



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Andrea Verrocchio (Colleoni. David. Christus und Thomas.)

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

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

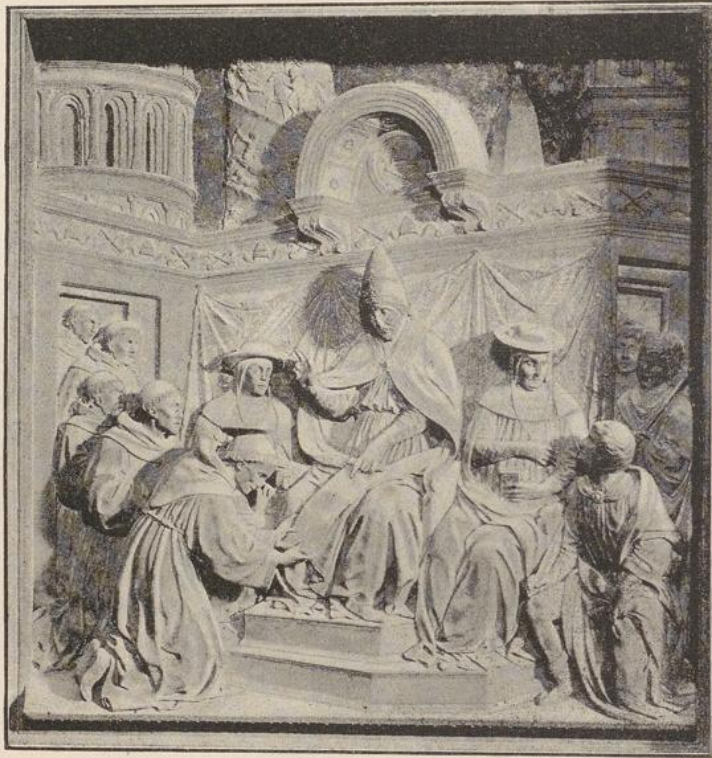


Fig. 100. Der h. Franciscus vor Innocenz III. Relief von Benedetto da Majano.
Florenz, Kanzel in Sta. Croce.

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 Hauptvortrag 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 allzureiche, 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-

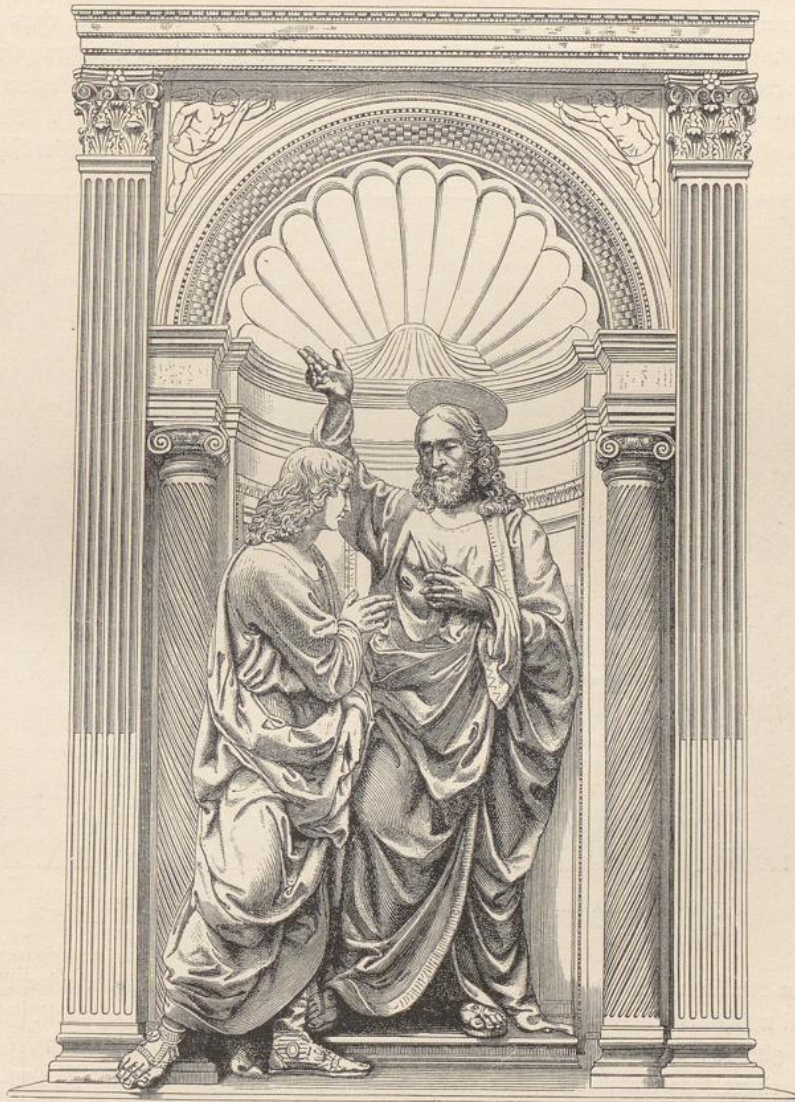


Fig. 104. Christus und Thomas. Bronzegruppe von Verrocchio.
Dr. San Michele in Florenz.

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.