



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

2. Skulptur:

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94400)

in der Erfindung ornamentaler Motive, um die Pilaster zu füllen, die Gesimse zu beleben. Vorn wird noch die Wirkung durch die Farbe erhöht. So deutet schon die Architektur des 15. Jahrhunderts die Richtung an, welche die farbenreiche oberitalienische Kunst im folgenden Zeitalter einschlägt. Diese dekorative Kunst hat aber noch eine besondere historische Bedeutung. Sie war die Schatzkammer, aus welcher die deutschen Künstler, Maler, Bildhauer und Ornamentisten der Renaissancezeit unermüdlich ihre Anregungen holten.



Fig. 65. Der Evangelist Matthäus.
Von der älteren Thür Ghiberti's am Baptisterium in Florenz.

2. Skulptur.

Ein scharfer Einschnitt scheidet, wenn wir dem Biographen der italienischen Künstler folgen, auf dem Gebiete der Plastik die Renaissance von der mittelalterlichen Kunstweise. Vasari erzählt ausführlich von dem Wettstreite, welchen 1401 die besten Künstler von Florenz anstellten, als es galt, die zweite Thür des städtischen Heiligtums, des Baptisteriums, mit Bronzereliefs zu schmücken. Als Probebild war die Opferung Isaaks ausersehen worden. Haben sich auch nicht alle Probestücke erhalten, so wurden wenigstens die beiden Arbeiten, zwischen welchen den Richtern die Wahl schwer fiel, vor der Zerstörung gerettet. Sie sind im Museo Nazionale aufgestellt (Fig. 66 u. 67) und entstammen den Händen Brunellescos und Lorenzo Ghibertis (1378 bis 1455), der aus dem Wettstreite als Sieger hervorging und

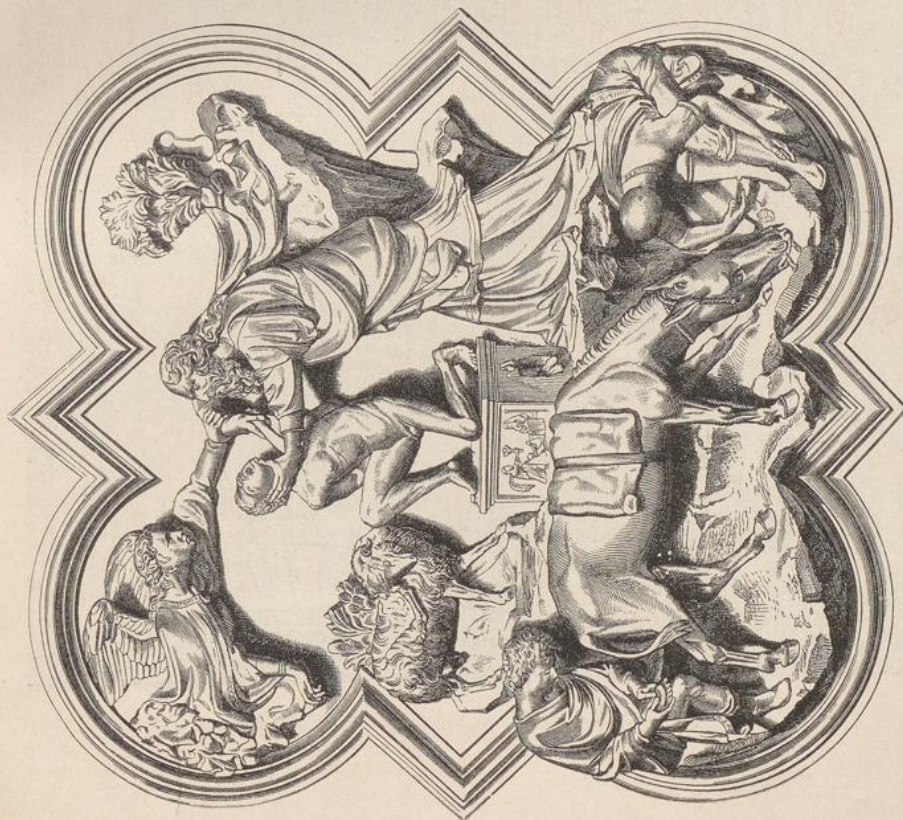


Fig. 66. Spiering Israels. Bronzerelief von Brunellesco.
Florenz, Museo Nazionale.

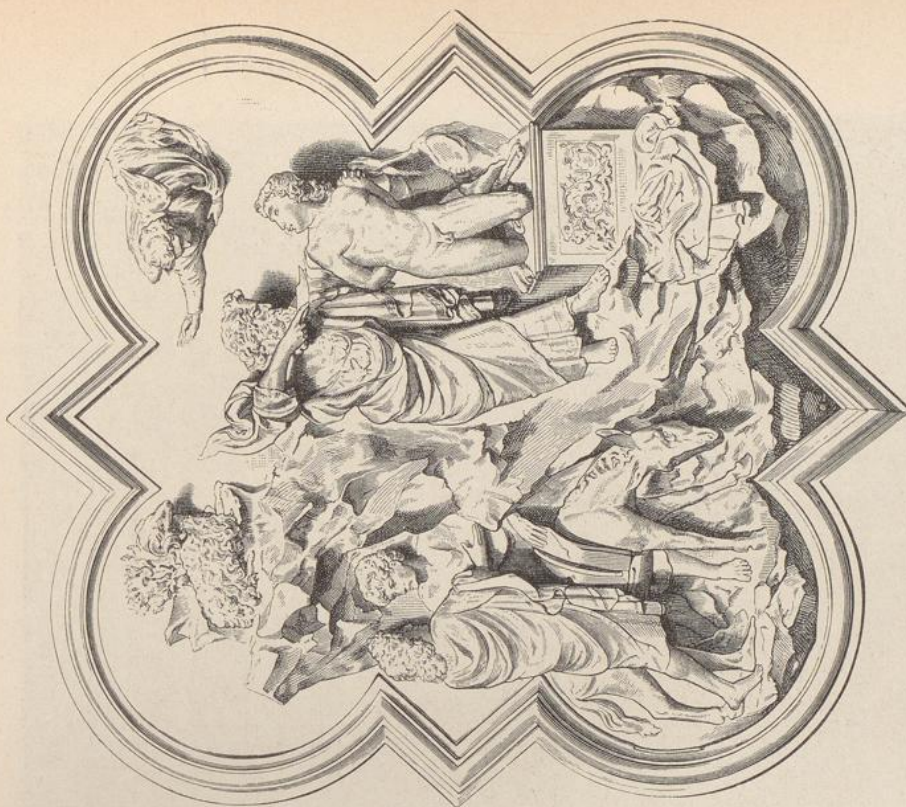


Fig. 67. Spiering Israels. Bronzerelief von Ghisberti.
Florenz, Museo Nazionale.

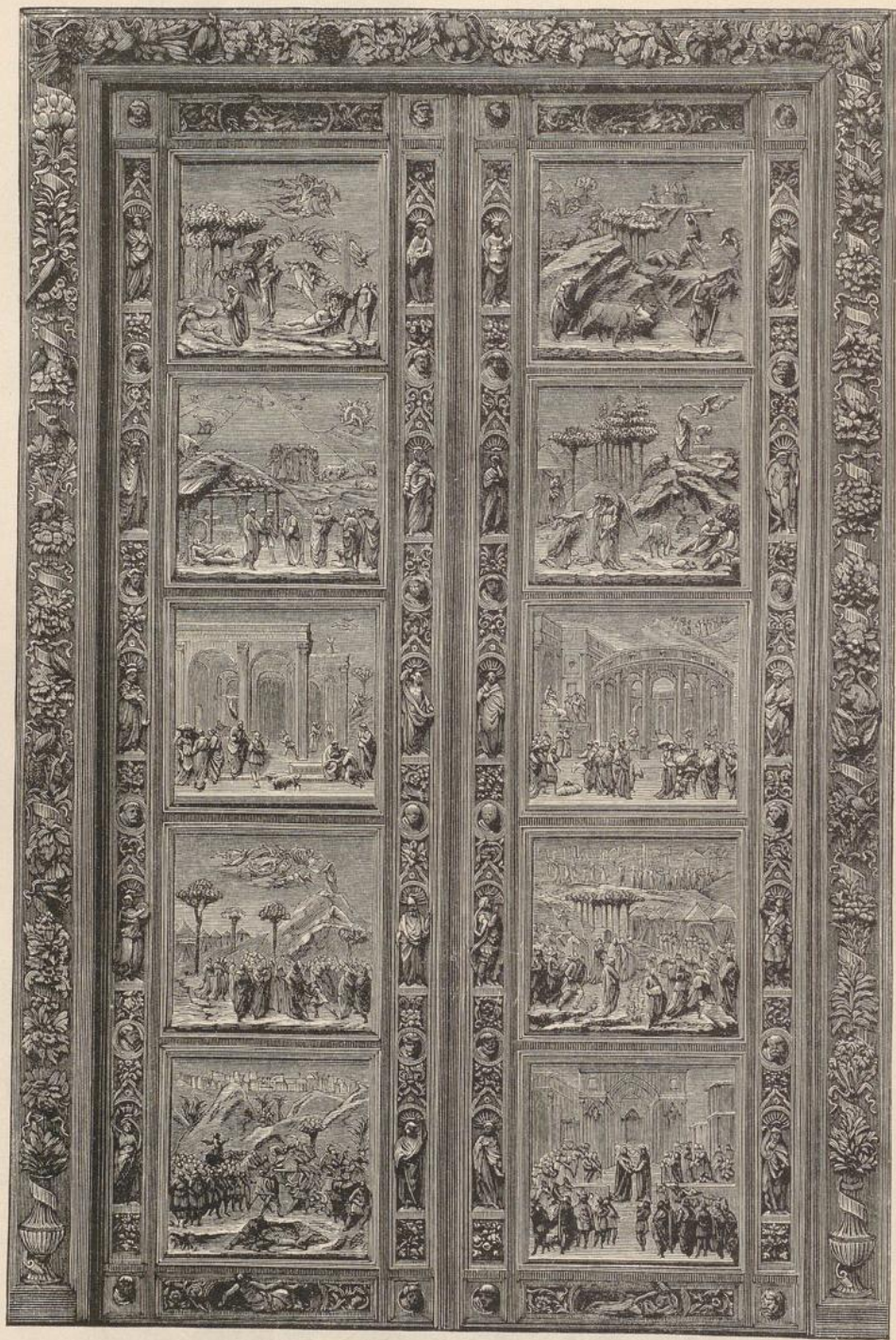


Fig. 68. Hauptthür des Baptisteriums zu Florenz. Von Ghiberti.

vom Jahre 1403 - 1424 die Pfortenreliefs mit Darstellungen aus dem Neuen Testamente und den Bildern der Evangelisten und Kirchenväter (Fig. 65) arbeitete.

Ghibertis Bronzethüre, sowie die zahlreichen Statuen außen an Or San Michele sind der augenfällige Wendepunkt in der Geschichte der italienischen Plastik. Nicht die Anlehnung an die Antike ist das Neue, was in die Kunst hineingebracht wird. Die Antike wird vorwiegend im dekorativen Beiwerke, auch wohl in Gewandmotiven nachgeahmt. Epochemachend wirkt die



Fig. 69. Erschaffung der Menschen und Vertreibung aus dem Paradiese.
Von der zweiten Thüre Ghibertis am Baptisterium (Hauptthür) in Florenz.

unmittelbare und reiche Lebendigkeit in der Schilderung. Sie setzt genaues Naturstudium voraus, sie verleiht den Köpfen und Gestalten ein porträtartiges Gepräge, sie geht auf besonderen Ausdruck, verständliche und richtige Bewegungen aus und sammelt gern die Einzelzüge zu einem geschlossenen Charakter. Ueber der energischen Wiedergabe eines innerlich bewegten Lebens tritt zuweilen die Anmut und Schönheit der Erscheinung zurück. Doch zeigen die nackten Figuren, daß auch nach dieser Seite hin der Sinn erschlossen war. Dagegen hat bei Reliefdarstellungen das Streben nach Naturnachahmung zu einer malerischen Auffassung geführt, welcher die ganze

Renaissanceperiode treu bleibt, und wodurch die Renaissanceplastik am meisten von der Antike abweicht. Bei der führenden Rolle, welche der Malerei seit der Einführung des Christentums zufiel, war eine Annäherung an diese für die Skulptur unvermeidlich.

Wie in der Architektur, so steht auch in der Plastik Florenz im Mittelpunkt. Aus dem Kreise der Bildhauer, welche sich von dem künstlerischen Herkommen nicht völlig lossagen konnten, wie Niccolò d'Arezzo (von 1388 bis 1444 thätig), Nanni di Banco († 1421), Bernardo di



Fig. 70. St. Stephanus. Bronze statue von Ghiberti.
Or San Michele in Florenz.



Fig. 71. St. Petrus. Marmor statue von Donatello.
Or San Michele in Florenz.

Piero Giusfagni (1381 bis 1457) u. a. heben sich als bahnbrechende Meister: Lorenzo di Cione Ghiberti, Donato di Niccolò di Betto Bardi, gewöhnlich Donatello genannt, und Luca della Robbia heraus. Ghibertis Kunst bewegt sich vorzugsweise im Erzguß. Nachdem er die zweite Thür am Baptisterium vollendet hatte, in welcher er sich noch nicht vollständig von dem Vorbilde Andrea Pisanos, des Gießers der ersten Thür, entfernte, arbeitete er 1425 bis 1452 an der dritten, jetzt der Hauptthüre. Das ist das Werk, welches Michelangelo würdig erklärte, die Pforten des Paradieses zu schmücken. Die Thür wird von einem kräftigen

Bande von Ranken und Fruchtstängeln eingefast, welche aus Vasen emporsteigen und von allerhand Vögel (Vachteln) belebt sind. Auch jeden Thürflügel (Fig. 68) umschloß er mit einem ornamentalen Rahmen, welcher in Nischen kleine alttestamentliche Figuren und porträtmäßig erfaßte Köpfe zeigt. Diese auch technisch vollendeten Schöpfungen plastischer Kleinkunst gehören durch lebendige Natürlichkeit des Ausdruckes und Schönheit der Behandlung zu dem Besten, was die Renaissance geschaffen hat. In je fünf Feldern auf jedem Flügel schilderte er Szenen aus dem Alten Testamente von der Erschaffung des ersten Menschenpaares bis zum Besuche der Königin von Saba bei Salomo. Kühn brach er mit der überlieferten Kompositionsweise. Das antike Studium ist in der Gewandung am meisten erkennbar, hemmt aber nicht das frische Naturgefühl des Künstlers, welches so weit geht, daß er die hergebrachten Regeln des Relieffstils wohlgenut überspringt und mit der Malerei zu wetteifern erfolgreich versucht. So zeigt z. B. das oberste Feld des linken Thürflügels (Fig. 69), gerade wie die gleichzeitige Malerei, eine Reihe verschiedener Szenen von der Erschaffung Adams bis zur Vertreibung aus dem Paradiese in einem Rahmen vereinigt; die vordersten Figuren sind beinahe in vollem Runde, die hinteren flach und in allen Dimensionen kleiner gearbeitet. Offenbar lag die Absicht vor, die Wirkungen der malerischen Perspektive auf die Reliefdarstellung zu übertragen. Auch die Behandlung des Hintergrundes, seine Ausfüllung mit landschaftlicher und architektonischer Staffage, die Abstufung der Komposition nach der Tiefe zu wurde für lange Zeit mustergültig. Von Ghibertis Bronzestatuen an Or San Michele: Johannes, Matthäus, Stephanus, ist der letztere (Fig. 70) am spätesten (1428) in Erz gegossen worden. Man muß sie mit dem Petrus des Donatello (Fig. 71) vergleichen, um den ganzen Gegensatz zwischen den beiden Künstlern und die Eigentümlichkeit Ghibertis vollständig zu erfassen. Die größere formelle Schönheit besitzt der h. Stephanus; das tiefere Leben, den schärfer ausgeprägten Charakter offenbart Donatellos Jugendarbeit.



Fig. 72. Der Evangelist Johannes. Von Donatello.
Florenz, Domtribuna. (Münz, Donatello.)

Ghiberti ist im ganzen eine konservative Natur, ohne durchgreifenden Einfluß auf die Kunst der Zeitgenossen, Donatello dagegen ein kühner Pfadfinder und unerschrockener Wegweiser auf neuen Gebieten.



Fig. 73. St. Georg. Marmorstatue von Donatello an Or San Michele in Florenz.
(Das Original jetzt im Museo Nazionale.)

ungleich tiefere Natur und wahrhaft plastische Phantasie des letzteren. Alle vier Statuen zeigen die gleiche Haltung; der Kopf ist gradaus gewendet, die eine Hand auf dem Evangelienbuche aufruhend, die andere (Markus ausgenommen) lässig auf den Oberschenkel gelegt. Aber nur Donatellos Johannes hat einen wirklich individuellen Kopf, zeigt eine ausdrucksvolle Bewegung, eine wohldurchdachte Anordnung des Gewandes. Schon hier durchbricht er alle konventionellen

In ansprechender Weise erzählt Vasari Donatellos (1386 bis 1466) Jugendleben. Die Freundschaft mit Brunellesco, die gemeinsame Wanderung nach Rom spielen in dem Berichte die Hauptrolle. Manches mag darin im Laufe eines Jahrhunderts bereits eine legendarische Färbung angenommen haben; der Kern bleibt doch wahr und richtig. Seit dem Jahre 1406, also seit seinem zwanzigsten Jahre, tritt er als Künstler deutlich in das Sehfeld und wird zu drei großen Unternehmungen, welche damals die florentiner Bildhauer in Atem hielten, zu der plastischen Ausschmückung der (später abgebrochenen) Domfassade, des Campanile und der Außenseite von Or San Michele, herangezogen. Beinahe zwei Jahrzehnte nimmt diese Tätigkeit seine Kraft vorwiegend in Anspruch. Donatello wächst aus der Richtung heraus, welche bereits Niccolò d'Arezzo und einzelne andere Künstler, doch ohne den festen, zielbewußten Blick, eingeschlagen hatten. In seinen ältesten für die Domfassade gearbeiteten Statuen, z. B. dem sog. Josua, steht er in der Zeichnung der Gestalt, in der Bewegung des einen nachschleifenden Beines, in der willkürlichen Anordnung der Gewandfalten den Genossen noch ziemlich nahe. Sieht man aber schärfer zu, vergleicht man die vier sitzenden (jetzt in der Tribuna des Domes aufgestellten) Kolossalstatuen, den Markus des Niccolo, den Lukas des Nanni di Banco, den Matthäus des Ciuffagni und den Johannes (Fig. 72) des Donatello miteinander, so entdeckt man bald die

Schranken und schafft eine lebensvolle Charakterfigur. Wie der Johannes, dessen Anblick bei vielen Betrachtern die Erinnerung an den Moses Michelangelos weckt, alle Domstatuen übertragt, so steht der h. Georg (Fig. 73) an der Spitze der für Dr San Michele gemeißelten Werke. Auch der Evangelist Markus, an welchem Michelangelo den ehrlich biedereren Ausdruck so sehr rühmte, zeichnet sich durch den ganz individuell gefaßten Kopf, die feste Haltung und



Fig. 74. Johannes der Täufer.
Bronzestatue von Donatello. Berlin, Museum.



Fig. 75. David. Bronzestatue von Donatello.
Florenz, Museo Nazionale.

plastisch schöne Gewandung aus. Noch bedeutsamer für das Verständnis der Natur und der Richtung Donatellos erscheint der h. Georg, das lebendige Bild des tapferen, furchtlosen Kriegers. Welche Zuversicht spricht aus seinem festen, breitspurigen Auftreten, welcher mutige Trotz aus dem jugendlichen Kopfe! Der Entwurf der Gewandung verlangte bei dem Georg keine reiche Kunst. Nur lose hängt von der Schulter ein über der Brust befestigter Mantel herab, einen Teil der letzteren und den linken Oberarm bedeckend. Der Körper, soweit ihn nicht der hohe

Schild verbirgt, ist in eine eng am Leibe liegende Rüstung gehüllt und läßt uns bereits die freie Herrschaft des Meisters über die nackten Formen ahnen.

Von einer neuen Seite lernen wir Donatello in seinen Prophetenstatuen am Campanile kennen. Hier giebt er dem malerischen Zuge unumwundenen Ausdruck, jedoch in anderer Weise als Ghiberti. Jede Gestalt wird gleich in einem nach Höhe und Entfernung bestimmten Raume vom Künstler gedacht, darnach die Zeichnung und Modellierung, die Verhältnisse und das Maß der Ausführung geregelt, also der perspektivische Standpunkt in die Skulptur hineingetragen, ohne jedoch, wie es bei Ghiberti geschah, die natürlichen Grenzen der letzteren zu überschreiten. Die Annäherung an malerische Wirkungen prägt sich in dem scharfen Porträtcharakter aus,

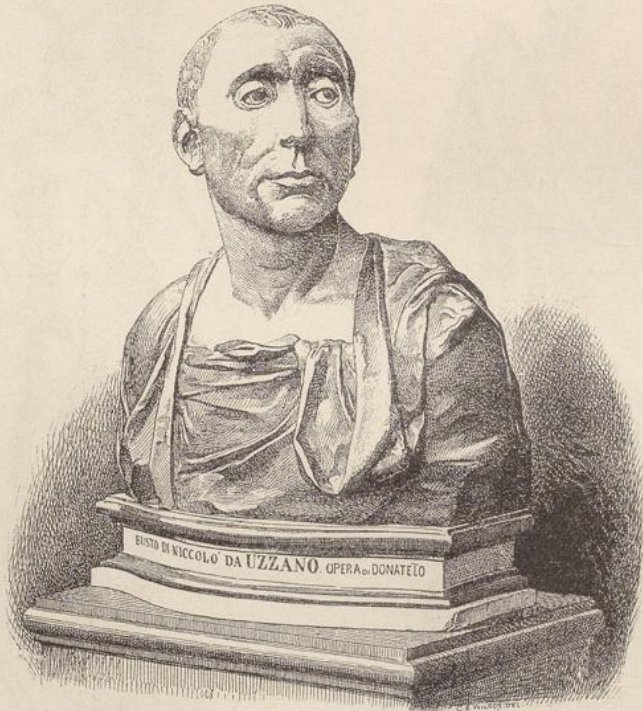


Fig. 76. Terrakottabüste des Niccolò da Uzzano, von Donatello.
Florenz, Museo Nazionale. (Münch, Donatello.)

welchen die Köpfe tragen. Der bloß individuelle Typus genügt nicht mehr; aus der unmittelbaren Umgebung, aus dem wirklichen Leben wird eine Persönlichkeit herausgeholt und eine weniger durch Schönheit als durch Schärfe des Ausdruckes packender Kopf der Prophetengestalt aufgesetzt. Von den vier Figuren am Campanile, dem Johannes d. T., dem Habakuk, Jeremias und David (?) sind die beiden letzteren besonders berühmt. Der sog. David führte stets im Volksmunde schlechthin den Namen des Kahlkopfes (Zuccone) und giebt in der That die Züge eines alten, durch mannigfache Schicksalschläge zäh und hart gewordenen Mannes aus dem Volke vortrefflich wieder. Eine ähnliche verwitterte, aber ausnehmend lebensvolle Figur tritt uns in dem Jeremias (fälschlich Salomo) entgegen. Donatello bezeichnete beide Statuen mit seinem Namen, ein Beweis, wie befriedigt er von diesen Werken war. Eine der Auffassung nach verwandte Bronzestatue, Johannes d. T., besitzt das Berliner Museum (Fig. 74). An die

altehrwürdigen biblischen Typen, an Heiligenbilder wird man allerdings durch diese Propheten nicht erinnert. Die Tradition, soweit sie nicht in der Brust des Künstlers wiederklingt, hat ihr Recht verloren; an ihre Stelle ist die schöpferische Phantasie des Bildners getreten, der nicht nur die Ausführung, sondern auch die allgemeine Auffassung als sein Eigentum in Anspruch nimmt. Donatello legte seiner Natur keinen Zwang an. Das Kräftige und Lebensvolle, in erster Linie die Wahrheit und dann erst die Schönheit, war sein Ideal, und diesem huldigte er unbe-



Fig. 77. Die h. Cäcilia. Flachrelief von Donatello (?).
Im Besitz des Lord Elcho.

dingt, im Einklange mit der Zeitstimmung, in welcher sich gleichfalls das freudige Vollgefühl eines neuen, kräftigen Lebens ausprägte. Wir wundern uns daher nicht, daß die alten Florentiner die Porträtwahrheit der Gestalten Donatellos priesen und die Propheten nach berühmten Landsleuten benannten. Bei einfachen Bildnissen, wie bei der Thonbüste des Niccolò Uzzano im Museo Nazionale zu Florenz (Fig. 76), steigerte Donatello die lebendige Wirkung noch durch vollständige naturtreue Bemalung. Doch wäre es ein grober Irrtum, wenn man den

Meister als einen einfachen Naturalisten auffassen wollte. Es geht durch seine Werke ein Zug gesteigerter Lebensfülle, welchen er nicht der gemeinen Wirklichkeit ablauschen konnte.

Durch seine Thätigkeit am Dome und an Or San Michele gewann Donatello allmählich großes Ansehen. Es mehrte sich der Kreis der ihm gestellten Aufgaben, zu deren Vollen- dung er die Mitwirkung des auch als Baumeister bekannten Michelozzo (seit 1420) erlangte. Weit über das Reichbild seiner Vaterstadt hinaus beehrte man jetzt seine Werke. Im Baptisterium zu Florenz schuf er das große Grabmal des Papstes Johannes XXIII., dessen Aufbau das Vorbild für viele ähnliche Werke abgab; die Peterskirche in Rom bewahrt von seiner Hand ein mit Kinderfiguren und Reliefs gezier- tes Tabernakel (1433); in Prato schmückte er die Außentempel mit einem Reigen tanzen- der Knaben (1438). Auf Donatello und Michelozzo werden Grabdenk- mäler in Montepulciano und in Neapel (Brancacci in S. Angelo a Nilo) zurückgeführt. Einen



Fig. 78. Vom Kinderfries Donatellos. Florenz, Museo S. M. di Fiore.

neuen, reichen Wirkungskreis öffnete ihm das freundschaftliche Verhältnis zu Cosimo Medici. Es galt jetzt, einen Palast mit plastischen Werken zu schmücken, in welchem der Humanismus, die verständnisvolle Freude an der Antike eine heimische Stätte gefunden hatten. So wurde auch Donatello in die Kreise der Antike gezogen. Kameen und Münzbilder übertrug er (Hof des Pal. Medici, jetzt Riccardi) in größere Reliefmedaillons, einem antiken Werke lauschte er das kleine, friesartige Bronzerelief mit dem trunkenen Silen ab, dessen Wagen derblustige Kinder ziehen und schieben. Wichtiger als diese stofflichen Anregungen war die feinere Ausbildung des Formen- sinnes, welche er dem Studium der Antike verdankte. In dem Hirtenknaben David im Museo Nazionale (Fig. 75) löste er zum erstenmal seit der Römerzeit die Aufgabe, einen nackten Körper in Bronze- guss darzustellen. Er traute dem Gusse die Fähigkeit zu, auch die leisesten Hebungen und Senkungen des Thonmodells auszudrücken. Ueberaus weich rundet er die sanften Glieder des jugendlichen David, auch die zartesten Uebergänge weiß er mit dem Modellier-

holze wiederzugeben. Das Vollendetste in dieser Richtung leistet er in dem Helme des besiegten Goliath. Die Formen heben sich kaum merklich von der Grundfläche ab, so fein sind sie aufgelegt. Ein anderes Beispiel flachster Modellierung bietet eine Büste der h. Cäcilia (Fig. 77). Ist sie auch keine eigenhändige Arbeit des Meisters, so geht sie doch entschieden auf seine Kunstweise zurück.

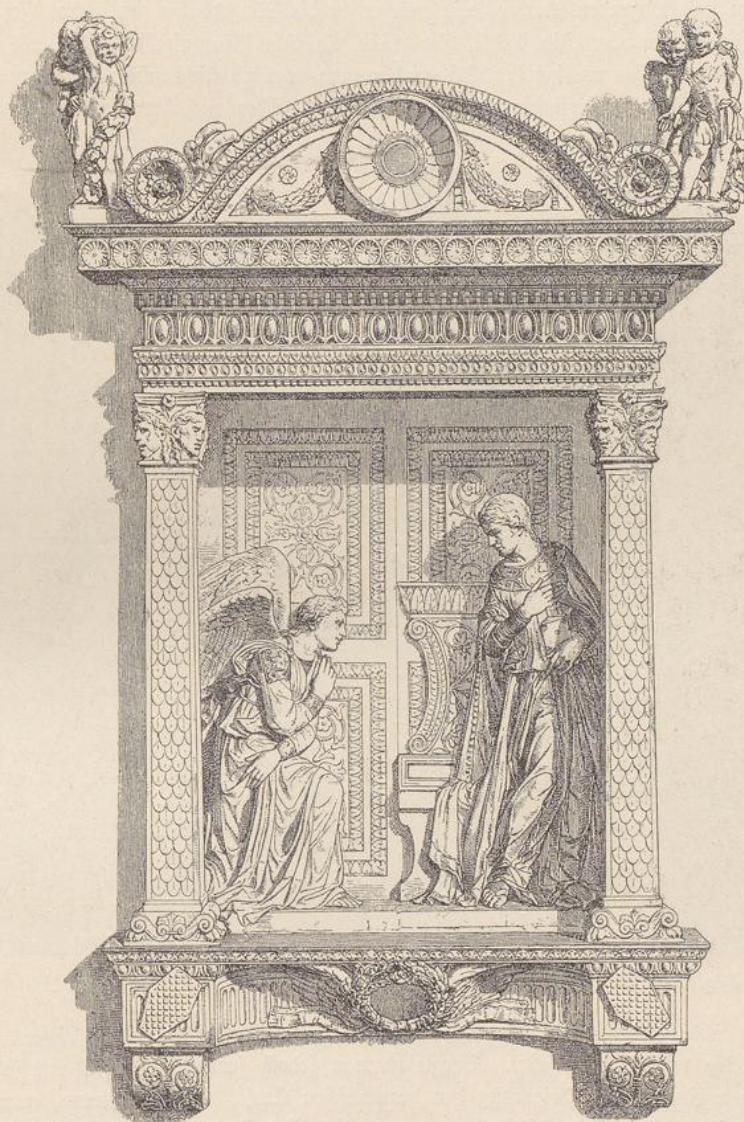


Fig. 79. Die Verkündigung. Marmortabernakel von Donatello. Florenz, S. Croce.

Bei der Schilderung der Werke Donatellos muß die Verwendung des mannigfachsten plastischen Stoffes auffallen. Donatello arbeitete in Thon, Erz und Stein und verstand es in jedem Falle vortrefflich die Formen der Natur des Materiales anzubequemen. Noch auffälliger erscheint die verschiedenartige Auffassung desselben Gegenstandes. Mit großer, bei einem Florentiner begreiflichen Vorliebe verkörperte Donatello den Täufer, den Schutzpatron der Stadt.

9*

Welcher Abstand trennt aber die jugendliche Figur des Heiligen in der Casa Martelli (Florenz) von der Bronzestatue im Dome zu Siena, in welcher der abgekehrte Leib des Wüstenpredigers mit furchtbarer Wahrheit wiedergegeben wird! Welcher tiefe Unterschied waltet zwischen einzelnen flachen, der Antike abgelauschten Bronzereliefs und den derben, die höchste Lebenslust atmenden musizierenden und tanzenden Knaben, mit welchen er die Sängerbühne im Dome (jetzt Museo S. M. di Fiore) schmückte (Fig. 78)! Die reiche plastische Phantasie des Künstlers erklärt in den meisten Fällen diese mannigfachen Stilwandlungen; er wird nicht müde, immer neue formale Aufgaben der Skulptur aufzusuchen und zu bewältigen. Aber auch der Gang der persönlichen



Fig. 80. Das eiserne Standbild des Gattamelata in Padua. Von Donatello.

Entwicklung übte Einfluß auf seinen Formensinn. Der Grundzug seines Wesens blieb, so lange Donatello wirkte, unverändert. Vergleicht man jedoch frühere Arbeiten mit späteren, so beobachtet man eine stetige Steigerung der dramatischen Kraft. So schüchterne, anmutige Gestalten, wie sie uns in der Frühzeit entgegentreten, hat Donatello im höheren Alter nicht wieder geschaffen. Selbst die zahlreichen kleinen Madonnenreliefs, in bemaltem Stucco, Thon oder Marmor ausgeführt, welche mit Recht auf Donatello und seine Schule zurückgeführt werden, lassen über dem Streben nach lebendiger Frische und über einem gewissen vornehmen, stolzen Zuge die feineren Schönheitsreize vergessen. Sie werden in dieser Beziehung nicht selten von älteren Werken übertroffen, haben aber dadurch eine große Bedeutung, daß sie der mehr natürlichen Auffassung der Madonna den Weg wiesen, noch Maler des 16. Jahrhunderts

an ihre Spur bannten. Das Relief der Verkündigung Mariä in S. Croce in Florenz (Fig. 79), das in die letzte Zeit Donatellos zu verweisen ist, lehrt am besten das kennen, was die spätere Zeit von seiner Kunst übernommen und weitergebildet hat.

Sein größtes Werk schuf Donatello fern von der Heimat. Im Jahre 1444 wurde er nach Padua berufen, um das Ehrenkmal des venezianischen Heerführers Gattamelata (Erasmo de' Narni) zu entwerfen und zu gießen. Er hatte bereits in Florenz seine Tüchtigkeit als Erz= bildner bewiesen, in seiner Judith mit dem Leichnam des Holofernes, ursprünglich im Palast der Medici, jetzt in der Loggia de' Lanzi aufgestellt, sich zuerst an eine größere Bronzegruppe gewagt. Teils die Neuheit des Gegenstandes, teils die Schwierigkeiten der Technik verhinderten das völlige Gelingen. Die Komposition erscheint zu sehr gedrängt, nicht frei genug bewegt. Das Reiterstand=



Fig. 81. Die Kreuzigung. Bronzerelief von Donatello. Florenz, S. Lorenzo.

bild des Gattamelata (Fig. 80) dagegen zeichnet sich nicht allein durch die vollkommene Beherrschung der Technik, sondern auch durch die lebendig individuelle und doch monumentale Wiedergabe des Reiters und Rosses aus. Der Pferdekopf namentlich (eine Variante im Museum zu Neapel) könnte leicht für antik gelten. Der „Cavallo“ ist auch in dem Sinne ein echtes Werk der Renaissance, daß er zum erstenmal wieder eine in der antiken Kunst heimische Aufgabe würdig verkörpert. Mehrere Jahre verweilte Donatello in Padua, um die ihm übertragenen Schmuckwerke in der Kirche des h. Antonius (Santo), insbesondere den Hochaltar auszuführen. Die hervorragendste Leistung sind die vier Flachreliefs mit Szenen aus dem Leben des Schutzheiligen. Im Ausdruck und in der Bewegung der Gestalten, im dramatischen Pathos wettersert Donatello mit den Malern; in der Anordnung der Bilder hält er sich aber ungleich mehr an die Gesetze der Plastik als Ghiberti, welcher die Einzelfiguren zwar plastisch auffaßte, die Komposition aber wie in einem Gemälde perspektivisch vertiefte.

Als betagter Mann, siebzugigjährig, kehrte Donatello nach Florenz zurück. Auch jetzt ruhte und rastete der nur im Schaffen und Arbeiten glückliche, in seinem Wesen sonst anspruchslose, bescheidene Meister nicht. Die Kirche S. Lorenzo war der letzte Schauplatz seines Wirkens. Für die Sakristei goß er die beiden Erzthüren mit kleinen Heiligenfiguren und modellierte (in Stucco) die Rundbilder der Evangelisten und die Büste des h. Laurentius. Wenn er hier mit weiser Mäßigung tief empfundene, aber einfach ruhige Charaktertypen verkörperte, so gab er in den Kanzelreliefs, welche das Leiden und den Triumph Christi schildern, seiner dramatischen

Gestaltungskraft freien Lauf. Namentlich in der Kreuzigung (Fig. 81) und der Abnahme vom Kreuz lodern mächtige Leidenschaften hell auf. Die Vollendung des Werkes mußte Donatello seinem Gehilfen Bertoldo di Giovanni überlassen. Die antiken Motive, welche dieser im Werke hier anbrachte, weisen auf den Einfluß, welchen die antiken Studien in der Schule Donatellos allmählich gewannen, deutlich hin. Bertoldo, der letzte Schüler Donatellos, ist zugleich der Lehrer Michelangelos. So sind die beiden größten Bildhauer Italiens, wie sie innerlich nahe verwandt sind, auch äußerlich eng mit einander verknüpft.

Seit Giotto hat kein Künstler einen so nachhaltigen und weitgreifenden Einfluß geübt, wie Donatello. Er gab nicht nur in seinem eigentlichen Fache die Richtung an, welcher die meisten Genossen folgten, sondern warf auch auf das benachbarte Gebiet der Malerei den Widerschein seines Wirkens. In der dramatischen Gewalt der Erzählung, in der kraftvollen Wahrheit der Schilderung, in dem energischen Vortragen innerer Empfindungen, in der Wichtigkeit und Mannig-

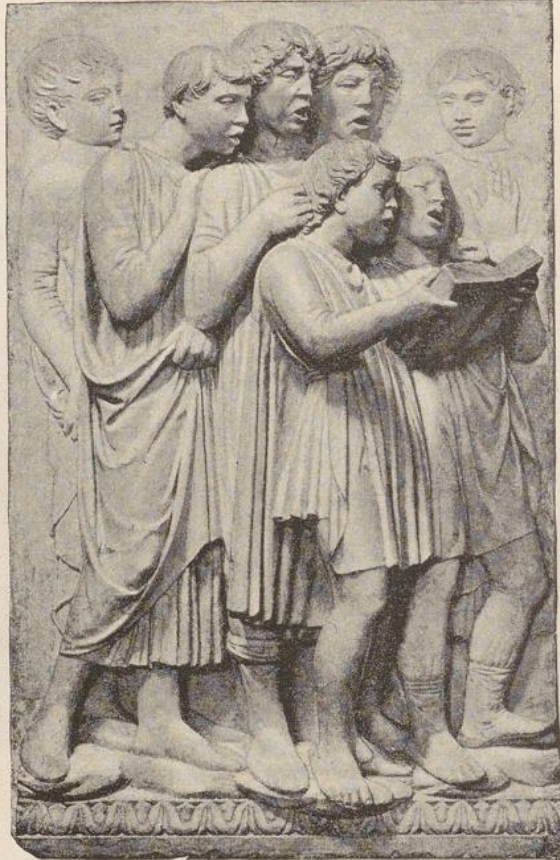


Fig. 82. Von dem Kinderfries des Luca della Robbia. (Marmor.)
Florenz, Museo S. M. di Fiore.

faltigkeit der äußeren Bewegungen, in der Kenntnis des menschlichen Körpers ging er den Malern voran und zwang sie zum Einschlagen des gleichen Weges.

Neben Donatello und Ghiberti steht unter den älteren florentiner Renaissancekünstlern Luca della Robbia (1400—1482) in erster Linie.

Schmiegsamer in seinem Wesen, erfuhr Luca zuerst Einflüsse seiner beiden Genossen, besonders Donatellos; mit diesem weitergehend schuf er (1431) die Reliefs an der zweiten Orgelbühne im Dom zu Florenz, jetzt im Museo S. M. di Fiore. Die tanzenden und musizierenden

Kinder (Fig. 82), an sich eine der schönsten Leistungen der Frührenaissance, erscheinen trefflich geeignet, die besondere Natur Lucas erkennen zu lassen. Sie sind zierlicher und feiner durchgebildet als Donatellos Knaben, entbehren aber der Mannigfaltigkeit und Kühnheit der Bewegungen, welche Donatellos Fries auszeichnen, sind auch in der Gesamtwirkung nicht so glücklich erfunden wie jene. Ein anderes Mal trat Luca an Donatellos Stelle, als dieser es unterließ, die Bronze-reliefs für die Domthüre auszuführen. Luca fertigte sie 1446 gemeinsam mit Michelozzo und Maso di Bartolomeo. So hoch wahrscheinlich Luca selbst seine Thätigkeit als Marmorbildner und Erzgießer schätzte, so knüpft sich doch sein Hauptruhm an die bescheideneren Thonreliefs. Er belebte damit einen vollstümlichen Kunstzweig, gab ihm durch seine Erfindung einer emailartigen,



Fig. 83. Thonrelief von Giovanni della Robbia. Köln, Kunstgewerbemuseum.

farbigen und insbesondere weißen Thonglasur, oder doch durch Verbesserung der bisher in Italien üblichen, Dauer und erweiterte Wirkung, verlieh ihm zugleich durch die Anmut seiner Madonnen, die milde Ruhe seiner Gestalten eine künstlerische Weihe. Das gefügige Material lockte zu einer weicherer Behandlung der Formen, zum Beschreiten naturalistischer Bahnen. Lucas Verdienst war es, daß er die richtigen stilistischen Folgerungen aus der Natur des Stoffes zog, aber jede Einseitigkeit und Uebertreibung vermied. Kein Künstler des 15. Jahrhunderts war im Kreise maßvoller Empfindungen so heimisch und verstand so gut Innigkeit des Ausdruckes und Lebensfrische mit plastischer Ruhe zu verknüpfen wie Luca. Die verhältnismäßig sparsame Färbung, welche bei den „Robbiawerken“ vorwiegt, bezeichnet trefflich die Richtung. Nur eine beschränkte Reihe von Farben, eben hinreichend zur reicheren Belebung des Reliefs, kommt zur Anwendung. Die vom blauen Grunde sich abhebenden Gestalten erscheinen wesent-

lich weiß, stehen, dank dem glänzenden Email, nicht schroff den Marmorwerken gegenüber. Im Beiwerke, namentlich in den Blumen und Fruchtgewinden, welche die Reliefs einrahmen (Fig. 83), wird allein von mannigfachen Farbentönen Gebrauch gemacht. Rasch gewann die neue Technik und mildsinnige Auffassung in Toskana große Beliebtheit.

Ein volles Jahrhundert betrieb die Familie Robbia diesen nach ihr benannten Kunstzweig. Luca nahm seinen Neffen Andrea (1437—1528) als Gehilfen an. Nach Lucas Tode stand Andrea an der Spitze der Werkstätte und vererbte die Kunst wieder auf seine vier Söhne: Girolamo, Luca, Ambrogio und Giovanni. Erst spät im 16. Jahrhundert starb der Kunstzweig in Italien aus. Lucas glasierte Thonreliefs sind vielfach dekorativer Natur und stehen mit der architektonischen Umgebung in unmittelbarem Zusammenhange, wie z. B. die Kassetten in der Kapelle Pazzi und die Deckenmedaillons in der Kapelle von S. Jacopo in S. Miniato. Seine Madonnenreliefs in Thürkünetten (Dom, S. Pierino u. a. in Florenz, S. Domenico in Urbino)



Fig. 84. Verkündigung. Thonrelief von Andrea della Robbia. Florenz, Spedale degli Innocenti.

atmen noch einen strengeren kirchlichen Geist. Erst in den Werken Andreas kommt der weiche Liebreiz, das mild freundliche Wesen, welches als das Wahrzeichen der „Robbien“ begrüßt wird und nicht selten an die Schilderungen des Fra Angelico erinnert, zu voller Geltung (Fig. 84). Die Madonna verwandelt sich in eine zärtliche Mutter, welche auch mit dem Kinde zu spielen liebt; dieses selbst regt und bewegt sich in naiv munterer Weise. Eine Mittelstellung nimmt das auch in der Malerei beliebte Motiv ein, welches die knieende Madonna, in stille Andacht vor dem schlafenden Christkinde versunken, darstellt. Allmählich, mit der gesteigerten technischen Kraft wächst auch der Mut der Schule. Sie erweitert den Aufgabenkreis des Reliefs, giebt auch reichere, beinahe dramatische bewegte Szenen und förmliche Gruppen wieder, baut Altäre, Taufbrunnen, größere Friestafeln aus Thon auf und berührt nicht selten in ihren Werken das Gebiet der monumentalen Plastik und dekorativen Architektur. Den größten Reiz üben aber doch die einfachen, kleinen Reliefbilder aus, in welchen weiche Formen, ein anmutiger oder lieblicher Ausdruck vorherrschen. So bilden die Wickelkinder (Medaillons) an der Halle

des florentiner Findelhauses von Andrea Robbia (Fig. 85) eine schier unerschöpfliche Quelle des heiteren Genusses. Auf der anderen Seite begreift man, daß die bereits durch das Material und die Anwendung der Farbe genährte Neigung zum Naturalismus eifrig aufgegriffen wurde, allerdings erst in späterer Zeit und außerhalb der engeren Schule Robbias. Das berühmteste Beispiel dafür liefern die Reliefs am Ospedale del Ceppo in Pistoja, in welchen die sieben Werke der Barmherzigkeit in lebendiger Erzählung vorgeführt werden (Fig. 86).

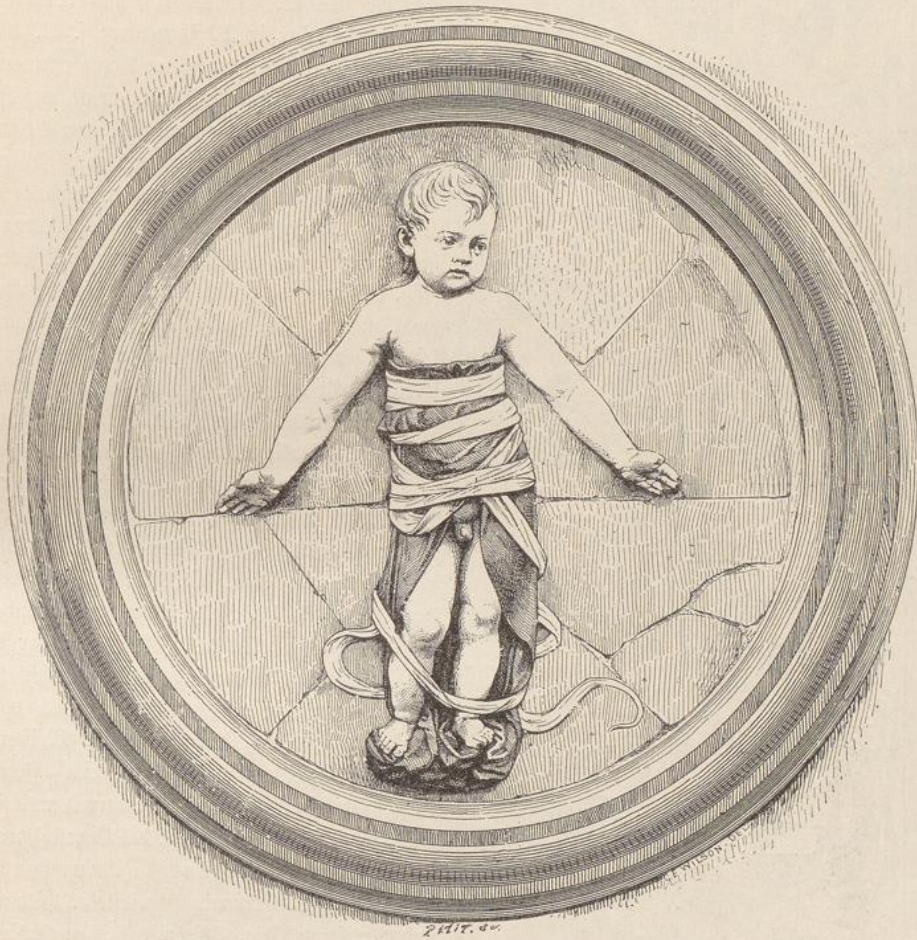


Fig. 85. Wickelkind. Thonrelief von Andrea della Robbia. Florenz, Spedale degli Innocenti.
(Nach Cavallucci und Molinier.)

Selbstverständlich füllte die Thätigkeit der großen Meister nicht das ganze florentiner Kunstleben aus. Neben ihnen wirkten, mehr oder weniger von ihnen abhängig, noch zahlreiche namhafte Künstler, welche aber keinen wesentlich neuen Zug in die florentiner Skulptur brachten, auch in ihrer persönlichen Entwicklung nicht genau verfolgt werden können. Bei größeren Unternehmungen wurden mannigfache Kräfte zur Mitwirkung herangezogen. So halfen Ghiberti bei der Herstellung der zweiten Bronzethüre mehr als zwanzig Genossen. Michelozzo war mehrere Jahre hindurch der Gehilfe Donatello's; der von L. B. Alberti gepriesene Maso di Bartolommeo, auch Masaccio genannt, arbeitete gemeinsam mit Michelozzo und Luca della

Robbia. Bei solcher Art von Thätigkeit hält es schwer, sich von der einzelnen Persönlichkeit ein klares Bild zu verschaffen, und kann es nicht Wunder nehmen, wenn bei dem einen oder

anderen Künstler eine fest begrenzte Richtung nicht wahrgenommen wird, wie bei Agostino d'Antonio di Duccio (1418 — n. 1481) aus Florenz, dessen Hauptwerke in Perugia (Fassade von S. Bernardino) und Rimini (Innendekoration in S. Francesco; s. S. 43) zu sehen sind. Einzelne seiner Köpfe erinnern durch den schwärmerischen Ausdruck an die umbrische Malerschule, andere Gestalten streifen mit ihren unruhig flatternden, mit Falten überladenen oder lang schleifenden Gewändern an das Manierierte; auch die Schilderung heftig bewegter, leidenschaftlicher Szenen (Fig. 87) war ihm nicht fremd. Er entfaltet wohl äußerlich eine gar mannigfache Wirkksamkeit, ist aber doch innerlich keine reiche Natur. Gleiches gilt noch von manchen anderen Zeitgenossen Donatellos, dessen Einfluß auf minder kräftige Persönlichkeiten schwer drückte.

Gleichzeitig mit den bahnbrechenden florentiner Bildhauern entwickelt Jacopo della Quercia in Siena (1371—1438) eine fruchtbare Thätigkeit. Er hat sich von dem Stile des 14. Jahrhunderts in mancher Beziehung noch nicht losgelöst, steht aber in der Kunst, die Komposition dramatisch zu beleben und die Körper bewegt und voll Kraft zu gestalten, den florentiner Meistern mindestens gleich. Außer in Siena (Fonte Gaja, Taufbrunnen in S. Giovanni) und in Lucca (Grabmal der Maria del Caretto) war Jacopo auch in Bologna thätig. Am Hauptportale von S. Petronio schmückte er Pilaster und Architrav (Fig. 88) mit flachen Reliefs aus der Genesis und aus der Jugendgeschichte Christi, welche trotz ihrer Kleinheit mächtig wirken und eine merkwürdige Herrschaft über kraftvolle physische Lebensäußerungen bekunden. Sein Hauptwerk in Bologna ist das Grabmal des gelehrten Galeazzo Bentivoglio in S. Giacomo maggiore mit sieben Statuetten und einem Relief, welches in lebendiger Weise

eine Vorlesung schildert (Fig. 89). Er übte Einfluß auf einzelne Bildhauer der überaus rührigen sienesischen Schule, konnte aber natürlich nicht hindern, daß die andere, der sienesischen Malerei ver-

Fig. 86. Teil des Terracotta-Griffes am Speckel bei Geyro in Viterbo.



wandte Richtung siegreich durchdrang, welche auf den empfindungsreichen, still sinnigen Ausdruck und eine feine Ausführung den Nachdruck legt. Großer Namen, außer Jacopo della Quercia, kann sich die sienesisische Skulptur des 15. Jahrhunderts nicht rühmen; dagegen bietet sie eine Fülle kleiner Werke, namentlich Madonnenreliefs, welche dem Besten, was die Frührenaissance geschaffen hat, sich anreihen.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hat keinen Bildhauer von gleicher Größe und Bedeutung wie Donatello aufzuweisen, wohl aber eine Reihe tüchtiger Kräfte, die vorwie-

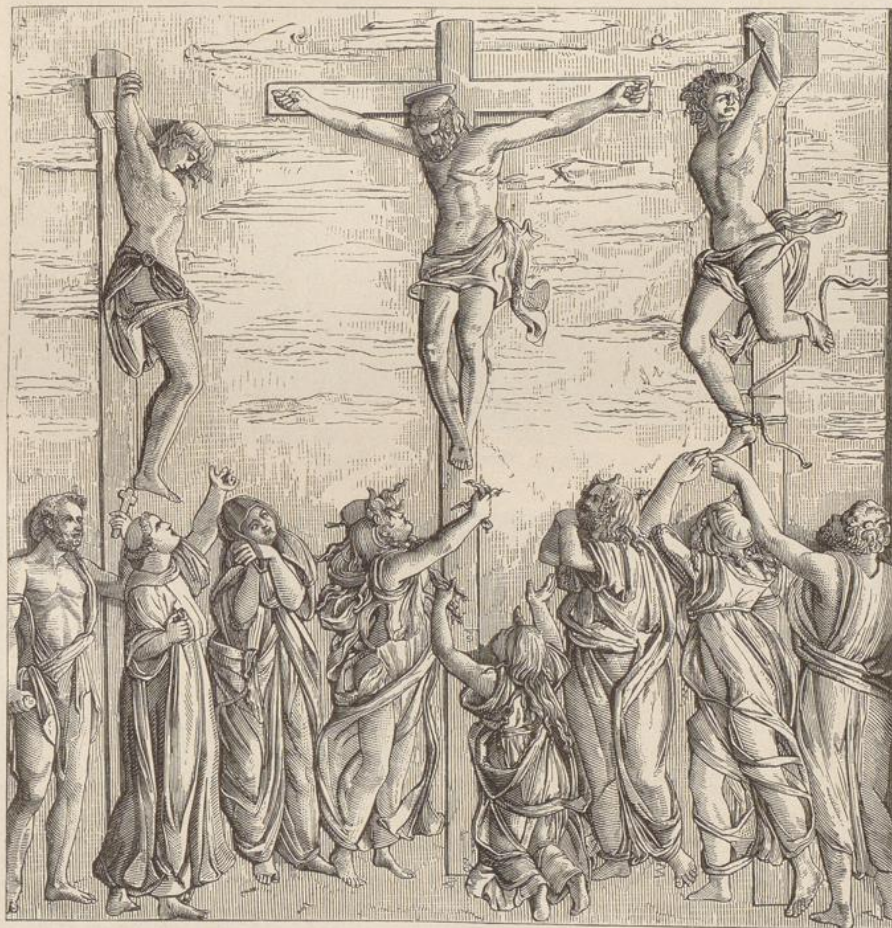


Fig. 87. Kreuzigung. Bronzerelief von Agostino di Duccio. Florenz, Museo Nazionale.

gend auf Donatellos Grundlage weiter bauen, dabei aber das technische Verfahren verbessern, das dekorative Element glänzend ausbilden und überdies der heiteren, ruhigen Anmut in der Schilderung einen größeren Raum gönnen, als ihr in der Welt des Charakteristischen und mächtig Bewegten vorzugsweise heimischer Vorgänger. Die Porträtbüste und das Grabdenkmal sind die Hauptaufgaben der späteren florentiner Plastik. In den Bildnissen wird dem Beschauer von dem herben Realismus in der Auffassung nichts geschenkt, einer Vereblung der Züge auf Kosten individueller Lebendigkeit nicht nachgestrebt. Den Beweis liefern u. a. einige Büsten im



Fig. 88. Flucht nach Egypten. Marmorrelief von Jacopo della Quercia.
Bologna, Portal von S. Petronio.

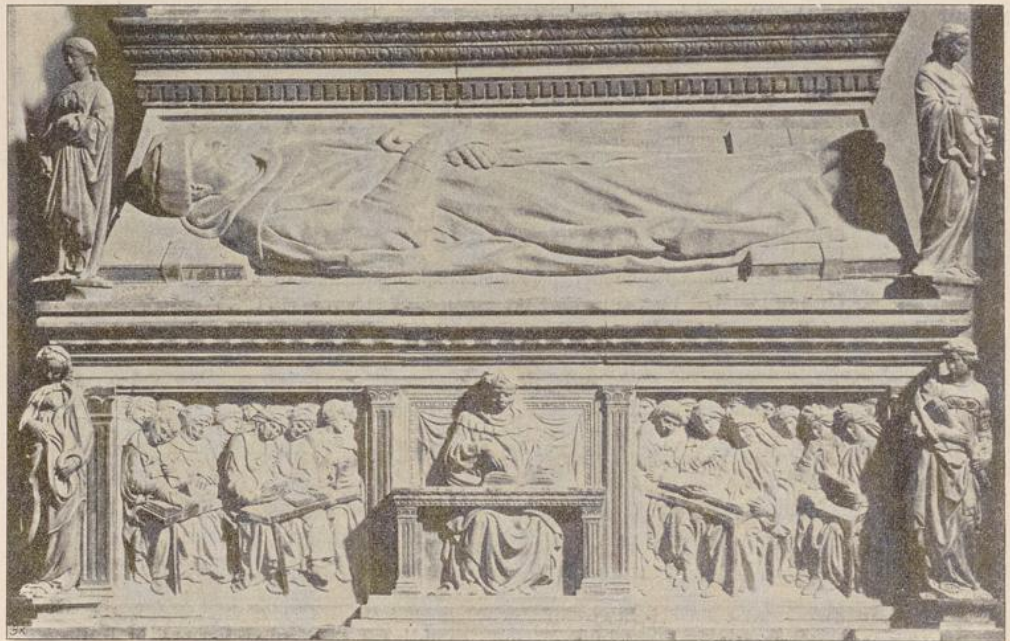


Fig. 89. Vom Grabmal des Galeazzo Bentivoglio. Von Jacopo della Quercia.
Bologna, S. Giacomo maggiore.

Berliner Museum, welche ehemals zum Familienschatz der Strozzi gehörten: die Marmorbüste der Marietta Strozzi und die Kalksteinbüsten einer Prinzessin von Urbino von Desiderio da Settignano und des Niccolo Strozzi von Mino da Fiesole. Von einem dritten Familienporträt, jenem des Filippo Strozzi, einem Werke des Benedetto da Majano, hat sich sowohl das Thonmodell (Berlin) wie auch das ausgeführte Marmorbild (Louvre) erhalten. Die gleichen Eigenschaften bemerkt man auch an vielen anderen Marmor- und Thonbüsten (Erzbüsten waren selten), die die genannten und andere florentiner Künstler im Laufe des 15. Jahrh. schufen (Fig. 90 u. Fig. 91); am stärksten erscheinen sie natürlich in den bemalten Thonbüsten ausgeprägt. Die Sitte vielfarbiger Skulptur wurde allerdings durch die herrschende Richtung begünstigt; sie beweist aber außerdem die Volkstümlichkeit der plastischen Kunst. Denn die echte Volkskunst kennt noch nicht die scharfe Scheidung plastischer und malerischer Wirkungen, sie verlangt zuerst unmittelbare Lebendigkeit und sinnliche Wahrheit; daher kann sie auch in der Skulptur die Farbe schwer missen und widerstrebt der Beschränkung der Bildnerei auf die reine Formensprache.

Bei den Grabmonumenten führte schon die reiche, zierliche dekorative Einrahmung zu einer leichten Milderung des herben realistischen Tones. Das Grabdenkmal gewinnt einen festen Typus, der die mittelalterliche Grabplatte und den mittelalterlichen freistehenden Sarkophag beseitigt und bis in das 16. Jahrhundert sich herrschend erhält. Es wird an die Wand angelehnt, als Hochbau behandelt. Ein mit Früchtnüssen, Greifen und anderen Zierfiguren geschmückter Sockel trägt die Pilaster, welche das Grab einrahmen, und den Sarkophag, auf welchem, wie auf einem Paradebette oder einer Bahre, der Tote ruht, nicht gerade ausgestreckt,



Fig. 90. Porträtbüste.
Von Desiderio da Settignano. Berlin, Museum.



Fig. 91. Marmorbüste des Piero de' Medici. Von
Mino da Fiesole. Florenz, Museo Nazionale.



Fig. 92. Grabmal Marzupini. Von Desiderio da Settignano. Florenz, S. Croce.

sondern mit dem Kopfe etwas gegen den Beschauer gewendet. Eine flache Nische oder Wand bildet den Hintergrund, mit einem zierlichen Gebälke gekrönt und in einen Halbbogen auslaufend, in welchem gewöhnlich ein Rundbild der Madonna, von Engeln gehalten, von Fruchtgewinden umgeben, angebracht ist. An der Spitze der Bildhauer, welche den Typus des florentinischen Grabdenkmales vollendeten, stehen der auch als Architekt thätige Bernardo Rossellino und der frühverstorbene Desiderio da Settignano (1428—1464). Desiderios Hauptwerk ist das Grabmal des 1455 verstorbenen florentiner Staatssekretärs Marzupini in S. Croce



Fig. 93. Vom Grabmal des Leonardo Bruni. Von Bernardo Rossellino. Florenz, S. Croce.

(Fig. 92). Von Bernardo stammt das Denkmal des 1444 verstorbenen Leonardo Bruni, des Vorgängers Marzuppinis im Amte (Fig. 93), ebenfalls in S. Croce, an welchem besonders die Porträtfigur des Beigesetzten sich durch eine tiefere Beseelung auszeichnet. Den gleichen Vorzug läßt auch ein Jugendwerk des Künstlers, das Reliefbild einer Verkündigung in der Misericordia zu Empoli erkennen (Fig. 94). Nur wenig nach steht ihm darin die hervorragendste Schöpfung seines jüngeren Bruders Antonio (1427—n. 1478), das Monument des Kardinals Johann von Portugal in S. Miniato, welches außerdem durch reiche dekorative Ausstattung glänzt.

Notwendig drängt sich die Frage nach der Stellung dieser Künstler zu Donatello auf. Seine große Natur konnte er nicht auf die Schüler und Genossen vererben; immerhin mochten diese aber dem Meister einzelne Züge und Eigentümlichkeiten ablauschen. In der That schwankt in einzelnen Fällen, besonders bei kleineren Werken, Büsten und Reliefs, die Entscheidung, ob

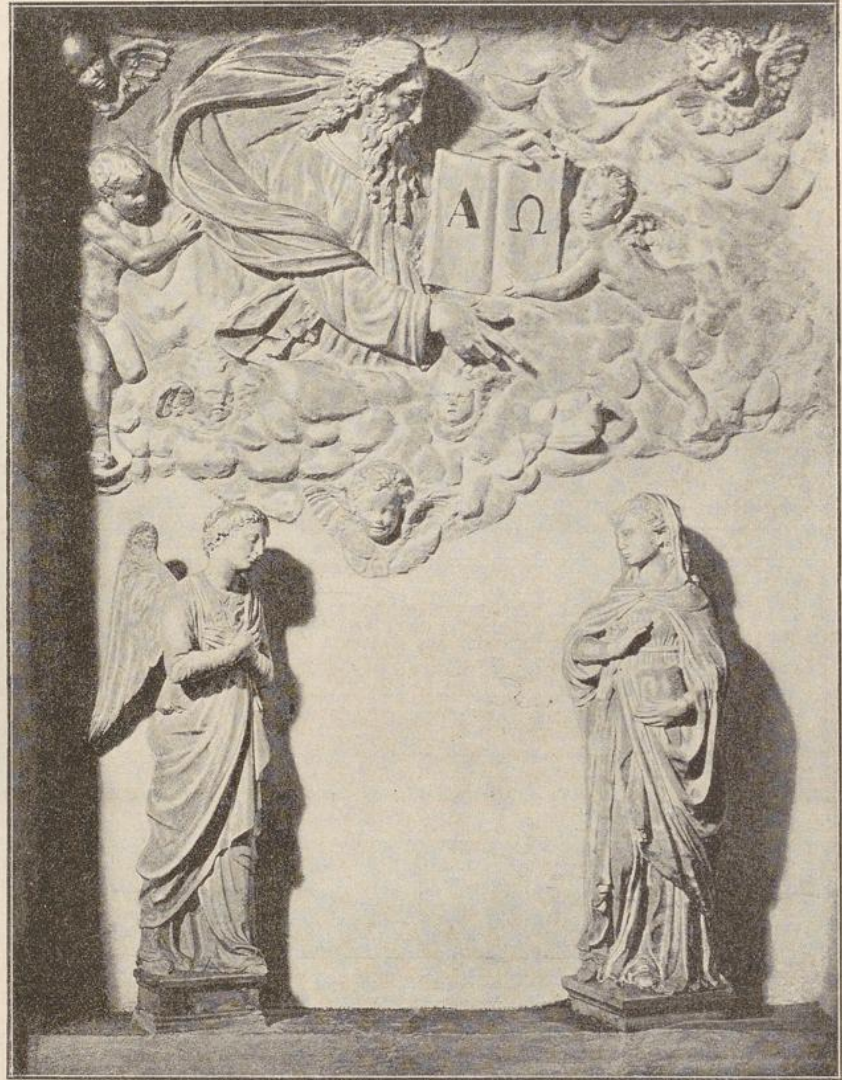


Fig. 94. Die Verkündigung. Marmorrelief von Bernardo Rossellino. Empoli, Misericordia.

ſie Donatello oder dem jüngeren Geſchlechte zugeſchrieben werden ſollen. Am ſtärkſten zeigt ſich Deſiderio von Donatello berührt; am weiteten von ihm entfernt erſcheint Antonio Roſſellino, nicht allein wegen deſ ſo häufig bei ihm hervortretenden dekorativen Zuges, ſondern auch wegen der großen Weichheit der Formen, der milden Anmut im Ausdrucke und in der Bewegung der Geſtalten, welche Vorzüge durch ſeine vollendete Marmortechnik in ein noch helleres Licht

gestellt werden. Nach beiden Richtungen hin bleibt sein h. Sebastian im Dom zu Empoli (Fig. 95) ein bewunderungswürdiges Beispiel.

Dem Antonio Rossellino gleicht oder nähert sich doch der mit ihm auch in persönlichen Beziehungen stehende Matteo Civitale aus Lucca (1435—1501). Ohne Zweifel hat Civitale seine künstlerische Erziehung in Florenz genossen. Den Beweis liefern das Grabmal des päpstlichen Sekretärs Pietro da Noceto im Dome zu Lucca (1472) und der Regulusaltar (Fig. 96), mit welchem zugleich das Grabmal des Heiligen verbunden wurde (1484). Beide Werke gehen auf florentiner Meister zurück. Deutlicher als in diesen Werken tritt Civitales eigentümliche Natur in mehreren kleineren Schöpfungen, den Engeln von dem zerstörten Sakramentshäuschen im Dome, allegorischen Frauengestalten (Fig. 97), Eccehomo-Bildern und Madonnenreliefs zu Tage. Es weht in ihnen ein Zug holder Andacht und stillfriedlicher Frömmigkeit. Den empfindungsreichen Ausdruck erhöht eine überaus sorgfältige Ausführung, welche auch in seinen rein dekorativen Werken wiederkehrt. Große schöpferische Begabung, eine reiche Phantasie und energische Kraft kann man ihm freilich, so sehr auch einzelne Bilder sich dem Sinne des Beschauers einschmeicheln, nicht zugestehen.

Hinderte Civitale vielleicht nur das Stillleben in einer kleinen Stadt an der vollen Entfaltung seiner Kunst, so schwächte Mino da Fiesole (1431—1484) nur zu häufig durch die flüchtig rasche Arbeit die Wirkung seiner Schöpfungen. Die scharfe Individualisierung, die frische Naturwahrheit und gediegene Ausführung, welche seine älteren Marmorbilder, insbesondere seine Porträtbüsten (Gionardo Salutati im Dome zu Fiesole) (s. auch S. 77) offenbaren, läßt später, als er mit Aufträgen überhäuft wurde und mit anderen Bildhauern gemeinsam arbeitete, merklich nach. Viele Jahre (seit 1454) weilte er in Rom. Die Zahl der hier gemeißelten Tabernakel und Grabdenkmäler (S. Peter, S. Marco, S. Cecilia, S. M. del Popolo u. a.) ist stattlich genug. Doch ging früher die Meinung von Minos Fruchtbarkeit noch viel weiter und schrieb ihm fast alle römischen Skulpturen aus der Schlusszeit des 15. Jahrhunderts zu. Wir wissen jetzt, daß neben ihm noch viele andere Bildhauer tätig waren, allerdings fast alle aus der Fremde herbeigerufen, wie Isia aus Pisa, Giovanni Dalmata, keiner von ihnen durch eine klar ausgesprochene künstlerische Persönlichkeit ausgezeichnet. Minos Anteil an der Entwicklung der römischen Skulptur ist weit geringer anzuschlagen, als man früher annahm, auch hat die Forschung eine geschlossene römische Schule, welche der toskanischen gegenübergestellt werden könnte und eigentümliche Vorzüge besäße, bis jetzt noch nicht nachgewiesen.

Den Kreis der florentiner Marmorbildner schließt Benedetto da Majano (1442—1497). Weitreichend ist der Schauplatz wie der Umfang seiner Tätigkeit. Wohlerfahren in der Kunst



Fig. 95. St. Sebastian.
Von Antonio Rossellino. Empoli, Dom.

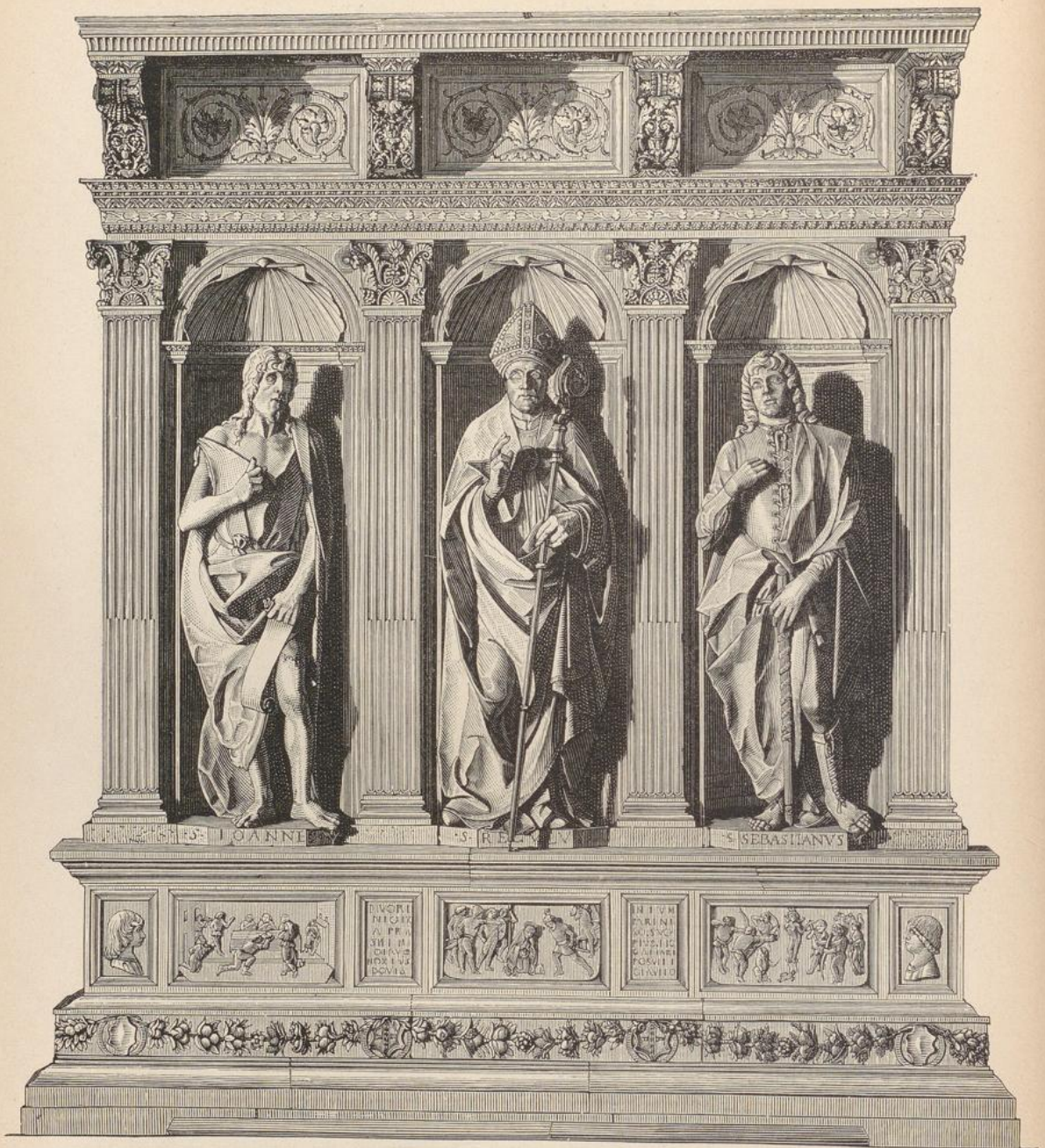


Fig. 96. Unterer Teil des Regulusaltars von Civitale. Lucca, Dom.

eingeleger Holzarbeit (Intarsia), hervorragend als Baumeister, hat er sich auch in der dekorativen und monumentalen Plastik als Meister bewährt. In den Marken (Vareto, Faenza), in Neapel beehrte man Werke seiner Hand. Das Beste leistete er aber doch in seiner toskanischen

Heimat. Die Kirche S. Domenico in Siena bewahrt von Benedetto einen Hostienbehälter (Giborium) aus Marmor (Fig. 98), welcher das fröhliche Behagen der Frührenaissance an üppiger Dekoration trefflich zur Anschauung bringt. Wenn seine Porträtköpfe darthun, daß Benedetto in Bezug auf frische und genaue Naturwahrheit hinter keinem seiner Genossen



Fig. 97. Der Glaube. Marmorrelief von Matteo Civitale.
Florenz, Museo Nazionale.

zurücksteht, so legen die Arbeiten im Dom zu S. Gimignano (Hinaaltar) von seinem lebendigen Sinne für anmutige und weiche Formen Zeugnis ab. Seine beste Schöpfung bleibt jedenfalls die Kanzel in S. Croce (Fig. 99). In reicher architektonischer Gliederung steigt sie von der Konsole empor, geschmückt mit Statuetten in den Nischen des Unterbaues und mit Reliefs in den Feldern der Brüstung. Die letzteren (Fig. 100) zeigen die malerische

11*

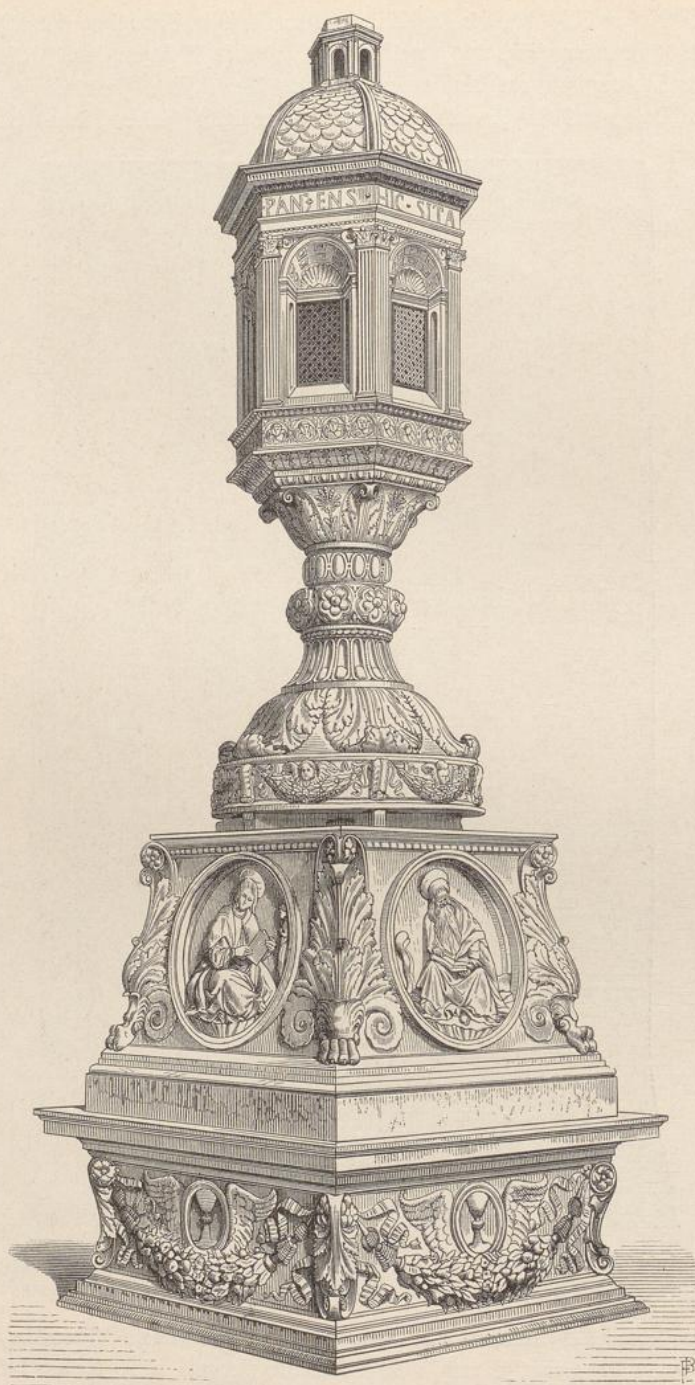


Fig. 98. Ciborium von Benedetto da Majano. Siena, S. Domenico.

Auffassung in der glücklichsten Weise durchgeführt, stehen mit den gleichzeitigen Gemälden in unmittelbarem Zusammenhange, ohne das plastische Element ungebührlich zurückzudrängen. Am Schlusse des Jahrhunderts rücken die Malerei und die Skulptur in Florenz, welche am Anfange so weit abstanden, einander ganz nahe und vollenden in ihrer Einigung den ersten Kreislauf der Renaissancekunst.

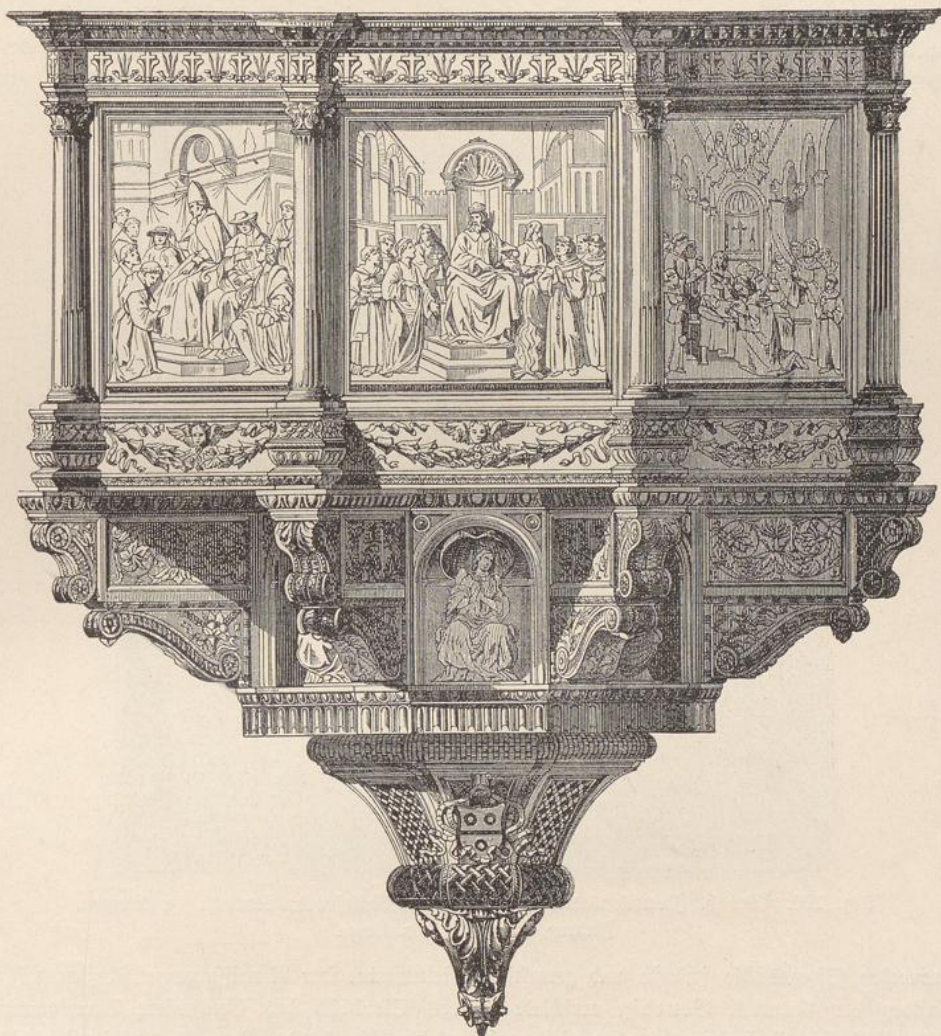


Fig. 99. Kanzel in Sta. Croce in Florenz. Von Benedetto da Majano.

Beinahe in noch höherem Ansehen als die Marmorarbeit stand in Florenz der Bronze-
guß. Die dabei in Frage kommenden technischen Schwierigkeiten reizten die Erfindungskraft
der Künstler; die durch die Natur des Materiales bedingte Formbehandlung, die Schärfe und
Präzision der Modellierung entsprach der realistischen Richtung der Phantasie. Die Brüder
Antonio (1429–1498) und Piero Pollajuolo zählten zu den geschäftigsten Bronze-
gießern.

Antonio war als Goldschmied ausgebildet worden, übte auch als Maler eine wichtige Wirksamkeit und fand in Rom, wo er die Papstgräber Sixtus IV. und Innocenz VIII. (in der Peterskirche) schuf, Gelegenheit, seine Kunst als Erzbildner zu betätigen.

Am Schlusse der Frührenaissance steht Andrea (di Michele di Francesco Cione) Verrochio (1435–1488), ursprünglich gleichfalls ein Goldschmied, als Lehrer der Malerei durch seine drei Schüler Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi, Perugino hoch angesehen, als Bildhauer, wie seine Reliefs vom Grabmale der Francesca Tornabuoni (im Museo Nazionale) zeigen, zunächst von Donatello angeregt. Ihm war es vorbehalten, nach Donatello das zweitgrößte Reiterstandbild des 15. Jahrhunderts, seit der Zerstörung des Modells Lionardos für das Monument

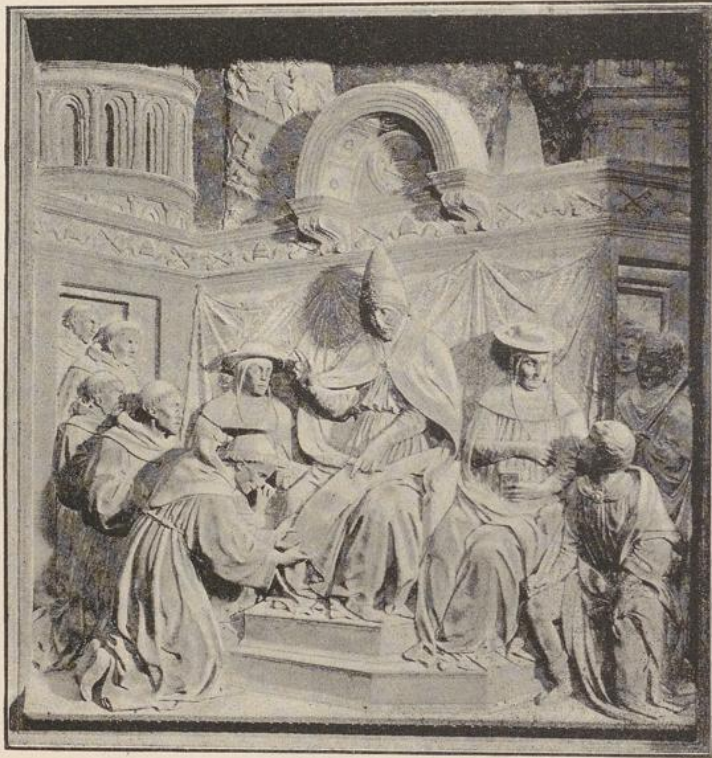


Fig. 100. Der h. Franciscus vor Innocenz III. Relief von Benedetto da Majano.
Florenz, Kanzel in Sta. Croce.

Francesco Sforzas die schönste und gewaltigste Reiterstatue der Renaissance zu schaffen. Im Auftrag der Republik Venedig errichtete er das Standbild des Condottiere Bartolommeo Colleoni, dessen Vollendung er aber nicht mehr erlebte (Fig. 101). Donatellos Reiterstandbild in Ehren, erscheint doch Verrochios Colleoni als die reifere Schöpfung. Roß und Reiter passen in ihren Maßen und Verhältnissen besser zu einander, die Haltung des Reiters, insbesondere der ausdrucksvolle, schwerlich auf ein Porträt zurückgehende Kopf (Fig. 102) geben den trotzigen Charakter eines Condottiere lebendiger wieder. Die tiefere Beseelung, das Herausarbeiten der Form aus der inneren Empfindung und Stimmung heraus dürfte überhaupt den Hauptvorteil des Künstlers bilden. Sieht man darauf den Hirtenknaben im Museo Nazionale in Florenz (Fig. 103) an, so erkennt man sofort den zwischen Verrochio und Donatello waltenden

Unterschied. Erst Verrocchio hat sich in die echte Jünglingsnatur vollkommen hineingedacht. Wie in einer Knospe ist die Fülle des schönen Leibes noch verschlossen, eine leise Befangenheit äußert sich in der Bewegung, ein träumerischer Zug ist dem Gesichte aufgeprägt. Aus dem Lockenkopfe mit dem schwärmerischen Lächeln, aus dem schmalen Rinne, den großen Augen ist Leonardos Ideal hervorgegangen. Der David befand sich ursprünglich wie die gleiche Figur Donatellos im Besitze Lorenzo Medicis. Für diesen hat Verrocchio auch das in vollendeter Bronzetechnik ausgeführte Grabdenkmal des Piero und Giovanni Medici in S. Lorenzo und die kleine Brunnenfigur des Knaben mit dem wasserspeienden Delphin, jetzt im Hofe des Pal. vecchio, gearbeitet. Der ideale Zug, welcher bereits im David anklingt, steigert sich zu



Fig. 101. Das Standbild des Bartolommeo Colleoni, von Verrocchio. Venedig.

großartig ernster Würde in dem ungläubigen Thomas an Dr. S. Michele (Fig. 104). Man ahnt nicht die Schwierigkeit, welche der Aufbau einer geschlossenen Gruppe aus nur zwei Gestalten dem Künstler bieten mußte. Dadurch, daß Christus erhöht auf einer Stufe steht, Thomas scheinbar kleiner erscheint, daß ferner Christus das volle Antlitz dem Beschauer zuwendet, während der Jünger im Profil gezeichnet ist, bleibt Christus der Held der Handlung, gewinnt die Komposition eine feste Einheit. Auch hier verstand Verrocchio durch die Gegensätze des jugendlich anmutigen Thomas und feierlich ernsten Christus die Wirkung zu heben und in die Köpfe tiefe Empfindung und klaren Ausdruck zu legen. Zeigten nicht die Gewänder nach der bei ihm herrschenden Sitte allzureichende, schwere Falten, so dürften wir in der Gruppe eine vollendete, der größten Meister würdige Schöpfung begrüßen. Das sieht man aber sofort, daß

Verrocchio sich keineswegs wie die Marmorbildner einfach begnügt, die Errungenschaften der Frührenaissance festzuhalten, sondern kühn vorwärtstreibt. Es bezeichnet sein Wesen, daß er zuerst Reliefbüsten nach antiken Helden in phantastischem Aufputze schuf und in dem Grabdenkmale des Kardinals Jorteguerra, welches übrigens nicht in der verstümmelten Marmorausführung im Dome zu Pistoja, sondern in der Thonskizze im Kensingtonmuseum studiert werden muß, über die dekorative Anordnung der Figuren weit hinausgeht, eine dramatisch bewegte Szene



Fig. 102. Kopf des Colleoni von dessen Standbild in Venedig.

schildert. Glaube, Hoffnung und Liebe umringen den Verstorbenen. Der Glaube weist ihn nach oben, wo Christus von Engeln umgeben in der Mandorla thront. Nach oben wendet auch die Hoffnung ihre flehenden Blicke, während die Caritas verklärt ihm voranschwebt. Mit dieser Schöpfung führt uns Verrocchio in eine neue Welt.



Fig. 103. David. Bronzestatue von Verrocchio. Florenz, Museo Nazionale.

Neben der toskanischen Schule entfalten die Bildhauer Oberitaliens die reichste Wirksamkeit. Ruht auch nicht in ihren Händen das Schicksal der italienischen Plastik, so bilden sie doch die Brücke, auf welcher die nordischen Künstler zur Kenntnis der Renaissance gelangten, und bringen einzelne neue Züge in das italienische Kunstleben. Die Skulptur der Lombardei steht teilweise unter dem Einflusse Donatello's. Sein langer Aufenthalt in Padua führte ihm hier mehrere Schüler und Nachahmer zu, wie Bellano (c. 1430 — c. 1492) und den trefflichen Gießer Andrea Briosco, nach seinem gelockten Haar Riccio (1470—1532).

genannt, dessen Bronzekandelaber in der Antoniuskirche zu den berühmtesten Werken dieser Art gehört (s. u. Kapitel D.: Kunsthandwerk in der italienischen Renaissance).

Aber Oberitalien war doch nicht bloß der empfangende Teil. Oberitalienische Künstler errangen namentlich in Unteritalien große Beliebtheit. Der Stammvater des berühmten Paler-

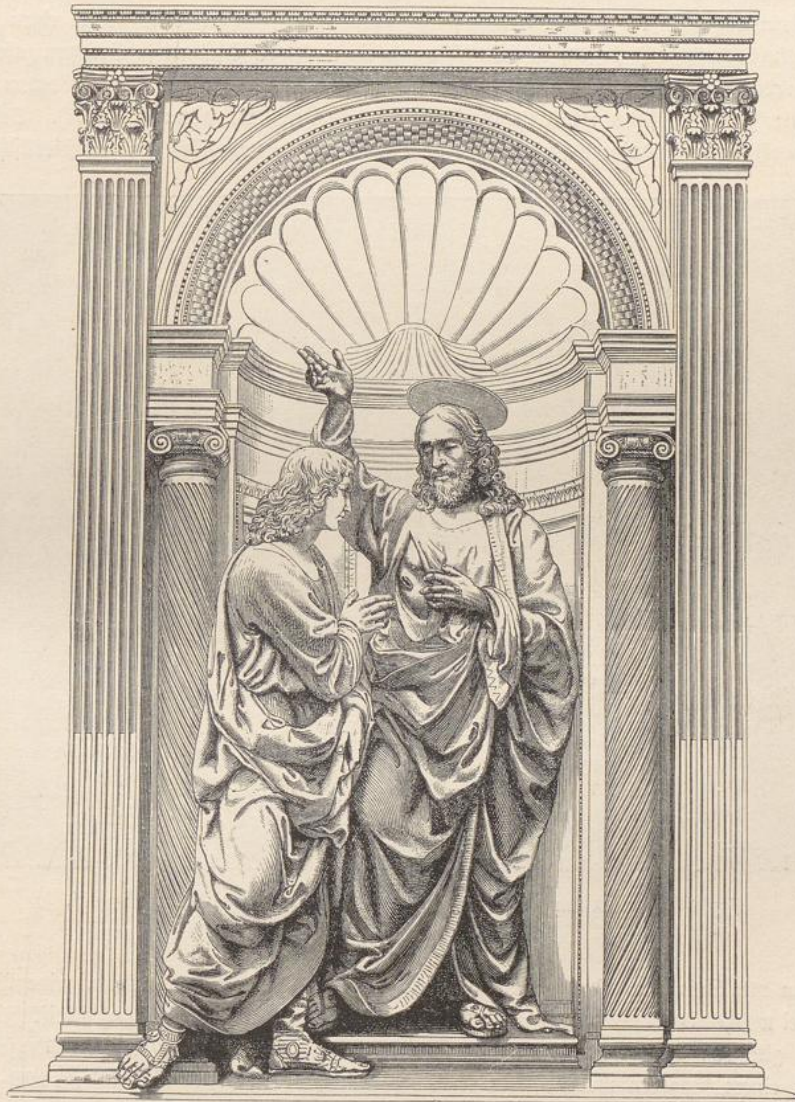


Fig. 104. Christus und Thomas. Bronzegruppe von Verrocchio.
Dr. San Michele in Florenz.

mitaner Künstlergeschlechtes Domenico Gagini († 1492) ist von Geburt und Erziehung ein Lombarde. Die gleiche Heimat hatten Mazzoni und Laurana, welche ebenfalls im Süden ein reiches Tätigkeitsfeld fanden. Der Bildhauer und Medailleur Francesco Laurana ist wahrscheinlich aus der umbrischen Schule hervorgegangen; 1460—1480 in Neapel,
Springer, Kunstgeschichte. III.

Sizilien und Südfrankreich tätig, ist er für die Einführung der Renaissance in Frankreich und für ihre Durchführung in Sizilien von hervorragender Bedeutung. Noch heute ist in Unteritalien die Terrakottaplastik der volkstümlichste Kunstzweig. Auch in der Lombardei erfreuten sich Statuen, in Thon gebrannt und bemalt, weit und breit großer Beliebtheit; auch in der Emilia, der alten Heimat des Backsteinbaues blühte die Thonskulptur. Auf Kreise berechnet, welche in größter Naturwahrheit die höchste Kunstwirkung bewundern, zeigen diese Werke einen unverhüllten Naturalismus und lassen, namentlich wenn die einzelnen Statuen zu Gruppen zusammengestellt werden, die eigentliche künstlerische Komposition oft vermissen. Ein Hauptmeister in dieser Gattung ist der schon erwähnte Guido Mazzoni, aus Modena († 1518). Seine Erfolge verdankt er nicht äußeren Zufällen, sondern einer Wahlverwandtschaft in künstlerischen An-



Fig. 105. Beueinung Christi. Farbige Thongruppe von Guido Mazzoni.
Modena, S. Giovanni.

schauungen mit Laurana. In seiner Vaterstadt befindet sich in S. Giovanni eine Passionsgruppe, bei welcher der Ausdruck einzelner Leidtragender bereits an Uebertreibung streift (Fig. 105). Dasselbe gilt von der großen Passionsgruppe in Mont-Oliveto zu Neapel. Mazzoni wird noch von einem jüngeren modenesischen Meister, dem Antonio Begarelli (c. 1498—1565) übertroffen, dessen Gruppen durch den gesteigerten Affekt und die erhöhte Empfindung in den Köpfen den Eindruck machen, als wären Correggios Gemälde in Thon übertragen worden, zumal da sie auch vollkommen malerisch angeordnet, und nur für einen einzigen Standpunkt gearbeitet, keine Mannigfaltigkeit der Ansichten bieten. Die Mängel im Aufbau der Gruppe treten selbst in Begarellis Hauptwerke, der großen Kreuzabnahme in S. Francesco in Modena, offen zu Tage, werden aber durch die Schönheit der Köpfe und die packende innere Bewegtheit der Gestalten beinahe vollständig verwischt. Von dem hervorragenden

Schönheitssinn des Meisters zeugt auch ein im Museo Civico zu Modena bewahrtes Werk, die Madonna del Popolo (Fig. 106).

Die lombardische Lokalschule streift an die malerische Behandlung an und läßt in den größeren Einzelstatuen und insbesondere in der Zeichnung der Gewänder die strengere Zucht, welche die Florentiner an der Hand des Naturstudiums durchmachten, vermissen. Ueberreich erscheint sie dagegen in der Wiedergabe feiner und zierlich anmutiger Empfindungen, auch weiß sie in den Reliefs, der Hauptstärke der Schule, lebendig zu erzählen und ausdrucksvoll



Fig. 106. Madonna del Popolo. Thongruppe von Antonio Begarelli.
Modena, Museo Civico.

zu charakterisieren. Die Mehrzahl der plastischen Werke in der Lombardei steht in unmittelbarer Beziehung zur Architektur, dient dekorativen Zwecken. Insbesondere fanden die lombardischen Bildhauer an der Certosa bei Pavia die reichste Gelegenheit zu fruchtbarem Wirken. Ein volles Jahrhundert waren sie mit der Ausschmückung der Fassade, der Portale, der inneren Räume beschäftigt. Kaum ein Künstler kann genannt werden, der nicht auch hier thätig gewesen wäre, so in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Brüder Cristoforo und Antonio Montegazza, welchen der bedeutendste Meister Oberitaliens Giovan Antonio Amadeo aus Pavia (1447—1522), Cristoforo Solari, gen. il Gobbo (Fig. 107),

Agostino Busti, gen. Bambaja (c. 1480—1548), u. a. folgten. Die gesteigerte Innigkeit der Empfindung, welche die lombardischen Werke auszeichnet und für die Wiedergabe sanft lyrischer und elegischer Stimmungen trefflich geeignet macht, würde an deutsche Einflüsse denken lassen, wenn nicht die ganz andere Formgebung zu dem Schlusse zwänge, daß doch nur eine altheimische Richtung jetzt zu voller Reife gelangte. Die dekorative Pracht, welche die lombardische Skulptur in Verbindung mit der Architektur und an Grabmonumenten entfaltet (Kapelle und Grabdenkmal Colleoni in Bergamo von Amadeo, Grabmal des Gaston de Foix,



Fig. 107. Pieta. Relief von Cristoforo Solari. Vom Hochaltar der Certosa bei Pavia.

in zerstreuten Fragmenten erhalten, von Agostino Busti, Grabmal des Gian-Galeazzo in der Certosa bei Pavia [Fig. 108 u. 109], Statuenschnuck am Mailänder Dome und am Dome zu Como), kann freilich durch die bloße Wortschilderung nicht anschaulich gemacht werden.

Ein schärferer Blick auf die oft verwirrende Masse der Schmuckreliefs, welche den architektonischen Hintergrund in eine förmliche Schauwand verwandeln, läßt leicht erkennen, daß diese keineswegs für das betreffende Bauwerk erfunden, sondern, aus verschiedenen Quellen zusammengetragen, hier nur in einem anderen Maßstabe und in einem anderen Materiale wiederholt wurden. Einzelne dieser Quellen sind uns erst durch die jüngsten Forschungen zugänglich

geworden. Oberitalien ist die wahre Heimat der plastischen Kleinkunst. Die ältesten und berühmtesten Medailleure des 15. Jahrhunderts entstammen oberitalienischen Landschaften, so Vittore Pisano oder Pisanello (u. 1380—1451), der Fürst der italienischen Medaillenkünstler, welcher 1438 oder 1439 die Denkmünze auf den griechischen Kaiser Palaeologos goß und als der eigentliche Schöpfer dieses Kunstzweiges begrüßt wird. Wie Pisanello wurde in Verona auch Matteo de' Pasti geboren, vornehmlich durch seine Thätigkeit im Dienste des Sigismondo Malatesta berühmt; aus Mantua kamen Cristoforo Geremia, der unter



Fig. 108. Vom Grabmal des Gian-Galeazzo Visconti. Certosa bei Pavia.

dem Namen l'Antiquo bekannte Pietro Jacopo Mario, der fruchtbare Sperandio († 1523). Mailand bildete den ersten Schauplatz für die Wirksamkeit des in Mendonico bei Como geborenen Ambrogio Foppa († um 1526) genannt Caradosso. Neben den Lombarden tauchen auch florentiner Namen auf; jene selbst haben ihren Aufenthalt oft gewechselt. Als vollends die Prägung von Medaillen im 16. Jahrhundert förmliche Modesache wurde, gab es kaum eine größere italienische Stadt, welche nicht auch treffliche Meister in diesem Fache besaß. Die älteste und wichtigste heimische Stätte bleibt aber doch Oberitalien.

In noch höherem Maße gilt dieser örtliche Ursprung von dem benachbarten, den Me-

daillen eng verwandten Kunstzweige, den Kleinplatten aus Erz oder sogenannten Plaketten (Fig. 110—112). Schon das Mittelalter kannte in Hohlformen gegossene Zinn- und Bleiplättchen mit Heiligenbildern. Pilger und Wallfahrer schmückten ihre Kleider und Stäbe mit ihnen, Gläubige bewahrten sie als Gegenstände der Andacht in ihren Wohnstuben. Sie spielten im künstlerischen Hausrat des Volkes eine ähnliche Rolle wie die Holzschnitte in Deutschland. Erst gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts gewannen die Kleinplatten einen größeren Kunstwert,

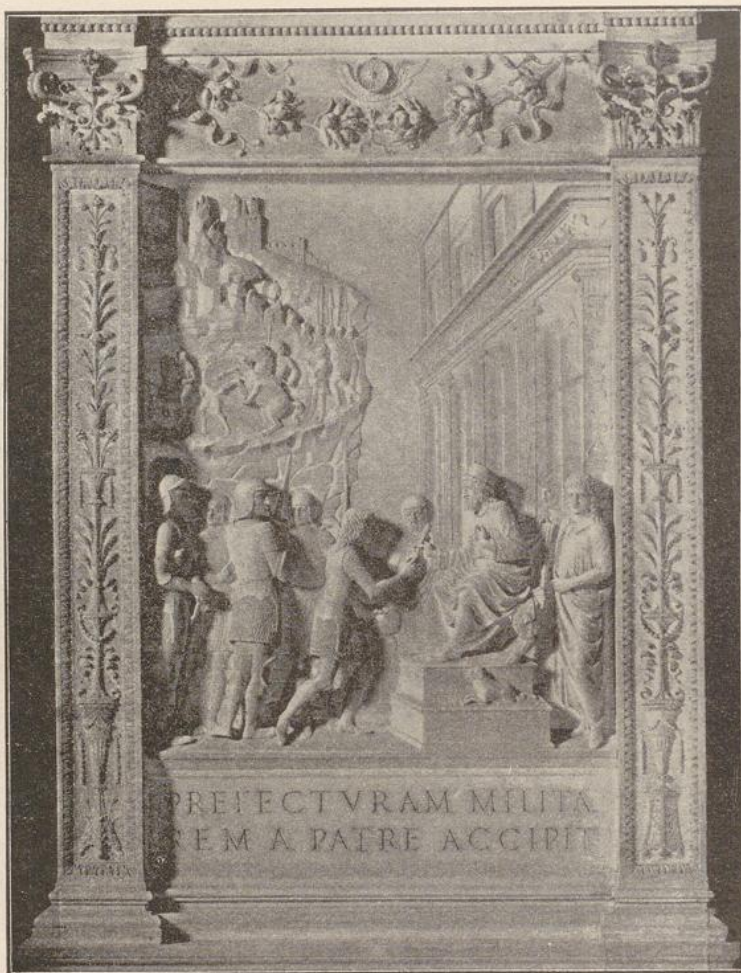


Fig. 109. Gian-Galeazzo's Ernennung zum Heerführer. Relief von Amadeo.
Am Grabmal des Gian-Galeazzo in der Certosa bei Pavia.

also um dieselbe Zeit, in welcher die Medaillenkunst emporkam. Es waren auch in der Regel die gleichen Hände hier und dort thätig. Die Absicht zu bestimmen, welche die Künstler bei dem Gusse der Plaketten leitete, hält schwer, da ihre Zwecke so mannigfach waren. Sie zierten jetzt gleichfalls Kleider, Rüstungen, Geräte; sie dienten dazu, in Gold oder Silber ausgeführte Reliefs in einem wohlfeileren Stoffe zu wiederholen, überhaupt Kunstwerke rasch weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Auch selbständige Kompositionen werden in den Klein-

platten niedergelegt, namentlich aber antike Schöpfungen, wie geschnittene Steine, durch sie festgehalten (Fig. 111). Ueber Venedig gelangten reiche antike Kunstschätze nach Italien; die Gelehrten in Padua, begeisterte und kundige Verehrer des Altertums, wurden nicht müde, sie zu preisen, zu deuten und zum Studium zu empfehlen. So kann es nicht wunder nehmen, daß die oberitalienischen Bildhauer und Erzgießer mit Feuereifer daran gingen, sich diese Schätze durch Nachbildungen und Wiedergabe in den Plaketten zu sichern. Die Anzahl der kirchlichen Dar-



Fig. 110 (von Vittore Pisano).



Fig. 111 (von Boldu).



Fig. 112 (von Vittore Pisano).

Fig. 110—112. Plaketten und Schaumünzen aus dem 15. und 16. Jahrhundert.

stellungen auf den Kleinplatten ist kaum größer als die der antiken Schilderungen; die Wertschätzung in künstlerischen Kreisen galt aber gewiß den letzteren in gesteigertem Maße.

Wir kennen nun den Weg, auf welchem sich, ehe die Ausgrabungen in Rom einen mächtigen Umfang gewannen, die Kenntnis der Antike in Italien ausbreitete. Die oberitalienischen Kleinplatten haben daran einen gewichtigen Anteil. Wir wissen ferner, aus welchen Quellen die dekorative Skulptur Oberitaliens schöpfte. Die Bildhauer von Como, Bergamo,

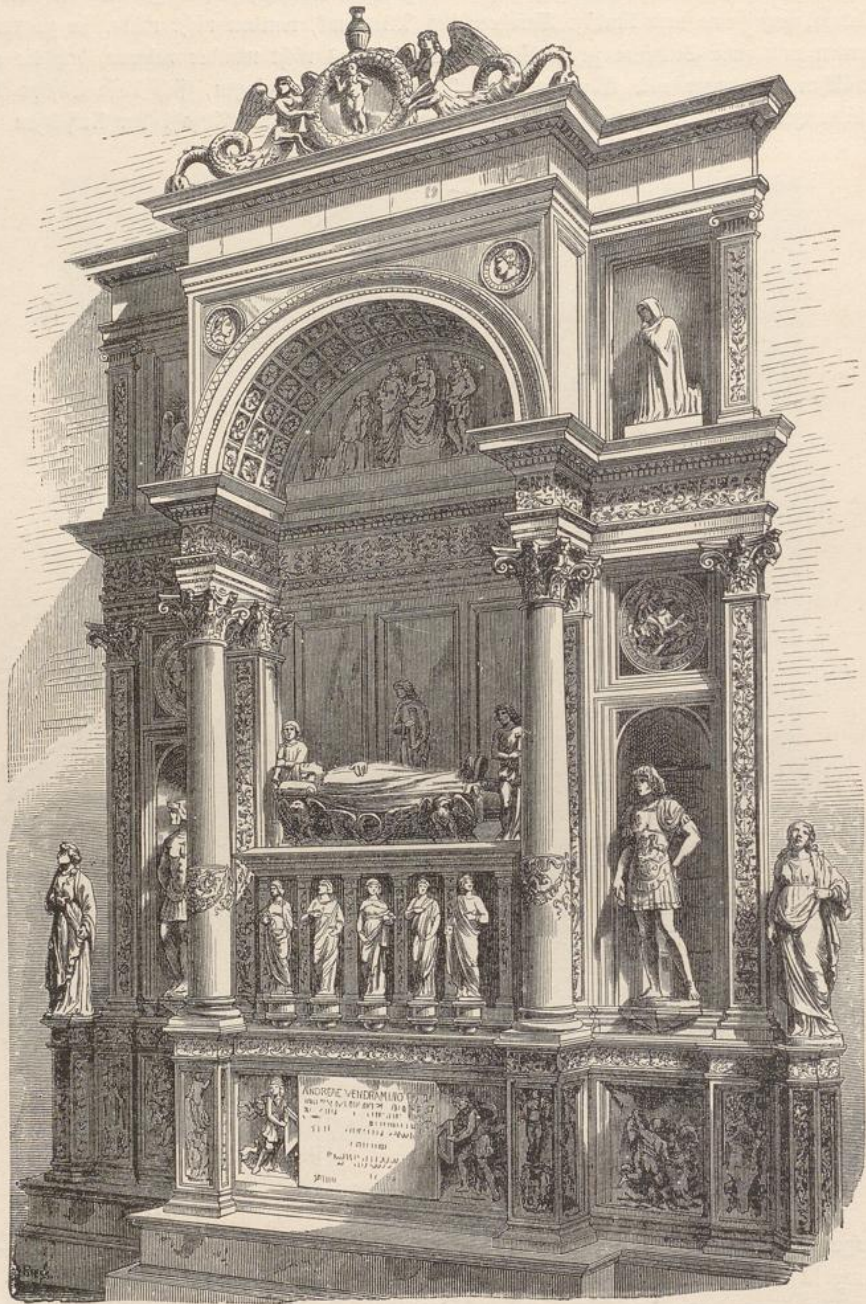


Fig. 113. Grabmal des Dogen Vendramin von Alessandro Leopardi.
Venedig, S. Giovanni e Paolo.

Pavia u. s. w. griffen nach den Plaketten wie nach einem Musterbuche. Das ist aber nicht die einzige Bedeutung der Kleinplatten und Medaillen. Diese unterscheiden sich von den anderen Skulpturen durch die Möglichkeit leichter Vervielfältigung. Dadurch rücken sie den Holzschnitten und Kupferstichen nahe und erringen in der Kunstgeschichte eine verwandte Stellung. Ist es nicht merkwürdig, daß Skulptur und Malerei gleichzeitig die mechanische Reproduktion der künstlerischen Schöpfungen anstreben? Wenn auch Vasaris Erzählung von der Erfindung des Kupferstiches durch den florentiner Goldschmied Maso Finiguerra im Jahre 1452 als eitle Fabel zurückgewiesen werden muß, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß der Kupferstich und Holzschnitt, in Italien wie in Deutschland, erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in die Höhe kam. Zur selben Zeit wurden die Gipsabgüsse eingeführt und warf sich die plastische Kleinkunst auf die Vervielfältigung der Originalwerke durch den Bronze- und Gipsguß. Offenbar lag diesen verwandten Bestrebungen eine gemeinsame Geistesströmung und Kunstrichtung zu Grunde. Bemerkenswert bleibt auch, daß in derselben Landschaft Italiens, in welcher die plastische Kleinkunst aufblüht, auch der Kupferstich die glänzendste Wirksamkeit entfaltet. Wir besitzen auch von Donatello und anderen florentiner Künstlern Kleinplatten, die überwiegende Zahl stammt aber doch aus den oberitalienischen Werkstätten eines Moderno, Niccio, Antonio da Brescia u. a., wo sie, wie es scheint, gewerbmäßig hergestellt wurden.

Die venezianische Skulptur bewahrt längere Zeit einen konservativen Zug, so daß der Uebergang in den Renaissancestil, welcher am deutlichsten in den Bildwerken am Dogenpalaste (s. S. 15) sich wiederpiegelt, ganz unmerklich erfolgte. Damit stimmt auch die Kunstpflge in Familien und, wie es scheint, fast zunftmäßig geschlossenen Verbänden zusammen. Auf Glieder der Familie Bregno oder Rizzo (s. Seite 55) folgen die Lombardi, schwerlich alle als die Glieder einer Familie, wahrscheinlicher nur als durch gemeinsame Herkunft verbundene Künstler aufzufassen, unter welchen als Plastiker Pietro (Grabmal des Dogen P. Mocenigo in S. Giovanni e Paolo) und dessen Söhne Tullio und Antonio hervorragen. Zahlreiche Altäre, Chorschranken, Fassadenskulpturen an Kirchen (S. Maria de' Miracoli), zum Teil Werke dekorativer Natur, werden auf sie zurückgeführt. Die reichste und lohnendste Beschäftigung bot der in Venedig herrschende Gräberluxus. Die Grabdenkmale, anfangs noch mit gotischen Anklängen, empfingen bald den reinen Renaissancecharakter, ohne aber dem florentiner Typus slavisch zu folgen. Sie unterscheiden sich von diesem vornehmlich durch die reichere architektonische Ausstattung und die größere Statuenvülle. Der wahre Renaissancebildhauer Venedigs ist der in seinen äußeren Lebensverhältnissen wenig bekannte Alessandro Leopardi († nach 1521), in dessen Werken das fleißige Studium der griechischen Antike sich deutlich fundgiebt. Leopardi ist der Schöpfer des schönsten Dogengrabes (Andrea Vendramin in S. Giovanni e Paolo), eines durch den freien Aufbau wie durch die feine Durchbildung der Einzelgestalten und Reliefs gleich ausgezeichneten Werkes (Fig. 113); von ihm rühren ferner die Flaggenhalter auf dem Markusplatze her, er vollendete auch nach Verrochios Tode das Reiterstandbild Colleoni's (den Sockel). Läge das Hauptverdienst der Renaissancekunst darin, daß sie sorgsam den Spuren der Antike nachgeht, so müßte die Palme der venezianischen Skulptur gereicht werden. Sie hält sich aber schließlich doch nur in den Grenzen äußerlicher Nachahmung und konnte daher nicht die gleiche Lebenskraft entwickeln, wie die selbständigere, aus nationalen Wurzeln herauswachsende florentiner Kunst.



Fig. 114. Das Gastmahl des Herodes; Salome mit dem Haupte Johannis des Täufer.
Wandmalerei von Masolino in Castiglione d'Osna.

3. Malerei.

Ein Werk und eine Persönlichkeit werden in der Erinnerung lebendig, wenn von dem Beginn der Renaissance-malerei, von dem glorreichen Umschwunge, welchen die Malerkunst im 15. Jahrhundert nahm, gesprochen und geschrieben wird: die Wandgemälde der Kapelle Brancacci in der Karmeliterkirche (del Carmine) zu Florenz und Masaccio, ihr Schöpfer. Die Schule Giotto's hatte sich allmählich ausgelebt. Ihre Grundlage blieb aufrecht, aber die Schranken, welche die Ausbildung des Formenfinnes bisher eingeengt hatten, fielen. Schärfer wurde die Natur studiert, genauer die äußeren Erscheinungen betrachtet. Die allgemeine Wahrheit der Schilderung verwandelte sich in einen vollkommenen Realismus, der durch alle erreichbaren Hilfsmittel — bessere Kenntnis des Nackten, Erforschung der perspektivischen Gesetze, Prüfung der Farbenwirkungen — gestützt wird. Die Anlehnung an die Architektur wird beibehalten, aber die Aufgaben des monumentalen Stiles in freierer Weise als früher gelöst. Die Haufen sondern sich in Gruppen ab, die Hauptpersonen werden von einem teilnehmenden Chore umgeben, die Handlung in behaglicher Breite, aber zugleich auch im Raume vertieft dargestellt, der Hintergrund sorgfältiger, reicher, natürlicher geschildert. Die architektonischen Gesetze, die Symmetrie, die Uebereinstimmung der entsprechenden Bildteile, um-