

des Mittelalters; die architektonische Anordnung des Ganzen vorzüglich.

Andern Nachfolgern scheint die Weise Niccolò's mehr imponirt zu haben als dem eigenen Sohn desselben. So einem *Fra Guglielmo*, dem Verfertiger der Kanzel von S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja (1270), an welcher sich wieder einige direkte Nachahmungen antiker Sarkophagfiguren finden ¹⁾. Das Werk als Ganzes ist ziemlich geistlos, zum Beweis, dass man ein N. Pisano sein musste, um damals mit der Antike etwas Rechtes anzufangen.

[Niccolò starb zwischen 1278 und 1284. Bei Gelegenheit der Architektur ward darauf hingewiesen, wie viel Werke ihm weit über seine Lebensdauer hinaus fälschlich zugeschrieben werden.]

Wo diese Zeit eigentlich hinauswollte, zeigt sich klar und vollständig in den Malereien Giotto's und seiner Schule, auf deren Besprechung (s. unten) wir hier der Kürze halb verweisen. Indess hat die Sculptur hier nicht nur, wie gewöhnlich, die zeitliche Priorität vor der Malerei voraus, sondern sie offenbart auch ganz eigenthümliche Züge, welche Erörterung verlangen.

Es hatte sich seit der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts im Norden derjenige Styl gebildet, welchen man gegenwärtig wegen seines innern Zusammenhanges und gleichzeitigen Entstehens mit der gothischen Baukunst den gothischen nennt. ²⁾ Im Wesentlichen ist er eine Umbildung des bisherigen romanischen nach strengern architektonischen Principien; die Sculptur wird von der übermächtig gewordenen Baukunst in die Schule genommen und auf ganz bestimmte Functionen, auf gegebene Räume angewiesen. Eine gothische Statue ist so zu sagen unvollständig ohne die Nische, für welche sie gedacht ist. Sie hat mit ihrer geradlinigen Einfassung zu contrastiren durch ausgeschwungene Stellung; sie hat mit der Gliederung, der Schattenwirkung derselben zu wetteifern durch kräftigen und selbst scharfen Faltenwurf, überhaupt durch bestimmte Fassung ohne weiche Zerflossenheit. Was ihr von Schönheit und Ausdruck gegeben

¹⁾ Laut Vasari von einem Deutschen.

²⁾ [Der Verf. braucht in der ersten Auflage hier durchgehends die Bezeichnung germanisch für gothisch. Seither hat diese Bezeichnung sich nicht eingebürgert und es empfiehlt sich, zu dem gebräuchlich gewordenen falschen Ausdruck zurückzukehren.]

werden kann, concentrirt sich im Angesicht. Eine vollständige und allseitige Durchbildung war hiebei zwecklos, sogar unmöglich; doch hinderte dies nicht das Entstehen einer Anzahl Sculpturen vom höchsten relativen Werthe, wie z. B. diejenigen aus dem XIII. Jahrhundert an der Liebfrauenkirche zu Trier, am Strassburger Münster, in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg etc.

Von diesen Werken scheint nun der Sohn des Niccolò, *Giovanni Pisano*, den wir schon nebst dem Vater als Architekten kennen, angeregt worden zu sein, entweder durch einen Aufenthalt in Deutschland oder durch herübergekommene deutsche Künstler ¹⁾.

Allein die italienische Baukunst machte der nordischen im Ganzen gerade diejenigen Zierformen nicht nach, welche im Norden die Umbildung in den gothischen Sculpturstyl motivirt hatten; und so war auch die Aneignung des letztern selbst eine zwar kenntliche, aber doch freie. Das Vorbild hätte auch lange nicht ausgereicht; Giovanni's Hauptgattung war, wie wir sehen werden, das reiche und bewegte Relief, das gerade im Norden nur ausnahmsweise zu einer solchen Anwendung gelangte. Bald darauf ging es in der Malerei ähnlich; auch sie erhielt im Süden ungleich weitere Räume und freiere Aufgaben als im Norden.

Auf der Grenze des neuen Styles stehen die biblischen Reliefs, mit welchen die untern Theile der Fassade von Orvieto (seit a 1290) bedeckt sind. Es ist noch die Schule Niccolò's, doch schon vorwiegend unter dem Einfluss Giovanni's. Eine Anzahl ihm selbst zugeschriebener Scenen zeigen zuerst in der italienischen Kunst eine selbständige Composition im höhern Sinne mit kenntlichem Liniengefühl; diess wohl eher eine Frucht der Thätigkeit seines Vaters als der nordischen Einwirkung. Aber schon zeigt sich auch der Charakteristiker und der Darsteller des dramatischen Ausdruckes um jeden Preis, dem später auch das Heftige und Hastige zur Gewohnheit wird. ²⁾

1) Deren (laut Vasari) eine Anzahl in seiner Nähe waren.

2) [Giovanni's Mitwirkung ist nicht nachgewiesen; in den Dom-Urkunden, welche Luzi neuerdings vollständig herausgegeben hat, wird ein *Ramo di Pajanello* genannt. Vielleicht arbeitete *Andrea Pisano* (welcher 1347—49 Werkmeister war) an den Sculpturen. Die „Deutschen“ halten Crowe und Cavalcaselle für Leute aus Como, da diese Nordprovinzen noch jetzt die Mehrzahl italienischer Steinmetzen und Maurer liefern.]

a Schon etwas früher (um 1280) hatte er die untere Schale des grossen Brunnens in Perugia¹⁾ mit jener Masse von biblischen, allegorischen und parabolischen Relieffiguren geschmückt. Vortrefflich lebendige Bewegungsmotive und glückliche Anordnung im Raum geben ihnen einen höhern Werth als die noch etwas schwankende plastische Behandlung.

Nur wenige sichere Werke sind aus Giovanni's reifster Zeit vorhanden. Als Architekt [s. oben S. 138] in ganz Italien beschäftigt, brachte er wohl auch seine plastischen Grundsätze überall hin (was freilich eher zu vermuthen als zu beweisen ist), behielt aber gewiss wenig Musse für eigene Arbeiten.

b Der Hochaltar im Dom von Arezzo ist in decorativer Beziehung ein merkwürdiges Denkmal der Ziellosigkeit, welche dem Italienisch-Gothischen anhing, als es die Consequenzen seiner nordischen Vorbilder verschmähte (S. 162); neben deutschen Altarwerken, welche die Kirche selbst in leichter, idealer Durchsichtigkeit nachahmen, könnte er auf keine Weise bestehen. In den Reliefs und Statuetten aber, womit das Werk bekleidet ist, erscheint Giovanni Pisano als Bildhauer auf seiner vollen Höhe. Es ist kaum möglich, diese Geschichten der Ortsheiligen und der Maria, diese Halbfiguren von Propheten und Engeln, diese Apostelgestalten für die gegebenen Räume geistvoller zu componiren.

c Keine andere Schöpfung bezeichnet aber die Sinnesweise Giovanni's deutlicher als die Kanzel in S. Andrea zu Pistoja (1301), ein kleines Werk, doch überquellend von geistigem Reichthum, der die formale Ueberladung vergessen lässt. In den Reliefs ist die Klage der Mütter von Bethlehem, die Gruppe der Frauen unter dem Kreuz in ihrer Art unvergleichlich; von den Eckstatuetten geben die Sibyllen, tief erregt von den Einflüsterungen der sie begleitenden Engel, das Höhenmaass des Ausdruckes, welcher dem grossen Meister zu Gebote stand. Die anatomische Schärfe des Nackten zeigt allerdings u. A., dass sein Ziel ein einseitiges war. — Immerhin möchte diese Kanzel sein reifstes Werk und z. B. derjenigen im

¹⁾ Noch zwei Jahre vorher hatte auch der alte *Niccolò* an diesem Brunnen gearbeitet — was? weiss man nicht.

Dom von Siena, welche ähnliche Motive unsicherer durchführt, weit vorzuziehen sein.¹⁾

[Ebendasselbst der Taufbrunnen in S. Giovanni Evangelista.]

Es folgt das schon bei den Decorationsarbeiten erwähnte Grabmal Benedict's XI. († 1304) in S. Domenico zu Perugia, mit der edeln liegenden Statue des Verstorbenen; auch die den Vorhang ziehenden Engel in ihrem lebendigen Schreiten sind vortrefflich; die obern Statuetten schon mehr conventionell.

Das letzte grössere Werk (1311), die Kanzel im Dom von Pisa, wurde später auseinandergenommen; die einzigen sichtbaren Stücke findet man eingemauert theils noch an der Kanzel selbst (man beachte auch die beiden Löwen), theils auf einer der obern Galerien des Domes. (Die sechs Reliefs über den Thronen im Chor, von welchen man die beiden mittlern für Giovanni's Werk halten könnte, sind von spätern Künstlern der Schule.) Ein Uebergang in das Gesuchte und Manierirte ist hier im Ganzen nicht zu verkennen; die Eckfiguren haben schon etwas gewaltsam Interessantes, worin auch die kenntliche Verwandtschaft Giovanni's mit Michelangelo liegt.

Noch in seiner Blüthezeit aber hat Giovanni in der Madonna zwischen zwei Engeln (Lunette der zweiten Südthür am Dom von Florenz) den Typus der Himmelskönigin so festgestellt, wie er von der ganzen Sculptur des germanischen Styles reproducirt werden konnte. Es ist eine schöne und reiche Bildung, eine Fürstin, grandios einfach gehalten, aber ohne irgend einen besondern Zug schwärmerischer Innigkeit.²⁾ Sonst geht Giovanni, auch wo er ruhig bleibt, nicht auf eigentliche Schönheit aus; im Nackten ist er Naturalist, in den Köpfen mehr lebendig und (wo der Gegenstand es gestattet)

¹⁾ [An der Kanzel in S. Andrea von Johannes Pisanus — „Johanes qui res non egit inanes“ etc. — erschien mir der Künstler in den Hochreliefs: Kindermord, Kreuzigung, Christus in der Glorie, als ein roher Handwerker; seine Figuren kurz, gemein, ungeschön von Formen und übertrieben derb im Ausdruck. In den Umrissen, so zu sagen, absichtlich liederlich. Welcher Rückschritt gegen seinen Vater! Aber interessant und merkwürdig sind die zwischen Kanzel und Kapitäl stehenden 6 Figuren, die Sibyllen, lang und schlank, jede einen Engel hinter sich, auf dessen Eingebungen sie lauscht. Zum Theil auch, besonders zwei, das von Michel Angelo später benützte Motiv des sich Umwendens. — Mr.]

²⁾ [Eher von Nino Pisano. Cr. und Cav.]

jugendlich voll, als holdselig. Immer aber sind die conventionellen byzantinischen, die rohen romanischen Formen durch seinen Vater und durch ihn entschieden beseitigt.

In Pisa selbst werden dem Giovanni noch mehrere Madonnen a zugeschrieben: diejenige auf dem Vordergiebel des Domes; die thronende b Madonna mit Engeln in dem Baldachin über der einen Thür des Camposanto (für ihn zu leblos). (Vasari führt noch andere c Madonnen an.) [Wahrscheinlich von ihm eine Madonna mit zwei Heiligen und einem Donator am Aeussern des Baptisteriums.]

Einen nahen Anspruch auf seinen Namen möchten die Propheten- a figuren in den Füllungen zweier Beichtstühle zu S. Micchele in Borgo haben.

e Wie weit die ihm beigelegten Arbeiten im Camposanto ihm angehören, ist schwer zu entscheiden. Am ehesten wohl die edle Statuette des Petrus (bei II.), vielleicht auch die bedeutende Gruppe (Nr. 47) einer Caritas, über den zusammengestellten Figuren der vier Cardinaltugenden, so viel harte Manier auch darin sein mag; sie könnte etwa für hohe, entfernte Aufstellung berechnet gewesen sein. (Die Nackte von den untern Figuren verräth die Nachbildung eines Venusmotives, in Giovanni's Formen.) Auch bei dem Heiligen mit der Wage (N. 136) über einer Basis mit den sieben freien Wissenschaften (nebst der Philosophie als Königin) wird man am ehesten an Giovanni denken dürfen. Vollends kann der barocke Hercules (N. 2) kaum von einem andern sein als von dem Sohne Niccolò Pisano's; Kopf und Seitenprofil des Ganzen sind der Antike entnommen, die magere Bildung durchaus naturalistisch.

f Auch das Weihbecken mit den Statuen der vier Evangelisten im rechten Querschiff des Domes steht der Art Giovanni's noch sehr nahe.

g In Padua findet sich noch ein bezeichnetes Werk Giovanni's: „Joh'is magistri Nicoli“; nämlich das Grabmal des Errico Scrovegno hinter dem Altar in Madonna dell' Arena (1321). Maria, im Gespräch mit dem ganz bekleideten Kinde auf ihrem Arm, und die beiden Engel sind nicht bloss in der Art, sondern recht sehr in der Manier des Meisters; die Statue des Verstorbenen dagegen ist als eines der frühesten Werke, welche seit Untergang der römischen Kunst den Namen eines vollendeten Porträts verdienen, von grossem Interesse;

im Eifer des neugewonnenen Kunstvermögens hat Giovanni den Kopf und die Hände so im Einzelnen charakterisirt, wie etwa Balth. Denner zu thun pflegt.

Von seinen mit Namen genannten Schülern und Nachfolgern wird das Sichere unten aufgezählt. Seine Schule als Ganzes aber giebt sich in den zahlreichen Sculpturen des XIV. Jahrhunderts in und ausserhalb Pisa kund. In Florenz gehören z. B. die Statuetten a mehrerer Gräber zu S. Croce wahrscheinlich hieher; die grosse plastische Werkstatt war eben damals überhaupt Pisa und nicht Florenz, sodass auch die geborenen Florentiner dort Lehre und Anregung empfangen mochten.

In Pisa haben, wie es scheint, verschiedene Schüler noch bei Giovanni's Lebzeiten die vielen Statuetten an der Aussenseite der von ihm erbauten S. Maria della Spina verfertigt, die denn auch b von sehr verschiedener Güte sind. Ganz trefflich und rein einige der zwölf gegen den Christus in der Mitte gewendeten Apostel, auch einiges am vordern Giebel.

Noch unter Giovanni's Einfluss möchte auch die liegende Grabstatue Heinrich's VII. im Camposanto mit dem edel gewendeten c Haupt und dem ganz vorzüglich drapirten Kaisermantel gearbeitet sein; die Apostel am Sarkophag zeigen unmittelbar den Styl seiner Schule. [Urkundlich von *Tino di Camaino* von Siena.] (Die sitzende Statue desselben Kaisers am andern Ende des Gebäudes ist nebst ihren Begleitern ein rohes Werk dieser Zeit.)

Die spätere Zeit der Schule giebt sich u. a. durch ein zierliches Raffinement der Gewandung kund, wie diess z. B. an der schönen (verstümmelten) Madonna im Camposanto N. 179 zu bemerken ist, d auch an der Gruppe eines Apostels mit zwei Propheten N. 69 u. s. w.

Alles in Allem gerechnet, ist Giovanni der einflussreichste Künstler seiner Zeit gewesen. Ohne ihn hätte es keinen Giotto gegeben oder einen andern und befangenern. — Giotto verdankt ihm gewiss mehr als seinem Lehrer Cimabue.

Von den Mitgenossen Giovanni's, die wir uns hauptsächlich beim Dom von Orvieto um ihn versammelt denken dürfen, ist der als Bau-

meister berühmte Florentiner *Arnolfo del Cambio* mit grösserer Be-
 fangenheit auf den gothischen Sculpturstyl eingegangen. Am Brunnen
 a von Perugia beweisen es die Statuetten der mittlern Schale; sie
 stehen, als fühlten sie Nischen um und über sich. Auch die Figuren
 b an den Tabernakeln von S. Paul und S. Cecilia in Rom haben bei
 würdiger Gemessenheit doch etwas Unfreies, das von Giovanni's Art
 weit abweicht.

[Von ihm das Grabmal des Cardinal de Braye in S. Domenico zu
 Orvieto.]

Agostino und *Angelo* von Siena, die Erbauer der hintern Fronte
 des dortigen Domes (S. 133 a) haben ausser ihrer Mitarbeit in Orvieto
 nur ein Hauptwerk hinterlassen, von nur zweifelhaftem Werthe. Die
 Sculptur ist schon seit der Trajanssäule immer in Verlegenheit ge-
 wesen, wenn sie eine Uebermasse von Thatsachen an einem und dem-
 selben Denkmal verewigen sollte. So haben sich auch die Beiden
 wenig zu helfen gewusst, als sie 1330 das Mausoleum des politisch
 c und kriegerisch berühmten Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo
 (Seitenschiff links) arbeiteten. Die übliche Form — eine Nische mit
 Sarkophag und Giebel — behielten sie vergrössert bei und erzählten
 dem Beschauer in vier Reihen von je vier Reliefs übereinander die
 Thaten des Helden. Da Vasari's Aussage sich streng genommen nur
 auf die Anordnung des Grabes im Ganzen bezieht, so möchte es wohl
 zweifelhaft bleiben, dass Giotto zu diesen ziemlich ungeschickten
 Compositionen die einzelnen Zeichnungen geliefert habe. Viel besser
 sind die zwischen den Reliefs angebrachten Statuetten.

Auch die letzten *Cosmaten* wurden sowohl decorativ als plastisch
 vom Styl und vielleicht vom persönlichen Einfluss Giovanni's berührt
 d und die oben erwähnten Prälatengräber in der Minerva und in S. Maria
 e maggiore zu Rom (S. 164, g und h) möchten leicht zum Liebens-
 würdigsten der ganzen Richtung gehören. Die stille Weihe, welche
 über diesen nur aus wenigen aber schön geordneten Elementen be-
 stehenden Denkmälern ruht, hat der ungleich vielseitigere Meister
 f mit seinem Reichthum nie erreicht.¹⁾ — (Die Statue Carls von Anjou,

¹⁾ [Ausserdem zu erwähnen die Grabmäler des Cardinal Anchera † 1286 in S. Prassede;
 des Bischof Gonsalvus † 1299 in S. M. Maggiore, und des Guillelmus Durandes, Bischof
 von Mende, in S. M. sopra Minerva vom *Johannes*, wahrscheinlich Sohn des *Jacobus*,
 des Cardinals Acqua Sparta in S. M. Araceli von 1304.]

ehemals im untern Saal des Senatorenpalastes auf dem Capitol, wo sie indess 1853 nicht mehr zu finden war, ist ein im Ganzen sehr ungenügendes, aber als Porträt wichtiges Werk, von unbekannter Hand.]

Von *Giotto* selbst, und zwar aus den letzten Jahren seines Lebens (1334—36) sind die sämmtlichen Reliefs an den beiden untern Stockwerken des Campanile beim Dom von Florenz entworfen und zum Theil selbst in Marmor ausgeführt (die übrigen von *Andrea Pisano* und Späteren).¹⁾ Composition und plastischer Styl erregen hier ein geringeres Interesse als der Inhalt, welcher eine Art von Encyclopädie alles profanen und heiligen Thuns der Menschen zu geben sucht. Das Einzelne findet man in den Reise-Handbüchern verzeichnet. Bei Anlass der Malerei werden wir auf die Anschauungsweise zurückkommen, welche dergleichen Aufzählungen in der damaligen Kunst hervorrief (dergleichen auch der Brunnen von Perugia eine liefert). Jede Kunstepoche braucht einen Gedankenkreis dieser Art, an dem sich die Form entwickeln und äussern kann und der zugleich an sich ein bedeutendes culturgegeschichtliches Zeugniß ist. Manche überschätzen ihn wohl auch und legen eine Tiefe hinein, die nicht darin ist.

Bei diesem Anlass eine Bemerkung über den Unterschied der christlichen und der antiken Symbolik überhaupt. Die christliche ist nicht volksthümlichen Ursprunges, nicht mit der Religion und mit der Kunst von selbst entstanden wie die antike, sondern durch Combination und Abstraction Gelehrter und Wissender aus den verschiedensten Stellen der Bibel gewonnen. Schon desshalb hat sie nur eine bedingte Gültigkeit in der Kunst erreicht. Nun kam aber noch aus der gelehrten Theologie und Philosophie ein starkes Contingent abstracter allegorischer Begriffe hinzu, welche ebenfalls von der Kunst eine sinnliche Belebung verlangten. Schon im Alterthum kommt Aehnliches vor, aber anspruchloser und weniger buchmässig. Wenn man aber inne wird, welchen heiligen Ernst und welche Treue *Giotto* und die Seinigen diesem Gedankenkreise widmeten, so bleibt

¹⁾ [Von der Schöpfung Adams bis zum Apelles von *Andrea Pisano* nach *Giotto*; die übrigen des untern Streifens werden dem *Luca della Robbia* zugeschrieben.]

kein Zweifel, dass sie davon überzeugt und beglückt waren. Die Gegenstände sind zeitlich bedingt, wenn nur das Gefühl, welches die Künstler daran knüpfen, ein unendliches ist! —

Ihre plastischen Aufgaben waren allerdings viel einfacher als diejenigen auf dem Gebiete der Malerei. Es ist die immer von Neuem dargestellte Madonna zwischen anbetenden Engeln, meist in der Haltung, die ihr Giovanni Pisano gegeben, ohne irgend ein Streben nach besonderem Pathos oder besonderer Verklärung, aber immer schön und bedeutend, und in der Arbeit gewissenhaft; dieser Typus bildet die feste Basis, ohne welche vielleicht die freisten, herrlichsten Madonnen des XVI. Jahrhunderts nicht so vorhanden wären wie sie sind. Sodann wurden biblische und auch legendarische Scenen im Relief behandelt, und auf diesem Gebiet einzelne Aufgaben so vollendet geistvoll gelöst, wie vielleicht seither nie wieder.

Gerade der nächste, den wir hier zu erwähnen haben, *Andrea Pisano* [† nach 1349; eigentlich aus Pontedera im Pisanischen; seit 1305 bei Giovanni Pisano in der Lehre], übertrug das Darstellungsprincip Giotto's, unter dessen nächstem Einfluss er arbeitete, mit wahrhaft hohem Bewusstsein in die bedingtern Formen der plastischen Kunst.

a Von ihm ist die eiserne Südthür am Baptisterium zu Florenz (1330 oder wenig später) mit den Geschichten Johannes des Täufers. Hier ist ein Fortschritt auch über Giovanni hinaus; zwar wird dessen Detailbelebung schon des kleinern Maassstabes wegen nicht erreicht, allein die Grenzen des Reliefs sind hier viel richtiger erkannt und festgehalten. Es ist vielleicht die reinste plastische Erzählung des ganzen gothischen Styles; Andrea giebt das Seinige wunderbar in Wenigem, mit dem sichersten Gefühl dessen, was in dieser Gattung überhaupt zu geben war, während Giovanni mit seinem Reichthum sich überstürzt hatte. Die Heimsuchung, die Enthauptung, die Ueberreichung 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

b der „Hoffnung“. — Die drei Prophetenstatuen am Campanile (Südseite) sind in ihrer Art viel weniger bedeutend. [Ueber die Arbeit am Dom von Orvieto s. oben S. 565²].

Andrea's Sohn, *Nino Pisano* [gest. vor 1368], erscheint eigenenthümlich getheilt. Im Styl der Gewandung möchte er wohl durch

Adel, Gemessenheit und schöne Durchführung den Höhepunkt der pisanischen Schule bezeichnen; auch in den Stellungen seiner ruhigen Figuren hat er nichts von dem Gesuchten, was z. B. den spätern Arbeiten Giovanni's nachgeht; dafür ist seine Bildung der Köpfe und Hände schon auffallend realistisch. Auf dem Hauptaltar von S. Maria della Spina in Pisa ist nicht nur der Petrus mit starken Adern der Hände, mit gerunzelter Stirn, sondern auch die Madonna mit allerlei Zügen einer nicht mehr jungen Frau dargestellt; auf der andern Seite Johannes der Täufer. — Die gegenüberstehende Reliefmadonna des kleinern Altars (in der Handlung des Säugens) zeigt eine etwas ideallere Bildung. — In S. Caterina (Cap. rechts neben dem Chor) ein Engel Gabriel und eine Madonna, ersterer eine der schönsten pisanischen Statuen, auch letztere von trefflicher Arbeit aber einem nichts weniger als hohen Typus (1370). An dem dortigen Erzbischofsgrab (links neben der Thür), vom Jahr 1342, möchten doch wohl nur die untern Reliefs von Nino sein; die obern Figuren sind zu ungeschickt.¹⁾

Weniger eigenthümlich als Nino ist sein Bruder *Tommaso Pisano*. Von ihm ist der Altar N. 33 im Camposanto und die kleine Madonna N. 172, gute fleissige Arbeiten.

Den Ausgang der pisanischen Schule in die Art des XV. Jahrhunderts, etwa in der Art des Quercia, bezeichnen ein paar Reliefs in S. Sisto zu Pisa. (Sonstige pisanische Sculpturen s. S. 569.)

Die damaligen sienesischen Bildhauer, gleich Agostino und Agnolo mehr von Giovanni Pisano's Geist als von dem der gleichzeitigen Maler ihrer Stadt berührt, haben einige nicht unbedeutende Werke hinterlassen. Die Sculpturen an der Fassade des Domes, theils von dem frühern Bau entlehnt, theils modern, geben keinen Maassstab. Im Dom von Pistoja (rechts) ist das Grabmal des Rechtsgelehrten Cino (1337) eine naive Arbeit des Sienesen *Cinello*; der Verstorbene ist als Docent nebst Zuhörern dar-

¹⁾ [Nach Crowe und Cavalcaselle Alles von ihm; wahrscheinlich auch die Madonna zwischen Engeln mit Bronzefügeln über der zweiten Süd-Thür am Dom zu Florenz nach dem Canonicat, s. oben S. 567 d.]

gestellt¹⁾. Im Dom von Florenz sieht man gegen Ende des rechten Seitenschiffes oben auf einem Ausbau schwebend das Grab des Bischofs Antonio d' Orso von dem Sienesen *Tino di Camaino*, mit gutem Relief, sonst merkwürdig durch die für diese Höhe mit Recht sitzend, aber als sitzende Leiche gebildete Bischofsstatue. — Von Tino ist auch das mehr decorativ wichtige Grabmal des Bischofs Aliotti a [† 1336] im rechten Querschiff von S. Maria novella (die Reste seines Altars im rechten Querschiff des Domes von Pisa habe ich nicht finden können).²⁾ — Ein ganz später Sieneser, der sich *Ego Jacobus magistri Petri de senis* 1422 unterzeichnet, und den man nach Vasari's (schwerlich richtiger) Annahme für *Jacopo della Quercia* (s. unten) b hält, schuf den Altar der Sacramentscapelle in S. Frediano zu Lucca, Madonna zwischen vier Heiligen in gothischen Baldachinen, deren Spitzen in Halbfiguren von Propheten auslaufen, anmuthvolle gothische Figuren, deren späte Entstehung sich nur durch das übermässige Faltenwerk verräth. (Die Reliefs der Predella sind dann wieder für Quercia zu frei und zu entwickelt; sie erinnern eher an die Arbeiten eines *Benedetto da Majano*.)

c Von *Niccolò Aretino* sind zwei unter den Statuen der Patriarchen am Campanile zu Florenz (Ostseite) und die Lunettengruppe an der d Misericordia zu Arezzo, mittelgute Arbeiten. Bei weitem origineller e die sitzende Statue des Marcus im Dom zu Florenz (erste Chorcapelle links).

f Im Innern des Bigallo zu Florenz (jetziger Archivraum) ist eine Madonna zwischen zwei manierirten Engeln, von *Alberto di Arnoldo* (um 1360), ein mehr fleissiges als geistvolles Werk. (Die kleine Madonna aussen am Gebäude ist gleichfalls von ihm. Die Füllfiguren der Architektur, Propheten und Sibyllen, sind ziemlich roh gegebene Schulmotive.)

Weit der Bedeutendste der Schule in der zweiten Hälfte des

1) Diese Art von Professorendenkmälern ist dann besonders häufig in Bologna * wiederholt worden, wo man dergleichen sowohl vom Styl des XIV. als des XV. Jahrhunderts, z. B. im Klosterhof von S. Domenico, im Chorumgang von S. Giacomo etc., mehrere findet. Die bessern zeigen in den Zuhörern einen abwechselnden, bisweilen tief gemeinten Ausdruck (Staunen, Sinnen, Federspitzen, Nachschreiben u. s. w.).

2) [Maria erscheint dem h. Ranierus, Relief; ausserdem von ihm die Reliefs am Taufstein des Baptisteriums 1312; und der Sarkophag Heinrichs VII. S. oben 569 c. — Sr.

XIV. Jahrhunderts ist hier wie für die Malerei *Andrea (di Cione*, genannt) *Orcagna* [gest. 1368?]. Die Sculpturen seines berühmten und überaus prächtigen Tabernakels in Orsanmichele (1359) sind schon sachlich wichtig als Inbegriff dessen, was sich von kirchlicher Symbolik an Einem Kunstwerk zusammenstellen liess. Im plastischen Styl ist Orcagna wie A. Pisano dem Giovanni Pisano durch Ruhe und Gemessenheit überlegen; die Figuren stehen auch in einer höhern Linienharmonie mit der Decoration; allein die Formenschönheit erscheint als eine etwas allgemeine und nicht ganz lebendige. (Das Bedeutendste einige köstliche Füllfiguren an den Pfeilern und das Relief der Rückseite.) — Nach meinem Dafürhalten haben die Reliefmedaillons der Loggia de' Lanzi (Tugenden und Madonna, nach 1376) einen höhern und reinern Schwung¹⁾; schon die verwitterten Aussenstatuetten an den Fenstern von Orsanmichele, wahrscheinlich ebenfalls von Orcagna²⁾, sind denjenigen des Tabernakels zum Theil mindestens gleich an Werthe. (Es stehen ähnliche auch innen am Stabwerk der Fenster, allein so beleuchtet, dass man kaum ihr Dasein bemerkt.)

Von einem Nachahmer Orcagna's (nicht von Andrea Pisano, wie man schon gemeint hat) ist der Taufstein im Baptisterium, dessen figurenreiche Reliefs, lauter Taufen darstellend, des Formates wegen sehr langgestreckte Gestalten zeigen. Dabei eine fleissige und nicht geistlose Arbeit.

Von einem späten Trecentisten, *Simone da Fiesole*, mag die thronende Madonna in Orsanmichele (Wandnische links) wenigstens erwähnt werden, als Specimen dieser Art.

Prachtarbeiten wie der silbervergoldete Altar im Dom von Pistoja (hintere Capelle rechts, gewöhnlich verdeckt) bilden in den Zeiten einer blühenden Steinsculptur nicht mehr eine die Kunst bestimmende Gattung, sondern hängen von dem Bildungsgrad der Steinsculptur ab und kommen den Werken derselben nicht einmal durchgängig gleich, weil der enge Raum und der kostbare Stoff den Künstler bindet. Eine streng chronologische Besichtigung ist indess bei einem Werke, an welchem das ganze XIV. und XV. Jahrhundert hindurch eiselt

¹⁾ [Keinesfalls von Orcagna, welcher 1376 als todt erwähnt wird.]

²⁾ [Von *Simone di Francesco Talenti*, 1378.]

wurde, immer sehr lehrreich. (Das Beste enthält wohl die untere Tafel rechts, von *Leonardo di Ser Giovanni*, 1371.)¹⁾ Der ehemalige decorative Zusammenhang des Ganzen, als der Altar noch frei stand, bleibt zweifelhaft. — [Der prachtvolle und höchst interessante Silberaltar in der Opera des Domes mit einigen Reliefs von demselben gehört wesentlich der Renaissance-Sculptur an, wo wir ihn besprechen.]

Von einem späten Florentiner dieser Richtung, *Andrea da Fiesole* (der mit dem 100 Jahre jüngern *Andrea Ferrucci* nicht zu verwechseln ist) sind einige Denkmäler in Bologna zu beachten, meist Professorengräber der oben (Seite 573, h) beschriebenen Gattung. So eines des Juristen *Saliceti* (1403) im Klosterhof von S. Martino maggiore; ein anderes des *Bartolommeo Saliceti* (1412) im Klosterhof von S. Domenico; (die Eckstatuen und oben der zweite Apostel neben der Madonna fehlen; das Relief der Zuhörer und die Putten an den Consolen unten sind gut und lebendig, die liegende Statue weniger.)

Von ähnlichem Styl, doch schon mehr in der Art des XV. Jahrhunderts, das vortreffliche Grabmal des Juristen *Antonio Bentivoglio* im Chorumgang von S. Giacomo maggiore; von den Statuetten sind zumal die der vier Tugenden lebendig und ausdrucksvoll.

Die sonstigen bolognesischen Sculpturen gothischen Styles sind meist ebenfalls von Fremden gearbeitet. Unter den Urhebern der ziemlich unbedeutenden Heiligenbrustbilder am Sockel von S. Petronio wird auch ein Deutscher, *Hans Ferrabeck*, genannt, welchem der S. Paulus angehört. Von dem Venezianer *Jacopo Lanfrani* ist das Denkmal des *Taddeo Pepoli* in S. Domenico, Nebencapelle des linken Querschiffes, vom Jahr 1347, und dasjenige des Juristen *Calderini*, † 1348, im dortigen Klosterhof; beides befangene Arbeiten.

Sonst geben z. B. die Sculpturen am obern Theil des Domporthals zu Ferrara einen Maassstab für dasjenige, was etwa um 1300 unabhängig von den Pisanern in diesen Gegenden erreicht wurde. (Madonna; das Weltgericht als Fries; drüber im Giebel der Weltrichter mit Heiligen und musicirenden Aeltesten; weiter unten zu beiden Seiten *Abrahams Schooss* und der Schlund der Hölle.) Bei

¹⁾ [Die Reliefs des *Andrea di Jacopo d' Ognabene* von 1316 im Stil des *Giovanni Pisano*. — Sr.]

mancher Ungeschicklichkeit sind doch Köpfe und Gewandmotive fast durchgängig energisch und in ihrer Weise schön, das Ganze völlig aus Einem Guss.

Nächst Pisa ist wohl Venedig derjenige Punkt Italiens, wo die Sculptur des gothischen Styles ihre wichtigste Werkstätte hatte. Alle venezianische Malerei des XIV. Jahrhunderts, sowohl die noch byzantinische als die halb giotteske, steht an innerer Bedeutung hinter der gleichzeitigen Sculptur zurück. Die mangelnde Grossräumigkeit der Gebäude führte bei sonst reichen Mitteln von selbst auf einen Ersatz durch plastischen Schmuck, und bei einem so durchgehenden Bedürfniss konnte sich auch eine Schule und eine Tradition entwickeln.

Eine gewisse Einwirkung von der pisanischen Schule her ist wohl nicht zu läugnen. Man sieht am vordern Portal von S. Maria de' Frari eine treffliche Madonnenstatue, welche von *Niccolò Pisano* sein soll, der bekanntlich durch den Bau dieser Kirche zuerst den gothischen Baustyl nach Venedig brachte (S. 136, b).¹⁾ Aus der pisanischen Schule ist sie jedenfalls, und vielleicht existirt noch Anderes mehr von dieser Art²⁾. Ausserdem aber hat der Norden, wie auf Giovanni Pisano, so auch auf die venezianischen Sculptoren eingewirkt, und zwar auf diese sehr unmittelbar. Man erkennt diesen Einfluss in der eigenthümlichen Rundung der jugendlichen Köpfe, in der grössern Strenge der Gewänder, in den ausgeschwungenen Stellungen (vgl. Seite 566), welche bei den Pisanern ebenfalls, aber in einer andern Nuance vorkommen. Das Wesentliche aber ist, dass dieser Styl an einer ganzen Anzahl von Werken mit Geist und Leben gehandhabt wurde.

Die geschichtlichen Anhaltspunkte sind nur spärlich vorhanden, oder dem Verfasser nicht genügend bekannt. — Nach der Tradition war es *Filippo Calendario*, welcher um 1350 den Dogenpalast erbaute und mit Sculpturen versah. Es sind diess grössere Relieffiguren an den Ecken (Taufe Johannis, Sündenfall, Engel etc.), und ganz besonders die figurirten Capitäle der untern Ordnung. Wenn auch die

¹⁾ [Ueber die Zweifel an seiner Urheberschaft vgl. die oben angeführte Stelle der Architektur.]

²⁾ Vasari hatte eine dunkle Kunde, dass *Andrea Pisano* an S. Marco gearbeitet habe.

geistvollsten und zierlichsten — unläugbar diejenigen zunächst bei S. Marco — erst von spätern Meistern sein sollten, so enthalten doch auch die übrigen (gegen die Riva und die ersten gegen die Piazzetta hin) eine Menge von originell gewendeten, ausdrucksvollen Figürchen (meist allegorischen Inhaltes). Die Hochreliefgruppe „Salomo's Urtheil“, an der Ecke gegen S. Marco, ist als Ganzes ungeschickt, im Einzelnen aber sehr würdig und wohl nicht viel später als *Calendario* ¹⁾).

In die letzten Jahrzehnde des XIV. Jahrhunderts fällt dann die Thätigkeit der Brüder *Jacobello* und *Pierpaolo delle Massegne* von Venedig. Von ihnen sind mit Namen und dem Jahr 1394 bezeichnet a die vierzehn Statuen der Apostel mit Maria und S. Marcus, welche in S. Marco auf dem Geländer stehen, das den Chor vom Querbau abschliesst; ebenso das Dogengrab Antonio Venier im linken Querschiff b von S. Giovanni e Paolo; ausserdem möchte ich ihnen das schöne c Lunettenrelief über dem Eingang zum Vorhof von S. Zaccaria (Madonna mit Johannes dem Täufer und S. Marcus) und in der Taufcapelle von S. M. de' Frari (sog. Cap. S. Pietro, links) die fünf Statuen an der Wand über dem Taufbecken, sowie die fünf obern Halbfiguren des dortigen Altars zuschreiben. (Die fünf untern ganzen Figuren sind etwa 60 Jahre neuer.) Vielleicht dürfen wir auch die e ehemalige Decke der Pala d'oro im Schatz von S. Marco hieher rechnen; sie enthält (in vergoldeter getriebener Arbeit) die Gestalten der Apostel. — Mit einer meist etwas gedrungenen Bildung wird man in den genannten Werken eine ernste Anmuth, einen gediegenen Ausdruck und jenen idealen Schwung der Gewandung verbunden finden, den die Pisaner durch eine mehr zierliche Lebendigkeit f ersetzen. Urkundlich gehört ihnen ferner eine ausgezeichnete Arbeit, der 1388 bestellte grosse Marmoraltar in S. Francesco zu Bologna mit der Krönung der Madonna und vielen Nebengestalten und Reliefs, dessen Vasari mit grossem Lobe, aber irrig als einer Arbeit des Agostino und Agnolo von Siena gedenkt. Gegenüber dem Schwung in den venezianischen Arbeiten beider Meister ist hier eine gewisse Zerbröckelung in kleine Motive und steife Stellung zu bemerken. Von den Charakterköpfen sind einige recht schön.

Den *Mastro Bartolommeo*, welcher den Uebergang in den Styl

¹⁾ Von dem bei Anlass von Bologna erwähnten Venezianer *Lanfrani* ist in Venedig nichts erhalten.

des XV. Jahrhunderts bezeichnet, versparen wir auf die folgende Periode. — Von der grossen Menge anonymer Arbeiten gothischen Styles, welche bis in die ersten Jahrzehnde des XV. Jahrhunderts herabreichen, sind hauptsächlich diejenigen an S. Marco hervorzuheben.

Und zwar wird es hier wohlgethan sein, den ganzen ältern plastischen Vorrath dieses wundersamen Gebäudes im Zusammenhang zu besprechen. Ein grosses Stück der Geschichte der Sculptur lässt sich hier mit Beispielen aus den verschiedensten Jahrhunderten belegen.

Zunächst sollen antike Bildwerke daran vorkommen. Es ist möglich, dass unter den Kleinigkeiten, die an der Nordseite eingemauert sind, sich etwas der Art befindet; dagegen sind die beiden Reliefs mit Thaten des Hercules an der vordern Fassade wohl nichts anderes als sehr merkwürdige Versuche eines noch mittelalterlichen Bildhauers (XIV. Jahrhundert?), griechische Reliefs nachzuahmen.

Altchristlich ist sodann der Architrav des äussersten untern Fassadenfensters links; — er bezeichnet das äusserste plastische Unvermögen vielleicht des X. Jahrhunderts, das sich nur durch Zusammensetzung alter (und schlechter) Sarkophagbruchstücke zu helfen wusste, um ein Stück biblischer Geschichte zusammenzubringen. Desselben Styles ist wohl auch die Reliefplatte in der Capelle Zeno (rechts), so wie einiges an der Nordseite der Kirche; der zum Dogengrab (Morosini) benutzte Sarkophag in der Vorhalle zeigt diesen Styl gänzlich barbarisirt.

Inzwischen griff Byzanz dem plastisch verwahrlosten Venedig unter die Arme, durch übersandte oder von griechischen Bildhauern an Ort und Stelle gearbeitete Reliefs (Seite 553 ¹). Die Madonna in der Capelle Zeno (links) und die fast weggeküsste am ersten Pfeiler

¹) Die beiden Porphyrreliefs, jedes mit einem sich umarmenden Fürstenpaar, aussen bei der Porta della Carta, angeblich von Ptolemais hergebracht und als „Harmodius und Aristogiton“ benannt, sind wohl nichts anderes als Denkmäler irgend einer byzantinischen Doppelregierung, „Concordiae augustorum“. Aehnliche Darstellungen, aus vielleicht früherer Zeit und eben so barbarisch, findet man an zwei Porphyrsäulen in der vaticanischen Bibliothek.

des rechten Querschiffes gelten als Arbeiten aus Constantinopel; eine Anzahl Reliefplatten mit Madonnen und einzelnen Heiligen in der Kirche (an Pfeilern und Wänden vertheilt), dann die vier Reliefs zwischen den fünf untern Hauptbogen der Fassade (Madonna, S. Demetrius, S. Georg und S. Michael) und diejenigen an den entsprechenden Stellen der Nordseite sind eher venezianisch-byzantinisch, nur dass die letztgenannten sich schon wieder mehr der abendländischen Weise zuneigen.

Neben der Thätigkeit der Byzantiner nämlich hatte sich auch der ganz verkommene altchristliche Styl wieder aufgerafft; wir haben bereits erwähnt, wie aus den Elementen des römischen Styles ein neuer romanischer entstand, und dieser scheint nun in Venedig geraume Zeit neben dem byzantinischen einhergegangen zu sein. Sein erstes Lebenszeichen sind die peinlich mit Geschichten bedeckten Säulen, welche den Tabernakel des Hochaltares tragen; die Figuren entschieden antikisirend; vielleicht eine Reminiscenz der Trajanssäule, nur nicht in der Spiralfolge, die z. B. S. Bernward seinen Reliefs an der Säule auf dem Domplatz zu Hildesheim glaubte geben zu müssen. (Ungefähr gleichzeitig, im XI. Jahrhundert.) Anderes dagegen ist von ausgebildetem, zum Theil sehr gutem romanischem Styl, wie denn diese merkwürdige Kirche auch im Bereich der Mosaiken neben vorherrschenden byzantinischen Compositionen auch ein ausgedehntes Denkmal romanischer Malerei — die Mosaiken in der Vorhalle — aufweist.

Diese romanischen Sculpturen finden sich an der Bogeneinfassung der mittlern Hauptthür (Tugenden, Sibyllen, Verrichtungen der Monate) und an derjenigen des Portals der Nordseite (Propheten, Engel, Heilige, nebst einer noch halbbyzantinischen Geburt Christi in dem birnförmigen Felde über der Thür). Auch die vier vergoldeten Engel unter der Mittelkuppel und derjenige an dem einen Pult gehören hierher. — Einen Uebergang in den germanischen Styl zeigt dann die Bogeneinfassung der Nische über der mittlern Hauptthür (sitzende und lehrende Propheten, eine Menge von Gewerken und Verrichtungen, die hiemit in den Schutz des heil. Marcus befohlen werden); auch die vier Statuetten in der Capelle Zeno, dem Altar gegenüber, gehören diesem Uebergangsstyl, d. h. etwa der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts an. Zwar ist hier nichts, was mit der plastischen Sicherheit und Fülle eines *Bened. Antelami* (Seite 560) wetteifern

könnte, allein als belebte und sorgfältige Arbeiten verdienen zumal die letztgenannten Bogeneinfassungen alle Beachtung.

Für den vollendeten gothischen Styl Italiens ist sodann die Marcuskirche eines der wichtigsten Gebäude ausserhalb Toscana's. Im XIV. Jahrhundert¹⁾ erhielten die halbrunden obern Abschlüsse der Kirche ihre prächtige Bekleidung mit dem schwungreichen durchbrochenen Laubwerk, den Spitzthürmchen und einer Menge von Statuen und Halbstatuen. Von den Figuren auf den mittlern Blumen der Abschlüsse sind diejenigen an der Vorderseite modern, mit Ausnahme der mittlern, eines sehr würdigen segnenden Christus; an der Süd- und Nordseite scheinen sie sämmtlich gut gothisch. Ebenso die Statuen in den Spitzthürmchen, welche nur etwas zu weit zurückstehen; treffliche Arbeiten, die sich dem Styl der *Massegne* nähern. Die aus dem Laubwerk hervorspriessenden Halbfiguren von Propheten und Sibyllen haben in ihrer Beweglichkeit eher etwas mit den Figürchen an *Calendario's* Capitälern gemein; — ebenso auch die Bogeneinfassung des obern Mittelfensters (Geschichten des alten Testaments und Heilige unter Baldachinen). Endlich gehen die trefflich belebten Urnenträger unter den Spitzthürmchen als freie Stellvertreter der wasserspeienden Thiere schon beinahe über die geistigen Grenzen des gothischen Styles hinaus, und wenn irgend eine Kunde der Vermuthung zu Hülfe käme, so wären sie erst etwa in die Zeit des Mastro *Bartolommeo* zu setzen.

Im Innern sind die schon erwähnten Apostel der *Massegne* das Bedeutendste. — Ausserdem enthalten zwei Sacramentschränke rechts und links neben dem Chor (im Durchgang zur Nebencapelle) ein paar artige Figürchen von Propheten und Engeln mit Leuchtern. — Die Statuen über den Säulenstellungen am Eingang beider Nebencapellen des Chores scheinen von einem ungeschicktern Zeitgenossen der *Massegne* herzurühren. — Der schöne Altar in der Capella de' mascoli — Madonna mit zwei andächtigen in der Arbeit höchst vollendeten Aposteln — ist wohl erst aus dem XV. Jahrhundert, etwa von einem der alten Weise treugebliebenen Zeitgenossen des Mastro *Bartolommeo*; die Madonna selbst kein pisanisches Werk, wofür sie gehalten wird, sondern ebenfalls venezianisch.

¹⁾ [Vielleicht noch später, nach einem Dachbrand im Jahr 1423.]

a Ausserhalb von S. Marco gebührt der Preis dem Relief einer Madonna mit zwei anbetenden Engeln, in der Lünette einer Thür am linken Querschiff der Frari. Wendung und Gestalt, zumal des Kindes, sind von einer lebensvollen Schönheit, wie sie in diesem Styl selten wieder so vorkommt.

b Eine Anzahl Grabmäler vorzüglich in S. Giovanni e Paolo vollenden das Bild dieses Styles. Wir nennen das Dogengrab Morosini († 1382) im Chor rechts, mit tüchtiger Bildnissfigur und befangenem Statuetten; — das Dogengrab Corner, im Chor rechts (von dem Urheber der S. 581, c genannten Statuen?); — die Grabstatue des Dogen Michele Steno im linken Seitenschiff, mit dem höhnischen Ausdruck u. a. m.

[In Mailand ward 1339 durch einen Pisaner *Giovanni di Balduccio*, der in seiner Heimath die ziemlich schwachen Arbeiten einer c Kanzel in S. Maria del Prato zu Casciano bei Pisa und das Grab des d Guarnerio di Castruccio von Lucca in S. Francesco bei Sarzana ausgeführt hatte, der Grabschrein des S. Petrus Martyr in S. Eustorgio ausgeführt; die unschönen Statuen des von ihm erbauten — jetzt abgebrochenen — Portals von S. Maria in Brera gehören ihm schwerlich e an. — Ausser seinen Arbeiten finden sich, wahrscheinlich von einheimischen Meistern mit deutlichen pisanischen Anklängen mehrfache f werthvolle Sculpturen: in S. Eustorgio die Reliefs aus dem Leben der h. drei Könige von 1347; das Grabmal des Stefano Visconti (nach g 1327) und die Flachreliefs aus der Passionsgeschichte am Hochaltar. Von ähnlichem Styl in S. Marco das Grabmal des Rechtsgelehrten h Salvarinus de Aliprandis († 1344). — Aus S. Giovanni in Conca ist b das Grabmal mit der Reiterstatue des Bernabo Visconti, das er sich selbst vor seinem Tode 1354 setzen liess, neuerlich in das Museo Lapidario der Brera versetzt worden, wo sich noch mehrere gleichzeitige i Sculpturen in Marmor und Terracotta vorfinden. — Das Grabmal des Azzo Visconti († 1329), ehemals in S. Gottardo, ist grossentheils im k Hause des Marchese Trivulzio erhalten]; übrigens wäre es ein verdienstliches Werk unter den 4000 Statuen des Domes von Mailand die schönen und alten (deren nicht wenige sind) aufzusuchen und zu 1 bezeichnen. — Die ausserordentlich reiche Area di S. Agostino im

Dom von Pavia, begonnen 1362, welche von Vasari dem Agostino und Agnolo von Siena, von Cicognara den Massegne und von Localforschern dem Bonino di Campiglione, bei den Gräbern der Scaliger S. 165 f erwähnt, zugeschrieben wird, ist entschieden pisanischen Styls und wahrscheinlich von einem toscanischen Meister.

Genua ist an dieser Stelle unglaublich arm im Verhältniss zu seiner schon damaligen Bedeutung. Mit Ausnahme von drei Figuren über dem rechten Seitenportal von Madonna delle Vigne habe ich nur ^a ein Werk zu erwähnen: ein Bischofsgrab im Dom, zunächst beim ^b zweiten Seitenportal rechts, in der Höhe, mit dem Datum 1336. Der auf vier Löwen ruhende Sarkophag hat ein fast pisanisch schönes Relief: der Auferstandene, welcher von den Jüngern erkannt und angebetet wird. Auch die Grabstatue und die vorhangziehenden Engel sind gut.

Die von ganz unkritischen Lokalschriftstellern höchst übel berathene neapolitanische Kunstgeschichte beruft sich hauptsächlich auf zwei Namen, *Masuccio* den ältern im XIII. und *Masuccio* den Jüngern im XIV. Jahrhundert, welche auch als Architekten thätig gewesen sein sollen, in Dokumenten und Inschriften aber nirgends vorkommen.

Auf den Schulstyl im Allgemeinen hat, wenn der Anschein nicht trügt, auch hier *Giovanni Pisano* eingewirkt, ist aber nicht ganz durchgedrungen [und die Berufung oberitalienischer Künstler hat eine höhere Kunstübung nach dem Süden getragen, welche der Norden vielleicht ein Jahrhundert früher (s. oben) Meistern von apulischem Ursprung verdankte. Der oben S. 569 gen. *Tinus* von Siena arbeitete ^c mit dem Neapolitaner Meister *Gallardus* das Grab der Königin Maria ^d († 1323) in S. Maria Donna Regina; das des Königs Robert († 1343) ^e in S. Chiara bildeten zwei Florentiner *Sancius* und *Johannes*.] So weit die neapolitanische Sculptur von den gemeinsamen Tugenden des gothischen Styles, der Würde der Stellung, dem reinen Fluss der Draperien, dem Ernst und der Schönheit 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 Gedankenlosigkeit; die neben

den gleichzeitigen toscanischen Sculpturen arg abstechen würde.
 a Hievon machen weder die übrigen Gräber des Hauses Anjou in
 b S. Chiara, noch die keck bemalten in der Capella Minutoli im Dom
 c (hinten rechts), noch diejenigen des Hauses Durazzo im Chorumgang
 d von S. Lorenzo, noch die in S. Domenico, eine Ausnahme. Es sind
 immer die gleichen allegorischen Tugenden und Wissenschaften,
 die freistehend den Sarg tragen, immer dieselben Relieffiguren am
 Sarg selber, die nämlichen vorhangziehenden Engel drüber u. s. w.
 Die Statuen der Verstorbenen selbst erscheinen meist etwas besser.
 — Eine Menge solcher Gräber in allen älteren Kirchen, hie und da
 e mit Farbenschmuck und Mosaiken. Das grosse Grab des Cardinal
 Francesco Carbone vom Jahr 1405 in der letzten Capelle des rechten
 Seitenschiffes im Dom.

Das Beste dieses Styles [wahrscheinlich von toscanischer Hand,
 wie die Kanzel und die Folge von Reliefs aus dem Leben der
 f h. Catharina im Orgelchor von S. Chiara] sind wohl die neun alle-
 gorischen Figuren, welche je zu dreien gruppirt den Leuchter der
 Osterkerze in S. Domenico maggiore tragen. Hier belebt sich Antlitz
 und Gestalt bis zu freier Anmuth; die Behandlung ist derjenigen
 des Weihbeckens in S. Giovanni fuoricivitas zu Pistoja ähnlich,
 welches dem *Giovanni Pisano* selbst zugeschrieben wird.

Aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts kommen hinzu die
 g grossen prachtvollen Grabmale des Ladislas und seiner Schwester
 Johanna II., und des Seneschalls Caracciolo, von *Andrea Ciccione*,
 in S. Giovanni a Carbonara. Auch hier ist alles Einzelne viel leben-
 dige und bedeutender als bei den früheren, die Charaktere zumal
 in den kleinern Statuetten schärfer und energischer, so dass sich der
 Uebergang in den eigenthümlichen realistischen Styl des XV. Jahr-
 hunderts nicht verkennen lässt.

h Die Portalsculpturen am Dom (1407) und an S. Giovanni dei
 Pappacoda (1415), [beide von dem angesehenen Maler und Bildhauer
Antonio Bamboccio de Piperno] sind bloss als decoratives Ganzes von
 Bedeutung.

i Die Grabstatue Innocenz IV., im linken Querschiff des Domes,
 mit ihrem höchst ausdrucksvollen, imposanten und feinen Priester-
 antlitz ist wohl erst lange nach seinem Tode (1254), etwa zu Anfang
 des XV. Jahrhunderts gearbeitet. [Nach den Forschungen von Schulz
 fällt die „Stiftung“ des Grabes 1318.]

[Im Dom zu Salerno ist das schöne Grabmal der Königin Margaretha (1412), ebenfalls von *Bamboccio*, durch die fast völlig erhaltene Polychromie interessant.]



Mit dem XV. Jahrhundert erwacht in der Sculptur derselbe Trieb wie in der Malerei (bei welcher umständlicher davon gehandelt werden wird), die äussere Erscheinung der Dinge allseitig darzustellen, der Realismus. Auch die Sculptur glaubt in dem Einzelnen, Vielen, Wirklichen eine neue Welt von Aufgaben und Anregungen gefunden zu haben. Es zeigt sich, dass das Bewusstsein der höhern plastischen Gesetze, wie es sich in den Werken des XIV. Jahrhunderts offenbart, doch nur eine glückliche Ahnung gewesen war; jetzt taucht es fast für hundert Jahre wieder unter, oder verdunkelt sich doch beträchtlich. Die Einfachheit alles Aeusserlichen (besonders der Gewandung), welche hier für die ungestörte Wirkung der Linien so wesentlich ist, weicht einer bunten und oft verwirrenden Ausdrucksweise und einem mühsam reichen Faltenwurf; Stellung und Anordnung werden dem Ausdruck des Charakters und des Momentes in einer bisher unerhörten Weise unterthan, oft weit über die Grenzen aller Plastik hinaus. Aber Ernst und Ehrlichkeit und ein nur theilweise verirrer, aber stets von Neuem andringender Schönheitssinn hüten die Sculptur vor dem wüst Naturalistischen; ihre Charakterdarstellung versöhnt sich gegen den Schluss des Jahrhunderts hin wieder mehr und mehr mit dem Schönen; es ebnen sich die Wege für Sansovino und Michelangelo.

Das Relief aber musste dem Realismus bleibend zum Opfer fallen. Sollte es in Darstellung der Breite des Lebens mit der Malerei concurriren, so war kein anderer Ausweg: es wurde zum Gemälde in Stein oder Erz. Bei mehrern Künstlern, zumal bei den Robbia, schimmert das richtige Bewusstsein von dem, was das Relief soll, deutlich durch; ja es fehlt durchgängig nicht an plastisch untadelhaften Einzelmotiven; im Ganzen aber ist das Relief dieser Zeit eine Nebengattung der Malerei. Die Ueberfüllung spätrömischer Sarkophage mochte wohl zur Entschuldigung dienen. Im Ganzen aber wird man