



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Cicerone

eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens

Skulptur

Burckhardt, Jacob

Leipzig, 1909

Skulptur des Mittelalters.

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

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 Statue des h. Petrus in St. Peter (aus dem 5. Jahrh.) gehören zu den größten Seltenheiten; letztere ist offenbar mit aller Anstrengung den sitzenden Togafiguren der heidnischen Zeit nachgeahmt¹⁾. Das gleiche gilt von der Statue des h. Hippolyt im lateranensischen Museum (zu Beginn des 4. Jahrh. entstanden, Kopf und Oberkörper neu), während bei der des h. Petrus in den vatikanischen Grotten einem antiken Tronco nur der Kopf 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 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 archeologico in Mailand angeführt, beide wohl dem 7. Jahrh. 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 Reliquienschrine 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 bronzener 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, ^a 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 ^b 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 ^d 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 ^e 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 ^f S. Apollinare nuovo zu Ravenna, Ende des rechten Seitenschiffes); auch von dem steinernen Wagen in der Sala della ^g 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 ^h Kaisers Honorius besitzt der Schatz der Kathedrale von Aosta ⁱ (406). Andere in den Kathedralen von Novara und von ^k Monza, im Museum zu Brescia (Diptychon des Konful Boetius, ^l 487), im Dome von Lucca (Diptychon des Areobindus, 506), beim ^m 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 Cardoli (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 erhmäßig 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 kunstreichen 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

- ^a *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 Barlaamsfage 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 Portalkulpturen 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^o 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 Gegensatze 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^a 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 ^a 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 ^b 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 ^c 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 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 Neuerwerbung des Museo Nazionale zu Florenz, ebenso im Museo Municipale zu Orvieto eine Madonna mit akephalem Kinde und eine sehr mitgenommene Papststatue (Bonifaz VIII.), 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 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 d 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 ^a h. Andreas in der Portallünette seiner Kirche zu Pistoja ist vielmehr von einem pisaner Schüler.) — In einer ältern, ziemlich matten ^b 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 ^c 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: ^d 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 ^e 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 ^f S. Margherita zu Cortona (1362) von *Angelo* und *Francesco di Pietro* aus Cortona. Der Rest (Vorderwand) des Sarkophags ^g 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 ^h 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 ⁱ in S. Domenico zu Arezzo; dem letzteren gehört die (fälschlich ^k dem Giovanni Pisano zugeschriebene) Madonna im Museum daselbst. Die Tätigkeit des Künstlers in Norditalien ist durch die ^l bezeichnete Madonnenstatue in der Arena zu Padua beglaubigt ^m (um 1305). Auch die zwei Leuchterengel zu seiten der Madonna ⁿ und das lebensgroße Standbild des Stifters Scrovegni sind von ^o 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 (*Beppo 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.
^a 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
^c Papst Johann XXII. im Dome (1323, irrtümlich Bonifaz VIII. gen.),
^d 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 Kunstpoche 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, ^a 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^o 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 Campofanto (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

^a 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 ^a gehört die Statue des sog. „Königs Lothar“ im Museo Civico zu Arezzo, sowie die drei Reliefs vom Schreine des h. Octavianus im ^b 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 ^c Oratorium von S. Bernardino zu Siena als ein kleinlicher und manierterter Künstler. Besser ist eine Madonnenstatue von ihm im ^d Camposanto von Pisa (über einem antikisierenden Kapitell stehend). Auch die Skulpturen des Portals am r. Seitenschiffe des ^e Doms von Grosseto sind sein Werk und ebenso steht seiner Art der ^f 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 ^g *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 ^h 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 ziselirt 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 d. S. Baffano zu Pizzighettone drei Reliefs (1330–39, 2. Kap. 1.). e Auch die Madonna mit den beiden Heiligen zu ihrer Seite über dem Hauptportale des Domes von Cremona zeigt seinen Stil f (c. 1341), während das Grabmal des Bischofs Malaspina in S. Francesco zu Sarzana einem Nachfolger angehört. g

Pisanisches Stilgepräge trägt ferner auch die außerordentlich reiche Arca di S. Agostino in S. Pier in ciel d'oro zu Pavia, h 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 Anteil¹⁾. Dieselben lombardischen Hände glaubt man in dem Relief der h. drei Könige im Querschiffe von S. Eustorgio zu Mailand (1347) und in dem i Professorengraube Aliprandi († 1339) in S. Marco zu erkennen. k

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 l Monument des Bernardo de' Maggi von 1308 im Alten Dome m 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 n

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

einführen¹⁾. 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) aufgefundenene 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 Fassadenrelief an S. Giuliano mit Szenen aus der Legende des
 Heiligen vom Ende des Trecento.

k In den Marken hat Fano im bischöfl. Palast (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 fogar 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 ^a
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 ^b
erst nach 1417 vollendet!) eine treffliche Madonnenstatue (f. 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 ^c
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 ^d
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 ^e

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 Giacomo 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 k oberen 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.

^a 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

^d Figuren an dem großen Fenster der Kanalseite diesen Gruppen am nächsten.

Neben diesen Arbeiten steht der reiche plastische Schmuck

^e 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

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

^h Portales erkennt man wieder in den Engelhalbfiguren über den zwei kleinern Bogen der linken Fassadenhälfte und in einigen

ⁱ 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 verstümmelten 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 1. 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.

