

tember 1467.« Der Künstler hat im reichsten Faltenwurf geschwelgt; besonders die Grabplatte des Kaisers ist ein Dekorationsstück ersten Ranges. Ihr Schöpfer war *Nikolaus Lerch*, ein Baumeister, den der Kaiser 1467 nach Wien berufen hatte.

Früher befand sich zu Wiener-Neustadt ein Leichenstein mit folgender Inschrift¹⁵⁹⁾: »Anno Dom. MCCCCLXXXIII am tag for St. Janat. hinr. starb der kunstreich Meister Niclas Lerch, der Chayser Friedrich Grabstein gehauen hat und erhelt. Werichmaister detz groffen baus zu Strasburg und dafelbs Purger.«

In *Nikolaus Lerch* haben wir wohl einen Zweig jener flämischen Bildhauerschule vor uns, die seit 100 Jahren Burgund und Frankreich mit Künstlern verfeh. Er hat auch in Konstanz 1470 die Türen des Münsters geschaffen.

Ihm folgte dann jenes Bildhauergeschlecht, das durch die Namen *Adam Krafft*, *Veit Stofs*, *Tillmann Riemenschneider* und *Peter Vischer* allgemein bekannt ist und den Schluß der deutschen Gotik bildet. *Peter Vischer* führt schon in die Formen der Renaissance über. Die Werke dieser Meister sind so zahlreich, daß es unmöglich ist, ihnen hier näher zu treten. Diese Bildhauerkunst hat sich fast völlig der Holzschnitzerei ergeben. Technik und Mache des Holzschnittens bestimmten die ganze Erscheinung dieser Kunst; überdies prägt sich die Spiessbürgerlichkeit jener Zeit den Kunstwerken in einem solchen Maße auf, daß sie für unser Kunstempfinden wenig Verlockendes bieten.

c) Bildhauerkunst in Italien.

Wir kommen nun nach Italien, dem einzigen Lande, dessen mittelalterliche Kunst nicht verpumpt und eines vorzeitigen Todes gestorben ist. Die italienische mittelalterliche Bildnerkunst ist zwar die letztgeborene Schwester; aber sie wächst sich nicht bloß zu ebenbürtiger Schönheit aus, sondern hinterläßt auch eine Nachkommenschaft, die neue Gebiete der Bildhauerkunst erobert und dadurch neue Formen schafft.

165.
Bildwerke
im
XI. u. XII.
Jahrhundert.

Vor dem XII. Jahrhundert finden sich auch in Italien figürliche Darstellungen von Bedeutung nicht. Man müßte denn bis vor das Jahr 1000 zurückgehen, wo wir in den Darstellungen auf der goldenen Ummantelung des Hochaltars von *Sant' Ambrogio* zu Mailand den Beweis für das Blühen einer hervorragenden Bildnerschule in Metalltreiberei besitzen.

Das XII. Jahrhundert zeigt einige der Zeit nach gut bestimmte Tore mit Bildwerken, allerdings nicht in der reichen französischen Art. Da ist zuvörderst das Haupttor von der Westansicht des Domes zu Ferrara. Um das schön gearbeitete Bogenfeld steht die Inschrift:

»† ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSERIT HAEC NICOLAUM
HUNC CONCURRENTES LAUDENT PER SEcula GENTES.«

[Mögen alle hierher kommenden Leute den weisen Künstler, der dieses meißelte, den *Nikolaus*, durch die Jahrhunderte loben.]

Und auf der Stirn der schützenden Vorhalle steht:

»ANNO MILLENO CENTENO TER QUOQUE DENO
QUINQUE SUPER LATIS STRUITUR DOMUS HEC PIETATIS.«

[Im Jahre 1135 wurde dieses Haus der Andacht gebaut.]

Wir haben somit hier eine mit der Chartre Westansicht gleichalterige Bildhauerschöpfung. Aehnelt sie den Chartre Bildwerken? Ja und Nein. Während

die Architektur an die Kunst zu Chartres und Bourges erinnert, so sind die Bildwerke denjenigen von Arles und Toulouse ganz unverkennbar verwandt. Das Bogenfeld, welches den heiligen Georg im Kampf mit dem Drachen darstellt, erinnert in Ornament, Anordnung und Arbeit lebhaft an dasjenige von *St.-Trophime* zu Arles. Selbst der Kopf des Heiligen ragt, wie der Kopf Christi zu Arles, mit ebenso künstlerischer Freiheit wie Erfahrung in den Rahmen hinein. Die Gestalten an den Gewänden sind genau so übereck ausgearbeitet, wie diejenigen *Gilbert's* im Museum zu Toulouse. Ihre Heiligenscheine sind ebenso als Nischenendigungen benutzt wie jene zu Toulouse.

Dieser Bildhauer *Nikolaus* hat zwei ähnliche Tore zu Verona geschaffen, am Dom und an *San Zeno*. Am Dom liest man:

»ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSE-
RIT HEC NICOLAUM
HUNC CONCURRENTES LAUDANT PER SE-
CULA GENTES.«

[Den weisen Künstler *Nikolaus*, der dieses meißelte, loben die hierher kommenden Leute durch die Jahrhunderte.]

und an *San Zeno*:

»ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSE-
RIT OMNES LAUDEMUS CHRISTUM DNMO
ROGEMUS
CELORUM REGNUM TIBI DONET UT IPSE
SÜPNÜ.«

[Den weisen Künstler *Nikolaus*, der dieses meißelte, wollen wir alle loben und Christus den Herrn bitten, daß er dir das Himmelreich gebe.]

Die Italiener sind immer sehr worttönend und eitel; die nordischen Künstler schreckten davor zurück, die Kunstwerke mit ihren Namen zu bezeichnen. Die Nordfranzosen hätten wohl viel eher Grund gehabt, auf jene Riesenschöpfungen ihre Namen zu setzen als die Italiener auf diese kleinen Werke. Etwas besonders Neues ist an beiden Toren nicht hervorzuheben.

Auch am Dom zu Piacenza findet sich eine ähnliche Pforte.

Der Dom zu Modena besitzt eine Anzahl Tore, welche nachträglich eingesetzt und daher jünger als der Dom selbst sind. Sie können erst von der Einweihung im Jahre 1184 herrühren; *De Dartein*¹⁶⁰⁾ gibt sogar für das Südtor erst das Jahr 1209 an. Diese mit sehr schönem Rankenwerk, aber mit wenig hervorragenden Bildwerken geschmückten Tore rühren daher nicht mehr vom Bildhauer *Wilhelm* her, dessen Inschrift an der Westansicht vom Jahre 1099 wir im vorhergehenden Heft (Art. 171, S. 236) dieses »Handbuches« beigebracht haben; höchstens ist er der Schöpfer von den an der Westansicht eingesetzten Ueberresten eines früheren Baues; doch sind diese so roh, daß sie in einem anderen Lande als Italien keine Beachtung finden würden. Der Bildhauer *Nikolaus* von Ferrara und Verona leuchtet als einziger und sehr früher Stern am Kunsthimmel Italiens.

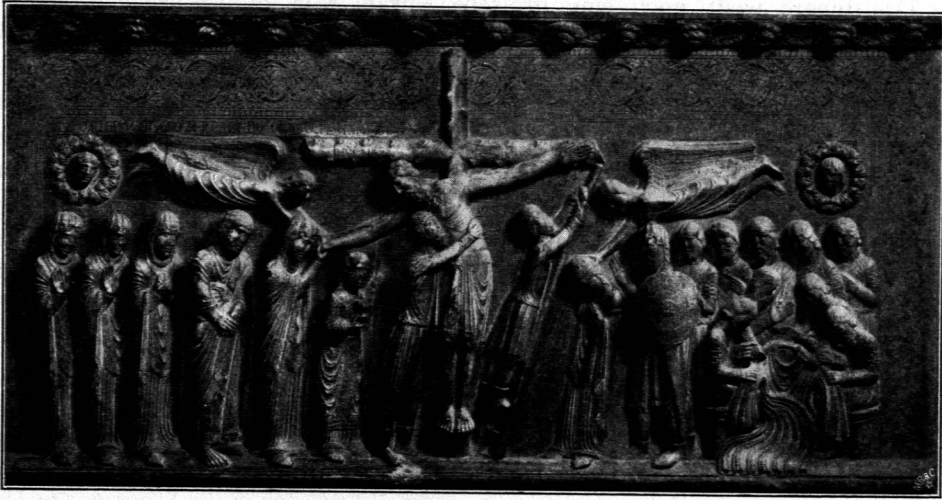
Am Dom und an der Taufkirche zu Parma, wie in *San Donnino* bei Parma begegnen wir denn zahlreichen Bildhauerwerken, welche die fortschreitende Entwicklung am Ende des XII. Jahrhunderts zeigen. *Benedetto Antelami* ist der Schöpfer der Werke zu Parma, wo er von 1178 ab durch Inschriften verbürgt ist. Im Dom zu Parma befindet sich eine Kreuzabnahme, welche früher wohl ein Stück der Kanzel bildete (Fig. 446); sie trägt folgende Inschrift:

»ANNO MILLENO CENTENO SEPTUAGENO OCTAVO SCULTOR PATVIT M̄SE
SECŪDO ANTELAMI DICTUS SCULPTOR FUIT HIC BENEDICTUS.«

¹⁶⁰⁾ In: DE DARTEIN, a. a. O.

Von der guten Zeitbestimmung abgesehen (1178) ist die ganze Darstellung steif und wenig angenehm; vorzüglich ist dagegen das Ornament, sowohl die großartige eingeriffene Rankenführung, wie das knopfartig eingewickelte Ornament der Hohlkehle darüber. Daselbe fällt auch bei den gleichzeitigen Arbeiten am Dom zu Modena, an den Toren und an der Krypta daselbst angenehm in die Augen. Ebenso stattlich sind die Blattkelche, aus denen Sonne und Mond heraussehen. Im übrigen zeigt diese Kreuzabnahme die übliche Zusammenstellung: auf der einen Seite zuerst die »Kirche«, dann Maria, Johannes und drei Frauen, rechts die »Synagoge«, der römische Hauptmann und die Soldaten, welche über den ungeteilten Rock Christi das Los werfen.

Fig. 446.



Vom Dom zu Parma.

1196 finden wir *Benedetto* an der Taufkirche zu Parma tätig. Ob er auch der Baumeister ist, läßt sich schwer entscheiden. Am Sturz des Tores findet sich folgende Inschrift:

»BIS BINIS DEMPTIS ANNIS DE MILLE DUCENTIS
INCEPIT DICTUS OPUS HOC SCULTOR BENEDICTUS.«

Im Rundbogenfeld ist die Anbetung der heiligen drei Könige dargestellt, fast genau wie an der goldenen Pforte zu Freiberg. Aber welch ein riesiger Unterschied zu Gunsten des deutschen Meisters, der um dieselbe Zeit geschaffen hat! Ringsherum sitzen die Propheten, welche Brustbilder der Apostel halten. Alle diese Altväter tragen die Melonenmützen wie zu Chartres und Arles. Auf dem Sturz ist die Taufe im Jordan und die Enthauptung dargestellt. Das Bogenfeld des Seitentores ist ganz ähnlich entworfen: in der Mitte Christus als Weltenrichter mit entblößtem Oberkörper, die Wundmale weisend; rechts und links Engel mit den Leidenswerkzeugen. Also ungefähr die übliche französische Darstellung. Ringsherum die zwölf Apostel und auf dem Sturz die Auferweckung der Toten durch posaunende Engel. Wie kindlich ist dies alles gegenüber den gleichzeitigen französischen und deutschen Schöpfungen!

Das Bogenfeld des hinteren Tores zeigt die mittelalterliche Erzählung von dem Manne, welcher einen Baum erfleigen hat, um sich am Honig eines Bienenkorbes

zu ergötzen. Auf einmal gewahrt er unter sich zwei Tiere, ein schwarzes und ein weißes, Nacht und Tag, welche die Wurzeln des Baumes abnagen, und einen Drachen, welcher ihn zu verschlingen droht, sobald der Baum umfällt; daneben sind Sonne und Mond in antiker Weise als Phöbus und Luna dargestellt. Auf dem Sturz unter diesem Bogenfeld sind in der Mitte Christus, zu beiden Seiten das Lamm Gottes und der Täufer abgebildet; Christus trägt ein Buch mit der Inschrift: »*Ego fu alpha et o.*« Schnaase und Lübcke hatten diese bekannte Bibelstelle als »*Ego sum Phaeton*« gelesen und das verheidnifchte Christentum des Mittelalters daher gründlich an den Pranger gestellt.

Die Architektur der Taufkirche ist im übrigen durchweg frühgotisch, wenn das Ganze außen auch einen ungewöhnten Eindruck hervorruft.

Das Innere weist noch eine größere Anzahl von Bildwerken auf, die sich anscheinend in zwei Hände scheiden: diejenigen, welche fest mit dem Bau verbunden sind, wie die Engel in den oberen Rundbogen und die »Majestas« über dem Altar, gehören noch *Benedikt* an, während diejenigen, welche im Triforium frei aufgestellt sind, sehr viel fortgeschrittener und sehr viel französischer aussehen. Es sind ganz vorzüglich gelungene Gestalten, die zu irgend einer größeren Handlung gehören. Auch hier in Italien findet man trotz der Spärlichkeit der Schöpfungen auf Schritt und Tritt die Belege, daß die italienischen Baumeister und Bildhauer nach Frankreich, dem erprobten Lande der Bau- und Bildhauerkunst wie der Wissenschaften, zogen.

166.
Bildwerke
im XIII.
Jahrhundert.

Benedikt Antelami scheint noch an einem dritten Bau tätig gewesen zu sein, an der Westansicht des Domes von Borgo San Donnino bei Parma. Hier stehen neben dem mittleren Tor außer vielen kleinen und nicht hervorragenden Darstellungen die großen Standbilder zweier Propheten, welche ebenso monumental als vollendet entworfen sind und sich an die Standbilder außen an der Taufkirche anschließen. Das eine ist laut Inschrift der König David, das andere der Prophet Ezechiel (Fig. 447); der letztere trägt auf dem Kopf die Melonenkappe. Dies gibt zusammen mit den Juden, welche an *St.-Trophime* zu Arles den heiligen Stephanus steinigen und dieselbe Kappe tragen, die Erklärung für diese sonderbare Kopfbekleidung; sie gehört den Propheten und Synagogenältesten an.

Der Zeit nach 1200 wird dann das Ciborium über dem Hochaltar von *San Ambrogio* zu Mailand entsprossen sein, dessen Alter die abweichendste Beurteilung erfahren hat.

Zeigen alle bisher besprochenen Bildwerke wohl die Kenntnis der gleichzeitigen Entwicklung der Bildhauerkunst in Frankreich, aber in durchaus selbständiger Auffassung und Wiedergabe, sei dieselbe auch noch so schwach, so bietet der Dom zu Ferrara im oberen Geschos seiner Eingangshalle, also über dem Werke des *Nikolaus*, eine rein nordfranzösische Schöpfung um 1230 (Fig. 448). Im Giebfeld thront Christus als Weltenrichter, rechts und links zwei Engel mit den Marterwerkzeugen, zu seiten knieend Maria und Johannes; entlang den Giebelfchenkeln sind musizierende Altväter und Engel dargestellt. Unterhalb des Giebels blasen die Engel zum Weltgericht, zu ihren Seiten die Seligen und die Verdammten. In den Spitzbogen über dem Vorbau ist der Schoß Abrahams und der Höllenschlund dargestellt. Alles sehr geschickt und rein französisch; nur die flache Giebelneigung und die ganze übrige Architektur jenes Aufbaues der Westansicht scheint darauf zu deuten, daß es ein Italiener war, der, in Frankreich geschult, nur noch französisch fühlte.

Fig. 447.



Ezechiel am Dom zu Borgo San Donnino.

Pistoja haben sich Magister *Gruamons* und sein Bruder *Andreas* zwar stolz unter der Darstellung der heiligen drei Könige auf dem Sturz des Haupttores unterschrieben; aber das Ganze ist recht kläglich.

»FECIT HOC OP. GRVAMONS MAGIST. BON : ET ADODAT'. FRATER EJUS.«

Ein ähnliches Werk sind die Westtore des Domes zu Genua (gegen 1200). Der Künstler, ein hochbegabter Ornamentiker, arbeitete im französischen Uebergangsstil. Er dürfte auch der Schöpfer des siebenarmigen Leuchters im Dom zu Mailand sein mit feinen reizenden, kleinen Bildwerken und dem meisterhaften Ornament.

Weitere Bildwerke scheint das XIII. Jahrhundert in Oberitalien nicht hinterlassen zu haben. Solche finden sich um diese Zeit nur in Mittelitalien, in Toskana.

Zu Pisa, Lucca und Florenz zeigen eine Anzahl Kanzeln und Bogenfelder Bildhauerschöpfungen, welche in der großen Leere einige feste Punkte bilden.

Hier in Toskana gelangen wir auch endlich zu dem unermüdlich studierten *Niccolò Pisano*. Vorgänger hat er kaum. Toskana hatte nicht einmal die geringen Funken der Bildhauerkunst aufzuweisen, die aus Frankreich im XII. Jahrhundert nach Oberitalien übersprungen waren. Erst als in Frankreich und Deutschland die Bildhauerkunst ihren Höhepunkt erreicht und die Kirchen mit unzähligen Bildhauerschöpfungen überzogen hatte, finden sich in Toskana die ersten Regungen dieser Kunst. Für den, welcher die mittelalterliche Entwicklung bis hierher kennt, liegt es nahe, auch in *Niccolò Pisano* einen Schüler der Franzosen zu vermuten; das Unvermittelte seiner Erscheinung legt dies vor allem nahe.

Im XII. Jahrhundert weist die toskanische »Kunst« nicht einmal gleichwertige Genossen des *Nikolaus* von Ferrara auf. An *San' Andrea* zu

167.
Bildnerkunst
in
Toskana.

168.
Magister
Gruamons.

Und auf der Unterseite steht:

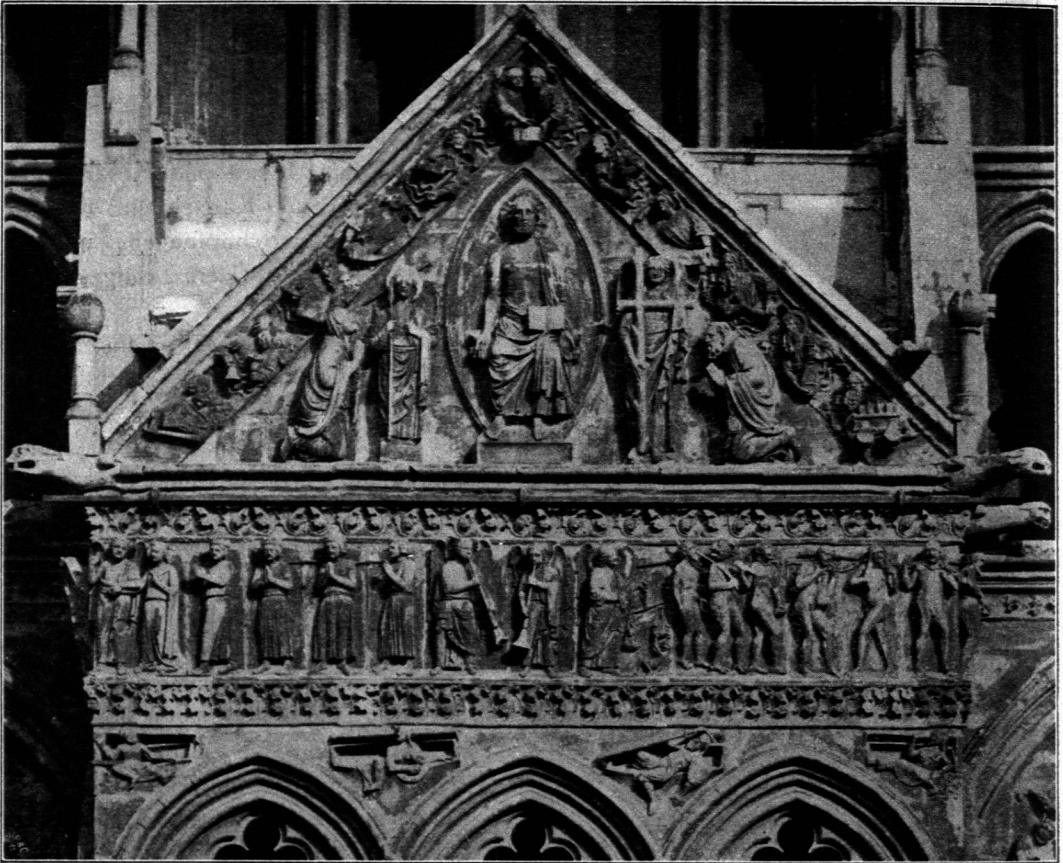
»TUNC ERANT OPERarii VILLANUS ET PATHUS FILIUS TIGNOSI A.
D. MCLXVI«¹⁶¹⁾.

Am Sturz des Tores von *San Giovanni Fuorcivitas* nennt er sich noch einmal:

»GRUAMONS MAGISTER BONUS FEC'. HOC OPUS.«

Auf ähnlicher Stufe steht *Biduinus* 1180 zu Lucca. Die Betätigung der Bildhauerkunft ist so schwach, daß sich erst gegen die Mitte des nächsten Jahrhunderts,

Fig. 448.



Von der Westansicht des Domes zu Ferrara.

kurz vor *Niccolò Pisano*, wiederum einige Werke vorfinden. Das stattliche Taufbecken in der Taufkirche zu Pisa trägt folgende Inschrift:

»A . D . MCC . XLVI . SUB JACOBO RECTORE LOCI GUIDO BIGARELLI DE COMO FECIT OPUS HOC.«

Zwar zeigt daselbe figürliche Darstellungen gar nicht; aber es gibt die sicherste Bestimmung des Bildhauers, der die Kanzel von *San Bartolomeo in Pantano* zu Pistoja angefertigt hat. An dieser ist, was die Vorderansicht betrifft, wohl ein Fortschritt in den Gestalten zu verspüren; aber eine Ueberleitung zur Meisterschaft

¹⁶¹⁾ Siehe: SCHMARSOW, S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter. Breslau 1890. S. 37.

Niccolò's ist nicht vorhanden. Man sieht nur, daß sich dieselben Bilderkreise verbreiten, die *Niccolò* verwandte und die von den französischen etwas abweichen. Im übrigen stammt *Guido* ja aus Oberitalien.

Nicht allorts befriedigte jedoch die von *Vasari* zuerst aufgestellte Behauptung, daß *Niccolò* durch Nachahmung der Antike — von den etruskischen Vorvätern ganz abgesehen — zu dem geworden war, wie ihn seine Werke zeigen. Man fand am antiken Sarkophag der Markgräfin *Beatrix* wohl einzelne Gestalten wieder; aber die christlichen Gedankenkreise, die er so sicher zur künstlerischen Gestaltung gebracht hatte, blieben ohne Vorbild und Vorgänger. *Crowe* und *Cavalcafelte* gaben ihn daher, gestützt auf eine Urkunde von 1266, welche ihn »*Mag. Nicola Pietri de Apulia*« nennt, als einen Schüler der süditalienischen Kunst aus. Dort sollte ein geheimnisvolles Gemisch von byzantinisch-arabisch-normännischer Kunst als Untergrund für die antiken Bestrebungen Kaiser *Friedrich II.* eine Bildhauerschule geschaffen haben. Einzig die Goldmünzen *Friedrich II.* und Bildwerke in Ravello werden erwähnt. Es ist zu merkwürdig, mit welcher Gewalt man sich der allein möglichen Erklärung verschloß, daß *Niccolò* ein Schüler der Franzosen ist. Und doch beweisen dies schon die architektonischen Einzelheiten der Kanzeln, und zwar sowohl die durchbrochenen Kleeblattbogen beider, wie insbesondere die Kapitelle an derjenigen im Dom zu Siena. Ebenso zeigt das vierteilige gotische Maßwerkfenster im Hintergrunde bei der Anbetung der heiligen drei Könige am Sturz des linken Tores am Dom zu Lucca *Niccolò's* Kenntnisse nichtitalienischer Gotik.

Aber nicht bloß diese Einzelheiten verraten *Niccolò* als einen Schüler der Franzosen; die ganze selbstherrliche Behandlung der Gestalten weist auf die Hunderte und Tausende ähnlicher Schöpfungen der Franzosen hin, denen das Modellieren von künstlerisch vollendeten Gestalten kein verschlossenes Geheimnis war, wie den toskanischen Vorgängern und Mitlebenden *Niccolò's*. Allerdings zeigt sich *Niccolò* in seinen Schöpfungen als ein völlig selbständiger Schüler der Franzosen, der seine Eigenart frei zum Durchbruch brachte, gerade so wie seine deutschen Mitschüler.

Betrachten wir nun seine Werke im einzelnen. Die beglaubigten Schöpfungen *Niccolò's* sind die Kanzeln in der Taufkirche zu Pisa (1260), im Dom zu Siena (1266) und der Brunnen zu Perugia (1273—80). Hierzu tritt noch das vom Beschauer aus linke Tor am Dom *San Martino* zu Lucca, das man nur den Formen nach ihm zuteilen kann.

Die Kanzel zu Pisa zeigt in ihren Brüstungen das Leben Christi von der Verkündigung bis zum jüngsten Gericht; die Verkündigung und die Geburt sind in eine Darstellung zusammengewoben. Man weist für die Gestalt der liegenden Gottesmutter auf die ähnlichen Frauengestalten der etruskischen Totenurnen hin. Gewiß die Ähnlichkeit ist vorhanden; aber in der gleichen Darstellung an der Kanzel des *Guido* von Como zu Pistoja liegt Maria in derselben Stellung und mit der ebenso gefalteten Decke. Die übrigen Darstellungen an dieser Kanzel bieten keine Besonderheiten. Dies ist überhaupt das Merkwürdigste an den Schöpfungen *Niccolò's*: bei aller Gestaltungskraft und Beherrschung des menschlichen Körpers reizt keine seiner Schöpfungen zu besonderer Bewunderung; keine ladet das Auge zum Verweilen ein. Der Adler unter dem Lesepult dagegen nimmt den Blick gefangen; er zeugt von ganz besonderer Meisterschaft in der Behandlung der Tierwelt. Auch die Schafe im Stall zu Bethlehem und die Pferde sind vorzüglich gelungen.

Die Kanzel im Dom zu Siena gleicht ihrer Schwester in der Pisaner Tauf-

kirche fast völlig. — Der Brunnen zu Perugia ähnelt seinerseits den Kanzeln; er zeigt ebenso Standbilder an den Ecken wie diese; nur die Füllungen fehlen dazwischen und sind an einen zweiten Brunnenrand versetzt.

Endlich schreibt *Vasari* dem *Niccolò* noch die Bildwerke über dem linken Seitentor der Westansicht am Dom in Lucca zu, und wohl mit Recht. Im Rundbogen sind die Kreuzabnahme und auf dem Sturz die Anbetung der heiligen drei Könige dargestellt. Die Kreuzabnahme gleicht in der Auffassung völlig derjenigen am Haupttor der Straßburger Westansicht.

Alle Bildwerke *Niccolò's* haben den lebendigen Blick und die zielanstrebende Haltung der Renaissancebildwerke, diese beiden Haupteigenschaften, welche den französischen und deutschen Schwestern der Gotik fehlen. Insofern ist *Niccolò* der Vater der »Renaissance«. Die Schönheit der französischen und deutschen Bildwerke mit diesen neuen Errungenschaften zu verbinden, dies gelang erst den Meistern der Frührenaissance.

Niccolò hatte Gehilfen, seinen Sohn, *Giovanni Pisano* und *Fra Guglielmo*. Bildeten nun Sohn und Schüler diese so persönlich gefärbte Kunst *Niccolò's* weiter aus? Trat in ihren Werken alles das, was man an *Niccolò's* Kunst für Nachahmung und Frucht der Antike ansieht, klarer und entschiedener hervor? Oder erhielt sich wenigstens das von *Niccolò* angeblich der Antike Entnommene in ihren Schöpfungen weiter? Keineswegs. Kann man bei *Fra Guglielmo* zur Not noch einiges finden, das an *Niccolò* erinnert, so verlagert auch der beste Wille beim Anblick der Werke des Sohnes *Giovanni*, geschweige denn des Schülers desselben, *Andrea Pisano*. Die Werke dieser Künstler sehen echt »gotisch« aus, so zwar, daß dies niemand bestreitet. Aber sie zeigen trotz alledem einen Fortschritt, eine Eigenart: dies ist die malerische und sinngemäße Gruppierung, das Bemühen, die Handlung, die Seelenvorgänge zuerst durch die Bewegung und Anordnung der Gestalten, wie durch die Ausbildung der Gesichter zum Ausdruck zu bringen. Man sieht keine antiken Entleihungen, keine Nachfolge *Niccolò's*, sondern mittelalterlich-italienische Eigenart. Diese Kunst gebiert aus sich in organischer Entwicklung die Kunst *Donatello's* und die Kunst der fog. italienischen Frührenaissance. Auch das Schönheitsideal der Frührenaissance ist nicht das antike. Das Schönheitsideal ist ein durchaus italienisch-volkseigenes in Gestalten wie Gesichtern. Da auch die Gedankenkreise ganz ausnahmslos dem Christentum entstammen und nicht der Antike, so können die wenigen nackten Putten und das antike Ornament, welches diese Gestalten umgibt, nicht dazu hinreichen, aus dieser durch und durch christlich-mittelalterlichen volkseigenen Kunst eine Tochter der Antike zu machen. Wenn das antike Ornament die »Renaissance« beweisen sollte, so fing in Italien die Renaissance schon 1100 an und hört nie auf. Wie man aber in der Baukunst mit Recht jene Kunst für »Renaissance« erklärt, welche den antiken Formenkanon völlig aufnimmt, unter Verwerfung aller Erinnerungen an die mittelalterliche Kunst — soweit solches möglich ist —, so kann man auch erst jene Bildhauerkunst um 1500 als Renaissance bezeichnen, welche die antiken Gedankenkreise wieder aufnimmt, die antike Nacktheit, die antiken Gestalten und die ewig über denselben Leisten geschlagenen antiken Göttergesichter.

171.
Fra
Guglielmo.

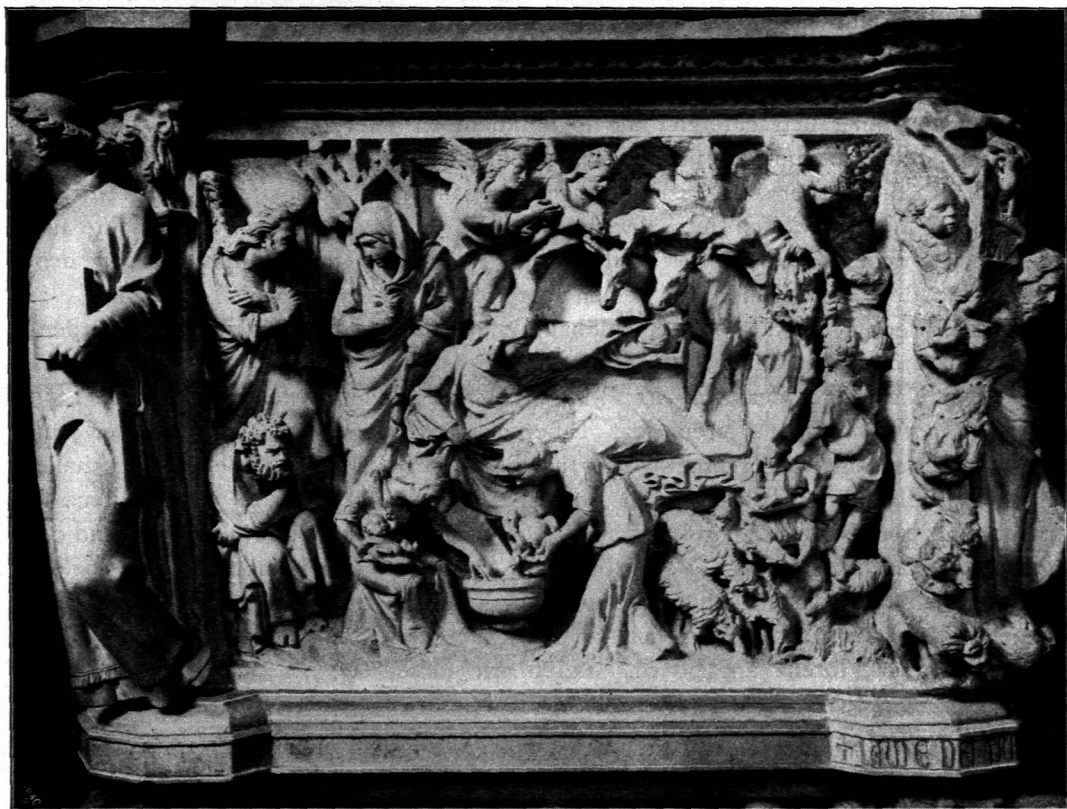
Fra Guglielmo hat 1267 den Schrein des heiligen Dominikus in Bologna und 1270 die Kanzel von *San Giovanni fuorcivitas* in Pistoja angefertigt. Allerdings kann man ihm die erstere Arbeit nur mit größter Wahrscheinlichkeit zusprechen;

einen Beleg dafür gibt es nicht. Seine Werke zeigen große Abrundung in der Form, aber, im Gegensatz zu *Niccolò* und seinem Sohn, große Ruhe.

Giovanni, der Sohn *Niccolò's*, übertrifft dagegen seinen Vater um vieles in der Haft und Gewalt, mit der seine Gestalten empfinden und handeln. Dabei sind dieselben liebevoller und nehmen das Auge mehr gefangen als diejenigen seines Vaters. Die antike Tönung *Niccolò's* ist verschwunden. *Giovanni* war ferner als Baumeister des Campofanto zu Pisa (1278) und vielleicht auch als solcher des Domes zu Siena tätig. Er schuf während dieser Zeit eine große Anzahl von Standbildern

172.
Giovanni
Pisano.

Fig. 449.



»Geburt Christi« an der Kanzel der Kirche zu Pistoja.

»Unserer lieben Frau«; ferner 1301 die Kanzel zu Pistoja (Fig. 449) und 1302—11 die frühere Kanzel im Dom zu Pisa.

Von nun ab verlegte sich der Schwerpunkt des bildhauerischen Schaffens nach Florenz. Ein weiterer Gehilfe *Niccolò's* war *Arnolfo di Cambio*, der spätere Dombaumeister von Florenz. Sein Nachfolger am Turmbau, *Giotto*, schuf um 1334 einige Reliefs am Fufse des Glockenturmes und *Andrea Pisano* 1330 die eine Tür der Florentiner Taufkirche.

173.
Arnolfo
di Cambio.

Ein Hauptunterschied zwischen der Pisaner und der Florentiner Schule fällt sofort in die Augen. Während *Niccolò* und seine Schüler die Flächen mit einer großen Zahl von Figuren völlig füllten, wie dies die antiken Sarkophage zeigen, weisen die Florentiner Reliefs nur wenige Personen mit freiem Hintergrund auf. Im

übrigen sehen diese Bildwerke noch nordischer als diejenigen des *Giovanni Pisano* aus; sie erinnern besonders an die französischen Reliefs in den Unterbauten der Kathedraltore des XIII. Jahrhunderts, fogar in ihren Umrahmungen! Sie, die unmittelbaren Vorgänger der *Ghiberti*, *Donatello*, *Brunellesco* und *Lucas della Robbia*, haben alle antiken Anklänge verloren.

Wenn um jene Zeit die Sitte aufkam, antike Bildwerke zu kaufen und aufzufuchen, so hat dies die Bildhauerkunst glücklicherweise nicht aus ihrem gefunden mittelalterlichen Gleis gebracht. Das Liebäugeln mit den Alten und das Sichbrüsten mit denselben war eine Mode, die der Deutschenhafs und die italienische Eitelkeit geboren hatten. Die alten Klassiker sind das ganze Mittelalter hindurch eifrig studiert und betrieben und nicht erst durch den italienischen Humanismus wieder aufgefunden worden. Aber die Italiener jener Zeit gaben sich diesen Studien mit der besonderen Färbung hin, daß sie sich als die Nachfolger, die Kinder der alten, stolzen und siegreichen Römer betrachteten, die so himmelhoch über den verhafsten deutschen Barbaren gestanden und sie unterjocht hatten. Man warf daher die deutschen Vornamen ab, die bisher fast ausschließlich im ganzen westlichen Europa geherrscht hatten. Man nannte sich nun *Aeneas*, *Hektor*, *Tullius*, *Mucius*; man suchte sich der »barbarischen Bauweise der alten Goten« zu entledigen; man hatte sich ja dem verhafsten deutschen Kaiser und seinen Beamten schon entzogen.

Der Verlauf der Florentiner Bildhauerkunst ist hundertmal geschildert worden; man kann sich daher auf wenige Striche beschränken.

174.
Orcagna.

Der Nachfolger des *Andreas Pisano*, *Orcagna*, schuf zwischen 1349 und 1359 in *Or San Michele* zu Florenz das Tabernakel mit der Grablegung und der Aufnahme Mariens in den Himmel. Dies ist die erste bekannte Grablegung der italienischen Bildhauerkunst, während sie in Straßburg schon um 1220 am Südkreuz so meisterhaft zur Darstellung gelangt war. Die Schöpfungen flossen auch während der ganzen letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts ziemlich spärlich und sind ohne besonderen Reiz. Erst das neue Jahrhundert, das XV., brachte eine große Menge Bildhauerfschöpfungen hervor, die sich an den Wettstreit um die weiteren Tore der Taufkirche zu Florenz angliedern. Sahen wir dabei *Ghiberti* und *Brunellesco* als die tonangebenden Künstler, so verschwindet *Ghiberti's* Färbung der Kunst allmählich, um völlig derjenigen des vorwärtsdrängenden *Donatello* Platz zu machen.

Der Raum des vorliegenden Heftes verbietet eine weitere Ausdehnung dieses Kapitels.

13. Kapitel.

G r a b m ä l e r.

175.
Steinfärbung
und
Grabplatten.

Das Mittelalter hat, künstlerisch umschaffend, wie immer, auch in den Grabmälern seine Eigenart zur Geltung gebracht. Der Verstorbene ruht in voller Gestalt auf der Grabplatte, und zwar scheint das XI. Jahrhundert diese ebenso monumentale wie prächtige und passende Sitte eingeführt zu haben. Etwas Aehnliches findet sich in den mit einer menschlichen Gestalt verzierten Deckeln der ägyptischen Holzfärge und besonders in den lagernden Gestalten auf den etruskischen Aschenkasten.

Eine Ueberleitung zu den mittelalterlichen Grabplatten scheint bei einem Umblick über die griechischen und römischen Grabmäler nicht vorhanden zu sein;