

Entwicklung gebracht sehen, nicht aber auch die Malerei und die Bildnerei. Auch hieraus ergibt sich für unser Gebiet die Abwesenheit aller bildnerischen Gestaltungen, welche dem Menschen die Formenbildung entnehmen, und die alleinige Herrschaft des architektonischen Denkmals, welchem die Kunst des Ornaments, naturalistisch oder meistens in stilistischer Umbildung, in weitgehendster Weise dienstbar gemacht wird. Diesen egoistischen Subjektivismus, welcher das Kennzeichen starker und ursprünglicher Naturen von rücksichtslosem Entschluß und von bahnbrechender Thatkraft, von Uebermenschen im Sinne *Nietzsche's* ist, finden wir in der Zeit der Renaissance in Italien wieder. —

10. Kapitel.

Italien.

129.
Einleitung.

Wilhelm von Humboldt, der feinsinnige Staatsmann *Friedrich Wilhelm III.* von Preußen, schrieb einmal an den Archäologen *Friedrich August Wolf*, mit dem er sich in freundschaftlicher Gemeinsamkeit mit Altertumsstudien beschäftigte: »Der Ruhm ist ein Sisyphusstein, der tückisch entrollt, wenn man ihn nicht immer wieder emporwälzt.« Wer die Geschichte der italienischen Denkmalkunst seit jener Zeit, in welcher sie wie die Kunst überhaupt nach einer Periode völliger Unfruchtbarkeit wieder sich zu regen begann, also seit dem Trecento, verfolgt, wird unablässig an dieses Wort *Humboldt's* erinnert. Die durch die neue Geisteskultur angeregte und unterstützte Bewegung, welche damals einsetzte und sich teils in hochgehenden Wogen, teils in flachem Verlauf bis auf unsere Tage fortsetzte, ist nichts als eine Wiederaufnahme des Geistes, der auf italienischem Boden herrschte, ehe die Römer zu Italienern wurden.

130.
Historischer
Charakter.

Es ist nur ein Bestandteil der sog. »Befreiung des Individuums«, der Erkennung des *Uomo singolare*, wenn wir sehen, daß der Italiener sein Volk keineswegs für ein junges Volk hält, welches seinen Ursprung erst aus der Völkerwanderung ableitet, sondern daß er mit Stolz seine Abstammung auf *Romulus* und *Remus* zurückführt. Die Zwischenzeiten des Verfalles des römischen Reiches, die Völkerwanderung mit der Einwanderung der Goten, Longobarden und Franken, diese umbildende Cäsur in der Weltgeschichte, die den modernen Italiener aus den zahlreichen von außen kommenden Einflüssen erst entstehen läßt, sie bestehen für ihn nicht. Jeder Lehrer der entlegensten Volksschule, jede Bäuerin, der schlichte Mann aus dem Volke, sie alle kennen die *Lupa romana*, welcher sie das Dasein ihres Volkes danken zu müssen wähnen. Die Italienerin, die vor dem Bilde der Madonna als einer Heiligen kniet, um ihre Andacht zu verrichten, faltet nicht in christlicher Weise die Hände, sondern nach altrömisch-heidnischer Art hebt sie die ausgebreiteten Arme gegen den Himmel empor, von oben gleichsam den Schutz der Götter ersehend. Unzählige Volksgewohnheiten geben heute noch Zeugnis von heidnischen Zügen, die aus der Antike herübergenommen sind. Selbst *Macchiavell* hat in seiner Einleitung der florentinischen Geschichte keine Vorstellung davon, daß aus den Römern einst Romanen geworden sind und daß eine Völkerwanderung einen tiefen Einschnitt in die Geschicke der Völker auf italienischem Boden machte. Auch er ist der stolze Italiener, der seine Person mit dem Ruhm der Abstammung von den Gründern Roms glaubt umkleiden zu müssen. Und nicht das allein. Er begehrt den Ruhm selbst auf Kosten der Moral.



Denkmal des *Lorenzo de' Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz.

Bildh.: *Michelangelo Buonarotti*.

Handlungen der Regenten und Staaten, welche Größe haben, bringen immer mehr Ruhm als Tadel, welcher Art sie auch seien und welches der Ausgang sein möge. »Die *Tristizia*, Verbrechen, kann *Grandezza* haben und *in alcuna parte generosa* sein; die *Grandezza* kann von einer That jede *Infamia* entfernen⁵⁰⁾.« An mehreren Stellen des *Purgatorio* in *Dante's* »Göttlicher Komödie« fordern die armen Seelen des *Inferno*, man möge ihren Ruhm auf Erden erneuern und wachhalten, und es ist bezeichnend, daß an einer weiteren Stelle die Ruhmbegier nur deshalb verworfen wird, weil der Ruhm nicht absolut, sondern von Zeiten und Umständen abhängig sei und von einem größeren Nachfolger überboten werden könne. Das mögen wohl auch die feilischen Beweggründe gewesen sein, aus welchen 1392 *Carlo Malatesta* die Statue *Vergil's* in Mantua in den Mincio stürzen ließ. Dieser glaubte sich von seinem großen Vorgänger verdunkelt, und es mag ihm wohl schwer angekommen sein, auf Drängen des Volkes die Statue wieder aufzurichten. Der Ruhm *Vergil's* erwies sich aber doch stärker als die Ruhmbegier des *Malatesta*.

131.
Ruhmbegierde.

Die Ruhmfucht lag damals so sehr in der Zeit, daß sie selbst die Frauen ergriff. Diese suchten ihren Ruhm darin, ihre Schönheit so viel wie möglich glänzen zu lassen. Beim Einzuge von Kaisern und Königen verherrlichten die schönsten und ehrbarsten Töchter der Stadt den Zug durch Gruppen, in welchen sie die Schönheit ihres Körpers unter einem nur leichten Schleier darbrachten. Die Herzogin *Eleonora von Urbino*, die züchtige Ehefrau des sittenstrengen *Francesco Maria I. von Urbino*, mit welchem sie eine 30jährige glückliche Ehe lebte, ließ sich von *Tizian* nackt, halbbeleidet und in den köstlichsten Gewändern in verschiedenen Altersstufen im Bilde verherrlichen. Und diese Züge ließen sich noch vielfach vermehren.

132.
Der Ruhm
und
die Frauen.

So erklärt sich das Ueberhandnehmen des Porträts aus der ausgesprochenen Hervorkehrung persönlicher Eigenschaften. Das Porträt durfte auch nicht idealisiert sein, sondern es mußte sich dem allgemeinen Zuge nach Individualismus beugen; es sollte so treu wie möglich sein und die Besonderheiten der einzelnen Persönlichkeit für alle Zeiten bewahren. Es ist aber wieder ein charakteristisches Merkmal der italienischen Kunst und Kultur, daß diese Porträts nicht so sehr auf eine Erfassung des Individuums von innen heraus gerichtet waren und die Gemütsfaite ertönen ließen, sondern daß sie das Individuum im Verhältnis zu den daselbe umgebenden Dingen und Geschehnissen darstellten. Selbst in der Wiedergabe der Madonna tritt nicht der göttliche, sondern der repräsentative Zug in erster Linie in die Erscheinung. Diese Eigenschaft tritt klar hervor beim Vergleich irgend einer italienischen Malerschule, z. B. mit der Schule *Van Eyck's* im Norden oder überhaupt mit der Empfindungsweise einer deutschen Schule.

133.
Porträt.

Es ist nun vielleicht für unsere Arbeit nützlich, zurück zu verfolgen, wie weit die ersten Regungen zu individuellem Hervortreten zurückgehen. Wenn oben einzelne Stellen aus *Dante's* »Göttlicher Komödie« für das früh erwachte Ruhmbedürfnis angeführt wurden, so ist doch *Dante* keineswegs als der Bahnbrecher des Individualismus anzusehen, sondern er hat höchstens mit einer dunklen Ahnung »in das gelobte Land hinübergeschaut«. »Wer ist nun,« so fragt *Georg Voigt*⁵¹⁾, »der gewaltige Mensch, der diesen Bann der Korporation durchbricht, der seiner Mitwelt nichts zu danken scheint, der im Umgang mit längst Verstorbenen und mit sich selbst alles

⁵⁰⁾ Siehe: BURCKHARDT, J. Die Kultur der Renaissance in Italien. Leipzig 1877. Bd. I, S. 210.

⁵¹⁾ In: Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das 1. Jahrhundert des Humanismus. Berlin 1880. S. 131 ff.

geworden ist, was er ist, der sein Ich zum Spiegel der Welt zu erheben und für seine Individualität das Staunen der Mitwelt und den Ruhm der Nachwelt zu fordern wagt?

134.
Petrarca.

Wir nehmen keinen Anstand, *Petrarca* in diesem Sinne den Propheten der neuen Zeit, den Ahnherrn der modernen Welt zu nennen. Die Individualität und ihr Recht treten in ihm zum erstenmale kühn und frei hervor. Wohl liegt auch schon in *Dante*, wenn er finster und einsam durch das Leben schritt, dieses Element verborgen; aber es bricht nur selten und unklar durch seine methodische und disziplinierte Anschauung. *Petrarca* stellt es dagegen in der beweglichsten Mannigfaltigkeit und bis zu den Extremen dar . . . seine größte, mühevollste und verdienstlichste Leistung war sein Selbst . . . es ist in *Petrarca* das ruhelose Drängen und Pochen tiefgreifender Widersprüche, das gewaltige Ringen verschiedener Bildungselemente zur Einheit, welches eben den modernen Individualmenschen ankündigt. Demgemäß sieht er auch die Menschen um sich her in neuer Weise an: er erkennt den Reichtum der Individualitäten, den sie in sich bergen, und wie sie ihre unendlich verschiedenen Wege in der Welt gehen . . . Es fühlte *Petrarca* ein Etwas in sich, mit dem er allein unter den Menschen, allein seinem Gotte gegenüber und weit entrückt dem Seelenleben der Masse da stand.« Diese Konzentration, wie sie in *Petrarca's* Individualität vorhanden war, geht nun in die bevorzugten Naturen der zahlreichen Staatswesen über, aus denen sich das Italien der Renaissance zusammensetzte, und aus ihrem idealen Kampf, aus der gegenseitigen Ueberbietung im Ruhm geht die Blüte der italienischen Kunst hervor.

135.
Bestimmung
der
Bauunter-
nehmungen.

Auch die Alten, auf die man nun zurückgeht, mit Ausnahme der weisen Staatsverwaltung der perikleischen und vorperikleischen Zeit, hielten den Ruhm für das höchste Gut. Er findet in *Alexander dem Großen* einen hervorragenden Repräsentanten. Die römischen Kaiser hatten den Stolz, ihre Weltherrschaft durch Prachtbauten der Nachwelt zu verkünden und sich in ihnen ein Denkmal selbst zu setzen. Und als die Zeiten der römischen Imperatoren in der Renaissance wieder in der Erinnerung auflebten, bauten in Mailand die *Visconti* und die *Sforza*, in Ferrara die *Este*, in Mantua die *Gonzaga* und großartiger als alle in Florenz die *Medicäer* und die *Strozzi* lediglich zu ihrem Ruhme. Sie bauten in Wahrheit zur Ehre ihres Namens; selbst Kirchen und Klöster wurden nicht mehr zur Ehre Gottes, der Jungfrau oder der Heiligen errichtet. In fiebrhafter Ruhmfucht ließ Papst *Nicolaus V.* großartige Entwürfe für die leoninische Stadt machen, die freilich nie zur Ausführung kamen. Er leitete die Bewegung ein, die zu dem Kunstzeitalter *Fulius II.* und *Leo X.* führte, das nur ein Zeitalter des Ruhmes der kunstgefinnten Päpste war. *Petrarca* ist der Prophet dieser neuen Zeit; er ist voll Ruhmfucht. Die Werke *Raffaels* und *Michel-Angelo's* sind in ihrem ersten und tiefsten Grunde nicht religiös, sondern schön, und die Päpste schmeichelten mit ihnen ihrem Ruhmbedürfnis. »Als die Kunst,« wie *Jakob Burckhardt* im »Cicerone« sagt, »nach anderthalb Jahrtausenden wieder einmal auf derjenigen Höhe angelangt war, wo ihre Gestalten von selbst und ohne alle Zuthaten als etwas Ewiges und Göttliches erscheinen,« da war ihre Bestimmung selbst da, wo sie unmittelbar mit kirchlichen Dingen in Beziehung trat, keineswegs eine kirchliche, sondern ihr Ziel war, durch klassische Schönheit die Welt zu erfreuen, und der persönliche Ruhm bestand darin, den höchsten Grad dieser Schönheit hervorgerufen zu haben.

136.
Päpste.

»War es nicht sehr bedeutend, daß ein Papst selbst es unternahm, die alte Basilika St. Peter, Metropole der Christenheit, in der jede Stätte geheiliget, in der

die Denkmäler der Verehrung vieler Jahrhunderte vereinigt waren, niederzureißen und an ihrer Stelle einen Tempel nach den Mafsen des Altertums zu errichten⁵²⁾?« Und als man den Entwurf zur neuen St. Peterskirche schuf, da ging man nicht etwa von dem Gedanken aus, eine der gefamten Christenheit dienende Stätte der Andacht und Verehrung zu schaffen, sondern *Bramante* war von dem Bestreben erfüllt, durch Auftürmung des Pantheons auf die Basilika des *Maxentius* einen Bau zu schaffen, der alles Dagewesene übertreffen und der Macht und Herrlichkeit des Papsttums ein unvergängliches und großartiges Ruhmesdenkmal setzen sollte. Man wird die hierin liegende Größe des Gedankens und das fieberhafte Bestreben, hervorzutreten, am richtigsten würdigen, wenn man sich über die künstlerische Bedeutung des 1609 zerstörten ehrwürdigen Langhauses von Alt-St.-Peter, das dem neuen Prachtbaue *Paul V.* weichen mußte, ein Bild macht. Dies geschieht in interessanter Weise durch die Ansicht aus der Vogelfchau bei *Crostarosa*⁵³⁾. Was in jenen Zeiten die Päpste für die Kunst zur Befriedigung ihres Ruhmdurstes unternahmen, hat die größten Züge. Die meisten von ihnen waren so zu beurteilen, wie *Ernst Steinmann Sixtus IV.* schildert: »In seiner Politik ebenso gewissenlos, in seinem Privatleben kaum weniger vorwurfsfrei als die meisten Fürsten der Renaissance in Italien, übertraf der gelehrte, willensstarke Franziskaner sie doch alle durch seine unermüdlige Fürsorge für die praktischen Bedürfnisse seiner Unterthanen, durch ein lebendiges Bewußtsein von der Würde und den Pflichten seiner erhabenen Stellung, durch eine so großartige Förderung aller Künste und Wissenschaften, daß es schien, als ob durch ihn die phantastischen Pläne *Nicolaus V.* Wirklichkeit werden sollten⁵⁴⁾.« Eine Inschrift auf dem Kapitol nennt ihn den *Restaurator urbis*; zahlreiche Denkmäler werden auf seine Anregung zurückgeführt.

Solche Gestalten sind keineswegs vereinzelt. Wenn z. B. auch an der Wiege des *Francesco Sforza* die Mufen nicht gestanden hatten, so war er doch einer der Urheber der italienischen Renaissance, welche es verstanden, die großen Gedanken, die sie als Krieger und Heerführer befaßen, in weitem Blick auch auf die Förderung der Kulturverhältnisse zu übertragen. Er eröffnet die glänzende Reihe der *Sforza*, in der ein *Lodovico Moro* weitaus alle anderen übertrahlt und auch die *Visconti*; er bezeichnet den Gipfelpunkt der lombardischen Kunstentwicklung der Renaissance, in welcher die *Visconti* die aufsteigenden Stufen besetzt halten. Sie befaßen einen starken Drang nach Herrschereigenschaft. *Azzo Visconti* errichtete eine Hof- und Grabkirche der *Visconti* in der Nachbarchaft des Domes in Mailand. *Giangaleazzo's* Pläne strebten nach der Königskrone, nach Glanz und Ruhm. Als er sich anschickt, die Certosa von Pavia zu begründen, da schreibt er 1394 nach Siena, sie solle großartig und gewaltig werden; »*quam magis notabile poterimus*,« ein Werk, das seinesgleichen nicht in der Welt finde, »*non erit in orbe simile!*« Den Bau des Mailänder Domes fördert er in der Absicht, aus ihm ein Gotteshaus zu machen, das an Größe und Pracht allen Kirchen der Christenheit überlegen sei. Er baute als König, der er immer gern sein wollte, und selbst das Kastell zu Pavia, durch den Vater *Giangaleazzo's*, *Galeazzo II.*, ursprünglich in politischer Absicht als eine Stütze seiner Dynastie errichtet, wird durch reichen künstlerischen Schmuck zu einem ruhmvollen Fürstenschlosse, in welchem *Giangaleazzo* im Zeichen der erstrebten

137-
Sforza
und
Visconti.

52) Siehe: RANKE, v., Geschichte der römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten. 9. Aufl. Leipzig 1889.

53) In: *Le basiliche cristiane*. Rom 1892. — Siehe auch: Teil II, Bd. 3, erste Hälfte, 2. Aufl. (S. 34) dieses »Handbuchs«.

54) Siehe: Altes und Neues aus der Sixtinischen Kapelle. Beilage zur Allg. Ztg. 1897, Nr. 125.

Königskrone glänzende Feste abhielt. So konnte *Antonio Averlino* an *Filarete* schreiben: »*E come de' grandi signori è fama, così a quasi uno heffetto lo hedificio; in suo grado l'uno pell' altro rende lunga fama a noi di loro.*« Diese Beispiele lassen sich in ungemessener Zahl vermehren. Wo eines der zahlreichen Kulturzentren jener Zeit aufblühte, immer bleibt der Ruhm das Haupttriebmittel feines Glanzes.

Ein Beispiel dafür, wie sich selbst in Wohlfahrtsanstalten der Ruhmsinn äußerte, ist das *Ospedale Maggiore* in Mailand. Zunächst seine reiche Außenseite, die an den Ausdruck des *Sabellicus* erinnert: »*Ufus tristis, sed frons loci laetissima.*« Der Traktat des *Filarete* sieht im vorderen Säulengange des Haupthofes die ganze Erbauungsgeschichte des Hospitals in Fresken vor. »Dem Ruhmsinn dient bei der feierlichen Grundsteinlegung ferner die Beigabe von Schaumünzen ‚berühmter Männer‘ in einem bleiernen Kästchen, sowie die vor dem Portal errichtete Denkfäule, welche in Marmorreliefs die Grundsteinlegung und das Bildnis des Baumeisters zeigte. Oben aber ward dieselbe doch durch eine Darstellung der Verkündigungs scene gekrönt; denn *Francesco Sforza* und seine Gattin stellten ihre fürstliche Stiftung ausdrücklich als eine dankbare Widmung an die Gottesmutter hin⁵⁵⁾.«

Mit Recht hat man das Zeitalter *Lorenzo Magnifico's*, *Bramante's*, *Lionardo da Vinci's*, *Raffael's* und *Leo X.* das »goldene« genannt, und wenn *Eugène Müntz* es als »*cette belle et radieuse époque*« bezeichnet, »où partout éclatent la joie de vivre et le désir de consacrer la vie aux plus hautes jouissances intellectuelles⁵⁶⁾«, so wird man die Triebkraft hierfür in dem gegenseitigen ruhmbedürftigen Ueberbieten der kleinen Höfe des damaligen Italien zu suchen haben. So weit war hierin die italienische Gefellchaft allmählich gekommen, daß sie, wenn auch die Triumphzüge wirklicher Eroberer selten waren, doch bisweilen auf die Triumphe berühmter Römer zurückgriff und diese darstellte. Das kam daher, daß man die römischen Autoren eifrig zu studieren begann und die Römer bewunderte, die von dem Begriff des Ruhmes erfüllt waren und dem Italien der Renaissance eine Parallele zwischen der römischen Weltherrschaft und dem italienischen Dasein aufdrängten. Daher kam man bald zu den wirklichen Einzügen siegreicher Renaissancefeldherren, welche gelegentlich noch durch die Poesie ergänzt und verherrlicht wurden.

Es wäre nun aber eine höchst merkwürdige Erscheinung gewesen, wenn sich neben dem eigenen Ruhmbedürfnis nicht eine parallele Strömung nach Anerkennung und Darstellung fremden Ruhmes kundgegeben hätte, und wäre es auch nur wieder geschehen, um dem eigenen Ruhmeskranze ein neues Blatt einzufügen. In der That sehen wir auch bei den Italienern das Wort zur Geltung kommen: »*Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer.*« Der Heroenkultus, der zu allen Zeiten, wenn auch unter verschiedenen Erscheinungsformen, seine Herrschaft ausgeübt hat, er hat auch im Zeitalter der Renaissance seine Blüten getrieben und ist keineswegs erst eine Erfindung unseres letzten Jahrhunderts gewesen. Was *Hermann Grimm* in seinem »*Michel-Angelo*« über den Heroenkultus sagte: »Unser Trieb, Geschichte zu studieren, ist die Sehnsucht, das Gesetz ihrer Funktionen und der sie bedingenden Kraftverteilung zu erkennen, und indem sich unserer Blicke Strömungen sowohl als unbewegliche Stellen oder im Sturm gegeneinander braufende Wirbel zeigen, entdecken wir als die bewegende Kraft Männer, große gewaltige Erscheinungen, die mit ungeheurer

⁵⁵⁾ Siehe: MEYER, A. G. Oberitalienische Frührenaissance etc. Berlin 1897. S. 86.

⁵⁶⁾ In: *Histoire de l'art pendant la Renaissance.* Paris.

Einwirkung ihres Geistes die übrigen Millionen lenken, die niedriger und dumpfer sich ihnen hinzugeben gezwungen sind. Diese Männer sind die großen Männer der Geschichte, der Anhaltspunkt für den in den unendlichen Thatfachen herumtaftenden Geist« — das befahl auch die Italiener. Es entstand der Kultus der Geburtshäuser; es kam der Kultus der Gräber auf; die italienischen Städte erinnerten sich ihrer großen Männer der Vergangenheit. »Es wurde Ehrensache für die Städte, die Gebeine eigener und fremder Celebritäten zu besitzen, und man erstaunt zu sehen, wie ernstlich die Florentiner schon im XIV. Jahrhundert — lange vor Santa Croce — ihren Dom zum Pantheon zu erheben strebten. *Accorso, Dante, Petrarca, Boccaccio* und der Jurist *Zanobi della Strada* sollten dort Prachtgräber erhalten. Noch spät im XV. Jahrhundert verwandte sich *Lorenzo Magnifico* in Person bei den Spoleтинern, daß sie ihm die Leiche des Malers *Fra Filippo Lippi* für den Dom abtreten möchten, und erhielt die Antwort: sie hätten überhaupt keinen Ueberfluß an Zierden, besonders nicht an berühmten Leuten, weshalb er sie verschonen möge; in der That mußte man sich mit einem Kenotaphium begnügen. Und auch *Dante* blieb trotz aller Einwendungen, zu welchen schon *Boccaccio* mit emphatischer Bitterkeit die Vaterstadt aufstachelte, ruhig bei San Francesco in Ravenna schlafen, »zwischen uralten Kaisergräbern und Heiligengrüften, in ehrenvollerer Gesellschaft, als du, o Heimat, ihm bieten könntest«. Es kam schon damals vor, daß ein wunderlicher Mensch ungestraft die Lichter vom Altar des Kruzifixes wegnahm und sie an das Grab stellte mit den Worten: Nimm sie, du bist ihrer würdiger als jener — der Gekreuzigte⁵⁷⁾.« Die italienischen Städte erinnern sich namentlich auch ihrer berühmten Männer aus dem Altertum: Neapel schützt das Grab *Vergil's*, auf den die Mantuaner eine Münze prägen. Padua gedenkt seines trojanischen Gründers *Antenor* und des *Titus Livius*; Sulmona bedauert, nicht die Ueberreste des *Ovid* zu besitzen, während sich Parma freut, daß *Cassius* in seinen Mauern schlafe. Como errichtet die beiden *Plinius*-Statuen an seinem Dom, als an die Architektur angefügte Baldachindenkmal. Ein Lobredner von Padua, *Michele Savonarola*, vermerkt mit Genugthuung, daß berühmte auswärtige Krieger in der Stadt begraben lägen: *Pietro de Roffi* von Parma, *Filippo Arcelli* von Piacenza und *Gattamelata* von Narni, der auf seinem ehernen Reiterbilde wie ein triumphierender Cäsar erschien. —

Vom Grabmal geht auch die Denkmalebewegung der Renaissance aus, um sich von hier aus in ihre vielgestaltigen Verzweigungen zu entwickeln. Im Mittelalter waren es hauptsächlich die Gräber der Könige, der Heiligen oder der Bischöfe, welche die Kirche und gläubiger Sinn mit Denkmälern zierte. In der Zeit der Renaissance sind diese Beweggründe geblieben und haben sich im Laufe der Entwicklung der Auszeichnung nicht nur der genannten Personenkreise zugewendet, sondern den Kreis ihres Einflusses wesentlich erweitert. Die Kanonisierung von Heiligen, der Tod der Kirchenfürsten waren auch fernerhin Anlaß zur Errichtung von Denkmälern, wenn auch die Heiligendenkmäler seltener wurden. Entweder wurden die Grabmäler schon zu Lebzeiten der dadurch geehrten Personen bestellt und ausgeführt, oder ihre Errichtung wurde durch letztwilliges Vermächtnis gesichert. Seltener wurde die Errichtung dem freien Entschlusse der überlebenden Personen verdankt.

Die auffallende Thatfache, daß der Condottiere *Bartolommeo Colleoni* aus Bergamo (gest. 1475) der venetianischen Republik 100 000 Golddukaten hinterlassen konnte mit der ausdrücklichen Bestimmung, ihm auf dem Markusplatze eine Ehren-

139.
Grabmal.

140.
Venedig.

57) Siehe: BURCKHARDT, a. a. O., Bd. I, S. 174.

statue zu errichten, die dann aber nicht hier, sondern vor Santi Giovanni e Paolo aufgestellt wurde, erscheint in einem anderen Lichte, wenn man die venetianischen Denkmalverhältnisse in Betracht zieht. Es fehlte hier mit der Tyrannis die Denkmälerklasse, welche den persönlichen Ehrgeiz am stolzeften verkörperte. »Der Ausdruck souveräner Machtvollkommenheit, welcher schon vor der Renaissance die oberitalienischen Fürstengräber der *Scaglieri* und *Visconti* kennzeichnet, mußte an den Grabstätten der Dogen verstummen. Auch hinter seinem republikanischen Gegenbild steht hier Venedig zurück; denn seine Grabmonumente wurden weit seltener und später als in Florenz auf Initiative oder Kosten des Staates, bis zum XVI. Jahrhundert vielmehr fast durchgängig im privaten Auftrage der Beigesetzten oder ihrer Erben errichtet . . . Um so unbefangener aber geben die venetianischen Grabmonumente von der Gefinnung des Einzelnen Kunde; um so bezeichnender ist es, daß auch in ihnen „an die Stelle des christlichen Lebensideals der Heiligkeit das der historischen Größe“ tritt, und die kirchliche Lehre von der Vergänglichkeit des Irdischen neben der Ruhmessehnsucht und dem Selbstbewußtsein erblast; um so mächtiger ist hier der Wiederhall der allgemeinen Renaissanceanschauung, wie sie am bündigsten aus den Worten *Leo Battista Alberti's* spricht: *„ad nominis posteritatem sepulchra plurimum valere in promptu est“* ⁵⁸⁾.«

141.
Umbildung
des
Grabdenkmals
zum
Ehrendenkmal.

Wenn schon der mittelalterliche Brauch beibehalten wurde, die Grabmäler an den Innen- und Außenwänden der Kirchen, der Krypten, der Kreuzgänge u. f. w. aufzustellen, so dringt doch auch hier bald der Zug der Verweltlichung ein, welcher schließlich die Denkmäler auf die öffentlichen Plätze trieb. Die Umbildung des Grabdenkmals zum historischen Ehrendenkmal hatte begonnen. Das Begräbnis wird aus einer kirchlichen Feier eine Standesfache, »die Leichenrede zur Huldigung, die Grabchrift zum Lobspruch, und diese Wandelungen spiegeln sich auch in der sepulkralen Kunst. Langsam, fast schrittweise, wird der in der Doppelnatur der Grabstätte selbst begründete Kampf zwischen dem religiösen und dem historischen Stoffbereiche zu Gunsten des letzteren entschieden. Den biblischen Szenen und Gestalten des christlichen Himmels gefellen sich die Allegorien der christlichen Tugenden zu feinsinnigem Hinweis auf die persönlichen Vorzüge des Verstorbenen. Sein Bildnis erscheint zunächst schüchtern in der kirchlichen Darstellung selbst: anbetend kniet er vor Christus oder der Madonna unter dem Schutze der Heiligen. Schon im XIII. Jahrhundert aber wird seine lebensgroße Porträtstatue zu einem Hauptteil des Grab schmuckes ⁵⁹⁾.«

Der zunehmende Charakter des Ehrendenkmales kommt auch in der Bekleidung des Verstorbenen zum Ausdruck. An die Stelle des Leintuches, des Sterbehemdes und des Mönchgewandes treten die Tracht des Dogen, des Doktors, des Juristen, die Rüstung des Ritters. Die Kleidung wird prächtiger, das ganze Grabmal reicher; das dekorative Element nimmt zu. »Und wie in den Leichenreden und Grabchriften der religiöse Grundton mehr und mehr verklingt, nicht das Seelenheil des Toten, sondern die Eigenschaften und Thaten des Lebenden im Sinne seiner historischen Wirksamkeit gefeiert werden, so weicht auch am Grabdenkmal mit dem kirchlichen Stoffkreise die Porträt-darstellung des im Todeschlaf Ruhenden allmählich dem lebensvollen Bildnis, welches den Beigesetzten in der Vollkraft seines Daseins, bald

⁵⁸⁾ Siehe: MEYER, A. G. Das venezianische Grabdenkmal der Frührenaissance. Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsammlungen 1889, S. 79 ff.

⁵⁹⁾ Siehe: ebendaf., S. 80.

als Statue in reiner Existenz, stehend oder selbst hoch zu Ross, allein oder von feinen Getreuen umgeben, bald auch unmittelbar in feiner Berufsthätigkeit und feinem historischen Wirken schildert.« In der künstlerischen Entwicklung läßt sich die Verdrängung des im Trecento vorherrschenden malerischen Elementes durch das Ueberwiegen der Skulptur in der ersten Hälfte des Quattrocento feststellen. An die Stelle des Bildnerischen tritt in der weiteren Entwicklung des Grabmales zum Ehrendenkmal das Vorherrschende des architektonischen Elementes, welches die Grabmäler der Hochrenaissance auszeichnet.

So wie diese Entwicklung in Venedig sich darstellt, so fand sie allenthalben in Italien statt, sowohl im Norden, wie im Süden. Freilich ist der Norden immer der fruchtbarere Teil der künstlerischen Hervorbringung geblieben, ja, er war der Ausstrahlungsherd der künstlerischen Erfindung.

Doch erst vom Trecento ab. Selbst in Venedig verhinderte der byzantinische Einfluß, der vorher übermächtig war, die Entwicklung der Skulptur so sehr, daß noch um die Mitte des XIII. Jahrhunderts für die Denkmäler der Dogen antike Sarkophage verwendet wurden. In Süditalien und in Rom blieb die Thätigkeit der Bildhauer damals völlig auf dekorative Arbeiten beschränkt. Im Norden dagegen, in Lucca, im Dom San Martino, entsteht das große Reiterstandbild des heil. Martin, der mit dem Bettler seinen Mantel teilt, als eine der bedeutendsten Aufgaben der lombardisch-toskanischen Bildnereschule und als das erste Reiterbild seit dem Altertum. Das Bildwerk ist ausgezeichnet durch vornehme Ruhe der Gestalten, durch verhältnismäßig feine Empfindung für Verhältnisse und selbst durch einige Züge naturalistischer Wahrheit. »Aber zu freier Bewegung, zu naturalistischer Durchbildung, zu einer Auffassung der Figuren als Gruppe oder nur als richtige Freifiguren vermag sich der Künstler noch nicht zu erheben.« (Bode.)

Von diesem Denkmal aus entwickelt sich dann auf dem Wege über die trecentistischen Reiterstatuen des *Barnabo Visconti* (1384) in der Brera zu Mailand, des *San Alessandro* in Bergamo und der *Scaliger* in Verona das italienische Reiterdenkmal der Renaissance. Als eine Zwischenstufe von frischer Erfindung und großer Sicherheit der Ausführung erscheint das venetianische Reiterstandbild über dem Sarkophag des *Paolo Savelli* (gest. 1405) in Santa Maria de' Frari, ein ausgezeichnetes Werk, in welchem das Material, das Holz, dem Künstler die Freiheit verliehen hat, dem Ross scharfen Paßgang zu verleihen und es so zum Vorläufer seines größeren Nachfolgers vor Santi Giovanni e Paolo in Venedig zu machen, auch in der breiten und trotzigen Haltung des Reiters.

Bis es aber so weit kam, hatte die Kunstübung noch einen weiten Weg zurückzulegen, auf dem wir *Niccolo Pisano* und *Arnolfo di Cambio* als Zwischenstufe finden. *Niccolo di Piero* steht auf den Schultern der älteren lombardisch-toskanischen Schule; er ist aber kein Naturalist, sondern huldigt der klassischen Schönheit, ohne jedoch damit Schule zu machen; denn schon sein Sohn *Giovanni Pisano* verläßt die Wege des Vaters. Einigen Einfluß gewinnt der Vater auf *Arnolfo di Cambio* (1232—1310). Dieser arbeitete unter dem Eindrucke der Kunst *Niccolo's* die Statuetten und kleinen Reliefs am Grabmal des Kardinals *de Braye* (gest. 1280) in San Domenico zu Orvieto. Das feltene Werk erinnert in seinen unteren Teilen lebhaft an die römischen Cosmatenarbeiten, ist aber im übrigen als ein Werk des Trecento noch etwas unbeholfen aufgebaut. Auf einem Sockel mit vorgezogenen Endpostamenten, auf welchem wahrscheinlich Figuren standen, mit eingeleger Arbeit zierlich geschmückt,

142.
Entwicklung
im
übrigen
Italien.

143.
Reiterdenkmal.

144.
*Niccolo
Pisano* und
*Arnolfo
di Cambio*.

erhebt sich der durch Säulen und Bogenstellungen gegliederte Sarkophag. Auf ihm liegt, schräg nach vorn geneigt, der Kardinal; rechts und links ziehen Engel die verhüllenden Vorhänge zurück. In drei Nischen darüber, von welchen die mittlere höher steht, wie die beiden seitlichen, stehen vollrunde Figuren. Das Grabmal ist ein sehr beachtenswertes Werk des Trecento, mit welchem *Arnolfo* »das Vorbild für den Aufbau ähnlicher Monumente gegeben, welches für die plastische Entwicklung im Trecento, namentlich in Siena, verhängnisvoll wurde«. (*Bode*.) Auch unter *Giovanni Pisano* wird das Denkmal noch wenig gefördert. Die Arbeiten *Giovanni's* standen hauptsächlich im Dienste religiöser Kunst. Von profaner Kunst werden nur die Bruchstücke am Grabmal der Gemahlin Kaiser *Heinrich VII.* (nach 1313) im *Palazzo Bianchi* zu Genua genannt. *Bode* glaubt mehrere große Grabdenkmäler, die noch auf feinen Namen gehen, wie das Denkmal des Papstes *Benedikt XI.* (gest. 1304) in San Domenico zu Perugia und das Grabmal der heiligen *Margherita* in Santa Margherita zu Cortona der vorgerückteren Zeit des Trecento zuschreiben zu sollen.

145.
Florenz und
Siena.

Auch die Florentiner Bildhauerschule dieser Zeit hat auf dem Gebiete der Denkmalplastik nur Unbedeutendes geleistet; die Thätigkeit bleibt fast ausschließlich auf die Vaterstadt der Bildhauer beschränkt. Anders jedoch die Bildhauerschule Sienas, die zum Teil unter dem Einflusse der beiden *Pisani*, zum anderen Teile unter dem Einflusse der gleichzeitigen sienesischen Malerei steht. Der politische Aufschwung der Stadt seit dem Ende des XIII. Jahrhunderts förderte die bildnerische Thätigkeit so sehr, daß die zahlreichen sie ausübenden Künstler in der Heimat nicht die genügende Beschäftigung finden konnten und sich daher nach Mittel- und Süditalien wandten. Doch so zahlreich die Bildhauer sind, so hebt sich kaum einer aus der Mittelmäßigkeit der anderen heraus. Ihre Art schildert *Bode*, dessen ausgezeichnete übersichtlicher Darstellung der italienischen Bildhauerei bis zum Ausgang des XVIII. Jahrhunderts⁶⁰⁾ ich im folgenden in längeren Auszügen folge, da ich nichts Besseres bieten kann, mit wenigen Worten treffend. »Mangel an Größe der Auffassung, wie an Monumentalität in Aufbau und Anordnung, die eigentümliche Breite und Redseligkeit in der Erzählung der Reliefs, die weiche, knochenlose Wiedergabe der menschlichen Gestalt,« das sind die hervorstechenden negativen Eigenschaften. Das Grabdenkmal herrscht auch hier vor.

»Meister *Gano* verfertigt bereits im Anfange des XIV. Jahrhunderts ein paar Grabmonumente im Dom von Cafale bei Volterra. *Goro di Gregorio* arbeitet 1323 die Reliefs und Statuetten an der Arca di S. Cerbone im Dom zu Massa Maritima. *Tino di Camaino* (gest. 1339) hat als Grabbildner eine ausgedehnte Thätigkeit entfaltet: von seiner Hand sind in Pisa das Monument Kaiser *Heinrich VII.* (1315), in Florenz das Monument des Bischofs *Antonio d'Orso* im Dom, in Neapel (seit 1323) verschiedene Grabmonumente in Santa Maria Domina Regina und in Corpus Domini. *Cellino di Nese* errichtet das Grabmal des *Cino de' Sinibaldi* im Dom zu Pistoja (1337) als das früheste Professorengrab von Bedeutung für diese namentlich in der Universitätsstadt Bologna entwickelte Gattung von Monumenten. Verschiedene nach ihrem Urheber nicht zu benennende Monumente in Cortona, Perugia, Assisi tragen ähnlichen Charakter. Das reichste Monument unter allen sienesischen Grabdenkmälern dieser Zeit, dasjenige des Bischofs *Tarlatti* im Dom zu Arezzo von *Agostino di Giovanni* und *Agnolo di Ventura* (1330), zeigt die Schwächen der Bildnerschule

⁶⁰⁾ Siehe: Die italienische Plastik. Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin. 1893.

Sienas und den völlig unmonumentalen, kleinlichen Aufbau in der Häufung von zahlreichen kleinen Reliefs und Statuetten, wie in der puppenhaften Gröfse und übertriebenen Zierlichkeit der Figuren.« (Siehe S. 26 ff.)

Von besseren künstlerischen Erfolgen ist die umfassende Thätigkeit der Pifaner Bildhauerschule begleitet. »Schon die Schüler des *Niccolo Pisano* wandern nach allen Teilen Italiens und legen fast überall den Grund zu reicher plastischer Thätigkeit. Selbst in Rom und Süditalien erwacht die Freude an figürlicher Plastik. In Rom verbindet sie sich mit der alten Mosaikdekoration der Cosmaten gelegentlich zu recht glücklicher Gesamtwirkung, wenn auch die eigentlich plastischen Teile regelmäfsig von geringer Bedeutung sind. Die Grabmonumente haben hier in der Regel den Vorzug vor den Tabernakeln und Altären. Auf Wandpilastern erhebt sich der spitzbogige Bau, dessen Bogen ursprünglich ein Mosaikgemälde zu schmücken pflegte; darunter ruht auf dem Paradebett der Tote, hinter dem von anmutigen Engeln ein Vorhang gehalten wird; am Sockel sind die Wappen des Verstorbenen zwischen zierlichen Mosaikornamenten angebracht. In der monumentalen Wirkung des einfachen architektonischen Aufbaus, in der würdevollen Auffassung der Gestalt des Verstorbenen und in der reichen harmonischen Farbenwirkung sind diese Grabdenkmäler denen der toskanischen Meister überlegen. Dies gilt namentlich für die Monumente des Cosmaten *Johannes*: das Grabmal *Gonsalvo* in Santa Maria Maggiore (1299), dasjenige des *Stephanus* in Santa Balbina und das Monument *Durante* in der Minerva (1296); teilweise auch für die zahlreichen ähnlichen Grabmäler in Santa Maria in Araceli, meist der Familie *Savelli* angehörig. Wie wenig trotzdem die römische Kunst im Stande war, aus sich heraus zu einer frischen, stetigen Entwicklung zu gelangen, beweist der Umstand, dafs mehr als ein Jahrhundert später die Grabdenkmäler noch fast ganz in derselben Weise gestaltet wurden, nur unter allmählicher Verdrängung des musivischen Schmuckes.« (Siehe S. 28 ff.)

Je weiter nach Süden, desto mehr nimmt der künstlerische Wert der Denkmäler ab. Sie werden gröfser an Zahl, reicher an plastischem Schmuck, aber künstlerisch weit geringwertiger, als die Denkmäler im Norden während des Trecento. »Insbesondere die Kirchen Neapels wurden durch die Prunksucht der *Anjou* und der großen Barone Süditaliens mit reichen Grabmonumenten förmlich überladen, für welche die Monumente der nach Neapel berufenen toskanischen Künstler, namentlich des Sienesen *Tino di Camaino*, die Vorbilder wurden: unter einem Baldachin auf hohen gewundenen Säulen steht der von drei oder vier Tugenden getragene und mit Reliefs geschmückte Sarkophag, auf dem hinter einem von Engeln zurückgezogenen Vorhange die ruhende Figur des Verstorbenen sichtbar wird; über ihm ein Dach mit Statuetten. Die einförmige, gedankenlose Wiederholung dieser Motive, die Ueberladung, die plumpen Formen und Verhältnisse, der Mangel an koloristischem Sinn in der Bemalung, die empfindungslose Auffassung und Behandlung der Figuren lassen auch bei den besten dieser Grabdenkmäler, wie sie namentlich im Dom, in Santa Chiara, San Domenico und Santa Maria Domina Regina besonders zahlreich sind, den Beschauer zu keinem künstlerischen Genufse kommen.« Auch die französische Gotik nimmt unter der Herrschaft der *Anjou* Einfluss auf diese Werke Süditaliens und schafft Bildungen, die oft an die gleichzeitigen, mit reichem Schmuck ausgestatteten französischen und burgundischen Sarkophage erinnern.

Im Norden wird im Anfange des Trecento in Mailand ein Pifaner Künstler, *Giovanni di Balduccio*, einflussreich, »der in seiner Heimat ein Grabmal in Sarzana

(1322) . . . gearbeitet hatte. Sein berühmter Marmorfarkophag des *Petrus Martyr* in San Eustorgio zu Mailand ist zwar unbedeutend in der Erzählung und teilweise linkisch in der Bewegung, aber von größter Delikatesse der Durchführung und in den großen Statuen der Tugenden an den Säulen von besonders glücklichen Verhältnissen, geschmackvoller Gewandung und lieblichem Ausdruck. Die Reliefs des Hochaltars in San Eustorgio, verschiedene Grabmäler in San Marco, San Eustorgio, im Museum Lapidario und andere Mailänder Arbeiten des Trecento sind offenbar unter dem Einflusse dieser Monumente entstanden. Eine Arbeit *Balduccio's* ist auch das Grabmal des *Azzo Visconti* im Palazzo Trivulzio zu Mailand. Dagegen erscheint das Grabmal des Kardinals *Luca Freschi* (gest. 1336) im Dom zu Genua unter allen Monumenten dieser Zeit am stärksten von *Giovanni Pisano* beeinflusst. Die Komposition des Thomasreliefs am Sarkophag ist in der Belebung der Figuren, in Bewegung und Gewandung wohl die bedeutendste Arbeit der Lombardei.

Die reiche Arca di San Agostino im Dom zu Pavia (begonnen seit 1362) und andere einfachere Monumente in den lombardischen Städten zeigen den unter der Einwirkung solcher Pisaner Vorbilder allmählich entwickelten Stil der lombardischen Plastik der zweiten Hälfte des Trecento, der mehr durch Sauberkeit der Arbeit und Schlichtheit der Auffassung, als durch Größe oder feine Belebung sich auszeichnet . . .

Noch auf einem anderen Wege kommt die toskanische Kunst nach der Lombardei: durch die Lombarden, die in Venedig arbeiteten und Aufträge für ihre Heimat bekamen. Solche Arbeiten sind namentlich die verschiedenen Reitermonumente der Lombardei, in erster Linie die berühmten Monumente der Tyrannen von Verona, die *Scaliger*-Denkmäler auf dem kleinen Platz neben Santa Maria Antica. Im Figürlichen fämtlich mehr oder weniger untergeordnet, sind sie von Bedeutung als die ersten künstlerischen Aeußerungen trotziger Ruhmesucht, die hier von vornherein losgelöst von der Kirche erscheint. Dem reichsten dieser Monumente, demjenigen des *Can Signorio* von *Bonino da Campiglione* (von 1375), ist das früheste, dem *Can Grande I.* errichtete Grabdenkmal (1329), in seinem einfach monumentalen Aufbau und der trefflich heraldisch stilisierten Reiterfigur auf der Spitze wesentlich überlegen. Die Monumente des *Barnabo Visconti* (1384) und der *Regina della Scala* (1385) in der Brera zu Mailand sind von diesen Arbeiten abhängig.« (Siehe S. 29 f.)

148.
Venedig.

In Venedig tritt an die Stelle der früheren Unthätigkeit in der Plastik, die bis zur einfachen Verwendung antiker Sarkophage und anderer Ueberreste des Altertums für die Bedürfnisse des Tages ging, im Trecento eine regere Thätigkeit, die zudem eigene Wege geht, wenn auch ein Einfluß der Pisaner Schule anzunehmen ist. Die Entwicklung war indes keineswegs eine schnelle; denn der byzantinische und andere Einflüsse waren in den Bezirken der Lagunen so nachhaltig, daß die Bildnerei lange Zeit von der Architektur abhängig blieb und nicht zur eigenen Entfaltung in voller Freiheit kam. Daher mochte es denn auch kommen, daß venetianische Bildhauer ihre Vaterstadt verließen, daß z. B. *Jacopo Lanfrani* in Bologna das Professorengrab des *Giovanni d'Andrea Calderino* (gest. 1348), jetzt im *Museo Civico*, schuf und *San Domenico* mit dem stattlichen Wanddenkmal des *Taddeo Pepoli* (gest. 1347) bereicherte. Dieses Denkmal des Podesta von Bologna besitzt einen selbständigen Aufbau bei tüchtiger, wenn auch etwas lebloser Behandlung des figürlichen Elementes. Bedeutender als in den Arbeiten *Lanfrani's* tritt der Einfluß

der Pisaner Schule in der Grabstatue des *San Simeone* und in den Begleitfiguren der *Iustitia* und der *Temperantia* am Grabdenkmal des florentinischen Gefandten *Duccio degli Alberti* (gest. 1336) in den Frari hervor.

In Bezug auf die architektonische Anordnung folgt das venetianische Grabdenkmal dieser Periode noch der zum Teil aus der byzantinischen Zeit übernommenen Auffassung. Der rechteckige Sarkophag mit oder ohne Reliefdarstellungen, durch Konsole getragen oder in einer spitzbogigen Nische aufgestellt, das bleibt das Grundmotiv. Eine Abweichung zeigt das Denkmal des Dogen *Marco Corner* (gest. 1368) in Santi Giovanni e Paolo. Hier wird aus dem Sarkophag schon das Paradebett, und die architektonische Umrahmung wird bereichert. Im Denkmal des Dogen *Michele Morosini* (gest. 1382) erreicht dann die Ausbildung des Wandnischengraves ihre höchste Stufe. Zu einer reichen Architektur tritt eine treffliche Ornamentik, eine farbige Mosaikdekoration und eine individualisierende Haltung der figürlichen Teile. Durch diese Vorzüge wird das *Morosini*-Denkmal auf die Grenze zweier Entwicklungsperioden gerückt. *Paolo dalle Masegne* ist der hervorragende Meister der letzten Jahrzehnte des Trecento. Er schuf im Denkmal des *Jacopo Cavalli* (gest. 1384) in Santi Giovanni e Paolo jenes venetianische Grabdenkmal, welches die früheste ausgesprochene venetianische Eigenart trägt. Auch hier der auf Konsolen vorgekragte Sarkophag mit der liegenden Porträtfigur; aber der architektonische Aufbau nimmt auf die tektonischen Verhältnisse Rücksicht. Reich sind der plastische, der Gold- und der musivische Schmuck. Das Denkmal des Dogen *Antonio Venier* (gest. 1400) in Santi Giovanni e Paolo aus der Schule der *Masegne*, das an das *Morosini*-Denkmal anklingende Grabdenkmal der *Agnese Orfola Venier* in der gleichen Kirche, sowie das ehemals in Santa Marina gewesene Denkmal des Dogen *Michele Steno* (gest. 1413) bedeuten weitere Stufen im Fortschritt des Grabdenkmals gegen die Zeit des Quattrocento. Nunmehr beginnt auch schon die Weiterentwicklung der einfachen passiven Grabfigur des Verstorbenen zur aktiven, lebensvollen Wiedergabe des Bildnisses in einem bezeichnenden, ruhmvollen Lebensabschnitt. Beispiele dafür sind die Denkmäler des *Raimondino Lupi* im Oratorio di S. Giorgio zu Padua und das vom Senat errichtete Ehrendenkmal des *Vittore Pisani* (gest. 1380), der die Genuesen besiegte, in San Antonio zu Venedig.

Des Reiterstandbildes des *Paolo Savelli*, in welchem das Ruhmbedürfnis zu einem sprechenden Ausdruck gelangte, wurde schon gedacht. Nun greift die toskanische Frührenaissance auch in die venetianische Entwicklung ein und führt zu neuen Bildungen.

Auch später noch wird die Kunstbewegung in Venedig von fremden Künstlern unterhalten. Eine nicht unbedeutende Zahl lombardischer Bildhauer z. B. hat im XV. Jahrhundert in Venedig gearbeitet und dort die spätgotische Blüte der Plastik der Mitte des Jahrhunderts hervorgerufen. Unter diesen Meistern ragt *Matteo Raverti* (*Matheus de Ravertis*) hervor, als dessen Hauptwerk in *Sanfovino's* »*Venetia descrittta*« (1581) das Grabdenkmal eines *Borromeo* in deren 1418—20 erbauten Cappella di S. Elena auf der Insel Santa Elena bezeichnet wird. Das nicht erhaltene Grabmal trug den Namen *Raverti's* und die Jahreszahl 1422. Stilistische Verwandtschaft mit diesem Grabmal dürfte das Grabmal eines anderen *Borromeo* auf der Ifola Bella im Lago Maggiore haben. In einer Monographie des *Diego Santambrogio* »*I Sarcofagi Borromeo ... all' Ifola Bella*« (Mailand 1897) wird auf Grund einer Urkunde aus dem Jahre 1475 *Gian Antonio Piatti* als Meister des Denkmals angenommen. *A. G. Meyer*

ist aber der Meinung, daß das eher für die Sarkophagreliefs und den oberen Teil des Denkmals, nicht aber auch für die in der Stilweise völlig verschiedenen unteren Teile zutreffe. Den Hauptteil des *Borromeo*-Denkmals bildet eine Reihe von sechs Kriegerfiguren mit Wappenschildern, welche Verwandtschaft mit Gigantenfiguren des Mailänder Doms haben, im übrigen aber auch an französische Grabmäler des Mittelalters erinnern, in welchen gewappnete Figuren in größerer Anzahl den Sarkophag mit der liegenden Statue des Verstorbenen tragen. Daneben sind über das Grabdenkmal mit freigelegter Hand Putti, gelockte Engel u. s. w. verteilt. Als Künstler glaubt *Meyer* wieder *Matteo Raverti* annehmen zu müssen. »Hat dieser Meister, der . . . an der Wende der lombardischen Spätgotik steht, hiermit sein Lebenswerk gekrönt, indem er . . . die heimische Kunst hier schon unmittelbar in die Bahnen der Florentiner Renaissance hinübergeleitete, als der kühnste Vorkämpfer der kommenden Zeit⁶¹⁾?«

149.
Früh-
renaissance.

Diese kommende Zeit ist die Frührenaissance des Quattrocento. Die Künstler hatten sich den neuen Einflüssen unterworfen in dem Gefühle, eine Epoche der Wiedergeburt der Kunst des Altertums mit Bewußtsein und Ziel eingeleitet zu haben. Die Bildnerei dieser Zeit tritt in einen ausgesprochenen Gegensatz zur Kunst des Trecento, welche auch in den Grenzen ihrer Zeit und ihrer Anschauung möglichste Naturwahrheit anstrebte, diese aber trotz aller Bestrebungen der Pisaner Schule nur in dem Maße erreichte, in dem eine vorbereitende Periode zu einer Periode der Blüte steht. Stetiger war das Verhältnis in der Architektur. Sie steht nach wie vor auf den Schultern des Trecento; in den Grundzügen der Wanddenkmäler ändert sich die Auffassung zunächst nur unwesentlich; die wesentlichsten Änderungen finden in der Anordnung und Bildung der Einzelheiten statt, über die nunmehr, aber gleichfalls unter vertiefterer Anschauung der Natur, ein feiner Zauber ausgegossen wird. Zu dem scharfen Gegensatz gegenüber der früheren Tätigkeit kam die Bildnerei als eine beweglichere Kunst, die schneller den neuen Strömungen folgen konnte, wie die Architektur. Sie erstrebt nun »die Wirklichkeit: volle Naturwahrheit und schärfste Charakteristik im Motiv wie in der Durchbildung der einzelnen Gestalt bis in die kleinsten Einzelheiten. Die menschliche Figur in der vollen Wirklichkeit ihrer Erscheinung: individuell in Kopf und Gestalt, eigenartig in Haltung und Bewegung, wie in der Tracht, bleibt das vornehmste Ziel der Bildhauer durch das ganze XV. Jahrhundert. Diese Aufgabe verfolgten sie mit einer Begeisterung und Ueberzeugung, mit einem Ernst und oft mit einer Einseitigkeit, die vor Uebertreibung nicht zurückschreckt; aber ein glücklicher Takt, Naivetät und angeborener Schönheitsinn bilden die natürlichen Schranken, in denen sich jenes Streben trotz seiner Kraft und Einseitigkeit in einer so mannigfaltigen, so eigentümlich reizvollen Weise entfalten konnte, wie innerhalb der Plastik zu keiner anderen Zeit nach der Blüte der attischen Kunst.

150.
Studium
des
Nackten.

Das realistische Streben führte in erster Linie auf das Studium des Nackten, welches das Trecento schon aus kirchlichen Gründen und religiöser Scheu vernachlässigt hatte. Hier galt es die größten Anstrengungen; nur langsam und mühsam hat selbst der bahnbrechende Meister *Donatello* aus allgemeinen und befangenen Anschauungen sich zu wirklicher Kenntnis des Körpers durchgearbeitet. Aber auch bei ihm und im ganzen Quattrocento ist diese Kenntnis, ähnlich wie in der antiken Kunst, ein aus steter Anschauung gewonnenes Resultat; erst *Leonardo* erhebt die Anatomie zu einer Hilfswissenschaft der Kunst.

⁶¹⁾ Siehe a. a. O., S. 76.

Mit dem Studium des nackten Körpers geht das Gewandstudium Hand in Hand. In Bewegung, in Faltengebung, selbst in der Wahl der Stoffe sind die Künstler bestrebt, die Gewandung der Figur möglichst anzupaffen, den Körper darin erkennen zu lassen und zugleich die Gestalt dadurch zu heben und zu charakterisieren.

Das Moment, welches neben der Rückkehr zur Natur als gleichbedeutend für die ‚Wiedergeburt‘ der italienischen Kunst bezeichnet zu werden pflegt, das Studium der Antike, hat die plastische Detailbehandlung der Bildhauer des Quattrocento fast gar nicht berührt: es läßt sich kaum ein größerer Gegensatz in der Plastik denken, wie zwischen der Florentiner Kunst des XV. Jahrhunderts und der griechischen der Blütezeit, von der römischen Kunst ganz zu schweigen. Dagegen galten die Ueberreste der antiken Kunst, welche mit größtem Eifer aufgefucht und gesammelt wurden, den Bildhauern des Quattrocento in solchem Maße als unübertreffliche Vorbilder, daß sie ihnen nicht nur fast sämtliche Motive der Dekoration entlehnten, sondern sogar, wo es irgend anging, auch ihre figürlichen Kompositionen sich zum Vorbild nahmen. Die mythologischen und zum Teil auch die allegorischen Gestalten und Motive in den Bildwerken des XV. Jahrhunderts sind fast regelmäßig der Antike, namentlich den Sarkophagen, geschnittenen Steinen und Münzen entlehnt. Gerade der Künstler, der durch seinen rücksichtslosen Realismus die Richtung des Quattrocento am schärfsten ausgeprägt und die ganze italienische Kunst der Folgezeit am stärksten beeinflusst hat, dessen schöpferische Gestaltungskraft, dessen eigenartige Phantasie von wenigen Künstlern erreicht worden ist: gerade *Donatello* entlehnt, ja kopiert mit größter Vorliebe aus der Antike . . . seine zahlreichen Puttendarstellungen an den Sockeln der Statuen, an den Kapitellen und Einrahmungen, an den Rüstungen seiner Krieger . . . sind fast regelmäßig nichts anderes als mehr oder weniger freie Umbildungen antiker Amorettendarstellungen auf Sarkophagen oder geschnittenen Steinen . . . Freilich ist es für *Donatello* und für die ganze Richtung der Plastik des Quattrocento bezeichnend, wie der Künstler auch diesen Nachbildungen der Antike seinen Geist, seinen Stil aufprägt, so daß sie als eigenste Erfindungen des Künstlers erscheinen.

Der Ort der Bestimmung für die plastischen Kunstwerke bleibt im wesentlichen der gleiche wie in der vorausgegangenen Zeit: die Kirchen vereinigen, nach wie vor, als Schmuck der Außenseite wie des Inneren die große Mehrzahl aller Skulpturen; vereinzelt kommen daneben, wie im Trecento, der plastische Schmuck von Gemeindebauten und selbst von Plätzen vor. Aber die Auftraggeber wie die Gesinnung und Absicht der Bestellung sind wesentlich andere geworden. Obgleich für die Kirche bestimmt, sind diese Bildwerke keineswegs immer im kirchlichen oder gar frommen Sinne gestiftet oder geschaffen; die Auffassung ist vielmehr meist eine rein menschliche, auf treue Wiedergabe des Wirklichen gerichtet. Der Kultus des Individuums, aus der Erkenntnis des eigenen Wertes und der allseitigen Ausbildung der Individualität hervorgegangen, hatte zur demokratischen Umbildung der italienischen Gemeinwesen oder zur Unterwerfung derselben unter Tyrannen geführt; er erhielt einen charakteristischen Ausdruck in der schrankenlosen Ruhmfucht, welche in der Kunst, vor allem in der Plastik, ein hervorragendes Mittel zu seiner Bethätigung fand. Der Platz für die bildnerische Thätigkeit zur Verherrlichung der einzelnen Persönlichkeit wurden aber nicht das Privathaus, nicht der Palaß, wie man erwarten sollte, auch nur in beschränktem Maße die städtischen Bauten, die öffentlichen Plätze und Straßen: dieser Platz war oder blieb recht eigentlich die Kirche. Denn in

151.
Ort
der Denk-
mäler.

der Umwälzung, welche die moderne Zeit heraufführte, hatten zwar Selbstsucht und Selbstüberhebung aufs tiefste erschüttert; aber die Kirche hatte ihre Stellung zu behaupten gewußt. Die Wiedergeburt des ganzen Lebens hatte nicht zu einer inneren Reform der kirchlichen Institutionen geführt, sondern hatte dieselben mit in ihre Kreise gezogen: die Päpste und die hohe Geistlichkeit wetteiferten in der monumentalen Bethätigung ihres Ruhmes und beschäftigten zahlreiche Künstler zu ihrer Verherrlichung; sie haben dadurch zur Kräftigung der Kirche bei der großen Menge nicht wenig beigetragen. Die Geistlichen nahmen nicht den geringsten Anstand, das Gotteshaus zum Tummelplatz der Ruhmsucht des Einzelnen zu machen; wurde doch dadurch zugleich die Kirche geschmückt und verherrlicht. Die Päpste und ihre Nepoten gingen im Luxus der Monumente allen anderen voran; Roms Kirchen übertrafen in Pracht und Menge der Denkmäler selbst die Grabkirchen der reichsten Tyrannen. Wenn die Kirchen von Venedig an Zahl und Pracht der Grabmonumente sich mit den Kirchen Roms beinahe messen können, wenn diese Denkmäler in Florenz durch ihre Schönheit allen anderen überlegen sind, so haben dieselben doch an beiden Orten einen eigentümlichen Charakter, der ihnen schon durch die Vornehmheit der Gefinnung vor den römischen Monumenten den Vorzug gibt: in beiden Republiken dienten diese Denkmäler in erster Reihe nicht der Verherrlichung des Einzelnen, sondern dem Ruhme des Staates. In Venedig durfte nur dem Dogen, als dem Repräsentanten der stolzen Republik, die Ehre eines Prachtmonumentes zu teil werden; in Florenz wurden den berühmten Staatssekretären, den vornehmen Wohlthätern und Freunden der Stadt, selbst den großen Künstlern prächtige Denkmäler gesetzt, während die vornehmen Familien, die *Mediccer* ausgenommen, sich in dieser Zeit mit einfachen oder doch mit bildlosen Grabmälern begnügen.

152.
Weiter-
entwicklung
des
Grabdenkmals.

Die Grabmonumente, die jetzt eine so außerordentliche Bedeutung gewinnen und nicht selten fast die ganzen Wände der Kirchen bedecken, waren allerdings auch schon im Trecento an demselben Platze; aber an die Stelle des Heiligengrabes, das nur noch ausnahmsweise einen Stifter findet, tritt das Privatgrab und das Staatsdenkmal, und der von Säulen getragene, mit einem Baldachin überdachte Sarkophag des Trecento wird durch das geschmackvolle, der Architektur sich einfügende Nischengrab verdrängt. Ueber dem Sarkophag ist auf dem Paradebett der Verstorbenen in feiner Amtstracht feierlich ausgestellt; den oberen Abschluß der meist sehr fein gegliederten und zierlich dekorierten Nische pflegt ein Relief mit der Madonna zu bilden, zu deren Seiten anbetende Engel. So wird das Innere der Kirchen zu einer Ruhmeshalle persönlichen und nationalen Stolzes⁶²⁾.« Als man in Santa Croce zu Florenz 1829 durch *Stefano Ricci* das Denkmal *Dante's* errichten ließ, gab man ihm die Inschrift: »*Dante Alighieri*, dem Toskaner, wurde dies Ehrendenkmal, das die Vorfahren dreimal vergeblich beschloßen, 1829 aufgerichtet.« Der hierin zum Ausdruck kommende Stolz ist der gleiche, wie er die Männer der Frührenaissance, Laien und Künstler, beseelte.

In ihren herrlichen Grabmälern bewiesen die Künstler dieser Zeit, die Architekt und Bildhauer in einer Person waren und jene glückliche Verbindung befaßen, die den Künstlern späterer und der neuesten Zeiten verloren gegangen war, ihre besondere Begabung für die Zierformen, zu welchen sie in den Ueberresten der Antike die Anregung suchten und die sie ihrem besonderen Zwecke anpaßten und für ihn umbildeten. Kapitelle und Gesimse, Säulen und Pilaster, Bogenfriese und Bogen-

⁶²⁾ Siehe: BODE, a. a. O.

laibungen, Ornamentfriese und Füllungsfchmuck erhielten durch sie eine feine Grazie und eine ungemein frische und natürliche Liebenswürdigkeit der Erfcheinung, die den bisweilen üppigen Reichtum des Ornamentfchmuckes im Ausdruck milderten. Die berühmteren unter der grofsen Zahl der Nifchengrabmäler des Trecento bis zum Cinquecento gaben zu einer felbständigen und grofsartigen Entwicklung dieser Zierbauten der Frührenaiffance Gelegenheit. Von der Hand derfelben Meifter, die wir als die Führer der grofsen Baukunft und als die Schöpfer ihrer monumentalen Werke kennen, rühren auch die köftlichen Bildungen dieser Kleinkunft her. Mit einer wunderbaren Schmiegfamkeit und mit einer überraschenden Elaftizität des Anpassungsvermögens fchufen sie das Gröfste und das Kleinste, errichteten sie hier den trotzigen, faft düfteren Palaft und fchmückten dort eine Kirchenwand mit einem feinen Werke von unendlicher Grazie. So hat *Bernardo Roffellino* im Grabmal des 1444 verftorbenen *Lionardo Aretino* in Santa Croce zu Florenz den Typus des toskanifchen Nifchengrabes vielleicht zuerft feftgeftellt und mit feinem über reichem Sockel ruhenden Sarkophag, der von Pilaftern mit Gebälk und schön profiliertem Rundbogen umrahmt wird, ein köftliches Werk gefchaffen. *Defiderio da Settignano* gab dem Wanddenkmal feine höchfte Vollendung in dem Grabmal des 1455 verftorbenen Staatsfekretärs *Carlo Marzuppini* in einer Nifche derfelben Kirche, ein Werk, deffen Ornamentfchmuck nicht mehr bei der ftrenge Nachahmung der Antike ftehen bleibt, fondern in freier Mannigfaltigkeit fich bald kräftig herausarbeitet, bald in flachem Relief zurüctretend, in unübertroffener Schönheit und mit entzücendem Reichtum über den architektonifchen Aufbau des Denkmales ausgeftreut ift. Das grofse Grabdenkmal des *Bernardo Roffellino*, eigentlich *Bernardo di Matteo Gamberelli* gen. *Roffellino* (1409—64), das er zu Ehren des Staatsfekretärs und Humaniften *Lionardo Bruni* aus Arezzo (Aretino, gef. 1444) in Santa Croce fchuf, ift, wie eben erwähnt, das »erfte und zugleich das vornehmfte Nifchengrab in Florenz, das Vorbild für alle anderen. Der figürliche Schmuck, deffen Verteilung zu der Wirkung des grofsartigen Aufbaues wefentlich beiträgt, ift im allgemeinen noch etwas fchwerfällig und in der Bewegung nicht immer frei; dagegen ift die Figur des Toten fo edel gedacht und fo schön angeordnet, wie wohl an keinem zweiten italienifchen Grabmonument. Im Grabmal *Lazzari* in San Domenico zu Piftoja, über deffen Ausführung der Künftler hinfarb, hat er den von ihm verlangten Typus des Bolognefer Professorengrabes mit dem Auditorium als Mittelpunkt in freie künftlerifche Form gebracht, während er im Monument der *Beata Villana* in Santa Maria Novella ein einfaches gotifches Motiv fich aneignete,« welches bei den venetianifchen Denkmälern, z. B. dem Grabmal des Dogen *Tommafo Mocenigo* (gef. 1423) in Santi Giovanni e Paolo, bei dem *Sarego*-Denkmal in Verona und auch beim Grabdenkmal des *Spinetto Malaspina* in San Giovanni in Sacco zu Verona vorkommt: »Engel ziehen den baldachinartigen Vorhang vor der im Todesfchlaf ruhenden Gestalt der jungen Heiligen zurück. Die figürlichen Darftellungen an diefen Monumenten . . . haben noch etwas Schwerfälliges in Form und Bewegung und eine gewiffe ftumme Befangenheit im Ausdruck. Damit verbinden sie aber einen wirkungsvollen Ernst, eine wie mühsam verhaltene Empfindung und inbrünstige Begeiferung, reiche, wenn auch etwas motivlofe Faltenbildung in den vollen Gewändern und feine naturaliftifche Behandlung des Fleifches, namentlich in den schönen Köpfen.«

Antonio Roffellino (1427—78), *Bernardo*'s jüngfter Bruder, fchuf den »Bau der Grabkapelle für den 1459 jung verftorbenen Kardinal von Portugal mit feinem

Grabmal in San Miniato al Monte (bei Florenz). *Antonio* hat diese Aufgabe in einer Weise gelöst, daß die Kapelle, obgleich ihres Altarbildes von Piero Pallajuolo beraubt, noch heute mit Recht als ein Schmuckkästchen Florentiner Quattrocentokunst berühmt ist, und das Grabmal, wenn nicht als das großartigste, so doch als das reizvollste Grabmonument der Renaissance gelten darf. Erscheint schon in der Gestalt des auf dem Paradebett ausgestreckten Verstorbenen der Tod nur als ein sanfter Schlaf, als ein Ausruhen zu neuem Leben, so ist die überirdische Freude des zukünftigen Lebens auf köstliche Weise in der Schar der Engel zum Ausdruck gebracht, von denen die einen die Madonna mit dem Christkind in der Mandorla zu dem Verstorbenen herabtragen, die anderen mit der Krone zu seiner Seite knien. Beide Motive: Tod und Leben, kommen in sinniger, wirkungsvoller Weise auch im architektonischen Aufbau und in der Dekoration zur Geltung . . .

»Wie *Antonio* in seiner früheren Zeit zur Fertigstellung eines Monuments berufen wurde, über das sein Bruder hingestorben war (Grabmal *Lazzari* in Pistoja, vollendet 1468), so hat er selbst einen großen Auftrag, den er von Neapel aus erhielt, das Grabmal der 1470 verstorbenen *Maria von Arragonien* für die Chiesa di Montoliveto, nur noch anfangen können. Die Ausführung dieses Monuments, für welches das Grabmal des Kardinals von Portugal ausdrücklich als Vorbild ausbedungen war, ist in allen wesentlichen Teilen von der Hand des *Benedetto da Majano*. In der ersten Hälfte der achtziger Jahre vollendete *Benedetto da Majano* (1442—97) das Grabmal der *Maria von Arragonien* in der Chiesa di Montoliveto zu Neapel. Im Aufbau und in sämtlichen Figuren fast treu kopiert nach dem Monument des Kardinals von Portugal, ist es in den Typen, in der Bewegung und Gewandung wie in der Dekoration ein gleich bezeichnendes Werk des *Benedetto*, der auf die Durchführung ganz besondere Sorgfalt verwendete«⁶³⁾. *Benedetto da Majano* fertigte auch das Grabmal des *Filippo Strozzi* in der Familienkapelle in Santa Maria Novella an: auf dunkler Rückwand vier Engel, die schwebend in schwärmerischem Anblick des Christkinds versunken sind, das in den Armen der Mutter von einem Rosenkranz umgeben ist.

¹⁵⁴
Mino
da Fiesole.

Mino da Fiesole (1431—84) weist »große technische Fertigkeit und Sicherheit in der Behandlung des Marmors auf; durch sie wird der Künstler in den Stand gesetzt, ohne Skizzen und Modelle unmittelbar aus dem Marmor heraus und daher ganz im Charakter des Materials zu schaffen. Daneben besitzt er eine, ich möchte sagen bäuerische Naivetät und Frische der Auffassung, sobald er unmittelbar nach der Natur arbeitet, also namentlich als Porträtbildner. In seinen zahlreichen Porträts, Büsten wie Reliefporträts, deren er fast so viele hinterlassen hat wie alle seine Florentiner Zeitgenossen zusammen, zeigt er eine Breite und Derbheit der Charakteristik, eine Frische der Wiedergabe, welche ihn dem *Frans Hals* vergleichen, ihn aber gelegentlich auch, gerade wie *Hals*, bei besonders frappanten Persönlichkeiten nahe an Karikatur streifen läßt . . . Nach dem Tode Papst *Paul II.* (1471) wurde er zur Anfertigung von dessen Grabmal berufen, und um 1475—80 finden wir ihn für Nepoten und Kirchenfürsten unter *Sixtus IV.* beschäftigt.

»Die Zahl und der Umfang der meisten Monumente, welche *Mino* in Rom wie in Florenz und Umgebung geschaffen hat, ist nur erklärlich aus seiner außerordentlichen handwerksmäßigen Sicherheit und Leichtigkeit des Schaffens . . . In der Erfindung meist von den Vorbildern seiner Florentiner Zeitgenossen abhängig oder

⁶³⁾ Siehe: BODE, a. a. O.

lokalen Bedingungen sich fügend, im Aufbau wenig originell und ohne feines Ebenmaß der Verhältnisse, in der Ornamentik und Profilierung ohne den Sinn für Natur und Stil, der namentlich seinen Lehrer *Desiderio* auszeichnet, erzielt *Mino* doch in einer Anzahl dieser Monumente durch Frische der Empfindung, glückliche Verbindung der architektonischen und plastischen Teile, Zierlichkeit der Arbeit, gelegentlich auch durch eigenartige Ideen eine reizvolle Gesamtwirkung. Unter den Grabmonumenten, den zahlreichsten unter *Mino's* Arbeiten, stehen die einfachsten obenan: das Grabmal des Bischofs *Leonardo Salutati* im Dom zu Fiesole (vor 1466), in der Verbindung von Büste und Sarkophag und im Aufbau an der Wand, wie in der Durchführung eines der vollendetsten und eigenartigsten Monumente der Frührenaissance, sowie das köstliche Monument des jungen *Francesco Tornabuoni* in der Minerva zu Rom (gest. 1480).« Das Denkmal des Bischofs *Salutati* entwickelt sich vom Boden durch flache Pilaster mit feinen ornamentalen Füllungen, über welchen Konfolen vorkragen, auf denen der feingegliederte Sarkophag steht. Zwischen den Konfolen und unter dem Sarkophag ist auf einer durch einen Wappenschild gebildeten Vorkragung die mit der Bischofsmütze bekleidete Büste aufgestellt. »Andere Grabdenkmäler sind stärker beeinflusst von fremden Vorbildern, namentlich vom *Marzuppin*-Monument: so das des *Giugni* (gest. 1466) und des Grafen *Hugo* (vollendet 1481) in der Badia zu Florenz, dasjenige des Kardinals *Niccolo Forteguerri* (gest. 1473) mit der trefflichen Gestalt des Toten auf schöner Doppelbahre in Santa Cecilia zu Rom, sowie die späteren römischen Grabmäler des *P. Riario* (gest. 1474) in Santi Apostoli, des *Chr. della Rovere* (gest. 1479) in Santa Maria del Popolo, des *Ferricci* im Hof der Minerva.« Das Grabmal des Grafen *Hugo* in der Badia bei Florenz baut sich auf einem Sockel auf, welcher eine große, mit Palmetten umrahmte Füllung zeigt, in welcher zwei schön modellierte, geflügelte und schwebende Engelfiguren eine Tafel mit Inschrift halten. Auf diesem Sockel steht in einer Wandnische der Sarkophag mit dem lang ausgestreckt liegenden Porträtbildnis des Verstorbenen. An den Seiten stehen Pilaster zur architektonischen Umrahmung des Grabmales, vor ihnen reizvoll naive Kindergestalten mit Schilden. Die römischen Denkmäler dieser Gruppe sind unter mehr oder weniger starker Beteiligung anderer in Rom arbeitender Künstler ausgeführt und vom Typus der römischen Gräber beeinflusst. Die Denkmäler des Papstes *Paul II.* und des Kardinals *Piccolomini* (gest. 1479) sind nur noch in einzelnen Teilen vorhanden. »Die Meisterschaft des *Mino* als Porträtbildner ist nicht nur durch die Grabstatuen seiner Monumente, sondern auch durch eine stattliche Reihe von Büsten und Reliefs bezeugt, die fast ausschließlich Florentiner darstellen. Die früheste beglaubigte Büste stellt den in Rom im Exil lebenden *Niccolo Strozzi* (1454) dar . . . Die auffallende Persönlichkeit dieses bedeutenden Mannes, der seit seiner Jugend an Fettsucht litt, ist mit einer Größe und Breite zum Ausdruck gebracht, welche diese und ähnliche Büsten *Mino's* unter die besten Florentiner Arbeiten der Art einreihen läßt. Bald darauf wurde der Künstler als Porträtbildner für die *Medici* beschäftigt: die Büsten des *Piero* und seines Bruders *Giovanni de' Medici* (im Bargello) entstanden etwa gleichzeitig mit der Büste eines Unbekannten in der Sammlung *Hainauer* in Berlin (1456), um die Mitte der fünfziger Jahre. Die kleinere Büste des *Rinaldo della Luna* (Bargello), datiert von 1461, und wenig später entstand wohl die großartige Büste von *Mino's* Gönner *Diotisalvi Neroni*, welchen 1466 für seinen Verrat an den *Medicern* die Verbannung traf. Aus der gleichen Periode ist die oben genannte Büste am Grabe des Bischofs von Fiesole, wieder ein Meisterwerk in feiner

Charakteristik und geschmackvoller Aufstellung. Die einzige von ihm in Rom ausgeführte Büste, Papst *Paul II.*, im Palazzo Venezia, gilt dort von alters her als ein Werk des *Bellano*«⁶⁴). Eine der berühmtesten Büsten der italienischen Renaissance ist die Bronzestatuette *Mantegna's* in der Mantegnakapelle der Kirche San Andrea zu Mantua. Sie ist ein vorzügliches Werk großer und scharfer naturalistischer Auffassung⁶⁵).

155.
Matteo
Civiale.

Auch der Lucchese *Matteo Civile* (1435—1501) zeichnet sich durch Grabmäler aus, von welchen die einfachsten die besten sind; so das Grabmal von *Matteo's* langjährigem Gönner *Domenico Bertini* im Dom zu Lucca (1479), teilweise auch das Grabmal des heil. Romanus in San Romano zu Lucca (1490). Das Denkmal des *Pietro a Noceto* (gest. 1472) im Dom zu Lucca erinnert dagegen zu sehr an das *Marzuppin*-Denkmal von Desiderio. *Civiale* plante auch eine Reiterstatue König *Karl VIII.* für Pisa, die aber nicht zur Ausführung gelangte. Erwähnenswert ist noch das von *Luca della Robbia* (1399—1482) angefertigte Grabmal des Bischofs *Federighi* in San Francesco di Paola; es ist eine Marmorausführung des Jahres 1456.

Eine eigenartige Gestalt zeigt eine Gruppe von Grabmälern, die im wesentlichen aus dem Sarkophag bestehen, der auf Konsolen vor der Wand getragen wird und auf welchem die Statuen des Geehrten mit Begleitfiguren, eine in ein Bogenrund sich einfügende Gruppe, stehen. Hierzu gehören das Grabmal des Bischofs *Zanetti* im Dom von Treviso, ein Werk des *Tullio Lombardo*. Aus einem ovalen Wandfeld, das durch eine Profilierung gebildet wird und dessen Grundfläche mit farbigem Marmor belegt ist, ragen Konsolen heraus, die den reich geschmückten Sarkophag tragen. Von den Konsolen hängt halbkreisförmig eine Fruchtsehnur herab, deren halbrunde Fläche ein prächtig naturalistisch behandelter Adler füllt. Auf dem Sarkophag steht vollrund aufrecht Gottvater, zu seinen beiden Seiten die anbetenden Figuren des Bischofs und eines Engels. Ähnlich ist das Grabmal des Senators *Conte Agostino Onigo* (gest. 1491) in San Niccolo zu Treviso. Das Motiv ist hier bereichert durch einen mit Putti und Medaillonbüsten gezierten rechteckigen Nebensarkophag, auf welchem der eigentliche reichgeschmückte Sarkophag mit Löwenklauen steht. Bekrönt wird dieser durch die aufrechte Figur des Senators in Begleitung zweier Wappen haltender Knaben. Auch dieses ist ein Werk des *Tullio Lombardo* (1491—1520). Aus der gleichen Schule ist das Grabmal des *Facopo Marcello*, des bei Gallipoli in Kalabrien 1484 gefallenen Seehelden, in Santa Maria Gloriosa dei Frari zu Venedig. Hier treten an die Stelle der Konsolen, die den Sarkophag tragen, drei in mittelalterlichem Sinne als tragende Figuren aufgefasste, gebückte Männer in der venetianischen Volkstracht des XV. Jahrhunderts. Auf dem reich geschmückten und schön geschwungenen Sarkophag erhebt sich in etwas zu großem Maßstabe das vollrunde Standbild des Seehelden, beiderseits begleitet von Knaben mit den Familienwappenschilden.

156.
Besondere Form
des Grab-
denkmals.

So einfach im allgemeinen im Grundgedanken das Grabmal der italienischen Frührenaissance ist, so reich ist die Mannigfaltigkeit der Einzelbildung desselben. Bei dieser Uebereinstimmung des Grundmotivs ist jedoch ein gelegentliches und selbst weites Abweichen von demselben, ein Verfallen selbst in eine ungewöhnliche Form in einzelnen Fällen festzustellen, die freilich späterer Zeit angehören. Eine besondere und auffallende Form des Sarkophagunterbaues besitzt z. B. das Grabmal des *Pietro Strozzi* in Sant' Andrea zu Mantua. Auf einem Sockel stehen vier vollrunde, bekleidete Karyatiden, welche ein volles rechteckiges Gebälke tragen, und auf diesem

64) Siehe: BODE, a. a. O.

65) Siehe: Zeitchr. f. Bauw. 1899, S. 194.

steht der Sarkophag mit der liegenden Figur des Verstorbenen⁶⁶⁾. Das Grabmal soll, wahrscheinlich nach einem Entwurfe des *Giulio Romano*, 1571 in Florenz entstanden sein. Jedenfalls ist es ein bemerkenswertes Beispiel dafür, mit welchen Mitteln die Kunst des Ausganges des Cinquecento sich von der Ueberlieferung zu befreien und eigene Wege zu gehen suchte.

Die in den eben erwähnten Grabmälern bemerkten vollrunden Porträtstatuen sind vereinzelte Erscheinungen und zudem mehr das architektonische Kunstwerk begleitende, als selbständig auftretende Figuren. Dies mag auffallen, namentlich wenn man in Erwägung zieht, daß die plastische Darstellung des Porträts, die im XIV. Jahrhundert fast ganz zurückgedrängt war, im XV. Jahrhundert infolge der bis zum rückwärtslosten Egoismus ausgebildeten Individualität und der Ruhmsucht der Zeit eine hervorragende Bedeutung erhält. Jedoch die Ausführung erfolgt fast ausschließlich als Büste oder als Reliefporträt; die Porträtstatue fehlt fast ganz. Einige Statuen auf Dogengräbern, darunter die vorhin erwähnten, ausgenommen, begnügte man sich damit, den Heiligenfiguren die Züge berühmter Zeitgenossen zu geben, wenn man nicht, wie in Florenz, aus einem Gefühle eines starken Lokalpatriotismus die Heiligen selbst zu Helden stempelte, z. B. die Heiligen Georg und David, die Judith u. f. w.

Eine Ausnahme machte man nur mit der Reiterstatue, welche, wie wir sahen, von einzelnen Tyrannen des Trecento als vornehmstes Denkmal ihres Ruhmes bevorzugt war. Während der Reiter in der norditalischen Kunst, im Anschluß an jene älteren Denkmäler, eine mehr reliefartig gedachte Figur innerhalb eines reicheren Monuments bleibt, haben die Florentiner *Donatello* und *Verrocchio* im *Gattamelata* und *Colleoni* selbständige Reitermonumente geschaffen, die in ihrem Aufbau und in der gewaltigen individuellen Wirkung von Ross und Reiter zu den großartigsten Monumenten aller Zeiten zählen.

157.
Reiterstatuen.

Die bevorzugte Art der plastischen Porträt-darstellung ist die Büste, die sonst im Quattrocento für die Wiedergabe von Heiligen oder Idealfiguren nur ausnahmsweise gewählt wird. In Florenz, das auch hier vorangeht und die glänzendste und mannigfaltigste Entwicklung zeigt, wurde die Wiedergabe der hervorragenderen Mitglieder der vornehmeren Familien in Büsten aus Marmor oder bemaltem Thon mehr und mehr die Regel.

158.
Büsten.

»Charakteristisch für die Form der Porträtbüsten des XV. Jahrhunderts und für ihre Bestimmung zur Aufstellung auf Kaminen und Thürstürzen ist die flache Endigung nach unten; diese verlangt eine Basis, welche entweder aus einem Stück mit der Büste oder als besonderer Unterfatz aus bemaltem Holz gearbeitet ist. Die Persönlichkeit ist regelmässig in größter Anspruchslosigkeit und Einfachheit aufgefaßt. Der Künstler beschränkt sich darauf, dieselbe mit möglichster Treue in ihrer vollen Eigentümlichkeit wiederzugeben. Nur ganz ausnahmsweise ist eine innere Erregung oder eine lebendige Bewegung in der Büste angestrebt, wie in *Donatello's* Büste des *Niccolo Uzzano* im Bargello⁶⁷⁾.«

Entschiedener als irgend einer seiner Zeitgenossen vollzieht *Donatello* den Bruch mit dem Mittelalter, indem er das Studium der Natur zum Ausgangspunkt seines Schaffens nimmt, die Erscheinungen der Wirklichkeit bis in den tiefsten Kern ihres Wesens erforscht und nicht bloß in der Form, sondern auch im Inhalt eine

159.
Donatello.

66) Siehe: ebendaf., S. 195.

67) Siehe: BODE, a. a. O., S. 47.

neue Zeit heraufführt. Dieser Florentiner Meister ist es, durch welchen nunmehr die Freifigur ihre selbständige Ausbildung erlangt und in individueller Weise mit Rücksicht auf den Ort ihrer Aufstellung ausgebildet wird. Dabei befeißigt er sich eines so eindringlichen Naturstudiums, wie es seit der Antike zum erstenmal wieder beobachtet wurde. Der Realismus in der großen, lebensvollen und kühnen Behandlung, wie wir sie im Norden an den Brüdern *van Eyck* und später an *Dürer* kennen, das ist die Art *Donatello's*. Mit Entschlossenheit, rücksichtslos und ohne mildernde Umstände, ging er vor. Durch das ganze XV. Jahrhundert beherrscht der Einfluß *Donatello's* die italienische Plastik; erst *Michelangelo* brach diesen Einfluß. Als *Donatello* 1466 in hohem Alter starb, hatte er die gesamte Bildnerkunst Italiens umgestaltet und auf neue Grundzüge gestellt. Die Kraft seiner Gestaltung, die dramatische Leidenschaft, mit welcher er seine Schöpfungen belebte, die rücksichtslose Unbestechlichkeit seines Naturstudiums, die selbst vor Härten nicht zurückschreckte, aber gelegentlich durch lebenswürdige Entleihungen aus der antiken Kunst gemildert wurde, hatte seine Zeitgenossen so in Bann genommen, daß sie seiner Art willig folgten.

Donatello (*Donato di Niccolo di Betto Bardi*, 1386—1466) war nahezu ein Jahrzehnt mit *Michelozzo*, dem Architekten und Bildhauer, zu gemeinsamer Arbeit verbunden; aus dieser Gemeinschaft gingen unter anderem drei Grabdenkmäler hervor, die aber in ihrem Aufbau durch lokale Einflüsse bestimmt wurden. Dies waren das Denkmal des Papstes *Johannes XXIII.* im Battistero zu Florenz, das etwa um 1424—27 in Arbeit war und zwischen zwei der mächtigen Wandfäulen angeordnet wurde, und das Grabmal des Kardinals *Brancacci* in San Angelo a Nilo zu Neapel. Letzteres ist durch die Anlehnung an den vom Trecento überlieferten Typus der neapolitanischen Grabdenkmäler bemerkbar und ist, wie das Grabmal *Aragazzi* im Dome zu Montepulciano, um 1427—28 gearbeitet. Das Grabmal *Aragazzi* ist das dritte der Denkmäler; es ist jedoch nur noch den einzelnen Teilen nach, nicht aber auch in seinem Aufbau bekannt. Von *Donatello* mag für die Denkmäler in Florenz und Neapel der Entwurf des figürlichen Teiles herrühren; von den ausgeführten Teilen läßt sich nur die großartige, von *Michelozzo* in Bronze gegossene Grabfigur des Papstes, sowie das kleine Relief der Himmelfahrt Mariä am Sarkophag des Grabmales in Neapel mit Sicherheit für *Donatello* in Anspruch nehmen; alles andere ist wie in dem 1428 bestellten Marmorfarkophag des *Giovanni de' Medici* in der Sakristei zu San Lorenzo durch *Michelozzo* und untergeordnete Gehilfen, wie *Portigiani*, ausgeführt worden. Zum Range der Denkmalstatuen steigen in Florenz die Werke empor, die *Donatello* als unvergängliche Meisterwerke des Quattrocento von dem hochgesteigerten Selbstbewußtsein der Florentiner Machthaber in Auftrag bekam: die bronzene *Judith* in der Loggia dei Lanzi, der *David* im Museo nazionale und die Statuen der Heiligen *Petrus*, *Markus* und *Georg* für Or San Michele.

Drei Reiterdenkmäler beschäftigten die Phantasie des Künstlers. Als *Donatello* in den Jahren 1450—51 in Mantua für den kunstfinnigen Markgrafen *Lodovico III. Gonzaga* arbeitete, entstand der Gedanke eines Reiterstandbildes für diesen Fürsten. Als Vorarbeiten hierzu werden Bronzebüsten *Lodovico's* in Berlin und Paris betrachtet. Bei diesem Denkmal wie bei einem anderen, dem Reiterdenkmal des *Borso d'Este*, das in Modena errichtet werden sollte, blieb es bei den Vorarbeiten. Man kann dies beklagen, um so mehr, als man dadurch eine Stufe der Weiterbildung verloren hat im Verhältnis zu der Aufgabe, zu der *Donatello* schon im Jahre 1443

berufen wurde: dem Reiterstandbilde des *Gattamelata* in Padua. Der 1443 gestorbene venetianische Condottiere *Erasmus Gattamelata da Narni* hatte im Kampfe gegen die Mailänder 1439 das Heer der venetianischen Republik gerettet. Aus Dankbarkeit setzte man ihm auf der Piazza del Santo in Padua das Reiterstandbild, zu dessen Ausführung *Donatello* 1444 nach Padua übersiedelte. Dieses Werk war sowohl für die individuelle Entwicklung *Donatello's* wie für die Kunst der Frührenaissance überhaupt von epochaler Bedeutung. Schon *Vasari* rühmt die Wahrheit, die energische Haltung und das ungefüme Leben des Reiters auf dem schnaubenden und braufenden, im kräftigen Pafsgange daherschreitenden Streitrosse. Es ist nach seiner Ansicht »dieses Werk (die erste monumentale Reiterstatue in Erz seit der Römerzeit) in Bewegung, Zeichnung, Kunst, Harmonie und Fleiß dem jedes antiken Künstlers an die Seite zu stellen«.

Dadurch, daß sich *Donatello* mit Vorliebe der Bronze zuwendete und durch ihre scharfe Formgebung eine Vertiefung des Naturstudiums hervorrief, übte er eine heilsame Einwirkung auf die Bildnerei in Marmor der damaligen, sich im Kleinen verlierenden Kunst aus. Ueber das Verhältnis der Marmorplastik der damaligen Zeit zur Bronzeplastik und die Einwirkung der letzteren auf die erstere gibt *Bode* die folgenden charakteristischen Ausführungen.

»Die Marmorplastik in ihrer einseitigen Richtung mußte zu einer dekorativen und dadurch zugleich oberflächlichen und selbst handwerksmäßigen Ausübung führen, welche die Künstler von den großen Zielen der Kunst abdrängte. In naturgemäßem Gegensatz gegen diese Art der plastischen Kunst und zugleich zum Heil für die gedeihliche Fortentwicklung der italienischen Plastik bildete sich neben ihr eine auf *Donatello's* letzter Thätigkeit fußende Richtung der Skulptur in Florenz aus, welche den Schwerpunkt ihres Strebens auf möglichst treue naturalistische Durchbildung legte und damit zugleich eine Vertiefung der Auffassung und Erweiterung und Vervollkommnung der Technik verband. Die Künstler dieser Richtung gehen aber keineswegs, wie ihr großer Lehrmeister *Donatello*, einseitig auf die Wiedergabe des Charakteristischen und Momentanen aus, sondern verbinden damit ein ausgesprochenes Streben nach Anmut und selbst nach Schönheit. An der Spitze dieser Bewegung stehen *Antonio Pollajuolo* und *Andrea del Verrocchio* . . .

»*Antonio Pollajuolo* (1429—98) . . . hatte auch als Bronzegießer mit Recht einen Ruf in ganz Italien. In großem Stil konnte er sich als solcher erst in seinem Alter an den Bronzemonumenten in der Peterskirche bekunden, die ihm Papst *Innocenz VIII.* in Auftrag gab. Die Denkmäler von Papst *Sixtus IV.* (vollendet 1493) und von *Innocenz VIII.* selbst beweisen aber, daß *Pollajuolo's* Begabung nicht nach der monumentalen Seite lag. Die Art, wie das *Sixtus*-Denkmal gewissermaßen als Grabplatte etwas erhöht über dem Fußboden angebracht ist und wie die Gestalten der Tugenden in eine tiefe Hohlkehle hineingezwängt sind, ist entschieden verfehlt. Daneben erscheint der Aufbau des *Innocenz*-Grabes als Wandgrab glücklicher; die Wirkung desselben wird noch durch die außerordentlich individuelle Kolossalfigur des sitzenden Papstes gehoben; aber nach einer inneren Beziehung der allegorischen Gestalten zu dem Verstorbenen, nach der künstlerischen Berechtigung der Darstellung desselben in zwei fast gleich großen Porträtgestalten wird man vergeblich suchen. Die Freude des Künstlers und seine Kraft liegen in der Durchbildung im einzelnen, in der individuellen Gestaltung der Bildnisse, in der naturwahren Bildung der schlanken jugendlichen Frauengestalten, in der Charakteristik

160.
Antonio
Pollajuolo
und
Andrea
del Verrocchio.

der Stoffe und in der Durchbildung ihrer Falten, welche bis ins kleinste hinein das treueste Naturstudium beweisen. In der Sauberkeit von Guß, Ciselierung und Politur, in der Zierlichkeit der Faltenbildung verrät sich der als Goldschmied groß gewordene Künstler . . .

»In dem gleichen Streben, bei ähnlicher künstlerischer Ausbildung und ganz verwandter Veranlagung wie *Pollajuolo*, hat der wenige Jahre jüngere *Andrea del Verrocchio* (1435—88) sein Talent in glücklicherer Weise entfaltet und einen viel bedeutenderen Einfluß auf seine Zeitgenossen und die spätere Entwicklung der italienischen Kunst gehabt . . . *Verrocchio* war es gegeben, den geistigen Gehalt voll zu erfassen und ihn ganz in der Form zum Ausdruck zu bringen, die Form selbst aber mit möglichster Naturtreue wiederzugeben und künstlerisch, dem jedesmaligen Stoffe entsprechend, aufs höchste durchzubilden. Dabei verstand er es, im einzelnen zu verallgemeinern und im individuellen zugleich Typen hinzustellen . . . Ein ganz besonderer Reiz seiner Kunstwerke liegt in der Einfachheit seiner Kunst, in dem Ernst seines Strebens, in dem mühseligen Ringen nach einem vollen und doch stets neuen Ausdruck seines künstlerischen Ideals. *Verrocchio* hatte das Glück, schon jung die Aufmerksamkeit der *Mediceer* auf sich zu lenken.« Eine der frühesten Arbeiten ist das Bronzegrabmal des *Pietro* und *Giovanni de' Medici* (vollendet 1472) in der Sakristei von San Lorenzo in Florenz, eigenartig, vollendet im Aufbau, meisterhaft in der Dekoration. Verschiedene Büsten der *Mediceer*-Familie zeichnen sich durch meisterhafte Wiedergabe der Individualität und große, stilvolle, charakteristische Auffassung aus. Gegen Ausgang der siebziger Jahre traten fast gleichzeitig zwei neue Aufgaben an den Künstler heran: »die Denkmäler für die 1477 im Wochenbett verstorbene *Francesca Tornabuoni* und für den Kardinal *Niccolo Forteguerri* (gest. 1473) in Pistoja, zu dem *Verrocchio* auf *Lorenzo's* Entscheidung 1477 den Auftrag erhielt. Beide Monumente sind unvollständig auf uns gekommen und gehen in ihrer Ausführung in Marmor auf Schüler zurück. Für das *Tornabuoni*-Monument lassen die Ueberreste: das friesartige, höchst dramatisch empfundene Relief mit dem Tode der *Francesca* im Bargello und die vier Statuetten der Tugenden im Besitz von *M. E. André* in Paris, eine sehr eigenartige Erfindung wenigstens vermuten; für das *Forteguerri*-Monument ist uns dieselbe in dem kleinen Modell im South-Kensington-Museum bezeugt. *Verrocchio* hat seine Aufgabe völlig neu erfaßt, indem er das Grabmal als große Wandtafel gestaltet, auf welcher er die Darstellung als einheitliche Komposition in ganz dramatischer und malerischer Weise ausbildet. Dem auf dem Sarkophag knieenden Kardinal naht sich die Gestalt des Glaubens und weist ihn nach oben, wo Christus segnend in einer von vier Engeln getragenen Mandorla thronet; zu ihm blickt flehend die auf der anderen Seite des Kardinals heranschwebende Figur der Hoffnung, während die Liebe hinter ihm zum Erlöser aufschwebt«⁶⁸).

Im Jahre 1479, vier Jahre nach dem Tode des ehrfurchtigen, aber tapferen Condottiere, wurde *Verrocchio* zur Anfertigung eines bronzenen Reiterdenkmales für *Bartolommeo Colleoni* in Venedig berufen. Dem Künstler war es aber nicht befohlen, dieses gewaltige Werk zu vollenden; er starb 1488 und hinterließ es nur als Thonmodell. »Der *Colleoni* gilt heute als das großartigste Reitermonument aller Zeiten; er verdient diesen Ruhm in vollem Maße, da in keinem zweiten Monument Ross und Reiter so einheitlich komponiert und empfunden sind und wohl kaum zum zweitenmal in einem Denkmal ein so gewaltiges Zeitbild gegeben ist, wie er es in

⁶⁸) Siehe: BODE, a. a. O., S. 106 ff.

der für das Quattrocento besonders bezeichnenden, ja den Charakter der Zeit vielfach bestimmenden Gestalt des Condottiere mit überraschender Wucht und Lebensfülle geschaffen hat«⁶⁹). Wenn *Cicognara* meint, die Energie der Bewegung treibe das Pferd über das Fußgestell, so liegt in dieser Wahrnehmung ein Beweis für die Leidenschaftlichkeit, mit welcher *Verrocchio* die volle Befehlung der Form mit vollendeter naturalistischer Wiedergabe derselben zu verbinden strebte und dadurch die Krönung des Quattrocento herbeiführte. Zugleich schuf er die Basis, auf welcher der Schöpfer der Hochrenaissance, *Leonardo*, stehen konnte; denn dieser ging aus seiner Werkstatt hervor, er war bis zu seinem 28. Jahre Mitarbeiter *Verrocchio's* gewesen.

In der künstlerischen Bewegung der ersten Hälfte des Quattrocento nimmt der Sienefer *Jacopo della Quercia* (1371—1438) eine besondere Stellung ein. Mit großer Auffassung im Aufbau seiner Werke verbindet er so sehr leidenschaftlichen Inhalt seiner Figuren, daß man ihn einen Vorläufer *Michelangelo's* nannte. Im Jahre 1413 fertigte er das Grabmal der *Ilaria del Caretto* im Dom zu Lucca an; die weibliche Gestalt ruht auf einem Sarkophagartigen Unterbau, den Knabengestalten mit Kränzen schmücken. *Vasari* erzählt, daß, als 1429 der Gebieter von Lucca und Gatte *Ilaria's* aus der Stadt vertrieben wurde, nur die Ehrfurcht vor der Schönheit der Frauengestalt des künstlerischen Schmuckes die Zerstörung des Grabmales verhinderte. 1416 entstanden in San Frediano zu Lucca die Grabsteine des Ehepaares *Trenta*. Im Chorumgang von San Giacomo Maggiore in Bologna errichtete *Quercia* das Grabdenkmal des Rechtsgelehrten *Antonio Galeazzo Bentivoglio*.

Als ein beachtenswerter Kleinkünstler im Denkmalbau erscheint *Andrea Briosco*, genannt *Riccio* (1470—1532), in welchem die Paduaner Gießhütte ihre höchste Stufe erreicht. Das Wandgrab des *Antonio Trombetta* im Santo zu Padua tritt in die Reihe vorzüglicher Bronzebüsten, deren eine, die *Mantegna's*, schon genannt wurde. Sie ist ein Werk des *Giannmarco Cavalli*, der in der zweiten Hälfte des Quattrocento arbeitet. Ihr Gegenstück ist die prächtige Büste des Karmelitergenerals *G. Spagnoli* im Berliner Museum. In diesen Büsten erringt die scharfe Beobachtungsweise des Quattrocento unübertroffene Triumphe. In diese Reihe gehört auch die gleichfalls schon genannte Büste des *Lodovico III. Gonzaga* mit ihrer künstlichen grünen Patina und den eingesetzten Augen aus Silber. Ein wertvolles Werk des *Briosco* ist auch das Grabmal *Torriani* in San Fermo zu Verona, ein freistehender Sarkophag mit feiner Ornamentik, die aber auch wieder den Kleinkünstler verrät.

Eigenartigen Reiz hat ein in eigener Weise in Bronze und Marmor gearbeiteter Grabstein *Garganelli* (gest. 1478) im Museo Civico zu Bologna von *Niccolo dell' Arca Sperandio* aus Mantua (um 1425—1500) führt den Unterbau des Grabmales des Papstes *Alexander V.* in San Francesco, die Flächenbasis mit den Gestalten der Tugenden und die Statuette der Madonna zwischen zwei Heiligen über der Grabfigur (vollendet 1482), aus.

Den mächtigen und unwiderstehlichen Einfluß der Paduaner Schule zeigt auch die bildnerische Kunst der Lombardei, nachdem diese, bald nach der Mitte des Quattrocento, zur Renaissance übergegangen war. Freilich waren schon vorher an verschiedenen Orten Florentiner Künstler tätig gewesen. *Giovanni Bartolo*, genannt *Roffo*, ein Mitarbeiter *Donatello's*, errichtete in San Fermo Maggiore zu Verona sehr bald nach dem Jahre 1420 jenes eindrucksvolle Wandgrab der Familie

161.
Jacopo
della Quercia
u. A.

⁶⁹) Siehe ebendaf.

Brenzoni mit dem Hochrelief der Auferstehung, dessen kräftige Gestalten einen frischen Naturalismus zeigen, der aber von gotischen Traditionen noch nicht frei ist. Den gleichen Charakter hat das Denkmal des *Scaliger-Generals Cortesia Sarego* in Santa Anaftafia, ein Werk aus dem Jahre 1432, mit der kraftvollen Reiterfigur des Heerführers mit feinen beiden Knappen, die den üblichen Vorhang zurückziehen.

Die auf den großen Erfolgen der Heerführer aufgebaute Condottierenkunst ist von einem solchen Selbstbewußtsein erfüllt, daß sie sich die großartigen Bauunternehmungen der Tyrannen der oberitalienischen Gemeinwesen zum Vorbilde nehmen, ja dieselben noch zu übertreffen suchen. Ein charakteristisches Werk hierfür ist die in üppigem Reichtum künstlerischen Schmuckes prangende Capella Colleoni in Bergamo, die der Capitano *Bartolommeo Colleoni*, »reich an Ehren und Schätzen«, in hohem Alter erbauen ließ, um, wie man sagt, »feine Macht noch nach dem Tode zu zeigen«. Die 100 000 Goldgulden, welche der Condottiere für sein venetianisches Reiterdenkmal bestimmte, und die 50 000 Goldgulden, mit welchen er gegen den Willen des Consiglio della Misericordia die Sakristei von Santa Maria Maggiore abreißen und dafür die Capella Colleoni mit dem Denkmale der *Medea* und seinem eigenen errichten ließ, sprechen mehr als dicke Bände es können über die unwiderstehliche Gewalt und das leidenschaftliche Ruhmbedürfnis der Männer, welche in jener bewegten Zeit die Geschicke der oberitalienischen Staatswesen leiteten. Die größte Pracht und der verschwenderischste Reichtum sollten diesem Ruhmbedürfnis nach aufsen genügen. *Gian Antonio Amadeo* (1447—1522) ist der Meister der Kapelle und ihrer Bildwerke.

Ein Hauptwerk jener Zeit entsteht durch *Agostino Bufti*, genannt *Bambaja* (1480—1548), im Grabmal des *Gaston de Foix*, einem figurenreichen Grabdenkmal, das im Dom von Mailand aufgestellt werden sollte, aber nach der Schlacht von Pavia in das Kloster Santa Marta kam und später zerstört wurde, so daß seine einzelnen Teile heute in Mailand, Turin, London u. f. w. aufbewahrt werden. Das Werk verliert sich in übergroßer Zierlichkeit der Arbeit.

Bei *Pietro Solari*, genannt *Lombardo* (gest. 1515), erscheint die lombardische Kunst von viel gegliedertem und kleinlichem Aufbau und die Sucht nach zierlicher Weichheit durch das venetianische Formgefühl gemäßiget. Eines der frühesten seiner größeren Denkmäler, das des Dogen *Niccolo Marcello* (gest. 1474) in Santi Giovanni e Paolo in Venedig, schließt sich dem aus der strengeren Paduaner Schule hervorgegangenen *Antonio di Giovanni Rizo* noch so eng an, daß es eine Zeitlang für eine Arbeit desselben galt. Im Aufbau wie in der Durchführung der Figuren bezeichnet *Bode* dies als das feinste unter *Pietro's* Werken, während das Dogengrab *P. Mocenigo* (gest. 1476) in derselben Kirche in dem reichen Aufbau, in der Fülle von Figuren in antikem Kostüm und den Reliefs mit den antiken Motiven, in den herberen Formen die Eigenart des Künstlers noch scharfer ausspricht. Eine Reihe kleinerer Grabmäler in und außerhalb Venedigs, namentlich in Ravenna und Treviso, lassen sich nach ihrem ähnlichen Charakter gleichfalls dem *Pietro Lombardo* zuschreiben.

Eine bedeutende Stellung nimmt in der venetianischen Denkmalkunst *Alessandro Leopardi* (gest. 1522) ein; er war vorwiegend als Architekt thätig. Nach *Verrocchio's* Tode zur Vollendung des *Colleoni*-Denkmales berufen, hat er den kraftvollen Sockel mit den korinthischen Säulen und dem Waffenfries entworfen und ausgeführt, der so wesentlich zu der unvergleichlichen Wirkung des Werkes beiträgt. Von ihm

stammt auch zum größten Teile das vielleicht vornehmste und schönste aller Grabmäler Venedigs, das Denkmal des Dogen *A. Vendramin* (gest. 1478, vollendet 1494) in Santi Giovanni e Paolo. *Leopardi* ist auch der Meister der bronzenen Flaggenhalter auf dem Markusplatz (1500—05), sowie einzelner Teile am Denkmale des Kardinals *Zeno* mit dem reichen Bronzefschmuck des Altars seiner Grabkapelle in San Marco (1501—15). In der Kritik seiner Arbeit kann man *Bode* beistimmen, wenn er sagt, sie seien gleichmäßig ausgezeichnet durch den feinen architektonischen Sinn, die graziöse Ornamentik, die schöne Gliederung und Verteilung des bildnerischen Schmuckes, den geschmackvollen Aufbau der Kompositionen, den feinen, der architektonischen Wirkung entsprechenden Relieffstil und durch die vollen, schönen Gestalten mit dem sinnigen, schwärmerischen Ausdruck, der vornehmen Haltung, dem zierlichen Faltenwurf und der fauberen Durchführung.

Die venetianische Kunst des Quattrocento hat ein durchaus lokales Gepräge, das auch in der Behandlung der Denkmäler wieder erkannt werden kann. Durch diese gute und wertvolle Eigenschaft unterscheidet sie sich von der Plastik des Quattrocento in Rom, die, angeregt von außen, im wesentlichen durch fremde Künstler geübt wird und mehr auf reiche dekorative Wirkung als auf künstlerische Durchbildung ausgeht. Durch diese fremden Einflüsse aber wird in Rom die Tradition gründlicher und schneller gebrochen als in Venedig. Dazu trugen auch die Absichten der Besteller und ihr brennender Wunsch bei, ihre Denkmäler noch bei Lebzeiten vollendet zu sehen. So ist denn wie die Grösse und der Umfang der Denkmäler auch ihre ungleiche, verschiedene Hände verratende Durchbildung auf die Rechnung der ungeduldigen Ruhmfucht der Kirchenfürsten zu setzen.

»Die Monumente, welche in Rom Ende des XIV. und im Anfang des XV. Jahrhunderts von Nachfolgern der *Cosmaten* ausgeführt wurden, hätten die Entwicklung einer eigenartigen tüchtigen römischen Bildnerchule im Quattrocento vermuten lassen: das Grabmal des *Ph. d'Alençon* (gest. 1397) in Santa Maria in Trastevere und die beiden Monumente von der Hand des Meisters *Paulus*, das Grabmal *Caraffa* im Priorato di Malta und namentlich das des Kardinals *Stefaneschi* (gest. 1417) in Santa Maria in Trastevere, sind so einfach und doch so wirkungsvoll im Aufbau, so groß und lebendig in der Gestalt des Toten, trotz der Befangenheit in der Durchbildung, daß man glauben sollte, in der Werkstatt solcher Künstler hätten jüngere Kräfte selbständig die römische Plastik zur Renaissance führen müssen. Gerade das Gegenteil ist der Fall: in diesen Künstlern erlischt die ältere eigenartige Bildnerchule Roms, und erst nach einem Zwischenraume von mehreren Jahrzehnten, der fast gar keine Monumente aufzuweisen hat, machen fremde Bildhauer die Renaissancekunst in Rom allmählich heimisch . . .

Mit *Isaia di Pisa* beginnt die Reihe der eigentlich römischen Künstler; römisch freilich nur nach dem Charakter ihrer Bildwerke, da auch sie fast alle keine Römer von Geburt sind. Von *Isaia* sind uns in Rom das Grabmal des Papstes *Eugen IV.* (gest. 1447) in San Salvatore in Lauro, die Reste des Grabmales der heil. *Monica* in einem Nebenraume von San Agostino erhalten. Der nüchterne Aufbau seiner Monumente, die leblosen plumpen Figuren mit ihren kleinlichen Parallelfalten, die phantasielose Dekoration lassen uns heute unverstündlich erscheinen, daß die Päpste sich mit König *Alfons* diesen Bildhauer freitig machen konnten. Künstlerisch ebenso unbedeutend ist das Grabmal *Astorgio Agnense* (gest. 1451) im Hofe der Minerva, von ähnlichem Aufbau wie das *Eugens*-Monument . . . Regeres

Leben und freiere Behandlung kam in die Plastik Roms erst nach dem Jahre 1460, namentlich durch die Päpste *Paul II.* und *Sixtus IV.*, deren Kunstfinn zugleich den Wetteifer aller höheren Geistlichen in der Ausschmückung ihrer Kirchen und der eigenen Verherrlichung hervorrief. Diese bildnerische Thätigkeit, die in gleicher Regsamkeit und Pracht bis zur Zeit von Papst *Julius II.* anhielt, bewahrt in einem Zeitraum von mehr als einem halben Jahrhundert fast den gleichen Charakter. Der Florentiner *Mino*, der Römer *Paolo Taccone*, der Istrianer *Giovanni Dalmata* und die Lombarden *Andrea Bregno* und *Luigi Capponi*, die etwa gleichzeitig und vielfach zusammen arbeiteten, haben gemeinsam den Charakter dieser Kunst und die Typen der Monumente bestimmt, die in den letzten Jahrzehnten des XV. und zum Teile auch noch im Anfang des folgenden Jahrhunderts mit mehr oder weniger Selbständigkeit, oft aber sehr geistlos wiederholt wurden . . . Vor allem sind Grabmäler die Aufgaben, welche den Künstlern gestellt werden. Letztere sind Nischengräber in verschiedener Form: in der Nische die Gestalt des Toten auf dem Sarkophag ruhend, bald flach abschließend, bald ein Halbrund mit Relief oder Gemälde darüber, zu den Seiten bald Pfeiler mit Statuetten in Nischen, bald schlichte Pilaster, oder auch eine Büste in Nische mit einfacher Inschrifttafel darunter. Vorliebe für allgemeine Allegorien, Mangel an Individualität, Einförmigkeit und Mangel an Phantasie, zierliche aber nüchterne Ausführung, in der Gewandung ein Anschluß an klassische Vorbilder, namentlich aus archaischer Zeit, sind fast allen diesen Monumenten in größerem oder geringerem Maße eigen.« (*Bode.*)

Der Bildhauer *Giovanni Dalmata* arbeitet in Rom um 1460—80 am *Pauls-Grabe* und am Grabmal *Eroli* (gest. 1479) in den Grotten neben *Mino*, am Grabmal *Roverella* (gest. 1476) in San Clemente und am Grabmal *Tebaldi* in Santa Maria sopra Minerva neben *Andrea Bregno*. Hauptwerke *Bregno's* (1421—1506) sind die Grabmäler *Roverella* und *Tebaldi*. Von *Luigi Capponi* aus Mailand ist das Denkmal *Brufati* in San Clemente (1485), das Denkmal der Brüder *Bonsi* in San Gregorio und das Grabmal des *Lorenzo Colonna* in der Vorhalle zu Santi Apostoli. Diese Denkmäler sind beachtenswert durch die Anordnung der Büsten der Verstorbenen. *Pasquino da Montepulciano* gilt als Meister des großen Grabmals *Pius II.* in San Andrea della Valle. Für das Grabmal *Coca* mit dem Fresko *Melozzo's* in San Pietro in Vincoli und für das Grabmal *Lebretto* in Araceli (1465) sind die Meister nicht bekannt.

Im übrigen Italien, namentlich im Süden, zeitigt das Quattrocento in der Bildhauerei eigentlich nur in Neapel eine reichere Thätigkeit, die aber, angeregt und ausgeübt durch fremde Künstler, ohne örtliche Färbung geblieben ist. Die Meister *Donatello* und *Michelozzo* hatten sich im Grabmal *Brancacci* an den alten neapolitanischen Gräbertypus angeschlossen. Die Meister des Triumphbogens König *Alfons I.* waren meist römische Künstler: *Isaia di Pisa*, *Paolo Romano*, *Guglielmo Monaco* aus Perugia, *Silvestro d'Aquila* u. a., neben ihnen arbeitete *Desiderio da Settignano*. Diese Künstler können nicht frei arbeiten, sondern sind gezwungen, ihre Werke einem mittelalterlichen Festungsthore einzufügen. Erst eine Gruppe jüngerer Künstler, wie *Antonio Rossellino*, *Benedetto da Majano*, *G. Mazzoni*, hatte mehr Freiheit im künstlerischen Schaffen. Die Reliefs und Statuen am Triumphbogen des Königs *Alfons* in Neapel haben viel vom Charakter gleichzeitiger römischer Arbeiten. Die Thätigkeit der hier genannten Meister und ihr Einfluß gehen mit dem Jahrhundert zur Neige.

In Toskana, wo sich bisher die Schicksale der italienischen Bildhauerei entschieden, bereitet sich die Umgestaltung der Dinge vor, die wir die Hochrenaissance nennen und die das Cinquecento (etwa die Zeit um 1500—1600) umfaßt. Im letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts bereitet sich in Florenz, das auch jetzt wieder die Führung in der italienischen Kunstbewegung übernommen hatte, eine Wendung vor, welche in einer tiefgehenden Bewegung, die um die Wende des Jahrhunderts zur Ruhe kommt, eine neue, von der vorausgehenden Entwicklung grundverschiedene Epoche der italienischen Bildhauerei heraufführt. An die Stelle der früheren Natürlichkeit und Wirklichkeit, an die Stelle der Individualität tritt nun die Verallgemeinerung. Die Bildhauerei »will nicht das Modell mit allen feinen Eigenheiten und Zufälligkeiten haben, sondern einen daraus abstrahierten Typus . . . Die Skulptur wurde allerdings jetzt selbständiger gestellt, sie wurde noch freier, als sie es selbst im Quattrocento gewesen war. Denn die Dekoration, mit der sie bis dahin im Zusammenhang gedacht war, wurde beseitigt oder doch sehr eingeschränkt . . .

Die Ueberzeugung von der Größe und Selbständigkeit der Plastik verleitet den Künstler wie Auftraggeber zu dem Streben, die Skulpturen, wenn möglich, kolossal zu gestalten. Während die Frührenaissance ihre Figuren regelmässig etwas unter Lebensgröße bildete, ist in der Hochrenaissance der kolossale Maßstab beinahe Regel; was die Skulptur an Interesse durch den Mangel an individuellen Gestalten eingebüßt hatte, sollte durch die überwältigende Wirkung des Kolossalen wieder eingebracht werden . . .

Die Richtung auf das Große und Schöne in der Kunst des Cinquecento entstand als natürliche Gegenwirkung gegen die einseitige Betonung des Wirklichen und Gefälligen in der Kunst des Quattrocento; sie wurde außerdem, ganz besonders in der Skulptur, gefördert durch das erneute, völlig veränderte Studium der Antike; der innerste Antrieb, aus dem sie hervorging, liegt jedoch in der geistigen Strömung der Zeit, die schon Ende des XV. Jahrhunderts in Florenz die reformatorische Bestrebung *Savonarola's* hervorrief und später, in andere Kanäle geleitet, durch die Päpste selbst zur Gegenreformation gestaltet wurde. Das Wirkliche, das rein Menschliche verdammt sie im Leben wie in der Kunst, die sie nur als Mittel zur Förderung religiöser und kirchlicher Zwecke, im weitesten Sinne, gelten lassen wollte; daher die bewusste Abkehr von der Natur . . .

Der Mangel an Individualität in dieser Kunst führt zu einer immer stärkeren Verwischung der lokalen Verschiedenheiten, auch an den besonders kunstthätigen Orten; und dieser Prozeß der Uniformierung der ganzen italienischen Skulptur wird noch beschleunigt durch den überwältigenden Einfluß, welchen *Michelangelo* allmählich auf fast alle italienischen Bildhauer ausübt. Es kann daher in dieser Zeit auch nicht mehr von örtlichen Schulen in der italienischen Plastik die Rede sein, sondern nur von einzelnen Künstlern und den Schulen, welche sich an ihre Werkstätten anschließen ⁷⁰⁾.« Die gefeierten Bildhauer wandern außerdem von einem Hof zum anderen, und es liegt auf der Hand, daß die Ausübung der Kunst im Umherziehen, daß das Wandern der Künstler den für eine gesunde Kunstentwicklung unentbehrlichen Zusammenhang mit der Heimat mehr und mehr lockerte und an Stelle der örtlichen Eigentümlichkeiten jenen allgemeineren Charakter setzte, der unter allen Umständen weniger ausdrucksvoll und weniger anziehend ist und eine

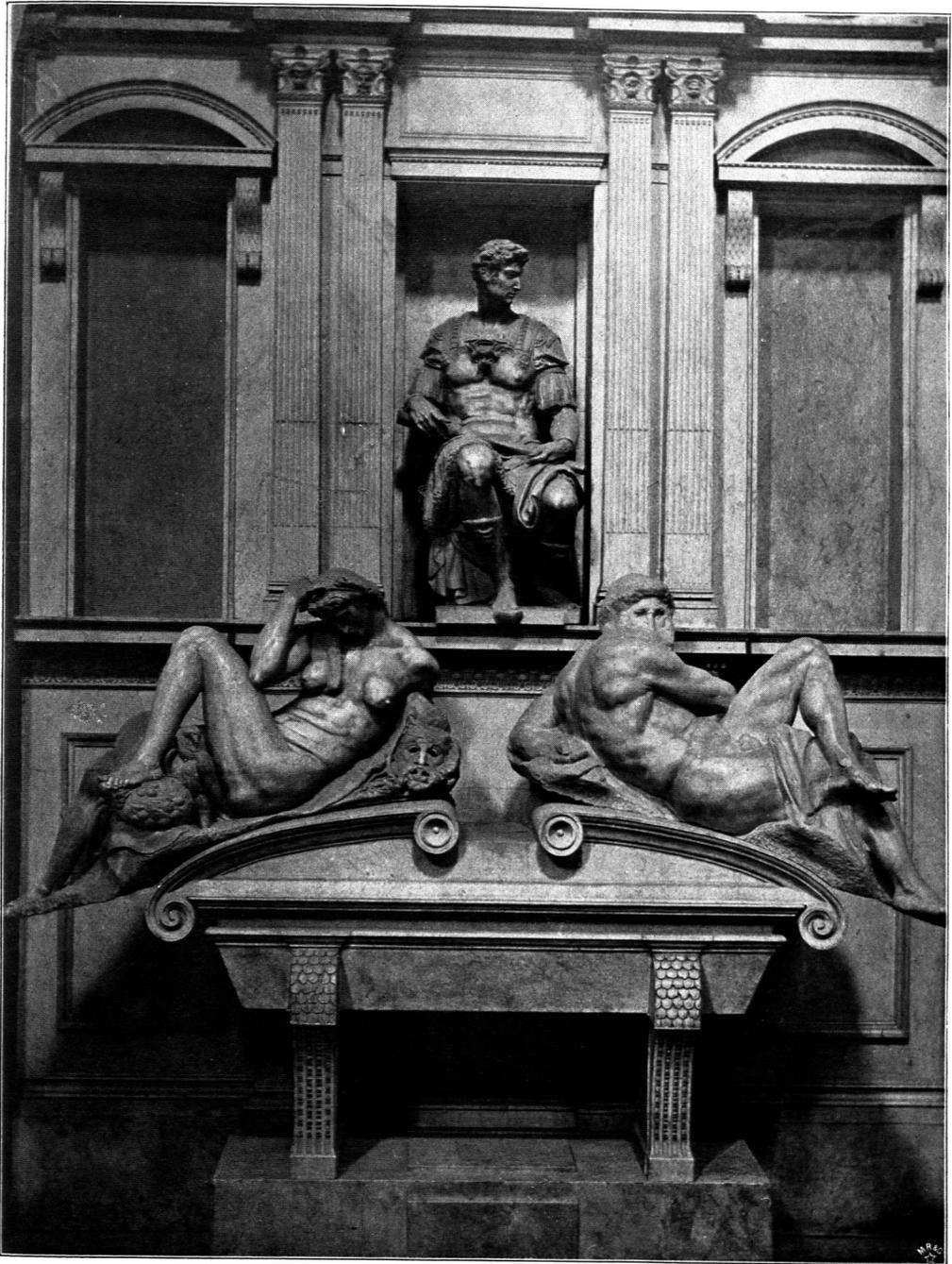
⁷⁰⁾ Siehe: BODE, a. a. O., S. 150 ff.

rückläufige Periode der Kunstentwicklung bedeutet. Die italienischen Bildhauer verließen zahlreich die Heimat und suchten und fanden ihr Glück in Frankreich, Spanien, Portugal, England, Deutschland, Ungarn, ja selbst in Polen und Rußland. Andererseits kommen durch wechselseitige politische und Handelsbeziehungen auch fremde Künstler aus diesen Ländern nach Italien und finden zum Teile hier dauernde Beschäftigung. Sie nehmen unter diesen Verhältnissen einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung der italienischen Bildhauerei. Beide Umstände trugen dazu bei, den nationalen Charakter der italienischen Bildhauerei zu beeinträchtigen und zu trüben.

165.
Michelangelo.

Die gewaltigste Künstlererscheinung jener Zeit ist *Michelangelo Buonarroti*. Die Geschichte seiner Denkmäler ist eine ununterbrochene Tragödie aus riesenhaftem Willen und aus mutlosem Verfallen. Vielleicht mit nur einer einzigen Ausnahme. Die Kolossalfigur des *David*, jetzt in der Akademie zu Florenz, wurde im Frühjahr 1504 vor dem *Palazzo vecchio* aufgestellt. »Der *David* ist der reinste und glücklichste Ausdruck von dem, was *Michelangelo* in dieser früheren Zeit in einer Einzelfigur zu geben bestrebt war. Daß diese Gestalt eines jugendlichen *Herkules* seit ihrer Aufstellung eine ganz außerordentliche Bewunderung gefunden hat, verdankt sie nicht nur ihrer imposanten Wirkung durch den kolossalen Maßstab, auch nicht allein der wohl niemals übertroffenen Naturwahrheit, für welche sie selbst für den Anatomen eine Quelle zum Studium der Natur ist.« (*Bode.*)

Man darf nur die Geschichte des Grabmales *Julius II.* für St. Peter in Rom und die der *Mediceer*-Gräber in Florenz verfolgen, um zu erkennen, wie innere Gründe des Temperaments und fremde Umstände zusammengewirkt haben, aus dem größten Gedanken nur die kleinste That werden zu lassen, die aber immer noch in dem, was sie bietet, im Vergleich zu allen Zeitgenossen *Michelangelo* als den Riesen in der künstlerischen Gestaltungskraft erkennen läßt. Noch bevor dieser im März des Jahres 1505 von *Julius II.* zur Ausführung seines Grabdenkmales nach Rom berufen wurde, entstand der Entwurf zu einer der Kolossalgestalten der zwölf Apostel, die den Dom von Florenz schmücken sollten. In größtem Umfange war das Grabmal für *Julius II.* geplant. Es sollte ein Freidenkmal mit reichem Figurenschmuck werden; auf einem architektonischen Unterbau sollte sich der Sarkophag erheben und dieser durch die knieende Figur des Papstes gekrönt werden. Es blieb bei dem bescheidenen Bruchteil, der 1545 in San Pietro in Vincoli zu Rom zur Aufstellung gelangte und gleichfalls wieder in nur einem Bruchteil von des Meisters eigener Hand herrührt. Aus dem Freidenkmal wurde durch immer stärkeres Beschneiden ein einfaches Wanddenkmal mit der Ausdehnung der kürzesten Seite des Freigrabes. Selten wohl hat riesenhaftes Willen und Können zu einem so bescheidenen Ergebnis geführt. Die Figur des *Moses* und wenige andere, zerstreute Teile deuten in gewaltiger Weise an, was hätte erreicht werden können, wenn die subjektiven und objektiven Umstände dem Unternehmen günstig geblieben wären. Kaum glücklicher war der Stern, welcher den *Mediceer*-Gräbern in San Lorenzo zu Florenz leuchtete. 1524 begonnen, mußte *Michelangelo* die Arbeit 1534 abbrechen, als er Florenz für immer verließ. Gleichwohl besitzen wir in den Statuen des *Giuliano* und des *Lorenzo de Medici*, sowie in den sie begleitenden Figuren des Tages, der Nacht, des Abends und des Morgens Bildwerke von gewaltiger Anziehungskraft und von unerreichtem Ausdruck verhaltener Leidenschaft. Vielleicht braucht man nicht einmal zu beklagen, daß der bildnerische Schmuck der Kapelle nicht in dem ursprünglich gedachten überreichen Maße zur Ausführung kam.



Denkmal des *Giuliano de' Medici* in *San Lorenzo* zu *Florenz*.

Bildh.: *Michelangelo Buonarotti*.

Nach *Michelangelo* ist *Andrea Sanfovino* (*Andrea Contucci dal Monte Sanfovino*, 1460—1529) als der gefeiertste Bildhauer der Hochrenaissance zu nennen. Er arbeitete 1504 das Denkmal des *Pietro da Vincenza* im Durchgang zu Araceli und hierauf feine beiden berühmten Denkmäler im Chor von Santa Maria del Popolo im Auftrage des Papstes *Julius II.*, die Denkmäler der Kardinäle *Ascanio Maria Sforza* (1505) und *Girolamo Baffo* (1507). Im Aufbau den guten älteren römischen Vorbildern nachgehend, kommt in ihnen die Architektur zu einer selbständigen Bedeutung; doch steht der figürliche Schmuck in feiner mehr allgemeinen als naturalistischen Schönheit und durch die nicht glückliche Anordnung der Grabfiguren hinter den Denkmälern des Quattrocento zurück. Auch die sonst mit großer Feinheit durchgeführte Ornamentik hat mit der Architektur eine gewisse Unruhe der Gesamtwirkung gemein und läßt in ihrer örtlichen Verwendung die feine Berechnung, in ihrer Erfindung und Durchbildung die Naturwahrheit und Ursprünglichkeit der großen Meister des XV. Jahrhunderts vermiffen. In diesen Werken ist zu viel Vollendung gegen die größere Natürlichkeit der Werke der vorangegangenen Periode.

166.
*Andrea
Sanfovino.*

Benedetto da Rovizzano (1476—1556) gehört zu den Künstlern der Zeit, die in das Ausland berufen wurden. Er ging auf Veranlassung des Kardinals *Wolfey* nach England, um dort das Grabmal dieses Kirchenfürsten auszuführen. Schon vor ihm war *Piero Torrigiano* (geb. 1472) durch den König an den englischen Hof berufen worden und arbeitete das edle Grabdenkmal *Heinrich VII.* und das einfache Grab der Mutter des Königs in Westminster-Abbey.

167.
*Benedetto
da Rovizzano.*

Francesco di Sangallo (1493—1570) fertigt das Denkmal des Bischofs *Angelo Medici* in Santa Annunziata zu Florenz an und in schlichterer und naturwahrerer Weise die Grabplatte des Bischofs *Bonafede* in der Certosa bei Florenz. *Gian Cristoforo Romano's* (um 1465—1512) Mausoleum des *Gian Galeazzo Visconti* in der Certosa zu Pavia (um 1491—97) erscheint nach *Bode* wie ein »Schmuckkästchen im kolossalen«. Ein jüngeres Denkmal *Sangallo's*, das Denkmal des *Pier Francesco Trecchi* in San Vincenzo zu Cremona (um 1502—5), ist ohne feineren Sinn für den Aufbau, aber wertvoll im ornamentalen Schmuck. »Als ein Jugendwerk des Künstlers ist die treffliche Marmorbüste der jungen *Bentrice d'Este* im Louvre (um 1491) wohl mit Recht für *Cristoforo* in Anspruch genommen. Nach dem Vergleich mit dieser Büste und verschiedenen beglaubigten Medaillen berühmter italienischer Frauen seiner Zeit darf auch die große Marmorbüste der *Teodorina Cibò* in der Berliner Sammlung mit Wahrscheinlichkeit auf *Gian Cristoforo* zurückgeführt werden. In Rom im Anfang des XVI. Jahrhunderts entstanden, zeigt dieses Werk in der anspruchslosen Haltung, in der klassischen Gewandung die Richtung der Hochrenaissance in einer schlichten Größe wie wenige Büsten der Zeit.« (*Bode*.)

168.
*Francesco
di Sangallo.*

In den Grabmälern des *Pietro Bariloto* in Faenza (um 1520—45) sind die Vorbilder der venetianischen Künstlerfamilie *Lombardi* wieder zu erkennen. In Parma stehen in der Steccata von *Gian Francesco da Grado's* Hand mehrere Feldherrendenkmäler von guter Einfachheit im Aufbau, zierlicher Ornamentik und feiner Farbewirkung.

Jacopo Sanfovino (*Jacopo Tatti*, 1486—1570) arbeitet in Venedig und fertigt in etwas nüchterner Weise die beiden Kolosse an der Treppe des Dogenpalastes an. Unter mehreren Grabmälern sind das Denkmal *Venier* (gest. 1556) in San Salvatore und das des *Thomas von Ravenna* mit der sitzenden Bronzestatue über der Thür von

169.
*Jacopo
Sanfovino
u. A.*

San Giuliano die anprechendsten. In dem gut aufgebauten Grabmal, das *Alessandro Vittoria* aus Trient (1525—1608) sich selbst in Santa Zaccaria errichtete, zeigt die Büste die eigentliche Kraft des Künstlers, die Porträtdarstellung. Er schuf als Porträtist eine Büste des Admirals *Contarini* in Thon (Museum zu Berlin), sowie die großen Marmorbüsten des *Pietro Zeno* und des *Ottavio Grimani*, letztere in ihrer vornehmen individuellen Erscheinung, die durch die warme naturalistische Färbung des Marmors noch erhöht wird, wohl die bedeutendste unter den zahlreichen derartigen Arbeiten des *Vittoria*. Der Doge *Loredan* am Grabmal desselben in Santi Giovanni e Paolo zu Venedig ist eine edle Porträtfigur des *Girolamo Campagna* aus Verona, eines Schülers des *Jacopo Sansovino*. Mit den Ausläufern der *Sansovino*'schen Schule erlicht in Venedig für nahezu ein Jahrhundert die plastische Thätigkeit; ihre Wiederbelebung durch *Bernini* und seine Richtung bringt ihr nicht mehr die Kraft wie zu den Schöpfungen der früheren Zeiten.

170.
Benevenuto
Cellini.

Eine der interessantesten Gestalten des Florentiner Kunstlebens des Cinquecento hängt nur durch wenige Werke mit unserem engeren Gebiete zusammen, gewinnt für daselbe aber doch durch die bedeutsame Förderung des Bronzegusses und durch den Einfluss, den die besonderen Erfordernisse des Bronzegusses ausüben, Bedeutung. Der Florentiner Goldschmied *Benevenuto Cellini* (1500—72) wird vom König *Franz I.* von Frankreich beschäftigt und beginnt eine Kolossalfigur des Königs, die aber nicht einmal im Modell vollendet wird. Sein Hauptwerk ist der *Perseus* der Loggia dei Lanzi in Florenz, eine trefflich bewegte Bronzefigur auf einem köstlich entworfenen Postament, ein hervorragendes Werk des großen Verehrers *Michelangelo*'s. Eine Bronzebüste *Cosimo I.* im Bargello zu Florenz zählt zu den besseren Arbeiten des Künstlers und verrät, wie die Büste des *Bindo Altoviti* im Privatbesitz in Florenz, Wahrheit in der Wiedergabe der Persönlichkeit.

171.
Bronzeguss.

Der italienische Bronzeguss jener Zeit erfreute sich eines bedeutenden Rufes über die Grenzen der apenninischen Halbinsel hinaus, und die politischen Verhältnisse, deren Schwerpunkt damals nach der iberischen Halbinsel neigten, hatten zur Folge, dass bedeutende italienische Künstler am spanischen Hofe durch große Aufträge ausgezeichnet und in hohen Ehren gehalten wurden. So haben als Bronzegießer, für große wie für kleine Aufgaben, neben *Cellini* zwei oberitalienische Bildhauer, der Paduaner *Leone Leoni* (1509—90) und sein Sohn *Pompeo Leoni* (gest. 1610) eine ausgedehnte Thätigkeit für *Karl V.* und *Philipp II.* von Spanien entwickelt. Ihre Bronzeplastiken dieser Fürsten und ihrer Anverwandten (jetzt im *Museo del Prado* in Madrid, in Toledo und in Windsor Castle) sind ernst und lebenswahr in Haltung und Auffassung und zeigen eine ähnliche Freude der Künstler an reichem Beiwerk und an der Durchführung, wie *Cellini*'s Bronzen; doch haben sie weniger feine goldschmiedartige Schärfe und Härte. In Italien kann man am Marmordenkmal des *Giovanni Giacomo de Medici* im Dom zu Mailand und an der imposanten sitzenden Bronzefigur des *Vincenzo Gonzaga* über seinem Grabmal im Palaß zu Sabionetta *Leoni*'s Thätigkeit im großen kennen lernen.

Die Pflege des Bronzegusses, der seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts allgemein wieder in Aufnahme kam und namentlich in Florenz und Venedig, eine Zeitlang auch in Mailand, Bologna u. f. w. durch hervorragende Kräfte zu glänzender Entfaltung gelangte, hat zu einer außerordentlichen technischen Vollendung geführt und auf die Entwicklung der gesamten Plastik in Italien noch im Laufe des XVI. Jahrhunderts einen bestimmenden Einfluss ausgeübt. Die Schwierigkeit der Arbeit und

die Sorgfalt, die auf die Ausführung verwendet werden mußte, führten die Künstler auf ein tieferes Studium der Natur zurück. Zudem mußten die Bedingungen für eine gute Wirkung der Bronzearbeiten: geschlossene Komposition, maßvolle Bewegung und malerische Modellierung, auf eine maßvollere, weniger äußerliche Behandlung der Marmor- und Thonarbeiten zurückwirken.

Ein anderer wesentlicher Umstand für den Umschwung, der sich Ende des XVI. Jahrhunderts in der italienischen Plastik vorbereitet und allmählich den Barockstil heraufführt, ist das Eindringen fremder Kunst, insbesondere durch niederländische und später durch französische Bildhauer, die sich vorübergehend oder dauernd in Italien niederließen und hier teilweise eine sehr umfangreiche Tätigkeit ausübten. Der einflußreichste unter diesen Künstlern ist der Vlame *Giovanni Bologna* (*Jean Boulogne* aus Douay, 1524—1608), welcher in den letzten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts als Künstler der öffentlichen Plätze, Gärten und Paläste der *Mediceer* eine reiche Tätigkeit entfaltete . . . In Antwerpen seine künstlerische Schulung erwerbend, kam *Giovanni Bologna* im Alter von 25 Jahren nach Italien und ließ sich 1553 dauernd in Florenz nieder. Die von ihm geschaffene Reiterstatue *Cosimo I.* neben dem Palazzo Vecchio auf der Piazza del Granduca (aufgestellt 1594) ist ein edles und einfaches Werk von schlichter Haltung, das zu häufiger Nachahmung Veranlassung war. Es scheint, als ob die Statue eines seiner besten Werke in Italien geblieben wäre; denn ein zweites Werk in Florenz, die Reiterstatue *Ferdinand I.* auf der Piazza dell' Annunziata, steht ihm nach, und wo Reiterstatuen nur nach seinen Entwürfen ausgeführt werden, wie die Reiterstatuen *Cosimo I.* auf der Piazza de' Cavalieri und *Ferdinand I.* am Lungarno von Francavilla, da bleiben sie unter dem Durchschnitte. Für die 1614 auf dem Pont neuf in Paris errichtete Reiterstatue *Heinrich IV.* bildet *Giovanni* das Pferd, das ursprünglich für eine Reiterstatue *Ferdinand's*, Herzogs von Toscana, bestimmt war und von *Cosimo de' Medici* an die Regentin *Maria de Medici* geschickt wurde. 1792 wurde die Statue zerstört und später durch eine neue ersetzt. Die Figuren der vier Weltteile an den Ecken des Postaments wurden in Paris in Bronze gegossen.

Der Einfluß *Giovanni Bologna's* auf die künstlerische Mitwelt war ein sehr bedeutender. Einer seiner hervorragendsten Schüler ist *Pietro Tacca* aus Carrara, der in Livorno die Begleitfiguren des Denkmals *Ferdinand I.* am Hafen gießt. Die Marmorstatue ist von *Giovanni Bandini*; sie gibt *Ferdinand* als Großmeister des Stephansritterordens wieder. Am Sockel krümmen sich in Ketten vier Korfaren oder Türken, die *Pietro Tacca* in Bronze goß und die vortreffliche Arbeiten des lebensvollen Künstlers sind, dessen Haupttriumph in Spanien blühte.

Unter dem Einflusse *Michelangelo's* steht der Lombarde *Guglielmo della Porta* (gest. 1577), und aus diesem Einflusse entsteht sein bestes Denkmal, das Grabmal *Paul III.* im Chor von St. Peter in Rom. In der vornehm und groß aufgefassen sitzenden Bronzestatue des Papstes nicht minder wie in den beiden allegorischen Begleitfiguren, die Gerechtigkeit und die Klugheit darstellend, lassen sich Anklänge an die *Mediceer*-Gräber *Michelangelo's* nachweisen. Zu dem Grabmal gehörten zwei weitere Statuen im Palazzo Farnefe. Die Linienführung der Figuren leidet an gleichförmigem Parallelismus der Bewegungen und erreicht nicht entfernt die wirkungsvolle Bewegung der großen Florentiner Vorbilder. Gleichwohl sind die späteren Werke *della Porta's* unter die besseren der Nachahmer *Michelangelo's* zu rechnen, und die Papstfigur des Denkmals *Paul III.* wird mit Recht als eine durch Lebens-

172.
Vorbereitung
des
Barockstils;
Bologna,
Tacca,
Porta,
Bandinelli
u. A.

fülle und Kraft ausgezeichnete Figur gerühmt, der wenige Bildnisfiguren dieser Zeit an die Seite zu stellen find.

Der Florentiner *Baccio Bandinelli* (1493—1560), ein neidischer Nebenbuhler *Michelangelo's*, ist gleichwohl ein Nachahmer deselben; er schafft die Statue des *Giovanni Medici* auf der Piazza San Lorenzo in Florenz, ein Werk leidlich in der Porträtdarstellung, aber lau in der Bewegung. Im übrigen »steht die kriegerische Derbheit im Einklange mit der Erscheinung und dem Charakter des Mannes« (*Bode*); dieser Einklang ist demnach als eine wertvolle Eigenschaft besonders hervorzuheben. Von geringerer künstlerischer Bedeutung sind die Begleitfiguren der Grabmäler *Leo X.* und *Clemens VII.* im Chor der Kirche Santa Maria sopra Minerva in Rom. Von ihm ist auch die Kolossalgruppe *Herkules* und *Cacus* vor dem Palazzo vecchio in Florenz. In der gleichen Kirche führte *Giacomo della Porta* die Grabdenkmäler der *Capella Aldobrandini* aus. *Vincenzo Danti* (1530—67) fertigt die Statue des Papstes *Julius III.* beim Dom von Perugia an und folgt in ihrer Formgebung dem Zuge der römischen Malerschule.

In die Thätigkeit des als Architekt bedeutenderen *Bartolommeo Ammanati* (1511—92) als Bildhauer fallen die Grabmäler zweier Nepoten des Papstes *Julius III.* im Querschiff von San Pietro in Montorio zu Rom; die begleitenden Nischenfiguren stellen die Religion und die Gerechtigkeit dar und sind von *Michelangelo* abhängig. Er arbeitet noch das Mausoleum der Verwandten *Gregor XIII.* im Campo Santo zu Pisa und das Grabmal des Juristen *Mantova Benavides* in den Eremitani zu Padua. In den späteren Arbeiten verfällt *Ammanati* mehr und mehr der Allegorie.

^{173.}
Triumphbogen.

In dieser prachtliebenden Zeit kommt neben den zahlreichen Grabdenkmälern und den Reiterstatuen auch der Triumphbogen wieder zu einigem Rechte, wenn auch aufer dem Bogen in Neapel von monumentalen Gestaltungen nicht gesprochen werden kann. Freilich bleibt der Bogen nicht ohne gelegentlichen Widerspruch. Nach *Leo X.* Tode 1521 wird *Adrian VI.*, ein alter flandrischer Bischof von bescheidener nordischer Art, zum Papste gewählt. Die Triumphbogen, die man ihm zu seinem Einzuge anbietet, lehnte er als heidnische Ehrenbezeugungen ab. Diese Fälle aber sind sehr vereinzelt; thatsächlich spielen bei großen festlichen Veranstaltungen die Triumphbogen eine so bedeutende Rolle, daß im Vordergrund des Interesses stehende Künstler mit der Aufgabe betraut werden, Entwürfe für diese Eintagswerke anzufertigen. *Luigi Cardi* in Rom (1559—1613) entwirft Triumphbogen für die Feste bei der Hochzeit der *Maria von Medici* mit König *Heinrich IV.* von Frankreich (1600) und liefert auch die Zeichnung zum Sockel der Statue *Heinrich IV.* in Paris. *Donato Frosini* errichtet beim Einzug des Papstes *Paul V.* in Rom (1605) auf dem Kapitol einen streng und edel gezeichneten Triumphbogen. An der gleichen Stelle errichtet der Herzog von Parma Triumphbogen für die Umzüge der Päpste *Clemens X.* (1670) und *Alexander VIII.* (1689), »grofsartige, etwas schwere und in reichem Umrisse sich aufbauende Werke in echt architektonischer Haltung« (*Gurlitt*). Diese wenigen Beispiele könnten noch durch zahlreiche andere ergänzt werden. Da aber bleibende Gestaltungen, wie es scheint, aus ihnen nicht hervorgingen, so genüge diese kurze Erwähnung. —

^{174.}
Barockstil.

Die Denkmäler des italienischen Barock, der Zeit etwa um 1630—1780, stehen unter dem Einflusse der diese Periode beherrschenden Gesamtstimmung der Plastik. Das malerische Prinzip ist auch bei ihnen so sehr das bestimmende Gesetz, daß *Ilg* mit Recht sagen konnte, die Plastik sei eine Sklavin der Malerei geworden

und gefalle sich im Anftreben von Effekten, im Ausdruck heftiger Leidenschaften, in übertriebenen Bewegungen oder in zierlicher Grazie⁷¹⁾. »Nicht mehr die abgefchlossene Wirkung des Bildwerkes an ſich, fondern die maleriſche Zufammenwirkung deſſelben mit der Architektur und gelegentlich auch mit der Landſchaft wird von den Künftlern in ſo rückſichtsloſer Weiſe angeftrebt, daſs das einzelne Bildwerk, aus ſeinem Zufammenhange herausgelöst, meift als Karikatur erſcheint. Dieſe unplaſtiſche Auffaſſung der Skulptur iſt aber nicht etwa die Folge und bewirkt auch keineswegs ein Zurücktreten der plaſtiſchen Thätigkeit in Italien; vielmehr iſt die Zahl der Bildhauer, unter dieſen hochbegabte, eine ſehr groſſe, und der Umfang ihrer Werke wie die Pracht des Materials ſind ſo auſerordentlich, daſs keine andere Zeit darin mit dem Barock wetteifern kann. In bewuſstem Gegenſatz zur Hochrenaiffance und ihrer manieriſtiſchen Ausartung erſtrebt die Barockplaſtik wieder eine treue Wiedergabe der Natur; aber dieſer Naturalismus iſt ganz eigener Art . . . Das dramatiſche Prinzip der Zeit, das unplaſtiſche Beſtreben, ſelbſt die Einzelfigur im Moment der Handlung in ihrer Bethätigung der inneren Erregung darzuſtellen, muſte von vornherein zu einer ſtarken Uebertreibung der Formen führen . . . Die Männlichkeit wird zur karikierten Schauſtellung der Muskeln; die weibliche Schönheit wird in üppiger Fleiſchesfülle geſucht . . . Die Gewandung wird nach rein maleriſchen Prinzipien belebt, und in ihren tiefen, oft wie vom Winde aufgebauchteten Falten wird auf den Körper darunter keine Rückſicht mehr genommen. Dafür thut ſich der Realismus etwas darauf zu gute, die Stofflichkeit der Gewänder mit größter Bravour wiederzugeben, ſowohl in Stärke und Fältelung, wie in Glanz und Muſterung, gelegentlich auch in der Färbung, für die dann verſchiedene Materiale gewählt werden . . . Die Grabmonumente werden zu prunkvollen Aufführungen, bei denen unverſtändliche allegoriſche Geſtalten den Jammer über den Tod, den Triumph über die irdiſche Vergänglichkeit oder die Verherrlichung des Verſtorbenen zum Ausdruck bringen ſollen. Dieſe groſſen Grabmäler . . . erſcheinen in der Geſamtwirkung ihrer Gruppen und Einzelfiguren wie rieſige, maleriſche Hochreliefs . . . Mit groſſem Erfolge pflegen die Künftler dieſer Zeit die Porträtdarſtellung; die Porträtbüſten, gelegentlich auch die Statuen, verbinden treffende Lebenswahrheit mit maleriſcher Breite der Anordnung und vornehmer Grandezza der Auffaſſung⁷²⁾ . . .«

Der groſſe, ſowohl die Bildnerei wie die Architektur umfaſſende, die Kunſt ſeiner Zeit völlig beherrſchende Künftler des Barockzeitalters iſt der Neapolitaner *Lorenzo Bernini* (1598—1680). Auf den Umſtand, daſs er Neapolitaner iſt, darf man beſonders hinweiſen; denn das feurige, überkochende ſüdliche Temperament kommt in ſeinen Werken allenthalben zum Durchbruch. Der Hauptort ſeiner Thätigkeit und ſeitdem der eigentliche Mittelpunkt der Kunſt des Barock iſt Rom. Doch nicht hier allein entwickelt ſie ſich; die Barockkunſt iſt über ganz Italien verbreitet und erzeugt überall zahlreiche Denkmäler, deren Charakter der der übertriebenen Form und der überſchäumenden Empfindung iſt. Dazu kommt, daſs dieſer Charakter auch nicht einmal mehr ein national italieniſcher bleibt; denn er wird durch die zahlreichen niederländiſchen und franzöſiſchen Bildhauer, die namentlich in Rom vorübergehend oder dauernd thätig waren: die *Duquesnoy* (in Italien unter dem Namen *Fiammingo* bekannt), *Puget*, *Houdon*, *Legros* u. ſ. f., mit einer Reihe fremder Elemente verſetzt. Aber obgleich die meiſten dieſer Künftler neben den gleichzeitigen Italienern maſ-

175.
Bernini.

⁷¹⁾ Siehe: ILG, A., Fiſcher von Erlach etc. Wien 1895. S. 48.

⁷²⁾ Siehe: BODE, a. a. O.

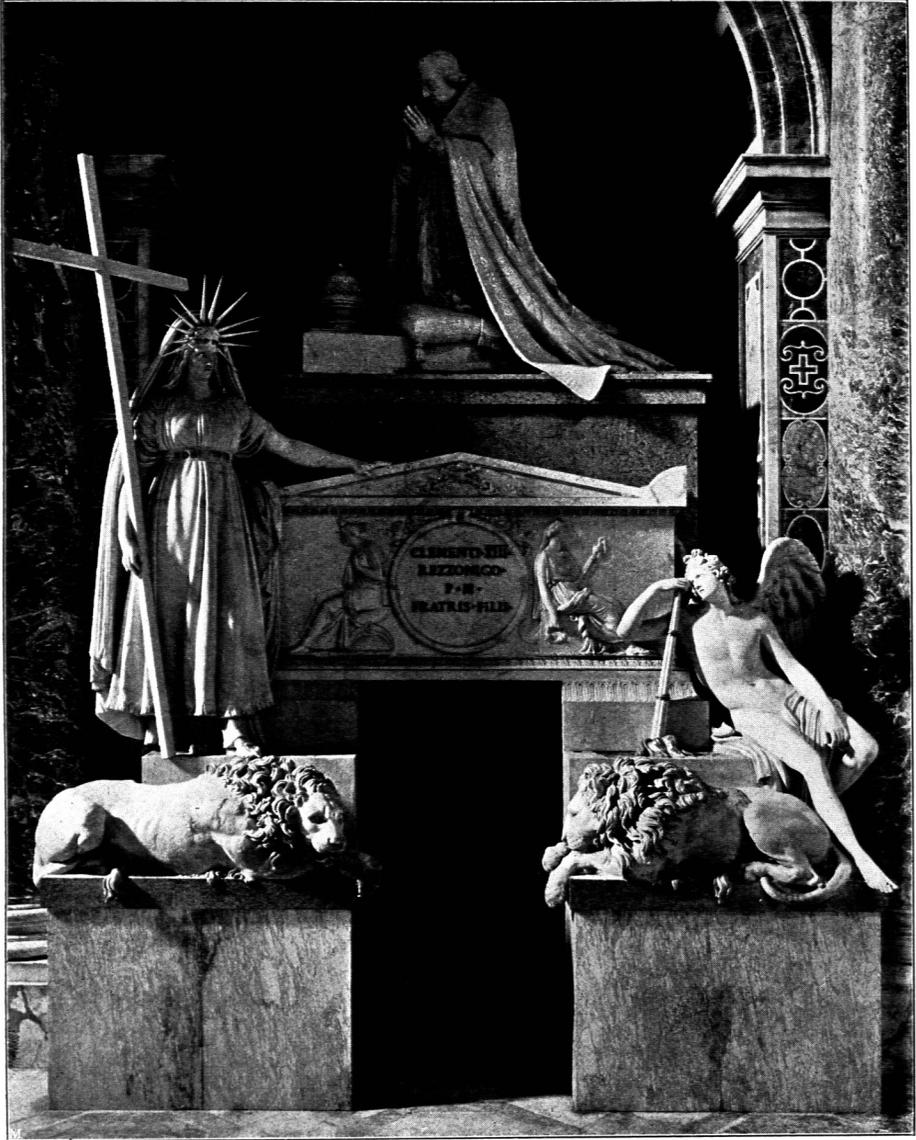
voller, in ihrem Naturalismus naiver und gefunder erscheinen, ist doch eine Milderung der Wucherung nicht bemerkbar. Der Meister derselben bleibt *Bernini* (1598—1680). Er schafft und umgibt mit heroischem Pathos die beiden Reiterstatuen *Konstantin's* und *Karl des Großen* im Vorraum zu St. Peter. Zur Steigerung des malerischen Eindruckes seiner Werke weist er der Gewandung eine so bedeutende Rolle zu, daß der Charakter der dargestellten Persönlichkeit dadurch in den Hintergrund tritt. Die Bewegung des Körpers ist nur dazu da, dem Gewande eine interessante Lage und Form abzugewinnen. Dies kommt namentlich bei seinen Porträtfiguren, z. B. den Papststatuen *Urban VIII.*⁷³⁾ und *Alexander VII.* in St. Peter zu Rom zum Ausdruck. Die verschiedene Behandlung des schwerbrüchigen Purpurs, des gestickten Palliums, der feinfaltigen Alba, der Glanzstoffe der Ärmel und der Tunika und sogar bei anderen Werken der durchbrochenen Spitzen und Säume, also die Wiedergabe des Stofflichen ist meisterhaft. Die breite Bedeutung der Allegorie ist auch aus diesen Grabmälern zu erkennen. In beiden Fällen tritt der Tod als Skelett auf; in beiden Fällen begleiten allegorische Figuren den Aufbau des Grabdenkmales. *Urban VIII.* errichtete der Gräfin *Mathildis* in St. Peter ein Grabmal und übertrug es *Bernini*, der es auch selbst ausführte. Auch die Statue dieser Gräfin ist ein Beispiel für die hervorragende stoffliche Behandlung der Werke des Meisters. Für *Karl I.* von England arbeitete er dessen Büste; in Frankreich, wohin ihn schon Kardinal *Mazarin* berufen wollte, *Colbert* aber erst 1665 thatsächlich berief, arbeitete er die Büste *Louis XIV.* im Louvre. Hier verbreitete sich sein Ruhm in weitem Umfange.

176.
Nachfolger
Bernini's.

Auf das nördliche Italien scheint *Bernini* weniger Einfluß ausgeübt zu haben, wie auf das Ausland, wenn auch die allgemeine Zeitstimmung hierher ihre Wellen schlug. Noch in der nachberninischen Zeit wurden die venetianischen Wandgrabmäler fortgesetzt, natürlich mit allen Auswüchsen dieser nach leerer Wirkung strebenden Kunst und Zeit. Zu den besseren der Werke gehört das Mausoleum des Dogen *Valier* in Santi Giovanni e Paolo von *Baratta*, ein Wandgrab in zwei Ordnungen, mit einer bemerkenswerten Statue einer Dogaresse im vollen Kostüm der Zeit. Dagegen zeigt das Grabmal des 1669 gestorbenen Dogen *Pesaro* in den Frari in den schwarzen Atlanten mit zerrissenen Hofen, durch welche der weiße Marmor durchkommt, die ganze Verwilderung und Gedankenarmut der Zeit. Als ein maßvoller Nachfolger *Bernini's* und in seinem Sinne errichtet *Alessandro Algardi* (1598—1654) in St. Peter zu Rom das Prachtgrab *Leo XI.* Von *Francesco Mocchi* (gest. 1646) stammen die bronzenen Reiterdenkmäler des *Alessandro* und des *Ranucio Farnese* auf dem großen Platze zu Piacenza (1625), in ihrer idealen Gewandung und übertriebenen Bewegung von der Art des *Bernini* abhängig. *Camillo Rusconi* errichtet lange nach des Papstes Tode (1723) das Grabmal *Gregor XIII.*; als ein Prachtstück berninesker allegorischer Bildungen entsteht die unter *Foggini's* Leitung ausgestaltete und 1692 vollendete Capella *Feroni* in Santa Annunziata zu Florenz. Aus rein symmetrischen Gründen zeigt das Grabmal zwei Sarkophage statt eines; an dem einen sitzen die Treue mit dem bronzenen Porträtmedaillon und die Schifffahrt, am anderen die Abundantia maritima und der Gedanke, letzterer als ein nackter Alter mit Büchern personifiziert. Ueber den Sarkophagen stehen der heil. *Franciscus* und der heil. *Dominicus*; unter dem Kuppelrand schweben Engel und in der Kuppel Putten.

Es kann nicht besonders auffallen und ist in der natürlichen Entwicklung

⁷³⁾ Abgebildet in: EBE, G., Spätrenaissance und 1. Barockperiode. Bd. II. Berlin 1897. Taf. 20.



Denkmal *Clemens XIII.* in *St. Peter* zu Rom.

Bildh.: *Antonio Canova.*

jeder menschlichen Bewegung begründet, daß die besondere Eigenart der berninischen Kunst zu übertriebenen Nachahmungen führte, die ihrerseits wieder eine heilsame Reaktion in der Kunst zur Folge hatten. So kam es, daß auch die *Bernini*-sche Richtung und Schule sich auslebten. Noch zu Lebzeiten des Meisters, schon um die Zeit von 1670—80 trat unter den römischen Künstlern ein Bestreben zur Rückkehr zu größerer Einfachheit und Schlichtheit der Auffassung zu Tage, welche in Gegensatz trat zu der spielenden Art, welche die Kunst der Spätrenaissance in Italien angenommen hatte. Dieses spielende Wesen ging einerseits von der unnatürlichen Steigerung des Gefühlsausdruckes, andererseits aber auch vom Kunstgewerbe aus; die Kunstfischlerei, die Galanteriearbeit, die tausend Kunststücke, die man im kleinen unternahm und deren Ausführung mit dem ganzen Ernst einer rückläufigen Zeit beobachtet wurde, die Art der Elfenbeindrecherei u. f. w. traten an die Stelle der großen Auffassung in der Zeit nach den Stürmen und Zwischenfällen, die der dreißigjährige Krieg in allen Ländern im Gefolge hatte. Ausprüche wie die von *Fuvara*: »Vergesst alles, was Ihr gelernt habt!« und »Man kann in der Einfachheit nicht zu weit gehen!« waren die Grundstimmung der Künstler des damaligen Rom. Der Architekt Cavaliere *Gianbattista Contini*, zu jener Zeit Präsident der Akademie, schildert die Karossmacher, Ebenisten und Tischler, »die zahllose kleine Bogen, ungefaltete Säulen, Drei-, Sechs- und Achtecke lieben, und spricht daher von dem *Disgraziatello*, dem *Papagalluccio* und *Archittettuzzolo* solcher Kindereien, demgegenüber es notwendig sei, wieder an die *Sodezza*, *Grandiosità*, *Maestà* und *Signoria* der Baukunst zu denken⁷⁴⁾. Solche Kräfte wirkten auch auf anderen Gebieten und bereiteten den Boden für die Auffassungen eines *Oefer*, *Winckelmann*, *Lessing* u. f. w. vor; denn die Bestrebungen blieben nicht auf Rom und Italien beschränkt. *Raffaell* und die Antike waren die ausgegebene Lofung; durch Ueberlegung ging man wieder auf sie zurück. Die Theoretiker der Renaissance, die Werke von *Scamozzi*, *Palladio*, *Serlio*, *Ligorio*, *Donato*, *Vignola*, von den Alten der Theoretiker *Vitruv*, wurden wieder hervorgeholt als Heilmittel gegen eine Kunst, die sich so sehr im Malerischen und in billigen und absichtlichen Wirkungen verloren hatte, daß von einer ernstern, geschweige denn großen Wirkung nicht mehr gesprochen werden konnte.

Auf unserem Gebiete that sich diese Bewegung kund bei einem Künstler, der 1757 im Trevisanischen, in Possagno, geboren wurde, bei *Antonio Canova* (1757—1822), in welchem sich die italienische Kunst noch einmal zu einer letzten großen Leistung zusammennimmt. Sein Name pflegt mit der Wiedergeburt der Kunst am Ausgang des XVIII. Jahrhunderts zusammen genannt zu werden, und es ist kein Zweifel darüber möglich: eine entschiedene Abwendung von der *Bernini*-schen Kunst bedeuten die Arbeiten *Canova*'s. Er gehört mit *David* zu der Gruppe der Wiederbegünstigter des klassischen Altertums; doch ist seine Scheidung von der vorausgegangenen Barockkunst keineswegs eine reinliche, eine Thatfache, die aber ein Umstand zu seinen Gunsten geworden ist; denn sie brachte Wärme und Empfindung in die sonst kühlen Arbeiten in klassischem Geiste dieser Zeit. In seinen Grabmälern bezeugte er monumentalen Sinn. In Santi Apostoli in Rom errichtete er 1782 das Grabmal *Clemens XIII.*, wobei er allerdings die schon durch *Bernini* getroffene Anordnung der hoch sitzenden Papstfigur und zu beiden Seiten die Allegorien der Unschuld und der Mäßigkeit wiederholte. In St. Peter zu Rom errichtete er 1792 das Grabmal *Clemens XIV.*; es ist durch die schöne Gestalt des Papstes gekrönt, ein

177.
Rückkehr
zur
Einfachheit.

178.
Canova.

⁷⁴⁾ Siehe: I. G., a. a. O., S. 62.

mächtiger Löwe ist Grabeswächter; eine Allegorie der Religion ist Begleitfigur und ein schlafender Genius mit der umgekehrten Fackel das Symbol des Todes. Das Grabmal der Erzherzogin *Maria Christina* in der Augustinerkirche zu Wien geht auf malerische Grundzüge zurück. In Santa Croce zu Florenz errichtet er das Denkmal *Alferi's* mit der trauernden Italia, in Santa Maria dei Frari zu Venedig das Denkmal *Tizian's*, das dann sein eigenes wurde, in der Apostelkirche zu Rom das Denkmal *Volpato's*. Seine künstlerische Beurteilung ist eine verschiedene, je nachdem man ihn seinen Vorläufern der *Bernini'schen* Schule oder seinen Nachahmern gegenüberstellt. Ersteren gegenüber erscheint er kalt, feelenlos, formalistisch, letzteren gegenüber immer noch mit Temperament und malerischem Gefühl begabt, wie das Denkmal in Wien bezeugt. Jedenfalls ist er eine interessante Erscheinung am Ausgang der Denkmalebewegung der Spätrenaissance in Italien. Und wenn *Bode* meint, in der schroffen Reaktion gegen die völlig unplastische Empfindung des Barocks (über die man aber doch wohl auch anderer Meinung sein kann) sei *Canova* zwar in eine nüchterne und phrasenhafte Nachahmung der Antike gefallen, die noch inhaltloser und unwahrer sei, als die phrasenhaftesten Skulpturen des Barock, so geht dieses scharfe Urteil unzweifelhaft zu weit. Neben dem Verdienst, »die plastische Kunst wieder in ihre eigentliche Bahn eingelenkt« zu haben, steht doch auch der Wiedergewinn feelficher Empfindung, und das ist immerhin ein Fortschritt.

179.
Denkmäler
auf Malta.

Die italienische Denkmalkunst außerhalb des Landes zu verfolgen, unternehmen wir nur bei Spanien. Hier sei nur noch kurz eine Insel mit unmittelbarer Uebertragung erwähnt: die Insel Malta. Die Renaissance- und die Barockkunst pflanzten sich auch hierher fort und erzeugten eine Reihe beachtenswerter Werke. Die Ritter des Malteserordens verwendeten ihre reichen Einkünfte zur Schaffung einer architektonischen Pracht, welche namentlich in der St. John's Cathedral zu Valletta zum Ausdruck kommt. Dort wurden die Großmeister des Ordens nach ihrem Hinscheiden durch Wandgrabmäler ausgezeichnet, zu welchen die kostbarsten Materialien verwendet wurden. Daneben ist die Kirche mit mehreren Hunderten von Steinplatten für die Grabmäler der Ordensritter geschmückt, aus verschiedenfarbigem Marmor bestehend und mit Wappen geziert. Anzuführen sind die barocken, mehr malerischen als streng architektonischen Grabmäler der Großmeister *De Lascaris* (1636—57) und *de Paule* (1625—36) in der Michaelskapelle der genannten Kathedrale. Es sind Büstendenkmäler vor reich gegliederten Nischen zu beiden Seiten eines Durchganges, oberhalb desselben durch einen allegorischen plastischen Fries verbunden⁷⁵⁾. Künstlerisch bedeutender wie auch bedeutender in der architektonischen Anlage ist das Denkmal des Großmeisters *Carafa* (1680—90) in der Katharinenkapelle. Es entspricht den ähnlichen italienischen Denkmälern und zeigt in einer Säulenarchitektur die hochgestellte Bronzebüste des Großmeisters, zu ihren beiden Seiten lebhaft bewegte Putti. Die Büste ist trefflich modelliert, das Denkmal reich im Eindruck. —

180.
Neuzeit.

Damit sei die italienische Denkmalkunst bis zum Ausgange der Spätrenaissance verlassen. Hinsichtlich ihres allgemeinen Charakters, wie er sich aus den politischen und Kulturströmungen ableiten läßt, tritt sie in einen gewissen Gegensatz zur Denkmalkunst der Neuzeit. Sind in der Vergangenheit der Individualismus, das hoch-

⁷⁵⁾ Siehe: *Builder*, 20. Nov. 1897.

gefteigerte Selbstgefühl, das Ruhmbedürfnis die treibende Kraft, welche die Denkmäler selbst auf eigene Anordnung des Geehrten entstehen läßt, tritt also das politische Moment gegen die Gründe des Individualismus zurück, so wenden sich die Verhältnisse in der Neuzeit im Sinne der politischen Einwirkung. Dies ist verständlich genug, wenn man den Lauf der Dinge betrachtet, wie er sich nach dem Niedergang der zahlreichen einst blühenden Gemeinwesen der apenninischen Halbinsel entwickelt hat. Wir sehen hier dieselbe Erscheinung, wie sie in anderen Ländern, die sich in der neuesten Zeit zu einer politischen Neugestaltung durchgerungen haben und in welchen das Denkmal der politischen Geschichte folgt, beobachtet werden kann. Die Entdeckung und Kolonisation Amerikas war der Untergang des einstmals so blühenden Staatengefüges. Spanien, welches die Fremdherrschaft über Italien ausübte, that nichts, das Land zu heben, und auch als nach dem spanischen Erbfolgekriege Oesterreich die herrschende Macht auf der apenninischen Halbinsel wurde, konnte der fortschreitende Niedergang nicht aufgehalten werden. Die aus den Einflüssen der französischen Revolution des Endes des XVIII. Jahrhunderts hervorgegangenen republikanischen Bildungen und die Napoleonischen Umwandlungen derselben zu einem italienischen Königreiche hatten das italienische Volk so wenig beschäftigt, daß daselbe selbst nach den italienischen Neugestaltungen nach dem Sturze *Napoleon's* zur Beteiligung an der Gestaltung seiner ferneren Geschichte nicht berufen wurde. Im Gegenteil wurde das Volk Jahrzehnte hindurch unter einem polizeilichen Ueberwachungssystem gehalten, welches daselbe aber zu seinem Bewußtsein aufrüttelte. Die spanische Revolution von 1820 entwandte ihre Wellen nach Neapel; in Sardinien und in der Lombardei fanden Erhebungen statt; das Volk sträubte sich gegen die Fremdherrschaft und liefs sich durch den Dichter *Silvio Pellico* begeistern. Die Pariser Julirevolution brachte eine weitere Entwicklung der liberalen Gedanken, und es zeigten sich die Regungen zur Bildung eines geeinigten Italien, zunächst durch die Bildung der geheimen Verbindung des Jungen Italien. Nun kamen die Kämpfe des Jahres 1848 gegen Oesterreich; *Karl Albert* von Sardinien wird als das Schwert Italiens (*Spada d'Italia*) begrüßt, und es festigt sich der Gedanke einer Einigung Italiens aus eigener Kraft (*Italia farà da se*). In Mailand, in dem industriellen Herzen von Oberitalien, in welchem nicht nur die nationale Arbeit kräftiger pulsiert als sonstwo in Italien, sondern auch die nationalen Leidenschaften heftiger und heißer lodern, hier, wo alles seinen Widerhall findet, was Italien bewegt, hier zeigte sich in den *Cinque Giornate* des Jahres 1848, was das Volk ersehnte und wie es sich in der Frühlingsrevolution in einen Freiheits-taumel hineingelebt hatte, den *Radetsky* nur mühsam zerstören konnte. Die Erinnerung an jene Tage politisch-nationaler Erhebung ist durch das Denkmal der *Cinque Giornate*, den Obelisk des Bildhauers *Giuseppi Grandi* (gest. 1894), der im Todesjahre des Künstlers vollendet wurde, festgehalten.

Die wiederholten Ausbrüche des Nationalwillens und ihre Bekämpfung hatten eine solche Klärung der Ansichten herbeigeführt, daß man in den fünfziger Jahren zu der Ansicht kam, daß die Einigung Italiens nur unter Führung eines Staates möglich und das Königreich die aus den Verhältnissen heraus gebotene Staatsform sei. Dieser Staat war Sardinien; er besaß die Verfassung, eine freie Presse, Gewissens- und Handelsfreiheit, Vereinsrecht und Volksbildung; er stand an der Spitze der geistigen Kultur des Italiens der fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts. *Cavour* greift nun in die Geschichte Italiens ein; es folgt der italienische Krieg von 1859,

es werden die Schlachten von Magenta und Solferino geschlagen. Im Frieden von Villafranca fällt die Lombardei an Sardinien; es finden die Einverleibungen kleinerer Gemeinwesen wie Parma, Modena und der Romagna statt; bald fällt auch das Königreich beider Sizilien, und 1861 war nach einer Reihe kriegerischer Erfolge die Einheit Italiens bis auf Rom und Venedig geschaffen. Am 18. Februar 1861 verfasste sich in Turin das erste italienische Parlament, und am 14. März 1861 nahm *Viktor Emanuel* den Titel König an. Die lombardisch-venetianische Frage wurde im Krieg von 1866 gelöst; an die römische Frage ging schon 1862 *Garibaldi*; sie sollte aber erst 1870 gelöst werden, als Frankreich durch seinen Krieg mit Deutschland und seine Niederlage den römischen Kirchenstaat nicht mehr schützen konnte. Am 2. Juli 1871 hielt *Viktor Emanuel* seinen Einzug in Rom und erwiderte den ihn begrüßenden Municipien die Worte, die an seinem Turiner Denkmal verewigt sind: »*Ci siamo e ci resteremo!*«

181.
Denkmal-
bewegung
für
Viktor
Emanuel.

In fünf Lustren etwa spielte sich das eigentliche moderne Heldenzeitalter Italiens, seine Einigung zum Königreiche, ab. *Viktor Emanuel*, *Cavour*, *Garibaldi*, *Minghetti* u. f. w. sind die Staatsmänner und Heerführer, die von der Geschichte hell beleuchtet werden. Ihnen erheben allerorten Denkmäler, und neben ihnen erinnert sich die Kulturgeschichte der italienischen Geistesheroen der anderen Gebiete; die nationalen Tendenzen kommen zum Durchbruch, und die Plätze und Anlagen der italienischen Städte bevölkern sich mit einem unabsehbaren Heere von Statuen und unperönlichen Denkmälern. Die merkwürdige Wahrnehmung eines verstärkten Rückblickes in die nationale Vergangenheit, das Sichbefinnen auf historische und altruistische Pflichten ist erklärlicher Weise bei den Staaten am meisten hervorgetreten, welche bei der gewaltigen Staatenumbildung des sechsten und siebenten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts am meisten beteiligt waren: in Italien, Frankreich und Deutschland, und als nach wenigen Jahren der Sammlung, nach der Unruhe der aufreibenden Kämpfe und nach der staatlichen Ordnung der inneren Angelegenheiten, die Völker sich der Erinnerung hingeben konnten, zu welcher sie durch das Hinscheiden der leitenden Männer veranlaßt wurden, da sproßten allerorten die Denkmäler der Könige, der Heerführer, die allegorischen Erinnerungszeichen der Einigung, die pietätvollen Denkmäler persönlicher Aufopferung auf und gaben dem Volke eine steinerne und eberne Geschichte. So schreitet Italien nach dem Tode des Königs *Viktor Emanuel* (9. Januar 1878) dazu, ihm in allen größeren Städten des Landes Denkmäler zu setzen, nachdem man seine sterblichen Ueberreste im Pantheon in Rom beigesetzt und damit an die altrömische Tradition angeknüpft hatte. Für das Denkmal in Rom, in größtem Umfange geplant, ward 1881 ein internationaler Wettbewerb erlassen, dessen Bestimmung es lediglich war, geeignete Gedanken zu einem Denkmale ohne Rücksicht auf seinen Standort hervorzurufen. Das Ergebnis des Wettbewerbes war ein solches, das man der Ansicht wurde, »dafs eine Gruppe, eine Reiterstatue, eine Säule, ein Bogen allein in keiner Weise der gewünschten Größe des neuen, des italienischen Rom entspräche; denn wie in den Ruinen des Kolosseums und der Kaiserpaläste die sichtbaren Zeichen einer verschwundenen Zivilisation, einer zerstörten Welt mit all ihrer Glorie, ihren Tugenden und Gebrechen zu finden sei und die Größe der Roma antica gegenüber San Pietro für sich allein die Geschichte der Macht und Gewalt und des Glanzes des Papsttumes predige, so könne und dürfe das italienische Rom nicht weniger lehren. Das Denkmal solle die Gelegenheit und Ursache zu einer großen Kundgebung der gegenwärtigen

tigen nationalen Zivilisation sein, ein Kind seiner Zeit, das künftigen Geschlechtern den historischen Moment offenbart, in dem es gebildet, und mit ihm die Bedürfnisse, das Streben, die Richtung der Zivilisation, von welcher es die Frucht. Mit *Viktor Emanuel* sei eine neue Ordnung der Dinge eingetreten; eine Ära verständigen Handelns, moralischer Erneuerung, eine Zeit der Thätigkeit beginne, und nicht genüge die Aufnahme in das Register der europäischen Nationen, vielmehr wäre es thunlich, eine Probe davon zu geben, daß Italien lebe und nicht tot geboren sei. Würsten aber die heutigen Künstler nichts Anderes und nichts Besseres herzustellen, als die Vorfahren gemacht, so seien sie nichts mehr als Schatten von diesen und hätten kein eigenes Leben«⁷⁶⁾. Man gelangte nach diesen Erwägungen schließlich zu der Forderung der Schöpfung eines architektonischen Baues oder einer Baugruppe, in welcher der bildnerische Teil als begleitende und erklärende Erscheinung aufzutreten hätte. Man gelangte zu dieser Forderung aus dem Ergebnis des Wettbewerbes, der auf der einen Seite ebenso sehr von den Einflüssen der spielenden italienischen Kleinplastik durchsetzt war, wie er andererseits in den architektonischen Entwürfen bedeutungsvolle und der Größe der Aufgabe entsprechende Gedanken gezeitigt hatte. In letzterer Beziehung sei nur an die Entwürfe von *Bruno Schmitz*, *Nénot*, *Piacentini* und *Ferrari*, *Paul Otto*, *Carlo Ferrario* und *Augusto Guidini*, *Giambattista Trabucco* u. f. w. erinnert. Die Entwürfe von Triumphbogen, Triumphalforen, von tempelartigen Gebäudegruppen, von Ruhmeshallen, Maufoleen, Siegesfäulen u. f. w. standen bei vielem Unmöglichem in künstlerischer Beziehung weit höher und boten einen größeren Phantasiereichtum dar, als die plastischen Werke, die in das gewohnte Gewand — Piedestal mit Reiterstatue, Piedestal mit stehender Figur und vier oder mehr bald sitzenden, bald stehenden Allegorien zur Seite — sich kleidenden Arbeiten, die in dem aus einer überreizten Phantasie des Bildhauers *Ximenes Gallori* in Florenz entstandenen Entwurf ihren unmöglichen Gipfelpunkt fanden, der aber bezeichnend für einen Teil des bildnerischen künstlerischen Schaffens des heutigen Italien ist.

Dem allgemeinen Wettbewerb folgte noch im Jahre 1882 die Ausschreibung eines zweiten, welcher die Errichtung eines Denkmals für *Viktor Emanuel* hinter der Piazza Venezia in Rom, an dem Hügelabhang vor Santa Maria in Aracoeli zum Ziel hatte. Als Motiv des Denkmals waren gefordert die Reiterstatue *Viktor Emanuel's* in Bronze, ein architektonischer Hintergrund als Portikus, Loggia u. f. w. und eine bis zur 27^m betragenden Höhe der Standfläche des eigentlichen Denkmals emporführende monumentale Treppenanlage. Aus ihm gingen in erster Linie *Giuseppe Sacconi*, *Manfredo Manfredi* und *Bruno Schmitz* als Sieger hervor. *Sacconi's* Entwurf ist in langsamer Ausführung begriffen. Seine Formensprache hat weniger italienischen als französischen Charakter. Die Traditionen der *École des Beaux-Arts* in Paris lassen sich allenthalben, selbst in den Einzelheiten, erkennen. Vielleicht wird im bildnerischen Teile der Anlage der italienische Charakter überwiegen, wie er ohne Frage das charakteristische Merkmal der meisten der *Viktor-Emanuel*-Denkmäler der großen Provinzialstädte ist. Venedig, Mailand, Florenz, Turin, Genua, Neapel u. f. w. beilten sich, dem Einiger Italiens den Tribut der Dankbarkeit zu entrichten. Der gemeinsame Zug aller dieser Denkmäler ist eine beinahe gleichwertige Verbindung des Verismo, des Naturalismus mit der Entfaltung dekorativer Pracht. Der Einfluss *Canova's* und *Thorwaldsen's* auf die italienische Plastik, die Aufnahme einer tiefer

⁷⁶⁾ Siehe: Deutsche Bauz. 1882, S. 89 f.

aufgefaßten Antike, ihre Umkleidung mit der Wärme des Lebens und der Leidenschaften nach einer Periode des kalten Formalismus fanden der Weiterentwicklung zum Verismo nicht feindlich gegenüber, sondern bahnten ihn an. *Fedi, Duprè* sind Vertreter einer vorangehenden, *Monteverde, Barbella, Biondi, Costa* u. f. w. einer weitergehenden Periode. Die ungemeine Ausbreitung der Denkmalplastik der Friedhöfe liefs die Kleinarbeit sich entwickeln und ist die Urfache gewesen, daß auf die Technik des Marmors und der Bronze, auf die naturwahre Wiedergabe des Beiwerkes, kurzum auf das Nebenfächliche und auf das Auffallende mehr Wert gelegt wurde und wird, wie auf die Gefamthaltung des Denkmals. Wenn ich sage, der moderne italienische Bildhauer ist Kleinkünstler, ist von feinem Blute beherrscht, das ihn leicht zu aufsergewöhnlichen Bildungen verführt, so laße ich Ausnahmen wohl bestehen; aber wer das neueste der größeren italienischen Denkmäler, das *Viktor-Emanuel-Denkmal* in Turin, betrachtet, dessen Entwurf aus einem Wettbewerb hervorgegangen ist, wird die genannten Eigenschaften vereinigt finden. Stellte man im Altertum eine Statue auf eine hohe Säule, um sie möglichst wenig erkennen zu können, so wählte *Costa* für sein Denkmal einen Sockel von vier gekuppelten dorischen Säulen, legte darüber ein schweres Gebälke, breitete über dieses einen nach allen Seiten herunterhängenden Teppich aus Bronze und stellte auf die so geschaffene dicke Endigung des Postaments die untersetzte Gestalt des Königs. Es ist kaum zu verstehen, wie es möglich ist, gegen so viele einfache künstlerische Grundgefühle zu handeln, wenn man nicht das absichtliche Heraustreten, das Auffallen um jeden Preis als Urfache annimmt.

182.
Denkmäler
in Rom.

Diese Charakteristik ließe sich bei der großen Mehrzahl der neueren Denkmäler Italiens wiederholen. Sie haftet z. B. auch den *Garibaldi-Denkmalern* an, die in Rom, in Mailand u. f. w. errichtet wurden. Das große römische Denkmal *Garibaldi's* wurde 1895 an der Passaglia Margherita am Janikulum enthüllt und ist ein Werk von *Gallori*. Im übrigen ist Rom nicht eben die reichste Denkmälerstadt des modernen Italien. Es erhält 1883 durch *Rosa* ein Denkmal der Brüder *Cairolì* auf der Terrasse des Monte Pincio, 1886 ein Denkmal *Metafasio's* auf der Piazza San Silvestro, 1887 ein Denkmal für *Cola di Rienzi* durch *Mafini* an der Rampe zum Kapitol, 1889 durch *Ferrari* ein Denkmal für *Giordano Bruno* auf der Piazza di Campo di Fiore, 1892 durch *Bernini* ein Denkmal für *Terenzio Mamiani* auf der Piazza Sforza, 1893 wieder durch *Ferrari* ein Denkmal für *Sella* vor dem Finanzministerium und 1895 durch *Gaugeri* ein Denkmal *Minghetti's* auf der Piazza San Pantaleo. Am 15. März 1900 wurde in dem kleinen öffentlichen Garten neben dem Quirinal das Reiterstandbild des Königs *Carlo Alberto* von Piemont, ein Werk des Florentiner Bildhauers *Francesco Romanelli*, enthüllt.

183.
Neapel.

Kaum reicher an modernen Denkmälern ist die größte Stadt Italiens, Neapel. Die Piazza del Plebiscito erhält durch *Canova* die Reiterstatue *Karl III.*, durch *Calì* die *Ferdinand I.* Auf der 1886 erweiterten Piazza del Municipio wird das Denkmal *Viktor Emanuel's II.* aufgestellt. Auf der Piazza de' Martiri erinnern Denkfäulen an die Staatsumwälzungen von 1799, 1820, 1848 und 1860. Auf der Piazza Dante erhebt sich das Standbild des Dichters der Göttlichen Komödie von *Angelini* aus Neapel und *Solari*. Den größeren Reichtum an Denkmälern besitzt Neapel im Inneren seiner Kirchen; sie stammen aber aus vergangener Zeit. Eine Ausnahme macht das 1847 durch *Maximilian von Bayern* errichtete und mit einer Statue *Thorwaldsen's* geschmückte Grabmal *Konradins von Schwaben* in Santa Maria del

Carmine. Im Jahre 1864 wird in einem kleinen Garten beim *Palazzo reale* die an das Plebiszit von 1860 erinnernde Statue der Italia aufgestellt. Zu diesen Denkmälern treten 1876 das Standbild des Komponisten *Saverio Mercadante*, das Standbild des Staatsmannes *Carlo Poerio*, 1888 das Standbild des Komponisten *Bellini von Monteverde*, das Standbild des 1669 in Neapel geborenen Geschichtsphilosophen *Giambattista Vico* nach dem Entwurf des Grafen von Syrakus, das 1819 erbaute jonische Tempelchen mit der Büste *Vergil's* von *Angelini* und der Rundtempel mit dem Standbilde *Taffo's* von *Angelo Solari*, das Standbild des Generals und Geschichtschreibers *Pietro Colletta*, das Standbild des Klaviervirtuosen *Thalberg* u. f. w.

Reicher schon ist die oberitalienische Industriestadt Mailand mit modernen Denkmälern bedacht. Im Jahre 1807 errichtet *Luigi Cagnola* zur Verherrlichung *Napoleon I.* den Arco della Pace oder del Sempione im Stil der römischen Triumphbogen; er erhält 1814 Friedenssymbole. 1810 gießt *Righetti* in Rom nach einem Modell *Canova's* das Bronzestandbild *Napoleon I.* im Säulenhofe der Brera. 1865 werden die Standbilder *Cavour's* (Bronzeweck von *Tabacchi* mit einer begleitenden Bronzefigur: *Klio*, von *Tantardini* auf der Piazza Cavour) und des Kardinals *Carlo Borromeo* aufgestellt, letzteres als Bronzestandbild auf der Piazza Borromeo. Das Jahr 1871 schenkt Mailand von *Giuseppe Grandi* das vor dem Palazzo di Giustizia errichtete Standbild des *Cesare Beccaria*, eines 1738 zu Mailand geborenen Rechtsgelehrten, der die Mißbräuche der Justiz lebhaft bekämpfte. Ein Jahr darauf (1872) wird der kleine Platz vor dem Eingang zur Galleria Vittorio Emanuele durch *Pietro Magni* mit dem Standbilde *Lionardo da Vinci's* bereichert. Es entstehen weiter 1880 auf der Piazza Santa Marta das Denkmal der bei Mentana Gefallenen, 1883 auf der Piazza San Fedele das Bronzestandbild *Manzoni's*, 1889 das Denkmal *Bertani's*, 1891 das des Malers *Hayez*, 1894 der Obelisk zur Erinnerung an die Märzgefallenen der *Cinque Giornate*, 1895 das großartige Reiterstandbild *Garibaldi's* vor dem Kastell, ferner das Reiterstandbild *Napoleon III.* im Hofe des Senatorenpalastes und endlich auf dem Domplatz das Reiterstandbild *Viktor Emanuel's*.

Verhältnismäßig arm an öffentlichen Denkmälern ist wieder Genua. 1862 wird auf der Piazza Acquaverde in der Nähe des Bahnhofes nach dem Entwurf des *Michele Canzio* das Marmordenkmal des *Cristoforo Colombo* errichtet, ein mit Schiffschnäbeln besetzter Cylinder mit dem Standbilde des *Columbus*, der sich auf einen Anker stützt; zu feinen Füßen das knieende Amerika, beide von *Freccia* modelliert und von *Franzoni* von Carrara in Marmor ausgeführt. Ringsherum stehen die Gestalten der Religion (von *Santo Varni*), Erdkunde (von *Giuseppe Gaggini*), Klugheit (von *Aristodemo Costoli*) und Stärke (von *Emilio Santarelli*); zwischen den Sockeln derselben befinden sich vier Reliefs mit Begebenheiten aus dem Leben des *Kolumbus* (von *Gaggini*, *Costoli*, *Cevasco* und *Revelli*) und darunter die Widmungsworte: ‚Dem *Kolumbus* das Vaterland; eine neue Welt entdeckend, verband er ihre dauernden Vorteile mit der alten‘. 1882 folgt, nach dem Entwurf *Cofta's*, in den Anlagen der Villetta Negro das Standbild *Mazzini's* mit den allegorischen Begleitfiguren des Gedankens und der That, und schon 1886 errichtet die »Superba« ihrem großen König das Reiterstandbild aus Bronze auf der Piazza Corvetto, ein gemeinsames Werk der Bildhauer *Pagani* und *Barzaghi*.

Sein großer Reichtum an öffentlichen Denkmälern stellt Turin an die Spitze der italienischen Städte. 1838 läßt König *Karl Albert* durch *Marochetti* die ehernen

184.
Mailand.

185.
Genua.

186.
Turin.

Reiterstatue des Herzogs *Emanuele Filiberto*, des »Wiederherstellers des Reiches«, auf der Piazza San Carlo setzen. Zwei Reliefs des Denkmals stellen den Sieg des Herzogs mit dem spanisch-niederländischen Heere bei St. Quentin und den Friedensschluss von Château-Cambresis (1559), durch den er wieder seine Gebiete erlangte, dar. Vor dem Stadthause, auf der Piazza del Palazzo di Città, erhebt sich seit 1853 das Denkmal *Amadeus VI.*, des grünen Grafen (*Conte verde*), der sich im Kriege gegen die Türken des Jahres 1366 auszeichnete. Die vom Bildhauer *Pelagio Palagi* aus Bologna geschaffene Bronzegruppe stellt eine Kampfgruppe, bestehend aus der Figur des Grafen und denen sarazenischer Krieger dar. In der Nähe des Haupteinganges des Stadthauses stehen die Marmorstandbilder des Prinzen *Eugen*, des edlen Ritters, von *Simonetta*, und des 1854 gestorbenen Herzogs *Ferdinand* von Genua, von *Dini* (1858). In der Vorhalle des Rathauses wurden die Statuen des Königs *Karl Albert* von *Cauda* und *Viktor Emanuel's* von *Vela* (1860) aufgestellt. Vor der Westseite des Palazzo Madama steht der »patriotische Fähnrich«, ein Marmorwerk von *Vincenzo Vela*, welches die Stadt Mailand der Stadt Turin zu Ehren der sardinischen Befreiungsarmee 1859 schenkte. Seit 1861 steht auf der Piazza Carlo Alberto die bronzene Reiterstatue des Königs *Karl Albert*, des Vorkämpfers für die Unabhängigkeit Italiens von der Fremdherrschaft. Das von *Marochetti* entworfene Denkmal bildet eine umfangreiche Gruppe. Auf großer Basis von schottischem Marmor erhebt sich ein Piedestal von rotem Granit. Die Figuren eines Grenadiers, Artilleristen, Lanciers und eines Berfagliers und die allegorischen Darstellungen der Unabhängigkeit, Freiheit, Gerechtigkeit, sowie des Opferfinnes beleben den Unterbau für das Reiterstandbild. Das Standbild des Turiner Philosophen *Vincenzo Gioberti* (1801—48), 1860 von *Albertoni* aus Sefia geschaffen, schmückt die Piazza Carignano. Auch er kämpfte für die Unabhängigkeit Italiens. Aus dem Jahre 1873 stammt ein Werk *Balsico's*, die auf der Piazza Carlo Felice errichtete eherne Bronzestatue des Turiner Malers, Musikers, Schriftstellers und Ministers *Massimo d'Azeglio* (1801—66). Ein großes Werk ist das 1873 aufgestellte Denkmal für *Cavour* auf der Piazza Carlo Emanuele II. von *Giovanni Dupré* aus Siena. Vor dem Standbilde *Cavour's* kniet Italien, eine Schriftrolle mit den Worten: »Freie Kirche im freien Staate« in der Linken haltend. Als Begleitfiguren des Denkmals dienen die Pflicht, die Revolution, die Politik und das Recht, mit entsprechenden Tierattributen. Eine eigenartige Wiedergabe des Pferdes zeigt das Bronzedenkmal des *Ferdinand von Savoyen*, Herzogs von Genua, auf der Piazza Solferino, wieder ein Werk *Balsico's*. Das Pferd ist in die Kniee zusammengekniet wiedergegeben, und eine Inschrift sagt: »*Ferito a morte il cavallo nella battaglia di Novara seppe vendicare col valore l'ingiuria della fortuna.*« An der Ecke der Via Cernaja steht das Bronzestandbild des *Pietro Micca* der 1706 bei der Belagerung Turins durch *Ludwig XIV.* mit eigener Aufopferung die Citadelle in die Luft sprengte und so den Untergang der eingedrungenen Feinde herbeiführte. Das Denkmal wurde 1864 durch *Pietro Caffano* errichtet. Auf der Piazza dello Statuto erhebt sich das gewaltige Denkmal für die Vollendung des Mont-Cenis-Tunnels mit dem Grundgedanken der Industrie und Technik, welche die Giganten der Felsenatur bezwingen. Die Erbauer des 1882 entstandenen Denkmals sind *Sommeiller*, *Grattoni* und *Grandis*. 1884 wird durch *Gaggini* die Statue *Viktor Emanuel I.* errichtet; 1887 folgt durch *Tabacchi* die Statue *Garibaldi's*. Ein 22 m hoher Obelisk auf der Piazza Savoia hält das Andenken an den Minister Grafen *Siccardi* fest, welcher 1850 den besonderen Gerichtshof für Geistliche aufhob. Das Denkmal trägt die Inschrift: »Das Gesetz ist

für alle gleich.« Ferner sind noch zu nennen die Denkmäler des Turiner Mathematikers *Lagrange* (1736—1813) auf dem gleichnamigen Platze, ein Marmorwerk *Albertoni's*, die Statuen des *Daniele Manin* und *Cesare Balbo* auf der Piazza Cavour, beides Werke von *Vela*, das Bronzedenkmal des Generals *La Marmora* beim Giardino di Città von *Caffano* und *Dini*, das Standbild des Richters und Führers der Linken *Brofferio* von *Pierotti*, des Rechtsgelehrten *Cassini* von *Tabacchi*, die Statuen von *Pepe*, *Bava*, *Balbo*, *Sonnaz*, *La Farina* und endlich das auf S. 170 schon genannte Denkmal *Viktor Emanuel's II.* von *Pietro Costa* auf der Piazza d'Armi, am 9. September 1899 enthüllt. —

Gegen das reiche Bild Turins, das in der modernen Geschichte Italiens die führende Rolle spielte, tritt Venedig wieder zurück. Die Anadyomene der Adria erhält 1875 durch *Luigi Borro* das Bronzestandbild *Manin's* auf dem Campo Manin; 1883 durch *Dal Zotto* ein Standbild des Dichters *Goldoni*, das auf dem Platz vor San Bartolommeo errichtet wird; ein Jahr vorher (1882) durch *Barzaghi* das Standbild des Philosophen *Niccolo Tommaseo*. Das Jahr 1887 bringt zwei bedeutende Denkmäler, das *Viktor Emanuel's* auf der Riva dei Schiavoni von *Ferrari* und das *Garibaldi's* von *Michieli*. Nicht erheblich weiter zu führen ist diese kurze Reihe durch die Denkmäler des Ingenieurs und Staatsmannes *Paleocapa*, des Gouverneurs Marquis *Chasteler* in Santi Giovanni e Paolo u. f. w.

187.
Venedig.

Auch Florenz bietet keine wesentlich reichere Entwicklung der neueren Denkmalkunst. Dem Freiheitskämpfer *Manfred Fanti* (1806—65) errichtet die Stadt durch *Fedi* das Bronzestandbild der Piazza San Marco mit den Begleitfiguren: Politik, Festungskunst, Strategie und Taktik. Auf der Piazza Demidoff wird durch *Bartolini* das Standbild des wohlthätigen Fürsten *Nikolaus Demidoff* aufgerichtet. Das 1871 nach dem Tode *Bartolini's* von *Romanelli* beendete Denkmal gibt der genrehaften Allegorie breiten Raum. In der Mitte der Piazza Santa Croce steht das Standbild *Dante's* von *Pazzi*, das am 14. Mai 1865 zur Feier des 600jährigen Geburtstages des Dichters enthüllt wurde. Und endlich schmückte die Stadt 1891 den leider erweiterten Platz des Mercato vecchio mit dem Denkmal *Viktor Emanuel II.*

188.
Florenz.

Eine der Städte, welche an der Gestaltung der *Italia una* lebhaften Anteil genommen hatten, ist Palermo, in welchem 1860 ein Aufstand zur Befreiung ausbrach, dem *Garibaldi* mit seinen »Tausend« zu Hilfe kam. Die Stadt schuf sich aus der dreischiffigen, prunkvollen Basilika San Domenico, aus der größten Kirche Palermos, die Sizilianische Ruhmeshalle, in der die Grabmäler, Denkmalfiguren und Büsten sowie die Kenotaphe der um die Geschichte, Kunst und Wissenschaft der Insel Sizilien verdienten Männer aufgestellt wurden und werden. Die lange Reihe der hier aufgestellten Denkmäler wolle man im unten genannten Werke⁷⁷⁾ nachlesen. Auf der Piazza Ruggiero Settimo steht das von *Delisi* geschaffene Denkmal des 1862 gestorbenen großen Staatsmannes *Ruggiero Settimo*, der 1812 die freisinnige Verfassung, 1820 die Selbständigkeit der Insel durchsetzte und 1848 an der Infurrektion mit der provisorischen Regierung teilnahm. Gegenüber steht das Standbild des *Carlo Cottone*, des Fürsten von Castelnovo, dessen Name mit den Ereignissen auf der Insel aus dem Anfang des Jahrhunderts (1811, 1812 und 1822) verknüpft ist. Ein größeres Werk ist das Marmordenkmal *Philipp V.*, welches 1856 an Stelle

189.
Palermo.

⁷⁷⁾ Meyer's Reisebücher. Unter-Italien und Sizilien. Von T. GSELL-FELS. Leipzig 1889. Sp. 659 f.

des 1847 zerstörten Standbildes *Philipp IV.* errichtet wurde und mit den acht Statuen der von *Philipp IV.* unterworfenen Reiche sowie mit den Reliefs der vier Weltteile geziert ist. Das Denkmal steht vor dem Schloß.

190.
Padua.

Was Palermo in der weiträumigen Kirche San Domenico, das schuf sich Padua unter freiem Himmel auf der Piazza Vittorio Emanuele, die im Jahre 1798 durch *Andrea Memmo* zum Ruhmesplatz Paduas umgestaltet wurde und bis heute gegen 90 Standbilder jener Männer erhielt, die durch ihren Gelehrtenberuf mit der Universität Padua oder sonst mit der Geschichte der alten Universitätsstadt in einer hervorragenden Verbindung standen. Unter anderen wurden aufgestellt: die Statuen *Azzo II.* von Braunschweig und *Vettore Pisani's* vom Bildhauer *Francesco Rizzi*; die Statue des *Torquato Tasso* von *Gaban*; die Statue des *Giovanni Poleni* von *Canova*; die Standbilder des *Taddeo Pepoli*, *Andrea Mantegna*, *Eugen IV.*, *Canova's*, des *Franc. Guicciardini* und des *Giovanni Sobieski* von *Giovanni Ferrari*, *Ariosto's* von *Luigi Verona*, *Petrarca's* und des *Titus Livius* von *Danieletti* u. f. w. In der an der Westseite des Platzes gelegenen Loggia Amulea, die man 1863 errichtete, stellte man die Standbilder *Dante's* und *Giotto's* von *Vincenzo Vela* auf. 1874 wurde auf der Piazza del Carmine das Marmorstandbild *Petrarca's* aufgerichtet, und die Loggia del Consiglio erhält 1882 durch *Tabacchi* ein Standbild *Viktor Emanuel II.*

191.
Verona.

Das benachbarte Verona errichtet 1865 durch *Zannoni* auf der Piazza dei Signori ein Denkmal *Dante's*, auf der Piazza Vittorio Emanuele 1883 durch *Bazzighi* das Reiterstandbild *Viktor Emanuel's*, 1888 auf der Piazza Santa Anastasia das Marmorstandbild *Paolo Veronese's*, auf der Piazza Santi Apostoli wieder durch *Zannoni* das Marmorstandbild *Aleardi's* und schmückt endlich 1887 durch *Bordoni* die Piazza dell' Indipendenza mit einem Reiterstandbilde *Garibaldi's*.

192.
Bologna.

Auch Bologna schmückte 1888 seine Piazza Vittorio Emanuele mit einem Reiterstandbilde *Viktor Emanuel's* und brachte dieses in einen unerwünschten Gegensatz zu dem herrlichen Neptunsbrunnen. Die Kirche San Petronio wird auch in der neueren Zeit als die weiträumige bolognesische Ruhmeshalle beibehalten. 1879 vollendete *Adalberto Cencetti* von Bologna für die Piazza Galvani ein Marmorstandbild des großen Physikers *Galvani*.

193.
Catania
und andere
Städte.

In Catania erhält 1882 auf der Piazza Stefico der Tondichter *Bellini* durch *Monteverde* seine Statue mit Begleitfiguren, und im Stadtpark wird am 30. Jahrestag des Erscheinens seines ersten Epos »*La Palingnesi*« das Denkmal des Dichters *Mario Rapisardi* enthüllt. Ancona besitzt sein Denkmal *Cavour's*. Correggio erhält durch *Vela* eine sehr gerühmte Statue seines großen Sohnes, des Malers *Correggio*. In Pavia steht auf der Piazza d'Italia die Marmorstatue der Italia, seit 1884 durch *Pozzo* auf der Piazza di Castello das Denkmal *Garibaldi's*. Zu einem umfangreichen Werke türmt sich das Ende der neunziger Jahre errichtete Denkmal der Familie *Cairoli* auf, zu dem *Ernesto Quadri* den architektonischen Entwurf, *Enrico Caffè* den bildnerischen Teil lieferten. Das Denkmal erreicht eine Gesamthöhe von mehr als 13 m. In der Mitte, das ganze Monument beherrschend, sitzt *Adelaide Cairoli* auf einer Art von Thron; um sie scharen sich ihre fünf Söhne, die alle für das Vaterland geblutet haben. *Benedetto*, der älteste und später Ministerpräsident, ward bei der Erstürmung von Palermo 1860 verwundet; *Enrico* fiel 1866 in dem Gefechte bei der Villa Glori, wo auch *Giovanni* eine schwere Wunde erhielt, an welcher er zwei Jahre später starb; *Ernesto* fiel bei Varese 1859; *Luigi* erlag 1860 seinen

Wunden. Der Sockel ist mit Schlachtenreliefs und mit dem Medaillonporträt des Vaters *Carlo Cairoli* geschmückt.

In Pisa sind der berühmte Campo Santo und das Universitätsgebäude auch in neuerer Zeit die bevorzugten Orte zur Aufstellung von Denkmälern, nachdem schon 1833 auf der Piazza Santa Caterina durch den Florentiner *Pampaloni* die Kolossalstatue des Großherzogs *Leopold I.* errichtet wurde. Auf den oberitalienischen Schlachtfeldern erheben sich die Offarien als architektonische Turmbauten, welche neben der Bergung der Gebeine der gefallenen Soldaten die Bestimmung der Erinnerung haben und in ihrer Höhe weithin im ebenen Gelände als Wahrzeichen kriegerischen Todesmutes gelten. Es seien genannt die Offarien von Palestro nach dem Entwurf des Architekten *Sommaruga*⁷⁸⁾ und von Custozza⁷⁹⁾.

Ein interessantes Beispiel für die wechselnden Geschicke der Denkmäler bildet das Standbild *Ariosto's* auf der Säule der Piazza Ariosteia in Ferrara. Die korinthische Säule war zuerst für ein Reiterstandbild des Herzogs *Ercole I.* bestimmt; es wurde aber nicht vollendet. Von 1675—1796 trug sie das Bronzestandbild des Papstes *Alexander VII.*, welches 1796 gestürzt wurde, um einem in Gegenwart des Generals *Bonaparte* aufgestellten Standbilde der Freiheit Platz zu machen. Dieses wieder entfernten 1799 die Oesterreicher; 1810 trug die Säule ein Standbild des Kaisers *Napoleon I.*, und 1833 wurde sie durch *Vidoni* von Ferrara mit dem heute noch auf ihr stehenden Standbilde *Ariosto's* mit der Lyra geschmückt.

Wenn wir der italienischen Denkmälerbewegung unserer Tage gedenken, so dürfen wir die beiden Denkmäler nicht vergessen, welche der moderne Heroenkultus an der Grenze zweier Reiche, an der Grenze zweier Völker, an der Grenze zweier Sprachen aufrichtete und welche unzweifelhaft eine nationale Tendenz in sich bergen: das Denkmal des *Dante Alighieri*, des »Vaters und Schutzgeistes« (*Vittore Ricci* bei der Enthüllung) der italienischen Nation, in Trient, das im Jahre 1896 enthüllte Werk des *Cesare Zocchi*, und das Denkmal *Walther's von der Vogelweide* in Bozen, das 1889 enthüllte Werk des Tiroler Künstlers *Heinrich Natter*. »Helfet uns,« heist es in dem Aufruf für das Denkmal auf dem Johannesplatze in Bozen, »einen festen Grenzstein setzen wider die überhandnehmende Verwelschung, ein Denkmal, welches das Alter mahne und die Jugend begeistere, ein edles deutsches Dichterbild aus Erz, mit einem Worte einen treuen Wächter der Südmark, welcher dem uralten Feinde deutscher Sitte, deutschen Freiheitsgefühles und deutscher Machtentfaltung gebieterisch zurufe: Bis hierher und nicht weiter!« Es lag auf der Hand, daß diese leidenschaftliche Apostrophe das italienische Nationalgefühl des Trentino anfachen mußte. Die Antwort aus dem Munde von *Guglielmo Ranzi* lautete: »So ist *Dante Alighieri* an dieser Stätte gedacht und gewollt; sein Denkmal ist eine feierliche Beteuerung italienischen Volkstums. Denn als Italiener auf italienischer Erde hat Gott uns geschaffen.« In anderer Weise wird ein erst geplantes Denkmal *Dante's* zu einem politischen. Im Jahre 1300 weilte *Dante Alighieri* in Rom als Teilnehmer des vom Papste *Bonifaz VIII.* angekündigten Jubiläumstestes. Da nun das Jahr 1900 von der katholischen Kirche in Italien als »heiliges Jahr« gefeiert wurde und der Gegensatz zwischen Staat und Kirche heute noch ebenso klaffend ist wie zur Zeit seiner Entstehung, so soll die Errichtung eines Nationaldenkmales *Dante's* in Rom eine nationale Feier werden, welche der kirchlichen des »heiligen Jahres«

⁷⁸⁾ Siehe: *Edilizia moderna*.

⁷⁹⁾ Siehe: *Revue générale de l'arch.* 1881.

aus Staatsgründen entgegenzusetzen sei. So leiten die verchlungenen Wege der Staatspolitik und Staatserhaltung auch in Italien die Geschicke der Denkmäler, die auch in diesem Lande die künstlerischen Zeugen für eine machtvolle politische Entwicklung und eine weitreichende politische Erziehung im Sinne staatlicher Einheit sind. Sie sind die vielgestaltigen Zeichen jener tiefgehenden Bewegung, welche in dem stolzen Worte: »*Italia farà da sé*« Richtung und Erfüllung gefunden hat. Sie verkünden die moderne Wiedergeburt Italiens! —

11. Kapitel.

Spanien und Portugal.

a) Spanien und seine Provinzen.

194.
Einleitung.

Die Büste und die Gedenktafel, die am Eingang des Konvents der Kirche *San Esteban* in Salamanca das Andenken an den gelehrten Dominikaner *Fray Diego de Deza*, den Gönner und Förderer des *Christoph Columbus*, wach halten, der die rühmliche Ausnahme im Rate der Gelehrten bildete, als *Columbus* diesen im Salon de profundis 1486 seine kühnen Pläne vortrug; diese bescheidenen Gedenkzeichen einerseits, andererseits das Bronzedenkmal, welches im Jahre 1892 *Mariano Benlliure* in Granada errichtete und in welchem *Isabella die Katholische* in *Santa Fé* den Plänen des *Columbus* zustimmt: diese beiden Denkmäler sind die Grenzpfähle des Ruhmes Spaniens, und als *Karl V.* die Capilla Real der Kathedrale von Granada, die prächtige Grabstätte der katholischen Könige, der *Johanna der Wahnsinnigen* und *Philipp des Schönen*, der Eltern *Karl V.*, erweitern ließ, »weil sie zu klein sei für so viel Ruhm«, da war es insbesondere der Ruhm, den *Christoph Columbus* über das Land gebracht, in dem sich die spanischen Herrscher und ihr Volk selbstbewußt fühlten. Es ist daher nicht auffallend, wenn neben den Königsstatuen und -Gräbern die Gestalt des kühnen Seefahrers im Mittelpunkt der spanischen Denkmalbewegung bis in unsere Tage steht. Und nicht allein weil er der Entdecker Amerikas war; er war dem Volke zugleich der Repräsentant freiheitlicher Gesinnung, kühner Neuerungen und starken Dranges nach Förderung der Kultur, an dem sich der Glaube des Volkes emporrankte und den Halt fand, den es in seinen Herrschern nicht finden konnte. Das erhellt aus der politischen Lage, in der Spanien sich befand, als es, von dem Drucke der maurischen Invasion befreit, zu selbständiger politischer Thätigkeit erstarkte.

195.
Politische
Lage.

Durch die Vereinigung von Kastilien und Aragonien und durch die Eroberung von Granada hatte Spanien seine Einheit und den inneren Frieden erlangt. Mit dem Aufhören der siebenhundertjährigen Maurenkriege sah es die Bahn zu einer glänzenden Entwicklung frei, welche die Stürme der Renaissance anfachten und zu hellem Leuchten brachten. In diesem natürlichen Fortschritt der Dinge, welcher die iberische Halbinsel bei dem angeborenen Freiheitsgefühl und dem Unabhängigkeitsstolze ihres Volkes auf eine Stufe mit dem englischen Inselvolke hätte bringen können, griff die Entdeckung Amerikas störend dadurch ein, daß einerseits die besten Kräfte nach der neuen Welt gelockt und dem Mutterlande entzogen wurden,