wohl in dem Architekten *Bernardo di Matteo Gamberelli*, gen. *Rossellino* (1409–64), ihren eigentlichen Lehrmeister. Rossellinos hervorragend architektonische Begabung zeigen auch seine Bildwerke. Seine Figuren sind in der Bewegung und im Ausdrucke noch befangen, in den Formen und der Gewandung meist weich und selbst etwas voll; es fehlt ihnen noch die rechte Belebung. Dagegen besitzen sie aber einen wirkungsvollen Ernst, eine wie mühsam verhaltene Empfindung und inbrünstige Begeisterung, sowie namentlich in den schönen Köpfen eine feine naturalistische Behandlung des Fleisches. Alle diese Eigenschaften liegen im Keime schon in seinem Jugendwerke, der Lünette mit der Madonna della Misericordia über dem Portale der Misericordia zu Arezzo (v. J. 1434, das Tonmodell dazu im Museo Civico); sie zeigt beim Festhalten der nüchternen alten Komposition auch schon seine weiche, volle Formbehandlung. (Geringer die Statuen der hh. Gregor und Donatus in den Seitennischen; schön und voll Beseelung die der hh. Lorentino und Pergentino zu Seiten des Misericordiareliefs.) Die reich verzierte Marmortür im Pal. Publico zu Siena (Sala del Concistoro, von 1446, f. S. 191 k) ist auch durch ihren figürlichen Schmuck beachtenswert. Die Marmorgruppe der Verkündigung in der Misericordia zu Empoli (1447) ist von ernster Schönheit im Ausdrucke und in der noch etwas befangenen Haltung.

Die Anordnung seiner Denkmale ist in der Erfindung, in den Verhältnissen, wie im Aufbaue neu und mannigfaltig. So in seinem Hauptwerke, dem Grabmale des florentiner Staatssekretärs Leonardo Bruni († 1444) in S. Croce zu Florenz, das als die vollendetste und beliebteste Form des Wandgrabes bis zum Ausgange der Frührenaissance in Florenz bestimmend blieb. Maria mit dem

- Kinde im Halbrund, von zwei Engeln verehrt (fälschlich Verrocchio zugeschrieben), und zwei Genien mit dem Wappen oben auf dem Halbrund sind noch ziemlich schwerfällig und leblos. Vollendet schön ist dagegen der untere Teil des Aufbaues; auch ist die Gestalt des Toten, Bernardos bedeutendste plastische Leistung, dem Marzupini Desiderios durch ihre große und vornehme Bildung überlegen. — In dem als Relief behandelten Grabmale der Beata Villana in S. M. Novella (1451) ist ein schlichtes gotisches Motiv in geschmackvoller Weise verwertet: zwei jugendliche Engel ziehen den baldachinartigen Vorhang zur Seite, hinter dem auf dem Bahrtuche die verhüllte Gestalt der jungen Heiligen wie vom Schlafe umfangen daliegt. — Ähnlich gedacht ist das zierliche, jetzt leider zu hoch angebrachte Grabmal des Rechtsgelehrten <sup>a</sup> Filippo Lazzari in S. Domenico zu Pistoja (1462 bestellt, nach Bernardos Tode wesentlich von seinem Bruder Antonio ausgeführt 1464–68; nur die Anordnung und vielleicht die Statue des Toten sind Bernardos Werk). — Über den von Bernardo im Grabmale Orlando de' Medici († 1455) geschaffenen Typus des Nischengrabes, sowie über seine dekorativen Arbeiten vgl. S. 191 b–l. — Als Produkte der Werkstatt, die der Meister (nachweislich seit 1456) mit seinen vier Brüdern gemeinschaftlich hielt, kennzeichnen sich: <sup>b</sup> das Grabmal des B. Lorenzo da Ripafratta († 1457) in S. Domenico zu Pistoja (nur in der verstümmelten Umsetzung aus dem 17. Jahrh. erhalten), woran die Statue des Toten in ihrer edlen Anspruchslosigkeit den Stempel Bernardos trägt; dasjenige des <sup>d</sup> Neri Capponi († 1457) in S. Spirito zu Florenz, woran das feine Reliefbildnis des Toten ihm angehören könnte; und endlich <sup>e</sup> das Grabmal Gemignano Inghirami († 1460) im Kreuzgange von S. Francesco zu Prato, wo die Statue des Toten die Hand Antonios vermuten läßt.

*Desiderio da Settignano* (1428–64) gilt wohl mit Recht als ein Schüler Donatellos. Beide sollen gemeinsam den Fries an der <sup>f</sup> Capp. Pazzi bei S. Croce geschaffen haben, eine Reihe von Engelsköpfen, die mit Donatellos Frische Desiderios Holdseligkeit verbinden, dem sie allein angehören. Seine Hauptwerke sind das <sup>g</sup> Tabernakel der Sakramentskapelle in S. Lorenzo und das <sup>h</sup> Grabmal Marzupini in S. Croce. (Über den dekorativen Wert beider s. unter Dekoration S. 192 o u. ff.) Das Christkind und die zwei in Verehrung ihm zugewandten Engel auf dem Gesimse des Tabernakels sind Kindergestalten, wie sie naiver und lebensvoller nicht zu denken sind. Von ähnlicher Tefflichkeit sind die schlanken Figuren von zwei älteren Chorknaben neben hohen Leuchtern, die zu den Seiten des Tabernakels stehen. In der

Dekoration hat Desiderio wieder in reizvollster Weise seine köstlichen Cherubim angebracht. Nur das Relief der Pietà (irrtümlich dem Cinquecentisten Silvio Cosini zugeschrieben) zeigt die Grenze seiner Kunstweise wie der ganzen Richtung: die Formenbehandlung ist zu weichlich, und dem Gefühlsausdrucke fehlt es an Haltung und Ernst. — Wie er das Pathos seines Meisters Donatello abschwächt und dessen charaktervolle Herbheit seinem lebendigen Schönheitsfinne anzupassen sucht, zeigt die Holzstatue der Magdalena in a S. Trinità (von *Ben. da Majano* vollendet).

Desiderios Hauptwerk ist das schon mehrfach erwähnte Grabmal Carlo Marzuppini († 1455) in S. Croce. Gegenüber dem b Grabmale seines Vorgängers Brunni aufgestellt, ist es in engem Anschlusse an diese Arbeit Rossellinos entworfen. Auch hier steht das Figürliche der Dekoration im Werte fast gleich: die Grabfigur auf dem reichen Paradebette ist von feiner Individualität; die beiden Wappenhalter am Sockel sind die anmutigsten Kindergestalten. Von besonderem Reize sind aber die schlanken, jugendfrischen Jünglingsgestalten auf dem Gesimse, die fröhlich hinaus schreitend den von oben zu beiden Seiten des Grabmals herabfallenden Fruchtkranz tragen. Die Madonna zwischen zwei anbetenden Engeln in der Lünette ist mit Rücksicht auf den dunklen, hohen Platz und auf das flache Relief, in dem sie gehalten ist, kräftig und scharf umrändert. (Auf dem Fußboden vor dem Grabmale die marmorne Grabplatte des Gregorio Marzuppini, leider sehr abgetreten; im c Mittelschiffe unter verschiedenen trefflichen Grabplatten noch eine zweite Arbeit Desiderios.)

Desiderios einzige durch Vasari bezeugte Büste, die der Marietta Strozzi, ist kürzlich aus Pal. Strozzi nach Amerika verkauft worden; sie zeigt eine auffallend herbe Auffassung bei vollendet naturalistischer Durchführung. Zwar unbeglaubigt, aber charakteristisch für Desiderio sind die Marmorbüsten eines jungen Mädchens und eines jungen hübschen Knaben in enganliegendem Rodke im Museo Nazionale.

Feine malerische Behandlung des Flachreliefs zeigt die berühmte Marmormadonna an der Ecke von Pal. Panciatichi in Via Caffour, Pal. Medici gegenüber. — Auch das dem Donatello zugeschriebene Madonnenrelief der Galerie zu Turin ist vielmehr g von Desiderio, ebenso die eine Kinderbüste in der Chiesa dei h Vandettoni zu Florenz (Ein altertümlicheres Madonnenrelief in Marmor, von einem Nachfolger Donatellos, an S. Giovannino i degli Scolopi in Via Martelli.)

Bernardo Rossellino hatte vier Brüder, die Künstler waren; unter diesen überflügelte ihn als Bildhauer der jüngste, *Antonio*

*Rossellino* (1427 bis um 1478). Schüler und Nachfolger des Bernardo, ist Antonio zugleich von Desiderio in glücklichster Weise beeinflusst. Leichte und reiche Gestaltungskraft verbinden sich bei ihm mit frischem Naturalismus, feinem Geschmacke, ausgesprochenem Schönheitsgefühle, malerischer und vollendeter Bearbeitung des Marmors.

Zu seinem Hauptwerke, dem Grabmale des Kardinals Johann von Portugal († 1459) in S. Miniato, erhielt Antonio den Auftrag 1461. In einer flachen Nische steht frei auf hohem, originellem Unterbaue das Paradebett, auf dem mit heiterem Frieden im Antlitze die schöne Gestalt des jungen Kardinales ruht. Zwei nackte Putten, die zur Seite sitzen, halten die Zipfel des Bahrtuches. Über der Figur des Toten, auf Sockeln an der Rückwand kniet beiderseits je ein jugendlicher Engel von entzückender Bildung, Krone und Palme in den Händen. Oben im Halbrunde der Wand ein Medaillon mit dem Relief der Madonna, das zwei Engel schwebend tragen. Die Dekoration ebenso vorzüglich wie der figürliche Teil.

Eine Wiederholung dieses Grabmals für die 1470 verstorbene Gattin des Ant. Piccolomini, Maria d'Aragona, in der Kirche Montoliveto zu Neapel hat Antonio kaum begonnen. (Urkundlich war das Grabmal bei seinem Tode nicht fertig, die Ausführung im wesentlichen von *B. da Majano*.) Dagegen führte er selbst noch einen zweiten Auftrag für denselben Fürsten und dieselbe Kirche aus, den Altar der Capp. Piccolomini; in der Mitte das Relief mit der Anbetung der Hirten, berühmt durch einen Chor singender Engel in den Wolken; zu den Seiten in den Nischen die Statuen von Johannes und Lukas; darüber die Brustbilder der beiden anderen Evangelisten; auf dem flach abschließenden Gesimse vier nackte Putten mit einer Girlande. In der Unterhöhnung, der überreichen Gewandung, der wirkungsvollen Anwendung von Bohrlöchern, der perspektivischen Ansicht ist Antonio hier ebenso weit gegangen wie Ghiberti bei der zweiten Pforte des Battistero, allein ohne in gleichem Maße die einheitliche Wirkung zu stören.

Ein etwas derbes, aber lebensvolles Rundrelief mit der Anbetung der Hirten befindet sich im Museo Nazionale zu Florenz. Die Marmorstatue des kleinen, lebhaft ausschreitenden Johannes ebendort arbeitete Antonio 1477 für die Opera des Domes. Bedeutender als beide ist die Büste des Matteo Palmieri ebenda (1468); obgleich stark verwittert, gibt sie noch durch breite Anlage und große Auffassung den vollen Eindruck der energischen Persönlichkeit. Die Chiesa de' Vanchettoni enthält unter Donatello's Namen eine köstliche kleine Kinderbüste von der Hand des Künstlers. Ihm gehören auch die beiden Täuferbüsten im Pal. Martelli und im Museum zu Faenza. Auch das schöne Tonrelief der Madonna mit Kind, Johannes und zwei anbetenden Engeln im

Museo Nazionale zu Florenz (aus dem Museo di S. M. Nuova) steht ihm näher als dem Ben. da Majano. In S. Croce (am ersten Pfeiler des r. Seitenschiffes) das etwas nüchterne Relief der Madonna del Latte (in ganzer Figur) über dem zierlichen, gleichfalls von ihm gearbeiteten Weihwasserbecken (vor 1478).

Während Antonio für Neapel tätig war, beteiligte er sich auch an einem Werke, das keineswegs zu den guten Erzeugnissen der Frührenaissance gehört, an der Kanzel im Mittelschiffe des Doms zu Prato (1473). Antonios Anteil (drei kleine Reliefs mit der Himmelfahrt Mariä, der Steinigung des h. Stephan und der Klage um den Tod dieses Heiligen) ist weitaus das Beste an dem Werke und wenigstens von ansprechender Erfindung. — Ein kleines, wenig bedeutendes Tabernakel aus Antonios Werkstatt in der Badia di Settimo vor Florenz.

Antonios schönste Einzelgestalt ist der lebensgroße h. Sebastian in der Pieve zu Empoli (1457). In den weichen, schönen Formen, dem edlen Kopfe, dessen ergreifender Blick flehend nach oben gewendet ist, der unübertroffenen Durchführung und Politur des Marmors darf diese Statue überhaupt wohl als die vollendetste nackte Figur gelten, die von den Künstlern dieser Richtung geschaffen ist. Der reiche Holzaltar, worin die Statue steht (von *Cecco Bravo* aus Florenz, leider neu vergoldet), trägt auf dem Gesimse zwei knieende Engel, ähnlich denen in S. Miniato.

Das große Reliefporträt des Erzbischofs Donato de' Medici im Dome zu Pistoja (1475) ist für den Künstler auffallend weichlich.

Eine frühe Arbeit von Antonio ist der Sarkophag des h. Marcolinus im Museum zu Forlì (laut Inschrift v. 1458); freistehend ringsum in Nischen die Tugenden, dazu vier h. Mönche im Hochrelief; an dem Deckel schwebende Putten mit Inschrift und Wappen; obenauf die Statuetten der Verkündigung; noch sehr gehalten, sorgfältig durchgeführt und teilweise schon von großem Reiz. In der Romagna befindet sich noch eine zweite Arbeit des Künstlers, ein großes Madonnenrelief im Stadthause zu Solarolo (Umrahmung von *Fr. di Simone*). — Auch das Grabmal Lazzari in S. Domenico zu Pistoja, dessen Entwurf 1462 sein Bruder Bernardo geliefert hatte, wurde von Antonio ausgeführt und 1468 vollendet. Hier verdient namentlich das einfach schöne Relief Beachtung, das den Gelehrten vor seinen Schülern dozierend darstellt. — Am Grabmale des Lorenzo Roverella in S. Giorgio vor Ferrara (voll. 1475), dessen ganz römische Anordnung wie die plumpe Grabstatue dem *Ambrogio da Milano* (f. S. 214 i u. 526 l u. m) gehören, gehen das Figürliche in und auf der Lünette und die Statuetten der Rückwand auf Antonios Werkstatt zurück (vgl. S. 476 c—e).

Ein von Antonio ganz abhängiger Künstler arbeitete u. a. die feine

Marmormadonna im Flachrelief mit dem zur Mutter aufstrebenden Kinde im Museo Nazionale zu Florenz (Saal der Marmi).

Die Richtung, die Desiderio da Settignano begonnen und Antonio Rossellino fortgesetzt hatte, findet ihren Abschluß in *Benedetto da Majano* (1442–97). Anfangs bei seinem ältern Bruder Giuliano als Intarsiator beschäftigt (s. u. Dekoration S. 194 l u. 225 h u. ff.), hat er in den letzten 25 Jahren seines Lebens vorzugsweise als Marmorbildner eine ebenso umfangreiche wie vielseitige Tätigkeit entwickelt. Die schönste Kanzel Italiens, das trefflichste Ciborium, verschiedene prächtige Wandaltäre und Nischengräber sind neben einer Reihe von Freiguren und Büsten noch heute von ihm erhalten. Sie sind fast sämtlich in Marmor ausgeführt. Seine früheste datierte Arbeit (von 1474) ist die auf das sorgsamste durchgeführte Büste des Pietro Mellini im Museo Nazionale, für den er die Kanzel in S. Croce schuf, deren dekorative Bedeutung bei der Architektur gewürdigt worden ist (S. 194 g). Die Reliefs zeigen lebendig entwickelte Szenen mit herrlichen Motiven (zum Teil auf der Dreiviertelansicht beruhend); die Statuetten in den Nischen zählen bei kleinem Maßstabe zu den vollendetsten dieser Zeit. Da jene 1474 ausgeführte Büste des Stifters diesen bereits sehr bejahrt darstellt, so fällt auch die Ausführung der Kanzel mutmaßlich in diese frühe Zeit, sicher nicht in die letzten Lebensjahre des Meisters, wie gewöhnlich angenommen wird. — Mellinis Wappen trägt auch das zierliche, figürlich reich geschmückte Tabernakel in der Badia zu Arezzo, das daher wohl gleichfalls schon aus dieser früheren Zeit ist.

Verwandt in der Behandlung und Auffassung des Figürlichen ist das noch früher entstandene Grabmonument des h. Savinus im Dome zu Faenza (gestiftet durch Giovanna Manfredi 1468, neuerdings in seiner ursprünglichen Form wiederhergestellt). Der Sarkophag steht in flacher, oben rund abschließender Nische, über Doppelpilastern sich erhebend, die sechs Darstellungen aus dem Leben des Heiligen in zwei Reihen flach gehaltener Reliefs einrahmen; obenauf die Statuetten der Maria und des Engels. Ähnlich wie bei den Reliefs der Kanzel in S. Croce sind auch hier die Darstellungen von großer Mannigfaltigkeit, die Behandlung noch feiner, die Empfindung von keuscher Zartheit. — Von anderen Arbeiten in den Marken, gleichfalls aus der Jugendzeit des Künstlers, schreibt schon Vasari dem Benedetto den Marmorbrunnen mit zwei Engeln in der Sakristei des Doms von Loreto zu. Auch die Marmortüre daselbst hat Benedetto nach Angabe Giulianos ausgeführt, mit dessen Türe in der Sala d'Udienza zu Florenz sie übereinstimmt. Ebenda die beiden glasierten Tonreliefs mit den Evangelisten über den Sakristeitüren, nach Tonmodellen Be-

nedettos hergestellt. (Zwei andere in Stuck sind nur Kopien von diesen.)

Neben dem S. 194 h genannten Ciborium (vor 1475) in S. Domenico zu Siena, dessen Sockel durch Medaillonreliefs mit den Evangelisten geschmückt ist, befinden sich zwei holde Engelfiguren, die, mit Leuchtern in den Armen, zu den Seiten knien. Das schönste seiner Madonnenreliefs (frühes Tondo von einem Cherubskranz und einfachem Marmorrahmen umgeben) bewahrt die Prepositura in Scarperia.

Im Pal. Vecchio zu Florenz ist die geschmackvolle, als Marmorarbeit vollendete Einrahmung der Tür der Sala de' Gigli mit der aus einem antiken Porphyrtorso restaurierten Justitia (1480—81) von Benedetto's Hand. (Die einfachere der Sala dell' Udienza von Giuliano 1476—78, s. S. 194 l.) Zwei Kandelaber mit Engeln zur Seite im Museo Nazionale standen ursprünglich auf den Ecken des Türgesimses, wo jetzt Abgüsse danach aufgestellt sind; auf der Tür hatte auch die Johannesstatuette (ebenda) ursprünglich ihren Platz. — Eine Justitia im Cambio zu Perugia scheint das Tonmodell zu der ihr ähnlichen sitzenden Marmorfigur im Museo Nazionale, einer mäßigen Werkstattarbeit, zu sein.

Um 1480 vollendete Benedetto die von ihm und seinen Brüdern gestiftete Madonna dell' Ulivo, jetzt im Dome zu Prato. Die Tonstatue der Maria ist eine liebevolle Schöpfung Benedetto's, das Marmorrelief der Pietà am Sockel aber etwas schwächlich. Von den zugehörigen Engeln ist nur der eine in der Akademie zu Bergamo (Galerie Morelli) erhalten. — Bald nach 1485 fällt auch die Ausführung des Grabmals der Herzogin Maria von Aragon († 1470) in der Kirche Montoliveto zu Neapel (s. S. 478 b). Sämtliche Figuren verraten Benedetto's Hand; eigene Erfindung ist das kleine Auferstehungsrelief. — An demselben Orte (Capp. Mastroguidici) arbeitete Benedetto später gleichfalls im Auftrage des Gatten der Maria, den Marmoraltar mit der Verkündigung; zu den Seiten die Statuen der beiden Johannes, am Sockel sechs kleine Reliefdarstellungen aus dem Leben Christi; als Gegenstück zu dem Altare Rossellino's ebenda komponiert (1489 voll.): die Gestalten noch von der dem Künstler eigentümlichen Lieblichkeit, der Engel von ungehindert stürmischer Bewegung, die Gewandung gar zu reich und bauschig, das Relief von malerisch perspektivischer Behandlung. Von dem Benedetto in seinen letzten Lebensjahren übertragenen Skulpturenschmucke für die Porta Capuana zu Neapel hat sich nur die unfertige Krönung Ferdinands I. (Marmorrelief, früher als Krönung Kaiser Karls bez. und dem Anfange des 15. Jahrh. zugewiesen) im Museo Nazionale zu Florenz erhalten.

In seinen späteren Jahren fand Benedetto namentlich an Filippo Burckhardt, Cicerone. 10. Aufl. II. Teil.

Strozzi einen eifrigen Verehrer und Gönner. Noch in den achtziger Jahren entstand eine bemalte Tonbüste Filippos (jetzt in Berlin), wonach später die Marmorbüste (im Louvre) ausgeführt wurde; <sup>a</sup> und im Jahre 1491 nach Filippos Tode dessen Grabmal in S. M. Novella: der Sarkophag aus schwarzem Stein ruht auf Löwenfüßen, darüber in der niedrigen Nische auf dunkler Rückwand das von Engeln getragene und von einem Kranze von Cherubim eingerahmte Rundrelief der Madonna in weißem Marmor; die Köpfe holdselig und träumerisch (vgl. S. 194 m).

Die auf Anregung des Lorenzo de' Medici im Auftrage der <sup>b</sup> Bürgerschaft von Florenz errichteten Ehrendenkmäler Giottos und des Musikers Squarcialupo im Dome (1490) zeigen deren Büsten in schlicht eingerahmten Wandnischen.

In San Gimignano, wo er in den neunziger Jahren tätig war, hatte Benedetto bereits 1475 für die Collegiata ein Tabernakel <sup>c</sup> und den trefflichen Marmoraltar der h. Fina gearbeitet, deren Kapelle er nach dem Entwurfe seines Bruders Giuliano seit 1468 ausbaute (f. S. 127 g). Der Altar hat eine dem Portugalgrabmale Rossellinos in S. Miniato ähnliche Anordnung. Der Hostienschrein über dem Altartische wird von zwei Engelpaaren in Nischen zwischen reichornamentierten Pilastern flankiert; in dem Gebälke darüber Reliefs der Finalgende. Auf dem Gebälke ruht der Sarkophag der Heiligen, und über diesem schließt ein Rundrelief mit der Madonna zwischen schwebenden Engeln den von zurückgeschlagenen Vorhängen umrahmten Aufbau. — Etwas abweichend von diesem Schema ist der Altar des h. Bartolus, den Benedetto 1494 in <sup>d</sup> S. Agostino ausführte. Die Vorhangnische ist beibehalten, dagegen ruht der Sarkophag mit seinem reliefgeschmückten Sockel unmittelbar auf der Mensa. Die Wand dahinter, von Pilastern mit Gebälk umrahmt, zeigt in Nischen die Statuen der drei theologischen Tugenden. In der Lünette darüber als Rundrelief die Madonna mit dem segnenden Kinde, zu dem sich jederseits ein Engel anbetend neigt. (Hier, wie am Finaaltare, ist die alte Bemalung und Vergoldung erhalten.) Die Marmorbüste des Pietro Onofrio in der <sup>e</sup> Collegiata (1493) ist eine unerfreuliche Arbeit der Werkstatt. <sup>f</sup> Eine Madonnenstatue vom Jahre 1490 in Monte Oliveto (bei Asciano) hat manche Analogien mit Benedettos früheren Arbeiten (Mad. am Altare der h. Fina).

Zwei nicht ganz vollendete Arbeiten kamen durch Vermächtnis des Künstlers in die Misericordia zu Florenz: die Statuette eines h. Sebastian und die Statue der Maria mit dem Kinde.

Von zwei Arbeiten, die er in Holz ausführte, befindet sich die <sup>h</sup> eine, die von Desiderio begonnene Statue der h. Magdalena, in

S. Trinita, die andere, ein von Lorenzo Credi bemaltes Kruzifix, a auf dem Hochaltare im Dome zu Florenz.

Der Werkstatt oder Künstlern in der Richtung Benedettos sind eine Anzahl Büsten zuzuweisen, die in Florenz vorkommen. So die Tonbüsten des h. Antonin in S. M. Novella (r. Querschiff), die b des Macchiavelli in der Società Colombaria u. a. m. c

Der produktivste und gefuchteste Meister dieser Zeit und Richtung war *Mino (di Giovanni di Mino) da Fiesole* (1431—84). Die umfangreichen Aufträge verführten den Künstler bei seiner mehr oberflächlichen Begabung zu einer etwas handwerksmäßigen Ausübung seines Berufs. Durch den wenige Jahre älteren Desiderio vom Steinmetz zu künstlerischer Tätigkeit herangezogen, ist Mino im wesentlichen ein Nachfolger dieses Künstlers, dessen Richtung bei ihm jedoch, sobald der Gegenstand ihn nicht zwang, sich treu an die Natur zu halten, nur zu häufig in Manier ausartet. Wenn dennoch Mino auch heute noch vielfach als der eigentliche Repräsentant dieser Richtung angesehen wird, so verdankt er dies der Zahl und dem Umfange seiner Werke, der reichen zierlichen Dekoration und einer gewissen Naivetät, namentlich in seinen zahlreichen charaktervollen Büsten. In der großen Masse seiner Werke erscheint dagegen die Erfindung wenig originell. Ohne den feinen Geschmack seiner Zeitgenossen und häufig sich wiederholend, ist er in seinen Figuren meist eckig und unproportioniert, in der Dekoration oft trocken und nüchtern, in der Behandlung spitzig und selbst kleinlich und flüchtig. Die Eintönigkeit (namentlich im Faltenwurf) scheint durch ein oberflächliches Studium der Antike in Rom befördert zu sein, wie sie sich denn auch bei den gleichzeitigen römischen Bildnern, auf die Mino bei seinem wiederholten und jahrelangen Aufenthalte in Rom von entschiedenem Einflusse war, in noch stärkerer Weise findet.

Zu seinen frühesten und besten Werken gehören drei Marmorbüsten des Museo Nazionale: die des Piero de' Medici, den sie d noch als kräftigen Mann in jüngeren Jahren darstellt (um 1454); die etwa gleichzeitige Büste seines jüngern Bruders Giovanni († 1463) e im Harnisch und die kleinere des Rinaldo della Luna (1461). Ebenda f zwei flache Profilreliefs, das einer jungen Frau (mit der Aufschrift ET IO DAL MINO O AVVTO EL LVME) und das des Kaisers Aurelius, sowie zwei kleine Tabernakel von geringer Bedeutung. h

Zu Minos frühen Arbeiten gehört auch die schöne Büste des Lionardo Salutati († 1466), Bischofs von Fiesole, die an dem vor 1464 bestellten Grabmale im Dome von Fiesole angebracht ist. i In Erfindung, Aufbau und Dekoration hat Mino später kein monumentales Werk von gleicher Originalität und Frische geschaffen. —

a In derselben Kapelle befindet sich gegenüber ein Marmoraltar von Minos Hand, gleichfalls von demselben Salutati gestiftet: auf dreiteiliger Wandfläche in der Mitte Maria knieend im Relief, das Kind verehrend, das in freier Figur vor ihr auf den Stufen des Altars sitzt und zu dem kleinen Johannes spricht; rechts und links, gleichfalls in flachen Nischen, die (kleineren) Relieffiguren der hh. Remigius und Leonhard, ersterer einen Krüppel heilend, der vor ihm auf den Stufen sitzt. Hier beginnt bereits in den verschiedenen Größenverhältnissen der Figuren, in der Vermischung von Relief und Freiguren, in der Anordnung und in der schwächlichen Architektur die Manier des Künstlers sich geltend zu machen. — (Eine b Büste Christi über dem Altare von unangenehmem Naturalismus.)

Im Auftrage des Diotisalvi Neroni begann Mino 1464 die Ausschmückung der Badia in Florenz: zunächst wohl den Wandaltar (rechts am Eingange), für den er den Altar in Fiesole nur zu treu als Vorbild benutzte (voll. 1470). Sodann erhielt er den e Auftrag zu einem Grabmale des Bernardo Giugni († 1466), das in dem rechten Querschiffe der kleinen Kirche zur Aufstellung kam; f und 1469–81 fertigte er das noch umfangreichere Monument des Grafen Hugo († 1006), des Hauptwohltäters der Badia, das den Abschluß des linken Querschiffes der Kirche bildet. Beide Denkmäler sind im wesentlichen nach dem Vorbilde jener Nischengräber der Kanzler Brunni und Marzupini in S. Croce angeordnet; einzelne Abweichungen sind keineswegs glücklich. In bezug auf die figürlichen Teile wie auf den architektonischen Aufbau und die Dekoration treten schon die oben gerügten Schwächen von Minos Manier mehr oder weniger stark hervor. Der Spätzeit Minos gehört auch das reichste seiner Tabernakel, das mit figürlichen Skulpturen sehr überladene in S. Ambrogio zu Florenz g (1481) an.

Ein ansprechendes Medaillonrelief der Madonna (aus der Badia) h und ein ähnliches kleineres Relief besitzt das Museo Nazionale; i ein anderes derartiges Relief in der Pieve zu Empoli. Seine k beste Arbeit dieser Art in Italien ist wohl das Madonnenrelief in Via della Forca gegenüber Pal. Martelli in Florenz. Auch das l Hospital des Laterans in Rom bewahrt ein ähnliches Werk. m Das Ciborium im Battistero zu Volterra (1471, die reiche Marmorumrahmung 1487–1500 von *Jac. Balamello* aus Settignano), n sowie ebenda im Dome zwei leuchterhaltende Engel, Überreste eines Marmoraltars, sind geradezu roh; nicht viel besser sind die o beiden Reliefs an der Kanzel im Dome zu Prato (1473), deren wenig glücklicher Aufbau gleichfalls von Mino herrührt (f. S. 479 b). Sie zeigen aufs deutlichste, daß ihm für die monumentale Plastik die Begabung fehlte.

Außerhalb seiner Heimat entwickelte Mino namentlich in Rom eine umfangreiche Tätigkeit. Die großen Aufgaben, die ihm hier gestellt wurden, führte er regelmäßig mit andern Künstlern zusammen aus, was für die Gesamtwirkung meist nicht vorteilhaft und auf Minos Eigenart nicht ohne dauernden Einfluß war. Schon 1454, dann 1463 und 1464 für die Benediktionskanzel Pius' II. an S. Peter und am Tabernakel Estoutevilles in S. M. Maggiore tätig, wurde er nach 1471 von Kardinal Marco Barbo mit der Anfertigung des Grabmals seines Onkels, Papst Paul II., beauftragt und von 1475–80 von Nepoten Papst Sixtus' IV. beschäftigt. Schon Paul II. hatte den Künstler begünstigt: das Marmorrelief mit dem Gekreuzigten a zwischen Johannes und Maria von einem Altare in der Peterskirche, jetzt in S. Balbina, ließ er schon als Kardinal ausführen; es ist also schon vor 1464, vielleicht bei Minos erstem römischem Aufenthalte entstanden, wofür die feinere naturalistische Auffassung und selbst eine gewisse Größe der Komposition sprechen. Für Paul II. arbeitete Mino, außer seiner Büste im Pal. Venezia, auch das b wenig bedeutende Tabernakel in S. Marco (nach 1464, oder erst c 1468–69), mit dem jetzt die Reliefs eines Altars verbunden sind, an dem die Lünette mit Gott-Vater und das Relief zur Rechten Minos Hand verraten. Die Überreste des Paulsmonuments, d das Mino, wie jenes Tabernakel, mit *Dalmata* zusammen arbeitete, befinden sich jetzt zerstreut in den vatikan. Grotten. Von Mino rührt das Fragment des Sündenfalls her, sowie die Statuen der Ev. e Lucas und Johannes, ein Engel von der Attika, drei der sechs Engel f in Relief, die Dalmatas Mandorla in der Attika stützen, ein Lünetten- g relief des Jüngsten Gerichts, stillos und fast roh; am günstigsten und echt im Charakter Minos sind zwei Tugenden in Relief. Ein h späteres Relief des Jüngsten Gerichts über dem Grabmale des i Bischofs Jacopo Piccolomini († 1479) im Klosterhofe von S. Agostino ist wenigstens lebendig gedacht.

Interessanter wegen seiner Dekoration ist das größere Tabernakel in S. M. in Trastevere (f. S. 204 d), während die Relieftafeln k seines kolossalen Ciboriums in S. M. Maggiore (1463, ein Madonna- n reliefs und zwei Apostel ebendort beim Grafen Stro- m ganoff) wieder recht maniert und kleinlich sind. Für dieselbe Kirche arbeitete Mino auch die Reliefs mit Darstellungen aus dem n Leben des h. Hieronymus, jetzt im Museo Artistico-Industriale. Am Portalgiebel von S. Giacomo degli Spagnuoli ist der Engel o rechts eine bez. Arbeit Minos von 1464 (den linken f. S. 499 h). — Von den in den Grotte Vaticane aufbewahrten Überresten der p (von *Giac. da Pietrasanta* entworfenen) Kanzel Pius' II. (später für das Konfessionstabernakel Sixtus' IV. in S. Peter verwandt) lassen sich vier Apostel deutlich als Minos Arbeiten erkennen

(1463). — Minos tüchtigstes Monument in Rom ist das Grabmal a des Kard. Forteguerra in S. Cecilia († 1473, neuerdings wieder zusammengestellt); sowohl die Grabfigur auf dem reizvoll erfundenen Sarkophage wie das Relief der Madonna sind vorzüglich. Auch b ein kleines Madonnenrelief in der Sakristei entspricht der Manier und Arbeit Minos. — Wie hier mit einem unbekanntem römischen Bildhauer, so arbeitete Mino mit *Andrea Bregno* (f. S. 5011) zusammen das Grabmal des Pietro Riario († 1474, err. 1477) c in Ss. Apostoli, dessen Entwurf wohl letzterem gebührt; von Minos Hand die Nischenfiguren der Pfeiler und das Madonnenrelief. Auch d an dem von Bregno entworfenen Grabmale des Crist. della Rovere († 1477) in S. M. del Popolo ist das Madonnenrelief von e Minos Hand; ebenso das am Grabmale Ferrici († 1478) im Hofe der Minerva befindliche. — Eine anspruchslose, ganz eigene und in der Dekoration sehr reizvolle Arbeit, nach dem Vorbilde des Sarkophags vom Grabmale Marzuppini, ist das Grabmal des f jungen Cecco Tornabuoni († 1480) in der Minerva.

Von einem dem Mino und A. Rossellino verwandten, regelmäßig stark karikierenden unbekanntem Künstler (jetzt als *Meister der g Marmormadonnen* bezeichnet) seien hier ein großes Steinrelief der h Madonna im Museo Nazionale zu Florenz, sowie Marmorreliefs in S. Stefano al ponte, in der Kirche des Eremo Sacro k zu Camaldoli (Casentino), am Äußern von Pal. Paganini in l Colle di Valdelsa und im Pal. del Comune zu Pistoja; ferner m drei ähnliche Reliefs in der Akademie (1) und im Palaste (2) zu n Urbino angeführt. — Der mittelmäßig begabte *Domenico Rosselli* aus Rovezzano (1439–97) schwankt unselbständig zwischen Einflüssen Desiderios und Minos: auf den ersteren weist der Taufstein o in der Collegiata zu S. M. a Monte (bei Empoli), eine etwas timide, aber nicht ungraziöse Jugendarbeit (1468); der letztere macht sich vorwiegend in seinem Hauptwerke, der Ancona im p Dome zu Fossombrone (1480) mit reichem figürlichen Schmucke geltend. Sonst ist dort nur noch die Madonna zwischen den hh. q Franziskus und Bernardinus in der Portallünette von S. Francesco erhalten. Ein Frühwerk ist auch der kleine Sakramentsbehälter r in S. Trinita zu Scarperia. (Über Rossellis Arbeiten in Urbino und Pesaro f. S. 131 g und 214 h.)

Luccas hervorragendster Künstler, *Matteo Civitani* (1436–1501), ist der einzige Meister Toskanas, der außerhalb Florenz völlig in der Richtung der gleichzeitigen Florentiner arbeitete, in deren Schule er ohne Zweifel großgezogen wurde. An Originalität und frischer Auffassung keinem darunter gleich, übertrifft er Meister wie Mino in den meisten Fällen durch sorgfameres Naturstudium,

fleißige Durchbildung und delikate Behandlung des Marmors; ja sein ausgesprochener Schönheitsfönn rückt einige seiner Schöpfungen in die Reihe wenn auch nicht der bedeutendsten, so doch der anmutigsten Werke der Renaissance. Dies gilt besonders von dem Relief mit der Gestalt des Glaubens im Museo Nazionale zu a Florenz, von schönen Formen und von inniger Empfindung; ähnlich die edle Christusbüste in Hochrelief ebenda (der Marmor b von köstlichem Ton). Den höchsten Ausdruck jugendlicher Schönheit und inbrünstiger Andacht zeigen aber die beiden knieenden Engel (1473—76) neben dem Tabernakel der Sakramentskapelle c im Dome zu Lucca, der klassischen Stätte für Matteos Wirkfamkeit. Unter den figürlichen Bildwerken Matteos ist die Einzelfigur des h. Sebastian am Tempietto (1482—84) nur eine mäßige d Leistung. Das Medaillonporträt Pietros d'Avenza († 1457) e außen an der Fassade. Das Grabmal des Pietro a Noceto f († 1467), Sekretärs des Papstes Nicolaus V., nach dem Vorbilde der Grabmäler in S. Croce aufgebaut, ist im einzelnen etwas nüchtern und steht dem kleinen Denkmale des Domenico Bertini g (1479) entschieden nach, dessen Auffassung als einfache, mit einem Halbrund abschließende Gedenktafel ebenso geschmackvoll wie eigenartig ist; die Büste in der Nische individuell. — Der umfangreiche Regulus-Altar (1484) vereinigt Grabmal und Altar, jedoch h weniger glücklich, als wir es bei B. da Majano sehen. Der Aufbau ist zu schwer und überfüllt; weder die schöne Dekoration noch die fleißig durchgeführten Einzelfiguren (in Lebensgröße) kommen zur richtigen Geltung. Die liegende Grabfigur des Heiligen, darüber die thronende Madonna und unten in Nischen drei männliche Heilige sind keineswegs bedeutend in der Auffassung, aber in ihrer einfachen Natürlichkeit, geschmackvollen Drapierung und fleißigen Durchbildung wirken sie ähnlich wie etwa die Gestalten Ghirlandajos oder Peruginos.

An kleineren Arbeiten besitzt Lucca von Civitali in S. Trinita i ein Madonnenrelief, die Mad. della Tosse (1480); in S. Romano k (hinter dem Hochaltare) das Grabmal des h. Romanus von 1490: die liegende Grabfigur, von weichen Formen und schönem Kopf, ein Ecce homo im Halbrund darüber; an Wahrheit der Empfindung eines der besten Werke des Meisters, Bemalung und Vergoldung trefflich erhalten. In der Pinacoteca verschiedene Arbeiten aus aufgehobenen l Kirchen: ein Altar mit dem Marmorrelief der Verkündigung, eine Christusbüste und die liegende Grabfigur des San Silao.

1491—92 folgte Matteo einem Rufe nach Genua, um dort die Johanneskapelle im Dome auszufschmücken. Sechs von den Statuen dieser Kapelle: Adam, Eva, Jesaias, Elisabeth, Habakuk m und Zacharias (voll. 1496), und die zwei großen Lünettenreliefs n

sind von seiner Hand (letztere werden auch für *Pace Gagini* in Anspruch genommen). Neben Sanfovino erscheint der Künstler entschieden zu seinem Vorteile; seine Figuren sind ebenso fein und anmutig in der Bewegung und Formenbehandlung, wie reich und schlicht in der Charakteristik.

Von Matteos Verwandtem, *Vincenzo Civitali*, u. a. die lebensgroße Marmorstatue des h. Petrus im l. Schiffe von S. Frediano zu Lucca (1506), von seinem Neffen *Masseo* das große Holzrelief Mariä Tod und Krönung ebendort (r. Querschiff); trockener und nüchterner als Matteos Arbeiten. Ein zweites Holzrelief gleichen Gegenstandes und Stils von ihm in der Pinakothek.

In Civitali und Andrea della Robbia hat die florentinisch-toskanische Frührenaissance ihre letzten Vertreter; bei einer Gruppe nur wenig jüngerer Bildhauer, *Ferrucci*, *Rovezzano* u. a., klingt allerdings in der spielenden Behandlung und Verwendung der Ornamentik die ältere Zeit noch aus, jedoch bei anderen Eigenümlichkeiten, die sie bereits in die Hochrenaissance verweisen.

\*\*\*

Die Tätigkeit der florentiner Bildnerschule des Quattrocento umfaßt ganz Toskana und greift sogar darüber hinaus in alle Teile Italiens. Lokale Künstler schaffen daneben in mehr oder weniger starker Abhängigkeit an einzelnen Orten zuweilen recht tüchtige Werke, besonders dekorativer Natur; eine selbständige Schule hat jedoch in Toskana allein Siena aufzuweisen. Der gleichzeitigen Malerei weit überlegen, zeigt sie eine durch ein volles Jahrhundert der florentiner Plastik parallel laufende Entwicklung, die in ihrem ersten bahnbrechenden Meister, in *Jacopo di Pietro della Quercia* (geb. 1374, † 1438), sogar einen der bedeutendsten Künstler Italiens aufzuweisen hat. Überblicken wir die gesamte Tätigkeit dieses Meisters und berücksichtigen wir die häufig noch halb gotisch geschwungenen Linien und den unruhigen Faltenwurf seiner Gewänder, sowie seine schwere und unklare, vielfach noch geradezu gotische Ornamentik, so gewinnen wir daraus nicht das Bild eines Künstlers des freien Renaissancestils, wie etwa Donatello, sondern eines Meisters des Übergangs, den Niccolò d'Arezzo und Nanni di Banco in Florenz entsprechend, wenn auch Quercia ihnen an Talent weit überlegen ist. Während aber bei jenen Künstlern der Fortschritt sich in der tüchtigen Durchbildung der Formen kund gibt, denen es nur noch an voller Begeisterung fehlt, finden wir bei Quercia gerade das Umgekehrte: bei geringer Betonung, ja Vernachlässigung des Details und der Verhältnisse weiß er seine Gestalten in packender Weise zu beleben und seine Kompositionen mit fast stürmischer Bewegung zu erfüllen,

ein Zug, der in Giov. Pisano zuerst hervortritt und schließlich in Michelangelo zur bewußten, vollendet künstlerischen Form gelangt. Quercia kennt kein seelisches Leben, das, mehr oder weniger vom Körper getrennt, wesentlich nur im Ausdrucke des Gesichts zur Geltung käme; der Geist seiner dämonischen Gestalten betätigt sich mehr im Körper, in der Bewegung, in der Tat. Daher gelingt ihm die Darstellung ruhig sinnender Einzelgestalten nur unvollkommen; seine wahre Größe zeigt sich erst in seinen stilvollen Reliefkompositionen.

Von seiner frühesten Tätigkeit ist nichts auf uns gekommen, weder die in Werg und Gips improvisierte Reiterstatue des Gian Tedesco († 1394), noch seine Konkurrenzarbeit für die Tür des Battistero in Florenz (1401). Den frühesten unter den erhaltenen Arbeiten des Künstlers begegnen wir in Lucca. Hier ist von seiner Hand das Grabmal der Ilaria del Caretto, Gattin des Tyrannen Paolo Guinigi, im Dome (1406). Auf einem noch gotisch profilierten Unterfusse liegt die jugendliche Tote, eine Gestalt von großer Schönheit in Ausdruck, Anordnung und Gewandung; ringsum Reliefs mit nackten Kindern, die Gewinde von Blumen und Früchten tragen, liebliche, aber in der Bewegung und Anatomie noch wenig durchgebildete Gestalten mit Anschluß an die Antike. Auch das Weihwasserbecken (im Querschiffe r., das links später von anderer Hand dazugearbeitet), die zwei Grabsteine des Federigo Trenta und seiner Gemahlin in S. Frediano (1416) und namentlich der Marmoraltar der Familie Trenta ebendort (1413) lassen stark gotische Reminiszenzen erkennen (das Dekorative unter Beihilfe von *Franc. da Imola*). Die Reliefs der Predella dieses Altars mit den Martyrien, die 1422 hinzugefügt wurden, werden in klarer Komposition und dramatischem Leben kaum von Donatello übertroffen und haben schon Quercias wuchtige Gestalten und bewegte Stellungen.

Im J. 1409 hatte er den Auftrag auf den Marmorbrunnen für die Piazza del Campo in Siena, die Fonte Gaia erhalten, den er aber erst 1419 vollendete, da seine Tätigkeit in eigentümlicher Weise zwischen seiner Vaterstadt und Lucca und Bologna geteilt war. An Ort und Stelle befindet sich statt dessen jetzt nur eine moderne Kopie der marmornen Brunneneinfassung; die verwitterten Überreste des Originals sind seit 1904 in der Loggia des Pal. f. Pubblico aufgestellt: zwei Statuen der sog. Acca Laurentia mit den kleinen Romulus und Remus, vier Relieffiguren der Kardinaltugenden, ein Madonnenrelief, zwei kleinere stehende geflügelte Gestalten und zwei Flachreliefs mit der Schöpfung Adams und der Austreibung aus dem Paradiese; sämtlich schon von der vollen Eigenart des Meisters und sehr bedeutend. — Seine zweite Arbeit in

a Siena ist der große Taufbrunnen in S. Giovanni, der nach seinem Entwurfe (seit 1427) aufgebaut wurde (voll. 1430); *Pietro del Minella*, *Nanni da Lucano* (aus Lucca) und *Pagno di Lapo Portigiani* führten das Architektonische aus, Quercia das Figürliche. Von seiner Hand: die vier Reliefgestalten von Propheten, die Statuette des Johannes und das herrliche Bronzerelief der Ausweisung des Zacharias aus dem Tempel (in Auftrag gegeben 1417, gegossen erst 1430).

Nach der gleichen Richtung lernen wir Quercia am günstigsten in Bologna kennen, wo er seit 1425 am Schmucke des Haupt-  
 b portals von S. Petronio tätig war, und wo sämtliche Reliefs an den Schrägen und am Architrav wie zwei der Freiguren in der Lünette seine Arbeit sind. Hier kommt seine reiche schöpferische Phantasie wie die Kraft und Lebendigkeit seiner Schilderung gleichmäßig zur Geltung; hier schafft er im kleinen die größten Kompositionen: stürmisch wie Donatello, klar wie Ghiberti. Außen an den Pilastern je fünf Geschichten der Genesis, am Architrav fünf Darstellungen aus der Kindheit Christi; an den Schrägen im gleichen malerischen Flachrelief die Propheten in kleinen Halbfiguren. Die liebliche Madonna und der h. Petronius in der Lünette sind groß gehaltene Gestalten (der h. Ambrosius von Quercia wohl begonnen, von *Dom. Fimo* vollendet; die Propheten im Bogen gleichfalls später).

c Ein charakteristisches Werk seiner letzten Zeit ist das Grabmal des Ant. Galeazzo Bentivogli in S. Giacomo Maggiore (ursprünglich für ein Mitglied der Familie Varj), nach dem Vorbilde der gotischen Professorengrabmäler Bolognas auf Kragsteinen an der Wand angebracht; unter dem Toten (mit hässlichen, sehr individuellen Zügen) das Relief einer Vorlesung voll reichster Charakteristik; ringsum Statuetten von ungleichem Werte, meist Werkstatt-  
 d arbeiten. — Im Museo Civico zwei zusammengehörige Reliefs mit der thronenden Maria (darüber im Spitzbogen drei sich umarmende Engel) und dem h. Michael (darüber eine Sibylle), sowie eine kleine Predella mit lebendig erzählter Geburtszene. Die jüngst entdeckte Marmorstatuette des h. Aurelius (?) im Dome zu Ferrara (Sala dei Canonici) trägt ganz den Charakter der Bologneser Arbeiten des Meisters.

Von einem namenlosen Nachfolger Quercias (oder von ihm selbst?)  
 f sind die tüchtigen Holzstatuen der Madonna und vier Heiliger im Chore von S. Martino zu Siena; von einem zweiten, weichlichem  
 g Nachfolger die der Madonna in der Chiesa della Pantera ebenda, letztere modern bemalt. Ein dritter schuf die Holzmadonna  
 h im Chore von S. Agostino, ein vierter das Marmorgrabmal Pio i in S. Francesco zu Carpi. Den Einfluß Quercias zeigt auch  
 k die Verkündigungsgruppe vom Jahre 1420 in der Collegiata von S. Gimignano (innere Fassadenwand), bemalt — laut Inschrift — von dem Maler *Martino di Bartolomeo Bolgarini*, der

vielleicht auch ihr Bildner war. Besonders edel ist endlich die sitzende Figur einer Sibylle Querciesken Charakters, jetzt im Bargello. <sup>a</sup>

Neben Quercia, wenn auch sehr hinter ihm zurückstehend und von ihm abhängig, tritt gleichzeitig in Siena wenigstens eine Künstlerfamilie mit noch einiger Originalität hervor: *Turino di Sano* und seine Söhne, *Barna*, *Lorenzo* und *Giovanni di Turino*, letzterer († um 1454) die eigentlich künstlerische Kraft. Die bedeutendste gemeinsame Arbeit sind die beiden Bronzereliefs am Taufbrunnen von S. Giovanni: Geburt und Predigt des Johannes (1417–27); individuell in den Gestalten, klar in der Komposition und teilweise recht lebensvoll. Von Giovanni allein rühren drei von den Bronzeplastiken der Tugenden her, die zwischen den Reliefs angebracht sind, nämlich Caritas, Gerechtigkeit und Weisheit, ganz unter Quercias Einfluß geschaffen; ebenso das Madonna-<sup>b</sup>relief am Sportello und zwei der Puttenengel am Gesimse (die beiden andern sind von *Donatello*). Eine gemeinsame Arbeit (1429) ist die bronzene Wölfin vor dem Pal. Pubblico, <sup>c</sup> als Wappentier behandelt. Von Giovanni's Hand das zierliche kleine Weihwasserbecken in der Kapelle des Pal. Pubblico, <sup>d</sup> sowie ein einfacheres in der Sakristei des Doms. Die fünf kleinen <sup>e</sup> Marmorreliefs im rechten Querschiffe (1425, der h. Lukas von *Giov. Francesco da Imola* beg.) enthalten Darstellungen der Evangelisten und des h. Paulus, zum Teil von größerer Auffassung und energischerer Bewegung. — (Die Kassette in der Offervanza <sup>f</sup> nicht von ihm, sondern von *Francesco d'Antonio* [1460], der auch 1466 die Kassette für die Johanniskapelle im Dome arbeitete.) <sup>g</sup> — Ein anderer von Quercia beeinflusster Zeitgenosse, *Goro di Neroccio* (geb. 1387, 1439 noch tätig, † 1456 [?]), arbeitete die tüchtige Statuette der Stärke am Taufbrunnen. Nach der Stilähnlichkeit <sup>h</sup> mit ihr wären ihm am ehesten die beiden Holzplastiken der Verkündigung in der Chiesa del Santuccio zuzuschreiben. <sup>i</sup>

Quercias künstlerische Richtung hätte, um einen fruchtbaren Boden zur Nachfolge zu finden, eine Kunsttätigkeit im großen erfordert, wie sie Siena bei seinen zerrütteten politischen und finanziellen Verhältnissen damals nicht mehr bieten konnte. Die dadurch veranlaßte Wirksamkeit im kleinen, die damit verbundene Zersplitterung der Tätigkeit eines und desselben Künstlers in allen Kunstfächern, sowie die Abgeschlossenheit Sienas erklären den Mangel einer großen, vielseitigen und originellen Richtung der sienesischen Skulptur der folgenden Zeit. Ohne die Größe und die Phantasie Quercias zu besitzen, haben mehrere seiner Nachfolger doch ein ernstes naturalistisches Streben und naive lebenswürdige Auffassung, womit sie ein fleißigeres Naturstudium und sorgfältigere, vielfach aber kleinliche Durchbildung des Details verbinden. <sup>n</sup>

Der tüchtigste und rührigste Künstler dieser jüngeren Generation ist *Antonio Federighi* (bereits 1444 tätig, † 1490). Als Dekorator wurde er schon oben S. 198 h u. ff. gewürdigt. Seine freie Plastik zeichnet sich durch lebensfrische Fülle und Kraft aus; dabei besitzt er eine gewisse Breite in der Durchführung wie in der Auffassung, die seinen Zeitgenossen in diesem Grade fehlt. Aus der Zeit seiner Bauleitung am Dome zu Orvieto (1451–56) rührt die schlanke jugendliche Sibylle her (erster Pfeiler der linken Außenseite), von edler Haltung und eigentümlich weicher Behandlung des Nackten. Trefflich in ihrer Art sind sodann die drei Statuen an der Loggia de' Nobili zu Siena: S. Ansano, S. Savino und S. Vittore (1456 bis 1463), frische, keck dreinschauende Gestalten von energischer Haltung, in voller Gewandung. Aus seiner Werkstatt ist der Taufstein (S. 198n) im Dome (nach 1482) mit Reliefs aus der Schöpfungsgeschichte von plumpen Formen. Auch die graffitierte Grabplatte des Bischofs Carlo Bartoli († 1444, nach *Pietro del Minella's* Entwurf) ebenda ist ohne Originalität und ohne die Frische seiner Einzelfiguren. Kräftig, aber derb und zu steif sind die Relieffiguren römischer Helden an der Marmorbank in der Loggia (rechts vom Eintretenden, 1464). Auch der Moses von der Fonte degli Ebrei, jetzt im Museum der Domopera, ist von Federighi, nicht von Quercia, dem er früher zugeschrieben wurde. Ein nackter Bacchus im Pal. d' Elci entspricht in Auffassung und Mache durchaus dem Ideale, das Federighi in seinen Nachbildungen der Antike verfolgte. Die leider sehr abgetretene Grabplatte des Ant. Bettini, Bischofs von Foligno († 1480) in S. Girolamo scheint gleichfalls ihm anzugehören. Ebenso die des Nicc. Piccolomini, Erzbischofs von Benevent († 1467) in der Krypta der Ofservanza, nach dem Vorbilde von Donatello's Peccigrab geschaffen. Dagegen ist die Tonstatue des h. Galganus in S. Cristoforo und ein Marmorrelief der säugenden Madonna im Vestibül des Klosters S. Francesco höchstens Schulgut (eine reduzierte Wiederholung über der Türe eines Albergo am Beginne der Via de' Roffi). Ebenfalls gehört in S. Giovannino della Staffa die bemalte Tonstatue des Täufers einem von Cozzarelli beeinflussten Federighischüler. Ein anderer ihm verwandter Sienefer fertigte 1447 den großen Aufsatz des Taufbrunnens mit den Propheten im Dome zu Massa Maritima.

Die Bank links in der Loggia de' Nobili mit den Kardinaltugenden ist von dem Gehilfen Donatello's in Padua, *Urbano da Cortona* (1426[?]-1504), der sich hier sowie in den Reliefs aus dem Marienleben im Dome, einer Verkündigung und eines Engels (Halbfigur) im Museo dell' Opera, der h. Katharina mit zwei Engeln über dem Eingange zu ihrem Oratorium (1465–74), in dem Grabmale Cristoforo Felici in S. Francesco (voll. 1486,

voll unverdauter Donatelloremiszenzen!), in einem Madonnenrelief auf sechseckiger Platte im Pal. Saracini und einem Sakramentshäuschen im Monastero di S. Eugenio als nüchternen Steinmetz bekundet. Auch das Grabmal des Bischofs Baglione († 1451) im Dome zu Perugia in deutlichem Anschlusse an Donatellos Cosciagrab geschaffen, gehört ihm an. Ebendort, im Museo dell' Università, vier Reliefs Nr. 64, 65, 78 u. 79 (Bruchstücke von Grabmälern), und im Chiofiro des Doms gleichfalls zwei Reliefs Nr. 23 u. 134 (Cherubim und Engel).

Die jüngere Richtung der sienesischen Renaissancebildnerei, die höchste Sauberkeit der Ausführung mit größter Innigkeit des Ausdrucks zu verbinden strebt, hat in *Lorenzo Vecchietta* (ca. 1412–80) ihren Hauptvertreter. Der Gegensatz seiner Kunstweise gegen Quercias Richtung macht sich erst in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento allgemein geltend. Ließ Quercia ein eingehendes Naturstudium, ein genaues Durcharbeiten der Details, einen zarten, gemütvollen Ausdruck vermiffen, so ist es gerade diese Seite, die bei Vecchietta im Anschlusse an die alten Traditionen der sienesischen Kunst vor allem hervortritt. Freilich wird er dabei, namentlich wenn das Motiv dramatisch oder monumental ist, leicht schwächlich oder karikiert. Seine Anlage befähigte ihn besonders zur Bronzearbeit; in Bronze ist daher auch die Mehrzahl seiner Werke ausgeführt. Das hervorragendste darunter ist das Bronzeciborium auf dem Hochaltare im Dome (f. S. 198 f), 1467–72 für das Spital gearbeitet, dem er 1466 die Bronzeftatue Christi zum Geschenk machte. Diese Statue wie die Christusfigur auf dem Tabernakel find Meisterwerke in der naturalistischen Durchbildung der Details, deren übertriebene Betonung die Figuren jedoch kleinlich erscheinen läßt. Ebenso fühlbar ist dieser Mangel an energischer Haltung bei den beiden Marmorstatuen des Paulus (1458) und Petrus (1460) an der Loggia de' Nobili, wo Federighis kräftige Gestalten in gefährlicher Nachbarschaft stehen. Tüchtiger ist das Marmorrelief mit dem Evang. Johannes am Eingange der Libreria des Doms, sehr ausdrucksvoll die Holzftatuen der Madonna und des Ev. Johannes zu Seiten eines (späteren) Crucifixus in S. Pietro a Ovile (Altar l. vom Hochaltare, Jugendarbeit). Die bronzene Grabfigur des Mariano Soccino im Museo Nazionale zu Florenz zeigt ein treues, aber wenig bedeutendes Studium nach der Leiche, wobei der Künstler jedoch jede abschreckende Wirkung zu vermeiden wußte. Im Dome zu Narni die bemalte hölzerne Kolossalstatue des h. Antonius (bez. und dat. 1475), eine zweite bez. Holzstatue des h. Bernardin ebenda in S. Bernardino. Andre Holzftatuen des Meisters find: die Figuren des h. Antonius Abbas in dem Oratorium der Misericordia und in S. Antonio zu Siena;

o die vergoldete Täuferstatue in der Prepositura zu Fojano, unter offenbarem Einflusse von Donatellos Johannes im Baptisterium a des sieneseer Doms geschaffen; endlich ein h. Paulus bei Mr. Horne in Florenz (aus Castel Fiorentino).

Vecchierras Schüler *Neroccio di Bartolommeo Landi* (1447–1500) b ist in der (unvollendet gebliebenen) Marmorstatue der h. Katharina in der Johanneskapelle des Doms (1487), einer kräftigen, vollen Gestalt von freier Haltung und lebensvollem Ausdrucke, mehr Federighi c als seinem Lehrer verwandt. Die Holzstatue derselben Heiligen im untern Oratorium von S. Caterina (1465) hat dagegen mehr porträtartige, leidende Züge und schlankere, unter den reichen Gewandmotiven etwas verschwimmende Formen. 1485 arbeitete Neroccio das d Grabmal des Tommaso Piccolomini im Dome, mit der tüchtigen Figur des Verstorbenen. Seiner Eigenart am nächsten steht die Holzstatue des h. Nicolaus von Bari in S. Niccolò in Saffo (der Kirche der Regie Scuole, Via del Poggio), mit der tadellos erhaltenen, sehr wirksamen und stilvollen alten Bemalung, — in ihrer lebenswahren, ungezwungenen Majestät wohl die schönste Einzelstatue der f sienesischen Plastik. Die Marmorbüste der h. Katharina in Casa Palmieri-Nuti ist auch sein Werk (wie der Vergleich mit seinen Madonnenbildern zweifellos dartut).

Das Gegenstück zu Neroccios h. Katharina in der Johanneskapelle des Doms, der h. Anfanus, einen Krüppel heilend (vollvor 1487), rührt von der Hand des Erbauers dieses reizenden Raumes, des Vecchierra'schülers *Giovanni di Stefano Sassetta* (1444 bis vor 1506), her. Es ist ein Werk, das durch jugendliche Frische, feinen Naturalismus und edle Auffassung gleichmäßig fesselt. h Auch die leuchterhaltenden Bronzeengel zunächst dem Tabernakel Vecchierra's im Dome (seit 1489) zeigen in den schlanken Gestalten mit ihrem reichen Lockenhaare und ihren reizenden Köpfen wie in ihrer äußerst sauberen Durchführung nichts mehr von Quercias Einfluß. Ferner gehören dem Meister die beiden Verkündigungstatuen (Holz, vergoldet) am Altare von S. Niccolò in Saffo, die Madonnenreliefs in Marmor über der Haupttür (1489) und k im Oberstocke von Fonte Giusta, sowie das geringere bei C. Turchi l in Buonconvento; vielleicht auch die Reliefs am Fries der Innenseite des Domporthals zu Siena. — Giovanni nahe steht der unbekannteste Meister eines Madonnenreliefs im Pal. Saracini zu Siena, das in vielen Wiederholungen vorkommt (Ateneo zu Pesaro, Louvre, Bardini u. a. m.). Über Sassetta's dekorative Arbeiten s. S. 199 d–g.

Ihre bedeutendsten Nachfolger fand jedoch die Richtung des Vecchierra in zwei jüngeren, namentlich als Architekten berühmten Künstlern: in *Francesco (Cecco) di Giorgio* und dessen Schüler *Giacomo Cozzarelli*, deren zarte und graziöse Figuren mit ihrem

schwärmerischen, stummen Ausdrücke den Gestalten auf den Bildern eines Fungai, Pacchierotto und Pacchia nah verwandt erscheinen.

*Francesco di Giorgios* (1429–1502) beste Arbeiten sind die beiden großen Bronzeengel seitwärts von Vecchiettas Tabernakel im a Dome (1497), sowie die zwei Halbfiguren von leuchtertragenden Engeln an den Pfeilern neben dem Altare. In der Haltung gra- b zios und schwungvoll, im Ausdrücke träumerisch und lieblich, zeigen sie in der scharfen eckigen Behandlung der kleinen Falten und der Haare, in den stark geschwungenen Linien bereits das Vorbild für Beccafumis eigentümlichen Barockstil. — Auch den farbigen figurenreichen Terrakottaaltar der Himmelfahrt Mariä in der Capp. c del Diavolo (Pal. Turco) schreibt die Tradition dem Francesco di Giorgio zu; stilistisch steht er *Cozzarelli* näher. Von einem angeblich durch ihn (nach 1458) ausgeführten Grabmale der Eltern Papst Pius' II. sind bloß die zwei Medaillonporträts in S. Fran- d cesco (Chor) erhalten. Vielleicht ist auch die Bronzebüste Gioviano Pontanos im Pal. Bianco zu Genua ein Werk unfres Meisters. e

*Giacomo Cozzarelli* (1453–1515) folgte der Richtung seines Lehrmeisters. Von seinen Bronzewerken sind erhalten zwei Sockel f an den Chorpfeilern im Dome (die Engel darauf und an den g Pfeilern im Schiffe von *Beccafumi*) und die Fahnenhalter am h Pal. del Magnifico (voll. 1508). — Mehrere Einzelfiguren in Holz oder Ton: ein h. Sigismund in der Sakristei des Carmine, i ein h. Nikolaus in S. Agostino, die hh. Katharina und Vincentius k in S. Spirito, eine h. Katharina in S. Girolamo, eine h. Lucia l und ein h. Nikolaus, beide im Oratorium dieser Heiligen, ein m h. Bernardin und eine h. Katharina in S. Bernardino, endlich n die Tonhalbfigur der h. Katharina über einer Tür von S. Caterina, o sie alle zeigen jenen Zug schwärmerischer Innigkeit, jene weichen und schönen Formen, ohne geziert oder weichlich zu erscheinen. In dem reizenden, nach Cozzarellis Zeichnungen ausgeführten Hofe von S. Caterina zwei kleine Reliefs von gleicher Auffassung. — p Die große Tongruppe der Beweinung Christi in der Sakristei der Offervanza (1497), deren Umbau er seit 1485 leitete, zeigt einen q Zug herber Größe, der dem Künstler sonst fremd ist. Zu ihr gehörte vielleicht die empfindungsvolle Figur des trauernd dasitzenden Ev. Johannes in der Opera del Duomo. Das kleine Ton- r modell zu einer völlig stilverwandten Pietà bewahrt das Museo Artificio-Industriale zu Rom. Auch die vierzehn Tondi s am Gewölbe der Offervanza (Christus, S. Franciscus, vier t Evangelisten, vier Kirchenväter, vier Heilige des Ordens) gehören Cozzarelli an: teils erregte, teils ernste, charaktervolle Halbfiguren, leider durch Übertünchung entstellt. Gleichen Charakter zeigt der Eccehomo (Halbfigur in Ton) im Medaillon des Triumphbogens u

über dem Hochaltare in der Concezione (die Halbfiguren von Bischöfen in den zwei Medaillons der Gewölbefcheitel des Langschiffs sind Robbiawerke eines Schülers). Ein Spätwerk ist das einfache Grabmal Tondi († 1507) im Atrium des Ospedale della Scala. Über *Lor. Marrina*, einen Schüler Giov.'s di Stefano, f. S. 199 1–r.

♦♦♦

In Rom hatte die Plastik um die Wende des Jahrhunderts in den Ausläufern der alten Cosmatenschule einen Anlauf genommen, der das Beste hoffen ließ. Eine großartigere Grabfigur wie die des Kard. Stefaneschi († 1417) in S. M. in Trastevere vom *Magister Paulus* (bez.) hat Rom überhaupt nicht aufzuweisen; auch der Aufbau der Grabnische (falls sie nicht später) ist so vornehm in seiner Einfachheit, daß das vorgeschrittene Quattrocento darauf zurückgreift. Ein ganz ähnliches, gleichfalls bezeichnetes Werk ist das Grabmal Caraffa († 1405) im Priorato di Malta und das der Brüder Anguillara († 1408) in S. Francesco zu Capranica (bei Viterbo); bei ersterem fehlt die Grabnische, bei letzterem ist sie noch mittelalterlich mit vorhangziehenden Engeln und krönenden Heiligenstatuen gebildet. Dem Stile dieser bez. Arbeiten nach gehören ihm ferner die Halbfigur eines Engels mit Schriftrolle vom ursprünglichen Grabe der h. Katharina von Siena († 1380) in S. M. sopra Minerva (Gang aus der Kirche ins Chiofiro), wie auch zwei Vorhangengel von einem unbekanntem Grabmale, jetzt in S. Peter (Capp. della Pietà, l. Wand). Ihm zugeschrieben wird mit Unrecht das Grabmal des Kardinals Adam Hartford († 1397) in S. Cecilia zu Rom. Dagegen dürfte die Statue Bonifaz' IX. († 1404) von dessen Grabmale in St. Peter, jetzt in der Sakristei von S. Paolo fuori, ihm angehören; denn Stefaneschi war ein Günstling dieses Papstes. Verwandte Monumente, wie das des Kard. Ph. d'Alençon († 1397, mit dem Relief des Todes Mariä) in S. M. in Trastevere, des Komturs Caracciolo († 1395) im Priorato di Malta von einem „*Mag. Petrus marmorarius*“ (althristlicher Sarkophag mit der Statue des Verstorbenen als Deckel), des Kardinals Vulcani († 1403) in S. Francesca Romana, des Kardinals Fr. Lando († 1427) in S. M. Maggiore, der Kardinäle Fonsecca († 1423) und Ardicino della Porta († 1434) in den vatik. Grotten, das letztere noch durchaus gotischen Stils, kommen mehrfach vor. Auch die Vorhangengel am Altare der Capp. della Pietà in S. Peter und an dem von S. Cesareo (letztere später) stammen wohl von Grabdenkmälern dieser Übergangsperiode (f. oben 496 f; vgl. S. 503 a u. b). Allein frisches Leben vermochten diese Künstler der Plastik Roms nicht einzuhauchen; nach einem Zwischenraume von mehreren Jahrzehnten, aus dem fast jedes Zeugnis einer künstlerischen Tätigkeit

fehlt, sind es fremde Bildhauer, denen in Rom wieder größere Arbeiten anvertraut wurden, sind es insbesondere, wie wir sahen, florentiner Künstler, von denen die besten Bildwerke des Quattrocento herrühren, wie denn auch von ihnen wesentlich die Anregung zu einer römischen Renaissanceplastik ausgeht. Unter ihrem Einflusse und unter dem Zuflusse zahlreicher Bildhauer und Steinmetzen aus Oberitalien (der Comasken, deren plastischer Sinn und Wandertrieb in dieser Zeit noch einmal neu belebt wurde) entwickelt sich diese langsam etwa seit der Mitte des 15. Jahrh. und erhält sich ohne besonders individuelle Weiterbildung, bis um 1500, wieder von Florenz aus, durch Andrea Sanfovino und Michelangelo eine neue Richtung hervorgerufen wird.

Im Jahre 1432 befand sich *Donatello* selbst in Rom (vgl. S. 444 b). Der Florentiner *Simone di Giovanni Ghini* (1407 bis nach 1480) fertigte (1433?) die Bronzegrabplatte Papst Martins V. in der Kirche des Laterans, eine Gestalt von Individualität und fleißiger Ausführung, aus der allein wir jedoch ein scharfes Bild des Künstlers nicht gewinnen können. — Die Nachricht Vasaris, Simone habe an den beiden Flügeln der Bronzetüre von St. Peter mitgearbeitet (1433—45), beruht sehr wahrscheinlich auf einem Irrtume, denn auf den verschiedenen Inschriften nennt sich nur *Ant. Averulino*, gen. *Filarete* (um 1400 bis um 1469); auch in der Inschrift der Rückseite, die Filaretos Gehilfen aufzählt (darunter *Varrone d' Agnolo* aus Florenz und *Pasquino da Montepulciano*), fehlt Simone. Mit den florentiner Bronzetüren hält diese Tür in keiner Hinsicht den Vergleich aus. Die kleineren Reliefs, mit Darstellungen aus der gleichzeitigen Papstgeschichte, und namentlich die großen Figuren im Flachrelief (oben Christus und Maria thronend, unten Paulus und Petrus) sind ungemein leblos und nüchtern, — letztere wohl in absichtlichem Anschlusse an byzantinische Vorbilder. Lebendiger und teilweise von naiver Erfindung sind die kleinen Szenen in dem schweren Rankenwerke. (Nicht Filaretos Arbeit ist der Markus über dem Portale von S. Marco, worin sich der archaische Zug noch stärker geltend macht.) Urkundlich bezeugt ist seine Arbeit am Grabmale des Kardinals Ant. de Chiaves von Portugal († 1447) in S. Giovanni in Laterano (am Ende des rechten Seitenschiffs), beim Umbaue Borrominis zerstört und später in seiner jetzigen Gestalt zusammengeflückt. Von dem Werke ist nur der Sarkophag von Averulino (er mußte nach kaum begonnener Arbeit aus Rom fliehen); die Gestalt des Toten wie die Statuen von sieben Tugenden (zwei davon jetzt am Monumente Acquaviva vom Jahre 1574 aufgestellt) und der Verkündigung gehören aber nicht (wie seither angenommen) *Isaia da Pisa*, sondern einem anonymen Meister an, jüngst als „*Maestro delle virtù*“ bezeichnet. Die beiden römisch befangenen

a und nüchternen Darstellungen auf den kleinen Bronzetauren in S. Pietro in Vincoli, die die Ketten des Petrus verschließen, sind erst nach Averulinos Tode entstanden, haben aber auch mit *Caradoffo*, dem sie jetzt zugeschrieben werden, nichts zu tun. Dagegen ist ein b Prozeffionskreuz im Dome zu Bassano ein bez. und dat. (1449) Werk Averulinos. Ebenso ist ihm die Bronzebüste des Kaisers Joh. Paläologos im Museum der Propaganda Fide zu Rom zuzuschreiben. c

Entscheidender war die langjährige und umfassende Tätigkeit *Minos* (zwischen 1454 und 1480, s. S. 485). *Verrocchio* und *Pollaiuolo* kamen zu spät, um in Rom noch eine Wirkung hervorrufen zu können, wenn auch hier und da ein Anklang an die Meister in späteren römischen Arbeiten erkennbar ist<sup>1)</sup>. Andere Werke wurden auswärts bestellt, wie z. B. die jetzt *Rizzo*, früher A. Pollaiuolo d zugeschriebene edle Bronzefigur des Kardinals Pietro Foscari († 1485) in S. M. del Popolo (r. Schiff 3. Kap.).

Die plastischen Arbeiten der römischen Schule aus den letzten Jahrzehnten des Quattrocento sind in ihrer großen Menge so einförmig und haben so wenig individuelle Merkmale, daß es schwer ist, selbst mit Hilfe von urkundlich oder durch Künstlerinschriften beglaubigten Werken die Urheber namenloser Arbeiten festzustellen. Ein besonderer Umstand, der bei der Bestimmung ihrer Meister vor allem festgehalten werden muß, ist die Tatsache, daß in Rom zwei und selbst mehr Künstler an einem Denkmale zusammen zu arbeiten pflegten, was sich vielleicht aus dem Wunsche nach rascherer Vollendung der Arbeit erklärt. Diese ausführenden Künstler waren, auch von den bereits genannten florentiner Meistern abgesehen, vorwiegend Fremde; doch bildeten sie infolge ihres langen Aufenthalts in Rom in Wechselwirkung mit den einheimischen Bildhauern einen eigentümlichen Stil aus, den wir als spezifisch römisch zu bezeichnen berechtigt sind. Charakteristisch ist für ihn: Mangel an Größe und Originalität, oberflächlicher Naturalismus, kleinliche und nüchterne Sauberkeit sowohl in der magern Pflanzenornamentik als auch in den zahlreichen kleinen Parallelfalten der Gewandung, womit ein etwas allgemeines Schönheitsgefühl sich verbindet. Befördert und z. T. ausgebildet wurden diese Eigentümlichkeiten unter dem Einflusse der meist sehr mittelmäßigen Überreste der Antike in Rom.

Der früheste dieser „römischen“ Künstler, gleichfalls ein Toskaner von Geburt, ist *Isaia da Pisa* († nach 1465), der, in seiner Jugend zu Pisa tätig (vgl. S. 465 a), nach Eugens IV. Tode 1447

1) *Verrocchios* Einfluß zeigt sich u. a. in den beiden Putten, die oben auf dem Bogen der Cap. Caraffa in der Minerva stehen; ähnlich in den wapphaltenden Putten am Grabmale des Ferd. von Córdoba in S. M. di Monferrato, wie in dem Altare in S. Cofimato (Trastevere, einst in S. M. del Popolo als Grabmal Lorenzo Cibos [† 1503] errichtet, jetzt nur der obere Teil ohne Sarkophag erhalten).

berufen wurde, dessen Grab in der Peterskirche auszuführen (jetzt in S. Salvatore in Lauro). Das Nischengrab mit der auffallend a plumpen Figur des Toten (einer Arbeit des S. 497 d genannten „*Maestro delle virtù*“) ist nur von Interesse, weil sein Typus (f. S. 204 n) fast ein Jahrhundert hindurch festgehalten wurde. Von 1455–58 war Isaia am Triumphbogen Alfonsos in Neapel be- b schäftigt (f. S. 207 d). Das zwischen 1450 und 1463 gefertigte Grabmal der h. Monica in S. Agostino zu Rom ist bis auf die c Grabfigur zerstört (Sarkophag später; vier Nischenfiguren der Kirchenväter in der Vorhalle am l. Kreuzschiffe haben auch dazu gehört). Mit Paolo Romano zusammen war Isaia 1463 an dem wahrscheinlich nach dem Entwurfe *Giac.s da Pietrasanta* ausgeführten Andreastabernakel in St. Peter (wovon Reste in den d vatikanischen Grotten) tätig.

Unter den Römern von Geburt ist *Paolo (di Mariano di Tuccio) Taccone*, gen. *Romano* (geb. um 1415, gest. zw. 1470 u. 73), der bekannteste. Mit Isaia zugleich in Neapel tätig, scheint er besonders für freie Figuren berühmt gewesen zu sein. Seine Kolossalstatuen von Petrus und Paulus (1461–62) im Gange zur e Sakristei der Peterskirche, eine andere Paulusstatue auf Ponte f S. Angelo (1463–64), sowie eine Statue des h. Andreas (1463) rechts vor Ponte Molle, in einer (modernen) Ädicula aufgestellt, g sind biedere, ernst gehaltene Gestalten, aber nüchtern, einförmig in ihrer Gewandung, ohne wahre Lebensfreude. Als durch Inschrift bezeugte gemeinsame Arbeit *Paolos* und *Minos* ist der Schmuck des Feldes über dem Portale von S. Giacomo degli h Spagnuoli von Interesse (der Putto links von Paolo, der rechts von Mino, 1464). Die nachlässige Statue des h. Jakobus ebenda i (Nebenraum l., ehemals am Portalgiebel) ist, wenn nicht von Paolo selbst, doch aus seiner Werkstatt hervorgegangen. Vom Andreas- k tabernakel sind als Arbeiten Paolos zwei Lünetten mit dem von je zwei Engeln getragenen Haupte des Apostels in den vatic. Grotten erhalten. Urkundlich war von ihm das Grabmal des Kard. Scarampi in S. Lorenzo in Damaso (1467); an dem l jetzigen, laut Inschrift 1505 aufgerichteten stammt die Figur des Toten – vielleicht etwas überarbeitet – von Paolo. Auch die jüngst aus der Villa Pius' IV. ins Appartamento Borgia übertragene m Büste Pius' II., das früheste Papstporträt der Renaissance, läßt seine Hand vermuten. – Der Altar mit dem Relief des Gekreuzigten zwischen Petrus und Paulus von 1463 in S. M. di n Monferrato ist eine charakteristische Schularbeit (das Relief mit den Heiligen darunter von einem Nachfolger *Andrea Sansovinos*). – Monumente aus Paolos Werkstatt und von Nachfolgern sind unter dem Mittelgut der römischen Grabmäler besonders zahlreich.

Ein gleichzeitig (um 1470–80) in Rom tätiger Künstler, *Giovanni Dalmata* (vor 1445 bis nach 1509), aus Traù in Dalmatien gebürtig, ist aus der Aufschrift auf der Relieffigur der Hoffnung vom Grabmale Pauls II. in den vatic. Grotten beglaubigt. Die charakteristischen Eigentümlichkeiten dieser Figur: eine in Rom seltene Lebendigkeit der Bewegung, bauschige Falten des knittrigen Gewandes, weiche Formen, mürrischer Ausdruck und ein unruhiges hohes Relief, lassen noch eine nicht unbeträchtliche Zahl von Arbeiten in Rom als Werke Dalmatas erkennen. Zunächst am Paulsgrabmale (neben *Mino* 1471–73) die Reliefs der Erschaffung Evas, der Auferstehung, des von acht Engeln umschwebten segnenden Gott-Vaters, der Apostel Markus und Matthäus, das von zwei Engeln gehaltenen sog. Chrisma des h. Bernardin, ein Engel von der Attika (in der Capp. Pregnantium) und die Grabfigur. Wie diese, so sind auch die Reste des Grabmals Eroli († 1479; von seiner Hand: Petrus und Paulus, segnender Christus, Grabfigur), sowie einzelne in ihrer Zugehörigkeit nicht nachweisbare Stücke (thronende Madonna mit zwei Engeln, Nr. 61, Halbfigur Gott-Vaters, Nr. 4, und Engelsglorie, Nr. 4, 13, 132, gemeinsam mit *Mino*, usw.) in den Grotten zerstreut. Am Grabmale Roverella († 1476) in S. Clemente, an dem er mit *Andrea Bregno* zusammen arbeitete, sind der Gott-Vater, die thronende Madonna und die Engel Arbeiten des Dalmata; letztere besonders schwerfällig. — Reste einer gemeinsamen Arbeit mit *Mino* sind in dem Altare der Sakristei von S. Marco verarbeitet (Relief mit dem Segen Jakobs, zwei Halbfiguren von Engeln, erst 1468, f. S. 485 c). Fernere Arbeiten Dalmatas: eine Madonna und eine Pietà in S. Agostino (Vorhalle am 1. Kreuzschiff), das von zwei Putten gehaltene Wappen Pius' II. über einer Tür im Cortile del Maresciallo des Vatikans (1460), dasjenige Pauls II. am Hauptportale von Pal. Venezia (1464); eines der beiden von Putten gehaltenen Wappenschilder Sixtus' IV. am Sockel der Cancellata in der Sixtina (links vom Eingange, das rechts ist von *Mino*), sowie ein Teil des Skulpturschmuckes an ihren Füllungsfeldern, sodann das Wappen Alexanders VI. über der Tür von Saal 3 des Appartamento Borgia (Werkstattarbeit), endlich die anbetenden Engeln am Altare der Krypta des Tempietto in S. Pietro in Montorio, sie alle sind ihm sicher zuzuschreiben. — Auch seine Beteiligung am Grabmale Tibaldi († 1466) in der Minerva (neben *Andrea Bregno*: Heiliger links) ist wahrscheinlich (die Grabfigur, der h. Jakobus [?] rechts und der Christus im Giebel). — In der Umgebung Roms hat Vicovaro an der Portalbekrönung (nach 1464) von S. Giacomo reichen figürlichen Schmuck von Dalmata aufzuweisen. Im Dome zu Ancona ist das Grabmal des B. Girolamo

Gianelli (err. 1509) eine durch Tradition bezeugte Arbeit Dalmatas, durchaus dem Typus des römischen Nischengrabes nachgebildet. Ein charakteristisches Marmorrelief der Madonna mit Kind (Kniestück) aus Dalmatas später Zeit besitzt die Gräfin Piovene-Sartori in Padua. <sup>a</sup>

Der eben erwähnte Bildhauer und Goldschmied *Andrea Bregno* (geb. in Osteno am Luganersee 1421, † 1506 zu Rom) ist es, der sowohl durch eigene vielseitige Tätigkeit, als durch zahlreiche Schüler den Charakter der Skulptur Roms in der zweiten Hälfte des Quattrocento wesentlich bestimmt. Der Künstler hat die für die Lombarden charakteristischen, aber durch den Einfluß der Antike und seiner Mitarbeiter in Rom in günstiger Weise gemilderten Eigenschaften: seine Gestalten sind schön, von edler Haltung, reichem Faltenwurf und sauberer Durchführung; doch fehlt ihm der Sinn für Größe und für architektonischen Aufbau, auch feineres Verständnis der Natur. In dem reichen, doch im Grunde schematisch-nüchternen Altare der Sakristei von S. M. del Popolo (1473 <sup>b</sup> dat.) tritt er zuerst mit einer Anordnung hervor, die er dann mit geringen Änderungen noch zweimal wiederholt: im Altare Piccolomini im Dome zu Siena (1481–85, die Engel verraten die <sup>c</sup> Mitarbeit *L. Capponis*, die vier Nischenheiligen werden neuerdings dem *Pasq. da Caravaggio* zugeschrieben) mit dem umschließenden großen Nischenaufbaue (die Engel und Viktorien wohl von *Lor. Marina* gearbeitet, der übrige Statuenschmuck später durch Michelangelo, Torrigiano u. a. ergänzt), und in dem künstlerisch minderwertigen Altartabernakel der Mad. della Quercia vor Viterbo (1490, <sup>d</sup> der h. Paulus daran eine Arbeit *Pasquales*). — Bregnos früheste datierte Arbeiten sind ein Madonnenaltar und ein Öltabernakel <sup>e</sup> (1464) in der Kirche zu Osteno; sie zeigen schon Motive seiner römischen Skulpturen, sind also wahrscheinlich von dort aus gearbeitet. Namentlich drängen sich Analogien mit den beiden Wandtabernakeln in S. M. del Popolo auf (f. S. 204 k). — Des Meisters <sup>f</sup> Haupttätigkeit war jedoch auf die Anfertigung von Grabmälern gerichtet. Auf diesem Felde, wie überhaupt auf dem Gebiete der dekorativen Skulptur, lernten wir ihn bereits früher (S. 203–205) kennen. Am Grabmale Lebretto († 1465, f. S. 205 b, neuerdings als seine Arbeit bezweifelt) in Araceli sind die beiden <sup>g</sup> Nischenfiguren der hh. Michael und Franz die schönsten ihrer Art in Rom, während die Statue des Toten noch nicht an ähnliche Werke späteren Datums heranreicht. An dem Grabmale Alanus († 1474) in S. Prassede (f. S. 205 i) weisen die Ornamente und die Statue <sup>h</sup> alle seine Vorzüge auf; nur die zwei Tugenden von Schülerhand. Am Grabmale Roverella († 1476) in S. Clemente (S. 500 c) <sup>i</sup> gehört ihm außer der Komposition und Ornamentik der Sarkophag mit dem Toten und darüber die Reliefgestalten der hh. Petrus

<sup>a</sup> und Paulus und des knieenden Kardinals — am Riariograbe in SS. Apostoli (err. 1477) die gleichen Teile. Hier verrät das Donatorenrelief in der feinen Behandlung des Marmors den Einfluß seines Mitarbeiters *Mino* (vgl. S. 204 c u. 486 c). — Als Erzeugnis <sup>b</sup> seiner Werkstatt verdient noch das Grabmal Sclafenato († 1497) im Hofe von S. Agostino angemerkt zu werden.

Ein Landsmann des Andrea, der ihm sehr nahe steht und unter ihm in Rom arbeitete, ist *Luigi Capponi* aus Mailand. Urkundlich <sup>c</sup> ist von ihm 1485 das Grabmal des Bischofs Brusati in S. Clemente ausgeführt: der Sarkophag mit Figur in flachem Relief über großer Inschriftplatte; auf den zierlichen Pilastern der Einrahmung steht ein Halbbogen, in dessen Lünette früher ein Gemälde <sup>d</sup> sich befand. Aus späterer Zeit stammt ein Altar in S. M. della Consolazione (1496) mit dem Hochrelief des Gekreuzigten <sup>e</sup> zwischen Maria und Johannes (jetzt im Hospitale, der Rahmen <sup>f</sup> dazu in der Sakristei), sowie das Madonnenrelief am Portale der Kirche. Nach dem gleichen Charakter sind ihm ein Relief, Johannes mit dem vor ihm knieenden Papst Leo I., im Battistero <sup>g</sup> des Laterans und die Predella mit Reliefs am Gregorsaltare <sup>h</sup> in S. Gregorio zuzuschreiben. Ihr Stifter Michele Bonfi hat <sup>i</sup> wohl bald darauf das große Grabmal von Capponi errichten lassen, an dem die interessanten Büsten von ihm und seinem Bruder Antonio angebracht sind (1498, jetzt im Vorhofe). Auf Grund dieser Arbeiten wird ihm auch das Grabmal des Lor. Colonna zugeschrieben (um 1485), dessen Überreste mit der Büste in der <sup>k</sup> Vorhalle von SS. Apostoli (s. S. 206 m). Spätere Arbeiten von ihm sind die Relieffiguren Johannes d. Ev. und Jakobus von einem <sup>l</sup> Altare Bregnos im Lateran (s. S. 203 p), die eine für ihn ungewöhnliche Befehlung zeigen (1492), und die Lünettenmadonna <sup>m</sup> an Bregnos Savelligrab in Araceli (1498), mit der am Bonfigrabe völlig übereinstimmend. (Über seine Ölbehälter vgl. S. 204 f u. g.) Charakteristisch sind für ihn, bei der im allgemeinen großen Verwandtschaft mit Andrea Bregno: guter Relieffstil, edle Gewandung mit reichen Parallelfalten, die nur beim Aufstoßen auf der Erde knitterig sind, Anschluß an die Antike sowohl in den etwas schweren Physiognomien mit ihrem reichen Lockenhaar, wie auch in der zierlichen, etwas dürftigen Ornamentation mit leichten Fruchtgehängen, Vasen, Kandelabern und Lampen, sowie Muscheln als Abschluß des Aufbaues.

Unter den zahlreichen namenlosen Denkmälern heben wir wenigstens die Hauptwerke mit ausgeprägter künstlerischer Eigenart hervor. Wir nennen sie nach ihrer ungefähren Entstehungszeit.

Die vier halbnackten Tugenden an dem Grabmale Astorgio <sup>n</sup> Agnese († 1451) im Hofe der Minerva sind antiken Vorbildern

entlehnt (vielleicht eine Jugendarbeit *Pasquinos da Montepulciano*, da sie mit den Figuren des ihm zugeschriebenen Grabmals Pius' II. [S. 503 e] manche Stilanalogien zeigen). — Ein in feiner Art in Rom allein stehendes Monument ist das Grabmal des Condottiere Ant. Ridò von Padua († 1457) mit dessen Reiterrelief in S. Francesca Romana, noch recht unbeholfen (ein ähnliches Relief Rob. Malatestas († 1482) aus St. Peter jetzt im Louvre); ein zweites, einen Orfini darstellend, in seiner alten Anordnung als Grabmal in der Praetur zu Monterotondo. — Einen tüchtigen Porträtbildhauer aus der Schule des Paolo Romano lernen wir in dem Petrusrelief mit dem knieenden Kardinal Cusa, in S. Pietro in Vincoli (1465), kennen. An dem etwas späteren Grabmale Coca (1477) in der Minerva, in Aufbau und Dekoration von gleicher Meisterschaft wie Bregnos Lebrettgrab, ist die Gestalt des Toten derjenigen des letztern entschieden überlegen. — Durch zwei große figurenreiche Reliefs besonders ausgezeichnet ist das weitläufige Grabmal Pius' II. († 1464) in S. Andrea della Valle, leider ungünstig hoch aufgestellt, als dessen Urheber gewöhnlich *Pasquino da Montepulciano* angegeben wird, obwohl die Reliefs mehr dem Charakter der Schule Paolo Romanos entsprechen. Danach wurde 1500 dem *Franc. di Giovanni* und *Bastiano di Francesco Ferrucci* aus Fiesole das gegenüberliegende Grabmal Pius' III. aufgetragen. — Von den Überresten des riesigen Konfessionstabernakels Sixtus' IV. in den Grotten lassen die Apostelstatuen verschiedene Hände erkennen (*Mino* [s. S. 485 o], *Matteo Pollaiuolo*, *Mag. Paulus Nisii de Urbe*); die großen, lebendig erzählten Reliefs aus der Geschichte von Petrus und Paulus, von der Hand eines unbekanntenen Römers (*Nardo Corbellini?* *Paolo di Nisio?*) schließen sich deutlich an die Reliefs römischer Triumphbogen an.

Das letzte Viertel des Quattrocento erschöpft sich in geistloser Nachahmung und kleinlicher Ausführung der hergebrachten Typen und Ornamente. Nur wenig hebt sich durch reizvolle Anordnung und Empfindung aus der Unzahl von Mittelgut heraus. Wir nennen das kräftige kleine Kreuzigungsrelief am Grabmale Rocca (1482) in der Sakristei von S. M. del Popolo, die zierlichen Altäre, die Guglielmo de Pereris errichten ließ (vgl. S. 203 n—u), und den Altar in S. M. della Pace (1490, S. 203 m). Wie handwerksmäßig in dieser Zeit die Künstler ihre Aufgaben erfaßten und wie schablonenhaft sie diese ausführten, erhellt aus der Tatsache, daß sie bald ihre Madonnenreliefs im Halbrund, bald die steifen Halbfiguren der anbetenden Engel zur Seite der Madonna, ebenso wie Aufbau und Dekoration der Grabmäler usw. fast knechtisch genau wiederholen oder gar von älteren Monumenten kopieren.

Erst gegen die Wende des Jahrhunderts macht sich ein neuer frischer Zug in der Plastik geltend, welcher, der damals herrschenden Vorliebe für umbrische Malerei entsprechend, einen eigentümlich empfindsamen Charakter trägt. Unter den Statuen ist das  
 a Hauptwerk dieser Art der h. Sebastian in der Minerva (3. Kap. 1.) einem guten Bilde Peruginos ebenbürtig, von Vasari als das Werk eines *Michele Marini* aus Fiesole (geb. 1459) bezeichnet<sup>1)</sup>. In der  
 b selben Kapelle ein ähnlich aufgefaßtes liebliches Flachrelief der  
 c Madonna, und im Pal. della Minerva (Sala del conf. superiore) an einem Kamine drei Reliefs von *Marini* mit Szenen der Sebastianslegende. — Ein verwandter Zug zeigt sich auch in den gleichzeitigen, erst jetzt in Rom von der Lombardei her üblich gewordenen Porträtbüsten an Grabmälern (vgl. S. 206 m u. ff.). — Wohl von der Hand deselben Künstlers, der den S. 203 k angeführten Katharinenaltar in S. M. del Popolo schuf, sind ebenda  
 e die vier Tugenden am Grabmale Lod. Podocatharos († 1506). Vielleicht macht sich hier schon der Einfluß des *Andrea Sansovino* geltend, der in völlig zersetzender Weise sich u. a. im Grabmale  
 f Giov. de' Castro († 1506) ebenda kundgibt.

\*\*\*

Was in Süditalien, auch in Neapel an selbständiger plastischer Kunst während des 15. Jahrh. sich bemerklich macht, ist nur von sehr geringem Werte. Alle hervorragenden Arbeiten: in der  
 g Chiesa di Monteoliveto, am Triumphbogen Alfons' I. (vgl. S. 207 d), wurden von fremden, besonders florentiner Künstlern ausgeführt und sind bei diesen besprochen. Als tüchtige Werke unbekannter (wohl auch fremder) Meister seien hier wenigstens ein  
 h Grabmal in S. Pietro Martire und ein anderes in S. Angelo a Nilo, offenbar von der Hand eines römischen Künstlers, genannt. Von den Arbeiten des Florentiners *Andrea* war bereits die Rede (S. 433 a u. b). Von *Francesco Laurana* (s. S. 506 g u. ff.), der auch in Neapel am Arco d'Alfonso tätig war (S. 207 d), ist die  
 i Madonnenstatuette über dem Eingange des Kirchleins S. Barbara in Castel Nuovo (1474). (In einem Nebenraume derselben Kirche eine stilverwandte Arbeit.) — Selbst für die für Neapel charakteristischen Presepiodarstellungen kommen anfänglich nur  
 k fremde Meister in Betracht: für das Presepio in S. Giovanni Carbonara (1478) *Pietro* und *Giov. Flemanni*, für das in S.  
 l Domenico Maggiore (1507) *Pietro Belverte* von Bergamo († zw.  
 m 1508 u. 13). Erst das in S. M. del Parto ist von einem einheimi-

1) Lediglich auf Grund der Notiz bei Vasari hat man neuerdings eine unhaltbare Hypothese von der Urheberschaft Marinis an einer ganzen Reihe römischer Grabmäler aufgestellt.

schen Künstler, dem Schüler Belvertes *Giov. da Nola* (vor 1537), und das im Nonnenchore von S. Chiara von einem unbekanntem Neapolitaner.

Neben den Florentinern fehlten in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. auch die wanderlustigen Lombarden (die Comasken) nicht; mußte doch die reiche und bunte Pracht ihrer Monumente die prunkfüchtigen Herrscher und Barone Neapels besonders ansprechen. Der Mailänder *Jacopo della Pila* schuf das Grabmal des Tomm. Brancaccio (1492) in S. Domenico zu Neapel und das Monument Piscicelli (1471) im Dome von Salerno, beide eine widerliche Verquickung von gotischer Anlage mit der Formensprache der Renaissance zeigend. Auch das Ciborium in S. Barbara zu Neapel (l. Chorwand) ist eine beglaubigte Arbeit von ihm (1481; Portal samt Lünette am gleichen Baue von dem Catalanen *Mattia Fortimang*. — Von *Tommaso Malvito* von Como besitzt Neapel noch zahlreiche Denkmäler: in der Capp. del Crocifisso zu S. Domenico das Grabmal des Mariano d'Alagno und seiner Gattin (1507), das in der unbeholfenen Zusammenfassung den feinen Dekorator der Domkrypta verleugnet; in der Kirche Montoliveto das ähnliche Grabmal des Juristen Ant. d'Alessandro und seiner Frau, sowie (im Chore) den prächtigen Sarkophag des Bischofs Paolo Vaffalo (1500). Von ihm ist auch die knieende Statue des Kard. Oliviero Carafa in der auf dessen Kosten von Malvito und seiner Werkstatt 1497–1508 hergestellten prächtigen Krypta des Domes (f. S. 207 e). Sein Sohn *Giantomaso* ist der Schöpfer des (1603 umgesetzten) Doppelgrabes De Cuncto († 1516) in der von ihm 1517–24 erbauten Capp. S. Onofrio in S. M. delle Grazie, wie auch der von dem Altare der Kirche stammenden Madonnenstatue in der Sakristei.

In den Abruzzen ist eine klassische Stätte edler Renaissanceplastik das abgeschiedene und hochgelegene Städtchen Aquila, dank der Arbeiten des *Silvestro d'Aquila* (richtiger Silvestro di Giacomo da Sulmona, gen. Silvestro d'Ariscola): der Holzstatuen des h. Sebastian (von 1478) in S. M. del Soccorso und der Madonna (1489) in der Kirche zu Ancarano. Zugeschrieben werden ihm: eine Tonmadonna in einer Kapelle, und die hh. Bernardin und Franziskus auf dem Hochaltare von S. Bernardino, sowie ein Relief der Madonna mit Kind in S. Marciano. (Seine Grabmäler f. unter Dekoration S. 2011–n.) — Etwas früher kommen in den Abruzzen eigentümlicherweise gleichzeitig eine Reihe deutscher Bildhauer vor. (Über *Walter von Alemannien* f. o. S. 433 h u. i.) *Johann von Lübeck* schuf 1470 das Portal des Doms von Caramanico und wahrscheinlich auch

a das des Doms von Guardiagrele. „*Nicolaus Teutonicus*“ nennt  
 b sich an einem Holzkruzifix im Dome zu Chieti. (Vielleicht er-  
 klärt sich der nordische Zug in manchen Monumenten des *Baboccio*  
 [f. S. 432, Mitte] aus Beziehungen zu solchen Künstlern.) — Die  
 Blüte der Goldschmiedekunst, welche die Abruzzen schon im  
 14. Jahrh. aufzuweisen hatten, setzten verschiedene Künstler im  
 Quattrocento fort; vor allem der von Ghiberti beeinflusste *Niccolò*  
*d'Andrea Gallucci da Guardiagrele* († 1462: Ostensorium von 1413  
 c in Francavilla a Mare, Prozessionskreuz von 1451 im Lateran  
 d zu Rom, Paliotto im Dome zu Teramo, von 1433–48; auch die  
 e jüngst fürs Museo Nazionale zu Florenz erworbene Lünette  
 mit der Verkündigung [Stein] wird ihm zugeschrieben); ferner  
 f *Pietro Vanini* aus Ascoli (Silberstatue des h. Emidius im Dome  
 zu Ascoli, von 1487 u. a. m.

In Sizilien zeigt namentlich Palermo eine der neapolitani-  
 schen verwandte Plastik, die auf der gleichzeitigen Tätigkeit von  
 zwei fremden Künstlern beruht: *Francesco Laurana* (c. 1425–1502,  
 seit 1476 in Frankreich) und *Domenico Gagini* (1425–1492). Der  
 Dalmatiner Laurana wird in den Jahren 1468–71 in Palermo er-  
 g wähnt. Die Reliefs der Kirchenväter in S. Francesco (Capp.  
 Mastrantonio, 1468) sind derb, energisch und malerisch. (Die ge-  
 ringeren Evangelistenbüsten sind wohl von seinem Arbeitsgenossen  
 h *Pietro da Bontate*.) Seine Madonnenstatuen im Dome (1469,  
 i 7. Kap. l.) und in S. Francesco (1468, Capp. Mastrantonio), in  
 k S. Agostino zu Messina, im Dome von Sciacca (1468?), in  
 l S. Maria zu Monte San Giuliano (1469) und in S. Croce-  
 m fisso zu Noto (1471) sind befangener und weicher, im Anschlusse  
 an die in Sizilien typischen Madonnen von halbfranzösischer Gotik.  
 Ähnlichen Charakter haben die zart empfundenen (meist im Aus-  
 n lande befindlichen) Marmorbüsten, von denen das Museum zu  
 Palermo die eines jungen Mädchens und eines Jünglings besitzt;  
 eine herbere, steifere Büste Giovanna Sforzas, der Gattin Feder-  
 o rigos von Urbino, im Museo Nazionale zu Florenz. — Auch  
 p die Büste Pietro Speciales (1469) im Pal. Raffadali zu Palermo  
 (bisher dem Dom. Gagini zugeschrieben), sowie das Relief des-  
 q selben in S. Giovanni zu Militello, gehören Laurana. Ebenso  
 r wahrscheinlich die Büste Franc. del Balzos in S. Domenico zu  
 Andria. Arbeiten seiner Werkstatt und seiner Nachfolger sind die  
 s Madonnenstatuen im Dome von Castelvetro, im Museum  
 t zu Palermo (zwei), in S. Francesco ebendasselbst (zwei), im  
 u Museum zu Syrakus, ferner das Grabmal der Cecilia Aprilis  
 v (1495) im Museum zu Palermo u. a. m.

Der für die Plastik Siziliens bedeutungsvollste Künstler war  
*Domenico Gagini* (oder Gazini), der aus Genua und Neapel 1463

vorübergehend und 1465 dauernd nach Palermo übersiedelte (f. S. 207 d und 215 f). Auf ihn und mehr noch auf seinen Sohn *Antonello* (1478–1536) wie auf ihre Werkstatt gehen die meisten Renaissancebildwerke Palermos und manches andere in Sizilien zurück. Domenicos großes Weihwasserbecken im Dome ist wohl unter Mitwirkung Lauranas (architekt. Hintergründe) entstanden. Urkundlich gehören ihm: das Taufbecken (1463) und die S. Giuliano-statue im Dome zu Salemi, zwei Tugenden in S. Francesco zu Palermo (von dem zerstörten Grabmale Speciale, 1463, c. 8. Kap. 1.), die Madonna in S. Maria zu S. Mauro Castilverde (1480), die Arca des h. Gandolf im Dome von Polizzi (1482) und die Grabstatue des Bischofs Montaperto im Dome zu Mazzara (1485). Mit aller Wahrscheinlichkeit werden ihm zugeschrieben: das Doppelreliefporträt eines Ehepaars im Museum, ein Tabernakel ebendort, ein zweites in S. Francesco (Capp. Riggio, mit der nicht ihm angehörigen Täuferbüste), das Seitenportal an S. Agostino, sämtlich in Palermo. Aus seiner Werkstatt gingen hervor die Madonnenstatuen in S. Salvatore und im Carmine zu Palermo, in den Domen von Salemi und Monte S. Giuliano, 1 im Carmine zu Marsala, in S. Maria zu Randazzo — um nur die wichtigsten zu nennen.

Domenicos Sohn *Antonello* lernen wir kennen aus den jetzt im Dome zu Palermo zerstreut aufgestellten Reliefs und Statuen des Hochaltars, einer Madonnenstatue (bez.) in der Sakristei (1503), einigen späteren im Museum (1516 und 1528), wie auch dem Altare des h. Georg (1526) ebenda, den reichen, ganz nach lombardischen Vorbildern (im Dome zu Como) aufgebauten Altären in S. Cita zu Palermo (1517), in S. M. Maggiore zu Nicofia (1510), der Verkündigung im Museum zu Monte S. Giuliano (1525), einer h. Katharina in deren Kirche zu Palermo, den hh. Magdalena und Oliva in S. Tomaso zu Alcamo, dem h. Nicolaus in dessen Kirche zu Randazzo (1523), dem Grabmale v. Paternò im Dome von Palermo (1511), dem des Gir. Roffi in w. F. Francesco zu Castoreale (1507) und dem Portale der Capp. x. Paternò in S. Maria di Gesù zu Catania. Nur der Schule Antonellos gehören das Grabmal Xirota in S. Cita zu Palermo, z. der reiche Altar im Dome von Monte S. Giuliano (1513), die aa. Täuferstatuen in dessen Kirche ebendort, in den Domen von Messina bb. und Castelvetro, der h. Jacobus im Museum von Trapani, cc. der h. Marcus im Dome von Alcamo u. a. m. Eine Reihe meist dd. handwerksmäßiger Arbeiten in Catania (Gesù und Dom), in ee. Messina (Dom: Hieronymusrelief), Syrakus (Dom: Christus ff. und die Apostel, vier hölzerne Reliquiarbüsten). Das von Engeln strotzende Sakramentshäuschen in der Unterkirche des Domes gg.

von Messina weist auf lombardisches Quattrocento, das Grabmal Belloardo ebendort (l. Seitenschiff, 1513) in seiner schwülen Ornamentik auf die Art *A. Fusinas*. Dagegen hat das Grabmal <sup>b</sup> Acuña im Dome zu Catania († 1494) ganz spanischen Aufbau; die Skulpturen daran zeichnen sich durch saubere Marmorarbeit, Schönheit der Köpfe und weiche Formen, die figurenreichen Reliefs durch naive Erzählungsweise aus.

\*\*\*

In Mittel- und Oberitalien geht die Anregung zur Renaissancekunst gleichfalls von Toskana, namentlich von *Donatello* aus; die Entwicklung schließt sich hier an die bereits besprochene mannigfache Tätigkeit toskanischer Meister in den Hauptorten an. Maßgebend wird namentlich der zehnjährige Aufenthalt Donatellos in Padua (1443–53), wo sich im Anschlusse daran eine eigene, namentlich im Bronzegusse hervorragende Schule von Bildhauern ausbildet, die fast ein Jahrhundert lang blüht und ihren Einfluß weit über Padua geltend macht. Padua muß daher an erster Stelle genannt werden <sup>1)</sup>.

Einem von Donatellos toskanischen Gehilfen am Hochaltare des Santo, *Giovanni di Francesco da Pisa* († vor 1464 in Venedig), gehört das tönernerne, leider modern bronzefarben angestrichene <sup>c</sup> Altarrelief der Kapelle S. Jacopo e Cristoforo in den Eremitani: Maria mit dem Kinde und sechs Heiligen, in der Predella die figurenreiche Anbetung der Könige, im Fries und auf dem Giebel spielende Putten; namentlich letztere so frei und frisch, wie die Arbeit keines andern Schülers. Hieraus läßt sich die starke Beteiligung Giovannis an Donatellos Bronzen im Santo deutlich erkennen. (Madonna, einige der Musikengel, Adler des Ev. Johannes und die wappenhaltenden Putten an der Basis des Gattamelata, Stadtseite). — Giovanni gehören ferner an: das kleine <sup>d</sup> Madonnenrelief (Stein) in den Eremitani (Vorraum der Sakristei) und dessen vergrößerte Stuckreplik (schlecht bemalt und <sup>e</sup> umrahmt) in S. M. Mater Domini zu Venedig (nach einem Stuckrelief Donatellos), eine Lünette (aus alt S. Lucia stammend) mit dem Relief der Madonna zwischen zwei Kandelabern (Stein)

1) Für den Stand der Skulptur in Padua vor Donatellos Anwesenheit sind die <sup>\*</sup> vier Lünettenreliefs über den Eingangstüren zum oberen Saale des Palazzo della Ragione von Interesse: kräftige, in Hochrelief gebildete Halbfiguren von Gelehrten Paduas; noch halb gotisch, obgleich nach 1420 entstanden. Ferner die <sup>\*\*</sup> Grabplatte des Abtes Lod. Barbo († 1443) im alten Chore von S. Giustina: der gotische Baldachin, unter dem er ruht, ist von einem üppigen Rebenfries in Renaissance umzogen. Endlich das Südportal der Eremitani (1442) mit seinen rohen Ranken und den Monatsbildern daran, vielleicht von *Nanni di Firenze*. (Über das Grabmal Fulgoso im Santo s. S. 534 c.) <sup>\*\*\*</sup>

im Museo Civico von Padua. Geringer die durch abscheuliche a spätere Bemalung entstellte Madonna auf dem Altare in der Scuola del Carmine (f. auch S. 512g). b

Auch der Paduaner *Bartolommeo Bellano* (um 1430 bis 98) war Donatellos Schüler. Obgleich dem Giov. da Pifa nicht gewachsen, scheint er von Donatello besonders bevorzugt worden zu sein, da dieser ihn später sogar als Gehilfen bei der Herstellung seiner Kanzeln nach Florenz zog (f. S. 448 a–b). Sein Ruf als Künstler, dem er eine Sendung an den Sultan (zusammen mit Gentile Bellini 1479) verdankte, und seine umfangreiche Tätigkeit in und außerhalb Paduas machten seinen Einfluß bedeutender, als man nach seinen Werken annehmen sollte. Ohne architektonischen Sinn, daher im Aufbaue seiner Monumente meist stillos und in seinen Kompositionen verzettelt, ahmt er Donatello in der herben Bildung der Figuren und in dem krausen Faltenwurfe nach, ohne seinen Gestalten die Wahrheit und Leidenschaftlichkeit geben zu können, welche die Gebilde seines Meisters auszeichnen.

Als ein Jugendwerk haben wir wahrscheinlich das Grabmal des Giov. de' Narni († 1455) im Santo anzusehen, an dem die Figur des Toten und die Engel unmittelbaren Anschluß an Donatello bekunden, während der Aufbau noch der traditionell gotische ist. Das Gegenstück, das Grabmal des Erasmo de' Narni, d wohl gleichfalls von seiner Hand. Von einer Komposition Donatellos angeregt ist das Marmorrelief in der Sakristei der Eremitani (Maria das in einem Korbe vor ihr liegende Kind verehrend); von dem florent. Meister beeinflusst erscheint ein kleines Marmorrelief der Pietà in S. Gaetano (Durchgang zur f Sakristei). Ebendort als Überrest einer Pietàgruppe die Tonhalbfigur einer klagenden Gottesmutter (Capp. del S. Sepolcro). g In S. Niccolo (Sakristei) die drittellebensgroße Holzstatue des h Titularheiligen; in S. Benedetto verrät die Hochrelieffigur i des Titelheiligen (Ton, von einem Fruchtkranze umschlossen, 1490) seine Art in wenig vorteilhafter Weise. Noch als junger Mann ging er nach Florenz, wo ihm wohl noch von Donatello selbst die Ausführung verschiedener Reliefs an der Kanzel in S. Lorenzo anvertraut wurde. Von dort wurde er 1466 nach Perugia berufen, um die (später eingeschmolzene) Kolossalstatue Papst Pauls II. in Bronze zu gießen; ein Aufenthalt oder wenigstens eine Beschäftigung Bellanos in Rom ist dagegen nicht wahrscheinlich. Im Jahre 1469 war er bereits wieder in Padua und arbeitete an der großen Marmorwand in der Sakristei des Santo (voll. 1472). k Mit den Intarsiabildern des *Lorenzo Bordinara* (S. 240 i, nach Squarciones Entwürfen, bei der Restauration ganz modernisiert) macht diese Wand weder einen monumentalen noch einen maleri-

sehen Eindruck. Auch sind die meisten Figuren flüchtige Werkstattarbeiten; nur in dem großen Lünettenrelief mit dem Eselswunder zeigt sich eine recht geschickte Benutzung der den gleichen Gegenstand behandelnden Komposition Donatellos. Etwa gleichzeitig wird auch das große in Marmor ausgeführte Grabmal des Ant.  
 a Royzelli († 1466) im Santo entstanden sein, aus dem die Nachahmung der Florentiner, insbesondere der Desiderio, Alberti und Michelozzo herausguckt; die ungeschickte Häufung der Motive hebt dabei die Wirkung auf, statt sie zu verstärken. Zwei andere Grabmäler, das des Pietro Rocabonella und das der Brüder De Castro, gehören seiner letzten Zeit an. Das erstgenannte in  
 b S. Francesco (1492–98), von *Riccio* nach dem Tode Bellanos vollendet, ist jetzt geteilt aufgestellt: die großen Tafeln mit der thronenden Madonna zwischen dem h. Franz und Petrus Martyr und mit der Gestalt des Professors in seinem Studierzimmer, zur Seite Knaben als Schildhalter in Nischen, sind wohl die gefälligsten und am feinsten durchgebildeten Arbeiten des Meisters. Besonders ungeschickt wirkt dagegen das Grabmal der Brüder De Castro  
 c in den Servi (1492) durch die Anordnung als Triptychon mit Predella, worin die lebensvollen derben Brustbilder der beiden Stifter.  
 d Der Spätzeit Bellanos mag das Holzrelief der Madonna in trono mit zwei Engeln, von grandioser dekorativer Wirkung, im Museo Civico (aus der Scuola di Carità) angehören. Daß figurenreiche Kompositionen am wenigsten seinem Talente entsprachen, beweisen seine zehn Bronzereliefs im Chore des Santo, mit Geschichten  
 e aus dem Alten Testamente (1488). Sie zeigen deutlicher als irgend ein toskanisches Schulwerk, wohin man gelangen konnte, wenn man Donatellos Freiheiten nachahmte, ohne seinen Verstand und seine allbelebende Darstellungsgabe zu besitzen. Es sind ganz kindlich aufgeschichtete Historien mit zahllosen kleinen Figürchen in ganz hohem Relief. — Von verschiedenen Reliefdarstellungen der Beweinung Christi (in Ton und bemalt), deren Vorbilder Donatellos Kompositionen gleichen Inhalts waren, und die der Werkstatt bzw. Nachfolge Bellanos angehören, sind die bedeutendsten  
 f im Auslande; in S. Pietro zu Padua eine solche mit Vollfiguren, gemäßigt in Ausdruck und Bewegung, eine zweite, spätere  
 g in S. Benedetto. Der Werkstatt oder Richtung des Meisters  
 h ist das Portal von S. Francesco zuzuschreiben, wie auch die  
 i Türe, die aus dem alten Chore von S. Giustina in die Kloster Räume führt.

Bellanos Nachfolger bei verschiedenen Arbeiten war *Andrea Briosco*, gen. *Riccio* (1470–1532). Seine Gestalten haben zuweilen eine etwas nüchterne Klassizität, und seine Kompositionen mit größeren Figuren sind leicht etwas lahm; aber reiche Phantasie,

Geschmack und volle Beherrschung der Bronzetechnik befähigten ihn zu einer Ausbildung der Kleinplastik, in der der Künstler unübertroffen dasteht. Schon bei monumentalen Aufgaben, wie bei dem Grabmale des Ant. Trombetta an der Eingangswand im Santo (1522) mit trefflich belebter Bronzebüste, verrät er in der zierlichen, mosaikartigen Einrahmung den Kleinmeister, und mehr noch gilt dies von dem freistehenden Monumente Torriani in S. Fermo zu Verona (Bronzen im Louvre). Ein toter Christus in S. Canziano zu Padua (angeblich von 1530, Fragment einer Beweinung, zwei zugehörige Halbfiguren der Madonna und Magdalena, Ton, lebensgroß, vorzüglich bemalt, im Museo Civico) edel aber zu nüchtern und einfach für das Motiv (überdies durch modernen Ölfarbenanstrich entstellt). Ebendort (in Nischen r. und l. vom Chore) die Tonstatuen der h. Heinrich, Agnes und Hieronymus, die ersteren beiden von antiker Ruhe und Gehaltenheit, die letzte von kraftvollem, bewegtem Naturalismus (die vierte Statue ist das geringe Werk eines Genossen aus der Werkstatt Bellanos). Im Museo Civico ein weiblicher Kopf (Fragment einer Tonstatue), klassisch von Form und Schmuck und besonders lieblichen Ausdrucks. Endlich ist auch die Hochreliefgruppe eines toten Christus zwischen Maria und Johannes (Halbfiguren, Ton) in der Badia zu Carrara (bei Padua) als ein Frühwerk des Meisters in Anspruch zu nehmen. Die zwei Bronzereliefs im Chore des Santo, mit denen er den Zyklus von Bellanos Arbeiten abschloß (1507), sind letzteren wesentlich überlegen. Ähnliche Bronzearbeiten besitzt das Archäolog. Museum im Dogenpalaste in Venedig in dem h. Martin, in vier figurenreichen Reliefs der Kreuzfindung und in einem Türchen (früher an einem Tabernakel in den Servi zu Padua). — Sein berühmter bronzener Kandelaber im Chore des Santo (1507—16) leitet zu seinen Leistungen auf dem Gebiete der Kleinkunst über. Im Figürlichen ist er dabei um so glücklicher, je mehr dies im dekorativen Sinne (Nereiden, Centauren usw.) verwendet ist (vgl. S. 210 g).

Bei jenen zahllosen kleinen Gebrauchsgegenständen, die Riccio und seine Nachfolger für kirchliche und private Bedürfnisse entwarfen: Leuchtern, Lampen, Glocken, Vasen, Tintenfassern, Kästchen, Kußtafeln usw., nimmt das Figürliche, namentlich im Relief, den hervorragendsten Platz ein, ist aber der Bestimmung des Gegenstandes fast immer mit größtem Geschick untergeordnet. Diese kleinen Reliefkompositionen, die sog. Plaketten, sind vereinzelt noch in großer Anzahl vorhanden. Neben Riccio sind Künstler wie *Vittore Pisano*, *Moderno*, *Antico*, *Caradosso* (?), *Valerio Belli* u. a. (zumeist Medailleure und Goldschmiede) in der gleichen Richtung tätig gewesen. Die reichsten Sammlungen solcher Plaketten in

Italien besitzen die schon S. 242 c aufgeführten Museen. In denselben Sammlungen auch eine Reihe Bronzegefäße und Geräte, von denen die Plaketten häufig Bestandteile bildeten, sowie zahlreiche kleinere Bronzefiguren, oft antike Motive, welche dieselben Künstler meist mit großem Geschick anfertigten.

Gleichzeitig mit Riccio war *Giovanni Minelli de' Bardi* (c. 1460 bis nach 1527) in hervorragender Weise tätig, anscheinend ausschließlich als Arbeiter in Marmor und Ton. (Über seine dekorativen Arbeiten s. S. 210 b u. ff.) Im Santo ist von ihm die Statue der h. <sup>a</sup>Justina an der Attika der Kapelle des h. Antonius (1513, die äußerste <sup>b</sup>links), sowie die des h. Felix (die zweite links) auf dem von ihm <sup>c</sup>gemeinsam mit *Franc. di Cola* 1503 verfertigten Altare der Kapelle dieses Heiligen ebendort (s. S. 428 h). Auch die Steinstatue <sup>d</sup>des h. Prosdocimus außen neben der Tür am linken Seitenschiffe ist eine geringe Arbeit Minellis. Nach den urkundlich von ihm <sup>e</sup>herrührenden Tonstatuen im Museo Civico (1490, Petrus, Johannes, Christus, lebensgroß, unbemalt) dürfen ihm auch die Statuen an den beiden in ihrer reichen Dekoration und alten Bemalung <sup>f</sup>überaus wirkungsvollen Tonaltären an der innern Eingangswand der Eremitani zugeschrieben werden: die Statuen des rechten (1481) zeigen seine etwas unbestimmte, weiche Art, während die des linken (1495) dem energischen Stile der Lombardi (Altäre am Chore von S. Marco) näher stehen (der h. Bernardinus in der Mittelnische früher, nicht von Minelli). Auch die reizvolle halblebensgroße Madonnenstatue (Ton, übertüncht, <sup>g</sup>c. 1500) in der Sakristei der alten Kirche S. Giustina möchten wir für Minelli in Anspruch nehmen (auch *Giovanni da Pisa* kommt für sie in Betracht). Das große bemalte Stuckrelief der Taufe Christi mit Engeln und zwei Propheten (3 m lang, 1,5 m hoch) in <sup>h</sup>S. Giovanni Battista zu Bassano (Sakristei, nach 1493) ist ein Hauptwerk unseres Meisters. Sein Sohn *Antonio* (c. 1480 bis nach 1524) arbeitete die zierliche Grabtafel des Calphurnius mit der <sup>i</sup>Figur des lehrenden Professors im Hofe des Santo (err. 1512), war von 1500–21 mit seinem Vater an der Ausschmückung der <sup>k</sup>Antoniuskapelle im Santo tätig und schuf für sie zwei der großen Reliefs (s. unter Hochrenaissance). 1510–11 arbeitete er am Hauptportale von S. Petronio in Bologna die Propheten an der Lünettenleibung in Nachahmung von Quercias Propheten, war 1503–6 <sup>m</sup>mit Lor. Bregno am Grabmale Pefaro in den Frari und 1524 an <sup>n</sup>der Vollendung des Altars Trevisan in S. M. Mater Domini zu Venedig beschäftigt (s. S. 537 k u. 538 c).

Zum Schlusse führen wir einige anonyme Bildwerke an: vor allem <sup>o</sup>die liebliche Justinastatue (Ton, einst bemalt) auf dem Altare des Winterchores der alten Kirche der Heiligen zu Padua, vom Ausgange

des Quattrocento, wahrscheinlich nicht in Padua entstanden, mit dessen Bildnerfschule die zarte Auffassung und Formengabe unseres Werkes nichts gemein hat. Sodann die schon dem Beginne des Cinquecento angehörenden zwei Evangelistenmedaillons (Reliefs) im Santo <sup>a</sup> (an der aus dem Presbyterium hinten in den Chorumgang führenden Tür), in der Art Minellis. Endlich die 14 Tonstatuen männl. und weibl. Heiligen in der Capp. S. Prosdocimo (an S. Giustina), <sup>b</sup> schlank von Formen, mannigfach in Motiven, wie frühe Arbeiten der Werkstatt *J. Sansovinos* anmutend.

Von dem von seinen Zeitgenossen gefeierten *Severo da Ravenna* ist nur die bezeichnete Statue des Täufers (1500–1502, die zweite von links gezählt) an der Attika der Kapelle des Santo zu <sup>c</sup> Padua erhalten, eine herbe, dem Pietro Lombardi sehr nahe-  
stehende Figur. (Der h. Antonius und Daniel, 1533, die 3. und 5. dieser Statuen, sind von dem Venezianer *Jac. Colonna*, der h. Prosdocimus von *Sebast. da Lugano*).

Von den Paduanern sind die Künstler Mantuas völlig abhängig. Die früher irrtümlich dem Sperandio zugeschriebene edle Bronzestatuette Mantegnas über dessen Grabe in S. Andrea gilt <sup>d</sup> jetzt als ein Werk des in Mantua angefessenen *Gianmarco Cavalli* (geb. um 1450, gest. nach 1513). Eine ähnliche Arbeit ist die in Holz (wohl als Modell für Bronzeguß) ausgeführte Halbfigur des Karmelitergenerals Spagnoli in der Bibliothek, eine lebens- <sup>e</sup>volle Gestalt; die Behandlung des Gewandes von großer Frische. Die energische Tonbüste des Franc. Gonzaga in der Bibliothek <sup>f</sup> (neuerdings dem *Giancrist. Romano* zugeschrieben) ist in einer geringeren Kolossalbüste des Museo Patrio wiederholt. Hier <sup>g</sup> auch ein feines Flachrelief Christi und zweier Engel mit Leidenswerkzeugen (Stein, ganze Gestalten) von einem Donatellofschüler, dem auch die drei Reliefplatten mit wappenhaltenden Engeln von der <sup>i</sup> Balustrade an S. Sebastiano, jetzt ebenfalls im Museo Patrio, angehören (*Fancelli?*). Dem *Antico* (*P. J. Alari Bonaccossi*, 1460 bis 1528) sind vielleicht verschiedene Bronzestatuetten zuzuschreiben, die sich in etwas nüchterner Weise der Antike anschließen; so ein <sup>k</sup> schießender Amor und eine Cybele im Museo Nazionale zu Florenz, eine Kopie des Apolls vom Belvedere im Dogenpalaste <sup>l</sup> zu Venedig u. a. Einem sonst unbekanntem Meister *Giov. Prever* aus Mantua, der stark unter dem Einflusse Mantegnas steht, gehört das zu Beginn des Cinquecento geschaffene große Tonrelief der Grab-  
legung in S. M. di Castello zu Viadana (bei Sabionetta), eine <sup>m</sup> Arbeit von großer Kraft der Modellierung und tiefem Ausdruck der Köpfe. (Über *Sperandio* s. S. 516 a u. ff.)

Ebenso abhängig von den Paduanern scheint, nach den geringen Überresten, die Plastik in Ferrara gewesen zu sein, das ja auch in der Malerei Padua als seine Lehrmeisterin anerkannte. Das Hauptwerk, die Bronzegruppe des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes und den hh. Georg und Mauritius im Dome, dem Florentiner *Niccolò Baroncelli* († 1453) in Auftrag gegeben, wurde nach dessen Tode von dessen Schwiegersohn, einem paduaner Nachfolger Donatellos, *Domenico di Paris*, ausgeführt (voll. 1468). Die etwas nüchternen Gestalten erscheinen völlig abhängig von den Bronzefiguren am Hochaltare des Santo. In seinen Stuckfiguren am Fries eines Zimmers im Pal. Schifanoja (1467) zeigt sich Domenico ganz im Banne der gleichzeitigen Maler Ferraras, insbesondere des Cosmè Tura. Ihm gehört auch ein bemaltes Stuckrelief mit der sitzenden Madonna und der Kreuzigung beim Duca Massari ebendort. Nichts von florentinischem Realismus atmet die ungraziöse Madonna des *Cristof. da Firenze* (1427) über dem Portale des Domes; ebenso wenig die seinem Sohne *Ant. di Cristoforo* zugeschriebene Terrakottamadonna mit Kinde ebendort (Sakristeigang). *Ant. Maref scottis* Tonbüste des B. Giov. da Tossignano († 1446) im Ospedale di S. Anna ist nicht ohne Charakter. Werke anonymen Künstlers sind das Grabmal Borfos d'Este († 1471) in der Certosa (von *Ant. Lombardi?*), ein Madonnenrelief hinter dem Hochaltare von S. Domenico und das Hochrelief des Christus an der Säule in S. Francesco (6. Kap. r.).

In Bologna war zunächst nicht der Einfluß des benachbarten Florenz, sondern infolge der langjährigen Tätigkeit Quercias der sienefische maßgebend. — Das Grabmal des Niccolò Fava († 1439) im Chorumgange von S. Giacomo Maggiore folgt ganz dem Vorbilde von Quercias Bentivoglio-Grabmal ebenda.

Als Quercias Schüler gilt auch der hervorragendste Bildhauer Bolognas, *Niccolò d'Antonio dall'Arca* aus Bari (c. 1440–94), jedoch mit Unrecht, da er nach Quercias Tode geboren wurde. Zweifellos verdankt er aber dem Vorbilde Quercias wirksame Anregung. Mehr noch als das dem Künstler zugeschriebene, bemalte marmorne Reiterrelief des Annibale Bentivoglio (1458) in S. Giacomo Maggiore zeigt dies das große, in Ton ausgeführte Madonnenrelief (1478) an der Fassade des Pal. Municipale, eine breit behandelte Gestalt von reicher Gewandung. Gleichzeitig entstand die trotz unruhiger Faltengebung groß und malerisch wirkende Grabplatte des Com. Garganelli († 1478) im Museo Civico (originell in Bronze und Stein zusammengearbeitet), die mit Wahrscheinlichkeit auf Niccolò zurückgeführt werden darf. Wenig bedeutend ist der Terrakottaadler am

Portale von S. Giovanni al Monte (1475). Neuerdings werden auch die Steinstatuen der hh. Bernardin und Petrus Martyr in der Pinakothek von Faenza (dort dem Quercia zugeschrieben) als seine Arbeiten in Anspruch genommen.

Niccolò ist auch der Schöpfer einer wenig beachteten großen Gruppe der Klage um den Leichnam Christi in S. M. della Vita (bez., entstanden 1463), die wohl das Äußerste des Naturalismus bezeichnet, das im 15. Jahrh. für erlaubt galt<sup>1)</sup>. Wie die Frauen laut heulend oder in Zuckungen um den Leichnam stehen, in wilder Schmerz die Lenden schlagen oder im Begriffe sind, auf den starr vor ihnen ausgebreiteten Toten sich zu werfen, das hat kein Bildhauer oder Maler der Renaissance mit solcher rücksichtslosen, vollendeten Wahrheit und brutalen Energie zum Ausdruck gebracht oder zu bringen gewagt. Das Werk steht unter dem Einflusse der frühferraresischen Malerschule. Ein Aufenthalt Niccolòs in Venedig von 1464 bis 68 brachte bei ihm den Umschwung zum Maßvollen, ja Lieblichen, den sein Hauptwerk offenbart: der deckelartige Aufbau der Arca in S. Domenico, von der er den ehrenden Beinamen erhielt (1469–73 bis auf einzelne Statuetten vollendet). Der berühmte Sarkophag des h. Dominicus mit seinen Bildwerken von Nic. Pisano und Fra Guglielmo stand damals noch auf Säulen und war mit einem einfachen Holzdeckel abgeschlossen; die Marmorbedachung von Niccolò und der Sockel, den später Alfonso Lombardi hinzufügte, haben dieses Denkmal zu einem der schönsten und interessantesten Monumente der italienischen Plastik und ihrer verschiedenen Entwicklungsphasen gemacht. Schon der hohe Aufbau des Deckels ist ebenso originell (in seinen architektonischen Teilen mit einzelnen sonderbar spielenden und barocken Elementen) als reich und vollendet in der Dekoration; die von oben herabhängenden Fruchtkränze, von nackten Putten emporgehalten, haben in Sauberkeit der Arbeit kaum ihresgleichen. Die Statuetten ringsum: Gott-Vater auf der Spitze des Aufbaues, vier Propheten (in Sarazentracht), die Pietà und fünf Heilige<sup>2)</sup> auf der Basis des Deckels sind trefflich bewegte lebensvolle Gestalten, die der Künstler in das Kostüm der Zeit kleidete, aber doch als ideale Typen kecker Kriegshelden, ernster Denker und begeisterter Prediger und Lehrer hinzustellen wußte; mannigfach bewegte und schön drapierte Charakterfiguren in reicher Gewandung. Die schwärmerische Bewunderung, die man der schönen jugendlichen Gestalt des knieenden Engels (links) in ihrem weiten Gewande von dickem Stoff, dem reizvollen Köpfchen in seiner Fülle langer

1) Eine stilähnliche Gruppe in S. Giovannino zu Reggio.

2) S. Petronio u. S. Procolo wurden um 1494 von *Michelangelo*, Johannes d. T. von einem gewissen *Gir. de' Cortellini* (vor 1537) hinzugefügt.

Locken, „so hold, wie es nur Leonardo zu bilden imstande gewesen wäre“, von jeher gezollt, als die Figur noch Michelangelos Namen führte, wird man ihr hoffentlich nicht entziehen, nachdem festgestellt worden ist, daß der mürrische, weit gleichgültigere Nachbar zur Rechten das echte Werk Michelangelos, jenes aber Niccolòs Arbeit ist.

Niccolò hatte keinen Schüler oder Nachfolger. Neben ihm finden wir in Bologna mehrere fremde Künstler beschäftigt: den Florentiner *Franc. di Simone* (vgl. S. 474 a u. ff.) und den Medailleur *Sperandio* aus Mantua (c. 1425 bis c. 1495). Von Sperandio ist das Grabmal Papst Alexanders V. in S. Francesco (1482), das in den flüchtigen Tonreliefs der Tugenden und im Dekor ebenso sehr paduanische Einflüsse verrät wie in der Madonna die Nachfolge Quercias, in den hh. Franciscus und Antonius Anlehnung an Niccolò dall' Arca. Die Dekoration des Portals der Corpus Domini-Kirche weist in ihrer überreichen Phantasie und zierlichen Ausführung auf den Kleinmeister. Die Kraft der Individualisierung, die seine Medaillen so vorteilhaft auszeichnet, kommt auch in seinen seltenen Büsten (meist im Auslande) zur Geltung. Bologna besitzt davon nur die weniger bedeutende Marmorbüste des Ant. Barbazzi († 1479) auf seinem Grabmale in S. Petronio (9. Kap. l.). — Neuerdings ist ihm wohl mit Unrecht ein unbedeutendes Tonrelief der Verkündigung im Dome zu Faenza zugeteilt worden.

Was sonst gegen das Ende des Jahrhunderts in Bologna plastisch geschaffen wurde, zeigt schon den Charakter der gleichzeitigen Malerei: einen wenig energischen Naturalismus mit einem der umbrischen Schule verwandten, schwärmerisch-phantastischen Zuge, der sich zuweilen zur Gefühlsinnigkeit steigert, zuweilen aber schwächlich und barock oder plump wird. Charakteristisch ist zugleich die häufige Anwendung von Ton, wie sie auch die gleichzeitige Architektur des marmorarmen Bologna und der Nachbarstädte zeigt. Bemalte Tongruppen, wie die in S. M. della Vita, sind hier sehr alter Brauch. In einer der Nebenkirchen von S. Stefano (S. Trinità, 3. Kap. rechts) sieht man eine Anbetung der Weisen, etwa 14. Jahrh., mehrerer sog. heiliger Gräber nicht zu gedenken.

Der tüchtigste Künstler dieser Richtung (etwa dem Maler Lorenzo Costa entsprechend) ist *Vincenzo Onofri*. Von ihm ein (leider neu bemaltes) h. Grab, rechts neben dem Chore von S. Petronio in Mazzonis Art; ferner das farbige Relief im Chorumgange der Servi (1503): die Madonna mit St. Laurentius und St. Eustachius nebst zwei Engeln, im Halbrund, darüber die Pietà, eine seelenvolle Arbeit; auch die Büste des Philologen Beroaldo in S. Martino Maggiore (1504) ist lebendig und zart behandelt. Sein Hauptwerk, das Grabmal des Bischofs Cesare Nacci in S.

Petronio (7. Kap. 1.), gehört wohl seiner früheren Zeit an (um 1480). Es zeigt in den ornamentalen Teilen wie in dem Relief der Kardinaltugenden und dem Puttenfries Phantasie und zierliche Ausführung; die bizarre Grabfigur wieder von guter Charakteristik. Einfacher ist das Form und Dekoration des Nacci-Sarkophags treu wiederholende Grabmal des Juristen Antonio Bufi († 1506) in der Madonna di Poggio bei Perficeto; gleichfalls in Ton, a leider mit modernem Anstrich. Neuerdings wird ihm auch die Tonbüste Karls VIII. im Museo Nazionale zu Florenz zugeteilt. b — Onofris Weise übertrifft das Professorengrab des Pietro Canonici (1502) im Museo Civico, eines der jüngsten Grabmäler c dieser Art, durch den reinen Renaissancestil, die Feinheit der Technik, die Befehlung der Köpfe allen älteren überlegen. — Fein und individuell ist das kleine Marmorrelief des Giovanni II. Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore, irrtümlich Francia zu- d geschrieben, vielleicht vom Medailleur *Ant. Magnani* (1497).

In dem benachbarten Modena wirkte *Guido Mazzoni*, gen. *Modanino* (1450—1518); seine Tätigkeit beschränkte sich fast ausschließlich auf Freigruppen jener h. Gräber, wie wir eben solche von Niccolò und von Onofri und früher andere in Florenz kennen gelernt haben (auch in der Lombardei kommen ähnliche vor, f. S. 525 a). Sie verbreiteten seinen Ruhm durch ganz Italien. Sein Vorgänger darin in Modena war *Lod. Castellano* († 1505), von dem der Chor von S. Antonio noch ein für den Dom 1456 e gearbeitetes h. Grab enthält.

Mazzoni stellt, nach dem Vorgange des Nicc. dall' Arca, seine bemalten, zum Teil lebensgroßen Tonfiguren wohl oder übel zu einer Gruppe zusammen. Diese Gruppen bedürfen natürlich einer geschlossenen Aufstellung in einer Nische; nimmt man sie auseinander, um sie frei aufzustellen (wie leider mit seiner Gruppe in der Kirche Monteoliveto zu Neapel, 1489—92 entstanden, gef- f sehen ist), so wirken die einzelnen Figuren lächerlich und abschreckend zugleich. Hier in Neapel, wo der Künstler längere Zeit tätig war, ist jedoch die lebensvolle Bronzestatuette des Königs Ferrante im Museo Nazionale kaum von seiner, eher von der g Hand des *Adriano Fiorentino*. — Sein Hauptwerk ist in S. Giovanni decollato zu Modena (1480): der Leichnam Christi auf h dem Schoße seiner Mutter, von den Angehörigen beweint, in reicher Abstufung des Schmerzes und von packend wahrer realisti- scher Gestaltungskraft; die zum Teil spießbürgerlich aufgefaßten Figuren trefflich naturalistisch in der Körperbildung und in der Gewandung. — Eine andere Gruppe, in der Krypta des Domes i (nach 1480), welche die von zwei knieenden Heiligen verehrte Ma-

donna, daneben eine Dienstmagd mit zerrissenen Ärmeln darstellt, ist derber und teilweise bäuerlich genrehaft. Wenn man inne wird, wie volkstümlich solche Werke sind, so möchte man beinahe wünschen, daß die Skulptur noch einmal einen Versuch dieser Art wagen dürfte. — Eine frühe treffliche Gruppe der Pietà in der <sup>a</sup> Minoritenkirche von Buffeto bei Parma (um 1475). — Die <sup>b</sup> Gruppe der Klage um den toten Christus in S. M. della Rosa zu Ferrara (1485) stimmt mit der Gruppe in S. Giovanni zu Modena auffallend überein; auch der grimassierende Schmerz, wie der plastische Stil der übrigen Figuren, ist ganz von derselben Art. Von der Gruppe endlich von acht Figuren, die Mazzoni 1485–89 für S. Antonio in Venedig ausführte, sind jüngst Bruchstücke — die Büsten von vier Figuren — ins Museo Civico zu Padua gelangt: in der Christusbüste ist der krasse Naturalismus des Meisters zu ebenso tiefem als gehaltenem Schmerzensausdruck gemildert. (Eine eigentümlich klassische Ausbildung dieser Figurengruppen werden wir bei Mazzonis Nachfolger und Landsmann Begarelli kennen lernen.)

In Reggio d'Emilia war der in Padua und Rom unter Sanfovino's Einfluß ausgebildete Bildhauer, Goldschmied und Architekt *Bartolommeo Spani* (1468 bis nach 1538) tätig. Von seinen Goldschmiedearbeiten sind nur noch die spätesten, die raffaelisch lieblichen <sup>c</sup> Silberbüsten der hh. Grisante und Daria, im Dome daselbst übrig (1538). — Als tüchtigen Bildhauer erweisen ihn der etwas <sup>d</sup> schwere Taufbrunnen im Dome (1494), die in Kupfer getriebene <sup>e</sup> wirkungsvolle Madonna am Turme des Domes (1500), das einfach <sup>f</sup> schöne Nischengrab Buonfranc. Arlotti († 1508) ebendort und das in üppigerer Hochrenaissance konzipierte des Fr. Molza <sup>g</sup> im Dome von Modena (1516). — Ähnlich, nur einfacher und von auffallend gedrückten Verhältnissen das Monument Ruff. Gabloneta († 1527) in S. Prospero; endlich das des P. Valeri-Malaguzzi <sup>i</sup> († 1498, err. erst um 1530) im Dome zu Reggio, von schwülftigen Cinquecentoformen.

\*\*\*

Vor der Plastik Venedigs müssen wir die der Lombardei betrachten, da diese, obgleich jünger als die venezianische, doch seit der Mitte des Quattrocento einen bedeutsamen Einfluß nicht nur auf Venedig, sondern durch die wandernden Comasken auch auf Rom, Süditalien und Sizilien ausübte. Ein selbständiger malerischer Realismus, nordisch-gotische Einwirkungen und Beeinflussung durch die in ganz Oberitalien verbreitete florentinische Übergangskunst sind die Elemente, woraus sich das Stilbild der lombardischen Plastik im Quattrocento zusammensetzt.

Ihre Entwicklung von der Spätgotik in einem langen Übergangsstadium zu selbständiger Frührenaissance spiegelt sich vor allem in dem überreichen Skulpturenschmucke des Mailänder Domes. Mit der heimischen Schulüberlieferung der Campionesen verbinden sich internationale, vorzugsweise aber deutsche Einflüsse, wie dies u. a. die beiden Sakristei-Sopraporten im Innern a zeigen (vgl. S. 425 a). Maßgebend für die dekorative Plastik ist hier am Ende des Trecento bezeichnenderweise ein Maler: *Giovannino de' Grassi*, von dem in der südlichen Sakristei die Gruppe über b dem Brunnen (Christus und die Samariterin) stammt, und der auch an dem Hochaltare in S. Eustorgio Anteil hat. Am Äußeren c des Domes gehen auf seinen Entwurf die reizvollen Tragfigürdchen an den Sakristei- und Querschiff-Fenstern zurück. — Diese Entwicklungsphase der lombardischen Plastik mit ihren deutschen Zügen entspricht etwa derjenigen des südlichen Domportals in Florenz. Dann tritt auch in Mailand das italienische Element selbständig hervor, besonders unter der langen Bauleitung des *Filippo degli Organi*, der die reizvolle Dekoration der Strebebogen entwarf. Der Hauptmeister ist auch jetzt wieder ein Maler: *Paolino da Montorfano*; als Hauptbildhauer neben ihm sind *Matteo Raverti* von 1398—1404, und *Jacopino da Tradate* von 1401—25 am Dome tätig. Ihre Kunstweise zeigt sich vor allem an den sogenannten Giganten, den großen Statuen unterhalb der Wasserspeier (vom e ersten Dachumgange aus meist bequem zu studieren), die auch als die größte Reihe plastischer Genrefiguren von hohem Interesse sind. Es herrscht hier ein malerischer Realismus. Eine authentische Arbeit Ravertis ist der h. Babila mit drei Märtyrerknaben am f östl. Pfeiler des nördl. Querschiffs. — Jacopino schuf die Statue Martins V. im Dome (1421), eine wenig belebte Gestalt mit in- g dividuellem Kopfe und nach der Natur studiertem, reichem Faltenwurf. Ein Werk von ihm wahrscheinlich auch die Grabplatte Perinos de' Cameri († 1426) in Volpedo bei Tortona. h

Wie lange die Tradition der Gotik fortwirkt, zeigt die noch durchaus gotische Grabplatte des Erzbischofs Sforza († 1457) i in S. M. Incoronata, ebenso zwei beglaubigte Arbeiten *Crist. Luonis*: das Grabmal Birago (bez. und dat. 1455) in S. Marco k und das Verkündigungsrelief am Ospedale maggiore (1465, l über der Türe gegen den Naviglio). Gleichzeitig tritt nun die lombardische Plastik mit der des nördlichen florentiner Domportales in Parallele, nur daß ihr der antikisierende Zug fehlt. Den florentiner Einfluß vermittelte wahrscheinlich *Niccolo d'Arezzo* selbst, dessen Stil die Figuren an der „Guglia Carelli“ (Eckpfeiler m der nördl. Sakristei, mit Propheten und Engeln geziert, 1403) und am Sarkophage Carelli (r. Langschiffwand, 1408) nahe stehen.

Diese florentiner Richtung zeigt sich auch in Castiglione d'Olona  
 a (nicht an der Portallünette der Collegiata [1428], der Arbeit  
 eines Bildners von Tradates Richtung, sondern am Portale der  
 b Chiesa di Villa, an der Dekoration des Pal. Castiglione, am  
 c Castiglionegrabmale in der Collegiata und am Taufbecken im  
 d Baptisterium) und besonders in Venedig, am Dogenpalaste  
 (f. S. 429 o u. ff.), wie an S. Marco, wo seit 1419 *Nicc. d'Arezzo*  
 (S. 430 e u. ff.) und an der Ca' Doro, wo *Matteo Raverti* (S. 97 a) mit  
 andern Lombarden arbeitete. So werden die Errungenschaften der  
 florentiner Kunst schon in der ersten Hälfte des Quattrocento auch  
 durch die Lombardei getragen, um sich dann auf doppeltem Wege  
 fortzupflanzen: durch das Vorbild der Arbeiten *Donatello's* in  
 Padua und durch *Michelozzo's* Tätigkeit in Mailand (S. 124 a u. b,  
 152 e u. 192 i u. k), neben der vielleicht noch Einflüsse der floren-  
 tiner Tonbildner in Frage kommen.

Eine selbständige, vor und neben den Robbia tätige Gruppe von  
 florentiner Tonbildnern (vgl. S. 437 c u. ff.) hat nämlich besonders  
 in Oberitalien eine Reihe unter sich nahe verwandter Skulpturen  
 in unglasiertem Ton hinterlassen und dort das Eindringen der Re-  
 naissance mit vorbereitet. Die greifbarste Persönlichkeit (*Dello*  
*Delli?* oder *Giov. di Bartolo il Rosso?*, nach andern ein *anonymer*  
*Oberitaliener*) unter ihnen ist der sog. *Meister der Pellegrinikapelle* in  
 e S. Anastasia in Verona, wo Reliefs aus dem Leben Christi, in  
 gebranntem Tone ausgeführt, die Wände der Kapelle vollständig  
 bekleiden. Ähnlich ein reich gegliederter Altar im Dome von  
 f Modena. Bei noch mangelhafter Körperkenntnis und einer eigen-  
 tümlich barock-gotischen Ornamentierung sind diese Skulpturen  
 ausgezeichnet durch die Innigkeit der Empfindung. Das schönste  
 Werk der ganzen Gattung ist das Grabmal des Beato Carissimo  
 g in den Frari zu Venedig (vgl. S. 533 f). Vielleicht steht auch der  
 h Engelreigen in der Portinarikapelle bei S. Eustorgio in Mai-  
 land damit in Verbindung. (Vgl. S. 152 e.)

Ein nicht unwesentliches Element für die Ausbildung der Plastik  
 des Quattrocento in der Lombardei war, wie gesagt, der Einfluß  
 der benachbarten deutschen Skulptur. Dieser macht sich in dem  
 reichen Aufbaue der Altäre, in der Vorliebe für kleine Figuren,  
 für die Ausführung in Holz, in der unruhigen Haltung und knitte-  
 rigen Gewandung geltend, während der Kern der nordischen Kunst,  
 die tief innerliche Auffassung, von den lombardischen Künstlern  
 leicht in Geziertheit verkehrt wird.

Bei den ersten lombardischen Meistern, von denen wir Arbeiten  
 kennen, den *Mantegazza* und *Gagini*, treten diese verschiedenen  
 Einflüsse bereits in eigentümlicher Weise zutage. Ihr Hauptstreben  
 geht auf einen lebendigen Gefühlsausdruck; daher sind sie in ein-

zelen Gestalten und wenig bewegten Darstellungen oft von beinahe inniger Empfindung, die allerdings, namentlich in späterer Zeit, leicht in Sentimentalität ausartet. Für bewegte Szenen wie für monumentale Gestalten reicht aber ihre Auffassung und oberflächliche Kenntnis der Natur nicht aus: der Eindruck der Leidenschaft bleibt nur bei dem ehrlichen naiven Streben der frühesten Meister noch erträglich, wird aber bald zur Karikatur. Die Statuen sind vielfach schwächlich und charakterlos, oft übermäßig schlank und hager, von überreichem, meist knitterigem und kleintlichem Faltenwurfe. Eine liebevolle Durcharbeitung und ein Sichvertiefen in die Natur war schon durch die Art der Arbeit mehr oder weniger ausgeschlossen, da fast alle hervorragenden Bildhauer der Lombardei zugleich Architekten waren und als solche die dekorative Ausschmückung ihrer oft sehr umfänglichen Bauten als große Unternehmer leiteten und vergaben. Ihr vorwiegend plastischer Sinn verführte sie, die Fassaden ihrer Bauten mosaikartig aus den mannigfachsten plastischen Details zusammenzusetzen und die Wände des Innern mit den reichsten Skulpturen zu überdecken, die dadurch den monumentalen wie den eigentlich dekorativen Charakter einbüßen — wenigstens in der Nähe betrachtet, wo sich die Dekoration in eine Menge zahlloser Figürchen und Reliefs auflöst. Doch zeigt sich in diesem immerhin der naive, lebenswürdige Charakter der Künstler von seiner vorteilhaftesten Seite.

Bei diesen Eigentümlichkeiten ist es begreiflich, daß die einzelnen Meister unter sich weit weniger individuelle Verschiedenheit zeigen, als die gleichzeitigen toskanischen und selbst venezianischen Bildhauer, und daß das Hauptinteresse an ihren Werken in dem Gesamteindrucke jener großen architektonischen Dekorations- und Prachtstücke liegt, die sie schufen: der Certosa von Pavia, dem Dome von Como, der Cappella Colleoni in Bergamo und dem Dome von Mailand. Wir werden daher den architektonischen Schmuck dieser Bauten als Ganzes betrachten und nur eine kurze Charakteristik der Hauptmeister vorausschicken.

Die Brüder *Mantegazza*, *Antonio* († 1493) und den bedeutenderen *Cristoforo* († 1482), finden wir 1464 (wohl schon seit längerer Zeit) in der Certosa von Pavia und seit 1472 an deren Fassade, a an den Sockelreliefs, mit *Omodeo* zusammen beschäftigt. Ihre Kunstweise ist ganz besonders herb und eckig, die Falten sind knittrig, als wären die Stoffe von Papier (Relief der Beweinung Christi b im Capitulo dei Conversi, eine Pietà in der inneren Lünette der c aus dem Querschiffe in den kleinen Kreuzgang führenden Tür, der die Pietà außen am Ospedale di S. Matteo in Pavia gleicht, d das feine Lavabo in der Certosa [1. Kapelle links] und die e Tür im Chiofstro grande, die nach dem Parke führt, mit f

dem Reliefporträt der zweiten Gattin Giangaleazzo Viscontis, Katharina).

Den Mantegazza verwandt ist auch der hervorragendste unter den lombardischen Bildnern, *Giovanni Antonio Omodeo* oder *Amadeo* von Pavia (1447–1522), der schon seit 1466 mit seinem Bruder <sup>a</sup> *Protasio* neben den Mantegazza in der Certosa tätig war. Von 1470–76 war er für den Condottiere Bartolommeo Colleoni mit <sup>b</sup> der Ausschmückung der von ihm errichteten Kapelle bei S. M. Maggiore in Bergamo beschäftigt. Der Bildschmuck an der Fassade ist zum Teil wohl aus dem Innern übertragen, das 1774 ganz umgestaltet wurde. Dies gilt vor allem von den Fragmenten und Tugendstatuen neben dem Eingange, dessen Ornamentik sich durch besondere Feinheit auszeichnet. Im übrigen sind besonders die Sockelreliefs mit den Geschichten der Genesis und den Taten des Herkules bemerkenswert. Die Büsten Cäsars und Trajans, die in Tabernakeln als Fensteraufsätze dienen, sowie die in Medaillons angebrachten Köpfe des Augustus und Hadrian geben wenigstens einen Begriff von der damaligen Vergötterung des Altertums. An den beiden Grabmälern im Innern entschädigt der überreiche plastische Schmuck nicht genügend für den mangelhaften Aufbau. <sup>c</sup> Das einfachere Denkmal der Medea († 1470) mit drei tüchtigen allegorischen Figuren ist bei leichter Anmut doch ernst aufgefaßt. <sup>d</sup> Das Grabmal des Bart. Colleoni († 1475) ist weit reicher: vier auf Löwen ruhende Säulen tragen einen Schrein mit Passionsreliefs, von der fleißigen und sauberen, aber im Ausdrucke bis zur Grimasse übertriebenen Art der lombardischen Plastik. Von besonderem Reiz ist der Puttenfries <sup>e</sup> 1). Die hölzerne Reiterstatue stammt von dem Nürnberger *Sixtus Siry* (1500); auch an Omodeos Marmorskulpturen waren Gehilfen beteiligt. In Auffassung und Stil nähern sich die fünf auf dem Unterbaue des Denkmals teils sitzenden, teils stehenden Heldenstatuen schon seinen an die Kanzeln <sup>f</sup> des Doms von Cremona übertragenen Reliefs von einem <sup>g</sup> Märtyrergrabe (1482, wovon auch das Rundrelief eines Presepio im Museo Archeologico zu Mailand, Nr. 107), sowie den einzelnen bezeichneten Reliefs an der Chorwand des Doms zu Cremona (am Altare r. der h. Franz und Hieronymus in der Wüste, 1484, und am Altare l. Christus an der Säule und Christus der Magdalena erscheinend). <sup>h</sup> Dort von ihm auch das große Relief: St. Himerius Almosen verteilend (Querschiff links). Für die Entwicklung Omodeos sind ferner die Reliefs des ebenfalls von seinem ursprünglichen <sup>i</sup> Entwürfe abweichenden S. Lanfranco-Monumentes in S. Lan-

1) Der darüber befindliche Teil des Denkmals weicht von Omodeos ursprünglichem Entwürfe ab. Der zweite Sarkophag gehört kaum dorthin, und die heutige Aufstellung der Heldenstatuen sowie der Tugenden ist apokryph.

franco bei Pavia (um 1500) wichtig<sup>1)</sup>. Schon früher (1491) hatte er dort in der Krypta von S. Michele am Grabmale Mart. a Salimbeni das Lünettenrelief der von zwei Donatoren verehrten Jungfrau geschaffen. — Noch früher entstanden der Sakristeibrunnen im Carmine zu Pavia mit der Krönung Mariä (1466), die zwei b Tondi der Verkündigung im Museo Archeologico zu Mailand, c das Relief der Madonna mit dem h. Rochus aus dem Dome zu d Pavia (jetzt im Vorfaale des Bischofspalastes, nicht vor 1478) und die zwei großen Reliefs der Anbetung und Flucht nach e Ägypten im Museo d'Antichità zu Parma (vgl. auch S. 530 a u. k). f

Von 1491—99 hatte Omodeo wieder die Oberleitung am Baue der Certosa. An dieser rührt zunächst die Außendekoration der g zum kleinen Kreuzgange führenden Türe (1466) von seiner Hand h her. Auch an dem überaus reichen Terrakottaschmucke dieses i und des größeren Hofes war Omodeo beteiligt, vielleicht auch an dem Brunnenrelief im kleineren Hofe (Christus und die Sama- k riterin). Seit 1491 arbeitete er an der berühmten Fassade, die in ihren wesentlichsten Teilen, namentlich den reichsten Fenstern, sein Werk ist (f. S. 529f u. ff.). Im Jahre 1499 nach Mailand berufen, widmete er sich hier hauptsächlich dem Baue der Kuppel des Doms l und der Dekoration des einen sie flankierenden Treppentürmchens.

Omodeos spätere Arbeiten zeichnet eine größere Lieblichkeit, eine bessere Durcharbeitung und feinere Kenntnis des Körpers aus; doch tritt zuweilen schon an die Stelle der alten energischen, wenn auch herben Auffassung eine gewisse Weichlichkeit und Flauheit. Dieser Art ist das kleine geschmackvolle Epitaph mit dem Relief des Branda Castiglione in S. M. delle Grazie zu Mailand (1495), m das dem *Omodeo* sehr nahe steht, während das vortreffliche Relief des Presepio neben dem Eingange von S. Carlo ebendort n stilistisch zwischen Omodeo und Rodari steht.

Diesem späteren Stile Omodeos sind die Arbeiten des *Ben. de' Brioschi* verwandt, der das Hauptportal der Certosa errichtete (f. S. 157 a). Geringer ist die bez. Madonna am Monumente des o Giangaleazzo Visconti. Von ihm rühren auch die vier Reliefs an der Arca der hh. Petrus und Marcellinus in der Krypta des Doms p zu Cremona (1507) her. Der Werkstatt Brioscos möchte am ehesten auch das vielfigurige Pietàrelief im großen Saale des Monte q di Pietà zu Mailand zuzuteilen sein; es stammt von dem 1523 errichteten Portale seines alten Sitzes. — Von *Giov. Pietro de Rhaude*

1) Nah verwandt die aus S. Mauro jetzt in das Museo Civico zu Pavia \* gelangten Reliefs aus dem alten und neuen Testamente. Eine andere Folge der gleichen Szenen ist an der Front der Certosa in den späteren Oberteil (ober- \*\* halb der Galerie) eingelassen. Im Klosterhofe von S. Lanfranco zu Pavia wich- \*\*\* tige Terrakottaumrahmungen von *Omodeo*.

(da Rhò) sind die Statuen der hh. Petrus, Paulus, Marcellinus und Markus in Nischen über dem Rundfenster der Fassade des a Doms zu Cremona, das bez. Relief des h. Hieronymus am b Treppenabfuge von Casa Fossati daselbst (Contrada dritta S. Vincenzo), sowie das reiche Portal am Pal. Comunale. — Von *Tom. d'Amici* und *F. Mabilia di Mazo* ist der dürftige Altar des h. Nikolaus mit drei Heiligen in Nischen im Dome (äußere Chorwand rechts, bez. und dat. 1495).

An den reicheren lombardischen Denkmälern dieser Zeit ist stets eine Beteiligung verschiedener Hände vorauszusetzen. So an dem e überaus prächtigen Grabmale des Giangaleazzo Visconti in der Certosa (f. S. 530 b). An dem stattlichsten der Borromeo- f Denkmäler in der Grabkapelle auf Isola Bella (dem Giov. Borromeos) sind sogar mehrere Stilweisen zu unterscheiden; der Unterbau mit den Ritterfiguren ist um 1450 für ein Heiligengrab gearbeitet (wohl von *Matteo Raverti*), während die Sarkophagreliefs aus der Schule des *Omodeo* (von *Giov. Ant. Piatti?*) stammen<sup>1)</sup>.

Einige Künstler, die gleichzeitig in Mailand tätig sind, haben vor diesen Meistern der Certosa und deren zahllosen Mitarbeitern eine energischere und feinere Auffassung der Natur und monumentaleren Sinn voraus, obgleich sie weit mehr im kleinen tätig sind. Für beides kam ihnen der Aufenthalt Leonardos und Bramantes in Mailand, wie ihre Tätigkeit außerhalb der Lombardei zustatten. *Cristoforo Foppa*, gen. *Caradosso* (geb. frühestens 1452, † 1527), einer der berühmtesten Goldschmiede und Medailleure seiner Zeit und als solcher jahrzehntelang am Hofe der Päpste beschäftigt, zeigt in seinen plastischen Arbeiten (wenn ihm diese Arbeiten mit Recht zugeschrieben werden können, die sehr verschieden von seinen beglaubigten Medaillen sind) eine den Florentinern verwandte Größe und einen gesunden Naturalismus. Als Jugendarbeit aus seinem ersten Aufenthalte in Rom (vor 1480) sind jüngst die beiden g Darstellungen auf den kleinen Bronzeturm in S. Pietro in Vincoli in Anspruch genommen worden, doch schwerlich mit Recht (S. 498 a). Der ihm zugeschriebene Fries in Bramantes h Taufkapelle von S. Satiro (um 1488), spielende und musizierende Putten im Relief, von großen Medaillons mit Charakterköpfen unterbrochen, erinnert in seiner Frische und Derbheit an ähnliche Darstellungen Donatellos. Die Medaillonköpfe sind denen i an der Fassade des Ospedale Maggiore überlegen. Am k nächsten stehen sie den Kaiserköpfen am Pal. Comunale von Brescia, Arbeiten des *Tamagnino* (die sechs Büsten der Rückfront)

<sup>1)</sup> Schwächer ist das Grabmal des Camillo Borromeo, an der Kapellenwand links, mit dürftigen Schlachtenzenen. — Von *Piatti* eine bez. Statue Platos im Hofe der Ambrosiana, 1478.

und des *Gasparo da Milano* (alle übrigen s. u. Arch. S. 182 h)<sup>1)</sup>. Die große Tongruppe der Beweinung Christi am Altare der S. Anbertokapelle neben dem Querschiffe von S. Satiro in Mailand wird Caradoffo ebenfalls, aber ohne hinreichenden Grund zugeschrieben. Sie zeigt eine dem G. Mazzoni (s. S. 517) verwandte Anordnung und Auffassung, aber mehr Geschmack und Energie.

*Tommaso da Cazzaniga* vollendete mit *Ben. Briosco* das von seinem Bruder *Francesco* 1486 begonnene Grab des Stefano Brivio († 1484) in S. Eustorgio (s. S. 222 c) und arbeitete mit letzterem das Familiengrab der Della Torre (1483) in S. M. delle Grazie. — Fünf Reliefs aus der Jugendgeschichte Christi im Pal. Trivulzi stammen von dem durch Tommaso da Cazzaniga und B. Briosco gemeinsam gearbeiteten Grabmale Pier Visconti aus S. Marco. Ihren Stilcharakter trägt auch das Grabmal Guido Castiglione († 1485) in der Chiesa di Villa zu Castiglione d'Olona. Das stilistisch mit den zwei Mailänder Grabmalern verwandte, einfachere Grabmal Decembrio (1483) im Vorhofe von S. Ambrogio stammt wahrscheinlich aus der Werkstatt der Cazzaniga. In ihre Umgebung gehören auch Arbeiten wie das Relief der Anbetung in der Sala Capitolare der Certosa von Pavia und die Porta del Lavabo ebendort, endlich die große Marmorancona mit fünf Szenen des Marienlebens in der Badia von Campomorto (zwischen Mailand und Pavia). Ein Jugendwerk Cazzanigas ist vielleicht auch die Arca des h. Doninus in der Krypta des Domes von Borgo San Donnino.

Von *Andrea Fufina* (seit 1506 am Dombaue, 1523 Capomaestro, † 1526) ist in Mailand das Monument Birago (1495) in S. M. della Passione, sowie das Grabmal des Batt. Bagaroto (1519), jetzt im Museo Archeologico, beide von klarem, aber pomphaftem reichem Aufbaue und zierlicher Ornamentik. Im Charakter verwandt ist das Wandgrab des Giov. Mauruzi Tolentino (1517) in S. M. Incoronata, die Grabmäler Giac. Medici († 1513) in S. Tommaso zu Mailand, Varese im Dome zu Monza (1521), Da Ponte im Dome zu Lodi, sowie ein reich ornamentierter, unbenannter Sarkophag in der Domkrypta zu Cremona (von *G. B. Maglio* aus Cremona). Das einfach schöne Epitaph Della Valle (1501) in S. M. delle Grazie zu Mailand steht Fufina nahe. — Den Kuppeltambour der Madonna zu Saronno schmückte er mit Statuen.

1) Ähnliche Medaillonköpfe, wie am Hospitale, befanden sich an dem Banco Mediceo; mehrere davon sind in das Museo Archeologico gelangt, wie auch drei Büsten von einem Palaste in Corso Magenta, 29. Nah verwandt sind auch diejenigen des Monte di Pietà in Cremona, sowie der beiden Höfe in der Certosa von Pavia.

*Cristoforo Solari*, gen. *il Gobbo* († 1527), Bruder des trefflichen Malers Andrea Solari und mit ihm (seit 1489) eine Zeitlang in Venedig tätig, machte sich seinen Namen durch das Grabmal der Beatrice d'Este, mit dem ihr Gemahl, Lodovico Moro, ihn 1497 beauftragte. Das Grabmal wurde leider zerstört; die beiden Grabfiguren der Beatrice und des Lodovico, die zu den edelsten Schöpfungen der lombardischen Plastik gehören, befinden sich jetzt im linken Querschiffe der Certosa, ein Pietàrelief im Museo Archeologico zu Mailand. Ebendort die ergreifende Büste des gegeißelten Heilands. Solaris Arbeiten im Dome zu Mailand (1501–25: die vier Kirchenlehrer in den Kuppelzwickeln, 1501, Christus an der Säule in der Sakristei, Adam, Eva und andere Statuen am Äußeren) zeigen den ungünstigen Einfluß, den der kurze Aufenthalt in Rom auf die Naivetät des Künstlers ausgeübt hatte. Seine Bildnisse nähern sich denen seines Bruders Andrea, z. B. das Reliefporträt im Pal. Trivulzi zu Mailand und die beiden Porträtmedaillons von Tom. und Giov. Bossi († 1492) im Museo Archeologico. — In diesem Zusammenhange seien auch zwei Grabmäler erwähnt, von denen jetzt nur noch Reste erhalten sind: die Grabplatte des Ambr. Griffi († 1493) in S. Pietro in Gessate (Kapelle des 1. Querschiffs) mit der erschreckend naturalistisch gebildeten Gestalt des Toten in Hochrelief, sowie zwei zu dem Grabmale gehörende Medaillons mit den Bildnissen Griffis und des h. Ambrosius; ferner die Grabplatte der Beatrice Busca-Rusconi in S. Angelo (rechts vom Hochaltare an der Wand eingemauert, laut Inschrift 1499 gearbeitet) mit der liegenden Toten. Den Architekten *Pier Ant. Solari* († 1493), Sohn Guinifortes und Erbauer der Türme des Kremls zu Moskau, lernen wir als Bildhauer kennen in der Grabstatue des Bischofs De Capitani († 1478) im Dome zu Alessandria (Sakristeigang), sowie in der für den Dom von Mailand 1485 gearbeiteten sog. „Madonna del coazzone“ im Museo Archeologico.

Mehr noch als die genannten Künstler war *Ambrogio da Milano* auswärts tätig; er ist sogar nur noch außerhalb der Lombardei in seinen Werken nachweisbar: in Venedig, wo er das Portal von S. Michele (1470) arbeitete und an der Dekoration von S. Giobbe und von S. M. dei Miracoli beteiligt war; ferner in Ferrara, Urbino, Fano und Spoleto (vgl. S. 202 d u. e, 214 i, 215 a u. 479 i und über seine Tätigkeit als Architekt S. 143 i u. k, 170 a u. 286 a).

Der jüngste und berühmteste unter diesen Künstlern, *Agostino Busti Serabaglio*, gen. *Bambaja* (ca. 1480–1548), wächst noch völlig aus der Frührenaissance heraus. Während der Einfluß der Hochrenaissance sich in seinen späteren Werken nur als Ausartung in völlige Manier kenntlich macht, geht er mit seinen besseren Arbeiten

noch so sehr in den älteren Bahnen, daß er am richtigsten hier in Verbindung mit den verwandten, wenn auch älteren und ihm zum Teil entschieden überlegenen Künstlern betrachtet wird. In ihrer Frühzeit zierlich und voll naiven Reizes, namentlich in erzählenden Reliefs, wird seine Kunst später (zum Teil schon in den Reliefs am Grabmale des Gaston de Foix) zur Karikatur des lombardischen Stils; die Figuren werden übertrieben elegant, süßlich und schwächlich oder gleichgültig, der Faltenwurf wird zu lauter zierlichen Parallelfalten, die Reliefs sind zu vollständigen Gruppen ausgeartet und enthalten puppenhafte, schlecht proportionierte Figürchen. Seinen Ruf verdankt er vornehmlich dem Denkmale des Feldherrn Gaston de Foix, wozu ihm Franz I. 1515 den Auftrag gab, das er aber nie ganz vollendete; ehemals im Kloster S. Marta zu Mailand, jetzt zum größeren Teile im Museo Archeologico, einzelnes in der Ambrosiana, in der Villa Busca (già Arconati, zu Castelazzo bei Mailand), im Museum zu Turin und im Auslande. Der jugendliche Held liegt in ruhigem Schafe, „fast fröhlich im Tode über die errungenen Siege“ (Vasari) auf dem tuchbedeckten Sarkophage; das ornamentale Detail, namentlich die Ordenskette, von erstaunlich minutiöser Ausführung. — Im Museo Archeologico ferner das anmutige Grabdenkmal des Lanzino Curzio (1515). An beiden Denkmälern arbeitete sein Schüler *Cristoforo Lombardo*, seit 1526 Dombaumeister, mit. — Außerdem besitzt Mailand von ihm zwei Medaillons mit der Verkündigung am Portale der Casa Ponti (Via de' Bigli), das Epitaph von Giov. Ant. und Angela Bossi in S. M. Incoronata, von 1526 (I. Kap. I.) mit den Profilbildnissen der Ehegatten in Hochrelief, die Grabstatue des Kanonikus Tosi in S. Fedele (Gang zur Sakristei); im Dome (r. Querschiff) ein Relief der Darstellung Mariä (1543) mit perspektivischem Hintergrunde und die Grabmäler des Kardinals Marino Caracciolo (Chorumgang) und des Giov. A. Vimercati (r. Seitenschiff), woran er von 1537 bis zu seinem Tode tätig war: kalte, nüchterne Arbeiten, wenn auch im Aufbaue und in der Gesamtwirkung ruhiger als seine früheren Werke. — Auch am Bildschmucke der Front von S. Lorenzo in Lugano dürfte er beteiligt gewesen sein. Endlich wird auch das Grabmal des Merc. Bua in S. M. Maggiore zu Treviso mit allegorischen Reliefs als ein Werk Bustis in Anspruch genommen, ursprünglich für Fr. Gaffurio († 1522) in Pavia gearbeitet, aber nicht vollendet.

Von seinem Birago-Monumente (nach 1522) befinden sich die Hauptteile in der Grabkapelle der Borromeo auf Isola Bella, andere Fragmente in Mailand (Museo Archeologico: Geißelung Christi und drei andere Passionsreliefs aus Villa Belgiojoso, sowie zwei bez. Pilaster; — und Ambrosiana: vier Passionsreliefs). Von

a einem Schüler Buftis sind die zwei Statuetten von Tugenden in S. Barnaba.

Es erübrigt hier noch die für die Lombardei so charakteristischen überreichen Prachtwerke des Skulpturenschmuckes im Innern und namentlich an den Fassaden einzelner Kirchen aufzuzählen.

b Den plastischen Schmuck des Doms von Como lieferte vornehmlich der Vollender des Baues (1487–1526), *Tommaso Rodari*, umfangreiche figürliche und dekorative Arbeiten. Sein Anteil daran verrät ein nur mittelmäßiges Talent (vgl. S. 158 h). Von *Tommaso* und seinem Bruder *Jacopo* gemeinschaftlich sind die beiden Denkmäler des älteren und des jüngeren Plinius an der Fassade (das eine bezeichnet und datiert 1498), dekorativ merkwürdig weniger wegen der barock-reichen Kandelaberfüßen, als wegen der Konsolen mit den nackten magern Tragfiguren, offenbar den Schlusssteinen römischer Triumphbögen nachgebildet; die sitzenden Statuen manieriert und doch nicht ohne eine gewisse Schönheit. Mit großer Naivetät stellen die Reliefs den ältern Plinius dar, wie er zum brennenden Vesuv geht, den jüngern, wie er Briefe schreibt, vor Trajan plädiert usw. Die Putten mit Fruchtkränzen usw. zeigen dieselbe Verwandtschaft mit denen Donatellos und der paduanischen Malerschule, wie die meisten der genannten Dekorationswerke Oberitaliens. Ein bez. und dat. (1507–9) Werk der beiden Brüder d ist sodann die Porta della Rana (nördliche Seitenpforte)<sup>1)</sup>, auf das reichste überladen in der lombardischen Art jener Epoche. Viel einfacher und edler in der Dekoration ist die südliche Seitenpforte (1491), die auf den Einfluß, wo nicht auf einen Entwurf f Bramantes schließen läßt. Sonst weisen im Innern noch die Altäre der h. Lucia (1492), Apollonia (1493) und des Täufers (1498), sowie die Hochreliefs der Tugenden unter den Orgeln auf die Hand g der Rodari hin; am Äußern die Statuen an den Eckstrebebepfeilern und den ersten Fenstern. Die übrigen zahlreichen Skulpturen an und in diesem prächtigen Gebäude sind von verschiedenem Wert. h Am schönsten sind die Prophetenstatuen vor den Strebebepfeilern des Langhauses, besonders aber auch die Statue des bei Catull i genannten Comasker Dichters *Caecilio* außen am ersten Strebebepfeiler rechts. Die Urnenträger unter dem Simse an den Strebebepfeilern stehen z. T. an origineller Energie denen von S. Marco in Venedig nahe; andre zeigen schon spätere Formenbildung. Von k l Gehilfen ausgeführt sind die meisten Bildwerke an der Fassade: also die Statuen in den Nischen der Pilaster, über dem Haupt-

1) Wie dort über die römischen Kaiser, so darf man sich über Bacchanten, Kentauren, Herkules, Genius Imperatoris und anderes Heidentum (meist Nachbildungen von Plaketten des *Moderno* u. a.) nicht verwundern. Die Lünettengruppe enthält wenigstens Mariä Heimsuchung.

portale, in den Fenstergewandungen und weiter oben, sowie das Anbetungsrelief der Portallünette; ferner im Innern: die Apostel an den Pfeilern des Hauptschiffes, die beiden Seitenportale und mehrere Altäre, mittelgute Arbeiten in der Weise der Lombardi. — Eine authentische Arbeit der Rodari ist außerdem das Relief der Madonna mit Kind und zwei musizierenden Engeln in einem von zwei Putten gehaltenen Kranze im Museo Archeologico zu Mailand, ein Werk ihrer Schule die weibliche Büste ebendort, sowie das dreiteilige Ciborium im Chore von S. Lorenzo zu Lugano.

An der Fassade von S. Lorenzo zu Lugano sind unten derbere Reliefhalbfiguren von Aposteln und Heiligen angebracht, diese zum Teil von einem ähnlichen süßen Ausdruck, wie die entsprechenden Figuren an S. M. de' Miracoli in Venedig. Die Arabeskenpfeifen der drei Portale (1517) sind zwar — zumal im Verhältnis zu ihrer baulichen Funktion — sehr überfüllt, auch z. T. nicht mehr rein in der Komposition, aber von der elegantesten Arbeit, schwungvoll und stark unterhöhlt, durchaus im Geiste der Hochrenaissance, etwa von den Dekoratoren der Miracolifassade in Brescia geschaffen (vgl. S. 183 g u. ff. u. 527 k).

Weitaus die bedeutendste Leistung der lombardischen Plastik ist der Schmuck der Certosa bei Pavia, deren Inneres wie die Fassade eine geschichtliche Übersicht der ganzen lombardischen Skulptur bildet, weshalb spätere Teile hier gleich mit erwähnt werden mögen. Die Steinkapitäl und Konsolen der zwei Chioftri arbeiteten seit 1451 Übergangsmeister im Stile Filaretos und Guin. Solaris (S. 94 b); am Terrakottaschmucke, von kräftigstem Reichtum aller Formen, waren seit 1464 neben *Rinaldo de Stauris* aus Cremona *Crist. Luoni* u. a., sowie seit 1466 *G. A. Omodeo* und *Crist. Mantegazza* tätig<sup>1)</sup>. Für die Fassade werden vom 15.—17. Jahrh. gegen 30 Bildhauer namhaft gemacht, worunter die beiden *Mantegazza*, die Brüder *Omodeo*, *Stef. da Sesto*, *Crist. Romano*, *Andrea Fusina*, *Pasio Gagini* und *Tamagnino* für das 15., *Gian. Giac. della Porta*, *Ben. de' Brioschi*, *Busti* und *Crist. Solari* für das 16. Jahrh. die wichtigsten sind. Die ganze lombardische Skulptur hatte hier ihren Herd und ihre Schule. Die Ausschmückung scheint vom Sockel aus und ohne von vornherein feststehenden Plan begonnen zu haben. Streng stilisierte Kaiserköpfe, Reliefs aus der Passionsgeschichte, untermischt mit mythologischen Darstellungen und figurenreichen Reliefs aus dem Leben *Giorgio Viscontis*, sowie reizende Engel-

1) Eine Vorstufe hierzu bildet die Dekoration am Chiofiro della Pusterla\* (Priesterseminar) zu Pavia, 1461, während die Puttenmotive an den Arkaden des Klosterhofs von S. Lanfranco (1467) den besten Skulpturen der Certosahöfe gleichstehen.\*\*

köpfe am Hauptgesimse zieren den reichen Sockel: die Seite links vom Portale gehört *Omodeo* und seinen Gehilfen, unter denen sich *Ant. della Porta* unterscheiden läßt, — die Seite rechts den beiden *Mantegazza*. An dem Portale arbeitete *Omodeo* die Reliefs des rechten Sockels, *Stef. da Sesto* und *Biagio da Vairone* die zwei Streifen rechts und links mit Heiligen, alles übrige *Tamagnini* und namentlich *Benedetto Briosco* (1501–8). Unter den vollendeteren Figuren des Hauptgeschosses zeichnen sich zwei Frauengestalten in der Seitennische des ersten linken Pfeilers, die Statuen des h. Bruno und des Giangaleazzo über dem Eingange, sowie Adam und Eva (von *A. Marini*) oben unter dem Giebel aus. Die Freiskulpturen meist ohne höheres Lebensgefühl und von allzu scharfer Behandlung der Gewänder, größtenteils nach 1550 bis in die neueste Zeit.

a — Im Innern der Kirche sind die zwei reichen Türumrahmungen im Querschiffe mit den trefflichen Porträtbüsten für die dekorative Plastik der Schule höchst charakteristische Werke (1477): die Türe der *Sagrestia vecchia* von *Omodeo* (unterer Teil) und *Ben. Briosco* (oberer Teil mit den Büsten) und die der *Stanza del Lavabo*, bedeutender, von *Cazzaniga* (?) und *Ben. de' Brioschi* (die Büsten).

b Beim Denkmale des Giangaleazzo (in reicher Frührenaissance) hatte *Cristoforo Romano* außer am Entwurfe auch an der Ausführung den hauptsächlichsten Anteil (1494–97); die Statue der Madonna, von altertümlichem Gepräge, fertigte *Benedetto Briosco*, die Zeichnung zum Sarkophage *Gal. Alessi* (1560), die Fama und Victoria auf demselben *Bern. de' Novi* aus Val d'Intelvi (1564). —

c Die *Pietà* am Antependium des Hochaltars im Mönchschor ist ein Werk des *Ambr. Volpi* aus Casalmoferrato, dem auch der Aufbau des Hochaltars samt Bronzetafeln (1567–80), wahrscheinlich auch der Priesterstuhls und der Evangelienambone, wie auch die reiche Tür im Lavabo und die Kanzel im Refektorium angehören. (Er ist auch der Schöpfer des *Evafiusaltars* im Dome seiner Vaterstadt [1563], wovon sechs Statuen und fünf Reliefs jetzt in der Sakristei aufbewahrt werden.) Geringer sind die

d beiden Marmortafeln neben dem Hauptaltare, das linke von *Stefano da Sesto* und *Biagio da Vairone* (1511), das rechte von *Tamagnini* und *Pace Gagini* (1513). — In der *Sagrestia Nuova* ein schönes Relief, Christus im Grabe stehend von Engeln unterstützt; in der *Stanza del Lavabo* das Lavabo von *Alb. Maffiolo* aus Carrara, das Passionsrelief daran von *Omodeo*, die „Fußwaschung“ von einem Mantegazzaschüler. — (Im sog. Museo zahlreiche Skulpturfragmente und Zeichnungen.)

Die vorwiegend dekorative Plastik Genuas s. S. 215.

\* \* \*

In den Städten der Terra ferma macht sich, je weiter nach Osten um so stärker, neben dem lombardischen der venezianische Stil geltend.

In Brescia ist das Doppelportal am Carmine ein noch unbeholfenes Spezimen der Frührenaissance, während das von S. M. delle Grazie (ca. 1450) auch schon im Lünettenrelief ihre volle Grazie zeigt. Im Dome (3. Altar, rechts) ist der Marmorstein der hh. Apollonio und Filastrio mit seinen Legendenreliefs und Statuetten ein sehr sorgfältiges, doch nicht gleichmäßig belebtes Werk der Zeit (1510) im Charakter des Briviograbmals in S. Eustorgio zu Mailand. Von derselben Hand das Presbiterrelief am Hochaltare von S. Francesco. Überreich an dekorativem und figürlichem Schmuck ist das spätere (1530), nach dem Muster von Riccio's Torrianomonument in S. Fermo zu Verona aufgebaute Grabmal Crist. Martinengo im Museo Civico; die Ornamentik e Werkstatterarbeit *Stef. Lambertis*, die figürlichen Marmormedaillons, wohl die besten Skulpturen Brescias, vermutlich von *Gasp. da Cairano* (die Bronzereliefs datieren aus dem reifen Cinquecento). Von ihm wohl auch die beiden schönen Altarumrahmungen (Marmor) im r. Schiffe von S. Francesco. Gleichen Reichtum zeigt f der wesentlich dekorative Skulpturenschmuck von S. M. de' Miracoli (seit 1480; f. S. 183 g u. ff.).

In Verona tritt der Florentiner *Giov. di Bartolo* gen. *Rosso* (f. S. 463 a u. ff.) schon früh mit dem Grabmale Brenzoni (beg. h nach 1424) in S. Fermo auf, dessen Wandgruppe der Auferstehung schön realistisch, doch nicht in Donatello's Manier, wie wir ihn in Florenz kennen lernen, sondern wie ein früher plastischer Pisanello belebt ist; der Sarkophag ist zum Grabe Christi umgedeutet, vor dem die schlafenden Wächter sehr gut und geschickt angebracht sind; ein Engel hält den Grabstein, andere die Leuchter, Putten mit vollen Locken ziehen den Vorhang. (Der Freskenschmuck: Verkündigung und zwei Knappen, eine bezeichnete Jugendarbeit des *Vittore Pisano*.) — Von gleicher Art ist das Reiterdenkmal des Cortesia Sarego (1424–29) im Chore von S. Anastasia. Vor i und hinter dem Feldherrn stehen — nicht mehr auf gotischen Konsolen, sondern auf naturalistisch dargestellten Felsstufen — zwei geharnischte Knappen, die den Vorhang des Baldachins auf die Seite halten; der vordere zieht die Mütze vor dem Herrn; auf dem Gipfel des Baldachins ein Schildhalter. Dies durchaus profane Werk ist von barock-gotischem Aftwerk rings umrahmt; darüber folgen (in Fresko) Engel, Heilige und Legenden-szenen. Auch alles Plastische ist bemalt. Den gleichzeitigen venezianischen Arbeiten ist dieses Denkmal an Energie und gesundem Naturalismus entschieden überlegen. — Aus derselben Zeit (um 1430 bis 40) der plastische Schmuck der Capp. Pellegrini in S.

Anastasia (vgl. S. 520 e). — Als Spezimen der in Verona nicht selten vorkommenden Holzkulpturen (meist Reliefs der Pietà, des Eccehomo, der Grablegung) sei das bemalte Eccehomorelief <sup>a</sup> in S. Lorenzo (2. Hälfte des 15. Jahrh.) angeführt. Den Stil einer spätern Zeit, indes noch vielfach von gotischen Reminiszenzen durchsetzt, verkörpert u. a. das ergreifende Pietàrelief in S. <sup>b</sup> Fermo Maggiore (1523, vorletzter Altar r.), — ein gemeißelter Mantegna.

In Verona trifft man außerdem eine Menge Giebelstatuen, hauptsächlich über den Renaissancealtären der älteren Kirchen, die den allgemeinen Schultypus in sehr abgeblaster Form wieder- <sup>c</sup> geben. So die im Dome, in S. Anastasia u. a. a. O.; auch die <sup>d</sup> über dem Portale des bischöfl. Palastes, denen der Lombardi in Venedig sehr ähnlich (1502); die fünf berühmten Veroneser auf <sup>e</sup> der Dachbalustrade des Pal. del Configlio usw. Das Bedeutendste enthalten ein paar Altäre in S. Anastasia: der vierte links mit vier Statuen übereinander auf jeder Seite, von reinem und gutem Ausdruck; — und der erste links mit bemalten Statuen auf den Seiten und im Giebel, naturalistischer und befangener, aber voll Charakter und beseelt von Andacht; die drei Hauptstatuen des Altars selbst wohl von anderer Hand. Beide Altäre von wesentlich lombardischem Charakter. Die Unterwerfung Veronas unter Venedig machte dieser kurzen Blüte ein rasches Ende; doch fand die veroneser Kunst außerhalb der Heimat durch A. Rizzo in Venedig eine glückliche Entwicklung.

Auch in Vicenza zeigen die prächtigen Altarumrahmungen in den Kirchen (s. S. 221 a u. ff.) manchen Statuenschmuck, wenn auch nicht so reich wie die Altäre Veronas. Im allgemeinen machen sich darin, wie in der gleichzeitigen Malerei Vicenzas, die Einflüsse der paduaner und venezianischen Schule in glücklicher Mischung geltend, und verleihen diesen Arbeiten mehr Charakter, als die gleichartigen veroneser besitzen. Als eines der anmutigsten Beispiele seien die Statuen der Madonna zwischen den hh. Christophorus und Laurentius über dem hübschen Frührenaissanceportale <sup>g</sup> des Findelhauses (Oratorio di S. Marcello) genannt. Von herberem Charakter, im Figürlichen an Bellini, im Ornamentalen an Mantegna erinnernd, ist der Altarschrein im r. Querschiffe <sup>h</sup> von S. Lorenzo mit der Pietà zwischen den hh. Franz und Bernhard und einem Gott-Vater in Cherubsglorie in der Lünette (1474). Die den Altar krönenden Halbfiguren der Madonna zwischen St. Sebastian und St. Antonius, voller in den Formen und ganz venezianisch im Charakter, scheinen späteren Ursprungs zu sein.

Ähnlich wie in Florenz und Siena wächst in Venedig die Skulptur der Renaissance unmittelbar aus der gotischen Vorzeit heraus, die, wie wir sahen, gegen Ausgang des 14. und im Anfange des 15. Jahrh. eine blühende und achtenswerte, bereits stark auf die Renaissance hinarbeitende Plastik aufzuweisen hatte. Der Künstler, der hier voran genannt zu werden pflegt, ist *Bartolommeo Buon* oder *Bon* († zw. 1464 u. 67). Bei ihm wie bei den Maffegne, bei den Lombardi und anderen Renaissancebildnern Venedigs ist häufig von einer Künstlerfamilie die Rede. Die Bestellungen übernahm das Haupt der Familie oder der Werkstatt; die verschiedenen bei der Ausführung tätigen Hände sind daher schwer zu unterscheiden. B. Buon nimmt nach seinem einzigen bezeichneten, mit seinem Vater *Giovanni* († vor 1443) ausgeführten Werke, dem plastischen Schmucke der Porta della Carta des Dogenpalastes<sup>a</sup> (beg. 1438, voll. 1444; an der inneren Seite nach dem Hofe zu, dem sog. Arco Foscari, erst nach Buons Tode von andern Meistern ausgeführt), eine ähnliche Übergangstellung ein, wie in Florenz etwa Niccolò d'Arezzo und wie Quercia in Siena. Gerade mit dem letzteren trifft er hier sowohl in den vier Tugenden als in den Engeln und Putten nahe zusammen. Mit dem mutwilligen Herumklettern, ja schon mit der Darstellung dieser nackten Kinder zwischen den gotischen Krabben ist die Renaissance offen ausgesprochen; von den Tugenden geben die Fortitudo und Temperantia herrliche Motive, die so ganz verschieden von Ghibertis Art und doch parallel mit ihr die Freiheit des neuen Stiles noch mit der Würde des gotischen verbinden. Von der Porta della Carta stammt auch die Büste Foscaris im Museo Archeologico. Für Udine<sup>b</sup> schuf *Bartolommeo* 1448 die Madonna an der Ecke des Pal. Civico.<sup>c</sup>

Diesen Skulpturen kaum verwandt sind die Figuren an der Fassade von S. M. dell' Orto; die Apostel erscheinen zu gering<sup>d</sup> für den Meister; sie tragen z. T. noch das Gepräge der Maffegneschule, z. T. scheinen es Arbeiten der an der Fassade von S. Marco seit 1420 tätigen Florentiner zu sein; Buons selbst würdig ist der h. Christophorus und die Verkündigung über der Tür. Später die Madonna mit Kind, Halbfigur außen über der Sakristeitür, mild<sup>e</sup> und anmutig bewegt (fälschlich dem *G. de Sanctis* zugeschrieben, f. S. 428 f). Das Grabmal des Beato Carissimo (Pacifico Buon, um 1435) in den Frari mit dem großen, edel aufgefaßten Tonrelief der Taufe Christi hat nahe stilistische Beziehungen zum Brenzonidenkmal *Rossos* in S. Fermo zu Verona (f. S. 531 h). Das Pietàrelief am Äußern von S. M. del Soccorso ist unter bellig<sup>g</sup> neschem Einflusse entstanden.

Etwa gegen die Mitte des Quattrocento mag der echt venezianische Marmoraltar in S. Pantaleone (Kap. links am Chore) entstanden<sup>h</sup>

fein; die untersetzten Heiligengestalten und das dem *Marino Cedrino* (1460, vgl. S. 167 k u. n) zugeschriebene Relief der Grablegung entsprechen etwa den Gemälden Ant. Vivarinis.

Das früher dem Rizzo beigezeichnete Grabmal des unglücklichen Dogen Francesco Foscari († 1457) im Chore der Frari ist vielmehr eine tüchtige Arbeit im Charakter des B. Buon und mit Anklängen an das Grabmal des Tom. Mocenigo aufgebaut. Der Anschluß an die gotischen Dogengräber ist auch in der gotischen Dekoration unverkennbar. Die Figuren von lieblichem Ausdrucke und fleißiger Durchbildung. Die Urheber sind wahrscheinlich die auch am Dogenpalaste beschäftigten Brüder *Paolo* und *Antonio Bregno da Como*.

Schon lange vor diesen Werken Buons und seiner Zeitgenossen entstand ein Denkmal, das beweist, wie auch in Venedig die Befreiung von der alten Tradition durch unmittelbare Berührung mit der toskanischen Kunst erfolgte. *Piero di Niccolò Lamberti* von Florenz und *Giov. di Martino* aus Fiesole sind durch Namensinschrift als die Schöpfer des Dogengrabes Tom. Mocenigo († 1423) in S. Giovanni e Paolo beglaubigt (vgl. S. 430 c u. 464 oben). In diesem gemeinsamen Werke, das sich im Aufbaue wie in der noch halbgotischen Dekoration wohl absichtlich an die venezianischen Vorbilder anschließt, tritt die Überlegenheit und der Vorsprung, den die toskanische Schule vor dem übrigen Italien voraus hatte, klar hervor; es sind Nanni di Bancos und Donatellos frühere Werke: die Apostel von Orsanmichele, die in den Heiligen, und die Figuren am Grabmale Johannis XXIII. im Battistero, die in den Tugenden als Vorbilder sich erkennen lassen. — Ein diesem nahe verwandtes Werk wahrscheinlich derselben Bildner ist das Grabmal Raffaello Fulgofo († 1427) im Santo zu Padua. Die inschrifthaltenden Putten sind die Brüder derjenigen am Strozzigrab in S. Trinita zu Florenz; die Tugenden entsprechen mit ihren gedungenen Verhältnissen und den Gewandmotiven jenen des Mocenigograbmales. — Die Inschrift an einem der Kapitäle des Dogenpalastes neben der Porta della Carta weist auch hier auf die Hand zweier Florentiner hin, und da diese Inschrift sich gerade unter der Gruppe von Salomos Urteil befindet, so hat man auch dieses mit Recht gepriesene Werk den genannten Künstlern zugewiesen (s. S. 430 c). Derartige Werke und die bald darauf folgende langjährige Tätigkeit Donatellos in Padua wie sein wahrscheinliches Auftreten in Venedig selbst konnten auf die dortige Kunstichtung nicht ohne Einfluß bleiben.

Donatellos Kunst kam nach Venedig durch *Bartolommeo Bellano* (vgl. oben S. 509 b u. ff.). Seine Tätigkeit hier muß eine häufigere und umfangreichere gewesen sein. Als Venedig ihn mit Gentile Bellini an den Hof des Großtürken sandte, galt er vermutlich als

der Meister der Plastik im Gebiete der Republik. Der Charakter seiner Arbeiten hat soviel mit dem der frühen Werke des Ant. Rizzo und des Pietro Lombardi gemein, daß sein Einfluß auch auf diese ihm überlegenen Bildhauer wahrscheinlich ist. Sein Einfluß tritt auch bei *Andrea Vicentino* zutage, der 1479 die groß gehaltenen Halbfiguren der Propheten an den Marmorschränken im Hauptschiffe der Frari ausführte (noch mit gotisch-malerischer Ornamentik).<sup>a</sup>

Der erste Künstler, der uns als voller Meister der Renaissance entgegentritt, ist *Antonio Rizzo*<sup>1)</sup> (geb. um 1430 zu Verona, arbeitete 1465—67 an den Chioftri der Certosa von Pavia, seit 1467 in Venedig, von dort flüchtig wegen Betrugs 1498, bald darauf in Foligno gest.). Rizzo ist uns durch ein bezeichnetes Werk eine wirklich greifbare, originelle Künstlergestalt, sämtlichen Venezianern gegenüber ausgezeichnet durch energische Auffassung und tüchtigen Naturalismus. Von altersher wird ihm zugeschrieben das durch seinen gewaltigen Aufbau hervorragende Dogengrabmal Nicc. Tron († 1473) in S. M. de' Frari (Chor l.), in der Dekoration wie im Figürlichen schon vollkommene Renaissance, die Gestalten von großem Reiz und bei aller Einfachheit und Naivetät von jener Tüchtigkeit und sauberen Durchbildung, die fortan die Werke der Frührenaissance in Venedig auszeichnen. So haben wir an den beiden Tugenden an den Seiten des ernstesten Standbildes auch die ersten vollständigen Typen jener fleißigen, zierlichen und angenehmen Gewandstatuen, wie sie sich in den nächsten Jahrzehnten an zahlreichen Grabmälern wiederholen. Das Grabmal darf im Entwürfe dem Rizzo zugeschrieben werden, in der Ausführung scheint außer den genannten drei unteren Figuren noch der Sarkophag mit der edlen Gestalt des Toten und den Statuetten der drei Kardinaltugenden eigenhändig zu sein.

Durch Nameninschrift beglaubigt ist sodann eine der Statuen am Arco Foscari gegenüber der Treppe zum Dogenpalaste, die Eva, durch welche ein Schluß auf das Gegenstück möglich ist. Die Statuen von Adam und Eva (wohl Rizzos erste Arbeit in Venedig) sind schon gegenständlich sehr bemerkenswert. Die Frührenaissance, selbst die florentinische, hat nur ausnahmsweise die Darstellung des nackten Körpers zum Vorwurfe für Statuen gemacht, und auch dann fast ausschließlich bei Kinderstatuen. Um so beachtenswerter sind daher diese beiden Bildwerke des Rizzo, künstlerisch die hervorragendsten Leistungen der venezianischen Plastik, die in der tüchtigen Durchbildung der Körper seine oben genannten Arbeiten entschieden übertreffen; namentlich der aufwärts blickende Adam, der im Hinblick auf die schwungvolle Bewegung und die ergreifende

1) Rizzo, Riccio, Brioso heißt Krauskopf, daher oft vorkommender Beiname.

Gebärde tiefer Reue nicht nur in Venedig einzig dasteht, sondern auch zwischen den besten toskanischen Werken der Zeit bestehen würde. Eva, in halb befangener, halb gezierter Stellung und Miene, erinnert in ihrem höchst achtungswerten, aber wenig ansprechenden Naturalismus auffallend an die Eva des Genter Altarbildes der Brüder van Eyck.

Auf die gleiche Hand weist die (irrtümlich dem Lorenzo Bregno zugeschriebene) Statue eines Schildhalters an der Langseite des <sup>a</sup> Arco Foscari (Mars?); in vollständig antiker Rüstung, von ähnlicher Haltung und gleichen Vorzügen, jedoch etwas herber und gleichgültiger. (Man beachte auch die Übereinstimmung der Nischen und Sockel dieser drei Statuen.) Auch die meisten übrigen <sup>b</sup> Statuen an dem Arco Foscari gehören der gleichen Werkstatt an. — Diesen Figuren in Energie der Auffassung nahe, wenn auch handwerksmäßiger in der Behandlung, steht die Gruppe des vor <sup>c</sup> der h. Helena knieenden Vittore Capello († 1467); der Altar, dessen Lünette das Grabmal ursprünglich füllte, samt der Gruppe ist jetzt <sup>d</sup> wieder aufgerichtet als Portal an S. Apollinare. Wahrscheinlich sind auch die Überreste des Monumentes Giov. Emo († 1483, <sup>e</sup> vornehme Statue, jetzt im Museum zu Vicenza) und das zerstörte Grabmal des Orfato Giustiniani († 1464), dessen Sarkophag in Aufbau und Dekoration genau mit dem des Tron-Monuments übereinstimmte, Arbeiten von Rizzo. Eine der weiblichen <sup>f</sup> Statuetten (Fides) dieses Denkmals ist im Magazin des Dogenpalastes erhalten, eine köstliche zarte Jungfrauengestalt in feiner Bewegung und reicher Gewandung. Dieser Figur gemäß werden auch die figürlichen Skulpturen (schwebende Viktorien und Knaben <sup>g</sup> am Wappen Barbarigo) an den Podestarkaden der Riesentreppe, wie die Architektur dieser Treppe selbst für spätere Werke Rizzos <sup>h</sup> erklärt. Die Holzstatue eines h. Sebastian in Sangemini (bei Terni) schuf der Meister während seiner Verbannung zu Foligno (1498); sie hat unstreitige Analogien mit seinem Adam, — während <sup>i</sup> eine verwandte Sebastianstatue von Holz in S. Francesco zu Stroncone (bei Terni) die geringe Arbeit eines Gehilfen sein mag. Ähnlichen Charakter wie Rizzos große Einzelfiguren haben die <sup>j</sup> großartig lebensvolle Bronzestatuette eines Jünglings im Museo Correr, mit offenem Hals und Perücke, einem Bildnis Antonellos <sup>k</sup> verwandt, und die S. 498 c erwähnte Grabfigur des Kardinals P. Foscari († 1485) in S. M. del Popolo zu Rom. (Beide Arbeiten sind auch als Jugendwerke des *Riccio* in Anspruch genommen, jedoch mit Unrecht, da sie vor seiner Zeit entstanden.) Die vor- <sup>l</sup> züglichen bronzenen Glockenhänse („Mori“) auf dem Uhrturm (1498 voll.), hünenhafte Gestalten wie die wandernden Bergamasken in der Schweiz, stehen auch wohl Rizzos Adam näher als den Figuren

Pietro Lombardis. Dasselbe gilt für die eleganteste Gestalt unter den vielen schönen Wappenhältern in Venedig, den jungen Pagen am alten Pal. Civran auf Campo del Carmine.

Denselben flachen Reliefstil, wie ihn die meisten Darstellungen an den Grabmälern des Rizzo wie des P. Lombardi, namentlich die übliche Präsentation des Vorstorbenen vor der Madonna im Halbrund zeigen, finden wir an verschiedenartigen, zum Teil sehr reizvollen Arbeiten von unbekanntem Künstlern. Ein Altarvorsatz in S. Trovaso, der in flacher medaillenartiger, an den Rändern ganz wenig unterhöhlter Arbeit Engelkinder mit den Passionsinstrumenten und seitwärts musizierende Engel darstellt, ist von naiver Anmut in den Köpfen und Gebärden und zeigt Verkürzungen von raffiniertem Geschick. Der gleichen Richtung gehören auch die Statuen Christi und der hh. Petrus und Hieronymus auf dem Giebel von S. M. della Visitazione (Zattere) an, jedoch sind sie von gröberer, bloß dekorativer Ausführung; ebenso die Gruppe des Engels mit dem kleinen Tobias über dem Hauptportale von S. Angelo Raffaello, und (viel geringer) die Altartafel mit dem Presepiorelief in der Mitte im Seminario (Kap. hinter dem Oratorium). Nicht so übertrieben flache Behandlung zeigt ein treffliches großes Relief der Sala degli Scarlatti des Dogenpalastes: zwei Heilige empfehlen den knienden Dogen Leonardo Loredan und den Patriarchen der thronenden Madonna; es ist die Seele Giovanni Bellinis in Marmor; das Christuskind schreitet über der Mutter Knie den Männern freundlich entgegen. Die feinste Arbeit dieser Art sind die Engel zur Seite einer Tabernakeltür im Museo Archeologico zu Mailand. Von dem Meister derselben ist auch der (aus der Capp. del Rosario stammende) betende Engel auf dem Altare des r. Querschiffes in S. Giovanni e Paolo zu Venedig.

Ganz für sich stehen zwei Holzskulpturen in S. Giovanni in Bragora von dem Deutschen *Lardo* (Leonardo), die aber durchaus italienischen Stilcharakter tragen: das große Kruzifix (1491, über der Sakristeitür) und die liegende Figur des h. Giovanni Elemosinario (1495, hinter Gestühl verborgen) in einst bemaltem, jetzt vergoldetem Hochrelief. —

*Lorenzo Bregno* († 1524), dem irrtümlich die Schildhalter des A. Rizzo an der Riesentreppe (S. 536 a u. f) zugeschrieben wurden, zeigt sich an dem Grabmale des Admirals Ben. Pesaro († 1503, auch *Ant. Minello* war daran beteiligt) in den Frari im Aufbaue wie in der Dekoration als ein jüngerer, bereits in die Hochrenaissance einlenkender Meister; in dem etwas gedrungenen, klassisch angehauchten nackten Neptun (der Mars zur Rechten ist von *Baccio da Montelupo*) ist er dem Ant. Lombardi verwandt. Damit stimmt

die ziemlich leblose, dem Lorenzo zugeschriebene Statue des  
 a Feldherrn D. Naldo († 1510) auf dessen Grabe in S. Giovanni e  
 b Paolo, wie die beiden Frauenfiguren am Grabmale Vendramin  
 c ebenda (f. S. 542 a) überein. Auch der Altar Trevisan in S. M.  
 Mater Domini trägt feinen Charakter (voll. nach 1524 von *Ant.  
 Tinello*). Urkundlich sind von *Lorenzo* und seinem Bruder *Battista*  
 d *Bregno* die jetzt im Dome von Treviso zerstreuten Marmor-  
 arbeiten aus der von A. Lombardi erbauten (f. S. 176 c), 1518 bis  
 1522 vom Domherrn Malchiotro (dessen bem. Tonbüste im Kuppel-  
 tambur auch von Bregno sein dürfte) restaurierten Sakraments-  
 kapelle (Evangelistenmedaillons der Decke, Statuen der hh. Petrus  
 und Paulus, sowie zweier Engel, auferstandener Christus, vier  
 Reliefs mit betenden Engeln, 1504–14; vielleicht auch das bisher  
 dem A. Lombardi zugeteilte Heimsuchungsrelief). Auch die Statue  
 e des h. Sebastian ebendort (1. Pfeiler l.) aus S. Margherita (1515)  
 f ist Lorenzos Werk (die Nische dazu jetzt in S. Leonardo als Um-  
 g rahmung des Taufbeckens); ihm nahe steht die Madonna mit  
 Kind (3. Pf. 1.).

Bald nach Antonio Rizzo oder schon gleichzeitig mit ihm trat  
*Pietro Solari* (bekannt unter dem Namen *Pietro Lombardi*, um  
 1435 bis 1515) auf, der mit seinen Söhnen, *Antonio* und *Tullio*,  
 eine von den letzteren fortgeführte große Werkstatt hielt, die in  
 Venedig und Umgegend fast siebenzig Jahre hindurch die hervor-  
 ragendste plastische wie dekorative und architektonische Tätigkeit  
 ausübte. Die Zahl der bezeichneten und sonst beglaubigten Denk-  
 male aller Art ist groß genug, um von jedem dieser Künstler ein  
 klares Bild zu gewinnen.

Wann Pietro oder ob er überhaupt aus der Lombardei zuge-  
 wandert sei, ist nicht bekannt, noch weniger, daß Werke von ihm  
 im Lombardischen vorhanden sind. Doch zeigt seine Kunstweise,  
 namentlich in den schlanken Gestalten, den scharfen, knittrigen  
 Falten, dem flachen Relieffiel so mannigfache Verwandtschaft mit  
 der bald nach der Mitte des Jahrhunderts unter dem Einflusse von  
 Donatellos Werken in Padua sich ausbildenden Plastik der Lom-  
 bardei, daß wir wohl mit Recht hier seine Lehrstätte suchen. Indes  
 dürfen Bellano und Rizzo als die für ihn vorbildlichen Meister gelten.

Bezeichnet mit dem Namen *Pietros* sind nur einige kleinere  
 h Werke: Zwei Statuen, die hh. Hieronymus und Paulus in S.  
 Stefano, lebensvolle und energische Gestalten von etwas herber  
 Charakteristik und scharfer, aber fein verstandener Gewandung,  
 denen auch der h. Nikolaus von Bari dazwischen entspricht;  
 i ferner (mit der Jahreszahl 1482) das Relief in Dantes Mausoleum  
 zu Ravenna: Dante vor seinem Schreibpulte sitzend, ganz flach im  
 Relief, von feinem Ausdrucke, geschmackvoller Anordnung und

fauberer Durchführung, in einer hübschen Einrahmung aus farbigen Steinen. Die gleichfalls bezeichneten Basen der Säulen auf Piazza Vittorio Emanuele ebendort, von 1483, enthalten sehr unbedeutende und flüchtige kleine Reliefs, offenbar Werkstattarbeiten. — Den gleichen Charakter wie die Heiligen in S. Stefano zeigen die beiden (bald nach 1464 begonnenen) Altäre mit Heiligen vor dem Chore der Markuskirche (neuerdings wohl irrtümlich dem *Antonio Rizzo* zugewiesen). Eine beglaubigte frühe und sehr sorgfältige, als dekoratives Prachtstück ausgezeichnete Arbeit ist sodann der Chor von S. Giobbe mit den Halbfiguren der Evangelisten und Propheten in Relief, den Engeln darunter und der Verkündigungsgruppe; wohl schon vor 1471 auf Kosten des Dogen Crist. Moro begonnen. Auch die Figuren an der Fassade zeigen Pietros Eigenart. Sehr nahe steht ihm die Statue des h. Markus am Altare der kleinen Sakristei in S. Giorgio Maggiore (ihr Gegenstück, der h. Georg, erinnert an *A. Rizzo*); beides sehr gute Arbeiten.

Als Hauptwerk unter den Grabmälern schließt sich diesen Arbeiten das urkundlich beglaubigte, schon 1481 vollendete große Dogengrab P. Mocenigo († 1476) in S. Giovanni e Paolo an, mit lauter Helden, die den Sarg tragen oder in Seitennischen stehen, mit Putten, die aus Engeln zu kriegerischen Pagen geworden sind, mit Trophäen und Herkulestaten in Relief; das Christliche beschränkt sich auf ein oberes Flachrelief, die Frauen am Grabe, und auf kleine Giebelstatuen des Erlösers und zweier Engel. Die Kriegergestalten sind zumal von ungefuchter, mannigfacher Bewegung und Charakteristik.

Nach diesem Monumente lassen sich auch zwei frühere Dogendenkmäler in S. Giovanni e Paolo auf Pietro zurückführen; das des Dogen Pasquale Malipiero († 1462, wohl etwas später errichtet) mit einem noch ganz gotischen Motiv in dem steinernen Thronhimmel (die Figuren der Tugenden denen der „Verkündigung“ in S. Giobbe verwandt) und das Grabmal des Niccolò Marcello († 1474), im Aufbaue eines der eigenartigsten und glücklichsten. Es zeigt in seinem Figurenschmucke engen Anschluß an Rizzos Gestalten am Trondenkmal. — Ein anderer Grabtypus: der Sarkophag auf reicher Basis, das Standbild des Verstorbenen zwischen Pagen tragend, das Ganze oval eingerahmt, geht ebenfalls auf Pietro zurück. Das früheste, etwas trockene Denkmal dieser Art ist das des Jacopo Marcello in den Frari (1484). In gleicher Art ist das 1485–88 urkundlich von Pietro mit seinen Söhnen ausgeführte Grabmal des Bischofs Giov. Zanetti († 1486) im Dome zu Treviso, das besonders schöne Grabmal Agost. Onigo († 1490) in S. Niccolò ebendort und das des M. Trevisan († 1500) in den

- a Frari zu Venedig mit starkbewegter Statue in voller Rüstung.  
 b Das Grabmal des Dogen Giov. Mocenigo († 1485) in S. Giovanni e Paolo war bei Pietro bestellt, ist aber im wesentlichen von *Tullio* und *Antonio* gegen Ende des 15. Jahrh. ausgeführt. —  
 c Auch das Monument Nicc. Franco († 1499) im Dome zu Treviso möchte den Lombardi angehören, wogegen die ihnen zugeordnete Grabplatte des Lod. Marcello († 1524) in S. Gaetano ebenda 1505 von *Ant. Maria da Milano* gearbeitet wurde. Von der 1485–1506 durch Pietro für den Hochaltar des Domes zu Treviso ausgeführten Arca der hh. Teonisto, Tabra und Tabrata ist nur noch die Vorderseite mit den Relieffiguren der Heiligen in Pilasterumrahmung erhalten.

Von einzelnen Arbeiten Pietros sind die vorzüglichsten beiden Kriegerstatuen am Pal. Perfico dell' Ambasciatore als eigenhändige Werke der besten Zeit, sowie das Relief über dem Eingange zum Kloster S. Stefano als frühe Arbeit Pietros hervorzuheben. Dieses und eine andere tüchtige Türlünette, der h. Markus den Schuster heilend, auf Campo S. Tomà (1479) sind wegen der vollständigen Bemalung noch von besonderem Interesse.

Wie bei den vorgenannten großen Monumenten aus dem letzten Viertel des 15. Jahrh., so werden bei den späteren Denkmälern des P. Lombardi, wo Urkunden erhalten sind, neben Pietro dessen Söhne ausdrücklich mitgenannt. Aber auch aus diesen Arbeiten ist ersichtlich, daß Antonio († 1516) und sein Bruder Tullio Lombardi († 1532) die Ausführung mehr und mehr in die Hand nahmen. Drei der hervorragendsten architektonischen Denkmäler Venedigs verdanken den Lombardi ihren reichen plastischen Schmuck: die Kirche S. M. dei Miracoli, die Fassade der Scuola di S. Marco und das Denkmal A. Vendramin in S. Giovanni e Paolo. Ferner führten sie hier, von kleineren Arbeiten abgesehen, die Dekoration der Kap. Giustiniani in S. Francesco della Vigna, der Kap. Guffoni in S. Lio und des Chors von S. Stefano aus.

- i Den Auftrag zum Baue von S. M. de' Miracoli erhielt Pietro 1481; Ende 1489 war die schmucke Kirche vollendet. In den schönen Halbfiguren auf der Chorbalustrade, den Basen mit Sirenen u. a. verraten sich *Antonio* und *Tullio*; auf Pietro und Tullio weisen namentlich die Entwürfe zu den Außenfiguren, auf Tullio ein unfertiges Relief mit dem Abendmahle. — Das lebenswürdige Madonnenrelief über dem Portale ist von *Zuan Zorzi Gasparis*, gen. *Pirgoteles* († 1531). Ihr Motiv wiederholt die Madonna im Giebel des Grabmals Ben. Pefaro in den Frari. Ihm gehören auch die Reliefs der Madonna und der hh. Gallus und Mauritius an der ehemaligen Scuola degli Albanesi bei S. Maurizio

(1498), fowie im Santo zu Padua die S. 210 c verzeichnete h. Justina.

In der Capp. Giustiniani in S. Francesco della Vigna<sup>a</sup> ist der reiche Schmuck der Wände wie der Altar zwar nicht des künstlerischen Wertes halber, aber wegen seiner Vollständigkeit ein Hauptwerk der Schule der Lombardi. Der Altar nebst Predella und Vorsatz, sowie der Relieffries mit der Geschichte Christi sind zierliche, aber etwas form- und geistlose Arbeiten, die in ihrem erzählenden Vortrage an Bilder von S. Croce gemahnen; nur die Evangelisten sind von *Antonio* und *Tullio*, die Propheten wohl von *Pietro*. Von gleichem Stile ist der Altar im Oratorium des Seminario mit dem Täufer und den hh. Hieronymus und Lorenzo Giustiniani (im Aufsatze gemalte Halbfiguren). — Der Marmorbekleidung und dem figürlichen Schmucke der Giustinianikapelle verwandt sind die Chorwände von S. Stefano (1475); mit Unrecht dem Medailleur *Vittore Gambello* gen. *Camelio* († 1537) zugeschrieben, vielmehr aus der Werkstatt des *Pietro Lombardi*. Auch die Statuen auf den östlichen Marmorshranken in den Frari gelten mit Unrecht für Arbeiten Camelios, mit dessen energischen Bronzereliefs (Kämpfende vom Grabmale seines Bruders Briamonte) im Museo Archeologico sie gar nichts gemein haben.<sup>e</sup>

Durch die Söhne des Pietro Lombardi und durch ihren Altersgenossen Alessandro Leopardi wird eine neue Entwicklung der venezianischen Plastik eingeleitet. Sie beruht im wesentlichen auf einem erneuten und besonders eingehenden Studium der Antike, eine Erscheinung, die ganz im Gegensatze steht zu der Entwicklung der Quattrocentoplastik im übrigen Italien, insbesondere in Florenz. Auch ist die Quelle, aus der diese Künstler schöpfen, eine ganz andere als die, woran die Meister der Protorenaissance und die der Frührenaissance anfänglich studiert und sich begeistert hatten; nämlich nicht, oder wenigstens nicht in erster Reihe die römische, sondern die griechische Plastik. Mehr als einer der venezianischen Künstler wird wohl (gleich Squarcione) Gelegenheit gefunden haben, die Überreste griechischer Kunst in ihrer Heimat, in dem Venedig untertänigen Griechenland und auf den griechischen Inseln kennen zu lernen<sup>1)</sup>; jedenfalls kamen von dort zahlreiche Skulpturen nach Venedig. Die allgemeine Begeisterung für die Kunst des Altertums, die sich in Venedig schon seit Squarcione und den Buon, namentlich stark aber in Pietro Lombardi zeigt, gestaltet sich in dieser jüngeren Künstlergeneration zu einem wirklichen

1) Von der Tätigkeit venezianischer Künstler des Quattrocento wird der Reisende in verschiedenen Städten Dalmatiens, namentlich in Sebenico, Traù und Ragusa angenehm überrascht. Die Grabkapelle des Giov. Torlonia († 1454) im Dome zu Traù wäre selbst in Italien ein hervorragendes Denkmal in seiner Art.

Eingehen auf die eigentümlichen Vorzüge der echt griechischen Skulptur, das über das gelegentliche Entleihen antiker Motive oder Gestalten hinausgeht. Die Art ihres Hochreliefs, die Verteilung der Figuren, die ruhige Haltung, die Faltengebung deuten auf die Benützung attischer Grabreliefs als Vorbilder. Auch die Statuen erscheinen in ihrer Haltung von römischen und griechischen Gewandfiguren beeinflusst. Aber mit diesem Studium der Antike verbindet sich ein nur oberflächliches Eingehen in die Natur; und infolge einer empfindsamen und nicht selten sogar schwächlichen Auffassungsweise fehlt den Figuren dieser Künstler die rechte plastische Erscheinung, während ihnen andererseits auch die male-  
rische Wirkung der aus ähnlichem Geiste hervorgegangenen gleichzeitigen Gemälde der venezianischen Schule abgeht. Daß drei Jahrhunderte später Canova auf demselben Boden eine dieser Kunstrichtung vielfach verwandte Kunst ausbildete, beruht gewiß auf einem Grundzuge des venezianischen Charakters.

Die drei als Hauptrepräsentanten dieser Richtung genannten Künstler, die Brüder *Antonio* und *Tullio Lombardi* und *Alessandro Leopardi* († 1522–23), haben an verschiedenen der großartigsten Monumente dieser Zeit zusammen gearbeitet. Den Ruhm dafür hat mit Unrecht Leopardi allein geerntet. Die neuere Forschung hat vielmehr festgestellt, daß Leopardi hauptsächlich nur als Architekt und Dekorator beteiligt war. Dies gilt vor allem für das schönste aller Dogengräber, das des Andrea Vendramin († 1478, voll. nach 1493) im Chore von S. Giovanni e Paolo. Verglichen mit den übrigen Gräbern der Lombardi, ist schon die Einteilung besser, ohne jene allzu gleichartigen Wiederholungen; die unteren Figuren — drei Genien mit Leuchtern hinter dem Sarkophage, zwei Helden in Seitennischen und zwei jugendliche Wappenhalter (jetzt im Berliner Museum, ersetzt durch zwei nüchterne weibliche Figuren von *Lor. Bregno*) — haben die nötige freie Luft über sich; oben folgen nur Reliefs verschiedenen Grades, stets ihrem Platze angemessen, und eine leichte Giebelverzierung, Sirenen, die ein Medaillon mit dem Christuskinde halten; auch unten, an dem herrlich verzierten Sockel, sind die Engel mit der Schrifttafel und die beiden Putten auf Meerwundern in Relief gebildet. Dieser Sinn des Maßes und der Abstufung wirkt allein schon sehr wohl-  
tuend; das Verdienst hat man dem Leopardi angerechnet, aber es ist wahrscheinlich, daß auch die Architektur Pietro und seinen Söhnen angehört. Der figürliche Schmuck verrät die Hände von *Antonio* und *Tullio Lombardi*, namentlich die Tugenden am Sarkophage, in denen eine edle, freie Bildung und Mannigfaltigkeit der Bewegung auffällt, womit sich, wie in den meisten anderen Gestalten, eine wunderbare Lieblichkeit und Milde der reichgelockten

jugendlichen Köpfe verbindet. Auch die beiden Krieger gehören zu den schönsten Gestalten der venezianischen Kunst.

*Leopardi's* bekanntestes Werk sind die drei überaus glücklich komponierten Flaggenhalter auf dem Markusplatze (1500–05). Das Figürliche zeugt von großem Schönheitsfinne und von geschickter Benutzung antiker Vorbilder (Umzüge von Meerwesen).

Eine gemeinsame Arbeit ist dagegen wieder der Schmuck der Cappella Zeno in S. Marco. Es handelt sich um eine der prachtvollsten Grabstätten der Renaissance, die des Kardinals Giov. Batt. Zeno (1504–19 ausgeführt). Den Auftrag dazu erhielten Leopardi und Antonio Lombardi gemeinsam 1504. Leopardi trat aber schon 1505 zurück, kann also nur am Entwürfe beteiligt gewesen sein. Der Sarkophag selbst mit den sechs Tugenden ist (wegen Abwesenheit Antonios, der von 1506–16 in Ferrara beschäftigt war) von *Paolo Savin* ausgeführt, der auch das Auferstehungsrelief am Altare und die Bronzestatuen des Petrus und Johannes d. T. fertigte; tüchtige Köpfe, die die unvollkommene Stellung einigermaßen gut machen. — Das Relief des Thronhimmels (Gott-Vater mit Engeln) ist von *Antonio*; ebenso die berühmte Madonna della Scarpa (1515), dieser reine Gedanke der goldenen Zeit Giov. Bellinis; vorzüglich schön das auf ihrem rechten Knie sitzende Kind, das sich zum Segnen anschickt. Den Guß führte *Pietro Giovanni delle Campanie* aus, der sich auch allein (am Sockel der Madonna) bezeichnet hat; die Ziselierung des Grabmals ist auffallend vernachlässigt. Alle Marmorteile wurden von *Tullio Lombardi* gefertigt.

An dem Colleonenidengramme vor S. Giovanni e Paolo war *Leopardi* nur beim Abschlusse des Werkes beteiligt; seine Arbeit sind (1491–93) der herrliche Marmorsockel mit dem feinen Waffenfries aus Bronze, der Guß und die Ziselierung des Standbildes, an dem sämtliche Verzierungen spezifisch venezianische sind. An Verocchio's Modell hat Leopardi dagegen nichts geändert (s. S. 473 a).

Noch schärfer ausgeprägt als in Leopardi tritt der Einfluß der Antike in *Antonio Lombardi* (geb. um 1462, gest. in Ferrara 1516) hervor. Sein einziges bezeichnetes Werk (1505 vollendet), das glücklich komponierte Relief in der Capp. del Santo zu Padua, das das Wunder des Kindes darstellend, das der h. Antonius zum Sprechen bringt, ist infolge der klassischen Gemessenheit und der Ruhe seiner Figuren von etwas kalter Schönheit. — Arbeiten des Antonio sind auch die jetzt neben dem Grabmale Lod. Trevisan aufgestellten Statuen des h. Thomas von Aquino und des Petrus Martyr in S. Giovanni e Paolo, von edler schlichter Haltung, die letztere von *Paolo Stella* aus Mailand vollendet. Auch das S. 514 g erwähnte Grabmal Borfos von Este in der Certosa von Ferrara wird ihm zugeschrieben. — Das

- a Archäologische Museum des Dogenpalastes besitzt ein Hochrelief der Portia, das zu den besten Arbeiten Antonios gehört. Die drei Bronzen der Himmelfahrt Mariä ebendort, früher am Grabmale der Brüder Marco († 1486) und Agostino († 1501) Barbarigo in S. M. della Carità, sind besonders lebendige Arbeiten der jüngeren Lombardi, wohl des Antonio. Wohl ein Jugendwerk
- b ist die reizvolle Madonnenstatue in S. Niccolò zu Treviso,
- c 2. Kap. r. vom Chore. Der Evang. Lukas in S. Giobbe (1. Kap. l.) ist eine schöne Arbeit der Lombardischule, im klassischen Gewande ganz nach Art des Antonio.

*Tullio Lombardi* (geb. um 1460, † 1532), am meisten beschäftigt, aber vorwiegend dekorativ begabt, zeigt namentlich in seinen späteren figürlichen Werken eine eigentümlich manierierte Ausartung der Schule: feine, gleichsam gekämmte Falten, unnütze Zierlichkeit der Haare, konventionelle Stellungen, Leblofigkeit und Einförmigkeit der Handlung, die in bewegten Szenen zur Karikatur wird, während seine ruhigen Gestalten und dekorativen Arbeiten, namentlich solange er mit dem Vater und dem Bruder zusammenarbeitet, zuweilen zu den besten in Venedig zählen.

- d Von Tullio allein sind vier knieende Engel in S. Martino, von 1484, nebst dem Wandaltare, den sie tragen (wohl später), schön gedacht, mit andächtigen und anmutigen Köpfen. Nicht viel
- e später wird das Relief in S. Giovanni Crisostomo entstanden sein: Mariä Krönung inmitten der Apostel. Die Köpfe, zumal der Hauptpersonen, zeigen eine klassische Ruhe, die jedoch dem bewegten Motive nicht recht entspricht. — Im Archäolog. Museum des Dogenpalastes das bez. Doppelporäträt eines jungen Ehepaars in Hochrelief (nach antikem Vorbilde). Im Oratorium des
- g Seminario Patriarcale ein Sakramentstabernakel (aus S. Niccolò) mit zwei knieenden weiblichen Heiligen, ein sehr graziöses Jugendwerk; ferner die Reliefhalbfigur Gottvaters und die Hochreliefs der hh. Katharina und Cäcilia (Halbfiguren), mehr in der klassizistischen Art *Antonios*. In der Sakristei der Salute
- h ein charakteristisches Pietàrelief, die freie Replik eines zweiten, noch dem Vater Pietro in Auftrag gegebenen, in der Capp. Guffoni
- i von S. Lio.

- k Von den untern Skulpturen der Scuola di S. Marco kommen die zwei ziemlich befangenen Löwen weniger in Betracht als die zwei Taten des h. Markus, bei denen sich Tullios Studium griechischer Reliefs recht deutlich zeigt (Behandlung der hinten stehenden Personen), womit freilich die perspektivisch gegebene Halle, die den Raum darstellt, wunderbar kontrastiert. Die Statuen bis zum Dache zeigen den Charakter der Werkstatt Pietros. (Die
- l Lünette mit dem h. Markus inmitten der Bruderschaft, irrtümlich

dem B. Buon zugeschrieben, ist in Anordnung, reicher Charakteristik und tüchtiger, naturwahrer Durchbildung der Körper und der Gewandung eine der hervorragendsten Leistungen der Renaissance in Venedig, jedoch unvenezianisch und auch der Einrahmung im Frucht- kranze nach wohl eher von einem florentiner Meister.)

Am Schmucke der Kap. des h. Antonius im Santo zu Padua a beteiligte sich Tullio mit zwei Reliefs: Antonius heilt das Bein eines Jünglings, und der Heilige findet in der Leiche des Geizhalses einen Stein an der Stelle des Herzens (1501 und 1505 bestellt, aber erst 1525 abgeliefert); namentlich das letztere mit den oben gerügten Unarten des alternden Künstlers behaftet. — Ein paar tüchtige Köpfe in der Sakristei von S. Stefano und eine b Reliefbüste des h. Sebastian im Nebeneingange von SS. Apostoli. c In der Sakristei der Frari das schöne kleine Magdalenen- d tabernakel. Auch die Gruppe über einem seiner späteren Grabmäler, dem des Pietro Bernardo in den Frari (innere Fassadenwand), ist wohl von Tullio, wenn auch erst nach seinem Tode vollendet (S. 220 h). Das Relief einer Madonna mit Kind (Halb- e figur) in S. M. Maggiore zu Treviso stammt aus der Zeit, als er dort das Querschiff baute (1530); das Grabmal Matteo Bellati f im Dome zu Feltre (bez. und dat. 1528) ganz im Charakter kühler Hochrenaissance.

Als unbestimmbar seien unter den tüchtigeren Arbeiten dieser Zeit noch genannt die vergoldete Madonna am Uhrturme (um g 1500), das Grabmal des Arztes Suriano in S. Stefano (im Auf- h baue einen Typus der römischen Gräber wiederholend, 1488—93), die große Bronzetafel ebendort, die Suriano mit seiner Gattin vor i der thronenden Madonna darstellt und wie die nüchterne Nachbildung eines bellinesken Gemäldes aussieht; das Madonnenrelief mit zwei Schildhaltern im Dogenpalaste (Loggia), wie k das Relief der h. Martha mit anbetenden Nonnen in S. Angelo l Raffaello (1506, vom Portale der Kirche S. Marta; die Köpfe von blödem Ausdruck); beide haben nichts von P. Lombardis Naturalismus. Das Monument Bonzi († 1508) in S. Giovanni e m Paolo (l. Seitenschiff) zeigt schon den Schritt in die volle Hochrenaissance bei einer den jüngeren Lombardi entlehnten Anordnung.

Von den wenig zahlreichen plastischen Porträts dieser Zeit sind vielleicht ein paar tüchtige Flachreliefs im Seminar und im n Museo Correr von *Pietro Lombardi*. Die dem Rizzo zuge- o schriebene Marmorbüste (des Carlo Zeno?) im Museo Correr ist p für ihn zu gering; bedeutender die Bronzestatuette des Arztes Pietro q Benavides und die Marmorbüste eines Mannes mit über die r Schulter geschlagenem Mantel (als Pfarrer von S. Gemignano bezeichnet, † 1523) im Museo Archeologico. Die Marmorbüste s

<sup>a</sup> unten am Monument des Ben. Brugnolo in den Frari erscheint zu deutlich als Nachbildung der Totenmaske.

In den Marken (wie an der gegenüberliegenden dalmatinischen Küste) bekundet sich seit dem Ende des 15. Jahrh. deutlich die auf politischen Beziehungen gegründete Einwirkung von Venedig neben <sup>b</sup> älteren florentinischen Einflüssen. — In Ravenna trifft man außer den oben genannten Arbeiten des *Pietro Lombardi*, der nach 1482 für oder in Ravenna selbst beschäftigt war, verschiedene Arbeiten aus dessen Werkstatt oder von Nachfolgern Pietros und andern Venezianern. So das schöne Nischengrab am Ende des linken <sup>c</sup> Schiffs von S. Francesco, von einem gewissen *Tommaso Flamberto* (1509), und die Grabfigur des Ritters Guidarello im Museum, <sup>e</sup> von *Tullio Lombardi* (1525). — Im Dome von Cesena stehen zwei Altäre in Beziehung zu Antonio und Tullio Lombardo: der <sup>f</sup> eine stellt den h. Bernhard inmitten der hh. Eustachius und Christophorus dar, der zweite gegenüber, feiner und altertümlicher, den auferstandenen Christus zwischen den beiden Johannes, über ihnen Engel; zu den Seiten knieen die Donatoren Camillo und Carlo <sup>g</sup> Verardo. — In Faenza ist etwas später ein lokaler Bildhauer tätig, *Pietro Bariloto*, von dem im Dome das zierliche Grabmal des Africano Severoli († 1522), sowie das spätere und plumpere Grab des Giovanbatt. Bofi († 1542) herrührt; den Monumenten eines Rovizzano verwandt.

<sup>h</sup> Der plastische Schmuck an der Loggia de' Mercanti (f. S. 98 c u. d), sowie an den sonderbar gemischten Übergangsfassaden von <sup>i</sup> S. Francesco und S. Agostino in Ancona (S. 89 e u. f), teilweise von *Giorgio da Sebenico* (dem Schüler Bartolommeo Buons in Venedig), ist von geringem künstlerischen Wert. Eigentümlich ist den Gestalten die Unruhe und Hast in der Bewegung. (Die Figuren und die Renaissanceeinrahmung am Portale von S. Agostino wurden erst 1493 von zwei sonst nicht bekannten Lombarden hinzugefügt.)



Wenn die großen Bildhauer der **Hochrenaissance** (des Cinquecento) bei weitem nicht die großen Maler dieser Zeit aufwiegen, wenn sie nicht halten, was das 14. und 15. Jahrh. in der Skulptur versprach, so lag die Schuld nicht bloß an ihnen.

Die unsichtbaren Schranken, die zunächst die kirchliche Skulptur umgeben und ihr nie gestatten, das zu werden, was die griechische Tempelskulptur war, sind schon oben mehrfach angedeutet worden. An ihre Seite trat jetzt allerdings eine profane und eine halbkirchliche allegorische Skulptur. Allein dieser fehlte die innere Notwendigkeit; sie war und blieb ein ästhetisches Belieben der Gebildeten jener Zeit, nicht eine notwendige Äußerung eines allverbreiteten mythologischen Bewußtseins.

Die Skulptur wird im 16. Jahrh. allerdings in gewissen Beziehungen eine freiere Kunst, als sie je gewesen war. Nehmen wir z. B. die Grabmäler als Maßstab des Verhaltens der beiden Künste an, so herrscht in der gotischen Zeit die Architektur völlig vor; das Bildwerk scheint um des Baugerüstes willen da zu sein. Zur Zeit der Frührenaissance ist es statt der Architektur schon eher nur die Dekoration, die als Nische, als Triumphbogen die Skulpturen einfaßt; wohl ist sie um der letzteren willen vorhanden, und dennoch gehört die Gesamtwirkung noch wesentlich dem dekorativen, nicht dem plastischen Gebiete an. Dieser glückliche Zusammenhang mit der Architektur nimmt jetzt einen ganz anderen Charakter an; die beiden Künste brauchen einander fortwährend; allein die Skulptur ist nicht mehr das Kind vom Hause, sondern sie scheint bei der Architektur zur Miete zu wohnen; man überläßt ihr Nischen und Balustraden, damit mag sie anfangen, was sie will, wenn sie nur die Baulinien nicht auffallend stört. Wo sie kann, richtet sie sogar das Gebäude nach ihren Bedingungen ein. Ganze bisher mehr architektonische Partien, Altäre, Grabmäler usw. werden ihr jetzt oft ausschließlich überlassen.

Sie ist ferner freier in ihren Mitteln: die Lebensgröße ihrer Gestalten, im 15. Jahrh. eher Ausnahme als Regel, genügt jetzt nicht mehr; das Halbkolossale wird das Normale, und das ganz Riesenhafte kommt nicht selten vor.

Sie ist endlich freier im Typus. Die biblischen Statuen werden noch einmal nach plastischen Bedürfnissen umstilisiert, und auch die mythologischen nichts weniger als genau den entsprechenden antiken Bildungen nachgeahmt. Die Allegorie geht vollends geradezu in das Unbedingte und Schrankenlose.

Diese viele Freiheit mußte nun aufgewogen werden durch die freiwillige Beschränkung, die der hohe plastische Stil sich selber auferlegt, durch Größe innerhalb der Gesetzmäßigkeit. Der Geist des 15. Jahrh. in der Skulptur war vor allem auf das Wirkliche und Lebendige gerichtet gewesen, das er bald liebenswürdig, bald ungestüm, oft mit feinsten Beobachtung der obersten Stilgesetze, oft fessellos zur Darstellung brachte. Dieses Wirkliche und Lebendige sollte nun in ein Hohes und Schönes verklärt werden.

Hier trat das Altertum noch einmal begeisternd ein. Ganz anders als zur Zeit Donatellos und seiner paduaner Schüler, die der Antike ihren dekorativen Schein als Hülle für ihre eigenen Gedanken abnahmen, erforschten jetzt einige Meister das Gesetzmäßige der alten Plastik. Es war jedoch nur ein kurzer Augenblick; nur sehr wenige taten es ernstlich, und auch sie schufen nur vereinzelte Werke von absolutem Werte; bald überwog äußerliche manierierte Nachahmung nach den Werken dieser Meister selbst, wobei sowohl das Altertum, wie das bisher eifrig gepflegte Studium des Nackten halb vergessen wurden. — Nichtsdestoweniger blieben von der empfangenen Anregung einige kenntliche Züge zurück: die Absicht auf großartige Behandlung des Nackten und die Vereinfachung der Zutaten, hauptsächlich der Gewandung. (Innerhalb der einfachen Draperie hielten sich freilich die vielen und überflüssigen Faltenmotive mit Hartnäckigkeit.) Sodann beginnt mit Andrea Sanfovino, wie wir sehen werden, die ebenfalls dem Altertume entnommene bewußte Handhabung des Gegensatzes der einzelnen Teile der Gestalt, das Hervortreten der linken gegen die rechten, der obern gegen die untern und umgekehrt für die entgegengesetzten Seiten. Dieser sog. Contraposto wird allerdings bei den meisten nur zu bald der einzige Gehalt des Werkes. Endlich bleiben zahlreiche vereinzelte Aneignungen aus antiken Werken nicht aus. Was uns in den manierierten Werken anstößig erscheint, ist weniger das Antikisieren an sich, womit man noch immer ein Thorwaldsen sein kann, sondern dessen unechte Verquickung mit fremden Intentionen.

Am übelsten ging es dabei dem Relief. Die große Masse der vorhandenen antiken Reliefs, nämlich die spätrömischen Sarkophage, schienen jede Überladung zu rechtfertigen. Schon das 15. Jahrh. hatte die Sache häufig so verstanden, war aber noch bedeutend weiter gegangen als die spätesten Römer und hatte, wie wir sehen, Gemälde mit reichem und tiefem Hintergrunde in Marmor und Erz übersezt. Dies behielt die Skulptur jetzt mit wenigen Ausnahmen bei, nur ohne die Naivität des 15. Jahrh., in anspruchsvollern und bald ganz öden Formen. Wie das Relief erzählen muß, welches seine notwendigen Schranken sind, davon

hatte schon etwa von 1530 an kaum jemand noch ein richtiges Gefühl. Eine Masse von Talent und von äußern Mitteln geht von da an für mehr als volle 200 Jahre an einer ganz falschen Richtung verloren.

Wie als Maler mußte *Leonardo da Vinci* (1452—1519) auch als Bildhauer allen Cinquecentisten voran stehen. Wir wissen nicht nur aus seinen Briefen, daß er sich jeder Art der plastischen Technik rühmt, er verbrachte auch einen großen Teil seiner künstlerischen Tätigkeit mit den Vorarbeiten zu ein paar Monumenten, die schließlich nicht zustande kamen oder zerstört wurden. Bei dem außerordentlichen Einflusse, den Leonardo auch als Plastiker auf seine Zeitgenossen ausübte, sei wenigstens das, was wir darüber wissen, hier kurz erwähnt.

In Verrocchios Werkstatt (bis nach 1476, vielleicht bis 1480) war Leonardo schon mit neunzehn Jahren 1471 imstande, selbständig ein großes Bronzegefäß (für das Kloster von Montoliveto) zu gießen und zu ziselieren. Die Frage, wie weit er an Verrocchios plastischen Arbeiten dieser Zeit beteiligt war, ist noch eine offene; wahrscheinlich arbeitete er damals die trefflichen Bronzereliefs im Carmine zu Venedig und im Universitätsmuseum zu Perugia (vgl. S. 471 e u. 473 c u. d).

Eine monumentale plastische Aufgabe war es dann, der Leonardo Ende 1481 seine Berufung nach Mailand durch Lodovico il Moro verdankte; Lodovico wollte ein ehernes Reitermonument seines großen Vorfahren Francesco von ihm errichten lassen. Der Künstler fertigte, wie die neueste Forschung erwiesen hat, zwei wesentlich verschiedene Modelle. Das erste zeigte den Reiter auf hoch aufbäumendem Pferde im Begriffe, mit dem Streitkolben einen Feind zu vernichten, der, mit dem Schilde sich deckend, unter den Vorderfüßen des Pferdes hockte (eine Bronzestatue dieses Kriegers im Pal. Trivulzio in Mailand, Skizzen zum Monumente in Windsor, und kleine Nachbildungen an verschiedenen Orten). Nachdem Lodovico dies Modell 1489 definitiv verworfen hatte, entschloß sich Leonardo zur Formung eines neuen Modells, bei dem (das Pferd schreitet mit leicht gesenktem Kopfe) die Gußschwierigkeiten vermieden, dafür aber Roß und Reiter ganz kolossal gebildet werden sollten. Das Modell, in ungeheuren Dimensionen aus Tonerde modelliert, erregte die höchste Bewunderung der Zeitgenossen; 1499 wurde es von den in Mailand eingerückten Franzosen verstümmelt, einige Jahre später wird es zuletzt erwähnt. (Außer zahlreichen Skizzen in Windsor gibt eine Rötelskizze des Codex atlanticus in der Ambrosiana einen Begriff von der Komposition.)

Auch von einem zweiten Reiterdenkmale hat uns die neueste Forschung in Leonardos Manuskripten Nachricht gegeben: von der

Reiterstatue des Besiegers Lod. Sforzas, des Marschalls Gian Giacomo Trivulzio, die Leonardo über einem reichen Grabmale des letzteren errichten sollte. (Zahlreiche Skizzen in Windsor und Leonardos genaue Kostenaufstellung sind erhalten; vielleicht ist auch eine aus dem Besitze Cristoforis stammende Reiterstatuette des Marschalls <sup>a</sup> im Museo Archeol. zu Mailand eine flüchtige Nachbildung eines kleinen Modells von Leonardo.) Auch in der Heimat wurde ihm gleich nach seiner Rückkehr (Anfang 1501) ein plastischer Auftrag zu einem Neptunsbrunnen vor dem Palazzo Vecchio erteilt (aus Duccios kolossalem Marmorblock zu meißeln, den bald darauf Michelangelo zu seinem David verwandte; große Zeichnung zum Brunnen in Windsor; Ammanatis Brunnen geht auf diesen Entwurf zurück.) Auch war er seinem Schüler *Rustici* später bei der Ausführung der Bronzegruppen am Battistero behilflich (vgl. S. 554 h). — Darauf beschränkt sich, was wir jetzt von der plastischen Tätigkeit des größten Genius, den Italien hervorgebracht hat, wissen. Wie er auf die gleichzeitige Plastik in Florenz und Oberitalien einwirkte, ist danach nicht einmal annähernd festzustellen.

Der erste und beliebteste der Bildhauer dieser Zeit ist *Andrea (Contucci da Monte) Sansovino* (1460–1529). Trotz der milden, schönen Empfindungsweise, mit der er begabt war, macht sich bei ihm, auch in seinen besten Werken, schon die starke Einbuße geltend, die die Skulptur der Hochrenaissance einer allgemeinen, wenig lebendigen Schönheit zuliebe erleidet: der Mangel an Individualität und Charakter und daher auch an Mannigfaltigkeit und Originalität.

<sup>b</sup> Gleich sein frühestes Werk (nach Vasari), ein später roh bemalter Terrakotta-Altar in S. Chiara zu Monte San Savino, beweist dies deutlich. Die Statuen der Heiligen in den Nischen und die schwebenden Engel darüber zeigen ein feines Schönheitsgefühl in Auffassung der Formen und Gewandung, aber es fehlt ihnen an Charakter und Haltung; auch ist die Anordnung nüchtern.

<sup>c</sup> Dies gilt im höheren Maße von der Sakramentsnische in S. Spirito zu Florenz, die Andrea noch vor seiner neunjährigen Übersiedlung nach Portugal (1491) vollendete. Die krönenden Engel sind fast dieselben; die Anordnung ist eine sehr verwandte, aber unruhigere, kleinliche, wie überhaupt die Dekoration als Ganzes. Diefes sind die plastischen Teile, die Statuetten und die kleinen Reliefs der Predella, die Lünetten usw. wohl absichtlich untergeordnet, aber auch entschieden zum Opfer gefallen, wenn auch einzelne schöne Figuren und Motive sich darunter finden (s. auch S. 136 c). Eine zwar nicht originelle, aber in Verhältnissen <sup>d</sup> und Ornamentik gute Jugendarbeit ist das kleine Ciborium in S. Margherita a Montisci bei Florenz. — Die bemalte Holz-

statue des h. Rochus in der Pieve zu Battifolle (im Chianatale, a vier Miglien von Arezzo) erweist sich ihrem Stile nach gleichfalls noch als ein Jugendwerk, während die jüngst für das Museo Nazionale zu Florenz erworbene Tonstatuette der Madonna b den Stempel seiner Reifezeit trägt. Das Taufbecken im Bat- c tistero zu Volterra (bez. und datiert 1502) ist dagegen so gering, zumal in den Reliefs der Taufe und der vier Kardinal- tugenden, daß die Ausführung Gehilfen zugeschrieben werden muß.

Andreas beide Hauptwerke, die seinen Ruhm begründet haben und ihm für immer eine hohe Stelle unter den Bildhauern der Renaissance sichern, sind die beiden Prälategräber Girol. Basso und Ascanio Sforza im Chore von S. M. del Popolo (das eine d beg. 1505, das andere 1507). Sie folgen in der Anordnung noch dem Einrahmungssysteme des 15. Jahrh. Die allegorischen Figuren stehen noch halblebensgroß in ihren Nischen; ihre Schönheit ist jene mehr allgemeine, der Antike bewußt entlehnte, die hier zuerst und wohl mit am solidesten auftritt. Die beiden jugendlichen Präläten sind sehr edel im Schlummer liegend gebildet (vielleicht unter dem Einflusse der alten etruskischen Grabfiguren); aber das auf den Arm gestützte Haupt widerspricht dem Gedanken des Schlummers, und die dadurch hervorgerufene Bewegung und Belebung der Gestalt widerspricht zugleich dem Aufbaue des Grabmals. Der Hauptwert liegt jedenfalls in der Dekoration. — Das Grabmal des Pietro Menzi aus Vicenza (1504) am Seiteneingange e von Araceli erscheint wie eine Vorarbeit zu diesen Gräbern; die Grabstatue wie das Rundrelief der Madonna und die Allegorien zu dessen Seiten sind schöne Versuche eines noch nicht ganz geläuterten Strebens, das erst in jenen Meisterwerken seine Erfüllung fand. — Dagegen kann das Grabmal Armellini (1524) im rechten Querschiffe von S. M. in Trastevere höchstens als tüchtiges f Schulwerk gelten.

In der letzten Zeit seines Aufenthaltes in Rom, im Jahre 1512, entstand die Gruppe der h. Anna und Maria mit dem Kinde in S. Agostino, die Stiftung eines deutschen Protonotars, Johann g Coricus. Bei allzu deutlicher Anlehnung an Leonardos berühmten Karton des gleichen Gegenstandes ist die Charakteristik eine wenig glückliche: Anna, eine Alte mit tiefgefurchten Zügen (was Leonardo so glücklich vermied), erscheint in Marmor fast widerwärtig; und Maria ist von jener leblosen Schönheit, die das Vorbild für Lorenzetto und so manchen andern Künstler der nächsten Zeit wurde. — Aus derselben Zeit stammt auch die Gruppe der Madonna, von h zwei nackten Jünglingen (den Seelen der Abgeschiedenen) angebetet, über dem Hauptportale von S. M. dell' Anima, die mit Andreas Art viel Verwandtes hat.

Glücklicher war Andrea, wo er in unmittelbarer Beziehung zur älteren florentiner Kunst stand. Die Gruppe der Taufe Christi <sup>a</sup> über dem Ostportale des Baptisteriums zu Florenz (1502 in Auftrag gegeben, vollendet von *Vinc. Danti*, der manierierte Engel erst von *Spinazzi* im 18. Jahrh. hinzugefügt) ist nicht nur von hoher Schönheit in beiden Gestalten, sie ist wahrhaft groß und monumental gedacht. Von ähnlichen Vorzügen sind in der Johanneskapelle des Doms von Genua die Statuen des Täufers und der <sup>b</sup> Madonna (1503); jene noch etwas herb im Ausdrucke, aber schön in Stellung und Motiv, die Jungfrau schon mit akademischen Anklängen, das Kind naiv bewegt und wiederum mit kenntlichem lionardesken Anklänge.

Von 1513–26 war Andrea wohl ausschließlich mit den Entwürfen und teilweise auch mit der Ausführung des plastischen Marmor Schmuckes der von *Bramante* in ihrer architektonischen <sup>c</sup> Form 1510 entworfenen Santa Casa im Dome zu Loreto beschäftigt. Trotz des reichen Materials, des schönen Aufbaues und der mannigfachen schönen Motive, namentlich in den von Andrea selbst ausgeführten Figuren und Reliefs (dem Propheten Jeremias, <sup>d</sup> der Verkündigung und dem Presepio; außerdem noch von ihm begonnen die Geburt, Anbetung, Trauung und der Tod Mariä), steht auch dieses Werk seinem künstlerischen Werte nach kaum höher als der Marmor Schmuck der Kapelle im Santo zu Padua. Für die Verkennung des Stils in den fast frei gearbeiteten Reliefs, die Entlehnung der Motive, ja ganzer Gestalten und Kompositionen von den Malereien Raffaels und Michelangelos (namentlich von der Decke der Sistine) kann der allgemeine Schönheitsfönn, der in manchen Teilen hervortritt, nicht entschädigen. — Neben und unter Andrea arbeiteten *Tribolo*, *Bandinelli*, *R. da Montelupo*, *Fr. da Sangallo*, *Dom. Fimo*, *Girol. Lombardo*, *Gugl. della Porta*, *Simone Mosca* und *Cioli* an dem umfangreichen Werke.

An Sanfovino reihen sich ein paar wenig jüngere Florentiner an, die jedoch noch stärker in den Traditionen des Quattrocento befangen und in dieser Richtung, namentlich bei einzelnen dekorativen Arbeiten, dem Sanfovino zuweilen überlegen sind, während ihre freien Bildwerke weder die Naivetät und den feinen Naturalismus der vorausgegangenen Zeit, noch den Schönheitsfönn des Andrea bekunden.

Dahin gehört zunächst der bekannte Architekt *Giuliano da Sangallo* (1445–1516). Seine beiden Grabmäler in der Capp. <sup>e</sup> Saffetti in S. Trinita zu Florenz (zwischen 1485 und 1491), die reichsten des S. 191 b behandelten Nischengrabtypus, sind interessant durch Anwendung verschiedenfarbigen Marmors und wegen der Verwertung antiker (Sarkophag- und anderer) Motive in den zier-

licht gearbeiteten und ornamentierten Reliefs der Nischenumrahmung. An dem großen Kamine im Pal. Gondi (um 1498) a beginnt dagegen die Dekoration z. T. schon in die Schwüle der Spätzeit umzuschlagen. Viel besser der nach Giulianos Modell 1512 ausgeführte Hochaltar der Madonna delle Carceri in b Prato. Ebendort geht der Majolikafries gewiß auf einen Ent- c wurf Giulianos zurück, wie auch der am Portikus von Poggio a d Cajano mit Nachbildungen röm. Reliefs. Ein frühes Werk ist der hölzerne Crucifixus im Oratorium hinter dem Madonnen- tabernakel in der Annunziata zu Florenz (1482). Von seinem e jüngeren Bruder *Antonio* stammt ein ähnliches Werk im Vestibül der Capp. dei pittori ebendort (1514). f

*Andrea Ferrucci* aus Fiesole (1465—1526) und *Benedetto da Rovezzano* (1476—1556) sind namentlich wegen ihrer schönen dekorativen Arbeiten von Interesse (f. S. 194 r u. ff.). Als Bildhauer sind beide weniger bedeutend, mögen sie nun kleine Reliefs ausführen, wie Rovezzano die früher übertrieben geschätzten Reliefs vom Grabmale des h. Johann Gualbert (1507—13, Überreste jetzt g im Museo Nazionale zu Florenz), und Ferrucci die Reliefs am Taufbrunnen im Dome von Pistoja (im Vereine mit *Jac. h d'Andrea del Mazza* 1497—99), — oder mögen sie lebensgroße Gestalten schaffen wie den h. Andreas (von *Ferrucci* 1512) und den i Evang. Johannes (von *Rovezzano* 1513) im Dome zu Florenz, k die beide schon akademisch befangen erscheinen. Am vorteilhaftesten zeigt sich Ferrucci in den schlicht aufgefaßten, geschmackvoll angeordneten Büsten des Marfilio Ficino im Dome (1522) und l des Marcello Adriani († 1521) in S. Francesco al Monte. Für m S. Felicita (4. Kap. l.) und S. M. Primerana in Fiesole schuf n er mittelmäßige Holzkruzifixe; im linken Querschiffe des Doms o zu Fiesole einen Altar mit den hh. Mattheus und Romulus; für den von *Sim. Ciolfi* aus Settignano gearbeiteten Sarkophag des h. Octavian im Dome von Volterra zwei Leuchterengel (1522). — Ge- p ringer noch ist das Plastische am Grabmale Ant. Strozzi († 1524) q in S. M. Novella (r. Seitenschiff), das von Ferruccis Schülern *Silvio Cofini* (1495—1540) und *Maso Boscoli* (1503—74) ausgeführt wurde. Von ersterem das Grabmal Minerbetti ebendort und r dasjenige Raffaels da Volterra († 1522) in S. Lino zu Volterra. s Von einem andern Schüler Ferruccis, *Cicilia* aus Neapel, ist die Grabplatte des Priors L. Tornabuoni (1515) in S. Jacopo in t campo Corbolini zu Florenz, mit der die äußerste Grenze des Naturalismus streifenden Reliefgestalt und dem überreichen Intarsiafries. *Boscoli* schuf für S. M. di Monferrato zu Rom (1. Kap. l.) die Marmormadonna selbdritt, schon michelangelesk. u

Bedeutender und wesentlich auf die große Plastik gerichtet ist

das Streben zweier Zeitgenossen, die uns besonders aus Bronzewerken bekannt sind. *Baccio da Montelupo* (1469–1535) ist der a Urheber der Bronzestatue des Evangelisten Johannes an Orfanmichele (1515), die sich den älteren Arbeiten, obgleich schon etwas gesucht, noch leidlich anreicht, und der Holzkruzifixe im Refektorium von S. Marco und am Altare der Sacrestia vecchia von c S. Lorenzo, beide noch vom Realismus des Quattrocento befeelt. Klaffisch nüchterner ist dagegen seine Marsstatue am Grabmale d Pefaro in den Frari zu Venedig (1506). Von seinen zahlreichen für e die Badia zu S. Godenzo ausgeführten Tonbildwerken ist jüngst dort eine Statue des h. Sebastian aufgefunden worden. Die bemalten f Holzstatuen des h. Antonius in S. Andrea zu Lucca, sowie der hh. g Petrus und Paulus in S. Agostino zu Anghiari können ihm ihrem Stile nach mit Wahrscheinlichkeit zugeteilt werden (in letzterer h Kirche auch ein Presepio in unglasiertem aber bemaltem Ton, lebensgroße Figuren, spät-florentinisch). — Montelupo überragt bei weitem der Schüler Leonardos *Giov. Franc. Rustici* (1474–1554, seit 1528 i in Frankreich) in seiner Bronzegruppe der Predigt des Täufers über der Nordtüre des Baptisteriums (1506–11). Es lebt in der Gruppe noch ein Funken jenes Geistes des Hochbedeutenden, den er wohl der Beihilfe Leonardos verdankt. Sonst von ihm nur erk halten die Lünette Christus als Gärtner (in der Robbiawerkstatt einfarbig glasiert), ein schönes, dem Sanfovino nahestehendes Werk, aus S. Lucia ins Collegio della Quietè übertragen (f. S. 458, Anm.), sowie der 1510 für die Calimalazunft gegossene Bronzekandelaber im Museo Nazionale. — Endlich ist zeitlich dieser Gruppe auch der (bisher anonyme) sog. „*Meister der Johannesstatuetten*“ anzureihen: seine Tonfiguren des jugendlichen Täufers, sowie des m büßenden h. Hieronymus (im Museo Nazionale, bei Bardini, n im Dom zu Pescia — letztere Johannesstatue ausnahmsweise stehend und glasiert) stehen dem Stile nach etwa zwischen Sanfovino und Leon. Taffo (f. S. 227 g).

Diese an Zahl geringen Arbeiten repräsentieren uns in der Skulptur fast einzig jenen Geist maßvoller Schönheit, den in der Malerei vorzüglich Raffael vertritt. Auch gleichen ihnen am meisten die Skulpturwerke, die *Raffael* unter eigener Aufsicht hauptsächlich durch *Lorenzetto* ausführen ließ. Nach Raffaels Skizze entstand o die Jonasstatue in der von ihm entworfenen Capp. Chigi in S. M. del Popolo zu Rom; eine keineswegs vollkommene körperliche Bildung, aber in der Gebärde von wunderbarem Ausdruck des wiedergewonnenen jugendlichen Lebens, das wie vom Schlafe erwacht. (Der Fischrachen ist geschickt und bescheiden angegeben; im Kopfe des Jonas eine Annäherung an die Züge des Antinous.) p Auch das Bronzerelief am Altare der Kapelle, Christus und

die Samariterin darstellend, ist Raffaels Erfindung, bei der einzelne Gestalten eines antiken Reliefs benutzt worden sind. Der geistlose Prophet Elias gegenüber ist dagegen *Lorenzettos* eigene a Erfindung. Nicht besser ist seine Madonnenstatue auf dem Altare b im Pantheon, der Raffaels Grab hinter sich birgt, sowie der h. Petrus am Eingange der Engelsbrücke, im Anschlusse an das c ältere Gegenstück des Paolo Taccone. (Über seine Arbeit am Grabmale Forteguerra in Pistoja f. S. 472 d.)

Auch *Giulio Romano* hat sich als Bildhauer versucht; er entwarf das Grabmal des Baldassare Castiglione in der durch ihre sonder- d baren Wachsporträtbilder bekannten Wallfahrtskirche S. M. delle Grazie bei Mantua.

Ein anderer Römer, *Gian Cristoforo Romano* (um 1465—1512), als Goldschmied und Medailleur für die Höfe von Mantua und Ferrara wie für Julius II. viel beschäftigt, steht mehr als alle Genannten in den Traditionen des Quattrocento. In seiner Jugend arbeitete er das Dekorative an den Grabmälern Pietro Mellinis (1484) und M. A. Albertonis (1485) in S. M. del Popolo (die Statue e an ersterem von Cristoforos Lehrer *P. Paulo Nisii*, an letzterem von einem „*Nicolaus [Ciumare] sculptor*“). Seine behauptete Beteiligung an den Grabmälern Lonati († 1497) und Podocataro († 1506) ebendasselbst ist mehr als zweifelhaft. (Über das Mausoleum des Giangaleazzo Visconti in der Certosa zu Pavia f. S. 430 b.) In Mantua ist von ihm die schöne, mit figürlichen Medaillons geschmückte Tür im Gemache Isabellas im Pal. Ducale (1500); in f S. M. delle Grazie bei Mantua das Epitaph für Girol. Stanga g (1498), von köstlicher Eleganz und Einfachheit, und das unter seinem Einflusse gearbeitete Grabmal Bern. Corradi (1498). Von gleichem h Typus ist das Grabmal Trechi in S. Vincenzo zu Cremona i (1502), eine eigenhändige Arbeit Cristoforos, durch zierliche Dekoration ausgezeichnet.

\*\*\*

Der Zeit nach müßte schon hier Michelangelo genannt werden. Allein bei der historischen Stellung, die er gegenüber der ganzen spätern Skulptur einnimmt, ist es notwendig, zuerst die Künstler zu besprechen, die, obwohl meist jünger als er, noch nicht oder noch wenig von seinem Stile berührt wurden. Sie haben teils die Richtungen des 15. Jahrh. in ihrem bunten Reichtume aufgebraucht, teils auch der freieren, aber allgemeinen Schönheit Sansovinos sich genähert, jedenfalls aber der von der römischen Malerschule ausgehenden Entartung sich nicht entziehen können.

Zunächst ein paar Florentiner. (Den *Bandinelli* versparen wir auf die Michelangelisten, zu denen er wider Willen gehört.) *Tribolo*

(eigentlich *Niccolò Pericoli*, 1485–1550) war anfänglich Schüler des unten zu nennenden Jacopo Sansovino, allein in einer Zeit, da dieser noch seinem Lehrer Andrea im Stile näher stand als seiner eigenen spätern Manier; zudem muß Tribolo von Anfang an auch Andreas Werke gekannt haben und später, infolge seiner Mitarbeit an der Santa Casa von Loreto nach dessen Entwürfen, von dem Stile Andreas durchdrungen worden sein. Seine früheste Arbeit wird das Marmorbild des Apostels Jakobus links in einer Seitennische des Chores im Dome zu Florenz sein (gewöhnlich dem *Giovanni dell' Opera* zugeteilt). Alsdann bekam Tribolo (um 1525) die Seitentüren der Fassade von S. Petronio in Bologna zu verzieren. Von ihm sind an beiden die Propheten, Sibyllen und Engel in der Schrägung der Pforte und des Bogens, sodann die Madonna in der Lünette (der Christus in Nicodemus' Armen von *Aspertini* [1526], der Johannes von *Erc. Seccadenari*) und sämtliche Pilasterreliefs an der Türe rechts (Geschichten Josephs), und von denen der Türe links das erste, dritte und vierte des linken Pilasters (Geschichten des Moses). In dem kleinen Maßstabe dieser zahlreichen Gegenstände ist ein besonders reiner und maßvoller Stil entwickelt; ebenso zählen die Propheten und Sibyllen, trotz starker Entlehnung aus der Sifstina, zu den reinsten und reizendsten Einzelfiguren dieser Zeit. Das große Relief der Himmelfahrt Mariä in S. Petronio (11. Kapelle rechts, 1526) geringer und nicht frei vom Einflusse Michelangelos. — Von einem trefflichen ungenannten Meister, der aber dem Tribolo offenbar sehr nahe stand, ist das 1525 errichtete Grab der Familie Cereoli in S. Petronio (innen links vom Hauptportale), sowie vielleicht auch die Madonna ebenda in der 6. Kapelle rechts gearbeitet. — Als Tribolos Hauptwerk in Rom gilt das Grabmal Papst Hadrians VI. (1529) im Chore von S. M. dell' Anima (rechts), im ganzen nicht von glücklicher Anordnung (diese von *Peruzzi*) und auch im einzelnen unplastisch überfüllt. Übrigens ist Tribolos Anteil vielleicht auf die allegorischen Figuren zu beschränken; die liegende Statue ist von *Michelangelo Sanese*. — Die spätere Tätigkeit Tribolos betraf zum Teil Dekorationen des Augenblickes, für die er ein besonderes Talent besaß; auch wurde er eines der baulichen Faktoten Cosimos I. (s. S. 315 e, 379 a u. b).

In diese Reihe gehört auch *Benvenuto Cellini* (1500–72), der durch seine eigene Lebensbeschreibung eine größere Bedeutung gewonnen hat, als durch seine Werke. Von seinem dekorativen Verdienste war schon S. 242 ff. die Rede; hier handelt es sich um seine Bildwerke, in denen die Eigentümlichkeiten des Goldschmiedes meist in mehr oder weniger empfindlicher Weise zur Geltung kommen. Von größerm Umfange und selbständiger Bedeutung ist

zunächst der eherne Perseus in der Loggia de' Lanzi in a Florenz. Das Motiv ist bei aller Wunderlichkeit (man sehe die Verschränkung der Medusenleiche) doch nicht nur energisch, sondern auch in den Linien bedeutend, so daß man die Mängel der an sich sehr fleißigen Einzelbehandlung, z. B. die Dürftigkeit des Rumpfes im Verhältnisse zu den Extremitäten, darob übersehen mag. Die reiche Basis verrät den Goldschmied; die Statuetten daran sind idealistisch maniert in der Art der römischen Schule; das Relief ist rein malerisch, wie die Wirkung des Ganzen. Im Museo Nazionale außer zwei trefflichen Modellen zum Perseus b die kolossale Bronzebüste Cosimos I., gesucht in Schmuck und Haltung und, für die Größe, kleinlich in der Durchführung. Eben- dort die kleine Bronze des auf dem Adler reitenden Ganymed. c — Seine Restaurationen antiker Werke, z. B. an dem Ganymed (in demselben Museum), sehen sehr geziert aus. Weit besser die d früher dem Michelangelo zugeschriebene Restauration des Bacchus mit dem hockenden Satyr im Gange der Uffizien, die einer e frühen Arbeit Cellinis nicht unähnlich sieht.

Auch das Werk eines Ungenannten, der bronzene Bacchus, der jenseits des Ponte Vecchio in Florenz in einer Brunnennische f steht, erinnert sehr an Cellini. Mit Schale und Traube in den Händen vorwärts stürmend und überhaupt energisch belebt, ist er doch nur für den Anblick von links berechnet und stößt ab durch vulgäre, gesucht herkulische Bildung. Man vergleiche ihn z. B. mit dem Bacchus Jac. Sansovinos, der ein ähnliches Motiv viel schöner gibt.

Von einem Zeitgenossen des Cellini, der, wie dieser als Medailleur und Stempelschneider berühmt, namentlich als Bronzegießer sich auszeichnete: von dem in Mailand tätigen *Leone Leoni* aus Arezzo (1509–92), sowie von dessen Sohne *Pompeo* († 1610), der ganz in seiner Art arbeitete, befinden sich die meisten Bronze- statuen und Büsten, die sich, trotz einer gewissen Trockenheit der Arbeit, durch lebensvolle Individualität und vornehme Haltung auszeichnen, in Spanien und England. Das Grabmal G. Giacomo Medici im Dome zu Mailand mit seinen Bronzefiguren in reicher g Marmordekoration (voll. 1563), die noch bedeutendere sitzende Bronzefigur des Vinc. Gonzaga in Sabionetta, die Gruppe des h Ferd. Gonzaga auf dem Platze in Guastalla (beg. 1559) und die i reiche Marmorbüste Philipps II. beim March. Trivulzi in Mai- k land geben ein deutliches Bild seiner Kunst.

*Francesco da Sangallo* (1494–1576), Sohn des Giuliano, ist einer der weniger bedeutenden Nachfolger A. Sansovinos, unter dem er in Loreto mit beschäftigt war. Seine Altargruppe in Orfan- l

michele zu Florenz (1526), denselben Gegenstand wie die seines Meisters in Agostino zu Rom behandelnd, zeigt seine gänzliche Inferiorität: die beiden sitzenden Frauen stoßen das Kind auf ihren  
 a Knieen empor. Am Grabmale des Prälaten Angelo Marzi-Medici in der Annunziata (1546), am Eingange der Rotunde, ist die  
 b ruhende Figur von fast widerwärtiger Wirkung. Die Grabstatue des Bischofs von Cortona, Leon Bonafede († 1545), im Kapitelsaale der Certosa vor Porta Romana, bewegt sich an der Grenze eines künstlerisch erlaubten Naturalismus. — Von gleicher Art  
 c auch die Porträtstatue des Paolo Giovio (1560) im Klosterhofe von S. Lorenzo, die Büste des Giovanni delle bande nere im Museo Nazionale und die Reliefköpfe des h. Rochus (bez. 1542) und der  
 e Madonna (bez. 1575) in S. M. Primerana zu Fiesole.

*Vincenzo Danti* (1530–76) erscheint in der Bronzegruppe der  
 f Enthauptung des Täufers über der Südtüre des Baptisteriums in Florenz (1571) stilistisch halbiert. Einer schönen Inspiration aus den Werken Sanfovinos gehört der knieende Johannes an; der Henker dagegen und das zuschauende Weib sehen den Gedanken und Formen der römischen Malerschule nur zu  
 g ähnlich. — Die sitzende Statue Papst Julius' III. beim Dome von Perugia (1555) gehört ebenfalls der letztern Art an. — Im Giardino Boboli zu Florenz vorn rechts am Eingange die sonderbare Allegorie: Sieg der Redlichkeit über den Betrug. Die Kolossalstatue  
 i der Madonna mit Kind in S. Croce (Capp. Baroncelli) korrekt, aber  
 k völlig kalt. — Im Museo Nazionale die trefflichen, ganz malerisch behandelten Bronzereliefs der Schlangenanbetung und einer Allegorie (für ein Sportello), ganz unter Michelangelos Einfluß entstanden.

\*\*\*

In Oberitalien hält ein Künstler den bisher genannten das Gleichgewicht und ist den meisten sogar überlegen: *Antonio Begarelli* von Modena (c. 1479–1565). Seine Vorgänger sind Alf. Lombardi (S. 561) und Mazzoni (S. 517), der durch seine biederrealistischen Tongruppen weniger eine neue Gattung geschaffen, als eine mißachtete Gattung gewissermaßen zu Ehren gebracht hatte, so daß sie für Modena eine anerkannte Spezialität ausmachte. Begarelli wurde nicht durch die Bekanntschaft mit dem Altertume, sondern durch eine unverkennbar nahe Beziehung zu Correggio und durch die allgemeine Kunsthöhe der Zeit emporgehoben. Seine Einzelformen sind so schön, frei und reich, wie die A. Sanfovinos, denen sie doch nicht gleichen.

Sein Prinzip war ein rein malerisches; er arbeitete seine lebensgroßen Tongruppen nicht für freie Aufstellung, sondern für ganz

bestimmte Nischen und Kapellen, d. h. als Bilder. An die Stelle des streng geschlossenen Baues der Gruppe tritt eine rein malerische Anordnung für einen Gesichtspunkt. Allein innerhalb dieser Schranken hätte er wenigstens so streng bleiben müssen, wie die strengere Malerei es muß; statt dessen überließ er sich bei einem großen Schönheitsfinne doch sehr dem naturalistischen Schick und Wurf, dem bloßen Streben nach Lebendigkeit und Wirklichkeit. Sein Gefühl selbst für bloß malerische Linien ist so wenig entwickelt, wie das Correggios. Seine Körperbildungen sind meist gering, die Haltung, sobald sie nicht in einem bestimmten Momente aufgeht, unentschieden und unsicher, so daß er in den zur freien, isolierten Aufstellung bestimmten Statuen häufig weniger genügt als manche, die sonst tief unter ihm stehen.

Sein frühestes Werk ist die Gruppe der Beweinung Christi <sup>a</sup> in S. Agostino (1. Altar r., 1524). Hier ist er noch am meisten von Mazzonis Gruppe in S. Giovanni (S. 517 g) abhängig, sowohl in der strengeren Anordnung und Gewandung als auch in dem ernstesten Ausdruck. Bald darauf entstand das kleine Presepio im <sup>b</sup> Dome (1527; zwischen dem 3. und 4. Altare rechts), sowie die Madonna mit Kind und dem Täuferknaben im Museo <sup>c</sup> Civico (1528 voll.), wie ein plastischer Dosso Dossi erscheinend; wohl nur wenig später die Madonna mit Kind im Museo <sup>d</sup> Estense. — Es folgt zunächst (1531–37) das große Hauptwerk in S. Francesco (Kap. links vom Chore), die Kreuzabnahme: <sup>e</sup> vier Personen, symmetrisch auf zwei Leitern geordnet, senken den Leichnam nieder; unten die ohnmächtige Maria, von drei Frauen gehalten und umgeben, Johannes d. T., Hieronymus, Franziskus und Antonius von Padua zu beiden Seiten. Daß gerade der Moment der physischen Anstrengung symmetrisch dargestellt ist, wirkt nicht glücklich; dafür ist die Gruppe der Frauen malerisch vortrefflich und im Ausdrucke des Jammers edel und ergreifend zugleich, die Köpfe grandios. Der Künstler ist aber auch aller andern Mittel des Ausdrucks völlig Herr; die Hände sind mit der größten Leichtigkeit schön und sprechend angeordnet, das Liegen der Maria, das Knien des Franziskus, das Überbeugen der hinten stehenden Frau zeigen eine vollendete Meisterschaft. In der Gewandung aber verrät sich das selbst malerisch Ungenügende dieses Naturalismus, der nicht erkennt, daß die Gewandung in der Kunst etwas anderes ist als im Leben, nämlich ein wertvolles Mittel zur Verdeutlichung der Gestalt und Bewegung, das zudem in der Plastik sehr bestimmten Gesetzen unterliegt. So drängt sich an dieser Stelle viel Müßiges und Unnützes vor; schon beginnen Mantelenden und Schleier zu flattern, als wehte von Neapel her bereits der Berninische Scirocco hinein.

Doch ein ganz reifes und herrliches Werk kann diese Schatten-  
 a feiten vergessen machen. In S. Pietro (Kap. rechts vom Chore) ist wieder eine „Klage um den toten Christus“ (1544–46) von nur vier Figuren; Nikodemus hebt den liegenden Leichnam etwas empor, Johannes hält die davor knieende Mutter. Als Bild vollkommen, in der Behandlung des Details einfach und großartig, erreicht diese Gruppe die reine Höhe der vollendeten Meisterwerke des 16. Jahrh. Stilistisch ihr am nächsten steht der Gekreuzigte  
 b zwischen Maria und Johannes in der Kirche zu Bomporto (bei Modena, die dazugehörenden Figuren des Täufers und des h. Franz  
 c bei Sign. Giusti in Modena). — In der Kirche S. Pietro ist sodann die Altargruppe des rechten Querschiffes (vier Heilige, oben in den Wolken die Madonna mit Engeln) von Begarelli 1553 angefangen, von seinem Neffen *Lodovico* vollendet; einzelnes, wie die Ekstase des Petrus, die Schönheit des Kopfes der Maria und des Kindes, ist auch hier von großem Wert. Dagegen zeigen die  
 e sechs lebensgroßen Statuen (1532), die frei im Hauptschiffe stehen, die gänzliche Unfähigkeit des Künstlers, eine ruhige Gestalt plastisch zu stellen. Ebenso verhält es sich mit den vier  
 f Statuen im Querschiffe von S. Giovanni in Parma (1561), die im Detail jene sechs übertreffen und zu den besten Werken der Epoche gehören: Wie unentschieden ist Leib und Haltung dieses Evangelisten Johannes, dieser Madonna! wie vergnüglich charakterisiert Begarelli die weiten, hängenden Ärmel des h. Benedikt! wie läßt er den Schleier der Madonna flattern! Aber auch welche Schönheit in den Köpfen und in der Kindergestalt des Täufers Johannes, der seine Mutter begleitet! — Ähnlich die 31 Statuen (nur die des Petrus, Cristophorus, Antonius, Moses, Aron, Josua, Esra, sowie Isaaks Opferung sind eigenhändig) und die  
 g Kapellendekoration in S. Benedetto di Polirone bei Mantua, von 1541 und 1559. Aus den fünfziger Jahren stammen auch einige  
 h kleinere Arbeiten, jetzt im Museo Estense: ein toter Christus von Engeln betrauert, eine Taufe Christi und eine das Kind säugende Madonna.

Die späteste Zeit Begarellis glaube ich (abgesehen von jenem Altare des Querbaues in S. Pietro) zu erkennen in der großen  
 i Gruppe von S. Domenico zu Modena (Durchgang aus der Kirche in die untere Halle des Akademiegebäudes). Es ist die Szene von Martha und Maria; diese vor Christus knieend, jene samt zwei Mägden rechts, zwei Jünger links. Unverkennbar ist es der Geist der römischen Malerschule, der auf den Künstler einwirkte, wie schon die Draperien beweisen; auch macht sich (z. B. in der Martha, die auch als Einzelstatue gut ist) der Gegensatz der entsprechenden Teile des Körpers auf bewußtere Weise geltend. Die Köpfe sind

meist noch von naiver Schönheit. Die Porträtbüste des C. Sigonio (1555) in S. Agostino ist das einzige erhaltene Werk Begarellis a in diesem Genre. In S. Crocifisso zu Carpi (l. Chorwand) b ein ovales Terrakottarelieff der das Kind säugenden Madonna in einem Kranze von Seraphim, eines seiner naivsten Werke. — Vasari sagt uns, daß Begarelli seine Figuren so bemalte, daß sie wie Marmor erschienen; man sieht noch hier und da, wie der Künstler sie polierte, um den marmorartigen Eindruck hervorzubringen.

Die meisten oberitalienischen Skulptoren jener Zeit suchten, im Gegensatz zu diesem entschlossenen Realisten, ihre heimische Befangenheit durch den von Florenz und Rom ausgehenden Idealismus aufzubessern. Welche von ihnen die Werke A. Sanfovinos<sup>1)</sup> und die noch einflußreicheren Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle gekannt haben, ist im einzelnen nicht immer leicht anzugeben; bei mehreren sind diese Einwirkungen ganz deutlich nachweisbar; Michelangelo wirkte schon lange als Maler auf die Skulptur, ehe seine plastischen Hauptwerke zustande kamen. — Im dritten Jahrzehnt muß dann namentlich die Anwesenheit des Tribolo in Bologna und des Jacopo Sanfovino in Venedig der römisch-toskanischen Richtung den Sieg verschafft haben.

Vielleicht der bedeutendste dieser Reihe nächst Begarelli war der Ferrarese *Alfonso Lombardi* (1497–1537, geb. in Lucca), der hauptsächlich in Bologna arbeitete. Auch er hatte den Vorteil, daß er realistisch begann, sogar mit ähnlichen Aufgaben wie Begarelli. Ein frühes Werk, worin er diesem sehr nahe steht, sind die (jetzt neu bemalten) Halbfiguren Christi und der Apostel in den beiden Querarmen des Domes von Ferrara (1524). Der Künstler erscheint hier bei großer lebendiger Schönheit in einzelnen Gestalten noch mehr naturalistisch gebunden durch die Präzedentien seiner Schule; er verrät sich z. B. als Schulgenossen eines Lorenzo Costa schon durch die großen Hände, und als tüchtigen Anfänger durch die zierliche und exakte Arbeit. — Ebenfalls in S. Giovanni das Reliefbrustbild einer Madonna und d in S. Domenico (4. Kap. links) die Büste des h. Hyazinthus, e ohne Zweifel das naturalistische Porträt irgend eines ausdrucksvollen Mönchskopfes. (Die bemalte Tongruppe des von seinen f Angehörigen beweinten Christuslechnams, in der Krypta von S. Pietro zu Bologna, mit vorzüglichen Köpfen ist nicht von A.

1) Von A. Sanfovino erscheint u. a. *Cristoforo Stoporone* abhängig, der in Modena 1517 das Monument des G. Sadoletto, jetzt im Museo Lapidario, und in S. Francesco zu Ferrara (l. Kap. 1.) das Hochrelief Christus in Gethsemane und die Verkündigung am Grabmale Massa (1521) ausführte.

Lombardi, sondern eine ältere Arbeit von 1504<sup>1)</sup>.) — Später, und zwar zuletzt unter dem Einflusse Tribolos, nähert er sich dem Maße idealer Bildung, das Andrea Sanfovino dieser ganzen Schule vorgezeichnet hatte. Er wagte sich an undankbare Aufgaben, wie z. B. den kolossalen sitzenden Herkules (von Ton) im obern Vorsaale des Pal. Comunale (1520), der in den Verhältnissen immerhin beträchtlich besser, in der Stellung ungesuchter ist als alles, was Bandinelli und Ammanati hinterlassen haben. (Stark restauriert.) — Die größte Zahl seiner Arbeiten finden sich an S. Petronio; noch im Anschlusse an die ältere lombardische Plastik: die Statuen (englischer Gruß mit Gott-Vater und Sündenfall) an der Innenseite des rechten und linken Seitenportales der Fassade; — freier und sehr tüchtig: die Lünettengruppe der Auferstehung Christi (1526), außen am linken Seitenportale (wenn Christus sich auf einen sitzenden Wächter zu stützen scheint, so hat der Künstler dies wohl nur getan, um sich in einem reichern Linienproblem zu versuchen); ferner drei von den Reliefs der Geschichte Moses am rechten Pilaster desselben Portals, in offenbarem und glücklichem Wettstreit mit Tribolo (S. 556 b) entworfen sowohl als ausgeführt. — Mehr malerisch als plastisch, aber köstlich wie die besten jener Miniaturgeschichten der gleichzeitigen ferraresischen Malerschule erscheinen die drei Reliefs am Untersatze der Arca in S. Domenico, eine der delikatesten Arbeiten dieser Gattung (1532).

Von 1525 stammen die überlebensgroßen Terrakottastatuen der vier Schutzheiligen Bolognas in den Pilasternischen der Turmhalle am Pal. del Podestà. Eine ungleiche, z. T. sehr tüchtige Arbeit sind die Medaillonköpfe am Pal. Bolognini, Nr. 77. — Das Grabmal Ramazzotti in S. Michele in Bosco (1525–26), eines jener oberitalischen Soldatengräber, die den Geharnischten schlummernd und über ihm die Madonna darstellen, lehnt sich im Aufbaue noch an die Frührenaissance an.

In Alfonso's früherer Zeit (1519) entstand die überlebensgroße, figurenreiche Tongruppe im Oratorium bei S. M. della Vita. Nicht ohne Mühe erkennt man darin eine Darstellung des Todes Mariä: ringsum die Apostel, vorn am Boden die nackte Figur eines

- \* 1) Aus derselben Zeit enthält der Wallfahrtsort Varallo in der Cappella del Sacro Monte und auch in einigen der dortigen Stationskapellen lebensgroße farbige Freigruppen, angegeben und wohl auch ausgeführt von dem Maler *Gaudenzio Ferrari*; die darin dargestellten Vorgänge der Passion sind gleichsam fortgesetzt und erklärt durch Fresken an den Wänden. Eine ältere Grablegung (Holzskulptur), aus einer der Kapellen ins Museum zu Varallo übertragen, verrät den Einfluß *Mazzonis*. Unter dem gleichen Einflusse scheint auch eine reiche Pietägruppe in Ton zu Castelbeltrame (bei Novara) entstanden. —  
 \*\* † Dem *Gaudenzio* werden ähnliche farbige Tongruppen im Baptisterium zu Novara zugeschrieben (mit Unrecht, da sie aus dem 17. und vom Anfange des 19. Jahrh. herrühren).

Widersachers; ein eifriger Apostel will eben ein schweres Buch auf ihn werfen, wird aber von dem in der Mitte erscheinenden Christus zurückgehalten<sup>1)</sup>. Sonst ist die Gruppe merkwürdig durch ihren Gegensatz zu denen des Begarelli; sie macht Anspruch auf plastische, nicht bloß malerische Anordnung, und ihre Einzelformen sind durchaus mehr ideal und allgemein (sowohl Köpfe als Gewandung), aber die Anordnung ist konfus, die Handlung lahm.

Die Tonbüsten der Apostel im Chore von S. Giovanni in a Monte sind als Einzelgestalten zu bewegt und ohne feinere Individualität. (Die beiden Evangelisten erst von *Ubaldo Farina*, 1716.) In Faenza (Gymnasium) die Terrakottastatuen einer sitzenden b Madonna und der beiden Johannes, zu einer Gruppe zusammengeordnet. Alfonso's Spätzeit entstammen die Mediceerbüsten c (Leo X., Clemens VII. u. a.) im Quartiere di Leone X. des Pal. Vecchio zu Florenz.

Eine Mittstrebende des Alfonso in Bologna, ohne Zweifel zuletzt ebenfalls unter Tribolos Einfluß, war die ihrer Zeit sehr gefeierte *Properzia de' Rossi* († 1530); von ihr u. a. die zwei Engel neben Tribolos Relief der Himmelfahrt Mariä in S. Petronio d (11. Kap. rechts).

Von den übrigen Bildhauern Oberitaliens ist noch der als Dekorator bekannte *Giov. Franc. da Grado* (S. 213 d) wegen seiner den Einfluß A. Sansovinos bekundenden Feldherrngräber in e der Steccata zu Parma anzuführen. (Eckkapellen: Grab des Guido da Correggio; nüchternes Grab des Sforzino Sforza, 1529; vielleicht auch das des Beltrando Rossi, 1527, reich und in seiner Art sehr gelungen.) Die Helden, die auf ihren Sarkophagen stehen oder schlafend lehnen, sind im Detail meist genügend, wenn auch wenig belebt. Es ist die Art, in der auch wohl dem Giovanni da Nola ein leidlicher Wurf gelang. (Von demselben da Grado könnte wohl auch die Statue des h. Agapitus über dem Altare rechts in f der Krypta des Doms herrühren.) — Von sonstigen Parmesanern nennen sich drei Brüder *Gonzata* mit der Jahreszahl 1508 an den vier Bronzestatuen von Aposteln über der hintern Balustrade g des Domchors; magere, unsicher gestellte, im Detail zu sorgfältige Figuren. (Das dahinter aufgestellte Marmortabernakel h ist eine Arbeit des 15. Jahrh., im Aufbaue römischen Monumenten ähnlich, im Figürlichen fast ferraresisch; die Statuetten zu Seiten des Sakramentsbehälters von *Alb. Maffiolo* [1491].) Mit Begarelli haben weder da Grado noch die Gonzata etwas gemein. Von

1) Der gleiche wunderliche Zug kommt auch auf A. Sansovinos Relief des Todes Mariä in Loreto vor und ist ein Motiv aus der Schrift „De transitu virginis“, die dem Bischof Melito (2. Jahrh.) zugeschrieben wurde, jetzt aber für beträchtlich neuer gilt.

dem Medailleur *Andrea Spinelli* († 1572) aus Parma bewahrt die  
 a Steccata die Bronzestatue eines sorgfältig modellierten Auf-  
 erstandenen (hinter dem Hochaltare).

Wie in der lombardischen Plastik namentlich durch die spätern  
 Werke des *Agostino Busti* die Hochrenaissance sich in übermäßiger  
 Geziertheit und Charakterlosigkeit geltend zu machen beginnt, ist  
 oben schon erwähnt. Wie sie auf derselben Bahn weiterschreitet,  
 b zeigen manche der zahllosen Statuen am und im Dome zu Mai-  
 land; wir nennen nur die Statue des geschundenen h. Bartho-  
 lomäus (1562) von dem am Dombaue 1541–60 beschäftigten *Marco*  
*Agrate*. Der Kunstgeist der zweiten Hälfte des Jahrh. kehrt uns  
 in dieser steifen Bravourarbeit seine widerlichste Seite zu. Ein  
 c anderes Werk Agrates ist das Grabmal G. del Conte in S. Lo-  
 renzo (Capp. di S. Ippolito, 1556–59).

Doch es ist Zeit, auf den bedeutendsten Schüler des Andrea  
 Sanfovino zu kommen, auf *Jacopo Tatti* aus Florenz (1486–1570),  
 der von seiner nahen und vertrauten Beziehung zu dem großen  
 Meister insgesamt *Jacopo Sansovino* genannt wird. Allerdings  
 lernen wir ihn vorwiegend durch Werke aus der zweiten Hälfte seines  
 langen Lebens kennen, da er als eine der ersten künstlerischen Groß-  
 mächte Venedigs (s. S. 310 u. f.) eine große Anzahl baulicher und  
 plastischer Werke schuf und eine beträchtliche Schule um sich hatte.  
 d Seine früheren Arbeiten finden wir in Florenz, wo er von  
 1511–17 arbeitete: die Statue des Apostels Jakobus d. ä. an  
 einem der Kuppelpfeiler im Dome (voll. 1513), vollkommen lebendig  
 und von schöner Bildung, aber gesucht in der Stellung; wenig später  
 e vermutlich entstand der Bacchus im Museo Nazionale. Jubelnd  
 schreitet er aus, die Schale hoch aufhebend und den Beschauer an-  
 lachend, in der andern Hand eine Traube, an der ein kleiner Panisk  
 nascht. In lebendiger Durchbildung der Einzelform ist Michelangelos  
 Bacchus dem Jacopos weit überlegen; wer möchte aber nicht viel  
 lieber die Arbeit Jacopos erdacht haben als die Michelangelos? —  
 ich spreche von Unbeteiligten, denn die Künstler werden für letztern  
 stimmen, weil sie mit seinen Mitteln etwas anderes anzufangen  
 gedächten. Die Holzstatue des h. Nikolaus von Tolentino in S.  
 f Spirito (3. Altar r.) führte laut Vasari *Nanni d' Alessio*, gen.  
*Unghero* (s. S. 300 f) nach einem Modell Sansovinos aus.

Aus seiner römischen Zeit (1518–26) ist die sitzende Statue der  
 g Madonna in S. Agostino zu Rom vorhanden (1521), eine Arbeit,  
 in der er dem Andrea sehr nahe steht, mit regem Schönheitsfinne,  
 aber noch ohne richtiges Lebensgefühl, wie auch die nahe Gruppe  
 Andreas. Aus derselben Zeit stammt auch die Madonna in der

Portallünette von S. M. in Augusta, die sich durch Haltung, a  
Faltengebung, Gesichtstypus als feine (nicht Andreas) Arbeit kenn-  
zeichnet; ferner die überlebensgroße Statue des h. Jakobus in b  
S. M. di Monferrato (3. Kap. 1.), ein ziemlich unglückliches Werk,  
und der h. Antonius in S. Petronio zu Bologna (9. Kap. r.). c  
Auch die einfache Grabplatte des Kard. Leonardo Grosso-Rovere  
(† 1520) in S. Pietro in Vincoli zu Rom ist fein Werk. d

In seinen venezianischen Arbeiten (seit 1527) erscheint Jacopo  
sehr ungleich; einzelnes ist unbegreiflich schwach, anderes verrät  
eine tüchtige selbständige Weiterbildung des vom Lehrer Über-  
kommenen, und zwar unter dem Einflusse der gleichzeitigen Maler  
Venedigs glücklicherweise nach der malerischen Seite. Zwar neigt  
sich Jacopo meist ebenso in das Allgemeine, wie die meisten Nach-  
folger Andreas, allein er ist weniger befangen von den Manieren  
der römischen Malerschule, auch nicht wesentlich von der Einwirkung  
Michelangelos; er war deshalb imstande, nebst seiner Schule in  
Venedig eine Art Nachblüte der großen Kunstzeit aufrecht zu  
halten, die, wenn auch weit geringer, mit der letzten Blüte der  
Malerei (in P. Veronese, Tintoretto usw.) parallel geht und Jahr-  
zehnte über seinen Tod hinaus dauert.

Bei ihm wie bei den Schülern sind nicht die Linien, überhaupt  
nicht das Bewußtsein der höhern plastischen Gesetze die starke  
Seite; ihre Größe liegt, wie bei den Malern, in einer gewissen  
freien Lebensfülle, die über den Naturalismus des Details hinaus  
ist; sie liegt in der Darstellung einer ruhigen, in sich selbst (ohne  
erzwungen interessante Motive) bedeutenden Existenz. Ihre Arbeiten  
können von sehr unstatuarischer Anlage und doch im Stile ergreifend  
sein: von allen Zeitgenossen sind diese Venezianer am wenigsten  
konventionell in der Ausführung und am wenigsten affektiert in  
der Anlage. Hierin liegt wenigstens ein großes negatives Verdienst  
Sanfovinos; er ist der unbefangenste unter den Meistern der Zeit  
von 1530–70.

Sein schönstes Werk in Venedig dürfte die Statue der Hoffnung  
am Dogengrabe Venier († 1556) in S. Salvatore sein. Die plastisch e  
vortreffliche, leichte Haltung, die nicht ideale, aber venezianische  
Schönheit des Kopfes, der ruhig gefaßte Ausdruck läßt gewisse  
Spielereien in Haarputz und Gewandung wohl vergessen. (Thor-  
waldsen ist bei einer der allegorischen Statuen am Grabmale  
Pius' VIII. auf ein ganz ähnliches Motiv geraten). Aber wie viel  
geringer ist das Gegenstück, die Caritas, mit ihren hart manie- f  
rierten Putten! (Das Lünettenrelief von anderer Hand.) — Im  
Dome zu Verona wird ihm das Grabmal Nichesola zugeschrieben, g  
mit einer im Motiv sehr anmutigen Madonna.

Von mythologischen Gegenständen enthielt die Loggetta vor h

dem Markusturme das Beste (um 1540). Die Bronzestatuen des Friedens, des Apoll, des Merkur und der Pallas sind zwar, die erstgenannte ausgenommen, im Motiv etwas gefucht, aber von schöner Bildung, namentlich was die Köpfe (zumal des Merkur und der Pallas) betrifft. Von gleichem Werte sind dann einzelne der kleinen Reliefdarstellungen am Sockel, die zu den so seltenen naiven Kunstwerken mythologischen Inhaltes gehören, namentlich die Darstellung von Phrixos und Helle. (Die obern Reliefs und die Figuren in den Bogenfüllungen gelten als Schülerarbeit. — Alle diese Bildwerke werden jetzt aus den Überbleibseln vom Zusammenbruche des Turms wieder zusammengesetzt.)

Übrigens ist Jacopo auch sonst im Relief am glücklichsten, wenn es sich um einzeln eingerahmte Figuren handelt. Man findet hinten <sup>a</sup> im Chore von S. Marco die berühmte kleine Bronzetür, die in die Sakristei führt und den Meister zwanzig Jahre lang beschäftigt haben soll; ihre beiden größern Reliefs (Christi Tod und Auferstehung) können bei vielem Geiste doch im Stile z. B. nicht neben Tribolo aufkommen, während die Einzelfiguren der Propheten in den horizontalen und senkrechten Einfassungen völlig genügen und zum Teil von hoher Vortrefflichkeit sind. — Ebenso fehlt es den <sup>b</sup> sechs bronzenen Reliefs mit den Wundern des h. Markus zwar nicht an geistvollem und energischem Ausdrucke der Tatsachen, wohl aber an dem wahren Maße, das diese Gattung beherrschen <sup>c</sup> muß. — An dem Altare im Hintergrunde des Chores ist das Sakramentstürchen mit dem von Engeln umschwebten Erlöser wiederum eine nicht alltägliche Komposition; man wird aber vielleicht die beiden einzelnen marmornen Engel auf den Seiten vorziehen. (Eine freie Wiederholung danach ist das Bronzetafeln <sup>d</sup> narkelchen des von Engeln mit den Leidenswerkzeugen umflatterten Heilands im Museo Nazionale zu Florenz.)

Der Chor von S. Marco enthält auch noch die einzige Arbeit, in der Sansovino dem übermächtigen Einflusse Michelangelos einen kenntlichen Tribut bezahlt hat, nämlich die sitzenden Bronze-<sup>e</sup> statuetten der vier Evangelisten auf dem Geländer zunächst vor dem Hochaltare. (Die vier Kirchenlehrer sind von einem Spättern hinzugearbeitet.) Man wird ohne Schwierigkeit den Moses Michelangelos als ihr Vorbild erkennen, aber auch gestehen, daß sie von allen Nachahmungen die freiesten und eigentümlichsten sind.

Im Dogenpalaste empfängt uns Sansovino mit den beiden <sup>f</sup> Kolossalstatuen des Mars und Neptun, von denen die Riestreppe ihren Namen hat. Ihre unschöne Stellung, zumal beim Anblicke von vorn, fällt schneller in die Augen, als ihre guten Eigenschaften, die erst dem ganz klar werden, der sie in Gedanken mit den gleichzeitigen Trivialitäten eines Bandinelli vergleicht. Sie

sind vor allem noch anspruchslos und mit Überzeugung geschaffen, ohne gewaltsame Motive und erborgte Muskulatur; es sind noch echte, unmittelbare Werke der Renaissance, eigene, wenn auch nicht vollkommene Idealtypen eines schöpfungsfähigen Künstlers, der selbst mangelhafte Motive durch großartige Behandlung zu heben wußte.

Ein anderes bedeutendes Werk war die tönerner vergoldete Madonna im Innern der Loggetta; sie ermutigt den unten hingeschmiegtten kleinen Johannes durch Streicheln seines Haares, sich dem segnenden Christuskinde zu nähern. Verkleistert, bestäubt, verstümmelt und von jeher etwas maniert in den Formen, ist die Gruppe doch immer von einem lebenswürdigen Gedanken belebt. Als tüchtiges, monumental aufgefaßtes Porträt ist die eherne sitzende Statue des Gelehrten Thomas von Ravenna, über dem Portale von S. Giuliano (1554), etwa mit Tintoretto in Parallele zu setzen.

Der kleine sitzende Johannes über dem Taufbecken in den Frari (Kap. S. Pietro, l.) vom Jahre 1554, unplastisch komponiert, aber fleißig und von zartem Gemütsausdrucke, erscheint wie eine Reminiszenz seiner römischen Zeit.

Über Sansovinos Reliefs im Santo zu Padua f. S. 574 a u. b.

Wen Sansovino von der ältern venezianischen Schule noch in Tätigkeit antraf, wissen wir nicht genauer; es scheint eher, daß seine Anstellung mit dem Auslöschten jener zusammenhing. Es mögen um 1530 auch andere Schüler des Andrea Sansovino in Venedig gelebt haben; von einem solchen sind wohl die drei Reliefs der Verkündigung, Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige in der kleinen sechseckigen Capp. Emiliana bei S. Michele. Bei einer nicht besonders geschickten Anordnung (so daß man z. B. nicht an Tribolo denken kann) gehören sie zum holdesten und süßesten, was Venedig in Marmor aus dieser Zeit darbietet. Urkundlich war dort neben dem Architekten *Gugl. Bergamasco* (S. 178 g u. 179 d) der Bildhauer *Giov. Ant. Aprile* von Carona 1527–43 tätig (seinen Bruder Ant. Maria haben wir S. 216 b kennen gelernt); vermutlich sind die fraglichen Werke von seiner Hand, da er sich auch in andern Arbeiten (Grabmal Ruiz in Toledo, 1525 in Genua gearbeitet) von Andrea Sansovino abhängig zeigt. Die Statue der h. Magdalena in S. Giovanni e Paolo (2. Kap. r. vom Chore), ursprünglich für den von Guglielmo 1523 ausgeführten Altar della Scala in S. M. de' Servi (jetzt in S. Giovanni e Paolo, f. S. 220 a) gearbeitet, würde mit ihrer reichen und süßen Schönheit, selbst mit ihrem baufchigen und doch nicht plastischen Gewande zu diesen Arbeiten wohl passen, ist aber ein Werk des *Bartolo di Francesco*

<sup>a</sup> von Bergamo. (Die übrigen Skulpturen des betreffenden Altars zum Teil gute Schularbeit der *Lombardi*.)

Jedenfalls gewann Jacopo Sansovino einen Einfluß, der alle übrigen in Schatten stellte und fast ausschließlich um ihn eine Schule versammelte.

Bei einem Baue von so großem plastischen Reichtume wie die <sup>b</sup> Biblioteca ergab sich, scheint es, die Sache von selbst; ausdrücklich werden *Tommaso Lombardo*, *Girolamo Lombardo*, *Danese Cattaneo* und *Alessandro Vittoria* als ausführende Schüler genannt. Ich glaube, diejenigen Skulpturen, die noch unter unmittelbarer Aufsicht und Teilnahme des Meisters zustande kamen, finden sich hauptsächlich an der Schmalseite gegen die Riva und etwa an dem ersten Drittel der Seite gegen die Piazzetta. Hier haben die Reliefs in den Bogen, die Flußgötter in den Füllungen des untern, die Göttinnen in denen des obern Geschosses die schönste und kräftigste Bildung. (Bei den Flußgöttern ist anzuerkennen, daß sie von den entsprechenden bronzefarbenen Figuren in der Sifstina fast ganz unabhängig erscheinen.) Die beiden Karyatiden, die die Tür tragen, sind von *Vittoria*. — Von den Reliefs in den Bogen sind auch wieder die Felder mit einzelnen Figuren die glücklichsten.

Zwei frühe Schüler Sansovinos scheinen *Tiziano Minio* von Padua (1517–52; vgl. S. 211 a) und *Desiderio* von Florenz gewesen <sup>c</sup> zu sein, die den ehernen Deckel des Taufbeckens in S. Marco 1546 verfertigten. Die erzählenden Reliefs sind in der Komposition vom Besten der ganzen Schule, den Meister selbst nicht ausgenommen. (Die Statue des Täufers später, 1565 von *Franc. Segala*.) — (Minios Statuen zweier h. Bischöfe im Santo zu Padua sind seit der Aufrichtung des neuen Hochaltars wieder sichtbar.)

Am nächsten steht der Weise des Meisters der Bildner der Halbfiguren der Madonna und des aus dem Grabe erstehenden Christus <sup>e</sup> in der Sakristei von S. M. dei Miracoli (1539, aus den Servi stammend, vielleicht von *Girol. Lombardo*); sodann der Venezianer *Jacopo Colonna* (gen. *Fantoni*, † jung nach 1539) in seinen wenigen erhaltenen Werken: außer den S. 513 c angeführten Statuen im <sup>f</sup> Santo zu Padua der h. Laurentius in S. Salvatore zu Venedig (Pendant des h. Hieronymus von D. Cattaneo, S. 569 h), <sup>g</sup> der nackte Christus mit den Wundmalen in der Akademie (aus <sup>h</sup> S. Croce della Giudecca) und der Figurenschmuck der Gartenhäuser am Pal. Giustiniani zu Padua (1524, von andern dem *Giov. Dentone* zugeschrieben).

Von *Thomas* aus Lugano, bekannt unter dem Namen *Tommaso Lombardo*, sollen eine Anzahl von Statuen auf dem Dache der Biblioteca gearbeitet sein. Das einzige bezeichnete Werk (1547), <sup>i</sup> eine Madonna mit dem Kinde in S. Sebastiano, kennzeichnet

ihn als geringen Nachahmer des Jacopo Sanfovino; ebenso eine wahrscheinlich von ihm gearbeitete Madonna (von 1536) in der Kapelle des Dogenpalastes.

*Danese Cattaneo* (1509–73) wird außer Sanfovino auch andere Florentiner gekannt haben; wenigstens sind die Statuen am Dogengrabe Lion. Loredan (1572) in S. Giovanni e Paolo bei einer gewissen äußerlichen Süßigkeit von demselben unvenezianischen Geiste der Lüge und Affektion befeelt, der die Arbeiten eines Ammanati beherrscht. (Dieser war selbst eine Zeitlang Sanfovinos Schüler, f. S. 592 e.) — Weniger maniert die Statuen am ersten Altare rechts in S. Anastasia zu Verona (Gian Fregoso, 1565) und das Grabmal Andrea Badoers († 1566) in der Scuola di S. Giovanni Evang. in Venedig; am besten seine Büsten: die Bembo (1547) und A. Contarinis (1555) auf ihren Grabmälern im Santo zu Padua und jene Laz. Buonamicos im Museum zu Bassano (ein Gipsabguß auf dem Grabmale im zweiten Klosterhofe des Santo). Von Einzelstatuen gehören ihm an: der nackte Apollo auf der Weltkugel am Brunnen im Hofe der Zecca, der h. Hieronymus in S. Salvatore (unter der Orgel) zu Venedig, endlich das Standbild Gir. Fracastoros († 1553) am Pal. del Confoglio zu Verona (Schwibbogen an der linken Ecke).

Unter allen Nachfolgern aber ist der Veroneser *Girolamo Campagna* (geb. um 1550, Schüler des Danese Cattaneo) der bedeutendste und überhaupt einer von den sehr wenigen Bildhauern, die noch nach der Mitte des 16. Jahrh. eine gewisse naive Liebenswürdigkeit beibehielten. — In S. Giuliano zu Venedig (Kap. links vom Chore) sieht man sein Hochrelief des toten Christus mit zwei Engeln; die Linien sind nicht mustergültig, die Gewandung schon etwas maniert, aber Ausdruck und Bildung sehr edel und schön. — In S. Giorgio Maggiore ist die bronzene Hochaltargruppe von ihm: die vier Evangelisten tragen halbknienend eine große Weltkugel, auf der der Erlöser steht. Eher als Evangelisten hätten dämonische Naturmächte, Engel u. dgl. für diese Stellung gepaßt; auch kann die lebendige Behandlung und die würdige Bildung der Köpfe nicht ganz vergessen machen, daß es dem Künstler etwas zu sehr um plastisch interessante Motive des Tragens zu tun war; aber der Salvator ist einfach und edel.

Seine einzeln stehenden Statuen muß man nie streng nach den Linien, sondern nach dem Ausdrucke und nach dem Lebensgeföhle beurteilen, wie dies von den gleichzeitigen venezianischen Malern in noch viel weiterm Sinne gilt. Seine Bronze-Statuen des h. Markus und des h. Franziskus, die nach dem Gekreuzigten empor-schauen (auf dem Hochaltare del Redentore), sind innerhalb

dieser Grenzen vortrefflich, zumal der so schön und schmerzlich begeisterte Markus; in dem Gekreuzigten bemerkt man bei einer guten und gemäßigten (weder allzu magern noch häßlichen) Bildung eine etwas zu starke Andeutung des schon eingetretenen Todes durch das Vorhängen der linken Schulter<sup>1)</sup>. — Neben dem Hochaltare von S. Tommaso: die Statuen des Petrus und Thomas, mit würdigen Köpfen; in der Sakristei von S. M. de' Miracoli: St. Franziskus und St. Clara; in S. Giacomo di Rialto: die Bronzestatue des h. Antonius Abbas (Altar der l. Seitenwand); in den Frari: die Bronzestatuetten der Unschuld mit dem Lamm über dem Weihbecken (r. v. Eingange, 1592) und des h. Antonius (1593).

Campagnas Madonnenstatuen genügen weniger; ihre Haltung und Kopfbildung erinnert zu sehr an Paolo Veronese, als daß sie ein hohes Dasein ausdrücken könnten. An der in S. Salvatore (2. Altar r.) sitzt das Kind hübsch leicht auf den Händen der Mutter, und auch die beiden Putten, die sich unten an ihrem Kleide halten, sind glücklich hinzugeordnet; dagegen erscheint die in S. Giorgio Maggiore (2. Altar l.) durchaus wie ein spätes und schwaches Werk. Eine freundliche, aber wenig beglaubigte Madonna in der Abbazia (7. Kap. hinter der Sakristei).

Vom Lieblingsgegenstande der venezianischen Skulptur, dem h. Sebastian, hat Campagna am Hochaltare von S. Lorenzo wenigstens eine gute Darstellung geliefert, mit dem Ausdrucke des Schmerzes ohne Affektation.

Wie tüchtig er sonstige Aktfiguren zu behandeln wußte, zeigt der kolossale Atlant oder Cyklop im untern Gange der Zecca.

Das höchst affektierte Gegenstück des *Tiziano Aspetti* spricht am lautesten zu Campagnas Gunsten. — Im Dogenpalaste stehen auf dem Kamine der Sala del Collegio seine ansprechenden und lebendigen Statuetten des Merkur und des Herkules. (Geringer die drei Statuen über der einen Tür der Sala delle quattro porte.)

In der Scuola di S. Rocco ist bei der Statue des h. Rochus (untere Halle) das unerläßliche Vorzeigen der Schenkelwunde glücklich als dasjenige Wendungsmotiv benutzt, um das die damalige Skulptur so oft in Verlegenheit ist. Im obern Saale sind die Statuen neben dem Altare (Johannes d. T. und wiederum ein h. Sebastian) von geringerem Interesse, als die beiden (unvollendeten) sitzenden Propheten an den Ecken der Balustrade; hier wirkt Michelangelo ein, aber nicht durch den Moses, sondern durch die Figuren der Siffina. Die beiden Bronzestatuen des Hochaltars in S. Stefano werden vielleicht mit Unrecht dem Campagna zugeschrieben; die beiden marmornen Statuen in S. Giovanni

1) Die kleinen Statuetten dieses Altars sind späte, aber recht glückliche Schöpfungen des Bolognesen *Mazza*, von 1679.

e Paolo (hinten am Altartabernakel der Capp. del Rosario) scheinen fast in Mißmut über die ungünstige Aufstellung geschaffen. Auch die h. Justina über dem Torgiebel des Arsenals scheint ein geringeres Werk zu sein.

Von Porträtstatuen Campagnas ist ein Jugendwerk, der Doge Loredan († 1572) auf dessen Grab im Chore von S. Giovanni e Paolo erhalten, sowie eine treffliche Grabfigur seiner reifsten Zeit, der schlummernde Doge Cicogna († 1595), in der Jesuitenkirche links vom Chore.

Von wem ist endlich der schöne Christuskopf in S. Pantaleone (I. Kap. I.)? Von den Spättern war wohl nur Campagna fähig, die edelste Inspiration eines Giov. Bellini und Tizian noch so in sich aufzunehmen. (Vielleicht von *Crist. Solari*.)

Endlich möchte wohl die Verkündigung (in zwei aus der Wand vortretenden Bronzefiguren) am Pal. del Configlio zu Verona ein schönes frühes Werk des Meisters sein, etwa aus der Zeit des Reliefs von S. Giuliano; Gabriel gleicht den Engeln des letztern, und die Madonna, obwohl zur Vermeidung der Profilfilhouette etwas sonderbar gewendet, ist die schönste weibliche Figur, die Campagna gebildet haben mag. Mit ihr verglichen ist die Madonna (bez. 1582) am Domplatze zu Verona (aus Casa dei Mercanti stammend) ein etwas mürrisches Werk.

Am stärksten repräsentiert von allen Schülern Sansovinos ist *Aleffandro Vittoria* (1525—1608), der, dem Campagna nahe verwandt, mit noch größerer Leichtigkeit produzierte und sich mit den Hauptmotiven meist keine große Mühe machte, während Campagna wenigstens gerne plastisch rein gestaltet hätte. Sein angenehmstes Werk ist wohl sein eigenes Grabmal in S. Zaccaria, eine vortreffliche Büste zwischen den Allegorien der Scultura und der Architettura, oben im Giebel eine Ruhmesgöttin, echt venezianische Figuren. Auch die Prophetenstatue über der Haupttür ist schön und würdig. In S. M. Zobenigo das Grabmal Giulio Contarini mit dessen vortrefflicher Büste; über dem Hauptportale der Frari die Christusstatue (1581). — Sein bester bewegter Akt ist der h. Sebastian in S. Salvatore (als Gegenstück eines geringen h. Rochus), seine sorgfältigste Anatomiefigur der h. Hieronymus in den Frari. Auch die h. Katharina und Daniel auf dem Löwen, in S. Giuliano, sind wenigstens resolut behandelt. Geringer und schon sehr manieriert: die Arbeiten im Dogenpalaste (Sala dell' Anticollegio, Türgiebel), an der Biblioteca (die zwei Karyatiden der Tür), in S. Giovanni e Paolo (Altar und Grabmal des Edward Windsor, die hh. Justina und Dominicus am Altare der von ihm erbauten Capp. del Rosario, die Statue des h. Hieronymus am Eingange links), in der Abbazia

a (zwei große Apostelstatuen), in S. Giorgio Maggiore, in S.  
 b Francesco della Vigna u. a. a. O. Auch an dem sehr über-  
 c füllten Grabmale Contarini (1555) im Santo zu Padua sind die  
 Figuren der Fama, der zwei Sklaven links und der allegorischen  
 Gestalt über ihnen, von ihm. — Am tüchtigsten, etwa dem Tinto-  
 retto parallel, zeigt sich der Künstler in feinen Büsten. In Venedig  
 noch vorhanden: die Tonbüsten von J. Sanfovino, Apoll. Massa,  
 d Pietro und Carlo Zeno im Seminario, von Tizian in der Aka-  
 e demie, von Tom. Rangone und Seb. Venier im Museo Correr,  
 f von M. Antonio Grimani in S. Sebastiano, die Marmorbüsten  
 g von Gasparo und Tommaso Contarini in der Madonna dell' Orto,  
 h die der Brüder Dom. und Fr. Duodo in der Akademie, sowie eine  
 i Bronzestatue des Sebastiano Venier im Museo Archeologico.

Ein leidlicher Nachahmer des Vittoria, *Franc. Terilli*, hat die  
 k Statuetten von Christus und Johannes über den beiden Weih-  
 becken des Redentore mit vielem Fleiße gearbeitet.

*Tiziano Aspetti* (1565—1607) steht um eine große Stufe niedriger  
 und nähert sich den schlimmsten Manieren der florentinischen Schule.  
 l Sein Moses und Paulus, große Erzbilder, verunzieren Palladios  
 Fassade von S. Francesco della Vigna, seine beiden Engel den  
 Altar der ersten Kapelle links. Sein schlechter Atlant in der  
 m Biblioteca wurde schon erwähnt; etwas besser sind die Trag-  
 n figuren des Kamins in der Sala dell' Anticollegio des Dogen-  
 o palastes; zwei Bronzestatuen im Museo Archeologico. Im  
 p Santo zu Padua ist mit Ausnahme der Christusfigur auf dem  
 linken Weihbecken (1580) lauter geringe Arbeit von Aspetti in  
 großer Menge vorhanden (z. B. die vier Tugenden über der Chor-  
 balustrade, die Statuen der hh. Anton, Bonaventura und Ludwig,  
 Kandelaberengel und Halbkandelaber). Dagegen sind die frühen  
 q zwei Bronzereliefs am Altare der Domkrypta (Szenen des Mar-  
 tyriums des h. Daniel, 1591) von großem Zug in der bewegten Kom-  
 position und zeigen in den schlanken Formen kaum einen Hauch des  
 r Barocco. Außerhalb Paduas bewahrt S. Trinita in Florenz  
 (1. Kap. 1. v. Chor) ein Relief der Marter des h. Laurentius (1604).

Den Ausgang der Schule macht *Giulio dal Moro*, schwächer,  
 aber gewissenhafter als Aspetti. Das Genießbarste von ihm sind  
 s wohl die Skulpturen der einen Tür der Sala delle quattro porte  
 t im Dogenpalaste und die drei Altarstatuen in S. Stefano  
 (Kap. rechts im Chore). Seine großen Statuen der hh. Lauren-  
 u tius und Hieronymus am Grabmale Priuli in S. Salvatore  
 (nach dem ersten Altare links) sind sehr manieriert, und ebenso  
 v die mehrfach vorkommenden Statuen des Auferstandenen, wo-  
 von z. B. eine in derselben Kirche (nach dem ersten Altare rechts).

Es braucht kaum wiederholt zu werden, daß auch diese Schule, wo ihr Ideales nicht genügt, den Blick durch eine Menge vortrefflicher Porträtbüsten entschädigt; sie holt damit einigermaßen ein, was das 15. Jahrh. in Venedig Florenz gegenüber versäumt hatte. Die Auffassung ist bisweilen fast so großartig frei, wie in den tizianischen Bildnissen. Künstlernamen werden dabei seltener genannt als bei den Statuen heiligen oder allegorischen Inhaltes. Doch ist *Vittoria* leicht herauszuerkennen und den übrigen Künstlern überlegen.

Mit dem 17. Jahrh. tritt in der venezianischen Skulptur eine vollkommene Erschlaffung ein. Erst in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts beginnt unter dem Einflusse vlämischer und bolognesischer Künstler wieder eine reichere und der gleichzeitigen Malerei entschieden überlegene Tätigkeit der Plastik einzusetzen.

Zum Schlusse muß hier im Zusammenhange von den neun großen Reliefs die Rede sein, die die Wände der Antoniuskapelle im Santo zu Padua bedecken. Die Aufgabe war eine der ungünstigsten, die sich denken ließ: mit Ausnahme der ersten Reliefs lauter Wunder, d. h. sinnliche Wirkungen aus einer plastisch unsichtbaren Ursache, nämlich dem Machtworte, dem Dasein, dem Gebete, höchstens dem Gestus des Heiligen. Für die andächtige Menge, die diese Stätte besucht und die Stirn an die Rückseite des Heiligenfarges zu drücken pflegt, ist allerdings über diesen Kausalzusammenhang kein Zweifel vorhanden; sie verstand und versteht diese Reliefs, die für sie geschaffen sind, vollkommen, würde aber vielleicht doch bemalte Tongruppen in der Art Mazzonis (s. S. 517 f u. ff.) noch sprechender finden, als den idealen Stil, durch den die Künstler mit namenloser Anstrengung diese Historien zu veredeln suchten. Daß und wie sich plastisch diese schwierige Aufgabe lösen ließ, zeigen die Bronzereliefs Donatellos ebendort.

Die Ausführung der Arbeiten war, trotz des sehr verwandten Charakters, eine sehr allmähliche; etwa acht Jahrzehnte gingen darüber hin. Den ersten Auftrag erhielten (um 1500) die Brüder *Antonio* und *Tullio Lombardo* als anerkannte Häupter der venezianischen Skulptur; Antonio vollendete sein Relief (das neunte) <sup>a</sup> bereits 1505; Tullio lieferte die seinigen (das sechste und siebente), <sup>b</sup> die ihm 1501 bestellt wurden, erst 1525 ab. Sie sind, namentlich das sechste, weitaus die besten Leistungen der ganzen Folge (s. S. 543 d u. 545 a). — Etwa gleichzeitig erhielt der Paduaner *Ant. Minello de' Bardi* (s. S. 512 k, 537 k, 538 c) Auftrag zum ersten Relief, der <sup>c</sup> Aufnahme des Heiligen in den Orden, das 1512 vollendet war — sehr wenig zur Zufriedenheit der Auftraggeber, obgleich es die Richtung der beginnenden Hochrenaissance in einer gemäßigten

und charakteristischen Weise zeigt. Derselbe Künstler nahm später  
 a (1520) die fünfte Darstellung in Arbeit, die Erweckung des jungen  
 Parrasio, die jedoch *Jacopo Sansovino* zur Vollendung übertragen  
 wurde (1528); es hat einen dem eben genannten sehr verwandten  
 Charakter. Bald nach Vollendung dieser Arbeit (1534) erhielt  
 Jacopo auch einen selbständigen Auftrag (1536), die Wiedererweckung  
 b der Selbstmörderin (viertes Relief), welche Aufgabe ursprünglich  
 dem damals eben verstorbenen Tullio Lombardo zugedacht war;  
 Jacopo ließ 27 Jahre bis zur Vollendung vergehen, und was er  
 leistete, gehört dennoch zum Manieriertesten, ja Geistlofesten der  
 ganzen Folge. Zwei Paduaner erhielten etwa gleichzeitig Auf-  
 träge: *Giov. Dentone*, Schüler des Cristoforo Solari, 1524 zu der  
 c Darstellung der Tötung der Gattin, dem zweiten Relief der Folge;  
 und *Giammaria gen. Mosca*<sup>1)</sup> 1520 zu der achten Darstellung, dem  
 d Wunder mit dem Glase, dessen Vollendung er jedoch 1530 bei seiner  
 Übersiedelung nach Polen an *Paolo Stella* aus Mailand abgab. —  
 e Das letzte noch fehlende Relief, das dritte in der Reihe (Erweckung  
 des toten Jünglings), wurde erst 1573 in Auftrag gegeben und  
 zwar an *Girol. Campagna*, der es schon 1577 vollendet hatte; seine  
 Arbeit übertrifft das benachbarte Relief des Sansovino bei weitem.

Alles zusammengenommen ist die Reihenfolge durch eine größere  
 Einheit des Stiles, der Erzählungsweise und der Detailbehand-  
 lung verbunden, als man bei einer Hervorbringung so vieler und  
 aus so verschiedenen Zeiten erwarten sollte. Wenn sie auch an  
 absolutem Kunstwerte hinter den Reliefs des Donatello, die den  
 gleichen Gegenstand ebenda darstellen, weit zurückstehen, so sind  
 sie doch — ähnlich wie die florentinisch-römische Schule in der  
 Santa Casa in Loreto — für die venezianische Bildnerschule der  
 Hochrenaissance ein Denkmal der höchsten Anstrengung in der  
 Gattung des erzählenden Reliefs, das schon als solches beachtens-  
 wert bleibt, und das in der venezianischen Plastik des 17. und  
 18. Jahrhunderts vorbildlich nachwirkt.

\*\*\*

Neapel, dessen Schicksale gerade zu Anfang des 16. Jahrh. sehr  
 bewegt waren, verdankt auch jetzt seine wenigen wirklich hervor-  
 ragenden Skulpturen meist ausländischen Kräften. — Den stärksten  
 Sonnenblick der raffaelischen Zeit glaube ich hier zu erkennen in  
 f dem bescheidenen Grabmale des Galeotto Carafa in der Fa-  
 milienkapelle in S. Domenico Maggiore (rechts vom Haupt-

1) Von ihm auch das Bronzerelief der Enthauptung des Täufers (1516) in  
 \* der Sacristia de' Prebendali im Dome zu Padua: nur zwei Figuren, aber von  
 \*\* ganz großem Zug. Geringer die zwei h. Krieger am Hochaltare von S. Spirito  
 zu Venedig, allzu süß im Ausdrucke.

portale, 1513), einer Arbeit des *Romolo d'Ant. Balsimelli* aus Settignano (geb. 1479), der auch die Kapelle baute. Über dem Sarkophage, zu beiden Seiten eines Profilmedaillons des Verstorbenen, sitzen zwei klagende Frauen, die Andrea Sansovinos würdig wären. — Den schönen frühern Arbeiten Michelangelos nähert sich eine Statue der Madonna als Schützerin der Seelen im Fegfeuer, in S. Giovanni a Carbonara.

Die Werke der einheimischen Schule, die um diese Zeit mit *Giovanni Merliano da Nola*, einem Schüler des Bergamasken Pietro Berverte (f. S. 5041, angeblich 1478—1558) zu Kräften kam, haben einen wesentlich dekorativen Wert (f. S. 208). Giovanni selbst zeigt weder ein tiefes, durchgehendes Lebensgefühl (so naturalistisch er auch sein kann) noch ein durchgebildetes Bewußtsein von den Grenzen und Gesetzen seiner Kunst; allein die allgemeine Höhe hebt auch ihn oft über das Gewöhnliche, und zumal die Versuche in stets neuen Motiven geben seinen Grabmälern einen originellen Anschein. Seine besten Schüler sind *Giov. Dom. d'Arria* und *Annibale Caccavello* († um 1570), die häufig zusammen arbeiteten. Von letzterem die Grabmäler Acciapaccia in S. Caterina a Formello (1552), Somma in S. Giov. a Carbonara, Pisanello im rechten Querschiffe von S. Lorenzo (1560—63), Folliero, ebendort im Chorumgange, Rota-Capece in S. Dom. Maggiore (Seiteneingang, 1563), Palmieri ebendort (1568, 4. Kap. r.), Lautrec und Pietro Navarro in S. M. Nuova (1550) und das Grabmal Alf. f. Bafurto in S. Giacomo degli Spagnuoli (1558); ein Relief der Madonna, die sich gegen die Seelen im Fegfeuer herabneigt, im Museo Campano zu Capua. — Von *Dom. d'Arria* ist das g. Affuntarelief am Hochaltare von S. Giov. a Carbonara. h

Als Denkmal der ganzen Schule kann die runde Kap. der Caraccioli di Vico in S. Giovanni a Carbonara (l. vom Chore) i gelten, voll von Statuen und Reliefs, seit 1516; noch 1547 arbeitet *Giov. da Nola* mit seinen beiden ebengenannten Schülern daran (von *Caccavello* ist das Relief der Darstellung am Altare); daß ein Spanier *Pietro della Plata* die (vielleicht beste) Figur des Galeazzo Caracciolo gearbeitet habe, ist eine willkürliche Annahme. Ein anderes großes Werk der Schule ist das Grabmal des Vizekönigs Pietro di Toledo, hinten im Chore von S. Giacomo degli k Spagnuoli; als Ganzes dem Grabmale Franz' I. in S. Denis (und zwar nicht glücklich) nachgebildet, in der Ausführung reich und sorgfältig; der Statthalter und seine Gemahlin knien auf einem ungeheuren Sarkophage hinter Betpulten; auf den Ecken des noch größern, peinlich dekorierten Untersatzes stehen vier allegorische Figuren. — Von den Grabmälern *Giov. da Nolas* ist das eines Knaben, Andrea Cicara (1530) in S. Severino, zunächst vor der l

Sakristei, am schönsten gedacht; die drei der vergifteten Brüder Sanseverino (1539–45) in der Kap. rechts vom Chore wunderbarlich einförmig, indem alle drei fast in gleicher Stellung auf ihren Sarkophagen sitzen. Auch das Grabmal Guido Fieramoscas in der Kirche von Montecassino gehört ihm an (1535). — Für Giul. da Majanos Porta Capuana fertigte er (1535) die meisten Statuen. — Als das beste Relief des Meisters gilt eine Grablegung in S. M. delle Grazie (in der 1. Kap. 1.). Sein Presepio in S. M. del Parto f. S. 504 m. Von seinen Altären sind hervorzuheben: in S. Domenico (7. Kap. 1.) der Madonnenaltar von 1536, maßvoll im Aufbaue, die Jungfrau in Bewegung und Ausdruck eine der trefflichsten Schöpfungen Nolas; und der Johannesaltar (4. Kap. 1.) mit der charakteristischen Täufergestalt. Ein zweiter Johannesaltar in Montoliveto (6. Kap. 1.) mit einem Pietàrelief im Sockel, angeblich sein Erstlingswerk. Sein Altar von 1536 und der seines Rivalen *Girolamo da Santa Croce* (1502–37) ebenda (zu beiden Seiten der Tür) sind im Stile kaum zu unterscheiden (f. S. 208 c). Von letzterem das große Relief des ungläubigen Thomas in S. M. delle Grazie, sowie das der Kreuzabnahme in der Annunziata. Die lebendige Medaillon-Porträtbüste am Grabmale Galeazzo Pandono (S. 209 e) und eine anmutige Madonna darüber (von 1514) in S. Domenico sind irrtümlich dem Giov. da Nola zugeschrieben worden. Auch das reizvolle Grabmal der Antonia Gaudino (1530) in S. Chiara möchte ihm kaum angehören. — Schularbeiten u. a. in S. Domenico Maggiore (3. Kap. 1.) ein für die damalige Allegorik bezeichnendes Grab eines gewissen Rota, dem, da er in Rom und Florenz Beamter gewesen, Arno und Tiber Lorbeerkränze reichen müssen.

Von dem in Rom als Dekorator tätigen *Giulio Mazzoni* aus Piacenza bewahrt die Capp. Piccolomini in Monteoliveto einen bez. Cruzifixus mit Maria, Johannes und Magdalena (c. 1550) von gewöhnlichster Konzeption und auffallend ungeschlachten Formen.

Durchgängig das Beste sind, wie in so manchen Schulen, wo das Ideale nicht rein und ohne Affektation zutage dringen konnte, die Bildnisse der Mausoleen, sowohl Büsten als auch Statuen. Neapel besitzt daran einen reichen Schatz auch aus dieser Zeit; ein Marmorvolk von Kriegern und Staatsmännern, wie vielleicht nur Venedig ein zweites aufweist.

\*\*\*

Wir gelangen zu dem großen Genius, in dessen Hand Tod und Leben der Skulptur gegeben war, zu *Michelangelo Buonarroti* (1475–1564). Er sagte von sich selbst einmal, er sei kein Maler, ein anderes Mal, die Baukunst sei nicht seine Sache, dagegen be-

kannte er sich zu allen Zeiten als Bildhauer und nannte die Skulptur (wenigstens im Vergleiche mit der Malerei) die erste Kunst: „Es war ihm nur dann wohl, wenn er den Meißel in den Händen hatte.“

Seine Anstrengungen, dieses fest erkannten Berufes Herr zu werden, waren ungeheuer. Es ist keine bloße Phrase, wenn behauptet wird, er habe zwölf Jahre auf das Studium der Anatomie verwandt; seine Werke zeigen ein Ringen und Streben, wie die keines andern, nach immer größerer schöpferischer Freiheit.

Das Museo Buonarroti zu Florenz, das von dem jüngern, als Dichter berühmten Michelangelo B. dem Andenken und den Reliquien des großen Oheims geweiht wurde, besitzt die beiden gesicherten Jugendarbeiten des etwa siebzehnjährigen Künstlers. Das eine zeigt ein Relief: „Herkules um Dejanira gegen die Centauren kämpfend“, d. h. ein Handgemenge nackter Figuren, unter denen auch Centauren vorkommen. Obwohl im Geiste der überreichen römischen Reliefs gedacht, enthält es doch Motive von griechischer Art und Lebendigkeit, Wendungen von Körpern, die den bedeutendsten momentanen Ausdruck mit der schönsten Form verbinden; daß in dem Menschenknäuel vor der mittlern Figur das Maß überschritten wird, geschieht doch nicht auf Kosten der Deutlichkeit und läßt sich durch die Jugend des Künstlers entschuldigen. — Vielleicht noch früher ist das Flachrelief einer bäugenden Madonna im Profil (ebendort); eine der ersten Arbeiten, die aus dem Realismus des vorgeschrittenen Quattrocento ganz entschieden hinausgehen in den idealen Stil, und zwar mit deutlicher Anlehnung an Donatellos Werke. Keine Spur von der porträtartigen Individualisierung, wie sie in allen Werken seiner unmittelbaren Vorgänger zutage tritt.

Seiner frühesten Zeit (1494) gehört auch seine Mitarbeit an der Arca di S. Domenico in der Kirche dieses Heiligen zu Bologna an. Von ihm ist hier der knieende Engel mit dem Kandelaber (rechts vom Beschauer), eine fleißige, charakteristische Arbeit, die aber neben dem köstlichen Gegenstück des Niccolò dall'Arca, das so lange als Michelangelos Arbeit galt, die Frische und Naivetät der Frührenaissance vermischen läßt. Die Statuette des jugendlichen h. Proculus an der Rückseite (zerbrochen und 1572 von *Prosp. Clementi* zusammengefügt) ist noch befangen und stark unter Donatellos Einfluß. Die Statuette des h. Petronius, in Haltung und Gewandung beiden überlegen, verrät das Studium Quercias, dem sich der Künstler verwandt fühlte. (S. oben S. 490 b.)

Die Reihe von jugendlichen Göttergestalten, die der junge Künstler am Ende des Quattrocento unter dem Einflusse und in einer gewissen Anlehnung an antike Statuen schuf, begann mit einer

direkten Nachahmung der Antike, mit dem schlafenden Cupido  
 a (1496), den man im Museo Archeologico zu Turin hat ent-  
 decken wollen; er kam als antik in den Handel. — Von dem aus-  
 ruhenden Herkules (seit dem 17. Jahrh. in Frankreich verschollen)  
 soll eine Herkulesfigur, mit einem Knaben hinter sich, im Florentiner  
 b Giardino Boboli (Hemicycle) eine dekorative Nachbildung sein.

Wie sich Michelangelo unabhängig von der Antike den Bacchus  
 dachte, zeigt der bekannte, 1497 für A. Galli in Rom gearbeitete  
 c trunkene Bacchus im Museo Nazionale. Mit dem antiken  
 Dionysos-Ideal, wie wir es jetzt, dank den seither ausgegrabenen  
 Resten und den Forschungen der Archäologie kennen, darf man  
 diesen Bacchus nicht ohne Ungerechtigkeit vergleichen; er ist her-  
 vorgebracht unter der Voraussetzung, einen trunkenen Jüngling  
 darstellen zu müssen, daher mit einem burlesken Anflug, mit starren  
 Augen, lallendem Munde, vortretendem Bauch: das Resultat der  
 fleißigsten Naturstudien, und doch, abgesehen vom Gegenstande,  
 schon durch die bizarre Stellung schwer genießbar, zumal von links  
 her gesehen. — (Etwas früher entstand der jugendliche Johannes  
 im Berliner Museum, trotz dem biblischen Motiv noch unter dem  
 Einflusse dieser antikisierenden Richtung; wie ein Nachahmer dies  
 Motiv erfaßte, zeigt die Statue eines sitzenden, von Michelangelos  
 d Figur stark abhängigen jugendlichen Johannes im Hofe des Museo  
 Nazionale. Gleichfalls für A. Galli gearbeitet ist der Cupido, wohl  
 richtiger Apollo, im South Kensington-Museum. Abgüsse von beiden,  
 wie von den meisten außerhalb Florenz befindlichen Bildwerken  
 e Michelangelos in der dortigen Akademie. — Der tote Adonis des  
 f Museo Nazionale wäre als Werk Michelangelos schwer zu datieren.  
 Der stark von Michelangelo beeinflusste Künstler hat alles getan,  
 um die Statue plastisch interessant zu machen; der Körper beginnt  
 auf der rechten Seite liegend und wendet sich nachher mehr nach  
 links; unter den gekreuzten Füßen liegt der Eber, dessen Zahn  
 dem Jünglinge die tödliche Schenkelwunde beigebracht hat. Der  
 Kopf ist unerfreulich in der Verzerrung des Todes; der Körper  
 zeigt ein unangenehmes Streben nach Bravour.)

Während sich für diese Statuen meist antike Vorbilder nach-  
 weisen lassen, die Michelangelo die Anregung zu diesen Schöpfungen  
 gegeben haben mögen, ist in den gleichzeitigen biblischen Motiven  
 der Einfluß der großen Meister aus dem Anfange des Quattro-  
 cento, Donatellos und Quercias, unverkennbar. So, abgesehen  
 von seinen Arbeiten an der Arca in S. Domenico zu Bologna  
 g (s. oben), in der Gruppe der Pietà in St. Peter zu Rom (1499).  
 Dieser Gegenstand war bisher unzählige Male gemeißelt und ge-  
 malt worden, oft mit sehr tiefem und innigem Ausdruck; nur liegt  
 insgemein der Leichnam Christi so auf den Knien der Madonna,

daß das Auge sich abwenden möchte. Hier zuerst in der ganzen neuern Skulptur kann wieder von einer Gruppe im höchsten Sinne die Rede sein; der Leichnam ist überaus edel gelegt und bildet mit Gestalt und Bewegung der ganz bekleideten Madonna das wunderbarste Ganze. Die Formen sind anatomisch noch nicht ganz durchgebildet, die Köpfe aber von einer reinen Schönheit, wie sie Michelangelo später nie wieder erreicht hat. (Mehrfach in Marmor und Erz kopiert. — Etwas früher die ganz verwandte Madonna in Notre Dame zu Brügge.) Zwischen 1501 und 1505 entstanden sodann fünf Statuetten für den Piccolomini-Altar neben dem Eingange zur Libreria im Dome zu Siena: die hh. Petrus, Jakobus, Pius, Gregorius und Franziskus (letzterer von *Corregiani*, die zwei vorhergehenden nur als absichtliche Anlehnung an die Vorbilder Bregnos erklärlich). Unter allen Arbeiten des Künstlers gehören sie wohl zu denen, die seine Eigenart am wenigsten scharf ausdrücken. — In diese Zeit fällt auch das runde Relief der Maria mit dem auf ihr Buch sich lehnenen Kinde, hinten der kleine Johannes, im Museo Nazionale zu Florenz; wundervoll in diesen Raum komponiert und, soweit die Arbeit vollendet ist, edel und leicht belebt. (Ähnlich und noch vollendeter das verwandte Relief in der Royal Academy zu London.) — Endlich wird dieser frühern Zeit (1504–6) auch die angefangene Matthäusstatue im Hofe der Akademie in Florenz zugeteilt; sie zeigt auf das merkwürdigste, wie Michelangelo arbeitete; ungeduldig möchte er das (gequält großartige) Lebensmotiv, das für ihn fertig im Marmorblocke steckt, daraus befreien; aber irgend ein Umstand kommt dazwischen, und die Arbeit bleibt liegen.

Die letzte plastische Arbeit des Künstlers, noch ganz im Geiste dieser Werke geschaffen, ist der weltberühmte kolossale David in der Akademie in Florenz (1501–3, ursprünglich vor Pal. Vecchio). Der Künstler war hier auf einen Marmorblock angewiesen, aus dem schon ein früherer Bildhauer (Ag. di Duccio) eine Kolossalfigur zu meißeln begonnen hatte; dabei beging er einen Fehler, den der Beschauer im Gedanken wieder gut machen kann: er glaubte nämlich David ganz jung darstellen zu müssen und nahm einen Knaben zum Modell, dessen Formen er kolossal bildete. Nun lassen sich aber nur erwachsene Personen passend vergrößern, wenigstens bei isolierter Aufstellung, denn in Gesellschaft anderer Kolosse kann auch das kolossale Kind seine berechtigte Stelle finden. Zwei treffliche Wachsmodele, Studien zum David im Museo Buonarroti, zeigen diesen als kräftigen Jüngling und verdienen insofern den Vorzug vor der Statue.

Mit dem David schließt die Reihe der plastischen Jugendarbeiten Michelangelos ab. In ihnen ist, trotz aller Verschiedenheit von der

Antike, doch einer ihrer ersten Grundsätze, die gleichmäßige Belebung und Durchbildung der menschlichen Gestalt, getreu beobachtet; die Statuen erscheinen wesentlich um ihres schönen Körpers willen geschaffen. Die malerische Tätigkeit des Künstlers in der Sixtina, während der jede plastische Beschäftigung ruhte, hat auch auf seine plastische Auffassung einen hervorragenden, geradezu umgestaltenden Einfluß ausgeübt. Wie uns Michelangelo fortan entgegentritt, am Grabmale Julius' II. wie an den Mediceergräbern, so ist er im allgemeinen beurteilt worden. Hier zeigt er sich stärker als je ein Künstler von dem Drange bewegt, alle denkbaren und mit den höhern Stilgesetzen vereinbaren Momente der lebendigen, vorzüglich der nackten Menschengestalt aus sich heraus zu schaffen. Er ist in dieser Beziehung das gerade Gegenteil der Alten, die ihre Motive langsam reifen und ein halbes Jahrtausend hindurch nachbildeten; er sucht stets neue Möglichkeiten zu erschöpfen und kann deshalb der moderne Künstler in vorzugsweisem Sinne heißen. Seine Phantasie ist nicht gehütet und eingeschränkt durch einen altehrwürdigen Mythos; seine wenigen biblischen Figuren gestaltet er rein nach künstlerischer Inspiration, und seine Allegorien erfindet er mit erstaunlicher Keckheit. Das Lebensmotiv, das ihn beschäftigt, hat oft mit dem geschichtlichen Charakter, den es beseelen soll, gar keine innere Berührung, — selbst in den Propheten und Sibyllen der Sixtina nicht immer.

Und welcher Art ist das Leben, das er darstellt? Es sind in ihm zwei streitende Geister; der eine möchte durch rastlose anatomische Studien alle Ursachen und Äußerungen der menschlichen Form und Bewegung ergründen und der Statue die vollkommenste Wirklichkeit verleihen; der andere aber sucht das Übermenschliche auf und findet es — nicht mehr in einem reinen und erhabenen Ausdrucke des Kopfes und der Gebärde, wie einzelne frühere Künstler, — sondern in befremdlichen Stellungen und Bewegungen und in einer partiellen Ausbildung gewisser Körperformen in das Gewaltige. Manche seiner Gestalten geben auf den ersten Eindruck nicht ein erhöhtes Menschliches, sondern ein gedämpftes Ungeheures. Bei näherer Betrachtung sinkt aber dieses Übernatürliche oft nur zum Unwahrscheinlichen zusammen.

Sonach wird den Werken Michelangelos fast durchgängig eine Vorbedingung jedes erquickenden Eindruckes fehlen: die Unabsichtlichkeit. Überall präsentiert sich das Motiv als solches, nicht als passendster Ausdruck eines gegebenen Inhaltes. Letzteres ist vorzugsweise der Fall bei Raffael, der den Sinn mit dem höchsten Interesse an der Sache und das Auge mit innigstem Wohlgefallen erfüllt, lange ehe man nur an die Mittel denkt, durch die er sein Ziel erreicht hat. Aber die ungeheure Gestaltungskraft, die in

Michelangelo waltete, gibt selbst seinen gefuchtesten und unwahrsten Schöpfungen einen ewigen Wert. Das Maß, mit dem Michelangelo gemessen werden muß, liegt nicht in der Antike, auch nicht in der Kunst des Quattrocento, sondern in ihm selber. Seine Darstellungsmittel gehören alle dem höchsten Gebiete der Kunst an; da sucht man vergebens nach einzelner Niedlichen und Lieblichen, nach feelenruhiger Eleganz und buhlerischem Reiz; er gibt eine grandiose Flächenbehandlung als Detail und große plastische Kontraste, gewaltige Bewegungen als Motive. Seine Gestalten kosten ihm einen viel zu heftigen innern Kampf, als daß er damit gegen den Beschauer gefällig erscheinen möchte.

Damit hängt denn auch ihre unfertige Beschaffenheit eng zusammen. Er arbeitete gewiß selten ein Tonmodell von der Größe aus, die das Marmorwerk haben sollte; der sog. Puntensezer bekam bei ihm wenig zu tun; eigenhändig, im ersten Eifer, hieb er selbst das Werk aus dem Rohen. Mehrmals hat er sich dabei notorisch „verhauen“, oder der Marmor zeigte Fehler, und er ließ deshalb die Arbeit unfertig liegen. Oft aber blieb sie auch wohl unvollendet, weil jener innere Kampf zu Ende war, und weil das Werk kein Interesse mehr für den Künstler hatte. (Ob etwa gelegentlich auch ein Trotz gegen mißliebige Besteller mit unterlief?)

Wer nun von der Kunst vor allem das sinnlich Schöne verlangt, den wird dieser Prometheus mit seinen aus der Traumwelt der (oft äußersten) Möglichkeiten gegriffenen Gestalten nie zufrieden stellen. Ein holde Jugend, ein süßer Liebreiz konnte gar nicht das ausdrücken helfen, was er ausdrücken wollte. Seine Ideale der Form können nie die unserigen werden; wer möchte z. B. bei seinen meisten weiblichen Figuren wünschen, daß sie lebendig würden? (Die Ausnahmen, wie z. B. die Delphica in der Sixtina, gehören freilich zum Herrlichsten.) Gewisse Teile und Verhältnisse bildet er fast durchgängig nicht normal (die Länge des Oberleibes, den Hals, die Stirn und die Augenknochen, das Kinn usw.), andere fast durchgängig herkulisch (Nacken und Schultern). Das Befremdliche liegt also nicht bloß in der Stellung, sondern auch in der Bildung selbst. Der Beschauer darf und soll es ausscheiden von dem echt Gewaltigen.

Die Zeit des Künstlers freilich wurde von dem Guten und von dem Bösen, das in ihm lag, ohne Unterschied ergriffen; er imponierte ihr auf dämonische Weise. Über ihm vergaß sie binnen zwanzig Jahren Raffael vollständig. Die Künstler selber abstrahierten aus dem, was bei Michelangelo die Äußerung eines inneren Kampfes war, die Theorie der Bravour und brauchten seine Mittel ohne seine Gedanken (s. unten). Die Besteller, unter der Herrschaft einer Bildung, die ohnehin jede Allegorie guthieß, ließen

sich von Michelangelo das Unerhörte auf diesem Gebiete gefallen und bemerkten nicht, daß er bloß Anlaß zur Schöpfung bewegter Gestalten suchte.

Die beiden Hauptwerke Michelangelos aus dieser Zeit, seine berühmtesten Skulpturen, nach denen man ihn bisher fast ausschließlich beurteilt hat, sind das Juliusdenkmal und die Mediceergräber. Von dem 1505 zuerst entworfenen, aber erst nach einem zweiten wesentlich umgestalteten Entwurfe von 1512–13 mit Eifer in Angriff genommenen Grabmale Julius' II. für die Peterskirche ist eine alte Kopie eines Teiles der flüchtigen Originalzeichnung (im Besitze des Berliner Kupferstichkabinetts) in der  
 a Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien aufbewahrt. Ein hoher Bau in länglichem Viereck sollte an seinen drei freien Wänden im Unterbaue nackte gefesselte Gestalten (die wiedererworbenen Provinzen) und Viktorien, oben sitzende Kolossalstatuen (darunter Moses und Paulus) enthalten; in der Mitte auf hohem Sarkophag die knieende Figur des Papstes zwischen zwei Engeln; daneben zwei allegorische Gestalten, und zuoberst die Madonna.

Leider machte der Befehl Leos X., die Fassade von S. Lorenzo auszuführen, nachdem bereits 1516 ein neuer Kontrakt den Umfang des Denkmals wesentlich eingeschränkt hatte, noch in demselben Jahre der Tätigkeit des Künstlers an dem Werke ein Ende. Trotz verschiedener Anläufe kam das Denkmal erst vierzig Jahre nach dem ersten Auftrage (1545) in der Form zustande, wie es jetzt in  
 b S. Pietro in Vincoli steht. Es ist kein Freibau, sondern nur ein barocker Wandbau daraus geworden; die obern Figuren sind von den Schülern nach dem Entwurfe des Meisters hinzugearbeitet (S. 588 h), und zwar nicht glücklich; bei dem armen Papste, der sich zwischen zwei Pfeilern strecken muß, so gut es geht, ist auch die Anordnung unverzeihlich. Unten aber stehen die für das ursprüngliche Projekt eigenhändig gearbeitete Statue des Moses (beg. nach 1513, in Arbeit 1518) und die erst nach dem letzten Kontrakte von 1542 hinzugekommenen Gestalten der Rahel und Lea; letztere wiederum als Symbole des beschaulichen und des tätigen Lebens, nach einer schon in der Theologie des Mittelalters vorkommenden, an sich absurden Typik. — Moses scheint in dem Momente dargestellt, da er die Verehrung des goldenen Kalbes erblickt und aufspringen will. Es lebt in seiner Gestalt die Vorbereitung zu einer gewaltigen Bewegung, wie man sie von der physischen Macht, mit der er ausgestattet ist, nur mit Zittern erwarten mag. Seine Arme und Hände sind von einer insofern wirklich übermenschlichen Bildung, als sie das charakteristische Leben dieser Teile auf eine Weise gesteigert sehen lassen, die in der Wirklichkeit nicht so vorkommt. Alles bloß Künstlerische wird an dieser Figur als voll-

kommen anerkannt, die plastischen Gegenätze der Teile, die Behandlung alles Einzelnen. Aber der Kopf will weder nach der Schädelform, noch nach der Physiognomie genügen, und mit dem herrlich behandelten Barte, dem die alte Kunst nichts Ähnliches an die Seite zu stellen hat, werden doch gar zu viel Umstände gemacht; der berühmte linke Arm hat im Grunde nichts anderes zu tun, als diesen Bart an den Leib zu drücken. — Rahel, das beschauliche Leben, ist im Motiv ganz sinnlos; sie hat soeben auf dem Schemel nach rechts gebetet und wendet sich plötzlich, noch immer betend, nach links; zudem scheint ihr linker Arm schon oben verhauen. Das Detail sonst trefflich. — Lea, das tätige Leben, mit dem Spiegel in der Hand, zeigt in der Draperie unnütze und bizarre Motive und unschöne Verhältnisse der untern Teile. Die Köpfe haben wohl etwas Grandios-Neutrales, Unpersönliches, das die Seele wie ein Klang aus der ältern griechischen Kunst berührt, aber auch eine gewisse Kälte.

Außer diesen drei Statuen sind uns noch eine Anzahl mehr oder weniger unfertiger Statuen und Gruppen erhalten, die für das Juliusdenkmal bestimmt waren, aber schließlich, um die Aufstellung desselben nicht ganz unmöglich zu machen, davon ausgeschlossen wurden. Das Trefflichste sind die beiden „Sklaven“ im Louvre, die offenbar Stücke aus der Reihe jener Gefesselten sind. Vier (nur teilweise aus dem Rohen gearbeitete und beträchtlich größere) Statuen, aus einer Grotte des Gartens Boboli jüngst in die Akademie übertragen, sind höchst lebensvolle, großartig gedachte Akte des Lehnens und Tragens. Endlich eine Gruppe, betitelt „der Sieg“, im Museo Nazionale; ein Sieger auf einem (unvollendeten) Besiegten knieend und das während des Kampfes nach hinten gestreifte Gewand wieder hervorziehend, mit einer nur notdürftig motivierten Wendung und Bewegung.

Wir kehren wieder in seine frühere römische Epoche zurück und nennen zunächst den Christus in S. M. sopra Minerva zu Rom (links neben dem Chore; 1514 in Auftrag gegeben, 1521 von dritter Hand vollendet). Es ist eines seiner lebenswürdigsten Werke; Kreuz und Rohr sind zu der nackten Gestalt geschickt geordnet, der Oberleib eines der schönsten Motive der neueren Kunst; der sanfte Ausdruck und die Bildung des Kopfes mag so wenig dem Höchsten genügen, als irgend ein Christus, und doch wird man diesen milden Blick des „Siegers über den Tod“ auf die Gemeinde der Gläubigen schön und tiefgeföhlt nennen müssen. — Wohl aus etwas späterer Zeit: die nur aus dem Rohen gehauene und in diesem Zustande viel versprechende Statue eines Jünglings, im Museo Nazionale zu Florenz, wahrscheinlich die 1529 für a Valori bestimmte Statue, nach Vasari ein Apoll, der mit der Linken

über die Schulter greift, um einen Pfeil aus dem Köcher zu holen, — in Wahrheit aber ein David, wie das abbozzierte Haupt Goliaths zu seinen Füßen beweist.

Im Jahre 1521 nahm sodann die Arbeit an den Statuen der weltberühmten Mediceischen Grabkapelle (oder Sagrestia Nuova) bei S. Lorenzo ihren Anfang, für die sich der Künstler schon seit 1519 mit den Plänen trug. Bald darauf infolge der politischen Ereignisse unterbrochen, wurde die Arbeit 1524 wieder aufgenommen, geriet aber neuerdings ins Stocken. Erst von 1530—34 wurde sie dann von dem Meister in fieberhafter Hast gefördert, bis sie im letzteren Jahre infolge des Todes Clemens' VII. und Michelangelos Übersiedelung nach Rom endgültig unterbrochen wird. Was vollendet war, erhielt vor 1545 die jetzige Aufstellung. Selten hat ein Künstler freier über Ort und Aufstellung verfügen können (f. S. 313 c). Die Denkmäler wirken deshalb in diesem Raume ganz vorzüglich, schon wenn man sie nur als Ergänzung und Resultat der Architektur betrachtet. Um die Figuren groß erscheinen zu lassen, hat der Künstler sie in eine aus kleinen Gliedern gebildete bauliche Dekoration eingerahmt, deren Detail freilich nicht zu rühmen ist. Die Aufgabe selbst enthielt eine starke Aufforderung zu allgemeinen Allegorien; es handelte sich um die Gräber zweier ziemlich nichtswürdiger mediceischer Sprößlinge, für die Michelangelo am allerwenigsten sich begeistern konnte (ursprünglich auch um die Gräber des Cosimo und Lorenzo Magnifico; eine Zeitlang wurden auch die Monumente der beiden Mediceerpäpste mit in den Plan hineingezogen). Unter den Nischen mit den sitzenden Statuen brachte er die Sarkophage an und auf deren rund abschüssigen Deckeln die weltberühmten Figuren des Tages und der Nacht (bei Giuliano Medici-Nemours), der Morgen- und der Abenddämmerung (bei Lorenzo Medici, Herzog von Urbino). Kein Mensch hat je ergründen können, was sie hier (abgesehen von ihrer künstlerischen Wirkung) bedeuten sollen, wenn man sich nicht mit der ganz blaffen Allegorie auf das Hinschwinden der Zeit zufrieden geben will. Vielleicht hätte Clemens VII. als Besteller lieber ein paar trauernde Tugenden am Grabe seiner Verwandten Wache halten lassen, — der Künstler aber suchte geflissentlich das Allgemeinste und Neutralste auf. Wie dem sei, diese Allegorien sind nicht einmal bezeichnend gebildet, was denn auch, mit Ausnahme der Nacht, eine reine Unmöglichkeit gewesen wäre. Die Nacht ist wenigstens ein nacktes, schlafendes Weib; man darf aber fragen: ob wohl jemals ein Mensch in dieser Stellung habe schlafen können? sie und ihr Gefährte, der Tag, lehnen nämlich mit dem rechten Ellbogen über dem linken Schenkel. Sie ist die ausgeführteste nackte weibliche Idealfigur Michelangelos; der Tag,

mit unvollendetem Kopfe, kann vielleicht als sein vorzüglichstes Spezimen herkulischer Bildung gelten. Als Motive aber sind gewiß die beiden Dämmerungen edler und glücklicher, namentlich der Mann sehr schön und lebendig gewendet; das Weib (die sog. Aurora) ebenfalls mehr ungesucht großartig als die Nacht, wunderbar in den Linien, auch mit einem viel schönern und lebendigeren Kopfe, der indessen noch immer etwas Maskenhaftes behält.

In diesen vier Statuen hat der Meister seine kühnsten Gedanken über Grenzen und Zweck seiner Kunst geoffenbart; er hat frei von allen sachlichen Beziehungen, nicht gebunden durch irgend eine von außen verlangte Charakteristik, den Gegenstand und seine Ausführung geschaffen. Das plastische Prinzip, das ihn leitete, ist der bis auf das äußerste durchgeführte Gegensatz der sich entsprechenden Körperteile, auf Kosten der Ruhe und selbst der Wahrscheinlichkeit. Mit seiner Stilbestimmtheit gehandhabt, brachte dieses Prinzip das großartige Unikum hervor, das wir hier vor uns sehen. Für die Nachfolger war es die gerade Bahn zum Verderben.

Die Statue des Giuliano ist nicht ganz ungezwungen; wohin wendet er seinen langen Hals und seine falschen Augen? Ganz vortrefflich ist aber die Partie der Hände, des Feldherrnstabes und der Kniee. Lorenzo, bekannt unter dem Namen „il Pensieroso“, unvergleichlich geheimnisvoll durch die Beschattung des Gesichtes mit Helm, Hand und Tuch, hat doch in der Stellung seines rechten Armes etwas Unfreies. Die Arbeit ist von größtem Werte. — Auch mit diesen beiden Statuen tat Michelangelo keinen Schritt in das Historisch-Charakteristische, das seiner Seele widerstrebt haben muß; sie sind vielmehr in seinen Stil vollkommen eingetaucht und können als ebenso frei gewählte Motive gelten, wie alles übrige.

Der kaum aus dem Rohen gearbeiteten Madonna (1532) lag ursprünglich wohl ein außerordentlich schöner plastischer Gedanke zugrunde; es fehlte vielleicht nicht viel, so wäre sie die einzig treffliche ganz frei sitzende Madonna geworden (indem fast alle andern nur auf den Anblick von vorn berechnet sind). Allein durch einen Fehler des Marmors oder ein „Verhauen“ des Künstlers kam der rechte Arm nicht so zustande, wie er beabsichtigt gewesen sein muß, und wurde dann hinten so angegeben, wie man ihn jetzt sieht. Vermutlich hatte dann das übrige mit zu leiden und wurde deshalb nur andeutungsweise und dürftig vollendet. Ein unruhigeres Kind hat freilich die ganze Kunst nicht gebildet, als dieser kleine Christus ist; auf dem linken Knie der Mutter vorwärts sitzend, wendet er sich sehr künstlich rückwärts um, greift mit seinem linken Ärmchen an die linke Schulter der Mutter und sucht mit dem rechten ihre Brust.

a Die hh. Cosmas und Damian sind Schülerarbeiten, vielleicht nach kleinen Modellen des Meisters, der erstere von *Montorsoli* (S. 587 a), der letztere von *Raff. da Montelupo* 1542 ausgeführt (S. 588 g). Zu einem der Flußgötter, die zu Füßen der Sarkophage lagern sollten, arbeitete Michelangelo den Torso eines überlebensgroßen  
 b Modells in der Akademie; eine kleine Bronze *Tribolos* im  
 c Museo Nazionale hat uns das Modell des Meisters zu einem zweiten in Nachbildung erhalten.

Endlich sorgte Michelangelo eigenhändig für sein Grabmal; es sollte wieder eine Pietà sein. Damals begann er wahrscheinlich  
 d das Werk, das jetzt im Hofe des Pal. Rondanini zu Rom (am Corso) steht. Er hat den Wert einer monolithen Arbeit überschätzt und dem Marmor, der nicht reichte, das Unmögliche zugemutet, um Figuren herauszubringen, die sich der Lebensgröße wenigstens nähern. — Später arbeitete er (der Sage nach aus einem Kapitäl der Konstantinsbasilika, das ihm Papst Paul III. geschenkt) die  
 e Gruppe der Kreuzabnahme, die jetzt im Dome von Florenz, unter der Kuppel, aufgestellt ist. Beide Werke (namentlich die letzterwähnte umfangreichere Gruppe) haben, trotz des Gewaltfamen und Gezwungenen in einzelnen Teilen, in der Erfindung und im  
 f Ausdrücke viel Schönes. (Die unvollendete Pietà in S. Rosalia zu Palestrina, ein Werk des 17. Jahrh., ist Michelangelo neuerdings fälschlich zugeschrieben.)

Als eine ganz späte Arbeit gilt, wohl mit Unrecht, auch die  
 g angefangene Büste des sog. Brutus im Museo Nazionale, angeblich nach einer antiken Gemme, wahrscheinlich aber ein freigeschaffenes Charakterbild und ein Gegenstand, der dem trotzigen Sinne des Meisters nahe lag. Physiognomisch abstoßend und dabei grandios behandelt. — Das eigene Bildnis Michelangelos, ein  
 h Bronzekopf, im Konservatorenpalaste des Kapitols (5. Zimmer) gilt mit Unrecht als seine Arbeit. Vorzüglicher ist die treffliche  
 i Bronzestatuette im Museo Archeologico zu Mailand, die den Meister noch jünger darstellt und die Arbeit eines guten Schülers ist. (*Dan. da Volterra?* Gleichzeitige Wiederholungen in Oxford und im Louvre.)

Der Beschauer wird merkwürdig gestimmt gegen einen Künstler, dessen Größe ihm durchgängig imponiert, und dessen Empfindungsweise doch so gänzlich von der feinigen abweicht. Die fruchtbringendste Seite, von der aus man Michelangelo betrachten kann, bleibt doch wohl die historische. Er war ein großartiges Schicksal für die Kunst; in seinen Werken und ihrem Erfolge liegen wesentliche Aufschlüsse über das Wesen des modernen Geistes offen ausgesprochen. Die Signatur der drei letzten Jahrhunderte, die Subjektivität, tritt hier in Gestalt eines absolut schrankenlosen Schaffens auf. Und zwar nicht unfreiwillig und unbewußt, wie

sonst in so vielen großen Geistesregungen des 16. Jahrh., sondern mit gewaltiger Absicht. Es scheint, als ob Michelangelo von der die Welt postulierenden und schaffenden Kunst beinahe so systematisch gedacht habe, wie einzelne Philosophen von dem welterschaffenden Ich.

\*\*\*

Er hinterließ die Skulptur erschüttert und umgestaltet. Keiner seiner Kunstgenossen hat so fest gestanden, daß er nicht durch Michelangelo desorientiert worden wäre, — in welcher Weise, haben wir schon angedeutet. Aber die äußere Stellung der Skulptur hatte sich durch ihn ungemein gehoben; man wollte jetzt wenigstens von ihr das Große und Bedeutende und traute ihr alles zu.

Die Gehilfen des Meisters haben, seit sie das waren, kaum mehr einen eigentümlichen Wert. Wir nennen zuerst *Fra Giovanni Angelo Montorsoli* (1507–63), der Michelangelo schon von dessen früheren Werken, zumal von der Sixtina an begleitet und nachahmt (s. S. 588c), dabei aber auch Einwirkungen von Andrea Sansovino und von den Lombarden her verrät und dies alles mit einer gewissen dekorativen Seelenruhe zu einem nicht unangenehmen Ganzen verschmelzt. Von der Mitarbeit in der Mediceischen Kapelle an, wo er den h. Cosmas ausarbeitete (S. 586 oben), wird er ausschließlich Michelangelist.

Von Andrea Doria nach Genua berufen, mußte er als Architekt und Bildhauer dasselbe leisten, wie Perin del Vaga als Maler; die in den Künsten durch politische Leiden arg zurückgekommene Stadt bedurfte auswärtiger Kräfte. Die Kirche S. Matteo, das Familienheiligtum der Doria, ist ein ganzes Museum seiner Skulpturen<sup>1)</sup>. Manches davon zeigt, daß er sich half, wie er konnte: in den sitzenden Relieffiguren der beiden Kanzeln, in den vier Evangelisten der Chorwände ist mehr als eine Reminiszenz aus der Sixtina zu bemerken; von den Freiskulpturen hinten im Chore ist die Pietà, was die Lage des Leichnams betrifft, nach der Michelangelo in St. Peter kopiert, was zu der peruginesken Madonna nicht recht paßt; die vier übrigen Statuen (Propheten) haben beinahe die Art des Guglielmo della Porta und der damaligen Lombarden. Die reiche Stuckierung der Kuppel und des Chores (von Gehilfen ausgeführt), die beiden Altäre des Querschiffes (mit den vielleicht von andern Händen gefertigten Reliefs über den Altären), die Reliefs von Tritonen und gefangenen Türken unter den Kanzeln und das Denkmal des Andrea Doria in der Krypta

1) Im anstoßenden Kreuzgange sind die Überreste der 1797 demolierten Statuen des Andrea und Giov. Andrea Doria, aus den Jahren 1528 (?) und 1577, aufgestellt. Die erstere ist ein vortreffliches Werk von *Montorsolis* Hand, die letztere eine schon manierierte Nachahmung der ersteren.

vollenden diesen in feiner Art einzigen plastischen Schmuck, dessen gleichen selten einem Künstler anvertraut worden ist. Montorfoli hatte bei seiner mäßigen Begabung ganz recht, daß er sich nicht durch das gleichzeitige glänzende Beispiel der Mediceischen Kapelle irre machen ließ. Auf diese Weise hat die Nachwelt etwas Genießbares erhalten. In der Kirche des Albergo de' Poveri ist das (dem Michelangelo fälschlich zugeschriebene) Pietàrelief ein Werk Montorfolis.

Eine späte Arbeit desselben ist dann der 1561 vollendete Hauptaltar in den Servi zu Bologna. Die drei Statuen der Nischen, der Auferstandene mit Maria und Johannes, zeigen noch eine schöne sansovinische Inspiration, die (ungeschickterweise viel größer gebildeten) Statuen über den beiden Seitentüren und unten an den Seiten des Altares, sowie die sämtlichen Skulpturen der Rückseite mehr das Öde und Allgemeine der römischen Schule. An der Rückseite u. a. das Porträt des Stifters Giulio Bovi. — Viel früher (1536) arbeitete Montorfoli die Statuen des Moses, David und Paulus in der Cappella de' Pittori bei der Annunziata in Florenz. (Die ebendort befindlichen sitzenden Statuen sind von Verschiedenen nach den gemalten Propheten der Sixtinischen Kapelle in Ton modelliert; ein Zeugnis mehr für deren Einfluß auf die ganze Skulptur, die noch heute daraus Belehrung schöpfen kann.)

An dem von dem Dichter selbst entworfenen Grabmale Sannazaros in S. M. del Parto zu Neapel (1537) sind die sitzenden Statuen des Apoll und der Minerva (in David und Judith travestiert) von Montorfolis Hand, der Rest von *Santacroce*.

Von 1547–51 arbeitete Montorfoli den kolossalen Brunnen auf dem Domplatze zu Messina, eine überladen reiche Komposition von Nymphen, Flußgöttern, Tieren, mythologischen Reliefs usw., aus schwarzem und weißem Marmor. — Der Brunnen am Hafen ebenda mit der Kolossalstatue des Neptun zwischen Scylla und Charybdis ist von 1557.

Ein anderer Schüler Michelangelos, *Raffaete da Montelupo* (1505 bis 1567), Sohn des oben (S. 554 a u. ff.) genannten Baccio, arbeitete 1542 nach des Meisters Modellen in der Mediceischen Kapelle den h. Damian (S. 586 oben) und am Grabmale Julius' II. oben die Statuen des Propheten und der Sibylle (S. 582 b u. 586 a). Von seinen unabhängigen Werken sind die tüchtige und einfache Grabstatue des Kardinals Rolli in der Vorhalle von S. Felicita in Florenz, das Grabmal Bald. Turinis († 1540) im Dome zu Pescia (eine michelangeleske Mißgeburt), ein Kruzifix im Dome zu Orvieto (Marmor), ein zweites in S. Appollonia zu Florenz (Holz) und ein Madonnenrelief im linken Querschiffe von S. Michele zu Lucca (1522, Marmor) zu nennen; dieses noch in direktem

Anschlüsse an das Quattrocento, aber ohne dessen Naivetät und lebensvollen Naturalismus. (Über andere Arbeiten in Loreto und Rom s. oben S. 552 d und unten S. 591 l.)

*Guglielmo della Porta* (geb. vor 1516, † 1577) könnte nach seiner frühern und spätern Tätigkeit auf zwei verschiedene Stellen dieser Übersicht verteilt werden, wenn nicht auf der spätern Zeit, da er den Michelangelo nachahmte, der beträchtlich stärkere Akzent läge. Seine frühern Sachen, die den lombardischen Stil am Anfange des 16. Jahrh. repräsentieren, mit einem kleinen Anklange an A. Sanfovino, sind besonders zahlreich in Genua vorhanden. Dort ist die lieblich bewegte Katharinenstatue auf der Treppe der Akademie fein anmutigstes Werk. Zum Teil noch tüchtig: die Propheten in Relief an den Säulenbasen des Tabernakels der Johanneskapelle im Dome (das Tabernakel selbst ist das Werk seines Vaters *Giacomo*, 1531 beg.); — höchst fleißig, überladen und von gesuchter Belebung in Draperie und Fleisch: die sieben Statuen am Altare des linken Querschiffs ebenda; nur die mittlere, ein sitzender Christus, mit höherer Weihe; — fast roh: die Gruppe Christi und des h. Thomas an der Vorhalle von S. Tommaso. — Später, nach 1551, entstand unter dem sehr nahen Einflusse Michelangelos das Grabmal Pauls III. im Chore von St. Peter. Die gewonnene Stilsfreiheit ist vortrefflich benutzt in der sitzenden Bronzestatue des Papstes, die Guglielmos volles Eigentum ist; lebenswahr und doch heroisch erhöht. Die beiden auf dem Sarkophage lehrenden Frauen, angeordnet wie die vier Tageszeiten auf den Gräbern von S. Lorenzo, sind diesen an Bedeutung der plastischen Linien nicht zu vergleichen; allein Guglielmo übertraf den Meister wenigstens von der einen Seite, wo ihm leicht beizukommen war, von seiten der sinnlichen Schönheit. Seine „Gerechtigkeit“ ist zwar darob etwas lüftern und absichtlich ausgefallen; die betagte „Klugheit“ hat mehr von Michelangelo. — Im großen Saale des Pal. Farnese findet man zwei ähnliche Statuen, die wie erste, weniger geratene Proben derselben Aufgabe aussehen, jedoch zu demselben Grabmale gehörten und erst bei dessen Verfertigung an die jetzige Stelle 1628 davon weggenommen wurden.

Von dem Architekten *Giacomo della Porta* (mit den Bildhauern dieses Namens nicht verwandt) sind die Grabmäler der von ihm erbauten Capp. Aldobrandini in S. M. sopra Minerva zu Rom wenigstens entworfen; in der Ausführung erinnern sie an Guglielmo.

Unter den Lombarden, die von Michelangelo die Richtung ihres Stiles empfangen, ist nächst Gugl. della Porta *Prospero Clementi* (um 1500–84), der Enkel des *Bart. Spani* (s. S. 518 c u. ff.), nicht unbedeutend. Er war hauptsächlich in seiner Vaterstadt Reggio tätig. Im Dome daselbst (Kap. rechts vom Chore) ist das Grab-

mal des Bischofs Ugo Rangoni sein Hauptwerk (1561–67); sowohl die sitzende Statue als auch die beiden Putten am Sarkophage und die zwei kleinen Reliefs (Tugenden) an der Basis verraten den Einfluß Michelangelos, ja schon den des Gugl. della Porta; allein es ist ein solider Rest von Naivetät übrig geblieben, der weder arge Manier, noch falsches Pathos aufkommen läßt. Nur das Architektonische daran ist unglücklich. Ebendort das absurd (als a kolossales Stundenglas) gebildete Grabdenkmal des Cher. Sforziano (1560, links vom Eingange) mit den drei vorzüglich schönen Statuetten des Auferstandenen und zweier Tugenden. Sie verbinden die Art der römischen Schule mit einer noch fast sanfovianischen Milde und Mäßigung. (Viel geringer und wohl von anderer Hand das Grab Malaguzzi, 1583, gegenüber.) An der Fassade sind b Adam und Eva den beiden Dämmerungen der Mediceerkapelle c nachgebildet, die hh. Grifante und Daria zu seiten des Mittelportals zu derselben Zeit entstanden (1552–57). — Am Portale d des Pal. Reale zu Modena die Statuen des Lepidus und des Herkules, letztere ungeschlachtet muskulös. — In der Krypta des e Domes von Parma (hinten, rechts) ist das Grab des Rechtsgelehrten Bern. Prati († 1542) mit zwei sitzenden Klageweibern das früheste beglaubigte und zugleich eines seiner besten Werke. Ebenf dort das Grabmal des Bischofs Bern. degli Uberti (1544–48). — g In S. Andrea zu Mantua das Grabmal Andreasi (1549–51). h Das Grab des Meisters, von 1588, im Dome von Reggio (1. Kap. links) ist mit seiner schönen Büste von seinem Schüler *Bacchione* geschmückt. — Den Auslauf seiner Schule bezeichnen die Statuen im Querschiffe und an der Fassade daselbst.

\*\*\*

Wenn man sich jedoch in Kürze überzeugen will, welche zwingende Gewalt Michelangelo als Bildhauer über sein Jahrhundert und das folgende ausübte, so genügt schon ein Blick auf die florentinische Skulptur nach ihm. Sie ist besonders belehrend, weil die mediceischen Großherzoge auch die profane, mythologische und monumentale Seite der Kunst mehr pflegten, als dies sonst irgendwo in Italien geschah, ohne daß doch die kirchlichen Aufgaben deshalb aufgehört hätten.

Wir haben bis hierher einen florentinischen Künstler verspart, der als Michelangelos unedler Nebenbuhler auftrat und doch in seinen meisten Werken ihn gerade von der bedenklichen Seite nachahmte: *Baccio Bandinelli* (1493–1560). Er ist ein sonderbares Gemisch aus angeborenem Talent, Reminiszenzen der ältern Schule und einer falschen Genialität, die bis ins Gewissenlose und Rohe geht. — Das Beste von ihm, worin er ganz ausreichte, sind die Relieffiguren

von Aposteln, Propheten usw. an den Chorschränken unter der Kuppel des Domes zu Florenz (um 1550); hier sind einige Figuren sehr schön gedacht und stehen trefflich im Raume, alle sind einfach behandelt. — Dagegen zeigt die bekannte Gruppe des Herkules und Cacus auf Piazza della Signoria (1530–34), was er an Michelangelo bewundern mußte, und wie er ihn mißverstand. Er glaubte ihm die mächtigen Formen absehen zu können und machte ihm auch die Kontraste nach, so gut er konnte; aber ohne alles Liniengefühl und ohne eine Spur dramatischen Gedankens, wozu doch der Gegenstand genugsame Mittel an die Hand gab; es ist eines der gleichgültigsten Skulpturwerke auf der Welt. — Adam und Eva im Hofe des Museo Nazionale (1551) sind wenigstens einfache Akte, Adam sogar wieder mehr naturalistisch. Ebendort sieben Bronzestatuetten antiker Götter, nach seinen Modellen gegossen, sowie zwei kleine Bronzebüsten. Die Bildnisstatuen im Pal. Vecchio haben in den Köpfen etwas von der grandiosen Fassung, die auch den gemalten Porträts dieser sonst schon manierten Zeit eigen ist, sind aber im Körpermotiv meist gering. (Die Gruppe der Krönung Karls V. offenbar von zwei verschiedenen Künstlern.) — Das Relief am Sockel des Denkmals Giovanni e Medicis auf dem Platze vor S. Lorenzo (1540) ist von einer für jene Zeit schlichten Plastik, was auch von der Statue gilt. — Ein Bacchus<sup>1)</sup> im Pal. Pitti (Vestibül des ersten Stockes) ist im Gedanken die geringste unter den Bacchusstatuen der damaligen Künstler. Die beiden Gruppen des toten Christus (mit Johannes in S. Croce, 1549, und mit Nikodemus in der Annunziata, 1555<sup>2)</sup>), von ganz leeren Formen und von der schlechtesten Komposition; der Hauptumriß ein rechtwinkliges Dreieck, auf der längern Kathete liegend. Ganz kümmerlich ist der sitzende Gott-Vater, im ersten Klosterhofe von S. Croce (1549), ausgefallen; als das Beste erscheint die nach Michelangelo kopierte Hand mit dem Buche. — Etwas besser der frühe Petrus im Dome (1517, Eingang zum Chore links). — Ganz mittelmäßig die Nebenfiguren an den Grabmälern Leo's X. und Clemens' VII. im Chore der Minerva zu Rom (1535); die ebenfalls unbedeutenden sitzenden Porträtstatuen sind von Raff. da Montelupo (Leo X.) und Nanni di Baccio Bigio (Clemens VII.), einem andern kümmerlichen Rivalen Michelangelos, ausgeführt.

Baccios Schüler *Giovanni dall' Opera* (Bandini, † 1599) hatte Anteil an den Reliefs der Chorschränken (S. 591 a) im Dome und fertigte die Altarreliefs in der Cappella Gaddi in S. M. Novella (Querschiff links, hinten), die die darzustellenden Tatsachen

- 1) Laut Vasari aus einem mißratenen Adam zum Bacchus umgestaltet.
- 2) Letztere von seinem natürlichen Sohne *Clemente* angefangen.

durch tüchtig präferierte Nebenfiguren in Vergessenheit bringen. — An dem von *Vasari* komponierten Grabmale Michelangelos in  
 a S. Croce ist die Figur der Baukunst von ihm, eine recht gute Arbeit; die Skulptur fertigte *Sim. Cioli* (S. 553 p), die Malerei, mit der Statuette in der Hand, *Stofdo Lorenzi*. Das ganze Denkmal ist, beiläufig gesagt, eines der wenigen, wo die Allegorie völlig in ihrem Rechte ist und deutlich von selber spricht, indem sie ein notorisches Verhältnis ausdrückt. Die Allegorien z. B. gerade der meisten übrigen Monumente von S. Croce sind entweder nur durch einen weiten Verstandesumweg zu erkennen oder ganz müßig. — (Von Lorenzi  
 b sind auch die Madonna und der Engel Gabriel in S. M. della Spina zu Pisa [1563], flau und gezwungen, und die für ihre Zeit,  
 c nach 1572, außergewöhnlich naiven Statuen Adams und Evas, sowie das minder gelungene Verkündigungsrelief an der  
 d Fassade von S. M. presso S. Celso in Mailand. Die übrigen Bildwerke an der Fassade sind von *Anfib. Fontana* [1540–87], der auch die Assunta am Hochaltare schuf.)

Weiter zehrt von Michelangelo der als Baumeister so bedeutende *Bartolommeo Ammanati* (1511–92, anfangs Schüler des Jacopo Sansovino), von dem der Brunnen auf Piazza della Signoria in Florenz (1571, unter schlechter Benutzung eines Entwurfs von Leonardo da Vinci) herrührt. Der Neptun ist ein unglücklicher Akt, ohne Sinn und Handlung, die Tritonen, die ihm als Tronco dienen, undeutlich; das Postament würde man ohne die (für diese Last doch gar zu kleinen) Seepferde nicht für ein Räderschiff halten. Von den unten herumstehenden Bronzefiguren sind die mit möglichster Absicht auf leichtes Schweben gestalteten Satyrn und Pane allein erträglich, übrigens zum Teil den Kranzträgern an der Decke der Sixtina nachgebildet; hier sind ihre Attituden müßig. — (Ganz gering die Gipsstatuen im Baptisterium.)  
 f — Im linken Querschiffe von S. Pietro in Montorio zu Rom sind die Grabmäler zweier Verwandten des Papstes Julius III. samt den beiden Nischenfiguren der Religion und Gerechtigkeit von Ammanati (nach 1550); zwischen der manierten Nachahmung des Michelangelo schimmern doch einige schönere Züge durch. — Ebenso verhält es sich mit dem Mausoleum der Verwandten Gregors XIII.  
 g im Camposanto zu Pisa. — Einige frühere Arbeiten Ammanatis  
 h finden sich in Padua. So der Gigant im Hofe des Pal. Aremberg (1544). Das Grabmal des Juristen Mario Mantova Benavides in den Eremitani (links) ist im Stile der allegorischen Figuren ganz der prahlerischen Absicht würdig, mit der es gesetzt wurde. (Unten Wissenschaft und Ermüdung, zu beiden Seiten des Professors Ehre und Ruhm, oben drei Genien, deren mittlerer die Unsterblichkeit bedeutet; bei Lebzeiten errichtet 1546.)

Unleugbar höher steht der in Florenz vollauf beschäftigte vlämische Bildhauer *Giovanni da Bologna*, eigentlich *Jean Boulogne* aus Douay (1529—1608). Das Gesetz des Kontrastes, das bei Michelangelo oft so quälerisch durchgeführt wird, muß sich bei ihm mit einer Formenschönheit vertragen, die allerdings keine gar tiefe Wurzel hat und sich meist mit Allgemeinheiten begnügt. Daneben aber hat Giovanni einen sehr entwickelten Sinn für bedeutende, hochwirksame Gesamtumrisse; seine Statuen und vorzüglich seine Gruppen stehen prächtig in der freien Luft und bleiben, so kühn sie auch hinausgreifen, doch immer statisch möglich und wahrscheinlich; er will nicht, wie Bernini bisweilen, das Unglaubliche darstellen. Der eigentliche, meist sehr energische Inhalt berührt uns trotz aller Bravour der Linien und des Baues innerlich weniger, schon weil die Formenbildung eine zu allgemeine ist, und das Lebensgefühl sich doch nur auf das Motiv beschränkt.

An dem schön gedachten Brunnen vor dem Pal. Comunale zu Bologna (1563—67) soll zwar der Entwurf des Ganzen von dem <sup>a</sup> Palermitaner Maler *Tommaso Laureti* und nur das Plastische von Giovanni herrühren. Allein es scheint, als hätte dieser schon beim Entwurfe sein Wort mitgeredet. Man bemerkt schon seine Art, durch Einziehung nach unten, durch kühne luftige Stellung der Figuren zu wirken; das Verhältnis des Ornamentes zum Figürlichen verrät den vollendeten Dekorator. Vom einzelnen sind die manierierten Putten mit den Delphinen gut bewegt; der Neptun ist, bei ziemlich allgemeiner herkulischer Bildung, doch in den Linien wirkungsvoll.

Am vollkommensten befriedigt die kolossale Gruppe des Oceanus und der drei großen Stromgötter auf dem Brunnen der Insel im Garten Boboli (1576), eine möblierende Prachtdekoration <sup>b</sup> ersten Ranges, scheinbar leicht schwebend durch das Einziehen der die Urnen umschlingenden Beine der Flußgötter an dem schlanken Pfeiler in der Mitte der Schale. Von größtem Reiz der Brunnen mit der Badenden ebenda in der Grotticella (1585) und die <sup>c</sup> Badende auf einem Brunnen in der Villa Petraja. — Die <sup>d</sup> weltberühmte Gruppe des Raubes der Sabinerinnen (Loggia <sup>e</sup> de' Lanzi, 1583), deutlich und interessant für alle Gesichtspunkte, ebenfalls kühn und doch sicher auf dünner, mehrmals eingezogener Unterpartie sich emporgipfelnd, die Einzelbildung aber von störender Willkür. Eine frühere, kleinere Arbeit, der Raub einer Sabinerin, in manchem abweichend, befindet sich unter den Bronzen im Museum zu Neapel. — Herkules und Nessus in der <sup>g</sup> Loggia de' Lanzi (1599) als Gruppe gut gebaut und dramatisch lebendig, aber in den Formen gleichgültig. — Die nicht minder berühmte Gruppe „Virtù e Vizio“ im Museo Nazionale (1602) <sup>h</sup>

ist ein Gegenstück zu Michelangelos „Sieg“ und eine zugestandene Allegorie, während bei letzterem die Allegorie nicht mehr näher bekannt und jedenfalls nur ein Vorwand gewesen ist. Ein merkwürdiger Beleg dafür, wie wenig diese Gattung von Gegenständen eine gesunde Mythologie ersetzen kann, zumal wenn der Meister das Ziel seiner Kunst nur in äußerer Tat, nur in kühner Bewegung und starken Linien zu finden imstande ist. Wie zu erwarten stand, hat die Tugend das Laster durch irgend welche Mittel gebändigt und kniet ihm nun auf dem Rücken. Der „Überfluß“ (Copia),  
 a auf der höchsten Terrasse des Gartens Boboli, ist ein höchst manieriertes Werk, übrigens von G. da Bologna nur begonnen. (Die Kolossalstatue des Appennin in dem verfallenen Garten von  
 b Pratolino wird Giovanni gleichfalls zugeschrieben.)

c Der berühmte, durch die Luft springend gedachte Merkur im Museo Nazionale (mit dem einen Fuße auf einem — ehernen — Windstoße ruhend, 1564) ist eine tüchtige Arbeit. Eine in der Bewegung noch glücklichere kleine Merkurstatue führte er um 1578  
 d aus; ein Exemplar davon gleichfalls im Museo Nazionale, ein  
 e anderes im Museum zu Neapel. Von den sechs halblebensgroßen  
 f Bronzestatuetten von Göttern und Göttinnen im Museo Nazionale gehören dem Bologna die kauernde Venus (bez.), eine zweite  
 g sich abtrocknende, die Venus Urania und ihr Pendant, der Apollo an, die beiden übrigen dem *Elia Candido*, der an den gewundenen  
 h Stellungen und der üppigeren Fülle seiner Figuren leicht kenntlich  
 i ist. Andere Kleinbronzen von Bologna ebenda, im Museo Archeologico zu Mailand und sonst. Eine ähnliche Eleganz zeigt der  
 Künstler auch in der sitzenden Marmorstatue der Architettura auf  
 i zierlichem Sockel, im Hofe des Museo Nazionale zu Florenz.

Von kirchlichen Bildwerken sind die Statuen des Altares links  
 k vom Chore des Domes zu Lucca ungefähr das Beste. — Der  
 l bronzene Lukas an Orsanmichele (1601) steht dagegen hinter  
 allen Statuen dieser Kirche durch falsche Bravour zurück.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. sind die Bildnisse das Genießbarste (weil frei von dem falschen Ideale und dem Pathos der historischen und symbolischen Aufgaben); dies gilt auch für die  
 m Porträtstatuen und Büsten des Giovanni da Bologna. An der  
 Reiterstatue Cosimos I. auf der Piazza della Signoria (1594) wird man das Pferd manieriert finden, edel und leicht ist die  
 Haltung des Fürsten, zumal die Wendung des Kopfes; es war die  
 Zeit des noblen Reitens! Das Monument als Ganzes ist zu schwerfällig. — Die ungleich geringere Reiterfigur Ferdinands I. auf  
 n Piazza dell' Annunziata ist ein Werk aus dem Greifenalter  
 des Künstlers, von *Tacca* vollendet. — Was nach seinen Entwürfen  
 von *Francavilla* in dieser Art ausgeführt wurde, ist rohe Deko-

ration, so die marmorne Statue Cosimos I. auf Piazza de' Cavalieri in Pisa und die Ferdinands I. am Lungarno daselbst. Der Großherzog hebt die gesunkene Pisa mit ihren beiden Putten nicht empor, sondern hindert sie nur an weiterm Sinken.

In der Behandlung des Reliefs teilte Giovanni die malerischen Vorurteile seiner Zeit, war aber innerhalb derselben sehr ungleich. Auf derselben Piazza della Signoria sind beisammen sein bestes Werk, die in den Motiven für ihn vorzüglich reine, wenn auch unplastische Basis des Sabinerinnenraubes, und vielleicht sein aller schlechtestes, die Basis des Cosimo I. — Als Bilder beurteilt, werden die Reliefs hinter dem Chore der Annunziata zu Florenz (der Grufkapelle des Meisters) zum Teil geistvoll und trefflich erzählt erscheinen, wenn auch in manierierten Formen; als Reliefs sind sie stillos, so gemäßigt sie neben spätern Arbeiten sein mögen. Das schon im 15. Jahrh. vorkommende Auswärtsbeugen des Oberkörpers der Figuren, der Untenlicht und der Überfüllung zuliebe, ist in der Annunziata besonders auffallend. Eine Anzahl Reliefs (und Statuen) von einem demolierten Grabmale Grimaldi finden sich im Festsale der Universität zu Genua. An den Reliefs der Türen des Domes zu Pisa hatte Bologna keinen Anteil: die Modelle dazu lieferten *Caccini, Tacca, Francavilla* u. a., den Guß besorgte 1596—1602 *P. Domenico Portigiani* und nach seinem Tode bis 1606 *Ang. Serani*. Hier war das Vorbild Ghibertis (auch in dekorativer Beziehung) noch zu übermächtig.

Giovanni ist besonders interessant in einzelnen dekorativen Skulpturfachen. Seit dem Absterben der echten Renaissanceverzierung war ein Ersatz des Vegetabilischen und Architektonischen durch Masken, Fratzen, Monstra usw. eingetreten, und diese hat keiner so trefflich gebildet wie er. Die wasserspeienden Ungeheuer an dem Bassin um die Insel des Gartens Boboli, der kleine bronzene Teufel als Fackelhalter im Museo Nazionale (früher am Palazzo Vecchiotti) geben genugsames Zeugnis von seinem schwungvollen Humor in diesen zum Teil geflissentlich manierierten Formen. Sein Schüler *Pietro Tacca* (c. 1577—1640), von dem sonst auch die tüchtige Statue Ferdinands I. am Hafen von Livorno herrührt, schuf in jenem Fratzenstile die trefflichen bronzenen Brunnenfiguren auf Piazza dell' Annunziata zu Florenz, die trefflich bewegten Drachen als Stützen der Fenstergitter am Pal. Novellucci in Prato, sowie einige ähnliche Arbeiten im Museo Nazionale (namentlich die zwei kleinen Bronzepferde, das eine mit Reiterfigur, Modelle für die Statue Ludwigs XIII.; die Vögel von *Giovanni da Bologna*). In diesem Geiste sind auch die beiden sogenannten Harpyien am Portale von Pal. Fenzi (Via S. Gallo Nr. 10) von *Curradi* ge-

arbeitet. Die römische Schule, Bernini nicht ausgenommen, offenbart selten eine scherzhafte Seite dieser Art. Als sehr glückliche dekorative Gesamtkomposition mag bei diesem Anlasse auch der a Brunnen in dem großen Hofe des Pal. Pitti, von Giovanni Schüler *Sufini*, genannt werden (von dem auch das eiserne Kreuzifix im Chore von SS. Michele e Gaetano herrührt; ein bloßer Akt). — Tüchtige Wappeneinfassungen dieser, wie der früheren Zeit sind in Florenz besonders häufig. — Originell: die Büsten c am Pal. Altoviti („de' Visacci“), Borgo degli Albizzi Nr. 18, berühmte Florentiner darstellend, von 1570.

Von *Taddeo Landini* († 1594), einem florentinischen Zeitgenossen des Giov. da Bologna, rührt unter den Statuen der vier Jahreszeiten am Ponte della Trinita der „Winter“ her; eine tüchtige Arbeit, aber recht bezeichnend für die müßige Gliederschaustellung jener Schule; wenn den Alten so friert, warum nimmt er seinen Mantel nicht besser um? — Allein derselbe Künstler schuf auch die e Fontana delle Tartarughe auf dem nach ihr benannten Platze in Rom (1585), die ohne Frage das lebenswürdigste plastische Werk dieser ganzen Richtung ist. Nirgends wohl ist das Architektonische so glücklich in leichten lebenden Figuren ausgedrückt, als hier in den vier sitzenden Jünglingen, die die Schildkröten an den Rand der obern Schale (wie um sie zu trinken) emporheben und dabei eine ganz durchsichtige Gruppe bilden. Was man von einer zugrunde liegenden Zeichnung *Raffaels* sagt, ist darauf zurückzuführen, daß der Künstler *Raffaels* Jonas (s. S. 554o) im Sinne hatte. Auch könnte von einer Idee des Baumeisters *Giacomo della Porta* die Rede sein, wenn nicht gerade die florentinische, von Giov. da Bologna ausgehende Inspiration sich so deutlich kundgäbe. Als bescheidene Parallele vergleiche man die Lampe im Dome von Pisa mit den vier stützenden Genien, die echt florentinisch gedacht ist (1585 nach einem Modelle *Battista Lorenzis* ausgeführt).

Ein anderer Nachfolger des Giov. da Bologna, *Pietro Francavilla* (*Francheville*) aus Cambray (1548 bis ca. 1618), fertigte u. a. g die Statuen in der Capp. Niccolini in S. Croce (am Ende des linken Querschiffes), maniert aber doch nicht ohne einen gewissen oberflächlichen Reiz. Nur Mittelgut sind die sechs Statuen h im Dome von Genua, Kap. rechts vom Chore. Was er nach den Angaben des Meisters ausführte (Statuen in der Chorkapelle i der Annunziata in Florenz usw.), ist meist schlechte Arbeit und selbst durch die Motive des Meisters nur selten interessant; eine Ausnahme zum Bessern machen einige von den sechs Statuen in k der Capp. S. Antonino zu S. Marco, die Figur des Frühlings l auf Ponte S. Trinita u. a. Die höchst manierten Reliefs und m bronzenen Engel in der genannten Kapelle zu S. Marco sind

von *Dom. Portigiani*, der auch die Statue des Heiligen nach einem Modelle Bolognas goß.

Weiter gehört hierher *Giov. Batt. Caccini*, der seit 1600 das Tabernakel samt Umschrankung unter der Kuppel von S. Spirito a erbaute und eigenhändig mit den Statuen der Engel und der vier Heiligen versah; letztere, beträchtlich besser, repräsentieren das kecke Linienprinzip des Giov. Bologna in nicht unedler Weise. Anderes im Chore der Annunziata, auf Ponte S. Trinita b (Herbst und Sommer) und in Pisa (vgl. S. 595 g).

Die Reliefs der Schule entsprechen insgemein dem Schlechtesten des Giovanni; sie wären schon als Bilder gering und sind mit ihrer zerstreuten Komposition und ihren manierten Formen als plastische Arbeiten kaum anzusehen. (*Taccas* d. jung. Relief am Altare von S. Stefano e Cecilia; *Nigettis* Silberrelief am c Altare der Madonnenkapelle in der Annunziata, u. dgl. m.) d Man kann nichts Stilloferes finden, als die Nischenreliefs an den beiden Enden des Querschiffes im Dome von Pisa; die Frei- e gruppen darüber sind wieder beträchtlich besser, Werke des Florentiners *Francesco Mosca* († nach 1603), von dessen Vater *Simone* sich mehreres, u. a. eine Anbetung der Könige, am Altare r. vom Chore im Dome von Orvieto befindet. — Von dem etwas f älteren *Vincenzo de' Rossi* aus Fiesole sind die schwülftigen Skulpturen der zweiten Kapelle rechts in S. M. della Pace zu Rom; g *Simone Mosca* arbeitete hier die Ornamente.

Die wahre Sinnesweise der Schule zeigt sich weniger in den kirchlichen als in den profanen Werken, an denen Florenz für diese Zeit ungleich reicher ist, als irgend eine andere Stadt. Selbst das höchst Kolossale, für das man hier von jeher Geschmack gehabt, ist nicht bloß durch den „Appennin“ (S. 594 b), sondern auch durch den (lächerlichen) Polyphem im Garten des Pal. Orloff (früher h Strozzi-Ridolfi, Via della Scala Nr. 89) vertreten. Sonst sind es fast lauter Gruppen des Kampfes, zu denen der antike „Herakles und Antäus“ (f. Teil I) die stärkste Anregung mag gegeben haben. Der genannte *Vincenzo de' Rossi* versah den großen Saal des Pal. Vecchio mit einer ganzen Reihe von Herkuleskämpfen, die i nebeneinander trotz aller Bravour und Leidenschaft den Eindruck der vollkommensten Langenweile hervorbringen. Desselben Rosso Liebesgruppe „Paris und Helena“ im Hintergrunde einer Grotte des Gartens Boboli, wo sich die vier Atlanten Michelangelos k befinden, ist als Arbeit nicht zu verachten, aber im Motiv gemein.<sup>1)</sup>

1) Von Rosso ist auch der Matthäus im Dome (rechts unter dem Eingange \* zum Kuppelraume), die manierteste aller dort befindlichen Apostelstatuen. Der Thomas (Eingang zum linken Querschiffe, links) ist kaum besser. \*\*

Wie weit man in der Allegorie ging, beweisen die Statuen des *Novelli*, *Pierraffi* u. a. in der Grotte hinten am großen Hofe des Pal. Pitti, „die Gesetzgebung, der Eifer, die Herrschaft, die Milde“; Moses, dessen Eigenschaften dies sein sollen, steht (von Porphyry gemeißelt) in der Mitte. — Wie weit man aber vom wirklichen Altertume trotz aller klassischen Gegenstände entfernt war, zeigen die beiden lächerlichen Statuen des Jupiter und des Janus von *Francavilla* in der untern Halle des Pal. Bianco zu Genua (Via Garibaldi Nr. 13). Nach den großen Köpfen, kümmerlichen Leibern, forcierten Gewändern und prahlerisch michelangelesken Händen zu urteilen, glaubt man einen echten Bandinelli vor sich zu haben.

Neben diesen etwas hohlen und müßigen Schaustellungen, die immerhin ihre Stelle in Nischen oder im Freien wirksam ausfüllen, meldet sich — außer jenen dekorativen Fragen — bald auch eine eigentliche Genreskulptur von halb pastoralem, halb possenhaftem Charakter; Figuren von Jacques Callot als Statuen ausgeführt u. dgl. (Garten Boboli usw.). Die künstlerische Nichtigkeit dieser Produktionen verbietet uns jede nähere Betrachtung. Sie haben übrigens eine Nachfolge gefunden, die noch jetzt nicht erloschen ist.

In Rom macht sich in den ersten Jahrzehnten nach Michelangelos Tode nicht eine schwülftige Ausbeutung seiner Ideen, sondern eher eine tiefe Ermattung geltend. Außer den paar Florentinern sind es vereinzelt, wenig namhafte Meister, die die Altargruppen und die Grabstatuen dieser Zeit fertigten. So *Giov. Batt. della Porta* (1542–97, Neffe Guglielmos), von dem in S. Pudenziana (hinten links) die Gruppe der Schlüsselverleihung gearbeitet ist; — *Giov. Batt. Cofignola*, von dem sich derselbe Gegenstand sehr ähnlich behandelt findet in S. Agostino (4. Kap. rechts); — die beiden *Casignola*, von denen die thronende Statue Pauls IV. über dessen Sarkophag in der Minerva (Capp. Caraffa) gearbeitet ist, mit tüchtig individuellem Kopfe, sonst gesucht und ungeschickt. Die Papstgräber sind überhaupt um diese Zeit ein interessanter Gradmesser für die kirchliche Intention sowohl als auch für das künstlerische Können. Mit dem Grabe Pauls III. hört die große Freikomposition von einer Porträtstatue und zweien oder mehreren allegorischen Figuren für längere Zeit auf; die tatenreichen Päpste der Gegenreformation müssen wieder in einer Detailerzählung gefeiert werden, die wie zur Zeit der Renaissance nur durch eine Zusammenstellung vieler Reliefs zu erreichen ist; große Architekturen geben den Rahmen dazu her, eine mittlere Nische enthält das sitzende oder knieende Standbild des Papstes.

Dieser Art sind die riesigen Denkmäler Pius' V. und Sixtus' V., Clemens' VIII. und Pauls V. in den beiden Prachtkapellen von S. M. Maggiore. Die Tendenz, die hier wieder über die Kunst die Oberhand hat, brachte es bis zur faubern, sorgfältigen Darstellung des Vielen; in künstlerischer Beziehung sind diese kostbaren Werke so nichtig, daß wir die Urheber gar nicht zu nennen brauchen. (Einiges Gute am Grabmale Pius' V. und Clemens' VIII.: Relief der Papstkrönung und vier Karyatiden [1609–14] von *Pietro Bernini*, dem Vater des Lorenzo; von demselben ebenda in der Taufkapelle das Altarrelief der Assunta [1609–11].) — Ein vorzugsweise erzählendes Grabmal von etwas besserer Art ist das Gregors XI. von *Olivieri* (1585) in S. Francesca Romana (mit einem nach den alten Kaiserbullen komponierten Prospekt Roms); dagegen zeigt das eines Herzogs von Cleve im Chore der Anima, von dem Niederländer *Egidio di Riviere*, wiederum nichts als eine gewisse Meißelgeschicklichkeit. — Mit dem Denkmale Urbans VIII. von *Bernini* kehrt dann jene Freikomposition wieder, aber in einem andern Sinne umgestaltet.

Die parallel stehende genuesische Skulptur der Zeit von etwa 1560–1630 hängt noch teilweise von den Vorbildern des Civitali und verschiedener Lombarden ab (vgl. S. 587 b u. 589 a u. ff.), doch unter starker indirekter Einwirkung Michelangelos. (Zwei Künstlerfamilien des Namens *Carlone*; ihre Sachen in S. Ambrogio, S. Annunziata, S. Siro, S. Pietro in Bandi und überall; zugleich die Tätigkeit *Francavillas* S. 596 h u. 598 b.) Ob irgend etwas selbständig Bedeutendes vorkommt, weiß ich nicht zu entscheiden, bezweifle es aber. *Luca Cambiaso*, der sich auch einmal in der Skulptur versuchte, hat in seiner Fides (Dom, Kap. links vom Chore) das gerade nicht erreicht, was seine Bilder so anziehend macht, deren beste zur Vergleichung daneben stehen.

Bis gegen das Jahr 1630 hin hatte die Skulptur die Lebenskräfte des Stiles, der mit Andrea Sanfovino begonnen, vollständig aufgezehrt. Sie hatte versucht, in wahrhaft plastischem Sinne zu bilden; aus den toten Manieren der römischen Malerschule hatten sich einzelne Bessere von Zeit zu Zeit immer zu einem reinern und wahren Darstellungsprinzip hindurchgekämpft; die eigentliche Grundlage der Plastik, die abgeschlossene Darstellung der menschlichen Gestalt nach bestimmten Gesetzen des Gleichgewichts und der Gegensätze schien gesichert. Zu einem reinen und überzeugenden Eindrucke aber hatte diese Kunst es im letzten halben Jahrhundert (etwa 1580—1630) doch nicht mehr gebracht. Teils ist des Trübenden zu viel darin (die genannten römischen Manieren, die alten und neuen naturalistischen Einwirkungen, die verlockenden Kühnheiten des Michelangelo, die Prinziplosigkeit der Gewandung), teils fehlt es an durchgreifenden Künstlerindividualitäten, an wirklichen frischen Kräften, indem damals die besten alle der Malerei sich zuwandten. Weshalb taten sie dies? Weil der Kunstgeist der Zeit sich überhaupt nur in der Malerei mit ganzer Fülle aussprechen konnte.

Einige Dezennien hindurch hat nun die Malerei einen neuen, die Skulptur noch den alten Stil. Endlich entschließt sie sich, der Malerei (deren Vorgängerin sie sonst ist) nachzufolgen, deren Auffassungsweise ganz zu der ihrigen zu machen. Das Relief ist schon seit dem 15. Jahrh. ein Anhängsel der Malerei; die Freiskulptur war vor diesem Schicksal einstweilen bewahrt worden; jetzt unterlag auch sie. — Welches der Geist dieser Malerei war, der fortan auch in den Skulpturen lebt, wird unten im Zusammenhange zu schildern sein. In der Malerei können wir ihm seine Größe und Berechtigung zugestehen; in der Skulptur gehen die wichtigsten Grundgesetze der Gattung darob verloren, und es entsteht kein größeres, namentlich kein ideales Werk mehr, das nicht einen schweren Widersinn enthielte. Nicht ohne Schmerz sehen wir ganz ungeheure Mittel und einzelne sehr große Talente auf die Skulptur verwendet, die die folgenden anderthalb Jahrhunderte hindurch (1630—1780) über Italien und von da aus über die ganze Welt herrschte. Ihr Sieg war schnell und unwiderstehlich, wie überall, wo in der Kunstgeschichte etwas Entschiedenenes das Unentschiedene beseitigt.

Übergehen dürften wir sie aber hier doch nicht. Ihre subjektiven Kräfte waren — im Gegensatz zur nächst vorhergehenden Periode — ungemein groß, ihre Tätigkeit von der Art, daß sie mehr Denkmäler in Italien hinterlassen hat, als die Gesamtsumme aller Frühern, das Altertum mitgerechnet, ausmacht. Sie hat ferner einen sehr bestimmten dekorativen Wert im Verhältnisse zur Baukunst und zur Anordnung großer Ensembles, und endlich gibt sie gewisse Sachen so ganz vortrefflich, daß man ihr auch für den Rest einige Nachsicht gönnt. (S. unter Barockarchitektur, S. 360 ff.)

Der Mann des Schicksals war bekanntlich *Lorenzo Bernini* von Neapel (1598—1680), der als Baumeister und Bildhauer, als Günstling Urbans VIII. und vieler folgender Päpste eine fürstliche Stellung genoß und in seinen spätern Jahren ohne Frage als der größte Künstler seiner Zeit galt. Er überschattete denn auch alle folgenden dergestalt, daß es überflüssig ist, ihren Stilnuancen näher nachzugehen; wo sie bedeutend sind, sind sie es innerhalb seines Stiles.

Nur ein paar Zeitgenossen, die noch Anklänge der frühern Schule auf bedeutsame Weise mit der berninischen Richtung vereinigen, sind hier vorläufig zu nennen: *Alessandro Algardi* (1602—54) und der Niederländer *Frans Duquesnoy*, gen. *Franc. Fiammingo* (1594—1644); als Bildhauer von starker Eigenart der Toskaner *Francesco Mocchi* (1580—1646). Ferner ist schon hier auf das starke französische Kontingent in diesem Heerlager aufmerksam zu machen, auf die *Legros*, *Monnot*, *Teudon*, *Houdon* usw., vor allem auf *Pierre Puget* (1622 bis 1694), von dem man wohl sagen könnte, er sei berninischer als Bernini selbst gewesen. Wie Ludwig XIV. in Person, ebenso waren auch die französischen Künstler für den „erlauchten“ Meister eingenommen; auffallend ist trotzdem, daß sie in Italien selbst so stark beschäftigt wurden und um 1700 in Rom beinahe das Übergewicht hatten. Wir wollen nun versuchen, die Grundzüge der ganzen Darstellungsweise festzustellen. Bei diesem Anlasse können die besonders wichtigen oder belehrenden Werke mit Namen angeführt werden.

Die zwingende Gewalt, die die Skulptur mit sich forttriß, war der seit etwa 1580 siegreich durchgedrungene Stil der Malerei, der auf den Manierismus der Zeit von 1530 an gefolgt war. Er zeigt zwei Haupteigenschaften, die sich durchdringen und gegenseitig bedingen: 1. den Naturalismus der Formen und der Auffassung des Geschehenden, edler in der bolognesischen, gemeiner in der neapolitanischen Schule ausgeprägt; 2. die Anwendung des Affektes um jeden Preis. Die Maler verfahren naturalistisch, um eindringlich zu sein, und am Affekt erfreut sie wiederum nur die möglichst wirkliche Ausdrucksweise. Dieses Wirkliche, weil es

zugleich so wirksam war, eignete sich jetzt auch die Skulptur an. Ihr Verhältnis zur Antike war fortan kein innigeres als z. B. dasjenige, das wir bei Guido und Guercino finden, die Entlehnung einzelner weniger Formen. Bernini persönlich empfand den Wert der Antike recht gut und erkannte z. B. in dem verstümmelten Pasquino die goldene Zeit der griechischen Kunst, allein als Künstler drängte er nach einer ganz andern Seite hin.

Es versteht sich nun von selbst, daß er und seine Schule die Aufgaben am besten löste, bei denen der Naturalismus im (wenn auch nicht unbedingten) Rechte ist. Hierher gehört das Porträt. Schon in den vorhergehenden Perioden eines echten und halb-falschen Idealismus war die Büste durchgängig gut, ja bald die beste Leistung dieser Kunst gewesen, und dies Verhältnis dauerte nun in glänzender Weise fort. Die Gräber und einzelne Paläste von Rom, Neapel, Florenz, Venedig enthalten noch immer eine Reihe von guten und einzelnen trefflichen Büsten dieser Art, die den Porträts von Van Dyck bis Rigaud als würdige Parallele zur Seite stehen. Sie geben die Charaktere nicht idealisiert, aber in freier, großartiger Weise wieder, wie es nur eine mit den größten idealen Aufgaben vertraute Skulptur kann. Wir dürfen um dieses Reichtums willen den Kunstfreund seiner eigenen Entdeckungsgabe überlassen. Im Santo zu Padua, in S. Domenico zu Neapel, im Lateran und in der Minerva zu Rom wird er sein Genüge finden. Treffliche Büsten *Berninis*: die des Bischofs Santoni in <sup>a</sup> S. Prassede zu Rom, seine Erstlingsarbeit (1612), des Ulpiano Volpi <sup>b</sup> im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand, des Kard. Bellarmino im <sup>c</sup> Gesù zu Rom (1622), der Costanza Buonarelli im Museo Nazionale zu Florenz (1625), zwei Büsten des Kard. Scip. Borghese in <sup>e</sup> Villa Borghese zu Rom (1632). In der Halle hinter S. M. di <sup>f</sup> Monferrato zu Rom suche man die Grabbüste von Monsignor Montoya († 1630), eine edle leidende Physiognomie von trefflichster Behandlung (frühes Werk Berninis).

Außerdem genügt der Naturalismus noch am ehesten in der Darstellung des Kindes (zumal des italienischen), in dessen Wesen alle mögliche Schönheit nur unbewußt als Natur vorhanden ist, und dessen Affekte so einfach sind, daß man sie nicht wohl durch Pathos verderben kann (was einzelne Künstler dennoch versucht haben). *Algarði* und *Duquesnoy* genossen zu ihrer Zeit einen gerechten Ruhm für ihre oft ganz naiven und schönen Kinderfiguren. <sup>g</sup> Von ersterem der sog. „Sonno“ (aus Prohierstein) in Villa Borghese zu Rom, von wunderbarer Weichheit und Feinheit in der Modellierung des Kindeskörpers; von Duquesnoy zwei Grabmäler mit <sup>h</sup> Putten an den zwei hintersten Pfeilern in S. M. dell' Anima zu <sup>i</sup> Rom; in S. M. del Campo Santo bei S. Peter das Grabmal des

Jakob van Hafe mit einem weinenden Kind. Von ihren Nachfolgern läßt sich nicht mehr so viel Gutes sagen; die Putten wurden in so besinnungsloser Masse dekorativ verbraucht, daß die Kunst es damit allmählich leicht nahm. Und doch wird man selbst unter den zu Tausenden improvisierten Stuckfiguren dieser Art sehr viele wahre und schöne Motive finden, die nur unter der manierten und sorglosen Einzelbildung zugrunde gehen.

Selbst einzelne Idealköpfe der Schule haben einen Wert, der sie doch immer mit guten bolognesischen Gemälden in eine Reihe stellt. Das 17. Jahrh. hatte wohl im ganzen einen andern Begriff von Schönheit als wir und legte namentlich den Akzent des Liebreizes auf eine andre Stelle, wovon mehr bei Anlaß der Malerei; allein deshalb werden wir doch z. B. gewissen Köpfen *Algarðis* (wie im rechten Querschiffe von S. Carlo zu Genua) oder der Statue der Mathildis von *Bernini* (in St. Peter, r. Seitenschiff) b eine dauernde Schönheit nicht ganz abstreiten dürfen. Hie und da ist die Einwirkung der (damals noch in Rom befindlichen und vielstudierten) Niobetöchter nicht zu verkennen. Anderes ist mehr national-italienisch. Selbst ohne höhern geistigen Adel nehmen sich doch manche Madonnenköpfe, frei behandelt und zwanglos gestellt, wie sie sind, recht gut aus. So z. B. mehrere Assunten des *Filippo Parodi* († 1702) auf genuesischen Hochaltären. Im ganzen ist freilich die ideale Form etwas geistesleer.

Die sog. Charakterköpfe folgen ganz der Art der damaligen Maler, und zwar nicht der bessern. *Bernini* selber steht dem Pietro da Cortona viel näher als etwa dem Guercino; seine männlichen Individuen sind von jenem gemein-heroischen Ausdrucke, der in der Malerei erst seit der Epoche der gänzlichen Verflachung (1650) herrschend wurde. An seinem Konstantin (an der Scala Regia c im Vatikan) hat man den Durchschnitt dessen, was er für einen würdigen Typus des Mannes und des Pferdes hielt; sein Pluto (Pal. Piombino in Rom) ist in der Kopfbildung ein Exzeß der d cortonistischen Richtung.

Auch seine Behandlung der menschlichen Gestalt im allgemeinen ist mit Recht verrufen, schon abgesehen von der Stellung. Jugendlichen und idealen Körpern gab er ein weiches Fett, das allen wahren Bau unsichtbar macht und durch glänzende Politur vollends widerlich wird. Die Art, wie Plutos Finger in das Fleisch der Proserpina hineintauchen (Pal. Piombino), ist auf jede andere e Wirkung berechnet als auf die künstlerische. Seine Jugendarbeit, Apoll und Daphne (Villa Borghese, oberer Saal) ist bei aller f Charakterlosigkeit doch leidlicher, weil sie noch nicht üppig ist. Spätere haben, dem Geschmacke ihrer Besteller zuliebe, nach dieser Richtung hin auf jede Weise raffiniert.

Den heroischen und Charakterfiguren gab Bernini eine prahlende Muskulatur, die sich mit der Michelangelos zu wetteifern anschiebt, gleichwohl aber nicht den Ausdruck wahrer elastischer Kraft hervorbringt, sondern aufgedunsenen Bälgen gleichsieht. Dies kommt zum Teil wieder von der unglücklichen Politur her (Pluto, f. S. 603 d). Bei den nicht von ihm selbst ausgeführten Statuen der großen Stromgötter (Hauptbrunnen auf Piazza Navona, 1647 bis 1652) hängt der so viel günstigere Eindruck offenbar mit der anspruchslosen Beschaffenheit der Oberflächen des Nackten zusammen. Und wo die Aufgabe ihm wahrhaft gemäß war, wie z. B. der Triton der Piazza Barberini (1640), bei dem jene üble Präntension auf Eleganz ohnedies wegfiel, da genügt Bernini völlig. Er hat vielleicht überhaupt nicht besseres geschaffen als diese halbburleske Dekorationsfigur, die mit Schale und Untersatz ein so prächtig belebtes Ganzes bildet. Wie so oft in der neueren italienischen Kunst wirken gerade die Mittel im rein naturalistischen und komischen Gebiet vortrefflich, die im idealen alles verderben.

Andere Bildhauer waren auch in der Muskulatur wahrer und naturalistischer, in der Epidermis mürber, aber deshalb nicht viel erquicklicher. Eine große Schaustellung anatomischen Könnens ist z. B. *Pugets* h. Sebastian in der S. M. di Carignano zu Genua; der Heilige muß sich vor Qual krümmen, damit der Künstler das Unerhörte von Formen an ihm entwickeln könne. Freilich weit die meisten Berninesken waren zu sehr bloße Dekoratoren, um sich auf eine so ernstliche Virtuosität einzulassen.

Die Gewandung ist vollends eine wahrhaft traurige Seite dieses Stiles. Es bleibt ein Rätsel, daß Bernini zu Rom, in der täglichen Gegenwart der schönsten Gewandstatuen des Altertums sich so verirrt. Allerdings konnten ihm Togafiguren und Musen nicht unbedingt zum Vorbilde dienen, weil er lauter bewegte, affektvolle Motive bearbeitete, die in den ihm bekannten Antiken fast nur durch nackte Figuren repräsentiert waren; allein auch seine Aufgaben zugegeben, hätte er die Gewandung anders stilisieren müssen. Er komponiert diese nämlich ganz nach malerischen Maßen und gibt ihren hohen, plastischen Wert als Verdeutlichung des Körpermotivs völlig preis.

In Porträtstatuen, wo der Affekt wegfiel und die Amtstracht eine bestimmte Charakteristik der Stoffe verlangte, hat dieser Stil Treffliches aufzuweisen. Seit *Berninis* Papststatuen (an den Grabmälern Urbans VIII. und Alexanders VII.) in St. Peter legte sich die Skulptur mit einem wahren Stolze darauf, den schwerbrüchigen Purpur des gestickten Palliums, die feinfaltige Alba, die Glanzstoffe der Ärmel, der Tunika usw. in ihren Kontrasten darzustellen. Von den Statuen Papst Urbans ist die am Grabe (im Chore von

St. Peter) durch besonders niedliche Einzelpartien dieser Art, durchbrochene Manschetten und Säume usw., die im großen Saale des Konservatorenpalastes dagegen durch kecke Effektberechnung auf die Ferne merkwürdig. Auch die Kardinalstracht wurde bisweilen gut und würdig behandelt (Lateran, Capp. Corfini). Fürsten, Krieger und Staatsmänner sind wenigstens im Durchschnitt besser als Engel und Heilige, wo sie nicht durch antike (und dann schlecht ideale) Tracht und heftige Bewegungen in Nachteil geraten, wie z. B. die meisten Reiterstatuen. Von den letztern, soweit sie dem berninischen Stile angehören, reicht keine an Schlüters Großen Kurfürsten auf der langen Brücke in Berlin. *Francesco Mocchi* († 1646), der etwa die Grenzscheide zwischen dem bisherigen und dem berninischen Stile bezeichnet, hat in Roß und Reiter die äußerste Affektation hineinzulegen gewußt. (Bronzedenkmäler des Alessandro und des Ranuccio Farnese auf der Piazza de' Cavalli in Piacenza, voll. 1620 u. 1624.) — An Grabmälern in den Kirchen findet man zahlreiche Halbfiguren, in denen das lange Haar, der Kragen, die Amtstracht bisweilen mit dem ausdrucksvollen Kopfe ein schönes Ganzes ausmachen. Hier ist vor allem *Algardi* zu nennen, der geborne Porträtist, nicht im genialen Stile Berninis, sondern in einem das Modell in seinen kleinsten Details wiedergebenden Naturalismus (drei Frangipanibüsten in S. Marcello, zwei Millinibüsten in S. M. del Popolo, Santarellibüste mit ihrer reizvollen Umrahmung in S. M. Maggiore, Bronzestatuette Gregors XV. über der Sakristeitür der Chiesa Nuova, Bronzestatue Innocenz' X. auf dem Kapitol, Büste der Olympia Pamfili im Pal. Doria-Pamfili, Büste des Octavio Corfini in S. Giov. dei Fiorentini).

Die ideale Tracht aber verschlingt den Körper in ihren weiten fliegenden Massen und flatternden Enden, von denen das Auge recht gut weiß, daß sie faktisch zentnerschwer sind. Die Politur, womit Bernini und viele seiner Nachfolger das ideale Gewand, zumal himmlischer Personen, glaubten auszeichnen zu müssen, verderbt daselbe vollends. Es gewinnt ein Ansehen, als wäre es — man erlaube die Vergleichung — mit dem Löffel in Mandelgallert gegraben. Tonfiguren sind deshalb oft leidlicher als marmorne; am besten die Tonmodelle.

Bisweilen wurde aber auf ganz besondere Art mit der Gewandung gekünstelt. Eine der unvermeidlichen Sehenswürdigkeiten Neapels sind die drei von allen Neapolitanern (und auch von vielen Fremden) auf das höchste bewunderten Statuen in der Cappella di San Severo (S. M. della Pietà de' Sangri); sämtlich um die Mitte des 18. Jahrh. gearbeitet. Von *Gius. Sammartino* (1720—93) ist

der ganz verhüllte tote Christus, eine Gestalt, die zwar kein höheres Interesse hat, als das Durchscheinen möglichst vieler Körperformen durch ein feines Linnen, doch wird der Beschauer weiter nicht gestört. Von *Corradini* († 1752) ist die ganz verhüllte sog. Pudicitia, mit der es schon viel mißlicher aussieht; ein Weib von ziemlich gemeinen Formen, die sich vermöge der künstlichen Durchsichtigkeit der Hülle weit widriger aufdrängen, als wenn die Person wirklich nackt gebildet wäre. Von den Genuesen *Queirolo* aber ist die Gruppe „il Disinganno, die Befreiung von Irrtum“ (nicht Enttäuschung), ein Mann (Porträt des Raimondo di Sangro) macht sich aus einem großmächtigen Stricknetze frei mit Hilfe eines höchst abgeschmackt herbeischwebenden Genius. Welche Marter an diesen Arbeiten auch die meißelgewandteste Virtuosenhand ausstehen mußte, weiß nur ein Bildhauer ganz zu würdigen. Und bei all der Illusion ist der geistige Gehalt null, die Formgebung gering und selbst elend. Die Kapelle ist noch mit andern Arbeiten dieser Zeit angefüllt. Wer von da unmittelbar zur *Incoronata* geht, kann mit doppeltem Erstaunen sich überzeugen, mit wie wenigem das Höchste sich zur Erscheinung bringen läßt.

Übrigens sind dieses seltene Ausnahmen. Der Barockstil liebt viel zu sehr das massenhafte und in seinem Sinne glänzende Improvisieren, um sich häufig eine solche Mühe zu machen.

Welches war nun der Affekt, dem zuliebe Bernini die ewigen Gesetze der Drapierung so bereitwillig preisgab? Bei Anlaß der Malerei wird davon umständlicher gehandelt werden; denn bei dieser ging ja die Skulptur jetzt in die Schule. Genug, daß nunmehr ein falsches dramatisches Leben in die Skulptur fährt, daß sie mit der Darstellung des bloßen Seins nicht mehr zufrieden ist und um jeden Preis ein Tun darstellen will; nur so glaubt sie etwas zu bedeuten. Die heftige Bewegung wird, je weniger tiefere, innere Notwendigkeit sie hat, desto absichtlicher in dem Gewande expliziert. Ging man aber so weit, so war auch die plastische Komposition überhaupt nicht mehr zu retten. Die so schwer errungene Einsicht in die formalen Bedingungen, unter welchen allein die Statue schön sein kann, das Bewußtsein des architektonischen Gesetzes, welches diese stoffgebundene Gattung allein beschützt und beseelt, — dies ging für anderthalb Jahrhunderte verloren.

Schon für alle Einzelstatuen (geschweige denn für Gruppen) wird nun irgend ein Moment angenommen, der ihre Bewegung begründen soll. Bisweilen gab es freie Themata, die aus keinem andern Grunde gewählt wurden. So *Berninis* schleudernder David (Villa Borghese), der die größte äußere Spannung einer ge-

meinen jugendlichen Natur ausdrückt. Aber welcher Moment sollte in die zahllosen Kirchenstatuen, in all die Engel und Heiligen gelegt werden, die auf Balustraden, in Fassadennischen, in Nebennischen der Altäre u. a. a. O. zu stehen kamen? Die Aufgabe war keine geringe! Bernini hatte z. B. mittelbar oder unmittelbar für die 162 Heiligen zu sorgen, die auf den Kolonnaden vor St. Peter stehen, und ähnliche, wenn auch minder ausgedehnte Reihenfolgen kamen bei der Auszierung von Gebäuden nicht selten in Arbeit.

Die Skulptur ging nun auch hier der Malerei getreulich nach und nahm ihr den ekstatisch gesteigerten, durch Gebärden verfinnlichten Gefühlsausdruck ab. Dieser ist an sich gar wohl darstellbar und könnte mit großer Schönheit und Reinheit gegeben werden. Allein wenn er zur Regel wird und bald den einzigen Inhalt und Gehalt auszumachen droht, so ist er der Skulptur gefährlicher als der Malerei, die durch Farbe und Umgebung viel mehr Abwechslung und neue Motivierung hineinbringen und das Auge beständig von neuem täuschen kann.

Mit einer Art von resoluter Verzweiflung geht die Skulptur an ihr Tagewerk. Sie sucht mit aller Anstrengung nach Nebengedanken; sie gibt dem Heiligen einen Putto bei, mit dem er Konversation machen kann; sie läßt den Apostel heftig in seinem vorgefügten Buche blättern (lehrreiche Apostelreihe von *Monnot, Legros* u. a. in den Pfeilernischen des Laterans); *Mocchis* h. Veronica (in St. Peter) läuft eilig mit ihrem Schweißstuche; *Berninis* c Engel auf der Engelsbrücke (1667) kokettieren ganz zärtlich mit den Marterinstrumenten (der mit der Kreuzinschrift von Bernini eigenhändig ausgeführt) u. dgl. m. — Im allgemeinen aber sind und bleiben es einige wenige Motive, die sich besonders häufig, nur versteckt, wiederholen. Da macht sich z. B. ein inspiriertes Aufahren, wie aus einem Traume, bemerklich (*Berninis* Statuen in S. M. del Popolo, Capp. Chigi (1556–57); in der Cappella del Voto des e Domes von Siena ufw.), oder ein eifriges Beteuern und Schwören f (*Berninis* Longin in St. Peter (1638), auch mehrere der Ordensstifter g in den Nischen der Hauptpfeiler daselbst; unter diesen ist der h. Ignatius Loyola, von *Giuseppe Rusconi*, einem der spätesten dieser Richtung [† 1828], durch tiefem Ausdruck und gediegenere Ausführung ausgezeichnet; ganz unverzeihlich schlecht der Beato Alessandro Sauli von *Paget* in S. M. di Carignano zu Genua h u. a. m.). Es ist noch ein Glück für den Künstler, wenn er seinen Heiligen als begeisterten Prediger darstellen kann (St. Peter). i Sonst findet sich namentlich ein schwärmerisches Hinsinken und Hinknieen, teils mit gesenktem Haupte (*Legros'* S. Aloys Gonzaga im rechten Querschiffe von S. Ignazio zu Rom), teils mit einem k

solchen Blicke nach oben, daß man wenig mehr als Kinnbacken und Nasenspitze bemerkt. (Eine Hauptstatue dieser Gattung, der <sup>a</sup> silberne St. Ignatius von *Legros*, im linken Querschiffe des Gefü, ist nur noch durch eine kupferverfilberte Nachbildung vertreten.)

<sup>b</sup> Der St. Andreas des *Duquesnoy* in St. Peter, der es beim bloßen sehnfüchtigen Blick und Handgestus bewenden läßt, ist ohnedies auch durch Mäßigung der Form ein besseres Werk.

Höchst widrig ist dann die Vermischung dieses ekstatischen Ausdruckes mit einem je nach Umständen gräßlichen körperlichen Leiden. Die große Lieblingsaufgabe, S. Sebastian, der nackt und dennoch ein Heiliger ist, wurde jetzt von *Puget* (S. M. di Carignano zu Genua, f. S. 604c) in einer Weise gelöst, die des rückfichtslosen Naturalismus jener Zeit ganz würdig war. Hatten bisher Maler und Bildhauer das körperliche Leiden des Heiligen entweder weggelassen (indem sie den bloß gebundenen, noch nicht durchschossenen abbildeten) oder doch würdig dargestellt, so windet sich hier St. Sebastian wie ein Wurm vor Schmerzen. Das stärkste aber bietet (ebenda) ein anderer Franzose, *Claude David*, in seinem h. Bartholomäus; man sieht den nackten, bejahrten Athleten an einen Baumstamm gebunden, halb knieend, halb aufspringend mit schon halbgeschundener Brust; ein heranschwebender Engel zieht das hängende Stück Haut an sich und macht den Beschauer in naseweiser Art auf das Leiden des Heiligen aufmerksam.

Also lauter sehnfüchtige Devotion und Passivität, mit Güte oder Gewalt in das Momentane und Dramatische übersetzt, — dies ist der Inhalt der kirchlichen Einzelstatuen. Ein weiteres pikant gemeintes Interesse verlieh ihnen z. B. *Bernini* gern durch allzu große Bildung im Verhältnis zur Kleinheit der Nische (die er <sup>d</sup> wählten Statuen im Dome von Siena); die Ausgleichung liegt in gebückter, sonderbar sprungbereiter Stellung u. dgl. Zu diesem gezwungen Momentanen, vermeintlich Dramatischen gehört ganz konsequent auch die Bildung der Attribute in demselben Verhältnis zur wirklichen Größe wie die Figuren. Das frühere Mittelalter hatte dem h. Laurentius nur ein kleines Rößlein, der h. Katharina ein Rädlein in die Hand gegeben; jetzt weiß man von einer solchen andeutenden, symbolischen Darstellungsweise nichts mehr; da es sich um eine Situation handelt, an deren Gegenwärtigkeit der Beschauer glauben soll, muß Laurentius einen mannslangen Rost, Katharina ein Wagenrad mitbekommen; so viel gehört notwendig mit zur Illusion.

Indes gibt es ein paar Heiligenfiguren, in denen statt der so oft unechten Ekstase eine ruhige, sogar innig andächtige Stimmung ausgedrückt ist. So in der vielleicht besten Statue des 17. Jahrh., <sup>e</sup> der h. Susanna des *Duquesnoy* in S. M. di Loreto zu Rom;

sie deutet mit der Linken auf die Palme, die sie in der Rechten hält, und blickt sanft nieder. Ohne den bessern Antiken irgendwie ebenbürtig zu sein, hätte dieses Werk doch genügen sollen, um alle Zeitgenossen auf ihren Irrwegen zu beschämen. Oder *Houdons* h. Bruno (um 1760, S. M. degli Angeli in Rom, Eingang ins a Hauptschiff); hier ist im Gegensatze zu dem sonst üblichen unwahren Auffahren jene demütige, innige Kartäuserdevotion ganz einfach dargestellt, die schon durch die Maler Stanzioni, Sacchi und Le Sueur einen unvergänglich schönen Ausdruck gefunden hatte. Berninis h. Bibiana in S. Bibiana zu Rom soll wenigstens einen b Anflug von ähnlichem einfachen Ernste haben.

Sodann gibt es eine Anzahl Martyrien ohne Pathos, in denen nicht mehr das Leiden, sondern der ruhige Augenblick des Todes dargestellt ist. Was man auch von solchen Gegenständen — namentlich wenn sie plastisch, ohne irgend ein sachliches Gegengewicht, vorgetragen werden — denken möge, immerhin sind die hierher gehörenden liegenden Statuen *Berninis* zu seinen besten Werken zu zählen. So die selige Ludovica Albertoni in S. Francesco c a Ripa zu Rom (4. Kap. links) und der nach seinem Modell von *Giorgetti* ausgeführte h. Sebastian in S. Sebastiano (links). d Endlich in S. Cecilia in Trastevere zu Rom (unter dem Hoch- e altare) die schöne, in der Art ihres Liegens rührende h. Cäcilia des *Stefano Maderna* (1576—1636). Die Tradition ist, daß der Leichnam der Heiligen wirklich in dieser Stellung aufgefunden wurde. (Andere Werke dieses sympathischen Meisters sind u. a.: der h. Ephrem r. am Eingange der Kap. Pauls V. in S. M. Maggiore, f zwei Reliefs ebenda, die Petrusstatue über dem Hauptportale g des Pal. Quirinale, der h. Karl Borromäus in S. Lorenzo h in Damaso [l. Pfeiler r.], Friede und Gerechtigkeit am Hoch- i altare von S. M. della Pace, zwei Engel in S. M. di Loreto.) k

Es wird dem Reisenden auffallen, daß kaum irgendwo in Italien der Barockstil der kirchlichen Plastik eine so vorzügliche architektonisch-dekorative Arbeit geliefert hat, als *Lorenzo Mattielli* in seinen neunundsiebzig Kolossalstatuen an der katholischen Hofkirche zu Dresden (seit 1743). Obwohl sie nach Zeichnungen des Malers *Stefano Torelli* ausgeführt sind, ist gerade das oben geschilderte bernineske Prinzip der Gewandung in ihnen glücklich vermieden.

Von der Bildung einzelner Gestalten gehen wir über zu den Gruppen, deren mehrere bereits beiläufig genannt worden sind. Eine Kunstepoche, die so großen Wert auf das Momentane und Dramatische legte und in allen Künsten so sehr auf Pomp und Pracht ausging, mußte eine entschiedene Vorliebe für große Marmorgruppen haben. Da ihr aber die höheren Liniengesetze gleich-

gültig waren neben dem Ausdrucke der Wirklichkeit und des Momentes, so mußten in der Regel verfehlte Werke zum Vorschein kommen.

In den Profangruppen wird das Kapitel der mythischen Entführungsszenen umständlich behandelt; Bernini gab schon in seiner frühen Gruppe „Apoll und Daphne“ (S. 603 f) jenes Übermaß des Momentanen, womit jene Zeit glücklich zu machen war; außerdem gehört sein Pluto (S. 603 e) hierher. Mit der Zeit gerieten solche Aufgaben in die Hände von Gartensteinmetzen und fielen dann bisweilen so lächerlich aus, daß man das Anstößige völlig vergißt. Irgend etwas von dem plastischen Ernste des Sabinerinnenraubes von Giov. da Bologna wird man im 17. und 18. Jahrh. vergebens suchen.

Von den Brunnengruppen ist zum Teil schon die Rede gewesen a (S. 604 a u. b). In der auf Piazza Navona (1651) strebt *Bernini* nach dem Ausdrucke elementarer Naturgewalten in Michelangelos Sinne; allein statt eines bloßen gewaltigen Seins kann er auch hier sein Pathos nicht unterdrücken, ein Nachteil, den die einfache tüchtige Detailarbeit nicht wieder gut machen kann. Hier lernt man Giov. da Bolognas Brunnen im Garten Boboli (S. 593 b u. 595 h) schätzen, der einen streng architektonischen Sinn in plastischen Gestalten ausdrückt und keines irrationellen Elementes bedarf, wie in Berninis Werk der mit unfäglicher Schlaueit arrangierte Naturfels ist.

Ebenso muß man die Prachtgräber dieser Zeit mit ihrer Art von Gruppenbildung kennen, um Michelangelos Gräber in der Sakristei von S. Lorenzo ganz zu würdigen. *Bernini* selber begann die neue b Reihe mit dem Grabmale Urbans VIII. im Chore von St. Peter (1647 vollendet), und endete mit dem Alexanders VII. (über einer Tür seitwärts vom linken Querschiffe, 1672–78); der Typus des erstgenannten herrscht dann weiter in den Grabmälern Leos XI. (von *Algardi*), Innocenz' XI. (von *Monnot*), Gregors XIII. (erst lange nach dessen Tode errichtet, 1723, von *Camillo Rusconi*, das beste der Reihe) und Benedikts XIV. (von *Pietro Bracci*), wozu noch das Benedikts XIII. in der Minerva (ebenfalls von *Bracci*) und das Clemens' XII. im Lateran (Capp. Corsini) zu rechnen sind. c

Durchgängig das Beste oder Leidlichste sind natürlich die über den Särgen thronenden, stehenden oder knieenden Porträtstatuen der Päpste, zumal bei Bernini selbst. Im übrigen aber wird die Nische, in der der Sarkophag steht, nur als eine Art Schaubühne behandelt, auf der etwas vorgehen muß. Noch Gugl. della Porta hatte seine „Klugheit“ und „Gerechtigkeit“ ruhig auf dem Sarkophag Pauls III. lagern lassen, allerdings nicht mehr so unbekümmert um den Beschauer, wie Michelangelo seine Tag- und Nachtzeiten auf

den Medici-Sarkophagen. (Die Grabtypen der Zwischenzeit f. u. Dekoration.) Seit *Bernini* aber müssen die zwei allegorischen Frauen eine dramatische Szene aufführen; ihre Stelle ist deshalb nicht mehr auf dem Sarkophage, sondern zu beiden Seiten, wo sie stehend oder sitzend (und dann auffahrend) ihrem Affekt freien Lauf lassen können. Der Inhalt dieses Affektes soll meist Trauer und Jammer, Bewunderung, ekstatische Verehrung für den Verstorbenen sein, was denn jeder Bildhauer auf seine Weise zu variieren sucht. — Die kirchliche Dezenz verlangte jetzt eine vollständige Bekleidung, so daß an diesen Gräbern in St. Peter die ausgesuchtesten damaligen Draperiemotive zu finden sind. Die Bravour im Nackten entschädigte sich durch beigegebene Putten. Daneben bringt schon *Bernini* — wenn ich nicht irre zum erstenmal seit dem Mittelalter — die scheußliche Allegorie des Todes in Gestalt eines Skelettes vor; am Grabmale Urbans VIII. schreibt es auf einem marmornen Zettel die Grabschrift zu Ende; am Monumente Alexanders VII. hebt es die kolossale Draperie von gelb und braun geflecktem Marmor empor, unter der sich die Tür befindet. Leider fand gerade diese „Idee“ sehr eifrige Nachbeter.

Bei Anlaß dieses Extremes ist von den Allegorien einiges zu sagen, weil sie gerade für die Sepulkralskulptur als wesentlichste Gedankenquelle betrachtet wurden: auch an Altären spielen sie oft die erste Rolle. Die Prachtgräber und Altäre Italiens sind ebenso voll von verzweifelten Versuchen, dieses Element interessant zu machen, wie eine gewisse Gattung der damaligen Poesie. Über die Stelle der Allegorie in der Kunst überhaupt haben wir hier nicht zu entscheiden. Ihre Unentbehrlichkeit in allen nicht-polytheistischen Zeitaltern und die Möglichkeit schöner und erhabener Behandlung zugegeben, fragt es sich nur, weshalb sie uns bei den Berninesken so ganz besonders ungenießbar erscheint.

Diese Gedankenwesen, geboren von der Abstraktion, haben eben ein zartes Leben. Selber Prädikate, sind sie wesentlich prädikatlos und vollends tatlos. Der Künstler darf sie zwar als Individuen darstellen, die das empfinden, was sie vorstellen, allein er muß diese Empfindung nur wie einen Klang durch die ruhige Gestalt hindurchtönen lassen. Statt dessen zieht die Barockskulptur sie unbedenklich in das momentane Tun und in einen Affekt hinein, der sich durch die heftigsten Bewegungen und Gebärden zu äußern pflegt. Nun ist es schon an und für sich nichts Schönes um Idealfiguren dieses Stiles; wenn sie aber auffahren, springen, einander an den Kleidern zerren, aufeinander los schlagen, so wirkt dies unfehlbar lächerlich. Alles Handeln und zumal alles gemeinschaftliche Handeln ist den allegorischen Gestalten unterfagt; die Kunst

muß sich zufrieden geben, wenn sie ihnen nur ein wahres Sein verleihen kann.

Gleichzeitig mit Bernini dichtete Calderon seine Autos sacramentales, wo fast lauter allegorische Personen handeln, und die doch den Leser (um nicht zu viel zu sagen) ergreifen. Aber der Leser steht dabei unter der Rückwirkung desjenigen starken spanischen Glaubens und derjenigen alten Gewöhnung an die Allegorie, die schon dem großen Dichter entgegenkam und ihm die zweifellose Sicherheit gab, deren er in dieser Gattung bedurfte, und die uns für den Augenblick völlig mitreißt, während wir bei den Berninesken das ästhetische Belieben, die Wählerei recht wohl ahnen. Sodann sind es Dramen, d. h. Reihen fortschreitender Handlungen, nicht einzelne in den Marmor gebannte Momente. Endlich steht es der Phantasie des Lesers frei, die allegorischen Personen des Dichters mit der edelsten Form zu bekleiden, während die Skulptur dem Beschauer aufdringt, was sie vorrätig hat. — Ebenso empfindet man bei Rubens meist eine ähnliche, zum Glauben zwingende Gewalt der Allegorie wie bei Calderon.

Welcher Art die Handlungen der allegorischen Gruppen bisweilen sind, ist am glorreichsten zu belegen mit den Gruppen von *Legros* und *Teudon* links und rechts von dem Ignatiusaltare im <sup>a</sup> Gefü zu Rom: die Religion stürzt die Ketzerei, und der Glaube stürzt die Abgötterei; die besiegte Partei ist jedesmal durch zwei Personen repräsentiert. Was an dieser Stelle erlaubt war, galt dann weit und breit als klassisch und fand Nachahmer in Menge. Einem besonders komischen Übelstande unterliegen dabei die weiblichen Allegorien des Bösen. Aus Neigung zum Begreiflichen bildete man sie als häßliche Weiber, und zwar, wie sich bei den Berninesken von selbst versteht, in Affekt und Bewegung, im Niederstürzen, Fliehen usw. Auf dem <sup>b</sup> figurenreichen Hochaltare der Salute in Venedig (von *Justus le Court*) sieht man neben der Madonna u. a. eine fliehende „Zwietracht“, von einem Engel mit einer Fackel verfolgt, das häßlichste alte Weib in bauschig flatterndem Gewande. Nicht umsonst hatte schon der alte Giotto (Padua, Fresken der Arena) die Reihe der Laster, wo es anging, durch männliche Figuren (den Ungerechten, den Toren) unterbrochen. Und dann kann überhaupt nur ein reiner Stil wahrhaft großartige Allegorien des Bösen schaffen.

Allein auch die ruhigen, einzeln stehenden Allegorien unterliegen zunächst der manierten Bildung aller Ideale. Unter zahllosen Beispielen heben wir die Statuen im Chore von S. M. <sup>c</sup> Maddalena de' Pazzi in Florenz hervor, weil sie mit besonderem Luxus gearbeitet sind: *Montanis* Religion und Unschuld, und *Spinazzis* Reue und Glaube; der letztere eine von den be-

liebten verschleierte Figuren in der Art der S. 606 oben genannten. Während sich aber hier wenigstens die Bedeutung der einzelnen Figuren, wenn auch mit Mühe, erraten läßt, tritt in vielen andern Fällen ein absurder vermeintlicher Tieffinn dazwischen, der mit weit hergeholtten pedantischen Anspielungen im Geschmacke der damaligen Erudition die Allegorien vollends unkenntlich macht und sich damit zu brüsten scheint, daß eben nicht der erste beste erkenne, wovon die Rede sei. Man suche z. B. aus den acht lächerlich manierierten Statuen klug zu werden, mit denen *Michele Ongaro* die kostbare Kapelle Vendramin in S. Pietro di Castello zu Venedig verziert hat! (Ende des 1. Querschiffes.) Mit allen Attributen wird man die Bezüge des 17. Jahrh. erst recht nicht erraten. — Ein anderer Mißbrauch, der alle Teilnahme für diese allegorischen Gebilde von vornherein stört, ist deren oben gerügte Verschwendung für dekorative Zwecke, zumal in einer ganz ungehörigen Stärke des Reliefs, die beinahe der Freiskulptur gleichkommt. Denselben Schwindel, den man im Namen der Bogenfüllungstugenden empfindet, fühlt man dann auch für die eigentlichen Statuen, die auf den Gesimsen von Altartabernakeln stehen, oder vollends für jene Fides, Caritas usw., die nebst Putten und Engeln auf den gebrochenen Giebelschnecken der Altäre in Pozzos Geschmack (f. S. 362 m u. 364 ff.) höchst gefährlich balancierend sitzen. (Ein Beispiel von vielen in S. Petronio zu Bologna, b 2. Kap. links.) Was uns besorgt macht, ist der Naturalismus ihrer Darstellung und die seiltänzerische Prätention auf ein wirkliches Sitzen, Stehen, Lehnen an einer halsbrechenden Stelle. Für eine Statue des 14. Jahrh., mit ihrem einfachen idealen Stile, ist dem Auge niemals bange, so hoch und dünn auch das Spitztürmchen sein mag, auf dem sie steht.

Doch wir müssen noch einmal zu den Grabmälern zurückkehren. Die Nachtreter haben Bernini weit überboten, sowohl in der plastischen als in der poetischen Rücksichtslosigkeit. Als sie einmal, wie bei Besprechung der Altargruppen weiter zu erörtern ist, die Gattungen der Freiskulptur und des Hochreliefs zu einer Zwitterstufe, der Wandskulptur (*sit venia verbo*) vermengt hatten, war schlechterdings alles möglich. Bei der totalen Verwilderung des Stiles rivalisierte man jetzt fast nur noch in „Ideen“, d. h. in Einfällen und, wer seine Geschicklichkeit zeigen wollte, in naturalistischem Detail. Hier halten weinende Putten ein Bildnismedaillon; dort beugt sich ein Prälat über sein Betpult hervor; ein verhülltes Gerippe öffnet den Sarg; abwärts purzelnde Laster werden von einer Inschrifttafel erdrückt, über der oben ein fader Posaunenengel mit einem Medaillon schwebt; für alle Arten von Raumabstufung müssen marmorne Wolken herhalten, die aus der Wand hervor-

quellen, oder es flattern große marmorne Draperien rings herum, für deren Brüche und Baufchen die Motivierung erst zu erraten ist. Statt aller Denkmäler dieser Art nennen wir nur das der <sup>a</sup> Maria Sobieska im linken Seitenschiffe von St. Peter, als eines der prächtigsten und sorgfältigsten (von *Pietro Bracci*). — In Florenz ist die unter *Foggini's* Leitung dekorierte (1692 vollendete) <sup>b</sup> Capp. Feroni in der Annunziata (die zweite links) ein wahres Prachtstück berninesker Allegorie und Formenbildung. Als Grabkapelle des (in Amsterdam als Kaufmann reich gewordenen, später in Florenz als Senator festgehaltenen) Francesco Feroni hätte sie nur eines Sarkophages bedurft; der Symmetrie zuliebe wurden es zweie; auf dem einen sitzen die Treue (mit dem großen bronzenen Bildnismedaillon) und die Schifffahrt, auf dem andern die Abundantia maritima und der „Gedanke“, ein nackter Alter mit Büchern; über den Särgen stehen dort St. Franziskus, hier St. Dominikus; unter dem Kuppelrande schweben Engel, in der Kuppel Putten. Und über dies alles ist doch ein Stil ausgegossen, und der Beschauer läßt sich wenigstens einen Augenblick täuschen, als gehöre es zusammen. (Das Altarbild von *Carlo Loffi*.)

In Venedig behielten die Dogengräber von der vorhergehenden Epoche her die Form großer Wandarchitekturen von zwei Ordnungen bei, nur daß sie in noch viel kolossalerem Maßstabe ausgeführt wurden. Das Figürliche konzentriert sich hier nicht zu einer allegorischen Sarkophaggruppe, sondern verteilt sich in einzeln aufgestellte Statuen vor und zwischen den Säulen, in Reliefs an den Postamenten usw. Ganze Kirchenwände (am liebsten die Frontwand) werden von diesen zum Teil ganz abscheulichen Dekorationen in Beschlag genommen. Unverzeihlich bleibt es zumal, daß die Besteller, was sie an der Architektur ausgaben, an den armen Schluckern sparten, die die Skulpturen in Verding nahmen, so daß die elendesten Arbeiten des berninischen Stiles sich gerade in den venezianischen Kirchen finden müssen. Eine Ausnahme macht etwa <sup>c</sup> das Mausoleum Valier im rechten Seitenschiffe von S. Giovanni e Paolo, wofür man wenigstens einen der bessern Berninesken, *Baratta*, nebst andern geringern in Anspruch nahm. (Oben u. a. eine Dogaresse in vollem Kostüm um 1700.) — Wie weit das Verlangen geht, überall recht begreiflich und wirklich zu sein, zeigt <sup>d</sup> auf erheiternde Weise das im linken Seitenschiffe der Frari befindliche Grabmal eines Dogen Pesaro († 1669). Vier Mohren tragen als Atlanten das Hauptgesimse; ihre Stellung schien nicht genügend, um sie als Besiegte und Galeotten dazustellen; der Künstler, ein gewisser *Melchior Bartol* (auch Sachsen), gab ihnen zerrissene Hosen von weißem Marmor, durch dessen Lücken die schwarz-marmornen Kniee hervorgucken; er hatte aber auch genug

Mitleid für sie und Nachsicht für den Beschauer, um zwischen ihren Nacken und den Sims dicke Kissen zu schieben; das Tragen täte ihnen sonst zu wehe.

Von den Altargruppen sind zuerst die freistehenden zu betrachten. Die beste, die mir vorgekommen ist, befindet sich in der Krypta unter der Kapelle der Corfini im Lateran zu Rom; es ist eine Pietà von *Bernini* (nach andern von *Montauti*). Die delikate Behandlung des Marmors macht sich in einigen Künsteleien absichtlich bemerkbar, sonst ist an der Gruppe nur die durchaus malerische (und in diesem Sinne gute) Komposition zu tadeln; im übrigen ist es ein ziemlich reines Werk von schönem, innerlichem Ausdruck ohne alles falsche Pathos; im Gedankenwerte den besten Darstellungen dieses Gegenstandes aus der Schule der Caracci wohl gleichzustellen. Wie Bernini am gehörigen Orte feinen Stil zu bändigen und zu veredeln wußte, zeigt auch der Christusleibnam in der Krypta des Domes von Capua. <sup>b</sup>

Allein dies waren Werke für geschlossene Räume mit besonderer Bestimmung. Was sollte auf die Hochaltäre der Kirchen zu stehen kommen? Nicht jeder war so naiv wie *Algardi*, der für den Hauptaltar von S. Paolo zu Bologna eine Enthauptung Johannis in zwei kolossalen Figuren arbeitete (1641); statt des Martyriums suchte man vielmehr durchgängig eine Glorie an diese feierlichste Stelle der Kirche zu bringen. Die höchste Glorie, die die Kunst ihren Gestalten hätte verleihen können, eine großartige, echt ideale Bildung mit reinem und erhabenem Ausdruck, — diese zu schaffen, war das Jahrhundert nicht mehr angetan; der Inhalt des Altarwerkes mußte ein anderer sein. Vor allem mußte der pathetische und ekstatische Ausdruck, den man an allen Teilen der Kirche, in allen Nischenfiguren und Nebenstatuen der Seitenaltäre auf hundert Weisen variiert hatte, in der Altarskulptur konsequenterweise seinen Höhepunkt erreichen, indem man die Ekstase zu einer Verklärung zu steigern suchte. Hier beginnt die Notwendigkeit der Zutaten; die betreffende Hauptfigur, die man am liebsten ganz frei schweben ließe, schmachtet sehnsüchtig auf Wolken empor, die dann weiter zur Anbringung von Engeln und Putten benutzt werden. Als aber einmal die Marmorwolke als Ausdruck eines überirdischen Raumes und Daseins anerkannt war, wurde alles möglich. Es ist ergötlich, den Wolkenstudien der damaligen Skulptoren nachzuforschen; in ihrem redlichen Naturalismus scheinen sie — allerdings irrigerweise — nach dem Qualme von brennendem feuchten Maisstroh u. dgl. modelliert zu haben. Die Altäre italienischer Kirchen sind nun sehr reich an kostbaren Schwebegruppen dieser Art. Es ist hauptsächlich die von Engeln gen Himmel ge-

tragene Assunta, wie sie etwa Guido Reni aufgefaßt hatte, mit gekreuzten oder ausgestreckten Armen und im letztern Falle sogar oft eher deklamatorisch als ekstatisch; oder auch der Kirchenheilige in einer Engelglorie. In Genua z. B. kam es so weit, daß fast kein Hauptaltar mehr ohne eine solche Gruppe blieb. Man sieht dergleichen von *Puget* auf dem Hauptaltare der Kirche des <sup>a</sup> Albergo de' Poveri, von *Domenico* und *Filippo Parodi* und <sup>b</sup> andern auf den Altären von S. M. di Castello, S. Pancrazio, <sup>c</sup> S. Carlo usw. Das Auge hält sie von weitem für Phantasieornamente und kann sie erst in der Nähe entziffern. Die halbe Illusion, die sie erreichen, steht im widerlichsten Mißverhältnisse zu der ganzen Illusion, nach der die Deckenfresken streben; oft bilden sie eine dunkle Silhouette gegen einen lichten Chor; außerdem steht ihre Proportion in gar keiner Beziehung zu den Proportionen aller andern Bildwerke der Kirche; sie hätten eigentlich höchst kolossal gebildet werden müssen. Seien wir gleichwohl dankbar, daß dies nicht geschehen ist. — Eine unterste Stufe der Ausartung bezeichnet nach dieser Seite *Ticciatis* Altargruppe im <sup>d</sup> Baptisterium von Florenz (1732). Von den für schwebend geltenden Engeln trägt der eine die Wolke, auf der Johannes d. T. kniet; der andere stützt sie mit dem Rücken; ein Stück Wolke quillt bis über den Sockel herunter. Auf gemeinere Weise ließ sich das Übersinnliche nicht versinnlichen, selbst abgesehen von der süßlich unwahren Formenbildung. Auf dem Hochaltare der <sup>e</sup> Jesuitenkirche zu Venedig sieht man Christus und Gott-Vater sehr künstlich balancierend auf der von Engeln mit sehr wirklicher Anstrengung getragenen Weltkugel sitzen; es wäre nun gar zu einfach gewesen, die Engel auf dem Boden stehen zu lassen, — sie schweben auf Marmorwolken.

Bei solchen Exzessen mußten die Klügern auf den Gedanken kommen, daß es besser wäre, die freistehende Gruppe ganz aufzugeben, als ihre Gesetze noch länger mit Füßen zu treten. Und nun wird endlich das rein malerische Prinzip zugestanden in vielen Altargruppen, die nicht mehr frei hinter oder über dem Altare stehen, sondern in einer Nische dergestalt angebracht sind, daß sie ohne dieselbe nicht denkbar wären. Sie sind nämlich ganz als Gemälde komponiert, selbst ohne Zusammenhang der Figuren, mit Preisgebung aller plastischen Gesetze. Von den Wänden der Nische aus schweben z. B. Wolken in verschiedenen Distanzen her, auf denen zerstreut Madonna, Engel, St. Augustin und St. Monica in Ekstase sitzen, kauern, knieen usw. (Altar des rechten Querschiffes <sup>f</sup> in S. M. della Consolazione in Genua, von *Schiaffino* um 1718). Aus den hundert andern Gruppen dieser Wandskulptur

heben wir nur noch zwei in Rom befindliche besonders hervor: die Wohltätigkeit des h. Augustin (Altar des linken Querschiffes in S. Agostino) von dem Malteser *Melchiorre Cafà* — wegen <sup>a</sup> der fleißigen Arbeit und eines Restes von Naivetät — und die berühmte Verzückung der h. Teresa (im linken Querschiffe von S. M. della Vittoria, 1646), von *Bernini*. In hysterischer Ohnmacht, <sup>b</sup> mit gebrochenem Blicke, auf einer Wolkenmasse liegend, streckt die Heilige ihre Glieder von sich, während ein lüsterner Engel mit dem Pfeile (d. h. dem Sinnbilde der göttlichen Liebe) auf sie zielt. Hier vergißt man freilich alle bloßen Stilfragen über der empörenden Degradation des Übernatürlichen.

Da überall die Absicht auf Illusion mitspielt, so scheut sich auch die Skulptur so wenig als die dekorierende Malerei (s. S. 364), ihre Gestalten bei Gelegenheit weit aus den Rahmen heraustreten zu lassen, überhaupt keine architektonische Einfassung mehr anzuerkennen. Es genügt, auf *Berninis* *Cattedra* (hinten im Chore von St. Peter, 1656) zu verweisen, die unten als Freigruppe der vier <sup>c</sup> Kirchenlehrer anfängt, um oben als Wanddekoration um ein Ovalfenster (Engelscharen zwischen Wolken und Strahlen verteilt) zu schließen. Es ist das rohste Werk des Meisters, eine bloße Dekoration und Improvisation; er hätte wenigstens nicht zum Vergleich mit der danebenstehenden solidern Arbeit seiner eigenen frühern Zeit, dem Denkmale Urbans VIII., so unvorsichtig auffordern sollen.

Endlich erkennt der Naturalismus der berninesken Plastik seine eigenen Konsequenzen offen an. Wenn einmal die Darstellung eines möglichst aufregenden Wirklichen das höchste Ziel des Bildhauers sein soll, so gebe er die letzten akademischen Vorurteile über Linien, über Gruppenbildung u. dgl. auf und arbeite ganz auf dieses Wirkliche hin, d. h. er füge die Farbe hinzu. Schon die Antike und mehr noch das Mittelalter, dann die realistischen florentiner Bildner des 15. Jahrh., die Robbia, vorzüglich Guido Mazzoni, waren hierin ziemlich weit gegangen; überdies wird das bemalte Bildwerk eine Verständlichkeit für sich haben und eine Popularität genießen, um die man es zu wenig beneidet.

Und es entstanden wieder zahllose bemalte Heiligenfiguren von Holz, Stuck und Stein, wobei der Einfluß der buntfarbigen spanischen Plastik mitwirkte (daher namentlich in Neapel, Sizilien und Genua). Wer sich von Bildhauern irgend etwas dünkte, wollte allerdings mit dieser Gattung nichts zu tun haben; die akademische Kunst schloß kein Verhältnis mehr mit ihr; sie mied die Verwandtschaft und Konkurrenz mit jenen periodisch neu drapierten Wachspuppen, die z. B. in Glaskasten auf den Altären neapolitanischer Kirchen prangen. Allein bisweilen verspinnt sich doch ein schönes Talent in die bemalte Skulptur und leistet darin Vor-

züglichen. In Genua lebte um das Jahr 1700 ein Künstler dieser Art, *Maragliano*, dessen Arbeiten ungleich erfreulicher sind als die meisten Papstgräber in St. Peter. Man überließ ihm meist eine ganze, etwa besonders von oben beleuchtete Nische über dem Altare, in der er seine Figuren ohne den Anspruch auf eine plastische Gruppe, vielmehr bloß malerisch ordnete. Mit der Farbe hatte er auch dazu das Recht, während jene Marmorbildner, die ihre Nischengruppen ähnlich gestalteten, ein wüstes Zwitterwesen hervorbrachten. — Gegen das unheimlich Illusionäre der Wachsbilder schützte ihn die plastische und in seinem Sinne ideale Gewandung. Sein Material ist, wie ich glaube, bloß Holz (bei größern Figuren von zusammengenieteten Blöcken), ohne Nachhilfe von Stuck.

Diese Arbeiten sind gleichsam eine höhere Gattung der Präsepien, die in Italien noch gegenwärtig um die Zeit des Dreikönigstages in den Kirchen (im kleinen auch in Privathäusern) aufgestellt werden; nur hier mehr künstlerisch abgeschlossen und mit einem bedeutenden Talent, mit Fleiß und Liebe durchgeführt. *Maragliano* ist bisweilen wahr, schön und ausdrucksvoll, wie ich mich nicht erinnere, irgend einen seiner Fachgenossen gefunden zu haben. Seine Gattung paßte hauptsächlich gut für Kapuzinerkirchen, die den reichern Schmuck schon durch die vorgeschriebenen hölzernen Rahmen, Gitter usw. ausschließen. Seine  
 a besten Altargruppen zu Genua: S. Annunziata, Querschiff  
 b links; — S. Stefano, im Anbaue; S. M. della Pace: im Chore eine große Assunta mit den hh. Franz und Bernardin, in der 2. Kap. rechts der h. Franz, der die Wundmale erhält, außerdem im linken Querschiffe und in der 2. Kap. links (in der 3. Kap. rechts eine Gruppe desselben Stiles von *Pasquale Navone*); — in  
 c Madonna delle Vigne, Kap. links neben dem Chore: ein Kruzifix und die in ihrer Art vortrefflichen Statuen der Maria  
 d und des Johannes; — Kapuzinerkirche, Querschiff rechts.

Nicht umsonst kam z. B. *Legros* in der Statue des h. Stanislaus  
 e Kostka (in einer Kapelle des Noviziates S. Andrea zu Rom) auf die (allerdings fehlgegriffene) Zusammenfetzung aus verschiedenen Marmorarten zurück. Wie, wenn man einmal zur Probe versuchte, berninische Skulpturen zu bemalen? Ob sie nicht gewinnen würden?

Die Gattung starb auch später nie ganz aus; für kleine Genrefiguren von Wachsmasse und von Ton wird sie vollends immer fortdauern. Es ist bekannt, welche trefflichen Arbeiten in diesem Fache Mexiko liefert (Kostümbilder und heilige Gegenstände); aber auch Sizilien hat bis auf unsere Zeit wahre Künstler dieser Art, wie *Matera* und *B. Palermo*, gehabt.

Was kann das Relief in dieser Periode bedeuten? Schon seit dem 15. Jahrh. vielfach seines einzig wahren Stilprinzipes beraubt und zum Gemälde in Marmor oder Erz herabgesetzt, muß es jetzt, mit der manieriert-naturalistischen Auffassung und Formbehandlung der Berninesken, doppelt im Nachteile sein. Überdies kann man fragen, was eigentlich noch Relief heißen dürfe, seitdem die Gruppenkulptur zu einer Wand- und Nischendekoration geworden? seitdem ganze Kapellenwände mit Szenen von stark ausladenden lebensgroßen Stuckfiguren bedeckt werden? Man nennt z. B. *Algardi's* Attila (St. Peter, Kap. Leos des Großen) „das größte Relief der neuern Kunst“; es sollte eher eine Wandgruppe heißen. Übrigens ist *Algardi*, beiläufig gesagt, immer eines Blickes wert, weil er das Detail gewissenhafter behandelt und einen Rest naiven Schönheitsfinnes übrig hat. Ein frühes Werk von ihm ist die schöne Gruppe des h. Filippo Neri über dem Altare in der Sakristei der Chiesa nuova (1640).

Nächst ihm ist der Bolognese *Giuseppe Mazza* insofern einer der besten im Relief, als die bolognesische Malerschule in der Komposition die meisten übrigen Maler überragt. Außer zahlreichen Arbeiten in der Kirche seiner Vaterstadt hat er in S. Giovanni e Paolo zu Venedig (letzte Kap. des rechten Seitenschiffes) in sechs großen Bronzereliefs das Leben des h. Dominikus geschildert; nimmt man die obere zwei Dritteile mit den Glorien weg, so bleiben ganz tüchtige Kompositionen übrig, zumal die mit dem Tode des Heiligen. Dagegen gibt es von Mazza Arbeiten in mehreren Kirchen seiner Vaterstadt, die nicht besser sind als anderes aus dieser Zeit.

Für Florenz sind am ehesten zu nennen die drei großen Altarreliefs des *Foggini* in der Capp. Corsini im Carmine (Querschiff links). Süßliche Engelchen schieben die Wolken, auf denen der verhimmelte Heilige kniet; in dem Schlachtreief springen die Besiegten links aus dem Rahmen heraus; überall bemerkt man Reminiszenzen aus Gemälden. Und dabei sind es doch von den tüchtigsten Arbeiten der ganzen Richtung. — In Rom gewährt St. Peter (außer den genannten Reliefs *Algardi's*) noch in einer Anzahl kleinerer Sarkophagreliefs an den Grabmälern und in Berninis Relief über dem Hauptportale eine Übersicht derjenigen Geschmacksvariationen, die dann für die übrige Welt maßgebend wurden. — Die Reliefs über den Apostelstatuen im Lateran sind von *Algardi* und seinen Zeitgenossen entworfen; von ersterem selbst das Relief des Martyriums der Heiligen in der Unterkirche von S. Agnese auf Piazza Navona.

Um die Mitte des 18. Jahrh. beginnt der Stil sich etwas zu bessern; während die Auffassung im ganzen noch dieselbe bleibt,

hören die schlimmsten Exzesse des Naturalismus und der davon abgeleiteten Manier allmählich auf. Das Raffinieren auf Illusion, welches noch kurz vorher (S. 604 u. 615) seine Triumphe über die besiegte Schwierigkeit gefeiert, macht einer ruhigeren, kalten Eleganz Platz. Von diesen Zeitgenossen eines Raffael Mengs sind natürlich nur wenige zu einigem Namen gelangt, weil ihnen die  
 a wahre Originalität fehlte. (In Genua sind mir mehrere Arbeiten des *Niccolò Traverso* z. B. im Chore des Angelo Custode aufgefallen.)

Das Verdienst *Canovas* (1757–1822) lag darin, daß er nicht bloß im einzelnen anders stilisierte als die Vorgänger, sondern die ganze Aufgabe neu im Sinne der ewigen Gesetze seiner Kunst  
 b aufzufassen suchte. Sein Denkmal Clemens' XIV. (im linken Seitenschiffe von SS. Apostoli zu Rom) war eine Revolution nicht bloß für die Skulptur. Wie gering man immer vom absoluten Werte seiner Arbeiten denken möge, kunsthistorisch ist er der Markstein einer neuen Zeit, wie etwa *David* im engeren Kreise für die Malerei.

on  
n,  
ie  
e-  
d  
ie  
en  
f-

nt  
n  
ft  
a-  
ß  
e  
n  
e

b

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

z

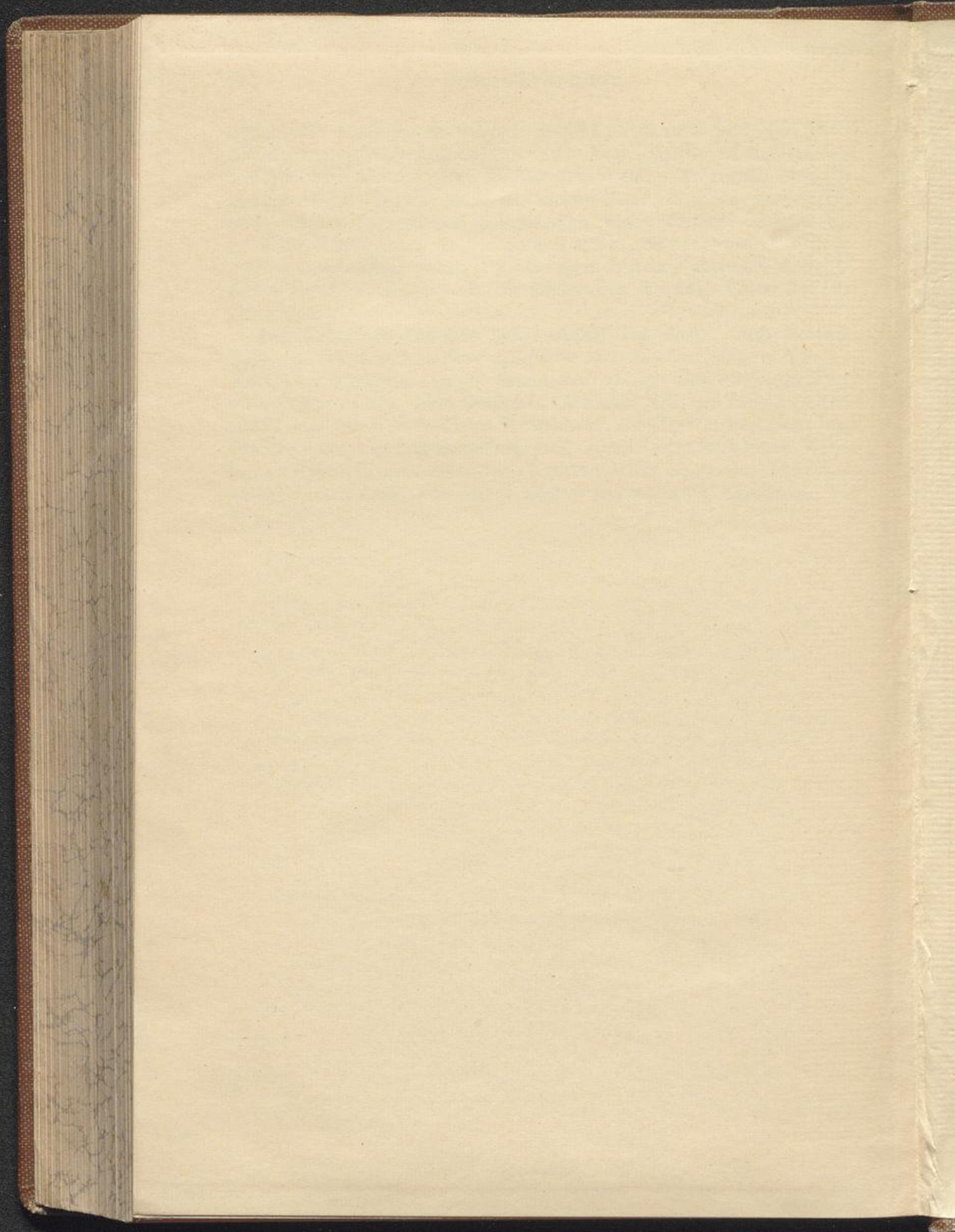
z

z

z

z

z







03M36153

P  
03

CERONE II. 1.2.

7222

CI/BI

M  
36153