

In den gewöhnlichen (concaven) Siegelgemmen wird man eine Fülle anmuthiger kleinerer Motive, auch scherzhafter und genrehafter Art finden. — Zum Ankauf feilgebotener Antiken dieser Gattung ist nur unter Beihülfe eines geübten Kenners zu rathen.

Von leicht käuflichen Münzen wird der Reisende fast nur römische zu Gesicht bekommen. Kann er unter diesen sich eine Auswahl von Kaisern und Anverwandten des augusteischen Hauses, nicht nach der Seltenheit, sondern nach der Schönheit und guten Erhaltung, verschaffen, so ist dies ein Besitz, der auf immer Vergnügen gewährt. — Mit griechischen Münzen kann man in Unteritalien, und selbst an kleinen, abgelegenen Orten, arg getäuscht werden; das Schöne und Echte darunter gehört aber anerkannter Maassen zum Trefflichsten, was es giebt.



Als das Christenthum die antike Sculptur in seine Dienste nahm, war sie bereits in tiefen Verfall gerathen; schon seit dem Ende des II. Jahrhunderts war die Reproduction der früheren Typen zur todten Wiederholung geworden und die ganze Detailbehandlung bedenklich ausgeartet. Die Vorliebe für das Colossale, 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 that das Uebrige. Die Sculptur der constantinischen Zeit konnte jedenfalls keine christlichen Typen mehr schaffen, welche den Vergleich mit irgend einem Götterbild der besseren Zeit ausgehalten hätten.

Vielleicht im stillen Bewusstsein dieser Ohnmacht, vielleicht auch aus Scheu vor der dem Heidenthum so theuern statuarischen Kunst und aus Rücksicht auf das mosaische Gesetz wurde der kirchlichen Sculptur die Anfertigung von Statuen fortan fast gänzlich erlassen.

a Werke wie die beiden (sehr geringen) Statuen des guten Hirten in der vaticanischen Bibliothek (Ausbau gegen den Garten), wie die
 b eherne Statue des heil. Petrus aus dem V. Jahrhundert (in S. Peter) gehören zu den grössten Seltenheiten; letztere ist offenbar mit aller Anstrengung den sitzenden Togafiguren der heidnischen Zeit nachgeahmt. — Von den noch bis ins V. Jahrhundert häufig vorkommen-

den weltlichen Ehrenstatuen hat sich fast nichts erhalten, und selbst von den Regenten nach Constantin besitzt Italien nur noch die formlose eiserne Colossalstatue des Kaisers Heraklius zu Barletta.

Auf diese Weise war von einer Entwicklung heiliger Typen, wie das Heidenthum sie seinen Göttern gegeben, wenigstens auf plastischem Gebiete keine Rede mehr. Ueberdies würden sich die Gegenstände — zunächst Christus und die Apostel — 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 sammt Gewand und Attributen stand charakteristisch fest und umfasste den ganzen denkbaren Kreis des Schönen, wie die Alten es verstanden. Die heiligen Personen des Christenthums dagegen waren von vorn herein nicht mythologisch, sondern geschichtlich und längst ohne alles Zuthun der Kunst Gegenstände des Glaubens, mit welchen sich nicht eben frei schalten und walten liess; sie waren ferner nicht erwachsen aus sittlichen und Naturkräften und boten also bei weitem nicht denselben Reichthum der Charakteristik dar; endlich war ihre Bedeutung eine übersinnliche und geistige und konnte desshalb überhaupt nie in der schönen Kunstform so rein und ohne Bruchtheil aufgehen wie die Bedeutung der heidnischen Typen.

Die Sculptur 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 Styles, noch würdig in Betreff des Gegenstandes zu beseelen im Stande war, schuf sie Geschichten; das Relief verdrängte die Freisculptur 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 Cyklen geschichtlicher Darstellungen oder wenigstens in ganzen zusammengehörenden Reihen heiliger Personen will sie symbolisch ihr Höchstes verherrlichen, die beiden Künste, sammt all ihren Nebengattungen, dienen ihr einstweilen bloss als Mittel zum Zweck und müssen ihre innern Gesetze vollkommen Preis geben.

Der Styl, 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, sodass 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, welches sich in der Parallelisirung alttestamentlicher und neutestamentlicher Vorgänge, in einer Anzahl eigenthümlicher Gestalten und namentlich in Beziehungen aus der Offenbarung Johannis ausspricht. Man muss nur immer das Ganze, wenigstens soweit es erhalten ist, ins Auge fassen, denn nur als Ganzes will es sprechen und wirken. Allerdings bezieht sich diess Alles mehr auf die Malerei, doch verlangen auch die plastischen Ueberreste, dass man auf diesen Standpunkt eingehe.

Das Einzelne des Styles, wovon bei Anlass der Malerei umständlicher die Rede sein wird, ist hier mit zwei Worten zu schildern. Bis in das VII. Jahrhundert dauert der antike plastische Styl in mehr oder weniger deutlichen Nachklängen fort; dann erfolgt eine Theilung: 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 reproducirt es unermüdlich mit einer Sicherheit, welche fast an diejenige der alten ägyptischen Kunst reicht. — 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 derselben erscheinen die christlichen Sarkophage. Die bedeutendste Sammlung derselben befindet sich im Museo cristiano des Vaticans; andere (z. B. der wichtigste des Bassus) in der Krypta von S. Peter (den sog. Grotte vaticane), im Camposanto zu Pisa (S. 548, h), in sehr vielen italienischen Kirchen (meist als Altaruntersätze), hauptsächlich zu Ravenna, (Dom, S. Apollinare in classe, S. Vitale, S. Francesco etc;) ein reicher Sarkophag in der Krypta des Domes zu Ancona, und ausserhalb Italiens besonders im Museum von Arles, einige wichtige auch im Louvre. Derjenige von S. Francesco de' Conventuali zu Perugia, linkes Querschiff, enthält eines der besten

Exemplare des im IV. Jahrhundert kunstüblichen Christus im Knabenalter; dasselbe gilt von dem ebenfalls trefflichen in S. Francesco a zu Ravenna (Altar der rechten Seitentribuna.)

Die ältern dieser Sarkophage zeigen ganz dieselbe fortlaufende Erzählungsweise mit Vereinigung mehrerer dichtgedrängter und bewegter Szenen auf demselben Raum, wie die spätheidnischen Arbeiten. Der etwas stenographische Vortrag dieser Ereignisse wird selbst dem bibelfesten Beschauer einigermassen zu schaffen machen; auch die beständige Gegenüberstellung von Vorbildern aus dem alten und Gegenbildern aus dem neuen Testament erleichtert das Erkennen nicht immer, weil diese Bezüge zum Theil etwas gezwungen sind. Eine beschreibende Aufzählung und Deutung würde hier sehr weit führen; das Nothwendige in Betreff des Museo cristiano und der Grotten giebt Platner in der „Beschreibung Roms“.

Bei abnehmendem Kunstvermögen gab man bald auch das fortlaufende Relief Preis und theilte die einzelnen Vorgänge durch Säulchen ab. In dieser Form übernahm das Mittelalter den Sarkophag und bildete derselben auch seine Reliquienschreine im Grossen und im Kleinen nach.

[Zu den wenigen architektonischen Reliefs aus der vor-byzantinischen Periode gehören die in Stucco angeführten Figuren im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna, wohl ein Ausbund dessen, was die italienische Plastik zur Zeit ihres tiefsten Verfalles geleistet hat. — Von Freisculpturen sind etwa die drei klotzigen Gestalten im Chorumgang von S. Giovanni in Laterano zu erwähnen.]

Mehr und mehr schrumpft die Sculptur zu einer Kleinkunst zusammen und beschränkt sich allmählig auf die Stoffe, mit welchen 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, welche auch die Byzantiner innen und aussen an ihren Kirchen anzubringen pflegten. (Einige in und an S. Marco in Venedig.) [Das Madonnenrelief in S. Maria in Porto zu Ravenna, hinter dem Hochaltar; gewöhnlich verdeckt.] Auch erhielten wohl die Altarschranken (cancelli) und die Kanzeln bisweilen einen figürlichen Schmuck von Stein. (Sculpirte ehemalige Altarschranken mit den Geschichten e Simons und Christi, aus dem XI. oder XII. Jahrhundert, in S. Resti-

tuta am Dom zu Neapel, hinten links.) Im Bewusstsein der eigenen Ungeschicklichkeit wandte man bisweilen antike Sarkophage zu verschiedenem Kirchenschmuck an, trotz ihres heidnischen Inhaltes (S. a 548, a bis c). (Ein altchristl. Sarkophag als Träger der Kanzel in S. Ambrogio zu Mailand; an der Kanzel selbst der bronzene Adler und der Evangelist, etwa X. Jahrhundert; die übrigen Figuren ziemlich barbarisch, XII. Jahrhundert.)

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

Die kostbaren Altäre erhielten bis ins XII. Jahrhundert einen Ueberzug 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 einzig vollständig erhaltene Bekleidung dieser Art, von einem Künstler *Volfrinus*, aus der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts, umgiebt den Hochaltar von S. Ambrogio in Mailand, welcher ausserdem durch die gleichzeitigen, bemalten, ziemlich sorgfältigen Steinsculpturen seines Giebels merkwürdig ist. Als Bild des Kunstvermögens der carolingischen Epoche ergibt sich daraus eine sonderbare Mischung von classischen Reminiscenzen, eigenthümlichem Ungeschick und byzantinischer Zierlichkeit. — Der Altarvorsatz (Pala d'oro) von S. Marco zu Venedig, ein Werk des X. Jahrhunderts aus Constantinopel, enthält bloss äusserst saubere Emailgemälde auf zahlreichen Goldplatten; sein bronzener und vergoldeter Deckel dagegen, eine gute venezianische Arbeit des XIV. Jahrhunderts, zeigt in den Hochrelieffiguren der Apostel den entwickelten gothischen Styl. — Ein Altarvorsatz von Elfenbein mit vielen Historien (XII. Jahrhundert) in der Sacristei des Domes von Salerno. — Bei spärlichen Mitteln vertrat auch wohl Stucco, Vergoldung und Malerei das Relief und Email aus edlern Stoffe. Ein Altarvorsatz dieser Art, datirt 1215, in der Akademie zu Siena, erster Raum. — Ueber das Bauliche der Altäre vgl. S. 78, 94 u. f.

Kleine Hausaltärchen, meist mit schliessbaren Seitenflügeln (als Triptychen), wurden vorzüglich aus Elfenbein gefertigt. Das Museo cristiano des Vaticans enthält unter mehreren Beispielen aus verschiedenen Jahrhunderten ein sehr ausgezeichnetes byzantinisches Triptychon von der delicatsten Behandlung. Die Anwendung des

Elfenbeins zu kleinen Altären hat übrigens bekanntlich nie ganz aufgehört.

Bischöfliche Throne erhielten bisweilen eine ganze oder theilweise Bekleidung mit Elfenbeinplatten, auf welchen Figuren und ganze Geschichten eingeschnitten sind. Dieser Art ist der Thron des heil. Maximian in der Sacristei des Domes von Ravenna, mit Reliefs von sehr ungleicher Güte und von verschiedenen Händen (wie es scheint) des IV. bis VI. Jahrhunderts; das Beste die Einzelgestalten an der Vorderwand unten [und einige Reliefs aus der Geschichte Josephs; so die Söhne, welche dem Vater den blutgetränkten Mantel überbringen, eine Scene voll dramatischer Kraft bei ziemlich skizzenhafter Ausführung]. Auch der Thron des heil. Petrus, welcher in Bernini's colossale Erzdecoration über dem hintern Altar von S. Peter in Rom eingeschlossen ist, dürfte nach den Abbildungen zu urtheilen mit Elfenbearbeiten aus verschiedenen Zeiten geschmückt sein. (Unter andern die Thaten des Hercules und die himmlischen Zeichen.) Oft nahm man mit antiken Steinsesseln vorlieb [ein schönes Exemplar in der Capella Sancta Sanctorum, Ende des rechten Seitenschiffes, von S. Apollinare nuovo zu Ravenna]; auch von dem steinernen Wagen in der Sala della Biga (Vatican) hat das erhaltene antike Stück (mit den schönen Ornamenten) als bischöflicher Thron in S. Marco zu Rom dienen müssen.

Von kleinern kirchlichen Prachtgeräth sind die sog. Diptychen vorzüglich bemerkenswerth: zwei Elfenbeindeckel, der eine oder beide mit Reliefs versehen, dem jeweiligen Verzeichniss der Katechumenen oder dem der Geistlichen zum Einband dienend. Einige sind für die Kirchen eigens gefertigt und demgemäss sculpirt, andere sind hergeschenkte sog. Consulardiptychen, welche den Consul oder den Kaiser darstellen, indem er das Signal zum Beginn der öffentlichen Spiele giebt. (Mehrere im Domschatz von Monza: das schöne mit Cicero und einer Muse etwa aus dem IV. Jahrhundert; das eines Kaisers, angeblich Hadrian, mit einer weiblichen Figur, nicht viel später; das zweier geputzter Consuln, die nachträglich zu Heiligen gemacht worden, etwa aus dem IV. Jahrhundert. — Ein Diptychon des letzten Consuls Anicetus in den Uffizien zu Florenz, II. Zimmer der Bronzen, 11. Schrank.)

Den Diptychen schliessen sich die übrigen elfenbeinernen Bücherdeckel an, bei welchen man sich die Bücher als liegend, nicht als

a in Reihen stehend denken muss. (Der untere Deckel wenig oder gar nicht verziert). Ein schöner und früher im Museo cristiano; andere hauptsächlich in Bibliotheken. Häufiger kommen Bücherdeckel mit getriebenen Figuren von vergoldeter Bronze und mit Emailzieren vor.

b Von Reliquienkasten wüsste ich kaum einen sculptirten zu nennen, der mit den bessern nordischen Arbeiten dieser Art wetteifern könnte. Das Email überwiegt vollständig zumal in den noch jetzt sehr zahlreich vorkommenden kleinen Reliquienkästchen. — Ein Elfenbeinkästchen mit den Halbfiguren der Apostel in zierlichem byzantinischem Flachrelief des X. bis XII. Jahrhunderts findet man in dem genannten Raume der Uffizien, 14. Schrank. — Ebenda eine runde Hostienbüchse mit der Reliefdarstellung der Anbetung c der Könige, vielleicht aus dem VI. Jahrhundert. — Mehrere Reliquarien verschiedener Zeiten im Tesoro von S. Marco.

d Kreuze, Diademe u. dgl. sind im ersten Jahrtausend sehr barbarisch und auf die blosse Kostbarkeit hin gebildet worden. (Beispiele im Domschatz von Monza; die eiserne Krone, VII. Jahrhundert (?), macht kaum eine Ausnahme.)

e Von den Kirchenschätzen Italiens sind die beiden genannten von Monza ¹⁾ und von S. Marco in Venedig wohl die sehenswerthesten. In den Domschätzen von Mailand und Neapel überwiegt auf eine traurige Weise der schlechteste Silberguss aus den beiden letzten Jahrhunderten, welcher kaum einen andern Zweck verräth, als das vorhandene Metall zu möglichst massiven Blöcken und damit möglichst f wenig transportabel zu machen. Der Schatz von S. Peter gehört überhaupt nicht zu den reichsten und enthält wenig Altes (dafür aber einige gute Renaissanceleuchter, welche man dem *Michelangelo* und dem *Benvenuto Cellini* zuschreibt). — Einzelne kirchliche Anticaglien

* ¹⁾ Die eiserne Krone wird nicht in der Schatzkammer, sondern auf dem Altar
 ** einer Capelle rechts vom Chor aufbewahrt. — Im Schatz u. a. der Kamm und der Fächer der Königin Theodelinde; das ihr von Gregor d. Gr. geschenkte Kreuz; ein anderes Kreuz mit den an Kettchen daran hängenden Goldkugeln; ein goldenes Pultblatt (?) von ihr gestiftet, mit aufgenieteten Gemmen; ihre Krone, d. h. ein Goldreif mit runden emallirten Knöpfchen und Edelsteinen etc.; endlich das Kreuz von Italien, bedeckt mit Edelsteinen und Email, gestiftet von Berengar I. (IX. Jahrhundert). Das Meiste ziemlich roh und primitiv, das Kreuz von Italien wie nach dem blossen Augenmaass verfertigt.

der verschiedensten Style und Gattungen findet man gesammelt in Florenz (Uffizien, II. Zimmer der Bronzen, 14. Schrank und Eck-^a schrank links, wo sich u. a. die berühmte Pax des *Maso Finiguerra* befindet); in Neapel (Museum, Abtheilung der Terracotten, II. Saal),^b in Mailand (Sammlungen der Ambrosiana), in Brescia (Museo patrio)^c und anderwärts.

Der plastische Erzguss ist im früheren Mittelalter für Italien nicht von derselben Wichtigkeit, wie für Deutschland. Die einzige Anwendung des Erzes im Grossen, nämlich diejenige für Kirchenpforten, wurde der Sculptur grossentheils entzogen, indem man die heil. Figuren und Geschichten durch eingelegte Fäden und (für das Nackte) Flächen von Silber oder Gold darstellte. (Thüren von S. Marco^d in Venedig, an den Domen von Amalfi (vor 1066), Ravello (1179),^e Salerno, Monreale, Trani etc., ehemals auch an S. Paul bei Rom mit dem Namen des byzantinischen Erzgiessers *Staurakios*.) Was daneben von Reliefs an gegossenen Thürflügeln vorkömmt (hintere Thür am Dom von Pisa, XII. Jahrhundert, von *Bonannus* etc.; Pforten von S. Zeno in Verona) lässt diese Einbusse kaum bedauern^f). [Die umfänglichen Thüren an S. Sabina zu Rom, Holzschnitzerei, sind bei dem Streben nach lebendiger Bewegung in befangenen Formen so alterthümlich, dass, wenn sie wirklich im XII. Jahrhundert unter Innocenz III. gefertigt wurden, alte Vorbilder darin copirt sein müssen.] — Der schöne baumförmige Bronze-Candelaber im linken Querschiff des Domes von Mailand ist sammt seinen zahlreichen Figürchen wohl erst aus dem XIII. Jahrhundert [oder noch später], dem Zeitalter, da die Sculptur anderweitig wieder zu einem neuen Leben erwacht war.

Die Hauptbedingung dieses Erwachens war offenbar die Rückkehr zur Steinsculptur, und diese konnte erst im Zusammenhang mit einer neuen Entwicklung der kirchlichen Baukunst eintreten.

Der entscheidende Schritt geschah in Toscana und der Lombardei, während des XI. und XII. Jahrhunderts, hauptsächlich mit der Schöpfung eines neuen Fassaden- und Portalbaues, welcher die Sculp-

¹) Und doch liegt überall ein Goldkorn, wo man sucht. Der alte *Bonannus* hat z. B. bei der Transfiguration die drei Jünger mit der Geberde des tiefsten Sinns, die Hand am Bart, mit geschlossenen Augen dargestellt. — [Ueber die Zweifel an der Urheberchaft des *Bonannus* vgl. Schnaase IV, 564.]

tur erst mässig und dann im Grossen in Anspruch nahm. Auch das Innere der Kirchen, aus der bisherigen engen Pracht von Gold und Mosaiken in das Grossräumige und Einfache übergehend, verlangte von der Sculptur jetzt wieder marmorne Altäre, Kanzeln und Grabmäler, während zugleich das Mosaik dem Fresco 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 Styl bezeichnen, sowie man die auf dem Römischen ruhenden Sprachen des Abendlandes nach ihrer (gerade auch zu jener Zeit vollendeten und literarisch乙thätigten) Umbildung als romanische Sprachen benennt.

Die Anfänge dieses romanischen Styles der italienischen Sculptur waren freilich äusserst roh und ungeschickt, sodass gleichzeitige deutsche Arbeiten in der Regel einen beträchtlichen Vorzug behaupten werden. Dafür haben sich die italienischen Künstler oft mit Namensunterschrift genannt und dadurch der Kunstgeschichte einen fortlaufenden urkundlichen Faden an die Hand gegeben, den sie in Deutschland vermisst. Diese Namensnennung, beider selbstmateriellen Geringfügigkeit der meisten Werke doppelt auffallend, zeigt dass die Steinsculptur mit der ganzen Wichtigkeit einer Neuerung auftrat.

Das Wichtigere ist in Kürze folgendes:

- a Taufbrunnen in S. Frediano zu Lucca 1151, mit unergründlichen Darstellungen von fleissiger aber noch sehr befangener Arbeit; von *Robertus*. Ein Werk, welches besser als jede Beschreibung zeigt, wie der romanische Styl einen gewissen ornamentalen, ja kalligraphischen Schwung in seine Gestalten, namentlich in die Gewänder bringt.

- b Die Oberschwellen der Portale an S. Andrea und S. Bartolomeo in Pistoja, dort 1166 von *Gruamons*, hier 1167 oder von *Rudolfinus*; elend und gering, nur als Präcedentien der pisanischen Schule bemerkenswerth. — [Von *Gruamons* auch ein Relief an der Fassade von S. Giovanni fuorcivitas daselbst.]

- c Portalsculpturen an S. Salvatore zu Lucca, um 1180 von *Biduinus*, welcher auch diejenigen an der Kirche von Casciano unweit

Pisa fertigte. Die eiserne Pforte des *Bonannus* ¹⁾ am Dom von Pisa a wurde schon erwähnt; sie fällt nebst den Sculpturen der Seitenpfosten des Ostportals am Baptisterium, welche schon viel entwickelter sind, b in dieselbe Zeit. [Von demselben *Bonannus* vielleicht die Thüren des Domes von Monreale, 886.]

Schon einen Schritt weiter geht das Relief der Oberschwelle an c S. Giovanni zu Lucca. [Der Architekt der Fassade S. Martino, *Guidectus* wahrscheinlich auch Urheber der Sculpturen.]

Die oberitalienischen Sculpturen sind durchgängig um einen bedeutenden Grad besser und lebendiger, auch diejenigen, welche um ein halbes Jahrhundert älter sind, als die genannten toscanischen. Die Nähe des damals kunstreichen Nordens ist nicht zu verkennen.

Am Dom von Modena: Aussen an der Fassade die Geschichten d der ersten Menschen, im rechten Querschiff die Passion, von *Nicolaus* und *Guillemus*, seit 1099. Diese Arbeiten sind nebst den Portalsculpturen bei aller Rohheit merkwürdig als früheste Denkmale wahrhaft romanischen Styles in Italien.

An der Fassade von S. Zeno in Verona (seit 1139) Sculpturen e derselben Künstler, *Nicolaus* und *Guillemus*, schon mit höher entwickeltem Sinn für Anordnung im Raum und für Reliefbehandlung überhaupt. (Bes. die Erschaffung der Thiere.) Der belehrende Vergleich mit den Bronzeplatten der Thür, welche noch ganz barbarisch sind, zeigt, dass diese von der Thür des älteren Baues entlehnt sein müssen.

(Im Innern stehen an der Mauer des rechten Seitenschiffes die f Statuen Christi und der zwölf Apostel, etwa vom Anfang des XIII. Jahrhunderts, sorgfältige Arbeiten. Wie gebunden die Kunst sich damals fühlte, wenn irgend ein höheres geistiges Verhältniss auszudrücken war! Um die ehrfürchtige Unterordnung der Apostel zu bezeichnen, sind sie alle mit einsinkenden Knieen gebildet, am merklichsten die beiden zunächst bei Christus. Es war ein weiter Weg von da bis zu Rafaels Tapete: „Pasce oves meas.“)

Die Sculpturen am Portal des Domes sind befangener als die an g S. Zeno, die Löwen ganz heraldisch. Im rechten Seitenschiff befindet sich ein Weihbecken romanischen Styles, auf drei burlesken, nackten Tragfiguren (die vierte fehlt). Das XV. Jahrhundert, welches diese

¹⁾ [Vgl. S. 557, Anm. 1.]

halbdämonischen Fratzen nicht mehr als solche verstand, glaubte sie in Gestalt von Buckligen nachahmen zu müssen. Dieser Art ist der ganz tüchtige Gobbo, welcher in S. Anastasia das Weihbecken links mit so aufrichtiger Anstrengung trägt. (Derjenige rechts ein geringes viel späteres Gegenstück.)

Das Taufbecken in S. Giovanni in Fonte (XII. Jahrhundert) zeigt in seinen Reliefs den sauberen und sogar schwungreichen romanischen Styl mit noch ziemlich ungeschickten Motiven verbunden. (Die einzelnen Theile von verschiedenem Werthe.)

Von den Sculpturen an der Fassade des Domes von Ferrara gehören diejenigen des Mittelportales selbst noch der Gründungszeit (1135) und dem befangenern romanischen Styl an. (Die alten Originale der ziemlich täuschend erneuerten Tragfiguren auf Löwen findet man in einem Hofe hinter dem Chor.) Schon freier regen sich die Gestalten der sechs Monatsbilder an einem Anbau der Fassade rechts. Endlich sind die obern Sculpturen über dem Mittelportal (s. unten 576 h) ein wahrhaft bedeutendes Werk des gothischen Styles, etwa um 1300. (Die untere Halle der Universität enthält einige Fragmente des altchristlichen und der späteren Style.)

Mit den Sculpturen am Baptisterium und im Dom von Parma ist man in einiger Verlegenheit, weil zweierlei Style einem und demselben Künstler, *Benedetto Antelami*, zugeschrieben werden. — Er nennt sich mit vollem Namen und mit dem Datum 1178 in dem Relief einer Kreuzabnahme, welches sich jetzt in der dritten Capelle rechts im Dome befindet; eine zierliche, aber noch sehr starre Arbeit, eher byzantinisch als romanisch. Dann hat ein „*Benedictus*“ im Jahr 1196 die Sculpturen am Südportal des Battistero gefertigt, und laut diesen wohl auch die der beiden übrigen Portale, von welchen dasjenige gegeben Süden durch sein fast mythereiches Aussehen die Liebhaber der damaligen Mystik glücklich machen wird ¹⁾. Diese, nebst den Engeln in den Nischen des Innern und den innern Thürreliefs können alle noch wohl von der gleichen Hand sein und würden dann einen allmäligen Uebergang des Antelami zur romanischen Art beweisen. — Aber die schon ungleich lebendiger gebildeten Thiere am Sockel des Gebäudes aussen und die zwölf Hochreliefs mit den Monatsbeschäft-

¹⁾ [Es ist ein Motiv aus der Barlaamlegende, durch Rückerts Gedicht „Es ging ein Mann im Syrerland“ allbekannt geworden. Vgl. d. eingehende Schilderung b. Schnaase, VII. 294.]

tigungen in einer oberen Galerie des Innern zeigen einen so viel höhern Grad künstlerischen Vermögens, dass sie einem Andern angehören müssen und dieser wäre dann der bedeutendste Bildhauer Italiens vor oder neben *Nicc. Pisano* gewesen. Lebendig und selbst schön bewegt erinnern diese Gestalten in ihrer plastisch trefflichen Behandlung des Nackten unmittelbar an deutsche Arbeiten des beginnenden XIII. Jahrhunderts.

Wie wenig aber eine Schwalbe einen Sommer macht, zeigen die beiden ungeschlachteten Löwen vor dem Dom, deren Datum 1281 über dem Hauptportal neben dem nicht nennenswerthen Namen des Bildhauers zu lesen ist. Sie sind wieder ganz heraldisch und leblos.

In all diesen Werken kämpft das Verlangen nach deutlicher und energischer Bezeichnung des Lebens mit einer mehr oder weniger grossen Ungeschicklichkeit; auch in der Formenbildung zeigt sich noch nicht das geringste Bedenken darüber, ob zum Ausdruck des Heiligen solche Gestalten und solche (oft skurrile) Geberden auch wirklich hinreichten. Um das Jahr 1200 stand die deutsche Kunst wie in allen Beziehungen so auch hierin hoch über der italienischen ¹⁾.

Auch die meisten Arbeiten von 1200—1250 gehen nicht weit über dieses Niveau hinaus. Als Probe ist die Kanzel in S. Bartolommeo in Pontano zu Pistoja zu nennen, von *Guido da Como* 1250, mit leblos zierlichen Reliefs. — Oder die meisten von den Sculpturen in der Vorhalle des Domes von Lucca. — Ungleich besser (aber vielleicht erst vom Ende des Jahrhunderts, obwohl noch vollkommen romanisch): die Reliefs mit dem Stammbaum und der Jugendgeschichte Christi, an den Pfosten des Hauptportales am Dom von Genua. Das Lunettenrelief mit dem Salvator und der Marter des heil. Laurentius ist viel geringer und auch die steinerne Arca Johannes des Täufers in dessen Altar im Dom erreicht jene Thürpfosten an Schwung, Feinheit und Leben des Reliefs nicht ²⁾.

¹⁾ Erst im XIV. Jahrhundert geht jene Herabstimmung durch die deutsche Geisterwelt, die man in zahlreichen Aeusserungen nachweisen kann, aber noch nicht in ihrem Wesen ergründet hat.

²⁾ [Für eingehendere Forschung vgl. das Portal der Kirche zu Borgo San Donnino, zwischen Parma und Piacenza; die Kanzelbrüstungen im Dome von Volterra; die *