

[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

erstaunen, in dieser Sculptur, deren decorative Einfassung lauter antikisirende Renaissance ist, fast gar keinen plastischen Einfluss des Alterthums zu entdecken. Mit Ausnahme etwa einzelner Puttenmotive ist nur hie und da eine Figur von dort entlehnt; die Behandlung aber, Zeichnung und Modellirung, ist kaum irgendwie vom Alterthum berührt.

Die neuen und die in neuer Gestalt fortdauernden frühern Gattungen der Denkmäler wurden schon bei Anlass der Decoration (S. 226, ff.) aufgezählt.

Die zeitliche Priorität in Betreff des neuen Styles könnte zwischen dem Sienesen *Jacopo della Quercia* (1347—1438) und dem Florentiner *Lorenzo Ghiberti* (1378—1455) streitig sein¹⁾. Allein der Letztere hat jedenfalls den ganzen Stylwechsel ebenso selbstständig durchgemacht als Jener, und zwar als Führer der mächtigsten Schule; er ist zugleich einer der grössten Bildhauer aller Zeiten.

Merkwürdig durchdringt sich in ihm der Geist des XIV. und der des XV. Jahrh. mit einem schon darüber hinausgehenden Zug freier Schönheit, wie er im XVI. Jahrh. zur Blüthe kam. Die beiden Idealismen, Giotto und Rafael, reichen sich über den Realismus hinweg die Hand, und dabei erscheint Ghiberti durchgängig voll des höchsten Lebensgefühles, wie es selbst in Donatello nicht reichlicher vorhanden ist. — Die Belege zu seinem Entwicklungsgang liegen hauptsächlich in den gegossenen Bronzereliefs, aus welchen seine meisten Werke bestehen. Die Technik des Gusses gilt hier, beiläufig gesagt, als eine vollendete.

Die frühern Arbeiten zeigen noch den Künstler des gothischen Styles, und zwar den geistvollen Erweiterer desjenigen Principes, welchem *Andrea Pisano* nachlebte. Ausser dem Relief mit Isaaks Opfer, welches mit derselben Darstellung von *Brunellesco* concurrirte und dieser an Geschick der Anordnung und an Schönheit des Einzelnen beträchtlich überlegen ist (beide im Museo nazionale des Bargello), sind die Pforten der nördlichen Thür des Baptisteriums (1403

¹⁾ Jedenfalls ist sie auch hier auf Seiten der Sculptur, nicht auf Seiten der Malerei, wenn es sich auch nur um etwa ein Jahrzehnd handelt.

bis 1427) aus dieser frühern Zeit. Sie stellen in vielen Feldern die Geschichte Christi, unten die vier Evangelisten und die vier grossen Kirchenlehrer (sitzend) dar. Als Reliefs, welche die höchsten Bedingungen dieser Gattung nahezu erfüllen, stehen sie unstreitig höher als die viel berühmtern Pforten der Ostthür; sie geben das Ausserordentliche mit viel Wenigerem; nirgends ist mit der blossen prägnanten Andeutung, wie sie schon der kleine Maassstab vorschrieb, Grösseres geleistet; zugleich wird Andrea Pisano hier an Lebendigkeit der Form und des Ausdruckes überholt. Die Räumlichkeit ist schon etwas umständlicher als bei ihm, doch noch immer stenographisch. Der Blick muss sich mit Liebe in diese meisterlichen kleinen Gruppen vertiefen, um ihnen ihren ganzen Werth abzugewinnen; dann wird man vielleicht zugeben, dass Scenen wie hier die Erweckung des Lazarus, die Taufe Christi, die Geburt, die Tempelreinigung, die Anbetung der Könige, Christus als Knabe lehrend nicht mehr ihres Gleiches haben und von den untern Figuren wenigstens der tiefsinnende Johannes nicht.

Auch von den beiden von G. herrührenden Reliefs am Taufbrunnen zu S. Giovanni in Siena (1417—27) ist Johannes vor Herodes, wie er aus dem Verklagten zum Ankläger wird, eine dramatische Erzählung ersten Werthes; die Taufe Christi entspricht im Ganzen der eben genannten. — An dem marmornen Sacramentschrank im Chor von S. Maria la nuova in Florenz ist das Bronzethürchen mit dem herrlich gedachten Reliefbild des thronenden Christus ohne Zweifel ein frühes Werk von Ghiberti. [Wahrscheinlich auch der vergoldete auf-erstandene Christus am Sacramentschrein des Mino da Fiesole in S. Ambruogio daselbst.]

Die östlichen Thüren des Baptisteriums, die sog. „Pforten des Paradieses“ (1425—52) enthalten in grössern Feldern die Geschichten des alten Testaments. Hier spricht das neue Jahrhundert; Ghiberti glaubt, ihm sei dasselbe erlaubt was gleichzeitig Masaccio als Neuerung durchführte; er befreit das Relief wie dieser die Malerei von der bloss andeutenden, durch Weniges das Ganze repräsentirenden Darstellungsweise und übersieht dabei, dass diese Schranke in der Malerei eine freiwillige, im Relief eine nothwendige gewesen war. Eine figurenreiche Assistenz umgiebt und reflectirt jedes Ereigniss und hilft es vollziehen; reich abgestufte landschaftliche und bauliche Hintergründe suchen den Blick in die Ferne zu leiten. Aber neben

diesem Verkennen des Zieles der Gattung taucht die neu geborene Schönheit der Einzelform mit einem ganz überwältigenden Reiz empor. Die befangene gothische Bildung macht hier nicht einem ebenfalls (in seinen eigenen Netzen) befangenen Realismus Platz, sondern einem neuen Idealismus. Einige antike Anklänge, zumal in der Gewandung, lassen sich nicht verkennen, aber es sind wenige; das Lebendig-Schönste ist Ghiberti völlig eigen. Es wäre überflüssig Einzelnes besonders hervorzuheben; der Reiz der Reliefs sowohl als der Statuetten in den Nischen spricht mächtig genug zu jedem Auge.

- a Der eiserne Reliquienschrein des heil. Zenobius (1440) unter dem hintersten Altar des Domes enthält auf der Rückseite einen von schwebenden Engeln umgebenen Kranz, auf den drei übrigen Seiten die Wunder des Heiligen, in einer ähnlichen Darstellungsweise wie die der letztgenannten Pforten. (Man übersehe die beiden Schmal-
- b seiten nicht, welche vielleicht das Vorzüglichste sind.) — Die einfache und kleinere Cassa di S. Giacinto im Museum des Bargello zeigt bloss an der Vorderseite schön bewegte wagrecht schwebende
- c Engel. — Auch die Grabplatte des Lionardo Dati mit dessen grosser Flachrelieffigur im Mittelschiff von S. Maria novella ist hier schliesslich als trefflichste Arbeit in dieser Gattung zu erwähnen.

- d Nur drei ganze Statuen sind von Ghiberti vorhanden, die aber genügen, um ihn in seiner Grösse zu zeigen; sämmtlich an Orsanichele. Die frühere, welche dem Styl der ersten Thür entspricht, ist Johannes der Täufer (1414), ein Werk voll ungesuchter innerer Gewalt und ergreifendem Charakter der Züge, in herben Formen, (Sehr bezeichnend für Ghiberti's ideale Sinnesart ist die Bedeckung des bloss angedeuteten Thierfelles mit einem Gewande.) Der Matthäus
- e ward 1422 im Modell vollendet; eine schöne, einfach resolute Arbeit, mit würdigen Zügen, aber von rechts gesehen ungenügend und in der Draperie zu allgemein; [auch die Marmornische nach G's. Zeichnung]. — Die letzte ist S. Stephanus, eine der zugleich reinsten und freisten Hervorbringungen der ganzen christlichen Sculptur, streng in Behandlung und Linien und doch von einer ganz unbefangenen Schönheit. Es giebt spätere Werke von viel bedeutenderm Inhalt und geistigem Aufwand, aber wohl keines mehr von diesem reinen Gleichgewicht. —

Ghiberti's Richtung behielt den unmittelbaren Sieg nicht; wir werden sehen, wie der entschiedene Naturalismus Donatello's die Meisten mit sich fortriss. Was aber später von Schönheit und echtem Schwung der Form und des Gedankens zum Vorschein gekommen ist, das deutet auf Ghiberti zurück und hat seinen Anhalt an den *Robbia*.

Denn neben ihm, dem Erzgiesser, war ein Bildner in Thon aufgetreten, wie die Welt keinen grössern gekannt hat, *Luca della Robbia* (1400—1482), welcher nebst seinem Neffen *Andrea* (1435—1528), dessen Söhnen *Giovanni* und *Girolamo* und mehreren Verwandten und Mitgenossen eine Schule von mehr als einem Jahrhundert und doch von einem durchaus gemeinsamen Charakter bildet. Bis in die 1530er Jahre hinein wechselt der Styl derselben nur in leisen Uebergängen; sie macht wenige Concessionen an den inzwischen so oft und stark geänderten Geschmack; von selbst ist sie dem Schönsten jedes Jahrzehnds seelenverwandt; sie erlischt auf der gleichmässigen Höhe ihres Könnens durch Mangel an Bestellungen, indem sie mit dem emporgekommenen sog. grossartigen Styl weder Verhältniss noch Bündniss schliessen kann. Hier liegt eine erbliche Gesinnung zu Grunde, die wie ein Schutzgeist unsichtbar über der Werkstatt gewaltet haben muss.

Das erste grosse Werk *Luca's* gehört nicht dem Thon, sondern der Marmorsculptur an; es ist der berühmte Fries, welcher ehemals die eine Orgelbalustrade im Dom schmückte und jetzt in zehn Stücken in den Uffizien (Gang der toscan. Sculpt.) aufgestellt ist: singende, musicirende und tanzende Knaben und Mädchen verschiedenen Alters. Nirgends tritt uns das XV. Jahrhundert anmuthreicher und naiver entgegen als hier; es ist keine schöne naive Stellung und Geberde im Kinder- und Jugendleben, die nicht hier verewigt wäre. Manche Motive sind auch plastisch von vollendeter Schönheit und Strenge, der Ausdruck durchgängig überaus liebenswürdig.¹⁾

¹⁾ Noch eine Marmorarbeit *Luca's* wären fünf Reliefs (Grammatik, Philosophie, Musik, Astrologie und Geometrie) und drei von den Statuen an der Domseite des Campanile (zwei Propheten und zwei Sibyllen); die vierte soll von *Nanni di Bartolo* sein.

b Im Erzguss lieferte Luca die Thüren der Sacristei im Dom. Bei grosser Schönheit des Einzelnen sind sie doch kein ganz harmonisches Werk; die Anordnung im Raum, die Wiederholung ähnlicher Motive (je ein sitzender Heiliger mit zwei Engeln etc.), der kleine Maassstab, wodurch der Ausdruck mehr in die Geberde als in die Züge zu liegen kam — diess Alles stimmte nicht ganz zu Luca's Weise, und auch in dem Grad der Reliefbehandlung fehlt Ghiberti's untrügliche Sicherheit. (Ein Theil der Felder von *Maso di Bartolommeo*.)

Bei weitem die zahlreichsten Werke der Schule sind die Sculpturen von gebranntem und glasirtem Thon, deren Florenz und die Umgegend (nach starker Ausfuhr) noch immer unzählige besitzt; meist Reliefs, doch auch ganze Statuen. Die Glasur, vorherrschend weiss, bei den Reliefs mit hellschmalteblauem Grunde, ist von einer merkwürdigen, wie man sagt, sehr schwer zu erreichenden Zartheit, die auch der leisesten Modellirung beinahe vollkommen folgt. Anfangs wohl aus technischem Unvermögen, in der Folge gewiss aus stylistischen Grundsätzen, hielten sich die Robbia durchschnittlich ausser dem Weiss an vier Farben: gelb, grün, blau, violett¹⁾; erst in der spätern Zeit der Schule gaben sie dem allgemeinen Drang der Zeit nach und führten die Colorirung bisweilen nach dem Leben durch. Allein auch hier noch hielten sie eine sehr bestimmte Grenze fest; alle bloss decorativen Figuren und Zuthaten blieben auf das bisherige Farbensystem beschränkt und auch in den Hauptfiguren will die Färbung, selbst des Nackten, noch keine Illusion hervorbringen, wie z. B. Wachsbilder; die lebhaften Farben und reichen Details, welche den plastischen Eindruck aufhoben, werden sorgfältig vermieden, sodass der Sculptur und ihren hohen Gesetzen das vollste Vorrecht bleibt.²⁾

Es sind allerdings keine höchsten Aufgaben und Ziele, welche diese Schule verfolgt hat; sie konnte auch nicht die Hauptstätte des Fortschritts im Grossen sein. Allein was sie gab, so bedingt es sein

* Ihre Aufstellung macht jede genauere Prüfung unmöglich. — Die beiden halbfertigen Reliefs mit der Geschichte des Petrus befinden sich bei dem Orgelfries in den Uffizien.

¹⁾ Das schon früh vorkommende Braun scheint wie nur aufgemalt

²⁾ Wie roh die Technik noch bei den nächsten Vorgängern in dieser Gattung gewesen

** war, zeigt z. B. die Krönung Mariä in der Portallunette von S. Maria nuova, ein Werk des *Delto* um 1400; statt der Glasur kalte Vergoldung.

mochte — es war in seiner Art vollendet. Sie lehrt uns die Seele des XV. Jahrh. von der schönsten Seite kennen; der Naturalismus liegt wohl auch hier zu Grunde, aber er drückt sich mit einer Einfachheit, Liebenswürdigkeit und Innigkeit aus, die ihn dem hohen Styl nahe bringt und deren lange und gleichmässige Fortdauer gradezu ein psychologisches Räthsel ist. Was als religiöser Ausdruck berührt, ist nur der Ausdruck eines tief ruhigen einfachen Daseins, ohne Sentimentalität oder Absicht auf Rührung. — Und, was man ja nicht übersehen möge, jedes Werk ist ein neu geschaffenes Originalwerk, keines ein blosser Abguss. Hundertmal wurden die gleichen Seelenkräfte in gleicher Weise angestrengt ohne dabei zu erlahmen. — Bei der folgenden Aufzählung ist es uns unmöglich zu scheiden, was Luca und was den Nachfolgern angehört; schon die vorhandenen Angaben reichen dazu bei Weitem nicht aus. Wir geben nur das Wichtigste.

Fürs Erste hat diese Schule das Verhältniss ihrer Gattung zur Bauweise der Renaissance mit Freuden anerkannt und im Einklang mit den grössten Baumeistern ganze grosse Gebäude verziert. — Von *Andrea d. R.* sind jene unvergleichlichen Medaillons mit Wickelkindern an den Innocenti bei der Annunziata. Man muss a sie alle, wonöthig mit dem Glas, geprüft haben, um von diesem unerschöpflichen Schatz der heitersten Annuth einen Begriff zu erlangen. — Ebenso sind von *Andrea* die Medaillons mit Heiligenfiguren b an der Halle auf Piazza S. Maria novella; die Thürlunette am Ende der Halle selbst (Zusammenkunft von S. Dominicus und S. Franciscus) ist vom Herrlichsten der ganzen Schule. — Aus mehrern Klostergängen u. a. aus der Certosa sind ganze grosse Reihenfolgen von Heiligenköpfen in Medaillons nach der Akademie gebracht und in deren Hof eingemauert worden; sie sind von sehr verschiedener Güte, die bessern darunter aber sehr würdig und zum Theil von himmlischer wie weltlicher Jugendschönheit. — (Zwei einzelne Köpfe, ein lachendes Weib c und ein Bacchus, im Hof von Pal. Magnani.) An Orsanmicchele hat Luca zwei von den Medaillons mit holdseligen Reliefs ausgefüllt d (sitzende Madonna und zwei Wappenengel). — In andern, hauptsächlich kleinern Bauten übernahm die Schule wenigstens die Cassettirung einzelner Wölbungen, kleiner Kuppeln (Cap. Pazzi bei S. e Croce, wo auch Figürliches; Vorhalle des Domes von Pistoja etc.); f auch die Verzierung des Frieses und der Pendentifs (Madonna delle g

Carceri in Prato etc.); kleine Gewölbe wurden wohl ganz ihren Sculpturen gewidmet (die vier Tugenden und der heil. Geist, Cap. des Cardinals von Portugal in der Kirche S. Miniato etc.). — Ein höchst eigenthümliches Denkmal der ganzen Schule gewährt endlich ^b der grosse Fries des Hospitals del Ceppo zu Pistoja (seit 1525); die Werke der Barmherzigkeit, hier von Ordensleuten ausgeübt, in zum Theil vortrefflicher dramatischer Erzählung durch figurenreiche Scenen; in vielen Motiven stark an deutsche Kleinmeister-Stiche erinnernd. Hier vorzüglich kann man die Mässigung in der Vielfarbigkeit, und zwar auf verschiedenen Stufen erkennen; Consequenz der Färbung war ferner das Verzichten auf allen landschaftlichen und sonstigen perspectivischen Hintergrund, der ohne grosse Buntheit nicht wäre anzubringen gewesen ¹). Ueberhaupt ist diese in ihrer Art einzige Arbeit fast ebenso wichtig durch das was die Künstler mit weisem Bedacht wegliessen als durch das was sie gaben. Das italienische Relief ist rein von sich aus hier dem griechischen näher gekommen als irgendwo mit Hilfe römischer Vorbilder ²). (Das äusserste Relief rechts im Styl beträchtlich moderner.)

Sehr zahlreich sind sodann die Lunetten über Kirchen- und Klosterportalen, welche bisweilen den besten Schmuck des Gebäudes ausmachen. Von ganz kleinem Maassstab bis zur Lebensgrösse fortschreitend, geben sie wohl das Bedeutendste von Einzelbildung, dessen die Schule fähig war. Es sind die halben oder ganzen Figuren der Madonna mit zwei oder mehrern Seitenheiligen, oder mit zwei anbetenden Engeln, auch einzelne Ortsheilige mit Engeln u. A. m. — eine sich immer wiederholende und in diesen Formen nie ermüdende Gattung. Die Madonna ist bisweilen von einer Hoheit, die Heiligen von einem tiefinnigen Ernst, die Engel von einer reizenden Holdseligkeit, welche die meisten übrigen Sculpturen der Zeit in Vergessenheit bringen können. Im Detail ist die Gewandung durchgängig das Geringere; die Bildung des Nackten dagegen, zumal der

¹) Vielleicht hat einst auch im altgriechischen Relief die Farbigkeit einen grossen und zwingenden Einfluss auf die Vereinfachung des Styles geübt. — Das Verhältniss der Robbia zur Decoration ihrer Zeit s. S. 233. [Ueber die Robbia-Fussböden s. oben Decoration S. 255.]

²) Man vergleiche z. B. die antikisirenden Thonreliefs eines oder mehrerer unbekannteren Meister (etwa 1530) im Hof des Pal. Gherardesca (Borgo a Pinti) in Florenz. Sie sind schon an Liebe und Fleiss der Behandlung nicht mit den Robbia zu vergleichen, vielmehr als gleichgültig decorirender Fries rings um den Hof gelegt, der übrigens sammt Umgang immer ein sehenswerthes Prachtstück bleibt.

Hände, oft sehr vorzüglich, freilich durch eine Haltung und Bewegung beseelt, welche viel nachlässigere Arbeiten unvergänglich machen würde. — Ausser Stande, sie dem Styl nach zu ordnen, nennen wir nur die wichtigern Lunetten:

Ognissanti in Florenz: Krönung Mariä. a

S. Lucia de' Magnoli: die Heilige mit zwei Engeln. b

Badia, Cap. in der Kirche links vom Eingang: eine ehemal. c
Thürlunette, Mad. mit zwei Heiligen, aus den allerletzten Zeiten der Schule (von einem gew. *Baglioni*?) und so schön als das Frühere.

Certosa, dritter Hof: S. Lorenz mit zwei Engeln. d

Innocenti, Eingang vom Hof in die Kirche: Verkündigung, mit e
einem Halbkreis von Cherubim, eines der edelsten Hauptwerke.

Kirche S. Jacopo a Ripoli, Via della Scala: Mad. mit zwei Hei- f
ligen, ebenfalls von höchstem Werthe. Im Innern noch zwei gute farbige Robbia-Lunetten. (Nur Sonntags sichtbar.)

Dom: die Lunetten beider Sacristeithüren von *Luca* selbst, die g
Himmelfahrt (1446) und die (viel bessere) Auferstehung; beide zeigen ihn von der schwächern, nämlich von der dramatischen Seite.

S. Pierino (beim Mercato vecchio): Mad. mit zwei Engeln, sehr h
früh und von reiner Schönheit.

Vorhalle der Akademie: eine Auferstehung, trefflicher als die- i
jenige im Dom; Mariä Himmelfahrt (*Luca*).

Dom von Prato: Madonna mit zwei Heiligen, einfach und von k
schönstem Ausdruck. (*Andrea*.)

Dom von Pistoja: Madonna mit Engeln. (*Andrea*.) l

(S. Frediano zu Lucca: Lunette beim Taufbrunnen, mit einer m
Verkündigung, Cherubsköpfen und Putten; ein räthelhaftes Werk, mit der vollen Technik der *Robbia*, aber ohne Seele und Schönheit, als hätten sie die Arbeit eines Andern ausführen müssen.)

[Im Klosterhof von S. Jacopo in S. Miniato al tedesco in einer n
Thürlunette die Verkündigung von hoher Schönheit des Ausdrucks.]

Auch ganze Altäre lieferte die Schule; entweder grosse Altar-
reliefs mit irgend einem heiligen Vorgang; oder reichgeschmückte Umgebungen der Nische für das Sacrament; der Kürze wegen rechnen wir die figurirten Nischen hinzu, welche als sog. Tabernakel an Strassen, auch wohl in Klosterhöfen angebracht sind.

Das Wichtigste möchten die drei Altäre in der Madonnencapelle o
des Domes von Arezzo, und zwar unter diesen der Altar der Drei-

einigkeit geben; die Engel um den Gekreuzigten sind von überirdischer Anmuth. (Von *Andrea*.)

a In Florenz: S. Croce, Cap. de' Medici am Ende des Ganges vor der Sacristei: ausser mehrern kleinern Arbeiten der Altar, Mad. zwischen mehrern Heiligen; die Stellungen befangen, der Ausdruck schön und treuherzig.

b In der Kirche, vorletzte Cap. des Querschiffes links: Mad. mit Magdalena, Johannes und Engeln, als späte Arbeit wie die meisten folgenden farbenreich; noch sehr schön.

c An einem Hause Borgo S. Jacopo N. 17: ein ehemal. Altarrelief der Verkündigung, ebenfalls spät.

d In der Kirche S. Girolamo, Via delle poverine, soll sich ein vorzüglicher Altar befinden.

e Misericordia (Domplatz): ein mittelguter Altar.

f S. Onofrio: links ein Altar mit Christus als Gärtner.

g Hinter dem Kloster rechts, auf der Strasse Via Nazionale, nahe der Via dell' Ariento: ein grosses, durch schmutzige Glasfenster und Drathnetze kaum noch zu erkennendes Prachttabernakel vom J. 1522, beides farbenreiche Werke.

In Florenz selbst wird der Vorzug vor diesen allen dem Tabernakel im linken Seitenschiff von SS. Apostoli gebühren, welches eine ganze Hierarchie von verschiedenartig beschäftigten Engeln und Putten, über die Maassen liebliche Gestalten enthält. (*Luca*.)— Und ebenso trefflich in seiner Art: der Sacristeibrunnen von S. Maria novella, mit den guirlandentragenden Putten und einer in die Lunette gemalten Landschaft; ein Prachtwerk, haarscharf innerhalb der Bedingungen des Stoffes gehalten.

[Im übrigen Italien finden sich mehrfach Robbia-Altäre. Zu den vorzüglicheren gehört der prächtige in der Osservanza bei Siena: Mariä Krönung mit Engeln und Heiligen nebst Predellen. — In Aquila, S. Bernardino, 1. Kap. r.: Krönung Mariä und Auferstehung.]

Neben diesen grössern Arbeiten existiren noch eine Menge von kleinern Reliefs für die Andacht; man benützte den unzerstörbaren Stoff statt der Malerei besonders gerne, wenn an Häusern, an Strassenecken oder sonst im Freien eine Madonna mit Kind, oder das Kind anbetend, oder eine heilige Familie angebracht werden sollten. Dieses Ursprungs sind wohl die meisten der jetzt im Hof der Akademie eingemauerten Reliefs. Man glaubt, das Mögliche an vieler-

tiger und dabei stets frischer Auffassung dieses so eng begrenzten Gegenstandes hier erschöpft zu sehen und besinnt sich, wie Andere auf einen solchen Reichthum hin noch neu sein konnten.

Die ganzen Statuen waren für die späteren Robbia zwar technisch keine Sache der Unmöglichkeit, allein doch nichts Leichtes und von Seiten des Styles keine starke Seite, da der Entwicklung der Körperformen im Grossen die Entschiedenheit fehlte. Die Robbia beschränkten sich auch gerne auf Halbfiguren, deren man in Florenz noch eine ziemliche Anzahl vorfindet. (Ganze fast lebensgrosse Statuen u. a. in der Sacramentscapelle von S. Croce; eine sitzende Madonna in einem Nebenraum von S. Domenico, Via della Pergola.)^a b
Ihren schönen ganzen Sinn offenbaren solche Statuen nur, wenn sie noch in ihrer echten alten Nische mit farbigen, von Putten getragenen Fruchtkränzen stehen; so der S. Petrus martyr im Gang vor der Sacristei von S. Croce; der heil. Romulus (1521) über dem Portal im Dom zu Fiesole u. s. w. Hier erst hat man das Heilige im Gewande der Lebensfreude, welches ja der durchgehende Gedanke der ganzen Schule ist. c

Wir knüpfen wieder da an, von wo die Robbia ausgegangen. Zwischen Ghiberti und Donatello steht der Baumeister *Filippo Brunellesco*, der Erwecker der Renaissance (1379—1446.) In dem Abrahamsrelief (Museum d. Bargello), welches er in Concurrenz mit dem ersten schuf, (s. oben 586 a) ist die nackte Figur des Isaak durch ihren strengen Naturalismus ein bedeutendes und frühes Denkmal dieser Richtung. Viel gemässigter und edler spricht sich dieselbe in B.'s berühmtem Crucifix aus (S. Maria novella, nächste Cap. links vom Chor); es ist eine zwar scharfe aber schöne Bildung, auch in dem geistvollem Haupte. — Doch schon hatte der gewaltige Genosse B.'s die Sculptur zu beherrschen angefangen.

Es kömmt in der Kunstgeschichte häufig vor, dass eine neue Richtung ihre schärfsten Seiten, durch welche sie das Frühere am Unerbittlichsten verneint, in einem Künstler concentrirt. So ganz nur das Neue, nur das dem Bisherigen Widersprechende, ist aber selten bei einem Stylumschwung mit derjenigen Einseitigkeit vertreten worden, wie der Formengeist des XV. Jahrh. vertreten ist in *Donatello* (1383 oder 86—1466).

Seine frühesten grösseren Arbeiten, das grosse Relief der Verkündigung in S. Croce (nach dem fünften Altar rechts) zeigt noch eine flüchtige Annäherung gegen die Antike hin; aber schon in den Engelkindern auf dem Gesimse meldet sich die spätere Sinnesweise: die auf dem Pilaster rechts halten sich an einander, um nicht schwindlich zu werden — ein Zug, wie er bei keinem Früheren vorgekommen. Auch später noch klingt das Studium antiker Sarkophage u. a. Sculpturen aus seinen Arbeiten heraus; solche Stellen stechen aber befremdlich ab neben dem Uebrigen.

Donatello war ein hochbegabter Naturalist und kannte in seiner Kunst keine Schranken. Was da ist, schien ihm plastisch darstellbar und Vieles schien ihm darstellungswürdig bloss weil es eben ist, weil es Charakter hat. Diesem in seiner herbsten Schärfe, bisweilen aber auch wo es der Gegenstand zuliess in seiner grossartigen Kraft rücksichtslos zum Leben zu verhelfen, war für ihn die höchste Aufgabe. Der Schönheitssinn fehlte ihm nicht, aber er musste sich beständig zurückdrängen lassen, sobald es sich um den Charakter handelte. Man musste damals die Stylgesetze neu errathen, und diess geschah überhaupt nur partiell und zaghaft; wer sich aber einer solchen Einseitigkeit überliess, dem musste Manches verborgen bleiben, was andere vielleicht ungleich weniger begabte Zeitgenossen glücklich zu Tage förderten. Als Gegengewicht legt Donatello beständig seine Charakteristik in die Wagschale. Selbst die einfach normale Körperbildung muss daneben unaufhörlich zurücktreten, während er die Einzelheiten der menschlichen Gestalt begierig aufgreift, um sie zur Bezeichnung des gewollten Ganzen zu verwenden.

Nur er war im Stande, die heil. Magdalena so darzustellen, wie sie im Baptisterium von Florenz dasteht; an der zum länglichen Viereck abgemagerten Figur hängen die Haare wie ein zottiges Fell herunter. Das Gegenstück dazu bilden die Statuen Johannes des Täufers; so die bronzene im Dom von Siena (Cap. S. Giovanni); was das sehr umständlich behandelte Thierfell vom Körper übrig lässt, besteht aus lauter Adern und Knochen; ungleich geringer die marmorne in den Uffizien (Ende des 2. Ganges), welche vor lauter Charakter weder so stehen noch auch nur leben könnten. Ein dritter mehr dem sienesischen entsprechender Johannes findet sich in den Frari zu Venedig (2. Cap. links vom Chor); wenigstens ungesuchter in der Stellung. Zum Beweis, wie wenig ihm die Schönheit — aller-

dings unter den Bedingungen des XV. Jahrh. — fehlte, wenn er nur wollte, dient der jugendliche bronzene David im Museum des Bargello.

Eine etwas edlere Bildung zeigt der Crucifixus in S. Croce zu Florenz (Cap. Bardi, Ende d. l. Querschiffes), ein kunstgeschichtlich (als Mutter Späterer) wichtiges Werk, geschaffen in Concurrenz mit Brunellesco (S. 595 e). — (Das bronzene Crucifix sammt den dazu gehörenden Statuen hinten im Chor des Santo zu Padua fand der Verf. wegen der Fasten verhüllt.)

In der Gewandung arbeitete Donatello ganz offenbar nach Modelldraperien in einem meist schweren Stoff und ohne die Motive des Mannequin's sowohl als der Falten lange zu wählen. Wo er nicht durch sonstige sehr bedeutende Züge entschädigt, erscheint er daher in durchschnittlichem Nachtheil gegenüber den stylvollen Gewandfiguren des XIV. Jahrh. und vollends Ghiberti's. So z. B. in dem bronzenen S. Ludwig von Toulouse über dem mittlern Portal von S. Croce, dessen Kopf er absichtlich bornirt gebildet haben soll. Sonst sind seine Heiligen in der Regel Porträtköpfe guter Freunde. Die Stellungen, oft von auffallender Steifbeinigkeit, mögen wohl auch bisweilen einer persönlichen Bildung oder dem Modeschritt jener Zeit angehören (über welchen sich höher gesinnte Künstler zu erheben wussten), bisweilen offenbar dem Mannequin. Zu den bessern und lebensvollern Gewandstatuen gehören vor Allen die beiden an Orsanmichele: Marcus und Petrus; — viel manierterter, doch für die hohe Aufstellung wirksam drapirt: die vier Evangelisten, worunter der sog. Zuccone, am Campanile (Westseite); ebendort Abraham [?] und ein anderer Erzvater (Ostseite). — Im Dom werden ihm Apostel- und Prophetenstatuen sehr verschiedener Art mit mehr oder weniger Sicherheit zugeschrieben. In der ersten Nische rechts eine manierirt lebendig gewendete mit Porträtzügen; in derjenigen links eine andere mit den Zügen Poggio's; in der zweiten rechts die des Ezechias, noch alterthümlich befangen (schwerlich von ihm); in den Capellen des Chores die sitzenden Statuen des Ev. Johannes und des Ev. Matthäus, beide wieder ausgezeichnet. Sie stammen zum Theil von der durch Giotto angefangenen, 1588 weggebrochenen Domfassade.

Ein Unicum ist die bronzene Judith mit Holofernes in der Loggia de' Lanzi. Das Lächerliche des Motivs herabhängender Beine ist so störend, dass man schwer die nöthige Pietät findet, um die be-

deutenden Schwierigkeiten einer der frühesten profan-heroischen Freigruppen nach Verdienst zu würdigen.

a Die bronzene Grabstatue Papst Johann's XXIII. im Baptisterium ist ein vortreffliches, ungeschmeicheltes Charakterbild; die marmorne Madonna in der Lunette darüber kalt und unlieblich; die Putten am Sarkophag naiver.

b Die vier Stuccofiguren an beiden Enden des Querschiffes von S. Lorenzo (oben) erscheinen wie flüchtige Improvisationen für einen Zweck des Augenblickes und dürften unbeschadet dem Ruhm Donatello's verschwinden.

c Seiner Sinnesweise nach mussten ihm energische, heroische Gestalten am besten gelingen. In der That hat auch sein marmorner S. Georg [jetzt sehr ungünstig unter dem Baldachin der Südseite] von Orsanmichele durch leichte Entschiedenheit des Kopfes und der Stellung, durch treffliche Gesamtmrisse und einfache Behandlung den Vorzug vor seinen meisten übrigen Werken. Der marmorne d David in den Uffizien (Ende des zweiten Ganges) sieht nur wie eine befangenere Replik davon aus.

e Die eherne Reiterstatue des venezian. Feldherrn Gattamelata vor dem Santo zu Padua, schon technisch ein grosses und neues Wagestück für jene Zeit, war auch in der Darstellung eine Aufgabe, auf welche Donatello gleichsam ein Vorrecht besass, weil ihr kein Zeitgenosse so wäre gewachsen gewesen. In jenen Gegenden war man von den Gräbern der Scaliger her (S. 165, e, f) an Reiterdenkmale gewöhnt; aber erst D. belebt Ross und Mann vollständig und zwar diessmal — wie man gestehen muss — ohne capriciöse Herbeheit, in einem beinahe grossartigen Sinne. (Für das Pferd dienten wohl eher die Rosse von S. Marco als das der Mare Aurelsstatue zum Muster? — Im Pal. della Ragione steht ein grosses hölzernes Modell, welches zwar diesem Pferde nicht ganz entspricht, doch aber eine Vorarbeit dazu gewesen sein möchte.)

f g Was D. im Relief für bedeutend und für möglich und erlaubt hielt, zeigen am vollständigsten die beiden Kanzeln in S. Lorenzo, welche von ihm und seinem Schüler *Bertoldo* verfertigt sind. In ihren einzelnen Theilen sehr ungleich, selbst was den Maassstab der Figuren betrifft, durchaus unplastisch, gedrängt, im Einzelnen oft energisch hässlich, sind diese Darstellungen doch dramatisch sehr bedeutend. Das Gedränge und die Sehnsucht um den in der Vorhölle

erscheinenden Christus, die Begeisterung des Pfingstfestes, der Jammern und die Hingebung um das Kreuz u. a. m. ist auf ungemein lebendige und geistreiche Weise zur Anschauung gebracht, freilich zum Theil auf Kosten der Grundgesetze aller Plastik; edel und gemässigt ist nur etwa die Grablegung. (Am Obergesimse hat D. ausser Putten u. dgl. sogar die quirinalischen Pferdebandiger in classischem Eifer angebracht.) — In der Sacristei ist mit Ausnahme von *Verrocchio's* Sarkophag alles Plastische von ihm, und zwar so glücklich zur Architektur geordnet, dass man ein genaues persönliches Einverständnis mit Brunellesco annehmen kann. In die Zwickel unter der Kuppel kamen Rundbilder mit legendarischen Darstellungen, welche freilich mit ihrer malerisch gedachten Räumlichkeit und ihrer zerstreuten Composition ärmlich aussehen: hochbedeutend aber, ja auch plastisch vom Besten sind die vier Rundbilder der Evangelisten in den Lunetten; sie sitzen in tiefem Sinnen oder in Begeisterung vor Altären, auf welchen ihre bücherhaltenden Thiere stehen. Über den beiden Pforten zu den hintern Nebenräumen der Sacristei sind auf farbigem Grunde je zwei fast lebensgrosse Heilige dargestellt. Diess Alles ist von Stucco und so auch der ebenfalls D. zugeschriebene Kopf des heil. Laurentius über der Thür zur Kirche; dazu kommen die beiden genannten Pforten von Erz, welche in einzelnen Feldern je zwei Apostel oder Heilige enthalten; flüchtige, aber sehr energische und bedeutend gebildete Figürchen, die schon weit in das XVI. Jahrh. hineinweisen. Der Marmorsarkophag unter dem Tisch der Sacristei mit den Putten ist wieder nur von mittlern Werth. — In nackten Kinderfiguren kommt überhaupt D.'s ganze Einseitigkeit zum Vorschein; gerade das was ihn gross macht, fand hier keine Stelle. Seine Kinder in der Sacristei des Domes (an der Attica) sind in ihrer Hässlichkeit wenigstens naïv; dagegen hat der Kindertanz in den Uffizien (Gang der tosc. Sculptur) etwas gespreizt Übertriebenes, was sich auch in den musicirenden und tanzenden Kindern an der Aussenkanzel des Doms von Prato, obwohl bei weitem weniger, bemerklich macht. Neben Robbia wird D. hier immer nicht bloss befangen, sondern unförmlich erscheinen, trotz einzelner vortrefflicher Intentionen. An dem Grabmal des Bischofs Brancacci, † 1427, in S. Angelo a Nilo zu Neapel scheinen, beiläufig gesagt, wenigstens die oben stehenden Putten von ihm; [auch das Relief der Himmelfahrt Mariä und die eigenthümlich individuellen, doch antikisirenden

Köpfe der Karyatiden bringen den entschiedenen Eindruck seiner Arbeit hervor.]

- a [Eine ganz vorzügliche Arbeit ist das Bronzerelief des Herodias-Gastmahls am Taufbrunnen von S. Giovanni zu Siena, urkundlich von 1427 (die andern Reliefs s. oben 587 c); der Ausdruck des Schreckens bei den Tischgästen, die complicirte perspectivische Behandlung und dabei doch ein reiner Styl machen dies Werk höchst bedeutend.]
- b Die Reliefmedaillons im Hof des Pal. Riccardi (Fries über dem Erdgeschoss) erscheinen wie Übersetzung antiker Cameen und Münzreverse in den herben Styl des Meisters. — Zu den spätern Werken,
- c wie die Kanzeln in S. Lorenzo, gehören die ehernen Reliefs am Vorsatz des Hochaltars und des 3. Altars rechts im Santo zu Padua, beidemale eine Pietà, mit Wundern des heil. Antonius zu beiden Seiten; reiche Improvisationen mit einzelnen wunderbaren Zügen des Lebens; wie z. B. die Gruppe der Reuigen, welche den Heiligen umgeben; die der Fliehenden bei der Scene, wo er die Brust des verstorbenen Geizhalses aufschneidet. [Am Altar rechts u. A. vielleicht zum ersten Mal das Motiv der Säulen-umklammernden Zuschauer, welches Raphael im Heliodor verwerthete.] Im Chorumgang, und zwar über der hintern Thür in der Chorwand, ist dann noch das Relief einer Grablegung, eine späte und sehr ausdrucksvolle Arbeit des Meisters. (Geringer: die vier Symbole der Evangelisten, in Bronzereliefs, am Eingange des Chores.)

Donatello übte eine ungeheure und zum Theil gefährliche Wirkung auf die ganze italienische Sculptur aus; er wurde in viel weitern Kreisen bekannt als Ghiberti, schon durch seinen wechselnden Aufenthalt. Ohne den starken innern Zug nach dem Schönen, welcher die Kunst immer von Neuem über den blossen Realismus und auch über das oberflächliche Antikisiren emporhob, d. h. ohne den starken Geist des XV. Jahrh. wäre Donatello's Princip eine tödtliche Mode geworden.

Aber schon in seiner unmittelbarsten Nähe gab es Künstler, die durch ihn nicht gänzlich unfrei wurden. Von seinem Bruder ¹⁾ *Simone* und von *Antonio Filarete* wurden 1439—47 die ehernen Hauptpforten von S. Peter in Rom gegossen; die Hauptfiguren der

¹⁾ [Ueber die zweifelhafte Verwandtschaft s. oben Architektur S. 230.]

grossen Vierecke sind flau, wie von einem etwas verkommenen Meister der ältern Schule, und wir dürfen darin speciell das Werk Filarete's erkennen, — wenngleich die viel bessere eiserne Grabplatte Martins V. a vor der Confession des Laterans auch von diesem ist. Die Reliefs und Ornamente der Einrahmung dagegen zeigen wohl Simone's Geist, und erstere sind bei aller Flüchtigkeit trefflich naiv und von den Härten Donatello's ziemlich frei. Die beiden Inschriften der Thüren nennen nur Filarete.

Noch auffallender ist diese (immer nur relative) Unabhängigkeit bei *Nanni di Banco* ¹⁾, † 1420 von dem im florent. Dom (1. Chorcap. b rechts) die sitzende Statue des Lucas, sowie an Orsanmicchele die c Statuen der HH. Eligius, Jacobus, Philippus und die Gruppe der vier Heiligen herrühren. (Die letztern sind keinesweges zum Behuf ihrer Zusammenstellung in der Schulterbreite verkürzt ²⁾, stehen auch gar nicht unglücklich bei einander.) Bei ungleicher und meist donatellischer, auch wohl etwas kraftloser Bildung machen sich hier einzelne sehr schöne und freie Motive geltend, welche der Künstler wahrscheinlich der Anregung Ghiberti's verdankt. — Sonst aber überwiegt der Einfluss Donatello's.

[Der als Architekt so geniale *Michelozzo* (Erbauer des Pal. Riccardi) ist als Bildhauer Gehülfe und Schüler des Donatello, mit welchem er am Grabmal Brancacci in Neapel und an dem Grabmal in Montepulciano arbeitete. Von ihm ist die Figur des Glaubens am Grabmal e Johann's XXIII. im Baptisterium zu Florenz und die Statuette Johannis d. T. an dem grossartigen Silberaltar (Dossale) welcher jetzt in g der Opera des Domes daselbst aufbewahrt wird. Im XIV. Jahrh. begonnen (s. oben 576 a) enthält er eine Anzahl der interessantesten Reliefs von *Verrocchio* und *Antonio Pollajuolo* an denen die Ausbildung des dramatisch erzählenden Reliefs auf ihrem Gipfel erscheint.]

Zu Donatello's eifrigsten Nachfolgern gehört *Andrea Verrocchio* (1435—88); die Wirklichkeit des Lebens ohne höhere Auffassung geht ihm bisweilen über den Kopf. In dem Grabrelief der Dame Tornabuoni h (Uffizien, Gang der toscanischen Sculptur) giebt er das ganz reelle

¹⁾ So dass Rumohr bezweifelt hat, dass derselbe wirklich Donatello's Schüler gewesen.

²⁾ Laut Vasari hätte sich Donatello um ein Abendessen zu dieser Correctur verstanden.

Elend eines Todes im Kindbett nebst dem Jammer der Umgebung.

a Sein David (im Museum des Bargello) ist gar nichts als das Modell eines gewöhnlichen Knaben und steht sogar hinter dem als Gegenstück aufgestellten bronzenen David des Donatello an Composition und Form weit zurück. (Merkwürdig ist im Kopf die Vorahnung des bekannten lionardesken Ideals.) Ungleich besser und naiver,

b zumal trefflich bewegt ist der kleine bronzene Genius auf dem Brunnen im Hof des Pal. vecchio. Stellenweise bricht sich immer der ideale Zug Bahn, welchen Ghiberti aus der gothischen Zeit herübergerettet und nach Maassgabe seines Jahrhunderts geläutert hatte. Sobald man sich durch den bei Verrocchio ganz besonders umständlichen knittrigen Faltenwurf nicht stören lässt, treten bisweilen Motive von schönstem Gefühl hervor. So theilweise in der

c Bronzegruppe des Christus mit S. Thomas an Orsanmicchele; die Bewegung des Christus ist mächtig überzeugend, die beiden Köpfe fast grossartig frei und schön, [sodass man geneigt ist, in dem Kopf des Thomas eine Arbeit *Leonardo's* zu sehen.] — Die Madonna am Grab

d des Lionardo Aretino in S. Croce zu Florenz ist beträchtlich lebloser; die übrigen Sculpturen (Engel, Putten u. s. w.), welche mehr dem Styl Ghiberti's als dem des Donatello folgen, sollen von dem Erbauer des Grabes, *Bernardo Rossellino*, selbst herrühren, dessen als Bildhauer berühmtern Bruder *Antonio* wir bald werden zu nennen haben ¹⁾.

e Verrocchio fertigte auch das Grabmal des Bischofs Forteguerra (1474), wovon im Dom von Pistoja links vom Eingange noch die wichtigern Theile — grosse Relieffiguren von Engeln, die den Erlöser umschweben — erhalten sind. Dieselbe herbe Schönheit, derselbe vielknittrige Faltenwurf wie in der Gruppe zu Florenz. (Vollendet von dem damals noch jungen *Lorenzetto*, welchem die Figur der Charitas angehört.)

f Ausserhalb Toscana's ist von Verrocchio nur ein namhaftes Werk vorhanden: die eherne Reiterstatue des Feldherrn Colleoni vor

¹⁾ In dieser Gegend wird wohl der *Niccolo Baroncelli* aus Florenz einzuschalten sein, welcher mit seinem Sohn *Giovanni* und seinem Eidam *Domenico di Paris* aus Padua die fünf lebensgrossen Bronzefiguren fertigte, die im rechten Querschiff des Domes von Ferrara stehen. (Der Gekreuzigte, Maria, Johannes, S. Georg und S. Mauritius.) Fleissige, aber harte und doch zugleich flauere Arbeiten, mit einem Anklang an Verrocchio, zumal im S. Georg.

S. Giovanni e Paolo zu Venedig. Sie wurde von Verrocchio bloss modellirt¹⁾ und von *Aless. Leopardò* gegossen, der auch das schöne Piedestal entwarf (S. 249, e). In der Gestalt und Haltung des Reiters ist Verrocchio hier so herb individualistisch als irgend ein damaliger florent. Porträtbildner; wir dürfen glauben, dass Colleoni sich zu Pferde vollkommen so stämmig gespreizt ausnahm; aber auch das Bedeutende des Kopfes und der Geberde — mag sie auch keine glücklichen Linien bilden — ist mit grosser Sicherheit wiedergegeben. Das Pferd ist merkwürdig gemischt; der Kopf nach antikem Vorbild, die Bewegung wahrscheinlich nach dem Pferde Marc Aurel's, das übrige Detail nach emsigstem Naturstudium.

(Von diesem Colleoni und von Donatello's Gattamelata sind dann die hölzernen und vergoldeten Reiterstatuen in S. M. de' Frari und S. Giovanni e Paolo zu Venedig abgeleitet. Es wurde mit der Zeit Sitte, dass die Republik ihre Generale auf diese Weise ehrte. Im Styl ist keine davon besonders ausgezeichnet. Eine aus dem XVII. Jahrh. — die späteste — offenbart schon das damals allverbreitete Streben nach Affect durch heftigen Galopp über Kanonen und verwundete Feinde.)

Viel manierterter, aber in der Technik des Erzgusses eben so bedeutend erscheint *Antonio Pollajuolo* (1429—1498), dessen Hauptarbeit das Grab Sixtus' IV. in der Sacramentscapelle von S. Peter ist. Die liegende Statue ist als hart realistisches Bildniss von grossem historischen Werthe, die sehr unglücklich an den schiefen Flächen des Paradebettes angebrachten Tugenden und Wissenschaften lassen mit ihrem Schwanken zwischen Relief und Statuette und mit ihren gesuchten Formen schon ahnen, auf welchen Pfaden die Sculptur 100 Jahre später wandeln würde²⁾. Das ehernen Wanddenkmal Innocenz' VIII. (am dritten Pfeiler des linken Seitenschiffes von S. Peter) ist in Anordnung und Ausführung viel befangener als so manches Bessere aus derselben Zeit (1493). Die ehernen Schrankthüren (zu den Ketten Petri) in der Sacristei von S. Pietro in Vincoli zu Rom plastisch unbedeutend, decorativ artig. In derselben Kirche das Grab der Brüder Pollajuolo. Ein Relief der Kreuzigung im Museum des Bar-

¹⁾ [Die Grenzen von Verrocchio's Antheil an diesem Werke sind zweifelhaft.]

²⁾ [Obiges strenges Urtheil wird zu Gunsten des imposanten und in zahlreichen Einzelmotiven bewundernswürdig durchgebildeten Werkes von [der Mehrzahl der Beschauer gemildert werden.]

gello erinnert in den schwungvoll manierirten Formen an die paduanische Schule. [Das seinem Bruder *Pietro* früher zugeschriebene Relief am Taufbrunnen von S. Giovanni in Siena (Gastmahl des Herodes) s. oben b. Donatello S. 600, a].

Mehr von Robbia als von Donatello inspirirt erscheint *Antonio Rossellino* (geb. 1427, gest. um 1478), der ausserdem in der Delicatesse der Marmorbehandlung dem *Mino da Fiesole* (s. unten) verwandt erscheint. Das Wenige, was von ihm vorhanden ist, verräth einen gemüthlichen Florentiner, etwa von derjenigen Sinnesweise, welche unter den Malern dem Lorenzo di Credi eigen ist; die Madonna bildet er schön mütterlich, florentinisch häuslich. Sein Hauptwerk, die von ihm erbaute Grabcapelle des Cardinals von Portugal († 1459) in S. Miniato (links) enthält dessen prächtiges Monument. Hier tritt das Decorative merkwürdig neben dem Plastischen zurück; über dem Sarkophag mit der sehr edeln Statue des Todten und zwei das Bahrtuch um sich ziehenden Putten knieen auf einem Sims zwei schöne hütende Engel; drüber von zwei in Relief gebildeten schwebenden Engeln getragen das Rundrelief der Madonna; der Vorhang ist bloss als Einfassung der ganzen Nische behandelt. — Ganz ähnlich ist das Grabmal der Maria d'Aragona in der Kirche Monte Oliveto zu Neapel angeordnet. (Cap. Piccolomini, links vom Hauptportal; ebendasselbst das durchaus malerisch behandelte Altarrelief mit Christi Geburt und einem Engelreigen, welches zwischen Antonio und Donatello streitig ist.) — Von ähnlichen Grabmälern stammen ohne Zweifel zwei herrliche Madonnenreliefs in den Uffizien (Gang der tosc. Sculpt., in dessen weiterer Fortsetzung man wenigstens Eine trefflich naturalistische Büste A.'s findet, die des Matteo Palmieri 1468.) Ebenda ein kleiner laufender Johannes, in Donatello's Art bis auf das holde Köpfchen ¹⁾.

[In der Hauptsache sein Werk ist die Kanzel des Domes zu Prato.] Der als Decorator gerühmte *Desiderio da Settignano* (S. 234) ist auch als Bildhauer in einzelnen Theilen seiner Werke so trefflich, dass ihm das auffallend Geringere daran unmöglich zugeschrieben werden kann. An dem Grabmal Marzuppi im linken Seitenschiff von S. Croce sind ausser der höchst edel gelegten und behan-

¹⁾ Am ehesten bei *Rossellino* zu nennen, nur viel manierirter: die beiden Reliefs der Flucht nach Ägypten und der Anbetung der Könige, in der Galerie zu Parma.

delten Statue wohl nur die beiden kräftigen Engelknaben¹⁾ als Guirlandenträger von ihm; an dem Tabernakel von S. Lorenzo a (rechtes Querschiff letzte Capelle rechts) gehören ihm nur die drei obersten Engelkinder sicher an²⁾.

Ob der grosse *Matteo Civitali* von Lucca (1435—1501) ein Schüler Desiderio's war, weiss ich nicht anzugeben, ganz gewiss aber geht er parallel mit dessen zunächst zu erwähnendem Schüler Mino da Fiesole, mit welchem er manche Aeusserlichkeiten gemein hat. Nur war in Matteo viel weniger Manier, ein viel grösserer Schönheitssinn, eine Gabe des Bedeutenden, wie wir sie unter den Malern etwa bei D. Ghirlandajo antreffen. Die Härten und Ecken Donatello's sind bei ihm gänzlich überwunden; wie in der Decoration, so ist er in der Sculptur einer der Einfachsten seiner Zeit.

In den Uffizien zu Florenz (Gang der tosc. Sculpt.) ist von ihm b das Relief einer Fides, deren schöner und inniger Ausdruck wohl auffordern mag zum Besuch der classischen Stätte von Matteo's Wirk- samkeit: des Domes von Lucca. Hier findet man in den beiden c anbetenden Engeln auf dem Altar der Sacramentscapelle (rechtes Querschiff) Alles erfüllt, was jene Gestalt verhies. Mit dem edelsten Styl, den das XV. Jahrhundert seit Ghiberti aufweist, verbindet sich hier der Ausdruck einer inbrünstigen Andacht und hohe jugendliche Schönheit. Das Grabmal des Petrus a Noceto (1472, ebenda), eine frühere Arbeit, verräth in der Reliefmadonna und den Putten den Mitstrebenden Mino's, aber schon auf einer ungleich höhern Stufe der Ausbildung und des Ausdruckes; auch die liegende Statue ist der ähnlichen Arbeit Desiderio's kaum nachzusetzen. An dem Grab- mal Bertini (1479, ebenda) zeigt die Büste einen geistvollern Natura- lismus als der der meisten Florentiner. Zunächst rechts vom Chor endlich steht der prächtige S. Regulus-Altar (1484), ein Hauptwerk des Jahrhunderts (die Predella ausgenommen, welche wohl von *Mino* sein könnte). Die drei untern Statuen entsprechen dem Imposantes- ten der damaligen Historienmalerei; die Engel mit Candelabern und die thronende Madonna oben haben schon etwas von der freien Lieb-

¹⁾ [In der Proportion höchst unglücklich und verfehlt. — Mr.]

²⁾ Bei diesem oder irgend einem andern Anlass müsste auf den köstlichen Marmor- altar in dem Carmeliterkirchlein S. Maria, eine Viertelstunde vor Arezzo aufmerksam * gemacht werden. Ich kann aus der Erinnerung nur so viel sagen, dass er mir dem Styl nach zwischen den *Robbia* und *Mino da Fiesole* zu stehen scheint.

lichkeit eines Andrea Sansovino. — Dagegen genügt der S. Sebastian am Tempietto (Dom, linkes Seitenschiff) nicht ganz; es ist keine so vollkommene Bildung, wie sie der Meister in dem bevorzugten Lucca hätte schaffen können. [Eine seiner schönsten Arbeiten das Hochrelief der säugenden Madonna, in S. Trinita zu Lucca; rechts an der Wand, meist verhüllt.]

Als Werk seines Alters dürfen wir die sechs Seitenstatuen der Johannescapelle im Dom von Genua betrachten: Jesajas, Elisabeth, Eva, Habakuk, Zacharias, Adam. — Adam und Eva, leider mit Gypsdraperien der berninischen Zeit verunziert, sind oder waren bedeutende naturalistische Gestalten, Adam mit einem grandiosen Ausdrucke flehenden Schmerzes; Eva absichtlich als „Mutter des Menschengeschlechtes“ reich und stark gebildet. Die übrigen sind theils etwas müde, theils gesuchte Motive; im Zacharias sollte das Anhören einer Offenbarung ausgedrückt werden, was aber bei der ungenügenden Körperlichkeit und wunderlichen Tracht vollkommen missglückte; im Jesajas und in der Elisabeth sind zwar einzelne sehr schöne Gewandmotive, allein die Seele des S. Regulus fehlt; Habakuk ist eine missgeschaffene Genrefigur. Möglicherweise sind die vier Reliefhalbfiguren der Evangelisten an den Pendentifs der Kuppel, die wieder deutlich an Ghirlandajo erinnern, ebenfalls Werke Civitali's.

Welches nun auch der absolute Werth dieser Sculpturen sei, in dem von Antiken entblössten, vom florentinischen Kunstleben abgeschnittenen Genua galten sie als das Höchste. Wenn auszumitteln wäre, dass Matteo selber für längere Zeit hier wohnte, so möchte der halbrunde untere Theil des Reliefs auf dem 5. Altar rechts im Dom (eine ehemalige Lunette) von einem genuesischen Schüler herrühren. Es stellt die Madonna mit zwei Engeln vor, deren einer den kleinen knieenden Johannes präsentirt; eine sehr gute Arbeit. — Später hat *Taddeo Carlone* und seine ganze Schule an Matteo's Statuen beständig gelernt und sie sogar schlechtweg wiederholt (Statuen in S. Pietro in Banchi, in S. Siro, S. Annunziata u. s. w.).

Einer der weniger begabten, aber zugleich wohl der fleissigste aller dieser florentinischen Sculptoren nächst Donatello war Desiderio's Schüler, der eben erwähnte *Mino da Fiesole* (geboren 1431, gestorben 1484.) Der einseitige Naturalismus und die bekannten äusser-

lichen Manieren dieser Kunstepoche werden bei ihm, wie theilweise schon bei Donatello selbst, etwas Unvermeidliches; dabei ist seine Ausführung äusserst sauber und genau und bisweilen durch die schönsten Ornamente (Seite 232) verherrlicht. In einzelnen Fällen erhebt er (oder einer seiner Mitarbeiter) sich zu einer grossen Anmuth; meist aber ist seinen Gestalten, abgesehen von der nicht eben geschickten Anordnung im Raum, eine gespreizte Stellung und eine geringe körperliche Bildung eigen; seine Reliefs gehören zu den überladensten, mit flachen und dabei unterhöhlten Figuren.

Seine Thätigkeit vertheilte sich auf Florenz und Rom. In Rom scheint er eine bedeutende Werkstatt gehabt zu haben, wenigstens ist in den zahllosen Grabmälern, Marmoraltären und Sacramentschränken, womit sich damals die römischen Kirchen füllten, sein Styl nicht selten zu erkennen; Einiges ist auch bezeichnet oder durch Nachrichten gesichert. Weit das Wichtigste sind die Sculpturen vom Grabmal Paul's II. († 1471), jetzt an verschiedenen Stellen der Krypta von S. Peter eingemauert; die allegorischen Frauen in Hochrelief sind seine anmuthigsten Figuren, wenn auch von etwas gesuchtem Reichthum; die grosse Lunette mit dem Weltgericht merkwürdig als Zeugniß des flandrischen Einflusses auch auf die Sculptur der Italiener; die Grabstatue nur durch das reiche Costüm interessant. — An dem Grabmal des Bischofs Jacopo Piccolomini († 1479) im Klosterhof von S. Agostino ein ähnlich aufgefasstes kleineres Weltgericht. — Sicher von ihm: das Grabmal des Jünglings Cecco Tornabuoni in der Minerva (links vom Eingang); und das Wandtabernakel für das heil. Oel in der Sacristei von S. Maria in Trastevere. Die Werke seiner römischen Nachfolger sind unten zu erwähnen.

In Toscana sind von ihm: im Dom von Fiesole (Querschiff rechts) ein zierlicher Altar und das prachtvoll decorirte und darin classische Grabmal des Bischofs Salutati († 1466) mit guter Büste; — im Dom von Prato zum Theil die Kanzel s. oben 604 a; — im Dom von Volterra der Hauptaltar; [im Battisterio von Volterra das grosse freistehende Ciborium, bezeichnet mit Namen und 1471, ein herrlicher architektonischer Aufbau mit der schönsten Ornamentik. Im Gang vor der Sacristei in S. Croce zu Florenz befindet sich ein kleines Wand-Ciborium dessen genaue Wiederholung auf einer der vier Seiten des Werkes in Volterra]; — in S. Ambrogio zu Florenz: der prächtige, aber im Einzelnen barocke Altar der Cap. del Miracolo; — in der

Badia zu Florenz, dem classischen Ort für Mino's heimische Wirk-
samkeit: ein Rundrelief der Madonna aussen über der Thür; im
rechten Kreuzarm das Grab des Bernardo Giugni († 1466), und im
linken das noch prachtvollere des Hugo von Andeburg vom Jahr
1481, endlich unweit von der Thür ein Altarrelief mit drei Figuren;
fast sämmtlich Arbeiten von bedeutendem Rang in Beziehung auf
Luxus und Zierlichkeit.

Von Freisculpturen sind einige Büsten das Beste; mehrere in den
a Uffizien (verschlossener Raum hinter den Sculpturen der toscanischen
b Schule); diejenige der Isotta von Rimini im Camposanto zu Pisa, N.
XIV. — Von den kleinen Statuen Johannes d. T. und S. Sebastians
c in S. Maria sopra Minerva zu Rom (3. Cap. links), welche ihm ohne
Sicherheit zugeschrieben werden, ist die letztere beinahe zu gut für
d ihn. — Wenn die Colossalstatuen des Petrus und Paulus, ehemals an
der Treppe vor S. Peter, jetzt im Gange nach der Sacristei, wirklich
von ihm (und nicht von einem gewissen *Mino del Reame*) sein sollten,
so würden sie eine ungemeine Befangenheit in der Freisculptur be-
weisen.

Von andern fiesolanischen Sculptoren, welche mit Mino in Ver-
bindung stehen mochten, ohne doch seine Schule zu bilden, ist *An-*
dreia Ferrucci aus Fiesole, (geb. 1465 † 1526) der wichtigste. Die von
e ihm sculptirte Nische über dem Taufstein des Domes von Pistoja zeigt
in mehrern Gestalten Anklänge an Mino's Styl, aber in das Schöne
und Veredelte; der Seelenausdruck in der gesunden Art der umbrischen
Malerschule, zumal in dem grossen Hochrelief mit der Taufe
Christi; die vier kleinern Reliefs mit der Geschichte des Täufers we-
nigstens trefflich componirt und schön ausgeführt. — In Florenz ist
f von Andrea das Bildnissdenkmal des Marsilius Ficinus im rechten
g Seitenschiff des Domes; sodann das schöne Crucifix in S. Felicità
(4. Cap. rechts), mit dem edeln reichgelockten Haupt; — der grosse
h S. Andreas im Dom (Eingang zum linken Querschiff, rechts) hat
schon etwas akademisch Befangenes. — Von A.'s Schülern *Silvio* und
Maso Boscolino von Fiesole ist u. a. das Grabmal des Antonio Strozzi,
im linken Seitenschiff von S. Maria novella.

Ein freierer florent. Nachfolger Mino's ist der Baumeister *Bene-*
detto da Majano (1442—97). Die wenigen erhaltenen Arbeiten ver-
rathen einen der grössten Bildhauer der Zeit. An Schönheitssinn

und Geschick ist er dem Mino weit überlegen und erscheint eher als der Fortsetzer Ghiberti's. Die Reliefs der Kanzel in S. Croce zeigen höchst lebendig entwickelte Scenen mit den herrlichsten Motiven (zum Theil auf der Dreiviertelansicht beruhend); die Statuetten in den Nischen unten sind bei winzigem Maassstab vom Köstlichsten dieser Zeit. — In der Capelle Strozzi in S. Maria novella (rechtes Querschiff) ist das Grabmal hinter dem Altar von ihm; über dem Sarkophag das Rundrelief der Madonna, von Engeln umschwebt, träumerisch süß und holdselig; wie etwa ein frühes Werk des Andrea Sansovino könnte ausgesehen haben. In seinen Freisculpturen ist Benedetto allerdings etwas befangen. Sein Johannes der Täufer in den Uffizien (Ende des zweiten Ganges) ist aber in dieser Befangenheit sehr liebenswürdig durch den naiven Ausdruck; ebenso die Statue des S. Sebastian in einem Nebenraum des Kirchleins der Misericordia (auf dem Domplatz). Die in demselben Raum (auf dem Altar) befindliche Madonna deutet schon entschieden auf die Weise des XVI. Jahrhunderts, auf Lorenzetto und Jac. Sansovino hin. Seine anmuthreiche Phantasie erräth das, wozu seine formelle Bildung wohl nicht hingereicht hätte. — Das Denkmal Giotto's (1490) im rechten Seitenschiff des Domes, ein blosses Reliefmedaillon, ist wie andere Ehrendenkmäler dieser Kirche ein Beweis dafür, wie wenig Prunk damals von Staatswegen („cives posuere“) mit dem Andenken verstorbener grosser Männer getrieben wurde; es lebten ihrer noch welche¹⁾. Fast gegenüber ist, ebenfalls von B.'s Hand, die Büste des Musikers Squarcialupi, eines Zeitgenossen, welchem der Künstler so wenig als dem Pietro Mellini (Uffizien, Gang d. tosc. Sculpt.) die natürliche Hässlichkeit erliess. Es wurden damals in Florenz fast so viele Büsten aus Marmor, Thon und Kittmasse (und dann farbig) gebildet als Porträts gemalt; in allen werden die unregelmässigen Züge nicht bloß freigestanden, sondern als das Wesentliche und zwar bisweilen grandios behandelt. Der genannte Gang in den Uffizien (und seine Fortsetzung nach den Bureaux der Direction) enthalten eine Anzahl davon, sämmtlich marmorn.

¹⁾ Dagegen haben die im Auftrag des Staates (der „Gemeinde“) bloss grau in grau gemalten Denkmäler im Dom von Florenz und anderswo allerdings das Ansehen, als ob man gern gemocht und nicht gekonnt hätte. Es sind gleichsam Anweisungen auf künftige Marmordenkmäler. Vgl. Vasari im Leben des Lor. di Bicci.

Mit Unrecht wurde früher zum Hause der Robbia derjenige bedeutende Künstler gerechnet, welcher 1461 die Fassade der Bruderschaft von S. Bernardino in Perugia (neben S. Francesco) baute und mit Sculpturen bedeckte, *Agostino di Duccio* aus Florenz¹⁾. Diese reiche und prächtige Arbeit, aus Terracotta, Kalkstein, weissem, röthlichem und schwarzem Marmor ist der Geschichte und der Glorie des genannten Heiligen geweiht. Das Plastische ist ungleich; die vorzüglichere Hand verräth sich hauptsächlich in den anmuthig schwebenden Engeln mit ihren feinfaltigen, rundgeschwungenen Gewändern, sowie in einigen der kleinen erzählenden Reliefs. Offenbar stand der Künstler zur Antike in einem viel nähern Verhältniss als die übrigen Robbia, ja als die meisten Sculptoren seiner Zeit; man wird z. B. eine Figur finden, die das bekannte Motiv einer bacchischen Tänzerin geradezu wiederholt; auch ist seine Reliefbehandlung plastischer als die der florentinischen Zeitgenossen insgemein, welche alle mehr von Donatello berührt erscheinen. An innerlichem Schönheits-sinn und tieferm Seelenausdruck ist Luca della Robbia auch ihm überlegen.

Um das Ende des XV. Jahrh. arbeitete *Baccio da Montelupo* (1469—1533 ?) die Statue des Ev. Johannes an Orsanmichele; ein gemässigerter und geschickter Nachfolger Verrocchio's, doch nicht ohne gezwungene Manier. An einem der Dogenmonumente in den Frari zu Venedig (des Pesaro, 1503) wird ihm die Statue des Mars zugeschrieben. [In der Vorhalle der Annunziata zu Florenz seine Büste des Andrea del Sarto.]

In *Benedetto da Rovezzano* († nach 1550) klingt noch einmal Ghiberti nach. Seine Reliefs mit den Thaten des heil. Johann Gualbert in den Uffizien (Gang der tosc. Sculpt.), vom Jahr 1515, deuten noch wesentlich in das vergangene Jahrh. zurück; viel delicates Einzelnes, mehrere treffliche dramatische Momente (der Transport der Besessenen, die Bannung des Teufels von dem kranken Mönch), aber auch Vieles matt und gedankenlos. — Die Statue des Ev. Johannes im Dom (Eingang zum Chor, rechts) ist eine fleissige aber äusserst geringe Arbeit.

¹⁾ Wahrscheinlich ist der *Augustinus de Florentia*, welcher 1442 die Platte mit vier Reliefs ans der Geschichte des heil. Geminian am Dom von Modena (ausen auf der Südseite, nahe beim Chor) fertigte, dieselbe Person. Das von Donatello unabhängige Leben, die leichte, geschickte und deutliche Bewegung, die feingefalteten, schwungreichen Draperien geben eine Vorahnung des Werkes von Perugia.

Beide letztgenannten überragt bei Weitem *Giov. Franc. Rustici*, (1474—1554 ca.) von welchem die Bronzegruppe der Predigt des Täufers über der Nordthür des Baptisteriums gearbeitet ist. Er war Schüler Verrocchio's und die Neider sagten dem Werke nach, dass ein anderer berühmterer Schüler jenes, Lionardo da Vinci, daran geholfen habe. Wie dem nun sei, es waltet in der Gruppe jener Geist des Hochbedeutenden, welchen wir unter den Malern vorzüglich bei Luca Signorelli wiederfinden. Die innere Aufregung ist in dem Täufer und ganz besonders in den beiden zuhörenden Pharisäern mit ergreifender Kraft, in letztern wie verhehlt doch unwillkürlich hervorbrechend ausgedrückt. Die Gewandung gehört noch mehr dem XV. Jahrhundert an, während das Nackte schon der grandiosen und freien Behandlung der höchsten Blüthezeit würdig erscheint. — *Lionardo's* eigene Sculpturwerke sind auf klägliche Weise zu Grunde gegangen.

In Pisa spielt die Sculptur seit Anfang des XV. Jahrh. keine Rolle mehr; ja man wird selten in der ganzen Kunstgeschichte ein so völliges Aufhören einer blühenden und thätigen Schule so genau mit dem politischen Sturz der betreffenden Stadt (1405) zusammengehen sehen. Von einem guten Bildhauer, dessen Formen etwa an die des Sandro Botticelli erinnern, sind die sieben Tugenden in Relief neben dem Hauptaltar in S. Maria della Spina; möglicherweise gehören die noch bessern drei Tugenden an dem Sarkophag des Erzbischofes Ricci († 1418, aber das Grab aus späterer Zeit) im Campo santo, bei N. 49, derselben Hand an, ebenso die Reliefstatuetten der Charitas, Misericordia etc. ebenda, N. 90, 94 etc.

Den Ausgang ins XVI. Jahrh. belegen die ziemlich guten und freien Sculpturen des Altars in S. Ranieri.

Die Sculptur von Siena seit dem Anfang des XV. Jahrh. ist der gleichzeitigen sienesischen Malerei im Ganzen überlegen, ja sie kann in Betreff der neuen Auffassungsweise sogar gegenüber der florentinischen Sculptur eine zeitliche Priorität in Anspruch nehmen. Ihr wichtigster Meister; *Jacopo dalla Quercia*, (1374—1438) ist wohl überhaupt der früheste unter Jenen, welche den ausgelebten Styl, der

einst von Giovanni Pisano ausgegangen, gegen eine derbere, mehr naturalistische Auffassung vertauschten. Von ihm sind zu Siena:

a eins von den sechs Bronzereliefs am Taufbrunnen in S. Giovanni (Zurückweisung des Zacharias), noch im Styl des XIV. Jahrh., und

b die Sculpturen der Fonte gaja auf dem grossen Platz (1419), sein vollständigstes und anmuthigstes Werk im neuen Styl.¹⁾ An dem Grab-

c mal der Ilaria del Carretto († 1405) im linken Querschiff des Domes von Lucca ist die liegende Statue noch mehr gothisch, der Sarkophag dagegen — nackte Kinder (Putten), welche eine Fruchtschnur tragen — von einer weichen und schönen Lebendigkeit, die den Vorgängern noch fremd ist. (Die eine Seite von diesem Sarkophag befindet sich in den Uffizien zu Florenz, Gang der tosc. Sculptur.) —

e Der Altar in der Sacramentscapelle zu S. Frediano in Lucca, datirt 1422, kann kaum von Qu. sein, wenn dieser schon 1419 die Fonte gaja gearbeitet hatte; freilich ist es schwer, neben ihm einen zweiten „Jacopo Sohn Pietro's“ aus blosser Vermuthung anzunehmen, da auch sein Vater Pietro hiess; vielleicht könnte das Werk früher von ihm gearbeitet und erst 1422 aus der Werstatt gegeben worden sein. (Vgl. S. 574, b.) An der zweiten Thür der Nordseite des Domes von

f Florenz ist von ihm (eher als von Nanni di Banco) das Giebelrelief der Madonna della cintola, eine grosse feierlich bewegte Composition, im Detail etwas flauer als die Fonte gaja.

g Während in Toscana die grossen Florentiner ihn allmählig in den Schatten stellten, gewann er durch seinen Aufenthalt in Bologna einen, wie es scheint, weitgreifenden Einfluss auf die oberitalische Sculptur. Hier sind die Sculpturen am Hauptportal von S. Petronio begonnen 1429, vielleicht seine bedeutendste Arbeit überhaupt; weniger die Statuen der Madonna und zweier Bischöfe in der Lunette, als die Reliefhalffiguren der Propheten und Sibyllen in der Schrägung der Pforte und des Bogens. Die neue Kunstzeit spricht hier vernehmlich aus den scharf individuellen Köpfen und aus dem Momentanen der Bewegung. Die fünf Geschichten aus der Kindheit Christi, am Architrav, passen nicht wohl zu Q.'s sonstigen Reliefs; die zehn Reliefs mit den Geschichten der Genesis an den Pilastern der Thür erregen ebenfalls einige Zweifel.

¹⁾ [Der berühmte Brunnen ist gegenwärtig abgetragen und auf dem Platze durch den Bildhauer *Sarocchio* ziemlich stylgetreu copirt worden; Quercia's Originale waren 1868 in der Kirche S. Francesco verschlossen.]

Wenn sie aber von Quercia sind, so würden sie eine so früh im XV. Jahrh. unerhörte Freiheit des Styles bezeugen, während sie für das XVI. Jahrh. doch nur die Geltung von manierten und wenig durchgebildeten Arbeiten haben könnten.

Ein bolognesischer Schüler Quercia's, *Niccolò dell' Arca* aus Bari in Apulien (st. 1494), fertigte die grosse thönerne, ehemals vergoldete Reliefmadonna an der Fassade des Pal. Apostolico, die für die Zeit um 1469 kein bedeutendes Werk ist ¹⁾. — Wichtiger war Niccolò's Theilnahme an der Arca in S. Domenico, von welcher er seinen Beinamen erhielt. Hier werden ihm mehrere der obern Statuetten und der knieende Engel rechts vom Beschauer ²⁾ zugeschrieben; für die übrigen Statuetten (Niemand sagt genau welche) nennt man einen wohl fünfzig Jahre jüngern Künstler, *Girol. Cortellini*. Genug dass es angenehme und lebensvolle Figürchen sind, die vielleicht im Abguss eine weite Verbreitung finden würden. (Der heil. Petronius und der Engel unten links vom Beschauer sind anerkanntermaassen von *Michelangelo*.) — Eine sehr tüchtige Arbeit des Niccolò ist auch das bemalte Reiterrelief des Annibale Bentivoglio (1458) in der gleichnamigen Capelle zu S. Giacomo maggiore (Endcapelle des linken Seitenschiffes).

Den Einfluss von Quercia's Styl wird man vielleicht ausserdem erkennen an den Sculpturen der Fassade von Madonna di Galliera. Dagegen zeigt er sich da nicht deutlich, wo man ihn erwarten sollte, nämlich in den Propheten und Sibyllen (unten) an den Seitenfenstern von S. Petronio, welche zum Theil gute Arbeiten verschiedener lombardischer Meister des XV. Jahrh. sind ³⁾.

In Siena führte ein *Antonio Federighi*, die Statuen der HH. Ansanus und Victorius an den mittlern Pfeilern des Casino de' Nobili aus, lebendige und resolute Gestalten, die an das Beste von

¹⁾ [Diese Statue, bez: NICOLAUS F., die ich zu verschiedenen Malen sah, machte mir jedesmal den Eindruck einer vollendeten und ergreifenden Schönheit, von einer für die Zeit ausserordentlichen Vollkommenheit und Fülle der Form bei höchstem Adel und Liebreiz. — Mr.]

²⁾ Welchen ich glaube für ein Werk des XVI. Jahrhunderts halten zu müssen.

³⁾ Die ältern nach dem Campo santo versetzten Grabmäler verschiedener Kirchen hat der Verfasser nur flüchtig gesehen. Es befindet sich darunter das Grabmal Papst Alexanders V.

Verrocchio erinnern; Ähnliches gilt von den etwas spätern *Neroccio* und *Giovanni di Stefano* (von jenen die Statue der h. Catherina, von diesem die des H. Ansanus (in den beiden Seitennischen der runden a Cap. S. Giovanni im Dom). *Vecchietta* dagegen hat die naturalistische Härte Donatello's ohne dessen innere Gewalt; seine Bronzestatue des b Erlösers, auf dem Hauptaltar der Hospitalkirche della Scala, ist wie ein Andrea del Castagno in Erz; die Grabstatue des Soccino († 1467) c in den Uffizien (I. Zimmer d. Br.) sieht einem von der Leiche genommenen Abguss ähnlich, wenn auch die Falten nicht ohne Geschick geordnet sind. [Von ihm überdies: die beiden Statuen des Paulus und Petrus am Casino de' Nobili]. Auch die übrigen Sienesen sind nach den in d den Gängen der Akademie aufgestellten Fragmenten zu schliessen von keiner Bedeutung (die *Cozzarelli*, u. A.), wenn nicht die mir unbekanntes Sculpturen in der Osservanza ihnen doch einen bessern Platz anweisen. — Später folgt dann, ganz vereinzelt, der oben bei e Anlass der Decoration (S. 236, b) erwähnte herrliche Altar in Fontegiusta.

Die römische Sculptur dieser Zeit ist eine fast ganz anonyme. Doch steht wenigstens am Anfang des Jahrh. der Name des *Paolo Romano* fest. In ihm regt sich, gleichzeitig mit Quercia, der beginnende Realismus wenigstens in so weit, dass seine liegenden Grabstatuen mit Geist und Freiheit individualisirt heissen können. (Grabmäler des Card. Stefaneschi, st. 1417, im linken Querschiff von S. f Maria in Trastevere, — und des Comthurs Carafa im Priorato di Malta; — vielleicht schon dasjenige des Card. Adam, st. 1398, in S. g Cecilia). — Von zweien Schülern Paolo's *Niccolò della Guardia* und *Pierpaolo da Todi* das aus einer Anzahl erzählender u. a. Reliefs bestehende i Denkmal Pius' II. (st. 1464), im Hauptschiff von S. Andrea della Valle; später als Gegenstück hinzugearbeitet das Denkmal Pius' III.; beide ungünstig aufgestellt. — Von den sichern Arbeiten des *Filarete*, *A. Pollajuolo*¹⁾ und *Mino da Fiesole* (s. oben) war schon die Rede; sodann ist hier der Abschnitt über das Decorative (S. 239) zu vergleichen.

* 1) Ob die bronzene Grabstatue eines Bischofs in S. M. del popolo (3. Capelle rechts) von ihm sein mag?

Ausser dem was dort über den römischen Gräberluxus seit 1460 im Allgemeinen gesagt ist (vgl. auch S. 226), muss hier zugestanden werden, dass der schönste Eindruck dieser römischen Sculpturen ein collectiver ist. Sie geben zusammen, in ihrer edlen Marmorpracht, das Gefühl eines endlosen Reichthums an Stoff und Kunst; die Gleichartigkeit ihres Inhaltes, der doch hundertfach variirt wird, erregt das tröstliche Bewusstsein einer dauernden Kunstsitte, bei welcher das Gute und Schöne so viel sicherer gedeiht, als bei der Verpflichtung, stets „originell“ im neuern Sinne sein zu müssen. An den Grabmälern ist der Todte in einfache Beziehung gesetzt mit den höchsten Tröstungen; ihm umstehen, in den Seitennischen, seine Schutzpatrone und die symbolischen Gestalten der Tugenden; oben erscheint, zwischen Engeln, die Gnadenmutter mit dem Kinde oder ein segnender Gottvater — Elemente genug für die wahre Originalität, welche hergebrachte Typen gerne mit stets neuem Leben füllt und dabei stets neue künstlerische Gedanken zu Tage fördert, anstatt bei der Poesie und andern ausserhalb der Kunst liegenden Grossmächten um neue „Erfindungen“ anzuklopfen.

Ein ganzes Museum von Sculpturen findet sich in S. Maria del Popolo; hundert andere Denkmäler sind durch alle ältern Kirchen zerstreut. Wir nennen bloss das Bedeutendere.

Der Art Mino's stehen am nächsten: das Grabmal des Bartol. Roverella († 1476) in S. Clemente (rechts), mit werthvollen Reliefs von verschiedenen Händen, die trauernden Putten vorzüglich schön; die Madonna vielleicht von *Mino* selbst; — das Grab des jungen Albertoni († 1485) in S. M. del Popolo (4. Cap. rechts), nahe verwandt mit dem S. 607, b erwähnten; — das Tabernakel der Nebencapelle links in S. Gregorio; — die Gräber Capranica und de Coca in S. M. sopra Minerva (hinten rechts) mit ausgemalten Nischen; — die Gräber de Mella († 1467) und Rod. Sanctius († 1468) in der Halle hinter S. M. di Monserrato. Geringerer Grabmäler, Tabernakel etc. zu geschweigen.

Parallel mit diesen Werken gehen diejenigen eines andern Meisters oder einer andern Werkstatt, welcher wir das Beste verdanken. Ohne den herrschenden Typus des decorativen Grabes und Altares zu überschreiten, zeigen diese Arbeiten einen höhern Adel des Styles, eine lebendigere Durchführung alles Äusserlichen und einen schönern, oft ganz innigen Ausdruck, der noch nichts mit dem der umbrischen Maler gemein hat. Die frühesten: das Grabmal Lebretto († 1465) g

a nächst dem Hauptportal von Araceli; — das des Alanus von Sabina
 b in S. Prassede (eine der Cap. rechts); — dann folgt das prachtvolle
 c Monument des Pietro Riario († 1474) im Chor von SS. Apostoli, —
 d mit welchem das ungleich spätere des Gio. Batt. Savelli († 1498) im
 e Chor von Araceli eine bestimmte Stylähnlichkeit hat; — auch die Fi-
 f guren der beiden Johannes in einem Vorgemach der Sacristei des
 Laterans gehören hierher. — Den Höhepunkt dieses Styles bezeichnet
 e dann der Altar Alexanders VI. (1492, als er noch Cardinal Borgia
 war) in der Sacristei von S. M. del Popolo, mit den wunderschönen
 f Engeln in den Bogenfüllungen; — und der kleine Altar des Guiler-
 mus de Pereris (1490) im Chorumgang von S. Lorenzo fuori le mura;
 g — endlich eine einzelne Figur des heil. Jacobus d. ä. im Lateran (an
 einem Wandpfeiler des rechten Seitenschiffes). — Es ist auffallend,
 h dass beim Dasein solcher Kräfte das Grabmal Sixtus' IV. in so (ver-
 hältnissmässig) geringe Hände fallen konnte, wie die erhaltenen Re-
 liefs zeigen. (Krypta von S. Peter.)

Später findet sich auch der umbrische Gefühlsausdruck in einigen
 i ausgezeichneten Werken: so sind an der Hofterrasse des Nebenbaues
 links an S. Maria maggiore Fragmente eines Altares eingemauert,
 welche köstliche Nischenfiguren und die besten, naivsten römischen
 Putten des XV. Jahrh. enthalten; — etwas später (1510) entstand
 k das Grab eines Erzbischofs von Ragusa links vom Portal in S. Pietro
 in Montorio, von dem sonst wenig bekannten Bildhauer *Gio. Ant.*
Dosio, mit einer sehr schönen, frei peruginesk empfundenen Madonna.

1 Unter den liegenden Bildnisstatuen der Gräber ist diejenige des
 Pietro Mellino († 1483) in der gleichnamigen Capelle in S. M. del Po-
 polo besonders bemerkenswerth durch die naturalistische Strenge,
 m womit Kopf und Hände individualisirt sind; — ähnlich die des Cor-
 dova († 1486) in der Halle hinter S. M. di Monserrato. Wen die Grab-
 n statue Alexanders VI. († 1503) interessirt, findet dieses mittelmässige,
 doch in den Zügen wahrscheinlich sehr getreue Werk in der Krypta
 von S. Peter. (Die Gebeine liegen im Chor von S. M. di Monserrato.)
 o Die lieblichsten Mädchenköpfe an dem einen Grabe der Familie Pon-
 zetti (1505 und 1509) in S. M. della Pace (Hauptschiff links); zwei
 p gute Greisenbüsten an dem Grabmal Bonsi, Vorhalle von S. Gregorio.
 q — Über der Treppe der Villa Albani die lebenswürdig naturalis-
 tische Büste einer angehenden Matrone (der Teodorina Cybò).

Noch zu den bessern Arbeiten gehören, doch ohne tiefere Eigen-

thümlichkeit: in S. M. del Popolo: das prächtige Grabmal Lonati ^a (Querschiff links); — das Grab des Cristoforo Rovere (nach 1479, 1. Cap. rechts); — des Giorgio Costa (1508, 4. Cap. rechts); — des Pallavicini (1507, 1. Cap. links); des Rocca (1482, in der Sacristei); — die letzten vier vielleicht von demselben Künstler, welcher in der Minerva die Grabmäler Sopranzi (1495, letzte Cap. des rechten Seiten- ^b schiffes) und Ferrix (1478, im ersten Klosterhof), ausserdem vielleicht auch das Grab des Diego de Valdes (1506, in der Halle hinter S. M. ^c di Monserrato) schuf. Alles Arbeiten von einer gewissen stereotypen Eleganz, mit einzelnen trefflichen Bestandtheilen.

Die Masse der übrigen marmornen Grabmäler und Altäre lassen sich meist einer der eben angegebenen Rubriken unterordnen; sie alle zu nennen, fehlt uns der Raum. Es giebt darunter sehr kostbare, welche nur wenig eigenthümliches Leben, und sehr einfache, welche doch irgend einen ganz schönen Zug enthalten.

In Genua drang der realistische Sculpturstyl nur sehr langsam durch. Man sieht im Dom auf dem 1. Altar rechts das Relief einer ^d Kreuzigung, von guter und fleissiger Arbeit etwa aus der Mitte des Jahrh., und doch kaum von einem fernen Echo der florentinischen Umwälzung berührt. Ebenso ist (in der 1. Cap. links) das Grabmal ^e des 1461 verstorbenen Card. Giorgio Fiesco in der Anordnung sowohl als in der recht schönen und ausdrucksvollen Behandlung fast noch ein Werk des vorhergehenden Jahrhunderts. — Das Thürr relief mit der Anbetung der Könige, an dem Hause N. 111 Strada degli orefici, ^f ist vielleicht kaum früher und doch noch fast gothisch; hier nennenswerth als das beste unter sehr vielen.

Am frühesten meldet sich der Realismus des XV. Jahrh. — vielleicht selbständig, vielleicht auf eine Anregung hin, die von Quercia herkommen könnte — in den Ehrenstatuen verdienter Bürger. Wohl ein Dutzend derselben aus dieser Zeit stehen theils (nebst neuern) in den Gängen und im Hauptsaal des Pal. S. Giorgio am Hafen, ^g theils in den fünf Aussennischen eines Palastes an Piazza Fontane ^h amorse (N. 17, er heisst Pal. Spinola), auch anderswo. Bei ungeschickter Gestalt und Haltung, bei einer bisweilen rohen Draperie ist doch in den Köpfen, auch wohl in den Händen der Ausdruck des individuellen Lebens hie und da vollkommen erreicht. (Auch für die Trachten von Werth.)

Ein kenntlicher florentinischer Einfluss ist vielleicht zuerst an den erzählenden Reliefs der Aussenseite und den grossen innern Lunetten der Johannescapelle im Dom sichtbar; ungeschickte, selbst rohe Arbeiten, die man nicht einmal Mino da Fiesole, geschweige denn *Matteo Civitali* zutrauen möchte; als dessen Arbeit wenigstens die Lunette links gilt. Mit den notorischen Arbeiten Matteo's (S. 606, v) schliesst dann das Jahrhundert.

Woher für Venedig die Anregung zu dem neuen Styl kam, ist schwer zu sagen. Derjenige bedeutende Künstler, welcher in den ersten vier Jahrzehnden des XV. Jahrh. die Reihe der Renaissancebildhauer eröffnet, *Bartolommeo Buon*, wächst so allmählig in den neuen Styl hinein, dass man annehmen darf, er sei selbständig durch den Zug der Zeit darauf gekommen, noch ehe die Antikensammlung des (1394 gebornen) Malers Squarcione in Padua vorhanden war.

Sein frühestes Hauptwerk, in der entlegenen Kirche der *Abbazia* (links vom Portal) ist eine grosse ehemalige Thürlunette; die „*Mater misericordiae*“, von jener weichen deutschen Lieblichkeit des Antlitzes, die aus so manchem venezianischen Marmorkopf des XIV. Jahrh. herauschaut, steht zwischen kleinern knieenden Mönchen, deren Gebarden und Bildnisszüge die tiefste Andacht ausdrücken; Engel halten das Gewand der Jungfrau über ihnen ausgespannt; der übrige Raum ist ausgefüllt durch Laubwerk mit den Halbfiguren von Propheten; das Kind ist als Relief in die colossale Agraffe versetzt, welche den Mantel der Maria zusammenhält — eine in diesem architektonischen Styl und in dieser Zeit vollkommen glückliche Kühnheit¹⁾. — Zu den Seiten zwei Engelstatuen, decorativ und fast roh wie die Lunette auch, aber von demselben tiefen Ausdruck. (An der Wand gegenüber drei Statuen weiblicher Heiligen, schon dem spätern Styl B.'s näher.)

Wenn nun hier noch der gothische Styl, obwohl bereits gemildert, vorherrscht, so zeigt die Portal-Lunette an der *Scuola di S. Marco* einen ganz ähnlichen Gegenstand entschieden in der neuen Art gebildet. Wir sehen *S. Marcus*, eine würdige Gestalt, thronend zwischen der knieenden Bruderschaft, deren Vorsteher ihm die linke Hand küsst, während er mit der Rechten segnet. Der Styl der neuen Zeit drückt sich ganz sprechend aus in einem jener neu gewonnenen

¹⁾ Für welche überdies byzantinische Vorbilder vorhanden waren.

Reizmittel, die dem XIV. Jahrh. noch ganz fremd waren: S. Marcus sitzt nach links und wendet sich nach rechts (vom Beschauer). — Die Statuen neben und über der Lunette scheinen neuer und restaurirt. ¹⁾

Das wichtigste spätere Werk B.'s sind dann die Sculpturen an der Porta della carta des Dogenpalastes (1443). Sowohl in den vier Tugenden als in den Engeln und Putten oben trifft er hier — wahrscheinlich zufällig — ziemlich nahe mit Quercia zusammen. Mit dem muthwilligen Herumklettern, ja schon mit der Darstellung dieser nackten Kinder ist die Renaissance offen ausgesprochen; von den Tugenden giebt die Fortitudo ein herrliches Motiv, welches so ganz verschieden von Ghiberti's Art und doch parallel mit derselben die Freiheit des neuen Styles mit der Würde des gothischen verbindet ²⁾. — (An dem Hauptfenster gegen die Riva hin, welches der Verf. Reparatur halber verdeckt fand, will man in den Statuen ebenfalls B.'s Styl erkennen. Ausserdem werden ihm die Apostel und der heil. Christoph an der Fassade von S. Maria dell' Orto zugeschrieben; letzterer wohl am ehesten mit Recht; die Apostel scheinen von verschiedenen Händen zu sein ³⁾).

Dem wachsenden Kunstbedürfniss der Republik scheinen diese und andere einheimische Kräfte bald nicht mehr genügt zu haben. Donatello erschien in Padua (S. 599, fg); Verrocchio wurde für ein grosses Denkmal in Anspruch genommen (S. 603, a). Auch andere Toscaner arbeiteten früher und später in Venedig, wie z. B. die sonst nicht bekannten *Piero di Niccolò* aus Florenz und *Giovanni di Martino* aus Fiesole, welche das Dogengrab Mocenigo († 1423) im linken Seitenschiff von S. Giovanni e Paolo fertigten, offenbar unter Donatello's Einfluss (und kaum vor 1450); ein Werk das sich durch die Schönheit der Köpfe an den zahlreichen Statuetten auszeichnet.

Die paduanische Malerschule mit ihrem scharfen, fleissigen Modelliren, ihren plastischen und antiquarischen Studien musste ihrer-

¹⁾ [Nach Mothes' Vermuthung sind die Sculpturen vom alten Bau (seit 1438) an den Neubau (seit 1485) übertragen worden.]

²⁾ Fast gleichzeitig mit der Porta della carta entstand das Heiligengrab des Beato Pacifico Buon († 1437) im rechten Querschiff der Frari. Schlecht erhalten und ungünstig in dunkler Höhe befestigt, scheint es der Art des B. ähnlich. *

³⁾ Von zwei verschiedenen guten Zeit- und Stylgenossen sind in Madonna dell' Orto vorhanden: auf dem 3. Altar rechts eine lebensgrosse stehende Madonna, von etwas deutschem Charakter; über der Sacristeithür die Halbfigur einer Madonna, milder und anmuthiger. **

seits ebenfalls auf die Sculptur wirken; keine Malereien des damaligen Italiens haben einen so ausgesprochenen plastischen Gehalt wie die ihrigen, Verrocchio etwa ausgenommen. —

Seit der Mitte des XV. Jahrh. erscheinen mehrere Bildhauerwerkstätten neben einander und in wechselseitiger Einwirkung auf einander. Die wichtigsten derselben sind die der *Bregni* oder *Rizzi*¹⁾, der *Lombardi* und des *Leopardo*.

Die Gesammtheit ihrer Productionen ist schon der Masse nach sehr bedeutend; an innerm Gehalt bilden dieselben das wichtigste Gegenstück zu den Werken der gleichzeitigen Toscaner. Es ist der Realismus des XV. Jahrh. ohne Donatello, ohne die extremen Härten, aber auch ohne die entschiedene Kraft der Motive. Es mangelt nicht an Bestimmtheit der Formen, zumal der Gewandung, wohl aber an der unablässigen Beobachtung des bewegten Körpers; daher sind auch der Attituden wenige, die sich um so häufiger wiederholen; die Behandlung des Nackten ist beträchtlich conventioneller als gleichzeitig bei den *Vivarini* und bei *Mantegna*. Den Ersatz bildet ein sehr entwickelter Sinn für schöne und anmuthige Formen und für höhern Gefühlsausdruck; noch verhüllt und befangen bei *Pietro Lombardo*, der in den Köpfen mannigfach die Härten eines *Bart. Vivarini* theilt; gesteigert bis zum tiefsten und süssesten Reiz bei *Leopardo*.

Die Antike wirkt nur stellenweise direkt ein, dann aber so stark wie vielleicht bei den damaligen Florentinern nirgends. Im Ganzen ist allerdings eher die Malerei der paduanischen Schule als Führerin dieser Sculptur zu betrachten. Mit ihr ist der Ausdruck vieler Köpfe die Behandlung der Falten und Brüche des Gewandes, auch die Stellung vieler Figuren am nächsten verwandt. Auch an *Cima*, *Carpaccio* und *Giovanni Bellini* wird man vielfach erinnert.

Angewiesen auf die zum Theil zweifelhaften und unbestimmten Namengebungen, welche bis jetzt im Gange sind, können wir unmög-

¹⁾ [Rizzio, Riccio, Brioso heisst Krauskopf; urkundlich ist der Familienzusammenhang zwischen den Obengenannten und dem Paduaner *Andrea Riccio* nicht nachweislich.]

lich die einzelnen Künstlercharaktere scharf von einander abgrenzen. Unsere Aufzählung macht deshalb keinerlei systematische Ansprüche.

Die ältern *Bregni* oder *Rizzi*, *Antonio* und *Paolo*, erscheinen noch wie Schüler des Bartolommeo Buon an dem Dogengrab Franc. Fos- a
cari († 1457) im Chor der Frari (rechts). Nicht nur ist die Decoration noch gothisch wie bei Jenem, sondern sie gleichen ihm auch in der tüchtigen, an Quercia erinnernden Lebensauffassung. — Gegenüber steht das derselben Künstlerfamilie zugeschriebene Dogengrab Tron († 1472), in der Decoration schon vollkommene Renaissance, im Figürlichen sehr ungleich und jedenfalls von verschiedenen Händen; die Dogenstatue insbesondere wird als Werk des Antonio namhaft gemacht. An den beiden Tugenden zu seinen Seiten haben wir die ersten vollständigen Typen derjenigen fleissigen, zierlichen und angenehmen Gewandstatuen, welche sich in Venedig bis gegen das Jahr 1500 wiederholen; der Schildhalter links ist eine trefflich lebendig gewendete Figur, wahrscheinlich von *Lorenzo Bregno*, Antonio's Sohn oder Neffen, welcher die Hauptkraft der Schule wurde. — Von Antonio sind b
(um 1471) die Statuen Adam und Eva im Dogenpalast (unten gegenüber der Riesentreppe) gearbeitet; ersterer eine vorzüglich tüchtige Bildung, deren Naturalismus gemildert erscheint durch die ergreifende Geberde und Miene des Schuldbewusstseins; bei Eva ist derselbe schon störender. — Von *Lorenzo* ist wahrscheinlich das Denkmal c
des Feldherrn Pesaro († 1503) im rechten Querschiff der Frari (über der Sacristeithür) mit den Statuen des Verstorbenen, des Neptun und des Mars — letztere freilich von *Baccio da Montelupo*, dessen florentinische Lebensderbheit den Venezianern überlegen erscheint. — An dem Vorbau im Hof des Dogenpalastes d
möchte der Schildhalter neben *Bandini's* Statue des Herzogs von Urbino ebenfalls eine Arbeit Lorenzo's sein. — In S. Giovanni e e
Paolo ist die Statue des Feldherrn Naldo (rechtes Querschiff, über der Thür) vom Jahr 1510 ein ziemlich lebloses Werk.

Mit oder bald nach den Bregni traten die *Lombardi* auf, vielleicht nicht bloss eine Familie, sondern eine Colonie lombardischer Bildhauer, deren Styl, wie wir sehen werden, mit den besten gleichzeitigen Werken des übrigen Oberitaliens eine nahe Verwandtschaft zeigt. Als Baumeister und Decoratoren werden ihrer fünf oder sechs

genannt (S. 211. Anm. 2); in der Sculptur kommt hauptsächlich *Pietro* mit seinen Söhnen *Antonio* und *Tullio* in Betracht.

Was sie gemeinschaftlich hervorbrachten, wird sich jetzt kaum mehr scheiden lassen. *Pietro's* Namen, aber von späterer Hand, habe ich nur an einer Statuette des heil. Hieronymus in S. Stefano (3. Altar links) entdecken können; danach eine ganze grosse Anzahl von Werken näher bestimmen zu wollen, in welchen man die „Schule der Lombardi“ oder die „Art der L.“ im Allgemeinen zu erkennen pflegt, wäre ein gewagtes Unternehmen. Als allgemeines Schulgut sind der Betrachtung besonders werth:

b An der Scuola di S. Marco die obern Statuen zwischen und über den Rundgiebeln.

c Im Dogenpalast an dem Vorbau gegenüber der Riesentreppe: die Figuren auf den Spitzthürmchen, zum Theil auf kugelförmigen von hübschen Putten gehaltenen Untersätzen; diese am besten von der Sala del collegio aus sichtbaren Statuen sind zum Theil sehr geistvoll und lebendig, besonders die Prudentia mit dem Spiegel.

d An S. Maria de' miracoli: die sämmtlichen Aussensculpturen; der Gottvater und die anbetenden Engel über und neben der halbrunden Obermauer nur Decorationsarbeit, aber vorzüglich schön gedacht; die Halbfiguren der Propheten und Heiligen in den Bogenfüllungen der obern Pilasterordnung, ebenfalls trefflich ausdrucksvoll und von meisterhafter Arbeit.

e In der Capella Giustiniani zu S. Francesco della Vigna (links neben dem Chor) verrathen von den Reliefhalbfiguren an den Wänden die vier Evangelisten einen besonders geistvollen Künstler (*Tullio L.?*); die übrigen scheinen von demjenigen noch etwas befangenern, aber ernsten und tüchtigen Meister, welcher die Halbfiguren der Propheten an den Chorschranken der Frari verfertigte. (Der Altar nebst Predella und Vorsatz, sowie der Relieffries mit der Geschichte Christi sind zierliche, aber geringe Arbeiten.)

g In den Frari könnten die Statuen der Apostel und Heiligen über den Chorschranken am ehesten ein Werk dieser Schule sein. Ausserdem wird derselben dort das Grab des Jacopo Marcello (†1484) vermuthungsweise zugeschrieben (im rechten Querschiff, rechts).

h In S. Stefano enthält ausser der genannten Arbeit die Sacristei zwei halbe und zwei ganze Heiligenfiguren des Pietro; letztere für ihn vorzüglich charakteristische Werke.

In S. Giovanni e Paolo ist das Dogengrab Mocenigo († 1476) ^a rechts vom Portal, eine gemeinschaftliche Arbeit des *Pietro, Antonio* und *Tullio*; ein Haupttypus der frühern Gräber dieser Art, mit lauter Helden, die den Sarg tragen und in Seitennischen stehen, mit Putten, welche aus Engeln zu kriegerischen Pagen geworden sind, mit Trophäen und Herculesthaten in Relief; das Christliche beschränkt sich auf ein oberes Flachrelief, die Frauen am Grabe, und auf kleine Giebelstatuen des Erlösers und zweier Engel — von schönem Ausdruck, während das Übrige von mittlern Werthe, der Doge nur durch seinen Porträtkopf ausgezeichnet ist. — Ebendasselbst im linken Seitenschiff das Dogengrab Marcello († 1474), anonym aber ohne Zweifel eben- ^b falls aus dieser Werkstatt, am ehesten von *Pietro* selbst, mit vier in seiner Art hübschen Tugenden.

Die vergoldete Madonna an der Torre del' Orologio, welche eben- ^c falls dieser Schule zugeschrieben wird, ist von gutem und mildem Ausdruck, aber in der Anordnung nicht geschickt ¹⁾.

Pietro und *Antonio* arbeiteten endlich (1505—1515) die Modelle der grossen Bronzearbeiten in der Capelle Zeno zu S. Marco ge- ^d meinschaftlich mit

Alessandro Leopardò, der ebenfalls das Haupt einer beträchtlichen eigenen Werkstatt war. Ihm wird vor Allem das schönste der Dogengräber beigelegt, dasjenige des *Andrea Vendramin* († 1478) ^e links im Chor von S. Giovanni e Paolo. Verglichen mit den Gräbern des *P. Lombardo* ist schon die Eintheilung besser, ohne jene allzu gleichartigen Wiederholungen; die untern Figuren—drei Genien mit Leuchtern am Sarkophag, zwei Helden in Seitennischen und zwei später beigelegte Figuren — haben die nöthige freie Luft über sich; oben folgen nur Reliefs verschiedenen Grades und eine leichte Giebelverzierung, Sirenen, welche ein Medaillon mit dem Christuskinde halten: auch unten an dem herrlich verzierten Sockel sind die Engel mit der Schrifttafel und die beiden Putten auf Meerwundern in Relief gebildet. Dieser Sinn des Maasses und der Abstufung bezeichnet hier allein schon den grossen Künstler, ebenso die Behandlung des Ein-

¹⁾ [In Ravenna werden dem *Pietro Lombardo* oder den *Lombardi* überhaupt beigelegt: eine Altareinfassung und ein Grabmal in S. Francesco, und ein S. Marcus (Hochrelief, datirt 1491) im Dom, ein ausgezeichnetes Werk. — In Treviso Mehreres an den ^{**} oben S. 215, h-1 angeführten Bauten.]

zelen. Zwar sind seine Motive zum Theil kaum entschiedener als die der Lombardi; seine Helden stehen, seine Engel laufen nicht freier und besser; nur in den Tugenden am Sarkophag fällt eine edlere und freier abwechselnde Stellung auf, welche auf einem sehr unmittelbaren Studium der Antike beruhen muss. Das Beste aber hat L. nicht aus dieser Quelle; ich meine die wunderbare Süßigkeit und Milde der reichgelockten jugendlichen Köpfe, die in dieser Zeit gradezu nur bei Lionardo da Vinci ihres Gleichen findet. Und der eine herrliche Putto, welcher auf seinem Seepferd so wohlgemuth über die Wellen gleitet, ist auch wohl ebenso von Leopardo beseelt, wie die Putten der Galatea es von Rafael sind.

a Ausserdem sind notorisch von Leopardo die drei überaus glücklich componirten Flaggenhalter auf dem Marcusplatz, deren Figürliches dieselbe Benützung antiker Vorbilder mit grossem natürlichem Schönheitssinn verbunden offenbart ¹⁾.

b Nach Maassgabe von Leopardo's sicheren Werken möge man nun ausscheiden, welche Theile der Sculpturen in der Cap. Zeno zu S. Marco ihm gehören. Es handelt sich um eine der prachtvollsten Grabstätten des XVI. Jahrhunderts, diejenige des Cardinals Gio. Batt. Zeno. An dem Sarkophag selbst sind wohl die sechs zum Theil den Deckel haltenden Tugenden von Leopardo; sie erscheinen allerdings freier, ihm mehr gemäss, weniger durch die Antike befangen als diejenigen am Grabmal Vendramin. Die liegende Statue des Cardinals ist schwer zu definiren. Auf dem Altar sind die Statue des Petrus und des Täufers Johannes wohl am ehesten von *Pietro* oder *Antonio*

1) An dieser Stelle haben wir zwei Reliefs von unbekannter Herkunft zu erwähnen, welche zu den schönsten in Venedig gehören. In einer Nebencapelle des rechten Querschiffes von S. Trovaso findet sich ein Altarvorsatz, der in flacher medaillenartiger, an den Rändern ganz wenig unterhöhlter Arbeit Engelkinder mit den Passionsinstrumenten und seitwärts musicirende Engel darstellt, von der naïvsten Anmuth in Köpfen und Geberden und mit grossem, raffinirtem Geschick der Verkürzungen. Man glaubt ein florentinisches Werk vor sich zu sehen, bis man dieselbe Behandlung in einem Relief der Camera [†] a letto des Dogenpalastes wieder erkennt; zwei Heilige empfehlen den knieenden Dogen und den Patriarchen der thronenden Madonna; es ist die Seele Giovanni Bellini's in Marmor. Das Christuskind schreitet über der Mutter Knie den Männern freundlich entgegen. Ob diese köstlichen Werke von L. sind, mag zweifelhaft bleiben; aber sie kommen seiner Art näher als der aller Übrigen.

Lombardi, herrliche Köpfe, welche die unvollkommene Stellung wohl gut machen; ebenso das Relief des Thronhimmels (Gottvater mit Engeln). Die berühmte Madonna della Scarpa dagegen, dieser reine Gedanke der goldenen Zeit Giov. Bellini's, mag wiederum eher dem Leopardo angehören. Vorzüglich schön ist das auf ihrem rechten Knie sitzende Kind, welches sich eben zum Segnen anschickt.

Unter diesen gemischten Eindrücken scheinen *Pietro Lombardo's* Söhne *Antonio* und *Tullio* aufgewachsen zu sein. Von *Antonio* werden meines Wissens nur zwei sichere Einzelarbeiten namhaft gemacht: die Statue des h. Thomas von Aquino über dem Grabmal Trevisan ¹⁾ a im linken Seitenschiff der Frari, und in S. Antonio zu Padua, Cap. del Santo, das neunte Relief, wovon unten. Er folgt oder geht voran (im Styl) seinem berühmtern Bruder

Tullio. Von Leopardo und dem Studium der Antike zugleich berührt, hat er diese Einwirkungen mit der Lehre seines Vaters in einen gewissen Einklang gebracht. Sein grosser Schönheitssinn hat sich zwar in gewisse Manieren verfangen, da die innere Kraft demselben nicht gleich stand. (Feine, wie gekämmte Falten, unnütze Zierlichkeiten der Haare, conventionelle Stellungen etc.) An sicherer Naivetät steht er dem Leopardo beträchtlich nach. Allein im günstigen Fall hat er Werke hervorgebracht, welche nicht zu den grossartigsten, wohl aber zu den ansprechendsten jener Zeit zu rechnen sind.

Zum Frühsten möchten diejenigen Arbeiten in S. Maria de' b miracoli gehören, welche ich ihm glaube zuschreiben zu müssen; es sind die halben Figuren auf der Balustrade der Chortreppe — worunter Maria und gegenüber der Engel Gabriel vielverheissend erscheinen wie Jugendwerke Rafaels — und die Relief-scheiben an den meisten Thürpfosten. Dann sind datirt vom J. c 1484 die vier knieenden Engel, welche das Taufbecken [eigentlich einen Wandaltar] in S. Martino (links) tragen, schön gedacht, mit andächtigen und anmuthigen Köpfen. Nicht viel später möchte das grosse Relief in S. Giovanni Crisostomo (2. Altar links) ent- d

¹⁾ Von wem ist an diesem Grabe die Porträtstatue des jungen, 1528 verstorbenen Alvisè Trevisan? Jedenfalls ein Muster des nobeln Liegens eines vornehmen Todten.

standen sein; Christus, von den Aposteln umgeben, legt die Hand auf eine gekrönte Frau; wahrscheinlich eine etwas ungewöhnliche Darstellung der Krönung Mariä, womit auch die oben erscheinende Glorie wohl stimmen würde. In den Köpfen, zumal der Hauptpersonen, ist eine eigenthümliche classische Idealität erstrebt, die in der damaligen Sculptur sonst kaum vorkömmt. — Von den untern Sculpturen der Scuola di S. Marco kommen die zwei ziemlich befangenen Löwen weniger in Betracht als die zwei Thaten des heil. Marcus, bei welchen dem Künstler nicht bloss römische, sondern griechische Reliefs scheinen vorgelegen zu haben, wie besonders aus der Behandlung der hinten stehenden Personen erhellt. Womit dann die perspectivisch gegebene Halle, die den Raum darstellt, wunderlich contrastirt. — Ebenfalls noch früh: das Dogengrab Mocenigo († 1485) in S. Giovanni e Paolo, links vom Portal; hier ist von den allegorischen Seitenfiguren die eine nach einem bekannten antiken Musenmotiv unmittelbar copirt; in den Sockelreliefs sucht Tullio eher seine Manier mit dem süßen Ausdruck Leopard's zu verbinden.

Von den spätern Arbeiten der beiden Brüder enthält die Capelle des h. Antonius im Santo zu Padua das Wichtigste. Wir lernen hier (im neunten Relief, wo der Heilige ein kleines Kind zum Sprechen bringt) den *Antonio Lombardo* als bedeutenden Componisten kennen; von der Schönheit der Antike erscheint er auf unbefangnere Weise durchdrungen und geleitet als *Tullio*. Letzterm gehören das sechste und das siebente Relief (wie der Heilige die Leiche eines Geizhalzes öffnet und statt des Herzens einen Stein findet; wie er das gebrochene Bein eines Jünglings heilt); das erstere, bez. 1525, muss ein Werk seines hohen Alters sein, und es ist das freiere, weichere von beiden; denn das siebente hat bei bedeutenden Schönheiten auch noch alle Unarten der frühern Werke Tullio's. [Das Haar der Leiche ist sonderbar ausführlich behandelt, unter den Zuschauern wieder eine antike Muse, wie oben am Grab Mocenigo.]¹⁾

Ein Zeitgenosse, vielleicht ebenfalls eher Lombardo als Venezianer, *Antonio Dentone*, hält in den Bildnissfiguren an dem charaktervollen Naturalismus fest, während seine Idealfiguren theils eine mehr allgemeine Formenbildung, theils ein Hinneigen zu dem übertriebenen

¹⁾ [In Treviso sind von Tullio die schönen Statuen der von ihm erbauten Capella del Sacramento im Dom.]

Ausdruck eines Mazzoni verrathen. So das Relief einer Pietà mit a
Heiligen, in der Salute (Vorraum der Sacristei), wenn ihm dasselbe
mit Recht beigelegt wird. An dem Grabmal des Feldherrn Melchior b
Trevisan († 1500) in den Frari (2. Cap., links vom Chor) ist die Por-
trätstatue eine der besten in jener herben Art, die beiden gepanzerten
Putten dagegen nur allgemeines Schulgut. Ebenso verhält es sich
mit dem Denkmal des Vittor Capello (1480) im linken Querschiff von c
S. Giovanni e Paolo; der knieende Ritter ist voll Wahrheit und In-
nigkeit, die heil. Helena, welche vor ihm steht, ziemlich unsicher in
Haltung und Zügen. Die artige Halbfigur einer Heiligen in der Ab- d
bazia (Capelle hinter der Sacristei) steht doch nur mit Pietro Lom-
bardo parallel.

Eine andere gute anonyme Arbeit, welche im Ausdruck an die
Gemälde des Cima da Conegliano erinnert, ist das Bronzerelief einer e
Madonna mit Heiligen im rechten Seitenschiff von S. Stefano (bei der
Sacristeithür).

Dagegen erscheinen die Apostel an beiden Wänden des Chores
dasselbst, von einem gew. *Vittore Gambello* gen. *Camelio*, nur als zag- f
hafte Arbeiten eines Schülers der Lombardi. — Von demselben Künst-
ler aber enthält die Akademie zwei kleine bronzene Hochreliefs mit
Scenen nackter Kämpfenden von dem ehemals im Klosterhof der Carità
aufgestellten Grabmal des General Briamonte; überaus lebendig und
dabei für jene Zeit und Schule gar nicht überfüllt, sondern plastisch
componirt, im Ganzen von den besten damaligen Reliefs.

Den *Pyrgoteles*, welcher die Madonna in der Thürlunette von S. f
Maria de' miracoli gemacht hat, möchte man für einen begabten Dilet-
tanten halten, der glücklich einen schönen Kopf und ein interessant
scheinendes Motiv gefunden hat. (Das Kind fasst den Daumen an der
Hand der Mutter, auf welcher es sitzt.) Man glaubt, der Künstler
habe der bekannten griechischen Familie der Laskaris angehört.

In Padua hatte *Donatello* längere Zeit gearbeitet und sein Ein-
fluss überwiegt noch das ganze Jahrhundert hindurch, obwohl auch
die verschiedenen venezianischen Schulen daneben vertreten sind.

Einem seiner toscänischen Schüler, *Giovanni von Pisa*, gehört
das thönerne Altarrelief der Cap. SS. Jacopo e Cristoforo (Eremitani), g

Madonna mit sechs Heiligen nebst Predella, Puttenfries u. a. Zuthaten. Neben die Sculpturen der Lombardi etc. gehalten, zeugt diess Werk bei allen Härten doch deutlich für die siegreiche toscanische Leichtigkeit, alle Lebensäusserungen sich eigen zu machen und darzustellen.

a Auch der Paduaner *Vellano* war D.'s Schüler und seine Bronzereliefs an den Chorwänden des Santo (1488) zeigen deutlicher als irgend ein toscanisches Schulwerk, wohin man gelangen konnte, wenn man Donatello's Freiheiten nachahmte ohne seinen Verstand und seine allbelebende Darstellungsgabe zu besitzen. Es sind ganz kindlich aufgeschichtete Historien in zahllosen, sorgfältigen Figürchen.

b Dagegen lebte in *Andrea Briosco*, genannt *Riccio* (Crispus, von seinen gelockten Haaren)¹⁾ der echte Geist der grossen Zeit. Das Figürliche an seinem berühmten ehernen Candelaber im Chor des Santo (Seite 251, 1) ist zwar um so viel glücklicher, je mehr es sich dem Decorativen nähert (Nereidenzüge, Centauren u. s. w.), aber auch die überfüllten erzählenden Reliefs sind geistvoll und originell. In den zwei Reliefs jener von Vellano begonnenen Reihe an den Chorwänden, welche dem Riccio angehören, zeigt sich eine ungemeine Ueberlegenheit. (David vor der Bundeslade; Judith und Holofernes, vom Jahr 1507.) Der Styl des XV. Jahrh. ist wie überall, so auch hier, dann am reizendsten, wenn er sich dem idealen Styl zu nähern c beginnt. [Von den sonderbar antikisirenden Reliefs des bei der Decoration — S. 252 Anm. 1 — erwähnten Grabmal Torriani in S. Fermo zu Verona sind nur die Gypsabgüsse an Ort und Stelle geblieben, die Originale befinden sich in der Salle des Cariatides im Louvre.]

d In derselben Art sind noch eine Anzahl anderer Sculpturen gearbeitet, deren Urheber dem Verfasser nicht bekannt sind. — In S. Francesco sieht man (linkes Querschiff) ein grosses Bronzerelief der thronenden Jungfrau zwischen zwei heil. Mönchen, und (rechtes Querschiff) das ebenfalls bronzene Grabrelief eines Professors, der hinter seinem Schreibtisch, Bücher nachschlagend, abgebildet ist; zu beiden Seiten Putten als Schildhalter, angenehme Werke, wenn auch ohne höheres e Leben. — In den Eremitani (rechts und links von der Thür) gewaltige steinerne Tabernakel, bemalt, mit grossen Statuen von Terracotta, und zahlreichen, auch decorativ nicht werthlosen Zuthaten; das eine (mit dem Gemälde einer schwebenden Madonna in der Mitte) datirt

¹⁾ [S. oben S. 620 Anm. 1.]

1515. In beiden scheint der Styl Donatello's und derjenige der Lombardi gemischt.

In der Akademie von Venedig sind einige bedeutende Bronze-^areliefs aus *Riccio's* Schule; das einzige, welches in der That so bezeichnet ist, eine Himmelfahrt Mariä mit den Jüngern am Grabe, ist in dem kleinen Maassstab erhaben gedacht, im Ausdruck tief und inig, in Zeichnung und Composition Ghiberti vergleichbar, überhaupt eines der Meisterwerke italienischer Sculptur; — vier andere, dem Riccio selber zugeschrieben und von 1513 datirt, enthalten die Geschichte der Kreuzerfindung; im Detail sind sie dem erstgenannten wohl verwandt, aber viel überfüllter und in manchen Motiven sogar flau und unrein; dagegen ist die Thür eines Sacramentshäuschens, welche ohne allen Grund dem Donatello zugeschrieben wird, wohl des Meisters der Himmelfahrt Mariä würdig; unter einem Renaissanceportal sieht man eine anmuthige Engelschaar; die mittlern halten ein Kreuz; an der Basis zwei kleine Reliefs mit Passionsscenen. — Von dem etwas spätern Medailleur *Cavino*, der die sog. Pataviner-^bMünzen machte, befindet sich ebenda ein peinlich fleissiges Relief, S. Martin mit dem Bettler.

Wie im übrigen Oberitalien der realistische Styl des XV. Jahrhunderts eindrang, ist der Verfasser nicht im Stande näher anzugeben. Reisende Florentiner, auch wohl die Einwirkung Quercia's von Bologna her mögen Das vollendet haben, wozu der Antrieb schon in der Zeit lag. Man sieht z. B. in S. Fermo zu Verona (links vom Haupt-^cportal) das Familiengrab Brenzoni, angeblich von einem Florentiner *Giov. Russi*, welches in einer schönrealistisch, doch nicht in Donatello's Manier belebten Wandgruppe die Auferstehung darstellt; der Sarkophag ist zum Grab Christi umgedeutet; vor welchem die schlafenden Wächter sehr gut und geschickt angebracht sind; ein Engel hält den Grabstein, andere die Leuchter, Putten ziehen den Vorhang. — Von diesem Geiste berührt mag dann ein Einheimischer das schon (S. 165, *r*) erwähnte Reiterdenkmal des Sarego (1432) im Chor von ^dS. Anastasia zu Verona geschaffen haben. Vor und hinter dem Feldherrn stehen — nicht mehr auf gothischen Consolen, sondern auf naturalistisch dargestellten Felsstufen — zwei geharnischte Knappen,

welche den Vorhang des Baldachins auf die Seite halten; der vordere zieht die Mütze vor dem Herrn; auf dem Gipfel des Baldachins ein Schildhalter. Diess ganze, durchaus profane Werk ist umgeben von einer barock-gothischen Astwerk-Einrahmung; erst über dieser folgen — in Fresco — Engel, Heilige und Legendenscenen. Auch alles Plastische ist bemalt.

Was sonst im Westen von Venedig bis ins Herzogthum Mailand hinein von Sculpturen seit etwa 1450 vorkömmt, hat fast durchgängig eine nahe Verwandtschaft mit dem Styl der Lombardi, deren Namen wir desshalb (S. 621) unbedenklich als Landesnamen in Anspruch genommen haben. Es sind dieselben conventionellen Stellungen, Gewandmotive, Kopfbildungen, nur nicht eben häufig mit der Präcision eines Pietro Lombardo und noch seltener mit dem süßen Reiz eines Leopardò durchgeführt.

In Verona trifft man auf eine Menge Giebelstatuen, hauptsächlich über den Renaissancealtären der ältern Kirchen, welche diesen
 a allgemeinen Schultypus wiedergeben. So diejenigen im Dom, in S. Anastasia u. a. a. O.; auch die über dem Portal des bischöflichen
 b Palastes (dat. 1502); die fünf berühmten Veroneser auf der Dach-
 c balustrade des Palazzo del consiglio u. s. w. Das Bedeutendste enthalten ein paar Altäre in S. Anastasia: der 4. links mit vier Statuen
 d über einander auf jeder Seite, von reinem und gutem Ausdruck; der S. Sebastian keine geringe Bildung; — und der erste links, mit bemalten Statuen auf den Seiten und im Giebel, naturalistischer und befangener, aber von bedeutendem Charakter und beseelt von Andacht; die drei Hauptstatuen des Altars selbst wohl von anderer Hand.

e Im Dom von Brescia (3. Altar, rechts) ist der Marmorschrein des heil. Apollonius mit seinen Legendenreliefs und Statuetten ein sehr sorgfältiges doch nicht gleichmässig belebtes Werk der Zeit um 1500.

f In Bergamo enthält die Capelle Colleoni bei S. Maria maggiore ausser den reichen Fassadensculpturen das prächtige Grabmal des Feldherrn Bartolommeo Colleoni selbst, theilweise von *Antonio Amadeo*. Vier auf Löwen ruhende Säulen tragen eine Basis mit Passionsreliefs, ganz von der fleissigen und saubern aber im Ausdruck

bis zur gemeinen Grimasse übertriebenen Art, welche wir bei Mazzoni werden kennen lernen. Auf der Basis sitzen und stehen fünf Heldenstatuen, die zum Bedeutendsten der ganzen oberitalischen Sculptur gehören; das Äusserliche der Behandlung ist in der Art der Lombardi, die Motive (des Sinns) aber geistvoller und origineller als die meisten Werke derselben. Geringer sind wiederum die obern Theile: die Reliefs am Sarkophag selbst und die Reiterstatue darüber, nebst den Tugenden zu beiden Seiten, von verschiedenen Händen. — Ebenda das Denkmal der Medea, Colleoni's Tochter, mit drei köstlichen allegorischen Figuren. (Die beiden Engel, welche den Altarisch tragen, bei leichter Anmuth doch ernst aufgefasst, mögen von einem trefflichen Lombarden zu Anfang des XVI. Jahrh. gefertigt sein.) — An der Aussenseite der Capelle sind ein paar Putten oben und die Sockelreliefs mit den Geschichten der Genesis und den Thaten des Hercules des herben und tüchtigen Styles wegen bemerkenswerth, die Denkmäler Cäsars und Trajans aber, welche als Aufsätze der Fenster dienen, sowie die in Medaillons angebrachten Köpfe des Augustus und Hadrian geben wenigstens einen Begriff von der damaligen Vergötterung des Alterthums.

[In Mailand selbst Sculpturen der Frührenaissance, namentlich gute Terracotten, im Museo Lapidario der Brera.]

Im Dom von Como lernt man zunächst den Vollender des Baues selbst, *Tommaso Rodari*, auch als Bildhauer und Decorator kennen; sein Antheil an der nördlichen Seitenpforte ¹⁾ und der von ihm gefertigte erste Altar des rechten Seitenschiffes (datirt 1492, mit Marmerreliefs) verrathen jedoch ein nur mittelmässiges Talent. Die zahlreichen übrigen Sculpturen an und in diesem schönen Gebäude sind zum Theil bedeutender. — Von mehr oder weniger befangenen lombardischen Künstlern der Zeit um 1470—1500 rühren her: die meisten Bildwerke an der Fassade, also die Statuen in den Nischen der Pilaster, über dem Hauptportal, in den Fenstergewandungen und weiter

¹⁾ Wie dort über die römischen Kaiser, so darf man sich hier über Bacchanten, Centauren, Hercules, Genius Imperatoris u. a. Heidenthum nicht verwundern. Die Lunettengruppe enthält wenigstens Mariä Heimsuchung.

oben, sowie die Reliefs der drei Portallunetten; ferner im Innern: die Apostel an den Pfeilern des Hauptschiffes, mittelgute Arbeiten ganz in der Weise der Lombardi; die Gruppe einer Pietà auf dem 4. Altar links; das Tabernakel ohne Altar am Anfang des rechten Seitenschiffes, datirt 1482 u. a. m. — Von den Lombardi und von der Richtung Donatello's zugleich inspirirt erscheint dann der prächtige grosse Schnitzaltar¹⁾ des heil. Abondio (der 2. im rechten Seitenschiff.) Der Meister desselben ist kein grosser Bildhauer, der die lombardische Sculptur über die Schranken des XV. Jahrh. emporgehoben hätte; in seinen Statuen und Reliefs sind Stellungen und Bildungen zum Theil ziemlich unfrei und unsicher; allein sein Naturalismus schwingt sich bisweilen zu einer ganz unbefangenen Schönheit auf, so in der würdigen Gestalt des heil. Bischofs und in dem lionardesken Haupt der Madonna. — Vielleicht dieselbe Hand verräth sich auch in den Denkmälern des ältern und des jüngern Plinius an der Fassade (das eine datirt 1498), deren sitzende Statuen maniertirt und doch nicht ohne freie Schönheit sind; mit grosser Naivität stellen die Reliefs den ältern Plinius dar, wie er zum brennenden Vesuv geht, den jüngern wie er Briefe schreibt, vor Trajan plaidirt etc.; die Putten mit Fruchtkränzen u. s. w. zeigen dieselbe Verwandtschaft mit denjenigen der paduanischen Malerschule, wie die meisten genannten Decorationswerke Oberitaliens.

Das Beste aus dem XV. Jahrh. sind wohl an diesem Gebäude die Urnenträger unter dem Kranzgesimse der Strebepfeiler; einige, zumal an der Südseite, stehen an origineller Energie denjenigen von S. Marco in Venedig gleich, während andere schon eine spätere und allgemeinere Formenbildung zeigen. Auch die Prophetenstatuen an der Südseite des Aeussern sind besser als die der Nordseite. Von den Statuen im Innern ist noch ein guter S. Sebastian im linken Querschiff, etwa um 1530 gearbeitet, nachzuholen; ebenda eine S. Agnes, als Nachahmung einer antiken Gewandfigur; die übrigen Statuen im linken Querschiff sind ziemlich flau, die Apostel im Chor modern.

1) Ich nenne ihn so, ohne bei der durchgängigen Bemalung und Vergoldung gewiss zu sein, dass er wirklich ganz aus Holz und nicht zum Theil aus Stucco u. s. w. bestehe. Vom Norden her kamen damals mehrere Schnitzaltäre nach Oberitalien, wovon einer in S. Nazaro zu Mailand, vordere Capelle links, im Styl durchaus dem St. Evergisilusaltaar in S. Peter zu Köln entspricht. Eine italienische Nachahmung derselben ist der in Rede stehende.

An der Fassade der Cathedrale von Lugano sind unten derbere a
Reliefhalbfiguren von Propheten, in den Friesen dagegen Medaillons
mit Halbfiguren von Aposteln und Heiligen angebracht, letztere zum
Theil von demselben süßen und innigen Ausdruck, wie die entspre-
chenden Figuren an S. Maria de' miracoli in Venedig, nur freier in
den Formen.

[In der Capelle auf Isola Bella drei Grabmäler ähnlichen Styls.]¹⁾ b

[Die Sculpturen endlich, welche die Fassade der berühmten Cer- c
tosa von Pavia bedecken und auch das Innere dieser unvergleich-
lichen Kirche verherrlichen, bilden eine ganze geschichtliche Ueber-
sicht oberitalienischer Sculptur, deren spätere Theile hier mit erwähnt
werden mögen. Es werden vom XV. bis zum XVII. Jahrh. gegen
30 Bildhauer und Decoratoren bloss für die Fassade namhaft ge-
macht, worunter *Antonio Amadeo* und *Andrea Fusina* für das XV.,
Giacomo della Porta, *Agostino Busti*, genannt *Bambaja*, und *Cris-
tofano Solari*, gen. *il Gobbo*, für das XVI. Jahrh. die wichtigsten
sind. Die ganze lombardische Sculptur hatte hier ihren Heerd und
ihre Schule; von hier könnten selbst die Lombardi ausgegangen sein.
Die Ausschmückung scheint vom Sockel aus und ohne von vorn
herein feststehenden Plan begonnen zu haben. Streng stylisirte Kai-
serköpfe, Reliefs aus der Passionsgeschichte untermischt mit mytho-
logischen Darstellungen, figurenreiche Reliefs aus dem Leben Gian
Galeazzo's, reizende Engelköpfe am Hauptgesims zieren den reichen
Sockel; der Charakter des XV. Jahrh. im Unterschied vom XVI. ist
wohl im Allgemeinen kenntlich, der Antheil der einzelnen Künstler
aber schwerlich zu ermitteln. — Unter den im Ganzen freieren und
vollendeteren Figuren des Hauptgeschosses zeichnen sich zwei Frau-
engestalten in der Seitennische des ersten linken Pfeilers, ein Abt und
ein Ritter gerade über dem Eingang, und Adam und Eva, oben unter
dem Giebel aus. Im Ganzen sind die Freisculpturen nicht von höhe-
rem Lebensgefühl und zeigen meist eine etwas scharfe Behandlung in

¹⁾ Ein *Ambrogio da Milano* nennt sich auf dem Grabmal des Bischofs Roverella (1475)
im Chor von S. Giorgio bei Ferrara (vor Porta romana). Nach der Madonna mit Engeln
in der Lunette möchte man einen Schüler der Florentiner aus Rosellino's Zeit vermuthen;
auch die sorgfältigen und glücklich beseelten fünf Statuetten, sowie die trefflich wahre
Grabstatue weisen auf einen solchen Einfluss hin.

den Gewändern. — Im Innern des Doms steht das Prachtdenkmal des Giangaleazzo Visconti in dessen schöner Frührenaissance-Architektur — s. oben S. 254 c — plastischer Schmuck von 1490—1562 angebracht wurde. *Amadeo* und *della Porta* arbeiteten hauptsächlich daran. Die Statue der Madonna, von alterthümlichem Gepräge, ist von *Benedetto de' Brioschi*. — In der Sagrestia nuova ein schönes Relief, Christus im Grabe stehend von Engeln unterstützt.]

Neben all diesen zum Theil sehr realistisch gesinnten Bildhauern Oberitaliens tritt wenigstens Einer auf, der sie in dieser Richtung so weit überholt, dass sie neben ihm noch als Idealisten erscheinen. Seit dem Untergang des architektonisch bedingten gothischen Styles von jeder Rücksicht entbunden, schafft die Kunst hier eine Anzahl von Gruppen, welche als solche weder einem plastischen, noch auch einem höhern malerischen Gesetz, sondern nur einem dramatischen folgen. Der Bildner stellt seine bemalten zum Theil lebensgrossen Thonfiguren wohl oder übel zu einem Moment zusammen. Ein gewisser *Guido Mazzoni* in Modena erwarb sich und der Gattung einen sichern Ruhm, da ihm auch die gemeinste, wenn nur populär ergreifende Ausdrucksweise gelegen kam. Seine Gruppen bedürfen natürlich einer geschlossenen Aufstellung in einer Nische, wie auf einem Theater; nimmt man sie auseinander um sie frei aufzustellen (wie diess
a mit einer von „*Modanino*“, d. h. wahrscheinlich von Mazzoni gearbeiteten, jetzt bronzirten Gruppe in Monteoliveto zu Neapel, Cap. neben dem rechten Querschiff, geschehen ist), so wirken die ein-
b zeln Figuren nur lächerlich. Sein Hauptwerk ist in S. Giovanni decollato zu Modena, der Leichnam Christi auf dem Schooss seiner Mutter, von den Angehörigen beweint: theilweise eine wahre Caricatur des Schmerzes, in unwürdigen spiessbürgerlichen Figuren und dabei doch nicht ohne wahre realistische Gestaltungskraft; der magere Leichnam ist gar nicht gemein. Eine andere Gruppe, in der
c Krypta des Domes (Altar rechts) stellt die von zwei knieenden Heiligen verehrte Madonna dar; daneben steht ein ganz abscheuliches weibliches Wesen, das nach der Schürze und dem zerrissenen Aermel zu urtheilen ein Dienstmädchen darstellen könnte; sie hält ein Süppchen für das Kind und bläst schielend in den heissen Löffel. Dergleichen geht über allen Caravaggio hinaus. — Wenn man aber inne

wird, wie volksthümlich solche Werke sind, so möchte man beinahe wünschen, dass einmal die wahre Sculptur noch einen Versuch dieser Art wagen dürfte.

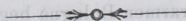
Schliesslich glaube ich dem Mazzoni die Gruppe in S. Maria della Rosa zu Ferrara (neben der Thür, links, ihrer echten Nischenaufstellung beraubt) zuschreiben zu müssen. Es ist wieder die Klage um den todten Christus, welcher hier mit demjenigen in S. Giovanni zu Modena völlig übereinstimmt; auch der furchtbar grimassirende Schmerz sowohl als der plastische Styl der übrigen Figuren ist ganz derselben Art. Es ist Zeit, den Namen Alfonso Lombardi's (welchen man dem Werk aus blosser Vermuthung beilegt) von diesen zwar energischen, aber unleidlichen Missbildungen zu trennen. — (Eine etwas gemässigtere Gruppe ähnlichen Styles im Carmine zu Brescia, Ende des Seitenschiffes.)

In diesen lombardischen Formenkreis gehört auch wohl der Christus am Kreuz, welcher in S. Giorgio maggiore zu Venedig (2. Altar rechts) dem Michelozzo zugeschrieben wird. Aber kein Florentiner, selbst nicht Donatello, hätte eine solche Schmerzensgrimasse gebildet.

Auch in dem marmorarmen Bologna begegnen wir diesen bemalten Thongruppen als einem sehr alten Brauch. In S. Pietro (Gang zur Unterkirche) ein frühromanischer Gekreuzigter mit Maria und Johannes; in einer der Nebenkirchen von S. Stefano (S. Trinità, 3. Cap. rechts) eine Anbetung der Weisen, etwa XIV. Jahrh., mehrerer sog. heiliger Gräber nicht zu erwähnen. — Mit Mazzoni verwandt, nur weniger scharf und absurd: der etwas jüngere *Vincenzo Onofri*; von ihm ein heil. Grab, rechts neben dem Chor von S. Petronio; und das farbige Relief im Chorumgang der Servi (1503), Madonna mit S. Laurentius und S. Eustachius nebst zwei Engeln, eine bessere, gar nicht seelenlose Arbeit; wie denn auch die Grabbüste des berühmten Philologen Beroaldus in S. Martino maggiore (hinten, links) lebendig und schön behandelt ist. Ausserdem gehört ihm das Grabmal des Bischofs Nacci in S. Petronio (am Pfeiler nach der 7. Capelle links).

Abgesehen von den florentinischen Arbeiten (der Altar mit Engelreliefs und das Grabmal von *Rossellino* in der Cap. Piccolomini in Monteoliveto; der Triumphbogen des Alfons¹⁾ im Castell nuovo etc.), geben die Sculpturen Neapels den Charakter der damaligen italienischen Kunst nur beschränkt wieder. — Die ehernen Pforten a des genannten Triumphbogens, von *Guglielmo Monaco*, einem gebornen Franzosen — überfüllte Schlachtreliefs mit einzelnen schönen Motiven — dürfen so wenig als Filarete's Pforten von S. Peter mit dem etwa gleichzeitigen Ghiberti verglichen werden. — Ueber Reliefs und Statuetten gehen die neapol. Bildhauer dieses Jahrh. überhaupt b kaum hinaus. Zu den Ausnahmen gehört u. a. die naturalistisch gut gearbeitete knieende Statue des Olivieri Carafa in der Krypta des c Domes. Die paar tüchtigen Bronzebüsten im Museum (Abtheilung der Terracotten, I. Zimmer) scheinen wiederum florentinische Arbeit zu sein. Ueber die Gruppe der Grablegung in Monteoliveto (Capelle rechts, hinten), von „*Modanino*“, vgl. was eben über Guido Mazzoni gesagt wurde (S. 634 a).

[Ein merkwürdiges unbenanntes Grabmal, die liegende Gestalt d auf Bücher gestützt, in S. Pietro Martire, Querschiff links.]



Wenn die grossen Bildhauer des XVI. Jahrh. bei weitem nicht die grossen Maler dieser Zeit aufwiegen, wenn sie nicht zu halten scheinen, was das XIV. und XV. Jahrh. in der Sculptur versprach, so lag die Schuld lange nicht bloss an ihnen.

Die unsichtbaren Schranken, welche zunächst die kirchliche Sculptur umgeben und ihr nie gestatten, das zu werden, was die griechische Tempelsculptur war, sind schon oben mehrfach angedeutet worden. An ihre Seite trat jetzt allerdings eine profane und eine halbkirchliche allegorische Sculptur, allein dieser fehlte die innere Nothwendigkeit, sie war und blieb ein ästhetisches Belieben der Ge-

¹⁾ Genannt werden als Bildhauer der historischen Reliefs *Isaia da Pisa*, *Andrea Fiorentino*, ein Schüler Donatello's, und *Silvestro dell' Aquila*; die Statuen oben auf dem Bogen wurden später von *Giov. da Nola* hinzugefügt; s. unten.